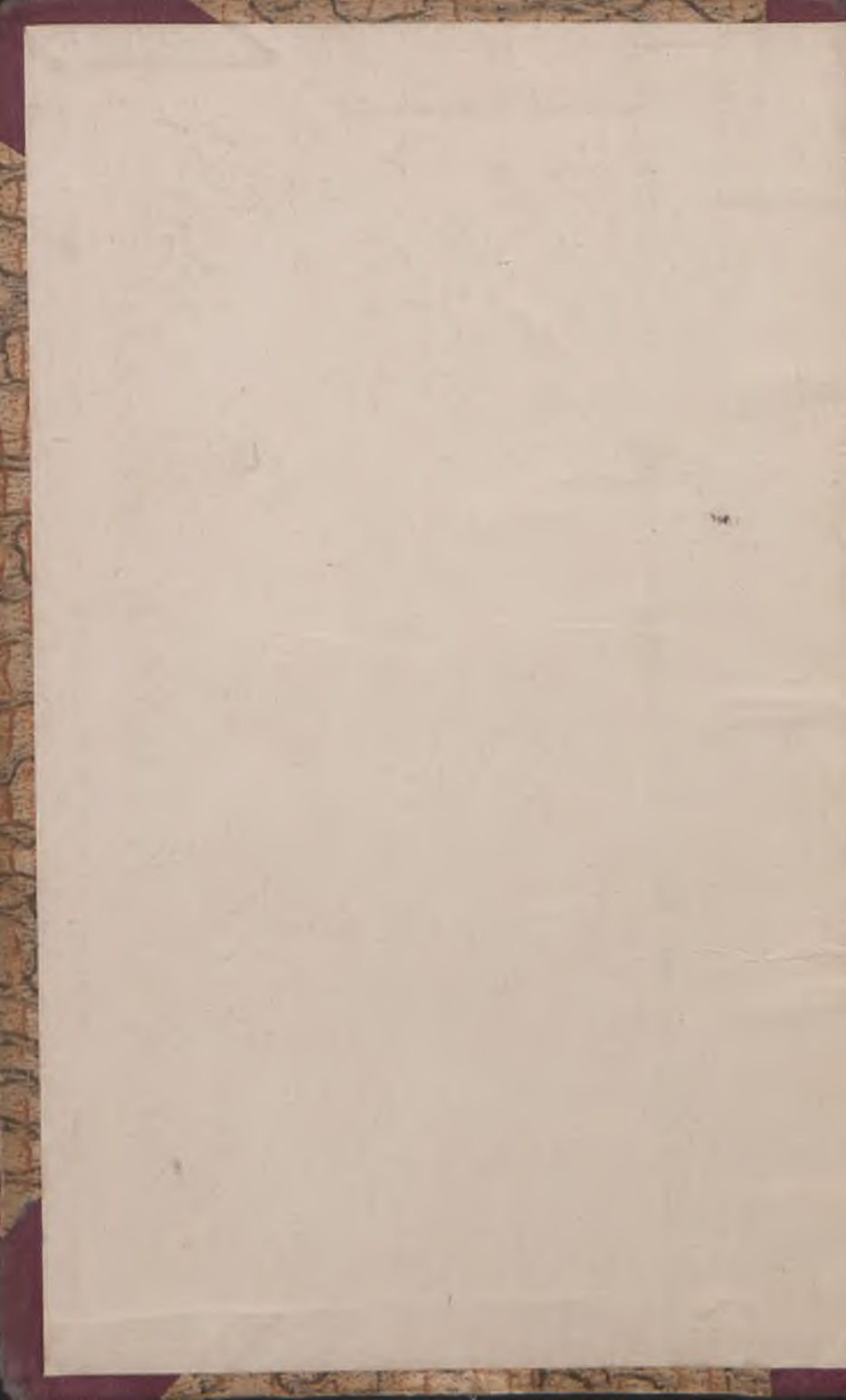


PEDAGOGICZNA  
BIBLIOTEKA  
WOJEWÓDZKA  
Gdańsk  
Waly Jagiellońskie  
24

24907

07



6. Fi 1972.



PEDAGOGICZNA  
BIBLIOTEKA  
WOJEWÓDZKA  
Gdańsk-Wrzeszcz,  
Libermána 36

24907

WACŁAW  
BOROWY  
O NORWIDZIE

321

PIW





BOROWY  
O NORWIDZIE





W A C Ł A W B O R O W Y

# O NORWIDZIE

*Rozprawy i notatki*



PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

1210

Wydanie opracowała  
ZOFIA STEFANOWSKA

Konsultant naukowy  
STANISŁAW PIGOŃ

Okładkę projektowała  
ZOFIA JUSZCZYK-SADOWSKA

k. 1396/60



24907

I



## NORWID POETA

1. Współcześni go nie pojęli. Ale i w pokoleniu „wnuków”, po rewelacyjnym odkryciu jego poezji przez Miriama, pojęcie jej nie przyszło łatwo. Widziano w nim naprzód wielkiego prekursora różnych późniejszych (Maeterlincka, J. P. Jacobsena, Wyspiańskiego i in.). Potem nastąpiły zestawienia bardziej historyczne: z nieco wcześniejszymi lub rówieśnymi mu pisarzami Zachodu (Edgarem Poe, Baudelaire'em, Carlyle'em, „rozczarowanymi” realistami i parnasistami francuskimi, Villiers de l'Isle Adamem, tymi i owymi z symbolistów). Kim był w literaturze polskiej? Wedle niektórych jeszcze jednym romantycznym wrogardzicielem ludzkiego „targowiska”, wedle innych, przeciwnie, poetą społecznym. Jedni skłonni byli w nim widzieć „czwartego wieszca”, inni — pozytywistę, chodzącego tylko własnymi, cokolwiek dziwnymi drogami. W pewnych kręgach wielbiono go jako poetę „mistycznych” głębin; gdzie indziej ceniony był jako „autentysta”, co pisał wiersze językiem nadającym się do prozy. Nie dosyć na tym. Po okresie olśnienia i zachwyty nadeszła znów fala krytyki, bez mała tak ostrej jak za życia Norwida. Wystąpił ponownie zarzut ciemności. Znalazł się krytyk, który napisał nawet, że to poeta tylko dla „mi-

łośników łamigłówek”. Równocześnie spokojni badacze, poddając analizie konflikt poety ze współczesnością, zaczęli dowodzić, że i on w tym konflikcie nie był „bez winy”, żądając od porażonego klęską społeczeństwa zbyt wielkich wysiłków. Przyszła wreszcie chwila, że ukazano nam Norwida jako fenomen czysto już historyczny, zupełnie prawie bez żywotnego znaczenia. I usłyszeliśmy, że w dalszej drodze kultury polskiej Norwid nie może już być „przydatny”.

Naturalnie, najjaskrawsze z tych sądów pochodzą od ludzi nie mających zmysłu dla poezji. Ale i ci, którym tego zmysłu nikt nie zaprzeczy, przyznają siłę poetycką pewnej tylko części dzieła Norwida. Twierdzą oni, że jego „misteria”, „monologia” sceniczna i próby tragedii historycznej są chybione. Mówią, że w ogóle jego dzieła większe przeważnie nie są skończonymi artystycznymi całościami. I niepodobna tym sądom całkowicie odmówić słuszności.

Ale pomyślmy przez chwilę, czym byłby skarbiec poezji polskiej bez *Fortepianu Szopena*, bez *Bema pamięci żałobnego-rapsodu*, bez *Pieśni od ziemi naszej*, bez *Mojej pioski*, bez *Amen*, bez *W Weronie*, bez *Rozebranej*, żeby się ograniczyć choćby do tych kilku przykładów. Wyobraźmy sobie na chwilę, że jakiś kataklizm zniszczył te utwory w druku i piśmie i zatarł w naszej pamięci. Cóż by to było za straszne zubożenie! Otwórzmy pierwszą lepszą antologię poezji polskiej wydaną w czasach ostatnich i zobaczymy, ile miejsca zajmują w niej wiersze Norwida!

Tak. Ten poeta, ciągle dyskutowany, uważany (nie bez racji) za trudnego, o stylu w niezwyklej mierze indywidualnym, zdobył sobie przecież przywiązanie wcale szerokich już kół czytelniczych. O pewnych jego wierszach — takich, jak „Czemu, Cieniu, odjeżdżasz”,

„Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba”..., „Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica” — można powiedzieć, że są dziś bez mała tak znane jak najbardziej znane wiersze Mickiewicza. Co więcej, Norwid stał się — z całą chyba pewnością — najczęściej cytowanym poetą polskim. Spotykamy jego słowa w tytułach zbiorów wierszy i przy nagłówkach „bojowych” czasopism; jego wersetami jako doskonałymi sformułowaniami pewnych zjawisk życia duchowego jednostki czy zbiorowości posługują się zarówno zwolennicy, jak przeciwnicy jego poglądów. Pewne jego wyrażenia, jak np. o przyszłości „korektorce wiecznej”, o pięknie, co jest „kształtem miłości”, o globie, co jeszcze nie jest „przepalony [...] sumieniem”, weszły prawie między zwroty mowy potocznej. Są więc w dziele Norwida ponad wszelką wątpliwość części, które nie tylko są przystępne, ale mogą być i popularne. A już Vico w wieku XVIII wiedział, że rys ten towarzyszy wszelkiej prawdziwej wzniosłości poetyckiej (acz naturalnie sam przez się nie jest jej poręką).

2. Antynomia trudności i przystępności nie jest jedyną, z jaką się u Norwida spotykamy. Rzecz uderzająca, ile sprzecznych sądów o jego poezji znaleźć można w poświęconych jej studiach, i to nawet najbardziej entuzjastycznych. Dla jednych krytyków jest to w najgłębszej swojej istocie tradycjonalista, dla innych — mądry gloryfikator nowoczesności; dla jednych — poeta arcynarodowy, dla innych arcykosmopolita; jedni widzą przyrodzony jego żywioł w profetycznym patosie, inni w subtelnym humorze i wielolicej ironii. Jedni wyczytują w jego pismach potępienie życia, ba, wręcz

pochwałę śmierci; w pojęciu innych był to piewca heroicznej, ale niezachwianej nadziei. O niektórych innych podobnie sprzecznych sądach już była mowa.

Większość tych przeciwieństw ma swoje źródło w jednostronności krytyków, niechętnie dopuszczających myśl, że w samej poezji istnieć mogą antynomie, które się zresztą w niej samej rozwiązują. A taka jest właśnie poezja Norwida i w wielkiej mierze dadzą się do niej odnieść jego słowa z ironiczno-rzewnej „elegii” *Na zgon Poezji* (1877):

...Poezja, ta wielka  
Niepojednanych dwóch sfer pośrednica,  
Ocean chuci i rosy kropelka,  
Ta monarchini i ta wyrobница —  
Zarazem wielce wyłączna i wszelka,  
Ta błyskawica i ta gołębica...

W samym już stosunku Norwida do zadań poezji i w ogóle sztuki zdaje się występować antynomia. Wykład *Promethidiona*, pod tytuł względami prekursorski, w pewnym względzie może się wydawać archaiczny. Czy słowa o pięknie mającym „zachwycać do pracy” i formuła: „Pieśń a praktyczność jedno”, to nie jest czasem tylko szczególny wyraz utylitaryzmu? Tak sądzą niektórzy krytycy, głosząc, że Norwid wymagał od poezji „pewnego minimum dydaktyki”. Tak jednak nie było. Norwid wprawdzie pisał utwory dydaktyczne, i nawet wierszem, ale od poezji właściwej je odgraniczał. Słowa *Promethidiona* należy brać w znaczeniu dwojakim: jako stwierdzenie nieuchronnej łączności sztuki z „rzemiosłem” (czyli techniką) i jako postulat organicznego jej związku z całością życia duchowego człowieka, owym „cało-żywotem wiecznym i czasowym”, jak brzmi inne sformułowanie poety. Słowa



o sztuce jako „najwyższym z rzemiosł apostoła” i o „najniższej modlitwie anioła” to samo wyrażają: odrębność dziedziny sztuki w życiu duchowym, zarówno jak jej związek z innymi jego dziedzinami.<sup>1</sup>

Stąd lekceważenie Norwida dla wszystkich słów, „co jak liście lecą”, dla wszystkich „poezjy”-kwiatków i „poezjy”-haftów, których cała ambicja wyczerpuje się w tym, żeby się podobać albo żeby zadziwić. Już w młodzieńczym wierszu *Pismo* (1841) mówił o słowie pisanym, że „cud wcielonego ducha to”, że to opłatek, którym „łamać się trzeba”; a wielokrotne deklaracje ze wszystkich okresów późniejszych dowodzą, że ten jego stosunek do słowa nie uległ zmianie, że się tylko utwierdził. Nic może znamiennejszego dla jego postawy względem poezji nad to, co mówi w liryku *Czy podam się o amnesticę?* (1855):

I każdy wiersz ten miałem w mojej dłoni,  
Jak okrętową linę w czasie burzy...

3. Ale może słuszne jest oskarżenie poezji Norwida o intelektualizm? W *Promethidionie* wprawdzie powiedział wyraźnie, że widzi sztukę „nie jak zabawkę ani jak naukę”<sup>X</sup> do najczęstszych jednak w jego poezji słów na-<sup>X</sup>

<sup>1</sup> Wyrazu „sztuka” zresztą używa Norwid nie tylko w znaczeniu twórczości artystycznej (o której tu wyłącznie mowa), ale i w znaczeniu pierwiastka intuicyjnego (jak często w mowie potocznej). Stąd mówi np. o „sztuce” w leczeniu, w naukach, nawet w sferze postępu moralnego. Tak jest m. in. w broszurze *O sztuce (dla Polaków)*, wyd. 1858 r. Pamiętając o tym, pojmuje się i wspomniane przez niego pogranicza, jak np. w *Psalmów-psalmie*, gdzie słyszymy o „strunie” „tej, co zamyka pieśń, a rzeczywistość odmyka”.

leży „Prawda”. Jest to w niej słowo-hasło i słowo-świętość. Wyrażenie *Morituri te salutant, Veritas*, występujące kilkakrotnie jako motto, świadczy arcywymownie o wadze znaczenia tego słowa i zarazem o jego kolorycie uczuciowym.

Strzały najostrzejszego sarkazmu ma Norwid dla tych „poezji”, o których powiada (w wierszu *Cacka*):

Są one dla prawd... czym w oknach sztory,  
 Na których wstrzymują się promienie,  
 Wyświecając płótno malowane,  
 Z malakitowymi krajobrazy,  
 Ze źródłami ametystowymi,  
 Pasterkami owianymi w gazy...  
 Z ziemią tą... co nie dotknęła ziemi!

Obce Norwidowi są wszelkie „pocieszania” za pomocą złudy. Pisać kołyszące „gawędy”? pisać „że wszystko toczy się jak kute koła, — że wszystko pięknie”? to byłoby uświęcenie marności duchowej: *Vanitas vanitatis*. Lepiej już widzieć choćby największą lichotę ludzką, „ale bez kłamstwa — ale w prawdzie nagiej”, „bez dekoracji cnót, wiary, mądrości”, jak przedstawia ją pełen wzniosłej grozy wierszowany list pisany z Ameryki w r. 1853. Od kłamstwa lepszy już cynizm: stąd bierze Norwid nieraz, istotnie, cyników w obronę, a Diogenes należy u niego do bardzo sympatycznie traktowanych postaci. †

W najbardziej wylewnym swoim wierszu mówi Norwid o tęsknocie do ludzi, którzy „mają tak za tak, nie za nie — bez światłocienia”. I naczelne zadanie poezji polegać wedle niego ma na tym, żeby wyrazić prawdę: „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Tak mówi wiersz *Ogólniki*, umieszczony „za wstęp” do szczytowego dzieła Norwidowskiego, zbioru *Vade-mecum*.

Prawda więc. Ale w jakim znaczeniu? Przecież poeta się posługuje sądami widomie nieprawdziwymi, fantazjami, przenośniami itd. Norwid pod tym względem nie różni się od innych poetów. Ba, u niego częściej niż u wielu innych poetów XIX wieku występują tradycyjne fikcje „poetyckie”: różne „harfy”, „liry”, „struny” etc. — wszystko to, co on sam określa (w wierszu *Do Nikodema Biernackiego*) jako „kłamstwo sztuki”. Tak, ale to świadome „kłamstwo” środków pozwala właśnie ukazać rzeczywistą prawdę. Artyście idącemu wśród olśniewających widoków świata powiada poeta: „Co kłamać wolno, to lepiej skłam od nich”, a w ten sposób „kłamstwo zdradzisz kłamstwem sztuki”.

Duszą owego „kłamstwa sztuki” jest wyobraźnia: potęga wielka, lecz jakże niebezpieczna. Liczne utwory Norwida ukazują jej obłąkania, łatwość, z jaką schodzi na bezdroża. Ot, choćby wiersz *W albumie*:

Bah!...

Wyobraźnio, pani Penelopo!

Znam cię i lekką jak pomykasz stopą  
Po spopieliałych sercach twych amantów...  
Znam cię, i wachlarz twój przerozmaity,  
I gest, i słodkich zaśpiewy dyszkantów,  
I moc, i prawdę twą, i — jestem syty.

W utworach epickich i dramatycznych Norwida mało jest konfliktów zewnętrznych, a jeśli są, nie mają decydującego znaczenia. Ich akcja zasadza się przede wszystkim na tym, że wyjaśnia się w nich i ustala jakaś prawda albo też ktoś (jak bohater *Quidam*) ginie w toku jej szukania. Najwymowniejsze liryki Norwidskie poświęcone są demaskowaniu „pięknych” fałszów czy złudzeń i ukazywaniu poza nimi surowej (i w swojej surowości wzniosłej) prawdy. Jako przy-

kłady monumentalne można wymienić *Tęczę* lub *W Weronie*. Uroczą jest powieść o gwiazdach-łzach rzuconych przez niebo na groby nieszczęśliwych kochanków i uroczą jest powieść o tęczy godzącej poważnione domy, ale prawdą jest, że domy poważnione stały się ruiną, a spadające gwiazdy są tylko kamieniami. Takie wiersze, jak *Narcyz*, *Bogowie i człowiek*, *Święty-pokój* (żeby się ograniczyć do przykładów najbardziej znanych), tak samo ujawniają prawdy spoza iluzyj.

Bywa, że Norwid podaje przykłady nawet z zakresu prawd naukowych; tak jest np. w wierszu *Ogólniki*, gdzie przedmiotem medytacji poetyckiej staje się zdanie o kulistości ziemi. Te to utwory szczególnie nasuwały myśl o intelektualizmie. Ale przecież teza „ziemia jest krągła” jest symbolem bardzo wielu prawd, które się wydają wystarczające „z wiosną życia” — podobnie jak jej uzupełnienie („u biegunów spłaszczona nieco”) jest symbolem precyzji i uściśleń, które się stają konieczne, „skoro puchy kwiatów zlecą” i „nawałne gdy przeminą deszcze”.<sup>2</sup> Już same te przenośnie, ton, w jakim poeta je wprowadza, świadczą wymownie, że nie chodzi tu o prawdy wyłącznie poznawcze, ale o takie, które mają potężny wtór uczuciowy, które mogą nawet zobowiązywać do aktów woli. U Norwida nie ma tak pospolitego u romantyków przeciwstawienia rozumu i serca. Atakował je nawet bezpośrednio (np. w jednej z dygresyj *Assunty*). Naiwne wydaje mu się to natchnienie, które czerpie tylko z zaprzeczenia. Dlaczegoż by uczucie nie miało przenikać myśli? Dlaczego myśl mia-

<sup>2</sup> Autor cytuje tu *Ogólniki* w redakcji późniejszej, przez siebie odczytanej i opublikowanej w Przedmowie do wydania podobizny autografu *Vade-mecum* (w tym tomie s. 345). Poprzednio (na s. 12) przytoczył zdanie z *Ogólników* w redakcji wcześniejszej, opublikowanej przez Przesmyckiego. (Przyp. red.)

łaby być tylko zimna? Poeta „w górę patrzy... nie tylko wokoło”:

Znać się mnie nie dość — ja się nadto cierpię.

Stąd prawdy u Norwida huczą gromem i zarazem ocierają pot ze śmiertelnie znużonego czoła, jak chusta Weroniki. Stąd serce bije u niego mocnym tętnem dla tylu spraw, które się dają określać... rzeczownikami oderwanymi.

4. W felietonie pt. *Z pamiętnika*, mówiąc o jednym z utworów pani George Sand, powiada Norwid ironicznie, że „jednego pięknego dnia, gdy spyta kto na północy o najnowszą paryską modę, odpowiedzą mu: Ostatnia obowiązująca moda jest prostota i prawda”. I dodaje: „A gdzież wtedy sklep formuł i gdzie miara prawdy a prostoty...?” To znaczy, że prawda niekoniecznie jest zawsze oczywista i o prostocie nie zawsze dość jest powiedzieć, że prosta: trzeba je mierzyć według ich ważności, trzeba je rozmieszczać pod jakimś „sklepem”. Nie chcieli czy nie umieli tego zrozumieć ci, co pouczali poetę — wedle jego słów własnych (z *Listu do Walentego Pomiana Z.*) — „ile rzeczą jest pocziwą — różę zwać różą, tudzież pokrzywę pokrzywą”: w tym jedna z naczelných przyczyn jego tragicznego „rozmińnięcia się” z własną epoką. I nasze jednak stulecie nie zawsze znajdowało właściwe miary i sklepienia. Ta okoliczność, że Norwid był nie tylko poetą, ale i myślicielem-moralistą, nie ułatwiała tu zadania.

Naturalnie, można się zatrzymać np. na pierwszych dwu wierszach *Do zeszej (na grobowym glazie)*:

Sieni tej drzwi otworem poza sobą  
Zostaw — — wzlećmy już dalej!...

— i przeczytawszy je pośpiesznie, wykladać to uniesienie wobec tajemnicy śmierci jako tęsknotę do grobu. Dla Norwida jednak niemniej charakterystyczna jest strofa innego utworu (*Śmierć*):

Skoro usłyszysz, jak czerw' gałąź wierci,  
Piosenkę zanuć lub zadzwon w tymbały;  
Nie myśl, że formy gdzieś podejrzewały;  
Nie myśl — o śmierci...

To są niejako dwa bieguny norwidowskiej prawdy poetyckiej. Trzeba znać obydwa, aby mieć jej właściwą „miarę”.

Bez „miary” łatwo się pomylić. Obowiązkiem człowieka, warunkiem jego godności jest praca; ale Mak-Yks, bohater *Pierścienia wielkiej damy*, nie bez widomej aprobaty autora, mówi gorzko, że:

W Babilonie, za Ezechiela dni,  
Najmniej czynnym, zaiste, ten bywał,  
Kto z załamany mi nie stał dłońmi...

„Kłamstwo” sztuki zyskuje godność przez to, że jest narzędziem szczerości; ale istnieje szczerość, „która prawdę kryje” (jak głosi *Deotymie odpowiedź*). Drobiazgi wiele znaczą (i nawet „łatwo prawdę przetrzącać wachlarzem”, jak czytamy w ironicznej strofie *Assunty*), ale mało co smaga Norwid mocniej biczem satyry jak życie wypełnione błahostkami, jak literaturę plotkarską, demonstrującą „cacka” i służącą zaspokojeniu pustej ciekawości.

Tak jest ze wszystkimi antynomiami poezji Norwida: pomiędzy wiecznie żywą historią a dławiącą „bezdziejowością”, pomiędzy optymizmem a pesymizmem, pomiędzy narodem a ideałami wszechludzkimi, pomiędzy

świętymi prawami jednostki a obowiązkiem społecznym, pomiędzy tradycją a postępem, pomiędzy spontanicznością sztuki a nieodzownym rygiorem kompozycji, itd. W tych antynomiach, zewnętrznie uderzających, w istocie się rozwiązujących, zamyka się prawda poetyckiego świata Norwida.

Jak ową prawdę, o tylu przeciwieństwach i tylu odzieniach, wyrażać?

Z tym pytaniem stajemy wobec kluczowego zagadnienia, jakie się nasuwa czytelnikowi i krytykowi poezji Norwidowskiej. Oczywiście, rozważając je niepodobna pominąć wpływów współczesności ani oddziaływania tradycji przekazanej przez bliższą i dalszą przeszłość. Pierwiastki ich są uchwytnie i były wskazane. Malczewski, Zaleski, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński — z bliższych; Trembecki, Krasicki, Kochanowski, Górnicki — z dalszych: to mistrzowie, którym niemało zawdzięcza styl Norwida. Zaważyli na jego twórczości i klasycy antyczni, i kilku wielkich poetów nowożytnych Europy Zachodniej. Można by wskazać w niej i pewne oddziaływania społecznej obyczajności europejskiej, wśród której wypadło poecie spędzić przeważną część życia. Nade wszystko jednak o ukształtowaniu się ekspresyjnych środków Norwida zadecydowała jego własna indywidualność poetycka.

Złożona prawda (a jakieśmy widzieli, Norwid odkrywa, że i proste prawdy są w istocie złożone) nie zawsze może być wypowiedziana w sposób prosty. Stąd, obok wyrażeń, które „otwierają nam serce”, wedle słów jednej z postaci *Promethidiona*, „jak ktoś do domu wchodzący własnego”, mamy tu tyle wyrażeń o ekspresji pośredniej, wyrażeń jakby zawoalowanych. Stąd przede wszystkim tak ogromnie znamienna dla Norwida



ironia. Odcienie jej są niezliczone: od uśmiechniętej serdeczności, przez mądrą pobłażliwość, bezradną świadomość, łagodzony smutek, aż po bezmierną gorycz i wykrzywiony śmiech sarkazmu. Przejścia pomiędzy jednym a drugim odcieniem często nieuchwytnie; sama granica pomiędzy prawdą a udaniem (która przecie stanowi o istocie ironii) nieraz trudno dostrzegalna. Ten sam motyw występuje w najrozmaitszych zabarwieniach uczuciowych. Weźmy, na przykład, tak częstą u Norwida pseudouroczyść w traktowaniu spraw i rzeczy potocznych lub drobnych. Ustęp *Wesela* zaczynający się od słów: „Początki tego, co dziś b a l e m się nazywa — różne są”, jest w swojej zabawności cierpko prześmiewczy. Wykrzyk *W pracowni Gujskiego*: „O, jakie głębokie — są w trefieniu warkoczy sprawy historyczne!”, rozszerza tylko swoim uśmiechem znaczenie refleksji archeologicznej, przygotowanej całkiem *serio*. A cóż za mieszana rozrzewnienia, delikatnej żartobliwości i gorzkiej melancholii w wierszach z fragmentarycznego poematu *Ziemia*:

*Non è maggior dolore*, jak wrócić wspomnieniem  
Do pewnych herbat, tudzież ciast i konwersacji,  
Prawdziwie-wielkim dobrze zaprawnych natchnieniem,  
Do szkolnych dni, bukietów z róż i do wakacyj.

W *Assuncie* znów podobna dygresja o światowej rozmowie, w której najważniejsze zdanie przerywa się nieraz „aromatycznej pojawem herbaty”, lekko zaczęta, kończy się akordem sarkastycznej boleści. Można by przytoczyć wiele jeszcze innych przykładów, obrazowo podobnych, mających jednak zupełnie inny podkład emocjonalny.

Można się zdumiewać, że tyle ironii jest u poety, który przecie przemawia nieraz wielkim i czystym pato-



sem, jak w *Bema pamięci żałobnym-rapsodzie*, jak w *Żydach polskich*, jak w *Modlitwie*, jak w wierszu *Do Emira Abdel-Kadera* albo *Do obywatela Johna Brown*. Ale i w patos jego wplata się nieraz ironia. Wystarczy przypomnieć choćby tylko zakończenie *Fortepianu Szopena* albo zamknięcie jakże niezgłębianego w swojej boleści wiersza *Smutną zaśpiewam pieśń* (1853) słowami o „kokieterii ziemi”. Kiedy indziej znowu (jak już widać z niektórych przykładów poprzednich) łączy się ironia z humorem. W tym połączeniu czasem staje się niejako dwupoziomowa i z wyższej kondygnacji spogląda na niższą krytycznie. Jej wcielenia bywają tak rozmaite i tak złożone w swoim subtelnym bogactwie, że czytelnik — wedle określenia jednego z krytyków<sup>3</sup> — tyle z nich może wziąć, na ile stać go. Ironia jest naprawdę u Norwida „bytu cieniem” (słowa wiersza jej poświęconego). Nie zrozumie go, kto nie ma dla niej zmysłu. Zdarzało się zresztą, że i znakomici krytycy padali jej ofiarą: bodaj przez to, że... się jej doszukiwali tam, gdzie jej nie ma. Niepodobna np. przyznać słuszność temu<sup>4</sup>, który w wierszu *Do zeszej* — „tam, gdzie jest N i k t i jest O s o b ą” — widzi jakies ironiczne zrównanie Boga z nicością. Mamy dość dowodów, że wiara religijna Norwida nie była... ironiczna. Tutaj właśnie (jak i przy podobnych słowach wiersza *Dookoła ziemi naszej*: „I znajdziesz tego, który nie istnieje”) trzeba tylko pamiętać o tradycji literackiej, która paradoksalnym zestawieniem wyrazów rozróżniała byt Stwórcy od bytu stworzenia.

✓ Niewątpliwie, ironia Norwida jest jedną z trudności w dostępie do jego poezji. ✓

<sup>3</sup> Stefana Kołaczkowskiego (*Ironia Norwida w Dwóch studiach. Fredro. Norwid*, Warszawa 1934, s. 47). (Przyp. red.)

<sup>4</sup> Stefanowi Kołaczkowskiemu (op. cit., s. 69). (Przyp. red.)

5. Ale ekspresja Norwida nastęcza jeszcze i inną trudność. Prawda postawiona jako ideał domaga się precyzji i zwięzłości. Toteż poezja Norwidowska obca jest wszelkiemu rozbujaniu wyobraźni. Jej swoisty charakter ujawnić nam może porównanie np. *Fortepianu Szopena* z *Uspokojeniem* Słowackiego. *Uspokojenie* olśniewa nas jak seria po wirtuozowsku wykonanych wariacyj na jeden temat. Możemy sobie wyobrazić, że mogłoby ich być więcej; nie odczuwamy szczególnie boleśnie, jeśli jakiś recytator odczyta nam tekst skrócony. *Fortepianu Szopena* nikt nie skróci i nikt sobie chyba nie wyobrazi jego wydłużenia. Opisy Norwida, zawsze sugestionujące, nigdy nie są drobiazgowe. Zwyczaj ograniczają się do kilku rysów („Był tam i wójak, bosym podparty dzirytem — z ręką chorą, na resztcie perskiej zwiślą szaty”: oto cały obraz człowieka z tłumu rzymskiego w *Dwóch męczeństwach*). A jeśli się zdarzy opis dłuższy, to zwykle jest on czymś znacznie więcej niż opisem. Weźmy na przykład wiersz *Do słynnej tancerki rosyjskiej, nieznaney zakonnicy*. Można w całej poezji świata długo szukać podobnego opisu tańca. Ale proszę zwrócić uwagę na to, jak porównanie kończące ten opis przestaje już być i porównaniem, i opisem, a staje się wyrazem naczelnej „prawdy” tego wiersza:

Patrz, patrz! Wybiegła jak jaskółka skoro  
 Nad śliskie woskiem teatru jezioro,  
 I trzyma stopę na powietrzu bladym,  
 Pewna, że niebios nie popłami śladem,  
 Schylając kibić, jak by miała zbierać  
 Rosę lub kwiatom lzy sercem ocierać.

Płynniej i słodziej tylko ciekną fale,  
 Tylko różańców zlatują opale,  
 Grawitujące do miłości środka,  
 Co zwie się Chrystus i każdą z nich spotka.

I tak jest u Norwida zawsze. Tło krajobrazowe, nastrój momentu przedstawiane są w obrazach wielkiej świeżości, wielkiej plastyki i kolorystyki (żeby wspomnieć chociaż „heliotropy szarego obłoku” z *Assunty*, księżyc z *Vendôme*, występujący spoza chmur „jako atlasu brzeg z zamkniętej trumny”, albo rozmowę w *Wędrownym sztukmistrzu* przyrównaną do dzbana z niebieskiego szkła, „rozpływającego się” w jeziorze), ale znaczenie tych obrazów jest tylko służebne. Celem głównym jest ujęcie jakichś spraw z zakresu głębszych dziedzin życia człowieka albo z rozleglejszych dziedzin historii. Dziedziny to ogromne i w dużej mierze (któż nie przyzna?) niejasne. Stąd, przy ogólnej zwartości — niedomówienia, przemilczenia albo zdania, w których wyrazom nadane jest niezwykle, z ich etymologii wywiedzione znaczenie.

To jest właśnie owa „ciemność”, którą Norwidowi tyle razy wyrzucano. On sam się z tym zarzutem wiele razy rozprawiał. Wyjaśnienia jego są dwojakie. Jedno ma charakter obiektywny: poeta wrywa prawdę ciemnościom; nie należy się dziwić, jeśli coś z ciemności zostaje. Nadmiernie rozjaśniać byłoby tu tym samym co fałszować. Ci, co żądają absolutnej jasności, „nie znają ironii zrzędzeń”: „kto nazbyt odkrył, pewno gdzieś zasłoni”. Trafnie zauważył jeden z krytyków<sup>5</sup>, że w tym wyjaśnieniu Norwid traktuje słowo nie „ekspresjonistycznie”, ale „realistycznie”, tj. jako coś realnego, o takiej samej konsystencji elementów jak rzeczywistość, którą wyraża.

Drugie wyjaśnienie ma charakter subiektywny: nie wszystkie prawdy nadają się do gromkiego wykrzyki-

<sup>5</sup> Karol Irzykowski (*Inter augures. Słaba odpowiedź osaczono-ego zrozumiałca*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 50). (Przyp. red.)

wania. Zwłaszcza w poemacie *Szczesna* ironizuje Norwid na ten temat, mówiąc o ciemnych wyrażeniach tego, „co matki śmierć donosi komu”.

To pewna, że nie ma u Norwida ciemności umyślnej, jak u różnych mallarmistów i ich następców, ciemności stosowanej jako „efekt artystyczny”. U niego rzeczywiście, w zgodzie z obydwojoma seriami jego wykładów, jest to tylko nieuchronna trudność ekspresji. Jego zdaniem, czytelnik może i powinien przezwyciężyć tę trudność swoim życzliwym współdziałaniem; skargi na niezrozumiałość — twierdził — są tylko wyrazem wygodnictwa.

Czy słowa te słuszne i czy tłumaczą całkowicie odśnięcie się społecznym od Norwida? Spółcześni niewątpliwie odmówili mu „współutrudzania się” bardzo rychło. On nie uznawał kompromisów. Konsternację wobec takich utworów, jak *Pieśni społecznej cztery stron* czy *Jeszcze słowo*, rozumiemy, bo i my ją podzielały. Niestety, to były najwcześniejsze jego publikacje osobne, które zadecydowały o postawie czytelników. A nie znalazł się wśród tych czytelników nikt taki, co by zechciał poddać tę postawę rewizji i — po prostu — rozróżnić, jak sam poeta rozróżniał („Ja wiem, że z pieśni mej odleci wiele”, mówił w *Salemie*).

Naprawdę każdy, kto się w Norwidzie z dobrą wolą rozczytywał, zna to doświadczenie, że jakiś utwór, który mu się wydawał — w całości lub częściowo — nie dość jasny, po głębszym wniknięciu, po lepszym zapoznaniu się ze stylem i światem wyobrażeń poety rozjaśniał się całkowicie; podobnie jak zna inne doświadczenie: że utwór „bardzo prosty” ujawniał po pewnym czasie perspektywy zrazu nie dostrzegane i nie prze-czuwane. Dodać trzeba, że w „najciemniejszych” nawet, najmniej kompozycyjnie szczęśliwych utworach

Norwida znajdujemy zawsze fragmenty o wielkiej poetyckiej wymowie. Znajdujemy takie fragmenty i w tych jego pismach, które w założeniu swoim są tylko traktatami wierszowanymi (jak np. *Rzecz o wolności słowa*). W znacznej części *Promethidiona* cała dydaktyka nawet jest uskrzydłona poezją, jak w *Georgikach* Wirgiliusza.

I tu jednak jeszcze nie koniec nieporozumieniom. Mówią nam bowiem, że u Norwida pełno „prozaizmów” — nie tylko w utworach dydaktycznych, ale i w tych, których intencja jest najoczywiściej poetycka. Co o tym sądzić? Otóż bywa czasem tak, że ekspresja słowna Norwida w dążności do precyzji i prawdy tak bywa przefiltrowana, tak odcedzona ze wszystkiego, co może mieć bodaj podobieństwo do „robionej” ozdoby, do konwencjonalnej słodyczy, do zdawkowej pomocy technicznej, że zostają zdania, które istotnie mogłyby się bez zmian lub z niewielkimi znaleźć i w potocznej prozie. „Nie oglądają się ludzie zadziwieni — lecz jak stali pierw, stoją.” „I niekoniecznie atletą pułkownik — prędzej kaleka.” Zdania takie znajduje się na licznych stronicach dzieł poety. O nich chyba myśleli ci krytycy, co pisali o „ascetyzmie” słowa Norwiddowskiego. Ale spójrzmy na ich kontekst, a zdamy sobie sprawę z artystycznej celowości tego ascetyzmu. A przede wszystkim poddajmy je próbie ucha. Wsłuchajmy się w rytm, które w nich tętnią.

Poezji Norwida (jak zresztą żadnej innej) nie można oceniać w oderwaniu od jej strony dźwiękowej. Żywioł meliczny jest w niej zespolony nierozłącznie z tym, co tylko w naszych uproszczeniach krytycznych wyodrębniamy jako treść czy zawartość. On sam ileż razy o tym przypomina, że „l i r a” (to jest dźwięczność) nie może być traktowana jako coś dodatkowego. Ona (we-

dle słów wiersza *Liryka i druk*), „jako żywemu orłu pióro — aż z krwią, nierozłączona!”. Nawet rym prawdziwej poezji „we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy”. Cóż za paradoks na pierwszy rzut oka! Ale jakąż prawdę i głębię nadaje mu porównanie: „jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świecą”. W taki sposób traktuje Norwid to, co inni często nazywają „techniką wersyfikacyjną”.

A uprzytomnijmy sobie, jak rozległa jest skala „liry” norwidowskiej! Od kołyszącej śpiewności pierwszej i drugiej *Mojej piosnki* aż po niesłychaną, trudną do opisanego rytmikę *Pierścienia wielkiej damy, A Dorio ad Phrygium* czy listu *Do Bronisława Z.*! A bodaj sam jeden ten list (z r. 1879) wystarczy za świadectwo obszarów, jakie Norwid umie obejmować jednym rytmem: od hamowanego historycznego patosu („Wiek tu który? Który rok? Niedola która?”) aż po cichą poufność dobrotnych, z lekka ironicznymi marzeń o przyszłości:

Zniknie i przepelźnie obfitość rozmaita,  
Skarby i siły przewieją, ogóły całe zadrzą,  
Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie,  
Dwie tylko: poezja i dobroć... i więcej nic...

Oto poeta.

A krytyka? „Zadaniem krytyki — pisał Norwid w liście do J. B. Wagnera z 1881 r. — jest wszystko postawić na właściwym miejscu i otworzyć okno — pozostawiając resztę światłu i czasowi — nic więcej!”

## GLÓWNE MOTYWY POEZJI NORWIDA

1. Można by powiedzieć, że w całej poezji Norwida czuje się jakiś wicher historii. Same wyrazy „historia”, „dzieje” i ich pochodne należą — obok wyrazu „prawda” — do najczęściej u niego powracających, a zarazem najbardziej poetycko naelektryzowanych. Każdy, kto jest zżyty z jego twórczością, na pewno pamięta wiersze takie jak: „Z wysokości dziejów patrzę — na rzecz ludzką” (*To rzecz ludzka*), „Dzieje jak szczenna na złączeniu lwica” (*Do władcy Rzymu*), „Czujesz dzieje, jak idą niby stary na wieży zegar” (*Do Bronisława Z.*); wyrażenia takie, jak o „wielkiej historii zniewadze” (*O sztuce dla Polaków. Dedykacja*), o „potopach historii” (*Promethidion*), o „dziejów pracy” (*Czasy*), o „dziejów zaciągu” (*Bohater*), o „historii oklasku” (*Polka*), o „zmarzurzającym się tomie historii” (*Wczora-i-ja*), o „mszy dziejów” (*Co robić?*). Występują te wyrażenia w akompaniamencie rozmaitych uczuć. Towarzyszy im często wielki patos, jak np. w wierszu o Dembińskim, stojącym tam, „gdzie czujny dziejów styl nikomu nie uwłóczy”, albo w wierszu *Sariusz*, który się kończy słowami: „A wiatr od Azji poświstując szczeka: Historia żyje!” Czasem jednak łączy się z nimi „filozoficzny” uśmiech,

jak w słowach *Lauru dojrzałego*: „A co w życiu było skrzydłami, nieraz w dziejach jest ledwo piętą”, albo w gorzkich wierszach *Epos naszej*:

A śmiech? — to potem w dziejach — to potomni  
 Niech się uśmieją, że my tacy mali,  
 A oni szczęśli tacy i ogromni...

✓ Znaczna część wielkiej liryki Norwida to utwory poświęcone wielkim współczesnym: Piusowi IX, Botzarisowi, Abd-el-Kaderowi, Johnowi Brown, Mickiewiczowi, Chopinowi, Bemowi, Adamowi Czartoryskiemu, Dembińskiemu, Władysławowi i Andrzejowi Zamoy-skim... W poezji jego znalazły odzew jakże liczne współczesne ruchy i wypadki — od „wiosny ludów” aż po wojnę francusko-pruską. Niczemu innemu, jak stojącej się historii, nie są poświęcone utwory takie jak *Psalm wigilii*, *Amen*, *Socjalizm 1848*, *Do władcy Rzymu*, *Pieśń od ziemi naszej*, *Odpowiedź do Włoch*, *Czy podam się o amnestię?*, *John Brown*, *Wczora-i-ja*, *Improwizacja na zapytanie o wieści z Warszawy*, *Żydowie polscy 1861*, *Na zapytanie, czemu w konfederatce, odpowiedź*, *Święty-pokój*, *Syberie*, *Tymczasem*, *Pamięci Alberta Szeligi*, *Fortepian Szopena*, *Dedykacja*, *Encyklika obłązonego*, *Do współczesnych*, *Jeszcze Francja nie zginęła*, *Co robić?*, *Rozebrana* (żeby wymienić tylko najznakomitsze). A ileż jest jego utworów poświęconych wielkim postaciom przeszłości albo przynajmniej zawierających poświęcone im ustępy czy aluzje. Spotykamy się przecież w jego poezji z Mojżeszem, Homerem, Sokratesem, Platonem, Spartakiem, Cezarem, Cyceronem, św. Pawłem, Markiem Aureliem, Kolumbem, Adamem Kraffttem, Rafaelem, Michałem Aniołem, Kościuszką, Napoleonem... Z niektórymi z nich wielokrotnie. Większość jego rozległych kompozycji ma charakter historyczny: jedyny



większy poemat *Quidam*, z dramatów: *Krakus*, *Wanda*, zaginiony *Patkul*, *Tyrtej*, *Kleopatra* i *Cezar*.

I kiedy chodzi o wyrażenie uczuć właściwych momentom historycznym, ekspresja Norwida jest niemylnie przenikliwa i silna. Weźmy za przykład choćby kilka wierszy z cyklu *Salem*, pisanego w r. 1852:

Apokaliptyczne spięły się rumaki,  
A od narodu lecą do narodu  
Spłoszonym stadem legendy i z naki...

To słowa wyrażające atmosferę lat po zawiedzionych nadziejach Wiosny Ludów. A oto z niewiele wcześniejszego czasu słowa Polaka o własnej ojczyźnie (wypowiedziane w *Pieśni od ziemi naszej*):

Więc mamże nie czuć, jaką na wulkanie  
Stałem się wyspą, gdzie leż winobranie  
I czarnej krwi?...

Tak pisze poeta, któremu często zarzucano abstrakcyjność. A jakież u niego wyraziste obrazy przemian obyczajowych, jakie oddawanie kolorytu historycznego. Oto np. wstęp do poematu *Emil na Gozdawiu*:

To nie czas twardych w żelazie Mieczników,  
Zamczysk, sterczących nad siola i chaty,  
Chrzęstów chorągwi, sprawowania szyków,  
To nie Epoka Lechickiej Krucjaty —  
Wstrzymano hordy wschodnich najezdników!...  
Ludy i ludzkość w nowe cele mierzą,  
Zamki maleją do wpół rozebrane,  
Pałace na nich z udawaną wieżą,  
Wały się w parków zamieniają ścianę,  
Śród których sarny nie płoszone leżą.

Przykładów takich można by cytować bez liku. I nie trudno zauważyć, że te obrazy tła obyczajowego, atmo-

sfery historycznej mają u Norwida zawsze znaczenie dużo więcej niż dekoracyjne. To jest bowiem znamienne dla niego, że — nawet kiedy mówi o wielkich postaciach historycznych — nigdy nie zacieśnia swojej uwagi artystycznej do ich indywidualnych dramatów. We wszystkich jego dziełach wchodzi w grę wielkie masy, wielkie siły społeczne, wielkie prądy cywilizacyjne. Porównywano Norwidowską *Kleopatę i Cezara* z Szekspirowskim *Antoniuszem i Kleopatą*. Jakaż naczelną różnica? U Szekspira mamy dramat kilku wielkich indywidualności wmieszanych w sprawy historyczne; Norwid ukazuje nam przede wszystkim ciśnienie tradycji, obyczajów, wierzeń, interesów politycznych, społecznych itd. zarówno na masy, jak i na wielkie jednostki. W *Quidamie* każda postać jest reprezentantką jakiejś formacji cywilizacyjnej swoich czasów. Mamy tu wrażenie obcowania przede wszystkim z ruchami gromad, a dodatkowo tylko z działaniami indywidualuów. Podobnie w *Tyrteju*. Odmiennego sensu nabiera u Norwida podanie o Wandzie przez zespolenie jej dziejów z wielkim przełomem od pogaństwa do chrześcijaństwa. Rytygier, Skald, Żyd i inni stali się tu — podobnie jak bohaterowie *Quidama* — wyrazicielami różnych kierunków swojej epoki. Rakuz i Krakus, bohaterowie drugiego dramatu mitycznego, to też nie tylko dwie odrębne jednostki, ale i dwa odrębne typy kultury. Nie inaczej jest i w tych utworach Norwida, których akcja rozgrywa się w czasach poecie współczesnych: uczucia są ogólnoludzkie, ale sytuacje i konflikty uwarunkowane są przez moralno-obyczajową atmosferę epoki. Dotyczy to i *Nocy tysięcznej drugiej*, i *Miłości-czystej*, i *Pierścienia wielkiej damy*, i *Za kulisami*, i wszystkich drobnych liro-epickich utworów, zarówno w wierszu, jak w prozie. Same nawet Norwidowskie definicje tragedii i ko-

medii jakże są znamienne. Tragedia — czytamy w uwagach do *Krakusa* — to „uwidomienie fatalności historycznej albo socjalnej, narodowi albo wiekowi jakowemu wyłącznie właściwej”. *Haute comédie* — informuje nas wstęp do *Pierścienia* — to utwór, w którym „cywilizacyjna całość społeczna, jakoby ogólnego sumienia zwrotem, pogląda na się”. W komedii *buffo* (jak czytamy tamże) jest o tyle inaczej, że tam jedna warstwa pogląda na drugą. Mniejsza tu o słuszność tych definicji, ale jakże uderzający jest akcent położony w nich na czynniku historycznym.

W ogóle w świecie poezji Norwida nie ma szczegółu, w którym by się nie czuło obciążenia przeszłością, który by nie potwierdzał, że „przeszłość jest to dziś, tylko cokolwiek dalej” (jak czytamy w wierszu *Przeszłość* z cyklu *Vade-mecum*), że „za odległe gdzieś rzeczy — dziś włosienie kaleczy” (słowa *Wigilii*), że ci, co wrzeszczą o dniu dzisiejszym, zawieszeni są jak Absalon za włosy u rąk, „co z dawna umarli” (jak głosi wiersz *Wielkie słowa*)... Można by bardzo długo cytować podobnie ekspresyjne wiersze Norwida, w których wzruszenie ogniskuje się dokoła tej samej ciągle świadomości nieprzerwanego związku wszelkich spraw ludzkich w historii.

Nawet najbardziej osobiste uczucia, te, które u innych poetów tak często się stają punktem wyjścia dla odsunięcia jednostki od społeczeństwa, a zbliżenia jej raczej do przyrody, u Norwida nie obywają się bez akompaniamentu historycznego. Tak jest nie tylko z przyjaźnią, ale i z miłością. Posłuchajmy np. dziejów miłości w *Assuncie* (pieśń IV, strofy 7—8):

Nad Eufratem byłem z n!ą, gdzie płaski,  
Jedne drzewko w gruzach Babilonu;

I u piramid na rozłódze płaskiej,  
 W Nazaret, równym dziewiczemu łonu,  
 Krytemu biało, w zieleniuchne paski;  
 W Grecji, fijołki rwąc u Partenonu,  
 Gdzie w marmurowe wargi Ideału  
 Pszczoła brzęcząca zachodzi pomału...

O zachodzącym słońcu nadtybrowym  
 Byłem z nią w rudych, wieczystych ruinach;  
 W Giulietty mieście, pierwiej w Apeninach,  
 I nad Dunajem smętno-owidowym;  
 Bywałem w wiekach razem i w godzinach  
 Żywej historii czarem Sybillowym,  
 Gdzie Scyta klacze doi, kędy Geci  
 Ciskają kregle, naiwni jak dzieci...

I lokalne umiłowania Norwida mają zawsze ten akcent historyczny. Warszawa np. jego poezji jest Warszawą zmonumentalizowaną: streszczoną raz w farze, domach „patrycjalnych”, „Zygmuntowym w chmurze mieczu” i ulicach przebieganych przez pułki kozackie (w *Fortepianie Szopena*), za drugim razem — w dziwnym godle syreny i w owej rzadkości: kamieniu brukowym, co krwią i łzami nie świeci. To nie jest Warszawa widoków czy nastrojów: to jest Warszawa wielkiej historii.

✕ Ale związek z historią nie ma u Norwida nigdy charakteru deterministycznego. Nigdy w nim nie jest zatarte znaczenie woli ludzkiej. W świecie poezji Norwidowskiej człowiek jest obciążony dziedzictwem przeszłości — złym i dobrym. Jego zadanie polega na zdaniu sobie sprawy z tego dziedzictwa i na rozrządzeniu nim. Historia to nie bierne podporządkowanie się jakimś nieuchronnym konsekwencjom spraw dawno rozegranych, ale przeżycie wielkiego dramatu, wspólnego dla jednostki i całego narodu, całej cywilizacji. Współcześni

Norwidowi parnasiści francuscy sławili nieraz historię jako godne kontemplacji widowisko. Podobnie czynił znakomity jego rosyjski współczesnik — Tiutczew. „Szczęśliwy, kto oglądał świat — czytamy w Tiutczewskim wierszu *Cycero* (w przekładzie Juliana Tuwima) — w chwilach przemiany i przełomu: — bogowie go do swego domu — wezwali, by do uczty siadł; — w ich radzie uczestniczył świętej, — ich wzniosłych igrzysk widzem był — i żywcem, jako wniebowzięty, — z ich czary nieśmiertelność pił.” Wiersze o takim kontemplatorskim stosunku do historii są nie do pomyślenia u Norwida. Jeśli on wysławia jakiegoś bohatera, to po to, żeby wyrazić solidarność z ideą jego czynu, żeby jak gdyby nasunąć czytelnikowi, jako nieuchronną konsekwencję apoteozy, wykrzyk: „Dalej — dalej”, którym sam kończy *Bema pamięci żałobny-rapsod*.<sup>1</sup> „Zaiste — być aktorem, trza i być w teatrze” — mówi o tym *Rzecz o wolności słowa* (p. II). Dlatego to pisze Norwid dytyramb na cześć Johna Browna, heroicznego inicjatora ruchu wyzwolenczego wśród Murzynów amerykańskich. Dlatego poetycki hołd składa emirowi Abd-el-Kaderowi, rycerskiemu muzułmaninowi, co wystąpił w obronie zagrożonych ludzi innego wyznania i innej narodowości. Dlatego żałobny rapsod poświęca Bemowi, co w sprawie Ludzkości „wiele pomysłów” „dościgał włóczniami”. Czcł Czartoryskiego za jego nieznużone „kołodziejstwo” w narodzie. Tak samo jest ze wszystkimi innymi bohaterami historycznymi, o których pisze. I zawsze to są bohaterowie wielcy nie tylko odwagą czy rozmiarami swoich dzieł, ale i pewnością decyzji. Wielkość Abd-el-

<sup>1</sup> W innej intencji porównywa poezję Norwida z „ogólnoludzką liryką filozoficzną” Tiutczewa i kilku innych poetów XIX w. K. W. Zawodziński (*Uroczystości Norwidowe*, „Myśl Współczesna” 1947, z. 7/8, s. 149).

-Kadera polega wedle słów poety na tym, że „konia swego dosiadł w czas”. I symbolem czynów Bema z tej samej przyczyny jest jego „rumak”; i z tej samej przyczyny się wydaje, że „rumaka” tego będzie można jeszcze po śmierci bohatera na trudnej drodze Ludzkości „zaprzeć” włócznią „jak starą ostrogą”. I świętego Pawła nawet przedstawia Norwid jako „jeźdźca w czystym polu, — pochylonego z konia, w snopie blasku” (*Salem*). I bohater przyszłości rysuje mu się jako podobny *equus*: „Rycerz raz jeszcze płaszcz oblecze nowy, — Narodów wiele Miłością obejmie” (tamże).

„Narodów wiele Miłością obejmie”: i te słowa są wybitnie znamienne dla Norwidowskiego stosunku do historii. W świecie poezji Norwida nie opuszcza nas przekonanie, że historia ma swoje „sumienie” (*Czasy*), że (jak poeta mówi w *Salemie*) „dziejów mądre są ekwacje”, że (jak się wyraża w *Żydach polskich 1861*) dzieje tylko „pozornie są z a m ę t, — gdy w gruncie są: siła i ł a d n o ś ć szeroka”. Dlatego to tak obowiązuje człowieka liczenie się z historią. Szepce o tym piasek w klepsydrze do narratora noweli *Garstka piasku*: „Wiedz, że to przez t r a d y c j ę wyróżniony jest majestat człowieka od zwierząt polnych, a ten, co od sumienia historii się oderwał, dziczeje na wyspie oddalonej i powoli w zwierzę zamienia się.”<sup>2</sup>

W tak pojętej historii podobnie się szacuje pozycję człowieka czynu jak i artysty. Wielkość Chopina nie na tym polega, że wyrażał w swojej sztuce Polskę, ale że t a k ą Polskę: „Polskę — przemienionych

<sup>2</sup> Doskonale pisze o tym M. Jastrun we wstępie do *Poezji wybranych* Norwida (Warszawa 1947): „Ma on żywe poczucie historyczności każdego momentu” (s. X); „moment historyczny interesuje jednak Norwida o tyle, o ile staje się kształtem prawdy moralnej” (s. XI).

kołodziejów!" — i to w perspektywie „wszechdoskonałości” historii. I Mickiewicza wielkość nie w tym tylko, że był mistrzem słowa, ale że, będąc mistrzem słowa, rzucał „perłowych tęczę ziarn” — „Miłości i Wiary” (*Salem*), że zeszedł z ziemi, „Kochajmy się wyrzekłszy przy zgonie”. Byronowi walkę o wolność Grecji skłonny jest Norwid w *Rozmowie umarłych* uznać za dzieło większe niż jego utwory pisane (porównywając nawet w tym wypadku dziedziny, które się naprawdę nie nadają do porównywania).

Znamionuje więc Norwida, i to w mierze wybitnej, poetycki zmysł historyczny. Sprzeczne z nim mogą się wydawać jego wielokrotne skargi na „bezdziejowość” własnej epoki. Któż bo, kto go trochę więcej czytał, nie pamięta wierszy o epoce „nominalnej” (w *A Dorio ad Phrygium*), o czasie „bezhistorycznym i w kolorach płowym” (w *Salemie*) lub innych podobnych, licznych w jego poezji, zaczynając od wczesnego listu poetyckiego *Do mego brata Ludwika*:

I w doczesności się pijanej gubię,  
Nie śmiejąc wiekiem nazwać — i osądzić,  
Ze taki ogrom czasu można — błądzić.

Przecież z tej postawy protestacyjnej względem własnej epoki wywodzi się całe mnóstwo jego inwektyw poetyckich, całe mnóstwo jego wierszy sarkastycznych, cały obfity dział satyry w jego twórczości. Z tej postawy protestacyjnej wywodzą się też i inne jeszcze utwory: utwory przedstawiające mękę oczekiwania historycznego. Norwid jest wielkim jego poetą. Cała wymowa liryczna takiego np. wiersza *Wczora-i-ja* na tym przecież polega: trzeba zakrywać twarz wiekiem trumny, czekając, aż się „tom historii zmarmurzy”. „Lecz moje dni to odwłoki — mówi wiersz inny (*Tymczasem*) —

lata moje — czekanie." Całe życie osobiste wydaje się „antraktem” tylko w teatrze dziejów. Ten dramatyzm historycznego czekania to jeden z najbardziej własnych motywów poetyckich Norwida.

Łączy się z tym swoistym dramatyzmem w jego poezji i swoisty typ nowego bohaterstwa. Rycerz „nowego oręża” to niekoniecznie ten, co siłą walczy: to może być także „ów, co czeka” (jak głosi półzartobliwy, w istocie głęboki wiersz *Na zapytanie, czemu w konfederatce, odpowiedź*). A „słodycz chrześcijańska” (jak czytamy w wierszu *Bohater*), towarzysząc męstwu, „współ-zwycięża duchem”.

Nigdy jednak uczucie obcości względem własnej epoki, przeciwstawianie się jej dążeniom nie prowadzi u Norwida do rozpaczki ani do zwątpienia o sensie dziejów. Tak posępny w ogólnym tonie wiersz *Do mego brata Ludwika* (1844) kończy się przecież otrząśnięciem z pesymizmu („A jednak ziemi kłać nie będę wczesnie”), a późniejszy utwór *Salem* porównywa okres „bezhistoryczny” z czasem z przypowieści ewangelicznej, w której pan wyjechał zostawiając dom pod zarządem złego sługi: przyjdzie przecież dzień, w którym pan wróci i każe sobie przedstawić rachunki. Ten sam motyw wraca z innym obrazem w *A Dorio ad Phrygium*:

Dnia jednego, jednej nocy... pewnej chwili  
Zapomniany zegar, gdzieś na niepomnej wieży,  
Jaskółczymi pozornie osklepion gniazdy,  
Zawróci nagle rdzawe koła...  
I wyjąknę, że czas jest — tylko to rzecz,  
Nic nie mówiąc więcej, lecz, że JEST CZAS...

Tak, mimo skarg, oburzenia, protestów, świat poetycki Norwida przeniknięty jest pewnością, że naprawdę nie ma okresów bezdziejowych. Bezhistoryczność nie-



których jest tylko pozorna. Bo nawet w tym czasie, który się zdaje tylko „nominalny”, historia w istocie raz po raz się odzywa („odpomina”, jak poeta powiada): Żyd stoi przed chatą „jak starożytny obelisk”, z ziemi pług czasem wyorze stary pancierz, czasem portret spadnie ze ściany... A wszystko się wciąga do rachunku dziejów. I od tego, co nominalne, większe znaczenie ma to, co istotne, choćby się w swojej powszedniości wydawało czymś spoza zasięgu historii. Cóż stąd np., że Polska w XIX w. jest „rozebrana” i niewidoczna — jak ją przedstawia jeden z najdziwniejszych wierszy Norwida z późnej doby (*Rozebrana. Ballada*) — skoro Wisła, Warta i Nida nie przestają płynąć, „oracz wywleka pług”, a „dzieci o rannej godzinie — gdzieś do szkół idą”?

× We wszystkim uwidocznia się życie historii. Uwidocznia się m. in. w ruinach, które też stanowią jeden z powracających motywów poezji Norwida (*To rzecz ludzka, W Weronie, Mogił starych budowa, Modlitwa, Marmur biały, Pompeja, Ruiny, Quidam* i in.). Jeden z bardzo znamiennych rysów poezji jego ujawnia się nam, kiedy porównujemy jego wiersze o ruinach z wierszami innych poetów. Naturalnie, nasuwa się przede wszystkim porównanie z *Podróżnym* Goethego, którego znajomość upowszechnił u nas Mickiewicz swoim przekładem. Poemat ten jest, jak wiadomo, pochwałą Natury, która wskazuje jaskółce dogodne miejsce dla gniazda wśród gzymsów mistrzowskiego dłuta, a człowiekowi podszeptuje, jak stawiać „nikczemne domy” pomiędzy wyłomami wspaniałych budowli „przeszłego wieku” i tak „używać życia na grobie”. Inny „poemat ruin”, o którym może się nasunąć myśl przy czytaniu Norwida, to *Willa włoska* współczesnego mu Tiutczewa. Mamy tu ruiny majestatyczne pustką i spokojem, powoli, cicho

stapiające się z łagodną otaczającą je przyrodą. Na dziedzińcu weszli turyści i oto jakby drżenie jakieś przebiegło po ruinach. „Cóż to? — pyta poeta — czy to sprawiło złe życie, które ze swoją burzliwą gorączką przekroczyło wraz z nami przez próg utajony?” U Norwida, kiedy mówi o ruinach, mamy do czynienia z postawą, która jest zupełnym przeciwieństwem Goethowskiej i Tiutczewowskiej. Ruiny są dla niego przede wszystkim wymownym dokumentem dziejów, świadectwem twórczej woli człowieka. Oto np. obraz końcowy z *Rzeczy o wolności słowa* (rozd. XIV) — obraz kolumn Palmiry:

Z dala — z dala — nim stopa ma dotknęła piasku,  
Zawołałem sam: „T a d m u r!” — przy księżycu blasku  
Kolumn tysiąca więcej widząc, których chóry  
Szły tam i owdzie kiedyś w myśl architektury,  
Co gdzieś albo istnieje, lub stała się siłą  
Myśli ludzkiej — i widzi, w niczym jak coś było.

A jak z ruinami budowli, tak jest z ruinami życia narodowego. Mogą być zniszczone wszystkie jego swobody. Zostaje przecież i wtedy jeszcze opinia publiczna: opatrzona nazwą wytartą i zbanalizowaną, a przecież potężna: zawsze groźna dla tyranów, gwałcicieli prawa i sprzedawczyków. Norwid nie cofał się przed użyciem tzw. słów prozaicznych. Owszem, wielu takim słowom nadał silną poetycką wymowę. Trzeba było takiego poety, aby napisać (w II części *Promethidiona*) apostrofę zaczynającą się od słów:

Opinio! ojczyzn ojczyzno — twe siły  
Są z głosu ludu...

— i przedstawić, jak to wartość tego głosu polega właśnie na tym, że to tylko głos — jak głos proroków —

bez żadnej broni, bez żadnego materialnego poparcia.  
Nic na pozór, a jakaż potęga:

To strach! — — Milczycie teraz, strach to wielki,  
Ten głos, przez potów, krwi i łez kropelki  
Ociekający w sumienia naczynie  
Pod narodami, jak w mistyczną skrzynię...

To więc, co wydaje się brakiem historii, jest tylko  
pewną jej odmianą.

2. A jak nie ma okresów bezhistorycznych, tak nie  
ma w świecie poetyckim Norwida ani ludzi, ani spraw  
bez znaczenia. We wszystkich prawie jego utworach  
otwarte są wielkie perspektywy historyczne. Ale na  
pierwszym planie bynajmniej nie zawsze występują  
wielkie historyczne postaci. Sam o tym mówi w *Liście  
do Walentego Pomiana Z.*:

— Owszem więc, mój bohater i jeden, i drugi  
Wielkich nie czynią rzeczy, to zaś ich spotyka,  
Co ludzi miernych albo małoznaczne sługi.

Słowa te odnoszą się przede wszystkim do owego  
*homo quidam*, człowieka nawet bez imienia, który się  
przesuwa jak cień po stronicach wielkiego poematu  
historycznego; ale odpowiadają także innym utworom  
Norwidowskim. W najżywszym dziele scenicznym poety,  
*Pierścieniu wielkiej damy*, jakież niewiele „znaczący”  
bohater — Mak-Yks. W noweli *Stygmata* ukazuje się wi-  
dok na ogromne przestwory dziejów; ale punktem wyj-  
ścia jest jakże drobna i pospolita sprawa! Nawet kiedy  
Norwid wprowadza na scenę swoich dzieł wielkie postaci

historyczne, nie zawsze są one włączone w tzw. wielką akcję. W *Kleopatrze i Cezarze* nie mamy na scenie ani wielkiej walki militarnej, ani wielkich rozpraw dyplomatycznych. Zapewne, są one gdzieś w głębi, poeta jednak skupia naszą uwagę na sprawach znacznie bliższych powszedniości epoki. Cóż dopiero mówić o utworach z życia współczesnego! Osnową epicką poematu *A Dorio ad Phrygium* jest tylko pogrzeb Cyganki; osnową epicką *Emila na Gozdawiu* — boleść starej, zapomnianej mamki. Fabułę poematów takich, jak *Szczesna*, *Wesele* czy dłuższa od nich *Assunta*, da się opowiedzieć w kilku zdaniach, bez posługiwania się górnym słownictwem. Osnowa wielu drobniejszych utworów Norwida sprowadza się do jakiegoś drobnego, pospolitego wypadku.

Ale wypadek ten zostaje ukazany tak, że zupełnie się zmienia konwencjonalna skala wielkości. Pułkownik może wcale nie być atletą, ale niepozornym kaleką. Bohater to niekoniecznie wielki wojownik: to czasem skromny technik fabryczny, jak Jan Gajewski, co zginął od eksplozji kotła. Nie tylko matka, ale i mamka godna jest serdecznego przywiązania. Stąd „mapa życia” tak niepodobna jest do mapy globu i gdyby ją kto kreślił, „góry i pustynie” (jak czytamy w *A Dorio*) „przeniosłyby się w krótkie jedno mgnienie oka, — a ocean przepadłby, gdzie ledwo łąza płynie”.

Nie ma wypadków obojętnych. Wszędzie się rozgrywają sprawy życia. Wszystko się gdzieś gromadzi, żeby kiedyś zaważyć. Już w młodzieńczych wierszach Norwida przeświadczenie to znajduje silną ekspresję, jak np. w gnomach listu *Do mego brata Ludwika*:

Bo nie zginęło żadne utęsknienie  
I żadna boleść nie przewiała marnie,  
I żaden uśmiech błahy nieskończenie. —

A ileż razy zostaje to przeświadczenie wypowiedziane później. W wierszu *A pani cóż ja powiem* (1857) znajdujemy słowa, które brzmią zupełnie jak dalszy ciąg tylko co przytoczonych:

I żadna iza, i żadna myśl, i chwila, i rok  
Nie przepadły, nie przeszły, ale idą wiecznie...

Kiedy się tak patrzy na rzeczy — jak gdyby przez jakiś mikroskop poetycki — znika granica pomiędzy tym, co wyjątkowe, a tym, co zwyczajne. Okazuje się, że „nadzwyczajnego wiele jest u zwykłych” (*Do mego brata Ludwika*), że w samej powszedniości przejawia się mnóstwo „mistycznych rzeczy i nieodgadnionych” (*W tej powszedniości*).

Rzeczywiście, jakże cudowna okazuje się w poezji Norwida np. czysta woda: woda zapomniana nieraz wśród nowoczesnego bogactwa, ale w chwili pożaru okazująca się cenniejszą nad wszystko:

O! wodo czysta... bardzo zapomnieli ciebie,  
Służebnej, cichej, prostej, szczególnie ubogiej,  
W której jest błękit niebios i która jest w niebie.

Inaczej gloryfikowana jest woda w poemacie *Assunta* (tym razem wespół ze szklanką, tak jak w *Toście wespół z wiadrem*):

Wody nie piłem na życiu tak czystej,  
Ni iza mi kiedy obiała się skorzej  
O szklanki gminnej kryształ przezroczysty...

A jakąż wymowę mają tyle razy występujące u Norwida — bądź w opisach, bądź w porównaniach — obrazy pyłu, piasku czy bruku! Oto jeden z wielu (z *Assunty*, I):

Jak w bruku kamień, stopą coraz inną  
 Deptany ciągle w ulicy grodowej,  
 Niehistoryczny i beznapisowy,  
 Wytarte czoło ma, choć twarz niewinną:  
 Tak z dniami bywa, lubo nie powinno!...

Zupełnie inny jest bruk np. w *Quidamie* (XI). A przypomnijmy sobie ów, jakimże liryzmem owiany, kamień z bruku Warszawy (*Dedykacja*), „na którym krew i łza nie świecą”. Albo przypomnijmy sobie wymowę garstki piasku z poematu prozą pod tym tytułem. Albo słowa o „pyłach z posadzki podniesionych nogą”, które mają w sobie coś ze „zwłok człowieka” (*Sława*).<sup>3</sup>

Wielokrotnie też ukazuje poezja Norwida, jak wielkie znaczenie mogą mieć drobne wydarzenia i drobne rzeczy w życiu ludzi: słowa powiedziane zbyt cicho albo zanadto głośno, herbata przerywająca rozmowę, wachlarz, bransoletka, czapka obszyta barankiem. Jednym z częściej powracających jest u Norwida motyw kwiatów rzuconych czy przesłanych bez komentarza. Kwiat taki jest naczelnym, oszołamiającym i dręczącym wspomnieniem bohatera *Nocy tysięcznej drugiej*:

<sup>3</sup> Z tymi predylekcjami Norwida łączy się ściśle jeden z jego częstych sposobów pisania o sztuce (a pisze o niej wiele): mianowicie przedstawianie wrażeń artystycznych poprzez obrazy techniki twórczej lub odtwórczej. Mówiąc o sztukach plastycznych Norwid zazwyczaj posługuje się obrazami dłuta, pędzla, farb, rylca itp. Zwracając się do znakomitego skrzypka (N. Biernackiego), mówi przede wszystkim o desce jego skrzypiec, o strunach i o włosiu smyczka. Poemat o wielkim kompozytorze znamienny jest samym już tytułem: *Fortepian Szopena*. Nawet dwa wczesne utwory Norwida poświęcone sztuce pisarskiej noszą tytuły techniczne: *Pismo* i *Pióro*, i posługują się licznymi obrazami technicznymi. Tę serię motywów poddał szczegółowej analizie Kazimierz Wyka w książce *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* (1948).

Kwiat zerwany w czasie przejażdżki do Amalfi — widzę jeszcze lekką jej rękę pochyloną z konia ku skale... te kwiaty tam czepiają się po obu stronach drogi na ścianach wąwozu... przez ręce przewodnika, który siedł przy jej koniu, otrzymałem kwiat ten... różowy był wtedy... w nieskalanej czystości atłasu swego...

Dziś — żółtki... oblata z liści, które koroną jego były... i staje się podobnym do pająka, co wysnuł już z piersi przędzę całą... wszystko się zatrzymuje... osycha... i ginie... a nie wraca...

„Kwiatek nadesłany w liście” występuje potem, dramatycznie i ironicznie naświetlony, w *Szczesnej*. W wierszu *Człowiek*, rozważając możliwości swojego bohatera, uchyla poeta niby to pewne pytania, m. in.: „Czy gdzie z niekrewnych najbliższe ci łono — jaśminne pąki otrząśnie na ciebie”; a w dalszym ciągu mówi o „dziewicach pięknych i bardzo rzewliwych”, które umieją „kabalistyczne rzucać w twarz stokrocie”. Bezimienny Epirota, bohater *Quidama*, opowiadając o listku lauru rzuconym przez filozofa Arthemidora i „rozchwytanym” natychmiast przez jego uczniów, wspomina o sobie (zwitek pierwszy): „Tak niegdys z polnym postąpiłem kwiatkiem.” A w *A Dorio* motyw ten wchodzi jako naczelny do niezapomnianej serii porównań, które pozostają bez odpowiednika:

Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi  
Garścią fijołków i nic mu nie powie...

Jest Norwid w tych rzeczach niewątpliwie dzieckiem osiemnasto- i dziewiętnastowiecznego realizmu, który przyjął i rozwinął przekonanie o charakterystyczności i ważności drobiazgu, zainicjowane przez Sterne'a. Sam już wielki inicjator w sposób wysoce przekonywający ukazał, ile drobne, pozornie przypadkowe

odruchy, powiedzenia, nawet gesty zawierają w sobie głębszej treści psychologicznej, obyczajowej, społecznej. Korzystając z jego zdobyczy, późniejsi pisarze stworzyli cały nowy kierunek literatury. Do jego wielkich reprezentantów należał m. in. współczesny Norwidowi Balzac. Poeta nasz, bardzo niechętny nowoczesnemu powieściopisarstwu, wyrażający się o nim zawsze kostycznie, miał z nim przecie pewne wspólne założenia. Przystał je sobie bardzo wcześnie. Motywy wszystkich jego juveniliów pochodzą ze sfery zjawisk i spraw najprostszych, najpotoczniejszych. Ich porównania, przenośnie przeważnie też się w tej sferze zamykają. Występują w nich swojskie rośliny, swojskie ptactwo, nawet „zrachowane jaja, kiedy idą w kosze”, i pióro użyte do szczepionki ospy; myśli porównane są do „najemnych drabów”, wołających, by im zapłacono, pismo — do skrzydła ptasiego, którym się śmiecie zmiata. Nawet najbardziej fantastyczny poemat młodości Norwida, *Wieczór w pustkach*, jest fantastyczną rozmową, ale pospolitych, rzeczywistych przedmiotów. Jedyna abstrakcja upersonifikowana, jaka tam występuje, to Cisza (i ten wybór jest niemniej znamienity). Już wówczas miał poeta świadomość, że wszystkie „chwilowe bańki” znaczą „i każde głupstwo działa, każda mądrość działa” (*Dumanie [II]*). Otóż wiele elementów tego przekonania zawdzięcza Norwid kierunkowi sternowskiemu literatury. Nie tak ważna rzecz, czy poznał go z pism samego mistrza, czy z utworów jego naśladowców, niezliczonych w początku XIX wieku — Xavier de Maistre’a, Washingtona Irvinga, Thümmela, Biestuzewa-Marlińskiego (którego za jego młodości na język polski tłumaczono), czy bodaj z pierwszych, wybitnie sternowskich powiastek Kraśzewskiego.



X Ale filozofia charakterystyczności drobiazgu, która u powieściopisarzy nie wychodziła poza dziedzinę psychologiczną i społeczną, u Norwida bardzo rychło zyskała perspektywy kosmiczne, wzniosła się w sferę religijną i przepojona została wielką potęgą uczucia. Te dopiero czynniki tłumaczą sarkazm Norwidowski pod adresem ludzi, którzy sobie wyobrażają (*Sława*), „że nieśmiertelność jest komą niedzielną, — co siedm dni prozę by przerwać bezczelną”. Te też czynniki dopiero tłumaczą słowa Norwida (w *Psalmów-psalmie*), że „i dziś cudy są, byleś się poznał na cudzie”, i bardziej jeszcze wstrząsające słowa (w wierszu *A pani cóż ja powiem*), że „nie ma grobów — oprócz w sercu lub w sumieniu”.

Nie ma grobów, bo nic naprawdę nie ginie — tak w świecie ducha, jak w świecie materii. Oto wiersze ze *Sławy*:

...onej émy zielonej atom,  
Co wleciał oknem ledwo dostrzeżony,  
I dyjamentom, i we włosach kwiatom  
Szepcąc coś znika... myślicieź: stracony?

Nic znamiennejszego dla Norwida nad tę poetycką wartość, którą ma u niego wyraz „atom”. A jest sporo przykładów, co o niej mogą zaświadczyć. W młodzieńczym wierszu *Do mego brata Ludwika* ludzie są określani jako „atomów władcy”, a myśl przyrównana do „atomu boskiego”. W *Pompei* słyszymy o „ścisłych atomach marmurów”. Szeliga w *Pierścieniu wielkiej damy* mówi o „atomie fatalizmu” (a. II, sc. 3), a Maria Harrys przyznaje, że może kiedyś miała dla Szeligi „jakiś błahy atom” uczucia (II, 6). Olbrzymie kwiaty (w wierszu z 1873 r.) były *Sród dzbanów ziemi zielonym atomem*. W *Quidamie* wspomniane są przez Epirotę (XIII)

„rozgłośne systemy atomów”, a o Arthemidorze jego uczniowie mówią, że jest „wolnym jak atomy” (V).

Inny jeszcze aspekt atomu ukazuje nam poeta w tym ustępie *Listu do Walentego Pomiana Z.*, w którym się przeciwstawia Mickiewiczowskiemu Konradowi:

Bo jam nie deptał wszystkich mędrców i proroków...  
Ale mię huśtał wicher, ssałem u obłoków,  
I czułem prochów atom na twarzy upadłej.

To już nie hiperbola drobności ani symbol swobody, jak w poprzednio przytoczonych przykładach: to ekspresja całego, jakże głęboko wyczonego kierunku cywilizacji.

„Azali Newtonowe jabłko — prawd nie pouczyło znamienitych?” — mówi poeta w jednym z testamentarycznych swoich utworów: w rezygnacyjnym, wzniośle pogodnym liście *Do Bronisława Z.* (1879).<sup>4</sup> Tak, z drobniaków nieraz wyrastają wielkie prawdy. I wielkie prawdy obywają się często bez licznych słów. Nieraz dwa z nich wystarczą „i pono to zwie się: Epoka, — słów dwa, a z których jest potem treść ciągła, — jak te nieliczne: Ziemia jest okrągła” (*Assunta*, IV, strofa 4). W świecie, w którym tak jest, określenie człowieka jako władcy atomów (*Do mego brata Ludwika*) czy Jehowy prochów (*Modlitwa*) nie jest małym dla niego tytułem.

Zaiste, jak poetą historii, tak można nazwać Norwida i poetą atomu.

I właśnie dlatego można go tak nazwać, że mówiąc

<sup>4</sup> W innej funkcji występuje ten sam motyw w II cz. *Za kulisami*. Omegitt mówi tam: „Dziecię, widząc upadek jabłka, wyciąga ku owocowi swe rączęta, jako by pierś matki pragnęło objąć — ale Newtonowi tenże traf co innego zwiastuje i gdzie indziej jego myśl odnosi...”

o „atomie”, ciągle nam w swojej poezji uprzytomnia jego funkcję kosmiczną. Bo jak „atom”, „proch”, „pyłek” należą do częstych jego motywów, tak należą do nich równocześnie i „kula świata”, planeta, przestrzenie śródgwiezdne, „wiatr, co obejma glob i Boga chwali”, itp. Do właściwości poezji Norwidowskiej należy zespalanie tych dwu serii motywów. Zjawiska i sprawy drobne w tym zespoleniu rosną, ogromy się zniżają, dystanse między nimi nikną.

— „Na mchu jeśli w odludnym przylegniesz parowie, — planeta ci się zaraz pod twe małe skronie — zbiega, i czujesz globu kulę za wezglowie” (*List do Walentego Pomiana Z.*).

— „Świat tak się mały stał nam, że pod stopy — czuliśmy obrót globu” (*Assunta IV*, strofa 9).

W *Assuncie* kilkakrotnie występuje to połączenie kosmicznych kontrastów w przedstawieniu miłości. Opowiedziawszy o pierwszym spotkaniu z Assuntą narrator dodaje: „Dwoje nas było — w ogrodzie — na świecie” (II, strofa 9), a później, kiedy Assunta, upuściwszy lżę na liść bluszczu, wybiegła, w podobny sposób przedstawia swój stan uczuciowy (II, strofa 17): „I tylko ten liść ze lżą i ja byłem — na świecie całym, jak wielki i błogi.”

Odczucie wielkości kosmicznej warunkuje tu odczucie wartości rzeczy drobnej czy krótkiej chwili. Po sternowsku wyraża tę prawdę Szeliga w *Pierścieniu wielkiej damy* (a. I, sc. 6):

— Zaiste! tylko podróżnik umie — podróżować i we własnych stronach — monumenta odkrywać lub czynić — nie znane dla innych spostrzeżenia. [...] — Rzeczy, obok których bliscy co dnia — opierają swe rubaszne łokcie — uderzają wzrok mój, budzą mój słuch... — Podróżuję wciąż i wciąż... jak w Syrii!

Jak dalece te przeświadczenia są znamienne dla Norwida, tego dowodzi m. in. obrazowa ich symbolizacja w wierszu kończącym rozprawkę *Krytycy i artyści* (1849), a przedstawiającym wizję przyszłej sztuki — „świętyni przymierza”:

A sklepień się gwiazdami nieba się przeloci,  
A każda z gwiazd poziomej odpowie stokroci.

To jeden z wybitnie swoistych głosów poezji Norwida. Bywa, że Norwid nadaje mu zabarwienie satyryczne i humorystyczne. Tak jest np. w *Marionetkach*, *Malarzu z konieczności*, *Co jej powiedzieć?* i tym podobnych „fraszkach”, w których poeta wkłada maskę światowca i wzywając się niby to w tę rolę, roztacza skargi: „Jak się nie nudzić, gdy oto nad globem — milion gwiazd cichych się świeci”, albo też usiłuje na terenie salonowym zainicjować rozmowę „o rytmie sił, — które sprawują planet korowody”, lub o tym, „że pory roku... nie tylko — są zamazaniem i tajemieniem wody” — i spotyka się z niepokojem „osób”, interesujących się tylko dobrze związanym krawatem albo kreacjami modnych krawców i fryzjerów.

Ale częściej zabarwia się ten głos patosem. Tak jest, kiedy poeta zwraca się do Piusa IX ze słowami „To ty, na globie sam!” Tak jest, kiedy hołd składa bojownikowi wolności Murzynów (*Do obywatela Johna Brown*), który miał nogą odepchnąć stołek szubienicznika, a z nim całą „planetę spodloną”. Tak jest, kiedy mówi (w wierszu *Do zesłej*) o stopach Zbawiciela „gwoźdźmi przebitych” i „uciekających z planety”, albo kiedy (w późnym wierszu *Do wielmożnej pani I.*) woła, że chciałby, oglądając mapę Europy, „znać stopy Zbawiciela swobodniej oparte”.

3. Atom i kosmos — to granice świata poetyckiego Norwida. Pomiędzy nimi rozpościera się główna dziedzi-  
dzina jego poetyckiej uwagi: królestwo człowieka.

W wierszu *Autor nieznan*y siebie oczywiście Norwid ma na myśli, kiedy przedstawia tego poetę, co zaczął „człeka śpiewać powinność i cele” i tym słuchaczy zniechęcił. W tym przekornym doborze wyrazów odmalował się niby jakiś Delille czy inny wersyfikato-  
moralista. Na ogół jednak wyraz „człowiek” występuje u niego w kontekście wysoce emocjonalnym (choć emocjonalność jest i tu, jak wszędzie indziej u niego, hamowana). Obok „prawdy”, obok „historii”, obok „globu”, obok „atomu” jest to jeden z wielkich jego wyrazów. Wspominając wieloletnią życzliwość Lenartowicza (w wierszu z 1856), dziękuje mu poeta w słowach:

Niechże cię miłość boża za to czeka,  
Nie żeś pamiętał mnie, lecz że człowieka.

Bohater *Szczesnej* ostatni list swój, pisany na progu rozpaczy, kończy słowami: „Dwa słowa tylko: p o m n ę... k o c h a m... człeka.” Satyryczną ironię ma poeta dla ekspedycji archeologicznej w *Epimenidesie*, która badając grób wykopaliskowy dokonała pomiarów, zajęła się napisami, garnkami, odłamkami gwoździ, resztkami wawrzynów, słowem — nic, nic nie zanie-  
dbała — „nic... oprócz człowieka”. Jedną z najbardziej czczonych przez Norwida postaci historycznych to św. Paweł, co był przez jednych pogan pętany jak zwierzę, przez innych obwoływany za boga, a wytrwał przy człowieczeństwie swoim: „przy wierze, — że człkiem był” (*Dwa męczeństwa*). Bo człowiekiem być to nie byle co: to — jak mówi Cezar w dramacie *Kleopatra i Cezar* (a. II) — „zacność”:

To w dyjademie przejść się pod jarzmem — to więcej  
Niżli dość...

Do tej też „zacności” pretenduje poeta przede wszystkim w swoich wierszach. W *Odpowiedzi* na list Deotymy (1858), porównyując się z innymi poetami, wypowiada spopularyzowane potem słowa: „Kto inny ma laur i nadzieję, — ja — jeden zaszczyt: być członkiem.” Zamykając najbardziej zasadniczy swój cykl liryczny i gnomiczny *Vade-mecum*, gdy się zastanawia (w wierszu XCVII: *Finis*), jak się pod nim podpisać, pisze: „śmiertelnik”.

Nie w tym więc jego naczelną ambicją, żeby być indywidualnym, niepodobnym do innych; przeciwnie: nade wszystko w tym, żeby wyrażać najogólniejsze człowieczeństwo.

O człowieczeństwie przemawia Norwid nieraz językiem nieomal ogólników horacjańskich — z inną wszelako niż u Horacego siłą uczucia, jak np. w *Królestwie* (z cyklu *Vade-mecum*, XLI):

Nie niewola ni wolność są w stanie

Uszczęśliwić cię... nie! tyś osobą:

Udziałem twym więcej!... panowanie

Nad wszystkim na świecie — i nad sobą.

Liczne wiersze Norwida, zwłaszcza z cyklu *Vade-mecum*, można traktować jako ilustracje różnych aspektów tego ogólnika-paradoksu: *Pielgrzym*, *Sfinks*, *Czułość*, *Narcyz*, *Nerwy*, *Fatum*, *Harmonia*, *Święty-pokój* i wiele innych. Raz po raz ukazuje nam Norwid sytuacje, w których człowieczeństwo staje wobec próby swojej wewnętrznej siły.

Wszystkie prawie wiersze jego poświęcone poezji czy sztuce w ogóle — są tylko osobnym działem tego cy-

klicznego poematu człowieczeństwa. Przypomnijmy sobie np. *Próby*, które po ironicznym błogosławieństwie pieśni „malinowych”, „kalinowych” itp. przechodzą w otwartą pochwałę pieśni ludzkiej, jako jedynie żywej:

— Jeśli usłyszę cię mówiącym: „Wolę” — mówiącym: „Kocham — chcę — jestem człowiekiem; — dłońmą wyciągam, chociażby rozdarta — z czystego złota wykonywanym ćwiekiem [...]” — o! wtedy powiem, że pieśni twe żywe!

Same zresztą już określenia piękna w *Promethidionie* jako „kształtu miłości” albo „profilu prawdy i miłości” — są przecież wybitnie wymowne!

Zupełnie też mylnie pojmują Norwida ci, co go porównują z wielkimi poetami przyrody, np. z Fietem (i w wyniku załamują nad naszym poetą ręce, stwierdzając, że rosyjski wybitnie go przewyższa), bo to jest szukanie u Norwida tego, od czego on się świadomie odsuwał.

Nie żeby nie czuł piękna przyrody ani żeby go nie umiał wyrazić. Wystarczy przypomnieć choćby obraz wsi w *A Dorio* ze słowami o pieśni „pijanego słodyczą kwiatów bąka”, „pieśni pijanej, z kielicha niesionej w kielich” (słowami, których, myślę, że ani Fiet, ani Keats by się nie powstydzili). Albo obrazy natury w *Quidamie*, jak choćby ten ukazany na początku rozdz. XI: „przez bramę miasta, przez winnic kwadraty, — furtki owiane w rośliny aromaty, — którym bluszcz służy jak zwiewna zasłona, — strzegą zaś ręką nie sadzone kwiaty”... Albo rozdział VI w wierszu *Do L. K.*, poświęcony owej „pieśni [...] nieustannej — co każda wiosna lutnię swą strojącej”, pieśni, która „naturę śpiącą w długie rzęsy trąca, — zielonych włosów jej

podejma spłoty". To jest wspaniała pieśń przyrody; ale nasz poeta śpiewa inną: pieśń „obozu ludzkości" (jak mówi w *Próbach*); on się zwraca do muzy, co „bezwidnego filarem kościoła — na safirowym utwierdzeniu stoi".<sup>5</sup>

Kazimierz Wyka napisał, część tej sprawy mając na myśli (w artykule *Norwid nieobecny*, drukowanym w tygodniku „Odrodzenie" 1945, nr 19), że „przyrodzonym światem poetyckim" Norwida jest „obiektywny świat kultury". Obserwacja bodaj użyteczniejsza niż zestawienia z Fietem i Tiutczewem. Słuszna w tym sensie, że duża część motywów tematycznych Norwida w świecie obiektywnej kultury się mieści i że jego przenośnie i porównania szczególnie często są z tego świata czerpane. Uderzają zwłaszcza częste przenośnie i porównania tego typu w przedstawianiu zjawisk przyrody. Już w młodzieńczych jego wierszach spotykamy np. „łóże chmurnego obłoku" (*Sieroty*) i „listek atlasowy" przy główce maku (*Marzenie*); wieś leży tu „jak flet, co w sobie liczne pieśni tłumii" (*Wspomnienie wioski*); skowronek „zwickłany" jest w „tkaniny" mgły (*Skowronek*); księżyc pisze po drzwiach i belkach „białym miękkim promieniem", niby klecha w dzień Trzech Króli „święconą kredą" (*Wieczór w pustkach*), albo (w tym samym wierszu) nasuwa na siebie chmurę, „jak gdyby rękawem — lży ocierał", itd. A i w poezji Norwidowskiej późniejszych czasów bardzo dużo takich obrazów. W *Próbach* np. drzewa „od ziemi jak ko-

<sup>5</sup> „Mówi się — pisze M. Jastrun w cytowanym już Wstępie — że Norwid jest przede wszystkim myślicielem, filozofem. Niestłusznie. Norwid jest przede wszystkim artystą, lecz artystą, dla którego najbardziej interesującym materiałem jest myśl, refleksja, doświadczenie kulturalne ludzkości" (s. XII). Słowa arcytrafne.



lunny rosną”, a na niebie „miękkich gałęzi obręcze — podobne mają do harf”. W wierszu *Do L. K.* natura ma ogarnąć kibić darnią szmaragdową niby suknią, a ptaszęta latające tworzą nad nią diadem. W *Quidamie* (XVI) księżyc „w przysionek otwarty — szerokie składał promienie jak karty — księgi z głęboką uwagą czytanej”. Itd. Jeszcze częstsze są porównania i przenośnie wiążące sprawy ludzkie ze światem obiektywnej kultury. Dla przykładu przypomnę tylko dwa wiersze z *Assenty*: kiedy narrator (w pieśni I) opowiadając o mnichu zamiatającym mówi: „Przed Lesueura tym stałem obrazem”, i kiedy (w pieśni IV) przedstawiając urok umiłowanej powiada: „Patrzyłem jako Fidas na Dyjanę” (co oczywiście znaczy: na posąg Diany).

Taki szeroki jest zasięg człowieczeństwa w poezji Norwida. Dominuje ono nawet wielokrotnie nad przyrodą. Cóż dopiero mówić o sprawach ludzkich! Nawet w przedstawieniu miłości człowiek góruje u Norwida nad kochankiem. Kiedy zwłaszcza poeta mówi o miłości nieszczęśliwej (a o takiej mówi prawie zawsze), mniej słyszymy od niego o fatalnym mijaniu się uczuć niż o grzechach przeciwko człowieczeństwu: o uczuciach kłamanych, o oschłości duszy, o nieposzanowaniu ludzkiej godności. Wspomnijmy o *Trylogu*, o *Szczesnej*, o *Nocy tysięcznej drugiej*, o *Miłości-czystej*, o *Pierścieniu wielkiej damy*, o płaskich projektach małżeńskich w *Assuncie*: kłamstwo, cynizm, wyrachowanie, lekceważenie człowieka, brutalność... Jakże rzadkie wypadki miłości harmonijnej: i te albo skazane są na tragiczne rozjeście się (w *Wandzie*, w *Kleopatrze i Cezarze*, a wedle prawdopodobieństwa i w nie znanym nam w całości *Tyrteju*), albo przecięte rychłą śmiercią (w *Assuncie*).

A i w szczęśliwej miłości człowieczeństwo u Norwida dominuje. Mógł Mickiewicz napisać: „Kochanko moja!

na co nam rozmowa?" W erotyce Norwida takie słowa są nie do pomyślenia, nawet jako żart. U niego (tu jeszcze jeden jego związek z Balzakiem) rozmowa stanowi najbardziej istotną część stosunku pomiędzy mężczyzną a kobietą, choćby to była (paradoksalnie) rozmowa milczeniem, jak w *Assuncie*. I dramatyzm miłości norwidowskiej dlatego tak często wyraża się w niezestrojonej rozmowie. I szczególną poetycką ekspresję mają te jego utwory, w których przedstawia paradoksalną postawę człowieka, co w toku takiej rozmowy ostro, krytycznie widzi, a przecież ulega fascynacji, jak np. *Malarz z konieczności*:

Siądźże — i włosy tve grzebieniem zbierz,  
 Gdy ja — przylegnę na progu  
 I będę jak do feodalnych wież  
 Spiewał: nieznaney i Bogu. —

Wszakże podobnie jest i z Szeligą w dużej części *Pierścienia wielkiej damy*; podobną sytuację przedstawia Norwid i w wierszu *Co jej powiedzieć?* i gdzie indziej. Taka jest wymowa większości tych utworów, w których ten poeta człowieczeństwa jest, jak się mówi, poetą salonu, życia towarzyskiego i flirtu. Ta postawa jest genezą najcelniejszych jego wierszy charakterologicznych, jak np. o owych *bliskich* (w cyklu *Vademecum*, L), co to „znają cię, jak się litery — zna, pókiś ku nim zwrócony... — i póki twarzą w twarz przestajesz z nimi, — zaś ani chwilę już potem”, albo o owych „osobach”, o których Szeliga mówi (w *Pierścieniu wielkiej damy*, III, 1), że kiedy od nich odchodzimy, „ziemia nam przestaje być okrągłą, — niesłychanie płaszczy się a płaszczy... — słońce ma ckliwy blask i mosiężny... — zieloność jest jak na bilardzie — sukno czyste, równe i porządne”. Stąd się wywodzą i owe rady dla artysty

w *Sonecie* do Gujskiego (z 1871 r.), aby przedstawiał kobietę tak, żeby i iluzje męskie były w portrecie uwidocznione: winna ona być „sobą i ową, jak ty poglądałeś na nią: — nieustannym zjawiskiem! ona i nie ona!”.

Tak to liczne i rozmaite aspekty ma u Norwida człowieczeństwo. Z głębokim nurtem jego poezji łączą się ironiczne słowa z *A Dorio* o spostonowaniu znaczenia wyrazu „człowiek” na określenie kogoś zależnego i niższego. Wydała też na siebie wyrok w jego świecie poetyckim ta cywilizacja, w której uczucie współczowieczeństwa zacieśnia się tak, że obejmuje tylko granice ojczyzny i prowadzi do tego, że wszystkie ludy wydają się — każdy sobie — „nad wszystkie pierwsze” (*Vanitas*, w cyklu *Vade-mecum*, XXXIV). Życiorys Norwida w encyklopedii Brockhousa, przez niego samego inspirowany, słusznie twierdzi, że „pierwsze poruszenie ducha jego jest jako Człowieka, drugie jako Polaka”. Poświęcił wiele utworów sprawom swojego narodu: jego dziełom heroicznym, jego dorobkowi cywilizacyjnemu, jego cierpieniom, dowodom jego godności; ale Polak to dla niego przede wszystkim człowiek, a sprawa Polski to część ogólnej sprawy Ludzkości.

A cóż o losach i nadziejach Ludzkości ma do powiedzenia jego poezja?

Daleka ona jest od tego, co się pospolicie nazywa optymizmem. Jeden z jego wierszy zaczyna się słowami: „Smutną zaśpiewam pieśń” — i słowa te mogłyby służyć za epigraf do znacznej większości jego utworów. Nie wieszczą one słodko. Oto np. znamienne słowa wiersza *W pamiętniku L. A.* (1844):

Przyszłości wieczna! Na niewiecznym polu  
Do ułomnego śmiejąc się człowieka,  
Tylko mu jeden cel otwierasz — bólu...  
I tylko jedną prawdę — że jej czeka.

✕ Liryka Norwida jest w istocie swojej smutna. O barwie jej smutku świadczy występujący w niej wielokrotnie wyraz „sieroctwo”. Ale nie jest to liryka nigdy przygnębiająca, tym bardziej nigdy rozpaczliwa. Jej głęboką podbudową jest surowy stoicyzm, wiara katolicka i czerpiąca siły z tej wiary nadzieja. Najboleśniejse stwierdzenia przechodzą w tej poezji we wzniosłą rezygnację albo modlitewne wzniesienie ducha.

„Ludzie kiedy mię mylili, — było mi zawsze tym rzeź- wiej do Boga, — i rozpiórzały się ramiona moje, — pa-trzyłem w zawrót gwiazd, w wieczne spokoje.”

Takie są słowa wspomnianego już listu-elegii, napisanego z Ameryki do Marii Trębickiej (*Smutną zaśpiewam pieśń*). A oto słowa z późniejszego znacznie wiersza *Do L. K.* (1861):

„Gdzie nie ma o a z, oazą ostrogi, — a wiatr gdzie palmy poruszyć nie może, — bo palmy nie ma, tam oczy zwróciwszy — do gwiazd, wystarczy raz zawołać: Bo-że! — i wiedzieć, że jest w niebie step szczęśliwszy.”<sup>6</sup>

Oto odpowiedzi Norwida na surową prawdę życia. Podobna jest wymowa wierszy takich, jak *Teofilowi*, *Człowiek*, *Tęcza* i wielu innych: nad światem jest Bóg i jego gniew nawet przypomina sierocie-człowiekowi o jego „najbliższym”, „sąsiedzie” i „ojcu ojców”.

Postawa ta łączy się z wyobrażeniem twardego powszedniego obowiązku. Na wielką ucztę do „górnego sklepu” mało kto się dostaje jak prorok Eliasza na wozie

<sup>6</sup> O religijności Norwida sporo pisano, ale często mylnie. Bezpodstawnie np. podciągano ją pod miano mistycyzmu. Zob. o tym: W. Borowy, *Norwid w typie A + M*, „Przegląd Współczesny”, nr 174. [W tym tomie s. 277.] Dużo uwag trafnych w T. Makowieckiego *Norwid myśliciel*, w książce zbiorowej *Pamięci Cypriana Norwida* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1946).

ognistym: trzeba więc sobie samemu do własnego wozu os krzesać: oto jeden ze znamienych obrazów wczesnego wiersza *Do mego brata Ludwika*. Gdzie indziej (W pamiętniku L. A.) spotkamy się z obrazem krzyża, który człowiek musi sobie ciosać, zanim mu „w ręce go umarłe złożą”. Nie znaczy to oczywiście, aby śmierć miała być jedynym celem pragnień ludzkich, i mylnie czytają Norwida ci krytycy, którzy mu takie przeświadczenia przypisują. Trudno o twory ducha bardziej sobie przeciwne niż poezja Norwidowska i wielbiące śmierć *Hymny do Nocy* Novalisa. Norwid był przecież m. in. tym, który myślał o czwartej części *Boskiej komedii*, i część ta miała nosić tytuł *Ziemia*. I napisane już były do tego poematu wiersze:

Prócz ciemnych piekieł, czyśca półciemności  
I blasku niebios — och, ziemia jest jeszcze...

Jest ziemia i na ziemi człowiek musi dopełniać swoich zadań. Śmierć sama przez się nie jest bynajmniej nawet zamknięciem jego rachunków, bo może być wielka i marna (poetycką medytacją na ten temat wypełniony jest wiersz *Bohater*); może przerażać podobieństwem do roztrzaskania, ale może też mieć postać wzniosłego a pogodnego dopełnienia, jak zgon owego śp. Józefa Z., „oficera Wielkiej Armii”, który zamknął życie „z tym królewskim wczasem i pogodą, — z jakimi kapłan zamyka hostię w oltarzu” (*Na zgon śp. Józefa Z.*).

W ten sposób człowiek-atom, tworzący historię, staje ponad śmiercią, która (jak czytamy w wierszu *Śmierć* z cyklu *Vade-mecum*, LXXXII) „tyka” tylko „sytuacyj”, ale nie „osób”. „Fatum” człowieka to tylko konieczność zmierzenia się z nieszczęściem. Oto przyszło (jak przedstawia wiersz *Fatum* w cyklu *Vade-mecum*, XXX). Przyszło i czeka, „czy człowiek zboczy”.

Lecz on odejrzał mu, jak gdy artysta  
 Mierzy swojego kształt modelu,  
 I spostrzegło, że on patrzy, co skorzysta  
 Na swym nieprzyjacielu.  
 I zachwiało się całą postaci wagą...

I znika nieszczęście: przestaje być nieszczęściem.<sup>7</sup> (Jedyna to, jaką spotykamy w poezji Norwida, postać estetyzmu!)

Zdobywszy się na taką postawę wobec życia, bohaterka Norwidowska, Kleopatra, mówi, że „miłość zupełna jest zawsze — szczęsną!... dlatego że jest!” (*Kleopatra i Cezar*, a. II, sc. 3). Ta postawa pozwala znaleźć w życiu i pogodną radość, taką jak ta, którą przedstawia ów przedziwny list poetycki Norwida, opisujący m. in. zabawę w ochronce szkolnej. Jest w nim połączenie melancholii z uśmiechem, gorycz przechodzi w pogodę, ironia staje się dobrotliwa. Oto dzieci rozchwytują z kosza pomarańcze, których objąć jeszcze nie mogą rękami:

— Szczęście, widzisz, mój drogi, jest — i Ojczyzna — i Ludzkość  
 (Z pomarańcz bierz dowód... azali Newtonowe jabłko  
 Prawd nie pouczyło znamienitych?...) — jest i potęga istna  
 sztuki,  
 Żywej wtedy, gdy bliskie umie idealnym znamienować.

W tych krótkich słowach tak po prostu brzmiącego, a tak zarazem niezwykłego heksametru wypowiedział Norwid może naczelną prawdę o swojej poezji i postawie życiowej, którą w niej wyrażał. Wielki znawca tej poezji Miriam-Przesmycki (którego, mimo jego manierizmów stylistycznych, zawsze z wdzięcznością winni-

<sup>7</sup> Subtelna analizę tego wiersza dał Stefan Szuman w książce *O kunszcie i istocie poezji lirycznej*, 1948, s. 113—120.

śmy wspominać) słusznie mówił o jego „jednolitości duchowej [...] wciąż wzrastającej męskością tonu i dochodzącej wreszcie do [...] niezmiernego [...] naturalnego patosu człowieka, dla którego «firmament cały okolica»”.

W tym wielkość poezji Norwida.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Rzecz niniejsza była wygłoszona dn. 1 października 1947 r. jako odczyt w krakowskim oddziale Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza. Niektórym innym problemom, jakie stawia przed krytyką twórczość poetycka Norwida, poświęcony jest artykuł pt. *Norwid poeta*, zamieszczony w książce zbiorowej *Pamięci Cypriana Norwida* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1946). [W tym tomie s. 7. (Przyp. red.)]





II



## «ANIOŁ WOŁA»

(INTERPRETACJA CZTERECH ZWROTEK NORWIDA)

Dobrze się dzieje, że dyskusje o twórczości Norwida, przez tak długi czas zamknięte w kole zagadnień ogólnych, teraz coraz częściej przybierają charakter szczegółowy, schodząc do interpretacji pojedynczych, drobnych nawet, utworów. Rozbiory takie przyczynić się mogą i do rozszerzenia, i do pogłębienia znajomości poety; ich wyniki będą też niewątpliwie probierzem wartości różnych metod analitycznych: bo jedni krytycy muszą tu liczyć się jak najściślej z wynikami innych i poddawać je weryfikacji, a jeśli okaże się, że w odniesieniu do jednego bodaj utworu pewna metoda zawiodła, będzie to znak, że nie należy jej nadto ufać i zaleca się sprawdzić ją jeszcze w innych punktach.

Do najobficiej komentowanych utworów poety należy krótki poemat *Wczora-i-ja*, napisany, jak wiemy z dokładnej notatki na rękopisie, 27 grudnia 1860 r. Wielka jego zwięzłość, jego swoisty styl, wiersz i struktura stroficzna czynią go jednym z tych utworów Norwida, które najszybciej i najsilniej wbijają się w pamięć. Ze względu jednak na ważność szczegółów może nie będzie rzeczą niestosowną raz jeszcze tutaj go powtórzyć:

Och, smutna to jest i mało znajoma  
Głuchota —

Gdy słowo słyszysz — ale ginie koma  
I jota...

\*

Bo anioł woła... a oni Ci rzeką:  
„Zagrzmiało!”

Więc trumny na twarz załamujesz wieko  
Pod skałą.

\*

I nie chcesz krzyknąć: „Eli... Eli... czemu?”  
— Ach, Boże! —

Zagle się wiatru liżą północnemu,  
Wre morze.

\*

W uszach mi szumi (a nie znam z teorii  
Co burza?) —

Więc śnię i czuję, jak się tom historii  
Zmarmurza.

Adam Krechowicki, który pierwszy ten wiersz ogłosił (O *Cyprianie Norwidzie*, II, 196), określił go jako „mocno niejasny” i dający „pole do najrozmaitszych komentarzy”, nie poprzestał jednak na tym i dał swoją interpretację wszystkich chyba punktów, które mógł uważać za niejasne. Widzi więc w utworze rozpamiętywanie kończącego się roku, który już w „tom historii” kamienieje, a w tytule melancholijne wyznanie poety, że czuje się już zupełnie inaczej niż w ciągu tych dwunastu miesięcy, które „minęły bezpowrotnie”:

I użala się poeta na smutną, a niedostatecznie znaną głuchotę ludzi, którzy słyszą słowo, nie oceniając jego subtelności — „ginie koma i jota”; dlatego też i wołania anioła nie rozumieją, i opacznie je sobie tłumaczą — więc lepiej schować się pod trumny wieko, jeśli nie chce się wołać jak kornający Chrystus: „Eli, Eli, lamasabathani!...” Boże, Boże, czemuś mnie opuścił? — A wokół wichry, burze, jak na morzu...

Przesmycki, zauważywszy, że „nie mamy żadnych śladów”, w jakich okolicznościach powstał ten utwór

(*Pisma zebrane* Norwida, A, 1030), uwydatnia w „myślowych jego liniach” nade wszystko obecność przeczuć i osamotnienie.

Poetę ścigają wyraźne przeczucia, słyszy nadchodzącą burzę (a nie z teorii zna, co ona), czuje, że jakiś tom historii skończył się i zmarmurza, że jakieś wczora się zamyka, że wre morze jakiejś przyszłości, co dzisiejszością się już stawa. Ale w przeczuciach tych jest sam, bo otacza go smutna głuchota, bo „trzeźwi” ludzie słyszą słowa, ale nie rozumieją ich, bo zamarła w nich wrażliwość wszelka, bo gdyby anioł zawołał, oni spokojnie rzekliby: „zagrzmiało”.

Komentarz ten w przypisach do antologii *Poezycji wybranych* (s. 529) wzbogacił Przesmycki konkordancją z listu Norwida pisanego „jednocześnie prawie” do Michała Kleczkowskiego, mianowicie słowami: „w tej epoce miesięcy kilka nieraz epokę znaczy”. Większy też niż poprzednio nacisk położył na moment historyczny, w którym wiersz powstał, określając go jako „przedburzowe chwile”. Luźno z tą ogólną interpretacją wiąże się uwaga (zamieszczona i w przypisach tomowi A, i w antologii), że „wiersz 11 jest może aluzją do Francji, uosobionej w Paryżu, który ma w herbie okręt z wydętymi żaglami”.

Zupełnie inaczej mówi o tym utworze Zygmunt Wasilewski, który mu poświęcił obszerny ustęp w swojej sugestionującej sztuką pisarską książce o Norwidzie (s. 164—167). O odmienności komentarza decyduje sama już odmienność postawy krytycznej. Dla Przesmyckiego *Wczora-i-ja* to „dziwnie lapidarna, a dziwnie drgająca medytacja”; nawet wywód Krechowickiego, mimo uwagi o niejasności, przeniknięty był jakimś rodzajem zdziwienia. Dla Wasilewskiego to tylko „mały wierszyk” (od tych słów zaczyna interpretację): „wierszyk”,

prawda, że „piękny w swej formie”. Zawartość jego jest „szaradą”; a dla „rozwiązania” tej „szarady” trzeba pominąć zarówno obraz herbu Paryża (co do tego godzę się z Wasilewskim), jak wszelkie „szlaki przeczuć i odczuć politycznych”, albowiem tymi szlakami jakoby (tu czyta gołosłowność) dusza Norwida „nie krążyła”. Punkt wyjścia w utworze jest — ciągnie Wasilewski — czysto osobisty: własna głuchota poety; stąd wysnuwa się żal, a z niego znów „obraz przeszłości, tego, co było wczoraj”: „wczoraj i dziś jego własne jawią się poecie w parabolicznym otoku historiozoficznej idei «zmarmurzenia» się dziejów, własna zaś głuchota parabolizuje się z głuchotą powszechną na głos nieba (świata idej)” „Rozwiązanie” w tej postaci mogłoby się niejednemu zapewne czytelnikowi wydawać nie dość jasne, toteż Wasilewski rozwinął je i szerzej:

Smutna jest głuchota, odcina bowiem człowieka od życia. Nie wystarcza wiedzieć, trzeba mieć zmysły, żeby w życiu być. Bez słuchu (fizycznego czy wewnętrznego) człowiek, choćby usłyszał słowo, to przecież nie jest wszystko. Gdzież jest „litera” (ob. *Rzecz o wolności słowa*, jaką wagę Norwid przywiązuje do „lityry” — owe „koma i jota”), forma jego, konkretność?

Zdaje się człowiekowi, że coś słyszy — to anioł woła, a ludzie go informują, że to tylko grzmi. Raczej umrzeć — wiekiem trumny się odgradzić!

W rozpaczę poeta, tak samotny, ledwie się wstrzyma od krzyku: „Boże, czemuś mnie opuścił!” Cóż z tego, że stojąc nad morzem życia, widzę jego fale i żagle. Widzę tylko ruch, ale nie przeżywam burzy.

Cóż z tego, że mam teoretyczne pojęcie o burzy. Mam nawet szum w uszach, ale to nie burza, to dręczący stale współobjaw głuchoty. Człowiek, który się zaczynał jako wolny „tóm historii”, ma wrażenie, że osobistość jego zatracza kontur indywidualny i z powrotem staje się częścią bloku przyrody, z której go Bóg — wielki rzeźbiarz — wywołał do życia, i że wrasta w skałę dziejów, pod którą stoi ponad morzem życia.

Więc w utworze nie chodzi — wedle tej interpretacji — o przeczucia, pewność ich trafności i gorycz osamotnienia; wręcz przeciwnie: mamy tu słyszeć przyznanie się poety do bankructwa życiowego, stwierdzenie przez niego samego, że „wyobcował się spośród ludzi”; komentator doda tylko, że dokonało się to „nie tylko wskutek katastrofy życiowej, lecz — co ważniejsza pod względem literackim — niejasnością [...] [jego] pism”

Zarówno sprawa charakteru wyobraźni artystycznej Norwida, jak sprawa niejasności pewnych jego pism są zbyt złożone, by je doraźnie tutaj poruszać. Co do jednej i co do drugiej sprawy Wasilewski przynosi w swojej książce niemało spostrzeżeń trafnych i cennych. Popelnia jednak ten błąd (często w krytyce spotykany), że obserwacje trafnie poczynione rozciąga na teren, na którym ich... nie poczynił. Nie myślę przeczyć, że w Norwidzie są wiersze niejasne. Ale gdy się sobie orzekło, że to poeta „szaradowy”, łatwo może się stać, że się potem będzie widziało ciemność nawet tam, gdzie jej nie ma.

Wasilewski tak się przejął swoją koncepcją (na której zaciężyła jeszcze na dobitkę jego wiadoma słabość do teorii dziedziczności: ojciec Norwida był zapalonym układaczem szarad!), że zdaje się, jak by zapomniał podać wiersz próbie zwykłego uważnego czytania (o którym kiedy indziej tak pięknie, jako o naczelnej metodzie krytyka, potrafił pisać). Sprobujmyż taką próbę wykonać dla sprawdzenia niezgodnych wykładów.

Przede wszystkim zapytajmy, z jakich sfer rzeczywistości pochodzą obrazy utworu. Głuchota. Burza. Historia. Co do tego zgoda. Ale to nie wszystko. Jest jeszcze jedna seria: anioł; jego wołanie; okrzyk „Eli... Eli...”. Nie trzeba być szaradzistą, żeby tu poznać świat Biblii. Nie trzeba też być szczególnie „uczonym w Pi-

śmie”, żeby odnaleźć w Ewangeliach te ustępy, wedle których ów szereg obrazów jest ściślej ustylizowany. Sięgamy naturalnie do rozdziałów mówiących o ostatnich dniach przed Ukrzyżowaniem. Wszystko, czego szukamy, znajdujemy u Jana w rozdz. 12. Oto najważniejsze dla nas wersety (wedle Wujka):

27. Teraz dusza moja zatrwożona jest, i cóż rzekę? Ojcze! wybaw mię z tej godziny; leczem dlatego przyszedł na tę godzinę.

28. Ojcze! uwielbij imię twoje. Przyszedł tedy głos z nieba: I uwielbiłem, i jeszcze uwielbię.

29. Rzesza tedy, która stała i słyszała, mówiła, iż zagrzmiało. A drudzy mówili: Anioł mówił do niego.

30. Odpowiedział Jezus i rzekł: Nie dla mnie ten głos przyszedł, ale dla was.

37. A gdy tak wiele cudów czynił przed nimi, nie uwierzyli weni.

38. Aby się wypełniła mowa Izajasza proroka, którą powiedział: Panie! Któż uwierzył słuchowi naszemu? a ramię Pańskie komu jest objawione?

44. A Jezus wołał i mówił: Kto w mię wierzy, nie w mię wierzy, ale w tego, który mię posłał.

Prócz wzmianki o głosie anioła wszystkie inne elementy opowieści znajdziemy i u innych ewangelistów. Tekst jednak św. Jana dla naszych celów wystarczy w zupełności. Nie chodzi przecież o różnice w porządku albo w traktowaniu szczegółów, ale o uprzytomnienie sobie, do jakiego prazródła Norwid sięga (mniejsza o to, jaką drogą). Sam zaś już ton utworu (jeśli byśmy nawet nie znali żadnych innych utworów poety) nie pozwala przypuścić, aby sięgał tylko po motywy obrazowe, pozabawiając je treści.

Jakież stąd wnioski?

Nie ma w utworze dowodu na to, by głos z nieba był dla poety równoznaczny ze „światem idei” w sen-



się ogólnym, jak chce Wasilewski; stylizacja biblijna świadczy, owszem, że jest on równoznaczny dla niego z j e d n ą, ściśle określoną serią idej. Jaka? Na to znów wskazują dostatecznie — z jednej strony obrazy e w a n g e l i c z n e, z drugiej strony obraz stającego się „tomu historii”.

„Eli... Eli...”: to okrzyk, w którym się wyraża (Mat. 27, 46) tragiczne osamotnienie i boleść, ale bynajmniej nie rozpacz. Nie rozpacz też chciał wyrazić Norwid, kiedy go powtarzał we wcześniejszym wierszu *Maryjo, pani aniołów* (1845):

Bo zapatrujem się na krzyżowanie  
I „Eloj-lamma!... — wołamy — pomocy!...”

Warto też może pamiętać, że podobny okrzyk jest wspomniany w Ewangelii Jana, 12, 27 (przytoczyłem go już wyżej), a Ewangelie synoptyczne mówią o innym jeszcze w opowieści o modlitwie w Ogrójcu (Mat. 26, 39; Mar. 14, 36; Łuk. 22, 42).

Po cóż jednak — gotów ktoś zauważyć — tyle paralel biblijnych, skoro atmosfera utworu Norwida jest przecie zupełnie odmienna od atmosfery opowiadania biblijnego? Istotnie, jest ona zupełnie inna, ale w tym, między innymi, ujawnia się właśnie wielkość Norwida jako poety (choć ten wiersz nie należy do jego arcydzieł). Dzięki temu tylko, zbliżywszy się do Ewangelij tak bardzo i zaczerpnąwszy z nich tak wiele, uniknął przecie najstraszniejszego niebezpieczeństwa, jakie w tej strefie zagraża poecie, mianowicie poży tzw. „chrystusowości” (która nic nie ma wspólnego z naśladowaniem Chrystusa). Znamy dobrze ten niesmak, jakim napawa nas ona w dziełach znakomitych nawet skądinąd autorów (przykładem *Marcholt* Kasprowicza; nawet zresztą w *Anhellim* Słowackiego, pomimo całej jego dyskrecji,

„chrystusowość” przeszkadza nam po trosze). Tu — pomimo obrazów ewangelicznych i słów żywcem z Ewangelii wziętych — ani przez chwilę nie mamy wrażenia, że poeta upodobnia się do Chrystusa. Już samo użycie form drugiej osoby („słyszysz”, „załamujesz”, „nie chcesz” — o nieokreślonym podmiocie), acz niewątpliwie wprowadza niejaki zaciemnienie, służy zarazem do oznaczenia dystansu; użycie zaś czasu teraźniejszego i czasowników niedokonanych przemienia to, co w Ewangelii stanowi historyczną opowieść, na parabolę mogącą mieć wielorakie i wielokrotne zastosowania w „tomach historii”.

Ale o atmosferze wiersza stanowią inne jeszcze jego motywy: ów szum w uszach, owa burza nie znana z teorii, owa koma i jota. O tych ostatnich odmiennie od wcześniejszych komentatorów pisze Stanisław Cywiński w esencjonalnym artykule *O pojmowaniu poezji*, ogłoszonym w „Dzienniku Wileńskim” (1935, nr 106 i nast.):

Koma — to przecinek. Prawda. Ale w wierszu łacińskim komą się zwie też wypadek, gdy zbyt liczna sylaba wywołuje dysonans (patrz u Forcelliniego, *Totius latinitatis lexicon*, Pataviae 1827: *Sunt etiam in versu commata, cum syllaba superest, nec sententia absoluta est*). Inaczej byłby *colon*, czyli całość skończona. (*Nam si sit absoluta, colon dicitur.*)

Jasne tedy chyba, że w tym wierszu „koma i jota” odnoszą się do tytułu. To „ja” poety, połączone spójnikiem z „wczora”, wydaje się ludziom chorym na ową „małą znajomą głuchotę” czymś zbyt licznym i wywołuje dysonans.

Nie zdaje mi się, żeby dysonans był tutaj szczęśliwym terminem, w ogólnym jednak swoim tenorze interpretacja ta jest bardziej przekonująca niż poprzednie: chodzi o „Wczora-i-ja”, wymówione z takim naciskiem

na pierwszym „a” (może przy podniesieniu głosu, jak do głuchego?), a z takim osłabieniem spójnika i taką niewyraźnością „joty”, że słyhać tylko „Wczora-a”. Jest to w duchu innych gier słownych Norwida, stanowiących dobrze znany, acz z pewnością nie najbardziej wartościowy dział jego twórczości.

Ale któż właściwie jest głuchy? Jedna interpretacja (Krechowiecki, Przesmycki, Cywiński) mówi: otoczenie poety, „trzeźwi” ludzie. Druga (Wasilewski *petitem*): sam poeta. Zupełna wszelako jest dopiero interpretacja trzecia (Wasilewski w garmondzie), która łączy dwie pierwsze. Zdaje mi się jednak, że komentatorzy nie uwzględnili dostatecznie ironicznego charakteru utworu. „Koma” i „jota” zanikiem swoim mogą sprawić skutek dramatyczny, ale ujawnia to dopiero głębsze spojrzenie. Oglądany po wierzchu, może on wydawać się tylko przypadkowym nieporozumieniem: nieporozumieniem zabawnym nawet, jak zabawne są pedantyczne terminy „komy” i „joty” (przecież umieszczenie obydwu tych nazw w rymie i pod akcentem nadaje pierwszej strofie charakter jakiejś groteski; a „Wczora-a”, jeśli przyjmujemy komentarz Cywińskiego, to *qui pro quo* o obliczu wręcz komicznym, choć nie śmiejemy się z niego, świadomi od razu przewagi smutku i goryczy). Dwoiste więc są postaci rzeczy. Dwojaka też jest i głuchota. Jako czytelnicy poezji, nie jesteśmy obowiązani dowiadywać się z postronnych dokumentów, kiedy Norwid zaczął głuchnąć; zresztą nie wiadomo, czybyśmy się dowiedzieli; sama wszelako lektura zwrotki początkowej i końcowej daje wrażenie, że poeta mówi tu o zanikającym słuchu własnym (w zwrotce ostatniej wychylając się nawet spoza uogólniającego podmiotu drugiej osoby i przemawiając w pierwszej). Tak, on jest głuchy fizycznie. Ale kto inny jest głuchy, kiedy anioł

woła. I kto inny jest głuchy, kiedy gotuje się burza historyczna. Taka jest ironia rzeczy.

Cywiński, który trafnie wskazał słabe punkty wywodu Wasilewskiego (analizując zresztą jego wersję wcześniejszą, ogłoszoną w jednym z dzienników przed wydaniem książki<sup>1</sup>), nie przekonywa mię pozytywną interpretacją własną, dopatrującą się głównego motywu w rozrachunku poety z obojętną dla jego dzieł współczesnością:

...„ginie koma i jota”, dla ludzi współczesnych, głuchych, nie słyszających głosu anioła, i jego, poety, osobistość ginie też dla nich bez śladu... Lecz „tom historii” zachowa ją na swych kartach, bo historia ma twardość marmuru... Wnuk, patrzący nań już przez pryzmat historii, przypomni go sobie, pozna — i zrozumie!

Dla wniosków zawartych w dwóch ostatnich zdaniach nie widzę oparcia w tekście. Co do pierwszego, ten, owszem, odpowiada i mojemu odczuciu, ale ja nadałbym jego elementom inne proporcje; nie wiem zresztą, czy Cywiński chciał je mieć takimi, jak wypadły, czy może wynikało to stąd, że potraktował swój komentarz jako uzupełnienie Krechowickiego i Przesmyckiego, którzy (słusznie) położyli główny nacisk na „wołanie anioła”, tj. na przeczucia i przeświadczenia poety. Sama kompozycja utworu przemawia za takim wykładem; przemawiają też za nim obrazy biblijne (o których już było wyżej). Gdybyśmy zaś mieli szukać dodatkowych dowodów, poza tekstem, znajdziemy je w obfitości, jeśli tylko przypomnimy sobie, ile razy w pismach Norwida pojawia się obraz anioła i jakie ma znaczenie. Sięgnijmy np. do poematu *Modlitwa*. Jest on o dziesięć lat wcze-

---

<sup>1</sup> Zygmunt Wasilewski, *Wszystkie metody są dobre*, „Kurier Poznański” 1933, nr 153. (Przyp. red.)

śniejszy od *Wczora-i-ja*, ale wymiary rzeczy są w nim te same, i gdyby komuś wydawało się niepojętym, że można używać słów tak górnych, nie tracąc religijnej pokory, ten znajdzie w nim może rozjaśnienie wątpliwości:

Sam głosu nie mam — Panie, dałeś słowo,  
Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła?  
Przez Ciebie prochów stałem się Jehową,  
Twojego w piersiach mam i czczę anioła —  
To rozwiąż jeszcze głos — bo anioł woła. —

A jest przecie i modlitwa anioła w *Liście* (1849), i spólmodlitwa w *Litanii*, itd. W pisanej zaś w ostatnim okresie życia poety *Assuncie* czytamy:

Allć się czasem sływszy od anioła  
Dwa słów... i pono to zwie się: „Epoka“.

Lecz wróćmy jeszcze do interpretacji Wasilewskiego. Nie wiem, dlaczego „Więc trumny na twarz załamujesz wieko” miałyby znaczyć „Raczej umrzeć — wiekiem trumny się odgrodzić!” Norwid to nie Novalis (o czym pisałem już przy innej okazji<sup>2</sup>). Ja to rozumiem w sensie: „Więc musisz przyjąć los, który ci każe żyć jakby w grobowym odosobnieniu.” (Nb. w poemacie *Tęcza*, pochodzącym z tego samego 1860 r., „na trumny świata oparłszy się wieko, — Mojżesz wysłyszał Pańską tajemnicę“.)

Norwid w transpozycji Wasilewskiego powiada: „Cóż z tego, że mam teoretyczne pojęcie o burzy.” W wier-

<sup>2</sup> Omawiając rozprawę Zofii Szmydtowej *Miara i symbol wielkości w poezji Norwida* (Warszawa 1930) w *Norwidianach* 1925—1929 (w tym tomie s. 124). Por. też późniejsze uwagi na ten temat w studium *Główne motywy poezji Norwida* (w tym tomie s. 55). (Przyp. red.)

szu — wedle odczucia innych komentatorów i mojego własnego — wypowiada zdanie wręcz przeciwne; prawda, że bałamuci tu jego dziwaczna interpunkcja: ów znak zapytania przed nawiasem; czyżby jednak Wasilewski uważał, że całe zdanie: „A nie znam z teorii — co burza”, jest pytające? Ależ taka intonacja byłaby możliwa chyba tylko w jakiejś facecji żydowskiej, w rodzaju znanego „Pan sędzia nie jest złodziej?” itp. („Ach, Boże!” powtarzam za poetą; i interpretacje Norwida mają swoje ironie.) Nie, on wcale nie zna burzy z teorii; ale on wie, co to znaczy, gdy w głuchych nawet uszach szumi, a równocześnie bałwani się morze i żagle miotają się na wicherze.

Cóż jednak my mamy przez to rozumieć? Przeczucia? Dobrze, powiada Wasilewski, ale przeczucia czego? „Roku 1863? Wiersz ma datę 1860, ale wtedy nawet w Warszawie nie miano przeczuc tych...” Chcieć na to pytanie odpowiedzieć to znaczy chcieć wyciągnąć z utworu coś, co jest poza nim: jak gdyby ktoś w portrecie chciał koniecznie widzieć tę część postaci, która została poza ramami obrazu. („Trybuna swoje podnóże ma w mroku”: mówi o tym wiersz *Assunty*.) Norwid umiał w innych chwilach mówić o współczesnych wypadkach, a nawet o przeczuciach, w sposób bardzo wyraźny: tu posłużył się stylem uogólniającej symboliki, która może nie przypadkiem ujawnia podobieństwa do symboliki proroctw biblijnych: bo przecież w księgach proroków nieustannie słyszymy o wicherach północnych i burzach:

I widziałem, a oto wiatr wichru przychodził od północy...  
(Ezech. 1, 4)

To mówi Pan: Oto wody wstępują z północy i będą jako potok wylewający... (Jerem. 47, 2)

...Pan w burzy, i w wicherze drogi jego... (Nahum 1, 3)

A wstępując jako burza przyjdiesz... (Ezech. 38, 9)

Wersetów podobnych można by przytoczyć bardzo dużo. Nie chodzi mi, naturalnie, o szukanie jakichś frazeologicznych reminiscencyj, ale o stwierdzenie ogólnoprorockiego charakteru tych obrazów.<sup>3</sup>

Proroctwo ma to do siebie, że jego symbole domagają się wykładu. Poezja tym się od niego różni, między innymi (wieleż to lat już temu pisał u nas o tym Andrzej Niemojewski!<sup>4</sup>), że jej symbole mogą istnieć samostarczalnie także jako tajemnica. Ale tajemnica to nie to samo co ciemność.

„Mały wierszyk” zaprowadził nas dosyć daleko (o niejednym grubym tomie nie chciałoby się tyle myśleć), a przecież wszystko, co się o nim mówiło, dalekie jest jeszcze od wyczerpania jego zawartości; dużo też jeszcze

<sup>3</sup> Dopiero w czasie druku powyższych uwag mogłem poznać nowe wywody Wasilewskiego o wierszu *Wczora-i-ja* w „Myśli Narodowej” [1935], nr 13. Czytamy tam m. in., że „psychologicznie nie da się uzasadnić zjawisko wzruszenia lirycznego na kredyt przyszłości”. Brzmi to tak, jak by „psychologicznie nie dało się uzasadnić” ani istnienie poezji proroków hebrajskich, ani polskiej poezji proroczej w czwartym i piątym dziesiątku XIX wieku. *De facto* Wasilewskiemu chodzi tylko o rozprawę z dawniejszą interpretacją Cywińskiego z *Wyboru poezyj Norwida* (s. 150) w Bibliotece Narodowej („N. przenosi się myślą w przyszłość, kiedy jego terażniejszość będzie już przeszłością, wczora”), tak zaś niefortunnym uogólnieniem walczy, żeby bronić raz jeszcze powtórzoną tezę: „Norwid płacze nad tym, co już stracił.” Równiej wartości jest i drugie uogólnienie (wymierzone przeciw cennym uwagom Cywińskiego o tytule wiersza): „Tytuł dorabia się zwykle na końcu i nie zawsze zgrabnie.” Znowu rzekome „prawo” psychologiczne, jakich u Wasilewskiego pełno! Zgódźmy się zresztą nawet, że tak bywa „zwykle”; są jednak przecież i wypadki „niezwykle”! Z książki Wasilewskiego wcale Norwid nie wygląda na upostaciowanie „zwykłości”; sam więc krytyk sobie przeczy.

<sup>4</sup> Por. np. *Któż ten mąż?*, Kraków 1903, s. 12. (Przyp. red.)

o nim na pewno będzie się i mówić, i pisać. Nie zastąpi to zresztą nigdy tej prostej rzeczy, jaką jest przeczytanie jego krótkich czterech zwrotek. Ktoś dawno powiedział, że nie malowano by obrazów, gdyby obrazy dawały się opowiedzieć. I poeci nie pisaliby wierszy, gdyby się one dawały w zupełności „wyłożyć” prozą.<sup>5</sup>

Londyn

<sup>5</sup> Por. wzmiankę o pominiętych w tym artykule interpretacjach wiersza *Wczora-i-ja* w cz. III *Norwidianów 1930—1935* (w tym tomie s. 236). (Przyp. red.)



## O «PIERŚCIENIU WIELKIEJ DAMY» NORWIDA

Dramatyczność i poetycki sens tej sztuki polega na czworakim ukształtowaniu „ironii rzeczy”. Magdalena tak odsuwa od przyjaciółki (z jej woli i w jej interesie) uprzykrzoną dla niej miłość Szeligi, że aż... sama staje się przedmiotem tej miłości (a przy tym sama się w Szelidze zakochuje — w toku ratowania go przed miłością). Szeliga, jak by się zdawało, „na śmierć” zakochany w Marii Harrys, nie mogący ani w podróży naokoło świata, ani w przestworach astronomicznego nieba znaleźć o tej beznadziejnej miłości zapomnienia, lecz się z niej w przeciągu paru godzin, i to w pobliżu owej *belle dame sans merci*, kiedy... spotyka koło niej inną kobietę. Mak-Yks, póki go cechowała tylko przyrodzona dyskrecja, szlachetność i godność, nie tylko był nieszczęśliwy, ale nawet nie był zauważany: ukochana kobieta nie miała go nawet za „człowieka”. Dopiero kiedy został posądzony o kradzież, wyrósł na postać monumentalną i od razu — w kilku minutach — zdobył serce Marii Harrys.

Ale tu właśnie mamy do czynienia ze sprawą najwątpliwszą. I rola Marii Harrys pomyślana jest jako demonstracja działania tej samej ironii rzeczy: Maria ma na ustach nabożeństwo i filantropię, ale to są tylko

czcze słowa: o prawdziwym miłosierdziu, podobnie jak o prawdziwej nędzy (i, dodać trzeba, prawdziwym człowieczeństwie) nie ma ona pojęcia; trzeba dopiero skandalu w jej domu, żeby się do gruntu zmieniła, w kilku minutach ucząc się, co to jest naprawdę cierpienie i co to jest człowiek w istocie swojej, niezależnej od bogactwa, rangi towarzyskiej i elegancji. Możemy uwierzyć, że tę wiedzę istotnie zdobyła; możemy nawet uwierzyć, że to wpłynęło na jej charakter; ale czy możemy uwierzyć w jej miłość do Mak-Yksa? Zbyt piorunujący to fenomen w stosunku do jego znaczenia.

Wzajemną miłość Szeligi i Magdaleny mamy możliwość obserwować w kolejnych jej etapach; widzimy, jak się rodzi i jak się rozwija; poznajemy w niej różne czynniki, które nas przekonywają (czynniki do pewnego stopnia „racjonalne”: podobieństwo usposobień, pokrewieństwo gustów itp., nie tłumaczące naturalnie uczucia, ale tłumaczące jego „podłoże”). Nagle obudzona miłość Marii Harrys do Mak-Yksa mogłaby przekonać tylko w atmosferze, w której wszelka miłość czysto irracjonalna (jak np. w atmosferze *Snu nocy letniej*); ale taka atmosfera w *Pierścieniu* nie panuje. Podłoże charakterowe, dostępne obserwacji i psychologicznej ocenie, znaczy tu przecież bardzo dużo. Budzi się więc pytanie, czy Maria, która przez cały ciąg sztuki była jednolicie „wielką damą”, mogła się tak gruntownie przemienić w kobietę; i — dalej — czy naprawdę są widoki, że będą się oni mogli z Mak-Yksem porozumieć. Wiesław Pyrek powiedział, że konsekwentniejsze byłoby tu rozwiązanie tragiczne: gdyby Mak-Yks się zabił, a po jego śmierci znaleziono w kieszeni skórki chleba.<sup>1</sup> Jest

<sup>1</sup> Wiesław Pyrek — wybitnie uzdolniony słuchacz tajnych kompletów polonistycznych w czasie okupacji. Zmarł ok. r. 1942.

to ciekawe zastosowanie metody Irzykowskiego („poprawianie utworu”). Zapewne, byłoby to rozwiązanie konsekwentniejsze; inna rzecz, czy byłoby „lepsze”: czy strzał pistoletowy byłby w proporcji do tych kilku skórek chleba. Bądź co bądź, Durejko ma słusność, że zakończenie jest *ex machina*. Jego własna rola przy tym jest tak wielka, że może z niej być dumny. Ma ona być najjaskrawszym upostaciowaniem zasady ironii rzeczy. Ale z nią i z jej konsekwencjami (a do nich należy i nagle obudzona miłość Marii) schodzimy cokolwiek z wysokości *de la haute comédie*.

25 IV 41

Jego referat seminaryjny o *Pierścieniu wielkiej damy* Borowy oceniał wysoko. (Przyp. red.)

## O «PROMETHIDIONIE»

O estetyce, którą Norwid wykłada w *Promethidionie*, pisano dużo, ale ani dokładnie nie określono jej związków z epoką, ani nie oceniono systematycznie jej wartości. Trzeba by bliżej zbadać pokrewieństwo jej z estetyką początków XIX wieku, zwłaszcza z *Erwinem Solgera*<sup>1</sup> (który m. in. także ma formę dialogową). Oceniając jej wartość, trzeba by wymienić osobno plusy, osobno minusy.

Do minusów należą: 1. niedostateczne (jak i u współczesnych) rozgraniczenie sztuki od innych dziedzin życia duchowego, od sfery wartości intelektualnych i moralnych zwłaszcza (acz powiedzenie, że sztukę należy traktować „nie jak zabawkę ani jak naukę”, usuwa możliwość nieporozumień najgrubszego typu); popularny aforyzm o pięknie, że jest na to, aby zachwycało do pracy, itd., jest raczej wspaniale brzmiący niż jasny; 2. mętna teoria prorocstwa; 3. niemniej mętna teoria „spowiadania narodu”; 4. teoria ciemności; 5. teoria misyj artystycznych poszczególnych narodów, rozwinięta według estetyków romantycznych; 6. łamigłówki językowe, które mają być argumentami.

---

<sup>1</sup> Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Berlin 1815. (Przyp. red.)

Plusy to: 1. teoria oryginalności; 2. wywód o podnoszeniu „ludowego do ludzkości”; 3. głęboka powaga w traktowaniu wszystkich dziedzin sztuki; 4. uwydatnienie łączności sfery artystycznej ze wszystkimi innymi sferami życia duchowego (acz granice nie wykreślone, *vide minus 1*); 5. uwydatnienie znaczenia pierwiastka emocjonalnego w sztuce; 6. przekonanie o niemożliwości przeciwieństw pomiędzy ideałami artystycznymi a ideałami w innych dziedzinach ducha; 7. uwydatnienie znaczenia formy (stąd i pracy) we wszystkich działach sztuki; 8. podniesienie doniosłości formy w technice i przemysle jako elementu, który zbliża te dziedziny pracy już do arcyzmu.

O wartości poetyckiej poematu stanowi to, że wielka jego część nie jest wykładem dydaktycznym, ale liryką mającą za temat pewne przeświadczenia teoretyczne, wyrażającą się gorącym uczuciem i sugestionującą obrazowością. Mistrzowskie jest (i także dyskretnie liryczne) i samo obramienie salonowo-dialogowe. Jakże znakomite w nim sylwetki charakterowe rozmówców! Jak świetny jest np. ten „zamachowiec” (i jak, nawiasem mówiąc, doskonale są jego słowa o muzyce, co „serce bierze i odmyka — jak ktoś do domu wchodzący własnego”; szkoda, że potem się okazuje, że jego rozumienie tych słów jest bardzo niegłębokie).



### III





[SETNA ROCZNICA URODZIN  
NORWIDA W CZASOPISMACH]<sup>1</sup>

24 września r. b. minęło sto lat od dnia urodzin Cypriana Norwida. Z okazji tej rocznicy w „Kurierze Lwowskim” (nr 226) ogłoszono nieznaną list Norwida z 1869 r. i tłumaczenie *Filozofii wojny* (nr 226 i dalsze); w „Tygodniku Ilustrowanym” (nr 38) p. St. Lam przedrukował zapomniany wiersz *Tęcza*. Pojawiło się też kilka artykułów o poecie. — Niepodpisany artykuł w „Tygodniku Ilustrowanym” (nr 38) nazywa Norwida „wielkim wykolejencem”, porównywa go do... Oskara Wilde’a (!) i rozwija tezę, że jego dramat życiowy wynikał z „rozterki panującej w jego własnej duszy, rozterki na wskroś r o m a n t y c z n e j”. — Artykuł p. St. Ad.<sup>2</sup> z „Placówki” (z. 17) uwydatnia trzy elementy jego twórczości jako główne: „nierealność życiową, filozofię milczenia i swoistą teorię o wartości wyrazu mowy”, zastanawiając się zaś nad „wskrzeszeniem” Norwida obserwuje, że „zmartwychwstały w innych czasach, w innym otoczeniu, nie był tym, czym był na tle epoki romantycznej. Tego nie wróci mu już nikt i nic —

<sup>1</sup> Jest to fragment przeglądu prasy prowadzonego przez Borowego (pod pseudonimem P. W.) w „Przeglądzie Warszawskim” 1921. (Przyp. red.)

<sup>2</sup> Kryptonim Stanisława Lama. (Przyp. red.)

a sprawiedliwość wymaga jedynie bezstronnej oceny całej jego twórczości." — Przeciwnie, na nieprzedawnioną żywotność pism Norwida i na wielkie jego znaczenie w ideologii polskiej wskazuje R. Zrębowicz („Rzeczpospolita”, nr 262) w artykułach, których tu bliżej omawiać nie będziemy, bo weszły do świeżo wydanej książki zawierającej komentowaną edycję *Promethidiona*. — P. St. Cywiński („Rzeczpospolita”, nr 268) stara się wyprowadzić *Tragedię wielkiego poety* z zasadniczej jakoby dla niego „dążności do oryginalności”. — P. Jerzy Zglicz (w „Kurierze Lwowskim”, nr 226) broni Norwida przed zarzutem chorobliwej ambicji, który mu przed laty zrobił Krechowiecki. — P. Ida Wieniewska (tamże) zastanawia się nad *Zagadnieniem ciszy w dramacie Norwida*.

Artykuły „rocznicowe”. — Drobne inedita. — C. K. Norwid, *Z niedrukowanej korespondencji C. K. Norwida*. Podał dr Bolesław Erzepki, Poznań 1921, nakładem „Zdroju”, s. 78. — Cyprian Norwid, *Wybór poezyj*. Opracował prof. Stanisław Cywiński, Kraków 1924, Krakowska Spółka Wydawnicza, s. LVI, 259 (Biblioteka Narodowa seria I, nr 64). — Cyprian Kamil Norwid, *Autoportret*. [Przypisami i posłowiem opatrzył Roman Zrębowski], Warszawa 1922, „Ignis”, s. 149, 4 nlb. (Książki „Ignisa”, t. II). — Cyprian Kamil Norwid, *Czarne i białe kwiaty*. Zebrał i posłowiem opatrzył Roman Zrębowski. Wydanie nowe, poprawione i pomnożone, Warszawa 1922, J. Mortkowicz, s. 3 nlb, 316, 3 nlb. — C. K. Norwid, *Promethidion*. Opracował Roman Zrębowski, Warszawa 1922, „Ignis”, s. 143. — Cyprian Kamil Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Warszawa [b. r.], Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, s. 47 (Wielka Biblioteka, nr 18). — Cyprian Kamil Norwid, *Krakus — Wanda. Dwa utwory dramatyczne*, Warszawa [b. r.], Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, s. 74 (Wielka Biblioteka, nr 34). — Wanda Nowodworska, *Kilka uwag o tragizmie „Kleopatry” Norwida* („Alma Mater Vilnensis”, z. 2, Wilno 1924, s. 26—32).

Jedna z wymienionych w nagłówku publikacji (*Wybór poezyj Norwida w opracowaniu p. Cywińskiego*) zawiera kompletną (mniej więcej) bibliografię norwidowską. Przeglądając ten spis (sztucznie co prawda aż do rozmiaru 10 stronici rozciągnięty wymienianiem bardzo drobnych i mało znaczących pozycji) można sobie zdać sprawę z tego, jak (mimo wszystko!) rozszerzyła się znajomość Norwida i zainteresowanie jego pismami w ciągu lat dwudziestu, które mijają od chwili, gdy Miriam po raz pierwszy objawił nam profil tego najoczywiście dla nas dziś wielkiego, a przez współczesność swoją tak straszliwie nie pojętego i brutalnie odepchniętego poety. Niestety, nie ukończony jest dotąd najbardziej poecie należny i najgodniejszy go pomnik: zbiorowe wydanie jego pism. Fragment tylko wykonany w 1912 r. oglądać mogła niedawno przeszła setna rocznica jego urodzin (1921) i czterdziesta zgonu (1923). Ani jedna, ani druga z tych wielkich okazji nie pobudziły do zabrania głosu p. Jakuba Mortkowicza, który najwięcej w tej sprawie ma do powiedzenia i którego najchętniej byśmy posłuchali. Przecież czasy dla księgarstwa „najcięższe” powoli mijają, tu i ówdzie pojawiają się wydawnictwa bardzo nawet kosztowne, a nie na wielkie chyba nakłady obliczone (*exemplum Król-Duch* u Altenberga)! Myślę też, że nikt by z nas chyba nie pamiętał już p. Mortkowiczowi wpłaconych w r. 1911 30 rubli za „całość wydawnictwa” i każdy chętnie by coś dodał, gdyby p. Mortkowicz bodaj... wy dobył ze składziku schowany tam przed wojną tom F (wydrukowany w całości, bo przecie cytowany z liczbami stronici w przypisach do poprzednich tomów!). A przecie i tomy B, D, G, H były w prospekcie 1911 r. przedstawione jako znajdujące się „w druku”! (Może by było dobrze, żeby się zresztyli subskrybenci wydawnictwa i porozumieli z p. Mortko-

wiczem?) Nie chodzi tu tylko o „pomnik” dla poety: bez zbiorowego wydania nie może być wszak mowy o pełnej jego znajomości, o wchłonięciu całej jego myśli, o otwarciu szerokiej drogi jego wpływowi. Bo przecie w tomach nie wydanych zbiorowej edycji mają być zawarte pisma dotychczas nigdzie jeszcze nie ogłoszone. Toż sam cykl *Vade-mecum* (aczkolwiek z lukami się dochował) składa się ze stu coś poematów (Miriam cytuje gdzieś numer setny!), a my znamy ich dotąd tylko kilkanaście (i te należą do najwspanialszych klejnotów poezji! ileż takich skarbów zawierać może reszta zbioru!). A inne jeszcze liryki! a dramat *Aktor*, a *Miłość-czysta*, a *haute comédie Pierścień wielkiej damy*! Czy będziemy mogli przed śmiercią przeczytać te dzieła? Pytanie takie muszą sobie stawiać nie tylko ludzie ze „starszego pokolenia”, ale i ci, co przeżyli „odkrywczy” entuzjazm norwidowski w latach młodzieńczych, ci, którzy czytali Norwida jak porywającą sensację pod ławką szkolną<sup>1</sup>, dla których później stał się on jednym z najniezbędniejszych pokarmów duchowych, a którzy dziś, przekroczywszy „połowę życia”, widzą już siwe włosy na swoich głowach, a nie

<sup>1</sup> W litografowanym np. pisemku szkolnym „Kaliopie”, wydawanym przez uczniów warszawskiego gimnazjum P. Chrzastowskiego w r. 1906/7, przypomniany był — pierwszy raz w nowszych czasach (przed antologią Zrębownicowską) — wiersz Norwida *Do\*\*\**, odgrzebany przez sztabaków ze starego rocznika „Przeglądu Warszawskiego”. [Wiersz ten odnalazł i opublikował Wacław Borowy. Wynika to jasno z charakterystyki autora publikacji, która — wedle K. W. Zawodzińskiego, „najbardziej czynnego członka” ówczesnego zespołu redakcyjnego — „świadczy o smaku artystycznym i wczesnej erudycji młodzieńca, który go odnalazł, dziś jednego z luminarzy krytyki uniwersyteckiej i naczelnego, bez wątpienia, norwidologa” (*Uroczystości norwidowe*, „Myśl Współczesna” 1947, nr 7/8, s. 142). (Przyp. red.)]

widzą dalszego ciągu kompletnej edycji poety. — Nie dziwno, że w tych warunkach mało jest o poecie studiów szerszego zakresu, brak większych prób monograficznych. Pisma, które przypominały niedawne rocznice norwidowskie, zdobywały się tylko na artykuły szkicowe i ogólnikowe, nic nowego nie mówiące (wymienia je wszystkie z pietystyczną szczegółowością p. Cywiński).

Publikacjami najważniejszymi (rzecz naturalna w takich okolicznościach) są te, które przynoszą bodaj drobne fragmenty materiału tekstowego, dotąd nie wydanego lub wydanego w drukach dziś mało dostępnych. Było takich publikacyj kilka w tych latach „rocznicowych”. Miriam ogłosił kilka zupełnych ineditów z *Vade-mecum* (w „Krokwiach” 1921, z. 2), p. Cywiński — wiersz *Belizarius* (w „Przeglądzie Warszawskim” 1922, nr 4), p. St. P. Koczorowski przypomniał (w „Tygodniku Ilustrowanym” 1921, nr 22, i 1923, nr 6) dwa zaprzepaszczone w rocznikach dawnych pism wiersze: *Praca i Podróż po Adriatyku*<sup>2</sup>, p. St. Lam przypomniał podobnie (w „Tygodniku Ilustrowanym” 1921, nr 38) wiersz *Tęcza*. — Z prozy Norwidowskiej odnalazł p. Koczorowski — w jednym z pism emigracyjnych — przemówienie z r. 1846, wzmiankowane w przypisku do *Promethidiona* jako zawierające wykład o „pojęciu środka” (przedrukowano to „nieznane przemówienie” w „Przeglądzie Warszawskim” 1923, nr 23). — Najwięcej ineditów opublikowano z zakresu korespondencji Norwidowskiej. P. St. Cywiński w „Południu” wileńskim (1922, z. 4) wydrukował w całości pięć listów Norwida z lat 1869—1879, znanych dotychczas tylko z notatki

<sup>2</sup> Co do autorstwa *Podróży po Adriatyku* por. *Norwidiana 1930—1935*, cz. I (w tym tomie s. 161). (Przyp. red.)

pani W. Z. Kościałkowskiej w „Roczniku Towarzystwa Naukowego w Wilnie” (1909). W jednym z tych listów (z r. 1879) Norwid wspomina rozprawę Baudouina de Courtenay o języku staropolskim. Ten drobny szczegół dziwnie nam uprzytamnia bliskość poety: toż chodzi o książkę, którą dziś jeszcze się studentom w uniwersytetach poleca, toż mowa o Baudouinie de Courtenay, którego znamy i widzimy wśród siebie! List inny jest wymownym (straszliwie wymownym!) przyczynkiem do życiorysu ostatnich lat Norwida: poeta, zajęty ratowaniem ginącego w nędzy Szermentowskiego, urządza na jego rzecz loterię, organizuje komitet dla uczczenia jego zasług, i oto „cudze robiąc” widzi się nagle sam w konieczności proszenia (niewiadomego) adresata<sup>3</sup> listu o... dziesięć franków pożyczki, bo — jak się tłumaczy — nie może pieszko odbywać wszystkich potrzebnych „pielgrzymek” po ogromnym Paryżu, a „sam nic nie ma”. — Podobnie bolesną wymowę ma list Norwida do Bartelsa (z r. 1875), ogłoszony przez p. S. Zdziechowską w „Przełądzie Współczesnym” (1923, nr 18). W zakłopotanym przypisku zwraca się tu poeta nie o pożyczkę już (do literata pisze!), ale — o wyjednanie pożyczki! Pisząc zaś do dawnego kolegi szkolnego „jak do żywego”, choć go od lat szkolnych nie widział, mówi o sobie Norwid, że jest „podobno, że tylko niedobitym”. — Spory zbiór listów (21 pozycyji!) ogłosił dr Bolesław Erzepki w książeczce pt. *Z niedrukowanej korespondencji C. K. Norwida*. Są to dokumenty z lat 1850—1867, ilustrujące przede wszystkim stosunki poety z wydawcami i redaktorami pism (główna część listów zwrócona

<sup>3</sup> W swoim wydaniu listów Norwida Przesmycki jako adresata tego listu (718) podaje — ze znakiem zapytania — Jana Szańskiego (*Wszystkie pisma*, t. IX, s. 352). (Przyp. red.)

jest do Władysława Bentkowskiego, redaktora „Gońca Polskiego”, wychodzącego w Poznaniu); zawierają one wszelako wiele także szczegółów z innych względów ciekawych, co wszystko czyni z tych listów pierwszorzędny materiał biograficzny. Znajdujemy tu szereg prawdziwie iluminujących sformułowań i określeń. Wystarczy przytoczyć jeden ustęp, jakże ważny dla zrozumienia charakteru twórczości poety: „[ci,] co od tylu czasów na mnie pisanego krzyczą — nigdy przecież w mówieniu nie znaleźli mię niezrozumiałym — choć do tego stopnia tenże jestem, iż (daję ci słowo) rękopisma na tym samym papierze, na którym do druku je poseram, komponowane są. Styl a człowiek u mnie więcej jednym niż u kogokolwiek bądź...” Listy wydane są ze znaną starannością dra Erzepkiego i opatrzone przypiskami, z których jeden tylko wymaga korektury, mianowicie o Korffie, wspomnianym na s. 59: to nie o publicyście Mikołaju Korffie mowa, ale o tym Korffie samobójcy, o którym jest wzmianka w XIII rozdziale *Fulminanta*.

Z innych publikacyj najważniejszą jest *Wybór poezyj* Norwida, podjęty przez p. Stanisława Cywińskiego dla krakowskiej Biblioteki Narodowej. Ułożenie antologii norwidowskiej dla tego wydawnictwa i opracowanie jej wedle przyjętych w nim zasad było zadaniem niesłychanie wdzięcznym, ale i bardzo trudnym zarazem; niesłychanie wdzięcznym: bo wobec ustalonej sławy i rozpowszechnienia Biblioteki Narodowej nie ma lepszego środka spopularyzowania dzieł poety; bardzo trudnym: bo trudno wedle zasad stosowanych w Bibliotece Narodowej opracowywać poetę, którego zna się tylko z opublikowanych fragmentów fragmentarycznie zachowanych dzieł. — Jakże wypadł ten tomik, który od razu ma nakład większy niż jakakolwiek z dawniejszych pu-



blikacyj norwidowskich? Da się o nim powiedzieć sporo dobrego, ale... nie samo dobre.

Trafnie na ogół pomysłany został Wstęp. Mamy tu przede wszystkim dokładny i przejrzyste przedstawiony życiorys poety (nie bez drobnych błędów atoli: Maria Kalergis nie była córką „rosyjskiego ministra spraw zagranicznych”; nieścisła jest wiadomość o jej rozwodzie z mężem; nie uchodzi też już dziś, po artykule Kazimierza Bartoszewicza o *Czasach warszawskich Lenartowicza*, pisać o legendarnej Cyganerii warszawskiej jako o „zwartym” gronie literatów!). Dobrze informuje rozdział pt. „Dzieje pośmiertne Norwida. Stan współczesny wiedzy o nim”. Zbyt tylko łatwo szafuje tu p. Cywiński mianem „arcydzieła”, wliczając do „długiego szeregu arcydzieł Norwida” między innymi i bez żadnych zastrzeżeń rozprawę o *Bogarodzicy*; budzi to w nas na chwilę obawę, że dostajemy się w atmosferę taniego grandilokwentnego entuzjazmu. Miłe atoli rozczarowanie przynosi nam rozdział następny: o „charakterze twórczości Norwida” i „jego stanowisku w literaturze”. Udało się tu autorowi przedstawić duchowe oblicze poety w rysach ostrych, prostych, a w sposób przekonywający i przystępny. Uniknął zarówno niebezpieczeństwa popadnięcia w patetyczne ogólniki (jakże częste u piszących o Norwidzie!), jak i rozprószenia się w drugorzędnej wagi szczegóły (o osobliwościach artysty, w walorach prekursorskich itp.). Nie zostaje też tu poeta „rozstrojony na drzew i kwiatów motyle kochanie”, ale ukazany jest jako „zupełny” człowiek w głównych zrębach systemu swojej myśli: a zręby te najśluszniej widzi autor w katolicyzmie i filozofii pracy. Szerzej przedstawivszy stosunek Norwida do sprawy narodowej i romantyzmu, kończy p. Cywiński ten rozdział krótką charakterystyką literackiego stanowiska

Norwida, w którym obok skłonności intelektualistycznych uwydatnia przede wszystkim „swego rodzaju realizm” i teorię „przemilczeń” (którą przy okazji usiłuje uprzystępnąć). Mniej szczęśliwy jest rozdział o stylu; nie dość wyraźnie i nie dość jakby szczerze postawiony jest w nim przede wszystkim ważny problem „ciemności” Norwidowskiej. Bo chyba niewiele powiedział autor, gdy rzekł, że „trudność, ciemność pism Norwida pochodzi w wielkiej mierze z charakteru jego twórczości” i że „poezja Norwida — to wzniosły poemat — dramat — dialog filozoficzny”, który trzeba brać „nie tylko wszystkimi zmysłami, ale wszystkimi w ogóle władzami umysłu i serca”. — Nieprzyjemnie uderza, że przy uwydatnianiu wysokości poetyckiej Norwida autor posługuje się tu i ówdzie względem innych poetów metodą (żeby norwidowskim słowem się wyrazić) „uwierzgnać”. Przeczytamy tu więc, że Lenartowicz to nie jest poeta ludowy, ale tylko „przebierający się [...] po ludowemu” (s. XXVII), że w poezji Konopnickiej „wszystko jest rozkaszane i przeżute” (s. XXXIX), itp. Norwid jest bez kwestii znakomitym poetą, ale po cóż zaraz z tego powodu innym wymyślać! Wobec takiej agresywności p. Cywińskiego cokolwiek jesteśmy zdziwieni, gdy w końcowym rozważaniu na temat, czy Norwid jest twórcą „wielkim”, przyznaje mu tę wielkość wprawdzie za „całokształt wizji twórczej”, ale nie odważa się żadnego z dzieł Norwidowskich nazwać „dziełem wielkim i skończonym” (przy czym dla przeciwstawienia jako typ „wykończonego dzieła” cytowany jest między innymi... *Król-Duch!*). Niejeden z „norwidzistów” byłby śmielszy: bodaj w odniesieniu do *Pompei* i *Zwolona!* Budzi się pytanie: co sądzić o wcześniej wymienionym przez p. Cywińskiego „długim szeregu arcydzieł”? — Wstęp kończy się uwagami o „po-

dziale pism” poety i wspomnianą już (pożyteczną bardzo pomimo zbytniego rozděcia) bibliografią.

Układ tekstów w *Wyborze* trzyma się ściśle (w miarę możliwości) porządku chronologicznego, który podkreślony jeszcze został wyróżnieniem w twórczości poety aż sześciu okresów. — Widząc w Norwidzie przede wszystkim twórcę-myśliciela, wiele miejsca poświęcił p. Cywiński na poematy ideowe: *Niewolę*, *Promethidiona*, *Fulminanta*, *Rzecz o wolności słowa*. Za uwzględnienie tej ostatniej szczerze mu będą wdzięczni wszyscy wypróbowani miłośnicy Norwida, którzy pewno przeważnie stąd dopiero mogli się bliżej z tym, od roku 1869 nie przedrukowywanym, poematem zapoznać. Ale budzi się wątpliwość, czy było pedagogicznie — wobec tego, że ten tomik musi między innymi mieć zadanie propagandowe — tak na pierwszy plan wysuwać te utwory niewątpliwie trudne, wymagające pewnego już wyćwiczenia się w czytaniu Norwida. Czy nie było lepiej odłożyć np. *Rzeczy o wolności słowa* na trochę później, do osobnego tomiku, a dać więcej liryki, w której przecież pobrzmiwają liczne motywy ideowe z dzieł zasadniczych, a która jest przystępniejsza, łatwiejsza w rozmiarach do ogarnięcia, a zespołem wartości artystycznych prędeż może zniewolić opornych. — Co do wyboru z tej liryki o niejednym szczegółu spierałbym się z p. Cywińskim; przede wszystkim jednak brak mi paru utworów, bez których, jak mi się zdaje, żadna antologia norwidowska (a zwłaszcza antologia o takim zakresie jak w Bibliotece Narodowej) obejść się nie może. Nie rozumiem, jak p. Cywiński mógł ominąć *Psalm wigilii*, *Marionetki*, wiersze *Dziś autorowie są jak Bóg*, *Nad stanami jest i stanów stan*, *Cała plastyki tajemnica!*<sup>4</sup> Co

<sup>4</sup> Tytuły trzech ostatnich wierszy (w tekście podane są incipity): *Bogowie i człowiek*, *Pielgrzym*, *Lapidaria*. (Przyp. red.)

dziwi mię jeszcze bardziej (i co już bez żadnej obawy posądzenia o subiektywizm za brak w odwzorze fizjonomii artystycznej Norwida muszę uznać), to brak *Pompei* i brak w ogóle czegokolwiek (poza krótkim *Spartakusem*) z tzw. przez Miriama „kręgu *Quidam*”.

W podawaniu tekstów z lubością stosuje p. Cywiński metodę fragmentaryzmu. Uzasadniona ona jest, zapewne, przy większych utworach (jak np. *Rzecz o wolności słowa*), trudno jej racjonalność uznać przy poematach o rozmiarach niewielkich (jak *Szczesna*, nawiasem mówiąc, *Szczęsną* tu nazywana), jeszcze trudniej przy całkiem drobnych (jak *Sieroty*, *Do\*\*\**, *Pismo*). Czy nie lepiej dać jeden poemat w całości niż trzy w wykrawkach? I czy nie byłoby lepiej zrezygnować z podawania małych (kilkunastowierszowych) urywków z wielkiego dramatu (*Kleopatry*, s. 252—253)? Tytułatura przy tym tych wyimków może nieraz czytelnika w błąd wprowadzić. P. Cywiński pisze często przy nagłówku utworu: „fragmenty”, „urywek” itp., a nie zawsze jest dość jasne, co to znaczy: czy tylko urywek z całości wybrano? — Nie ułatwia też orientacji liczbowanie wierszy *in continuo*, nie licząc się z (długimi nieraz!) opuszczeniami.

Komentarz p. Cywińskiego jest bardzo obszerny i zawiera nie same tylko rzeczy niezbędne; owszem, bez niejednej z nich doskonale można by się obejść, jak np. bez uwagi „Ciekawym [...] byłoby [...] porównanie *Promethidiona* z *Ucztą* [Platona]” (s. 75), bez polemiki z Krechowickim (s. 114), bez szerokiego wywodu o metempsychozie (s. 106), do którego tekst komentowany nie daje zbyt silnego pretekstu, bez zestawiania *Idej i prawdy* z ustępem z Nietzschego, nb. zupełnie niepodobnym (s. 187), itd. Komentator zsypuje tu po prostu jak do worka rozmaite swoje notaty i popada w rozga-

danie chwilami dość męczące dla czytelnika. Klasycznym przykładem, do czego taki brak kontroli nad sobą może doprowadzić, jest przypisek do *Purytanizmu* (s. 185), gdzie czytamy, że wedle Norwida sztuka „każe sięgać myślą poza horyzonty podwórkowe, poza interesy dnia powszedniego i nie pozwala się zaprzęgać do rydwanu codzienności, kina, kabaretu i panopticum”. Gdzież to p. Cywiński wyczytał u Norwida taką nienawiść do kina? Czy to nie jego własna purytańska antypatia? Rzykowną w każdym razie rzeczą było objawiać ją właśnie w przypisie do wiersza... *Purytanizm*. Cały w ogóle komentarz do tego wiersza jest mylny, jak i komentarz do *Idej i prawdy*, jak jeszcze komentarz do wyrażenia „i słuchacz, i widz jest artystą” (w *Promethidionie*, s. 53), gdzie przecież zgoła nie ma mowy o synestezji, jak to się zdaje p. Cywińskiemu. Zaznaczyć jednak zaraz muszę, że to są jedyne przykłady błędnego zupełnie rozumienia tekstu. Na ogół p. Cywiński rozumie Norwida dobrze i zna go dokładnie. Pojmując też wzajemne związki, jakie zachodzą między pismami poety, bardzo trafnie umie nieraz ciemniejszy ustęp jakiegoś utworu rozświetlić cytatem z innego. Nadużywa wszelako, niestety, czasem i tej metody i robi chętnie zestawienia (jak na s. 37, 128), które nic nie uczą i nic nie wyjaśniają. — Nie żałuje też p. Cywiński energii i na tzw. „komentarz estetyczny”, co pewien czas krzycząc w uszy czytelnikowi: „cudowny [...] wiersz” (s. 130), „wspaniałe przeciwstawienie” (s. 133), „w poemacie tym wszystko jest piękne” (173), „mistrzowska apoteoza ironii” (180), „mistrzowskie przeciwstawienie” (185), „rzecz o precudnej rytmice, o subtelnej grze barw i światła [...], nie pozbawiona też lekkiej ironii” (195), itp. Dla czytelnika, który nie czuje się całkowicie tępym, jest to dość dokuczliwe. Nie pojmuję, jak człowiek tak nie lubiący

kina mógł popaść w styl takiego właśnie kinowego reklamiarstwa („najpiękniejszy mężczyzna”, „najbardziej urocza z kobiet”!) przy tak mało odpowiedniej okazji. Och, żebyż to wszyscy nasi komentatorzy wzięli do serca te złote słowa, które o potrzebie suchości w komentarzu wyrzekł Jan Gwałbert Pawlikowski we wstępie do wydania *Króla-Ducha!* Przy Norwidzie nie pomogła nawet jego teoria „przemilczeń”, która, zdawałoby się, aż prosiła się tu o zastosowanie. Dość dużo korzysta p. Cywiński w komentarzu estetycznym z przypisów Miriama do wydania zbiorowego i to jest najlepsze, aczkolwiek przypisy te, pisane szeroko, do czytania w odosobnieniu od tekstu, niezupełnie nadają się do cytowania w notkach pod tekstem samym. — Nie należą do najlepszych (tu i ówdzie dość szerokie) uwagi wersyfikacyjne p. Cywińskiego (ciągle w przypisach pod tekstem): cóż bo stąd np. (s. 198), że w wierszu 20 *Encykliki obłązonego* („Pałą się w niebie”) „brak średniówki”? (po cóż by miała być?) albo że w wierszu 11 tegoż utworu „nie wiemy, gdzie ją umiejscowić”? (Jest to dla rytmiki tego wiersza rzecz zupełnie obojętna, bo nie zmienia się od tego układ akcentów!) Nie przekona też chyba p. Cywiński wielu czytelników wywodem o naśladowaniu „kołysania fal morskich” w rytmie Norwida, zwłaszcza że (na s. 123 i 111) dwa różne rytmy tym naśladowaniem są tłumaczone; kiedy zaś dla ostatecznego upewnienia nas p. Cywiński „zwraca uwagę, że poemat [w jednym z tych rytmów] był pisany na morzu” (s. 112), wzywamy *sanctam Simplicitem*, by zmiłowała się nad komentatorem! Szkoda, że raczej p. Cywiński nie pogłębił tych i owych objaśnień realnych („limby”, np. dwukrotnie, na s. 37 i 189, w niedostatecznej zgodzie z teologią, tłumaczone są jako czyściec), bo te objaśnienia są znacznie potrzebniejsze.

Ale dość już szczegółów. Reasumując wrażenie ogólne, trzeba powiedzieć, że najlepiej w tej książeczce przedstawia się wstęp, słabiej wybór, najslabiej objaśnienia. Najlepiej tedy wywiązał się wydawca z tej części swego zadania, która wydaje się najtrudniejszą! Choć więc wykonanie innych działów znaczenie jej osłabia, *summa summarum* jest to publikacja pożyteczna.

Niepodobna tego powiedzieć o tomiku wydanym przez p. Romana Zrębowicza, z bałamutnym napisem: „Cyprian Kamil Norwid: *Autoportret*”, co wygląda na jakieś zupełnie nieznanie dzieło poety, a *de facto* ukrywa pod tym mistyfikacyjnym tytułem chudą antologijkę z szumnym „posłowiem” wydawcy. Mniemać by można, że chodziło tu o zebranie tych specjalnie wierszy i urywków dzieł większych, w których Norwid sam siebie charakteryzuje (jest takich urywków dość sporo i ciekawy istotnie „autoportret” dałby się z nich złożyć), już jednak rzut oka na spis rzeczy przekonywa nas, że p. Zrębowicz intencji tej nie miał i trudu tego nie podjął, a dał po prostu małą antologię, której bezcharakterowość mają pokrywać dziwaczne tytuły rozdziałów: „Współczesne”, „Polskie”, „Samotne”, „Historyczne” itd. (przy czym nie wiadomo ani jaki rzeczownik należy zespolić z tymi przymiotnikami, ani jakie *principium divisionis* łączy je z sobą). Wnętrze książki zawiera jeden tylko trudniej dotychczas dostępny tekst Norwidowski, mianowicie *Autobiografię* (drukowaną przedtem tylko w mało rozpowszechnionych „Wiadomościach Numizmatyczno-Archeologicznych”), przy tym zwraca on uwagę przede wszystkim wielką różnorodnością rodzajów druku (jakby karykatura „Chimery”!) i zupełnym brakiem chronologii i jakichkolwiek dat. W ten chaos chronologiczny nie usiłuje żadnego porządku wprowadzić „posłowie”; dowiadujemy się z niego natomiast, że

wydawcą kierowały nie byle jakie zamiary: układał swoją antologię z myślą o „rozwoju naszej przyszłej twórczości”, którą wpływ Norwida winien „uczłowieczyć” i „wprowadzić [...] na jasny szlak dojrzałości dziejowej”! Piękna myśl! Wolno jednak wątpić, czy przysłuży jej się ta bezładna mieszaninka i ten artykuł końcowy, w którym obok paru zdań szlachetnie brzmiących rozlewa się wielmożnie nieodpowiedzialna elokwencja w stylu następującym: „[Norwid] idzie naprzód mleczną drogą Rigwedy, bada tajniki wieczności i rodowód wszechświata — rozumie uśmiech Buddy i naukę Laotse. Następnie podąża śladami Pitagorasa — przybywa do Egiptu, tonie w Księdze Umarłych” itd.

Rzeczą wyższego poziomu jest przez tegoż p. R. Zrębowicza ogłoszony tom prozy Norwidowskiej pod tytułem (znowu samemu Norwidowi imputowanym!) *Czarne i białe kwiaty*, tom będący zresztą drugą tylko edycją (ale zmienioną i na ogół rozszerzoną) wyboru wydanego pod tym samym tytułem w r. 1910. Cechą łączącą ten tom z *Autoportretem* jest brak informacji chronologicznych i bibliograficznych, a także brak wyjaśnienia zasad, na których oparł się układ. Całą np. prawie część trzecią książki wypełniają „fragmenty”: wydawca wcale nie czuł potrzeby zaznaczenia, z jakich pism i z jakich czasów one pochodzą. Że jednak dwie trzecie książki składają się z utworów większych i skończonych, więc ostatecznie ta „metoda” nie daje się czytelnikowi tak bardzo we znaki. — Upodobanie do różniczkowań i odcieni historycznych cechuje również „posłowie” wydawcy do tego wyboru. Wielkim kwaczem maluje p. Zrębowicz wielkie formuły, w których nawet (jak na tę technikę) dużo jest trafności rysunkowej, które jednak grubymi swoimi liniami zamazują subtelniejszą prawdę historyczną i wychodzą daleko poza jej



właściwe kontury. Tak przeczytamy tu np., że romantyzm polski do r. 1842 był tylko „upiornym pragnieniem, niweczącym wszelką świadomą konstrukcję twórczą — byle odtworzyć majaczącą w głębinach wyobraźni literacką wizję nastrojową” (s. 307), tak przeczytamy, że metoda twórczości Norwida „zaprzecza wszelkim schematom literackim” (s. 299) itp. „Jest w tym coś” — możemy powiedzieć, ale w całości swojej to nie jest prawda. — Najcenniejszą i subtelniejszą od innych częścią tego „posłowia” jest obszerny wywód o stylu Norwida. Słusznie akcentuje p. Zrębowicz podstawy obserwacyjne tego stylu i zauważa, że „bystrość i trafność” realizmu Norwida „może śmiało rywalizować z pierwszorzędnymi kartami romansu Balzakowskiego” (s. 299); dobrze przedstawia dalej, jak Norwid na fundamencie obserwacyjnym wznosi konstrukcje generalizujące i przechodzi w monumentalny „bezpersonalizm”; trafnie stwierdza, że „odrywając się” od „rzeczywistości”, poeta przecież „związku z ziemią nigdy nie tracił” (s. 298). Szkoda, niestety, że dobre te uwagi sąsiadują ze zdaniem mętnym, o treści rozplývającej się lub wręcz nieprawdziwej. Dowiadujemy się np., że „drogi do myśli poety wiodą przez lapidarną, mozolną rytmikę, otwierającą perspektywy nieskończoności” (s. 295). Pomińmy „perspektywy nieskończoności”, które są tu dodane dla dekoracji, zgódźmy się na „lapidarność” (choć w odniesieniu do rytmiki określenie to niezbyt jasne), ale czyż możemy się zgodzić z tym, że rytmika Norwida jest „mozolna”? To coś nie tak! — W ogóle proklamując entuzjastycznie wielkość poezji Norwidowskiej, przesadza p. Zrębowicz z drugiej strony trudności dostępu do niej. Słusznie mówi (s. 295), że czytając Norwida musimy jakby walczyć „o zdobycie, o przyswojenie sobie stylu jego”; ale fałszywą przesadą jest powiedzenie,

że to jest walka „ustawiczna”. Gdy przystępujemy do lektury poety, każe nam p. Zrębowicz sięgać do „ascezycznej perspektywy” i stawać w postawie „pracy skupionej, mającej niemal dawną powagę obrządkową ludów” (s. 295) — „podobną onej, z jaką przystępujemy do czytania...” do czytania kogo? — „Dantego, Szekspira, Pascala”! — „Otóż to, właśnie!” — jak lubi mówić profesor Chrzanowski: Dantego, Szekspira i Pascala czytujemy po prostu: uważnie i uczciwie. Wystarczy też w taki prosty sposób — uważnie i uczciwie — czytać Norwida i nie potrzeba ludzi straszyć sztuczną barykadą hermetyzmu!

O jakiejś ewolucji w kierunku prostoty zdaje się świadczyć trzecie norwidianum p. Zrębowicza, mianowicie jego wydanie *Promethidiona*. Wydanie to wyposażone jest w bardzo obszerne przypisy (od s. 75 do 143), które wprawdzie nie stanowią ścisłego komentarza do poematu, ale zawierają cały szereg drobnych studiów nad różnymi poruszonymi w nim kwestiami i niemało mogą się do jego wyjaśnienia i uprzyśtępnienia przyczynić, zwłaszcza że, jak się rzekło, p. Zrębowicz potrafił tu na ogół rumaka swojego stylu utrzymać na wędzidle. Na uwagę zasługują szczególnie ustępy o prometeizmie Norwida, o jego stosunku do Chopina, o mistyce gramatycznej, o pojęciu „wiecznego człowieka”, o powtarzaniu się w poezji Norwidowskiej pewnych motywów (co tylko może niezbyt szczęśliwie nazywa p. Zrębowicz „geologicznymi przejawami stylu”). Niepotrzebnie zabłąkało się na inny poziom obliczone objaśnienie, co to jest „Skopasowa Milejska Wenera”! Pełno w tym wszystkim dygresyj i „perspektyw”. Lubiący niespodzianki czytelnik znajdzie tu nawet atrakcję w postaci wzmianek o Lechoniu i Tytusie Czyżewskim. Nie zabrakło jednak przy takiej obfitości materij miej-

sca dla przedstawienia genezy i rozwoju pomysłu utworu, a nawet dla — wiadomości bibliograficznych. (Nieśluszenie w nich atoli nazywa p. Zrębowicz swoje wydanie *Promethidiona* „od czasów publikacji paryskiej [1851 r.] pierwszą edycją książkową”. Czyż nie było edycją książkową wydanie Miriamowskie w *Pismach zebranych*?) Tekst utworu odtworzony został na ogół poprawnie.

Nie odznacza się natomiast wcale poprawnością tekst *Promethidiona* w Wielkiej Bibliotece, „opracowany” przez dra Wiktora Przeclawskiego. Wydawca ten oznajmił wprawdzie na odwrocie karty tytułowej, że oprze się na pierwodruku, ale przyrzeczenia tego wcale nie dotrzymał. Zmienił naprzód dyspozycję przypisków (u poety pod tekstem podawanych) i odrzucił je wszystkie na koniec książki. Pokasował następnie tak ważne i tak charakterystyczne wielkie litery norwidowskie (drukuje więc na s. 6 i 7 „anieli” zamiast „Anieli”, „wiecznej” zam. „Wiecznej”, na s. 8 „imieniem” zam. „IMIENIEM”, na s. 10 „muzyka” zam. „Muzyka”, na s. 11 „naród” zam. „Naród”, itd., itd.). Pozmieniał, dalej, zastosowanie kursyw (rzecz również u Norwida nie bez znaczenia): na s. 10 np. drukuje „myśl” zam. „myśl”, na s. 11 „w słowa” zam. „w słowa”, itp. Poprzeinaczał wreszcie z gruntu interpunkcję, szczególnie zawzięcie zwłaszcza tępiąc tak istotne w tekstach Norwidowskich myślniki i wielokropki. Tak więc np. dramatyczny wiersz dedykacji:

— Tam czekaj... drogi mój... każdy umiera...

— został przez wydawcę po fryzjersku uczesany, jak następuje:

Tam czekaj, drogi mój! Każdy umiera...

Cokolwiek trudny dwuwiersz „wstępu”:

Tak jesteś — czasu burzy — czasu gromu,  
Tyś bohaterstwa bezwiednym rumieńcem

został „uproszczony”:

Tak jesteś czasu burzy; czasu gromu  
Tyś bohaterstwa bezwiednym rumieńcem

— co jednak jest już uproszczeniem wychodzącym poza granice poprawnej edycji!

✓ Tenże dr Wiktor Przeclawski w taki sam sposób wydał jeszcze w Wielkiej Bibliotece: *Krakusa* i *Wandę* (pod sfirowanym znowu tytułem, do czego Norwid ma szczęście: *Krakus* — *Wanda. Dwa utwory dramatyczne*). Jego skrupulatność edytorska triumfalnie się wyraża napisem głoszącym, że „tekst opracował wedle pierwodruku (Lipsk 1863)”, choć pierwodruk *Wandy* nie ukazał się ani w tym mieście, ani w tym roku, lecz w Warszawie w czterdzieści lat później. Z pierwodruku tego ominął dr Przeclawski przede wszystkim całą dedykację „Mogile Wandy pod Krakowem w dowód głębokiego poważania...” Skasował następnie é kreskowane w rymach (np. „z laty”: „bogatej” na s. 69) i pozmieniał interpunkcję. Przepuścił natomiast parę błędów druku, które dotkliwie kaleczą rytm: „Przed wszystkim starcy” zam. „Przed wszystkim starcy” (s. 67); „w ogrodzie tym” zam. „w grodzie tym” (s. 68)... — Podobnie z *Krakusem* (którego pierwodruk istotnie ukazał się w Lipsku 1863 r.). Na s. 19 nie uwzględnił dr Przeclawski poprawki wprowadzonej przez Miriama i powtarza błąd pierwszego wydania, drukując: „Kiedy mi wszystko niedola objęła”, zamiast (co jedynie ma sens) „Kiedy mi wszystko niedola odjęła”. Na s. 29 drukuje: „Kobiet dostatek w poczęstnej odzieży”, zamiast jak w pierwodruku „poczęstniej”, albo — wedle koniektury Miriama „poczęstnej”. Na s. 30 mamy wiersz:

Konia mi trzymać jak przed bitwą,  
— który według pierwodruku (i zresztą według rytmu!)  
winien mieć jeszcze o jedno słowo więcej i brzmieć:

Konia mi trzymać jak przed bitwą — dalej —  
Za dużo znowu o jedno słowo jest w wierszu na s. 25:

Śni mi się, śni mi się, że mi się śniło  
Wedle rytmu i pierwodruku musi być:

Śni mi się — śni mi — że mi się śniło.  
Interpunkcja, oczywiście, „uporządkowana”, jak i w *Pro-*  
*methidionie*; zamiast więc np.:

Piję — — a ciągle śnię: że umarłem —  
— czytamy (s. 25):

Piję, a ciągle śnię, że umarłem.

Zniwelowane też niektóre wyróżnienia drukarskie. Gdy  
więc np. Norwid drukuje:

O! wiem — wiele wiem — — mogę!

p. Przecławski „upraszcza” to i drukuje:

O! Wiem — wiele wiem — mogę!

Kto zna choć trochę Norwida, rozumie, że takie odarcie  
jego tekstu ze swoistej interpunkcji i wyróżnień typo-  
graficznych jest dla niego krzywdą taką samą, jaką  
byłoby dla tekstów Wyspiańskiego drukowanie ich  
z „normalnym” przestankowaniem i bez charaktery-  
stycznego graficznego układu poety.

Układ graficzny *Krakusa* z pierwszego wydania nie  
został też uszanowany. Każdy rodzaj wiersza zaznacza  
się tam innym wcięciem kolumny (co i z rytmicznych  
względów jest wygodne, i dla oka przedstawia się do-  
brze: tutaj wszystko zostało sprowadzone do jednostaj-  
ności wygodnej dla zecera).

Nie! nie jest to dobre wydanie!

Nieliczny poczet studiów o poszczególnych utworach Norwidowskich wzbogacił się w czasach ostatnich przy czynkiem p. Wandy Nowodworskiej pt. *Kilka uwag o tragizmie „Kleopatry” Norwida*. Autorka rozpatruje mało dotychczas badany utwór w związku z przedmową *Krakusa* i teoriami historiozoficznymi poety wyłożonymi w *Milczeniu* i przy ich pomocy charakteryzuje jego dramatyczność.

Dla zupełności tego wykazu norwidianów z ostatniego trylecia wypada wspomnieć jeszcze o wybitnym studium p. Zofii Gąsiorowskiej-Szmydtowej: *Norwida przeład ody Horacego „Ad Pompeium”*, które było drukowane na tym właśnie miejscu („Pamiętnik Literacki” 1923, s. 109—125).

Drobne inedita. — Józef Ujejski, *Listy Norwida do Augusta Cieszkowskiego i Zygmunta Krasińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1925/1926, s. 585—625, i osobne odbicie (b. r., s. 43). — Tadeusz Makowiecki, *Norwid wobec powstania styczniowego*, „Pamiętnik Literacki” 1929, s. 564—581, i osobne odbicie (1929, s. 67). — Inne materiały i przyczynki biograficzne. — Jan Piechocki, *Norwidowa koncepcja sztuki-pracy*, Poznań 1929, Jan Jachowski, Księgarnia Uniwersytecka, s. 107, 1 nlb. Prace Polonistyczne Studentów Uniwersytetu Poznańskiego, nr 1. — Zygmunt Falkowski, *Rzecz o tragizmie „Kleopatry” C. K. Norwida*, Kraków 1928, s. 79, 1 nlb., osobne odbicie z „Przeglądu Powszechnego”. — Władysław Dobrowolski, *Norwidowa opowieść o wiecznym Rzymie i wiecznym człowieku Quidamie*, „Pamiętnik Literacki” 1927, s. 291—308. — Tadeusz Makowiecki, *Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę*, Lwów, osobne odbicie z „Pamiętnika Literackiego” 1927, s. 64 (Studia z Zakresu Historii Literatury Polskiej, nr 6). — Przyczynki „Ruchu Literackiego”. — Zofia Szmydtowa, *Norwid jako tłumacz Homera*, Prace Komisji do Badań nad Historią Literatury i Oświaty, t. III., Warszawa 1929, Wyd. Tow. Nauk. Warsz., Wydział I, s. 99—115. — Zo-

fia Szmydtowa, *Norwid wobec tradycji literackiej. Sprawozdanie Gimnazjum Żeńskiego imienia Cecylii Plater-Zyberkówny*, Warszawa 1925, s. 77—111, i osobne odbicie (1925, s. 35). — Zofia Szmydtowa, *Miara i symbol wielkości w poezji Norwida*, Warszawa 1930, s. 19, 1 nlb. — Norwid w podręczniku szkolnym M. Kridla. — Wilam Horzyca, *Wieszcz wolnej Polski*, „Droga” 1929, nr 5, s. 448—458, i książka *Dzieje Konrada*, Warszawa 1930, s. 19—41 (Biblioteka „Drogi”, t. I). — Cezary Jelenta, *Idee muzyczne Norwida*, „Muzyka” 1925, nry 4—6, s. 141—145 i 233—236. Drobne artykuły. — *Wanda w teatrze*. — Norwid w poezji i powieści. — Varia.

O norwidianach miałem zaszczyt pisać na tym miejscu już przed laty pięciu, przedstawiając czytelnikom „Pamiętnika Literackiego” (R. XXI, s. 474—486) publikacje z tego zakresu, jakie się ukazały w ciągu czterolecia od r. 1921 do końca 1924. Naczelnym rysem w czteroleciu owym było dążenie do upowszechnienia znajomości poety drogą antologii i przystępnych wydań niektórych jego utworów. Pięcioletni okres, z którego wypada mi zdać sprawę obecnie, miał odmienny charakter. Żadne z większych dzieł poety nie zostało wydane na nowo. Żadna się też nie ukazała nowa antologia. Rysem wspólnym dwu okresów jest niepojawienie się ani jednego z dawno zapowiadzanych tomów zbiorowego wydania poety. Przybyły tylko do dawnych nowe zapowiedzi (w wywiadzie udzielonym przez Miriamę współpracownikowi dziennika „Głos Prawdy” 1927, nr 57). Sporo i gorzko na ten temat pisano, nie zawsze w sposób właściwy, często zapominając o tym, że jakiegokolwiek by były metody edytorskie Miriama, nic nie zmniejszy jego wielkiej zasługi odkrycia Norwida i nic



nie może zmniejszyć olbrzymiej wdzięczności, jaką mu za to winniśmy. Inna rzecz, że niepodobna oprzeć się wrażeniu, iż odkrywca zastosował względem swego pokolenia jakąś bardzo surową pedagogikę. Zdaje się, jak gdyby zwlekał z ogłaszaniem dalszego ciągu puścizny Norwidowskiej, aż okazemy się jej godni, aż dowiedzimy, że umieliśmy należycie skorzystać z bogactw zawartych w częściach ogłoszonych poprzednio. Oczywiście, któż może powiedzieć, że zasłużył! Może jednak nowe bogactwa byłyby pomocne naszej słabości! Przecież pragnienie oglądania całkowitego wizerunku pisarza jest tak naturalnie ludzkie. Czyż zresztą na to jest światło, „by pod korcem stało”?

W ostatnich latach nie brak było prób wyszczerbienia przynajmniej brzegów tego korca. Ogłoszono trochę ineditów, przypomniano trochę rzeczy zapomnianych. P. Zofia Szmydtowa odnalazła w autografach Biblioteki Jagiellońskiej i opublikowała (w „Przełądzie Warszawskim” 1925, nr 45) przepyszny wiersz *Święty-pokój*, a także wiersz *Mój laskawy panie* i wspomnienie o Horacym Delaroche (o drobnych omyłkach tego wydania podano zapiskę w „Języku Polskim” 1925, s. 158). Przedziwny rytmicznie wiersz o obrazie Rodakowskiego *General Dembiński*<sup>1</sup>, odnaleziony w papierach po Juliuszu Kossaku, ogłosił i skomentował (w „Myśli Narodowej” 1927, nr 2) p. Władysław Kozicki. P. Stanisław Cywiński w „Czasie” z dn. 25 września 1927 (nr 219) przypomniał stosunki, jakie poetę łączyły z tym pismem, wyliczył utwory w nim publikowane i jeden z nich, wiersz *W Łazienkach*, przedrukował (zamieściła go także „Myśl Narodowa” 1926). Z dawnych roczników „Czasu” wydobył też p. Cywiń-

<sup>1</sup> Wiersz zaczynający się od słów *Jest ci to on...* (Przyp. red.)

ski i przypomniał (w „Myśli Narodowej” 1928, nr 9) *Zarysy z Rzymu*, pisane 1848 r. Inne jeszcze utwory z dawnego „Czasu” wydobył i odświeżył p. Stanisław Pigoń: wiersz *Co robić?* („Myśl Narodowa” 1928, nr 1) i wiersz *Na smutne wieści z Watykanu* („Dodatek Literacki do Dziennika Wileńskiego” 1926, nr 14). Z autografów wileńskiej Biblioteki im. Wróblewskich ogłosił p. Pigoń wiersz *Co jej powiedzieć?*, wpisany przez poetę w r. 1868 do pamiętnika Zofii Węgierskiej („Myśl Narodowa” 1926, nr 40). P. Pigionowi również zawdzięczamy ogłoszenie (z rękopisów Ossolineum) dwu notatek Norwida („Ruch Literacki” 1926, nr 5) o charakterze recenzyj literackich (o poemacie Miecz. Pawlikowskiego i o broszurze L. Zwierkowskiego). P. Tadeusz Makowiecki opublikował na nowo (w „Ruchu Literackim” 1927, nr 3) dwa z najwcześniejszych artykułów Norwidowskich *Litkup na Pradze* i *Ze względu artykułu o cynkografii* (uzupełnił ten przedruk przypiskiem p. Pigoń w tymże piśmie w nrze 4, s. 127). P. Makowiecki także wydał, z rękopisów po Kraszewskim, ciekawy artykuł z przedostatniego roku życia Norwida pt. *Żydy i mechesy* (w „Ruchu Literackim” 1928, nr 1). Dwa piękne wiersze z cyklu *Vade-mecum*, mianowicie *Syberie* i *Czynownicy*, ogłosił (w „Drodze” 1929, nr 5) Miriam. Wiersz z 1868 r. *Do publicystów Moskwy* i wiersz z 1863 r. *Marquis de Boissy* ogłosił (pierwszy — ze Zbiorów Batignolskich, drugi — ze Zbiorów Rapperswilskich) p. T. Makowiecki (w „Pamiętniku Warszawskim” 1929, z. 4). Młodzieńczy wiersz *Burza* (z 1841 r.) przypomniał S. C. (w „Myśli Narodowej” 1925, nr 6).

✕ Bogatszy był plon w zakresie publikacji listów poety. Naczelne miejsce zajmują tu materiały ogłoszone na łamach „Pamiętnika Literackiego”. Listy Norwida do Augusta Cieszkowskiego i Zygmunta Krasieńskiego,

wydane z wielką starannością i drobiazgowym a arcysumiennym komentarzem opatrzone przez p. Józefa Ujejskiego (R. XXII—XXIII), to zbiór prawdziwie bezcennych dokumentów dla poznania ciągłości myśli poety, jednolitości jego charakteru i niezmiennej, ciągle jakby na krawędzi przepaści prowadzonej walki z nędzą — na przestrzeni 28 lat: bo z przerwami ciągnie się ta korespondencja od 1850 do 1878 r. Oblicze Norwida jako poety, jako obserwatora, jako teoretyka literatury, jako myśliciela społecznego — wzbogacają te listy nową dla nas obfitością rysów. — Listy znowu ogłoszone przez p. Tadeusza Makowieckiego (R. XXVI), ześrodkowane dokoła kwestii *Norwid wobec powstania styczniowego*, ukazują w nowym zupełnie świetle stosunek poety do wydarzeń 1863 roku. Ujawniają się w nich przy tym nie znane dotąd ogółowi głębokości jego uczucia patriotycznego i jego patriotycznej myśli. P. Makowiecki nie tylko wydał teksty z należyłą troskliwością, ale w obszernym wstępie wnikliwie i subtelnie znacznie ich uwydatnił. Publikacja ta anuluje wcześniej podejmowane (w ostatnich jeszcze latach przez p. R. Bergla i A. Nowaczyńskiego<sup>2</sup>) próby określenia stosunku Norwida do ostatniego powstania. — Kilka listów poety z czasów po r. 1863 wydrukował p. Makowiecki w „Pamiętniku Warszawskim” (1929, z. 4, s. 152—161). — Dwa listy do Agatona Gillera ogłosił z szerokim komentarzem p. St. Pigoń (w „Głosie Narodu” 1926, nry 233—235). On również opublikował list do M. Pawlikowskiego z r. 1857 (w „Dodatku Literackim do Dziennika Wi-

<sup>2</sup> R. Bergel, *Norwid a rok 1863*, „Głos Narodu” 1926, nr 36; A. Nowaczyński, *Norwid a rok 63*, „Gazeta Warszawska” 1929, nr 27. Być może autor ma również na myśli artykuł R. Bergla *Cyprian Norwid a rok 1863*, „Polonia” (Katowice) 1930, nr 1906. (Przyp. red.)

leńskiego" 1926, nr 1), fragment listu z r. 1853 (z Ameryki) do Mickiewicza (w „Tęczy” 1929, z. 25), a wreszcie humorystyczny list z r. 1867 do Konstancji Górskiej (w „Głosie Narodu” 1929, nr 347, w felietonie pt. *Żarty Cypriana Norwida*). — List do Mierosławskiego, poruszający sprawę stosunku papieża Grzegorza XVI do powstania 1830 r., wydała p. Szmydtowa (w „Myśli Narodowej” 1929, nr 10). — Fragment listu do Mariana Sokołowskiego (z 1881 r.) mówiący m. in. o czytaniu i „nie-do-czytywaniu”, o ludziach wielkich i małych, o jubileuszach i „restytucjach”, ogłosił (w „Tęczy” 1929, z. 38) p. Wł. St. Turczyński. — P. Zofia Ciechanowska ogłosiła list z r. 1870 do J. Rustejki (w „Silva Rerum” 1927, s. 186—188) i list z r. 1859 do Kraszewskiego (w „Ruchu Literackim” 1928, nr 6). Staranny komentarz do obu tych listów ukazuje w p. Ciechanowskiej dobrą znawczynię Norwida i pozwala oczekiwać, że powiększy ona szczerpły zastęp badaczy jego twórczości. W objaśnieniach wszelako do listu z r. 1859 mylnie został przez nią skomentowany ustęp o „próżności” (jako rzekomo godzący w „nicość cywilizacji dzisiejszej”). Konkordancja z dwu innych tekstów raczej przeszkodziła, niż pomogła. Norwid potępia nie próżność, ale pochopne uważanie pewnych rzeczy (dokonywanych „okaznie i jawnie”) za próżność; a więc przemawia za „okaznością i jawnością”, a przeciwko pseudoidealizmowi, który górną frazeologią potrafi „zasłonić sprywatnienie wszelakie”. — Wszystkie te publikacje odznaczają się wielką troskliwością w odtwarzaniu piśmowni Norwida, w powtarzaniu nawet błędów ortograficznych, zdarzających się szczególnie często w wyrażeniach francuskich, wplatanych do listów. Mam wątpliwości, czy ten trud jest celowy. Szpikowanie tekstu obfitymi „sic” (konieczne przy takiej metodzie) pro-

wadzi do tego, że „sic” czasem się znajduje przy formie zupełnie poprawnej (jak np. w „Pamiętniku Literackim”, XXII—XXIII, na s. 609, w wierszu 10 od dołu).

Niezależnie od opublikowanych listów przybyło jeszcze nieco innych przyczynków do biografii poety. Materiałem archiwalnym oświetlił jego lata szkolne p. Makowiecki („Ruch Literacki” 1926, nr 4); obraz stosunków rodzinnych jego młodości z takiegoż materiału wysnuł p. Stefan Pomarański (tamże, 1926, nr 8). Osobny, szczegółowo dokumentowany artykuł został przez p. Pomarańskiego poświęcony ojcu i przodkom poety („Przegląd Współczesny” 1927, nr 60). Potwierdzona w nim została wiadomość o litewskim pochodzeniu rodziny Norwidów. Okazało się, że młodość poety upływała w sferze częściowo ziemiańskiej, częściowo urzędniczej. — P. Władysław Arcimowicz wyjaśnił nieco dzieje przyjaźni Norwida z Władysławem Wężykiem („Ruch Literacki” 1929, nr 10). — P. Julian Krzyżanowski odszukał w Londynie dwie okruszyny wiadomości o wyjeździe poety do Ameryki („Ruch Literacki” 1929, nr 4). — P. T. Makowiecki ujawnił nieznany dotąd refleks znajomości z Norwidem w powieści Jeża *Historia o pra-pra-wnuku* („Ruch Literacki” 1928, nr 8).

Niezbyt obfity jest przyrost studiów nad twórczością poety. Rozmiarami wyróżnia się książka p. Jana Piechockiego *Norwidowa koncepcja sztuki-pracy*, stanowiąca, jak się dowiadujemy z przedmowy, wykrój z obszerniejszej rozprawy doktorskiej (przedstawionej w Uniwersytecie Poznańskim), mającej za temat całość estetyki Norwida. Większą część książki zajmuje rozbiór pierwszego dialogu z *Promethidiona*. Autorowi chodziło głównie o systematyzację jego myśli i doko-

nał jej w sposób jasny i spoisty, co zasługuje na uznanie, aczkolwiek praca była tu ułatwiona przez obfite dawniejsze komentarze utworu — od książki Jellenty poczynając, a kończąc na wydaniu Zrębowicza. Mniej zadowala strona psychologiczna wywodów: próba odtworzenia przypuszczalnego przebiegu rozumowań Norwida. Wedle autora pobudka myśli poety była ekonomiczno-socjologiczna: szukał on środka, który by uszlachetnił pracę fizyczną, i znalazł taki środek w „pierzwiastku artystycznym”. Jest to niepotrzebna symplifikacja, która myśli Norwida bardzo pogrubia i rolę sztuki w nich upodrzędnia. Po co oddzielać rzeczy, które w wykładzie *Promethidiona* właśnie najściślej są z sobą splecione i wzajemnie się przenikają? — Ustęp o stosunku *Promethidiona* do Improwizacji z *Dziadów* drezdeńskich jest także trochę nadto symplistyczny i trochę nadto arbitralny zarazem (autor z całą pewnością twierdzi, że to Improwizacja natchnęła Norwida „do sformułowania istoty piękna jako wypływu miłości”; skąd ta pewność?). — Zestawiając myśli *Promethidiona* z ideologią późniejszych czasów, zanadto miesza autor poziomy, kładąc niepotrzebnie w jednym rzędzie nazwiska takie jak Ruskin i Morris z nazwiskami wiele, ale to wiele mniejszej wagi. — Osobny rozdział został poświęcony „źródłom estetyki społecznej Norwida”. Czytamy tu o pokrewieństwie pewnych pomysłów naszego poety z pomysłami Saint-Simona, Fouriera i Louis Blanca. Byłoby to jednak może ciekawsze, gdyby autor sięgnął do samych dzieł owych pisarzy-reformatorów, a nie zadowolili się informacjami o nich z podręcznika Gide’a i Rista. — Rozbiór *Promethidiona* uzupełnia równie przejrzysty rozbiór francuskiej broszury Norwida o wystawach i rozprawki *O sztuce dla Polaków*. Dość chaotyczne natomiast są dwa rozdziały wstępne

(„Rola estetyki w ideologii Norwida” i „Estetyczne i społeczne poglądy Norwida w utworach z r. 1840—1848”). — Z przykrością wypada stwierdzić, że autor zupełnie na serio używa ukutego przez p. Adama Grzymałę-Siedleckiego dla celów humorystycznych wyrazu „wpływolog” (s. 10). — *Summa summarum*: z książki tej mało się dowiadujemy nowego; da się ją jednak uznać za możliwy (dla pewnej kategorii czytelników) przewodnik po *Promethidionie*. Szkoda, że nie jest krotsza! Szpeci ją też zaniedbana korekta.

P. Zygmunta Falkowskiego *Rzecz o tragizmie „Kleopatry” C. K. Norwida* (rozmiarami drugie miejsce biorąca po pracy wyżej omówionej) przenika życzliwego czytelnika głębokim smutkiem. Rzecz to dużej pracy, dużej nawet systematyczności. Cóż z tego, kiedy w trosce autora o wszechstronność opracowania temat stracił zupełnie swoje kontury, a wśród mnogości uwzględnionych kątów widzenia już się właściwie zupełnie nie wie, na co się ma patrzeć. Autor chce pokazać wszystko, co mu tylko na myśl nasunęła lektura... innych dzieł Norwida i lektura teoretyków tragizmu. Demonstruje więc zarówno tragizm osamotnienia, jak tragizm fatalności społecznej. Osobno mówi o „tragizmie erotycznym”, potem o tragizmie walki dwu ludów i kultur. Osobny rozdział (pt. „Dionizyjskość i apollińskość”) poświęca tragizmowi wewnętrznych sprzeczności w jednostkach. Osobno traktuje „tragizm walki skierowanej na zewnątrz”. Nie brak osobnego paragrafu o „winie i karze”. Jest uwzględniony i „tragizm wyzwalający”, itd. To spiętrzenie najrozmaitszych „tragizmów” ta łatwość, z jaką jedną i tę samą rzecz raz autor interpretuje tak, raz inaczej, budzi w końcu gruntowne powątpiewanie zarówno co do istnienia w utworze tragizmu jakiegokolwiek, jak i co do wartości tak pojemnej

teorii tragiczności. Autor daje się uwodzić wszelkiego rodzaju sugestiom, robi staropolskiego bigosu godną syntezę z najrozmaitszych kryteriów, ulega wszelkim asocjacom tekstowym. Najmniej zaś zdaje się myśleć o tym, co daje sama lektura dramatu. Tak np. scena, w której Cezar dyktuje list do Senatu z projektem prawa bigamii dla pełnomocników Rzymu na prowincji, a Kleopatra, ofiarując Cezarowi różę, drze jednak ów list i mówi o „siły obrazie i obrazie słabości zarazem” („Chimera”, VIII, s. 114) — wcale nie została tu omówiona. A przecież to jest jedna z najbardziej tragicznych scen dramatu: Kleopatra, kochając Cezara jako wielkiego człowieka, nie dopuszcza, by był słabym (a znakiem słabości jest ów list); przez to samo jednak traci Cezara, niszczy ostatnią nadzieję swojej i jego miłości. To jest tragizm istotny, sceniczny, który trzeba było opisać przede wszystkim, zanim się weszło w tok rozważań o tym, co jest tylko domyślne, ledwo uchwytnie, czasem zupełnie iluzoryczne. Czy „Rzym idzie do rozkładu” w tym dramacie, jak chce p. Falkowski (s. 35)? Dla mnie to wcale nie jest pewne. Że doba Cezara „ciąży ku podłostkom, ku drobnemu łotróstwu” (s. 52) — tego autor też nie wykazał; cytata, za której pomocą próbuje to robić, jest zaczerpnięta z innej zgoła beczki (mówi o roli Rzymu wobec „ludów”). Takich nieporozumień jest dużo. Na tym tle wyrastają ciekawe, ale obfитоścią swoją wzajem znoszące się tezy. Kleopatra ma wyobrażać między innymi „bezskuteczność walki ze zmechanizowaniem człowieka przez cywilizację” (s. 44). Kiedy indziej okazuje się, że „w postaciach Cezara i Kleopatry anhellizm znalazł nową formę, wyraz odrębny i samoistny” (s. 25). Potem znów się dowiadujemy, że „bohaterowie (Cezar, Antoniusz, Kleopatra) stają bezwiednie na drodze idącemu przez dzieje



wichrowi przemian w coraz doskonalsze kształty bytu” (s. 63). Itd. Autor przy tym wpada często w tzw. piękny styl, co nie ułatwia lektury jego pracy („Ich czyny zapisują się na niebie srebrem gwiazd i płomieniami złowieszczych komet.” „Niekiedy życie obnaża się jak miecz.” „Dając bohaterowi w rękę czyn, jak ostry dziur, Norwid wymaga pewności rzutu.” Itp.). Najprzykrejsze wszelako jest to, iż autor zupełnie nie mówi o estetycznej ekspresyjności badanego utworu. Dajmy na to nawet, że dadzą się w nim wykazać wszystkie te rodzaje tragizmu, o jakich autor mówi. Cóż z tego? Z wywodów autora przecież ponad wszelką wątpliwość wynika, że tragizm nie jest wartością czysto estetyczną. Utwór może być poprawnie i nawet bogato tragiczny, a jednak w ostatecznym wyniku artystycznym słaby. Anatomia człowieka zdrowego i sparaliżowanego jest ta sama; różnica jest w tym, że sparaliżowany się nie rusza. Ktoś niedawno bardzo szeroko i nawet przekonująco pisał o tragiczności *Lelewela* Wyspiańskiego, ale piękny ten wywód nie zmienia faktu, że *Leleweł* jest utworem niecierpliwającym. — Była okazja do rozważenia, czy Norwidowskie teorie nie tylko są przez poetę stosowane w dramacie, ale czy z należyтым estetycznym skutkiem. P. Falkowski o to się nie pokusił. Pośrednio tylko, i może mimo jego woli, zdaje się z jego wywodów wynikać, iż teoria „przemilczeń”, tak płodna artystycznie w innych utworach Norwida, w tym dramacie nie stała się czynnikiem uskrzydającym.

Praca p. Władysława Dobrowolskiego *Norwidowa opowieść o wiecznym Rzymie i wiecznym człowieku Quidamie* nie jest bynajmniej, jak by z tytułu sądzić można, monografią o poemacie *Quidam*, lecz tylko zbiorem luźnych notat tego poematu dotyczących. Są to przede wszystkim uwagi o kwestiach genetycznych i sy-

stematyka pewnych elementów treści utworu, za czym idzie trochę innych jeszcze spostrzeżeń, bez troski o porządek zgromadzonych. — Niepotrzebnie dopatruje się autor w synu Aleksandra „głębokiego podobieństwa z postacią Chrystusa” (s. 294); słowa przytoczone na potwierdzenie wcale tego nie potwierdzają. Porównanie Norwida z Proustem i Gustawem Moreau jest mało pouczające. Porównanie z Marivaux (s. 300) jeszcze mniej. Terminologia, jaką się autor posługuje dla charakterystyki zamierzeń i realizacji twórczych poety, jest trochę nazbyt już rudymmentarna: „postacie Rzymian [...] służą Norwidowi jako pole do opisu...”; „w scenie między Lucjusem a Elektrą popisał się poeta zręcznością w prowadzeniu, ale przede wszystkim w przedstawieniu dialogu” (s. 302); „specjalnością Norwida efekty świetlne” (303); „spotkaliśmy się [...] z pięknie rozwiązaną konstrukcją poetycką”, „poeta [...] przechodzi udatnie a niespodziewanie do realiów” (306); itp. Wyrażeniom tym zbywa zarówno na wdzięku, jak na precyzji; czasem może się zdawać, że nie chodzi tu o poemat, ale o partię boksu. Wartością główną rozprawki jest wyliczenie książek, które Norwid mógł w związku z pracą nad *Quidamem* czytać. Zbyteczne są tylko niektóre zestawienia tekstowe. Po co Norwidowskie ruiny konfrontować z obrazem ruin u Musseta, skoro wiadomo, że cała poezja romantyczna (i preromantyczna) lubowała się w takich obrazach! W książce A. Farinellogo *Il Romanticismo nel mondo latino* (1927) jest cały rozdział o tym temacie: „*Il lugubre romantico. Tombe e rovine.*” Etc. Po cóż się gubić w zawodnych szczegółach, skoro aż nadto wystarczy ustalenie pokrewieństw ogólnych?

Zalety dokładności i subtelności, na których wymienionym pracom na ogół zbywa, ujawnia w wysokiej

mierze rozprawa p. Tadeusza Makowieckiego *Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę*. We wczesnych utworach poety poświęconych sprawom twórczości wyróżnił autor cztery główne zagadnienia (stosunek myśli do słowa; zadania poezji; twórczość ludowa; oryginalność w sztuce), zanalizował rozgałęzienia każdego z nich i prześwietlił zarówno czynniki zewnętrzne, jak wewnętrzne (psychiczne), które mogły wpłynąć na ukształtowanie się poglądów poety. Wnioski wysnute z delikatnej siatki przesłanek mają w czystości swego wykończenia coś z charakteru dobrze rozwiązanych zadań perspektywicznych. Można by myśleć, że wobec szczupłego zakresu tematu wnioski te nie będą miały nic doniosłego. Tak jednak nie jest. Autor rozbił np. kursujący dość szeroko i dość poważnie komunał, że w pierwszych utworach Norwida są już *in nuce* zawarte wszystkie pierwiastki późniejszej jego twórczości, że więc z tych utworów można wydedukować cały jej dalszy rozwój. Owszem, w ostatnim rozdziale ukazuje p. Makowiecki, jak różnorodnym modyfikacjom pierwiastki te w dalszych latach twórczości poety miały ulec: jak Norwid tezy swoich juveniliów bądź pogłębiał, bądź wzbogacał nowymi problematami, bądź zupełnie odrzucał. — Twórczość poety sama przez się nie jest w tej rozprawie przedmiotem badania, ale tylko materiałem do wniosków ideologicznych i psychologicznych. Studia jednak, które autor dla uzyskania tych wniosków poczynił, wzbogacają także niepomalu naszą znajomość techniki ekspresyjnej tej twórczości. To np., co tu czytamy o elementach słuchowych i wzrokowych, które dominują w młodzieńczych utworach Norwida, jest zupełnie nowe, a trwale zarazem wartościowe jako stwierdzenie. Szczególnie należy podnieść dyskreję, z jaką autor stosował rozmaite drażliwe metody ana-

lityczne (jak np. statystyka), które wiemy przecież, do jakich potworności doprowadzają w twardych rękach! — Bardzo troskliwie jest zobrazowane środowisko literackie, w którym Norwid jako młodzieniec się obracał (przy okazji przeprowadził autor walną rozprawę z legendą Cyganerii warszawskiej), dobrze scharakteryzowane są panujące w tym środowisku hasła, poglądy, gusty i dążenia, którymi poeta mógł się przejąć. Jedno tylko nasuwa się tu zastrzeżenie. Mówiąc o motywach społecznych i o realizmie w literaturze, autor zdaje się zapominać, że już od r. 1831 wychodziły powieści Kraszewskiego, które przecież nie tylko w Wilnie, ale i w Warszawie były z zapalem czytane. I w ogóle nie ma tu ani wzmianki o czymkolwiek z literatury powieściowej. A już choćby motto wiersza *Noc* nasunąć mogło myśl o niezbędności jej uwzględnienia. Z kogóż to motto? Z Aleksandra Marlińskiego. A kto był Aleksander Marliński? Żaden z komentatorów tym się dotychczas nie zainteresował. Był to pseudonim Bestuzewa, jednego z Mickiewiczowskich „przyjaciół Moskali”, który był ogromnie w swoim czasie popularnym powieściopisarzem. Tłumaczono go i na język polski. W czasopiśmie z okresu młodości Norwida można pewno nieraz spotykać się z jego nazwiskiem. Pisywał powieści sentymentalno-humorystyczne. Historia literatury rosyjskiej zalicza go do szkoły Sterne’a. I oto przychodzimy do nazwiska, o którym przy rozważaniu początków realizmu Norwida koniecznie trzeba pamiętać! Czy Norwid znał Sterne’a bezpośrednio, czy tylko przez uczniów i naśladowców: to już sprawa mniejszego znaczenia. Natomiast, że realizm jego i jego humor należą do typu sternowskiego — to jest niewątpliwe. Jeśli o tym będziemy pamiętać, nie będzie nam trzeba porównywać Norwida (jak to robi p. Dobrowolski) z po-

tomkiem literackim Sterne'a — Proustem. Sterne to, czy ktokolwiek zresztą ze „sternistów”, mógł już bardzo wcześnie nauczyć Norwida, że „nadzwyczajnego wiele jest u zwykłych”. Jeśli się zdumiewamy Norwidowskimi kroplami deszczu, spadłymi listkami i garstkami piasku, jeśli podziwiamy usymbolicznione realistyczne drobiazgi Norwidowskich nowel i opowiadań, to pamiętajmyż, że uobywatelenie tych rzeczy w literaturze i pierwsza ich poetyzacja jest dziełem Sterne'a, a dzieło to od razu okazało się płodnym. Po *Podróży uczuciowej* Sterne'a przyszła *Podróż po moim pokoju* Xavier de Maistre'a. Kraszewski napisał *Podróż po mojej szkatulce*, a ktoś w jednej z jego powieści parodiuje już ten typ literatury, mówiąc o *Podróży po ziarnku piasku*.

Wróćmy jednak do studium p. Makowieckiego. Analityczne w swojej metodzie, nie rezygnuje ono przecież z ambicji uogólniania. M. in. porusza na nowo tak summarycznie przed sześciu laty potraktowaną przez p. Cywińskiego sprawę stosunku Norwida do romantyzmu i ze spokojem grupuje zarówno te rysy, które Norwida spośród poetów romantycznych wyodrębniają, jak i te, które pozwalają na łączenie go z nimi (przejęcie się zagadnieniem „żywych prawd”, pragnienie bezpośredniości odczuwania i ekspresji, apoteoza ludu). Oczywiście, dla pogłębienia znajomości Norwida konstatacje szczegółowe mają większe znaczenie od tych rozległych uogólnień, które służą raczej tylko do porządkowej schematyzacji i mogą być modyfikowane.

Jakie znaczenie mogą mieć drobne z pozoru prace komentatorskie, o tym przekonywa przyczynek p. Makowieckiego pt.: „*Promethidion*” Norwida a „*Dworzanin*” Górnickiego („Ruch Literacki” 1928, nr 2). Dziwaczne z pozoru zestawienie, uzasadnione tylko cytata

w poemacie Norwidowskim, doprowadziło w wyniku do wyjaśnienia jednego z najważniejszych, a zarazem najbardziej dotąd niepewnych miejsc *Promethidiona*, mianowicie słów o „chorągwi na prac ludzkich wieży”.

P. Karola Kleina *Uwagi o „Stygmacie” Norwida* („Ruch Literacki” 1928, nr 1) poza streszczeniem noweli przynoszą tylko zestawienia myśli Norwida z myślami różnych innych pisarzy (przy czym ugrupowanie jest, nie wiadomo dlaczego, antychronologiczne, tak że Julius Petersen wyprzedza Chlebowskiego, a ów Taine’a) i wątpliwej głębi konkluzję, iż ostateczny rezultat rozmyślań historiozoficznych *Stygmatu* jest „przepojony pesymizmem, łamiącym wiarę w wolność, swobodę życia jednostkowego i zbiorowego”.

Historii początkowego rozgłosu poety dotyczy notatka p. P. G[rzegorzcyka] *Pierwsza rozprawa o Norwidzie* („Ruch Literacki” 1928, nr 1).

Naczelnym, jak widać z wymienionych pozycji, organem gromadzącym studia i materiały Norwida dotyczące jest dziś „Ruch Literacki”. Zeszyt styczniowy z r. 1928, który już tyle razy wypadło mi tu cytować, mieści także informacyjny artykuł p. Stanisława Cywińskiego pt. *Stan badań nad Norwidem oraz postulaty na przyszłość*. Druga część tytułu niezupełnie jest zrealizowana, gdyż autor mówi głównie tylko o potrzebie wydania reszty spuścizny poety; co do pracy zaś krytycznej ogranicza się do ogólnych jedynie wskazówek, mówiąc naprzód, iż winna ona być „skierowana na tory gruntownej i systematycznej analizy”, a potem dodając, że „język poety, jego wiersz, styl, stosunek do romantyzmu i realizmu [...] do antyku, do rodzimej i obcej twórczości, kwestia wpływów literackich, jego pojęcia religijne, filozoficzne, społeczne, wreszcie jego wciąż wzrastający wpływ na polskie życie i umysł-

wość — oto obszerny teren pracy dla całego pokolenia historyków literatury”. Pominięte zostały w tym wyliczeniu studia estetyczno-krytyczne, które jak względem wszelkiego dzieła artystycznego, tak i względem utworów Norwida są najistotniejsze, a przeto najważniejsze.

Do studiów tego rodzaju należy rozprawa p. Zofii Szymdtowej *Norwid jako tłumacz Homera*. Sposobem doskonale już przedtem zastosowanym w pracy o Norwidowskim przekładzie ody Horacego *Ad Pompeium* zanalizowała p. Szymdtowa fragmenty tłumaczenia *Odysei* i doszła do bardzo interesujących stwierdzeń. Norwid przekładał z oryginału, aczkolwiek być może, iż wspomagał się jakimś tłumaczeniem dosłownym (np. pani Dacier). Ramy objętościowe znacznie rozszerzył, nie starając się o ścisłość, ale raczej, jak autorka się wyraża, o symboliczną interpretację pierwowzoru. Świat homerowski zintelektualizował: bohaterom nadał więcej powagi i skupienia, a także zdolności do abstrakcji, przez co ich postęпки pozyskały nową motywację. W stylu spotęgowane zostały pierwiastki idealizujące. Wzmocnione też zostało nasilenie emocjonalne, barwiąc opowieść głębszym niż w oryginale smutkiem. Z obrazowaniem oryginału postępuje Norwid rozmaicie: jedne obrazy odtwarza wiernie, inne pomija, jeszcze inne (najliczniejsze) przeinacza po swojemu, wyzyskując nie uwzględnione przez Homera możliwości. Równie rozmaicie traktuje też sławetne Homerowskie epitety: raz je wiernie tłumaczy, kiedy indziej opuszcza, najczęściej zaś omawia je za pomocą kilku wyrazów lub całego zdania. W słownictwie pełno latynizmów i polonizmów (jak później u Siemieńskiego). W rezultacie „subiektywizm tłumacza — konkluduje p. Szymdtowa — przekształcił pierwowzór, zmieniając nastrój

utworu, tempo akcji, charakterystykę postaci, obrazowanie i w pewnym stopniu fabułę". Powstała tak transpozycja o dużej indywidualnej wartości artystycznej, daleka jednak od Homera.

Dwie inne prace p. Szmydtowej (rozprawa *Norwid wobec tradycji literackiej* i artykuł *Norwid a Kochanowski*, drukowany w „Bluszczu” 1925, nr 16) mają za cel rzucenie światła na te cząstki twórczości poety, w których ujawnia się jego dziedzictwo po mistrzach i jego związek (stylistyczny, tematyczny lub problemowy) z dawniejszą literaturą. Jako na pierwszych przewodników Norwida „w obserwacji świata, jak też w kształtowaniu języka poetyckiego”, przekonywająco wskazuje autorka na Kochanowskiego, Malczewskiego i Zaleskiego (o powieściopisarzach i tu głucho); szczególnie i subtelnie przedstawia zarazem indywidualne twórcze ustosunkowanie się młodego poety do tego, co od owych przewodników otrzymał. (Ostrożna w zestawieniach zbieżności frazeologicznych, porównywa wszelako p. Szmydtowa dwuwiersz Norwidowski: „Zaiste, miło patrzeć, kiedy człek w niewoli — z powagą zapomina, że go serce boli”, z dość mało do niego podobnymi słowami Kochanowskiego; a przecież aż prosi się tu o przytoczenie wiersz „Nieźle czasem zamilczeć, co człowieka boli” z *Pieśni*, I, 23.) Rozważania te dotyczą, oczywiście, głównie juveniliów Norwida. Twórczości późniejszej nie traktuje już autorka tak systematycznie: wybiera z niej tylko przykłady uprzytomniające, w jak wieloraki sposób twórczość owa nawiązuje do tego, co w literaturze było już dawniej. Mamy więc garść uwag o motywach homeryckich, horacjańskich, dantejskich, szekspirowskich, bajrońskich, cervantesowskich, biblijnych, wreszcie o twórczych transpozycjach motywów współczesnej poecie literatury polskiej. Uwagi te są nie-



równomierne: jedne mają charakter szkicowy, inne (jak np. o stosunku Norwida do Dantego) przybierają postać szerszego wywodu. Na końcu rozprawy mamy zestawienie poglądów Norwida na istotę i znaczenie tradycji. Spora dygresja w środku wykładu poświęcona jest elementom ideowym młodzieńczych pism poety (które gruntowniej potem zostały opracowane w studium p. Makowieckiego).

Ostatnia rozprawka p. Szmydtowej, którą wypada z kolei omówić (*Miara i symbol wielkości w poezji Norwida*), jest poświęcona popularyzacji grupy utworów Norwidowskich mających za temat wielkość i bohaterstwo. Autorka przechodzi poszczególne elementy treści i formy każdego z tych utworów, by rozbiór każdego z nich zakończyć pewnymi uwagami ogólnymi. Że popularyzacja tego rodzaju jest potrzebna, tego dowodzą wyznania takie jak to, które p. Eugeniusz Kucharski ogłosił przed pięciu laty w „Pamiętniku Literackim” (XXI, s. 487). Dowiedzieliśmy się z niego przecież, że p. Kucharski, aczkolwiek mieni się miłośnikiem Norwida jako poety, z trudem wszelako i bez żadnej satysfakcji estetycznej przedziera się przez poemat *Do mego brata Ludwika* (i to on, który potrafił się zachwycać rymowaną prozą Asnykowskich sonetów *Nad głębiami!*), a szkopułem są mu wyrażenia, które przy odrobinie cierpliwości dają się (czemu zresztą on sam nie przeczy) całkowicie, a w większości wypadków całkowicie niedwuznacznie wyjaśnić. Szkoda też może, że p. Szmydtowa jeszcze ściślej nie trzymała się schematu interpretacyjnego i nie przechodziła wiersza za wierszem. Rozbiór utworów poprzedzony został ogólną charakterystyką. Znajdujemy tu głęboką formułę, że „poezja Norwida jest spowiedzią przedziwnie spokojnego sumienia”, rysy jednak portretu duchowego poety nie wy-

stąpiły tu w należytych proporcjach. Szczególnie mocne i wielokrotne akcentowanie pozaziemskich perspektyw Norwida („przewyciężenie i opanowanie tego, co chwilowe i znikome”; „był wieczny ducha wyzwolonego z ciała”; „ziemię nazywa poeta znikomym kurhanem, niedługą drogą, wiodącą ku wieczności”; „z wielkim wysiłkiem powstrzyma rosnącą w nieszczęściu tęsknotę za śmiercią”; „szlak idący z ziemi ku niebu”; „ściśle uzależnienie ziemi od nieba”; „istotę bytu ziemskiego ujrzy w spodziewaniu się przyszłości niebieskiej”; „droga tęsknoty i smutku wobec dalekiej, wyczekiwanej ojczyzny”; itd.) sprawia, że zupełnie nie występuje tu profil Norwida jako poety wolności ani jako poety pracy, ani jako poety tyłu przeciw rzeczy ziemskich. Ktoś, co by go nie znał, mógłby sobie na podstawie tej charakterystyki wyobrazić, że jest on autorem... *Hymnów do Nocy*.

Próbie popularyzacji Norwida w szkole przynosi część IV cennego podręcznika p. Manfreda Kridla *Literatura polska wieku XIX*. Jest mu tu poświęcony cały rozdział (s. 11—47). Część jego wypełnia opowieść o życiu poety i pośrednia charakterystyka za pomocą odpowiednio dobranych streszczeń i urywków z dzieł i listów (między innymi zacytowane są słowa, których szkoda że zabrakło w artykule p. Szmydtowej: „męczeństwo u mnie nie celem, ale najniezszczęśliwszym środkiem [...] pracuję, aby nie było męczeństw [...] celem moim w o l n o ś ć - z - b o ż n a, którą nad wszystko kocham”); część drugą zajęły kwestionariusze do analizy utworów wybranych jako te, które uczniowie powinni poznać w całości i szczegółowo. Utworami tymi są: dialog pierwszy *Promethidiona*, *Bema pamięci żałobny-rapsod*, *Moja piosnka* [II], *Fortepian Szopena*, *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*, *Ad leones* i *Czarne kwiaty*.

Oczywiście, wszystkie te utwory są ważne, przemawia też za nimi ich popularność; czy jednak *Fortepian Szopena* nie jest rzeczą zbyt trudną, a *Klaskaniem mając obrzękle prawice* zbyt osobistą dla tych, którzy jeszcze wcale Norwida nie znają? — W kwestionariuszu dla heurysty znajdujemy m. in. pytanie: „Jak można by ogólnie określić język Norwida?” Jak to łatwo z takim pytaniem na lekcji w gimnazjum, a jak ciężko w rozprawie doktorskiej!

Znakomitą charakterystykę Norwida zawiera studium Wilama Horzycy pt. *Wieszcz wolnej Polski*. Na niewielkiej przestrzeni, z konieczności ograniczony do rysów tylko ogólnych, wizerunek ducha poety został tu ujęty z zadziwiającą trafnością, w wykładzie nie tylko przekonywającym, ale ogromnie przejrzystym i w zupełności przystępnym. |Horzyca zaczyna od przedstawienia sukcesji ideowej Norwida po poetach romantycznych: był to „nakaz stworzenia takiego świata i ujęcie go w taki kształt, by nie było to przeciwne sumieniu ludzkiemu i nie opierało się na pakcie ze złem”. Ale w realizacji tego testamentu rozchodzi się Norwid ze swymi poprzednikami: oni protestowali przeciwko światu, żyli tęsknotą i wiarą w nieokreślenie daleką przyszłość; on obrał hasła wręcz przeciwne: akceptacji świata i realizacji idealnych tęsknot w konkretnej i współczesnej rzeczywistości. Bardzo głęboko, a zarazem po prostu uwydatnia Horzyca, jak stanowisko to osadzało się na religijności Norwida, mianowicie na głębokiej wierze w chrześcijańską naukę o Odkupieniu, o której powiada bystro a najsłuszniej, że jest jak gdyby „niewidzialną osią myślową całej twórczości Norwidowej”: z niej to wynikało przeświadczenie nie tylko o istnieniu zła na świecie, ale także o istnieniu „prawa bożego na ziemi”. Wspomagając się widomie formułami Chestertona, określa

Horzyca ostatecznie Norwidowską koncepcję istnienia jako zgodę nie tyle ze „światem”, ile raczej ze Stwórcą świata. Wiąże się z tym przejście się inną nauką chrześcijaństwa, a ściślej katolicyzmu: nauką o Kościele wojującym, o konieczności „nieustannego przetwarzania świata na królestwo boże”. Stąd wywodzą się wszystkie myśli Norwida o społeczności i roli, która w niej przypada jednostce. Tym się tłumaczy, że obowiązującym typem istnienia był dla Norwida nie jakiś duch unoszący się w sferach idealnych ponad rzekomą „próżnością” ziemi, ale „człowiek z krwi i kości, każdą swą pracą wykuwający swobodę w twardym ciele świata”. Stąd też i domaganie się podniesienia godności pracy. — Taki jest szkielet wywodów pierwszej części tego studium. Niemniej doniosła i świetna jest część druga, mówiąca o Norwidowskim pojmowaniu sztuki. Zadaniem sztuki będzie „ukazywanie przez miłość i zachwyt religijnej, bożej istoty życia”; ale też „nie ma [...] niczego, co by się nie stało godnym sztuki, jeśli już stało się godnym naszej miłości”. — Z pism Norwidowi poświęconych w okresie, o którym mowa, to jest najbardziej ważkie. Jest ono dziś mniej więcej tym, czym w swoim czasie była książka Cezarego Jellenty.

Cezary Jellenta ogłosił przed paru laty nową pracę o Norwidzie, mianowicie o jego „ideach muzycznych” (w miesięczniku „Muzyka” 1925, nr 4—6). Daleka ona jest, niestety, od poziomu pracy dawnej. Są to luźne refleksje o *Fortepianie Szopena*, monologu Skalda w *Wandzie* i *Promethidionie*. Styl ich nazbyt już jest pozbawiony rygoryzmu. Czytamy np.: „transkrypcja literacka [w *Wandzie*] świadczy, że Norwid stale uznaje i czuje walory opisowe i malarskie w muzyce, jak i czysto liryczne lub patetyczne, i że rozumie całe znaczenie tremoland, efektów dynamicznych, jak i pianissimi

ma". Otóż przepraszam, ale pomijając już „walory opisowe i malarskie”, nie rozumiem, czym się zasadniczo różnią walory liryczne od patetycznych ani dlaczego pianissimo znalazło się poza efektami dynamicznymi. Te tremolanda, nie wiem znowu, czy pewne i czy taki zaszczyt przynoszą Norwidowi. A jak o muzyce, tak pisze autor i o poezji: „Jak wiadomo, styl Norwida jest nieco hieroglificzny. Wrażenia bezpośrednie i obrazy pełne plastyki rozmyślnie przeplata on i gmatwa rzutami historiozoficznymi i abstrakcjami.” Itd. Itd. Mówiąc o *Promethidionie*, powiada autor, iż wedle tego dzieła sztuka narodowa winna się oprzeć m. in. „na wielkich ideałach moralnych i przyszłościowych”. Och! — A co ma wspólnego z „ideami muzycznymi” taka konstatacja: „Norwid często wraca do tego refrenu: biedy pieśniarzów, niewdzięczności ogółu”?

Jest do zarejestrowania jeszcze trochę pomniejszych artykułów o Norwidzie. Próba ogólnej charakterystyki jest artykuł p. J. Czerneckiego w „Przełądzie Katolickim” (1929, nr 32). — P. H. Życzyński w *Studiach estetyczno-literackich* (1924) zamieścił artykuł o *Assuncie*, wypełniony streszczeniem tego poematu. — Ładny wykład o *Promethidionie*, ożywiony zamiarem popularyzatorskim, ogłosił p. Kazimierz Kosiński w czasopiśmie „Sztuka i Praca” (1928, z. 17—20). — Kilkakrotnie pisał o Norwidzie p. Cywiński. W „Tęczy” (1928, z. 3) wydrukował artykuł o „religijności w młodzieńczych utworach Norwida”; w „Myśli Narodowej” (1927, nr 4, w artykule *Bezdroża samotnego człowieka*) streścił (nie bardzo zresztą jasno) swój pogląd na antyromantyczne pierwiastki w twórczości Norwidowskiej; w „Dzienniku Wileńskim” (1927, nr 117) interesująco porównał Norwida z Chestertonem (ze względu na wspólne obu pisarzom stanowisko katoli-

ckie, nacjonalizm, pojęcie tego, „co wielkie nosi imię: w s z y s t k o”, rozumienie tradycji, pogląd na wielkość i częste posługiwanie się paradoksami; z innych względów i w inny sposób porównanie to było przedtem robione przez W. Horzycę i W. Borowego); pisał wreszcie p. Cywiński na temat *Papież Pius IX a Norwid* („Dziennik Wileński” 1928, nr 97).

Wystawienie (nieświatne) *Wandy* przez warszawską Placówkę Żywego Słowa (5 X 1928) wywołało szereg recenzyj, które p. P. Grzegorzczak zanotował w bibliografii „Ruchu Literackiego” pod pozycją 947. — Garść uwag o tym utworze znalazła się także w książce p. Hanny Mortkowiczówny *Podanie o Wandzie. Dzieje wątku literackiego* (Warszawa 1927, s. 76—81).

W „Gazecie Warszawskiej Porannej” 5 marca 1927 czytało się, że p. Zygmunt L. Zaleski miał odczyt o Norwidzie w paryskim Institut des Études Slaves. W druku jednak odczyt ten się nie ukazał.

Poglądy Norwida na *Pana Tadeusza* stały się przedmiotem polemiki, w związku z szerszą dyskusją, jaka się o poemacie Mickiewiczowskim w tych czasach toczyła. Pisał o nich dwukrotnie p. M. H. Piątkowski w „Wiadomościach Literackich” (1925, nr 29, i 1926, nr 4). Ostro, ale rzeczowo replikował na jego wywody p. St. Pigoń w „Głosie Narodu” (1925, nr 171).

Z przykładów jest do zanotowania francuskie tłumaczenie *Ad leones!* (przez p. Henriettę Landy), wydrukowane w „Pologne Littéraire” (1927, nr 15).

Wymownym hołdem dla Norwida było umieszczenie przez Aleksandra Brücknera czterowierszowego motta z *Rzeczy o wolności słowa* na jego wielkim *Słowniku etymologicznym języka polskiego* (Kraków 1927). — Krzywdząco natomiast obszedł się tenże uczyony z Norwidem w popularnych *Dziejach literatury pol-*

skiej, wydanych w Zukerkandlowskiej Bibliotece Powszechnej [1928]. Poświęcił mu ledwo kilka wierszy, z których dowiedzieć się tylko można, iż był to „epigon romantyzmu”(?), „liryk gardzący utartymi ścieżkami, piastujący wysoki ideał sztuki, pogłębiający wszelkie zagadnienia i dlatego przeciętnemu czytelnikowi mało dostępny, którego i trudność formy odrażała” (s. 101). — Nie tylko motto, ale i tytuł z Norwida nosi ostatni (z r. 1929) zbiór utworów Juliana Tuwima: *Rzecz czarnoleska* (zresztą prócz tych zewnętrznych znamion hołdu nic zbioru tego z Norwidem nie łączy, aczkolwiek niektórzy krytycy dopatrują się i głębszych związków).

Osobnym poematem (drukowanym w „Głosie Narodu” 1925, nr 272) uczcił Norwida p. Mieczysław Jastrun. Poemat ten, mający wiele miejsc pięknych, nie bardzo jednak trafia w ton Norwida, rozsnuwając (z norwidowskiego jakoby natchnienia) obraz cywilizacji wyłącznie mechanistycznej i industrialnej („spędzone z miast odległych — chmurne i spiżowe — legiony robotników, wprzęgniętych do pracy”), ożywionej jedynie porywem władczym („drapieżne orły w karmazynie”; „drapieżne marzenie”, sięgające wyraźnie „po węgiel i złoto”). To nie Norwid, to Kipling! — Sugestionującą natomiast próbą poetyckiego ujęcia charakteru myśli i twórczości Norwidowskiej jest wiersz Jana Lechonia *Na książce Norwida* (drukowany w „Drodze” 1928, nr 4), napisany w rytmie stanowiącym transpozycję rytmu strofy Norwidowskiego *Wczora-i-ja* na współczesne wiersze akcentowe. — Dla dokładności bibliograficznej trzeba wymienić jeszcze jeden wiersz, pt. *Cyprianowi Norwidowi*, ogłoszony przez p. Alfonsa Dzieciolowskiego w „Kurierze Warszawskim” (1927, nr 1).

Stał się też Norwid w niedawnym czasie bohaterem

powieści — żydowskiej: wprowadzony mianowicie został jako postać epizodyczna przez p. Józefa Opatoszu do drugiej części jego trylogii historycznej pt. *Rok 1863*. Jeśli wierzyć p. M. H. Piątkowskiemu, który o tym pisał w „Wiadomościach Literackich” (1925, nr 52), nie jest to wybitna kreacja artystyczna.

Nie brak i innych dowodów wzrostu popularności Norwida. Cytuje go się często. Zdarzyło się nawet, że przypisano mu pewien wiersz Słowackiego (i to zdarzyło się aż trzem pisarzom; sprostowano omyłkę w „Myśli Narodowej” 1928, nr 19, s. 299<sup>3</sup>). Niektórzy krytycy

---

<sup>3</sup> Sprostowanie to, opublikowane bezimiennie, wyszło spod pióra Borowego. Oto jego tekst:

„Ciekawym przykładem żywotności ludzkich błędów i omyłek może być taki wyjątkowy lapsus. W r. 1906 Miciński w swej książce *Do źródeł duszy polskiej* umieścił jako słowa Norwida wiersz:

Bo nie ten, który z rdzy pancierz oskroble  
Albo w mogiły dawnej zajrzy trzewa  
A prochom dawnym spoczynek naruszy,  
Wiek pomknie — lecz ten, co się dotknie duszy.

— jak napisał Norwid w *Promethidionie*.

Ten cały ustęp powtórzył w książce nazwanej podobnie: *Szlakiem duszy polskiej*, Przybyszewski, w r. 1917. Teraz znów znajduję to samo powtórzone już w książce naukowej, wydanej w r. 1928: w Stanisława Kolbuszewskiego dziele o Wyspiańskim i romantyzmie polskim.

Taka reklama urządzona Norwidowi byłaby zupełnie na miejscu, gdyby *Promethidion* nie był malutkim utworem, który tak łatwo poznać, i gdyby urywek powyższy nie był wyszedł spod pióra... Słowackiego, w bardzo znanym jego wierszu zaczynającym się od słów:

Ty głos clerpiący podnieś — i niech w tobie  
Krzyknie i naraz poważnie zaśpiewa  
Wszystko, co naród sądził, że śpi w grobie,  
Albo się ze krwią ludzką w krew przelewa.  
Bo nie ten, który itd....“

(Przyp. red.)



literacy nabrali już po trosze maniery w powoływaniu się na niego. Podobno jednemu z nich zwrócił ktoś kiedyś uwagę: „Czy pan nie ma wrażenia, że zbyt wielu jest już pisarzy przypominających Norwida?” — Ba, Adolf Nowaczyński zasygnalizował nawet takie zjawisko jak *Żerowanie na Norwidzie* („Gazeta Warszawska Poranna”, 12 czerwca 1926).

Żadnego więc już nie brak poecie elementu uznania. Brak mu tylko pełnego zbioru pism.

## KILKA SŁÓW ODPOWIEDZI P. Z. FALKOWSKIEMU<sup>1</sup>

### ODPOWIEDŹ NA RECENZJĘ ROZPRAWY Z. FALKOWSKIEGO PT. «RZECZ O TRAGIZMIE „KLEOPATRY” C. K. NORWIDA», NAPISANĄ PRZEZ DRA W. BOROWEGO

Omawiając norwidiana z lat 1925—1929, dr Borowy poświęcił też nieco uwagi mojej rozprawie pn. *Rzecz o tragizmie „Kleopatry” C. K. Norwida*. Stwierdził, że jako życzliwy czytelnik doznał smutku na widok tyłu zmarnowanych wysiłków autora, który chcąc być wszechstronnym, stał się zawilym, a chcąc całkowicie wyczerpać zagadnienie, wpadł na mieliznę sprzeczności. Ale to wszystko nic nie szkodzi, gdyż nieco dalej udziela mi dr Borowy pochwały za systematyczność i pracowitość. Co prawda i ta jedyna pochwała jest dosyć wątpliwa, o ile się zważy tok poprzednich rozumowań, albowiem pisać systematycznie i pracowicie rzeczy, mówiąc łagodnie: „zawile” i „sprzeczne” — to również zasługa bardzo dwuznaczna. Słowem ocena dra Borowego wypadła bardzo surowo, beznadziejnie surowo. Czy mi się uda przynajmniej z części zarzutów wytłumaczyć, trudno przesądzać. W miarę sił postaram się to uczynić. Oto główne zarzuty dra Borowego.

1. Spiętrzenie różnych tragizmów pociąga za sobą ten skutek, że w końcu nie wiemy, co jest tragizmem *Kleopatry*.

Zdaje mi się jednak, że Norwid istotnie nagromadził w utworze kilka odmian tragizmu. Ta wielowymiarowość wątków tragicznych rzuca się w oczy od razu przy pierwszym czytaniu

---

<sup>1</sup> Polemiczną notę poprzedzamy wypowiedzią Falkowskiego („Pam. Lit.”, XXVII, s. 546), która ją wywołała. (Przyp. red.)

*Kleopatry*. Cezar kocha czarownicą „sfinksów królową”, a nie może połączyć z nią swych losów, stąd wynika tragizm miłosny (rozdział: „Męskość i kobiecość”); ścierają się ze sobą dwa ludy, dwie cywilizacje: rzymska i egipska, ścierają się w dobie przełomowej, na pochyłości czasów, jak by się wyraził Norwid, i stąd wynika tragizm ludów i kultur (rozdział: „Ludy i kultury”). Jednostki oraz narody płaczą się w sieci Niewiadomego, człowiek jest „niemowlęciem niewysłowionych rzeczy”, czyny jego zależą nie tylko od zimnej rachuby (ob. np., co mówi Rycerz o dziełach orężnych Cezara), wchodzi tu w grę Przeznaczenie (rozdział: „Człowiek i Przeznaczenie”). Wreszcie wiemy skądinąd, ot, choćby z *Listów do M. Trembickiej*, jak dalece męczył się Norwid w ciasnych ramach wygładzonej, ostruganej, bezosobowej cywilizacji współczesnej. Narzeka przeciw na nią w wierszu poświęconym pamięci Jana Gajewskiego. Surowo ocenia ją w opowieści *Cywilizacja*. Nic przeto dziwnego, że echa tej niechęci zabłądziły także do „ukochanej tragedii” o Cezarze i Kleopatrze. Królowę sfinksów najwyraźniej uciska rutyna ceremoniału, dynastii i testamentu Auleta, walczą w jej duszy pierwiastki: dionizyjski (chęć oddania się żywiołowi miłości) i apolliński (podporządkowanie swojej woli celom monarchii Ptolemeuszów), pierwiastek rozprzęgu i ładu, pierwotności i społecznego urobienia. To samo dzieje się z innymi osobami (np. z Cezarem lub z Szecherą). Stąd również wynika tragizm (rozdział: „Dionizyjskość i apollińskość”).

Tu ośmielam się ściągnąć nieco wodze krytycznej przesadzie dra Borowego, który widzi w mojej rozprawie jakieś trudne do obliczenia stłoczenie wszelakich tragizmów. Właściwie omawiam tylko cztery (wskazane przed chwilą) rozgałęzienia jednego tragizmu, tragizmu, który sprawia, iż dzieło Norwida ma osobliwy posmak, różniący je dajmy na to od pokrewnej tragedii Szekspira o Antoniuszu i Kleopatrze. Światło słoneczne jest białe, a jednak rozszczepia się w pryzmacie na siedm barw. Podobnie analiza literacka może rozkładać pewne zjawiska na pierwiastki. To chyba nie grzech. Rozdział „Ze stanowiska Volkelta” dotyczy już zgoła innych spraw. Chodzi w nim o estetyczny rozbiór tragizmu *Kleopatry*, gdy w poprzednich rozdziałach chodziło o istotę tragicznego zatargu, o jego czynniki treściowe. Nie uważam więc tego rozdziału za dalsze wyliczanie zmyślonych, jak mniema dr Borowy, tragizmów, tyl-

ko za konieczne uzupełnienie poprzednich rozważań. Wszak to, że wrona ma skrzydła, nie wyłącza tego, że ma również dziób. Ale dr Borowy wytacza jako najcięższy zarzut to, że milczę o „estetycznej ekspresyjności [...] utworu”. Niech mi daruje, że odważę się mieć inne cokolwiek zdanie. Moja logika jest prosta. Skoro Volkelt napisał *System estetyki* i skoro ja posługuję się wynikami jego badań, to niewątpliwie dokonywam rozbioru estetycznego. Chybaby ktoś dowiódł, że Volkelt w rzeczonym dziele zajmuje się teologią lub metafizyką, a nie estetyką. Czy *Kleopatra* ze stanowiska „ekspresyjności estetycznej” jest paralitykiem? Anatomii uczą się nie tylko na paralitykach, ale co gorsze, na trupach. Ileż to mamy roztrząsań dzieł całkiem martwych estetycznie. A nikt nie odmawia wagi tym roztrząsaniom. Czy jednak rzeczywiście milczę zupełnie o artyzmie tragedii Norwidowej? Niech łaskawy czytelnik zajrzy do mojej książki: stronic 38, 39, dalej 50, 51.

2. Drugi zarzut niemniej ciężki i kamienujący. Dr Borowy orzekł, iż wysysam z palca sprzeczne twierdzenia i na dobitkę przypisuję takowe Norwidowi.

Smakowicie i zawiesiście porównał moje wywody ze staropolskim bigosem. Ułożył z przygodnie a dowcipnie powyrywanych cytat drabinkę nonsensów. Szczęblujmy po niej ku wyżynom... sprawiedliwości.

„Czy «Rzym idzie do rozkładu» w tym dramacie, jak chce p. Falkowski? (s. 35). Dla mnie to wcale nie jest pewne.” Więc może idzie ku potędze? Zdaje mi się jednak, że tragedia Norwida dostarcza na to jeszcze mniej dowodów. Cezar zginął, a Rzym uosabiają takie jednostki jak Antoniusz — lowelas, rycerz i sybaryta zarazem. Heroizm kurczy się. Wprawdzie, biorąc rzecz ze stanowiska ściśle historycznego, Rzym po śmierci Cezara osiągnął szczyt swej potęgi. Ale Norwid jak by o tym zapomina. Jego Rzym nie zmierza ku potędze. Coś się z nim przecież dzieć musi. Tu, według mnie, znajdujemy odpowiedź w Norwidowskiej symfonii filozoficznej — w *Milczeniu*. Tam właśnie zamyka poeta dzieje w korbach osobliwej logiki, która każe im toczyć się od legendy, przez epopeję, prozę, anegdotę —

ku rewolucji, a zatem jak by coraz niżej. Rzym Cezara — zmierzch e popei. Najwyraźniej powiada o tym Antoniusz pod koniec tragedii:

którzyśmy chcieli świata Epopei,  
Przeszliśmy i byliśmy!...

(„Chimera”, VIII, 206)

Bez uwzględnienia pomysłów historiozoficznych wyrażonych w *Milczeniu* niezrozumiałe byłoby samo słowo: epopeja. Dopiero one oświetlają je w sposób właściwy. Poza tym Rzym, który zgładził wielkiego Cezara i zmiądzzył jego dzieło, nie mógł iść w pojęciu Norwida ku potędze. Upadek wielkości jest czynnikiem rozkładowym, a nie budującym. Potwierdzają to słowa Cezara wyrzeczone na widok ściętej głowy Pompejusza. Zresztą Norwid często na różne sposoby wspomina o światach, które pochyliły się ku sobie słońcami, i o dobie, która pochyłościami dobiega kresu.

„Że doba Cezara «ciąży ku podłostkom, ku drobnemu łotróstwu» — powiada dr Borowy — tego autor też nie wykazał.” Przypuszczam, że równie trudno byłoby dowieść, iż jest ona czysta jak kryształ. Zbrodnia dokonana na Pompejuszu, wschodnia polityka matactwa, obłudy i podstęp, którą tak brzydzi się Cezar, na koniec pałacy dech czasu, co „zlepia pierze orłom” i kamienuje wszelką wielkość — to są przecież widome wykładniki łotróstwa i podłostek. Cezar w swojej mowie o powołaniu Rzymu piętnuje oczywiście jakiś realny stan rzeczy, któremu się przeciwstawia. A czyż ów stan jest szlachetny i na cnocie oparty? Dalibóg nie! Więc i beczka z cytata dobra.

„Kiedy indziej okazuje się, że «w postaciach Cezara i Kleopatry anhellizm znalazł nową formę, wyraz odrębny i samolstny».” Owszem. Anhellizm jako dążność do wyjścia ponad człowieka był ważną częścią treści romantyzmu polskiego. Wmawiano narodowi, że jest... Chrystusem, wmawiano wychodźcom, że są „apostołami nowej epoki” i że każdy z nich lepszy jest od cudzoziemca. Głód świętości wycisnął szczególnie piętno na dziełach trzech Wieszców. I właśnie Cezar Norwida chce także stawać się „podobny bogom”, a Kleopatra, łamiąc swą miłość, czyni ofiarę anhelliczną, pragnie bowiem złamać w sobie opór człowieka na rzecz mądrej, boskiej dzie-

dziecki Ptolemeidów, istoty, którą lud otacza czią religijną (ob. np. scena sądu nad żeńcem i rybakiem). Świadczy o tym ta scena, której pominięcie słusznie wytyka młdr Borowy, scena z ofiarowaniem róży i podaniem listu („Chimera”, VIII, 114).

„Potem znów się dowiadujemy, że «bohaterowie (Cezar, Antoniusz, Kleopatra) stają bezwiednie na drodze idącemu przez dzieje wichrowi przemian w coraz doskonalsze kształty bytu».” Ależ tak! Jeżeli nad dziejami w obłokach jest Bóg, jak wyraża się Norwid, to zagłada (rewolucja) nie może być ich celem ostatecznym. Z drugiej zaś strony wiemy, iż dzieje biegną od legendy do rewolucji. Jest to bieg nieuchronny. Tymczasem Cezar, Antoniusz i Kleopatra bronią epopei, stają w poprzek tego pędu, który wyszedł z Boga... zgodzić dzieje i człowieka z wolą Bożą — oto miazga pojęcia „Zwolon”. Dzięki temu za odmětem rewolucji, opierając się na logice przekonań Norwida, trzeba widzieć „doskonalszy kształt bytu”, świt nowej Jeruzalem. W przedmowie do *Quidam* Norwid podkreśla, iż łono cywilizacji chrześcijańskiej nie błysnęło jeszcze w całej ozdobie, że jeszcze trwa mozolna praca wieków. Cezar i Kleopatra, acz uosabiają wielkość i heroizm w przyrodzonym układzie zjawisk, są bezwiednymi wstecznikami w ich układzie metafizycznym.

Gdzież są owe tezy skaczące sobie nawzajem do oczu? Gdyby nawet były, to bym się im nie podziwił. Norwida nazbyt się wygładza. Tymczasem on był dosyć sękaty i często rządził się raczej nastrojami niż chłodnym rozsądkiem. Wszak ten zapalony wielbiciel Piusa IX „dopuścił” się kilku błuźnierstw przeciwko papieżstwu w swych poufnych wynurzeniach listownych, o czym powiadamia prof. Ujejski w uwagach do listów Norwida ogłoszonych w „Pamiętniku Literackim”, XXII, XXIII. Podobno istnieje wiersz (dotąd nie drukowany), gdzie Norwid, gorliwy katolik, sławi mistrza Andrzeja<sup>2</sup>. *Poeta flat, ubi vult.*

<sup>2</sup> Chodzi prawdopodobnie o czwarty rapsod poematu *Salem*, skierowany do Andrzeja Towiańskiego. *Salem* opublikował po raz pierwszy Przesmycki w r. 1933, w *Reszcie wierszy*. (Przyp. red.)

3. Trzeci zarzut dotyczy języka. Według dra Borowego wpadam w tzw. „piękny styl”, co utrudnia rozumienie dowodów.

I znowu następują przytoczenia, którymi zresztą w odezwaniu od całości sam się zgorszyłem. Rzeczywiście, jaki to styl! „Niekiedy życie obnaża się jak miecz”, „Ich czyny zaplują się na niebie srebrem gwiazd i płomieniami złowieszczych komet”, „Dając bohaterowi w rękę czyn, jak ostry dzirynt, Norwid wymaga pewności rzutu”, itp. Prawdziwy barok! Tylko że w tekście wygląda to nieco inaczej. Jest złagodzone tokiem dowodzenia i następstwem innych okresów. Nadto porównania mają swoje rzeczowe podstawy w duchu poezji Norwida. Co do owych komet i gwiazd, to przecież najwyraźniej w świecie mędracy egipscy i Szechera łączą losy ludzkie z układem ciał niebieskich, a kometa zapowiada śmierć Cezara. Zatem obraz usprawiedliwiony. W każdej rzetelnej tragedii życie obnaża się jak miecz. Można więc sobie pozwolić i na takie porównanie. Któż wreszcie nie wie, jaki nacisk kładł Norwid na to, aby każdy czyn był w porę wykonany, on, który ubolewał nad niewczesnością czynów polskich: czyn ma być właśnie jak dzirynt celnie i mocno puszczony. Znowu porównanie dopuszczalne. W tych rzeczach rozstrzyga smak osobisty, a nie talmud stylistyczny.

Tako rzecze dr Borowy. Zganił w mojej rozprawie wszystko: i treść, i wysłowienie. Wcale nie wspomniał o tym, że bądź co bądź niemal pierwszy w tak szerokim zakresie poruszyłem trudne zagadnienie tragizmu Norwidowego. A co dziwniejsze, te same zwroty, którymi zachwyca się u innych, nie podobały się mu u mnie. Chwali p. Horzycę czy p. Szmydtową za określenie, iż Norwid był poetą dziwnie spokojnego sumienia. Dlaczegoż nie zyskał również łaski mój wywód o sumieniu jako wrącym jądrze etyki Norwida i o postaciach *Kleopatry* jako istotach ulanych z kryształowego sumienia? Nie wiem!

Rzadki tylko podobno śmiertelnik mógł odkrywać bez szkody dla siebie tajemniczą zasłonę bogini w Sais.

Z. Falkowski

## KILKA SŁÓW ODPOWIEDZI P. Z. FALKOWSKIEMU

Można pisać w ponumerowanych rozdziałach, a jednak być mętnym. Polemiczne uwagi p. Falkowskiego dowodzą tego w równej mierze jak jego książka. Górują nad nią, trzeba przyznać, zwięzłością. Kto by też chciał poznać metodę tego krytyka, temu przeczytanie powyższych uwag może wystarczyć. Czyż trzeba lepszego dowodu jak tekst tego, co wypisał tu p. Falkowski w punkcie 1, że nie ma on jasnego pojęcia o tym, czym jest tragizm? Przyplątanie do *Kleopatry* listów do Trembickiej, wiersza o Gajewskim i *Cywilizacji* (w tymże punkcie 1) charakteryzuje nadto jego umiejętność koncentracji analitycznej. Dalszy wywód — zgodnie z jego życzeniem — chętnie uznaję za charakterystykę jego logiki. Logika to istotnie prosta, ale nie wszystko, co proste, jest dobre. Wrona ma dziób, jak słusznie p. Falkowski zauważył. Można też ten dziób opisywać. Ale gdy nas interesuje, jak wrona kracze, wtedy sam opis dzioba nie wystarcza (choćby odnośny Volkelt był znakomitym anatomem). — Inny przykład tejże „prostej” logiki zawiera punkt 2. Z tego, że „trudno byłoby dowieść iż [doba Cezara] jest [...] czysta jak kryształ”, nie wynika jeszcze, iżby p. Falkowski dowiódł, że „cięży [ona] ku podłostkom, ku drobnemu łotróstwu”. Że Rzym jest reprezentowany przez Antoniusza, to jeszcze nie argument, bo przecie jako widzowie dramatu wiemy, że Antoniusz będzie pobity. Wielkie słowa, które Cezar wypowiada o roli Rzymu wobec podbitych ludów („Kiedyż — króle i władze wasze, jeśli nie wy sami, — pojmiecie, że Rzym wcale się nie mści, on karze!”), nie mogą być też obracane — przeciw Rzymowi (to jest właśnie ta „druga beczka”, którą p. Falkowski uważa ciągle za tę samą!). Poza tym mówi p. Falkowski w tym



punkcie o *Milczeniu*, o *Zwolonie*, o *Quidamie*; a mnie właśnie o to chodziło, żeby więcej mówić o *Kleopatrze*! Anhellizm i historyczny fatalizm i po obecnych wywodach p. Falkowskiego nie bardzo z sobą harmonizują. Dodam, że nie widzę racji mówienia o „wicherze przemian w coraz doskonalsze [podkreślenie moje] kształty bytu”, jeśli ten „wicher” pcha historię „od legendy, przez epopeję, prozę, anegdotę — ku rewolucji”, a zatem, jak sam p. Falkowski przyznaje, „jak by coraz niżej”. Tu znowu bodaj jakieś dwie beczki zostały wzięte za jedną i stąd wynikło „bez-wiedne wstecznictwo”.

Porównanie prozy p. Falkowskiego do bigosu oczywiście cofam po przeczytaniu ostatniego ustępu w jego punkcie 2! Bigos jest mieszaniną, ale jednak nie wszystko się do niej kładzie. Aforyzm *Poeta flat, ubi vult* uderza wprawdzie głębią i nowością, na razie jednak widzimy tylko, że to p. Falkowski „buja, gdzie chce”. A tak prosiłem, żeby trzymał się określonego tematu! Wcale nie jest zasługą poruszać coś „w tak szerokim zakresie”. Lepiej poprzestać na węższym, a zrobić to ściślej. Za dużo też pożyteczniejszy od obszernej rozprawy p. Falkowskiego o *Kleopatrze* uważam skromny, ale jasny o tym utworze artykuł p. W. Nowodworskiej, który recenzowałem w „Pamiętniku” w poprzedniej serii *Norwidianów*.

P. Falkowski nie rozumie, dlaczego zwrot o „poecie dziwnie spokojnego sumienia” można przenosić nad zwrot o „sumieniu jako wrącym jądrem etyki” albo o „istotach ulanych z kryształowego sumienia”. Dla niego są to „te same zwroty”, dla mnie nie. Kto z nas ma słuszość, niech rozstrzygnie łaskawy czytelnik i P. T. „bogini w Sais”.

## NORWIDIANA 1930—1935

### CZĘŚĆ I. BIBLIOGRAFIA. TEKSTY. PRZEKŁADY. STUDIA NAD JĘZYKIEM I WIERSZEM

Materiały bibliograficzne (G. Korbuta, W. Arcimowicza, P. Grzegorzcyka). — Cypriana Norwida *Poezje wybrane z całej odszukanej po dziś spuścizny poety*. Ułożył i przypisami opatrzył Miriam, Warszawa 1933, Wydawnictwo J. Mortkowicza, s. VI, 646, 4 tabl. — Cyprian Norwid, *Miłość-czysta u kąpieli morskich*. Komedia. Z autografu wydał Z. Przesmycki, Warszawa 1934 (Biblioteka Dramatyczna „Drogi”, nr 6), s. 34, 1 nlb. — Cypriana Norwida *Reszta wierszy odszukanych po dziś a dotąd nie drukowanych (Inedita)*. Zebrał i wydał Zenon Przesmycki (Miriam), Warszawa 1933, Edycja z funduszu wydawniczego Leopolda Wellisza, s. VIII, 155, 1 nlb. — Cypriana Norwida *Pierścień wielkiej damy*. Tragedia w trzech aktach (*Inedita*). Wydał z autografu Z. Przesmycki (Miriam), Warszawa 1933, Edycja z funduszu wydawniczego Leopolda Wellisza, s. 147, 1 nlb. — Cypriana Norwida *Rozprawki epistolarne (Inedita)*. Zebrał i wydał Zenon Przesmycki (Miriam), Warszawa 1933, Edycja z funduszu wydawniczego Leopolda Wellisza, s. 59, 1 nlb. — *Dzieła Cypriana Norwida*. Wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził Tadeusz Pini, Warszawa 1934, Spółka Wydawnicza „Parnas Polski”, Biblioteka Poetów Polskich pod re-

dakcją T. Piniego, t. V, s. XLVIII, 648, 18 tabl. — Stanisław Piotr Koczorowski, *Norwid i dziś. Głosy krytyczne... o wydaniu „Dzieł” Norwida przez Tadeusza Piniego. Zestawił i omówił...*, Warszawa 1935, Księgarnia Ferd. Hoesicka, s. 5 nlb., 56, 2 nlb. — *Testament literacki Cypriana Norwida z 1858 roku*. Wydał i objaśnił dr Tadeusz Przytkowski, Kraków 1935, Nakładem Towarzystwa Miłośników Książki, z zasiłku Ministerstwa W. R. i O. P., s. 14, 1 nlb., 2 facsimilia. — *Drobne inedita*. — Norwid w antologiach. — Cyprien Norwid, *Le Stigmaté*. Traduction et introduction de Paul Cazin, Paris [1932], Editions de la N. R. F., Collection Polonaise, 6, s. 222, 2 nlb. — *Ad leones* po angielsku. — Ignacy Fik, *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*, Kraków 1930, Prace Historyczno-Literackie, nr 34, s. 5 nlb., 89, 1 nlb. — Janina Budkowska, *Rytmika Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1930, s. 50—100.

X Dorobek studiów norwidowskich w okresie, o którym mowa, w porównaniu z analogicznym dorobkiem w niewiele krótszych okresach poprzednich (1921—1924 i 1925—1929), o których pisałem tutaj w swoim czasie (XXI, 474, i XXVII, 170), uderza ilościowym bogactwem. Po raz pierwszy też jako o osobnej grupie można mówić o pracach z zakresu bibliografii norwidowskiej. Szereg ich rozpoczął rozdział Norwidowi poświęcony w drugim wydaniu *Literatury polskiej* Korbuta (III, 419). Jego przeoczenia (zarówno jak i przeoczenia wspomnianych moich sprawozdań krytycznych) wydatnie naprawił p. Władysław Arcimowicz (*Nieco materiałów do bibliografii o Norwidzie* w „Pamiętniku Literackim”, XXVII, 485), niepotrzebnie tylko zamęczając przejrzystość swojego cennego wykazu przez wciągnięcie doń różnych

pozycji błahych lub cieniutką jedynie pajęczyną jakiejś aluzji czy porównania z Norwidem związanych (wiele wśród nich takich, które przeze mnie, a pewno i przez Korbuta z całym rozmysłem zostały pominięte); uwadze wysiłonej na drobiazgi wymykają się czasem rzeczy prawdziwie wartościowe: tak np. obydwaj z p. Arcimowiczem prześlepiłszy wstęp p. Wł. Tarnawskiego do przekładu *Antoniusza i Kleopatry* Szekspira (Biblioteka Narodowa [1922]), zawierający osobny (i bystry) rozdziałek o *Kleopatrze* Norwida (s. 43). W tym samym sposobie ujęte zostały przez p. Arcimowicza *Uzupełnienia bibliografii o Norwidzie* w „Ruchu Literackim” (t. VIII, s. 249). P. Arcimowiczowi wreszcie zawdzięczamy cenną (tym razem bez żadnych zastrzeżeń) *Bibliografię pism Norwida* („Ruch Literacki”, t. VIII, s. 51), obejmującą 18 edycji książkowych i około 130 utworów drukowanych w czasopismach, a owymi edycjami książkowymi nie objętych (ostatnie jej pozycje, w liczbie 10, podane są za Korbutem jako „nie sprawdzone”; dziwić się należy, że w ciągu następnych lat kilku nie znalazł się jakiś bibliotekarz „norwidysta”, który by je sprawdził; ja osobiście mogłem sprawdzić tylko pozycje z pism warszawskich — 125, 126 i 132 — i stwierdziłem, że wszystkie podane są dobrze). Wiele wiadomości o norwidianach zarejestrował w swojej nieocenionej bieżącej *Bibliografii literatury polskiej* (w „Ruchu Literackim”) p. Piotr Grzegorzczak; niestety, bibliografia ta stawała się coraz lepsza, a wskutek tego coraz powolniejsza, aż wreszcie po objęciu materiału r. 1931 urwała się zupełnie. Od tej pory nie ma żadnego rejestru rzeczy ukazujących się po czasopismach, co naturalnie nie tylko dla studiów norwidowskich jest okolicznością niepomyślną.

Wśród książkowych wydań pism Norwida pozycją w tym okresie chronologicznie pierwszą są *Poezje wybrane* w układzie i z przypisami Miriama. Publikacja ta była długo przygotowywana i zapowiadana: wielka jej część była nawet wydrukowana na wiele lat przed wydaniem (świadectwem wymownym pozostała barwa papieru, odmienna w arkuszach końcowych, zawierających przypiski). Długie czekanie wytworzyło dokoła książki atmosferę wielkich nadziei; jej pojawienie się wywołało reakcję rozczarowania. Nawet w recenzjach wyrażających ogromne uznanie dla pracy Miriama (do najważniejszych należą: p. St. Cywińskiego w „Ruchu Literackim”, t. VIII, s. 47, i p. K. W. Zawodzińskiego w „Przeglądzie Współczesnym”, t. XLIV, s. 296, ta ostatnia niepotrzebnie dowcipami w rodzaju „chimerycznych czasów” obwieszona) pobrzmiwa przecież nuta pewnego zawodu. Oczekiwano przede wszystkim ineditów. W *Poezjach wybranych* znalazło się ich wprawdzie kilkanaście, i to wielkiej piękności, lecz jedynie wśród drobnych utworów. Reszta rozległych obszarów głównej części książki została wypełniona fragmentami utworów znanych (a nawet tak spopularyzowanych, jak kilkakrotnie wydawany *Promethidion*). Nie działał też zachęcająco zastosowany przez wydawcę układ, o podstawie na przemiany to tematycznej („Imo a pectore” „Ojczyzna, prawda, człowiek” itp.), to znowu „gatunkowej” („Gnomy”, „Z poematów epickich” etc.). Układ ten byłby może stosowny w jakimś wydawnictwie bardzo popularnym, mającym na względzie czytelników nie przywykłych do czytania poezji (są takie antologie angielskie i amerykańskie, z ugrupowaniami wedle pór roku, różnych rodzajów uczuć itp.); może nadałby się i dla czytelników bardziej wyrobionych literacko, ale zupełnie nie obeznanych z Norwidem: nie ci jednak wy-

ciągali ręce po tę książkę. Miriam niejako rozminął się z psychologią tych, którzy mogli się stać odbiorcami jego antologii, nie doceniwszy miary, w jakiej znajomość poety już się rozszerzyła (inna sprawa z pogłębieniem). Naturalnie, tylko bardziej zaawansowani miłośnicy poety mogli się poznać na tym, że np. tekst podanych fragmentów *Rzeczy o wolności słowa* znacznie się różni od tekstu drukowanego za życia poety (zeszpeczonego błędami korekty), albo dostrzec, że tekst *Narcyza* brzmi tu zgoła odmiennie od tego, który był ongi ogłoszony w „Chimerze”. Jakież znaczące różnice w obrębie jednego czterowiersza!

„CHIMERA“

„Postać twoja, zważ, ile drżąca,  
Lubo pozierasz w wody czyste — —  
Zwierciadlaność pochodzi z słońca,  
Dno jedynie — stale ojczyste.”

„POEZJE WYBRANE“

„Twoja postać, zważ, ile drżąca,  
Lubo pozierasz w wody czyste — —  
Zwierciadlaność pochodzi z słońca,  
I jedynie dno ma — o j c z y s t e.”

Ten jeden przykład może wystarczyć dla przekonania, że nie wszystkie rękopisy Norwida są tak kaligraficzne i łatwo czytelne jak te, które dano nam poznać w doskonale wykonanych facsimiliach tej książki. Ale rzecz naturalna, że nie facsimiliów i nie nowych lekcyj szukano tu przede wszystkim. Dyskusje obracały się głównie dokoła kryteriów wyboru i układu; wiele też mówiono o przypisach wydawcy, które zajęły 115 stron gęsto bitego drobnego petitu. Wszyscy zgodnie (i najśluszniej) podnosili zawarte w tych przypisach

ogromne bogactwo komentarzy („kopalnią niesłuchanie ważnych wiadomości, niezbędnych każdemu [...] pilniejszemu czytelnikowi Norwida”, nazywa je Zawodziński); nie dostrzeżono jednak, że przypisy te dają coś o wiele większego niż komentarz: że stanowią one właściwie obszerną monografię o Norwidzie-poecie, wskutek wielkiej skromności komentatora-krytyka w stosunku do uwielbionego pisarza rozbitą na rozdziały (różnej długości, od kilkunastu wierszy do kilku stron), które formalnie tylko mają charakter uwag do poszczególnych utworów. Kiedy się tak na tę książkę spojrzy, zrozumiały się stanie i jej osobliwy układ, antologia bowiem, wbrew pozorom wytworzonym przez proporcje ilościowe, jest tu właściwie zbiorem przykładów ilustrujących wywody krytyka, a ten miał dobre racje, żeby materię w pewien sposób podzielić: naprzód więc mówić o liryce osobistej i jej przypuszczalnych źródłach w biografii poety, potem o motywach ideowych w jego twórczości, o jego stosunku do zagadnień sztuki i piękna, o jego poetyckiej postawie wobec aktualności itd. W takim też porządku z tymi sprawami się zapoznajemy, czytając te „przypisy” jeden po drugim jak normalną książkę. Zdumiewa ona wtedy nie tylko bogactwem, ale rozległą i gruntowną znajomością pism poety (w której nikt dotąd odkrywcy Norwida nie zrównał), głębokim zżyciem się z jego dziełami (które tylko wielokrotna i pełna miłości lektura dać może), rozmaitością punktów widzenia (wbrew temu, co powierzchowni przebiegacze stronic mówią o ugrzęźnięciu w pojęciach z okresu „Młodej Polski”), co zaś najważniejsza, trafnością wielu krytycznych spostrzeżeń. Do takich należy uwydactwienie, jako jednej z najcharakterystyczniejszych cech duszy poety, „pogodnej nawet w smutku, twórczej, odrodziennej męskości” (517). Za przykład

metody krytycznej Miriama może służyć rozwijanie tego spostrzeżenia, kulminujące w stwierdzeniu „jednolitości duchowej Norwida, wciąż lapidaryzującej się jeno coraz bardziej, wciąż wzrastającej męskością tonu i dochodzącej wreszcie do tego niezmiernego, specjalnie Norwidowi właściwego, naturalnego patosu człowieka, dla którego «firmament cały okolica»” (530). Głęboko słuszne są też uwagi o religijności w poezji Norwida (525). Wśród wywodów o sprawach formalno-artystycznych do najznakomitszych zaliczam charakterystykę „specjalnie Norwidowi właściwego, medytacyjno-pamiętnikowego liro-epizmu, gdzie autor sam występuje w opowieści, bądź jako osoba działająca, bądź jako świadek bezpośredni i kontemplator przewijającego się kalejdoskopu zjawisk życiowych” (608). Pełno tu zresztą cennych zdobyczy, zarówno krytycznych, jak ściśle komentatorskich, wszelkiego rodzaju. Jako przykłady z dziedziny historycznoliterackiej wymienić można wskazanie związku pomiędzy *Psalmem Wigilii* a Trentowskiego *Wizerunkami duszy narodowej* (534) i postawienie „szerokiej krasomówczości” wiersza *Burza* [I] w perspektywie tradycji stylistycznej „klasyków warszawskich” (531). O niektórych utworach (jak *Litanii*, *Quidamie*, *A Dorio ad Phrygium*) mamy tu całe studia monograficzne, przynoszące wiele rzeczy nowych w stosunku nawet do dawniejszych prac samego Miriama, ogłoszonych w przypisach do *Pism zebranych* czy gdzie indziej; do najświetniejszych należy niewątpliwie rzecz o *Assuncie* (jak ją trzeba cenić, przekona się ten, kto przebrnął przez inną literaturę krytyczną temu poematowi poświęconą; o niektórych jej pozycjach będzie mowa w dalszym ciągu niniejszego przeglądu).

Bogactwo więc książki jest ogromne i wobec niego tracą na znaczeniu te jej właściwości, które pewnym



czytelnikom (a przynajmniej recenzentom) tak zdają się ją uniedostępniać: mianowicie „barok” stylu i nadmiar superlatywów. Istotnie, sporo tu zdań w typie następującego: „rozbudzenie się na nowo pełni sił twórczych wyprzedziło nawet wszelkie ideowe zwątpień rozwiązania i koheletycznymi wszystkie utwory florenckiej doby napełniło akcentami” (599). Można ich nie lubić, można je odczuwać jako męczące i określać jako barok — pamiętając wszelako, że barok bywa rozmaity i że fałdzista składnia Miriama, jakkolwiek by nam nie dogadzała, nigdy przecież nie okrywa pustki ani nie staje się czynnikiem mętności: i największy nawet jej antypatyk przyznać musi, że zawsze jest „mówieniem treść powiadającym”. Superlatywy, istotnie niezliczone, więcej muszą wywoływać zastrzeżeń. Nie dlatego tylko, że Miriam często nimi darzy utwory, które odczuwamy jako słabsze w skarbnicy Norwidowej (np. *Częstochowskie wiersze*): bo rzeczą zawsze możliwą są omyłki krytyczne, niedociągnięcia smaku z tej czy z owej strony (w tym przecie jedna z racyj historycznej ciągłości krytyki jako „korektorki wiecznej”). Szczególnie wątpliwe wydają mi się właśnie obfite superlatywy w tych wypadkach, w których mają uzasadnienie: po pierwsze dlatego, że bądź co bądź jest to komentarz, czyli że stoimy w obliczu samego tekstu, a w takiej okoliczności, parafrazując Nietzschego, powiedzieć można, że lepsze jest milczenie niż mowa górna; po drugie (i nade wszystko) dlatego, że w strefie wielkiej sztuki wszystkie zjawiska są w swoim rodzaju jedyne, po cóż więc raz po raz jeszcze akcentować, że ten czy ów poemat jest „unikatem”? Zasadniczy zaś już sprzeciw wywołać musi porównywanie poematów dokonywane na pewnych tylko ich częściach, a nawet wyrwanych obrazach. Wynik jednego z takich porów-

nań (526) jest ten, że u Dantego coś okazuje się „nieco szematyczne”, a u Norwida „ileż głębsze”! Osobną serię wątpliwości wywołują superlatywy Miriama stosowane do dydaktyki Norwida: nazywa ją niejednokrotnie „dantejską” (wydając wcześniej *Znicestwienie narodu*, o którym jeszcze w dalszym ciągu wypadnie mówić, użył nawet określenia „naddantejska”), a nie jest rzeczą dość wyraźną, czy chodzi mu o zestawienie poziomów poetyckich (w typie jak wyżej), czy o zestawienie poziomów myśli. W wypadku pierwszym byłoby to tym bardziej chybione, że dydaktyka nie stanowi najwyższej chwały Dantego, jak nie stanowi najwyższej chwały w ogóle żadnego poety. Jeśli o wartość myśli chodzi, sprawa inna: tu porównania są najzupełniej możliwe i uzasadnione; z czysto też już merytorycznego stanowiska można dyskutować np. tezę, że w *Próbach*, poemacie *O wolności słowa* i kilku innych utworach Norwida mieszczą się „najgłębsze rzeczy, jakie — nie tylko w Polsce — o poezji, jej istocie i zadaniach kiedykolwiek powiedziano” (545). To trzeba w każdym razie przyznać, że poziom, na którym Miriam daje pobudki do dyskusji, jest bardzo wysoki, a jego horyzonty erudycyjne są niezwykle rozległe; bardzo rzadko też tylko spotykamy się u niego z takim przeoczeniem, jak niezidentyfikowana parafraza wersetu ewangelicznego (na którą zwrócił uwagę p. Cywiński), albo z nieprzezornością taką, jak powołanie się na odkrycia... Ludwika Stasiaka<sup>1</sup> (546).

W związku z wydaniem *Poezji wybranych* poddano krytyce stosowane i tu, i w dawniejszych publikacjach

<sup>1</sup> Chodzi o tezę wysuniętą przez Ludwika Stasiaka (w książce *Rewindykacje własności naszej*, Kraków 1911, s. 265—301), według której Adam Krafft był tylko miernym naśladowcą Stwosza. (Przyp. red.)

metody edytorskie Miriama. P. St. Cywiński (*Norwidowe pierwociny w przedrukach Przesmyckiego*, „Ruch Literacki”, IX, 246) wystąpił z tezą, że „pomimo olbrzymich zasług wydawniczych Przesmyckiego wobec Norwida i jego niezwyklej przenikliwości i intuicji [...] znajdujemy w tekstach Norwida przezeń podanych dużo usterek”. Słuszne są istotnie jego zastrzeżenia co do zmian w przestankowaniu (i słuszna zasada, że „z modernizacją interpunkcji należy być bardzo ostrożnym”); słuszne stwierdzenie znaczących niedopatrzeń korekty („wcale głośną” zamiast „wielce głośną” etc.); słuszne wytknięcie niestosownych „poprawek” językowych („zmieszana” zam. „zmięszana”, „szklane” zam. „szklanne”, „niewymownie” zam. „niewymównie” itp.); bardzo dużo jednak przytoczył p. Cywiński usterek pozornych („błachej”: „błahej”; „tłumaczyć”: „tłómaczyć”; „szczerniała”: „zczerniała”; „Rzymskich”: „rzymskich”; itd.), czym rzecz zagmatwał i argumentację swoją osłabił. Doskonałą na jego wywody odpowiedź dał p. Alfred Fei w artykule pod wymownym tytułem *O wydawcach niepoprawnych i hiperpoprawnych* („Język Polski” t. XIX, s. 175). W dyskusji wziął udział jeszcze i prof. Kazimierz Nitsch (*O wierność języka Norwida*, „Język Polski”, t. XIX, s. 172), przestrzegając zarówno przed arbitralnym poprawianiem, jak przed mechanicznym reprodukowaniem rękopisów czy wydań oryginalnych ze wszystkimi, choćby najbłahszymi, odstępstwami od normy.

Po wyjściu *Poezji wybranych* wydawało się, że Miriam powróci do przygotowywania dalszego ciągu *Pism zebranych* Norwida, o który nie przestawano go alarmować (jeden z najbardziej alarmujących artykułów, *O dzieła C. Norwida*, ogłosił p. Tadeusz Pini w „Przełędzie Literackim” 1931, nr 5; w pierwszych dniach

grudnia 1932 r. w warszawskim Sądzie Okręgowym toczył się nawet proces z powodu alarmów i zarzutów, z jakimi wystąpiło pismo „Zet”); sam Miriam w wywiadzie udzielonym p. W[acławowi] Ch[walibogowi] Borowemu (nie mieszać z Wacławem Borowym, piszącym te słowa!) w „Expressie Porannym”, 29 stycznia 1933, zapowiedział, że tom B zbiorowego wydania ukaże się „już pewno w lutym” (sc. 1933 r.); tymczasem luty ów dawno minął, tom B nie wyszedł i rzecz cała w ogóle zgoła innym potoczyła się torem. Naprzód w poświęconym „pamięci Cypriana Norwida” zeszyt „Drogi” (1933, nr 11) ukazała się przygotowana do druku przez Miriam komedia *Miłość-czysta u kąpieli morskich* (niebawem także odbita osobno, z datą 1934 r.), pod sam koniec zaś roku 1933 otrzymaliśmy trzy (nierównej wielkości) pięknie (antyką Półtawskiego), acz skromnie wydrukowane tomy *Ineditów*, zawierające *Pierścień wielkiej damy*, zbiór siedmiu *Rozprawek epistolarnych*, wreszcie *Resztę wierszy odszukanych po dziś a dotąd nie drukowanych*. Przedmowa do tego ostatniego tomu-„relikwiarzyka” informowała, że z chwilą jego ukazania się „nie będzie już” w polu widzenia Miriam („oby nie na długo”, jak dodawał) „ani jednego poematu” Norwida, a nawet „ani jednej strofy czy wiersza — nie ogłoszonych drukiem”. Nie odnosiło się to widocznie do dzieł dramatycznych, gdyż z samych przypisów do *Pierścienia wielkiej damy* wynika, że jest jeszcze w rękopisie jeden nie wydany dotąd utwór Norwida, mianowicie „komedia serio” *Aktor*. Nie wszystkie znowu *Inedita* okazały się absolutnymi ineditami; w odniesieniu do dwóch wierszy stwierdził to p. St. Cywiński w „Ruchu Literackim”, t. IX, s. 96; kilka utworów wydrukował Miriam z całą świadomością, że były już wcześniej ogłoszone, a to ze względu na odszukane peł-

niejsze rękopisy lub dla poprawienia mylnych lekcji wcześniejszych wydań. Dla uprzytomnienia sobie, że wydawanie Norwida nie należy do rzeczy najłatwiejszych, warto porównać jedną chociaż zwrotkę wiersza do Lenartowicza (*Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj*) w tekście Miriama z tekstem nieco wcześniej ogłoszonym w „Tygodniku Ilustrowanym” z 28 maja 1933 przez prof. St. Pigonia (nie byle jakiego przecież także wydawcę!).

## PIGOŃ:

Bo ja z przeklętych jestem tego świata,  
Jak bywam dumny i hardy,  
A miłość moja krain dwuskrzydłata,  
Od uwielbienia do wzgardy.

## MIRIAM:

Bo ja z przeklętych jestem tego świata,  
Ja bywam dumny i hardy,  
A miłość moja, bracie, dwuskrzydłata,  
Od uwielbienia do wzgardy.

Bogactwo zawartości tych *Ineditów* jest olśniewające. Wystarczy wspomnieć, że otrzymaliśmy całość *Pierścienia* (tj. najbardziej scenicznej ze sztuk Norwida), resztę wierszy z cyklu *Vade-mecum*, wspaniałą, nie przeczuwany cykl apostrof do znakomitych współczesnych, w ich liczbie Mickiewicza i Towiańskiego, wreszcie wstrząsający wzniosłością pogodnej rezygnacji „list poetycki” *Do Bronisława Z.*, pisany już w zakładzie przy rue du Chevaleret.

W niecałe dziesięć miesięcy później, latem 1934 r., ukazało się sporządzone przez p. Tadeusza Piniego jednotomowe wydanie *Dzieł* Norwida, które stanowi najbardziej sensacyjną i najbardziej dyskusyjną publikację całego omawianego tu okresu. Wszystko w tym potężnym (nie bez smaku wydrukowanym) woluminie

wzbudza wielorakie wątpliwości: stosunek wydawcy do pracy Miriama, jego postawa we „wstępie krytycznym”, jego metoda edytorska. Dla momentu pierwszego charakterystyczny jest fakt, że p. Pini przedrukował wszystkie (ściślej: prawie wszystkie) utwory wydane przez Miriama, łącznie z całością przed kilku miesiącami ledwo ogłoszonych *Ineditów*, w przedmowie zgoła nie wspominając o swoich źródłach. Mówi tam wprawdzie, że „Zenon Przesmycki [...] ogłosił ogromną większość wierszy Norwida”, ale to tylko po to, żeby poddać krytyce (słusznej zresztą) praktykowane przez Miriama opuszczanie dat, jakie kładł pod wierszami poeta; nikt chyba nie mógłby się z tych słów domyślić, że ogromna część publikacji p. Piniego jest na pracy Miriama właśnie oparta. Tak więc, żeby ograniczyć egzemplifikację tylko do tych utworów, o których stronie tekstowej już wyżej była mowa, p. Pini bierze tekst wiersza do Lenartowicza z Miriama, a nie z Pigionia, tekst zaś *Narcyza* z późniejszej lekcji w *Poezjach wybranych*, a nie z wcześniejszej w „Chimerze”. Wybiera niewątpliwie dobrze, lecz o całej czynności wyboru zachowuje milczenie. Jest też uderzająca dysproporcja w tym, że „składa wyrazy serdecznej wdzięczności” różnym bibliotekom za udostępnienie mu dzieł graficznych Norwida, a nie znajduje żadnych wyrazów dla tego, który mu udostępnił i tychże dzieł graficznych większą ilość (duża część dodatków ilustracyjnych wydania p. Piniego pochodzi z Miriamowskiej edycji *Pism zebranych*), i ogromny kompleks dzieł poetyckich. (Nie było takich słów i w później ogłoszonym artykule p. Piniego w „Wiadomościach Literackich”, nr 571.<sup>2</sup>) Miriam do-

<sup>2</sup> Mowa o ogłoszonym 29 X 1934 r. w „Wiadomościach” artykule pt. *Pan Miriam kupił prawa autorskie Norwida za 100 rubli.* (Przyp. red.)

patrzył się w tej publikacji naruszenia swoich praw autorskich i wytoczył p. Piniemu sprawę karną, z której później wyłoniła się jeszcze dodatkowo sprawa cywilna. Obydwie te sprawy w różnych instancjach dotychczas jeszcze się toczą. (Wymienię niektóre artykuły z dzienników i czasopism, pozwalające na zorientowanie się w przebiegu tych rozpraw: *Spór o prawa autorskie po Norwidzie*, „ABC”, 30 VIII 1934; list Z. Przesmyckiego do redakcji „Kurier Warszawski” 19 XI 1934; *Miriam contra Pini*, „Kurier Poranny”, 20 II 1935; 22 V 1935; *O dzieła Norwida*, „Kurier Warszawski”, 1 X 1935; przemówienie adwokata Emila Breitera, obrońcy Piniego, „Wiadomości Literackie”, nr 621; orzeczenie Sądu Okręgowego w rozprawie cywilnej, „Wiadomości Literackie”, nr 630; *Koniec monopolu Miriam*: o orzeczeniu Sądu Apelacyjnego w rozprawie karnej, tamże, nr 645; motywy wyroku, tamże, nr 660; *Jeszcze jeden wyrok Sądu Apelacyjnego w sprawie Miriam contra Pini*, „Kurier Poranny”, 7 X 1936; wedle tego ostatniego artykułu, streszczającego chronologicznie ostatnią — acz jeszcze nie ostateczną — rozprawę, „Sąd Apelacyjny ogłosił wyrok, mocą którego zatwierdził wyrok pierwszej instancji, skazujący Tadeusza Piniego”, „obrońca Piniego zapowiedział na rozprawie kasację”.)

Proces, jak widzimy, przybiera dickensowskie rozmiary. Dla czytelników i badaczy Norwida mniej, naturalnie, interesujący jest sam wyrok jak ogólniejsze aspekty tej sprawy; dyskutowano więc na temat, czy taki przedruk jak p. Piniego jest *gentleman-like* (bez względu na to, co mówi prawo autorskie); poddawano z drugiej strony dyskusji pytanie (np. p. Z. Wasilewski w „Myśli Narodowej” 1935, nr 41), czy Miriam nie zawinił zwlekając tak długo ze zbiorowym wydaniem

poety (p. Wasilewski wypowiada się w tej sprawie zupełnie zdecydowanie: Miriam „czynił tym krzywdę historii literatury, a przede wszystkim samemu Norwidowi, którego kult uznał za powołanie swego życia”); znalazły się pod dyskusją i same zasady prawa autorsko-wydawniczego („Na odkryciach nie ma prawa własności, może ono istnieć tylko na wynalazkach”: pisał p. J. Gw. Pawlikowski w „Prosto z mostu” 1936, nr 47, w luźnym zresztą tylko związku z kontrowersją norwidowską).

Ale jakże p. Pini dokonał swojego wydania? Rzecz taka zależeć w niemałej mierze musi od stosunku wydawcy do wydawanego pisarza. Stosunek ten określił p. Pini w obszernym „wstępie krytycznym”. Nie można mu odmówić metodyczności. Nim przystąpił do rozważania dzieł Norwida, przedstawił swoje poglądy na poezję w ogóle. Okazuje się z nich, że p. Pini uznaje w poezji nade wszystko bezpośredni wyraz emocji („wprost z serca do serca”); skłonny jest poczynić ustępstwa dla „braku myśli przy zastosowaniu doskonałych środków technicznych”; nie dopuszcza natomiast żadnych pierwiastków intelektualnych („w stroju mędrca nikt się nie wkradnie w państwo poezji”). Gdyby p. Pini był redaktorem niemieckiego leksykonu literackiego, wykreśliłby z niego zapewne cały artykuł *Gedankenlyrik*; gdyby był strażnikiem owego „państwa poezji”, o którym mówi, nie dostaliby się do niego bez wątpienia ani autor *De rerum natura*, ani autor *Georgik*; autor *Boskiej komedii* miałby prawdopodobnie duże trudności; Goethe musiałby przypuszczalnie pozbyć się znacznej części swojego bagażu. Jednym z arcytypów poety dla p. Piniego jest Byron („największym po Szekspirze poetą angielskim” mieni go w przypisku na s. 113: szkoda, że nie ma dość skrupulatności, by dodać,



że mało kto to jego mniemanie podziela). Zapewne też dziś tak samo jak przed kilkunastu laty za najznakomitszego poetę współczesnej Europy skłonny jest uważać Tetmajera. Przy takim „nastawieniu” Norwid naturalnie nie może go bardzo pociągać; wyróżnia wprawdzie jeden i drugi wiersz liryczny, jeden i drugi dramat, chwali nawet „przemięły ton gawędziarski” w poemacie *A Dorio ad Phrygium*; ale raz po raz gani Norwidowi, że „marnował sytuację, jakby umyślnie stworzone dla poety” (takie sytuacje jak nieszczęśliwa miłość, nędza, samotność, szukanie lepszego losu w Ameryce), zżyma się na jego ironię, niedomówienia, perspektywy ideowe, raz po raz odmawia jego utworom poetyczności. Ma słuszość ze swojego stanowiska. Człowiek, dla którego szczytem muzyki jest *Rigoletto*, zapewne nie oszacowałby wysoko kwartetów Beethovena. Ale też, co prawda, rzadko się zdarza, żeby taki właśnie do wydawania Beethovena zasiadał. Po cóż p. Pini podjął się edycji Norwida, po co się narażał na „przykrości” i „męczarnię” (sam tymi słowami wrażenia z lektury pewnych dzieł Norwidowskich określa)? Jak wyznaje otwarcie, uczynił to z motywów kupiecko-obywatelskich. „Wydanie niniejsze — pisze (s. XLV) — powstało wyłącznie z obowiązku dostarczenia prenumeratorom Biblioteki Poetów Polskich tych dzieł wybitnych, tak głośnych i poszukiwanych, a nie znajdujących się w handlu księgarskim.” Najbardziej znaczący jest tutaj, oczywiście, wyraz „wyłącznie”. Rozumiem rzecz tak, że p. Pini, aczkolwiek sam Norwida mało ceni („plon poszukiwań jest zbyt mały w stosunku do pracy”), chciał przecie dać jego wydanie społeczeństwu, które coś więcej w tym poecie widzi. Stanowisku takiemu nic by nie można zarzucić; jego zajęcie jednak zalecałoby jakąś ostrożność sądu, jakiś umiar

słowa (w imię bodaj respektu dla tegoż społeczeństwa, którego pragnienia z takim poświęceniem się zaspokaja). Już przytoczone cytaty świadczą, że p. Pini jest od tego daleki (sławne na swój sposób stało się jego roztrząsanie zaczynające się od słów: „Czy Norwid miał talent?"). Ostrożność zaś byłaby tym bardziej wskazana, że p. Pini (choć robi czasem spostrzeżenia słuszne) wiele razy jednak okazuje, że nie doszedł do elementarnego zrozumienia rzeczy, o których pisze. Za przykład może służyć jego rozbiór *Mojej piosnki* [II] (s. XXXV), a zwłaszcza wiersza *Krzyż i dziecko* (ten ostatni poddał dokładnej krytyce p. Marian Piechał w „Pionie” 1934, nr 39). Czym innym zaś jest surowy sąd człowieka, który zrozumiał, a czym innym sąd tego, który odrzuca nie rozumiawszy (choćbyśmy się z nim godzili, że zrozumienie następuje dużo trudności). Z tychże względów nikt naprawdę bezstronny nie może uznać podstaw p. Piniego do jego sądów o Norwidzie jako charakterze („zdolny leniuch” w młodości, poszedł w życie, jak czytamy na s. VI, „bez tych dobrodziejstw, które charakterowi ludzkiemu daje sumienna, systematyczna praca”, i w tym tonie dalej). Pomijam tę stronę umysłowości p. Piniego, która go zniechęca do Norwida za jego katolicyzm („patrzył Norwid na świat oczami ewangelistów i ich formułkami go sądził”, s. XXVI; „głosił zasady służące do podtrzymywania ciemnoty i ucisku”, s. XXIX).

Główną jednak rzeczą w każdym wydaniu każdego poety jest oczywiście nie przedmowa, ale tekst. Jakże jest z tekstem w edycji p. Piniego? Szwankuje przede wszystkim kompletność. Prospekt wydawnictwa zapowiadał „dzieła wszystkie” Norwida. Okazało się jednak, że p. Pini przeoczył jedenaście utworów, ogłoszonych w łatwo dostępnych czasopismach i książkach (wyliczył

je p. K. Wyka w „Pionie” 1934, nr 49). Dwukrotnie natomiast wydrukował część *Listu do Walentego Pomiana Z.*: raz w miejscu właściwym, drugi raz jako rzekomy „urywek listu” do Z. Krasińskiego (s. 163); podobnie dwukrotnie podał fragment z pieśni I poematu *Ziemia* (s. 58 i 228). — Układ wydania jest pełen dowolności. Mniejsza już o fantazyjność kryteriów podziału na większe grupy (*Chwila myśli* np. i *Krytyka* w dziale „Utworów dramatycznych”, ale analogiczne formalnie *Rozmowa umarłych* i *Teatr bez teatru* w „Drobnych utworach poetycznych”; wśród tychże „Drobnych utworów” „powieść” *Wesele* i „przypowieść” *Epimenides*, niewiele zaś dłuższa „powieść” *Szczesna* w grupie „Poematów”; osobliwa grupa pod nazwą „Rozprawy wierszem i prozą” obejmuje zarówno odczyty *O J. Słowackim*, jak np. *Pięć zarysów obyczajowych* itd.); zupełnie jednak dezorientująca jest kolejność, w jakiej p. Pini drukuje utwory liryczne. Dział ten, naczelny w książce, zaczyna się od wiersza *Klaskaniem mając obrzękłe prawice* (pod dorobionym tytułem *Do potomności*) i *Listu do Walentego Pomiana Z.*, tj. od utworów z lat c. 1865 i 1859, po czym — bez żadnej kreski, bez żadnego ostrzeżenia — następują utwory z r. 1840. Można by myśleć, że chodziło tylko o wstępną fanfarę, a odtąd będzie już panować chronologia. Gdzie tam! Niby na ogół, owszem, chronologia dominuje, ale raz po raz p. Pini robi uskoki, których niczym niepodobna wytłumaczyć. Oto np. pięć utworów drukowanych po kolei jako nry 89—93. Jakież ich daty? 1852, po 1865, 1852, 1861, 1852! Można by myśleć, że p. Pini chciał zachować jakieś ułożone przez poetę cykle. Wcale tak jednak nie jest: cykl *Vade-mecum* p. Pini przecież zupełnie rozbił, i nawet wtedy, kiedy drukuje dłuższą serię utworów do niego należących jeden za drugim, zmienia kolejność wskazaną przez

Norwida. — Redakcja tekstu jest nad wyraz niestaran-  
na. W *Wieczorze w pustkach* np. p. Pini drukuje (s. 16):

Po skroniach widzów łaskoce, lub wnika

— zamiast, jak należy:

Która po skroniach widzów łaskoce, lub wnika...

W *Małych dzieciach* „ona” (zamiast: „on”) „ma półszósta  
miliona” (s. 146): łatwo się domyślić, z jakim skutkiem  
dla sensu i dla rytmu. W utworze *Sen* (s. 89) w wierszu:

W rzecz, co gwiazd tyle ma, ile łuk mleczny

— p. Pini zamiast „ile” drukuje „co”: łatwo mu potem  
mówić o „zaniedbanej formie” Norwida! Łatwo może  
też prawić o „ciężkiej, trudnej do zrozumienia” treści  
jego utworów do tego czytelnika, któremu w *Wigilii*  
zamiast „Jutra czekasz anioła?” wydrukował „Jutro cze-  
kasz anioła?” (s. 39). A błędów takich i podobnych liczne  
tuziny, bodaj nawet kopy, wykazali mu recenzenci.  
Szczególnie ogromna jest ilość wierszy, w których rytm  
został zepsuty przez mylnie zastosowaną pisownię  
(„Cień Juljusza w złotawej klamidzie”, zamiast „Cień  
Julijusza” itp.). Osobną swoją ambicją uczynił p. Pini  
„oczyszczenie” pism poety z osobliwości jego grafiki  
i interpunkcji. Wszystkie tak dobrze znane czytelnikom  
Norwida jego myślniki, wykrzykniki, kursywy, wielkie  
litery, małe kreski znaczące etymologiczną interpretację  
wyrazów („roz-paczać” itp.), wszystko to zostało usu-  
nięte z dużym staraniem o formalną jednolitość, ale  
z niezmiernie małą troską o sens. Każdy, kto zna wiersz  
*Wczora-i-ja*, rozumie, że gdy się tytuł jego wypisze jako  
*Wczora i ja*, zniszczy się pointę wiersza. W innych wy-  
padkach operacje kończyły się jeszcze dotkliwiej. Prof.  
Nitsch pokazał (w „Języku Polskim”, XIX, 174), jak  
p. Pini przez drobną nawet zmianę interpunkcyjną po-

trafi zaciemnić cały dłuższy ustęp. Upór normalizacyjny w połączeniu z niedbałością korekty dał m. in. i taki wynik, że w zakończeniu *Ad leones* „redakcja jest redakcją”. Jest to bodajże lepsze jeszcze od sławnych z anegdoty *Przygód Temelaka*<sup>3</sup>! Prawda, że p. Pini podaje daty pod utworami, które Miriam dla elegancji graficznej opuszczał, tym jednak nie równoważy minusów swojego wydania.

Wybitnie irytujące są objaśnienia, jakimi p. Pini „uprzystępnia” utwory Norwida. Niby to mają być w nich objaśniane wszystkie nazwiska i wszystkie obce wyrazy; ale naprawdę wcale tak nie jest. P. Pini nie objaśnia mnóstwa rzeczy, które by rzeczywiście komentarza wymagały: milczy np. o Mummiuszu (s. 177), nie informuje, kto jest Aleksander Marliński (s. 10), nie tłumaczy, że wiersz *Do J. K.* (s. 74) zawiera aluzję do Napoleona i do aktorki Rachel; ale za to można się od niego dowiedzieć np., co to jest balet (s. 295): „balet (włos.) — utwór sceniczny, w którym główną rolę gra taniec i mimika”! Cóż, kiedy okazuje się, że i wyrazy użyte w objaśnieniu też wymagają objaśnienia! Jakże biedny jolop ma zrozumieć na s. 295, co to jest mimika w balecie, kiedy dopiero na s. 303 dowie się o tym od p. Piniego: „mimika (gr.) — wyrażanie uczuć i myśli za pomocą wyrazu twarzy, ruchów i gestów”. Nie zaręczę, czy w dalszym ciągu nie są gdzieś wyjaśnione i gesty. Właściwie powinny być! Czasem znów budzi się w p. Pinim *esprit fort* i wtedy dowiadujemy się np., że „dwom uczniom swym, idącym z Jerozolimy do Emaus, zjawił się według podania Chrystus” (s. 86), itp.

Przykładów nie ma potrzeby mnożyć, bo całe ich

<sup>3</sup> Anegdotę o wydaniu *Przygód Telemaka* z błędem na karcie tytułowej zapisał Borowy w „Przeglądzie Warszawskim” 1921, t. I, s. 132. (Przyp. red.)

mnóstwo zgromadzono we wcześniejszych recenzjach, których wybór wygodnie przeczytać można w książeczce p. Stanisława Piotra Koczorowskiego pt. *Norwid i dziś*. Jest to publikacja nieco drażniąca przez swoją bibliofilską pretensjonalność, użyteczna jednak, dla korzystających z wydania p. Piniego właściwie nawet nieodzowna, jako zestawienie (acz niezupełne) jego błędów (p. Pini replikował na niektóre zarzuty w „Drodze” 1935, nr 1, i w „Ruchu Literackim” 1935, nr 1). Szkoda, że p. Koczorowski ograniczył się tylko do głosów nieprzychylnych dla p. Piniego. Były i przychylne (np. p. A. Czartkowskiego w „Wiadomościach Literackich”, 16 września 1934, i p. A. Drogoszewskiego w „Nowej Książce” 1934, s. 457): znacznie, co prawda, mniej liczne i przeważnie w pierwszych tylko tygodniach po wyjściu książki, zanim był czas na dokładne rozejrzenie się w jej zawartości.

Reasumując, nie mogę jednak powiedzieć, że potępiam tę książkę. Mimo wszystko, dzięki niej w ciągu dwu lat ostatnich więcej czytałem Norwida niż w ciągu dłuższego szeregu lat poprzednich. Nie zaprzeczę nawet, że kilka utworów poety przeczytałem w niej dopiero po raz pierwszy. I przypuszczam, że wielu jest takich, którzy to samo mogliby o sobie powiedzieć. Nie zaleciłbym tej książki tym, co zupełnie jeszcze Norwida nie znają: mogłaby ich zdezorientować i dać im o poecie wyobrażenie opaczne. Ci jednak, którzy nauczyli się go już czytać z wydań porządniejszych, znajdą tu pożądaną sumariusz, wymagający wprawdzie krytycyzmu, licznych sprawdzeń i obfitych korektur, mimo wszystko przecież w poręczności swojej niezastąpiony. Usługi oddawane przez to wydanie, tak pełne błędów, dziwactw i niedbałości, mogą być miarą potrzeby wydania dobrego, które by było równie przystępne.

Największym znaleziskiem z dziedziny poezji Norwidowskiej był w okresie omawianym (po bibliografii p. Arcimowicza) *Psalmów-psalm*, ogłoszony z krótkim wstępem przez p. St. Wasylewskiego ze spuścizny po Cieszkowskich („Wiadomości Literackie”, nr 526; przedruk u Piniego). P. Pigoń ogłosił przypuszczalny wariant (kilkunastowerszowy) *Wędrownego sztukmistrza* (w „Ruchu Literackim”, X, 118). P. Waclaw Parkott przypomniał (w „Pionie” 1935, nr 40) wiersze *Beatrix* i *Oda*, zaprzepaszczone w jednym z czasopism z 1861 r. Z uwagi na „kanon” tekstowy poezji Norwidowej ważne jest studium p. Juliusza Wiktora Gomulickiego o Ludwiku Norwidzie (*Zabłąkany pielgrzym*, „Przegląd Współczesny” 1935, nry 163—164), autor bowiem przekonująco dowodzi (s. 258), że Ludwika właśnie, a nie Cypriana utworem jest *Podróż po Adriatyku*<sup>4</sup> (słusznie Miriam tak dziwił się słabości tego wiersza w przypisach do *Poezji wybranych*, s. 598).

Z prozy („z nie ogłoszonych rękopisów”) Miriam opublikował dwie fragmentaryczne rozprawy: *Zmartwychwstanie narodu* (z czasów c. 1849 r.) i *Znicestwienie narodu* (z czasów po 1870 r.), obydwie w warszawskim tygodniku „Kultura” (1931, nry 4—5). Nieznaną również rozprawkę *Emancypacja kobiet* (1882) wydał (w „Marcholcie”, styczeń 1935) p. Kazimierz Wyka, opatrząc ją wzorowym komentarzem, charakteryzującym tło historyczno-kulturalne utworu, jego filiacje z piśmiennictwem współczesnym i wreszcie jego miejsce w całości twórczości Norwida — nie tylko ze względu na poglądy, ale i na motywy uczuciowo-wy-

<sup>4</sup> Według ostatnich ustaleń J. W. Gomulickiego (*Księga wierszy polskich XIX w.*, wyd. II, Warszawa 1956, t. I, s. LX) jest to utwór Lenartowicza. (Przyp. red.)

obraźniowe, związane z „zagadnieniem roli prawdziwej osobowości kobiecej”. P. Pigoń ujawnił udział Norwida w wydaniu broszury J. Komierowskiego o towiańczykach i dodany tam przezeń przypisek o III cz. *Dziadów* (w „Ruchu Literackim”, V, 111). P. Wł. St. Turczyński z „nieznanego autografu” opublikował (w „Tęczy” 1930, z. 46) rozprawkę *Do Spartakusa (o pracy)*.

Dosyć dużo ogłoszono listów. Wybitnie zasłużył się tu p. Adam Czartkowski, który w różnych publikacjach podał do wiadomości znaczną część korespondencji poety z Konstancją Górską, opatrując każdą grupę listów komentarzem biograficznym i nadając jej postać osobnej całości. Tak powstały artykuły: *Hrabia, wieśniak i worek złota. C. Norwid o Rogerze Raczyńskim* („Tęcza” 1931, z. 15); *Dlaczego C. N. pozostawał na emigracji* („Kurier Warszawski”, 15 III 1931); *Sprawa więzienia C. N. w 1846 r. w Berlinie* (tamże, 29 III 1931); *C. N. a Zygmunt Krasiński* (tamże, 26 IV 1931); *C. N. a Marceli Lubomirski* (tamże, 9 XI 1931); *C. Norwida Romans* (tamże, 1 I 1932); *C. N. o modlitwie* (tamże, 26 III 1932); *C. N. a Ksawery Branicki* (tamże, 22 V 1933); *Pani na Korczewie* (tamże, 8 X 1933). W podobny sposób p. Stanisław Wasylewski ogłosił serię listów do Augusta Cieszkowskiego, uzupełniającą zbiór poprzednio opublikowany przez p. J. Ujejskiego: *Nowe listy Norwida* („Wiadomości Literackie”, nr 523); *Z korespondencji C. N.* („Ruch Literacki”, X, 30); *Szczęśliwy Norwid wybiera się do Polski* (list z 1868 r., „Gazeta Polska”, 1 IX 1934). Ogłoszone zostały również dwa listy do Michaliny Dziekońskiej z 1852 r. (wyd. Miriam, „Droga” 1933, nr 11); listy do L. Mierosławskiego i kpt. Mazurkiewicza z czasów wojny krymskiej i wcześniejszych (wyd. z uwagami historycznymi p. St. Pigoń, *C. N. i L. Mierosławski w świetle nie znanej korespondencji; C. N. i L. M. pod-*



czas wojny krymskiej, „Głos Narodu” 1931, nr 347, 350, 351); trzy listy do Łucji z Giedroyciów Rautensztrauchowej z lat 1859—68 (wyd. R. Z., „Pion” 1933, nr 12); list do Sew. Elżanowskiego z r. 1860 (wydał z obszernym, duże, co prawda, wywołującym zastrzeżenia komentarzem p. Wł. Arcimowicz: *N. o idei reprezentacji*, „Ruch Literacki” VI, 267); list z r. 1866 z „dwoma powieściami” do Lenartowicza (wyd. p. J. W. Gomulicki, „Pion” 1935, nr 37); list z 1866 r. do Juliana Fontany (wyd. p. Stefan Rygiel, *Pomysły ortograficzne J. Fontany i C. Norwida*, „Pion” 1935, nr 35); list do Tadeusza Góreckiego (wyd. p. R. Brandstaetter, „Gazeta Polska”, 19 X 1930); list z 1871 r. do Deotymy (wyd. p. Jan Muszkowski, „Pamiętnik Literacki”, XXXI, 204); dwa listy z tegoż okresu do niewiadomej adresatki (wyd. p. J. Mikołajtis, „Ruch Literacki”, VI, s. 52). Osobno trzeba wspomnieć o liście do Antoniego Zaleskiego, który został wydany w postaci osobnego (niesłychanie po bibliofilsku wymizdrzonego) druczku pod tytułem *Testament literacki C. N. z 1858 r.* Cienką kolumnienkę tekstu Norwida oplatają tu gęste zwoje glos, mylnie w nich jednak wzmiankę o poemacie *Cienie* (12) odniesiono do jakiegoś utworu zaginionego, bo najwidoczniej chodzi o *Quidama*<sup>5</sup>; na końcu broszury podano bardzo dobre facsimile listu; ono by samo wystarczyło bez 14 stronik druku z wiernie reprodukowanymi „się”, „pamięci” itp. W r. 1935 w „Myśli Narodowej” p. Stanisław Pigoń, poczynając od nru 20, zaczął ogłaszać różne „garści listów C. Norwida”, które miały złożyć się na kompleks obszerniejszy jeszcze znacznie od wspomnianych wyżej listów do Konstancji Górskiej. Jego za-

<sup>5</sup> Por. przypisek na końcu III cz. *Norwidianów 1930—1935* (w tym tomie s. 250). (Przyp. red.)

kończenie jednak wychodzi już poza okres obecnie omawiany.

Bogactwo tych listów — trzeba powtórzyć tu to samo, co się już powiedziało przy omawianiu ineditów poetyckich — jest olbrzymie. Prawie nie ma takiego listu, który by utrwalając znane nam już rysy portretu Norwida nie przynosił nowych, niespodzianych często. Zadziwia nas skala tonów uczuciowych tej korespondencji (od straszliwego gniewu, przebijającego w liście o zachowaniu się Polaków paryskich w czasie Komuny, aż do menuetowej dworności listu do Deotymy i serdecznych tęsknot ubranych w postać ironicznej fantazji o ożenku w liście do Cieszkowskiego), zdumiewa odzwierciadlający się tu poziom życia duchowego, głębokość spostrzeżeń i przenikliwość krytyki. Czyni to z tych listów przykuwającą lekturę, nawet kiedy nie myślimy o Norwidzie-poezie. Nawet przy interpretacji najbardziej znanych słów ewangelii Norwid umie otwierać nowe perspektywy („...gdyby korona chrześcijańska zależała od zalet, tedy cóż byłoby z tymi, którzy są u b o d z y w d u c h u? — Dlatego to użycie zalet dopiero zalet jest dojrzałością.”); podziw wzbudzają rozwinięcia jego niezłomnych przekonań podstawowych (np. kiedy mówi o „głupich” wiekach średnich, w których „każdy mógł, czy to bogaty, czy ubogi, pamiętać na wspólną im najwyższą miarę człeka”). O bardzo wielu też z tych dokumentów po ich przeczytaniu można by powtórzyć słowa, którymi p. Czartkowski zamyka przedruk listu tłumaczącego odrzucenie amnestii: „Jeden z najpiękniejszych i najgłębszych listów polskich.” Dla tych wszystkich, którzy nieustannie powtarzają słowa o rzekomym skostnieniu poety w „konserwatywnych” formułkach, wystarczy za odpowiedź choćby ten list do K. Górskiej, w którym Norwid wyjaśnia, dlaczego

nielegalnej żonie Marcelego Lubomirskiego nie może odmówić tytułu księżnej, albo te (do „pani na Korczewie”), w których z oburzeniem charakteryzuje tradycyjne małżeństwa polskie. Jego uwagi o arystokracji i szlachcie też nie są bynajmniej czymś takim, czego można by oczekiwać po przeciętnym kawalerze maltańskim. A czyż jest banałem moralisty Norwidowska obrona karciarza Branickiego? Bardzo trafnie pisze o tych listach p. Arcimowicz: „Listy Norwida [...] prawie nie poruszają spraw prywatnych. [...] zawsze korzystał on [...] z okazji do snucia swej filozofii i przeniesienia biegu myśli na tło ogólne.” Tym cenniejsze są te nieliczne, które nam o jego własnych warunkach życiowych mówią, jak np. ów do Góreckiego o konieczności pozbycia się posiadanego „małego Rembrandta” i trosce, aby rzecz dostała się w dobre ręce, lub listy o okropnych przejściach w r. 1871. Sama już strona formalna wielu z tych pism każe umieścić Norwida w rzędzie najświetniejszych epistolografów polskich. Dość wspomnieć śliczną refrenową kompozycję listu (do Górskiej) o romansie jako rodzaju literackim albo świetny portret charakterowy Rogera Raczyńskiego (w liście do tejże), ukazany w jednej tylko anegdocie.

Omówiwszy zbiory pism i luźne inedita, wypada parę słów poświęcić poezji Norwidowej w antologiach. A więc w antologii liryki polskiej ułożonej przez W. Borowego (*Od Kochanowskiego do Staffa*, Lwów 1930) reprezentuje ją 27 utworów; w antologii zaś *Chór wieków* (Poznań 1936, *de facto*: 1935), ułożonej przez pp. Wandę Miłaszewską, J. Rembielińskiego i St. Miłaszewskiego, a obejmującej wyłącznie lirykę o charakterze religijnym — 9 utworów. W tej ostatniej książce na uwagę zasługuje koniektura tekstowa (s. 437) doty-

cząca wyrażenia „jam bez objawu” w *Litanii* (wydawcy proponują lekcję: „jaw bez objawu”).

Tłumaczenia z Norwida wzbogaciły się o piękny francuski przekład wyboru jego prozy, dokonany przez Paula Cazina (pod zbiorowym tytułem *Le Stigmate*). Że tłumacz nie oddał całości poetyckiej transpozycji muzyki Oskara w *Stygmacie* („Czemu?”), lecz zastąpił ją skrótem, trudno się dziwić. Recenzent „Myśli Narodowej” (1933, nr 1) niesłusznie też ma do niego pretensję, że nie zachował formy rytmicznej wiersza w *Cywilizacji*: takich tłumaczeń nie praktykuje się w literaturze francuskiej (chyba w trybie niezmiernie rzadkiego wyjątku). Opaska księgarska na tej książce głosi: „*Un ironiste puissant de la lignée de Swift*”; w przedmowie tłumacza znajdujemy inne porównania: z Nietzsche (ze względu na krytykę kultury dziewiętnastowiecznej) i z Claudelem (ze względu na „ezoteryzm” i „hieroglificzność” stylu). Wszystkie one wydają się dość wątpliwe. Przepięknie natomiast mówi pisarz francuski o życiu Norwida: „...*je vénère et j'aime l'homme, plus encore que je ne goûte le poète. Je n'en sais point qui ait brûlé d'une ardeur religieuse plus vive, qui ait chanté plus magnifiquement les Catacombes et parlé avec de tels accents du sacrement des mourants. Parmi les martyrs de l'Art et les possédés du divin, aucun n'a enduré tortures plus exquisés, étouffé, étranglé dans sa lutte avec l'Ange, cherchant vainement une voix de la terre, digne de l'inspiration du ciel...*” — Przekład P. Cazina dał substrat do artykułu o Norwidzie p. René Lalou w „*Pologne Littéraire*”, nr 74. Tu znowu znajdujemy zestawienie ze Swiftem (na gruncie sarkastycznego stosunku do cywilizacji materialnej), a nadto — z Villiers de l'Isle Adamem (z uwagi na styczeńność w „*la verve péniblement métho-*

dique”). Myślą przewodnią artykułu jest nieustanna aktualność Norwida, sprawiająca, że m. in. i my dzisiaj odnajdujemy w jego pismach „*quelques-unes de nos pensées que nous aurions crues les plus secrètes*”.

Po angielsku ukazał się bardzo szlachetny przekład *Ad leones*, dokonany przez N. B. Jopsona (w londyńskiej „*Slavonic Review*” 1932, nr 31).

Po raz pierwszy w badaniach nad Norwidem mamy tym razem do zanotowania pracę o jego języku. P. Ignacy Fik w swojej książeczce (*Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*) zgromadził na ten temat sporo spostrzeżeń, z których pewne mogą być nazwane bystrymi, niektóre nawet głębokimi, całość ich jednak daleka jest od wyczerpania poruszonego zagadnienia, sama zaś ich luźność jest jednym z symptomów niedostatecznej dojrzałości tej rozprawy.

Dyspozycja treści dowodzi, że autorowi nie brak pewnego poczucia systematyki. Jeden rozdział został tu poświęcony „uwagom nad fleksją i składnią”, jeden „neologizmom”, jeden „etymologii słów” i jeden „semazjologii”; poprzedza je zaś rozdział starający się wykryć „źródła języka Norwida” — w środowisku, z którego wyszedł, jego organizacji psychicznej, kolejach życiowych, kulturze i zainteresowaniach. Niestety, zawartość tych rozdziałów okazuje, że autor nie opanował dostatecznie ani zasad metodyki językoznawczej, ani zasad metodyki historycznoliterackiej. Mylnie sobie przede wszystkim wyobraził, że między analizą języka pisarza dla celu lingwistycznego a analizą dla celu estetyczno-literackiego może być rozbrat. Założywszy zaś sobie cel drugi, zaniedbał to, bez czego o przedstawieniu języka indywidualnego jakiegokolwiek pisarza

dawniejszych czasów nie może być mowy, mianowicie tło epoki i jej bezpośredniej przeszłości. Przykłady tego braku, który krótko da się określić jako niehistoryczność, spotykamy we wszystkich rozdziałach. „Złe” i „dobre” jako rzeczowniki (s. 22): to przecież właściwość językowa nie samego tylko Norwida. Zwrot „Romę marzył” (26) mniej by się wydawał niezwykły, gdyby się przypomniało Mickiewiczowskie: „Marzyłem boską różę”. Podobnie wyrażenie „Mniemałem słyszeć bzy rozkwitające” (25) inaczej się wyda, kiedy się je postawi w perspektywie *Monachomachii*: „Mniemał Cyneasz królów w majestacie, — kiedy na rzymskie patrzył senatorzy”. Że „orzeczenie imienne kładzie Norwid albo w mianowniku, albo w narzędniku”, a „nie ma nigdy [w tym] konsekwencji” (27): obserwacja trafna, ale radzi byśmy wiedzieć, jaka była konsekwencja u jego współczesnych. Wyraz „pogrzebion” do dziś jest powtarzany przez katolików w *Składzie apostołskim*, nie było więc racji wymieniać go jako szczególny jakiś przykład opuszczenia końcówki w imiesłowiu (45). Co by za neologizm był w wyrażeniu „usta mową zaprawne” (45), dociec w żaden sposób nie umiem. „Nic-po-tem” i „paro-chody” (46) nie Norwidowskimizy chyba tylko osobliwościami. Lutnia „złoto-strona” w wierszu do B. Zaleskiego (46) nie może być komentowana bez Mickiewiczowskich „zołoto-stron” z wiersza do tegoż poety zwróconego. Neologizmy neologizmom nierówne: przy takich, jak „głęboko-myślny” (46), wypadało wspomnieć, że to typ od Kochanowskiego powszechny w poezji polskiej, a w XVIII w. szczególnie spopularyzowany przez Naruszewicza i redakcję „Monitora”; podobnie przy takich, jak „jedwabić się” (s. 50): por. Kochanowskiego „choć kto ściany drogo ujedwabi”. „Pierwo-umysłowy” itp. (48) wymagają zestawienia

z „pierwoidącym” Słowackiego; „wszech-doskonałość” (47) itp. — ze słownictwem Krasieńskiego; „od-strzelić” (50) — z Mickiewiczowskim słońcem „odstrzelonym od modrych wód lica”. Ani wzmianki też u p. Fika o związku słownictwa Norwida ze słownictwem Trentowskiego, choć już dawno wspominał o nim Miriam. Mówiąc o Norwidowskiej interpretacji wyrazu „jenże” z *Bogarodzicy* (70) jako rzekomo pochodzącego od „jęczenia”, nie okazuje p. Fik wiadomości, że nie Norwid ją wymyślił (była ona rozpowszechniona przez Niemcewicza w *Śpiewach historycznych*, a dowodem jej uporczywości może być fakt, że jeszcze Narbrzan Bętkowski w r. 1869 uważał za stosowne poświęcić jej wzmiankę; nb. cały tekst *Bogarodzicy* u Norwida jest Niemcewiczowski).

Mylne są tu zresztą i poza historią oceny zjawisk językowych. „Światły” w znaczeniu „światlisty” (66) to nie „odwołanie się do etymologii”, ale prowincjonalizm litewski (i ta warstwa językowa wymaga wzięcia pod uwagę!). Za kilku nawrotami mówi autor o germanizmach, które jakoby w pewnym okresie „zanieczyszczały” język Norwida (23, 35, 52). Teza śmiała, zwłaszcza że skądinąd tak bardzo nie wiemy, żeby Norwid miał być mocny w niemieczyźnie i w pismach niemieckich się rozczytywał; ale jakież dowody? Zwroty takie, jak „przejdźmy życie bez tego doczesnego blasku”, w których rzekomo zaimek wskazujący występuje w charakterze rodzajnika (23)? Grubo to podejrzana interpretacja. Wyraz „żaden” w orzeczeniu „Logika tworzenia tak misterna, jak wielu żadną się być wydaje” (25): dlaczegoż to ma być germanizm, a nie latynizm? — Niedostatkim specjalnym jest niedostateczne uwzględnienie ironii poety. Notuje więc np. p. Fik, że w pewnych wypadkach u Norwida „człowiek jest równoznacznikiem chłopca-sługi, np. p c h n i j c z ł o w i e k a” (82).

Dobrze, ale jakież jest stosunek Norwida do tego znaczenia? Przecież to sprawa interpretacji całego ustępu *A Dorio ad Phrygium!*

P. Fik programowo nigdy nie jest wyczerpujący, przytacza tylko mniejszą lub większą ilość przykładów na poparcie swoich twierdzeń. Wyjątkową ich obfitość zebrał dla scharakteryzowania słownictwa Norwida, które daleko wychodzi poza tradycję dawniejszej poezji i mieści w sobie, jak czytamy, „żargon, którym do dnia wojuje dzisiejsza publicystyka” (18). Nie wiadomo jednak, co robią w tym spisie „interes pospolitej rzeczy”, „prolog”, „rzemiosło”, „autor”, „gzymśów wysoki”, „tryumfalny”, „statut”, „firmament”, „konstelacja” itp. — Wedle p. Fika Norwid „był niedbały jako stylistą” (20). Jakże tu jednak takiej dużej tezie za-wierzyć, kiedy jest rzeczą ponad wszelką wątpliwość oczywistą, że p. Fik jest niedbały jako analista! „Spójniki zdań pobocznych mają niezdecydowane znaczenie” — czytamy u niego (31); wśród przykładów jest zdanie z *Krakusa*: „losy nie są nad tobą, a ty nad nimi”; ale tu nie ma żadnego „niezdecydowania”: osobliwe jest tylko to, że spójnik „a” występuje w znaczeniu „lecz”, co jednak i u innego poety „warszawianina” tych czasów — Lenartowicza — zauważono. W ogóle terminologia p. Fika jest nader nieporządna; nikt nie dojdzie np., jaka jest w jego rozumieniu różnica między wyrazem a pojęciem („zrosty dwóch wyrazów i dwóch pojęć w jedno słowo na stałe”, 46; „grupa pojęć składających się w pierwszej części ze słów: wszystek, cały, jeden, wspólny”, 47; „pojęcie c z ł o w i e k ma u Norwida cztery główne znaczenia”, 82; etc.). Cytuje też p. Fik nieraz w sposób niedopuszczalny; rzeczą charakterystyczną dla niego jest, że przekręca nawet tytuły niektórych utworów Norwida



(pisze np. stale *Garstka prochu* i *Branzoletka*). Zbыва mu również na znajomości literatury krytycznej o Norwidzie (w indeksie jego książki nie ma nazwiska Przesmyckiego!), naraziło go to też na szereg błędów: inaczej by mu się wydała np. „chorągiew na prac ludzkich wieży” (7), gdyby znał o niej artykuł Makowieckiego. Nie poznawszy wszelako jednych prac, bardzo się przejął innymi: tak że pewne ustępy swojej rozprawy potraktował jako tylko ilustrację „poczynionych skądinąd spostrzeżeń” (5). Bardzo sobie w ten sposób ograniczył ambicję, a niepotrzebnie, bo nie wszystkie owe „poczynione skądinąd spostrzeżenia” wytrzymują krytykę. Jednym z nich jest „statyzm” wyobraźni Norwida (30), z którego ma wynikać m. in., że poeta „nigdy prawie nie używa przenośni i porównań z zakresu ruchu, chyba że świadomie chce scharakteryzować osobę lub rzecz gorszego gatunku” (23). Uśmiechnie się z tego ferworu każdy, kto pamięta choćby *Fortepian Szopena*, *Świętopokój*, albo *Polkę* z jej Wiktoria bosą, „co wskroś obłoków bystro bywa lecąca”.

Jak z tego ostatniego przykładu widać, p. Fik wychodzi poza dziedzinę języka poety. Owszem, wychodzi nieraz bardzo nawet daleko: dowiemy się od niego np., że do „ogólniejszych właściwości Norwida” należał „barok psychiki, fantazji i stylu” (30), że struktura ducha Norwida „dzisiaj jest archaizmem” (54), itp. Najbardziej jednak pouczający jest zgromadzony szereg cytat mających obrazować „niedopatrzienia” i „poplątania” poety, jego „mimowolne luki w myśli i zdaniu” (34), „momenty, gdzie pewne zagalopowanie się [...] i zapomnienie o początku myśli wypacza logikę treści” (36), a nawet wypadki, w których „w ogóle nie można mówić o jakiegokolwiek składni”, a tylko „intuicyjnie się [...] odczuwa sens myśli i intencje Norwida” (35).

Autor musiał to wszystko pisać z wielkim przekonaniem, a tu dopiero z całą jaskrawością wystąpiło na jaw jego niedostateczne wyszkolenie w czytaniu tekstów, połączone z zadziwiającym brakiem wszelkiej wyobraźni hermeneutycznej. Bo ani jeden (zupełnie dosłownie: ani jeden) przykład p. Fika nie jest trafny (nawet jeśli pominąć różne błędy w cytatach), ani jeden nie jest interpretowany należycie. Jest np. w *Quidamie* taki dwuwiersz:

I jęła mówić, z początku niedbale,  
Jak iskier rzuty — dalej błyskawicą.

P. Fik poświęcił mu 10 wierszy komentarza (34), nie przyszło mu jednak do głowy, że „rzuty” należy rozumieć jako „rzutami”, acz gdzie indziej (21) sam mówi o obfitości takich narzędników u poety. Podobnie nie domyśla się (37), że w wierszach

Palmy, psalmy  
modłami —

obydwa pierwsze wyrazy należy traktować jako narzędniki l. mn. Trzy aż różne projekty interpretacji otrzymuje ustęp z *Quidama* o Pomponiuszu i jego wygładzie wywołanym przez „dramy miłość, iż w ową się wprawiał”, przy czym komentator konkluduje, że „w żadnym wypadku ani sposób wybrnąć na czysto z kłopotów składniowych i logicznych i w wyniku zawsze pozostanie szereg usterek składniowych” (35); tymczasem rzecz jest zupełnie prosta i jasna dla każdego, kto naprawdę wszedł w atmosferę języka poety: w wyrażeniu tym chodzi o miłość dramy, ile że Pomponiusz w dramę się wprawiał. Niektóre z ustępów przytoczonych przez p. Fika są tak przejrzyste, że wręcz nie mogą pojąć, jakie on w nich widzi „poplątanie”. Nawet

jednak wtedy, kiedy wskazuje na istotne trudności, p. Fik źle je wyklada.

Mędrzec niewiastę, co go jak raroga  
 Nie pojmowała, odsuwając w stronę,  
 Pozostawały — jak ulga a rada —  
 Traf wyjątkowy — stoicyzm — i szpada —

to wcale nie „przykład zagubienia się w składni” (36), ale przykład składni francuskiej (*Le sage écartant la femme qui ne le comprenait point... il ne lui restait, comme soulagement et comme conseil, que...*): przykład bynajmniej nie jedyny w epoce; znajdzie się podobne i u Mickiewicza („Dorósłszy, całą jest jego zabawą — zbierać żołnierzy do swojej komnaty”). Czasem znowu badacz nasz rzecz zaciemnia przez podanie kilku wierszy bez żadnej informacji o ich kontekście, jak np. (35):

Przeto,  
 I mądrość nie mniej, gdy się zapomina,  
 Może jej służyć to za szczeble nowe.

W tej postaci, naturalnie, nikt tego nie zrozumie. Inaczej jednak będzie, jeśli się będzie wiedziało, o co chodzi. Otóż te słowa występują w *Quidamie* (XV) w toku rozmowy o mądrości. Mówi się, że mądrość w dawnym rozumieniu ginie, jak giną dawne biesiady. Epirota nawiązuje dyskretnie do wątku powieści wzmianką o „elegiaku”, co zgubił tabliczki z zapiskami (jemu samemu to się zdarzyło); Zofia wtrąca dowcipnie, że to może być dla niego właśnie temat do nowej elegii; i wówczas to Epirota wypowiada przytoczone słowa. Ich sens jest w tym związku oczywisty: i z mądrością nie jest inaczej niż z tymi tabliczkami: gdy się jej zapomina, może to jej właśnie posłużyć za nowe szczeble.

Zdaje mi się, że warto było tej części pracy p. Fika więcej uwagi poświęcić (pomiąłem zresztą umyślnie

wszystkie przykłady omówione w recenzji p. A. Obrębskiej w „Języku Polskim”, XVI, 16), gdyż rzuca ona charakterystyczne światło na okrzyczaną „niezrozumiałość Norwida”. Dopiero wtedy, kiedy jej głosiciele godzą się demonstrować ją na przykładach, jakże często się okazuje, że przyczyna niezrozumiałości jest w nich samych. Przez tę właśnie mimowolną naukę praca p. Fika jest najbardziej ciekawa.

A jednak, kończąc te uwagi, trzeba powiedzieć, że w książeczce p. Fika jest coś niewątpliwie miłego: to jego zawziętość (szkoda, że nie wydyscyplinowana!) w chęci dojścia do prawdy i stopniowo jak by w toku pracy poważniejący stosunek do poety: na pierwszych stronicach przejawiający się w łatwej czupurności, na ostatnich — w zastanawiających, godnych rzeczywiście tematu uwagach o Norwidowskiej koncepcji słowa-sztuki.

✶ O rozprawie p. Fika można w każdym razie powiedzieć, że toruje ona dopiero drogi. Natomiast p. Janina Budkowska, która przedsięwzięła studium nad wersyfikacją poety (*Rytmika Cypriana Norwida*), miała już poprzednika — w Łosiu. Największy też zarzut, jaki jej można zrobić, jest ten, że tego najbliższego dziedzictwa należycie nie wyzyskała, przejmując z niego głównie pierwiastki słabsze i oglądając się przy tym na gorszą dawniejszą tradycję polskiej literatury rytmologicznej.

Przejawiło się to przede wszystkim w chwiejności i niejasności jej terminologii: wiersze np. o toku amfibrachicznym są traktowane jako „toniczne”, wiersze o toku trocheicznym jako „izometryczne”; wśród rytmów wierszowych rozróżnia autorka „melodyjne” i „harmonijne” (które to dziwaczne nazwy nb. zostają zrozumiale wytłumaczone dopiero pod sam koniec rozprawy); itd.

Złym też spadkiem po przeszłości jest wyobrażenie autorki o semajzologicznej funkcji rytmu w sensie naiwnego realizmu onomatopeicznego. Czytamy więc u niej np., że rytm *Żydów polskich* (tetrapodia amfibrachiczna) „pozostaje w rażącej sprzeczności z poważną, uroczystą treścią utworu” (53), gdyż jest to jakoby rytm skoczny, dobry tam, gdzie ma być oddany np. „tętent galopującego rumaka” (czyż jednak komu skocznie brzmiało: „Od słońca pożaru szerniała mi głowa?”); gdzie indziej znowu „arcysubtelna rytmika” rzekomo „przypomina nieregularny powiew wiatru” (67); etc.

Dalszą słabością tego studium jest taka sama jak w rozprawie p. Fika niehistoryczność. Szczególnie jaskrawym jej przykładem jest ustęp o rymach rzekomo „bez skrupułów” używanych przez poetę „na oko” lub „na ucho”: po studiach Nitscha samo już traktowanie tych dwóch kategorii na równi nie uchodzi.

Największą jednak słabością pracy jest brak precyzji, a nawet zdecydowania w pojęciach podstawowych. Dotyczy to zwłaszcza średniówki. Średniówka jest dla autorki czasem (jak jedynie powinna być) miejscem stałej przerwy międzywyrazowej w wierszu; czasem — wybitniejszą pauzą logiczną gdzieś mniej więcej koło środka wiersza; najczęściej — zgodnością między stałą przerwą międzywyrazową a pauzą logiczną. Traktując rzecz niehistorycznie, za normę uznała autorka istnienie takiej zgodności (podobnie jak za normę uznała identyczną zgodność dla zakończenia wiersza). Gdzie jej nie ma, mamy do czynienia z „nieobserwowaniem” (59) lub „pogwałceniem” (61) średniówki (i analogicznie z „pogwałceniem zakończenia wiersza”). Krótko mówiąc, wierszem zgodnym z jakimiś idealnymi „prawidłami poetyki” jest dla autorki tylko taki, który da się czytać w sposób: „Niósł ślepy kulawego, [stop!] do-

brze im się działo [stop! na dłużej]”. Ale już nawet w drugim wierszu tej bajki Krasickiego mamy do czynienia z „pogwałceniem średniówki”. Jeśli zaś sięgniemy np. do sonetu Szarzyńskiego „I nie miłować ciężko, i miłować — nędzna pociecha”, to od razu w pierwszym wierszu i średniówka, i zakończenie okażą się ofiarami gwałtu. Skoro jednak coś tak było „gwałcone” od XVI wieku, to czy w ogóle stosowna jest ta (jakże nieprzyjemna) terminologia? Konsekwencją z przyjęcia takich założeń jest konieczność uznania np., że „w dialogu *Bogumił* przeszło  $\frac{1}{4}$  wierszy ma nieprawidłową średniówkę” (62). — Stańmy na chwilę na stanowisku autorki. Zgódźmy się, że takie stwierdzenie jest słuszne, jeśli się przyjęło pewną definicję średniówki. Ale w takim razie stwierdzenie to nie wystarcza. Musimy mieć jeszcze oświetlenie porównawcze. Ileż będzie „nieprawidłowych” średniówek w Mickiewiczu, Krasickim, Kochanowskim? Zapewne, u każdego będzie procent inny, u każdego jednak na pewno znaczny. Skoro zaś tak jest, to czy nie jest rzeczą jasną, że samo „prawidło” jest nieużyteczne? Autorka zaś w bardzo wielu wypadkach wysiła się na podobnie zawile obliczenia, nie wpadając na myśl, że zasada rytmiczna musi być mniej złożona, a przede wszystkim jednolita. Dowiadujemy się np., że w *Dedykacji* [II] występują „9-zgłoskowce siedmiu typów” (67), że w pieśni drugiego harfiarza „12-zgłoskowiec ma aż 15 wzorów, jeśli za zasadę podziału wziąć umiejscowienie średniówki, a jeśli uwzględnić rozmieszczenie akcentów, liczba ta wzrośnie jeszcze” (68), itd.; czyż z samej tej mnogości typów nie wynika, że to są typy nieistotne? Podobną niepotrzebnością są też różne „wzory” rytmiczne dla „wierszy analizowanych osobno” (75), skoro odmienne wzory dla tychże wierszy są potrzebne, kiedy się je łączy „w czytaniu” (znaczy

to przecież, że wiersze te mają wspólne metrum, którego wypełnienie materiałem językowym może mieć mnóstwo wariantów; ile? wskaże odpowiednia formuła kombinatoryki).

Byłoby tylko pół biedy, gdyby chodziło jedynie o stosowanie takich czy innych schematów i takich czy innych terminów. Niestety, źle wybrane schematy i terminy wywarły wpływ na stosowane przez autorkę wartościowanie estetyczne. Z jednej strony wprawdzie przyznaje, że Norwid „posiadał w wysokim stopniu” „intuicję rytmiczną” (61), z prawdziwą subtelnością pisze o rytmie *Kleopatry* jako „niesłuchanie giętkim i harmonijnie stonowanym, nigdzie nie zatwierdzającym się dumnie, nie wołającym o swe prawa, lecz kornie podporządkowującym się naturalnemu biegowi myśli” (88), bardzo wymownie podnosi oryginalność różnych elementów rytmiki Norwidowskiej w rozdziale końcowym; z drugiej strony jednak przyjęta terminologia zmusza ją do całego szeregu sądów deprecjonujących tę rytmikę: słyszymy więc znowu dawne bajki o tym, jak to „Norwid całą energię talentu wkładał w treść swych utworów, o formę się nie troszcząc” (58), jak dopiero, „gdy chciał zadać sobie trud wygładzania swych utworów — przejawiał się w nim mistrz” (65), itp., itp.

Temat pracy, którą początkująca badaczka podjęła, jest ważny i trudny. Dobrze go scharakteryzował p. K. W. Zawodziński w gruntownej recenzji pracy p. Budkowskiej („Pamiętnik Warszawski” 1930, z. 6): „Każdy czytelnik Norwida rozumiał, że wśród czynników składających się na sugestywność tego poety budowa wiersza nie jest ostatnim. Każdy, kto się łamał z jego sekretami, wie, jak często trzeba było stawać w podziwie przed niewytłumaczalnymi przedziwnościami jego rytmiki, jak często składać broń bezsilnie przed

jej dysonansami, męczącymi z początku, niepojętymi — zawsze, czarującymi w końcu.” Słusznie też zapewne ten sam wytrawny krytyk tłumaczy błędy p. Budkowskiej ogólnym stanem naszej stychologii (stanem, który zresztą dziś uległ już znacznej zmianie dzięki pracom samego p. Zawodzińskiego i p. Fr. R. Siedleckiego). Trzeba bo przyznać (zgodnie z p. Zawodzińskim), że kiedy nasza autorka zdobywa się na samodzielność, czyni obserwacje najtrafniejsze, jak np. wówczas, kiedy kwestionuje Miriamowską charakterystykę wiersza *Kleopatry* albo kiedy rozwija spostrzeżenie Łosia o wierszu w *A Dorio ad Phrygium* i rozszerzając je (98) na inne wolne wiersze Norwida, ustala dla nich schemat:  $a + x$  oraz  $x + a$ .

Wzgląd na zupełność bibliograficzną każe wspomnieć także o artykule p. Henryka Życzyńskiego *Rytmika w poezji Norwida* („Pion” 1933, nr 12). Posiada on wszystkie wady pracy p. Budkowskiej, bez jej zalet.

Warszawa

## CZEŚĆ II. BIOGRAFIA. ZARYSY MONOGRAFICZNE

Przyczynki do życiorysu. — Zygmunt Wasilewski, *Norwid*, Warszawa 1935, s. 243. — Polemika z powodu tej książki. — Stanisław Cywiński, *O gwiazdzisty diament Norwida*, Wilno 1935, s. 83. — Zygmunt Falkowski, *Cyprian Norwid. Portret ogólny*. Słowo wstępne Stanisława Pigionia, Warszawa 1933, s. 252. — Edouard Krakowski, *L'Europe romantique. Trois destins tragiques: Slowacki, Krasinski, Norwid*, Paryż 1931, Librairie de Paris, Firmin-Didot et Comp., s. 216. — Zygmunt Wasilewski, *Aspazja i Alcybiades. Z dziejów powieści warszawskiej*, Warszawa 1935, s. 128. — Artykuły



o atmosferze kulturalnej czasów Norwida. — Cypriana Norwida *Antologia artystyczna* [opracował Z. Przesmycki], „Grafika” 1933, nr 2, i osobne odbicie (1933, s. 5—29). — Artykuły o Norwidzie plastyku.

X Najwięcej przyczynków biograficznych w tym okresie wyszło spod pióra p. Adama Czartkowskiego. Niektóre z nich przybrały postać komentarzy do ogłaszanych równocześnie listów poety; w związku też z tymi listami była już o nich mowa w pierwszej części niniejszego przeglądu. Osobno opracował p. Czartkowski kwestię *Cyprian Norwid a Sobiescy* (w artykule pod tym tytułem w „Kurierze Warszawskim” 1934, nr 255), wyjaśniając genealogię babki poety Anny z Sobieskich, 1 v. Żdzieborskiej, 2 v. Dybowskiej (1780—1814). Wbrew informacjom podawanym przez niektórych biografów okazało się, że nie pochodziła ona z linii „królewskiej” Sobieskich, ale „szlacheckiej”, która z tamtą rozeszła się już w połowie XVI w. Przy sposobności p. Czartkowski rzucił nieco światła i na Michała Sobieskiego (brata Anny), owego dziada poety, który go w r. 1840 umieścił jako aplikanta w Wydziale Technicznym Heroldii, chcąc, aby wyszedł na „porządnego człowieka”. Kariera tego pułkownika, który po upadku powstania został w Warszawie i złożywszy ponowną przysięgę na wierność Mikołajowi I, w służbie naprzód wojskowej, a potem cywilnej zyskał sobie chlubną opinię u generała de Witta i Paskiewicza, ukazuje nowe zagadkowe pasmo rodzinnej tradycji Norwida. Artykuł, ogłoszony w „Kurierze Warszawskim”, wywołał polemiczny sprzeciw p. Bronisława Komierowskiego (*W obronie zmarłych*, „ABC” 1934, dodatek lit.-art. do nru 271), który jednak p. Czartkowski bardzo taktownie i rzeczowo uspokoił

(*Norwid, Sobiescy i prawda*, „ABC” 1934, nr 338). *Ojciec poety* to temat innego artykułu p. Czartkowskiego („Kurier Warszawski” 1933, nr 247); materiału do niego dostarczyły pamiętniki Ewy Felińskiej, która poznała Jana Norwida jako salonowca, mówcę i... szaradzystę około r. 1809. (Biograf wykroczył tu, niestety, poza swoje pole, przekonywając nas, że „od razu możemy dostrzec, po kim wziął Cyprian Norwid i *Lust zu Fabulieren* [...] i tę właściwość skondensowanej pracy myślowej...”).

Wobec nieustannie powtarzających się błędów w popularnej literaturze o poecie p. St. Cywiński przypomniał dane „o pochodzeniu Norwidów”, zgromadzone w t. XII *Rodziny* Uruskiego (artykuł w „ABC” z dn. 18 czerwca 1933). O bracie poety Ludwiku otrzymaliśmy osobne (bardzo staranne) studium spod pióra p. Juliusza Wiktora Gomulickiego, już poprzednio wspomniane (*Zabłąkany pielgrzym*, „Przegląd Współczesny” 1935, nr 163—164). Nieco szczegółów o drugim bracie Cypriana, Ksawerym, zebrał p. Józef Marian Chudek (*Brat Norwida*, „ABC” 1933, nr 164). Przez samego poetę napisany nekrolog Ksawerego wraz z kilku innymi podobnymi nekrologami przypomniał p. Tadeusz Makowiecki (*Zapomniane norwidiana z 1866 roku*, „Ruch Literacki” 1933, nr 3).

*Nauczyciel Norwida* — Jan Klemens Minasowicz stał się tematem bardzo rzetelnego studium p. Juliusza Wiktora Gomulickiego („Myśl Narodowa” 1935, nr 17). Wyłania się z niego ciekawy wizerunek samotnika, melancholika i ekscentryka, którego wpływu biograf dopatruje się w rysunkach Norwida i w jego trwałym uwielbieniu dla Rembrandta (Minasowicz kopiował też, jak się dowiadujemy, Guida Reniego i A. Carracciego i kochał gorąco Włochy, w których spędził lat kilka),

ba, nawet w stylu pierwszych wystąpień poetyckich autora *Wieczoru w pustkach*; bo Minasowicz był i przygodnym poetą: wydał w r. 1852 zbiór *Śpiewy duchowne i inne poezje religijne*, próbował także tłumaczyć Racine'a. — O przyjacielu poety Władysławie Wężyku dowiedzieliśmy się sporo z książki p. Jana Stanisława Bystronia *Polacy w Ziemi Świętej, Syrii i Egipcie* (1930). Zwięzłe streszczenie tych wiadomości dał p. Z. A. Morawski w artykule *Przyjaciel Norwida* („*Tęcza*” 1930, z. 46), dodając do niego portret, odmienny od portretu zamieszczonego u Bystronia. Krótką notatką *Jeszcze o przyjaźni C. Norwida z Wł. Wężykiem* („*Ruch Literacki*” 1930, s. 64) p. Wł. Arcimowicz uzupełnił dawniejszy swój artykułik na ten temat. List Wł. Wężyka do Norwida z 1843 r. (ogłoszony swego czasu drukiem w piśmie „*Rok 1843 pod względem Oświaty, Przemysłu i Wypadków Czasowych*”) jest przedmiotem felietonu p. Zdzisława Morawskiego (juniora) pt. *Poznań w korespondencji Norwida* („*Dziennik Poznański*” 1931, nr 291). — Wizerunek jednego z przyjaciół poety z późniejszych czasów: pułkownika Konstantego Linowskiego (któremu dedykowana jest *Garstka piasku*), nakreślił p. Czartkowski w artykule *Na marginesie „Garstki piasku” Norwida* („*Kurier Warszawski*”, 10 listopada 1932). — Popularne, ale sumienne przedstawienie stosunku Norwida do Marii Kalergis i Marii Trembickiej daje artykuł C. F. L. *Norwid i dwie Marie* („*Ilustrowany Kurier Codzienny*”, 22 maja 1933).

Kwestię *Czy Cyprian Norwid miał coś wspólnego z wydaniem wiersza Słowackiego „Odpowiedź na Psalm przyszości”?* roztrząsał p. St. Cywiński („*Ruch Literacki*” 1930, s. 127) i przyszedł do przekonania, że wersja o udziale poety w tej publikacji jest czystą legendą, wydawcą zaś mógł tylko być Edmund Cho-

jecki lub Berwiński. — P. St. Cywiński zastanawiał się również nad stosunkiem poety do powstania styczniowego („Ruch Literacki” 1931, s. 56), polemizując z poglądami p. T. Makowieckiego. — Tzw. „lakońską proklamację” Norwida z r. 1871 omówił gruntownie (z podaniem samego jej tekstu) p. Kazimierz Wyka (*Lakońska proklamacja Norwida*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 531).

W rzędzie nowo ogłoszonych lub przypomnianych świadectw współczesnych o Norwidzie na pierwszym miejscu wymienić wypada *Nieznane uwagi S. Goszczyńskiego*, wydobyte z jego rękopiśmiennych pamiętników przez p. Stanisława Telegę („Ilustrowany Kurier Codzienny”, 5 listopada 1934), szczupłe zresztą i mało ciekawe. Pod nazwą *Zapomniany wizerunek Cypriana Norwida* p. Wł. Arcimowicz przypomniał (w „Tęczy” 1930, z. 46) artykuł J. T. Hodiego, wydrukowany w „Kraju” petersburskim 1884 r., zastanawiający jako świadectwo człowieka chłodnego i nie znającego Norwida z jego pism („Robił wrażenie cegielki ocalałej z cudownego gmachu, który gdzieś kiedyś spłonął do szczętu. Opowiadała ona o rzeczach bez wątpienia niesłychanych. Niestety, zanadto plugawie wyglądałyby przy niej cegły naszego wieku, tysiącami wystawiane i wystawiające się na sprzedaż powszednią, aby dla kogokolwiek bądź ceramika ta norwidowska cenę mieć mogła. Zdżicział w końcu, pozwolił na sobie osiąść okwasowi rozczarowania i zwątpienia...”). P. Józef Marian Chudek zestawił (pt. *Kraszewski w pracowni „geniusza zwichniętego”*, „ABC”, dod. liter.-art., 9 lipca 1933) opinie Kraszewskiego o poecie: z *Kartek z podróży* (1874) i *Rachunków* (1866). Dwa inne „zapomniane świadectwa o Norwidzie” odszukał p. Władysław Ziemacki („Ruch Literacki” 1935, s. 133) w relacji Anieli Trippli-

nówny o wizycie u Bohdana Zaleskiego i we wspomnieniach K. N. (?) o Łucji z Giedroyciów Rautensztrauchowej. Od wszystkich tych świadectw odbija tonem ustęp poświęcony Norwidowi we *Wspomnieniach* (1933) Jana Rosena („...szczerze wyznaję, nie odczuwałem dla niego sympatii, nie odbierałem też w obcowaniu z nim wrażenia wielkości ducha, które pozwoliłoby mi było zapomnieć o ujemnych stronach osobowości jego”), ustęp wystawiający poetę w nędzy i zaniedbaniu, a przy tym „ziejącego napojami wyskokowymi” (rzecz się działa we Francji, kraju wina!). Częściowo (ale częściowo tylko) podobny obraz Norwida w apatii i abnegacji nakreślił na podstawie wspomnień Zygmunta Sarneckiego p. Adam Grzymała Siedlecki (*Nad „Norwidem” Wasilewskiego*, „Myśl Narodowa” 1935, nr 11—12), przeciwstawiając je jednak zupełnie odmiennym wspomnieniom Władysława Mickiewicza, z których wyłania się wizerunek Norwida-światowca, co „nienagannym strojem, elegancją bycia, wytwornością ruchów reprezentował typ zubożalego markiza”, a przy tym „znany był na salonach z kostycznego dowcipu”. P. Siedlecki usiłuje powiązać te tak różne portrety tezą o dwoistości natury poety.

Z większości wymienionych przyczynków biograficznych korzystał już p. Zygmunt Wasilewski w książce swojej *Norwid*, będącej w omawianym okresie wśród studiów nad poetą rzeczą największego zakresu i najśmielszej ambicji, bo celem, który sobie w niej autor zakreślił, jest charakterystyka psychiki poety zarówno na podstawie jego dzieł, jak i danych biograficznych. Książki tej nie będę tutaj omawiał, gdyż była ona już recenzowana w „Pamiętniku Literackim” (XXXII, 560) przez p. St. Cywińskiego, z którego opinią w głównych punktach się zgadzam; czytelnika ciekawego róż-

nic odsyłam do własnej recenzji, zamieszczonej w „Prze-  
glądzie Współczesnym”, nr 168 (pt. *Norwid normandzko-  
mazurski*<sup>6</sup>). Książka ta wywołała duże poruszenie,  
a Polska Akademia Umiejętności przyznała jej nagrodę  
z funduszu Probusa Barczewskiego jako „najlepsze-  
mu dziełu historycznemu ogłoszonemu w r. 1934” („Rocznik  
PAU” 1934/35, s. 153). W licznych artykułach kry-  
tycznych, które jej poświęcono, znalazło się niemało  
nowych i ciekawych spostrzeżeń, niemało prób wytłu-  
maczenia osobowości twórczej Norwida i jego charak-  
teru jako człowieka. Wspomniałem już o artykule  
p. A. Grzymały Siedleckiego; dodam tu, że zawiera on  
interesujące porównanie Norwida z Nietzschem („Nor-  
wid [...] jest poetą poniekąd w takim samym znaczeniu,  
w jakim był na przykład Fryderyk Nietzsche”). Z in-  
nych artykułów wyróżnia się recenzja p. Mariana Pie-  
chała w „Pionie” 1935, nr 84 (w której sformułowane  
m. in. bardzo zwięźle zostały największe niedostatki  
książki: „Początkowo dajemy się uwieść [...] rozumowa-  
niom Wasilewskiego, ale potem budzi się w nas sprze-  
ciw: są zbyt dowolne. [...] Błąd Wasilewskiego polega  
na tym, że stara się nie odczuć poezję Norwida, lecz  
wyzrozumować jak zadanie matematyczne”), a także  
artykuł p. Tadeusza Makowieckiego (*Z batalii o Nor-  
wida*, „Marchoń” 1936, nr 6). Sporo trafnych uwag  
szczegółowych przy mniej trafnym ujęciu całości zna-  
leźć można w recenzji p. Kazimierza Wyki („Droga”  
1935, nr 2). To samo powiedzieć da się o artykule  
p. J. E. Skińskiego (*O Norwida spór zasadniczy*, „Ty-  
godnik Ilustrowany” 1935, nr 20). Najgorliwiej jednak  
zajął się pracą p. Wasilewskiego p. Stanisław Cywiński,  
który poza szeregiem recenzji w pismach poświęcił jej

---

<sup>6</sup> W tym tomie s. 251. (Przyp. red.)

osobną książkę *O gwiazdzisty diament Norwida*. Sprostował w niej bardzo trafnie liczne błędy rzeczowe i mylne interpretacje; stąd książka jego stanowi cenne pendant krytyczne do pracy Wasilewskiego. Zadanie to pełniłaby jeszcze lepiej, gdyby była utrzymana w tonie normalnej rozprawy krytycznej, a nie (jak jest) w tonie prokuratorskiego oskarżenia, przechodzącego raz po raz w karcący patos wychowawcy („zwracam uwagę na nieumiejętną terminologię Wasilewskiego w zakresie zagadnień filozoficznych”; „trudno doprawdy uwierzyć, by pisarz tak poważny i zasłużony, mający tyle poczucia odpowiedzialności w dziedzinie politycznej, nie zdawał sobie sprawy”, itd.), zwłaszcza że ton ten ma swoje źródło nie tylko w stwierdzeniu istotnych błędów i niekonsekwencji p. Wasilewskiego, ale nade wszystko w przekonaniach teoretycznych, na które niepodobna się zgodzić. Wedle p. Cywińskiego, przede wszystkim krytyka impresjonistyczna, jaką często uprawia p. Wasilewski, nie powinna być stosowana do zjawisk, które „wzięła w swe pełnoprawne posiadanie [...] historia literatury” (ale gdzież to kto takie „pełne” prawa dla historii literatury zawarował?); następnie, „z Norwidem trzeba poobcować dobrych kilkanaście lat, by móc o nim pisać” (czy jednak, jeśli tylko ktoś czyta uważnie i uczciwie, nie ma tu zastosowania zdanie Molierowskiego Alcesta: „Nie sędzę, aby czas w tym miał grać jaką rolę?”); wreszcie, tłumaczyć Norwida innym mogą „tylko ci, co są sami na linii jego wyobrażeń i poglądów” (tę ostatnią opinię zacieniował p. Cywiński, trzeba przyznać, słowami „jak mi się zdaje”, i słusznie: jakżebyśmy bo zwężili uniwersalne znaczenie poetów, gdybyśmy uznali, że o Miltonie np. mogą pisać tylko protestanci, o Shelleyu tylko wolnomyśliciele, o Leopardim tylko pesymiści itd.!). Dnem tych wszystkich prze-

świadczeń p. Cywińskiego jest jego intelektualistyczny pogląd na poezję jako na dziedzinę, w której zasoby życiowego doświadczenia są ujmowane w trybie *à peu près* (stąd „wartości ściśle poetyckie” są dla niego identyczne z tzw. *Annäherungswerte*). Pogląd ten sprawia także, że Norwid-myśliciel jest przez p. Cywińskiego znacznie lepiej oświetlony niż Norwid-poeta. Książka jego wszelako zawiera dużo wartościowych przyczynków z różnych dziedzin. Dla biografii poety np. bardzo przydatne jest zestawienie nazwisk jego bliższych znajomych, przyjaciół i korespondentów (s. 14). Do najważniejszych należą wywody o katolicyzmie Norwida i jego związku z atmosferą ideową jego czasów. — Książka ma charakter bardzo osobisty: przepojona jest wielkim i szczerym przywiązaniem do poety, które zresztą czasem i w mniej pożądanym sposób się przejawia, kiedy autor np. prawuje się z p. Wasilewskim zawzięcie nawet o drobiazgi i walczy cytatami z prywatnej z nim korespondencji. Użytecznym aneksem książki jest szczegółowe zestawienie bibliograficzne wcześniejszych studiów i artykułów autora o Norwidzie. Spis ten, z kilku dziesiątków pozycji złożony, uprzytomnia rozmiary jego zamięłowania i tego zamięłowania systematyczność. Dalszy ciąg tego spisu przyniósł „Pamiętnik Literacki”, t. XXXII, na s. 568. (Książkę p. Cywińskiego omówił ciekawie p. Makowiecki we wspomnianym już wyżej artykule. Z pewną ironią odniósł się do niej p. A. Drogoszewski w recenzji na łamach „Nowej Książki” 1935, s. 186. Kontrowersja pomiędzy p. Cywińskim a p. Wasilewskim toczyła się jeszcze w „Myśli Narodowej” 1935, nry 7, 13, 37.)

Szerokością zakroju pokrewna książce p. Wasilewskiego jest rzecz p. Zygmunta Falkowskiego *Cyprian Norwid. Portret ogólny*, acz charakter jej jest raczej po-



pularny i ambicja głównie popularyzatorska. „Pierwszą [...] próbą przybliżenia poety szerokiej rzeszy czytelników” nazywa ją przedmówca (p. Pigoń). W tych granicach rzecz to, istotnie, udatna, bo napisana sumiennie, z dobrą znajomością Norwida i we właściwym duchu: wielkiego umiłowania, nie rezygnującego wszelako z krytycyzmu. W stosunku do poprzedniej swojej pracy (*Rzecz o tragizmie „Kleopatry”*) autor wykazał wielki postęp pisarski i sprawił miłą niespodziankę krytykowi, który tamtę rozprawę w swoim czasie surowo musiał ocenić. W ramach opowieści biograficznej mieszczą się tu i omówienia utworów, przystępne, acz nieraz (jak w wypadku *Promethidiona*, *Quidama*, *A Dorio* i *Kleopatry*) wcale nawet obszerne. W toku opowiadania autor obficie cytuje, i to nie tylko utwory poetyckie Norwida, ale i jego listy, a także i listy współczesnych, mające znaczenie dokumentów. Prawdziwy to wstęp do Norwida dla tych, co go nie znają; ale i niejeden ze znających z zadowoleniem przeczyta pewne stronicy, przypominając sobie trudniej dostępne urywki korespondencji poety (ich uprzystępnienie należy poczytać autorowi za szczególną zasługę). Staranne przypisy pozwalają na identyfikację cytat i odszukanie ich w wydawnictwach źródłowych. Wśród uwag krytycznych znajdziemy tu niejedno trafne spostrzeżenie; wyróżnia się zwłaszcza rozdział o *Kleopatrze* (krytykujący jej brak akcji i długie tyrady, stwierdzający, że „ze stanowiska scenicznego *Kleopatra* jest dziełem co najmniej wątpliwym”: jakaż odmiana tonu w stosunku do dawniejszego studium). Trafiają się zresztą i określenia mniej trafne (czyż np. zerwanie z Marią Trembicką było „grubiańskie”?) i frazeologiczne zagalopowania (jak np., kiedy o Byronie autor pisze: „Ten wspaniały, namiętny geniusz czasów nowożytnych”). Na ogół trzeba powiedzieć, że autor

i pod względem stylu bardzo się od czasów pracy o *Kleopatrze* korzystnie zmienił. Nowa książka napisana jest znacznie spokojniej, ze znacznie mniejszą profuzją metafor i epitetów. Kiedy zaś do stylu obrazowego się autor ucieka, to bardzo często daje w nim istotnie wnikliwie charakterystyki; za przykład może służyć ustęp o młodzieńczych wierszach Norwida („Te wiersze są istotnie opalowe. Światła mierzchną tam w półświatła, głośy — w półgłośy, czucia w półczucia, wonie w echa jakichś woni. Ostatecznym, nierozkładalnym pierwiastkiem wszystkiego jest cisza”). Nie bez tego zresztą, żeby czasem się nie odzywały i dawne złe nawłogi stylistyczne („I ta śliczna wieś, rafaelowskim pędzlem Mickiewicza zdobna, trzepocze jak przebity wielobarwny motyl”; koroną wszystkiego są „malowanki idealistyczne, z których po oskrobaniu zostaje goła blacha”: oszołomiony własnymi słowami autor nie uprzytomnił sobie, że i z Rafaela „po oskrobaniu” nic by godnego uwagi nie zostało; typowy przykład pseudo-obrazowości). Wolę już „dorywcze przepisywanie się z Konstancją Górską” (s. 99) i „czerepachę” przyrośniętą „do grzbietu żółwia” (s. 213), bo w tym przynajmniej jest smak wileńskiego regionalizmu, zawsze miły, i to książce nie szkodzi.

✕ Co p. Falkowski dla rodaków, to p. Edward Krakowski zamierzył zrobić dla obcych czytelników we francuskim opowiadaniu o Norwidzie, włączonym — wespół z opowieścią o Słowackim i Krasińskim — do książeczki pt. *Trois destins tragiques*, którą zdobi jeszcze malowniczy zwierchni nagłówek *L'Europe romantique*. Poprzedzone obszernym rozdziałem o powstaniu listopadowym, a zakończone uwagami o związku romantyzmu polskiego z zachodnim i kultury polskiej z francuską, opowiadania te zawierają istotnie sporo przystęp-

nych wiadomości o poetach polskich, a w szczególności o Norwidzie. Najszerzej rozwodzi się p. Krakowski nad jego miłością do Marii Kalergis; sporo miejsca poświęca jego stosunkom z Chopinem, wspomina o jego pracach malarskich i graficznych, charakteryzuje teorię sztuki wyłożoną w *Promethidionie*, szkicuje obraz samotnego, twórczością i nędzą wypełnionego schyłku życia poety, opowiada wreszcie o odkryciu jego dzieł przez Miriama i o ich wpływie na pisarzy ostatnich pokoleń. Opowieść nie jest skrepowana rygorami łatyńskiej przejrzystości: ma raczej charakter sarmackiej, dygresjami szpikowanej gawędy. Dyskusja z autorem o dobór rysów w tym portrecie poety byłaby bezprzedmiotowa wobec jego nowelistycznych raczej dążeń, których wyrazem są słowa: „*Cette oeuvre, cette vie, c'est un roman qui les peut contenir, un roman balzacien, et non pas une critique*” (s. 167). I tak jednak założonej książce tylko na dobre wyjść by mogła większa dokładność w przedstawieniu faktów. Mniejsza już o daty, choć w tym zakresie są u p. Krakowskiego przesunięcia wysoce swobodne (Norwid u niego w latach 1847—1855 podróżuje po Włoszech; panowanie Marii Kalergis nad jego myślą i twórczością przypada na lata 1850—1863, w którym to czasie poeta „*peut entretenir son amour de la présence de Marie Kalergis à Paris*”, *Pompeja* powstaje w r. 1875, odczyty o Słowackim wychodzą wprawdzie w 1861 r., ale za to w ... Petersburgu), mniejsza o określenie *Rzeczy o wolności słowa* jako „*une étude*”, w której poeta raz jeszcze wyraził „*ses préoccupations sociales*”; czy jednak było dobrze chudy wybór kilku tytułów (z całkowitym pominięciem tych, które niebawem wejść miały do francuskiego zbioru *Le Stigmaté*) przedstawić jako „*les oeuvres d'ensemble de Norwid*” (195)? czy było rzeczą słuszną mówić o poecie jako o uczniu

Fouriera (190)? czy nie jest zbyt daleko posuniętą symplifikacją idei *Promethidiona* powiedzenie, że Norwid posiada „*une hautaine appréciation de la beauté qui lui fait mépriser l'art de la parole quand il n'est pas source d'actes utiles et efficaces*” (192)? Najbardziej jednak osłepiającą i nieoczekiwaną rzeczą w książce jest rodowód Norwida od... Baudelaire'a i Edgara Poe: „*C'est de Charles Baudelaire, génie unique et solitaire dans les lettres françaises du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il procède, de Baudelaire, d'Edgar Poë, tel surtout qu'il apparaît dans la traduction française, et aussi de Gérard de Nerval*” (194). To już nie romans balzakowski: to powieść z *Tysiaca i jednej nocy*! Przyznać jednak trzeba, że takich oszołamiających odkryć książka przynosi niewiele; autor przeważnie ogranicza się do stwierdzania rzeczy bardziej oczywistych; nie sili się przy tym na wyszukane sformułowania i dystynkcje: mówiąc np. o pierwiastkach neoplatonizmu w *Promethidionie* (204) zaraz dodaje, że o tymże neoplatonizmie zaświadcza „*l'admiration désintéressée de Norwid pour Marie Kalergis [...] une passion plus philosophique qu'humaine...*” Itd.

Pośrednio biografii Norwida dotyczy książka p. Zygmunta Wasilewskiego *Aspazja i Alcybiades*. Już w czasie przygotowywania swego obszerniejszego studium o Norwidzie p. Wasilewski zainteresował się „wstępnym obrazkiem” w *Pogance* Żmichowskiej i w jednej ze wspomnianych tam postaci (Edmundzie) dopatrywał się portretu Norwida. Stąd powstał artykuł *Kto to jest Edmund* (w „*Ruchu Literackim*” 1934, s. 231). Jego wywody zakwestionował śp. Gabriel Korbut („*Edmund*” a *Cyprian Norwid*, „*Ruch Literacki*” 1935, s. 19). P. Wasilewski jednak hipotezy nie wycofał (*Czy to Karol Bałliński? Odpowiedź prof. G. Korbutowi*, „*Ruch Literacki*” 1935, s. 20) i nawet do swojej dużej książki o Norwidzie

ją włączył, acz nie bardzo się ona godzi z jego własną charakterystyką Norwida. Po pewnym czasie wydało mu się rzeczą prawdopodobną, że osoba naszego poety jeszcze bardziej zaważyła na kompozycji *Poganki*: że mianowicie cała powieść Żmichowskiej mogła być transpozycją dziejów jego nieszczęśliwej miłości. Maria Kalergis byłaby więc prototypem Aspazji: dwaj bracia, Beniamin i Cyprian, byłiby rozdwojonym portretem Norwida. Cały utwór w takiej interpretacji wygląda nie tylko jako rzecz o Norwidzie, ale wręcz jako rzecz dla Norwida napisana. Dowodów na to nie ma żadnych. Ani nie wiadomo nam, żeby Żmichowska Norwida tak dobrze znała, ani żeby się nim tak dalece interesowała, ani żeby jego dzieje serdeczne tak były współcześnie głośne (przeciwnie, wiemy, że nie lubił się nigdy afiszować ani o sobie szeroko rozpowiadać); w kolejach życia i w charakterze Beniamina jest wiele rysów nie wspólnego z Norwidem nie mających; 23-letnia w chwili pisania *Poganki* Maria Kalergis, daleka jeszcze od późniejszych triumfów salonowych, nie ruszająca się nigdzie bez swojej *dame de compagnie* Marii Trembickiej, chętnie przebywająca w towarzystwie emigrantów, w niczym też nie przypomina wielkiej hetery, „poganki” i egoistki (toż ojciec jej uskarżał się, że wróciła z zagranicy *plus ultra-polonaise que le vieux Lelewel, plus ultra-catholique que le Pape*, że darzyła przyjaźnią „księży rewolucjonistów Semenenkę, Jełowickiego etc.” — i to właśnie dokładnie wtedy, kiedy Żmichowska przygotowywała swoją powieść). Po prostu p. Wasilewski poprzesuwał w dół różne daty (podobnie jak p. Krakowski w analogicznie sarmackim porywie fantazji poprzesuwał je w górę). Rzecz jednak jest napisana bardzo powabnie i można ją czytać z prawdziwą przyjemnością, jeśli się ją będzie traktować jako utwór z dzie-

dziny „possybilizmu” historycznego, na podobieństwo np. szkicu Oskara Wilde’a o bohaterze sonetów Szekspira albo książki Samuela Butlera o *Odysei* jako utworze kobiety. Zdaje się, że i p. Wasilewski tak właśnie początkowo na swój pomysł spoglądał; od pewnej jednak chwili wziął go zanadto na serio i to wprowadziło do książki ton trochę fałszywy. Bo wystarczy przycisnąć mocniej którykolwiek z niej szczegół, aby zobaczyć, ile poza nim dowolności w domysłach przy równoczesnym zakrywaniu faktów dokładnie wiadomych. „Trzeba było — mówi np. autor o Żmichowskiej (95) — niemałej odwagi, aby w powieści córkę hr. Nesselrode, szefa żandarmerii warszawskiej, na sztych wystawić.” I snuje tę nitkę myśli dalej: „Kto wie, czy [...] zausznicy nie podszepnęli ojcu, kim jest Aspazja; kto wie, czy nie to było powodem, że Żmichowska była śledzona i w r. 1849 uwięziona.” Żmichowska bowiem, wedle rozumienia autora, jako patriotka i entuzjastka, chciała napiętnować w postaci Aspazji Marię Kalergis jako zimną salonową „lwicę”. Ale przecież p. Wasilewski, który pierwszy z norwidystów korzystał z doskonałej książki C. Photiadésa (*Marie Kalergis, née comtesse Nesselrode*, 1924), musi wiedzieć z niej dobrze, że ta „lwica” w r. 1846 (tj. właśnie w roku *Poganki*) przechowywała u siebie w Warszawie kompromitujące papiery jednego ze stowarzyszeń spiskowych; „kto wie”, można wywodzić stylem p. Wasilewskiego, czy Żmichowska nie należała do tego stowarzyszenia i czy za ową przysługę nie żywiła dla córki szefa żandarmerii warszawskiej właśnie uczucie wdzięczności, sympatii, a nawet podziwu. Domysł ten byłby od tamtego prawdopodobniejszy. P. Wasilewski, chcąc uprawdopodobnić swoje przypuszczenia o pamphletowym charakterze *Poganki*, wystawia Żmichowską jako naturę, która „miała w sobie coś z wiejskich przątek

mazurskich”, co ma, zdaje się, znaczyć, że jej uczucia i myśli zaczęły się zawsze o sprawy i osoby z najbliższego otoczenia; ale wzmianka o prządkach może być raczej przestrogą przed tym skwapliwym uogólnieniem, bo Żmichowska napisała opowiadanie *Prądkki*, ale zamieściła w nim parafrazę starej francuskiej bajki pani d’Aulnoy (którą może знаła z polskiej przeróbki Družbąckiej): ten szczegół uprzytomnia, że nawet w najbardziej „kominkowo” wyglądających opowieściach wchodzi w grę literackie pierwiastki fabularne i strukturalne, nie mówiąc już o fantazji. Doszukując się w utworze tak poetycznym jak *Poganka* nade wszystko pierwiastków anegdoty i pamfletu, zaiste, nie podniesiemy jego znaczenia; a dla biografii Norwida, nawet przy zastosowaniu większej krytyczności, niewiele zyskamy. „Dowody” na to, że Norwid czytał *Pogankę* (w *Pogance*: „Hej, galop, galop”, a w *Promethidionie*: „Ho hop, koniku mój”; itp.), trudno przypuścić, aby przez p. Wasilewskiego były traktowane inaczej niż jako żart z „metody filologicznej”; wystarczającym też pewno dla niego tryumfem było, że zachwycił nimi kilku „specjalistów”. Dowolności jego prześwietlili: p. Boy-Żeleński (*Czy powieść o Norwidzie?*, „Wiadomości Literackie”, nr 626), p. T. Makowiecki (w artykule już wyżej wspomnianym), p. St. Cywiński (*O szkodliwości legend*, „Dziennik Wileński” 1936, nr 275—276).

Zasługą największą pracy p. Wasilewskiego jest przypomnienie atmosfery kulturalnej, w której rozpoczynała się twórczość Norwida. Atmosferę tę charakteryzował również p. Stefan Kawyn (*Cyganeria warszawska*, „Pamiętnik Literacki”, XXX, s. 226) i p. St. Cywiński (*Z dziejów walki Mazurów o stolicę. Warszawa w latach 1840—1842 jako tło pierwszych wystąpień Norwida*, „Myśl Narodowa” 1931, nr 12, 14). P. Cywiński omó-

wił również w osobnych przyczynkach związki Norwida z Warszawą (*Przed pięćdziesiątą rocznicą śmierci Norwida*, „ABC” 1933, nr 95) i Paryżem (*Norwid w Paryżu*, „Gazeta Warszawska” 1933, nr 153). *Wspomnienie o Norwidzie* p. Józefa Czechowicza („Państwo Pracy” 1935, nr 11) jest pięknym zbiorem wrażeń z wędrowki po dzielnicy Chevaleret w Paryżu, terenie ostatnich lat życia poety.

Przy sposobności pięćdziesiątej rocznicy śmierci Norwida pojawiło się także nieco publikacyj o jego twórczości plastycznej. Naczelne miejsce wśród nich zajmuje przygotowana przez Miriamę Cypriana Norwida *Antologia artystyczna*, obejmująca 62 reprodukcje rysunków, akwarel, litografij i akwafort i poprzedzona krótkim wstępem o dziejach odszukiwania i rejestracji tej części spuścizny Norwidowej. *Grafika Cypriana Norwida w zbiorach biblioteczno-muzealnych hr. Tarnowskich w Suchej* została inwentarzowo opisana przez p. Józefa Serugę (w „Czasie” 1933, nr 127). O obrazach i rysunkach Norwida będących własnością p. Edwarda Krakowskiego podał wiadomość p. Kazimierz Helle w dodatku do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1935, nr 166. Z artykułów tej części twórczości Norwida poświęconych wyróżniają się: p. Wiktora Podoskiego *Uwagi o Norwidzie plastyku* w „Myśli Narodowej” 1933, nr 23 (uwydatnia w nich autor predylekcję Norwida do akwareli i stwierdza, że „jako malarz, stylem i ujęciem swych prac daleko bardziej związany [był] z epoką niż twórczością poetycką”), a zwłaszcza artykuł p. Wacława Hursarskiego *Norwid jako plastyk i teoretyk sztuki* w „Tygodniku Ilustrowanym” 1933, nr 22. Artykuł ten jest najkrytyczniejszą pracą na ten temat. Uznając oryginal-



nalność treści myślowej i nastrojowej dzieł Norwida, formę ich określa jednak jako mało wyrobioną i dosyć przypadkową. „Norwid — czytamy — nie ma zdecydowanej koncepcji formalnej, przerzucając się od jednego sposobu ujęcia do drugiego, zupełnie [...] różnego; odczuwa się tu przy tym różnorodne wpływy, przez które przeszedł, a które nie stopiły się ze sobą, i brak własnej wizji, która by je stapiała.” W wyniku „realizacja formalna Norwidowego malarstwa dosyć rzadko odpowiada zamierzeniu [...] jest zawsze [...] nieco dyletancka”. Podobną opinię znajdujemy i w kilkuwierszowej wzmiance o Norwidzie zawartej w *Dziejach malarstwa polskiego* p. Feliksa Koperę (t. III, Kraków 1929, s. 417).

### CZĘŚĆ III. STUDIA NAD TWÓRCZOŚCIĄ

Stefan Kołaczkowski, *Dwa studia. Fredro — Norwid*, Warszawa 1934, s. 75. — *Pamięci Cypriana Norwida*, „Droga” 1933, nr 11 (s. 935—1159). — Numery norwidowskie „Ruchu Literackiego”, „Myśli Narodowej”, „Czasu”. — Artykuły miesięczników, tygodników i dzienników w pięćdziesiątą rocznicę śmierci Norwida. — Władysław Arcimowicz, *Cyprian Kamil Norwid na tle swego konfliktu z krytyką*, Wilno 1935, s. 173, Biblioteka Prac Polonistycznych, Wydawnictwo Koła Polonistów Słuchaczy Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, nr 4. — Tenże, *Prawdy Cypriana Norwida*, „Przegląd Powszechny” 1932, t. 193, s. 59—80, 208—233. — Marian Piechał, *Norwidowska teoria czynu narodowego*, „Droga” 1934, nr 9 (s. 768—786). — Tenże, *O społecznym sensie „Promethiōna” Norwida*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 21. — Tenże, *Norwid dawniej*

a dziś, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1935, nr 34, 42. — Drobne artykuły na ogólniejsze tematy. — Juliusz Wiktor Gomulicki, *O mistycyzmie Norwida*, „Myśl Narodowa” 1935, t. II, s. 532, 543. — Zofia Szmydtowa, *Twórczość dramatyczna Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1935, s. 199—208. — Zofia Szmydtowa, *O misteriach Cypriana Norwida*, Warszawa 1932, s. XII, 194. — Stanisław Cywiński, „Kleopatra” Norwida jako dramat ponadszekspirowski, „Przegląd Współczesny”, t. XLVI, s. 79—94. — Zygmunt Falkowski, *Rzecz o tragizmie „Kleopatry”* (wyd. 2), Wilno 1932, s. 119, 1 nlb. — Norwidowski numer „Sceny Lwowskiej” (sezon 1933—1934, z. 3). — *Kleopatra w Polskim Radio*. — Władysław Arcimowicz, „Assunta” C. Norwida, poemat autobiograficzno-filozoficzny, Lublin 1933, s. 3 nlb., 54, Towarzystwo Wiedzy Chrześcijańskiej, ogólnego zbioru t. 16. — Tadeusz Sinko, *Mussetowskie komedie Norwida*, „Przegląd Współczesny”, t. LI, s. 139—150, 270—278. — Recenzje *Ineditów*. — Drobniejsze przyczynki. — Tadeusz Sinko, *Klasyczny laur Norwida*, nadbitka z „Przeglądu Powszechnego” 1933, za maj, czerwiec i lipiec. — Toż, wyd. 2, w książce *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów 1933, s. 40—111. — Zofia Szmydtowa, *Platon w twórczości Norwida. Prace historyczno-literackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936, s. 365—386. — Juliusz Feldhorn, „...Pomnik strzaskany...” (Motywy żydowskie w twórczości Cypriana Norwida), odbitka z „Miesięcznika Żydowskiego”, Warszawa 1933, s. 19. — Julian Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1935, rozdz. XIV i XV, s. 158—170. — Norwid w ogólnych zarysach historii literatury. — Norwid w szkole. — Walerian Kwiatkowski, *Cyprian Norwid w świetle uwag młodzieży współczesnej*, odbitka z Księ-

gi pamiątkowej Korpusu Kadetów nr 1, Lwów 1933, s. 1 nlb., 39—71. — Szukanie powinowactw. — Wpływ na poezję współczesną. — Utwory literackie o Norwidzie.

O twórczości pisarskiej Norwida traktuje niejedna z prac omówionych już w częściach poprzednich niniejszego przeglądu, żeby przypomnieć tylko komentarz Miriama do *Poezji wybranych*, wstęp Tadeusza Piniego do jednotomowego wydania Parnasu Polskiego, książkę p. Zygmunta Wasilewskiego i „portret ogólny” p. Zygmunta Falkowskiego. Ze względu na dominujący charakter innych pierwiastków zaliczyłem je do innych grup, omówiłem tam jednak ich całość; tu więc już do nich nie wracam.

† Z osobnych prac krytycznych na pierwszym miejscu wymienić wypada rozprawę p. Stefana Kołaczkowskiego *Ironia Norwida*, ogłoszoną naprzód w norwidowskim zeszycie „Drogi” (1933, nr 11), potem zaś w książce *Dwa studia*. — Skomponowana nie najprzejrzyściej, napisana nie najprościej, rzecz ta jest wszelako jednym z najgłębszych studiów nie tylko w omawianym okresie, ale w literaturze norwidowskiej w ogóle. Przedmiotem jej jest też sprawa należąca dla krytyki do najistotniejszych. Chodzi tu o określenie jednej z zasadniczych postaw uczuciowych Norwida wobec życia, o ustalenie jednej z kategorii jego wypowiedzeń twórczych (albo, jak p. Kołaczkowski się wyraża, jednej „z głównych form wyznaczających charakter poetyckich przeżyć”). — Obserwacja, która stanowi punkt wyjścia — o częstym w pismach Norwida występowaniu ironii — nie jest bynajmniej nowa. Tutaj jednak otwiera ona znacznie rozleglejszy niż w dotychczasowej krytyce widok na

związek Norwida z epoką i pozwala znacznie głębiej wejrzeć w wewnętrzną strukturę jego świata poetyckiego.

Chcąc wytłumaczyć poetę historycznie, ukazuje p. Kocłackowski jego duchowe (nie tekstowe!) pokrewieństwa z różnymi pisarzami jego czasów. Z Carlyle'em łączy go negatywny stosunek do nowoczesnej kultury techniczno-industrialnej i rozumienie średniowiecza (analiza tych podobieństw należy do najszerzej rozwiniętych części studium, przy czym niektóre podobieństwa nie są dostatecznie zhierarchizowane i skomentowane; tak np. „nadawanie szczególnego symbolicznego sensu drobnym i całkiem niewspółrzednym i niewspółmiernym faktom” płynęło u obydwóch pisarzy po prostu z ogólnoeuropejskiej ewolucji realizmu humorystycznego, która od Sterne'a się zaczęła; trochę też bodaj za mało uwydatnione są różnice). Uczucie gorzkiego rozczarowania spokrewnia Norwida z Flaubertem. Siła sarkazmu i pogardy, a zarazem potęga woli wspartej na katolicyzmie — to znów cechy wspólne naszemu poecie i Baudelaire'owi (innego to rodzaju związek niż ten, który pomiędzy nimi chce ustalić p. Krakowski). Uczoność, zamiłowania archeologiczne nadają autorowi *Quidama* pewne podobieństwo do parnasistów, wśród których odnajdujemy także pesymistyczny stoicyzm, tendencje do „patosu powściągliwości, milczenia, koturnowości i posągowości”. U parnasistów także spotkamy się z podobnym do Norwidowskiego parabolizmem. Wszystkie te podobieństwa wypływają z analogicznego stosunku tych poetów do świata współczesnego. Demoniczna karykatura, namiętne diatryby, ironiczny naturalizm, przekorne dziwactwa, stoicka wyniosłość, arystokratyczny estetyzm — to wszystko rozmaite tylko formy protestu przeciwko panującemu typowi życia. U Norwida taką formą jest ironia. Dość mętnie natomiast tłumaczy

p. Kołaczkowski filiacje artyzmu Norwidowskiego, w szczególności tej jego strony, która polega na łączeniu sprzecznych elementów precyzji i niedomówienia. „Przenikanie wzajemne empirowego, klasycystycznego stylu tendencjami neobaroku lub współlistnienie takich dążeń w pierwszej połowie XIX w. we Francji — stanowi tło, z którym te dwoistości Norwidowskie dobrze harmonizują”: zdanie to nie każdego oświeci. Rzeczą znaną dla p. Kołaczkowskiego jest, że tuż po nim następuje sugestionujące porównanie: „Jak u Leonarda czynnikiem niepochwytności uśmiechu Monny Lizy jest precyzja modelunku — tak ma się rzecz z artyzmem ironii u Norwida. W stwierdzeniu jest precyzja pojęć i rzeczowość — niepochwytność zaś [...] w zasugerowanym tylko, lecz nie wypowiedzianym liryzmie stwierdzonego ironicznie faktu.”

P. Kołaczkowskiego interesuje zresztą nie tylko poeta, ale także moralista i człowiek. Stąd dociekania nad genezą ironii Norwidowskiej idą tutaj zakreśleniem szerokim, biorąc pod uwagę i głęboko religijny, katolicki fundament całej organizacji duchowej Norwida, i atmosferę, w której stawiał pierwsze kroki jako pisarz (z niedostatecznym zresztą może uwzględnieniem jej elementu filozoficznego), i jego kulturę towarzyską, i jego nieporozumienie z własnym społeczeństwem, komplikujące jeszcze jego negatywny stosunek do zwycięskich tendencji cywilizacji zachodnioeuropejskiej.

Analiza samej istoty ironii Norwidowskiej tym była trudniejsza, że teoretyczne deklaracje Norwida w tym przedmiocie nie okazały się pomocne. Wśród jej czynników uwydatnia krytyk w szczególności „ambiwalencję” reakcyj na zjawiska (przykładem określenie jednego z poematów Lenartowicza — „Dant na fujarce” — które i na dobre, i na złe można sobie tłumaczyć) oraz „ambi-

tendencję” (tj. równoczesne niemal przejawianie się aktywności i jej powściągnięcia; „monumentalność, statyczność noszą właśnie znamiona hamowanej, w ten sposób zwróconej siły”). Działanie tych czynników jest niesłychanie szerokie i rozmaite, toteż ironia obejmuje niezmiernie rozległą skalę uczuć — od „nadludzkiej stoickiej wyniosłości” aż do męczeńskiej „słodocy”. Ukazanie wielkiego bogactwa i różnorodności tych uczuć, wyrastających ze wspólnego podłoża, jest naczelną zaślugą tego studium.

Znajdujemy w nim także pierwsze głębsze, naprawdę miana krytyki godne uwagi o trudności rozumienia Norwida. Wynika ona głównie stąd, że „ironia bywa w sztuce Norwida formą najdoskonalszego obiektywizmu: mierząc wartości, poeta poprzestaje na stwierdzeniu, przemilczając lub w dyskretny, czasem niedostrzegalny sposób zdradzając swe uczucia”. W tym też jest źródło specyficznego Norwidowskiego domagania się współpracy od czytelnika: ironista „daje każdemu w swej ironii tyle prawdy, ile ten [...] jest w stanie przyjąć i zgłębić”.

Niepodobna się też dziwić, że i interpretacje p. Kołaczkowskiego, mimo jego wnikliwości i ogarniania rozległych widnokręgów, nie zawsze w pełni przekonywają. Nie widzę np. żadnego ironicznego zrównania Boga z nicością w wierszu *Do zeszelej*, w którego strukturze dominują obrazy Ukrzyżowania i Eucharystii. Także i słowa Kleopatry o nagradzaniu przez brak nagrody mogłyby być jeszcze inaczej niż przez p. Kołaczkowskiego interpretowane. Ale nie zagłębiajmy się w szczegóły.

Ujawniwszy diapazon uczuciowy ironii w ujęciu psychologicznym, z kolei analizuje krytyk jej przejawy w różnych formach twórczości: rola jej bowiem jest wielka nie tylko w liryce, ale i w nowelach („*pointą* wszystkich bez wyjątku nowel jest ironia”), i w poema-

tach epickich, i w tragediach. W utworach tych ironia zyskuje często jeszcze szczególny „rezonans” dzięki szeroko otwartym perspektywom historycznym i nabiera charakteru „ironii dziejów”. Sama Norwidowska koncepcja „tragedii” polega na uscenizowanej ironii losu (p. Kołaczkowski powiada: na „uscenizowanej alegorii ironii losu”, zanadto generalizując rozciągłość alegoryzmu Norwidowskiego). Typem tej ironii losu, do którego, jak wiemy, Norwid szczególnie często nawraca, jest istnienie jednostki twórczej w epoce stanowiącej okres schyłku, przejścia, czyli jak gdyby pustki historycznej. Wielokrotne powtarzanie tego motywu wiąże krytyk z osobistą tragicznością poety: bo Norwid, jak powiada, „czuł wciąż jedno tylko: że «historii już nie ma» — żył tragedią bezdziejowości”. Tu jednak p. Kołaczkowski, jak mi się zdaje, wbrew własnym przestrogom nie uwzględnia jeszcze jednej ważnej „ambiwalencji” Norwidowskiej. Owszem, są wśród jego wypowiedzi liczne takie, w których świetle epoka jego jest jakąś „bezdziejową” pustką; ale są przecie również — jakże liczne i jakże wymowne — inne, które przestrzegają przed lekceważeniem rzekomych pustek. Polski nie widać, bo „rozebrana”, ale przecież „oracz wywleka pług”, a „dzieci o rannej godzinie — g d z i e ś do szkół idą”, i to jest także historia. I rycerz „ów, co czeka”, jest również rycerzem prawdziwym. I wiersz przecie, który zaczyna się słowami „Czasy skończone! — Historii już nie ma”, jest nie czym innym, jak protestem przeciwko tej właśnie proklamacji.

Druga, krótsza znacznie część studium p. Kołaczkowskiego („Norwid i my”) wiąże się z pierwszą w sposób dość sztuczny: mianowicie przez wywód o ironii losu przejawiającej się w różnych formach współczesnego kultu Norwida. Rozprawia się tu krytyk z fałszywym

„wygrywaniem” Norwida przeciwko poetom „romantycznym”, a zwłaszcza Mickiewiczowi; przedstawia, jak mylnie oceniano antagonizm Norwida i Klaczki; surowo ocenia wyniki literatury norwidowskiej (obniżając, niestety, poziom swojego wykładu nieoczekiwanie brutalnym tonem, świadczącym, że w stosunku do współczesności zabrakło mu tego historycznego wyrozumienia, o którym gdzie indziej tak pięknie potrafił pisać); kończą rozprawę rozważania na temat wychowawczych wartości pism Norwida-moralisty i historiozofa.

Mimo wszystkich zastrzeżeń, jakie wzbudza, praca to w całości znakomita i zarówno trud przedarcia się przez nieco splątany gąszcz jej kompozycji, jak przykrość przebrnięcia przez wybitnie przejawionym stylem zredagowane stronicie ostatnie sownie się opłaca. Nie świadczy to chlubnie o naszej zdolności rozeznawczej, że w czasie, gdy książka p. Wasilewskiego, pełna grubych błędów metodycznych i czystych przywidzeń, była obsypywana niezliczonymi (czasem wszelką miarę przekraczającymi) pochwałami, o tej ledwo kilka drobnych sprawozdań znaleźć można. Wyróżnia się wśród nich recenzja p. St. Cywińskiego w „Nowej Książce” (1934, s. 115).

Zeszyt norwidowski miesięcznika „Droga”, w którym ukazało się pierwsze wydanie studium p. Kołaczkowskiego, jest obszernym skupieniem prac ogólniejszego zakresu. P. Manfred Kridl w krótkim, ale esencjonalnym artykule *O lirykach Norwida* uwydatnia w twórczości poety dwoistość elementów poezji i ideologii i różnorakie tych elementów ustosunkowanie. Prawie wszystkie obszerniejsze jego poematy i dramaty dla p. Kridla „to są utwory i w założeniu swoim, i w ekspre-



sji ogólnej chybione” z powodu przesylenia czynnikami intelektualnymi, acz we wszystkich znajdujemy „fragmenty wysokiej wartości poetyckiej”, a na całej twórczości Norwidowskiej dążność do połączenia sprzecznych żywiołów wycisnęła „piętno iście tragicznych [...] zmagania się, wzlotów i upadków, zwycięstw i klęsk”. Dziedziną wszelako, w której Norwid prawie zawsze przewycięża „fatalny dylemat filozoficzno-poetycki”, jest dziedzina liryki. „Jeżeli jest on wielkim poetą, to jest nim właśnie i przede wszystkim dzięki swym poematom lirycznym [...]. To są właśnie dzieła jego w całym tego słowa znaczeniu udane (według terminologii Crocego).” Zgoda! (jak powiedział św. Tomasz z Akwinu). A „tryumfem sztuki lirycznej Norwida”, jak czytamy dalej, „jest poetycka krystalizacja zagadnień ogólnych”. I tu wprawdzie czasem „przyrodzona Norwidowi dążność do «teoretyzowania» wpływa osłabiająco na wyraz artystyczny”. Teoretyzowanie to jednak p. Kridl dziwnie szeroko rozumie. Czytamy np. o *Mojej piosnce*, że „nawet pewna idealizacja kraju rodzinnego [...] nie mąci tu ogólnej czystości tonu, gdyż odnosi się do objawów rzeczywistych, choć idealistycznie interpretowanych”. Dlaczego by miała mącić, choćby się nawet odnosiła do objawów nierzeczywistych? Czyżby szkodziło poezji, wedle p. Kridla, uczucie, które zbyt wiele obejmuje? Czyżby aż tak daleko sięgała obawa generalizacji? Można by tak myśleć, skoro p. Kridl za minus obszerniejszym poematom Norwida poczytuje, że „przenika je wiara w absoluty, w idee wieczne, w stygmaty, w metafizyczny sens dziejów, w Ducha i jego prymat”. W odniesieniu wszelako do utworów lirycznych te jego zastrzeżenia rychło milkną, dając miejsce zachwytowi, który rezygnuje nawet z wszelkiej terminologii technicznej i np. o porównaniach z *A Dorio*

potrafi ze skromnością powiedzieć, że ujmują one „jeden z najbardziej nieuchwytnych i skomplikowanych momentów psychicznych, który niedołącznemu pióru trudno nawet zewnętrznie opisać”. Zadowala go czasem i gorsza (bo chuda treściowo) formuła, jak np., że obrazy w *Bema rapsodzie* wszystkie są „utrzymane na jednako- wym, wysokim poziomie sztuki”. Zdobywa się jednak także na sformułowania pełne zarazem i entuzjazmu, i treści krytycznej, jak np., kiedy definiuje „przedziwną umiejętność Norwida odkrywania w zjawiskach znanych i wiadomych głębokich symbolów, nagłego otwierania perspektywy na nieskończone horyzonty”. Kończy artykuł wezwanie do badań nad artyzmem poety, który to artyzm rozumiany jest bardzo szeroko, jako kompleks czynników, dzięki którym liryka Norwidowska „tworzy przez nowe formy nowe treści, pogłębia wiedzę o człowieku, o życiu i o świecie”.

P. Kazimierz Wyka (w artykule *Starość Norwida*) różni ciekawie, acz w sposób cokolwiek zawily, trzy aspekty starości poety. Pierwszy — to aspekt zewnętrzny, czysto osobisty: dzieje „samotnego, głuchego dziwaka”, „coraz biedniejszego, coraz bardziej opuszczonego”. Drugi — to aspekt świata psychicznego: „ciche uzewnę- trznienie się prostoty uczuć”, pokora, „jakieś gotowe do przebaczeń, wyrozumiałe, choć bolesne wpatrzenie się w los człowieka”, wysoki liryzm wspomnień. Trzeci wreszcie — to aspekt twórczości: większa niż kiedy- kolwiek przedtem „dojrzałość zamiarów artystycznych”, „spokój, głębia”. Najpełniejszy wyraz tej strony starości Norwida widzi p. Wyka w *Kleopatrze* i *Ad leones*. Nie ma zresztą bynajmniej iluzji co do tragiczności *Kleopatry*: od razu przyznaje, że utwór ten „wcale trage- dią nie jest”: „lecz za to jakżeż wyklarował się tu niedramatyczny artyzm Norwida, jakżeż strącił nadmiar

narzucanego [dawniej] alegoryzmu!", jakież w nim „ogólnoludzkie widzenie socjologiczne”. *Ad leones* to znów „najdojrzała [...] z nowel Norwida”, bo w niej „najmniej jest zagadnień nie stopionych z samym założeniem formalnym”.

P. Tadeusz Makowiecki (*Stygmat ruin w twórczości Norwida*) przedstawia zasięg jednego z motywów poezji Norwidowskiej nie tylko w jego wariantach obrazowych, ale i w różnorodnych funkcjach symbolicznych; uwydatnia jego związek z artystyczną postawą Norwida wobec zjawisk (teoria „przemilczeń” i „cisza”; symboliczność fragmentów w rozumieniu *Białych i Czarnych kwiatów*), dopatruje się jego wpływu w kompozycji utworów, nawet w ich stylu.

Rozległa powierzchnia artykułu p. Romana Kołoniczkiego (*Mit rzeczy czarnoleskiej*) cała bulgocze od gazu „mitotwórczości”. „Gdy chłopski poeta śpiewa, to nie tylko drgają mu wargi, lecz i tors się przegina i pręży, i oczy błękitnieją, i policzki nabrzmiewają czerwienią, i tętno serca się wzmacnia, i pejzaż staje pod siedmioma półkolami tęczy. Strofy scalają się same, rytm sam zaczyna falować, sam dźwiękiem zaczyna lśnić rym.” Taki styl tutaj panuje. Już ten mały przykład (a nie należy on bynajmniej do najjaskrawszych) dostatecznie przekonywa, że nie jest to użyteczne narzędzie, kiedy się szuka prawdy. Oszołomiony własnymi słowami autor przestaje nieraz rozróżniać bardzo oczywiste rzeczy: w Leśmianie widzi „jednego z następców Norwida” (s. 1043); wiersz o Narcyzie z *Vade-mecum* interpretuje (s. 1040) jako gloryfikację nacjonalizmu artystycznego („z poleskich torfów, z mazowieckich piasków; z podolskich loessów, z ukraińskich czarnoziemów, z karpaccich wapieni, z wołyńskich glin”); bałamuci nawet co do znaczenia wyrazów „rzecz czarnoleska” (1051). Nie

brak w tym artykule i rzeczy trafnych, przeważnie jednak są one nienowe.

P. Wilam Horzyca, autor studium o poecie, o którym w swoim czasie pisałem tutaj (roczn. XXVII, s. 183), że „z pism Norwidowi poświęconych” w okresie 1925—1929 było „najbardziej ważkie” (studium to przedrukowała „Scena Lwowska” 1933/34, z. 3), tym razem ogłosił (w zainicjowanej przez siebie tak pięknie publikacji) rzecz wyjątkowo pod wielu względami nieszczęśliwą (*Rodowód Norwida*). Chodzi w niej o stosunek poety do wielkich prądów kulturalnych, o których autor wypowiada sądy nad wyraz mylne. „Wesołków potrzebował Wielki Ludwik i za wesołków służyli mu Pascal, Corneille, Racine, Molière, tańcząc na pokrzwawionych kikutach straszny taniec francuskiego klasycyzmu, a król i panowie... klaskali” (s. 1056): oto przykład jego syntez, jakich tu sporo. Okazuje się, że francuski klasycyzm to wcale nie klasycyzm, ale „czystej krwi (i kto wie, czy nie jedyny czystej krwi) r o m a n t y z m”, „jako świadomość kwiatu oderwanego od korzeni i przeciw nim zbuntowanego” (1057); polski zaś klasycyzm znowu to „kultura, klasowo biorąc, magnacko-szlachecka, filozoficznie zaś — indywidualistyczna i antyspołeczna” (1058): trudno o większe błędy. Dopiero, jak czytamy, wśród filomatów wileńskich „powstaje nowe słowo, którego dnem [!] jest realizm miłującego spojrzenia” (1061); formalnie było to słowo romantyczne, ale „ideałem romantyzmu był klasycyzm” (1066). Itd. Wszystkie te wywody zmierzają do tego, aby nam ukazać Norwida „jako kogoś, kto mimo wszystko był bratem Mickiewicza, Słowackiego, Towiańskiego” (1069). Tezę tę można nawet przyjąć, ale trudno uznać wartość przedstawionego materiału dowodowego.

P. Kazimierz Kosiński (*Cypriana Norwida „sen pro-*

metowy”) analizuje elementy ideologii Norwidowskiej w porównaniu z ideologią wcześniejszych i późniejszych pisarzy polskich ze szczególnym uwzględnieniem przydatności tej ideologii w wychowaniu obywatelskim. Typ krytyki, do którego ten artykuł należy, charakteryzuje ostatnie jego zdanie: „Norwid obok Wyspiańskiego staje się tym, których twórczość podjąć i do samowiedzy narodowi podać musi: Państwo.”

Poznawszy tak w jednym zeszycie próbki najrozmaitszych rodzajów krytyki, tym skwapliwiej zwracamy się do uwag p. K. W. Zawodzińskiego (*Odkrywająca i zakrywająca norwidologia*), poświęconych ocenie całego dotychczasowego stosunku naszego do pism Norwida.

Pierwsza teza p. Zawodzińskiego jest ta, że za dużo zajmujemy się ideologią Norwidowską. Od badań nad nią, owszem, trzeba było zacząć, bo stanowi ona ważną część komentarza, niezbędnego dla rozumienia pism poety; dzięki też studiom tego typu „w ciągu trzydziestolecia zrobiony został ogromny krok naprzód”; dziś jednak nie należy już tej dziedzinie poświęcać tyle uwagi, bo to prowadzi do „przesłaniania Norwida jako poety”. Krytyk przeoczył tu jedną okoliczność: Norwid jest nie tylko poetą, ale także moralistą, publicystą, historiozofem, teoretykiem sztuki, i nie ma żadnej racji, żebyśmy te tereny jego działalności pomijali. Podobnie ta okoliczność, że Mickiewicz, Słowacki i Krasiński byli poetami, nie jest racją, abyśmy nie mieli rozważać ich poglądów na kulturę narodową i kulturę życia duchowego, abyśmy nie oceniali, co warte są myśli wypowiedziane w *Księgach pielgrzymstwa*, piśmie *O potrzebie idei* czy traktacie *O Trójcy*. U Norwida może sprawa jest bardziej skomplikowana wobec znacznej ilości dzieł (takich, jak *Promethidion*), które są i utworami dydaktycznymi,

i artystycznymi zarazem. Ale i one nie są bez analogii w dziejach literatury. Cóż więc tak nagannego w postępowaniu owego norwidysty, którego wykład „obok, prawda, nieustannych wzlotów superlatywnego entuzjazmu wobec wartości estetycznych utworów zawiera niemniej ekstatyczne zachwyty nad ich wartościami ideowymi”? Oczywiście, zachwyty mogą być nieuzasadnione, ich sformułowanie niefortunne, to inna sprawa; *a priori* jednak nie można im odmawiać legalności. Domyślamy się, że p. Zawodzińskiemu chodzi o to, ażeby sprawy różnego porządku nie były mieszane. Niestety, sam je zamieszał tak samo, tylko w inną stronę.

W jego intencjach orientuje nas druga jego teza, niestety, równie trudna do przyjęcia. P. Zawodziński wie dobrze, co to jest rozumienie treści utworu; zna też pojęcie „subiektywno-emocjonalnych wartości [...] idei” (s. 1129); o estetycznym wszelako walorze utworu stanowić może wedle niego tylko forma: forma w sensie czegoś, co daje się zupełnie wyabstrahować od treści, w sensie jakiegoś „kształtu”, z którego treść można „wyluskać”. Tezę tę wspiera krytyk dwoma dowodami. Dowód pierwszy widzi w tym, że nawet w utworach najznakomitszych „poetów-filozofów” to, co się analizą da wydobyć jako „myśl”, to zwykle tylko jakieś „krótkie, proste twierdzenie”, przeważnie nienowe, a przy tym pozbawione umocnień argumentacyjnych; jeśli przeto te utwory potężnie na nas działają, to „właściwy walor” ich (s. 1133) musi polegać na formie. W tym wywodzie jednak p. Zawodziński zastąpił pojęcie „treści” pojęciem „myśli”, tj. schematu intelektualnego. Gdyby te pojęcia były identyczne, miałyby słuszność. Ale przecież treść wiersza *Amen* to nie jest tylko wiara w potęgę ideału, poświadczonego najwyższym poświęceniem: treść to także jeszcze wizja i atmosfera duchowa, w której

nam ta wiara zostaje objawiona, to także udzielające się uczucie, którym poeta ją przepoił. Drugi argument formalizmu p. Zawodzińskiego wypływa stąd, że utwór taki, jak np. *Sieroctwo* Norwida, „wstrząsa estetycznie człowieka jak najdalszego, nawet wrogiemu tym przekonaniom [które wyraża]”. Czym by się to działo, jeśli nie właściwościami formy? Znowu nieporozumienie, wynikające z tego samego podstawienia intelektualnego schematu przekonaniowego na miejsce pełnej treści utworu. Zapewne, można być wstrząśniętym przez wiersz *Sieroctwo*, mając zgoła inne niż Norwid pojęcie o opiece Boskiej; warunkiem jednak koniecznym takiego wstrząsu jest identyczny lub przynajmniej zbliżony stosunek do osamotnienia i cierpienia ludzkiego. Łatwo o tym może przekonać eksperyment. Weźmy dwa motywy wiersza *Sieroctwo* (1. ktoś płacze; 2. poeta wznosi myśl ku Bogu) i wyobraźmy sobie taki wariant tematyczny: „Facet beczy! jak babcię kocham! Dobry Boziu! dziękuję Ci, żeś tak to w świecie urządził: strasznie lubię patrzeć, kiedy ktoś płacze. To tak pocieszne.” Skłonny jestem przypuścić, że nawet gdyby utwór o takiej treści był wyposażony bodaj w największe „cudowności” formy, p. Zawodziński byłby pierwszym, który by się od niego odwrócił ze wstrętem. Jakież zresztą „cudowności” są możliwe wtedy, gdy chodzi o wyrażenie nieludzkiego chamstwa? To przecież sprzeczność wewnętrzna. Podobnie nie dowodzi nieistotności treści stwierdzenie, że wiersz religijny może „wstrząsnąć ateusza”: dowodzi tylko, że wiersz ten sięga do jakichś pokładów życia duchowego, które ateuszowi i człowiekowi religijnemu są wspólne. Tak samo *vice versa* — utwór ateistyczny (*exemplum* poemat Lukrecjusza) może wzruszyć człowieka religijnego, jeśli jest wyrazem duszy czującej i mężnie szukającej prawdy. Nie trzeba też żadnej forma-

listycznej magii, żeby wytłumaczyć, jakim sposobem patriotyczny wiersz polski może przemówić do Rosjanina (i ten przykład podaje p. Zawodziński), jeśli tylko owemu Rosjaninowi nie jest obce uczucie patriotyzmu; rzecz niepojęta byłaby dopiero, gdyby taki wiersz wzruszył egoistę-anarchistę, uważającego, że wszelkie ojczyzny i społeczeństwa to tylko frazeologiczne bzdury; ale właśnie takiego wypadku, o ile wiem, nikt jeszcze nie zarejestrował. W świecie wartości poetyckich nie przechodzą granice pomiędzy Polską a Rosją, a nawet między teizmem a ateizmem, ale przechodzą pomiędzy oschłością a wrażliwością, pomiędzy ludzką a nieludzką postawą wobec życia. Nie ma też „uroku niezależnego od postawy życiowej”, jeśli się postawę życiową w tym sensie bierze. Gdyby też charakter Norwida wyczerpywał się w tym, że był on „hieratycznym, solennym dziwakiem”, jakim go mieni nasz krytyk, na pewno by w jego utworach nie było ani „subtelnej erotyki”, ani poetyckiego ujęcia „czaru wsi polskiej”.

Zreasumujmy wyniki naszych rozważań: forma w utworze poetyckim jest nierozzerwalnie związana z treścią. Traktując o nich z osobna (co ze względu na różne cele badawcze bywa potrzebne), schematyzujemy jedną i drugą; przy czym, naturalnie, schematyzacja ta może mieć różne stopnie; bardzo się od utworu oddalamy sprowadzając go do szkieletu najogólniejszej „myśli”; tak samo się jednak oddalamy schodząc do schematów formalnych: kompozycji, stylu czy wersyfikacji. Sam p. Zawodziński śmieje się z naiwności tych, co myślą, że metryka utworu może nam objawić jego wartość, a bodaj barwę uczuciową. Ale tak samo nie objawi nam tego żaden inny schemat analizy formalnej.

I tutaj też, kiedy zakończyła się część polemiczna roz-



prawy i oczekiwalibyśmy czegoś pozytywnego na temat, jak to się „cudowności”, „czar”, „urok” poezji daje objaśnić właściwościami samego „kształtu”, spotyka nas duży zawód. Krytyk informuje nas tylko, że „dotychczasowe wysiłki tego charakteru w dziedzinie norwidologii nie zostały uwieńczone jakimkolwiek sukcesem”, i w oczekiwaniu lepszej przyszłości zaleca nam „zadowalać się intuicyjnym [...] odczuciem” poezji Norwidowskiej (1134) i z niego uczynić „podstawę różniczkującego sądu”. Ta rada jest prawdziwie dobra i aczkolwiek osłabia jeszcze pozycję p. Zawodzińskiego jako teoretyka, przynosi mu zaszczyt jako krytykowi. Trzeba tylko przyznać, że jako program dla krytyki jest to rada trochę szczupła. Świadom jest tego p. Zawodziński. Obiecuje też, że oświecą nas lepiej badania formalne, które się jednak rozwiną dopiero w przyszłości, albowiem są „żmudne i wymagają wielkiej wprawy i przygotowania”.

Żadne inne czasopismo nie uczciło pięćdziesiątej rocznicy śmierci Norwida tak okazale jak „Droga”. I niektóre inne wszelako też wystąpiły bądź z osobnymi numerami, bądź z okolicznościowymi artykułami czy grupami artykułów. — W „zeszycie poświęconym Norwidowi” przez „Ruch Literacki” (1933, nr 3) naczelne miejsce zajmuje artykuł p. Stanisława Cywińskiego (*Stanowisko Norwida w literaturze*), poświęcony rozważaniu kwestii, „do której epoki literatury polskiej należy Norwid”, i skomponowany jako komentowane wyliczenie cech, które poetę łączą lub dzielą z romantyzmem. Obydwie części listy mogłyby być powiększone. Jedna z uwag autora nasuwa szczególną wątpliwość: czyż *Emil na Gozdawiu* jest satyrą na *Emila Russa*, a zarazem „podejmuje temat powieści Flauberta *Bouvard et Pécuchet*”.

*cuchet*”? Trudno dopatrzeć się jakiejś podstawy do takiego sądu. — Zeszyt „Myśli Narodowej” (1933, nr 23), również w całości poświęcony Norwidowi, przynosi artykuł p. Cywińskiego pt. *Aktualność Norwida*, omawiający głównie jego „chrześcijański nacjonalizm”; pokrewne zagadnienie (*Chrześcijański patriotyzm Norwida jako artysty*) porusza p. Wł. Arcimowicz; p. Z. Wasilewski (*Na widowni*) przedstawia założenia, na których miała być zbudowana jego późniejsza książka *Norwid*; p. Rajmund Bergel raz jeszcze powraca do tematu politycznych poglądów Norwida. — Dwukrotnie uczcił rocznicę norwidowską „Czas”, poświęcając jej naprzód półtorej kolumny dn. 21 maja 1933 (zamieszczono tu przedruk nekrologu z 1883 r., artykuł p. K. Czachowskiego *Bohaterstwo Norwida* i uwagi p. K. Grzybowskiej pt. *Forma Norwida*), później zaś (dn. 23 września 1934) osobny numer swego tygodniowego dodatku „Przegląd Artystyczny” (tu z artykułów ogólniejszej treści wyróżniają się uwagi p. Jana Turzymy pt. *Norwid — poeta proletariacki?* przedstawiające, co Norwida łączy ze współczesnymi francuskimi socjalistami typu Proudhona czy Fouriera, a co go od nich dzieli).

Poznański miesięcznik „Awangarda” (1933, nr 5a) zamieścił dłuższy artykuł p. Stefana Wyrzykowskiego o Norwidzie jako „apostole narodowej twórczości”. — W tygodniku wileńskim „Verba Veritatis” (1933, nr 8) o elementach społeczno-ideowych pism Norwida pisał p. St. Cywiński. — W „Tygodniku Ilustrowanym” (1933, nr 22) p. Jarosław Janowski uwydatnił pokrewieństwo norwidowskiego kultu pracy z wergiliańskim pełnym szacunku jej traktowaniem w klasycyzmie. — W „Polsce Zbrojnej” (1933, nr 140, dodatek „Rozmaitości”) pisał o Norwidzie p. Wawrzyniec Czereśniewski (jako „najcelniejszy” jego utwór dla współczesnych wymieniając

*Promethidiona*). — W „Gazecie Warszawskiej” (dn. 21 maja 1933) rozważał rocznicę śmierci poety p. Z. Wasilewski. — W łódzkim „Głosie Porannym” (dn. 4 czerwca 1933) „garść uwag o życiu i dziełach poety” zamieścił p. Marian Piechal („zapóźniona średniowieczna myśli Norwida”, czytamy tu, „stała się główną i ostateczną przyczyną jego zapoznania i zapomnienia”: ostrość tego osądu przeciwważyła ogrom entuzjazmu, widzącego w Norwidzie „obok Kopernika i Szopena” jedyne „Polaka o horyzontach ogólnoludzkich”). — W „Kurierze Łódzkim” (dn. 21 maja 1933) pojawił się artykuł p. Franciszka Walczowskiego pod nagłówkiem: *Z kulturą narodową do ogólnoludzkiej: „On Prometej z młotem”*. — I w żydowskim „Nowym Dzienniku” (Kraków) zamieszczono (dn. 22 maja 1933) artykuł p. M. Boruchowicza: *Norwid w 50-tą rocznicę śmierci*.

Pracą rozległego zakroju jest książka p. Władysława Arcimowicza: *Cyprian Kamil Norwid na tle swego konfliktu z krytyką*. Była ona już w „Pamiętniku Literackim” recenzowana (XXXII, 555) przez p. St. Cywińskiego; ponieważ jednak nie we wszystkim z jego zdaniem się zgadzam, przedstawię w skróceniu swoją opinię, którą obszerniej rozwinąłem i uzasadniłem w „Przełądzie Współczesnym”, nr 174 (pt. *Norwid w typie A + M*<sup>7</sup>). Nieporozumienie Norwida ze współczesnością wynikało, wedle tej książki, przede wszystkim z niezależności jego poglądów, która sprawiała, że nie dało się ich w całości zmieścić w obrębie programu żadnego ze współczesnych obozów ideowych; następnie — z bezkompromisowego, a zarazem drażliwego jego usposo-

<sup>7</sup> W tym tomie s. 277. (Przyp. red.)

bienia; wreszcie — z właściwości jego pism, zwłaszcza poetyckich, które zarówno swoją konsystencją treściową, jak stylem tak ogromnie odbiegały od tego, do czego społeczni czytelnicy byli przyzwyczajeni. Tezy te (przekonywające na ogół) nie we wszystkich częściach książki występują z należytą wyrazistością, gdyż autor — po pierwsze — chciał je za daleko rozciągnąć, wciskając w nie zjawiska, które z różnych względów nie mogą służyć jako materiał dowodowy; po wtóre — pospłatał je z tezami zupełnie mylnymi, zwłaszcza z tezą o mistycyzmie Norwida, o którym naprawdę nic nam nie wiadomo. Źródłem głównym omyłek autora jest brak zrozumienia różnic znaczeniowych pomiędzy tekstem poetyckim a tekstem informacyjnym tego typu, co artykuł, list, rozmowa albo pamiętnik. Stąd niewłaściwe traktowanie wszelkiej zwłaszcza liryki. (Tę wadę zaznaczył i p. Cywiński, który poza „Pamiętnikiem Literackim” jeszcze trzykrotnie o pracy p. Arcimowicza pisał: w „Dzienniku Wileńskim” 1935, nr 279, w „Środach Literackich” 1935, nr 2, i w „Nowej Książce” 1935, z. 7. Przechwalił tę pracę p. Marian Piechal w „Pionie” 1935, nr 117.)

Analogiczne zalety i wady posiada inna praca p. Arcimowicza: *Prawdy Cypriana Norwida*. Przedstawia w niej autor po kolei: religijność Norwida, jego poglądy na sztukę, zapatrywania polityczne i społeczne. Dużo tu stwierdzeń trafnych i zebranie materiału obfite. Niestety, znowu najmylniej nam autor prawi o mistycyzmie Norwidowskim (s. 67: „Pierwszy dowód bezpośredniego mistycznego kontaktu z Bogiem [...] spotykamy u Norwida w młodzieńczym wierszu [...] *Sieroty*” itd., równie błędnie, jak by wszelka żarliwsza religijność miała być mistycyzmem); znowu świadectwa poezji są traktowane na równi z deklaracjami w przemówieniach czy

pismach publicystycznych. Posługuje się autor przy tym dosyć szczególną terminologią filozoficzną (włączając np. „do granic intelektu” także intuicję, s. 74) i hazarduje się w bardzo rozległe tezy teoretyczne (np. co do roli intuicji w sztuce, s. 75), nie okazujące jednak dostatecznego opanowania odnośnych zagadnień. Ujmując rzeczy nie dość precyzyjnie, z łatwością też dopatruje się w Norwidzie różnych pokrewieństw duchowych i prekursorstwa. To bliski jest Norwidowi Gołuchowski (s. 76), to znów Norwid przypomina Hegla (222), Bergsona albo Foerstera (na ten temat p. Arcimowicz ogłosił nawet osobny artykuł *Norwid a Foerster* w „Dzienniku Wileńskim” 1930, nr 129). M. in. okazuje się też Norwid „prekursorem takich pisarzy, jakich reprezentują dziś arcybiskup Kordacz lub biskup Kubina” (s. 229).<sup>8</sup>

Z pracą o „prawdach” łączy się treściowo artykuł p. Arcimowicza pt. *Miłosierdzie w historiozofii Cypriana Norwida* („Ruch Charytatywny”, Poznań 1931, nr 6).

Do rozległych syntez zmierzają artykuły p. Mariana Piechala *Norwidowska teoria czynu narodowego, O społecznym sensie „Promethidiona” Norwida, Norwid dawniej a dziś*, niewątpliwie stanowiące rozdziały przygotowywanej przez niego od dłuższego czasu książki. Rzeczy to dziwne, nie skoordynowane. Znajdujemy w nich obserwacje bardzo trafne i sformułowania bardzo piękne, jakich mogliśmy się po tak wybitnym poecie jak p. Piechal spodziewać; obok nich wszelako pełno uwag chybionych i dociekań całkowicie bezowocnych. Naj-

<sup>8</sup> „Prekursorstwo” w stosunku do wymienionych pisarzy społeczno-religijnych i działaczy ówczesnej Akcji Katolickiej widzi Arcimowicz w tym, że Norwid, „zachowując wszystkie nowoczesne rewolucyjne hasła, przewartościowuje je w duchu ściśle i konsekwentnie chrześcijańskim” (s. 229). (Przyp. red.)

mylniejsze twierdzenia wynikły z przejęcia się autora duchem tej metody rzekomo socjologicznej, którą przez czas dłuższy szerzyli socjalistyczni krytycy, zwłaszcza rosyjscy, a od której dziś nawet w Rosji Sowieckiej poważniejsi pisarze się odzegnują. Czym wyjaśnić, pyta np. p. Piechal, że Norwid nie był uznawany przez społecznych, nawet przez elitę emigracyjną? Trudność tego nie tłumaczy, bo i Cieszkowski, i Trentowski, ba, Słowacki, a nawet i Mickiewicz bywali trudni. A nawet oni sami nie cenili Norwida wysoko. Więc cóż? „Rozwiązania tej tajemnicy szukać należy w k l a s o w y m charakterze sztuki Norwida — innym sposobem rozwikłać jej niepodobna.” Krótko i węzłowato; ale któż w to uwierzy? Odpowiedź książki p. Arcimowicza jest, zapewne, nie tak efektownie zwarta, lecz o ileż bardziej przekonująca. Jakaż zresztą k l a s ę społeczną Norwid w swojej poezji wyrażał? Oto, co o tym mówi nasz niezwykły krytyk: „Norwid, dosłowny gracjalista magnaterii polskiej na emigracji, był typowym przedstawicielem drobnomieszczaństwa wśród naszej elity umysłowej XIX wieku” („Droga” 1934, s. 780). Skąd Norwid „dosłownym gracjalistą magnaterii”? Z tych samych zapewne racyj, dla których jeden z krytyków sowieckich nazwał Puszkina „lokajem carskim”<sup>9</sup>. Ale też zamiast polemiki wystarczy powołać się na tę lekcję historii, którą w samychże Sowietach dano owemu krytykowi. A skąd przynależność Norwida do drobnomieszczaństwa? Oto stąd, że postradał majątek i że w biedzie żył na emigracji. Ależ w takim razie mieliśmy wówczas bardzo dużo „drobnomieszczań” w literaturze,

<sup>9</sup> Chodzi o artykuł Dymitra Mirskiego *Problema Puszkina (Literaturnoje Nasledstwo, Moskwa 1934, 16/18)*. Wywód Mirskiego o „łakiejstwie” Puszkina (s. 101) wywołał wielce burzliwą polemikę. (Przyp. red.)

i pozycja Norwida traci tę wyjątkowość, która miała wyjaśnić jego odosobnienie. Czy może być użyteczne takie nadawanie znanym wyrazom zupełnie odmiennych znaczeń? (Nie są zresztą szczęśliwsze i oryginalne próby terminologiczne p. Piechala, np. jakieś niesłychane w żadnej historii społecznej „drobnoobszarnictwo”.) Patriarchę swojej metody socjologicznej chce widzieć nasz krytyk w samym Norwidzie, „skoro — jak powiada — nawet prześladowanie chrześcijan i tępienie chrystianizmu w pierwszych wiekach tłumaczy Norwid względami socjalno-ekonomicznymi, a nie sprzeciwem sił szatańskich, w ślad za Pismem Świętym, przytaczając w *Dwóch męczeństwach* jako powód prześladowania za wiarę niezadowolenie fabrykantów posażków Diany efeskiej, zagrożonych gospodarczo misjami św. Pawła, który gromił bałwochwalstwo” (s. 772). Ależ ta opowieść o złotnikach efeskich nie jest Norwidowska: mieści się cała w *Dziejach Apostolskich* (19, 24—35).

Ostatecznie, główne pojęcia Norwida dotyczące „czynu narodowego” ujmuje p. Piechal trafnie (s. 785: „istota czynu narodowego polega na wewnętrznej odbudowie ducha katolicyzmu w całej jego surowości i dyscyplinie moralnej”, s. 777: „przeszłością, która ma [...] wrócić Ideą [...] jest średniowieczna idea państwa stanowego z udziałem kasty wiednej”, czyli „rodów”; s. 785: „idea wolności narodowej [...] musi posiadać «cel poza sobą». Tym celem [...] jest służba dla ludzkości według odwiecznych prawd Kościoła katolickiego”). Czyni też i inne trafne spostrzeżenia (zaznaczając np. nie uwydatnioną przez p. Kołaczkowskiego stronę stosunku Norwida do mechanizacji: tę mianowicie, że przy całej swojej niechęci do współczesnej kultury maszynowej Norwid „jednak nie neguje samej maszyny jako przecież

produktu pracy umysłu i natchnienia ludzkiego”, że „szuka [...] sposobów uduchowienia, jakby uszlachetnienia [...] wszystkich wynalazków”). Gdyby na tym poprzestał, przytakiwalibyśmy mu tylko z wdzięcznością. Musimy się wszelako sprzeciwić, kiedy p. Piechał, tonem wtajemniczonego wróżbity, wedle klucza niczym nie uzasadnionego zaczyna wszystko sprowadzać do czynników społeczno-ekonomicznych, jak gdyby poza nimi nie było nic innego, co by na kształtowanie się poezji i życia duchowego w ogóle mogło oddziaływać. Okazuje się np., że właściwością drobnomieszczaństwa jest „stawianie [...] na odległe perspektywy, na ideały uniwersalne, na wieczność”. Stąd też i obecny renesans Norwida ma charakter czysto społeczny. Za rzecz, która „w wymowie swojej i znaczeniu” jest „chyba jasna dla każdego”, uważa p. Piechał „zbiegnięcie się jednoczesne niemal coraz wzrastającej popularności Norwida z przeważającym napływem drobnomieszczańskiej inteligencji małopolskiej w społeczne i polityczne dziedziny oficjalnego życia dzisiejszej Polski”. Miriam odkrywając Norwida „był tylko wybranym narzędziem w żelaznych konsekwencjach praw ekonomiczno-społecznych” (s. 770). Itd. Czysta astrologia! bo za całą argumentację stają tutaj zbieżności chronologiczne i mgliste podobieństwa. Nie pierwszy to fałszywy Norwid w naszej galerii. Formaliści wyobrażają sobie, że wszystko wyjaśnią stylem, metryką i kompozycją; operują wprawdzie czynnikami, które w twórczości poetyckiej są immanentne, część jednak biorą za całość. P. Arcimowicz sprowadza, co może, do mistyki, o której nic nam nie wiadomo. P. Wasilewski szuka pomocy w czynniku rasy i dziedziczności, z których pierwszy jest nieuchwytny, a drugi nie tłumaczy różnicy pomiędzy poetą a szaradziwą. „Socjologia” p. Piechała jest jeszcze jednym takim systemem interpre-



tacji, który traktuje poezję w kategoriach czegoś, co jest od niej odmienne. Trafne jest w nim wyczucie, że poezja wiąże się z całością życia historycznego, w którym i czynniki społeczne mają swoje znaczenie; ale związek to jeszcze nie tożsamość. Nie będzie, zdaje się, omyłką, jeśli przypuścimy, że myśl krytyczną p. Piechala sprowadziła na mylne szlaki własna jego twórczość poetycka, w której natchnienia społeczne mają przemożne znaczenie: taka bowiem jest indywidualna tej poezji właściwość. Nie pierwszy to raz z takich powodów się zdarza, że wybitny poeta błądzi jako krytyk. A jak błądzi, o tym możemy się przekonać m. in. porównyując jego wywody z wywodami p. Kołaczkowskiego, który także uwzględnia działanie czynników społecznych, ale czyni to w sposób rozważny, pamiętając, że chodzi o ich odbicie w innej dziedzinie życiowej. P. Piechal uważa, że „Kołaczkowski [...] zjeżdża na manowce utartych już oklepanek i niczego nie wyjaśnia” (s. 771).

Ciśnienie atmosfery błędu jest straszliwe: potrafi doprowadzić do tego, że p. Piechal we wzniosłych słowach Norwida: „Bo jam nie zdradził nawet... nie przyjac i ó ł”, dopatruje się aluzji „nie tylko do zaborców, ale i do warszawskich, nie tylko poznańskich, jego krytyków i zoilów” (769), a w nieprzyjęciu przez poetę amnestii carskiej skłonny jest widzieć „gest nieledwie pogardy dla społeczeństwa ignorującego przez lata całe jego twórczość” (bo inaczej „dziwna musi się wydać taka zaciekłość Norwida w nienawiści do najeźdźcy, przerastająca nieledwie miłość do ojczystego kraju”, 772). Zaiste, trudno pisać z większą „historii zniewagą”.

Przykładem szlachetnej popularyzacji jest artykuł p. Kazimierza Wyki *Cyprian Norwid jako poeta kultury* („Kultura i Wychowanie” 1933, z. 1), nie mówiący zresztą *de facto* o Norwidzie jako o poecie kultury, ale

o jego poglądach na kulturę. — Główne motywy satyryczne Norwida, ich „żywość i aktualność”, przedstawił p. St. Cywiński w szkicu *Satyra patriotyczna Norwida* („ABC”, dn. 21 maja 1933). — Tenże krytyk pisał *O niejasności Norwida* (w krakowskiej „Gazecie Literackiej” 1933, nr 8 i 9).

P. Juliusz Wiktor Gomulicki osobny artykuł napisał *O mistycyzmie Norwida*. Mówi w nim sporo rzeczy ciekawych, ale nie zdobywa się na stwierdzenie, które się nasuwa czytelnikowi: że wszystko, co Norwid pisze o „świecie duchów”, da się zamknąć w katolickim dogmacie o „świętych obcowaniu”. Czytamy, że poeta „mógł mieć widzenia (halucynacje)”; zapewne; żadnego jednak nie ma dowodu, że je miał. Że o „snach znaczących” mówi? Ależ o nich mówi prastara tradycja ludzkości (sam p. Gomulicki przytoczył wiele jej przykładów). Że wierzył „w pewne nieświadome inspiracje i przeczucia”? Nie tylko mistyków to cechuje, podobnie jak wiara w „utajone głębokie treści, spoczywające pod powłoką powszednią i nieznaczącą”. Nie są też specjalną cechą mistyków przesady. Jedyna wzmianka, którą można uważać za wyraz skłonności do wiary w reinkarnację, pochodzi z listu pisanego przez poetę w 25 roku życia. Zupełnie zaś już nic wspólnego z mistyką nie posiada „filologia mistyczna”, wbrew nazwie będąca spekulacją intelektualną. Inna rzecz, iż u Norwida „mystycyzm” znaczy często po prostu „religia” albo „wiara”. — Słowem, interesująca rozprawa p. Gomulickiego nie została dociągnięta do właściwych konkluzyj. Najtrafniejsze są uwagi o znaczeniu modlitwy w życiu Norwida.

✓ Artykuł p. Zofii Szmydtowej *Twórczość dramatyczna Norwida* nie jest, jak by z tytułu można sądzić, analizą dzieł dramatycznych; większą jego część wypełnia pró-

ba określenia „zasadniczych motorów” całej twórczości poetyckiej Norwida; w końcowych dopiero ustępach przedstawia autorka, jak te „motory” działały w formach dramatu. Charakterystykę samych „motorów” zaczyna p. Szmydtowa od stwierdzeń negatywnych: brak u Norwida „tego, co określamy jako pogodne, zabawne, wesole, radosne”; z drugiej wszelako strony „przeciwny biegun przeżyć: groza, potworność, konwulsje bólu, szal rozpaczy — w swej bezpośredniej sile nie występują nigdy”. Stwierdzenia pozytywne nie wszystkie są tak przekonywające; powtarza np. autorka dawną swoją tezę, przeciwko której dawno tutaj protestowałem: że „z duchowego niedosytu płynie u Norwida tęsknota za śmiercią” (s. 203), acz cytaty, które przytacza, bynajmniej tęsknoty za śmiercią nie dowodzą. W ostatniej części stara się autorka właściwościami powrotnych motywów Norwida wytłumaczyć, co w jego utworach dramatycznych jest siłą, a co słabością („hamowanie żywiołowości zmniejsza napięcie akcji, sympatia dla bohaterów o przewadze życia wewnętrznego usuwa konflikt za kulisy”). Wstęp i zakończenie studium są poświęcone rozważaniom ogólniejszego znaczenia. Mówi tu autorka ciekawie o sile poetyckiej tych utworów, które acz nie są doskonałymi całościami, mają przecież świetne fragmenty, i tych, w których czynniki poetyckie mieszają się z pozapoetyckimi. Trafnie też uwydatnia główną trudność, jaką nastrocza interpretacja i krytyka Norwida: „Do każdego pisarza czytelnik musi dorastać przez rozszerzenie pola widzenia i pogłębienie wrażliwości.” Naturalnie, tylko część tej trudności w wypadku Norwida tłumaczy się jego „kulturą humanistyczną i zainteresowaniami artysty-archeologa”.

) Spośród prac poświęconych poszczególnym utworom poety rozmiarami i drobiazgowością na pierwsze miejsce wysuwa się książka p. Zofii Szmydtowej *O misteriach Cypriana Norwida*. Idzie tu o *Wandę* i *Krakusa*. Nazwa „misterium” pochodzi z przedmowy „Do krytyków”, którą *Krakus* został poprzedzony w wydaniu Brockhausowskim. Pierwsza część rozprawy, „genetyczna”, stara się określić „charakter erudycji poety i jego indywidualną postawę wobec źródeł”. Mówi tu autorka przede wszystkim o stosunku Norwida do kronik, o źródłach jego wiadomości o starożytnościach słowiańskich i germańskich (między innymi, w *Eddie* znalazł Norwid, jej zdaniem, poparcie dla swojej teorii milczenia; dowód tekstowy zresztą szczupły: „Teraz wybieraj... mowę czy milczenie?” — mówi Brunhilda do Sygurda); stara się także dociec źródeł jego wiadomości o starożytnościach greckich, rzymskich i żydowskich. Szeroko mówi dalej o „patronatach i związkach literackich”, a widzi je w tragedii greckiej, w Szekspirze (*Hamlecie* zwłaszcza), Platonie i indziej. Omawia łącznie rzeczy różnego znaczenia i o różnym stopniu pewności. Pokrewieństwo *Krakusa* z *Hamletem* jest oczywiste i sięga głęboko; podobieństwo *Wandy* do *Edypa króla* jest minimalne i mało ważne („w obydwóch utworach przed zamkiem królewskim zbiera się lud zaniepokojony i szukający rady”). Ciekawe, jeśli chodzi o stronę techniczno-fabularną, są podobieństwa do *Wandy* Wężyka (on to już wprowadził na scenę Rytygiera w przebraniu!). Trochę dziwi brak wzmianki o Słowackim (stos Wenedów w *Lilli* a stos *Krakusa*; połączenie bajecznej przeszłości narodowej z początkami chrześcijaństwa; alternacja anielskich i demonicznych wodzów w *Królu-Duchu*; sceny ludowe *Balladyny*; Wawel a Szołom; na inne jeszcze pokrewieństwa wskazał p. Alfred Fei w artykule *Nor-*

wid i Słowacki: „*Krakus*” współzawodnikiem „*Balady*”, „*Ruch Literacki*” 1933, s. 41). Przydałaby się może wzmianka i o Mickiewiczu: bo chybaż słowa Bojana o pieśni zdolnej „i łabędziowe stado wrócić w loce” są aluzją do improwizacji Konrada.

Część druga („Struktura tematu”) zajmuje się przede wszystkim analizą doby dziejowej, w której rozgrywa się dramat *Wandy*, i stawia „tezę” (s. 46), iż „Wanda umiera w r. 33 nowej ery” i zgon jej jest równoczesny ze śmiercią Chrystusa na krzyżu. Jakież tej tezy dowody? Oto 1. Bojan wspomina, że widział za Dunajem cesarza rzymskiego z orszakiem; Swetoniusz zaś wyróżnia spośród wojen naddunajskich tę, którą toczyli Rzymianie pod wodzą Tyberiusza; to mało; 2. „obecność na scenie lekarza Żyda” ma przywodzić na myśl „środowisko, w którym działał Chrystus”; to też jeszcze mało; 3. gdy Wanda w rozmowie z Rytygierem woła, „że słońce gaśnie, błonia się wilgocią, — ciemności na świat lecą niespożyte”, to dla autorki „jasnym jest, że dzieli ona [...] lęk natury w godzinach męki Zbawiciela”; trudno zgodzić się, aby to było jasne. Owszem, zgodzić się można, że Norwid zbliża dzieje *Wandy* do początków naszej ery i wiąże je z rodzącym się chrystianizmem: jej ofiara za naród wynika niejako z tego nowego ducha dziejów, który się zaczął od ofiary Chrystusa za ludzkość. Autorka widzi tu jednak nie tylko to, ale i zupełnie ścisłą synchronizację wypadków: „Nastrój i treść słów królowej każe akcję IV i V obrazu oznaczyć na Wielki Piątek. Z tego wynika, że scena III rozgrywa się w czwartek wieczorem, dwie pierwsze tegoż dnia rano.” „Jest [...] możliwe, że Norwid owe trzy godziny ciemności, o których piszą ewangeliści, użył na zgromadzenie ludu i przybycie *Wandy* do rozbitego namiotu.” „Wanda umiera [...] wtedy, gdy na Golgocie dokonało się życie

Zbawcy świata” (s. 48). Czy naprawdę są podstawy, aby Norwidowi przypisać taki pomysł? Nie ma żadnych. Może nie byłoby dla autorki argumentem, gdybym powiedział, że legendowa atmosfera utworu bynajmniej nie nasuwa pytania o ścisłe daty. Samą jednak bronią chronologicznego realizmu łatwo cały jej wywód obalić. Wanda mówi, że widziała cień ręki Bożej „przechodzący po polach”: „ta ręka — jak by przebitą była, bo słońce padało — przez wnętrze dłoni na wskrós, jak przez wypaść sęka”. Otóż, jak ścisłość, to ścisłość: przecież przebitą dłonią mógł Zbawiciel błogosławić dopiero po śmierci na krzyżu i zmartwychwstaniu! Szczegół to znamienny dla tej pracy: bo w bardzo wielu wypadkach idzie w niej autorka zbyt daleko, przeocząc granice zakreślone przez tekst. Podobnie jest np. z określeniem roli Wandy w dramacie: „Wanda przez swe pośrednictwo między narodem a Bogiem przypomina Matkę Boską pośredniczącą między Bogiem a światem” (54), zaś „cudowna śmierć bohaterki podkreśla podobieństwo i różnice roli”. Różnice są widoczne, istotnie; podobieństw wybitnych nie dostrzegam: bo jeśli Wanda mówi np.: „Lud mię postawił na szczycie — jako najbielszy śnieg”, to czy to naprawdę „spokrewnia ją z Matką Chrystusa”? Wchodzi tu w grę jeszcze jedna właściwość metody autorki. Zamierzyła ona przy okazji *Krakusa* i *Wandy* „sięgnąć (jak powiada w „słowie wstępnym”) w głąb historiozofii i wiary pisarza”. Rzecz zupełnie godziwa. Ale w praktyce prowadzi ona czasem do uzasadniania interpretacji jednych utworów szczegółami brany z innych. Aczkolwiek też analogia pomiędzy Wandą a Matką Boską, zdaniem autorki, wpływa „dostatecznie jasno z samego tekstu misteriów”, widzi ona „ponadto argument ważny” w rysunku Norwida z r. 1850 (reprodukowanym przez Miriamę w to-

mie C przy s. 144), który przedstawia Wandę siedzącą opodal ciała pokonanego szatana. Otóż, zgodziwszy się nawet na taką interpretację rysunku (acz i ona może być dyskutowana), niepodobna się zgodzić na jej przeniesienie do utworu, który ma być samostarczalny. Tym więcej że to przeniesienie staje się ostatecznym wyjaśnieniem obydwóch dramatów, bo tematem obydwóch ma być, wedle autorki, „zwycięstwo nad szatanem”. Tu znów inne jeszcze trzeba zrobić zastrzeżenie: jeśli rzeczy tak brać mamy, to wypada równocześnie stwierdzić, że „zwycięstwo nad szatanem” w tej czy innej postaci jest tematem wielu utworów w literaturze, Norwidowskie więc nie dość się wyróżniają, skoro są pomieszczone w tak ogólnej kategorii.

W sferę bardziej uszczegółowiającej, a więc i istotniejszej interpretacji i krytyki wchodzimy w rozdziałach dalszych, które przedstawiają historiozoficzne tło utworów (antagonizm Polski i Germanii, kryzys cywilizacji pogańskiej o świcie chrystianizmu) i indywidualny dramatyzm występujących w nich bohaterów (tragiczną miłość Wandy i Rytygiera, hamletyzm Krakusa). I tu jednak także budzi się w czytelniku niejedna wątpliwość. Czy np. naprawdę „gród wawelski” jest w *Wandzie* „jakby centrum świata, skupiającym najistotniejsze dążenia i wydarzenia epoki”? Czy naprawdę sztuka ta „uwydatnia pierwszeństwo kulturalne Polski, która wchodzi na drogę postępu, gdy Germania trwa w pogaństwie” (57)? Czy okazuje, że Polska nawet „wyprzedza w postępie kulturalnym zwycięski, potężny Rzym” (63)? Nie wynika to bynajmniej wyraźnie z tekstu dramatu. Nie rozwiązuje też ta książka wszystkich zagadek, jakie mieści w sobie *Krakus*, i jeśli przekonywa czytelnika do jakiej tezy, to najbardziej do tej, którą cytuje z innego krytyka (nie aprobując jej zresztą), mianowicie, że

Norwid „utopił swój dramat w mętym symbolizmie” (67).<sup>10</sup> Autorka formułuje własny sąd nieco inaczej: „Po przejściach duchowych bohaterów, po ich zmaganiu się w sobie, przychodzą wypadki niezupełnie przygotowane w sposób konkretny” (68). Ale to ostatecznie na to samo wychodzi, zwłaszcza wobec dalszej uwagi, że „w procesach psychicznych ujawnionych w misteriach Norwida zastanawia wyznaczenie podrzędnego miejsca woli” (72). Naprawdę sprawa jest niejasna. Dlaczego Krakus chce być zbawcą nieznanym? Czy się czuje tylko poetą, który zdolny jest do natchnienia w chwili wyjątkowej, ale któremu obca jest sfera codziennego działania? Czy czuje się naturą kontemplacyjną tylko, a nie władczą? Czy wątpi o sobie i swojej sile? Nie tłumaczy go „chrystusowość”, bo Chrystus nie był anonimem. Nie wyjaśnia go „hamletyczność”, bo i Hamlet „hamletyzuje” tylko do pewnej chwili. P. Szmydtowa powiada, że Krakus jest „idealnie czułym medium, przez które zaczyna działać świat niewidzialny” (70): „wypełnia nakaz niebieski”, i to wszystko, co może zrobić; stąd „nie okazuje aktywności ani chęci życia”, a „najszczęśliwszy stan, jakiego doświadcza, to zniwelowanie własnej woli” (72). Nie zaleca go to jako bohatera dramatycznego (zwłaszcza że wyraźnie nic o sobie nie powiedział); toteż może w zakończeniu powinniśmy sympatyczniej spojrzeć na Rakuza, który, zapewne, jest naturą brutalną i samolubną, ale przynajmniej ma instynkt życia i władzy. Dlaczego mamy go uważać za „zbrodniarza”? Przecież, ostatecznie, zabił brata nie wiedząc, z kim walczy, i nie skrytobójczo, ale w pojedyn-

---

<sup>10</sup> Cytat z artykułu Zdzisława Żygulskiego *O dramat nowożytny i jego formę*, „Pamiętnik Literacki”, XXII—XXIII, s. 44. (Przyp. red.)



ku. Stanowczo, tu są jakieś tajemnice, które i po pracy p. Szmydtowej, mimo jej drobiazgowości, pozostają niewyjaśnione. *Krakus* zaś pozostaje dla nas nadal tylko zbiorem piękności lirycznych.

Część trzecia książki poświęcona jest „artyzmowi i technice” (tj. analizie poszczególnych czynników tematycznych, kompozycji, metod charakterystyki i obrazowania), część czwarta traktuje o „czynnikach stylo-metrycznych” (które to wyrażenie nie znaczy, by autorka uprawiała stylo-metrię, lecz stanowi skrótową formułę dla elementów stylu i metryki). Mamy tu mnóstwo obserwacji nader szczegółowych, niektóre bardzo trafne (np., że zamierzone w fantastyce dramatu o *Krakusie* zespolenie pospolitości z wzniosłością nie udało się poecie, s. 85); acz na niektóre inne trudno się zgodzić (jak np. na wywód o „polifonicznym dialogu”, s. 167, albo na wiązanie archaizmów Norwida z *Kazaniami świętokrzyskimi*, których on znać nie mógł, s. 144; najwięcej do dyskusji mogłyby pobudzić ustępy o wersyfikacji).

Ostatni rozdział przeciwstawia „misteria” Norwidowskie dramatom baśniowym Słowackiego (nie we wszystkim słusznie!) i kończy się twierdzeniem, że Norwid stał się w nich „poprzednikiem Wyspiańskiego”.

Reasumując: książki p. Szmydtowej nie mogę uważać za wygraną w walce z trudnościami tych niezwykle utworów poetyckich, samo jednak uczestnictwo w tej walce jest zaszczytne. Lojalnie też zaznaczam, że moja opinia odbiega od większości innych, które znalazły wyraz w druku (por. rec. p. St. Cywińskiego w „Ruchu Literackim” 1933, s. 48; p. Jul. Krzyżanowskiego, *Bajka ludowa w misteriach Norwida, Paralele*, s. 163; T. D. w „Myśli Narodowej” 1933, nr 23; etc.; sąsęd ujemny wypowiedział p. St. Zabierowski w „Prze-gładzie Współczesnym”, t. XLIV, s. 300—302, nie

kwestionując zresztą interpretacji p. Szmydtowej, doradzając tylko uwzględnienie większej liczby źródeł i pokrewieństw, np. z dramatami niemieckiej literatury romantycznej, wreszcie domagając się jakiejś niewyraźnie opisaney „formuły socjologicznej”).

Do utworów Norwida, o których stosunkowo najwięcej pisano, należy *Kleopatra*. Trzeba tu przede wszystkim przypomnieć pominięte poprzednio uwagi, które p. Władysław Tarnawski zamieścił we wstępie do Szekspirowskiego *Antoniusza i Kleopatry* w wydaniu Biblioteki Narodowej. „Norwid — pisze p. Tarnawski — najwidoczniej pragnął świadomie przedmiot traktować z punktu widzenia zupełnie przeciwnego Szekspirowskiemu.” „Współzawodnictwo z Szekspirem — czytamy dalej — widać i w ujęciu tematu, bardziej historiozoficznym niż psychologicznym, i w uduchowieniu Kleopatry, i w wyborze motywów, które Szekspir pomiął.” — Do uwag p. Tarnawskiego nawiązuje p. Stanisław Cywiński w studium, które jest jedną z najszczęśliwszych prac o *Kleopatrze* (acz pod nienajszczęśliwszym tytułem: „*Kleopatra*” Norwida jako dramat *ponadszekspirowski*), i uwydatnia wszystkie elementy utworu, w których Norwid wyraźnie się Szekspirowi przeciwstawia. Należy do nich nade wszystko „ciągle podkreślany związek pomiędzy jednostką a społeczeństwem”, podczas gdy tragedia Szekspira jest czysto indywidualna. Ujawnia się ten związek i w charakterystyce postaci, i w szeroko podmalowanym tle obyczajowym; tłumaczy on też m. in., dlaczego Norwid o wiele bliższy niż Szekspir jest Plutarcha i Swetoniusza. Studium to uwydatnia także przejawiające się w *Kleopatrze* elementy historiozofii Norwida, wciągając (dyskretynie) do porównania jego wypowiedzenia teoretyczne. Czy jednak trafna jest uwaga (s. 87), że Egipt w *Kleopa-*

trze „pośrednio wyobraża Polskę”? Raczej: ma pewne rysy polskie. Zupełnie zaś już nieuzasadniona jest alegoryzacja oślepienia Szechery (s. 93: „Fakt ten bodaj ma symbolizować ostateczne zapatrzenie się Egiptu w świat ducha i zejście jego do grobowca przeszłości przy zamknięciu oczu na rzeczywistość bieżącą”). Nic w atmosferze ogólnej dramatu ani w kontekście tej sceny nie uzasadnia takiej alegoryzacji. Trafna jest konkluzja p. Cywińskiego: że w *Kleopatrze* „tragedia zbiorowości przelamuje się w każdej niemal osobowości inaczej, zachaczając o nie wszystkie” i że można w tym widzieć „głęboko chrześcijańskie” ujęcie rzeczy, wedle którego „jednostka nie jest prostym wykładnikiem całości, zaś zbiorowość — to coś więcej niż tylko suma oddzielnych indywidualów”.

Nie widziałem drugiego wydania *Rzeczy o tragizmie „Kleopatry”* p. Zygmunta Falkowskiego, z recenzji tylko p. Cywińskiego („Ruch Literacki” 1933, s. 50) dowiaduję się, że „niestety, pierwotne braki nie zostały [...] usunięte” (p. Falkowski bronił się, tamże, s. 158; p. Cywiński ogłosił „kilka słów odpowiedzi”, s. 159; obszerniej omówił tę książkę także p. M. Giergielewicz, „Droga” 1933, s. 1154).

Z okazji przedstawienia *Kleopatry* w teatrze miejskim we Lwowie cały zeszyt „Sceny Lwowskiej” („dodatku bezpłatnego do biletów wstępu”) został poświęcony Norwidowi. Obok artykułu p. Kazimierza Zakrzewskiego o „*Kleopatrze*” w świetle prawdy historycznej znalazł się tu *Komentarz do „Kleopatry”* pióra p. W[ilama] H[orzycy]. Podstawą jego wywodów jest Norwidowska definicja tragedii, podana we wstępie do *Krakusa*; widzi w niej „najgłębszy komentarz i do *Kleopatry*”: i w niej bowiem chodzi o „fatalność dziejową” polegającą na tym, że „do walki ze sobą stają dwa światy, egip-

ski i rzymski, z których żaden nie posiada prawdy wewnętrznej i oba są, choć na inny sposób, umarłe”, stąd zaś „wszystko, co wielkie i głębokie, dostawszy się między młyńskie kamienie tych dwóch martwych potęg, musi umierać”. Mniej jasne jest objaśnienie odmienności *Kleopatry* od dramatów „typu szekspirowskiego”. — O samym przedstawieniu lwowskim informuje artykuł p. S. Flukowskiego „*Kleopatra*” *C. Norwida na scenie Teatru Lwowskiego* („*Pion*” 1934, nr 1). — *Kleopatra* doczekała się także wykonania radiowego. Jak pisze „*Czas*” z dn. 21 maja 1933 (*Polskie Radio ku czci Norwida*), „radiofonizacja [...] polegała na skrótach i ilustracji muzycznej, na ogół udanej [...]. Role tytułowe wypowiedzieli pięknie Jaracz i Modzelewska [...] występowali także Broniszówna, Samborski, Piekarski, Dominiak i Boelke. Muzyka Nawrota, radiofonizacja i słowo wstępne Zrębowicza”.

Praca p. Władysława Arcimowicza o *Assuncie* „dowodzi” tezy, iż poemat ten jest utworem alegorycznym. Punktem wyjścia jego wywodów jest uwaga rzucona przed laty przez p. Cywińskiego, że „*Assunta* jest poematem symbolicznym, wyrażającym miłość do sztuki”.<sup>11</sup> Tę niefortunną (ale też, trzeba przyznać, tylko przygodną) uwagę p. Arcimowicz rozwinął z nieprawdopodobną drobiazgowością i systematycznością, osiągając ten wynik, że dla czytelnika (wbrew woli autora) zupełnie niewątpliwa staje się jej mylność. W przedstawieniu p. Arcimowicza *Assunta* wychodzi na jakiś nowy *Roman de la Rose*. Sama bohaterka jest alegorią sztuki, a raczej „mistycyzmu i natchnienia”, które sztuce towarzy-

---

<sup>11</sup> Chodzi tu o zdanie Cywińskiego, że w *Assuncie* „symbolizuje [...] Norwid miłość do sztuki”, zawarte w komentarzu do *Wyboru poezyj Norwida*, Kraków 1924, s. 255. (Przyp. red.)

zyć powinny (s. 3). Dziadek jej jest ogrodnikiem; to też alegoria: bo „sztuka chrześcijańska pochodzi od apostołującego niegdyś w pierwszych wiekach naszej ery pospółstwa pracującego fizycznie” (s. 11). Pomińmy mętność tego zdania (bo nie wiadomo, czy chodzi w nim o apostołów, założycieli nauki Kościoła, czy o artystów; o tych drugich nie wiadomo, żeby z pospółstwa mieli pochodzić); niczym ono jeszcze wobec dalszych. Assunta miała rodziców, o których z tekstu tyle tylko się dowiadujemy, że zginęli w powodzi. Dla p. Arcimowicza to wystarcza, by napisać, co następuje: „Syn i synowa ogrodnika, a rodzice Assunty — to, według wszelkiego prawdopodobieństwa, myśl chrześcijańska abstrakcyjna, filozofia patrystyczna i scholastyczna.” Chwała Bogu, że dodał przynajmniej te trzy słowa o prawdopodobieństwie. Bez żadnej już jednak żenady głosi dalej, że Assunta „jest kontynuacją [sic!], raczej syntezą [sic!] prostaków chrześcijan i chrześcijańskiego społeczeństwa inteligentnego” (s. 11). — Nie dosyć na tym: alegoryczne mają być wszystkie szczegóły narracji i scenerii. Rodzice Assunty zginęli w powodzi: powódź ta „jest przypływem, powrotną falą pogańskiego antropocentryzmu” (14). Assunta jest niemową; wiadomo, czemu: sztuka, pojęta „jako praca-misterium, jako natchnienie z Boga poczęte”, za czasów Norwida „nie była sztuką rozpowszechnioną ani w Polsce, ani w ogóle w Europie” (19). I tak dalej, i dalej. Wystarcza, żeby poeta wspomniał o promieniu słońca, a nasz krytyk już odkrywa: „Promień słońca, to znowu [...] symbol pracy tworzącej życie” (5). A myśmy myśleli, że to po prostu — w swoim bogactwie i cudowności — promień słońca!

Na dobitkę autor wyobraża sobie, że on dopiero, tą intelektualistyczną interpretacją, ratuje wartość poematu. A gdyby tak nie przyjąć tej alegoryzacji? Wtedy,

powiada autor, „trzeba zupełnie zrzec się możności zrozumienia *Assunty* i uważać ją nadal za bardzo lichy i niezrozumiały poza najbanalniejszą fabułą poemat miłosny” (46). Otóż wręcz przeciwnie: doskonale można, a nawet trzeba, czytać *Assuntę* po prostu jako poemat opowiadający: o sierocie, oniemiałej z przerażenia nie-szczęściem, o poecie, który ją pokochał za piękność i bogactwo duszy przejawiające się w samym modlitewnym spojrzeniu ku niebu, wreszcie o wielkiej damie, która dla sieroty uplanowała obrażające „przyzwoite” małżeństwo z łajdaczyną. Można i trzeba tak czytać, tym więcej że wszystko to są przecież charakterystyczne, znane i skądinąd motywy poezji Norwidowskiej, acz tu w jedyny sposób złączone i zobrazowane. I bynajmniej przy takim czytaniu *Assunta* nie jest poematem „bardzo lichym i niezrozumiałym”: przeciwnie, jest poematem bardzo pięknym, ludzkim i zgoła przystępnym, acz są w nim norwidowskie niedopowiedzenia i ironie. Wystarczy przeczytać poświęcone *Assuncie* uwagi w przypisach Miriama do *Poezji wybranych* i porównać je z tym, co pisze p. Arcimowicz, aby sobie uprzytomnić, czym jest wrażliwość na poezję, a czym jej niedostatek. Prawda, że w *Assuncie*, jak i w innych utworach Norwida, pełno refleksyj i gnomów, a raz po raz jakieś zjawisko nabiera charakteru symbolicznego: ale wszystko to mieści się w granicach spraw, które poeta przedstawia; wszystko jest „nasunięte” przez samo opowiadanie, które zwykłym trybem poezji, w pewnym sensie uniwersalizuje swój przedmiot. Od tego bardzo daleko do paraboli, w której każdy „chwast” i każda „skała” ma znaczenie alegoryczne. *Assunta* nie jest utworem ani w rodzaju *Romansu o róży*, ani w rodzaju bajek Krasickiego. Posługując się ze swojej strony parabolą, powiem, że p. Arcimowicz jest jak człowiek, który wy-

rósłszy w kraju, gdzie nie jedzą sałat i nie zdobią stołów kwiatami, znalazł się nagle przy stole obficie zastawionym i sałatami, i kwieciami: oszołomiony, nie mogąc skupić uwagi, zjada w końcu z determinacją wiązanek fiołków, a wacha sałatę. Trzeba przyznać, że od czasu do czasu ma wątpliwości, czy postępuje właściwie. Te wątpliwości rehabilitują go poniekąd jako krytyka. Przyznaje więc, że i przy największym wysiłku wyobraźni w kierunku tropienia „symbolizmu”, „symbolizm” ten (a raczej parabolizm) „zaczyna się rozplýwać wśród wielu szczegółów realistycznych” (15): tłumaczy to tym, że „poeta albo świadomie stara się nadać utworowi charakter realistyczny, albo przyplýw wspomnień osobistych mimo woli psuje wyrazistość symboli”. Fiołki nie są dobre w smaku: krytyk niecierpliwi się, że sałata nie pachnie. Zaczyna podejrzewać, że poeta „miał [...] trudność z odmalowaniem postaci niewieścich” (18); przyznaje nawet, że „nie można Assunty bez reszty wytłumaczyć jako symbol” (16). Cofnąwszy się tak daleko od swojej głównej tezy, zaczyna jednak znowu dodawać sobie odwagi. Niemota Assunty — powiada — „jest tak niespodziewaną cechą, że nie może nie być w związku z symbolicznym znaczeniem bohaterki” (18). Ten argument nas nie przekonywa. Lepszy już o wiele jest ten, że Norwid jako krytyk często stosował metodę alegoryczną: „alegorycznie [...] ujmował Danta; Matejce miał za złe, iż symbolizm obniża [...] *Anhellego* i *Balladyne* interpretował jako utwory alegoryczne [...] ba, nawet pieśń staropolską *Bogurodzica* [...] nie inaczej ujmował, jak tylko biorąc jej każde słowo w licznych z nim skojarzeniach historiozoficznych” (46). Nał tym warto się chwilę zastanowić. Aby jednak rzeczy nie komplikować, pomińmy Matejkę, bo malarstwo to nie to samo co poezja, i Norwid-plastyk nie jest równy Norwidowi-poecie. Za-

uważmy dalej, że „skojarzenia historiozoficzne” to nie to samo co alegoria. Że pewne motywy *Boskiej komedii* Norwid ujmował alegorycznie, to jest w zgodzie z założeniami kompozycyjnymi tego utworu. *Anhelli* w pewnych częściach jest utworem niewątpliwie alegorycznym (że wspomnę tylko rycerza z chorągwią o trzech literach), a *Balladyna* ma w pewnych częściach pozór alegorii, podobnie jak *Myszeis* (wspomnijmy o postaci Filona, o dziejopisie Wawelu, o Goplanie), nie Norwid też jeden interpretował te utwory alegorycznie. Że jego interpretacja była zupełnie mylna, to tylko świadczy, że był gorszym krytykiem niż poetą, nie jest jednak racją, żeby do jego utworów taką interpretację stosować. Zwłaszcza że dość było dzieł, których tak nie interpretował: nie tłumaczył alegorycznie ani *Childe Harolda*, ani *Marii*, ani *Konrada Wallenroda*, ani *W Szwajcarii*. (Gdyby zresztą nawet to robił, to i to nie byłoby jeszcze racją, żeby go w tym naśladować.)

Gdy się z rzadka zdarzy, że p. Arcimowicz wychodzi poza alegoryzację, przeważnie zaraz popada w biografizm, zaiste mogący usprawiedliwić najgwałtowniejsze diatryby Manfreda Kridla. Oto jeden z przykładów: „zachowanie się poety wobec ukochanej jest piękne i filozoficzne [sic!] [...]. Prawdopodobnie za młodu tak zachowywał się poeta wobec pani Kalergis” (17). A ileż p. Arcimowicz ma do powiedzenia z powodu drobnej sceny z rozlaniem wina (s. 35): o wpływie alkoholu na spotęgowanie różnych cech psychiki, o tym, co mówi W. James na temat pobudzania przez alkohol „zdolności mistycznych”, wreszcie o tym, że „Norwid początkowo pochwalał i najprawdopodobniej stosował taki sposób pogłębiania swych doznań prawdy”, ale potem przestał! Skąd on wie to wszystko? (Obszerniej omawiali tę książkę: p. Z. Szmydtowa w „Ruchu Litera-



ckim” 1933, s. 178, i p. M. Giergielewicz w „Drodze” 1933, s. 1158.)

Dwu nowo ogłoszonym utworom komediowym, *Pierścieniowi wielkiej damy* i *Miłości-czystej*, poświęcił studium p. Tadeusz Sinko (*Mussetowskie komedie Norwida*), uwydatniając ich rysy romantyczne. Naczelny zresztą z tych rysów widzi nie w treści ani w formie utworów, ale w ich oparciu na osobistych przeżyciach poety. Historia hrabiny Harrys i Mak-Yksa — to *Wunschtraum* Norwida, „śniony w r. 1872, kiedy przeszło 50-letni poeta w nędzy paryskiej i zapomnieniu [...] pisał dla potomności *A Dorio ad Phrygium* i *Kleopatrze*, a 50-letnia Maria Muchanowa opiekowała się w Warszawie aktorami i przygotowywała się na śmierć”. Stąd i rozbiór utworu polega głównie na uwydatnieniu poszczególnych motywów autobiograficznych. Nie inaczej postępuje autor i z *Miłością-czystą*; ponieważ jednak tu o bezpośrednio powiązania trudniej, posługuje się spekulacją: „Feliks, marzący o miłości do Julii, a zakochujący się w jej wiernej przyjaciółce, to znowu sobowtór Norwida, a w takim razie Julia ma pewne rysy p. Kalergis, a Marta p. Trembickiej.” Wolno mieć wątpliwości co do takiego wniosku. Obcujemy w tej rozprawie z terminami „psychoanalizy”, słyszymy nawet o „biologicznym celu utworu” (275)! Mało tu natomiast pierwiastka krytyki estetycznej, czego należy żałować, tym bardziej że autor nazywa *Pierścień* „brylantem o dziwnie misternym szlifie” i w repertuarze teatrów polskich widzi dlań miejsce tuż obok *Fantazego*. — Sądy pełne równie wielkiego uznania dla tej komedii ogłosili p. Jan Lorentowicz (w „Nowej Książce” 1934, z. 1) i p. Tadeusz Kudliński (w „Gazecie Literackiej” 1934, marzec).

Z artykułów, które wywołała ogłoszona przez Miriamę *Reszta wierszy*, na wyróżnienie zasługuje felieton

p. Adama Grzymały Siedleckiego (*Inedita Norwida*, „Kurier Warszawski”, 6 II 1934) z pięknie sformułowaną radą dla początkujących czytelników poety: „Z tej wieży wielkich ciśnięć ducha, jaką jest ta twórczość, należy sobie wybierać swojego własnego, bliskiego uczuciom Norwida, choćby kilkanaście tylko utworów na razie — z tymi się zżywać, im się zwierzać — do nich dobierać z biegiem czasu dalsze, i tak stopniowo wejść w Norwidowski ustrój przekonań, przeświadczeń, aż coraz jaśniejszą stanie się i całość.”

P. Antoniego Pospieszalskiego *Uwagi nad „Zwolonem” Norwida* („Ruch Literacki” 1933, s. 235) są obiecującą próbką młodzieńczych zdolności, przedwcześnie jednak ogłoszoną. — Artykuł p. Alfonsa Dzieciołowskiego *Tęsknota za polskim obyczajem* („Kurier Warszawski” 1930, nr 207) jest próbą treściowej i formalnej charakterystyki *Mojej piosenki* [II]. — P. C. F. L[öw] przypomniał złośliwą współczesną ocenę *Szczesnej i Auto-da-fé* (*Do dziejów krytyki Norwida*, „Ruch Literacki” 1934, s. 191). — Stosunkowo sporo pisano o wierszu *Wczora-i-ja*. Asumpt dał p. Zygmunt Wasilewski artykułikiem *Wszystkie metody są dobre* („Kurier Poznański” 1933, nr 153). Odpowiedział mu p. St. Cywiński artykułem *O pojmowanie poezji* („Dziennik Wileński” 1935, nr 106 i nast.). Z kolei Waclaw Borowy (*Anioł woła*, „Ruch Literacki” 1935, s. 67<sup>12</sup>) zestawiał najważniejsze dotychczasowe interpretacje tego wiersza i uzupełnił je swoimi uwagami (przeoczył interpretację Brzozowskiego, którą przypomniał p. K. Jaworski w „Drodze” 1933, s. 1121; nie uwzględnił też interpretacji p. Kołonieckiego, ib., s. 1034, i p. Ign. Fika, *Uwagi nad językiem C. Norwida*, s. 39). — W artykule *O „Polce” Norwida i innych Pol-*

<sup>12</sup> W tym tomie s. 61. (Przyp. red.)

kach („Ruch Literacki” 1935, s. 113) p. St. Cywiński porównał utwór naszego poety z wierszami Teofila Gautier (p. Cywiński pisze stale: Gauthier!) i Heinego, poświęconymi Marii Kalergis, a także z ustępem z Heinego pamiętników podróży, mieszczącym dęty panegiryk na cześć kobiet polskich: we wrażeniu bowiem z tych rzeczy widzi genezę utworu Norwida. Mniej potrzebnie zestawiał autor portret idealnej Polki Norwidowskiej z Fredry Aniela, Słowackiego Dianą, Orzeszkowej Justyną i Seweryną, Prusa Madzią, Sienkiewicza Marynią, Reymonta Anką (z *Ziemi Obiecanej*), Żeromskiego Joasią i Marzeńką (najniefortunniej!); nawet Oktawię Żeromską do tego szeregu przyplątał. — P. Stanisława Jerschiny *Uwagi nad „Purytanizmem” Norwida* („Ruch Literacki” 1933, s. 43) przynoszą bardzo ciekawy i ładny rozbiór tego utworu, uwydatniając w nim „mistrzowski splot wątków dyskusyjnego z obrazowo-lirycznym”. Jest to miły przykład analizy formalnej dokonanej z należytych uwzględnieniem treści, a przy tym bez fanfar, bez wierzenia i bez pozy kolumbowej. Co robi ten nieznaną krytyk? Czemu się częściej nie odzywa?

Przykrym zgrzytem w literaturze norwidowskiej był artykuł Boya-Żeleńskiego *Duch Adama i skandal* („Wiadomości Literackie” 1932, nr 40), doszukujący się w wierszu poety pod tym tytułem potwierdzenia dla najokropniejszej z plotek emigracyjnych. Bolesną omyłkę znakomitego pisarza rzeczowo sprostował p. Wacław Kubacki (*Jak się to pismo niejasne wyklada*, „Myśl Narodowa” 1932, nr 44).

Rozległy kompleks motywów i wątków antycznych w twórczości poety omawia p. Tadeusz Sinko (*Klasycyzm laur Norwida*), dając systematyczny ich przegląd, z wska-

zaniem ich źródeł, związków literackich i oceną zarówno trafności ich przedstawienia (w sensie zgodności z historią i tradycją), jak (częściowo) artystycznej wartości skonstruowanych z nich utworów. Wielka erudycja autora, zarówno w zakresie antyku, jak literatury polskiej, predestynowała go wprost do napisania takiego studium, wdzięczni mu też być winniśmy za to, że je napisał. — Autor nie trzyma się chronologii utworów poety. Zaczyna od *Tyrteja*, „jako najcharakterystyczniejszego dla stosunku Norwida do antyku”; potem omawia drobniejsze utwory na tematy greckie i rzymskie; dłuższy ustęp poświęca *Kleopatrze*; kończy analizą *Quidama* „jako zamierzonej syntezy trzech [...] składników naszej cywilizacji” (tj. rzymskiego, greckiego i żydowsko-chrześcijańskiego). Wykład prowadzi znanym swoim trybem komentarzy-marginaliów, uwzględniając na przemiany zagadnienia historyczne, filologiczne, filozoficzne i estetyczne, w miarę tego, jak kolejne części tekstu myśl o nich nasuwają. Tak więc w rozbiorze *Tyrteja* mamy uwagi o przypuszczalnych źródłach wiadomości Norwida, o wiernie i niewiernie przedstawionych szczegółach ustroju Sparty, o imionach bohaterów; przy sposobności jednak raz po raz robi autor i spostrzeżenia nad kompozycją: stwierdza ślady „niewykończenia” tragedii, określa jej charakter jako „stataryczny”, ocenia ekspozycję („faktycznych przesłanek do dalszej akcji przynosi niewiele”); rzuca różne uwagi o stylistycznych elementach dzieła („zatrzymanie greckiego brzmienia epitetu oczu Ateny [„glaukie”] trąci trochę snobizmem”); nie wzdraga się i przed hipotezami biografistycznymi, acz stawia je dyskretnie (powiadając np., że miłość *Tyrteja* i *Eginei* objaśnić można „chyba jakimiś osobistymi przeżyciami autora”); kończy ogólną charakterystyką artyzmu dzieła („puste dłużyzny refleksyjne [...] nieraz

bezcelowe, czysto erudycyjne. Utonęła w nich wątła akcja"). W tym samym sposobie komentowane są i inne utwory. P. Sinko nie pomija nawet drobniejszych aluzji w poematach nie na antyczne tematy. Osobny np. ustęp poświęca tytułowi *A Dorio ad Phrygium*, a nawet zwrotowi o Muzie, „rękopisów pracze”. Dowiadujemy się czasem rzeczy zdumiewających. Oto np. Norwid wyprzedził Wilamowitza w uznaniu pewnej anegdoty za wybitnie charakterystyczną dla Platona, co zdaniem autora, „przynosi zaszczyt jego intuicji”. Tam nawet, gdzie go razi „dziwactwo asocjacyj Norwidowych”, znawca antyku musi „tym większy podziw wyrazić dla plastyczności jego wizyj materialnych, widniejącej w [...] szczegółach opisowych”.

Z rzadka zdarza się, że interpretacje autora wzbudzają wątpliwości. Czy np. słońce w wierszu *Narcyz* („Zwierciadlaność pochodzi z słońca”) „to idea w sztuce, idea platońska”? Można powątpiewać, skoro koncepcja idei doprowadziła Platona do teoretycznego lekceważenia sztuki, a w „epilogu” *Niewoli* Norwid każe Platonowi uznać wywody Archity. Podobnież uwaga o „identyfikowaniu piękna z pożytecznym” („że użyteczne nigdy nie jest samo, — że piękne wchodzi, nie pytając, bramą”) jako o czymś podobnym do „naiwnej estetyki Sokratesa z *Memorabiliów*”, tj. o elemencie „pewnego symplizmu”, sama trąci... symplizmem.

Poruszanie tytu tak różnorodnych materij, przeplatanie ich streszczeniami utworów nadaje stylowi studium czasem charakter jakby zdyszanego pośpiechu, który czyni je miejscami trudno zrozumiałym: trzeba jednak tę pracę traktować nie tyle jako rzecz do czytania z osobna, ile w łączności z tekstem utworów poety.

O *Kleopatrze* wypowiada krytyk niewiele sądów ogólnych („Pominał [...] Norwid pobyt Kleopatry z Cezarem

w Rzymie, nie chciał wiedzieć o ich synu Cezarionie, tym mniej o późniejszych dzieciach z Antoniuszem, a Kleopatę przedstawił jako jakąś predestynowaną admira-torkę i kochankę Cezara, a potem jego mścicielkę”; „charakterystyka Antoniusza, oparta na źródłach [...] wypadła doskonale”). Rozbiór natomiast *Quidama* prze-plata szeregiem uwag estetyczno-krytycznych („przed-stawienie pierwiastka greckiego redukuje się do wtrą-conych w poemat uwag samego autora”; „przypadkowo-ści [...] niektóre [...] programowe, ale inne trzeba położyć na karb braku ekonomii kompozycyjnej”; „Pogoń za zbytnią subtelnością prowadzi [...] aż do prymitywności”; „Jakkolwiek unikanie intrygi i węzła dramatycznego było w tej przypowieści zamierzone, to ich surogat w formie wzajemnych, a dość arbitralnych wizyt osób fabuły jest przecież zbyt prymitywny”). Uwagi te są przeważnie słuszne, nie docenił wszelako autor wielkich (pomimo braku koordynacji kompozycyjnej) piękności poetyckich *Quidama*. Do szczególnie ciekawych ustę-pów studium należy porównanie *Quidama* z *Iry-dionem* i z powieścią Waltera Patera *Marius the Epi-curean*.

Kończy rozprawę zobrazowanie ogólne erudycji kla-sycznej Norwida — w formie spisu poetów, filozofów i historyków, których znajomość da się stwierdzić w je-go dziełach i listach — i charakterystyka jego zasadni-czej postawy wobec antyku. Praca ta jest jedną z naj-pożyteczniejszych w plonie 50 rocznicy śmierci Nor-wida.

Uzupełnieniem tej pracy w pewnym zakresie są dwa przyczynki ogłoszone w „Czasie” dn. 23 września 1934 (w tygodniowym dodatku „Przegląd Artystyczny”): p. Władysława J. Dobrowolskiego *Osoba Cycerona w dziełach Norwida* i p. Zygmunta Leśnodorskiego *Nor-*

widowskie „Rozmowy umarłych”. — Wiąże się z nią także studium p. Zofii Szmydtowej *Platon w twórczości Norwida*. Autorka stwierdza, że „stosunek poety do Platona nie był ani prosty, ani ekskluzywny”: nie wykluczał różnicy sądów i polemiki przy akceptowaniu wielu zasadniczych poglądów i przeświadczeń. Były tu, wedle autorki, „trzy sfery oddziaływania. Pierwsza — zespół zagadnień religijno-moralnych w zastosowaniu do jednostki i zbiorowości, druga — problemy sztuki, trzecia — poglądy na miłość”. Wszystkie te sfery rozważa autorka szczegółowo a delikatnie na przestrzeni całej twórczości Norwida. W zakresie spraw związanych ze sztuką dobitniej by się może zarysowały różnice, gdyby autorka nieco szerzej uwzględniła *Iona*, który przecież poświęcony jest natchnieniu w Homere. — Konkluzją autorki jest, że wpływ Platona na naszego poetę „łączy się na ogół harmonijnie z działaniem chrystianizmu i filozofii idealistycznej wieku XIX” i że wspólnego oddziaływania tych trzech czynników rozdzielić niepodobna. — Do najcelniejszych należy tu ustęp o *Assuncie* (s. 385) jako poemacie o miłości. Pouczające jest porównanie tego ustępu z rozprawą p. Arcimowicza. I p. Szmydtowa mówi, że życie Assunty „to ustawiczna parabola, zrozumiała dla poety”, ale jakże inne to u niej ma znaczenie! „Norwid — czytamy — uczynił z *Assunty* poemat miłosny, wybitnie odrębny i niezmiernie interesujący. Przedstawił w nim intelektualny rozwój człowieka przez miłość pojętą w duchu platońskim.”

Bardzo sumienną rozprawę o motywach żydowskich w twórczości Norwida napisał p. Juliusz Feldhorn („...*Pomnik strzaskany*...”). Ustaliwszy, że z zagadnieniem żydostwa spotykał się poeta na trzech drogach: przy lekturze Pisma św., przy rozmyślaniach nad hi-

storią cywilizacji, wreszcie przy rozważaniu życia społecznej Polski, autor każdą z nich bada po kolei. Ze-stawia więc starannie wszystkie motywy starotestamen-towe spotykane w poezji Norwidowskiej; następnie cha-rakteryzuje zapatrywania Norwida na dziejową rolę Żydów (przy sposobności stwierdza jego rozczytywa-nie się w Józefie Flawiuszu, o którym p. Sinko mimo-chodem tylko wspomniał); krytykuje (bardzo słusznie) wywody p. Szmydtowej o Żydzie z *Wandy* („p. Szmyd-towa stworzyła tu postać Żyda zupełnie nową, która w żadnym związku nie stoi z Norwidem”); wreszcie przedstawia stosunek poety do Żydów współczesnych; syntezą wszystkich rozmyślań Norwida na tematy ży-dowskie jest dla niego wiersz *Żydowie polscy*, którego treść ideową ujmuje bardzo trafnie. — Ten sam zakres zagadnień porusza p. M. H. Piątkowski w artykule *Norwid a Żydzi* („Wiadomości Literackie” 1933, nr 39), znacznie jednak bardziej szkicowo.

Elementom folkloru w tematyce Norwidowskiej po-swięcił p. Julian Krzyżanowski dwa zgrabne szkice: *Dookoła Norwidowej paraboli o zamarłym słowie* („Ruch Literacki” 1930, s. 169) i *Bajka ludowa w mi-steriach Norwida* („Czas” 1932, nr 265, 266 i odbitka), obydwa przedrukowane w książce *Paralele*. Pierwszy z nich stwierdza, że motyw wiersza *Znów legenda* na-leży do tradycyjnych wątków wędrownych, znanych od starożytności; drugi uwydatnia związek *Wandy* z ba-śniami o królewnie chorej na smutek, a *Krakusa* z ba-śniami o braciach-rywalach i szukaniu żywej wody.

Parę uwag o stosunku Norwida do Kochanowskiego wypowiedział p. Cywiński w artykule *Centrum pol-szczyzny* („Myśl Narodowa” 1930, nr 23).



We wszystkich, zarówno całkowitych, jak częściowych zarysach historii literatury polskiej, które się w tym okresie ukazały, twórczość Norwida została krócej lub dłużej omówiona. Najmniej stosunkowo miejsca przyznał jej p. Juliusz Kleiner w niemieckiej pracy *Die polnische Literatur* (Potsdam 1929), wchodzącej w skład redagowanego przez Oskara Walzela wydawnictwa *Handbuch der Literaturwissenschaft*. Norwid to dla niego „ein Epigone und ein Verkünder in einer Person” (s. 74); „ein grosser Künstler, dessen Gestaltungskraft durch ein Überwuchern des Intellektualismus zum Teil gelähmt war.” Tylko drobnym jego poematom i nowelom przyznaje p. Kleiner artystyczną doskonałość. Niezbyt szczęśliwe są napomknienia o powinowactwie duchowym z Saint-Martinem i Novalisem i uznanie za jeden z najcharakterystyczniejszych rysów Norwida pogoni za niezwykłością („*Er sucht immer das Seltsame, das Absonderliche...*”). Należycie uwydatniony jest Norwidowski kult pracy i pogląd na pierwiastek ludowy w kulturze. — W trzecim (pośmiertnym) wydaniu Konstantego Wojciechowskiego *Dziejów literatury polskiej* (Lwów 1930) zamieszczono ustęp o Norwidzie, napisany przez p. Zenona Aleksandrowicza (s. 240—249). Na czoło jego twórczości wysunięta jest tu liryka. Ocena zresztą wszystkich dzieł jest bardzo wysoka, sformułowana nb. stylem dytyrambicznym, w podręczniku mniej może stosownym. Bałamuci zaliczenie do „śmiałych nowości” Norwida „wiersza bez średniówki” (sic!); nie bardzo też jasnym komentarzem do słów: „Ideal sięgnął bruku”, jest zdanie: „Tak pisał rzekomy konserwatysta.” — Dwa rozdziały poświęcił Norwidowi p. Julian Krzyżanowski w swojej angielskiej książce *Polish Romantic Literature* (Londyn 1930). Rozdział pomiędzy poetą a społeczeństwem tłumaczy tu

jego oddaleniem od romantyzmu, a zwłaszcza mesjanizmu, jego przeciwstawieniem się kultowi uczuciowości, klasycystycznymi tendencjami jego estetyki, wreszcie indywidualnym charakterem jego stylu, mającym swe źródło w dążności do doskonałej precyzji. Za największy skarb w dorobku Norwida uważa jego lirykę, w której jako najcharakterystyczniejsze motywy wydatnia: „nić czarną” smutku, tęsknotę do kraju, poczucie osamotnienia, świadomość rozbratu między światem a wielkością. Przechodząc z kolei do dramatów, analizuje przykładowo *Wandę* i *Krakusa*; pierwszą określa jako „*a dramatic and tragic dream*”, charakteryzuje jej styl lakoniczny, uwydatnia połączenie tradycyjnego wątku podaniowego z chrześcijańskim; interpretacja bardziej zagadkowego *Krakusa* mniej jest jasna. Innym dramatom poświęcony jest tylko krótki ustęp, który cokolwiek paradoksalnie kończy się słowami: „*Anyone who cannot resist the charm of books like «The Little Flowers of St. Francis», with their simplicity and naivety, may discover both these elements in Norwid's dramatic poems. For, despite all outward appearance, they are as simple and, at the same time, profound as some of the mediaeval miracle-plays.*” W dalszym ciągu omówione są te utwory, w których Norwid wyraża swój stosunek do współczesności i do historii. Następuje dość szczegółowy rozbiór idei estetycznych *Promethidiona*, uwydatniający ich pokrewieństwo z ideami Ruskina i Morrisa, a wyjaśniający zarazem ich genezę platońską. Zamyka wykład o Norwidzie rozbiór *Fortepianu Szopena*, który autor uważa za „*the finest achievement of the poet*”. Dodane są do tego uwagi o rozwoju sztuk plastycznych w Polsce XX wieku, ziszczającym, wedle autora, niejako marzenia Norwida. — Praca Tadeusza Piniego *Literatura polska w okresie*

1796—1863, zamieszczona w t. III wydawnictwa *Polska, jej dzieje i kultura* (Warszawa b. d., nakł. Trzaski, Everta i Michalskiego), zawiera ustęp o Norwidzie (s. 566—569), utrzymany w duchu przedmowy tegoż krytyka do jednotomowego wydania dzieł poety. — Podobnie rozdział Norwidowi poświęcony przez p. Manfreda Kridla (1935) w pracy *Poezja polska w latach 1795—1863* (w 2 wyd. zbiorowych *Dziejów literatury pięknej w Polsce*, wchodzących w skład *Encyklopedii polskiej Akademii Umiejętności*) jest tylko szerszym rozwinięciem poglądów, które już znamy z jego artykułu w „Drodze”. — Sporo rzetelnych informacji, podanych z wielką powściągliwością sądu, zawierają stronice o Norwidzie (228—231) w pracy p. Jana Lorentowicza *Historia literatury polskiej (od r. 1863 do chwili obecnej)*, włączonej do wydawnictwa *Wiedza o Polsce* (t. II, cz. 2). — Książka p. Tadeusza Grabowskiego *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu* (Kraków 1931) mieści chaotyczny ustęp o Norwidzie jako krytyku i teoretyku sztuki (s. 231—244). — Zbiór poprawnych na ogół wiadomości i inteligentnych opinii podaje artykuł *Norwid* w encyklopedii *Ultima Thule* (t. VII, 1935).

Już w r. 1928 w „Przeglądzie Pedagogicznym” (nr 26) p. Cywiński zamieścił garść uwag o czytaniu Norwida w szkole średniej (*Norwid w 8 klasie gimnazjalnej*), przedstawiając zarazem wyniki doświadczeń, które sam poczynił w ciągu 18-letniej praktyki nauczycielskiej. — Obrazem późniejszych doświadczeń jest broszura p. Waleriana Kwiatkowskiego *Cyprian Norwid w świetle uwag młodzieży współczesnej*. Autor występuje tu jako rejestrator, spisujący tylko i grupujący autentyczne „uwagi” uczniów szkoły średniej, zasłyszane bądź w roz-

mowie, bądź w czasie dyskusyj na lekcjach języka polskiego. Przypuszczalnie jednak te uwagi są jakimś odbiciem uwag czynionych przez nauczycieli lub powstawały pod ich wpływem. Trudno się nimi, niestety, zachwycać. Przenika je wszystkie duch tzw. wychowania państwowego (autor napisał także pracę *Wychowanie państwowe a twórczość Wyspiańskiego*, na którą się powołuje): mniejsza już o to, że wartość utworów poetyckich oceniają „z punktu widzenia przede wszystkim potrzeb państwowości” (s. 39); gorzej, że nie wykazują troski o rzetelność w traktowaniu historii. „Młodzież dzisiejsza — informuje nas p. Kwiatkowski na wstępie — w stosunku do pokoleń przedwojennych jest nastrojona na ogół krytycznie, nie znosi bowiem pustki słów i napuszonych deklamacyj.” Czyby jednak nauczyciele nie powinni trochę się pofatygować, aby ten krytycyzm był lepiej podbudowywany wiadomościami i rozważniej się wyrażał? Dla Norwida wprawdzie, podobnie jak dla kilku jeszcze innych wielkich pisarzy, czyniony jest wyjątek w tym surowym sądzie o „przedwojennej” przeszłości; zdaje się jednak, że zawdzięcza on to szczęście tylko antyhistorycznemu traktowaniu i wątpliwej aktualizacji. Cóż z tego np., że młodzież „zachwyca się i entuzjazmuje *Pieśnią od ziemi naszej*” (43), kiedy okazuje się, że to głównie dlatego, iż daje jej to okazję do mówienia o bojowcach 1905 roku, o odezwie Mikołaja Mikołajewicza, o tych, co „stawali w obronie Habsburgów”, itp.? W poemacie znowu *Epos nasza* „szary wąż z żółtą wypustką” jest dla młodych czytelników „symbolem żandarma (kolory!)”, Dulcynea — symbolem Polski, m. in. dlatego, „że występuje w kwefie (symbol żałoby) i ma na palcu obrączkę z opala (symbol niedoli)”, ptaki — symbolami poetów (49), itd. Każdy rozbiór kulminuje w odnalezieniu jakiejś prefi-

guracji lub analogii: to Bezdany<sup>13</sup> (66), to Związku Strzeleckiego (69), to Pierwszej Brygady (52), to odezwy z r. 1919 „do mieszkańców W. Księstwa Litewskiego”<sup>14</sup> (48), to wypadków majowych 1926 r. (69), to bodaj „ostatniej twórczości Kadena Bandrowskiego” (67). Jeszcze to jeden typ monistycznej interpretacji, który możemy dołączyć do poprzednio omówionych (formalistycznego, mistycznego, socjologicznego, alegorycznego). Że też jego zwolennicy nie boją się skutków monotonii!

Osobną niejako gałęzią studiów nad Norwidem stało się odszukiwanie jego pokrewieństw i powinowactw duchowych. W tym okresie szczególnie wiele mówiło się o podobieństwie pewnych jego myśli z myślami Jerzego Sorela. Poświęcił tej kwestii naprzód kilka szkicowych uwag p. Jerzy Drobnik (*Jerzy Sorel i Cyprian Norwid*, „Tęcza” 1930, z. 46), zaznaczając, że z pisarzem francuskim łączy naszego poetę wiązanie spraw sztuki ze sprawami szerokich rzesz, dążenie do piękna przy produkcji przemysłowej, wreszcie potępienie sztuki-zbytku. — Znacznie obszerniejszy artykuł na ten temat napisał p. Wł. Arcimowicz (*Cyprian Norwid i Jerzy Sorel o społecznych zadaniach sztuki*, „Przegląd Powszechny” 1931, t. 190, s. 309—328), ale podobieństw więcej nie odnalazł. „Norwid i Sorel — czytamy — [...] chcą osiągnąć dwa cele: 1. uratować dla demосу wartości wychowawcze i kształcące sztuki arystokratycznej, 2. opromie-

<sup>13</sup> Bezdany — miejsce zamachu na rosyjski pociąg pocztowy, dokonanego w r. 1908 przez Organizację Bojową PPS pod dowództwem Piłsudskiego. (Przyp. red.)

<sup>14</sup> Odezwa wystosowana przez Piłsudskiego po zajęciu Wilna. (Przyp. red.)

nić każdą pracę tym zadowoleniem, które daje twórczość artystyczna” (s. 320). To dość jasne. Przystajemy jednak rozumieć, kiedy p. Arcimowicz mówi, że „obaj odsuwają na plan drugi momenty uczuciowe, wysuwając na czoło intelektualizm oparty nie na rozumie, lecz na intuicji” (320), i konkluduje, że „poglądy ich pokrywają się, a raczej uzupełniają się nawzajem” (przecież albo jedno, albo drugie!). Jak i w innych studiach p. Arcimowicza, rażą tu uwagi o dziedzinach, które najwidoczniej nie są mu bliskie (np. o estetyce Crocego lub o historii malarstwa XIX w.). — Także p. Tymon Terlecki wspomniał o podobieństwach między Norwidem a Sorelem („Droga” 1933, s. 1153), a nieco obszerniej zajął się nimi p. Marian Piechal („Droga” 1934, s. 774—776), dochodząc zresztą do wniosku, że podobieństw między nimi jest znacznie mniej niż różnic.

Łowca podobieństw, p. Wł. Arcimowicz, napisał i artykuł pt. „Salome” O. Wilde’a a „Quidam” C. Norwida („Słowo”, dn. 8 kwietnia 1931). Zaczyna się od słów: „Norwid i Wilde to pióra bardzo podobne.”

Jedno z ciekawszych oddziaływań Norwida przedstawił p. Kazimierz Jaworski w artykule pod pretensjonalnym tytułem *Rycerz z orszaku Pana i spękane serce dzwonu: Norwid i Brzozowski* („Droga” 1933, nr 11, s. 1106—1127), interesująco jednak i zrozumiale obrazującym ewolucję stosunku Brzozowskiego do odkrywanego poety.

Jednym z niewątpliwych oddziaływań Norwida jest jego wpływ na poezję współczesną. Samych utworów, które o nim mówią, można wyliczyć cały szereg: p. Mariana Piechala *Pożegnanie Norwida* (w zbiorze *Elegie całopalne*, Warszawa 1931), *Głowa Norwida* („Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 22); p. Stan. Ryszarda Dobrowolskiego cykl *Nad Norwidem* (w zbiorze *Autoportret*, Wil-

no 1932), *Wróżby* („Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 22), *Do poety* („Droga” 1933, nr 11); p. Z. Zaniewickiego *Rozmowa z Norwidem* („Kurier Warszawski”, 21 maja 1933); etc. A naturalnie to są tylko łatwiej uchwytnie dla bibliografii symptomy wpływu, który idzie znacznie szerzej, a czasem i głębiej. Jeden z najpiękniejszych cyklów lirycznych tego czasu, *Garść popiołu* p. Mariana Piechala (1932), wybitnie osobny w odczuciu i ekspresji, wypłynął przecie z natchnień, w których czujemy norwidowskie dziedzictwo. O tym wpływie Norwida na młodą poezję pisał już p. Stefan Kołaczkowski w „Roczniku Literackim” 1932 (s. 19), stwierdzając, że „Norwid jest dziś wśród liryków poetą najbardziej żywym”. Szerzej rozwiódł się nad tą sprawą p. Roman Kołoniecki w cytowanym już artykule (w rozdziale pod niezwyčajnym tytułem: „Ojciec pokolenia wnuków”). Niestety, obok stosunku duchowego synostwa wytworzyła się w pewnych kołach także snobistyczna moda. Wystąpił przeciwko niej p. Marian Piechal w artykule *W obronie Norwida* („Gazeta Polska”, 22 lutego 1931). Czytamy tu surowe słowa o poetach najmłodszego pokolenia: „Przy lada okazji szafują hojnie tym genialnym nazwiskiem w wytartych już doszczętnie i wywietrzonych oklepankach, powołują się na nie, nie wiadomo z jakiego powodu, i robią bardzo ryzykowne zazwyczaj i nieistotne zestawienia, nie wiadomo zgoła, z jakich przyczyn.” I dalej: „Miarą wpływu, w tym wypadku tak zaszczytnego, a zatem obowiązującego, nie może być bynajmniej sprawa przypadkowego podobieństwa tej czy innej metafory, rymu, rytmu lub formy stroficznej, ale miara wysiłku w stosunku do własnych zadań twórczych w zestawieniu z wysiłkiem twórczym Norwida w stosunku do rzeczywistości jemu współczesnej.” To samo przeświadczenie wyraża w poetyc-

kim ukształtowaniu wspomniany już wiersz p. Piechala (*Głowa Norwida*): w obrazie jasności, w której

i prawd się nie przejmuję już, ale w nie wierzy  
i podnosi się w sobie, i sobie ślubuje  
być wiernym aż do śmierci temu, co się czuje...

Słowa te mogą służyć za ilustrację tych wartości, które współcześni w dziełach Norwida znajdują. Miarą znów złożoności jego dzieła i wysiłków koniecznych dla właściwego ogarnięcia jego całokształtu może być fakt, że ta formuła poetycka wyszła spod pióra tego samego pisarza, którego dyskursywnym ujęciom tak stanowczo trzeba tu się było przeciwstawić.

P. S. W świetle wywodów p. St. Pignonia (*Czy Norwida „Cienie” = „Quidam”?* w „Ruchu Literackim” 1937, s. 86) wzmianki o *Cieniach* w listach poety nie odnoszą się do *Quidama* (wbrew temu, co pisałem, „Pam. Literacki”, XXXIII, 1002<sup>15</sup>), lecz do osobnego, dziś zaginionego utworu.

Warszawa

---

<sup>15</sup> W tym tomie s. 163. (Przyp. red.)



# NORWID NORMANDZKO-MAZURSKI

## 1. PRZYJEMNOŚĆ ARTYSTYCZNA

Portret Norwida na tle jego dalekiego i bliższego dziedzictwa: oto ambicja książki Zygmunta Wasilewskiego *Norwid* (Warszawa 1935).<sup>1</sup>

Książkę tę można czytać dwojako. Kto chce użyć przyjemności samej lektury, niech czyta ją w wagonie, na leżaku albo na kanapie, nie mając (Boże broń) w pobliżu tekstów samego Norwida, do których mógłby mieć pokusę czasem zajrzeć. Podbije go wtedy żywy i potoczny styl tej książki, jej bezpretensjonalna gawędziarstwo, w której od czasu do czasu kapnie jakieś słóweczko filozoficzne, a dowcip błyska raz po raz. Podbije go i szczodra rozmaitość materii, bo znajdzie tu i trochę rozważań historycznych, i trochę analizy literackiej, i trochę psychologii, i sporo charakterystycznych anegdot; a wszystko przetykane intrygująco domysłami: różnymi „wnosić można”, „w wyobraźni mojej”, „pewno” itp.

Można ją jednak czytać i tak, jak sam autor radzi czytać Norwida: przy stole i z ołówkiem w ręce. Wtedy wrażenie jest znacznie gorsze. Dziwnie nieprzyjemne

---

<sup>1</sup> Zygmunt Wasilewski, *Norwid*, Warszawa 1935 [recte: 1934], s. 243, 3 nlb. (Przyp. red.)

jest samo już stanowisko pisarza wobec przedmiotu. Nie o to mi chodzi, że tyle mu się w Norwidzie nie podoba: każdy ma prawo do swego gustu. I nie o to także, że książka polemizuje z różnymi bezkrytycznymi czcicielami poety: to, owszem, mogłoby usposobić do niej raczej przychylnie. Co ją jednak robi przykrą, to pewien z góry przybrany ton wyższości i łaskawości. Wyraża go w sposób zupełnie bezpośredni ostatni ustęp rozdziału wstępnego:

W ogóle, nie chcę tacić, nie trudziłbym się Norwidem, gdyby mi nie robiło przyjemności artystycznej odbudowywanie człowieka z jego zwalisk.

Innymi słowami: autor nie zaszczyliłby tematu swoją fatygą, gdyby nie znalazł w nim okazji do rozwinięcia własnej pomysłowości. Tak jednak nie zaczynał Józef Treliak swojej pracy o Słowackim, z którą książkę Wasilewskiego tu i ówdzie porównywano. W ogóle, dość rzadko spotkać się można z podobnie wyrażoną pobudką do pisania. Nawet Maurois i jego naśladowcy w zakresie biografii beletrystycznej nigdy chyba w ten sposób nie stawiali sprawy.

Czytam z ołówkiem w ręce. Po godzinie marginesy pokrywają się gąszczem notatek. Po drugiej, trzeciej i piątej jeszcze ich mnóstwo. Dawno tyle ołówka na książce nie spisałem. A nie stało się to dlatego, że autor wypowiada o Norwidzie sądy, z którymi się nie zgadzam, ale dlatego, że — od samego początku — jego procedura jest dla mnie nie do przyjęcia. W takich wypadkach zazwyczaj nie czyta się studium krytycznego do końca. Nie ma po co. Wiadomo, że nie zajedzie do Gdyni, kto wsiadł do ekspresu zakopiańskiego. Nie wiem też, czy doczytałbym tę książkę do ostatniego rozdziału, gdyby nie ciekawość, dokąd zaprowadzić może „przy-

jemność artystyczna” wybitnego pisarza, jakim jest Wasilewski.

Jakiż obraz Norwida ostatecznie nam autor wystawił? Obraz ponury. Pretensjonalny półpanek, bez poczucia rzeczywistości, bez delikatności, bez ludzkich uczuć. Chimeryk, obalamucony filozofią, znaną z paru sprawozdawczych artykułów. Wysadzony z siodła szlachcic, niezdolny do żadnego określonego zajęcia. Elegancki bawidamek, łatwo opuszczający się w niechlujstwo. Sensat, prędko zestarzały na ruinę. Nieuk. Walkoń. Samolub. Pieczeniarsz. Pseudolog. Maniak. Megaloman. Degenerat.

A jednak!

A jednak spod wszystkich wywodów, w których jawnie wyraża się ambicja konstrukcyjna krytyka, jego doktrynerskie kategorie i zawziętość publicystyczna — przebija coś innego: jakiś podskórny instynkt, jakiś nie dający się stłumić żywioł, który raz po raz każe przyznawać programowo dyskwalifikowanemu poecie różne (i stopniowo coraz większe) kwalifikacje. Stopniowo też, wbrew założeniom autora, wbrew tokowi logicznemu głównej jego argumentacji, rysuje się przed nami Norwid — mglisty ciągle, ale coraz większy.

W pierwszych rozdziałach, kiedy Wasilewski musi mu coś przyznać, powiada: „Norwid pomimo wszystko był artystą” (s. 38). W drugiej części książki już potrafi powiedzieć, że np. *Polka* to „piękny” wiersz (s. 137), choć „ma swoje niedociągnięcia myślowe”. I w tej co prawda części terminem ciągle używanym dla określenia utworu niewielkich rozmiarów jest „wierszyk” (s. 164, 165, 167, 178, 198). Są jednak wśród tych „wierszyków”, jak się okazuje, „utwory [...] piękne” (s. 192). Znalazł się nawet utwór posiadający „wysoką temperaturę poetycką” (s. 189), ba! jeden nawet „przepiękny poemat” (s. 189).

Więcej jeszcze: „Norwidowi, artyście słowa, należałby się [...] cały traktat” (s. 196); Norwid był „artystą obdarzonym żywą wyobraźnią” (s. 200); „postawę miał zawsze wieszcz, który ma klucz poetycki do tajemnic wieczystych” (s. 201); „był poetą” (s. 205: podkreślenia Wasilewskiego); „przynosi to zaszczyt i kulturze polskiej, i poecie naszemu, że przy tak słabym wyposażeniu osobistym potrafił wzbić się na tak znaczne wyżyny” (s. 217).

I na jedno jeszcze trzeba zwrócić uwagę. Wasilewski nie tylko tak mówi, ale sam daje czytelnikowi prawdziwej poezji Norwida pokosztować. Jest do pomyślenia nieprzychylna książka o Norwidzie, w której byłyby przytaczane tylko najslabsze jego wiersze. Wasilewski tak nie postępuje. Ile razy szuka przykładów (poza utworami młodzieńczymi, którymi niepotrzebnie zajmuje się najszczegółowiej), znajduje je w prawdziwie tęgich rzeczach Norwida. Potrafi nawet wyławiać pyszne urywki z utworów mniej znanych, jak np. ten z *Rzeczy o wolności słowa*:

...Nie znieśli prawdy, niech poświst jej znoszą.<sup>2</sup>

Skoro jednak tak jest, pytamy, dlaczego byśmy mieli mieć tyle pretensyj do poety o inne rzeczy. Zgódźmy

<sup>2</sup> Inna rzecz, że w książce Wasilewskiego wydrukowany jest ten wiersz (s. 195) z błędem („słyszą” zamiast „znoszą”), co w ogóle jest dla niej znamienne. Najdotkliwsza jest omyłka w cytacie z *Dumania* [II] na s. 14: dwukrotnie „treść bytu wybitnego człeka” zamiast „najlichszego człeka” (poprawnie zresztą dalej, na s. 20). Zniekształcony też dotkliwie został *Pielgrzym* (s. 181) przez opuszczenie „i” w pierwszym wierszu i przez drukowanie wyrazu „pan” w czwartym dużą literą. [Tak jednak („Pan”) drukuje i Przesmycki. Dużą literę usunął Borowy publikując *Pielgrzyma* w antologii *Od Kochanowskiego do Staffa*, Lwów 1930, s. 199. (Przyp. red.)]

się nawet, że miał te wszystkie wady, które Wasilewski wylicza. Przypuśćmy nawet, że miał ich znacznie więcej (jak tylu innych pisarzy w literaturze!). Czyż nie pogodzimy się z nimi i nie będziemy się starali ich zrozumieć, skoro „przedmiotem jego wypatrywań i uniesień były kwestie wartości najwyższych” (s. 219, podkreślenie Wasilewskiego), skoro „był poetą”, i to zawsze „wiernym sobie” (s. 206), a pisywał (choćby czasem) poematy „przepiękne”?

Taki wszelako wniosek nie wyłania się z książki tak po prostu. Te stopniowane i wypowiedane wbrew woli jakby słowa pozytywnego uznania nie dostały się Norwidowi łatwo. Każde z nich znalazło obfitą przeciwwagę w obciążających oskarżeniach, ironicznym uwagach, protekcyjnalnych ubolewaniach, otwartych szyderstwach. Coś jakby w myśl tego, co sam Norwid kiedyś napisał:

Podobnież niedźwiedz: pierw trupa zakopie,  
By dobył z trumny.

## 2. SKRZYDŁA CZY BALON?

Nic znamiennejszego dla tej książki nad taki ustęp o młodości poety (s. 121): „Młody Norwid słabo trzymał się gruntu rzeczywistości [skracam trochę] [...]. Rosły skrzydła, stawał się lżejszy od powietrza...”

Naturalnie, Wasilewski nie jest ignorantem i dobrze wie, że nie ma ptaków lżejszych od powietrza. Nie jest też tak roztargniony, żeby o tym zapomniał. Proces myślowy, który się tu wyraził, był najwidoczniej inny. Obraz „skrzydeł” został użyty w sensie ironicznym; używszy go jednak, autor jakby zaniepokoił się, że ironia wypadła za słabo. Niechże więc Norwid będzie —

balonem. Człowiek-balon to już obraz o bardziej zdecydowanej barwie uczuciowej. Ale „skrzydła” zostały, bo — były poręcznym zamknięciem obrazu młodości. Że jedno z drugim się nie godzi? Autor o to nie dba. On pisze dla czytelnika, którego uspokoi zaokrąglające dopowiedzenie: „Wszystko składało się, że odrywał się od ziemi.”

Proszę nie myśleć, że „czepiam się” jakiejś przygodnej niezręczności stylu. To symptom metody tej książki. Są w niej pewne tezy i jeśli autor nie nabrał przekonania, że dowiódł ich dość wymownie jedną drogą, próbuje innej, często wręcz przeciwnej. Jeśli rzecz nie pomyka na skrzydłach, pakuje ją do balonu.

O przykłady więc trudno, i to w sprawach dla książki niby naczelných. Jedną z jej tez jest, że postawa poetycka i ideowa Norwida ukształtowała się we wczesnej młodości. W myśl tego przekonania Wasilewski poddaje s z c z e g ó ł o w e j analizie tylko kilka najwcześniejszych utworów poety; bo reszta ma się już przez nie tłumaczyć, jako tylko ciąg dalszy. Od młodości Norwid, wedle tej tezy, wygląda jak pień drzewa: twardy od powziętej doktryny i głuchy od nieustępliwości. „Ten pogląd — pisze Wasilewski, wyciągając wnioski (s. 20) z analizy pierwszego, dosłownie: pierwszego drukowanego wiersza poety — [...] zdecydował o postawie twórczej Norwida na całe życie.” Wzmacniają zaś jeszcze to twierdzenie ustępy dalsze: „Talent Norwida [...] określił się bardzo wcześnie. Oblicze jego, nawet jako myśliciela, w latach warszawskich (1839—1842) już jest wyrzeźbione” (s. 73). Co więcej: „twórczość poety robi wrażenie przedwczesnej dojrzałości” (s. 45); „jeśli rzucimy okiem z [...] młodzieńczego okresu w przyszłość poety, stwierdzimy mały postęp w zdobyczach artyzmu. Typ ustroju zostanie ten sam” (s. 45).

Co się jednak okazuje na s. 80? Oto ni mniej, ni

więcej, tylko że Norwida cechowała „łatwość asymilowania się według wpływu zewnętrznego”, że „Norwid nie mógł się skoncentrować”, że „porywały go ponęty estetycznej natury we wszystkie strony”. Okazuje się, że „Norwid sam siebie szukał i znalazłszy gubił”. Nie zająknąwszy się też nawet, krytyk, który ledwo o pięć stronic wstecz kazał nam widzieć w poecie upartego monomana, teraz upewnia nas, że Norwid „żywcem” został sportretowany w postaci Edmunda we wstępnym obrazku *Poganki*. A jakież to ten Edmund? „Giętka i powiewna trzcina”; młodzieniec, co na czas jakiś „uwierzył w duchy, cuda i magnetyzm”, przedtem zaś „był zapalonym heglistą”; „jego miękka i wrażliwa natura z otaczającymi ją żywiołami zawsze się do równowagi układała”; miał „własność przyswajania sobie z na zewnątrz wewnętrznych usposobień i przekonań”.

Zdawałoby się: albo-albo. Albo ktoś jest suchym i twardym kołkiem, albo miękka i wiotką trzcinką; albo ustalił sobie w 19 roku fizjognomię na całe dalsze życie, albo kręci się na wszystkie strony, chwytając z prawa i z lewa, „jak gdyby co kilka miesięcy przychodził nam kto czytać nową, a zawsze pięknym stylem napisaną książkę” (tymi słowami Żmichowska zamyka „portret” Edmunda). Albo ktoś jest dziwaczną sową hukającą jednostajne „uhu”, albo papugą, która coraz to kogo innego naśladuje. Ale być zarazem jednym i drugim można chyba tylko w tej sferze, w której... lata się na skrzydłach lżejszych od powietrza! (Nie wchodzę w tej chwili w to, który z tych „portretów” trafniejszy; ani zastanawiam się nad tym, czy Żmichowska myślała rzeczywiście pisząc *Pogankę* o Norwidzie, czy o kim innym. O pierwszej sprawie później; druga w ogóle mię nie obchodzi.)

Przykład z innej dziedziny. Wasilewski, zastanawia-

jąc się nad alegoriami Norwida, uznał, że mają one w sobie coś szaradowego. Skąd taka forma? Odpowiedź pierwsza brzmi: od ludu, wśród którego Norwid się wychował (s. 39). Bo lud też zna i lubi — zagadki (mniej chyba szarady?). Jest to u ludu związane z prymitywizmem życia; u Norwida z prymitywizmem kultury artystycznej. Dotąd gładko. Ale lud to przecie nie tylko prymitywizm; to także instynktowne rozumienie podstawowych wartości życia. Tego zaś już Wasilewski Norwidowi nie przyzna. Od razu więc nasuwa się odpowiedź druga: Norwid miał ojca szaradzistę! „Jak tu nie wierzyć w prawo dziedziczności” — wykrzykuje krytyk (s. 53). I tym więcej mu się to podoba, że w tym ojcu widzi i wiele innych „właściwości wspólnych z synem” (s. 207), właściwości, dodać trzeba, zdecydowanie ujemnych. Sam gust do szarad u niego nie jest czymś tak niewinnym jak u ludu. Na poziomie wyższej kultury jest to, jak się okazuje, symptom niebezpiecznego nałogu, który „rozdwaja człowieka, że w końcu nie wie, co jest realnością, co zaś grą” (s. 207). Nie wiem, co by na to powiedziała rodzina Szlangbaumów!

Ale nie bójmy się, że autor ugrzęźnie w jednostronności. Dziedzictwo po ojcu swoim porządkiem, a swoim porządkiem znów dziedzictwo po... Normanach! Bo Wasilewski wprawdzie należycie się uśmiecha nad fantazją genealogiczną poety (syna swego wieku), wedle której „Norwidz [...] datują od wycieczek normandzkich na brzegach mórz północnych” (s. 49), niemniej jednak bierze ją na serio („niewątpliwie Norwid był Mazurem z przymieszką krwi normańskiej”: ten pewnik dla Wasilewskiego jest typowy!), znajduje też w niej „wskazówkę”, którą uważa za „ważną”. Wyjaśnia mu ona niemało, bo „nieustaloną równowagę wewnętrzną” poety (s. 207: na tej stronie panuje, chwilowo, teza o „chwiej-



ności" Norwida). Ten brak równowagi to „domieszka obca” we krwi. I nic to nie szkodzi, że „antropologia — jak autor wyznał wcześniej (s. 50) — poczytuje tę przymieszkę za czynnik dodatni”!

Nie jestem znawcą antropologii, ale wydaje mi się, że tak nie można. Albo wszystko w dziedziczności jest tak proste, że ojcem syna daje się wytłumaczyć, albo też są w niej jakieś skoki i zawiłości, nakazujące aż do zamierzchłych (pomińmy, że wątpliwych) Normanów sięgać. Jedno wszelako z drugim to znów balon ze skrzydłami.

Jaki zresztą pożytek może być z dochodzeń dziedzictwa normandzkiego, o tym daje nam pojęcie to, co autor mówi o spadku duchowym poety po bliższych i do dziś istniejących Mazurach. Jakież są charakterystyczne rysy Mazura? Wedle s. 56, Mazur, „nie odróżniając zbytnio walki od bójki, skory do korda jak do siekiery [...] służył chętnie konfederacjom, legionom, insurekcjom”. Na s. 59 jednak okazuje się, że „wybitnym rysem umysłu mazurskiego” jest „skłonność do refleksji”, a nadto cechuje Mazurów „zmysł społeczny”. Żeby zaś kto nie myślał, że to odnosi się tylko do chłopów, a tamto do szlachty, doda autor, że owe właściwości mazurskie „uwydatniły się nawet w Zygmuncie Kraśińskim”. Nie wierzycie? Posłuchajcie *Psalmu miłości* tego poety. „Że poruszyła go myśl do głębi, wypadły w rytmie mazura!”<sup>3</sup> Tłucźcie głową o beton, jeśliście się jeszcze nie zahartowali!

<sup>3</sup> Nie jedyny to w książce przykład ryzykownego zrównania zjawisk muzycznych z wersyfikacyjnymi. Rusałka w *Marzeniu* np. jakoby „nuci w rytmie mazurka Chopina” (s. 24). Gdy kiedy indziej (s. 43) autor mówi o „tonacjach niektórych utworów w duchu nokturnów, to znów mazurków”, to naturalnie należy to już brać tylko jako przenośnię, w której wyraz „tonacja” został użyty (niepotrzebnie) w znaczeniu „nastrój”.

Zręczność, z jaką autor potrafi łączyć sprzeczne myśli i pokazawszy dwie różne rzeczy przekonywać, że są jedną i tą samą, jest wręcz prestidigitatorska.

### 3. HISTORIA BEZ HISTORII

Nie znaczy to, żeby w książce nie było nic trafnego. Jest tu kilka rzekomych portretów Norwida, pokrajanych na kawałki i zmieszanych; wśród nich nie brak i kawałków portretu Norwida prawdziwego (jak w pewnym typie zapomnianych już dziś po trosze obrazów „futurystycznych”). To, co się z tych kawałków da złożyć, jest interesujące i nieraz wartościowe.

Wielką, decydującą pomocą harmonizującą duszę jest kultura społeczna. A ta nie miała wtedy odpowiednich w Polsce warunków działania. Dusza, szarpiąca się wzwyż, tęskni do syntezy: utraciła tę, którą ma człowiek prosty z ludu, ale już do niej nie wróci; więc gdy społeczeństwo rozbite, jest jak na morzu (s. 37).

U Norwida kompleks uczuciowy — jeśli wolno tak się wyrazić — przesunięty jest od instynktów — ku intelektowi. (s. 61).

...Norwid jak by tam zaczynał, gdzie romantycy kończyli, jak by [...] przez poznanie, że istnieje osobny świat ducha, skąd zwrotnie idzie ku przyrodzie siła rozpoznawcza poezji (s. 190).

Bogactwo słownika Norwidowego jest niewielkie, ale sposoby zażywania słów bardzo są kunsztowne. [...] Umysł miał wyrobiony w kierunku nagłych skojarzeń, dających wielką łatwość przerzutni metaforycznych, alegorycznych, parabolicznych... (s. 197).

Oto przykłady spostrzeżeń głębokich i chwytających część prawdy o Norwidzie (trzeba by tylko uzupełnień i określenia proporcji).

Najsłuszniejsze jest też dążenie autora, by poezję

Norwida zrozumieć historycznie, a słuszne niemniej odrzucenie „metody odrabiania historii przez wytaczanie procesu współczesnemu z poetą społeczeństwu” (s. 222). Trafne również jest założenie teoretyczne w odniesieniu do badania poezji: „Nie można z pożytkiem czytać poety, dopóki się nie wejdzie w niego przez odnalezienie punktu, z którego on na świat patrzył” (s. 182). Krótko mówiąc, autor chciał (jak słuszna) być wobec Norwida i historykiem, i teoretykiem. Niestety, zawiódł i jako historyk, i jako teoretyk.

W toku polemiki, która wywiązała się zaraz po wyjściu jego pracy, zarzucono Wasilewskiemu, iż zbyt szybko przystąpił do jej pisania; na co odparł, że miało to i swoją dobrą stronę, bo mógł „spojrzeć na Norwida świeżym wejrzeniem, mając materiał przez innych od lat 25 gromadzony” („Myśl Narodowa” 1935, nr 7). „Świeże wejrzenie” znać na niej istotnie; natomiast nie da się powiedzieć, żeby widać w niej było opanowanie całego dorobku krytyki norwidowskiej z ostatnich lat dwudziestu pięciu. Nie jest on taki wielki, nie zasługuje wszelako na tak ryczałtowe potępienie, z jakim się od Wasilewskiego spotyka (s. 6; można by też kwestionować samą jego charakterystykę: że był „przeciwny historyzmowi i personalizmowi”, a hołdował „metodzie estetycznego rozważania tekstów”; dużo by o tym mówić). Nie ujawnia np. Wasilewski znajomości rozprawy K. Bereżyńskiego *Filozofia C. Norwida* (1911), w której ukazane zostały związki naszego poety z de Maistre’em i „tradycjonalistami” francuskimi (należałoby z tą tezą się rozprawić, jeśli się występuje z inną z tegoż zakresu). Nie ma u niego wzmianki o rozprawach Zofii Szmydtowej, ukazujących różne związki pism Norwida, zwłaszcza z okresu młodości, z literaturą polską jego czasów i wcześniejszą (nie zostały uwzględnione i analogiczne

obserwacje Tadeusza Makowieckiego, choć różne jego prace Wasilewski cytuje). Podziwia też Wasilewski np. realizm Norwida w sposób właśnie zupełnie niehistoryczny, tak jak by ten realizm nagle i nie wiedzieć skąd wyskoczył (w najlepszym razie z instynktu Mazurów!), choć dawno już wskazywano na jego łączność z kierunkiem „sternowskim”, któremu i Mickiewicz tyle zawdzięcza w *Panu Tadeuszu*. Już przecie samo motto wiersza *Noc* (1840), wzięte z Aleksandra Marlińskiego, jest wymowną tekstową wskazówką. Niechęć Wasilewskiego do dłubaniny i przyczynków (w pewnej mierze zrozumiała i nawet sympatyczna) pozbawiła go tych punktów zaczepienia o historię literatury, które w krytyce norwidowskiej już zdobyto, i skazała na ogólniki i szukanie na własną rękę na szlakach, które przeważnie okazały się błędnymi.

Można bez przesady powiedzieć, że wyczucie krytyczne Wasilewskiego w odniesieniu do poezji Norwidowskiej odznacza się jakimś geniuszem błędzenia. I wcale nie okrzyczana ciemność Norwida jest temu winna. Wasilewski, choć na tę ciemność, zgodnie z tradycją, czasem wyrzeka, w istocie wcale się jej nie boi. Rzecz ciekawa, że ile razy pokusi się o rozbiór któregoś z istotnie zawiłych poematów Norwida, wywiązuje się z tego zadania bardzo gładko i często zupełnie nie pobudzając do protestów. Eugeniusz Kucharski w swoim czasie, zawiąwszy się na „wymuszoną sztuczność” Norwidowską (w „Pamiętniku Literackim”, XXI, s. 487), jako przykład szczególnego zagmatwania przytoczył wiersz *Do mego brata Ludwika*. Tymczasem Wasilewski (s. 128 i nast.) streszcza i analizuje ten wiersz nie tylko z całą swobodą, ale na ogół i w sposób zupełnie do przyjęcia (z koniecznością zastrzeżenia tylko co do ustępu o „artyzmie ziemi” i paru innych, drobniejszych). Nie przestrasza go

zawiłością nawet taki poemat jak *Niewola*. Natomiast potrafi Wasilewski mówić rzeczy rażąco fałszywe o najprostszych drobnych utworach Norwida, i to nb. w obliczu tuż obok podanego tekstu. Bo w gruncie żywołem Wasilewskiego jest spekulacja myślowa. Gdzie ją znajduje u poety, idzie za nią dość wiernie. Gdy jej natomiast u poety nie ma, wczytuje w niego spekulację własną: chwyta jakiś szczegół, wyolbrzymia go, pomniejsza lub pomija inne, i tak powstają fikcje analityczne. Nie rozprasza ich analiza dalszych tekstów, bo w umyśle krytyka są one silniejsze niż oczywistość; owszem, przybywają do nich nowe (jako niby to dowody); a nad tym zbiorowiskiem fikcyj współrzędnych wyrasta niebawem jakaś jakby fikcyjna wieża ciśnień, panująca nad całym (chaotycznym skądinąd) krajobrazem.

Jak to wygląda w praktyce, pokazałem w osobnym artykuliku (w „Ruchu Literackim” 1935) na przykładzie interpretacji wiersza *Wczora-i-ja*. Przykładów podobnych pełno na każdym kroku. Żaden jednak nie jest bardziej jaskrawy niż ten, który znajdujemy na samym początku książki: tym więcej że z niego wyciąga Wasilewski wnioski dotyczące całej twórczości Norwida. „Potem przybędzie zmarszczek, ale nawet przybytki w rozwoju nie zmienią [...] zasadniczego konturu” oblicza poety: taki jest jego pogląd na juvenilia poetów w ogóle (s. 90). Żeby go udowodnić w zastosowaniu do Norwida, bierze dwa jego utwory spośród najwcześniejszych i poddaje je bardzo szczegółowemu rozbirowi. Oba te wiersze mają taki sam tytuł: *Dumanie*. Dla Wasilewskiego to dość, by powiedzieć: „Są to dwa, jak się zdaje, urywki większej całości” (s. 13). Przepuszczenie takie nic by nie szkodziło, ale Wasilewski zaraz z niego korzysta w ten sposób, że traktuje oba wiersze łącznie, streszczając po kawałku jednego i drugiego na przemian,

czyli zaczyna już od dużej dowolności. Ale to tylko początek. Obydwa te wiersze, utwory 19-letniego chłopca, są elegiami o powszechności cierpienia i o heroizmie jako jedynej godnej wobec niego postawie. *Dumanie* [II] szerzej rozwija motyw dwoistości cierpienia: bo jednym jego źródłem są nieszczęścia, a drugim — świadomość, jak krótkotrwałe jest wszelkie szczęście. Cała „filozofia” tych utworów mieści się w Kochanowskim (z którego wzięte są motta), w *Marii* Malczewskiego (która najwidoczniejszym wpływem zaciążyła nad ich frazeologią poetycką: „A jakże ostać czuciom, aby nie skamienić?”, itp.) i w *Odzie do młodości* („Lecz z czynem, z wielkim czynem, jak z oszczepem w dłoni”, etc.). Tymczasem co tu widzi Wasilewski? Oto: Norwida jakoby dręczą „zagadnienia raczej filozoficzno-poznawcze”; w szczególności niepokoi go „idea, że jedność świata jest tylko pozorna” (s. 13), że „jaźń ludzka (myśl) pozostaje w ucisku od kosmosu” (s. 15); odkrywszy tę prawdę poeta „patrzy na świat buntowniczo”, i w tym sensie wzywa do czynu: innymi słowy, wypowiada tu „pogląd dualistyczny, przenoszący wagę ze sfery zjawisk przedmiotowych na podmiotową rolę jaźni” (s. 20), a „do najtrudniejszych motywów dla poety należy w tym systemie idea konieczności współbywania i współpracy z rzeczywistością, bez niej bowiem myśl czysta staje się bezprzedmiotową” (s. 19). Tak rzeczą pokierowawszy, z łatwością już może autor mówić, że wszystko to wiąże się z filozofią idealistyczną pokantowską. Swoboda i pewność, z jaką o tym prawi, jest podziwu godna. Niech jednak czytelnik weźmie z półki Norwida i przeczyta obydwie *Dumania*, a przekona się, że to wszystko tylko przywidzenie krytyka: przywidzenie mające niemało prawdopodobieństwa, bo heglizm czy fichteanizm, czy jakąś ich mieszaninę łatwo sobie w tej epoce wy-

obrazić, niemniej — tylko przywidzenie. „Przeciw prawdzie rozumu nie” — mawiał stary Bielski, i my musimy za nim powtórzyć, choćby rozum imponował nam... fantazją.

I proszę znów nie myśleć, że nieporozumienie dotyczy tylko ogólnej interpretacji: jak z wieży ciśnień rozchodzi się ono po wszystkich (na czas jakiś) szczegółach. Oto pierwszy z brzegu: „Świat dostępny zmysłom zamyka człowieka jak w trumnie”: tak streszcza myśl Norwida Wasilewski (s. 14); w *Dumaniu* [I] jednak (proszę sprawdzić) jest co innego: to „trup uczuć, tak zwany rozsądek”, zamyka w ten sposób człowieka, odradzając mu podniebne wzloty: myśl wywiedziona z *Ody do młodości*. Inny szczegół: Norwid przeciwstawia cierpiącego człowieka obojętnemu niebu (jak Kochanowski); u Wasilewskiego zmienia się to w taką koncepcję: „Są więc dwa światy: niebo i ziemia. Jaźń (myśl) należy do tamtego metafizycznego” (s. 16). Trzeba by napisać całą książkę, aby wszystkie te przeinaczenia, wypływające ze szczególnej autosugestii doktrynerskiej, przejść punkt po punkcie. Będzie to zapewne wdzięczny materiał dla seminariów literackich, które znajdą tu jedyną w swoim rodzaju kolekcję błędów metodycznych. „Bez skazy przejdźmy życie” — woła np. poeta. Wasilewski komentuje: „to znaczy salwując czystą ideę” (s. 16). Tymczasem, jako żywo, „bez skazy” znaczy tu tylko tyle, co zawsze, w najpospolitszym swoim moralnym znaczeniu (jak w „rycerz bez skazy” itp.). I tak wyklada krytyk zdanie po zdaniu, by dociągnąć do konkluzji (w istocie z góry powziętej), że obydwa utwory są osadzone na schemacie filozofii idealistycznej, a zasilają się tylko symbolicznymi wyobrażeniami religii (s. 15). Na prawdę jest wręcz na odwrót: wiersze te nie wychodzą poza tradycyjne filozofowanie na podłożu religijnym,

a tylko frazeologia ich zapożycza się miejscami w filozofii swoich czasów.

Kto tylko podda w taki sposób pierwszy rozdział Wasilewskiego konfrontacji z tekstem Norwida, ten poważnie zahaczy się w lekturze. Naturalnie, nie każdy to zrobi, a bez tego wywody książki, owszem, pociągnąć mogą i prawdopodobieństwem, i oryginalnością. Nie można się też dziwić, że tylu czytelnikom wydała się ona rewelacją, jakimś pierwszym jakoby („nareszcie”!) postawieniem sprawy Norwida na „prawdziwym” gruncie historycznym. Efekt ten osiągnął autor wyłącznie swoim talentem literackim; jako literatowi też hołdy słusznie mu się należą.

Na s. 21 filozoficzny (wyraźniej: fichteński) charakter *Dumań* jest już dla Wasilewskiego „faktem”. Już też z niego płyną gęste wnioski o dalszej twórczości Norwida: twórczość to „pojęta [...] jako działanie myśli, wolne od wpływu bodźców świata zewnętrznego [...], oparta na założeniu, że winna odrywać od świata”, i tak dalej, i dalej. Ten zaś rzekomy rodowód poezji Norwida z niemieckiej filozofii idealistycznej nieustannie jest potem przypominany, zużytkowywany jako argument, traktowany jako rzecz dowiedziona i żadnej wątpliwości nie ulegająca. Stąd cała teoria „porażenia filozoficznego” Norwida, jego zmanierowania etc. A ile po drodze przybywa różnych mocnych przypuszczeń, przekonań na niewidziane itp., nie zliczyć. Nie wystarcza np. Wasilewskiemu dowolne złączenie dwóch *Dumań* w jedną pseudocaołość; tak więc dalej ciągnie: „Musiał [to] być [utwór] w pomyśle zakrojony na większą skalę, jako wykład systemu filozoficznego; zostały tylko te dwa urywki; na całość zabrakło sił” (s. 17). Drobnym ten przykładem uwidocznia, jak Wasilewski piętrzy swoje fikcje. Bo w tym twierdzeniu („musiał” itd.) nie ma przecież



literalnie ani jednego pewnego szczegółu. A ta metoda rozpościera się po całej książce.

Jeszcze szczegół, jeden z mnóstwa. W rozbiorze wiersza *Do\*\*\** czytamy (s. 25), że Norwid „tracił zaufanie do «słowa», bo w nim widział środek użytkowy ziemski”. Na miły Bóg! Ależ wcale nie „tracił zaufania”, tylko oceniał ograniczoność i trudność użycia tego „środka”; a miał w tym wielu towarzyszy wśród największych. Czyż Konrad Mickiewiczowski nie ubolewał nad językiem, co „kłamie głosowi”? Czyż Dante wiele razy nie mówił o treści nie dającej się słowem wyrazić (*lingua non è che dicer lo sapesse* itp.)? Brak pamięci o paralelach literackich prowadzi nieraz do takich samych omyłek jak gdzie indziej uwzględnianie paralel iluzorycznych. Czyż (żeby wskazać na jeszcze jeden rażący przykład) tradycja chrześcijańska nie jest dostatecznym wytłumaczeniem antytezy ziemia—niebo, żeby trzeba źródeł jej szukać w „prymitywie duszy mazurskiej” (s. 39)?

Przy tego rodzaju błędzeniach, przy takim zasłanianiu sobie horyzontu przywidzeniami, przy takim kołowaniu w sprzecznościach zdumiewać się można, jak autor zdołał zrobić te wartościowe spostrzeżenia, które na początku rozdziału tu przytoczyłem, i inne jeszcze, w których również ziarno słuszności się znajdzie.

#### 4. QUADRUPEDANTE SONITU — HO HOP

Zapytajmy jednak wreszcie (to rzecz przecież najważniejsza), dlaczego sąd autora o Norwidzie jako poecie wypada w końcu nieprzychylnie?

Znów, jak w innych sprawach, zauważyć trzeba, że

mamy tu odpowiedzi kilka. Niektóre z nich różnią się tylko odcieniami (i tłumaczą się pewno tym, że książka powstawała z artykułów w tygodniku, a w toku ich pisania i ogłaszania zarówno pogłębiała się wiedza autora o poecie, jak i krystalizował stosunek do jego utworów); inne jednak są odmienne dość znacznie i mogą być wytłumaczone tylko tą (omówioną już poprzednio) skłonnością autora do łączenia sprzeczności w przekonaniu, że stanowią harmonię.

Z pewnych jego wypowiedzi wynika, że miana poety dużej miary nie może Norwidowi przyznać ze względu na drobny stosunkowo rozmiar tych utworów, które go zadowalają. Nie wyrażają one dla niego dość rozległych koncepcyj, nie mają dość szerokiego tchu (acz należą do nich i *Fortepian Szopena*, i *Za kulisami*, i *Promethidion*).

Kiedy indziej jednak okazuje się, że zniechęca go raczej postawa poetycka Norwida: jego ulubione (i rzeczywiście dobrze przez Wasilewskiego zaobserwowane) ujmowanie zjawisk w kategorii dwoiste „ziemi” i „nieba”. Konsekwencyj takiego traktowania rzeczy Norwid jakoby nie mógł ułożyć w harmonię (s. 184) i popadł przez to w manierę (s. 185), w manię wielkości (na tle wyobrażeń o „roli człowieka pośredniczącego między niebem a ziemią”, s. 121), w monoideę szczytów duchowych (s. 122). Można się z tym zapatrywaniem nie zgadzać (jak ja się nie zgadzam), trzeba jednak przyznać, że jest ono wyrażone właściwym językiem krytyki. Dawałoby też ono dobry punkt wyjścia dla dyskusji.

Cóż, kiedy niebawem dowiadujemy się, że Wasilewski neguje w ogóle legalność estetyczną poezji, w której tyle co u Norwida motywów ideowych. Nie dlatego, żeby go uważał za suchego dydaktyka. Przyznając, że Norwid czasem dydaktykiem bywał (co przyzna każ-

dy), na ogół przecież uznaje Wasilewski, że „myśl” u Norwida „była punktem wyjścia natchnienia” (s. 35), bo sama była nasycona uczuciem: myślenie jego było „emocjonalne na wskroś” (s. 103). „Postawę ma wobec ludzi moralisty, ale właściwie jest zawsze artystą, który sobie upodobał w pięknie wielkich idej” (s. 169). Poezje jego „to nie były jego wywody poznawcze, to były przygody psychiczne [...] których ślady pozostawił nam w wizjach poetyckich” (s. 180). Jeżeli nawet czasem „z popędów obywatelsko-apostolskich” imał się pisanie traktatów, „to i wtedy wychodził z założeń powziętych poetycko” (s. 206); w teoriach zaś jego były nie tylko koncepcje filozoficzne, ale „wiara, wiążąca uczuciowo”, ba, „nie tylko wiara, ale p l a s t y c z n e [podkreślenie Wasilewskiego!] widzenie artystyczne” (s. 121). Wszystko to obserwacje bardzo głębokie, do najlepszych w książce należące. Wasilewski nawet trafnie wskazuje historyczne filiacje tej uczuciowości: „Głęboko tkwiący pierwiastek uczuć i wyobrażeń religijnych był podstawą tego kąta widzenia, który poeta na świat nastawił” (s. 178). Zdawałoby się z tego wszystkiego, że Norwid, pisząc, o czym pisał, był najzupełniej w swoim prawie, skoro był to grunt, o który jego życie uczuciowe było zakotwiczone. Tu nas wszelako spotyka jedna z wielkich niespodzianek tej książki. Okazuje się, że wcale nie! W poezji bowiem, zdaniem Wasilewskiego, uprawniona jest „myśl” tylko wtedy, gdy jest osiągnięta drogą indukcji. Norwid, niestety, „od razu zajął taką pozycję jak człowiek, który znalazł” (s. 186), z poszukiwacza więc stać się musiał wykładaczem, a to w poezji nie uchodzi. Z tego punktu widzenia wielkim nieporozumieniem krytyki musieli być wszyscy ci (ostatecznie wcale liczni) poeci, którzy pisywali jako zdecydowani katolicy, protestanci, wolnomyśliciele itd.

Cóż sądzić o takim choćby Dantem, który też od razu znalazł, a wiadomo, jak systematycznie wykladał!? Wasilewski tego nie mówi, ale bardzo się do tego zbliża: Norwid — powiada — „nie z ziemi ku niebu, lecz odwrotne czyni ekskursje”: to, naturalnie, tylko *une façon de parler* (dająca pewien smak stylu autora); ważniejsze jest to, co poprzedza te słowa: oto Norwid „zstępuje na ziemię jak Dante do czyśćca lub piekła” (s. 191). I nauczyciel więc, jak się okazuje, nie był trafnie dobrany!

Zaszedłszy dalej w tym kierunku, stawia Wasilewski ostatecznie sprawę jeszcze inaczej: „Tylko drogą religijnych uniesień człowiek łączyć się może z niebem.[...] Błędem Norwida i całej filozofii sztuki w *Promethidionie* było, że nie rozróżniano uniesienia (czy «zachwycenia») religijnego od estetycznego” (s. 223). Otóż, jeśli o Norwida chodzi, wystarczy kilka najbardziej spopularyzowanych cytata z *Promethidiona*, żeby uprzytomnić, że on te sfery rozróżniał zupełnie wyraźnie: słowa choćby o „najniższej” modlitwie anioła albo o „Prometeju-Adamie”, który podnosi się „na rękach z ziemi”. Mnóstwo zresztą innych przykładów równie łatwo przytoczyć.

I ta jednak niespodzianka (sprezentowana na przedostatniej stronicy głównego studium!) nie jest tu jeszcze największa. Wasilewski i w tym zakresie nie ominął sposobności wygłoszenia opinii sprzecznych. Tyle (i tak nieraz dobrze!) powiedziawszy o uczuciowości w myśleniu Norwida, kiedy indziej mówi, że mu w ogóle zbywało na życiu uczuciowym (s. 45, 211) albo znów że „nie zużytkował należycie swego żywiołu uczuciowego”, że go „wyniszczył bakcylem spekulatywnej filozofii” (s. 175), że będąc w utworach swoich oryginalny, był przecie „p r z e w a ż n i e [moje podkreślenie] oschły,

dydaktyczny, na zimno intelektualny" (s. 187), utwory zaś, „w których się wzruszał uczuciowo”, są „rzadkie” (s. 117). Te twierdzenia są niesłuszne; gdyby jednak były konsekwentnie w książce utrzymane, byłyby (znowu) możliwym punktem wyjścia dla dyskusji, bo sformułowane są właściwym językiem krytyki. Przy stanie rzeczy, który jest, wystarczy s. np. 187 przeciwstawić s. np. 35 samejże książki.

Trudno też z całą pewnością powiedzieć, dlaczego właściwie — czy dlatego, że Norwid jest chłodnym racjonalistą, czy dlatego, że jest uczuciowym, ale umieszcza swe uczucia przeważnie w ideach — Wasilewski ponad utwory jego o motywach ideowych przenosi te, w których przeważa opisowość albo liryzm ściśle osobisty. Sympatią w każdym razie z tego względu darzy nawet *Wspomnienie wioski* (1840), jeden z najbardziej dziecinnych wierszy Norwida (pełen nb. dydaktyki); za „poemat [...] mistrzowski” uważa wiersz *Do wieśniaczki* (w istocie tak samo „filozoficzny” jak inne z tych czasów: jest przecie pochwałą myśli, która „w sercu wzbiera” i staje się c z y n e m); szczególnie zaś wynosi takie utwory jak *Pióro*, w których dużo konkretów obrazowych. Żałuje też, że Norwid dał się porwać „wygórowanej ambicji” (s. 42), a nie pozostał przy poezji tego właśnie rodzaju. Z późniejszych poezyj wyróżnia np. *Polkę* („bardzo ładny utwór”, jak pisze na s. 136). O wielu natomiast innych powiada, że są „stratosferycznie chłodne” (s. 187), acz znów kiedy indziej — z dwoistością dla siebie znamioną — przyznaje, że ironia, która w tych utworach panuje, jest także formą uczuciowości (s. 195).

Na ogół jednak zniechęca go zarówno materia poetycka Norwida, jak stosowane do niej przez poetę rygory klasyczne. Bo sztuka dla Wasilewskiego to nade

wszystko „niekrępowane zawierzanie się swej psychice” (s. 21). Jest on w tym względzie typowym przedstawicielem tradycji romantycznej, owego „Ho hop” z *Promethidiona*, i np. Wirgiliusz, jeden — jak wiadomo — z mistrzów Norwida (ten, co „dwadzieścia lat pracy dał za dzień”, a bieg konia przetransponował na kunsztowność *Quadrupedante* [...] *sonitu*), oddany pod sąd jego, także pewno miałby się z pyszna; nie lepiej wyszedłby i Dante, który swoją psychikę skrępował matematycznym liczeniem pieśni i tylu innymi rzeczami.

Bywa zresztą i tak, że Wasilewski stara się stanąć na stanowisku klasycyzmu estetycznego poety; ale wtedy pisze rzeczy najdziwniejsze. Analizuje więc np. znany wiersz *Pielgrzym*. Chwali go; widzi wszelako logiczną sprzeczność w tym, że poeta porównał się do piramidy, żeby wyrazić ideę, że potrzebuje tyle tylko ziemi, ile stopa zajmuje: „właśnie odwrotnie niż piramida, która dużo miejsca zajmuje, a nieba tyka tylko wierzchołkiem”. Ale przecie poeta porównał się do piramidy w innym celu: aby wyrazić, że jak ona wznosi się ku niebu (słowa o posiadaniu dostatecznego działu ziemi wiążą się ze słowami o stanach); gdyby jednak nawet tak było, jak chce krytyk, to i tak sprzeczności nie ma: prawda, piramida zajmuje stosunkowo dużo ziemi, ale to dla niej konieczne minimum, aby stała; człowiekowi zaś do stania potrzeba tyle miejsca, ile pokrywają stopy; a więc na jedno wychodzi. Co jednak najciekawsze, to to, że Wasilewski, uznawszy, iż Norwid porównaniem z piramidą „nie wzmocnił obrazu, owszem, osłabił go”, konkluduje tak: „Ale właśnie takie niedociągnięcia świadczą, że Norwid nie był logistą [!], ale artystą obdarzonym żywą wyobraźnią i zadowolającym się impresją.” Trudno o lepszy przykład argumentu wywracanego (typu „kota ogonem”).

## 5. ZĄBECZEK W LIŚCIU

W książce Wasilewskiego stąd trudno się orientować i część jej błędów tym się zapewne tłumaczy, że autor poruszył dużo zagadnień (i dużych), a nie rozgraniczył ich zakresów. Skupiłem tu przede wszystkim uwagę na tych jej ustępach, które należą do krytyki literackiej lub być nią usiłują. Ale właściwie autor jest krytykiem tylko przygodnie. Dużo dosyć miejsca za to poświęca np. wyjaśnieniu przyczyn nieporozumienia pomiędzy poetą a jego współczesnymi (s. 125, 200 etc.); i o tej sprawie może najwięcej rzeczy ciekawych i bystrych mówi. Oto jeden przykład:

— Poezja polska [...] była w gruncie rzeczy realistyczna i myślowo indukcyjna; prowadziła ludzi za rękę od życiowych wyobrażeń i doznawań do coraz szerszych uogólnień [...]. Otóż Norwid był w stosunku do tej normy wyjątkiem [...]. Za punkt wyjścia brał założenia ogólne [...]. Poezja Norwida jest poezją nie tego, co jest, lecz znaczeń (s. 168).

Nade wszystko jednak interesuje się autor charakterem Norwida jako człowieka. Utwory poetyckie są więc dla niego w większości wypadków tylko zbiorem dokumentów. Interesuje go np. taki problem (z punktu widzenia krytyki literackiej, zaiste, obojętny), jak to, czy Norwid pisząc rapsody dwóch harfiarzy w *Polce* miał na myśli dwie kobiety, czy tylko jedną (s. 137). Lubi w jakimś obrazie dopatrzeć się refleksu stosunków osobistych (jak np. w „obłoku z runem bardzo białym” z wiersza *Do mego brata Ludwika* aluzji do Marii Kalergis, s. 146). Słowem, uprawia ten typ krytyki biograficznej, który od dawna miał u nas najwięcej powodzenia i który i dziś kwitnie pod piórami Boya i jego naśladowców. Wszelka poezja jest traktowana po prostu

jako rodzaj pamiętnika, nawet utwory w formie dramatycznej, jak *Chwila myśli* (s. 28). „Gdy mówię o Norwidzie po e c i e — powie Wasilewski wyraźnie — śledzę jego przeżycia” (s. 143). Gdzie indziej zaś określi swą metodę jako „ściągnięcie Norwidowej poezji na grunt psychologii” (s. 35) i ani się zatroszczy o to, czy psychologia poezji jest istotnie tak... prosta.

Do opowiadania swego nie wstawił Wasilewski domysłów efektownych w tej mierze, co boyowskie nieślubne dziecko (w biografii Fredry) albo trucizna (w zyciorysie Mickiewicza); nie poskąpił nam wszelako różnych pomniejszych insynuacyj. Tak np. już od najwcześniejszych wierszy Norwida dopatruje się w nim tendencyj „wysuwania swej osobistości [...] do [...] przestworów uniwersalnych, wobec których rzeczywistość domowa, warszawska, narodowa jest tylko punktem odbicia” (s. 60). Norwidowskie pojęcie narodowości zbyt jednak jest znane, byśmy mieli przyjąć takie grube uproszczenie.

Przy przedstawianiu stosunków osobistych Norwida napomknie Wasilewski, że poeta „trzyma się sfery ludzi zamożnych i tytułowanych” (s. 92). Czy jednak godzi się pod takie kategorie podciągać np. jego przyjaźń z Włodzimierzem Łubieńskim, wiadomo, jak wielką? Czy jest rzeczą właściwą mówić o Dembowskiu jako „kasztelanicu”? Czy naprawdę nie widzimy Norwida „w parze z ludźmi mu równymi położeniem materialnym” (s. 93)? Czy można zapomnieć np. o tych ludziach, którym wywdzięczając się za doznane dobro, Norwid mył podłogę, „ażeby być w udziale ich prostoty szanownej”?

Wasilewski zresztą nawet autokarykaturę Norwida potrafi interpretować w sensie dla niego nieprzychylnym („poeta [...] na wyniosłości dokoła urwanej prze-



paścią, zapewne symbolizującej glob ziemski, na którym był więźniem”, s. 94; proszę zobaczyć w tomie C *Pism zebranych* albo u Piniego, jak ten rysunek naprawdę wygląda!).

Uwielbienie Norwida dla Chopina „pewno stąd pochodziło”, że pani Kalergis nauczyła go piękno tej muzyki rozumieć (s. 149). To już chyba kompromitacja dla ulubionych teoryj szczepowych autora! Czyż „Mazur” musiał być tak tępy, żeby dopiero międzynarodalna *bas bleu* na Chopina mu uszy otwierała?

Drobne to zresztą wszystko rzeczy wobec tego, że Norwid w końcu zostaje nam pokazany jako „schyłkowiec obciążony dziedzictwem nałogów, nadrabiający intelektem braki organiczne” (s. 208). Jakież do tego podstawy? Wasilewski mówi o czterech.

Po pierwsze, Norwid, „aby zainteresować swymi niepospolitymi wartościami, czekać musiał na epokę schyłkową w literaturze” (s. 208). Ależ przemówił nie do tego, co w niej było schyłkowe, a schyłkowość przeżył triumfująco (jak ją przeżył np. i Kasprowicz).

Po wtóre i po trzecie, wniosek o degeneracji nasuwa to, co wiemy o ojcu Norwida (niezbyt, istotnie, ciekawej postaci), oraz to, co wiemy o własnych Norwida nieszczęściach życiowych. Ależ nie można tak symplifikować stosunków dziedzictwa, a nieszczęścia życiowe miewają najrozmaitsze przyczyny.

Po czwarte, Norwid nie umiał przekonywająco przemówić do współczesnych „żywych i zdrowych” (s. 208). Tu Wasilewski zapomina, co sam poprzednio napisał o przyczynach tego rozdźwięku („nie rozumiano Norwida zarówno z powodu jego sposobu obrazowania myśli, jak i z powodu sposobu myślenia”, s. 201). Trudno się też melancholijnie nie uśmiechnąć, kiedy się czyta świadectwo o Norwidzie dane przez jednego z tych „ży-

wych i zdrowych”, Hodiego Tokarzewicza: wcale nie takie złe, jeśli się zważy, że ani on, ani nikt z jego znajomych poezyj Norwida „do trzeciej strony doczytać się nie mógł” (s. 209). My dziś przecie inaczej. I Wasilewski, mimo wszystko, je przeczytał, i nie tylko przyznał, że będą „na zawsze skarbnicą zainteresowań literackich” (s. 224), ale coś nawet z ich okazji wykrztusił o „rubiinach prawd” i „brylantach artyzmu” (s. 220).

Powiadam: wykrztusił, bo długo się z tymi słowami ociągał i w pierwotnym jego planie bynajmniej one nie leżały. Uznanie dla Norwida formowało się w nim bez jego chęci, na przekór jego programowi. Dowodzą tego nie tylko same wywody książki, ale i jej styl, szpikowany nieprzyjemnymi trywialnościami jakiejś kroniki sportowej czy romansu odcinkowego. Norwid w czymś tam „startował” (s. 43), myślał o „rekordach” (s. 111), pragnął posiadać „Miss Europę” swego czasu (s. 93), uznanie i pochwały dodały mu „gazu do balonu” (s. 124), kiedy indziej znowu „dla nabrania benzyny” (to już i u Wasilewskiego w cudzysłowie, s. 155) przyjechał do przyjaciela, itd.

Mimo wszystko więc i ta książka jest ostatecznie rodzajem hołdu dla Norwida, prawda, że bardzo osobliwego. Nie da się powiedzieć, żeby wręczała poecie liść lauru, przyznaje mu jednak może więcej niż ten „zabczek w liściu”, o którym kiedyś pisał. Będzie też i ona pożyteczna (acz zapewne nie w taki sposób, jak to autor sobie wyobrażał) przy dalszych próbach określenia oblicza poetyckiego Norwida i jego „siły fatalnej”.

## NORWID W TYPIE A + M<sup>1</sup>

✓ P. Władysław Arcimowicz przedsięwziął rozjaśnienie bardzo ważnego rozdziału sprawy Norwida. Na ten rozdział rzucił już wprawdzie trochę światła Zygmunt Wasilewski; ale p. Arcimowicz zbadał rzecz znacznie dokładniej, dał obraz szerszy i o wiele szczegółowszy.

Wnioski jego studium można usystematyzować w sposób następujący.

✓ Nieporozumienie Norwida ze współczesnymi wynikało przede wszystkim z niezależności jego poglądów, które nie dawały się ułożyć w przegródki programów ówczesnych stronnictw czy obozów: radykałów raził swoją religijnością i tradycjonalizmem; konserwatyści znów podejrzliwie patrzyli na jego demokratyzm i tolerancję, krzywili się na jego indywidualizm, obawiali się wreszcie jego ironii, która zwracając się przeciwko dewotom i zaśniedziałej szlachetczyźnie, tak często dotykała ludzi z ich szeregów.

Niechęć reprezentantów wielkich obozów społeczno-

---

<sup>1</sup> Władysław Arcimowicz, *Cyprian Kamil Norwid na tle swego konfliktu z krytyką*, Wilno 1935, Biblioteka Prac Polonistycznych, Wydawnictwo Koła Polonistów Słuchaczy Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, nr 4, s. 5 nlb., 173.

politycznych ku Norwidowi z tego źródła płynąca powiększała się jeszcze wskutek jego usposobienia: nieugiętego, wrogiego kompromisom, kostycznego, chwilami przewrażliwionego i wyniosłego.

Trzecia wreszcie seria nieporozumień wynikała z właściwości samej poezji Norwidowskiej: jej niezwykłej konsystencji treściowej, w której taki duży udział mają pierwiastki intelektualne, jej paraboliczności, na koniec jej niezwykłego języka, którego ukształtowanie w pewnej mierze tłumaczy się oddaleniem poety od żywych źródeł mowy jako wieloletniego tułacza i człowieka od stosunkowo wczesnych lat głuchego.

Tak mniej więcej wyglądają wnioski tej pracy w uporządkowanym streszczeniu. W książce samej, niestety, nie występują one tak wyraźnie: po części dlatego, że autor chciał rozważyć swoje zagadnienie w porządku chronologicznym, rozdzielił więc czterdziestokilkoletnią twórczość Norwida na kilka okresów (pod tym względem postępowanie jego należy uznać za słuszne), następnie dlatego, że autor nie odróżnia poszczególnych sfer życia Norwida: jego poezji, jego ambicji jako działacza wśród emigrantów, jego pracy jako publicyisty i moralisty, jego wreszcie stosunków towarzyskich (i pod tym względem postępowanie autora nie może być nazwane chwalebny).

Nierozróżnianie sfer życia ujawnia się w nierozróżnianiu ciężaru gatunkowego różnych świadectw. Kiedy autorowi chodzi o udowodnienie jakiegoś poglądu czy stanowiska Norwida, jednakową wartość dokumentu ma dla niego zdanie z rozprawy prozaicznej, z listu, z rozmowy czy z wiersza. Tak np. Norwid pisze w r. 1846 do Trembickiej: „Pani znasz mój fragmentowy wyrażania się sposób”; p. Arcimowicz z tego odezwania się

25-letniego młodzieńca w liście do panny snuje takie wnioski: „Więc poeta zdaje sobie sprawę z tego, że między nim a czytelnikami powstał przedział [...] również z przyczyn czysto formalnych” itd., itd. (s. 17). W podobnie literalny sposób rozumie i wiele wyrażeń z wierszy Norwida. „Z wysokości dziejów patrzę — na rzecz ludzką” — powiada Norwid w wierszu *To rzecz ludzka*: p. Arcimowicz z całą powagą zestawia to ze... studiami nad historią Etrusków, które poeta w tym właśnie czasie prowadził (s. 20). Inny znów zwrot poetycki służy autorowi za „dowód”, że Norwid „wyraźnie pogardzał ściśle rozumowym ujmowaniem zagadnień” (s. 120), i na ten temat snuje ogromne wywody (a nie oprzytomnia go nawet zdanie Norwida, które sam cytuje na s. 136: „duchowi wolno jest badać wszystko, nawet wewnątrzności ducha, jeśli to się w trzeźwej sprawie Bożej, a nie z płonnej czyni ciekawości”). Ten stosunek do poezji przejawia się też we wszystkich streszczeniach utworów poetyckich. „Z innego znowu fragmentu dowiemy się, że autor był «struty», a dalej znajdziemy napomknienie o tym, że trucizną była niefortunna miłość. Wreszcie myśl o przedwczesnej śmierci, widocznie wobec słabego zdrowia, dopełnia czary smutku” itd. (s. 19): wszystko jest streszczane mniej więcej w taki sposób.

Książka ta lepiej może spełniłaby swoje zadanie, gdyby autor ograniczył się do zgromadzenia i systematycznego uszeregowania materiału, który znalazł dzięki pracowitym poszukiwaniom we współczesnych pamiętnikach, listach i czasopismach, i dał coś w rodzaju książki Kazimierza Wóycickiego *Asnyk wśród prądów epoki*. Autor wszelako miał ambicje większe. Chodziło mu o konstrukcję. Stąd materiał z jednego źródła jest czę-

sto rozproszony po różnych częściach książki, co utrudnia nieraz orientację.<sup>2</sup>

Jeszcze jednak więcej szkody wyrządziła książce inna (jeszcze wyższa) jej ambicja. Autor obok objaśnień historycznych zaprzagnął przedstawić własną koncepcję psychologii i estetyki Norwida; i doszedł do przekonania, że Norwid był mistykiem, poezja zaś jego wyraża w wielkiej mierze stany mistyczne. Że zaś stany mistyczne są — z istoty swojej — zrozumiałe tylko dla ludzi, którzy je przeżywali, więc też w tej książce (mającej w założeniu charakter apologetyczny!) doniosłość, ba, przystępność nawet poezji Norwida zostaje ograniczona do małego tylko koła mistyków.

Cały ten wywód jednak jest zupełnie mylny i tłumaczy się tylko używaniem wyrazów, których znaczenia się nie określiło.

Wyrazu „mistik” używa się czasem w znaczeniu po prostu: „człowiek religijny”. Jest to o tyle uzasadnione, że religia wymaga wiary w rzeczy tajemnicze, których

<sup>2</sup> Zwłaszcza że autor czasem w bardzo niechwalebny sposób cytuje: potrafi podać tytuł pisma, w którym został ogłoszony jakiś list, liczbę tomu i nawet stronicę, ale nie podaje daty samego listu (np. na s. 92 albo 131)! Dodać też trzeba, że i w innych względach lekce sobie czasem waży chronologię. Cytuje np. list Norwida do Cieszkowskiego (s. 12), w którym poeta przypomina po latach rozmowę, jaką miał kiedyś z Cieszkowskim w Warszawie. Cieszkowski zapytał wtedy, jak by Norwid „przedstawił sztuką plastyczną Jehowę zadumanego w sobie samym”. Norwid (w owym liście — po latach) dodaje: „Może kiedyś odpowiem Ci — jak.” P. Arcimowicz odnosi tę odpowiedź do samej rozmowy warszawskiej i wywodzi bez wahania: „Więc już wtedy [sc. w latach warszawskich] poeta był tego zdania, że największą abstrakcją [...] można wyrazić sposobami sztuki” itd., itd. Co gorsza, ta z gruntu mylna interpretacja wraca potem kilka razy w charakterze rysu znamienego dla lat warszawskich poety.

umysł ludzki nie może pojąć. Jak wiadomo zresztą, w religii element wiary łączy się z elementem rozumu: rozum ma tę właśnie funkcję, żeby dojść do przekonania, że są rzeczy, które go przenoszą. W tym sensie można naturalnie uznać Norwida za mistyka.

Ale p. Arcimowicz używa tego wyrazu, jakieśmy widzieli, w innym znaczeniu (ściślejszym i znacznie bardziej rozpowszechnionym), mianowicie jako wyrazu oznaczającego człowieka, który doznaje stanów ekstazy.

Otóż, żeby Norwid był mistykiem w tym sensie, na to naprawdę nie mamy żadnych dowodów. To, co autor (s. 75) cytuje z Niewiarowskiego („opanował go silny mistycyzm”), wymaga wielkiej rezerwy w traktowaniu. Rzekome zaś dowody, które podaje od siebie, wszystkie polegają tylko na niewłaściwej literalnej interpretacji utworów poetyckich. Więc wiersz „Przez wszystko do mnie przemawiałeś, Panie” ma dowodzić, że Norwid nie doszukiwał się we wszystkim Stwórcy „jako przyczyny sprawczej”, ale wiedząc o Stwórcy „już przedtem”, widział we wszystkim wyrazy jego woli; co więcej, wiersz ten ma dowodzić (s. 119) niezgodności Norwida z neotomizmem, zaleconym katolikom przez Benedykta XV! A znów *Litania do NMPanny* ma dawać dowód, że „później zstąpiło na poetę najwyższe mistyczne wyrzeczenie się własnej natury” (s. 18, szerzej jeszcze o tym s. 118). Otóż nie, to wszystko nie są dowody. Jeżeli poeta mówi, że leci, to jeszcze z tego z całą pewnością nie wynika, że poeta jest lotnikiem.

Zresztą nie miałyby to dla naszej sprawy znaczenia, nawet gdybyśmy mieli pewny dowód, że Norwid rzeczywiście przeżywał stany mistyczne. Bo stany te — jak informuje o tym sam p. Arcimowicz — są z natury swojej niewyraźne. Mistyk więc jest lub nie jest

poetą — tak samo jak nie-mistyk — zależnie od tego tylko, czy posiada zdolność poetyckiej ekspresji. Jeżeli zaś ci i owi poeci-mistycy mówią o ekstazach i wizjach, to nie należy przypuszczać, że starają się nas zrobić uczestnikami rzeczywistych swoich ekstaz i wizyj: to są dla nich tylko środki artystyczne, za których pomocą nas wzruszają; wzruszenia te mogą być wielkie, ale poetyckiego, nie mistycznego porządku.

P. Arcimowicz nie uwzględnia tych prawd elementarnych. Nie dosyć na tym: łączy mistycyzm z poznaniem intuicyjnym (którego Norwid też jakoby ma być jakimś wyjątkowym reprezentantem): znów mylnie. Poznanie intuicyjne — wedle potocznego rozumienia, zarówno jak wedle filozofów (Bergsona i Crocego np.) — jest najpowszedniejszym typem poznania, wyprzedzającym poznanie rozumowe; podczas gdy mistycyzm jest rodzajem wyjątkowego i czysto indywidualnego poznania ponadrozumowego. Intuicjonistami są więc wszyscy poeci, nie tylko Norwid.

Owszem, jest i taka teoria (ks. Bremonda), wedle której szczęśliwa intuicja poetycka daje wzruszenie, które jest już stopniem przygotowawczym do wzruszenia ekstazy mistycznej. Coś podobnego może miał na myśli i Norwid w *Promethidionie*, przedstawiając sztukę jako „najniższą modlitwę anioła”. Ale i według ks. Bremonda od jednego typu poznania do drugiego droga daleka. P. Arcimowicz bardzo ją skrócił i zrobił sobie z tego argument, z którym niezliczoną ilość razy występuje. Zwłaszcza w pierwszych rozdziałach daje się to czytającemu dotkliwie we znaki. Toteż mniej cierpliwym doradzałbym zacząć lekturę książki od rozdziału V.

Dlaczegoż pierwsze rozdziały wypadły najmniej fortunnie? Oto dlatego, że p. Arcimowicz traktuje w nich o wczesnym okresie twórczości Norwida, w którym



żaden się jeszcze antagonizm między poetą a społeczeństwem nie zaznaczył: p. Arcimowicz jednak już widzi jego zapowiedzi, a nawet zaczątki w owym rzekomym pierwiastku mistycznym. Bo p. Arcimowicz dzieli z innym norwidystą — p. Z. Falkowskim (którego wspomina) — tę właściwość, że chce być wszechstronny i wyczerpujący. Szuka więc dowodów na swoje tezy wszędzie, tam nawet, gdzie ich być nie może. Więc np. w młodzieńczych wierszach *Noc i Wieczór w pustkach* dopatruje się (s. 10) „wyznania”, dowodzącego, że Norwid (już jako 19-letni chłopiec!) znał stany „odosobnienia się od świata” i „bezpośredniego obcowania sam na sam z Bogiem”. Dwuwiersz z *Do mego brata Ludwika* („Popatrzmy w niebo, tam górnymi bądźmy, — a ręce w zwyczaj ujarzmiwszy — prządzmy”) ma wykazywać „pogodzenie wlotów mistycznego indywidualizmu z nakazami etyki społecznej” (s. 19). Jeden zaś z ustępów wiersza *To rzecz ludzka* („Gdzie myśl kapie się i z błotnych — dróg ku Tobie wraca, Boże!”) wyłożony jest w ten sposób, że tu Norwid „mówi o swoim powrocie na wyżyny mistycznego niezrozumiałstwa” (s. 19)!!! Tu ma się ochotę powtórzyć słowa, którymi p. Arcimowicz kończy podobnie „mistyczną” interpretację innego utworu Norwida: „Do tego w drodze logicznej dojść nie można” (s. 119). Zaiste!

Innym wyrazem starań autora o wszechstronność są różne podobieństwa, których się dopatruje pomiędzy Norwidem a innymi poetami i myślicielami. Więc w mistyce ma być Norwid podobny do Słowackiego (s. 9); podobnie „symbolizm Norwida [...] przypomina symbolizm Słowackiego” (s. 15); w zapatrywaniach na tematy poezji „zbliża się Norwid do zdania Bergsona” (s. 21); itd. Niestety, materiał dowodowy nie przekonywa o tym wszystkim.

Na dobre by też książce było wyszło, gdyby autor staranniej wymijał te dziedziny, w których najwidoczniej mało jest zadomowiony (zob. np. jego uwagi o „filozoficzności” sztuki średniowiecznej i renesansowej, na s. 13). Przydałoby się w szczególności trochę subtelniejsze traktowanie fenomenów z zakresu psychologii twórczości: nie uchodzi dziś np. tłumaczenie fragmentarycznego charakteru wczesnych utworów poety tym, że „może brak czasu nie pozwalał mu pracować nad zapelnieniem luk między fragmentami” (s. 18); albo takie powiedzenie o monologu filozoficznym Norwida, że był „przystrojony w rytm i rymy”, a „opierał się” na „myśleniu wyobrażeniowo-kojarzeniowym oraz intuicji” (s. 87).

*Summa summarum*: książka powstała z zmieszania dwóch seryj wywodów różnego porządku. Część, która wynika z jednej serii, jest bardzo pożyteczna i przyczynia się do wyjaśnienia dziejów Norwida przez zgromadzenie obfitych materiałów charakteryzujących stosunek do poety jego współczesnych (a dodać można, że przygodnie daje także wartościowe komentarze historyczno-realne do samej poezji Norwida, rozwijając np. i szeroko uzasadniając uwagi Miriama o związku niektórych pomysłów słowotwórczych poety z pomysłami Trentowskiego). Część powstała z drugiej serii wywodów zamąca tamtę ambicjami koncepcji psychologicznej, a zwłaszcza tezą o mistyce Norwida. Można by więc konsystencję tej książki określić sposobem, jakim St. I. Witkiewicz określa różne rodzaje swoich portretów. Jest to portret Norwida w dwóch typach zmieszanych. Zmieszane zostały mianowicie: typ A (= Autentyzm) i typ M (= Mylne Manipulowanie Mistycyzmem).

## KSIĄŻKA O ŚWIECIE SZTUKI W POEZJI NORWIDA

× Każdy poeta ma nie tylko własną sferę uczuć i własny zakres tematów, ale także własną dziedzinę, z której czerpie obrazy — naczelne środki swojej ekspresji. W poezji Norwida, w której tak wielkie miejsce zajmują sprawy kultury, sprawy stosunku jednostki do społeczeństwa, sprawy związku tradycji historycznej z postępem, ta dziedzina jest szczególnie swoista. Jednemu z jej wycinków poświęcił właśnie osobną książkę Kazimierz Wyka, który już w wielu drobniejszych studiach dał się poznać jako gruntowny znawca tego poety.

× Książka ta ma tytuł *Cyprian Norwid poeta i sztukmistrz*.<sup>1</sup> Tytuł ten brzmi trochę po staroświecku i zarazem bardzo intrygująco. Tą dwojaką reakcją, jaką wzbudza, dobrze odpowiada celowi książki i trafia w ton stylu Norwida, w którym jest tak wiele pierwiastków archaicznych, a który zarazem jest tak wybitnie nowatorski. Poeta wielkich procesów historycznych, wielkich przełomów cywilizacyjnych i wielkich powołań człowieka, jest Norwid także poetą twórczości. Wyraża się to nie

---

<sup>1</sup> Kazimierz Wyka, *Cyprian Norwid poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, Polska Akademia Umiejętności, Z życia literatury, Prace Komisji Historii Literatury Polskiej, nr 1, s. 166.

tylko w tym, że tematami jego utworów są nieraz zasadnicze problematy sztuki, prace artystyczne lub życie artystów, że wspaniałymi utworami hołd składa wielkim twórcom (dawnym i współczesnym), ale i w tym, że kiedy chodzi mu o unaocznienie, zbliżenie, przeświecenie spraw czy to z życia moralnego jednostki, czy z procesów kulturalno-obyczajowych, bardzo często (w porównaniu z innymi poetami polskimi niesłychanie często, a i w zestawieniu z wielkimi obcymi — niezwykle) nasuwają mu się, w charakterze porównań czy przenośni, obrazy z zakresu sztuk plastycznych albo muzyki i duże nieraz fragmenty świata fizycznego i duchowego przedstawia Norwid nie „wprost”, ale tak, jak gdyby je widział poprzez ujęcie w środkach jakiejś innej sztuki. Wyka nazywa te zjawiska „odblaskiem sztuk” w poezji i Norwid jest dla niego „sztukmistrzem” — jako artysta, który ten odblask czyni swoim systemem ekspresyjnym. Są to bowiem zjawiska występujące w takiej obfitości, że można tu mówić o systemie.

Książka jest oparta na ogromnym materiale dowodowym, który autor rozważa w czterech rozdziałach. Pierwszy mówi o „odblasku rzeźby”. Drugi (pod wyszukany tytułem „Harfa, łuk i kolumna”) poświęcony jest związkowi stylu i tematów Norwida z muzyką i architekturą. Trzeci (zatytułowany „Światła tkliwość i sztuk budowa”) traktuje o kolorystyce, światłocieniu i innych elementach malarskich w pismach poety, a nadto o innych sztukach (jak teatr, taniec), które w charakterze „skojarzeń obrazowych” pojawiają się także na stronicach Norwidowskich, choć znacznie rzadziej. Następuje omówienie tych (wcale nierzadkich) wypadków, w których skojarzenia ze sztuk różnych występują łącznie w jednym opisie czy jednej scenie. Kończy krytyk przedstawi-

niem pokrewieństw wewnętrznych (bo nie genetycznych!) Norwida z kilku wybitnymi poetami, którzy także mieli w twórczości swojej wielkie preokupacje z zakresu sztuk innych: z Goethem, Teofilem Gautier i Proustem. Wskazanie tych pokrewieństw tym bardziej uwydatnia zupełną oryginalność naszego poety. „Sztukmistrzostwo” Norwida jest nie tylko szczególnie rozległe, ale odrębne przez niezwykłą precyzję obrazów, przez niejednokrotnie wręcz warsztatową „fachowość”, a nade wszystko przez swój zawsze służebny charakter: bo u Norwida zawsze „każda fałda głównemu służy skinieniu”, a to skinienie nigdy nie jest przyzwalającym gestem hedonizmu. Jego dziedziną jest estetyka, nigdy estetyzowanie. I pod tym względem jest nierozzerwalnie złączony z najlepszą tradycją polską. „Samotny w swym wyrazie artystycznym sztukmistrz, samotny na tle poezji polskiej” — tymi słowami zamyka się książka — przestaje być samotny z chwilą, kiedy „spod bogatego zdobnictwa jego poezji” („zdobnictwo” nie jest tu zresztą może najszczęśliwszym terminem) „przeziera postawa moralna twórcy”. Z tą chwilą widomie „włącza się w stałą tradycję sztuki polskiej, dla której zawsze związki moralne z rzeczywistością były przewodnikiem”. Tylko że on „pojmuje jak mało kto skomplikowany przebieg tych związków”.

Każdy, kto przez czas dłuższy czytał Norwida, coś z tego wszystkiego wyczuwał. Ale dopiero dzięki pracy krytyka widzimy to wszystko dokładnie. Różnica mniej więcej taka jak pomiędzy odległym widokiem dolinnym widzianym ze szczytu góry, a tym samym widokiem oglądanym przez precyzyjną lunetę. Można się z tej książki uczyć obserwowania i rozważnego łączenia obserwacji. Żaden dział świata wyobraźni poetyckiej Norwida nie był dotychczas zbadany tak szczegółowo.

Z innych pisarzy naszych tylko Żeromski został opracowany podobnie w książce Adamczewskiego *Serce nie-nasycone*. Książka ta jest oczywistym modelem metodycznym Wyki: tak oczywistym, że nie było potrzeby o niej wspominać. I jak tamta zadziwiała wielkością trudu analitycznego i mnogością jego wyników, tak i ta może zadziwiać. Wywołuje też po części te same zastrzeżenia.

Zajęci jednym wycinkiem wyobraźni Norwida, nie obcujemy tutaj z całościami jego utworów, ale tylko z ich urywkami (bo nawet *Fortepian Szopena* i *Ad leones* są przedmiotem krytyki jednostronnej, choć w swojej jednostronności drobiazgowej). Stąd i wymowa nie-jednego analizowanego obrazu nie może się w pełni ujawnić. Autor zdaje sobie z tego sprawę i czasem o tym ostrzega czytelnika: np. przy rozbiorze *Fortepianu Szopena* (s. 79), gdzie zaznacza, że dopiero pełniejsza analiza mogłaby „uchylić zasłony nad pięknosciami tego poematu”. Ale występuje tu jeszcze i inna trudność. Adamczewski tak samo nie uwydatniał indywidualnej fizjonomii poszczególnych dzieł badanego pisarza, starał się jednak dać możliwie pełny obraz całego świata jego wyobraźni artystycznej. U Wyki już samo założenie jest takie, że mamy otrzymać tylko obraz pewnej (choć bardzo ważnej) części świata wyobraźni poetyckiej Norwida. Stąd, kiedy przychodzi do uogólnień, Wyka (będąc badaczem tego kalibru, który się bez nich obejść nie może) musi się wiele razy uciekać do tego, co o Norwidzie wiadomo skądinąd, a co przyjmuje jako znane albo o czym informuje sposobem dygresji. Tak np. „odblask rzeźby” wymaga eksplikacji w ogólnych monumentalistycznych dążnościach sztuki Norwida; wielka rola instrumentów muzycznych wymaga informacji, że Norwid jest w ogóle poetą narzędzi spraw-

czych kultury, itd. Inaczej mówiąc, metoda jest w pewnej mierze indukcyjna, a kiedy wyczerpuje operacje indukcji, przechodzi na dedukcję. Typowe jest dla książki takie pytanie: „Jakie cechy stylu poetyckiego Norwida dzięki odblaskowi sztuk w tym właśnie układzie, który zdołaliśmy stwierdzić, nabierają dobitniejszej wyrazistości?” (s. 154). Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że to błędne koło. Naprawdę to jest tylko przejście od indukcji (której wyniki badaczowi nie wystarczają) do dedukcji (której założenia czytelnik musi przyjąć na słowo). Ale ta dwukierunkowość metody bywa dla czytelnika (zwłaszcza dopóki się z nią nie oswoił) dekoncertująca.

Inne niebezpieczeństwo powstaje, kiedy autor stara się nie wychodzić poza dane wybranego przez siebie materiału. Wtedy bowiem czasem całe stronic nabierają charakteru tylko systematyki motywów rzeźbiarskich, architektonicznych, muzycznych, malarskich i in. i chwilami zapominamy, że przecież chodzi o wymowę poezji Norwida, a nie o stwierdzenie, że w „odblasku rzeźby” np. istnieje tyle a tyle typów, gromad, rzędów, rodzin, rodzajów, gatunków i odmian. Autor przy tym, o ile się zamyka w kręgu swojego węższego zagadnienia, daje się czasem pociągać czystemu technicyzmowi i warsztatowemu sposobowi wartościowania. Usłyszymy więc od niego np., że *Adam Krafft* — to tylko „egzaltacje niefachowego literata, starające się oddać temperaturę zachwyty, nic ponadto” (s. 39). Jak gdyby oddanie „temperatury zachwyty” było małą rzeczą! I jak gdyby jakakolwiek „fachowość” sama przez się już gwarantowała wartość artystycznego utworu! Raz po raz trafiamy w książce na wzmianki o obrazach „efektownych” i „efektowniejszych”, o zadaniach „trudniejszych” i „najtrudniejszych”: jak gdyby chodziło

o przedstawienie Norwida dla użytku techników pi-sarstwa na jakimś kursie literackim w rodzaju niedaw-  
nego nieborowskiego<sup>2</sup>. Prawda, Wyka zawsze dodaje  
przy takich zwrotach wyraz „artystyczny”; więc np. po-  
wiada, że pewne sytuacje tworzą grupę obrazów „znacz-  
nie trudniejszą do realizacji słownej, ale też dużo efek-  
towniejszą artystycznie” (s. 8), że łącząc przedstawienie  
rozmowy z opisem gestów, Norwid „rozmaite korzyści  
artystyczne osiąga” (s. 26), itp. Ta jednak właśnie prak-  
tyka wzbudza wątpliwości największe. Bo działanie  
a r t y s t y c z n e dokonywa się przez całość dzieła,  
a rozwiązanie takie czy inne poszczególnych zadań tech-  
nicznych (które naturalnie przy wszelkim procesie pi-  
sarskim, nie tylko poetyckim, powstawać muszą) nie  
czyni jeszcze samo przez się dzieła mniej czy bardziej  
artystycznym. Kiedy zestawiamy np. dwa wyrwane  
z dwóch różnych poematów opisy przyrody, może nas  
bardziej olśnić ten, który ma więcej i bardziej różno-  
rodnych składników. Ale jak jest w obrębie dzieł, z któ-  
rych nam te opisy wyrwano, to zupełnie inne pytanie.  
Julian Przyboś napisał niedawno<sup>3</sup>, że najpiękniejszy  
opis poetycki jutrzeńki dał Homer nazywając ją „róża-  
nopalcą”. Słusznie. A przecież to tylko jeden wyraz!  
„Tylko”! Ale jaki! — no i gdzie użyty!

Wyka pisze często tak, jak by był system miar obiek-  
tywnych i niezmiennych dla każdego środka pisarskie-  
go bez względu na okoliczności. Stąd zdarzają się u nie-  
go zdania, które przypominają sławne formuły Winda-

---

<sup>2</sup> Mowa o studium dla młodych literatów zorganizowanym  
w styczniu 1948 r. w Nieborowie przez Ministerstwo Kultury  
i Sztuki. (Przyp. red.)

<sup>3</sup> W artykule *Widzę i opisuję*, „*Twórczość*” 1948, z. 2, s. 66.  
Przedruk w książce *Czytając Mickiewicza*, wyd. 2, Warsza-  
wa 1956, s. 100. (Przyp. red.)



kiewiczza: „Dopiero nauczywszy się niezwykle plastycznego widzenia liry, mógł Norwid sięgnąć do chwytu poetyckiego, na jakim oparł utwór *Liryka i druk*” (s. 71); „W poetycko-opisowym przedstawieniu światła nie cofał się on przed zadaniami znacznie trudniejszymi i pokonywał je w sposób nienaganny, jeżeli chodzi o malarzkie prawdopodobieństwo” (s. 128); „Motywy podobne już z samej swej natury są trudniejsze do poetyckiego rozpracowania” (s. 73). Ten technicyzm Wyki prowadzi go czasem do twierdzeń nieoczekiwanych. Jednym z krańcowych jest to (s. 66), że „lutnista praktyk bliższy jest wraz ze swym warsztatem wielkiemu wirtuozowi aniżeli najbardziej przenikliwy krytyk pisarzo-*wi*”. (Wyraz „lutnista” oznacza tu wytwórcę instrumentów muzycznych.) Ależ przecie sprawa zależy od punktu widzenia. W pewnym sensie każdemu pisarzowi bliższy jest wytwórca atramentu od najbardziej przenikliwego krytyka. Ale także myślę, że Paderewski po koncercie mniej się interesował tym, co o nim powie Bechstein, niż tym, co o nim napisze Bernard Shaw.

Być może, iż Wyka niezupełnie to chciał w zdaniach przytoczonych powiedzieć, co wyszło. Bo poruszając zupełnie nowe zagadnienia, miał on ogromne trudności pisarskie do pokonania i m. in. musiał sobie dla wielu kwestyj stworzyć własną terminologię. Na ogół udało mu się szczęśliwie; dzięki temu główny tok jego wywodów jest zupełnie jasny i książkę się czyta z wielkim zajęciem; ale niektóre zadania zostały rozwiązane i mniej fortunnie. Nie mogę np. powiedzieć, żebym dobrze rozumiał, co w intencji Wyki znaczy wyrażenie „zastępcza ekspresja” (s. 31) albo „pojęcia poetyckie o sensie powszechnym” (s. 78); a mógłbym takich przytoczyć więcej. Znaczenie niektórych innych terminów

tłumaczy się dostatecznie z kontekstu, ale za to czasem wywołuje sprzeciw swoją dowolnością. „Romantyzm” np. przeważnie znaczy tutaj to, co niejednen z nas nazwałby „złym romantyzmem”; „postawa estetyczna” oznacza przeważnie (s. 161 i gdzie indziej) fałszywą postawę estetyczną (tzn. przymiotnik jest tu rozumiany jako pochodny nie od estetyki, lecz od estetyzmu; można i tak, ale po co?).<sup>4</sup>

Czasem z takiego przesunięcia albo zacieśnienia znaczeń wyrastają nawet całe pseudoproblematy. Wyka np. dużo energii polemicznej poświęcił dla dowiedzenia, że dość popularne uważanie Norwida za „poetę ruin” nie odpowiada prawdzie: że mamy tu do czynienia z „legendą”, którą „kompromituje” (s. 105) sięgnięcie do tekstu poety, legendą, którą „należy złożyć do lamusa łatwych syntez” (s. 106). Dlaczego? Dlatego że zdaniem Wyki z poezją ruin mamy do czynienia tylko wtedy, kiedy poeta egzaltuje się malowniczością zwalisk i biernie roztapia w melancholijnym nastroju; dla Norwida zaś, jak wiadomo, ruina jest znakiem twórczej myśli i pracy człowieka, symbolem łączności dnia dzisiejszego z przeszłością, wyrazem (choć ułamkowym) prawdy historycznej, któremu należy się cześć i którego nie wolno zafałszować. Przez cóż to Bóg, wedle słów *Modlitwy* (1850 r.), przemawiał do poety? M. in.:

---

<sup>4</sup> Skoro jesteśmy przy tych sprawach, to jeszcze kilka słów o języku. Wyka pisze z wielką swadą i bardzo naturalnie. Ale czasem zanadto „bez fasonu”. Wolelibyśmy w tak pięknej książce nie widzieć np. „rozpracowania” (s. 54). A już szczególnie przykry jest wyraz „porzeźbiarski” w znaczeniu... „rzeźbiarski” (np. „porzeźbiarska obserwacja gestów”, s. 48; „porzeźbiarskie ujęcie”, s. 38, itd.); że to niby po rzeźbiarsku, ale nie w rzeźbie; czy jednak różnicując znaczenia trzeba koniecznie tworzyć nowe wyrazy (i tak szpetne)?

Przez całą ludzkość z jej starymi gmachy,  
Łukami, które o kolumnach trwają,  
A zapomniane w proch włamując dachy,  
Bujnymi znowu liśćmi zakwitają.

Sądzę, że gdyby Norwid nic innego nie napisał, można by go już na podstawie tej *Modlitwy* nazywać wielkim poetą ruin. A napisał on przecież jeszcze i *Pompeję*, i *Epimenidesa*, i *Quidama*, i *Post scriptum*, i ustęp o Palmirze w *Rzeczy o wolności słowa* (który zresztą sam Wyka pięknie analizuje). Jakże więc? Wychodzi na to, że „czystą poezją ruin” (bo i ten termin jest użyty, s. 104) jest tylko tania poezja ruin, natomiast tęga poezja ruin poezją ruin nie jest. Paradoxy, których pozwoliłoby uniknąć obfitsze uwzględnienie wieloznaczności wyrazów.

Trudności, z naciskiem to trzeba raz jeszcze powtórzyć, były wyjątkowo duże. Aby opisać i ocenić wszystkie tematy, aluzje i obrazy poezji Norwidowskiej z zakresu sztuk innych, trzeba mieć i znajomość tych sztuk, i żywy do nich stosunek. Wyka odpowiada tym warunkom w mierze wybitnej. Czytając jego książkę czujemy, że mamy do czynienia z człowiekiem, który i muzyki dużo słuchał, i galerie wielkie zwiedzał, i arcydzieła architektury oglądał, i sięgał do piśmiennictwa estetyczno-krytycznego, a nawet i technicznego, z zakresu wszystkich tych dziedzin sztuki, o których wypada mu mówić. Na jego kartach poświęconych plastyce i muzyce nic nie ma z nieobowiązującej impresyjnej literackości. Panuje na nich rzeczowość. Ale i najlepszemu krytykowi przy tak pionierskim zadaniu nie mogło się wszystko jednakowo udać. W tym więc np. i owym obrazie, który Wyka kwalifikuje jako „rzeźbiarski” (np. na s. 10, 12, 14), naprawdę dość trudno się rzeźbiarskiego charakteru dopatrzeć. Nie sądzę też,

aby rzeźbiarska strona *Ad leones* była tak nieskazitelna, jak on to przedstawia (s. 50 i nast.). Pomysł artysty-bohatera jest przecież ilustracyjny (i wskutek tego nie tak bardzo odległy, z punktu widzenia estetyki sztuki plastycznej, od alegorycznych wyobrażeń bankiera); krzyże tylko są potraktowane wyraźnie po rzeźbiarsku (słyszemy od artysty, że „załamują stosownie bieg głównych linii”); co do przemian przedniej bryły, to łatwo artyście bankiera kompromitować, skoro jest ona tak dalece jeszcze nieukształtowana, że może być zarówno lwem, jak skrzynią. Także zjawiska akustyczne przedstawione przez poetę są czasem zbyt skwapliwie uznawane przez Wykę (pod sugestią przenośni poety) za muzyczne. Rozdział poświęcony „odblaskowi muzyki” w ogóle wzbudza najwięcej zastrzeżeń. Że Norwid wiedział, co to jest strona matematyczna w muzyce, to jeszcze nie dowód, że „istota muzyki jako sztuki odrębnej” tkwi dla niego tylko „w jej matematycznej precyzji” (s. 107). Trudno też uznać, że „Ujejskiego *Tłumaczenia Szopena* posiadają ten sam zasadniczo cel co *Fortepian Szopena*” (s. 79). W moim rozumieniu posiadają cel zasadniczo inny. Norwidowi chodzi o poetycką gloryfikację twórczości muzycznej Chopina: muzyka Szopenowska jest jego tematem. Ujejski nic nie mówi o artyście ani o jego muzyce. On pisze serię skromnych utworów, które by nastrojem swoim harmonizowały z nastrojem dzieł Chopina. I nie ma podstaw do przypuszczenia, że uważał on je za jedyne możliwe „harmonie” literackie dla muzyki uwielbianego mistrza. Ujejski, wedle słów Wyki, „niejako zakłada, że zupełna transpozycja tych utworów [muzycznych] w sferę poetycką jest nieosiągalna” (s. 79). No i słusznie; tylko go za to pochwalić! Dlaczegoż więc zaraz potem powiada o nim Wyka: „podrabia, nie przetwarza”?

(Wyki podkreślenie). Jakże to się jedno z drugim godzi? <sup>5</sup>

Czasem ulega też krytyk sugestii stwierdzeń, których dokonał, i usiłuje rozszerzyć je na dziedziny, w których nie mają one zastosowania. Jeden przykład: Norwid opisując ludzi uwydatnia ich gesty. Gest nabiera często u niego charakteru symbolicznego, czasem staje się czynnikiem dramatyizmu. Pewne niezwykle gesty kilka razy się w jego utworach powtarzają (jak np. zagadkowe rzucenie komuś garści kwiatów). Wyka wiąże te upodobania mimiczne z odblaskiem rzeźby (s. 24 i nast.). A przecież w rzeźbie gesty są zatrzymane i rzeźba nie wywołuje w nas wrażenia ruchu, przynajmniej ta rzeźba, o której trzeba myśleć w związku z Norwidem, tj. klasyczna i neoklasyczna. Już by raczej można tu mówić o związkach z polskim malarstwem realistycznym czasów młodości poety: z takim np. Pęczarskim (proszę spojrzeć choćby na te trzy jego obrazy, które są reprodukowane w książce Niewiadomskiego <sup>6</sup>: co za gestykulacja!). W malarstwie zachodnim sięga ta tradycja wstecz co najmniej do Caravaggia, którego m. in. i z tego powodu nazywano pierwszym naturalistą. Ale po co dopatrywać się niepewnych parantel w obcych dziedzinach, skoro jest rzeczą wiadomą, że od czasów Sterne'a (a więc bez mała od środka XVIII wieku) charakterystyczność gestu była przedmiotem zainteresowania w całej niemal literaturze europejskiej. Niedaleko szukając: ileż gestyku-

<sup>5</sup> Ograniczam się tylko do tych kilku przykładów z tego działu, bo stroną muzyczną książki już zajęła się szczegółowiej Zofia Stefanowska (*Książka o poecie i sztukmistrzu*, w tygodniku „Dziś i Jutro” 1948, nr 27), wypowiadając o niej wiele uwag bystrych i na ogół trafnych.

<sup>6</sup> Eligiusz Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX w.*, Warszawa 1926. (Przyp. red.)

lacji w *Panu Tadeuszu*! Wyka, zrezygnowawszy z wyjaśnień historycznoliterackich, wciągnął natomiast do rozważań rzekomą analogię filmu (s. 29, 38, 58), choć przecie ten anachronizm ani historycznie nas nie oświeca, ani nawet „fenomenologicznie” nie jest bardzo pomocny (boć między mimiką w książce a mimiką na ekranie różnica ogromna). Inny przykład takiego nieuwzględnienia bliższych związków (na rzecz dalszych) mamy w sprawie harfy. Że występuje ona tak często w poezji Norwida, to zapewne nie dlatego tylko, że „należy [...] do najstarszych instrumentów muzycznych ludzkości” (s. 67) i nie tylko „dzięki swojemu kształtowi” (jak Wyka sądzi, „chyba najpełniejszemu wdzięku i linii ze wszystkich instrumentów muzycznych”), ale i dlatego, że w czasach Norwida, zwłaszcza jego młodości, był to instrument bardzo jeszcze popularny.

Takie są (szczęśliwe i mniej szczęśliwe) wyniki zastosowanej w książce metody analitycznej. Metoda ta jednak nie panuje tutaj wyłącznie. Obok niej występuje w obfitej mierze i metoda psychologiczna. Wyka nie poprzestaje na stwierdzeniu, że tak a tak jest w dziełach Norwida, ale jeszcze, gdzie może, usiłuje wyjaśnić to kolejami jego życia albo wyciągnąć z tego wnioski dotyczące jego usposobienia jako człowieka. Stara się zwłaszcza znaleźć ukryte połączenia pomiędzy poezją Norwida a jego twórczością plastyczną. Twierdzi więc np. (s. 111), że „skojarzeniami rzeźbiarskimi syci Norwid swoją poezję, ponieważ nie znalazł dla nich ujścia w realnej działalności rzeźbiarskiej; jest oszczędny w użytkowaniu skojarzeń z zakresu malarstwa, ponieważ ta jego działalność bujnie się rozwijała w praktyce, w kilku kierunkach formalnych, technicznych i tematycznych”. (Ale właśnie sama książka Wyki szczególnie wyraziście wykazała, jaką w poezji Norwida mamy „świetność i bogactwo

światłocienia"). Mówiąc o motywach akustycznych, wciąga nasz krytyk do rozważań to, co z biografii poety wiemy o jego okresowej głuchocie (s. 63). Posługuje się chętnie terminami psychologicznymi takimi, jak „kompensacja” albo „perseweracja”. Raz po raz też jego analiza formalna przechodzi w psychologiczny determinizm. Częściej tutaj słyszymy o „dyspozycjach” Norwida niż o jego intencjach. Zmiany artyzmu poety układa Wyka w linię ewolucyjną. „W ostatnich latach życia doszedł Norwid do absolutnej biegłości słownego rzeźbiarstwa. Doszedł do pewności pióra pozwalającej odrzucić wszystko, co jest jedynie ozdobą i tchnie erudycyjnym popisem” (s. 12). To zdanie jest dla pewnych części książki typowe. Właśnie jednak subtelność, z jaką ukazane w niej samej zostały przebogate modyfikacje artyzmu Norwida, nastraja trochę sceptycznie względem takich zrównań i tak prostych wyjaśnień.

Nie chciałbym, aby czytelnik tej recenzji pozostał pod wrażeniem, że mam o książce do powiedzenia więcej rzeczy negatywnych niż pozytywnych. Książka stawia nowe zagadnienia i próbuje nowych metod. Sama przez to wzywa do dyskusji. Sądzę też, że rzetelną dyskusją okazuje się jej większe uznanie niż serią komplementów, które mało kosztują. Dyskutować jest tutaj o czym, i w zakresie tez zasadniczych, i w zakresie interpretacji poszczególnych utworów. Pod tym względem książka jest przebogata. Ale wiele w niej także jest stronic, które przekonywają bez zastrzeżeń. Są takie i w rozdziale o „odblasku rzeźby”, i o architekturze, i o teatrze, i o malarstwie, a zwłaszcza w obszernym paragrafie o światłocieniu. Bardzo piękny jest końcowy wywód o oryginalności Norwida (choć zestawienia z barokiem i z nazareńczykami raczej działają zaciemniająco). A już wręcz świetny jest wywód (s. 112 i nast.)

o ograniczoności zastosowań statystyki do zjawisk estetycznych. W jego toku wypowiada Wyka bodaj najogólniejsze tezy metodologiczne. „Pamiętajmy [...] — mówi m. in. — że wszelka analiza tylko wówczas posiada wartość, kiedy [...] przeżyciu [estetycznemu] służy, kiedy je wyjaśnia i interpretuje. Jej słuszność kończy się z chwilą, kiedy staje w sprzeczności z pełnym przeżyciem estetycznym.” W duchu tej tezy, którą uważam za święcie słuszną, starałem się ocenić samą książkę Wyki.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Kilka jeszcze drobnych sprostowań, które tylko do przypiskowego potraktowania się nadają, które jednak przy tak poważnej książce pominąć trudno. *Podróż po Adriatyku* od czasu studium J. W. Gomulickiego uważaliśmy za utwór Ludwika Norwida. Jeśli Wyka sądzi, że są powody, by ją z powrotem przyznać Cyprianowi, radzi byśmy je poznać. [Jak ustalił obecnie J. W. Gomulicki, jest to wiersz Lenartowicza. Por. s. 161. (Przyp. red.)] O Norwidzie jako „poecie salonu” pisał nie „jedyny Z. Wasilewski”, bo pisał też (wcześniej i głębiej) Kołaczkowski. Paryż występuje nie tylko w *Vendôme* i w liście poetyckim *Do Bronisława Z.*, bo także w *Garstce piasku* I (prawda, że nie nazwany) w wierszu, który sam Wyka cytuje na s. 11. [Stolica. (Przyp. red.)] Niektóre cytaty niedokładne: na s. 27 skaleczony rytm jednego wiersza z *Quidama* przez opuszczenie dwu sylab; na s. 32 to samo się stało z wierszem z *Aktora* przez dodanie sylaby; na s. 46 czytelnik nie został poinformowany przez zwyczajowy rząd kropek, że ma przed sobą nie całe *Lapidaria*, ale tylko początek i koniec.



# IV



«W I E Ś»

1

O! wsi, biała, atłasem kwiatów jabłoni  
Jako oblubienica  
U zwierciadeł księżycy  
Wy-marzająca coś na ustroni  
O jutrze tajemniczym,  
O nieodgadnionym-niczym!...

2

Twoja przeszłość?... To wczora.  
A przyszłość?... Ty nie łamiesz głową,  
Zawsze u ciebie pora,  
W-czasów królowo!...

3

Zawsze ty u siebie, jak umysł zdrów:  
Czy w oliwnym kraju posuchy,  
Czy w brzóz zieleni — złocie mchów:  
Jak gajowe rozkoszna duchy.  
— Tobie! zda się, iż wieków wydaża praca,  
Jak trzoda jałówce błędnej,  
Gdy ku tobie i sam pasterz nawraca  
Tłum nie-ogłędny...

4

Alić oto strach milczkiem nadbiega blisko...  
W górach kędyś prysnęły lody,  
Stu chat zalane już ognisko —

Jeziorami ogrody!  
 Brudne fale przez mur cmentarza  
 Przerzucają trumny ciężkimi,  
 Pławią dęby wyrwane z ziemi...  
 Cisza — dwakroć przeraża.

5

Lecz o górnych tam!... kto myślił lodach,  
 Modre przecierając szyby?  
 O czerwonych przedziej jagodach,  
 Lub gdzie węzłą się grzyby —

. . . . .  
 Ach, czy nie ma już miejsca na świecie  
 Dla Niewinności?  
 I kiedyż... zapomną o Powiecie  
 Plagi ludzkości?

#### PRZYPISEK WYDAWCY

Ten wspaniały i — można by powiedzieć — proroczy wiersz Norwida nie był, o ile nam wiadomo, nigdzie dotychczas drukowany, choć zarazem żadnemu znawcy poety jego rytm i jego frazy nie są obce. Nie zawiera go żadna z publikacyj Miriama ani wielki tom Piniego, ani prześliczny zbiorek *Gromy i pyłki*, wydany konspiracyjnie przez Juliusza Gomulickiego w Warszawie 1944 r. (dosłownie w przeddzień powstania), zbiorek, w którym skupione zostały — jak się zdawać mogło — resztki poetyckiej spuścizny Norwidowskiej, dotąd nie zebrane lub nie ogłoszone. Ujawnił go — w podanej tu postaci — autograf *Vade-mecum*, wyratowany w pierwszych dniach stycznia 1945 r. z przeznaczonej wówczas przez Niemców na ostateczne zniszczenie Warszawy. W cyklu bowiem *Vade-mecum* (pisanym w latach 1865 i następnym) mieści się właśnie ten utwór — jako XVII

z kolei. Później poeta przekształcił go i wcielił do poematu *A Dorio ad Phrygium*. Stamtąd go znamy. A raczej zdaje się nam, że znamy. Poeta, włączając go do większej całości, dokonał zmian tytułu i tak znacznych, że właściwie otrzymaliśmy dwa różne utwory, choć przeważająca większość elementów — znaczeniowych, obrazowych, rytmicznych i nawet frazeologicznych — jest im wspólna. Są takie repliki obrazów niektórych wielkich mistrzów malarstwa: repliki, zdawałoby się, że identyczne — dopóki się im z bliska nie przyjrzyć.

Zwróćmy uwagę na kilka tylko różnic. Cz. 1 w późniejszej wersji skrócona została z 6 wierszy do 4: „O! wsi biała w atlasie kwiatów jabłoni — i w źwierciadłach księżycy, — Jako oblubienica — Na ustroni...” (Rozstrzeleniem zaznaczamy odmiany tekstu.) W cz. 2 (numeracja zresztą części w *A Dorio* została usunięta) jest ta sama liczba wierszy, różnic przecie nie mniej: „PRZESZŁOŚĆ twa — zawsze wczora! — PRZYSZŁOŚĆ — ręką dosiężna, — U ciebie zawsze — pora! — Tyś wczasów księżna...” W cz. 3 różnice na ogół drobniejsze, warto się wszelako zatrzymać na „palmowym” (miast „oliwnego”) kraju posuchy i na zgoła odmiennie ukształtowanym w. 15: „Tobie, owszem, dziejów wydaża praca”. W cz. 4 jeden tylko wiersz: „Jeziorami ogrody!”, został w pierwotnym brzmieniu; we wszystkich innych zmiany różnorakie: w kolejności, szyku, wyrazach, a z nimi w obrazach i rytmach. Dla przykładu przytaczamy trzy pierwsze wiersze tej części: „Alić z nagłą strach milczkiem blisko — Przypadł — górne prysnęły lody, — Chat stuzgasło ognisko...” Inne różnice znawcy Norwida zauważą sami, a czytelnicy mniej zżyci z poetą mogą stwierdzić, porównując nasz tekst z tekstem *A Dorio*, łatwo dostępnym bądź w wyda-

niu Piniego, bądź w Miriamowskim tomie *Poezycji wybranych*, bądź w *Wyborze poezycji* Norwida opracowanym przez Cywińskiego w Bibliotece Narodowej. Stwierdzą przede wszystkim, że ostatnie 4 wiersze z *Vade-mecum* zupełnie do *A Dorio* nie weszły: to, co stanowiło mocne zamknięcie utworu autonomicznego, nie miało zastosowania w ustępie obszerniejszego poematu o odrębnych założeniach kompozycyjnych.<sup>1</sup>

Miriam, wydając po raz pierwszy *A Dorio ad Phrygium* (w „Myśli Polskiej”, Warszawa 1915, s. 265 i nast.), napisał: „Cały [...] ustęp o wsi został do poematu przerobiony, z korzystnymi nader uzwięzleniami, z innej redakcji, którą pod tytułem *Wieś* mamy w cyklu *Vade-mecum* (XVII).”

---

<sup>1</sup> Szczegółowe zestawienie odmian podaje komentarz J. W. Gomulickiego do *Wsi* (C. Norwid, *Okruchy poetyckie i dramatyczne*, Warszawa 1956, s. 214). (Przyp. red.)

## «SŁUCHACZ»

(DO P. H. WAGNER, PIANISTKI, 1876)

### I

Znasz ty ten kraj, znasz tę Narodu chwilę,  
Gdy grajkom, wam, świat wtłacza do ręki,  
Bo z żadnych słów nie dowie się nikt tyle,  
Co z łkań, co z łez — bo idee są dźwięki!

### II

Tam króluj ty! — lecz ja usiedę w mroku,  
Zarzucę płaszcz na smętne moje czoło,  
Podslucham w tonach myśl, jak grom w obłoku —  
A ty graj wciąż — i niech tańczą wokoło...

### III

A ty wciąż graj — i niech tańczą wesoło!

## PRZYPISEK WYDAWCY

Wiersz ten był już raz drukowany: w warszawskiej „Nowej Gazecie”, dnia 23 maja 1915 r., gdzie jednak za-tonął nie zwróciwszy uwagi nawet bardzo gorących mi-łośników poety. Toteż nie ma go ani w *Wyborze poezyj* ułożonym przez Cywińskiego (1924), ani w zbiorowym wydaniu Piniego. Nie dostrzegło go nawet bystre oko

Juliusza Gomulickiego; brak więc tego wiersza i w skupionych przez niego nieoszacowanych *Gromach i pyłkach* (1944).

Wiedział o nim wszelako czujny Miriam i wycinek z „Nowej Gazety” złożył do teki z materiałami do tomu *B Pism zebranych* poety, gdzieśmy go znaleźli w początku stycznia 1945 r., porządkując w Pruszkowie uratowane niemal cudownie zbiory Miriamowskie.

Tekst utworu wydrukowany jest w „Nowej Gazecie” z powtórzonym przez nas podtytułem i zakończony nawiasową informacją: „Autograf w liście prywatnym”. W podpisie autora pomyłka: Cyprian Karol (zamiast: Kamil) Norwid. Kto tekst podał do druku, nie wiadomo. Nie Miriam chyba na pewno: bo owego „listu prywatnego”, w którym wiersz ma się mieścić, nie znajdujemy w wydany przez niego później zbiorze *Listów* poety (*Wszystkie pisma* Cypriana Norwida, t. VIII i IX, 1937).

O adresatce utworu możemy wypowiedzieć tylko trochę domysłów, nic nie wiemy o niej zupełnie pewnego. Do dobrych znajomych Norwida należał Józef Bohdan Wagner, dziennikarz z Warszawy, po r. 1863 emigrant, zamieszkały w Paryżu i wysyłający stamtąd korespondencje do pism polskich. W odpowiedzi na jego zapytania poeta kilkakrotnie posyłał mu całe „rozprawki epistolarne” o różnych ważnych zagadnieniach ogólnych: o „sztuce jako żywym organie społecznym” (1876), o „sztuce okolicznościowej” (1881), o „ekspozycjach” (1881) (mieści je dziś tom *F Pism zebranych* i tom *VI Pism wszystkich*), do tejże kategorii należy list o „zniewieściałości” i „działaniu obowiązującym” (1874; list 690 w *Pismach wszystkich*) i uwagi o akcji na rzecz E. Siwińskiego (pod ironicznym tytułem *Trzy tysiące franków i umoralnienie społeczne*, 1878, *Pisma wszyst-*



kie, t. VI). Zachowały się nadto pomniejsze listy i bi-  
leciki poety do niego: z r. 1877 (w wydaniu *Pism  
wszystkich* nry 729, 758), 1881 (nry 795, 796) i 1882  
(nr 815). Był J. B. Wagner postacią znaną dobrze w pol-  
skim świecie literackim: wspomina o nim m. in. Bohdan  
Zaleski w liście do Bronisława Zaleskiego z 1862 r. (*Ko-  
respondencja*, t. III, s. 108) i Teodor Tomasz Jeź w pa-  
miętnikach *Od kolebki przez życie* (t. II, s. 403). Nor-  
wid zamieszcza wzmianki o nim w listach do M. Ge-  
niusza z r. 1878 (nr 759) i z r. 1881 (nr 807); w liście  
ostatnim mówi i o jego zmarłej żonie, „która była oso-  
bą zacnej i wysokiej prostoty, a przeto jedną z tych,  
co gruntują społeczność”. Adresatka wiersza prawdo-  
podobnie należała także do rodziny J. B. Wagnera: była  
może jego córką.<sup>1</sup>

O pianistycznej karierze „p. H. Wagner” nic nie wia-  
domo. Prof. Józef Wład. Reiss, wybitny znawca życia  
muzycznego Krakowa i Warszawy w XIX stuleciu, do  
któregośmy się zwrócili z prośbą o informacje, nie ma  
wiadomości, aby pianistka tego nazwiska występowała  
na koncertach publicznych w tych miastach. Mamy od  
niego natomiast wiadomość o Józefie Wagnerze (1768—  
1855), wiolonczeliście, który przybył z Niemiec do War-  
szawy za dyrygentury Elsnera w Teatrze Narodowym,  
następnie grał tam w orkiestrze za dyrekcji Kurpiń-  
skiego i był nauczycielem gry wiolonczelowej w kon-  
serwatorium elsnerowskim. Ponieważ uzdolnienia mu-  
zyczne chodzą często rodzinami, rzecz możliwa, iż po-  
między owym wiolonczelistą a pianistką „p. H.” istniał  
także związek rodzinny. Prawdopodobieństwo to

<sup>1</sup> Domysł ten potwierdziły badania J. W. Gomulickiego,  
który w komentarzu do *Stuchacza* (C. Norwid, *Okruchy poetyc-  
kie i dramatyczne*, Warszawa 1956, s. 357) zamieścił garść infor-  
macyj o Olimpij Wagnerównie. (Przyp. red.)

wzmacnia drugie imię Józefa Bohdana, używane jak gdyby dla odróżnienia od innego Józefa z tej samej rodziny.<sup>2</sup> Zniszczenie warszawskich zbiorów archiwalnych utrudnia pewniejszą identyfikację tych osób.

Wiersz jest lapidarnym upostaciowaniem dwu arcyznamiennych motywów Norwidowskich: motywu potęgi ekspresyjnej muzyki (por. wiersz *Do Nikodema Biernackiego*, wiersz *Liryka i druk, Fortepian Szopena* etc.) i motywu płytkości społeczeństwa, dla którego sztuka jest tylko podniętą rozrywkową (najpamiętniejsze wcielenie — w grafice: grajek zbyteczny — „*le Musicien inutile*”; ileż zresztą poza tym!). Spokrewniony z tyłu innymi utworami Norwida, ma wiersz przecież wymowę swoistą: uderza siłą zachwytu w części pierwszej, zarówno jak siłą sarkazmu w drugiej, a zespala te uczucia w nastroju dyskretnie wyrażonej, ironią zawołowanej tęsknoty i równie dyskretnie wyrażonego smutku osamotnienia. Zaczyna się od słów bardzo znanych, jak by miał być tylko jeszcze jedną transpozycją *Piosenki Mignon* Goethego; ciąg dalszy w świetle aluzji do jej wykwintnego idyllizmu rysuje się tym mroczniej i tym bardziej uderza swoją odrębnością. Zwięzłość niesłychana nadaje wierszowi charakter jakby jakiejś inskrypcji nakamiennej.

P. S. W ostatniej chwili, kiedy już powyższy tekst i przypisek był złożony i skorygowany, w zbiorach pomiriamowskich znalazł się odpis *Słuchacza* o tekście

---

<sup>2</sup> I to przypuszczenie okazało się słuszne. Jak informuje J. W. Gomulicki (*Okruchy...*, s. 353), wiolonczelista Józef Wagner był ojcem Józefa Bohdana Wagnera (a zatem dziadkiem „pianistki”). W komentarzu tym (do „fraszki imiennowej” *Jak w patetycznej często melodramie*) podaje również Gomulicki obszerną wiadomość o stosunkach Norwida z rodziną Wagnerów. (Przyp. red.)

dokładniejszym od pierwodruku w „Nowej Gazecie”. Najważniejsza różnica w w. 2: „świat wtacza się” (nie: „wtłacza”). Ponadto w w. 1 wyraz „Narodu” dużą literą<sup>3</sup>, a w w. 4 wyraz „są” podkreślony. Inny jest też inicjał imienia adresatki: nie „H”, lecz „Ol.” Nieznany kopista<sup>4</sup> informuje, że autograf mieścił się na adresowej stronie niezalepionej koperty formatu 63 × 100 mm i że jego właścicielką była „p. Olimpia Wagner we Lwowie, ul. Jasna 6 (wyborna pianistka)”.

<sup>3</sup> Ta odmiana została jednak wprowadzona (najwidoczniej już w korekcie) do tekstu opublikowanego w „Tygodniku Powszechnym”. (Przyp. red.)

<sup>4</sup> Adolf Sternschuss. Por. komentarz J. W. Gomulickiego (*Okruchy...*, s. 228), który tekst *Słuchacza* w *Okruchach* (s. 108) oparł właśnie na tym odpisie. (Przyp. red.)

## NORWID ZAPOMNIANY

Norwid nieznan... Norwid zapomniany... Ciągłe się powtarza te słowa, choć poznajemy go od lat przeszło czterdziestu. I dziś się je powtarza oglądając na wystawie w Muzeum Narodowym warszawskim<sup>1</sup> dwie sale urządzone przez dra Jerzego Sienkiewicza, a ukazujące nam w sposób zupełnie nowy i nieoczekiwany Norwida jako rysownika i malarza.

Ale i utwory jego pisarskie nie wszystkie znamy, nie wszystkie pamiętamy. Pokusił się o zupełne ich zebranie Tadeusz Pini w swoim dużym (niekrytycznie zresztą opracowanym) tomie *Dzieł Cypriana Norwida* (Warszawa 1934). Okazało się jednak, że sporo przeoczył. Z nowo ujawnionych źródeł wypłynęły też niebawem inne utwory, wcale nie drukowane lub drukowane i zapomniane. Wszystkie te rzeczy, których wydanie Piniego nie zawiera (trzydzieści z górą utworów), postanowił wydać za czasów okupacji Juliusz W. Gomulicki. Wynikiem skrzętnej pracy, której towarzyszyła i bystra inteligencja, i smak niepospolity, był tomik pt. *Gromy i pyłki*, wydany do-

---

<sup>1</sup> Wystawa zorganizowana dla uczczenia 125 rocznicy urodzin Norwida otwarta została 20 grudnia 1946 r. Do materiałów tam ukazanych odwołuje się autor w dalszym ciągu artykułu. (Przyp. red.)

słownie w przeddzień powstania warszawskiego: 31 lipca 1944 (choć karta tytułowa wymieniała jako datę wydania r. 1939, jako miejsce — Wilno, i przypisywała redakcję tomu rówieśnikowi poety, Antoniemu Zaleskiemu). Książeczka ta (którą na wystawie można także oglądać) należy dziś do największych rzadkości, bo z pożaru Warszawy — ledwo sześć egzemplarzy zostało uratować.

Ale i jastrzębie oko Juliusza Gomulickiego nie wszystko dostrzegło. Nie dostrzegło np. wiersza *Sluchacz*, zaprzepaszonego w roczniku warszawskiej „Nowej Gazety” z r. 1915 (który niedawno przypomniałem w „Tygodniku Powszechnym”).

Nie wszedł też do *Gromów i pyłków* wierszyk wpisany przez Norwida w r. 1847 do albumu Zofii Skrzyneckiej (córką Jana) przy jednym z niewykończonych szkiców rysunkowych, a ogłoszony przez A. Ch., tj. Antoniego Chołoniewskiego, w „Świecie” 1912 r. (nr 11):

Te kilka rysów — są to dobre chęci,  
Którym nie stało czasu do rozwicia,  
Jak nam, co zawsze niezupełnie święci,  
Wciąż mało czasu i wciąż nadto życia! —  
Proszę więc jeszcze chować mię w pamięci,  
Aż wrócę skończyć...

Drobiazg to, oczywiście, ale drobiazg znaczący. Przede wszystkim ze względu na datę. Norwid miał wtedy lat 26. Miał już za sobą okres młodzieńczego rozgłosu w Warszawie, podróż do Włoch i więzienie niemieckie. Ogarniał widnokreśli europejskie, szukał zbliżenia z ludźmi historycznymi (jednym z nich był Skrzynecki, którego w r. 1847 — w Brukseli — często odwiedzał). Przyszłość swoją, niewątpliwie, wyobrażał sobie jako

przyszłość artysty. Nie wiedział zapewne, że miał być przede wszystkim (jak to dziś ustala dr J. Sienkiewicz<sup>2</sup>) artystą... szkiców. Wierszyk brukselski jest jak gdyby przecuciem tej jego najwłaściwszej formy wypowiedzania się malarskiego (proszę go porównać z późniejszym zdaniem o szkicach, napisanym prozą w jednym z albumów, uwidocznionym na wystawie<sup>3</sup>).

Ale zarazem... proszę zwrócić uwagę na styl tego drobiazgu. Tak pisał człowiek, który miał być niebawem moralnie kamienowany za nieumiejętność jasnego wyrażania się. Zapewne, tu nie ukazuje się nam Norwid jako poeta: raczej jako człowiek o wykwinnym obejściu się towarzyskim i wykwinnym dowcipie. Zatrzymajmy się jednak na chwilę przy wierszu:

Wciąż mało czasu i wciąż nadto życia!

Nie trzeba może było poety na ten wiersz, trzeba jednak było kogoś z dobrym „pazurem” pisarskim.

Na końcu jedna, nieoryginalna zresztą, refleksja. Jak się to szybko zapomina! Przecież ten ciekawy wierszyk (razem z równie ciekawymi wspomnieniami Zofii Skrzy-

<sup>2</sup> Por. artykuł *Norwid malarz*, zamieszczony w opublikowanej z okazji wystawy książce zbiorowej *Pamięci Cypriana Norwida Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1946 [recte: 1947], s. 61—77. (Przyp. red.)

<sup>3</sup> „Prawdziwych szkiców robić nie można umyślnie — one się same narzucają. Odpycha się je piórem lub ołówkiem i zostaje ślad, notatka, szkic. Są to dlatego zazwyczaj karteczki i złamki, które żadnej rzeczowej wartości nie mają. *Aucune valeur effective!* Atoli żaden fotograf nie zastąpi nigdy prawdziwego szkicu. N. 1874.” Są to słowa dedykacji na albumie ofiarowanym Teodorowi Jełowickiemu. (*Cyprian Norwid. Wystawa w 125 rocznicę urodzin. Katalog*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1946, s. 95.) (Przyp. red.)

neckiej o młodym i pięknym Norwidzie <sup>4)</sup> był drukowany „tylko” 34 lata temu. Iluż dziś piszących już wtedy pisało, a bodaj czytało! I już trzeba nam szczególnych okazji, żebyśmy to sobie przypominali. Ileż takich przypomnień nas czeka w pamiętnikach Stefana Krzywoszewskiego. Wymieniam je nie tylko jako wdzięczny czytelnik ich przepysznej próbki w gwiazdkowym numerze „Gazety Ludowej”, ale i dlatego, że to Krzywoszewski przecież był założycielem i redaktorem „Świata”, w którym artykuł Chołoniewskiego był ogłoszony.

---

<sup>4</sup> Cytuje je w obszernym komentarzu do tego wiersza J. W. Gomulicki w *Okruchach poetyckich i dramatycznych Norwida* (Warszawa 1956, s. 291). Zamieszczony w tym wydaniu (s. 52) przedruk wiersza W albumie *Zofii Skrzyneckiej* podaje również za pierwodrukiem datę wiersza: 22 stycznia 1847. (Przyp. red.)

## WSTĘP

[DO TOMU F «PISM ZEBRANYCH» NORWIDA]

Wydanie *Pism zebranych* Cypriana Norwida, rozpoczęte przez Zenona Przesmyckiego (Miriamy) w r. 1911 (z datą tego roku na karcie tytułowej), zamierzone było na ośm tomów, znaczonych kolejnymi literami alfabetu — od A do H. Wiosną r. 1912 trzy tomy, a cztery woluminy (A 1, A 2, C, E) znalazły się w rękach czytelników. Druk tomu F, acz rozpoczęto go równocześnie z tamtymi (dowodem liczne cytaty w przypisach do nich), ciągnął się dłużej. Odbijanie dobiegło do arkusza 31, gdy wybuchła pierwsza wojna światowa.

Wojna przyniosła z sobą liczne trudności techniczne, uniedostępniła potrzebny na wytworniejsze egzemplarze czerpany papier. Wydawnictwo uległo zawieszeniu. Po wojnie wydawca, choć sercem od Norwida nigdy nie odbiegł, pociągnięty został ku innym pracom: sprawował urząd ministra kultury i sztuki, gromadził — z wielkim nakładem czasu i trudu — obfite, a rozproszone pisma Hoene-Wrońskiego, planując ich pełną, technicznie i naukowo nieskazitelną edycję. W stosunku do Norwida — w nowych warunkach, jakie stworzyło wskrzeszenie niepodległości państwa — za pilniejsze od innych zaczął uważać zadanie szerszej — wysoko zresztą rozumianej — popularyzacji jego dzieł najcelniejszych



i najbardziej znamienitych. Stąd wydanie *Poezji wybranych* — z setką przeszło petitowych stronic komentarza, którego przygotowanie musiało wiele czasu pochłonąć. Obszerna ta antologia ukazała się w końcu r. 1932 (z datą 1933). Ujawnione tymczasem inne pisma Norwida ogłosił Miriam w r. 1933 w trzech tomach pt. *Inedita*. Niecierpliwość współczesnych, wśród których wzrosło tymczasem zainteresowanie dla poety i obudził się nawet głód jego pism, skłoniła wreszcie Miriam do podjęcia (w r. 1937) jeszcze jednego wydania pod tyt. *Wszystkie pisma Cypriana Norwida do dziś w całości lub fragmentach odszukane*. Bezkomentarzowej tej edycji, zamierzonej na dziewięć tomów, ukazało się do września r. 1939 tomów sześć.

„Woluminalne” te publikacje (*Poezje wybrane*, *Inedita*, *Wszystkie pisma*), zarówno jak luźne teksty pojedynczych utworów Norwida ogłaszane w czasopiśmie, uważał Przesmycki za podbudowę do dalszego ciągu wydania *Pism zebranych*, które miało się stać pomnikowym. O wydaniu tym nie przestawał myśleć. Odpowiadając na wzmiankę o nim uczynioną przez niżej podpisanego w jednym z filologicznych periodyków angielskich<sup>1</sup>, upewniał (5 stycznia 1934), że wydawnictwo to „wewnątrznie b a r d z o się posunęło, choć się nie ukazuje”. Nie ukazywało się istotnie. Odbite arkusze tomu F ciągle czekały.

Tymczasem jednak przyszły równocześnie: nowa wojna i nieuchronna starość. Pod koniec września 1944 r., w ostatnich dniach nieszczęsnego powstania warszawskiego, na schodach domu nr 31 przy ul. Żura-

<sup>1</sup> „The Year's Work in Modern Language Studies”, vol. III, 1933, s. 166. W piśmie tym Borowy prowadził dział *Polish Studies*. Cytowane zdanie Przesmyckiego pochodzi prawdopodobnie z listu prywatnego. (Przyp. red.)

wiej zauważono śmiertelnie znużonego, wynędzniałego, milczącego starca. Ktoś go zapytał, kim jest. — „Nazywam się Przesmycki” — odpowiedział. Nazwisko nie było obce pytającemu. „Czy nie Miriam?” — „Tak, Miriam.” Jak dotarł na Żurawią z dalekiej w warunkach bitewnych ul. Mazowieckiej, na której mieszkał, niepodobna było dociec. Zabrano go do szpitala, który się mieścił w tym samym domu. Znalazł tam troskliwą opiekę i po kilku tygodniach niemocy dokonał zycia — wedle relacji ordynatora szpitala, dra Kaszyna, między 15 a 18 października. Zwłoki pochowano na ulicy, skąd zostały ekshumowane w maju r. 1945.

W kilka miesięcy później kontynuatorki Wydawnictwa J. Mortkowicza dowiedziały się, że tom F, o który w okresie rozpętania niszczycielskiej furii niemieckiej można było mieć jak największe obawy, nie zniszczał, aczkolwiek nie uniknął dotkliwego uszczerbku. Z nakładu 1725 egzemplarzy tysiąc przepadł, pozostałe jednak 725 zachowało się w składach drukarni W. L. Anczyca i Spółki w Krakowie, dzięki uznaniu godnym staraniom kierowników tej zasłużonej firmy. Ta to ocalona część nakładu — w trzydzieści trzy lata po ukazaniu się tomów poprzednich, w rok po śmierci Miriama — idzie dziś pomiędzy czytelników.

Pisma poety, które tu się mieszczą, były już wszystkie drukowane i gdzie indziej, acz nigdzie w sposób tak monumentalny i nigdzie w takim jak tutaj układzie. Naczelną jednak wartość, dla miłośników, zarówno jak i badaczy Norwida, stanowić będą „Przypisy wydawcy”. Obejmują one, niestety, tylko drobną część tekstowej zawartości tomu, a przecież wypełniają dziewięćdziesiąt blisko stronic i jakież na tych stronicach mieszczą bogactwo! Komentarz do rozprawki *O rzeźbiarzach florenckich* to przecie cały rozdział „biografii artystycznej”

Norwida, jakiego nie znaleźć gdzie indziej, i precyzyjna charakterystyka jego postawy wobec sztuki w okresie młodości (zob. zwłaszcza s. 472). Uwagi do *Odpowiedzi na IX list z Poznania* to znów jakże plastyczny obraz stosunków literackich, wśród których wypadło poecie działać i wśród których kształtowały się opinie i legendy o nim. Musiało tych przypisów, oczywiście, być więcej. Ile było? Czy te, co były, się odnajdą? Próżno się dziś kusić o odpowiedź na te pytania. To pewna, że owo piętno ruin, widoczne w tylu utworach Norwida i tak znamienne dla dziejów jego twórczości, i na tym jeszcze rozdziale tych dziejów zostało mocno odcisnięte. Ale *Roma, quanta fuit, ipsa ruina docet*, jak przypomina poeta w drukowanym tu właśnie *Menego*. Cokolwiek by Miriamowi można było zarzucić — koturnowość stylu czy jednostronność uwielbień — pozostaje niezaprzeczoną prawdą, że on nie tylko Norwida dla nas odkrył, ale i wiedzę o nim bardziej niż ktokolwiek inny dotąd wzbogacił i charakterystyce krytycznej jego twórczości więcej niż ktokolwiek inny dotychczas się przysłużył. Niedokończenie jego dzieła norwidowskiego budzi uczucie żalu, ale nie zmniejsza uczucia podziwu dla niego. Słowami poety można powiedzieć, że są to „nie-dokończonych mar ogromne dzieje”. Toteż publikacja tomu F, mimo jego fragmentaryczności, jest chyba dostatecznie uzasadniona.

Tom ten, pobudzając do rozmyślań o Miriamie, przywołuje także wspomnienie nakładcy jego wydawnictwa, Jakuba Mortkowicza. Miriam znalazł w nim współpracownika pełnego zrozumienia, smaku, zapału i odwagi, co na tle naszych ówczesnych stosunków wydawniczych zasługuje na szczególne uwydatnienie. Jego umiejętności techniczne, jego kulturalna ambicja zestroiły się harmonijnie z inicjatywą artystyczną Miriama, czyniąc

z *Pism zebranych* Norwida jeden z najoryginalniejszych i najszlachetniejszych druków polskich swego czasu. W szczególności wyposażenie wydawnictwa w liczne reprodukcje malarstwa i grafiki Norwidowskiej jest zasługą tego wyjątkowego nakładcy.

Wydanie *Pism zebranych* się zamyka. Dalszym rozpowszechnianiem utworów Norwida i pogłębianiem ich znajomości zajmą się inni edytorzy w innych publikacjach. Ale miriamowskie tomy *Pism zebranych* będą dla nich niewątpliwie na długo bogatym zbiorem materiałów, podniet i wzorów: „mógł starych budowa będzie fundamentem”.

Październik 1945 r.

## POSŁOWIE

[DO KSIĄŻKI «PAMIĘCI CYPRIANA NORWIDA»]

### OD WYDAWNICTWA

Publikacja niniejsza wiąże się z wystawą otwartą dn. 20 grudnia 1946 r. i — podobnie jak sama wystawa, jak wydany już *Przewodnik* po niej i drukujący się równocześnie jej *Katalog* — jest jednym z wyrazów hołdu warszawskiego Muzeum Narodowego dla Norwida. Sto dwudziesta piąta rocznica jego urodzin uczuciową wymową, jaką miewają liczby „okrągłe” w odniesieniu do spraw ludzkich, zadecydowała o wyborze daty. Działy tu jednak nie tylko czynniki, które zazwyczaj w grę wchodzi przy święceniu tego rodzaju momentów. W najcięższym bowiem okresie ubiegłej wojny, w r. 1944, minęła inna jeszcze rocznica: zamknęło się czterdziestolecie od wydania przez Miriamę norwidowskiego tomu „Chimery”, czyli od tej chwili, którą można uważać za początek prawdziwego pośmiertnego życia Norwida w kulturze duchowej Polski. Znaczy to, że już ku starości się chyli całe pokolenie, które od młodych lat mogło z dziełami poety obcować, a spośród dzieci tego pokolenia rekrutują się już dzisiaj krytycy jego i badacze. Praca dokonana w tym obszarze czasu prosiła się o obrachunek. Tak się przynajmniej wydało Dyrekcji Muzeum i powołanemu przez nią Komitetowi Organizacyjnemu Wystawy. Stąd te cztery arty-

kuły<sup>1</sup>, których autorowie usiłowali dać zwięzły obraz życia Norwida, charakterystykę jego poezji, malarstwa i pracy jego myśli, korzystając z czterdziestoletniego dorobku krytyki, prześwietlając go przy sposobności lub uzupełniając na podstawie własnych studiów i nowo ujawnionego materiału. Ten bowiem nowo ujawniony materiał, zwłaszcza z dorobku malarskiej twórczości Norwida, dostarczył nowej serii pobudek do rozważenia całości jego dzieła. Ze szczególną wyrazistością stały w ten sposób przed nami fundamentalne pytania krytyki: czyśmy właściwie na twórcę patrzyli? czyśmy nie przeoczyli w jego dziele czegoś ważnego? albo czyśmy w czymś nie przesadzili? czyśmy pojęli, co w nim naprawdę twórcze, a co może tylko wtórne, przygotowawcze albo próbne? czyśmy się wywiązali względem niego z obowiązków wdzięczności? czyśmy nadali jego dziełu należyty rezonans społeczny?

W dołączonej bibliografii, pojętej zasadniczo nie jako spis tytułów, ale jako opis zawartych pod nimi studiów i materiałów, znajdzie czytelnik nie tylko legitymację różnych zdań wypowiedzianych w artykułach, ale także dosyć obszerny skrót dziejów stosunku krytyki polskiej do Norwida, mapę niejako osobliwych dróg, jakimi postępowała znajomość jego twórczości w społeczeństwie. Zdaje nam się, że mimo nieuchronnych niedociągnięć będzie to użyteczne *vade mecum* dla miłośników i badaczy poety.

Zobrazowaniu jego dzieła malarskiego i rysowniczego służy dwanaście dodanych ilustracyj. Stan powojenny

---

<sup>1</sup> Chodzi o artykuły zamieszczone w książce *Pamięci Cypriana Norwida: Życie Norwida* J. W. Gomulickiego, *Norwid poeta* W. Borowego, *Norwid myśliciel* T. Makowieckiego, *Norwid malarz* J. Sienkiewicza. (Przyp. red.)

naszej cynkografii i ograniczenia w doborze papieru winny przy ich oglądaniu być brane pod uwagę.

Mamy nadzieję, że krytyka uściśli niejedną z naszych wiadomości i na niejedno z poruszonych przez nas zagadnień rzuci nowe światło. Naszym gorącym pragnieniem jest wydać jeszcze jedną publikację po zamknięciu wystawy: mianowicie pamiętnik, w którym by wszystkie głosy krytyczne mogły być zebrane i przedyskutowane.<sup>2</sup>

Warszawa w grudniu 1946 r.

---

<sup>2</sup> Projekt ten nie doczekał się realizacji. (Przyp. red.)

O AUTOGRAFIE «VADE-MECUM»  
NORWIDA<sup>1</sup>

X Cykl *Vade-mecum* należy do tych tekstów Norwida, które znamy w sposób najmniej doskonały. Miriam-Przesmycki, który z dawna dysponował autografem, podał o nim sporo informacji w różnych swoich publikacjach, rychło też, bo już w „Chimerze”, w tomie VIII (1904), przystąpił do ogłaszania jego zawartości, a we wstępie do *Reszty wierszy* (1933) oznajmił, że ogłosił już wszystko, co się w nim zachowało. Była to prawda, ale — jak się mógł zorientować każdy czytelnik uważniejszy — tylko w grubszym ujęciu. Niepodobna było Miriamowi nie wierzyć, kiedy mówił, że żadnego utworu ze zbioru nie pominął, ale widziało się, że teksty pewnych utworów w jednych jego publikacjach wyglądały tak, a w innych odmiennie, i to nawet bardzo (np. *Narcyz*). Najoczywiściej autograf zawierał jakieś odmiany tekstu, dawał możliwość różnych lekcji. Wyraźnych informacji o tym Miriam poskąpił, odkładając je „snadź” (jak by się chciało jego ulubionym słówkiem powiedzieć) do tomu B *Pism zebranych*, do którego wydania nigdy nie doszło. Nie wiedzieliśmy

<sup>1</sup> Jest to sprawozdanie z referatu wygłoszonego 6 maja 1946 r. na posiedzeniu Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. (Przyp. red.)



też dokładnie, jaki jest porządek poszczególnych utworów w cyklu (bo tylko *Reszta wierszy* i *Poezje wybrane*, 1933, wskazywały ich numery kolejne; utwory ogłoszone wcześniej pozbawione były tych objaśnień). To też strata autografu *Vade-mecum* byłaby jedną z bardzo bolesnych strat poezji polskiej. A można się było liczyć z jej prawdopodobieństwem, bo autograf znajdował się w Warszawie.

Na szczęście udało się uniknąć tej wielkiej straty. Miriam w czasie powstania 1944 r. zdołał znaleźć dla rękopisów Norwidowskich dobrą kryjówkę, z której wydobyli je w drugim tygodniu stycznia 1945 r. bibliotekarze i naukowcy warszawscy w toku jednej z wypraw ewakuacyjnych podjętych dla ratowania dobytku kulturalnego z ruin Warszawy przed przewidywanym wówczas doszczętnym ich wypaleniem.<sup>2</sup> Jak wiadomo,

---

<sup>2</sup> W wyprawie tej brał udział Wacław Borowy. Oto jej przebieg według dziennika prowadzonego przez Borowego (zachowanego w autografie):

„7 I 1945 (niedziela). [...] Dziś naczelnym zadaniem grupy «uniwersyteckiej» było wybranie rękopisów z piwnicy Miriamy. Jechaliśmy z uczuciem dużej niepewności, bo przedwczoraj Koczorowski i Korzeniewski zbadali stan rzeczy tylko z grubszą i stwierdzili jedynie, że wśród «ciuchów» piwnicznych zachował się słynny album z rysunkami Norwida i że luźne kartki z niego były porozrzucane [...]. Grupa nasza składała się dzisiaj z 15 ludzi. Przedwczoraj w bramie domu na Mazowieckiej 4 stał posterunek policyjny, dozoruujący robotników rozkopujących gruzy. Toteż dziś szliśmy na podwórze tego domu przez wyłom w ruinach ul. Świętokrzyskiej. Okazało się, że dziś już posterunku nie było, brama stała otworem, a w piwnicach widoczne były ślady gospodarki «szabrowników»: wiele rzeczy zabrali, inne poprzewracali, cały wygląd piwnicy się odmienił. Zapanowała wśród nas konsternacja. Przystąpiono jednak do pracy i powoli zaczęły się odnajdywać rzeczy, o które nam chodziło: naprzód karton Wyspiańskiego do *Iliady*,

wywiezienie z Warszawy nie zawsze było równoznaczne z ocaleniem: wiele skarbów kulturalnych zniszczało potem w dalekich miejscach „zabezpieczenia”. Rękopisy Norwidowskie miały losy w tym wypadku szczęśliwsze i żadnego już uszczerbku nie poniosły. Dziś są z powrotem w Warszawie, dostępne dla badań.

Autor komunikatu uważał za rzecz paląco konieczną dokonać reprodukcji fotograficznej autografu *Vade-mecum*. Dzięki subwencji użyczonej na ten cel przez Ministerstwo Oświaty udało się ją rzeczywiście uzyskać. Dalszym postulatem jest wydanie fotograficzne na wzór

potem portret Miriama (robiony przez Stabrowskiego?), potem książki i papiery. Łańcuskowo podawano wszystkie te materiały z piwnicy do bramy, gdzieśmy je (Makowiecki, Kossonoga i ja) segregowali. Mieszanina była wielka: książki z biblioteki Tomasza Przesmyckiego (ojca Miriama), notatki i korespondencja Adama Przesmyckiego (bratanka), papiery szkolne pani Hoene-Przesmyckiej, etc. Wśród nich rozprószone wronściana, klisze i plansze do «Chimery», korespondencja redakcyjna, wreszcie i norwidiana. M. in. ukazał się słynny album i wiele fotografii rysunków Norwidowskich dotąd nie znanych. Praca była ciężka: w zimnie, brudzie, pierzu i piasku. W pewnej chwili wylazł z piwnicy Koczor z granatową teką i patetycznie oświadczył: «Spełniłem już największy swój obowiązek. To jest autograf *Vade-mecum*.» — Dopiero o 11 1/2 byliśmy w Bibliotece i mogliśmy się rozgrzać przy żelaznym piecyku. Wygłosiłem dla naszych współpracowników 5-minutową pogadankę o Miriamie i Norwidzie. Zjawił się Lorentz. Uprosiłszy go, żeby zabrał *Vade-mecum* w swoim samochodzie. Inne materiały zabrał samochód ciężarowy. Upakowaliśmy je i już trzeba było wracać. [...] Zjadłszy obiad za zł 60, prowadzę Makowieckiego i Korzeniewskiego do swojego mieszkania na ul. Kościuszki 52 [w Pruszkowie] i tu otwieramy tekę z przywiezionym przez Lorentza *Vade-mecum*. Okazuje się jednak, że patos Koczora był przedwczesny: to nie autograf, to tylko zbiór odpisów i wycinków, przygotowany z myślą o tomie B wydania zbiorowego. Ale i to jest ciekawe i cenne. Dowiedzieliśmy się przede wszystkim, jaki jest układ cyklu (odpisałem

np. wydania autografu *Dziadów* cz. III dokonanego w r. 1925 przez Polską Akademię Umiejętności.

Dla dalszych studiów nad Norwidem, dla samego ustalenia tekstu *Vade-mecum* znaczenie takiego wydania może być wielkie. Autograf, o którym mowa, jest w założeniu czystopisem. Miał to być ów drugi tom *Poezyj*, planowany przez poetę po Brockhausowskim z 1863 r. (w pewnej chwili z *Vade-mecum* złączył Nor-

---

go sobie), poznaliśmy *Wieś*, stanowiącą wariant ustępu *A Dorio ad Phrygium*, ale jakże odmienny (odpisałem go sobie także)! — Co zrobić z tymi rzeczami? wysłać do Niemiec? Żal i wstyd. Zachować w kraju? Gdzie? Na razie zostają w moim pokoju!!!

8 I (poniedziałek). Z Biblioteki Uniwersyteckiej tylko się dzisiaj wywozi worki poprzednio upakowane. Wobec tego zgłaszam się do udziału w pracy porządkowania zbiorów Miriamowskich przewiezionych wczoraj do Pruszkowa. Idziemy z Makowieckim i Koczorowskim do głośnego «Dulagu». [...] W jednym z bocznych pomieszczeń baraku nr IV, wyjątkowo czystym (widocznie służbowym), składa się teraz worki z książkami z B. N. i B. U. W. Tamże złożono worki napełnione wczoraj na Mazowieckiej 4. Improwizujemy stół — ze skrzyń, fragmentu jakiegoś wózka i desek — i we trzech przeglądamy zawartość kilkunastu worków i dzielimy ją na grupy: książki, korespondencja i inne papiery Miriama i jego rodziny, wronściana, materiały do opracowania i wydania Norwida, grafika Norwida, wreszcie autografy Norwidowskie. Albowiem — po dłuższej chwili — zaczynają się i one wyjawiać: powoli ujawniają się prawie wszystkie. Jest m. in. *Kleopatra*, *Aktor*, *Za kulisami*, *Pierścień wielkiej damy*, *Bogarodzica*, *Milczenie*, *nowele*, różne drobne wiersze, *Assunta*, *A Dorio*, *Emil na Gozdawiu*, przekład *Odysei*, wreszcie i *Vade-mecum*. Z pojawieniem się tego ostatniego doznajemy dreszczu wzruszenia. Na półzartobliwy wniosek Koczora zdejmujemy czapki. Makowiecki powiada, że — w związku z okolicznościami (*Vade-mecum* w baraku w Pruszkowie!) — można użyć słów Norwidowskich o ideale, co sięgnął bruku.”

wid jeszcze *A Dorio ad Phrygium* i *Emila na Gozdawiu*<sup>3</sup>). Ale z biegiem czasu, nie doczekawszy się druku, wprowadzał poeta różne dodatki i poprawki — często ołówkiem, czasem kolorowym (nieraz grubym, jakby cieśliem), najwidoczniej pierwszym lepszym, jaki miał pod ręką. Niektóre zmiany wpisywał niewyraźnie, jakby w pośpiechu, by pewien pomysł utrwalić, nieraz ręką drżącą, jakby ze zmęczenia czy wskutek osłabienia wzroku. Niektóre stronicy pokrywały się arabeskami kresleń, w których się zorientować, które odczytać nie jest bynajmniej łatwo. Nic dziwnego, że Miriam czasem błędził, że wahał się w wyborze lekcyj, że nieraz — rezygnując z redakcji oczywiście późniejszej — opierał się na czytelniejszej, początkowej. Cały jego wysiłek edytorski musi być sprawdzony, i to nie przez jedną parę oczów. Bez wydania fototypicznego nie da się tej pracy dokonać.

Jak ważne zaś mogą tu być wyniki, niech zilustruje kilka przykładów. W wierszu *Za wstęp (Ogólniki)* w tekście miriamowskim (w *Reszcie wierszy*) na początku drugiej zwrotki czytamy:

Lecz gdy późniejszych chłódów dreszcze  
Drzewa wzruszą, i kwiatki zlecą...

— jak rzeczywiście było w pierwotnym czystopisie Norwida. Lecz późniejsza wersja, ustalona za pomocą przedstawień i poprawek ołówkowych, jest bardzo odmienna:

Lecz skoro puchy kwiatów z'leca,  
Nawałne gdy przeminą deszcze...

<sup>3</sup> Zamiaru włączenia *Emila na Gozdawiu* do planowanego wydania nie potwierdzają znane źródła. O projekcie takim nie wspomina też Browy w późniejszej przedmowie do *Vademecum*. (Przyp. red.)

Nadto w zwrotce pierwszej tego wiersza jest jedna znacząca poprawka, w trzeciej — cztery, a wreszcie na końcu tekstu dopisał poeta jeszcze odmiany (czy może uzupełnienie) dotąd nie odczytane.

Inny przykład: w wierszu *Narcyz* (XVI) czytamy u Norwida o „safirowych” głębiach (tak pisał i Mickiewicz!). Miriam, który jak wiadomo, ulegał w pewnej mierze tendencjom „poprawnościowym”, wprowadził (już w „Chimerze” 1904) głębie „szafirowe”, co za nim powtarzały wszystkie wydania późniejsze. Przykładem błędnego odczytania czy przeoczenia błędu w korekcie (jakie się i najlepszym edytorom zdarza) są „wybuchy” w wierszu *Powieść* (XXXVI) na miejsce Norwidowskich „cybuchów”.

Wszystko to jednak drobiazgi wobec tego, co może da się wyczytać z obfitych kresleń i wariantów w utworach takich, jak np. *Liryka i druk* (VIII) albo *Sieroctwo* (XXIV).

Dodać należy wreszcie, że autograf *Vade-mecum* mieści także jeden utwór, który można uważać za ineditum<sup>4</sup>. Jest nim *Wieś* (XVII). Norwid wprawdzie włączył go później do *A Dorio ad Phrygium*. Jest to ten sławny dziś już ustęp, który się zaczyna od słów: „O! wsi biała w atlasie kwiatów jabłoni...” Ale włączając autonomiczny pierwiastkowo utwór do większej całości, poeta zmienił go znacznie. Wystarczy zaznaczyć różnicę w pierwszym już wierszu: brzmiał on początkowo: „O! wsi biała a t l a s e m kwiatów jabłoni...” Same nawet rozmiary się zmieniły: z 34 wierszy *Wsi* tylko 28 weszło do *A Dorio*.

<sup>4</sup> Opublikował go Borowy w „Tygodniku Powszechnym” 1946, nr 32, w tym tomie s. 301. (Przyp. red.)

## PRZEDMOWA

[DO WYDANIA PODOBIZNY AUTOGRAFU «VADE-MECUM»]

1. W maju 1866 r. spotykamy w zachowanej korespondencji Norwida najdawniejszą wzmiankę o *Vademecum*. Píše mianowicie wówczas do Kraszewskiego (we *Wszystkich pismach* edycji Miriama jest to list 410) o tomie poezyj, który pragnąłby wydać, a na który złożyłyby się dwa utwory dramatyczne: *Tyrtej Lacedemoński* i *Aktor*, przede wszystkim zaś zbiór „stu poezyj drobnych — stu argumentów stanowiących jedno *Vademecum*”. Jak z tegoż listu wynika, zwracał się Norwid wcześniej do Brockhousa, który poprzednio był mu wydał tom poezyj (1863), a potem *Niewolę* i *Fulminanta* (1864), ale tym razem Brockhaus, powołując się na trudności wytworzone w Europie przez atmosferę wojenną, odmówił. Kraszewski, proszony o radę, po kilku tygodniach namysłu zalecił (jak wynika z listu 421) zwrócić się do Żupańskiego w Poznaniu, co jednak nie doprowadziło do pomyślnych wyników. Z kolei zwrócił się Norwid z propozycją wydania samego już tylko *Vademecum* do wydawcy, u którego się spodziewał znaleźć zrozumienie większe niż u innych, był to bowiem wydawca-poeta, Henryk Merzbach (listy 419, 420, 421). Ten jednak ani sam nie wydał, ani do szybkiego wydania u kogo innego

nie zachęcał<sup>1</sup> (zanim „spiżowe działa ucichną”; bo „niestety! — tłumaczył — najslabszy huk dział zawsze jeszcze najsilniejszy głos ducha zagłusza”). Wymienione przez niego nazwiska innych księgarzy (Kasprowicza i Rhodego) też się najwidoczniej nie na wiele Norwidowi przydały, bo nie wracają w jego korespondencji.

A pocie ogromnie zależało na rychłym wydaniu zbioru: już materialnie ze względu na 200 fr., które sobie obiecywał dostać tytułem honorarium (kwota owa występuje w listach 413, 415, 417, 419, 421; w ostatnim — do Merzbacha — oświetlona jako propozycja, wprawdzie „ogłędna”, ale nadająca się jeszcze do dyskusji, tak co do swojej wysokości, jak i formy realizacji). Listy do przyjaciół (np. 415) oświetlają jaskrawo nędzę jego ówczesnego położenia.

Bardziej jednak zależało Norwidowi na wydaniu tego zbioru ze względów moralnych. Ten nędzarz, któremu pozostało, jak pisał do Leonarda Chodźki, „parę złamanych ołówków i zardzewiałych ryłców” (l. 418), miał niezachwianą pewność, że „poezja polska tam pójdzie, gdzie główna część *Vade-mecum* wskazuje sensem, tokiem, rymem i przykładem” (l. 410).

— Przecież — pisał nieco później (l. 413) — to obchodzi cały ogół interesu literackiego i jest dla wszystkich! — Bogata skądinąd przeszłość poezji polskiej nie przygotowała publiczności do podobnych utworów — — ale cóż robić!...

— Jest to moje *vade-mecum* — informował Merzbacha (l. 419) — złożone ze 100 rymów najwzszelakszej budowy a miasterną nicią wewnętrzną zjętych w ogół. Są to rzeczy gorzkie, może głębokie, może dziwne — — niezawodnie potrzebne!

W następnym liście do tegoż korespondenta (420) wykladał mu swój pogląd na poezję polską: „C z ę ś ć

<sup>1</sup> List z Folkestone z dn. 23 czerwca 1866, w zbiorach pomiriamowskich.

moralna i obowiązkowa jest u poetów naszych na stanowisku wyjątku i maleńkiego odsyłacza, ale nie uzasadnia i nie uźródla poezji [...]. Stąd: piękność malarska zagórowała — ale to moim zdaniem skończone jest.” Było to rozwijanie myśli zawartych w samym zbiorze, we wstępie „Do czytelnika”.

Miał też Norwid pełną świadomość znaczenia innowacyj w zakresie formy wierszowej, które w zbiorze *Vademecum* zastosował.

— Jak wyjdzie z druku moje *Vade-mecum* — pisał do Bronisława Zaleskiego pod koniec r. 1867 (l. 480) — to dopiero zobaczą i poznają, co jest właściwa języka polskiego liryka [...]. W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: zachowane powinny być i nie zgładzone nożem te kresy, gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary.

Od tej pory wzmianki o *Vade-mecum* w listach poety stają się coraz rzadsze. Rękopis jedyny (bo poeta nie miał czasu na kopiowanie, a nie stać go było na kopistę) krążył po przyjaciółach, którzy go przetrzymywali, zapominali o nim (świadczenia tych smutnych jego losów zachowały się w listach 519, 520, 538). Wspomina poeta o tym w słowach coraz bardziej gorzkich. W listopadzie 1868 r. pisze do Karola Ruprechta (l. 520):

— Jeśli Nabelak Ludwik oddał Ci 2 moje rękopisma, racz dla siebie jedynie czytać, mianowicie *Vade-mecum* [...] albowiem przeznaczone było na zrobienie skreślenia koniecznego w poezji polskiej, czego widać, że zrobić nie warto. jeśli nie wyszło dotąd drukiem upowszechnione.

W liście do K. Wł. Wójcickiego z 1869 r. (538) wymienia poeta *Vade-mecum* w rzędzie innych dzieł nie



drukowanych. Obejmują je niewątpliwie liczne późniejsze poszukiwania „edytora” (np. w liście 767, do Augusta Cieszkowskiego z lipca 1878 r.). Obejmuje je zapewne owo straszliwe zdanie z listu do Bronisława Zaleskiego z września 1878 r. (770):

— ...już NIKOGO nie szukam, żeby mię zrozumiał w administracji prac moich — bo nie ma z kim gadać o tym...

Tak pozostał rękopis *Vade-mecum* z poetą bodaj że do ostatnich dni jego życia. Przeszedł później na własność jego krewnych Dybowskich. Od nich za pośrednictwem Waclawa Gasztowta dostał się w ręce Zenona Przesmyckiego (Miriana) i w jego zbiorach się zachował.<sup>2</sup>

2. O wewnętrznych dziejach *Vade-mecum* może nam coś niecoś powiedzieć dzisiejszy wygląd autografu. Główna jego część to zbiór kart dość lichego papieru o bardzo bladym liniowaniu wodnym, noszących ślady zeszycia, tu i owdzie jeszcze trzymających się w składkach: najwidoczniej stanowiły one jeden gruby czy też kilka cieńszych kajetów. Na lewym brzegu karty 3 (z tytułem i dedykacją) zachowały się resztki papierowej okładziny, która tę całość oklejała. Format tych kart: 190 × 148 mm.

Ale to, jak się rzekło, tylko część główna. Są bowiem wklejki innego formatu i na innym papierze. 1. Utwór

<sup>2</sup> „Chimera”, t. VIII („Pamięci Cypriana Norwida”), s. 422, 451; C. Norwida *Reszta wierszy odszukanych po dziś a dotąd nie drukowanych*, Warszawa 1933, s. VI.

VIII (*Liryka i druk*) napisany jest na kartce form.  $162 \times 110$  mm, umocowanej (za pomocą laku) na zawiasce do karty zawierającej utwory IX i X. 2. Do utworu XXXII (*Wierny portret*) dodał poeta objaśnienie w postaci kopii kwitu Torquata Tassa, dokonanej nieznaną ręką na podłużnym pasku papieru, nieregularnie wyciętym (wysok. od 50 do 60, dług. 125 mm); pasek ten został przyklejony za lewy bok pod tekstem utworu; bok prawy jest załamany. 3. *Fortepian Szopena* (w cyklu utwór XCIX) napisany jest na trzech kartach, z których dwie pierwsze mają format  $196 \times 127$ , ostatnia  $190 \times 118$  mm; noszą one ślady zeszcycia, a trzecia dotąd wlepiona jest na zawiasce papierowej przy pomocy laku pomiędzy dwie sąsiednie karty kajetowe (na dwu stronach pierwszej z tych kart wypisał poeta dwukrotnie tytuł, dedykację i motto utworu). 4. „Epilog” cyklu, list poetycki *Do Walentego Pomiana Z.*, mieści się na dwu kartach formatu  $230 \times 170$  mm, przy czym do pierwszej doklejony jest u dołu przypisek na karteczce  $135 \times 87$  mm; lewa część tych dwu kart miała margines (2 cm), którego część poeta odciął, część zaś zlepił lakiem, uzyskując w ten sposób zawiaszkę papierową (jak w rękopisie *Fortepianu Szopena*), umożliwiającą sklejenie „epilogu” z resztą zbioru. 5. Sklejenia tego dokonał poeta, opatrzywszy zbiór pełnym tytułem i przedmową („Do czytelnika”), które zajmują k. 1 i 2. Papier tych kart jest inny niż w głównej części zbioru. Format dziś niczym się od kart tej części zbioru nie różni, ale pierwotnie były to karty o jakieś 3—4 cm od tamtych szersze. Owego nadmiaru szerokości użył poeta do opasania grzbietu całego rękopisu i do przyklepienia z jego tylnej strony dwu opisanych wyżej (w p. 4) odrębnych formatem, a złączonych zawiaską kart „epilogu”. Dziś tylko ślady tego oklejania zostały *verso* zewnętrznej

strony drugiej karty epilogowej (w postaci nie oderwanych od laku trzech małych strzępków papieru).

Nie wszystkie jednak pozostałe utwory cyklu są napisane na kartach o formacie panującym (190 × 148 mm). Od czasu do czasu bowiem poeta nalepiał tylko (z reguły lakiem) na karty tego formatu teksty lub części tekstów pisane na kartkach mniejszych, na ogół *verso* usuniętych redakcyj innych utworów z cyklu lub spoza niego. Niektóre z tych kartek do dziś się trzymają, przynajmniej częściowo, tak jak je poeta umieścił; inne zostały oderwane czy odlepione w sposób nieumiejętny, nie bez uszczerbku nawet dla tekstu.

Większa część kart rękopisu została ponumerowana ręką Miriama (miękkim ołówkiem w prawym górnym rogu *recto*): mianowicie karty od 1 do 52. Dalszy ciąg numerowany już jest inną ręką, której nie towarzyszyło bardzo bystre oko: „zgubiwszy” bowiem liczbę 53, ciągnęła od 54 do 58; ostatniej zaś dopiero karcie cyklu nadała opuszczony we właściwym miejscu nr 53. Mamy więc 58 kart o formacie zasadniczym lub podobnym do niego. Do nich należy dodać 2 karty epilogu. Ogółem jest tedy kart 60.

Bynajmniej jednak to nie jest ta całość cyklu, na którą się składało sto utworów ze wstępem i epilogiem i o której czytamy w listach poety z r. 1866 i 1867. W rękopisie brak całych kart, na których przepadło dwanaście utworów (XXI—XXIII, XLVI—XLVIII, LVIII, LXIV—LXVII, LXXVI). Dwa (XXXIII i LIV) przepadły wskutek oderwania nalepionych karteczek z tekstem. Osiem utworów (XLV, XLIX, LIX, LXIII, LXVIII, LXXII, LXXV, LXXVII) zachowało się tylko częściowo; bez początku, bez końca albo bez środka.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Por. opis Z. Przesmyckiego w przedmowie do *Reszty wierszy*, s. V.

Co się stało z tymi kartami, trudno dociekać.<sup>4</sup> Rzecz mało prawdopodobna, żeby je wydarł sam poeta celem szukania szczęścia dla pewnych wierszy w czasopismach czy jakichś wydawnictwach zbiorowych. Listy jego świadczą wymownie o wadze, jaką przykładał do całości i nierozdzielności cyklu.]

Toteż — nieliczne — utwory z *Vade-mecum*, o których wiemy, że się doczekały publikacji: VI (w lwowskim „Dzienniku Literackim” 1867, nr 5, i w warszawskim „Bluszczu” 1870, s. 66<sup>5</sup>), IX i XXVIII pod nazwą *Rymów dorywczych*, w „Echu” Sarneckiego 1876/77 nr 1<sup>6</sup>, XCIX (w II zeszytce bendlikańskiego „Pisma Zbiorowego” 1865), LXIII (w „Czasie” krakowskim 1865, nr 1, nb. pod zmienionym tytułem i z drobnymi zmia-

<sup>4</sup> J. W. Gomulicki przypuszcza, że na kartach straconych musiały być wpisane m. in. trzy wiersze wymienione w liście do Ant. Zaleskiego (214) z 1858 r. (*Model, Kropla wody, Nie wiedzieć co*), przeznaczone — podobnie jak *Portret wierny* i *Na zgon Potockiego* — do projektowanego wówczas zbioru pism Norwida; z utworów zaś późniejszych zapewne *Stawa* (druk. w „Czasie” krakowskim, 31 marca 1858), *Memento* (druk. w „Piśmie Zbiorowym” bendlikańskim 1865), *Dziennik warszawski* i *Do słynnej tancerki rosyjskiej, nieznaney zakonnicy*.

<sup>5</sup> Niezależnie od wcześniejszego druku w III roczniku „Pokłosia” poznańskiego (1854). Zob. C. Norwida *Poezje wybrane*, Warszawa 1933, s. 571; *Pisma zebrane*, Warszawa 1911, t. C, s. 392. Miriam przypuszcza (t. C, s. 392), że w „Dzienniku Literackim” ogłoszono ten wiersz (pt. *Improwizacja w Castel-Fermo pod Weroną*) z odpisu komedii *Noc tysięczna druga*, może nawet bez wiedzy autora, a „Bluszcz” stamtąd go zapewne przedrukował.

<sup>6</sup> Utwór XXVIII (*Saturnalia*) nosi tu tytuł *Echa czasu*. I tekst ma odmiany. J. W. Gomulicki, któremu zawdzięczam tę i szereg innych wiadomości, pisze: „Norwid proponował przysyłanie takich wierszy ulotnych w listach do Sarneckiego z listopada 1876 r. (nie dochowanych).”

nami w tekście <sup>7)</sup>, LXXXIII także pod zmienionym tytułem i z drobnymi zmianami tekstu w *Kalendarzu gospodarskim dla kobiet, na rok 1877*, ułożonym staraniem redakcji „Przeglądu Tygodniowego”, s. 85 <sup>8)</sup> — nie zostały wycięte z autografu: dwa pierwsze i ostatni zachowane są całkowicie, trzeci w znacznej części. Zapewne więc zatrąę owych kart należy przypisać albo ingerencji jakiejś niepowołanej „opieki” i cenzury, albo zwykłemu niedbalstwu, albo... niezwykłemu barbarzyństwu.

✕ Poeta przygotowywał swój skrypt bardzo starannie. Jest on niewątpliwie czystopisem. Pismo jest na ogół doskonale czytelne, miejscami wręcz kaligraficzne. Rzadkie kreślenia były obwodzone konturem i wypełniane rytmicznym kreskowaniem, tak że wyglądają bez mała na intencjonalne przerywniki. Liczby rzymskie, którymi oznaczone są poszczególne utwory, pociągał poeta czerwonym lub niebieskim ołówkiem. Podziały utworów stroficznych zawsze wybitnie wyraziste graficznie. Nic w tym wszystkim z bibliofilskiego wypieczętowania, ale widome odbicie natury o instynktowym smaku i instynktowej potrzebie czystości.

✕ Z biegiem czasu zmieniał się jednak wygląd autografu, a przynajmniej pewnych jego części. Poeta wracał do niektórych utworów i poddawał je przeróbkom. Kreślił w nich wiele, wpisywał odmiany — ale już nie

---

<sup>7)</sup> Utwór ten (pt. *Praca*) przedrukował St. P. Koczorowski w „Tygodniku Ilustrowanym” 1921, nr 22, a za nim St. Cywiński w *Wyborze poezyj Norwida*, Kraków 1924, s. 174. Zob. uwagi Miriama do *Reszty wierszy*, s. V. Tekst „Czasu” jest z tego względu ważny, że w autografie tylko 37 pierwszych wierszy utworu się zachowało.

<sup>8)</sup> Przedrukował J. W. Gomulicki w „Ateneum”, Warszawa 1938, s. 425, i w *Gromach i pyłkach*, [Warszawa 1944], s. 54.

z dawną starannością: teraz jak by dopadał tylko do rękopisu i rzucał na papier pośpieszne notatki: jak by tylko dla samego siebie. Prawie wyłącznym narzędziem tych notatek jest ołówek — czarny, czerwony, fioletowy, najczęściej niebieski, czasem bardzo gruby, jak by ciesielski. Proszę spojrzeć np. na *Ogólniki (za wstęp)*, na *Addio (VII)*, na *Lirykę i druk (VIII)*, na *Ciemność (IX)*, na *Sieroctwo (XXIV)* albo na *Saturnalia (XXVIII)*.

Inne utwory spotkały się z innym losem. Wydobywał je poeta ze zbioru i wcielał jako części składowe do innych dzieł, później uplanowanych. Tak wiersze *Wieś (XVII)* i *Kółko (LV)* włączył z odmianami do poematu *A Dorio ad Phrygium* (wedle wywodów Miriama<sup>9</sup> ukończonego w r. 1872). Podobnie wiersz *Czemu (LXXXIV)* wszedł z odmianami do komedii *Miłość-czysta u kąpielni morskich* (napisanej wedle Miriama<sup>10</sup> w latach 1877—1881), a z innymi odmianami<sup>11</sup> do noweli *Stygmat (1883)*. Ale i te wiersze nie zostały usunięte z rękopisu *Vade-mecum*. Fakt pozostawienia w cyklu *Vade-mecum* wierszy *Wieś* i *Kółko* zasługuje na uwagę tym większą, że w pewnej chwili poeta postanowił złączyć całość tego cyklu z poematem *A Dorio ad Phrygium* w jedną jednostkę wydawniczą. Świadczy o tym karta tytułowa autografu. Początkowo pod napisem: *Cypriana Norwida poezie II Vade-mecum* było wypisane motto, które dziś tylko pod światło można przeczytać:<sup>12</sup>

<sup>9</sup> W przypisach do pierwszego wydania poematu, „Myśl Polska” 1915, z. 3, s. 440—441. Niektóre odmiany tekstu Wsi zestawił W. Borowy ogłaszając go po raz pierwszy w „Tygodniku Powszechnym”, nr 73, dn. 11 sierpnia 1946.

<sup>10</sup> Zob. przypis do pierwszego wydania komedii („Droga” 1933, nr 11, s. 959).

<sup>11</sup> Zestawienie wszystkich odmian dał Miriam w przypisach do *Pism zebranych* Norwida, t. E, s. 296—297.

<sup>12</sup> Tekst odczytał Miriam i przepisał na kartce, która dziś

„Nie pochlebiaj cieniowi! o Ulissie szlachetny, synu Laerta — wolałbym pomiędzy wami być pachołkiem ostatniego wyrobnika nie posiadającego nic i mającego plug za całą własność i za ledwo zdolnego wyżyć: aniżeli panować jak Monarcha nad narodem Umarłych!”

Odyseon

Otóż później poeta zakleił owo motto małą podłużną kartką z zaokrąglonymi rogami (wys. 5 na szer. 8 cm), na której między dwiema równoległymi kreskami wypisał tytuł: „*a Dorio, ad Phrygjum*”. Z faktu, że tytuł ten wypisany został „tym samym identycznie pismem i tymże nieco wodnistym atramentem” co *Pierścień wielkiej damy*, ukończony, jak na pewno wiadomo, w r. 1872, Miriam wnosi, że pomysł nowego ukształtowania zamierzonego II tomu poezyj (z *Vade-mecum* i *A Dorio ad Phrygium* tylko, z pominięciem *Tyrteja* i *Aktora*, o których mówił list do Kraszewskiego z maja 1866 r.) datuje z tego właśnie czasu.<sup>13</sup>

Ta sama karta tytułowa daje nam jeszcze świadectwo (niestety, tylko szczątkowe) jakiegoś innego planu. Jak już wiemy, była to ongi karta szersza nieco od tych, na których była napisana większa część zbioru; lewy jej brzeg opasywał grzbiet całego zeszytu i był zlepiony lakiem z zawiaską dwu kart końcowych („epilogu”). Dziś, jak się już wspomniało, z owej opaski grzbietowej zostały tylko nikle resztki w postaci trzech drobnych kawałeczków papieru przyczepionych do laku na karcie końcowej. Otóż na tej opasce poeta w jakimś momencie umieścił spis utworów, które do drugiego tomu poezyj wejść miały. Na stronie tytułowej zostały

jest dołączona do autografu. Jest to przekład czterech wierszy z *Odysei*: XI, 488—491 (z rozmowy Odysa z cieniem Achilla w Erebie).

<sup>13</sup> Przypisy do *A Dorio* w „*Myśli Polskiej*” 1915, z. 3, s. 441.

fragmenty owego spisu dość łatwe do odczytania: *tej... P...ki... [Ostatni] despotyzm... [Stoli]ca[?] ... [Fortepjan Szopena... [Na] zgon J. Z. — [Epilo]g — list do W. P. Z. — Relacja — za kulissami — Koniec*. Na stronie końcowej resztki napisów są bardzo drobne. Najwyższy można chyba odczytać jako: *[W]chodzą*. W najniższym można się domyślać pozostałości wyrazu *[The]atrum*. (Mieści się on dość blisko tej wysokości, co na stronie tytułowej wyrazi: *za kulissami*; może więc początkowo z tych trzech wyrazów tytuł dramatu się składał.) O utworze *Relacja* nic dziś nie wiemy. Co do dramatu *Za kulisami*, Miriam twierdzi, że był on ukończony w r. 1866<sup>14</sup>, ale za datę jego tytułu uważa r. 1869<sup>15</sup>; na tej też podstawie twierdzi, że omawiany szczytkowy plan układu tomu II poezyj z tym właśnie 1869 rokiem należy wiązać<sup>16</sup>.

Pytanie teraz, co nam może autograf powiedzieć o chronologii powstawania *Vade-mecum*. Najwcześniejsza data, z jaką się w autografie spotykamy, to r. 1859 na końcu „epilogu”, tj. listu poetyckiego *Do Walentego Pomiana Z.* Wiersz ten łączy się z przygotowaniami do pierwszego wydania zbiorowego pism poety, które było planowane przez Antoniego Zaleskiego i in., ale nie doszło do skutku. Dawny rękopis włączył poeta do nowego zbioru najwidoczniej bez zmian, dodając tylko krótki komentarz w postaci nawiasowej uwagi pod ty-

<sup>14</sup> Główny argument to data pod dedykacją, bo pisać dedykację przed ukończeniem dzieła było czymś przeciwnym praktyce pisarskiej Norwida.

<sup>15</sup> Wspomniany bowiem jest ten rok w autografie pod przedmową w słowach: „dan 1869-o”.

<sup>16</sup> Przypisy do *Pism zebranych*, t. C, s. 448—451. [Według informacji J. W. Gomulickiego, już po ogłoszeniu tej przedmowy Borowy zgodził się z jego tezą, że nie jest to plan II tomu poezyj, lecz spis utworów *Vade-mecum*. (Przyp. red.)]



tułem i przekreślając (czerwonym ołówkiem) umieszczoną na końcu datę i podpis.

Do tegoż okresu należą wiersze *Wierny portret* (XXXII), *Pamięci Alberta Potockiego* (LXXXVI), *Klaskaniem mając obrzękle prawice* (I), wymieniane przez poetę w listach lub cytowane w r. 1858.<sup>17</sup> W r. 1858 (jeśli nie wcześniej) powstała też pierwsza redakcja wiersza *Sens świata* (LXXXIII), zatytułowana *Obyczaje*: w październiku bowiem tego roku przesłał ją poeta Mieczysławowi Pawlikowskiemu.<sup>18</sup>

We wcześniejsze czasy prowadzi nas wiersz *Socjalizm* (III), będący wariantem *Czasów*, drukowanych w poznańskim „Pokłosiu” z r. 1856, i wiersz *W Weronie* (VI), ogłoszony w tymże „Pokłosiu” pt. *Nad grobem Julii Capuletti w Weronie*, w roczniku 1854: obydwa nb. niewątpliwie napisane na długo przed ogłoszeniem.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> W liście do Ant. Zaleskiego, pisany po 13 grudnia 1858 (214), wśród utworów, które by miały wejść w skład planowanego zbioru pism, wymienia poeta *Na zgon Potockiego* i *Portret wierny. Klaskaniem mając...* „pochodzi z ostatnich miesięcy 1858 lub z początków 1859, bo zwrotkę końcową tego wiersza wypisał Norwid jako dedykację na broszurce *O sztuce*, ofiarowanej pani Łuszczewskiej” (J. W. Gomulicki).

<sup>18</sup> Zachował się stempel pocztowy na autografie przesłanym bez koperty: 28 octo. 58. Zob. T. Pini, *Z pośmiertnych utworów C. Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1907, s. 104; *Wybór poezyj Norwida* w wyd. R. Zrębowicza, Lwów 1908, s. 163; wyd. II, Lwów 1911, s. 251. Można przypuszczać, że w liście do Ant. Zaleskiego z 1858 r. (214) tytuł *Obyczaj* odnosi się do tego samego wiersza.

<sup>19</sup> Miriam datuje *Czasy* na r. 1849 — na podstawie pokrewieństw tekstowych z pismami niewątpliwie z tego roku pochodzącymi (zob. przypisy do *Pism zebranych*, t. A, s. 864). Replika tekstu (o której niżej) wycofana z autografu *Vade-mecum* nosi tytuł *Socjalizm 1848*. Wiersz *W Weronie*, jak wiadomo, włączony jest do komedii *Noc tysięczna druga*, która

Można by się obfitszych wskazówek chronologicznych spodziewać po odwrotach małych kartek nalepionych na „zasadnicze” karty zeszytu. W rzeczywistości tylko *verso* nalepki z wierszem *W Weronie* (na k. 7 r.) znajdujemy tekst wyraźnie wskazujący na czasy sprzed 1863 r.: jest nim przekreślony wiersz *Baczość*, który z drobnymi odmianami wszedł do lipskiego tomu *Poezycji*<sup>20</sup>.

Nalepka z wierszem *Harmonia* (V, na k. 6 v.) mieści przekreślony wiersz *Po balu*, który w nieco odmiennej redakcji znamy jako pieśń *Mandolina* z dramatu *Za kulisami*. Miriam najzupełniej słusznie powiada, że „redakcję wiersza z *Vade-mecum* należy, bez kwestii, uważać za wcześniejszą”.<sup>21</sup> Ale to stwierdzenie nie wzbogaca bardzo naszych wiadomości chronologicznych, skoro — jak już wiemy — i cykl *Vade-mecum*, i *Za kulisami* powstawały mniej więcej w tym samym czasie.

była napisana w r. 1850 (zob. przypisy Miriamy do *Pism zebranych*, t. C, s. 387). O samym wierszu Miriam sądzi, że „poeta napisał go niewątpliwie [...] przejeżdżając raz pierwszy przez Weronę w r. 1843” (przypisy do *Poezycji wybranych*, 1933, s. 571). J. W. Gomulicki, bardziej przekonywająco, przypuszcza, że wiersz powstał „raczej około 1848, bo w «*Pokłosiu*» wydrukowany najpewniej przez J. Koźmiana, któremu właśnie w latach 1848—1849 przesłał Norwid prawie wszystkie utwory drukowane w «*Pokłosiu*», a przeznaczone do «*Przeglądu Poznańskiego*» (list do W. B.). [Wedle obecnych ustaleń J. W. Gomulickiego, wiersz powstał w styczniu 1849. (Przyp. red.)] Norwid był do tego wiersza szczególnie przywiązany. Dowodzi tego m. in. jeszcze jeden autograf, napisany w późnych latach — ołówkiem, ale nadzwyczaj starannie — jak przypuszcza J. W. Gomulicki, dla córek J. B. Wagnera. Jest w nim kilka odmian. Zachował się w zbiorach po Miriamie.

<sup>20</sup> Tom ten ukazał się w listopadzie 1862. W liście (309) ze stemplem pocztowym z 18 XII 62 zawiadamiał Norwid Cieszkowskiego o jego wyjściu.

<sup>21</sup> Zob. przypisy do *Pism zebranych*, t. C, s. 435. Są tam zestawione odmiany.

Verso kartki z utworem XXVI (*Czemu nie w chórze*) mieści się (k. 16 r.) *Mistycyzm*, zaraz potem wypisany przez poetę z drobnymi zmianami (k. 16 v.) jako utwór XXVII.

Verso kartki z pierwszymi pięciu strofami utworu XXXI (*Ruszaj z Bogiem*) mieści się (k. 18 v.) wiersz *Socjalizm 1848* w tekście tym samym, w którym jest wcielony do cyklu pod nr III (z pominięciem tylko „1848” w tytule).

Wypadek osobny stanowi nie znany skądinąd wiersz *Tymczasem*, napisany na odwrocie luźno przyklepionej (k. 17 v.) kartki z *Obojętnością* (XXIX). Nie jest on objęty numeracją cyklu, nie możemy więc uważać go za część składową *Vade-mecum*. Ale ton i styl jego świadczą, że został napisany w tym samym okresie.

Najpóźniejsza data, jaką spotykamy w rękopisie, to 1865. Wypisał ją poeta pod tytułem i dedykacją cyklu (na dzisiejszej k. 3 r.). Przekreślił ją potem: zapewne wówczas, kiedy dodał dwie karty wstępne — z pełniejszym tytułem i trzystronicową przedmową „Do czytelnika”; ale za to przedmowa ta została zakończona słowami: „Pisałem 1865.”

Do tegoż 1865 r. lub jego pobliża odnosi się większość datowanych cytata i replik ze zbioru.

Wiersz *Na zgon śp. Józefa Z.*, który miał stać się zamknięciem cyklu, był napisany już w lutym 1864 i przesłany w liście (354) Józefowi Bohdanowi Zaleskiemu. Z r. 1865 pochodzi drugi (beztytułowy) autograf utworu XLIII (*Purytanizm*), przesłany (w tekście z kilku drobnymi odmianami) M. Sokołowskiemu, z napisem: „Marianowi odśpiew, odpowiedź”.<sup>22</sup> W albumie

<sup>22</sup> Zob. przypisy Miriama do *Poezji wybranych*, s. 590.

tegoż Sokołowskiego znajduje się wariant dwu pierwszych strof *Ironii* (XXXV); wedle wszelkiego prawdopodobieństwa ten wpis albumowy należy także odnieść do okresu 1864—65, kiedy stosunki między Norwidem a Sokołowskim były szczególnie ożywione i serdeczne.<sup>23</sup> *Zagadka* (LIII) z małymi różnicami cytowana jest w liście (372) do Karola Ruprechta z 1865 r.<sup>24</sup> i w liście (401) do M. Sokołowskiego z końca tegoż roku. Echo myślowe wiersza *Omyłka* (LXXXVII) odzywa się w liście (431) do Konstancji Górskiej z r. 1866. Wiersze *Litość* (XIV) i *Narcyz* (XVI) włączone zostały do cyklu *Z mojego album*, który Miriam datuje na r. 1866, ale o którym J. W. Gomulicki sądzi, że „najpewniej jest trochę wcześniej skreślony”.<sup>25</sup> Przypomnieć się godzi, że *Praca*, będąca odmianą tekstową *Prac czoła* (LXIII), i *Fortepian Szopena* (XCIX) były już w 1865 r. drukowane.

✧ Rok więc 1865 jest chyba niewątpliwie datą zamknięcia cyklu. Poza ten okres wychodzi Miriam swoją próbą datowania wiersza *Do Zeszłej* (LXXXV) na r. 1869; sam jednak wskazuje możliwość datowania wcześniejszego: przez złączenie pobudki zewnętrznej tego utworu nie ze śmiercią Z. Węgierskiej, ale ze śmiercią siostry poety, Pauliny Suskiej, w r. 1860.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Zob. wstęp F. Kopery do *Nieznanej autobiografii C. Norwida* w „Wiadomościach Numizmatyczno-Archeologicznych” 1897, nr 34, s. 355.

<sup>24</sup> Wedle J. W. Gomulickiego można datę tego listu uściślić: jako 1 listopada 1865.

<sup>25</sup> Obydwa wiersze mają tu odmiany oczywiście późniejsze od tekstu *Vade-mecum*. Zob. *Wszystkie pisma*, t. V, s. 123—128. [Obecnie Gomulicki sądzi, że wersja *Z mojego album* jest późniejsza od *Vade-mecum*. (Przyp. red.)]

<sup>26</sup> Zob. przypisy do *Poezji wybranych*, s. 530.

*Terminus a quo* powstania pierwszego pomysłu cyklu wypada chyba na podstawie wszystkich danych przytoczonych umiejscowić w okresie wydawania lipskiego tomu lub wkrótce po nim.<sup>27</sup>

3. Czytająca publiczność dowiedziała się o *Vade-mecum* dopiero dzięki Zenonowi Przesmyckiemu z norwidskiego tomu „Chimery” (1904). Była tam podana krótka informacja o całości zbioru i 17 utworów w skład jego wchodzących. Wcześniej jeszcze był w „Chimerze” (t. I) ogłoszony jako utwór osobny list *Do Walentego Pomiana Z.* Trochę dalszych części ogłosił Przesmycki w innych pismach („Nowej Gazecie”, „Krokwiach”, „Drodze”, „Kulturze”), więcej wcielił do tomu *Poezyj wybranych* (1933). W ten sposób w ciągu trzydziestu lat dał poznać 46 zupełnie nieznanych utworów z cyklu. W tymże czasie zostały przypomniane i przedrukowane wiersze: *Fortepian Szopena, W Weronie, Obyczaje* (tj. pierwsza redakcja *Sensu świata*) i *Praca*, drukowane jeszcze za życia Norwida. Pozostałe (w całości lub fragmentach) 33 utwory z *Vade-mecum* ogłosił po raz pierwszy Przesmycki w *Reszcie wierszy* (1933).

Jak widać z materiałów pozostałych po Przesmyckim, jego prace do wydania całości *Vade-mecum* w tomie B *Pism zebranych* Norwida były daleko posunięte.<sup>28</sup> Wiadomo jednak, że pierwsza wojna światowa wstrzymała

<sup>27</sup> W liście (365) do M. Sokolowskiego z 9 października 1864 r. jest już napomknienie o „II tomie pism”, acz bez wzmianki o *Vade-mecum*.

<sup>28</sup> Zob. Cyprian Norwid. *Wystawa w 125 rocznicę urodzin. Katalog*, Warszawa 1946, s. 126, 127; Cyprian Norwid. *Wystawa w 125 rocznicę urodzin. Przewodnik*, Warszawa 1946, s. 19—20.

to wydawnictwo. Druga podobnie wstrzymała edycję *Wszystkich pism* poety, zdawać się mogło, że już dobiegającą końca: w jednym z dwu nie wydrukowanych jej tomów miało się znaleźć *Vade-mecum!*

Tak więc dopiero niniejsze wydanie fototypiczne daje poznać ten zbiór w jego całości i układzie, który mu nadał poeta. Nie jest ono tylko wyrazem pietyzmu dla twórcy, ale spełnieniem ważnego postulatu narodowego i naukowego. Tyleśmy skarbów stracili, że te, które zostały, nie powinny, o ile możliwości, być wystawiane na niebezpieczeństwo grożące (nie tylko w czasie wojny!) wszelkim unikatom. Autograf zaś *Vade-mecum* jest skarbem nie dlatego tylko, że zbliża nas do ręki poety, ale dlatego przede wszystkim, że są w nim zawarte arcydzieła poezji, których tekstów jeszcześmy w całości nie poznali. Każdego wydawcę obowiązuje ostatnia intencja autora, a — jak się już tu powiedziało — przeniknięcie ostatniej intencji Norwida w odniesieniu do różnych części *Vade-mecum* wcale nie jest łatwe. Odczytanie niektórych — późnych — odmian wydaje się niepodobieństwem. Tak zżyty z pismem Norwidowskim Przesmycki nie zawsze ryzykował wyjście poza pierwotną redakcję kaligraficzną.

Jeden przykład. Ogłaszając w *Reszcie wierszy* Norwida (1933) po raz pierwszy wiersz *Ogólniki (za wstęp)*, dał Przesmycki tekst taki:

Gdy, z wiosną życia, duch Artysta  
Poi się jej tchem jak motyle,  
Wolno mu mówić tylko tyle:  
„Ziemia jest krągła — jest kulista!”  
Lecz gdy późniejszych chłódów dreszcze  
Drzewa wzruszą, i kwiatki zlecą,  
Wtedy dodawać trzeba jeszcze:  
„U biegunów spłaszczona nieco..”

Ponad wszystkie wasze uroki,  
 Ty! poezjo, i ty, wymowo,  
 Jeden — wiecznie będzie wysoki:

— — — — —  
 Odpowiednie dać rzeczy słowo!

Taki jest rzeczywiście tekst pierwotny, kaligraficzny. Przyglądając się jednak przez czas dłuższy uważnie autografowi, można z pośpiesznych kreśleń i wstawek poety wyczytać redakcję późniejszą, ostatecznie obowiązującą. Oto ona. (Pozwalam sobie użyć kursywy dla zaznaczenia odmian.)

Gdy, z wiosną życia, duch Artysta  
 Poi się jej tchem jak motyle,  
 Głosić wolno mu tylko tyle:  
 „Ziemia, jest krągła — jest kulista!”

Lecz skoro puchy kwiatów zlecą,  
 Nawalne gdy przeminą deszcze,  
 Wtedy dodawać trzeba jeszcze:  
 „U biegunów, spłaszczona, nieco..”

Ponad *mnogie* wasze uroki,  
 O, poezjo, i ty, wymowo,  
 Pozostanie *jeden* wysoki:

— — — — —  
 Odpowiednie *rzeczy* dać słowo!

Ba, ale w autografie jest późniejszym, nerwowym pismem poety dodana jeszcze jedna strofa czy może gruntowna odmiana którejś z poprzednich, której wyczytanie zdaje się niemożliwością. To samo można powiedzieć o odmianach *Sieroctwa*, *Ciemności* i innych utworów. Co jednak wydaje się nie do odczytania przez

jedno oko, może być szczęśliwie odczytane przez inne. Im więcej par oczu będzie mogło na autograf spoglądać, tym większa pewność, że go pełniej i lepiej poznamy. Edycja fototypiczna, udostępniając autograf w wiernych odbitkach, umożliwi tak potrzebną tutaj pracę zespołową.



## POSŁOWIE

[DO «MYŚLI WYBRANYCH» NORWIDA]

W książeczce tej, której pomysł powstał w związku z Wystawą Norwidowską<sup>1</sup>, nie chodzi o przykładowe przedstawienie znamienych postaci ekspresji pisarza, ale o ukazanie jego charakterystycznych poglądów. Pozostawiliśmy na uboczu jego poezję: czerpaliśmy tylko z jego rozpraw, pism publicystycznych i listów (które tak często u niego stawały się „rozprawkami epistolarnymi”); z utworów pisanych wierszem zostały uwzględnione te tylko, które w intencji swojej są dydaktyczne, a więc należą do wierszowanej prozy.

W szczupłych rozmiarach zbiorku nie mogło być naturalnie mowy o systematycznym zilustrowaniu zapamiętywań Norwida na wszystkie dziedziny, którymi się interesował. Przytaczamy zdania dotyczące spraw rozmaitych. Niektórym z nich poświęcił pisarz rozważania obszernie i szczegółowe; o innych wspomniał tylko dorywczo albo tylko fragmenty wypowiedzeń się zachowały. Stąd różna siła wzajemnych powiązań poszczególnych myśli. Staraliśmy się jednak o pewną ciągłość.

Jak każda antologia, tak i ta ma charakter w pewnej mierze subiektywny. Powstała ona z lektur jednego

---

<sup>1</sup> Wystawa w 125 rocznicę urodzin w Muzeum Narodowym w Warszawie. (Przyp. red.)

czytelnika, prowadzonych pod pewnym kątem i związanych z pewnym czasem. Były to lata wojny ostatniej. Tym, co skłaniało do wynotowania tych, a nie innych myśli, był nieraz ich związek z ówczesnymi cierpieniami, niepokojami, nadziejami, z wielkimi pytaniami, które wtedy przed nami wszystkimi stawały. Nie utajmy, że emocjonalne zabarwienie tych myśli było często argumentem raczej za wynotowaniem niż przeciwnemu.

Norwida wielbiono i poniżano bardziej, niż starano się go poznać. W chwili kiedy ta książeczka kończy się drukować, jeden z wybitnych krytyków ogłosił<sup>2</sup>, że pisarz nasz pozostawał „przez całe życie w kręgu płytkich i nieistotnych zagadnień, omawianych w salonie”. Sądzymy, że zbiorek ten wystarczy za dowód twierdzenia, iż było inaczej: że Norwid myślał o wolności, pracy, polskości i sztuce i że wypowiadał o tych zagadnieniach (dość chyba istotnych) zdania i niepłytkie, i samodzielne.

---

<sup>2</sup> K. W. Zawodziński, w artykule *Uroczystości norwidowe*, „Myśl Współczesna” 1947, nr 7/8, s. 149. (Przyp. red.)

V



## SPORY O NORWIDA

(GDYNIA, 25 VIII 36)<sup>1</sup>

Historia wyjątkowa zupełnie.

Zdarzało się nieraz w przeszłości, że wielcy artyści wedle właściwej miary byli ocenieni dopiero w późniejszych pokoleniach: Bach (przez współczesnych uważany za dość przeciętnego organistę), Breughel (w *Panu Tadeuszu* mówi się o dwóch, ale Mickiewicz pewnie nie myślał o tym jednym, który dziś przez cały świat jest uważany za jednego z największych malarzy). Jeszcze Stanisław August za największego poetę dawnej Polski uważał Kochanowskiego... Piotra.

Ale to wszystko jeszcze nie to samo, co wypadek z Norwidem. Pisarz wczesnym debiutem swoim zdobywa powszechne uznanie i pobudza do wielkich oczekiwań, a potem — rozwinięszy swoją twórczość — zostaje uznany za dziwaka i nudziarza i przez najżyczliwszych — nawet przyjaciół jest traktowany z odcieniem politowania; jedna redakcja za drugą odmawiają mu miejsca na druk jego utworów; w końcu, doprowadzony do nędzy, musi umrzeć w zakładzie dobroczynnym w zupełnym prawie zapomnieniu, a w dwadzieścia kilka ledwo lat później staje się naczelnym przedmiotem dyskusyj

<sup>1</sup> Tekst ten jest brulionowym zapisem odczytu wygłoszonego w Gdyni 25 sierpnia 1936 r. (Przyp. red.)

literackich, jego rozproszone dzieła zaczyna się zbierać jak najdroższe skarby i otaczać je uwielbieniem, którego żadne krytyczne protesty nie mogą osłabić — to rzeczywiście dawno się w historii nie zdarzyło.

Co sądzić o tym dramacie człowieka? Jaka jest naprawdę doniosłość jego dorobku? Na pytania te wielu już pisarzy starało się odpowiedzieć, zaczynając od Miriama; nie wszyscy we wszystkim przekonywają.

Musimy sobie naprzód powiedzieć, że sprawa nieporozumienia Norwida ze współczesnymi a sprawa wartości jego dzieł — to dwie sprawy różne. Rozjaśnimy też sobie zagadkę uprzytomniwszy sobie od razu na wstępie, że Norwid był nie tylko poetą. Wiadoma rzecz, że był także malarzem i rzeźbiarzem, ale dla naszych rozważań ważniejszą rzeczą jest, że był także (jak inni wielcy pisarze jego czasów, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński) publicystą i moralistą, że — w duchu powszechnych wtedy u nas przekonań o obowiązkach pisarza — zabierał głos w różnych aktualnych sprawach politycznych, społecznych i kulturalnych. Jego osamotnienie wśród współczesnych wynikało głównie z wybitnej odrębności zapatrywań. (Przekonywa o tym oparta na bardzo obfitym materiale książka Wł. Arcimowicza *Norwid na tle swego konfliktu z krytyką*.<sup>2</sup>) W kołach radykalnych był uważany za rodzaj obskuranta (był człowiekiem głęboko religijnym) i wstecznika (był tradycjonalistą); w kołach konserwatywnych znowu widziano w nim skłonności rewolucyjne (był demokratą), podejrzliwie patrzano na jego tolerancję religijną i narodowościową, obawiano się jego indywidualizmu

<sup>2</sup> Władysław Arcimowicz, *Cyprian Kamil Norwid na tle swego konfliktu z krytyką*, Wilno 1935, Biblioteka Prac Polonistycznych, Wydawnictwo Koła Polonistów Słuchaczy Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, nr 4. (Przyp. red.)

i ironii, która często zwracała się przeciw bigotom i zaśniedziałej szlachetczyźnie.

Pod wielu zresztą innymi względami Norwid miał poglądy wyjątkowe w swojej epoce. Wystarczy wspomnieć o jego zapatrywaniach na sztukę. Kiedy Norwid pisał pierwsze swoje większe dzieła, Krasiński wzywał do przygłuszenia „strun wieszczów” „czynów stałą”; Mickiewicz wcześniej zlikwidował swoją twórczość na rzecz praktycznej działalności polityka; możliwości, żeby Polska posiadała własne malarstwo, nie dopuszczano nawet teoretycznie; sztuka Chopina była lekceważona nawet przez takiego człowieka, jak Słowacki. — Norwid tymczasem (w głośnym dziś *Promethidionie*) wystąpił z teorią o potrzebie sztuki i o jej wielkim znaczeniu jako czynnika życia społecznego i narodowego.

Później, kiedy czasy się zmieniły i przyszedł pozytywizm, głosząc ideał bogacenia się i postępu technicznego, znów Norwid nie był w zgodzie ze współczesnością.

Kiedy się dziś patrzy na to szczególne ustosunkowanie, raz się wydaje, że Norwid wyprzedzał swoją epokę, innym razem, że żył atmosferą epoki minionej. Tym się tłumaczy, że tyleśmy mieli dyskusyj (ze szczególną żarliwością wszczynał je p. Stanisław Cywiński) nad tym, czy Norwid był romantykiem, czy raczej go trzeba uważać za antyromantyka. Dużo przy tej okazji zrobiono trafnych spostrzeżeń, ale samo stawianie pytania nie było najszcześniejsze: Norwid pozostawał w związku z wielu prądami kulturalnymi — dawniejszymi i nowszymi; niejednemu z nich wiele zawdzięczał i był tego świadom, ale wobec żadnego nie był bezkrytyczny: a jeśli widział złe czy choćby słabe strony, bez pardonu je wytykał. Jego ideologia, choć dla różnych jej części da się wykazać pokrewieństwo z róż-

nymi punktami epoki, jako całość była zupełnie osobna i własna.

A to samo, co o stosunku jego do współczesności, da się powiedzieć i o stosunku jego do tradycji narodowej. Jest rzeczą niewątpliwą, że był to jeden z najżarliwszych patriotów i jeden z najlepszych wyrazicieli polskości, ale pewne właściwości narodu polskiego znajdowały w nim zawziętego krytyka i gorzkiego ironistę. Proszę przejrzeć choćby te jego powiedzenia, które Kołaczkowski zebrał w swoim studium<sup>3</sup> w rozdziale pt. „Norwid i my”: są tam rzeczy, od których jeszcze dziś, kiedy je czytamy, robi się zimno.

Ta odwaga niezależności, ten upór w trwaniu przy własnych przekonaniach, ta niezłomność wobec przewagi większości, wobec długości czasu, wobec osamotnienia i strasznej biedy, którą trzeba było znosić: to czynniki składające się na patos i wielkość życia Norwida, oczywiste dziś dla wszystkich. Uwydatnili je też dobrze krytycy, najlepiej może Horzyca w swoim krótkim szkicu (w książce *Dzieje Konrada*<sup>4</sup>).

To jednak „sprawy Norwida” nie wyczerpuje, nawet jeśli dodamy, że wśród jego poglądów są liczne, które zdumiewają nas nie tylko swoją oryginalnością, ale trafnością. — Moglibyśmy na tym stwierdzeniu poprzestać, gdyby Norwid był tylko moralistą i publicystą. Pozostaje jednak jeszcze kwestia Norwida poety. Ta kwestia — trzeba od razu powiedzieć — jest trudniejsza do ujęcia, toteż głosów niechętnych poezji Norwidowskiej i dziś,

<sup>3</sup> Stefan Kołaczkowski, *Ironia Norwida*, „Droga” 1933, nr 11, przedruk w *Dwóch studiach. Fredro. Norwid*, Warszawa 1934. (Przyp. red.)

<sup>4</sup> Wilam Horzyca, *Dzieje Konrada*, Warszawa 1930, Biblioteka „Drogi”, t. 1. — Norwidowi poświęcony jest rozdział „Wieszcz wolnej Polski”. (Przyp. red.)



kiedy stał się sławny, słyszy się nie mniej niż wtedy, kiedy powszechnie był lekceważony.

Widzi się rzecz nawet jeszcze osobliwszą: niektórzy wielbiciele tej poezji podają takie jej tłumaczenie, że uzasadniają oporność przeciwników: tak np. Wł. Arcimowicz (już wspomniany) powiada, że pewna część poezji Norwida jest trudno przystępna, albowiem Norwid był mistykiem i wyraża w niej doznania mistyczne, a właściwość tych doznań — jak wiadomo — jest taka, że orientować się w nich mogą tylko ci, którzy przeżywali doznania analogiczne. — Tłumaczenie to, niestety, samo wymaga tłumaczenia: krótko mówiąc, jest ono przykładem niechwalebego zwyczaju używania wyrazów bez troski o określenie ich znaczenia. Otóż — wyraz mistyk bywa używany w dwu znaczeniach: 1 = człowiek religijny (bo religia wymaga wiary w pewne tajemnice niedostępne rozumowi ludzkiemu, niekoniecznie zresztą rozum odrzucając: owszem, każda religia jest mieszaniną rzeczy rozumowych i pozarozumowych: pewnego przekonania na podstawie dowodów i pewnej ufności co do tego, o czym dowodowo już przekonać nie można. Szczególnie w katolicyzmie współrzędność tych dwojakich pierwiastków jest mocno akcentowana; otóż Norwid — jako katolik, i to żarliwy — może w tym sensie być uważany za mistyka). Ale 2 = człowiek doznający stanów ekstatycznych; a te stany polegają na zupełnym oderwaniu się od tego, co stanowi normalne życie władz umysłowych, i poczuciu bezpośredniego obcowania albo nawet zespolenia się z Bogiem; tajemnice w takim stanie przestają być tajemnicami, a to, co było przedmiotem wiary, staje się oczywistością. Rysem znamionym tych stanów — zupełna niewyraźność, bo nie mają one nic wspólnego nie tylko z rozumem, ale w ogóle z wszelkimi zwykłymi sposobami poznania, których

krystalizacją jest język. — Otóż czy Norwid doznawał stanów ekstazy, zgoła nam nie wiadomo; do uważania go więc za mistyka w tym (ściślejszym) sensie nie ma żadnych podstaw. — Nie miałyby zresztą dla naszej sprawy żadnego znaczenia, gdyby nawet nim był, zważywszy, że stanów mistycznych — stosownie do ich natury — nie mógłby był wyrazić. Mistycy bywali lub nie bywali pisarzami w zależności tylko od tego, czy posiadali zdolność literackiej ekspresji, tak samo jak nie-mistycy. Jeżeli niektórzy z nich mówią w swojej poezji o ekstazach i wizjach mistycznych, to nie dlatego, żeby nas chcieli zrobić uczestnikami autentycznych swoich ekstaz i wizyj mistycznych, ale że to są środki ich poetyckiego wypowiedzania się, przez które mogą nam dać wzruszenia może bardzo wielkie, ale poetyckiego, nie mistycznego porządku. — Nikt też, kto nieuprzedzony, nie może się dopatrywać dowodów (a tym bardziej wyznania!) mistycyzmu Norwida w wierszu:

Przez wszystko do mnie przemawiałeś, Panie

— którego charakter wzruszeniowy tak przecie po prostu określa jego tytuł: *Modlitwa*. Ale może nie! Może kogoś przekona komentator, wskazujący na ostatnie wiersze:

Sam głosu nie mam. — Panie, dałeś słowo,  
Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła?  
Przez Ciebie prochów stałem się Jehową,  
Twojego w piersiach mam i czczę anioła —  
To rozwiąż jeszcze głos — bo anioł woła. —

Zapewne, to jest świat uczuć religijnych, z których gruntu wyrasta i mistyka. Ale z nią wyznanie poety ma wyraźną wspólnotę tylko w skardze na niedostateczność słowa; jest to skarga na niemożność zupełnego wyrażenia wiary i uwielbienia — nie wiemy jednak, czy natury

ekstazy — nie tylko przecież ekstazy są niewyrażalne: najwięksi poeci od dawien dawna skarżyli się w ten sposób, że to, co czują, przerasta ogromnie to, co mogą wypowiedzieć; same jednak takie stwierdzenia niemożności znalezienia wyrazu już są przecie silnymi środkami ekspresji poetyckiej: często posługuje się nimi Dante np.; a czy ten wiersz Norwida nas nie wzrusza, choć uskarża się, że nie może tego osiągnąć?

Inni krytycy mówią o Norwidzie coś wręcz przeciwnego: oskarżają go o niedostatek uczuciowości, o oschłość. T. Pini np. (we wstępie do swego pożytecznego w sumie, choć bardzo niechlujnego wydania Norwida <sup>5</sup>) powiada mniej więcej tak: — Cóż to za poeta? Miał takie urozmaicone życie! Przez całe życie się tułał, był więźniem politycznym, cierpiał nędzę, nieszczęśliwie się kochał: — inny, Bóg wie, co by z tego zrobił, nie wiedzieć jakby nas tym wzruszył — a on co? Bywa, że mówi o osobistych cierpieniach — ale zaraz na placu pojawiają się takie rzeczy, jak historia, naród, społeczeństwo, pokolenie, i rzecz przestaje mieć indywidualny charakter. Jeżeli mówi o miłości, to znowu najczęściej rozprowadza ją w jakąś bezosobistą symbolikę, w jakieś np. międzyplanetarne kamienie, które naiwna legenda bierze za łyzy na grób Romea i Juliety. Jeżeli mówi o pięknej kobiecie, to zaraz robi się z tego sprawa nieosobista: „piękność Polki”. I jakże ta piękność jest przedstawiona?

Gdzie wnijdzie i gdzie postawi stopę swoją,  
Nie oglądają się ludzie zadziwieni,  
Lecz, jak stali pierw, stoją. —

<sup>5</sup> *Dzieła Cypriana Norwida*. Wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził Tadeusz Pini, Warszawa 1934, Biblioteka Poetów Polskich, t. V. (Przyp. red.)

...włos, jakiej ma barwy? zapomniałem;  
 ...oko? — nie wiem, doprawdy, czy modre...

Cóż to za ton? gdzież ogień, burze, łzy — które powinny być w poezji?

Rzeczywiście, Norwid bardzo oszczędnie używa wyrażen mocnych, rzadko posługuje się intonacją patetyczną: przeciwnie, lubuje się w tonie dyskretnym i przyciszonym; zauważono, że nawet kiedy przedstawia jakies motywy kolorystyczne, utrzymuje je w barwach niejaskrawych, okazując szczególną predylekcję do szarości; przedmioty jego poetyckich obrazów są czerpane często z najpotoczniejszej, codziennej rzeczywistości (listek, piasek); ulubionym jego środkiem stylistycznym jest niedomówienie; jego uczuciowy stosunek do rzeczy bardzo często przejawia się w formie ironii. Jest to wszystko bardzo dalekie od tego świata namiętności, który od czasów romantyzmu przywykło się uważać prawie za synonim poezji. Stąd rozczarowuje Norwid pewnych czytelników. — Ale nie mają oni słuszności wyobrażając sobie, że tylko uczucia gwałtowne są uprawnione w poezji i że nasilenie pasji jest miarą wartości poetyckiej. Nie zawsze najbardziej wartościowe jest to, co jest najbardziej intensywne. Każdy z nas przeżywa wybuchy, których bynajmniej nie zalicza do najcenniejszych swoich wspomnień. Silne wzruszenia nie zawsze należą do najgłębszych; za miernik estetyczny też służyć nie mogą. Wysoka wartość może się często przejawiać bez żadnego patosu i zewnętrznego dramatyzmu. Norwid rozwinął te prawdy w całą teorię przemilczeń i całą teorię ironii i wielka część jego twórczości jest realizacją tej teorii.

Zapewne, trzeba przyznać, że nie we wszystkim ta realizacja jest równie szczęśliwa. Niechęć do przedsta-

wiania uzewnętrznionych konfliktów nie oddziałała dodatnio na dramaty Norwida. Upodobanie do kolorytu bez ostrych przejść nadaje dużym poematom Norwida charakter trochę jednostajnie bladawy. I w jednej, i w drugiej zresztą z tych grup jego utworów znajdujemy miejsca zdumiewającej ekspresji poetyckiej. Dziedziną jednak, w której ekspresja poetycka Norwida przejawia się najpełniej, jest liryka, która też w jego dorobku jest szczególnie obfita. Ci też wszyscy, którzy go wliczają do największych poetów polskich, jego lirykę przede wszystkim mają na myśli.

Ale oto przychodzą inni krytycy (jak np. Z. Wasilewski) i właśnie wartość tej liryki usiłują z gruntu zakwestionować. Toż to wcale nie liryka — powiadają: to dydaktyka. Liryka z istoty swojej jest dziedziną wyobraźni i uczucia; obce jej jest rozumowanie i wszelkie w ogóle czynności logiczne. Tymczasem Norwid w trzech czwartych swoich wierszy zajmuje się nie konkretami, ale pojęciami ogólnymi, czyli abstrakcjami. Tak może robić doktryner, myśliciel, moralista, publicysta, ale nie poeta. Jest to zarzut pokrewny temu, o którym była mowa przed chwilą, ale jeszcze rozszerzony. Teoretyczne jego założenie jest słuszne: poezja nie może być wykładem. Trafna jest też występująca w nim obserwacja: rzeczywiście poezja Norwida jest w wielkiej mierze poezją pojęć ogólnych. A przecież zarzut sam jest chybiony: bo pojęcia ogólne w poezji Norwida nie są odebrane od świata wyobraźni i nie występują, jako przedmioty logicznego rozumowania, ale jako przedmioty emocji. Ich istotą nie są przesłanki i wnioski, ale nowe wzruszenie poetyckie, choćby to wzruszenie wyrażało się w formie ironii. Jako przykład przytoczmy wiersz

*Ogólniki*<sup>6</sup>, który tym szczególnie dla nas w tej chwili może być ciekawy, że mówi właśnie o sprawach ekspresji poetyckiej.

Gdy, z wiosną życia, duch Artysta  
Poi się jej tchem jak motyle,  
Wolno mu mówić tylko tyle:  
„Ziemia jest krągła — jest kulista!”

Lecz gdy późniejszych chłódów dreszcze  
Drzewa wzruszą, i kwiatki zlecą,  
Wtedy dodawać trzeba jeszcze:  
„U biegunów spłaszczona nieco...”

Ponad wszystkie wasze uroki,  
Ty! poezjo, i ty, wymowo,  
Jeden — wiecznie będzie wysoki:

Odpowiednie dać rzeczy słowo!

„Poetycką krystalizacją zagadnień ogólnych” nazywa tę właściwość poezji Norwida M. Kridl, który jej poświęcił osobny artykuł w norwidowskim zeszycie „Drogi” (1933)<sup>7</sup> i powiada o niej, że jest „tryumfem sztuki lirycznej Norwida”. — Nie jest to właściwość bardzo w liryce częsta, nadaje ona też poezji Norwida charakter bardzo osobliwy, ale też trudno stosunkowo przystępny. Jeżeli każda poezja wymaga wysiłku od czytelnika, Norwidowska wymaga go więcej niż wiele innych.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> W rękopisie wiersz ten i następny (*Liryka i druk*) nie są przepisane, a tylko oznaczone nawiasowym podaniem strony wydania, z którego autor cytował (*Reszty wierszy*). (Przyp. red.)

<sup>7</sup> Manfred Kridl, *O lirykach Norwida*, „Droga” 1933, nr 11, „Pamięci Cypriana Norwida”, s. 1137. (Przyp. red.)

<sup>8</sup> W tym miejscu w rękopisie autor postawił znak *vacat* i napisał czerwonym ołówkiem: „Drugi raz.” (Przyp. red.)

Utrudniają do niej dostęp jeszcze pewne okoliczności specjalne. Norwid, jak już wspomniałem, dzielił wiele właściwości ze swoją epoką, właściwości nie tylko lepszych, ale i gorszych. Jedną z takich było zamiłowanie do neologizmów językowych, które stosował w szczęśliwej mierze już Słowacki, a w znacznie obfitszej i o wiele już mniej szczęśliwej Krasiński (całokwit, kropli!). U Norwida, trzeba przyznać, obfitość jeszcze większa i jeszcze mniejsza szczęśliwość. Przejął się też Norwid, niestety, tą naiwną filozofią języka, której i Mickiewicz ulegał (jak wiemy z *Ksiąg pielgrzymstwa*), operującą fantastycznymi etymologiami wyrazów (odpoczął<sup>9</sup>).

Jedno z drugim nadaje pewnym ustępom jego utworów charakter dziwaczny i zagadkowy. Trzeba dopiero pewnego otrząskania się z tym językiem, żeby go swobodnie czytać; a powiedzenia w niektórych utworach tłumaczą się dopiero przez znajomość innych. Nie bez znaczenia były tu zapewne nieszczęścia osobiste Norwida: nie tylko przez większą część życia był on emigrantem, ale jeszcze wcześniej ogłuchł: tak że pod jakim względem był odcięty od żywych źródeł języka. Stąd pewna sztuczność i, naturalnie, trudność jego stylu (składnia: „była coś śniącą w promieniu...”).

Główne jednak źródło trudności jego poezji jest w czym innym: w bogactwie wewnętrznym jej kon-systemencji. Poezja Norwida nie tylko obraca się wśród mniej zwykłych przedmiotów, ale to, co na ich temat ma do zakomunikowania, jest dalekie od prostolinijności. Weźmy jako przykład wiersz *Liryka i druk*, w którym poeta roztrząsa raz jeszcze zagadnienie ekspresji —

<sup>9</sup> Wyraz ten w *Promethidionie* (w dialogu „Bogumił”), objaśnił poeta następująco: „Od-począł znaczy począł na nowo, począł w drugiej potędze...” (Przyp. red.)

arcydzieło treści, która ma za temat ważność formy.<sup>10</sup>

Ty powiadasz: „Śpiewam miłosny rym...”  
 Myślisz, że mnie oszukasz?  
 Nie czuję strun, drżących pod palcem twym,  
 Jesteś poezji drukarz!

Liry nie zwij rzeczą w pieśni wtórą!  
 Do przygawek że ona!  
 Ona, jako żywemu orłu pióro,  
 Aż z krwią, nierozłączona!

Treść wypowiesz bez liry udziału,  
 Lecz dać duchowi ducha,  
 Myśli myśl — to tylko ciało ciała:  
 Cóż z tego? martwość głucha!...

Handlarz także odda grosz zwierzony,  
 Lecz nie odda wesela,  
 Nie uściśnie ręki zawściągnionej —  
 Maszże w nim przyjaciela?

O! żar słowa, i treści rozsądek,  
 I sumienia niech berło  
 W muzyczny łączą się porządek  
 Słowem każdym, jak perłą:

Poznam wtedy, przez drżące powietrze,  
 Pod gestem ręki próżnej,  
 Że od widzialnych strun struny lepsze  
 Są — że lir rodzaj różny...

Wiersz to charakterystyczny przez to, że ukazuje, jak Norwid daleki jest od stanowiska, które daje się wy-

<sup>10</sup> Tu autor odsyła do następującego przypisu:

„!!!nieuchwytność «specificum» poezji  
 — konieczna chwiejność, mglistość  
 [por.] taniec”. (Przyp. red.)



razić łatwymi formułkami, hasłami (łącznie ze stanowiskiem kompromisu!). Jego droga jest zawsze własna i jej równowaga artystyczna jest nieraz równowagą osiągniętą przez ujarzmienie sprzeczności (mówię nie o samej treści ideowej, ale o całości ekspresji).<sup>11</sup> Przykład przytoczonych wierszy nie reprezentuje jeszcze jej najwyższego poziomu. Ten poziom nie dałby się może sprezentować w paru minutach. Dotarcie do niego wymaga większego czasu i większego trudu, ale ten trud się opłaca (a to, jak mówiłem już wcześniej, jest miarą wartości poezji).<sup>12</sup>



<sup>11</sup> Słowa objęte nawiasem stanowią przypisek marginesowy. (Przyp. red.)

<sup>12</sup> Przy końcu rękopisu autor zanotował:  
„Dodatek: o błędach literalizmu w czytaniu: ex.: Wasilewski: co mówi o «lekceważeniu przez Norwida słowa», jak interpretuje wiersz *Pielgrzym*.  
Dodatek 2: O znaczeniu błędnych informacji i dziwnych teorii w poezji. Ex.: konfederatka: baranek: korona Piasta.  
Dodatek 3: O trudności czytania.” (Przyp. red.)



## ŹRÓDŁA TEKSTÓW

Ponieważ wykaz źródeł tekstów objętych tą książką stanowi równocześnie bibliografię prac norwidowskich Borowego, nadajemy mu układ chronologiczny, aby uwydatnić rozwój zainteresowań autora. Tak uporządkowane zestawienie informacji bibliograficznych wydaje się potrzebne wobec faktu, że w kompozycji tomu nie dało się zrealizować układu chronologicznego.

[Setna rocznica urodzin Norwida w czasopismach]

„Przegląd Warszawski” 1921, nr 2 (listopad), s. 278.

Fragm. prowadzonego przez Borowego (pod pseudonimem P. W.) przeglądu prasy pt. *Czasopisma*.

Norwidiana 1921—1924

„Pamiętnik Literacki”, XXI, 1924/25 s. 474—486.

[Sprostowanie]

„Myśl Narodowa” 1928, nr 19, s. 299.

Notatka bez tytułu i podpisu. W tym tomie zacytowana jest w przypisie 3 do *Norwidianów 1925—1929* (s. 130).

Norwidiana 1925—1929

„Pamiętnik Literacki”, XXVII, 1930, z. 1, s. 170—185.

Kilka słów odpowiedzi p. Z. Falkowskiemu

„Pamiętnik Literacki”, XXVII, 1930, z. 3, s. 549—550.

„Anioł woła” (Interpretacja czterech zwrotek Norwida)

„Ruch Literacki”, X, 1935, nr 3 (marzec), s. 67—73.

Norwid normandzko-mazurski

„Przegląd Współczesny” 1936, t. LVII, nr 4 (kwiecień), s. 103—119.

Norwid w typie A + M

„Przegląd Współczesny” 1936, t. LIX, nr 10 (październik), s. 113—118.

Norwidiana 1930—1935 (Część I)

„Pamiętnik Literacki”, XXXIII, 1936, z. 4, s. 989—1011.

Norwidiana 1930—1935 (Część II i III)

„Pamiętnik Literacki”, XXXIV, 1937, z. 1—4, s. 315—357.

Wstęp [do tomu *F Pism zebranych Norwida*]

Cypriana Norwida *Pisma zebrane*. Wydał Zenon Przesmycki, t. F, Warszawa 1911 [recte: 1946], s. I—V.

„Wieś”

„Tygodnik Powszechny” 1946 nr 32 (11 VIII).

Tekst wiersza z komentarzem.

„Słuchacz”

„Tygodnik Powszechny” 1946, nr 42 (20 X).

Tekst wiersza z komentarzem.

Norwid zapomniany

„Gazeta Ludowa” 1947, nr 5 (5 I).

Przedruk wiersza *Te kilka rysów (W albumie Zofii Skrzyneckiej)* z komentarzem.

Norwid poeta

W książce *Pamięci Cypriana Norwida Muzeum Narodowe w Warszawie (w 125 rocznicę urodzin artysty)*, Warszawa 1946 [recte: 1947], s. 32—49.

W tym samym wydaniu znajduje się (s. 78—174) bezimiennie przez Borowego opublikowana Bibliografia Norwida.

[Posłowie do książki *Pamięci Cypriana Norwida*]

Tamże, s. 175—176, bezimiennie opublikowane jako posłowie „Od wydawnictwa”.

O autografie *Vade-mecum* Norwida

„Sprawozdania z posiedzeń TNW” 1947, z. 1/2, s. 49—52.

Streszczenie odczytu wygłoszonego 6 maja 1946 r.

Przedmowa [do wydania podobizny autografu *Vade-mecum*]

Cyprian Norwid, *Vade-mecum*. Podobizna autografu. Z przedmową Wacława Borowego, Warszawa 1947, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, s. VII—XXI.

Posłowie [do *Myśli wybranych* Norwida]

Cyprian Norwid, *Ludzkość. Ojczyzna. Sztuka. Myśli...*

Wybrał Waclaw Borowy, Warszawa 1947, „Łuk”, s. 93.

## Książka o świecie sztuki w poezji Norwida

„Wiedza i Życie” 1949, z. 1 (styczeń), s. 106—112.

## Główne motywy poezji Norwida

„Zeszyty Wrocławskie” 1949, nr 1/2, s. 26—50.

## Spory o Norwida

„Życie i Myśl” 1952, nr 7/9, s. 246—253.

Brulionowy tekst odczytu wygłoszonego w Gdyni 25 sierpnia 1936 r. Z rękopisu wydała i wstępem poprzedziła Zofia Rothertowa. Tekst podany tutaj porównano z rękopisem, znajdującym się w Bibliotece Narodowej w Warszawie (sygn. tymcz. 6610/13e).

Publikuje się po raz pierwszy:

O *Pierścieniu wielkiej damy*O *Promethidionie*

Oba szkice pochodzą z kwietnia 1941 r., należą do cyklu *Notatek krytycznych* pisanych w latach wojny. Tekst zachowany ma postać maszynopisu z własnoręcznymi poprawkami autora. Maszynopis ten znajduje się obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie (sygn. tymcz. 6610/13a).

## OD WYDAWCÓW

Tom prac Waława Borowego o Norwidzie zawiera — z wyjątkiem „notatek” O „*Pierścieniu wielkiej damy*” i O „*Pro-methidionie*” — rzeczy już publikowane. Większą część jego stanowią omówienia prac o poecie, które — podobnie jak towarzyszące im polemiki — w pewnym stopniu straciły aktualność. Dlatego być może koncepcja tego wydania wymaga kilku słów uzasadnienia.

Zainteresowanie Waława Borowego Norwidem, zmanifestowane już w latach szkolnych (por. s. 87), nie znalazło wyrazu w żadnym obszerniejszym dziele o poecie, choć do napisania takiej książki Borowy przygotowany był jak nikt z badaczy jego pokolenia. Sam już jednak bibliograficzny wykaz prac norwidowskich Borowego świadczy o dużej jego powściągliwości w wypowiedziach o poecie. Recenzja — to właściwie jedyna forma, w jakiej do wybuchu wojny uczestniczył w tak bogatej wówczas dyskusji naukowej i krytycznej o Norwidzie. W jedynym studium poświęconym bezpośrednio utworowi Norwida — w studium o wierszu *Wczora-i-ja* — zajmuje się oceną różnych interpretacji i komentarzem filologicznym, własny osąd sygnalizując tylko nawiasową uwagą, że „ten wiersz nie należy do [...] arcydzieł” Norwida. Nawet recenzje publikowanych wówczas ineditów Norwida nie wykraczają poza informację. Odnosi się wręcz wrażenie, że krytyk, który za jedno z głównych zadań historii literatury uważał ocenę dzieł literackich i tak wielką rolę przyznawał osobistemu gustowi badacza, w wypadku tego właśnie pisarza unikał ujawnienia swego osobistego stosunku — może dlatego że był to stosunek naprawdę

osobisty. Odślania się on pośrednio, poprzez sądy o pracach innych badaczy. Można by powiedzieć, że na marginesach tych prac napisał Borowy swoją książkę o Norwidzie — dzieło wielkiej erudycji, czujności krytycznej i umiłowania.

Cykl *Norwidianów* z „Pamiętnika Literackiego”, rejestrujący i omawiający krytycznie całą literaturę o poecie na przestrzeni lat piętnastu, jest chyba jedynym w historii literatury polskiej przykładem takiej systematyczności i konsekwencji sprawozdawczej. Świadczy jednocześnie o wzroście talentu krytycznego i pisarskiego autora. Szczególnie wymowne w tym względzie jest zestawienie pierwszego norwidowskiego przeglądu prasy z r. 1921 z ostatnią serią *Norwidianów*, która zmienia się właściwie w cykl studiów na tematy nasunięte przez bibliografię norwidowską, daje już nie tylko przegląd i ocenę prac cudzych, ale i syntetyczny pogląd na współczesne kierunki badawcze i zdecydowane (aczkolwiek na zasadzie negacji oparte) określenie własnego stanowiska metodologicznego.

Coraz wyraźniej też do głosu dochodzi własna opinia recenzenta o poecie, choć autor nadal przedkłada formę wypowiedzi aluzyjnej nad otwarte deklarowanie swoich sądów o twórczości Norwida. Charakterystycznym przykładem może być takie zdanie z recenzji książki *O misteriach Cypriana Norwida*: „...jeśli przekonywa czytelnika do jakiej tezy, to najbardziej do tej, którą cytuje z innego krytyka (nie aprobując jej zresztą), mianowicie, że Norwid «utopił swój dramat w mętym symbolizmie»”. Delikatnie ironiczną elegancję stylu tych rozpraw recenzenckich odczytać i ocenić najłatwiej, gdy cały ich cykl zaprezentowany jest łącznie jak w obecnym tomie.

Mimo że Borowy pisywał „tylko” recenzje prac norwidowskich (mowa stale o okresie sprzed r. 1945), wkład jego w wiedzę o poecie musiał być niemały, skoro po śmierci Przesmyckiego powszechnie uważany był za najwybitniejszego znawcę twórczości poety.

Dopiero po wojnie powstają dwie rozprawy syntetyczne o pisarzu: *Norwid poeta* i *Główne motywy poezji Norwida*. Pierwsza z nich zwłaszcza, choć napisana z dużą dbałością o przystępność (bezprzypiskowym sposobem), przynosi wielkie bogactwo sądów szczegółowych, układających się w wyrazisty portret literacki Norwida.

Rozprawa o *Głównych motywach poezji Norwida* jest wy-

nikiem wykładu uniwersyteckiego o Norwidzie wygłoszonego zimą 1949 r. Wykład poprzedziło (w r. 1945/46) seminarium poświęcone wybranym utworom poety.

Ostatnia część tej książki jest świadectwem działalności Borowego jako organizatora prac norwidowskich, jako wydawcy i popularyzatora poety. W druku utrwalone zostały jedynie ślady tej działalności. Nie wszystkie prace zostały doprowadzone do końca.

Największą imprezą norwidowską po wojnie była wystawa w 125 rocznicę urodzin w Muzeum Narodowym w Warszawie, otwarta w grudniu 1946 r. Borowy był jednym z inicjatorów i głównych organizatorów wystawy. Z jej okazji wygłosił dwa odczyty o poecie — w Warszawie i Krakowie (tekst ich się nie zachował). W związku z wystawą powstały trzy publikacje zbiorowe: *Przewodnik*, *Katalog* oraz redagowana przez Borowego książka *Pamięci Cypriana Norwida*. Obok rozprawy o *Norwidzie poecie* zamieścił w niej Borowy (bezimiennie) *Bibliografię Norwida*, selektywną i krytyczną. Jako taka, jest bibliografia norwidowska w dużym stopniu nacechowana indywidualnością autora: zarówno wybór „ważniejszych głosów i studiów o Norwidzie”, jak i charakterystyczne pominięcia są pośrednim refleksem lektur i sądów badacza. Bezpośrednim ich wyrazem są krótkie noty o pracach wymienionych, często w formie znamienych dla autorów cytatów.

I wreszcie działalność wydawnicza. W r. 1946 wychodzi legendarny już tom *F Pism zebranych Norwida* w wydaniu Przesmyckiego — ocalała reszta nakładu. Borowy jest autorem wstępu informującego o niezwykłych dziejach tego wydawnictwa. W r. 1947 wydaje wybór myśli Norwida pt. *Ludzkość. Ojczyzna. Sztuka*.

Głównym warsztatem pracy dla badaczy tekstów poety staje się po wojnie archiwum norwidowskie Przesmyckiego. Borowy, który brał udział w ewakuacji tego archiwum z gruzów Warszawy (por. jego relację pamiętnikarską w przypisie na s. 323—325), poświęca archiwum wiele uwagi. Wydobywa z niego i publikuje kilka nieznanych lub zapomnianych wierszy poety. Przede wszystkim jednak stara się o zabezpieczenie najcenniejszej pozycji archiwum — autografu *Vade-mecum*. Zdobywa fundusze na utrwalenie rękopisu w postaci odbitki fotograficznej, a następnie wydaje podobiznę autografu *Vade-mecum*.



Jednocześnie pracuje Borowy nad dwiema edycjami Norwida. Jedną z nich ma być obszerny (dwutomowy) wybór poezyj dla serii Biblioteka Narodowa, drugą zaś uzupełnienie *Wszystkich pism* w wydaniu Przesmyckiego dwoma pierwszymi tomami, które miały objąć utwory poetyckie, wśród nich po raz pierwszy publikację całego cyklu *Vade-mecum*. Trudnej pracy nad odczytaniem ostatecznych redakcyj niektórych wierszy tego cyklu poświęca Borowy wiele wysiłku. Drugą redakcją *Ogólników* zamieszcza w przedmowie do wydania podobizny autografu *Vade-mecum*. Dalsze jednak studia nad rękopisem utrudnia pogarszający się stale wzrok. Pracy nad wydaniem poezyj Norwida nie doprowadził Borowy do końca.

Stojąc przed zadaniem utrwalenia dorobku Borowego w zakresie wiedzy o Norwidzie w publikacji książkowej, wydawcy uznali, że będzie ona użyteczna dla badacza, jeśli zgromadzi możliwie kompletnie wszystkie prace norwidowskie Borowego. Dlatego też zamieszczono tu nawet rzeczy drobne i okolicznościowe (jak Wstęp do tomu *F Pism zebranych Norwida*) czy też częściowo się pokrywające (jak sprawozdanie z referatu *O autografie Vade-mecum* i Przedmowa do wydania podobizny autografu *Vade-mecum*). Pominęto jedynie — ze zrozumiałych względów — *Bibliografię Norwida*. Z materiałów rękopiśmiennych, znajdujących się w Bibliotece Narodowej w Warszawie, zdecydowano się nie zamieszczać konspektu odczytu z 31 października 1937 pt. *Współczesne metody badań literackich w świetle najnowszych studiów o Norwidzie*. Odczyt ten powtarza bowiem — w popularnej formie i bez pełnej argumentacji — wywody opublikowane potem w III części *Norwidianów 1930—1935*, a daleko posunięta skrótość konspektu uniemożliwia podanie tekstu całkowicie autentycznego. (Poprawne na ogół streszczenie tego odczytu podał St. J. w „Myśli Narodowej” 1937, nr 46).

Wobec różnorodnego charakteru zgromadzonych tu tekstów zrezygnowano z ich układu chronologicznego, natomiast zgrupowano je w kilku działach według zasady następującej: I — rozprawy syntetyczne; II — studia o poszczególnych utworach; III — recenzje; IV — przedmowy i komentarze. Osobno też (V) podano brulionowy tekst odczytu *Spory o Norwida*, jako nie przeznaczony przez autora do druku.

Przedrukowując teksty poprawiono kilka oczywistych po-

myłek korekty. Ujednolicono też zapis bibliograficzny, a podane w tekstach informacje bibliograficzne w miarę możliwości sprawdzono. Cytaty z dzieł Norwida porównano z wydaniem Przesmyckiego i Gomulickiego (*Poezje*, t. I—II, Warszawa 1956; *Okruchy poetyckie i dramatyczne*, Warszawa 1956); w razie potrzeby sięgano też do pierwodruków.

Przy publikacji brulionu odczytu *Spory o Norwida* korzystano z tekstu opracowanego przez Zofię Rothertową dla pisma „*Życie i Myśl*” (1952, nr 7/9). Rozwiązano też — wszędzie prawie zgodnie z jej lekcjami — skróty zapisu brulionowego (rozwiązania te nie są oznaczone nawiasem klamrowym). Natomiast ze względu na inny typ publikacji zachowano brulionowy charakter tekstu.

Komentarz redakcyjny stosowano bardzo oszczędnie, starając się unikać nadmiernej ingerencji w tekst autora. Podano więc trochę najniezbędniejszych informacji bibliograficznych, objaśniono kilka aluzji do spraw, które dla dzisiejszego czytelnika są może już zbyt odległe. Zresztą starano się, aby w możliwie dużym stopniu wyzyskać informacje i sprostowania zawarte w samych tekstach Borowego, ograniczając się do wskazania ich w przypisie.

Za życzliwe udzielenie cennych informacji osobne podziękowanie należy się p. Juliuszowi W. Gomulickiemu.

# INDEKSY



## INDEKS UTWORÓW NORWIDA

- Adam Krafft 289  
 Addio 336  
 Ad leones 124, 128, 141, 159,  
 167, 204, 205, 288, 294  
 A Dorio ad Phrygium 24, 33,  
 34, 38, 41, 49, 53, 146, 155,  
 170, 178, 187, 203, 235, 239,  
 303, 304, 324, 326, 327, 336,  
 337  
 Aktor 87, 150, 298 325, 328,  
 337  
 Amen 8, 25, 26, 208  
 A pani cóż ja powiem 39, 43  
 Assunta 14—16, 18, 21, 29, 30,  
 38—40, 44, 45, 51, 52, 71, 72,  
 127, 146, 196, 230—233, 241,  
 325  
 Autobiografia 97  
 Auto-da-fé 236  
 Autor nieznaný 47  
  
 Bacność 340  
 Beatrix 161  
 Belizarius 88  
 Bema pamięci żałobny-rapsod  
 8, 19, 31, 32, 124, 204  
 Białe kwiaty 205  
 Bliscy 52  
 Bogarodzica, pieśń ze stanowi-  
 ska historyczno-literackiego  
 odczytana 91, 169, 233, 325  
 Bogowie i człowiek 14, 93  
 Bohater 25, 34, 55  
 Bransoletka 171  
 Burza [I] 108, 146  
  
 Cacka 12  
 Cała plastyki tajemnica... zob.  
 Lapidaria  
 Chwila myśli 157, 274  
 Ciemność 332, 334—336, 345  
 Cienie 163, 250  
 Co jej powiedzieć? 46, 52, 108  
 Co robić? 25, 26, 108  
 Cywilizacja 133, 138, 166  
 Czarne kwiaty 124, 205  
 Czasy zob. Socjalizm  
 Czasy skończone! — Historii  
 już nie ma... zob. Socjalizm  
 Czemu 166, 336  
 Czemu nie w chórze 341  
 Częstochowskie wiersze 147  
 Człowiek 41, 54  
 Czułość 48  
 Czynownicy 108, 332  
 Czy podam się o amnestię?  
 11, 26

- Dedykacja [I] (O sztuce) 25  
 Dedykacja [II] (Za kulisami) 26, 40, 176  
 Dedykacja na albumie ofiarowanym T. Jełowickiemu 312  
 Deotymie odpowiedź [II] 16  
 Do\*\*\* 42, 87, 94, 267  
 Do Bronisława Z. 24, 25, 44, 56, 151, 298  
 Do Emira Abdel-Kadera w Damaszku 19, 31, 32  
 Do Józefa Bohdana Zaleskiego 168  
 Do J. K. 159  
 Do L. K. 49, 51, 54  
 Do Marcelego Gujskiego 53  
 Do mego brata Ludwika 33, 34, 38, 39, 43, 44, 55, 123, 128, 262, 273, 283  
 Do Najświętszej Panny Marii zob. Litania  
 Do Nikodema Biernackiego 13, 40, 308  
 Do obywatela Johna Brown 19, 46  
 Dokoła ziemi naszej 19  
 Do Pompejusza [przekł. ody Horacego Ad Pompeium] 104, 121  
 Do publicystów Moskwy 108  
 Do słynnej tancerki rosyjskiej, nieznaney zakonnicy 20, 334  
 Do Spartakusa (o pracy) 162  
 Do współczesnych 26  
 Do T. Lenartowicza zob. Kiedyś spróbował prawa  
 Do T. Lenartowicza zob. Ty mnie do pieśni pokornej  
 Do Walentego Pomiana Z. 15, 37, 44, 45, 157, 332, 338, 343  
 Do wielmożnej pani I. 46  
 Do wieśniaczki 271  
 Do władcy Rzymu 25, 26  
 Do zeszej 15, 16, 19, 46, 200, 342  
 Duch Adama i skandal 237  
 Dumanie [I] 263—266  
 Dumanie [II] 42, 122, 254, 263—266  
 Dwa męczeństwa 20, 47, 217  
 Dziennik warszawski 334  
 Dziś autorowie są jak Bóg... zob. Bogowie i człowiek  
 Echa czasu zob. Saturnalia  
 Emancypacja kobiet 161  
 Emil na Gozdawiu 27, 38, 211, 326  
 Encyklika obłożonego 26, 46, 96  
 Epilog zob. Do Walentego Pomiana Z.  
 Epimenides 47, 157, 293  
 Epos nasza 26, 246  
 Fatum 48, 55, 56  
 Finis 48  
 Filozofia wojny zob. Philosophie de la guerre  
 Fortepian Szopena 8, 19, 20, 26, 30, 32, 33, 40, 124—126, 171, 244, 253, 268, 288, 294, 308, 332, 334, 338, 342, 343  
 Fulminant 90, 93, 328  
 Garstka piasku 32, 40, 171, 181, 298  
 Głos niedawno do wychodztwa polskiego przybyłego artysty 88  
 Harmonia 48, 340  
 Horacy Delaroché 107

- Idee i prawda 94, 95  
 Improwizacja na zapytanie  
   o wieści z Warszawy 26  
 Improwizacja w Castel-Fermo  
   pod Weroną zob. W Wero-  
   nie  
 Ironia 19, 342
- Jak w patetycznej często me-  
 lodramie 308  
 Jest ci to on... 25, 107  
 Jeszcze Francja nie zginęła 26  
 Jeszcze słowo 22  
 John Brown 26, 31
- Kiedym spróbował prawa 47  
 Klaskaniem mając obrzękle  
   prawice 124, 125, 157, 339  
 Kleopatra i Cezar 27, 28, 38,  
   47, 48, 51, 56, 85, 94, 104,  
   105, 113—115, 132—139, 142,  
   177, 178, 187, 188, 196, 200,  
   204, 228—230, 235, 238, 239,  
   325  
 Kółko 336  
 Krakus, księżę nieznanym 27,  
   28, 29, 85, 102—104, 170,  
   222—227, 229, 242, 244  
 Królestwo 48  
 Kropla wody 334  
 Krytycy i artyści 46  
 Krytyka 157  
 Krzyż i dziecko 150, 156
- Lapidaria 93, 298  
 Laur dojrzały 26  
 Liryka i druk 23, 24, 291, 308,  
   327, 332, 336, 360—363  
 List 71  
 List do Walentego Pomiana Z.  
   zob. Do Walentego Pomia-  
   na Z.  
 Listy 83, 85, 88—90, 108, 109,  
   124, 136, 162—165, 179, 187,  
   250, 278, 280, 306, 328, 329,  
   333, 334, 339, 347  
 Listy do Bartelsa Artura 89  
 Listy do Bentkowskiego Wła-  
   dysława 90  
 Listy do Chodźki Leonarda  
   329  
 Listy do Cieszkowskiego Au-  
   gusta 105, 108—109, 162, 164,  
   280, 331, 340  
 Listy do Deotymy zob. do Łu-  
   szczewskiej Jadwigi  
 Listy do Dziekońskiej Micha-  
   liny 162  
 Listy do Elżanowskiego Sewe-  
   ryna 163  
 Listy do Fontany Juliana 163  
 Listy do Geniusza Mieczysła-  
   wa 307  
 Listy do Gillera Agatona 109  
 Listy do Góreckiego Tadeusza  
   163, 165  
 Listy do Górskiej Konstancji  
   110, 162—165, 342  
 Listy do Kleczkowskiego Mi-  
   chała 63  
 Listy do Krasieńskiego Zy-  
   gmunta 105, 108, 109, 157  
 Listy do Kraszewskiego Józefa  
   Ignacego 110, 328, 329, 337  
 Listy do Kuczyńskiej Joanny  
   165  
 Listy do Lenartowicza Teofila  
   163, 329  
 Listy do Łuszczewskiej Ja-  
   dwigi 163, 164

- Listy do Mazurkiewicza Wincentego 162  
 Listy do Merzbacha Henryka 328—330  
 Listy do Mickiewicza Adama 110  
 Listy do Mierosławskiego Ludwika 110, 162  
 Listy do Pawlikowskiego Mieczysława 109  
 Listy do Rautensztrauchowej Łucji 163  
 Listy do Ruprechta Karola 330, 342  
 Listy do Rustejki Józefa 110  
 Listy do Sarneckiego Zygmunta 334  
 Listy do Sokołowskiego Mariana 110, 341—343  
 Listy do Szwańskiego Jana (?) 89  
 Listy do Trembickiej Marii 133, 138, 278  
 Listy do Wagnera Józefa Bohdana 24, 306, 307  
 Listy do Wójcickiego Kazimierza Władysława 330  
 Listy do Zaleskiego Antoniego (Testament literacki Norwida z r. 1858) 141, 163, 334, 339  
 Listy do Zaleskiego Bronisława 329—331  
 Listy do Zaleskiego Józefa Bohdana 341  
 Litania 71, 146, 166, 281  
 Litkup na Pradze 108  
 Litość 342  
  
 Malarz z konieczności 46, 52  
 Małe dzieci 158  
 Marionetki 46, 93  
 Marmur biały 35  
 Marquis de Boissy 108  
 Maryjo, pani aniołów 67  
 Marzenie 50, 259  
 Memento 334  
 Menego 317  
 Milczenie 104, 134, 135, 139, 325  
 Miłość-czysta u kąpieli morskich 28, 51, 87, 140, 150, 235, 336  
 Mistycyzm 341  
 Model 334  
 Modlitwa (Przez wszystko do mnie...) 19, 35, 44, 70, 71, 281, 292, 293, 356  
 Mogił starych budowa 35  
 Moja piosnka [I] (Żle, źle zawsze i wszędzie...) 24  
 Moja piosnka [II] (Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba...) 9, 12, 24, 124, 156, 203, 236  
 Moje zdanie o książce w kawiarni Régence do czytania zostawionej (o broszurze Zwierkowskiego) 108  
 Mój łaskawy panie 107  
 My tak już przed się 45  
  
 Nad grobem Julii Capuletti w Weronie zob. W Weronie  
 Nad stanami jest i stanów stan... zob. Pielgrzym  
 Narcyz 14, 48, 144, 152, 205, 239, 322, 327, 342  
 Na smutne wieści z Watykanu 108  
 Na zapytanie: czemu w konfederatce? odpowiedź 23, 26, 34  
 Na zgon Poezji 10



- Na zgon Potockiego zob. Pamięci Alberta Szeligi hrabi Potockiego
- Na zgon śp. Jana Gajewskiego 38, 133, 138
- Na zgon śp. Józefa Z. 55, 338, 341
- Nekrolog Ksawerego Norwida 180
- Nerwy 48
- Nie wiedzieć co 334
- Niewola 93, 239, 263, 328
- Noc 118, 262, 283
- Noc tysięczna druga 28, 40, 41, 51, 334, 339
- Notatka o broszurze L. Zwierkowskiego zob. Moje zdanie o książce...
- Notatka o poemacie M. Pawlikowskiego zob. Uwagi po przeczytaniu...
- Obojętność 341
- Obyczaje zob. Sens świata
- Oda 161
- Odczyty o Słowackim zob. O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach
- Odpowiedź [Deotymie I] 48
- Odpowiedź do Włoch 26
- Odyseja [przekł. fragmentu Odysei] 121, 122, 325, 336, 337
- Ogólniki. Za wstęp 12, 14, 326, 327, 336, 344, 345, 360, 372
- O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach 157, 189
- Omyłka 342
- O rzeźbiarzach florenckich 316
- Ostatni despotyzm 338
- O sztuce (dla Polaków) 11, 25, 112, 339
- O wolności słowa zob. Rzecz o wolności słowa
- Pamięci Alberta Szeligi hrabi Potockiego 26, 334, 339
- Patkul 27
- Philosophie de la guerre 83
- Pielgrzym 48, 93, 254, 272, 363
- Pierścień wielkiej damy 16, 24, 28, 29, 37, 43, 45, 51, 52, 75—77, 87, 140, 150, 151, 235, 325, 337, 367, 369
- Pierwszy list, co mnie doszedł... 12
- Pieśni społecznej cztery stron 22
- Pieśń od ziemi naszej 8, 9, 26, 27, 246
- Pięć zarysów obyczajowych 35, 157
- Pióro 40, 42, 271
- Pismo 11, 40, 42, 94
- Po balu 340
- Polka 23, 25, 171, 176, 236, 253, 271, 273, 357, 358
- Pompeja 35, 43, 92, 94, 189, 293
- Portret gen. Dembińskiego zob. Jest ci to on...
- Portret wierny zob. Wierny portret
- Post scriptum 293
- Powieść 327
- Praca 88, 334, 335, 342, 343
- Prac czoło zob. Praca
- Promethidion 10, 11, 17, 23, 25, 36, 37, 49, 78—79, 84, 85, 88, 93—95, 100—103, 111—113, 119, 120, 124, 126, 127, 130, 143, 176, 187, 189, 190, 193,

- 195, 207, 213, 215, 244, 253,  
268, 270, 272, 282, 353, 361,  
367, 369
- Próby 49, 50, 51, 148
- Przemówienie z r. 1846 zob.  
Głos niedawno do wychodź-  
stwa polskiego przybyłego  
artysty
- Przepis na powieść warszaw-  
ską 150
- Przeszłość 29
- Przez wszystko do mnie prze-  
mawiałeś, Panie... zob. Mo-  
dlitwa
- Przyjacielowi-poecie zob. Teo-  
filowi
- Psalmów-psalm 11, 43, 161
- Psalm wigilii 26, 93, 146
- Purytanizm 95, 237, 341
- Quidam 13, 27, 28, 35, 37, 40,  
41, 43, 44, 49, 51, 94, 105,  
115, 116, 136, 139, 146, 163,  
172, 173, 187, 198, 238, 240,  
248, 250, 293, 298
- Rozebrana 8, 26, 35
- Rozmowa umarłych 33, 157
- Rozprawa o „Bogarodzicy”  
zob. Bogarodzica, pieśń ze  
stanowiska...
- Rozprawki epistolarne 140,  
150
- Ruiny zob. Pięć zarysów oby-  
czajowych
- Ruszaj z Bogiem 341
- Rzecz o wolności słowa 23, 31,  
36, 64, 93, 94, 128, 144, 148,  
189, 254, 293
- Salem 11, 22, 27, 31—34, 136,  
151
- Sariusz 25
- Saturnalia 334—336
- Sen 158
- Sens świata 335, 339, 343
- Sfinks 48
- Sieroctwo 209, 327, 336, 345
- Sieroty 50, 94, 214
- Skowronek 50
- Sława 40, 43, 334
- Słuchacz 305—309, 311, 366
- Smutną zaśpiewam pieśń 19,  
53, 54
- Socjalizm 25, 26, 32, 201, 339,  
341
- Sonet zob. Do Marcelego Guj-  
skiego
- Spartakus 94
- Stolica 298, 338
- Stygmat 37, 120, 166, 336
- Syberie 26, 108
- Szczesna 22, 38, 41, 47, 51, 94,  
157, 236
- Śmierć 16, 55
- Święty-pokój 14, 26, 48, 107,  
171
- Teatr bez teatru 157
- Te kilka rysów... zob. W albu-  
mie Zofii Skrzyneckiej
- Teofilowi (Strzeż się zamia-  
rów...) 54
- Tęcza 14, 54, 71, 83
- Testament literacki Norwida  
zob. Listy do Zaleskiego An-  
toniego
- Toast 39
- To rzecz ludzka 25, 35, 279,  
283

- Trylog 51  
Trzy tysiące franków i umoralnienie społeczne 306  
Tymczasem 26, 33, 34, 341  
Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj 151, 152  
Tyrtej zob. Za kulisami
- Uwagi po przeczytaniu poematu w r. 1854 napisanego przez M[ieczysława] P[awlikowskiego] 108
- Vade-mecum 12, 14, 29, 48, 52, 53, 55, 87, 88, 108, 151, 157, 205, 302, 304, 322—346, 366, 371, 372  
Vanitas 53  
Vendôme 21, 298
- W albumie 13  
W albumie Zofii Skrzyneckiej 311—313, 366  
Wanda 27, 28, 51, 85, 102, 106, 126, 128, 222—225, 242, 244  
Wczora-i-ja 25, 26, 33, 61—74, 129, 158, 236, 263, 365, 369  
Wesele 18, 38, 157  
Wędrowny sztukmistrz 21, 161  
Wieczór w pustkach 42, 50, 158, 181, 283  
Wielkie słowa 29  
Wierny portret 332, 334, 339
- Wiś 301—304, 324, 327, 336, 366  
Wigilia 29, 158  
W odpowiedzi na IX list z Poznania 317  
W Łazienkach 107  
W pamiętniku L. A. 53, 55  
W pracowni Gujskiego 18  
Wspomnienie wioski 50, 271  
W tej powszedniości 33  
W Weronie 8, 14, 35, 334, 335, 339, 340, 343
- Zagadka 342  
Za kulisami 26, 27, 28, 40, 44, 51, 176, 238, 268, 325, 328, 337, 338, 340  
Zarysy z Rzymu 108  
Za wstęp. Ogólniki zob. Ogólniki. Za wstęp  
Ze względu artykułu o cynkografii 108  
Ziemia 18, 55, 157  
Zmartwychwstanie narodu 161, 279  
Z mojego album 342  
Znicestwienie narodu 148, 161  
Znów legenda 242  
Z pamiętnika 15  
Zwolon 92, 136, 139, 236
- Żydowie polscy 19, 26, 32, 175, 242  
Żydy i Mechesy 108

## INDEKS OSÓB

- Abd-el-Kader 26, 31, 32  
 Absalon 29  
 Adamczewski Stanisław 288  
 Aleksandrowicz Zenon 243  
 Altenberg Herman 86  
 Anczyc Władysław Ludwik 316  
 Antonius Marcus 240  
 Arcimowicz Władysław 111, 140—142, 161, 163, 165, 181, 182, 195, 196, 212—216, 218, 230—234, 241, 247, 248, 277—284, 352, 355  
 Asnyk Adam 123, 279  
 Aulnoy Marie-Catherine Jumel de Berneville d' 199  
 Aurelius Marcus zob. Marek Aureliusz  
  
 Bach Johann Sebastian 351  
 Baliński Karol 190  
 Balzac Honoré 42, 52, 99, 189, 190  
 Barczewski Probus 184  
 Bartels Artur 89  
 Bartoszewicz Kazimierz 91  
 Baudelaire Charles 7, 190, 198  
 Baudouin de Courtenay Jan 89  
 Bechstein Carl 291  
 Beethoven Ludwig van 155  
 Bem Józef 26, 31, 32  
 Benedykt XV, papież 281  
 Bentkowski Władysław 90  
 Bereżyński Kazimierz 261  
 Bergel Rajmund 109, 212  
 Bergson Henri 215, 282, 283  
 Berwiński Ryszard 182  
 Bestużew Aleksandr Aleksandrowicz 42, 118, 159, 262  
 Bętkowski Narbrzan vel Norbert 169  
 Bielski Marcin 265  
 Biernacki Nikodem 40  
 Biestużew zob. Bestużew  
 Blanc Louis 112  
 Boelke Robert 230  
 Borowy Wacław Chwalibóg 150  
 Borowy Wacław 54, 77, 83, 87, 128, 130, 132—137, 150, 165, 236, 254, 310, 315, 320, 323, 327, 336, 340, 362, 363, 365—367, 368—372  
 Boruchowicz Michał Maksymilian 213  
 Botzaris Markos 26  
 Boy Żeleński zob. Żeleński Tadeusz

- Brandstaetter Roman 163  
Branicki Franciszek Ksawery 162, 165  
Breiter Emil 153  
Bremond Henri 282  
Breughel zob. Bruegel  
Brockhaus Friedrich Arnold 328  
Broniszówna Seweryna 230  
Brown John 26, 31  
Brückner Aleksander 128, 129  
Bruegel vel. Brueghel Jan 351  
Bruegel vel. Brueghel Pieter sen. 351  
Bruegel vel. Brueghel Pieter jun. 351  
Brzozowski Stanisław 236, 248  
Budda 98  
Budkowska Janina 141, 174–178  
Buonarroti Michelangelo zob. Michelangelo Buonarroti  
Butler Samuel 192  
Byron George Gordon 33, 122, 154, 187, 234  
Bystróż Jan Stanisław 181  
C. F. L. zob. Löw C. F.  
Caesar Gaius Julius 26, 114, 133–136, 239, 240  
Caravaggio Michelangelo Merisi da 295  
Carlyle Thomas 7, 198  
Carracci Annibale 180  
Cazin Paul 141, 166  
Cervantes Saavedra Miguel de 122  
Cezar zob. Caesar  
Cezarion, syn Kleopatry 240  
Chesterton Gilbert Keith 125, 127  
Chlebowski Bronisław 120  
Chodźko Leonard 329  
Chojecki Edmund 181, 182  
Chołoniewski Antoni 311, 313  
Chopin Fryderyk 26, 32, 40, 100, 189, 213, 259, 275, 294, 353  
Chrzanowski Ignacy 100  
Chudek Józef Marian 180, 182  
Chwalibóg Borowy Waclaw zob. Borowy Waclaw Chwalibóg  
Cicero Marcus Tullius 26, 240  
Ciechanowska Zofia 110  
Cieszkowscy 161  
Cieszkowski August 105, 108, 161, 162, 164, 216, 280, 331, 340  
Claudel Paul 166  
Colombo Cristoforo 26  
Corneille Pierre 206  
Courtenay zob. Baudouin de Courtenay  
Croce Benedetto 203, 248, 282  
Cycero zob. Cicero  
Cywiński Stanisław 68–70, 73, 84–86, 88, 90–97, 107, 108, 119, 120, 127, 128, 143, 148–150, 178, 180–186, 193, 194, 196, 202, 211–214, 220, 227–230, 236, 237, 242, 245, 304, 305, 335, 353  
Czachowski Kazimierz 212  
Czartkowski Adam 160, 162, 164, 179–181  
Czartoryski Adam Jerzy 26, 31  
Czechowicz Józef 194  
Czereśniewski Wawrzyniec 212  
Czernecki J. 127  
Czyżewski Tytus 100

- Dacier Anne Lefebvre 121  
 Dante Alighieri 55, 100, 122,  
 123, 148, 154, 233, 234, 267,  
 270, 272, 357  
 Delaroche Horace 107  
 Delille Jacques 47  
 Dembiński Henryk 25, 26, 107  
 Dembowski Edward 274  
 Deotyma zob. Luszczyńska  
 Jadwiga  
 Diogenes z Synopy 12  
 Dobrowolski Stanisław Ry-  
 szard 249  
 Dobrowolski Władysław 105,  
 115, 116, 118  
 Dobrowolski Władysław J. 240  
 Dominiak Franciszek 230  
 Drobnik Jerzy 247  
 Drogoszewski Aureli 160, 186  
 Drużbacka Elżbieta 193  
 Dybowski 331  
 Dybowska Anna z Sobieskich,  
 1 v. Zdzieborska 179  
 Dziekońska Michalina, zam.  
 Zaleska 162  
 Dzieciołowski Alfons 129, 236  
 Elias, prorok 54  
 Elsner Józef Ksawery 307  
 Elżanowski Seweryn 163  
 Erzepki Bolesław 85, 89, 90  
 Ezechiel, prorok 16, 72  
 Faleńska Maria zob. Trembic-  
 ka Maria  
 Falkowski Zygmunt 105, 113—  
 115, 132—139, 178, 186—188,  
 196, 197, 229, 283, 365  
 Farinelli Arturo 116  
 Fei Alfred 149, 222, 223  
 Feldhorn Juliusz 196, 241  
 Felińska Ewa 180  
 Fénelon de Salignac de la  
 Mothe François 159  
 Fidiusz 51  
 Fiet Afanasij Afanasjewicz  
 49, 50  
 Fik Ignacy 141, 167—175, 236  
 Flaubert Gustave 198, 211  
 Flavius Josephus zob. Jose-  
 phus Flavius  
 Flukowski Stefan 230  
 Foerster Friedrich Wilhelm  
 215  
 Fontana Julian 163  
 Forcellini Egidio 68  
 Fourier François-Marie 112,  
 190, 212  
 Fredro Aleksander 237, 274  
 Gajewski Jan 38, 133, 138  
 Gasztowt Wacław 331  
 Gautier Théophile 237, 287  
 Gąsiorowska-Szmydtowa Zofia  
 zob. Szmydtowa Zofia  
 Geniusz Mieczysław 307  
 Geniuszowa Wanda z Wagne-  
 rów 340  
 Gide Charles 112  
 Giedroycówna Łucja zob.  
 Rautensztrauchowa Łucja  
 Giergielewicz Mieczysław 229,  
 235  
 Giller Agaton 109  
 Goethe Johann Wolfgang 35,  
 36, 154, 287, 308  
 Gołuchowski Józef 215  
 Gomulicki Juliusz Wiktor 161,  
 163, 180, 196, 220, 298, 302,  
 304, 306—311, 313, 319, 320,  
 334, 335, 339, 340, 342, 372  
 Goszczyński Seweryn 182

- Górecki Tadeusz 163, 165  
 Górnicki Łukasz 17, 119  
 Górska Konstancja 110, 162—  
 165, 188, 342  
 Grabowski Tadeusz 245  
 Grzegorzcyk Piotr 120, 128,  
 140, 142  
 Grzegorz XVI, papież 110  
 Grzybowska Krystyna 212  
 Grzymała Siedlecki Adam zob.  
 Siedlecki Adam Grzymała  
 Gujski Marceli 53
- Habsburgowie 246  
 Hegel Georg Wilhelm 215  
 Heine Heinrich 237  
 Helle Kazimierz 194  
 Hodi J. T. zob. Tokarzewicz  
 Józef  
 Hoene-Przesmycka zob. Prze-  
 smycka Aniela  
 Hoene-Wroński Józef 314  
 Homer 26, 105, 121, 122, 192,  
 241, 290, 325, 337  
 Horatius Flaccus Quintus 48,  
 104, 121, 122  
 Horzyca Wilam 106, 125, 126,  
 128, 137, 206, 229, 354  
 Husarski Wacław 194, 195
- Irving Washington 42  
 Irzykowski Karol 21, 77
- Jabłońska Antonina zob. Ob-  
 rębska-Jabłońska Antonina  
 Jacobsen Jens Peter 7  
 James William 234  
 Jan Ewangelista, św. 66, 67  
 Janowski Jarosław 212  
 Jaracz Stefan 230  
 Jastrun Mieczysław 32, 50, 129
- Jaworski Kazimierz 236, 248  
 Jellenta Cezary 106, 112, 126,  
 127  
 Jełowicki Aleksander 191  
 Jełowicki Teodor 312  
 Jeremiasz, prorok 72  
 Jerschina Stanisław 237  
 Jeż Teodor Tomasz 111, 307  
 Jopson N. B. 167  
 Josephus Flavius 242
- K. N., aut. wspomnień 183  
 Kaden-Bandrowski Juliusz 247  
 Kalergis Jan 91  
 Kalergis Maria, ur. Nesselro-  
 de, 2 v. Muchanowa 91, 181,  
 189, 190—192, 234, 235, 237,  
 273, 275  
 Kamińska Zofia zob. Węgie-  
 rska Zofia  
 Kasprowicz Jan 67, 275  
 Kasprowicz, księgarz 323  
 Kaszyn, dr med. 316  
 Kawyn Stefan 193  
 Keats John 49  
 Kipling Rudyard 129  
 Klaczko Julian 202  
 Kleczkowski Michał 63  
 Klein Karol 120  
 Kleiner Juliusz 243  
 Kleopatra, królowa egipska  
 239, 240  
 Kochanowski Jan 17, 122, 168,  
 176, 242, 264, 265  
 Kochanowski Piotr 351  
 Koczorowski Stanisław Piotr  
 88, 141, 160, 323—325, 335  
 Kolbuszewski Stanisław 130  
 Kolumb Krzysztof zob. Co-  
 lombo Cristoforo  
 Kołaczkowski Stefan 19, 195,

- 197—202, 217, 219, 249, 298,  
354
- Kołoniecki Roman, 205, 236, 249
- Komierowski Bronisław 179
- Komierowski Józef 162
- Konopnicka Maria 92
- Kopera Feliks 195, 342
- Kopernik Mikołaj 213
- Korbut Gabriel 140—142, 192
- Kordacz, arcybiskup 215
- Korf Mikołaj 90
- Korff, pułkownik ros. 90
- Korzeniewski Bohdan 323, 324
- Kossak Juliusz 107
- Kossonoga Jan 324
- Kościąłkowska Wila Zyndram  
89
- Kościuszkowski Tadeusz 26
- Kosiński Kazimierz 127, 206,  
207
- Kozicki Władysław 107
- Koźmian Jan 340
- Krafft Adam 26, 148
- Krakowski Edward 178, 188—  
191, 194, 198
- Krasicki Ignacy 17, 176, 232,  
234
- Krański Zygmunt 17, 105,  
108, 135, 157, 162, 178, 188,  
207, 240, 259, 352, 353, 361
- Kraszewski Józef Ignacy 42,  
108, 110, 118, 119, 168, 169,  
182, 328, 329, 337
- Krechowiecki Adam 62, 63,  
69, 70, 84, 94
- Kridl Manfred 106, 124, 125,  
202—204, 234, 245, 360
- Krzywoszewski Stefan 313
- Krzyżanowski Julian 111, 196,  
227, 242—244
- Ksenofont 239
- Kubacki Wacław 237
- Kubina Teodor 215
- Kucharski Eugeniusz 123, 262
- Kuczyńska Joanna z Wulfer-  
sów („pani na Korczewie”)  
162, 165
- Kudliński Tadeusz 235
- Kurpiński Karol 307
- Kwiatkowski Walerian 196,  
197, 245—247
- Lalou René 166, 167
- Lam Stanisław 83, 88
- Landy Henriette 128
- Laotse 98
- Lechoń Jan 100, 129
- Lelewel Joachim 191
- Lenartowicz Teofil 47, 91, 92,  
151, 152, 163, 170, 199, 329
- Leonardo da Vinci 199
- Leopardi Giacomo 185
- Lesueur Eustache 51
- Leśmian Bolesław 205
- Leśnodorski Zygmunt 240
- Linowski Konstanty 181
- Lorentowicz Jan 235, 245
- Lorentz Stanisław 324
- Löw C. F. 181, 236
- Lubomirska Eliza 165
- Lubomirski Marcelli 162, 165
- Lucretius Carus Titus 154, 209
- Ludwik XIV, król francuski  
206
- Łoś Jan 174, 178
- Łubieński Włodzimierz 274
- Łukasz Ewangelista, św. 67
- Łuszczewska Jadwiga 48, 163,  
164
- Łuszczewska Magdalena  
z Żółtowskich 339



- Maeterlinck Maurice 7  
Maistre Xavier de 42, 119, 261  
Makowiecki Tadeusz 54, 105, 108, 109, 111, 117—120, 123, 171, 180, 182, 184, 186, 193, 205, 262, 319, 320, 324, 325  
Mallarmé Stéphane 22  
Malczewski Antoni 17, 122, 234, 264  
Marek Aureliusz, cesarz rzymski 26  
Marek Ewangelista, św. 67  
Marivaux Pierre Carlet de Chambelain de 116  
Marliński Aleksander zob. Bestużew Aleksandr Aleksandrowicz  
Matejko Jan 233  
Mateusz Ewangelista, św. 67  
Maurois André 252  
Mazurkiewicz Wincenty 162  
Merzbach Henryk 328—330  
Michelangelo Buonarroti 26  
Miciński Tadeusz 130  
Mickiewicz Adam 9, 17, 26, 33, 35, 44, 51, 52, 110, 112, 118, 128, 135, 151, 162, 168, 169, 173, 176, 188, 202, 206, 207, 216, 223, 234, 262, 264, 265, 267, 274, 296, 325, 327, 351—353, 361  
Mickiewicz Władysław 183  
Mielecka Zofia zob. Węgierska Zofia  
Mierosławski Ludwik 110, 162  
Mikołaj I, cesarz rosyjski 179  
Mikołaj Mikołajewicz, w. książę rosyjski 246  
Mikołajtis Józef 163  
Milton John 185  
Miłaszewska Wanda 165  
Miłaszewski Stanisław 165  
Minasowicz Jan Klemens 180, 181  
Miriam zob. Przesmycki Zenon  
Mirskij Dmitrij Światopołk 216  
Modzelewska Maria 230  
Mojżesz 26, 71  
Molière 185, 206  
Morawski Z. A. 181  
Morawski Zdzisław jun. 181  
Moreau Gustave 116  
Morris William 112, 244  
Mortkowicz Jakub 86, 87, 316—318  
Mortkowiczówna Hanna 128  
Muchanowa Maria zob. Kaler-gis Maria  
Mummius Lucius 159  
Musset Alfred de 116, 196, 235  
Muszkowski Jan 163  
Nabielał Ludwik 330  
Nahum, prorok 72  
Napoleon I, cesarz Francuzów 26, 159  
Naruszewicz Adam 168  
Nawrot Stanisław 230  
Nerval Gérard de 190  
Nesselrode Fryderyk 191, 192  
Nesselrode Karol Robert 91  
Nesselrode Maria zob. Kalergis Maria  
Newton Isaac 44  
Niemcewicz Julian Ursyn 169  
Niemojewski Andrzej 73  
Niesiołowska-Rothertowa Zofia zob. Rothertowa Zofia  
Nietzsche Friedrich 94, 147, 166, 184

- Niewiadomski Eligiusz 295  
 Niewiarowski Aleksander 281  
 Nitsch Kazimierz 149, 159, 175  
 Norwid Jan 65, 111, 180, 258, 275  
 Norwid Ksawery 180  
 Norwid Ludwik 88, 161, 180, 298  
 Norwidowie 111, 180, 258  
 Norwidówna Paulina zob. Suska Paulina  
 Novalis 55, 71, 124, 243  
 Nowaczyński Adolf 109, 131  
 Nowodworska Wanda 85, 104, 139  
  
 Obrębska-Jabłońska Antonina 174  
 Opatoszu Józef 130  
 Orzeszkowa Eliza 237  
  
 P. W. zob. Borowy Waław  
 Paderewski Ignacy 291  
 Parkott Waław 161  
 Pascal Blaise 100, 206  
 Pater Walter 240  
 Paweł z Tarsu, św. 26, 32, 47, 217  
 Pawlikowski Jan Gwalbert 96, 154  
 Pawlikowski Mieczysław 108, 109, 339  
 Petersen Julius 120  
 Pęczarski Feliks 295  
 Photiadès Constantin 192  
 Piątkowski M. H. 128, 130, 242  
 Piechal Marian 156, 184, 195, 196, 213—219, 248—250  
 Piechocki Jan 105, 111—113  
 Piekarski Antoni 230  
 Pigoń Stanisław, 108, 109, 128, 151—163, 178, 187, 250  
 Piłsudski Józef 247  
 Pini Tadeusz 140, 141, 149, 151—161, 197, 244, 275, 302, 304, 305, 310, 339, 357  
 Pitagoras 98  
 Pius IX, papież 26, 46, 128, 136  
 Platon 26, 94, 196, 222, 239—241, 244  
 Plutarch z Cheronei 228  
 Podoski Wiktor 194  
 Poe Edgar Allan 7, 190  
 Pomarański Stefan 111  
 Pospieszalski Antoni 236  
 Półtawski Adam 150  
 Proudhon Pierre-Joseph 212  
 Proust Marcel 116, 119, 287  
 Prus Bolesław 237  
 Przeclawski Wiktor 101—104  
 Przesmycka Aniela ur. Hoene 324  
 Przesmycki Adam 324  
 Przesmycki Tomasz 324  
 Przesmycki Zenon 7, 14, 56, 57, 62, 63, 69, 70, 86—89, 94, 96, 101, 102, 106, 108, 136, 140, 143—154, 159, 161, 169, 171, 178, 179, 189, 194, 197, 218, 224, 232, 235, 254, 284, 302, 304, 306, 308, 314—319, 322—329, 331, 333, 335—340, 342—344, 352, 366, 370—372  
 Przyboś Julian 290  
 Przybyszewski Stanisław 130  
 Przytkowski Tadeusz 141  
 Puszkina Aleksandr Siergiejewicz 216  
 Pyrek Wiesław 76, 77

- R. Z. („Pion” 1933) 163  
 Rachel 159  
 Racine Jean 181, 206  
 Raczyński Roger 162, 165  
 Raffaello Sanzio 26, 188  
 Rautensztrauchowa Lucja  
 z Giedroyciów 163, 183  
 Reiss Józef Władysław 307  
 Rembieliński Jan 165  
 Rembrandt Harmensz van Rijn  
 165, 180  
 Reni Guido 180  
 Reymont Władysław 237  
 Rhode, księgarz 329  
 Rist Charles 112  
 Rodakowski Henryk 107  
 Rosen Jan 183  
 Rothertowa Zofia 367, 372  
 Rousseau Jean-Jacques 211  
 Ruprecht Karol 330, 342  
 Ruskin John 112, 244  
 Rustejko Józef 110  
 Rygiel Stefan 163
- S. C. zob. Cywiński Stanisław  
 Saint Martin Louis-Claude de  
 243  
 Saint-Simon Claude-Henri de  
 112  
 Samborski Bogusław 230  
 Sand George 15  
 Sarnecki Zygmunt 183, 334  
 Semenenko Piotr 191  
 Seruga Józef 194  
 Sęp-Szarzyński Mikołaj zob.  
 Szarzyński Mikołaj Sęp  
 Shakespeare William 28, 76,  
 100, 122, 133, 142, 154, 192,  
 222, 228, 230  
 Shaw George Bernard 291  
 Shelley Percy Bysshe 185
- Siedlecki Franciszek 178  
 Siedlecki Adam Grzymała 113,  
 183, 184, 236  
 Siemieński Lucjan 121  
 Sienkiewicz Henryk 237  
 Sienkiewicz Jerzy 310, 312, 319,  
 320  
 Sinko Tadeusz 196, 235, 237—  
 240, 242  
 Siwiński E. 306  
 Skiwski Jan Emil 184  
 Skopas 100  
 Skrzynecka Zofia 311—313, 366  
 Skrzynecki Jan 311  
 Słowacki Juliusz 17, 20, 67, 86,  
 92, 96, 130, 135, 169, 178, 181,  
 188, 189, 206, 207, 216, 222,  
 223, 227, 233—235, 237, 252,  
 283, 352, 353, 361  
 Sobiescy 179  
 Sobieska Anna zob. Dybowska  
 Anna  
 Sobieski Michał 179  
 Sofokles 222  
 Sokołowski Marian 110, 341—  
 343  
 Sokrates 26, 239  
 Solger Karl Wilhelm Ferdi-  
 nand 78  
 Sorel Georges 247, 248  
 Spartacus 26  
 Stabrowski Kazimierz 324  
 Stanisław August Poniatowski,  
 król polski 351  
 St. Ad. zob. Lam Stanisław  
 St. J. („Myśl Narodowa” 1937,  
 nr 46) 372  
 Stasiak Ludwik 148  
 Stefanowska Zofia 295  
 Sterne Laurence 41, 42, 45, 118,  
 119, 198, 262, 295

- Sternschuss Adolf 309  
 Stwosz Wit 148  
 Suetonius Caius Tranquillus 223, 228  
 Suska Paulina z Norwidów 342  
 Swift Jonathan 166  
 Szarzyński Mikołaj Sęp 176  
 Szekspir zob. Shakespeare William  
 Szermentowski Józef 89  
 Szymdtowa Zofia 71, 104—107, 110, 121—124, 137, 196, 220—228, 234, 241, 242, 261  
 Szopen zob. Chopin  
 Szuman Stefan 56  
 Szymański Jan 89  
 T. D. („Myśl Narodowa” 1933, nr 23) 227  
 Taine Hippolyte-Adolphe 120  
 Tarnawski Władysław 142, 228  
 Tarnowscy 194  
 Tasso Torquato 332  
 Telega Stanisław 182  
 Terlecki Tymon 248  
 Tetmajer Kazimierz 155  
 Thümmel Moritz August von 42  
 Tiberius Claudius Nero zob. Tyberiusz, cesarz rzymski  
 Tiutczew Fiodor Iwanowicz 31, 35, 36, 50  
 Tokarzewicz Józef 182, 276  
 Tomasz z Akwinu, św. 203  
 Towiański Andrzej 136, 151, 206  
 Trembecki Stanisław 17  
 Trembicka Maria, zam. Faleńska 54, 133, 138, 181, 187, 191, 235, 278  
 Trentowski Bronisław 146, 169, 216, 284  
 Tretiak Józef 252  
 Tripplinówna Aniela 182, 183  
 Turczyński Wł. St. 110, 162  
 Turzyna Jan 212  
 Tuwim Julian 31, 129  
 Tyberiusz, cesarz rzymski 223  
 Ujejski Józef 105, 109, 136, 162  
 Ujejski Kornel 294  
 Uruski Seweryn 180  
 Verdi Giuseppe 155  
 Vergilius Maro Publius 23, 154, 212, 272  
 Vico Giambattista 9  
 Villiers de l'Isle-Adam Philippe-Auguste-Matthias de 7, 166  
 Vinci zob. Leonardo da Vinci  
 Volkelt Johannes 133, 134, 138  
 Wagner H. zob. Wagnerówna Olimpia  
 Wagner Józef 307, 308  
 Wagner Józef Bohdan 24, 306—308  
 Wagnerowa 307, 308  
 Wagnerówna Olimpia 305—307, 309, 340  
 Wagnerówna Wanda zob. Geniuszowa Wanda  
 Walczowski Franciszek 213  
 Walzel Oskar 243  
 Wasilewski Zygmunt 63—66, 69—73, 153, 154, 178, 183—186, 190—193, 197, 202, 212, 213, 236, 251—277, 298, 359, 363  
 Wasylewski Stanisław 161, 162, 218

- Węgierska Zofia z Kamińskich,  
 1 v. Mielęcka 108, 342  
 Węzyk Władysław 111, 181,  
 222  
 Wieniewska Ida 84  
 Wilamowitz-Moellendorff Ul-  
 rich von 239  
 Wilde Oscar 83, 192, 248  
 Windakiewicz Stanisław 290—  
 291  
 Wirgiliusz zob. Vergilius Maro  
 Publius  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy  
 284  
 Witt Jan de 179  
 Wojciechowski Konstanty 243  
 Wójcicki Kazimierz Władysław  
 279, 330  
 Wroński zob. Hoene-Wroński  
 Wróblewscy 108  
 Wujek Jakub 66  
 Wulfersówna Joanna zob. Ku-  
 czyńska Joanna  
 Wyka Kazimierz 40, 50, 157,  
 161, 182, 184, 204, 219, 285—  
 298  
 Wyrzykowski Stefan 212  
 Wyspiański Stanisław 7, 103,  
 115, 130, 207, 227, 246, 323  
 Zabierowski Stanisław 227,  
 228  
 Zakrzewski Kazimierz 229  
 Zaleska Michalina zob. Dzie-  
 końska Michalina  
 Zaleski Antoni 163, 311, 334,  
 338, 339  
 Zaleski Bronisław 307, 329—331  
 Zaleski Józef 55  
 Zaleski Józef Bohdan 17, 122,  
 168, 183, 307, 341  
 Zaleski Zygmunt Lubicz 128  
 Zamoyski Andrzej 26  
 Zamoyski Władysław 26  
 Zaniewicki Zbigniew 249  
 Zawodziński Karol Wiktor 31,  
 87, 143, 145, 177, 178, 207—  
 211, 348  
 Zdzieborska Anna zob. Dybow-  
 ska Anna  
 Zdziechowska Stefania 89  
 Zglicz Jerzy 84  
 Ziemacki Władysław 182  
 Zrębowicz Roman 84, 85, 87,  
 97—101, 112, 230, 339  
 Zyndram-Kościałkowska zob.  
 Kościałkowska Wila Zyn-  
 dram  
 Zwierkowski Ludwik 108  
 Żeleński Tadeusz (Boy) 193,  
 237, 273, 274  
 Żeromska Oktawia z Radzi-  
 wiłłowiczów 1 v. Rodkiewi-  
 czowa 237  
 Żeromski Stefan 237, 288  
 Żmichowska Narcyza 190—193,  
 257  
 Żółtowska Magdalena zob.  
 Łuszczewska Magdalena  
 Żupański Jan 328  
 Życzyński Henryk 127, 178  
 Żygulski Zdzisław 225, 226,  
 370



## SPIS RZECZY

I Norwid poeta . . . . .	7
Główne motywy poezji Norwida . . . . .	25
II „Anioł woła” . . . . .	61
O „Pierścieniu wielkiej damy” . . . . .	75
O „Promethidionie” . . . . .	78
III Setna rocznica urodzin Norwida w czasopismach . . . . .	83
Norwidiana 1921—1924 . . . . .	85
Norwidiana 1925—1929 . . . . .	105
Kilka słów odpowiedzi p. Z. Falkowskiemu . . . . .	132
Norwidiana 1930—1935 . . . . .	140
Cz. I Bibliografia. Teksty. Przekłady. Studia nad językiem i wierszem . . . . .	140
Cz. II Biografia. Zarysy monograficzne . . . . .	178
Cz. III Studia nad twórczością . . . . .	195
Norwid normandzko-mazurski . . . . .	251
Norwid w typie A+M . . . . .	277
Książka o świecie sztuki w poezji Norwida . . . . .	285
IV „Wiś” . . . . .	301
„Słuchacz” . . . . .	305
Norwid zapomniany . . . . .	310
Wstęp do tomu F „Pism zebranych” . . . . .	314
Posłowie do książki „Pamięci C. Norwida” . . . . .	319

O autografie „Vade-mecum” . . . . .	322
Przedmowa do wydania autografu „Vade-mecum” . . . . .	328
Posłowie do „Myśli wybranych” . . . . .	347
V Spory o Norwida . . . . .	351
Źródła tekstów . . . . .	365
Od wydawców . . . . .	368
Indeks utworów Norwida . . . . .	375
Indeks osób . . . . .	382







*Printed in Poland*

Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa, 1960 r.

Wydanie pierwsze

Nakład 3.000 + 253 egz. Ark. wyd. 17. Ark. druk. 24,75

Papier dzieł. mat. kl. III, 70 g, form. 82 × 104/32

z Fabryki Papieru w Kluczach

Oddano do składania 31. VII. 1959 r.

Podpisano do druku 28. III. 1960 r.

Druk ukończono w kwietniu 1960 r.

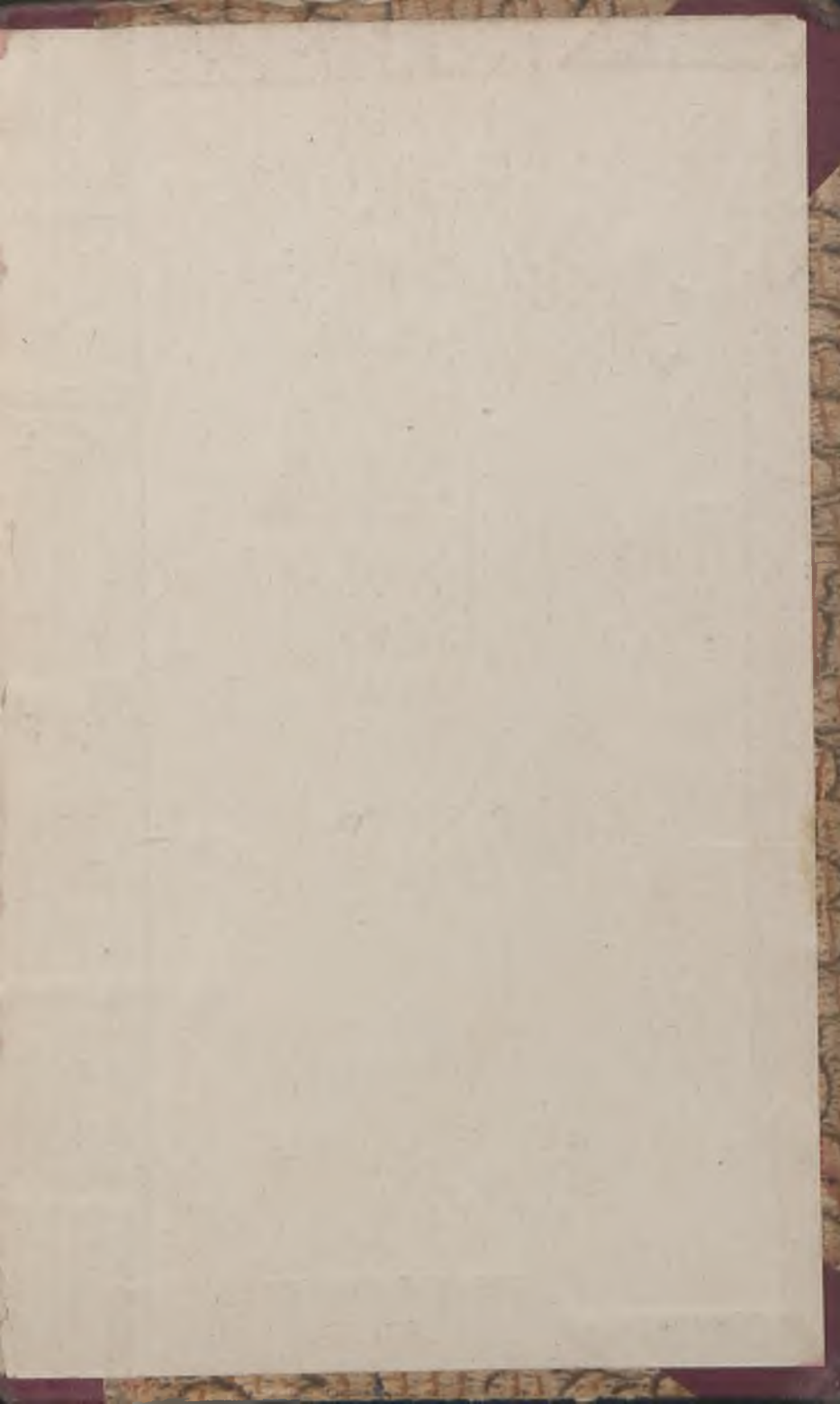
Drukarnia Wydawnicza Kraków, ul. Zwierzyniecka 2

Nr zam. 458/59. E-013.

Cena zł 35.—







PEDAGOGICZNA  
BIBLIOTEKA  
WOJEWÓDZKA

Gdańsk-Wrzeszcz  
Al. Gen. J. Hallera 14



24907