PRZEGLĄD HUMANISTYCZNY

KWARTALNIK • ROK LXI / 2017 • NR 4 (459)

O NORWIDZIE I POETYCKICH PRZEŁOMACH XIX I XX WIEKU PISZĄ M.IN.:

A. VAN NIEUKERKEN: *Powrót poezji mistycznej na przełomie XIX i XX wieku*

A. FABIANOWSKI: *Jak Norwid projektował swój powrót zza grobu*

M. GRABOWSKI: *Norwid (ponownie) odkryty. O postawie autora* Rzeczy o wolności słowa *wobec nowoczesności*

A. CEDRO: *Do dziś odszukane. O ostatnio odkrytych norwidianach*

E. KĄCKA: Pierwiastek norwidyczny, *czyli Norwid Irzykowskiego*

C. ZEHNDER: *Inny aktywizm w* Historii i czynie *Tadeusza Gajcego, czyli powrót Norwida na marginesach „Sztuki i Narodu”*

W. RZOŃCA: *Zenon Przesmycki wśród młodopolskich „wskrzesicieli” Norwida*

K. SAMSEL: *Persona liryczna w wierszach Cypriana Norwida i Emily Dickinson*

L. MAGNONE: *Czy Emily Dickinson pisała wiersze?*

D.M. OSIŃSKI: *Jej Miriam. Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej refleksja nad koncepcją sztuki i kultury Zenona Przesmyckiego*

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW
Warszawa 2017

PRZEGLĄD HUMANISTYCZNY

PISMO UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

RADA REDAKCYJNA

Jan Kieniewicz, Ryszard Kulesza, Luigi Marinelli (Rzym),
Andrzej Markowski, Alojzy Z. Nowak,
Józef Porayski-Pomsta, Kinga Siatkowska-Callebat (Paryż),
Paweł Stępień, Dorota Walczak-Delanois (Bruksela), Jerzy Wasilewski,
Andrzej Waśkiewicz, Elżbieta Wichrowska, Nina Witoszek (Oslo)

PRZEGLĄD HUMANISTYCZNY

PISMO UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

KWARTALNIK • ROK LXI / 2017 • NR 4 (459)

WUW
Warszawa 2017

REDAKCJA

Tomasz Wójcik (redaktor naczelny)
Grażyna Szelągowska (zastępca redaktora naczelnego)
Lena Magnone (sekretarz redakcji)
Marta Bucholc, *Roman Chymkowski*, *Karol Hryniewicz*, *Lech M. Nijakowski*, *Grzegorz Pac*, *Radosław Pawelec*, *Marcin Poręba*, *Jagoda Wierzejska*, *Magdalena Zawisławska*

Redakcja naukowa: *Eliza Kącka*, *Łukasz Książyk*

LISTA RECENZENTÓW ZA ROK 2017

Grażyna Halkiewicz-Sojak (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Krzysztof Ruchniewicz (Uniwersytet Wrocławski)
Jakub Sadowski (Uniwersytet Jagielloński)
Radosław Sojak (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Adres redakcji:

00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4
www.przegladhumanistyczny.pl
e-mail: przegladhumanistyczny@uw.edu.pl

Redaktor prowadzący: *Dorota Dziedzic*

Redaktor: *Elwira Wyszyńska*

ISSN 0033-2194

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2017

Czasopismo recenzowane
Edycja papierowa jest wersją pierwotną pisma

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4
wuw@uw.edu.pl
Dział Handlowy: tel. (48 22) 55-31-333
e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl
Księgarnia internetowa: www.wuw.pl

SPIS TREŚCI

Eliza Kącka, Łukasz Książyk – Poetyckie powroty zza grobu 7
Arent van Nieukerken – Powrót poezji mistycznej na przełomie XIX i XX wieku 9
Andrzej Fabianowski – Jak Norwid projektował swój powrót zza grobu 19
Mateusz Grabowski – Norwid (ponownie) odkryty. O postawie autora *Rzeczy o wolności słowa* wobec nowoczesności 29
Adam Cedro – Do dziś odszukane. O ostatnio odkrytych norwidianach 39
Eliza Kącka – *Pierwiastek norwidyczny*, czyli Norwid Irzykowskiego 51
Christian Zehnder – Inny aktywizm w *Historii i czynie* Tadeusza Gajcego, czyli powrót Norwida na marginesach „Sztuki i Narodu” 65
Wiesław Rzońca – Zenon Przesmycki wśród młodopolskich „wskrzesicieli” Norwida 79
Karol Samsel – Persona liryczna w wierszach Cypriana Norwida i Emily Dickinson 93
Lena Magnone – Czy Emily Dickinson pisała wiersze? 103
Dawid Maria Osiński – Jej Miriam. Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej refleksja nad koncepcją sztuki i kultury Zenona Przesmyckiego 125
Małgorzata Ślarzyńska – Foscolo w „Kłosach” w 1872 roku: polski epizod pośmiertnej wędrówki 139
Kinga Borzęcka – Cyprian Norwid a Ugo Foscolo. Próba zbliżenia 151
Anna Opiela-Mrozik – Nieustające powroty. O literackim i artystycznym odkrywaniu Mallarmégo 163
Magdalena Kowalska – Xavier Forneret odczytany przez surrealistów i czytany Norwidem 173
Tomasz Wójcik – Lektury Andrzeja Pleśniewicza (Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Valery Larbaud). Wobec nowoczesności 185

DYSKUSJE I POLEMIKI

Dawid Maria Osiński – Nie tylko salon... – czyli o wspólnotowych formach życia literackiego na przestrzeni wieków 191

RECENZJE I PRZEGLĄDY

Helena Markowska – Klasycyzm, romantyzm i to, co pomiędzy 205
Weronika Kostecka – Groza skarnawalizowana 209

CONTENTS

Eliza Kącka, Łukasz Książyk – Poetic Returns from Beyond the Grave 7
Arent van Nieukerken – The Return of Mystical Poetry at the Turn of the 19th and 20th Centuries 9
Andrzej Fabianowski – How Norwid Designed His Return from Beyond the Grave 19
Mateusz Grabowski – Norwid (Re)discovered. About the Attitude of the Author of *Rzecz o Wolności Słowa* [On Freedom of Speech] Towards Modernity 29
Adam Cedro – Found Till Today. On Norwid's Works Discovered Recently 39
Eliza Kącka – A Norwidian Element, or Norwid in Irzykowski's Writing 51
Christian Zehnder – Another Activism in Tadeusz Gajcy's "History and Deed": Norwid's Return in the Margins of *Art And Nation* 65
Wiesław Rzońca – Zenon Przesmycki Among the Young Poland "Revivers" of Norwid 79
Karol Samsel – A Lyrical Persona in the Poems of Cyprian Norwid and Emily Dickinson 93
Lena Magnone – Did Emily Dickinson Write Poems? 103
Dawid Maria Osiński – Her Miriam. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska's Reflection on Zenon Przesmycki's Concept of Art and Culture 125
Małgorzata Ślarzyńska – Foscolo in *Kłosy* in 1872: A Polish Episode of Posthumous Wandering 139
Kinga Borzęcka – Cyprian Norwid and Ugo Foscolo. An Attempt at Drawing Parallels 151
Anna Opiela-Mrozik – Continual Returns. On Literary and Artistic Discovering of Mallarmé . . . 163
Magdalena Kowalska – Xavier Forneret Interpreted by Surrealists and Seen Through Norwid's Writing 173
Tomasz Wójcik – Andrzej Pleśniewicz's Reading List (Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Valery Larbaud). Towards Modernity 185

DISCUSSIONS AND POLEMICS

Dawid Maria Osiński – Not Only a Salon... – or About Community Forms of Literary Life over the Centuries 191

REVIEWS AND SURVEYS

Helena Markowska – Classicism, Romanticism and What in Between 205
Weronika Kostecka – Carnivalized Dread 209

POETYCKIE POWROTY ZZA GROBU

Przełom dziewiętnastego i dwudziestego wieku okazał się, zapewne nie przypadkiem, czasem znamiennych rewindykacji. W 1893 roku William Butler Yeats, sam wielki poeta, publikuje wreszcie dzieła zebrane nieżyjącego od sześćdziesięciu lat Williama Blake'a; w 1907 roku inny świetny poeta, Arthur Symons, ogłasza pierwszą monografię wielkiego wizjonera. Odkryty zostaje poeta jezuita Gerard Manley Hopkins, którego reprezentacyjny wybór ukaże się dopiero trzydzieści lat po śmierci, w roku 1918, wywierając wielki wpływ na generację T.S. Eliota. Podobny proces zachodzi w Rosji, gdzie w latach 90. „objawił się" największy w tej literaturze poeta klasycysta, Jewgienij Baratynski, za życia bez reszty przesłonięty postacią Puszkina. W Niemczech Nietzsche w latach 80. odkrywa dla siebie (a także swych czytelników: Thomasa Manna, Stefana Georgego, Rainera Marii Rilkego, Wilhelma Diltheya) zapomnianego Friedricha Hölderlina. Od 1908 roku Norbert von Hellingarth ogłasza, po pół wieku, jego dzieła zebrane. We Francji Marcel Schwob przywraca współczesnym Villona; pojawiają się pierwsze krytyczne wydania Rabelais'go i (wciąż nieznanego w Polsce) François Béroalde de Verville'a; co ważniejsze, przywrócona zostaje przerwana przez Wielką Rewolucję Francuską wraz z życiem autora twórczość André Chéniera. Wymaga przypomnienia, że publikacja przez Paula Verlaine'a antologii *Les poètes maudits* (1884, choć najbardziej wpływowe było wydanie trzecie, 1889), zawierającej wiersze Tristana Corbière'a, Arthura Rimbauda, Stéphane'a Mallarmégo, Marceliny Desbordes-Valmore, Augusta Villiers de l'Isle Adama i samego antologisty, występującego jako Pauvre Lélian, raz na zawsze wyznaczyła nowe drogi poezji w skali całej Europy. W Stanach Zjednoczonych wiersze nikomu za życia nieznanej Emily Dickinson ukazują się, co prawda stopniowo, już cztery lata po jej śmierci (pierwszy wybór 1890), lecz dopiero pojawienie się całego jej dorobku w roku 1955 zmieniło obraz poezji amerykańskiej, a nawet światowej.

W te światowe poetyckie powroty i rewindykacje wpisuje się casus autora *Promethidiona*. W latach 90. XIX wieku Zenon Przesmycki (Miriam) odkrył dla siebie i kultury polskiej Norwida. „Otworzyłem książkę przez ciekawość i od razu pochłonęła mnie poezja. Już pierwszy wiersz [*Próby*] tego zbioru wstrząsnął mnie. [...] Kto to pisał? Jak mógł poeta taki minąć bez echa?" – notował. Jak stwierdza Teresa Walas we wstępie do wyboru wierszy Miriama, ów wreszcie odnaleziony (ponad dziesięć lat po zgonie autora), wymarzony czytelnik zapomniał nad lipskim wyborem tekstów Norwida o całym świecie. Skutki tego wydarzenia okazały się

większe, niż można by to szacować, i uczyniły z poety modelowy przypadek twórcy ponownie odkrytego, który wprawdzie był czytany przez współczesnych i nigdy nie zniknął zupełnie, ale dopiero w ostatnich latach XIX wieku (pośmiertnie) dane mu było wyjść z cienia poprzedników. Okazało się, że w kimś takim można odkryć *post factum* swoje źródło i swojego rozmówcę. Przypadek Norwida jest w kulturze polskiej przypadkiem szczególnym – pytanie, czy jedynym? Namysł nad młodopolskim powrotem Norwida chcieliśmy uczynić zarówno autonomicznym zagadnieniem, jak i pretekstem do przemyślenia na nowo świadectw lektury poezji w XIX i XX wieku, utrwalonych w wypowiedziach krytycznoliterackich i publicystycznych, a także autobiograficznych czy epistolarnych. Nie idzie nam jednak o każdą lekturę poezji, lecz o takie, które służyły pokoleniowej autoidentyfikacji, współodpowiadały za kształt świadomości artystycznej lub ideowej. Autor *Quidama* był wbrew pozorom dla większości twórców osobistością niewygodną, przybyszem spoza kosmopolitycznego panteonu i ustalonych hierarchii wartości. Trzeba było uczynić go swoim. A przyswajając go, zbudować siebie na nowo, zrewidować własne postawy. Różne były strategie inkorporowania Norwida w polską rzeczywistość literacką. Ambicją tego tomu jest wskazanie i przeanalizowanie niektórych z nich, na czele z najbardziej reprezentatywną strategią Miriama. Dlatego w numerze – obok problematyki dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej recepcji oraz reinterpretacji Norwida – znalazły się artykuły poświęcone innym odkrywanym na nowo (bądź po raz pierwszy – przypadek niewczesności) poetom (choćby Emily Dickinson, Ugo Foscolo) i ich czytelnikom. Ponowne odkrycia to bowiem odkrycia nieprzypadkowe – co dotyczy także tych mimowolnych, zaskakujących dla samego odkrywcy. Warto przyjrzeć się, w naszym przekonaniu, nie tylko temu, co przeczytani na nowo poeci wnieśli do estetyki i wizji świata czasów, w które przyszło im powrócić, lecz także temu, jakie pytania, wątpliwości i przełomy sprowadziły ich w nowy przecież kontekst. Z tymi zagadnieniami mierzą się autorzy tomu.

Eliza Kącka i Łukasz Książyk

Arent van Nieukerken
(Universiteit van Amsterdam)

POWRÓT POEZJI MISTYCZNEJ NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

1

Powroty zapomnianych lub niedocenionych poetów na przełomie XIX i XX wieku były funkcją paradygmatu literackiego, który stracił swoją spójność i jednoznaczność. Zwraca przy tym uwagę, że owe przesunięcia dokonywały się przede wszystkim w dziedzinie poezji. Powieść rozwijała się jeszcze prężnie i linearnie, podczas gdy poezja zdawała się wyczerpywać swój potencjał do dalszych przeobrażeń. Tradycja przedstawiała się zarówno twórcom, jak i krytykom (często te dwie role zbiegały się) jako pewna całość, z której wyodrębniały się rozmaite linie rozwojowe. Stąd skłonność, by tworzyć paradygmaty poetyckie świadomie nawiązujące do tradycji, takie jak „neoromantyzm" albo różne prądy „klasycyzujące" (np. „szkoła romańska" Jeana Moreasa etc.). Przyczyn rozkładu zasady linearnie postępującej konstrukcji paradygmatów było wiele. Ważne na pewno było stopniowe zawężanie tematyczne poezji, która przestała służyć jako środek bezpośredniego ujmowania i wyrażania zagadnień politycznych i ideologicznych. W drugiej połowie XIX wieku rolę poezji publicznej przejęła bowiem publicystyka i prasa, która kierowała się często intencjami „partyjnymi" albo też stawiała sobie za główny cel maksymalizację zysków. Zjawiskiem towarzyszącym temu procesowi spłycenia i ujednoznacznienia zawiłych (tzn. funkcjonujących w kilku kontekstach i na kilku poziomach naraz) i wieloznacznych tematów była „partykularyzacja" instancji autorskiej, to znaczy „felietonisty", którego teksty miały na ogół charakter okolicznościowy. Były bowiem podporządkowane konkretnym zdarzeniom oraz oczekiwaniom czytelników, natomiast wzięte razem nie składały się na całość wyższego poziomu, której na imię dzieło, innymi słowy: na poetycki autoportret osoby-twórcy. Jednakże tylko na poziomie dzieła staje się możliwy dialog z innymi osobami, a także z najwyższym wcieleniem idei osobowości, czyli Bogiem. Podstawą takiej dialogiczności jest przy tym zawsze transcendentny status partnera dialogu, to jest niemożliwość redukcji jego inności jako elementu tekstu poetyckiego.

Konsekwencją tego stopniowego zaniku „innego" jako równorzędnego partnera dialogu między osobami (wiąże się ona – jak widzieliśmy – z „partykularyzacją", a zatem swoistą anonimizacją zarówno „zawodowych", „profesjonalnych" pisarzy, jak i ich publiczności) był kompleks „Zamku Axela" (może nie jest sprawą przy-

padku, że w pierwszym roczniku Miriamowskiej „Chimery" obok tekstów Norwida znajdujemy przekład tego słynnego dramatu Philippe'a-Auguste'a Villiers de L'Isle-Adama – francuski dekadent i polski późny romantyk dają się więc połączyć w kontekście tego samego światoodczucia). Jaźń „artysty" ujmuje siebie w izolacji, a jego zdolność wykraczania poza siebie wydaje się mocno ograniczona. Nie zadowala jej bowiem kontakt ze zdepersonalizowanymi osobami-funkcjami „wieku kupieckiego i przemysłowego", z drugiej jednak strony nie wystarcza jej również wszechwładna samotność w idealnej przestrzeni idei i form, ponieważ jej relacja ze światem dziejów i sferą życia codziennego uległa zaciemnieniu, innymi słowy: stała się „tajemnicą". Autentycznemu poecie chodzi zawsze o uobecnienie tej tajemnicy. Staje się on kapłanem, a poezja obrzędem. Ale jaką treścią napełni on ów obrzęd i do kogo się zwróci, skoro „pakt" ze „zwykłymi" czytelnikami został zerwany? Najbardziej obiecującym sposobem wydostania się z (auto)pułapki poety epoki „Postępu" okazuje się dialog z twórcami pochodzącymi z innych czasów lub przestrzeni. Pozostaje to oczywiście dialog czysto literacki, ale uzyskuje on swój sens właśnie dlatego, że z punktu widzenia wyobcowanych poetów końca XIX wieku owi twórcy – choć żyjący często w epokach mniej schyłkowych niż tzw. *fin de siècle* – borykali się z podobnymi problemami co oni.

Z jednej strony przychodzą tu na myśl autorzy należący do literackiego panteonu wszechczasów (Homer, Owidiusz, Dante, Petrarka, Tasso, Shakespeare, Goethe etc.). Rzuca się przy tym w oczy, że choć literacki status tych poetów nigdy nie ulegał (i nie ulega) kwestii, są oni jednak zazwyczaj przedstawiani jako wyobcowani lub skonfliktowani ze współczesnym im społeczeństwem. I to właśnie społeczna peryferyjność okazała się głównym bodźcem i gwarantem ich twórczych sił. Z drugiej strony wyobcowany, zamknięty w swej jaźni poeta *fin de siècle'u* poszukuje jednak kontaktu z twórcami, których los lepiej – jak mu się wydaje – odzwierciedla jego własne osamotnienie. Z różnych względów współcześni nie doceniali owych tzw. poetów „przeklętych", choć ich dzieła stanowiły właściwie niekończącą się (nieskończoną) próbę dialogu, który jednak się nie powiódł. Poeta wbrew własnej woli przemienił się więc w monologistę. Idealnym wcieleniem takiego monologisty wbrew własnej woli był dla „awangardy" polskiej krytyki literackiej z przełomu XIX i XX wieku Cyprian Norwid. A główną przyczyną jego nieprzystawalności do epoki Postępu z jej scjentystycznym nastawieniem wydawał się stosunek do sacrum. Nieprzypadkowo Zenon Przesmycki (Miriam) w programowym tekście *Los geniuszów*, który ukazał się w pierwszym numerze „Chimery", przywołuje następujące linijki z *Rzeczy o wolności słowa* Norwida. Przytaczam fragment tekstu Miriama w całości:

> Że zaś duchy genialne „[...] wielkim i samotnym losem/ Niesione tam, gdzie twórczość, więc blisko z chaosem", nie znają kuglarstw, nie wiedzą, co to kompromis, nie narzucają się tłumowi, pierzchają od banalnego i brutalnego zgiełku zdarzeń, zbrodniczo nie dostrzegają naszej [ludzi wieku Postępu] wielkości, nie schlebiają, nie żebrzą o poklask, i zapatrzone w inne światy, nie myślą przede wszystkim, aby być „przystępnymi", – więc nigdy może nie było tylu, co w naszym wieku „przeklętych", jak Verlaine ich nazywa, tylu zapomnianych olbrzymów, tylu niewymownych twórców, odrzuconych, nieuznanych, i nieznanych prawie[1].

[1] Zenon Przesmycki, *Los geniuszów*, „Chimera" 1901, t. 1, s. 11.

Mamy tu (w porównaniu z paradygmatem literackiego „panteonu wszechczasów") do czynienia z podwójnym wyobcowaniem. Pierwsza jego odmiana to społeczna izolacja; druga zaś łączy się z samą tematyką poezji tych „nieprzystępnych przeklętych": ich „twórczość" graniczy z „chaosem", jest więc aktem istotowo połączonym z boskim aktem kreacyjnym. Relację tę unaocznia doskonale kontekst, w którym występują zacytowane przez Miriama wersy z *Rzeczy o wolności słowa*:

> Autor *idzie w ciemność*, by wydarł jej światło,
> Wulgaryzator w jasność, by rozlał ją na tło,
> Dwa kierunki! Pozornie różne i czasowo
> Sprzeczne, jako *litera-praw* i duch jej: Słowo.
> (Dlatego jest dowcipna czyjaś tam nauka,
> Że, gdy jedni jasności, ów ciemności szuka.)
>
> Szczęśliwi!! Którzy z *rąk-dwóch jedno-skrzydło* robią:
> Prac widać dokończywszy, zasnąć się sposobią.
> Lecz kto tworzy? Ten, wielkim i samotnym losem,
> Niesiony jest, gdzie Twórczość, więc blisko z chaosem...[2]

W epokach, których najwięksi twórcy weszli do literackiego panteonu wszechczasów, sakralna funkcja słowa poetyckiego była w pewnym sensie uznawaną przez społeczeństwo rolą, choć nie uchroniło to poety-kapłana przed pewnym wyobcowaniem z życia politycznego, gospodarczego etc. W drugiej połowie XIX wieku sama koncepcja słowa jako pośrednika sacrum stała się jednak sprzeczna z „(anty)-duchem" epoki i jego wyobrażeniami o literaturze, choć treści religijne mogłyby wciąż dostarczyć materiału do poetyckiego „przerabiania". Autentyczny poeta, tzn. twórca niesprzeniewierzający się sakralnej istocie słowa poetyckiego, musiał więc (właśnie tak postępował Norwid) wydobywać sacrum ze zdesakralizowanej powierzchni bytu, ale ta jego praktyka skazywała go na podwójne niezrozumienie przez otoczenie. Takie słowo nie spełnia bowiem żadnej społecznie akceptowanej funkcji: nie opowiada bezpośrednio o sacrum, z drugiej jednak strony nie zgadza się również na poezję religijną jako pewnego rodzaju wyspecjalizowany dyskurs. Poetę takiego pogrąża zwłaszcza zawarte w jego dziele napięcie między sakralnym statusem słowa poetyckiego a obecnością realiów wieku kupiectwa i przemysłu, pośród których ma się otwierać perspektywa sakralna. Właśnie dlatego „nieprzystępność" takiej twórczości (związana z oporem materii słownej stanowiącej podstawę każdego aktu twórczego, a także z tradycyjnymi formami poetyckimi) powoduje jej odrzucenie przez ogół czytelników. Problem polega jednak na tym, że Miriam nie dostrzega konkretnego kontekstu ewangelicznego Norwidowskich rozmyślań (albo może raczej go lekceważy). Wiążę je wprawdzie z mitem i z mistyką, ale owe pojęcia są tu dosyć mgliste i właściwie ponadkonfesyjne. Znika również zakorzenienie Norwidowskich prób uobecniania sacrum w życiu codziennym. Podobieństwo poety do przywołanego przez Miriama paradygmatu poetów przeklętych zakłada właśnie przeoczenie tych „szczegółów".

[2] Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki, t. 3 (*Poematy*), Warszawa: PIW 1971, s. 594.

2

Można – jak mi się wydaje – uogólnić wnioski wypływające z tej analizy próby nawiązania dialogu między Miriamem a Norwidem. Nieodmiennymi wyznacznikami powrotów na przełomie XIX i XX wieku są właśnie ciemność mowy poety zapomnianego, a mającego wejść do nowego paradygmatu literackiego (modyfikującego i ożywiającego go poprzez przesunięcie, które daje początek nowej „tradycji kluczowej”[3]), a także (choć w mniejszym stopniu) jego peryferyjna pozycja społeczna, albo może raczej ideologiczna. Można przypuszczać, że pierwiastek religijny odgrywa stosunkowo ważną rolę w twórczości „powracających zza grobu” poetów właśnie dlatego, że w drugiej połowie XIX wieku jego znaczenie dla prężnie rozwijającego się dyskursu scjentystycznego (który był przez nich kontestowany) wyraźnie zmalało. Relacja między ciemnością mowy poety a problematyką religijną, zwłaszcza mistyką, pozostaje jednak dość nieokreślona, choć w *Losie geniuszów* sam Miriam zwraca uwagę na egzystencjalne uprzywilejowanie sfery mitu, mistyki i symbolu.

> Zrobiwszy ideałem człowieka – mierność (zwaną też przeciętnością czy normalnością), wzięliśmy ją za miarę, i wszystko, co pod strychulec jej zmieścić się nie chce i nie może, napiętnowaliśmy mianem szaleństwa, chorobliwości, zwyrodnienia, lub innymi, niegdyś poświętnymi, a dziś obelżywymi nazwami: mistycyzmu, symbolizmu i.t.p. Mit [sic!], legendę wreszcie, które ongi, w braku świadomego uznania, otaczały bądź co bądź tych największych, i *eo ipso* najbardziej niedostępnych, atmosferą jakiejś trwogi świętej, będącą inną jeno formą entuzjazmu, zastąpiliśmy gazetą, jej anegdotami czy *interview*’ami, i znieważaniem lub poufałym klepaniem po ramieniu olbrzymów ducha[4].

Z punktu widzenia Miriama chodziłoby więc o rewindykację bliżej nie sprecyzowanego zakorzenienia człowieka w sacrum, przy czym relacja z tym, co święte (i co budzi – albo raczej, w czasie przeszłym, budziło – u obserwatorów „jakąś trwogę”), ma charakter szczególnego, dwuznacznego przywileju, który można określić jako „wzniosłość”. Poeta-kapłan nie tylko pośredniczy w aktach ofiary: w pewnym sensie to on sam jest ową ofiarą, składa siebie w ofierze – słowu! Właśnie na tym od zarania dziejów polegała (jak wydawało się poetom romantycznym, a także symbolistom) jego społeczna funkcja, która była zarówno wyróżnieniem, jak i przekleństwem. Egalitarne, homogenizujące cechy nowoczesności nie pozwalają jednak dostrzec owego wysoce dwuznacznego uprzywilejowania poety-kapłana.

Jednakże właśnie anonimowość nowoczesnego poety oddającego się w pełni sztuce można by skonstruować jako nowy rodzaj ofiary, odświeżającej kapłańską istotę poety. Właśnie w taki sposób Stefan George, jeden z największych poetów niemieckich, przedstawia nam poetyckie powołanie francuskich symbolistów (od których wiele się nauczył) w wierszu (*Zeitgedichte*) *Franken*:

> Da schirmten held und sänger das Geheimnis:
> *Villiers* sich hoch genug für einen thron.

---

[3] Termin ten pochodzi od Janusza Sławińskiego. Por. Janusz Sławiński, *Dzieło – język – tradycja*, w: idem, *Prace wybrane*, t. 2, Kraków: Universitas 1998, s. 25.

[4] Zenon Przesmycki, *Los geniuszów*, s. 11.

Verlaine in fall und busse fromm und kindlich
Und für sein denkbild blutend: *Mallarmé*[5].

Tam śpiewak i bohater tajni strzegli:
Villiers co się nie cenił niżej tronu,
Verlaine, dziecinny, ufny w grzech i skruchę
– Krwawiący za swą wizję Mallarmé[6].

„Krwawiący za swą wizję [idei]: Mallarmé", w życiu „społecznym" nauczyciel języka angielskiego, co tydzień sprawdzając w swoim skromnym mieszkaniu na czwartym piętrze przy Rue de Rome w Paryżu wypracowania uczniów, kapłan słowa prowadzący mieszczański tryb życia, składający się w ofierze słowu, tyle że przez nikogo (poza najbliższym kręgiem przyjaciół symbolistów) niedostrzeżony. Mallarmé – istny Orfeusz „wieku kupieckiego i przemysłowego", epoki, w której krew zmieniła się w abstrakcję, cierpienie zaś stało się stanem psychicznym. Nasuwa się pytanie, czy istnieje jakaś istotna różnica między losem autora *Hérodiade* a greckim herosem słowa, o którym Norwid w *Rzeczy o wolności słowa* pisał tak (właśnie te linijki cytuje Miriam na początku eseju *Los geniuszów*):

[...] A skoro mistrz słowa,
Taki jak *Orfej*... serce takie... taka głowa
I taka pieśń powstanie, to w jednej wieczerzy,
Rozwarkoczonych kobiet, którym naród wierzy,
Zginie! – – [7]

Wróćmy teraz do tekstu programowego Miriama *Los geniuszów* i zastanówmy się nad nim jeszcze raz w kontekście obu cytatów – pierwszego z wiersza Georgego, drugiego zaś z poematu *Rzecz o wolności słowa*. Wydaje mi się, że w przypadku recepcji Norwida przez Miriama natrafiamy na istotną dwuznaczność (nierozstrzygalność), która może też odgrywa pewną rolę w innych „powrotach zza grobu" na przełomie XIX i XX wieku. Z jednej strony opis losu poety dramatyzuje jego wyobcowanie w sensie swoistej ofiary „mistycznej", której przyglądamy się z podziwem, uczestnicząc w przeżyciu wprawdzie estetycznym (wzniosłość!), ale przypominającym jednak trochę sakralne doświadczenie eucharystii. Z drugiej jednak strony owo wyobcowanie, a także wynikające z niego cierpienia nie zostają docenione (albo choćby dostrzeżone) jako ofiara przez „lud", który w najlepszym (a właściwie najgorszym) przypadku interpretuje poetycki akt samoofiarny w kategoriach scjentystycznie rozumianej psychologii, to znaczy „neurologii", kładąc je na karb „szaleństwa, chorobliwości, zwyrodnienia" etc. Pełne zrozumienie ofiary kapłana słowa pozostaje więc (tak również George interpretuje los Mallarmégo) przywilejem (objawieniem) dla wąskiego kręgu adeptów. Owa konstrukcja ofiary z samego siebie, złożonej przez kapłana słowa jako aktu hermetycznego, nie jest wprawdzie *explicite* obecna u Norwida, który interesował się raczej mitycznymi prawzorami (jak Orfeusz), pozostawiając czytelnikowi ustalenie związku ze współczesnością. Kluczem jest zawsze ofiara Chrystusowa, w stosunku do której

[5] Stefan George, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, red. Robert Boehringer, Georg Peter Landmann, Bd. 1, Stuttgart: Klett-Cotta 1984, s. 235.
[6] Przełożyła Anna Wołkowicz.
[7] Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3, s. 580.

istnieją prefiguracje, ale także „postfiguracje". Jednakże właśnie owa mityczna, w pewnym sensie nawet mistyczna interpretacja słowa poetyckiego jako aktu ofiarnego pozostawała dla współczesnych poety niezrozumiała i skazywała go na samotność. W *Rzeczy o wolności słowa* Norwid zwraca się jednak – w odróżnieniu od Georgego – nie do hermetycznego kręgu adeptów, lecz do (w zasadzie) uniwersalnej publiczności ludzi myślących (warto przy tym podkreślić, że forma „traktatu poetyckiego" jest gatunkiem „oświeceniowym" *par excellence*). Tyle tylko, że nikt ze współczesnych nie podjął wyzwania rzuconego przez intelektualną (teologiczną i historiozoficzną) treść tego traktatu. Paradoks u Miriama polega na tym, że w jego tekście (*Los geniuszy*) ta specyficzna Norwidowska perspektywa osamotnienia wbrew własnej woli – poeta dążył bowiem do uniwersalności – jest obecna, tyle że nic z tego nie wynika. Nie ma – z punktu widzenia Miriama – możliwości powrotu do oświeceniowej (w pewnym sensie nawet przednowoczesnej) instancji „uniwersalnej" publiczności ludzi myślących. Większość jest bowiem po stronie racji scjentystycznych. Los Norwida staje się więc jeszcze jednym argumentem na rzecz paradygmatu poezji hermetycznej.

Dziwnym trafem [?] Miriam umieścił w tym samym pierwszym numerze „Chimery" opowiadanie *Ad Leones*, które pokazuje, że w epoce „kapitalizacji" autentyczne treści sakralne nie są dostrzegane zgodnie z ich istotą, lecz budzą u widzów odczucia co najwyżej „zastępcze" (to znaczy estetyczne). Owo zapomnienie o sacrum rzutuje na sposoby konstruowania losu twórcy, który w swojej twórczości starał się uobecniać znaczenia pierwiastka religijnego dla ludzkiej egzystencji, objawiać cud narodzin bądź ponownego wcielenia bóstwa. Zaciemnienie sakralnej istoty człowieczeństwa lub narodu wydaje się przy tym w XIX wieku procesem koniecznym, wynikającym z samej wyobcowującej mocy nowoczesności. Poeta-kapłan, uobecniając wbrew epoce owo sacrum, składa się po cichu w ofierze, ale jego ofiara zostanie zrozumiana dopiero przez potomność. Jednakże owa potomność na razie niewiele ma wspólnego z zaprojektowanym przez Norwida jako odbiorca jego dzieła „późnym wnukiem" (pod tym względem sytuacja komunikacyjna w *Ad Leones*, a także w wielu wierszach z *Vade-mecum*, różni się więc od konstrukcji odbiorcy w *Rzeczy o wolności słowa*). W kontekście stworzonym przez Miriama w „Chimerze" ogranicza się ona (raczej wbrew intencjom Norwida) do wąskiego koła wtajemniczonych i programowo wyobcowanych z nowoczesności czytelników, którzy traktują owo wyobcowanie jako szczególny przywilej, albo – w najlepszym przypadku (taka była samoświadomość członków kręgu Stefana George'a) – jako obowiązek ponoszenia odpowiedzialności za ukrytą, ale obecnie zapomnianą istotę własnej społeczności lub narodu (George i jego adepci nazywają je „geheimes Deutschland").

3

Warto porównać skonstruowany przez Miriama powrót Norwida z innym, równie ważnym powrotem w literaturze niemieckiej początku XX wieku. Friedrich Hölderlin zawdzięczał swoją nową popularność Norbertowi von Hellingrathowi, który był członkiem kręgu Georgego i – według własnych słów – głęboko się

przejął poglądami natchnionego „wodza" tej elitarnej grupy na rolę autentycznego poety i jego znaczenie dla społeczeństwa, w tym konkretnym przypadku „narodu". W wykładzie wygłoszonym w 1915 roku Hellingrath twierdził, że to właśnie Niemcy są prawdziwym narodem Hölderlina. Teza to mogłaby się wydać dość banalna, gdyby nie uzasadnienie. Hellingrath podkreśla, że „najwewnętrzniejsze, żarliwe serce" narodu przejawia się nieskończenie głęboko pod powierzchnią zastygłej lawy, w „tajnych Niemczech" („sein innerster Glutkern unendlich weit unter der Schlacken-Krust, die seine Oberfläche ist, nur in einem geheimen Deutschland zutage tritt"[8]). Oznacza to konkretnie, że istota narodu uobecnia się „w ludziach, którzy już od dawna nie żyją w chwili, gdy zostają dostrzeżeni i znajdują oddźwięk", przy czym „w dziełach, których tajemnica przemawia tylko do nielicznych"[9]. Tajemnica ta pozostaje przy tym niezrozumiała dla nie-Niemców. Właśnie w tym tkwi różnica w porównaniu z uniwersalistycznymi, katolickimi aspiracjami Norwida; Miriam podkreśla tę uniwersalizującą postawę Norwida, przytaczając w tekście *Los geniuszów* następujące linijki z *Rzeczy o wolności słowa*: „Aby być narodowym, być nad-narodowym!/ I aby być człowieczym, właśnie że ku temu/ Być nad-ludzkim"[10]. Różnica między tajemnicą u Norwida, która zawsze się wciela (choć często nie zauważamy tych wcieleń), a „tajnymi Niemcami" polega na tym, że są one na tyle pewne swoich racji (choć niekoniecznie owych racji „świadome", istnieją bowiem raczej na poziomie mitycznym niż epistemologicznym), że właściwie nie muszą się czynnie objawiać. Trudno w tym miejscu rozwikłać całą aporetyczność wypowiedzi Hellingratha. Chodzi mu być może o to, że ważniejsze od przejawienia się owej istoty niemieckości na zewnątrz bądź na powierzchnię – co oznaczałoby jej nieuniknioną redukcję – jest osobowy charakter aktu objawienia tajemnicy. To właśnie ów akt może służyć za przykład do naśladowania – pod warunkiem, że odbiorca obcujący z utworami Hölderlina zrozumie jego prawdziwe znaczenie. Poznając objawienie „tajnych Niemiec", najwewnętrzniejszą istotę „naszego" (Niemców) jestestwa, jesteśmy zawsze samotni, choć chcielibyśmy podzielić się rezultatem tego objawienia z innymi. Rzecz w tym, że podzielić się trzeba nie tyle tym rezultatem, ile samym aktem. Chodzi tu więc o swoistą „performatywność". To ona stanowi warunek tych poetyckich aktów składania siebie w ofierze:

Weil, wenn Goethe, trotz seiner Größe und seiner wahren Glut zu solcher Breite des Daseins sich ausweiten dürfen, daß sogar die Mitlebenden, sogar die Landsleute ihn nicht übersehen konnten, Hölderlin das gleichzeitige, größte Beispiel ist jenes verborgenen Feuers, jenes geheimen Reiches,

[8] Por. Norbert von Hellingrath, *Hölderlin. Zwei Vorträge. Hölderlin und die Deutschen. Hölderlins Wahnsinn*, München: Hugo Brockmann 1922, s. 17.

[9] „Ich nenne uns 'Volk Hölderlins', weil es zutiefst im deutschen Wesen liegt, daß sein innerster Glutkern unendlich weit unter der Schlacken-Krust, die seine Oberfläche ist, nur in einem geheimen Deutschland zutage tritt; sich in Menschen äußert, die zum mindesten längst gestorben sein müssen, ehe sie gesehen werden, und Widerhall finden; in Werken, die immer nur ganz wenigen ihr Geheimnis anvertrauen, ja den meisten ganz schweigen, nicht-Deutschen wohl nie zugänglich sind; weil dieses geheime Deutschland so gewiß ist seines inneren Wertes oder so unschuldig unbekannt mit der eigenen Bedeutung, das es gar keine Anstrengung macht, gehört, gesehen zu werden". Ibidem.

[10] Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3, s. 569 (interpunkcja cytatu u Miriama w „Chimerze", t. 1, s. 10 różni się od interpunkcji w wydaniu *Pism wszystkich* opracowanym przez Gomulickiego).

jener stillen, unbemerkten Bildwerdung des göttlichen Glutkernes. [...] Hölderlin aber habe sich die Sprache selber mit ihrem Leibe, wie ein geliebter hingegeben[11].

Powracamy tu do paradoksu, o którym już w trochę innym kontekście wspominałem. „Los geniuszów" takich jak Norwid i Hölderlin (a także innych wielkich „powracających zza grobu" – dobrym przykładem jest też rosyjski poeta Jewgieni Baratyński, współczesny Puszkina, ponownie odkryty przez symbolistę Briusowa) polega na tym, że w całkowitej samotności borykali się z wyobcowującymi siłami rodzącej się nowoczesności. Podejmując i kontynuując to zadanie, nie jesteśmy już jednak samotni, lecz działamy w ramach koła (por. Norwidowskie pojęcie „kółko") wtajemniczonych. Chcąc nie chcąc, fałszujemy więc przesłanie wcześniejszych, pojedynczych aktów ofiarnych.

Właśnie na tym polega niedający się rozwiązać paradoks zawarty w większości powrotów poetyckich w okresie wczesnego modernizmu. Ponownie odkryty, „powracający" twórca ucieleśnia (z punktu widzenia wczesnego, często programowo hermetycznego modernizmu) niedostępną samoświadomości wieku Postępu wiedzę, że istota własnego społeczeństwa, kultury, narodu etc. została zasłonięta, to znaczy stała się „tajemnicą" wymagającą objawienia, tyle że czasy do tego jeszcze nie dojrzały (uderza tu obecność pierwiastka eschatologicznego, niedającego się zresztą pogodzić z ideą nieskończonego udoskonalenia i postępu). Mistyczny pierwiastek w powrotach poetyckich zawiera się zatem w odkrywaniu tego, co w związku z procesem dziejowym (czy dzieje się tak z istoty? z konieczności?) się zasłania, i właśnie w tym sensie „tajemnica" okazuje się istotą źródłowej poezji. Kapłaństwo autentycznego poety polega zaś na jego gotowości do składania siebie w ofierze, by ponownie uobecniać – wydobywać z ciemności – ukryty sens procesów, które wydają się toczyć samorzutnie (albo inaczej – bardziej po Norwidowsku – procesy te podają część za całość, podczas gdy prawdziwa – transcendentna – całość zostaje z perspektywy dominującego współcześnie *profanum* potraktowana jako część). Poeci moderniści często jednak unieważniali czysto indywidualny sens kapłaństwa poetów powracających zza grobu, przedstawiając go jako początek, z którego może powstać jakaś nowa tradycja. Jednakże koncepcja poety-kapłana składającego się w ofierze słowu nie może zapoczątkować jakichś nowych linii rozwojowych. Ofiara pozostaje bowiem niepowtarzalnym aktem wydobywania światła z ciemności, albo też – jak u Hölderlina – aktem narażania się na boski żywioł[12], który skazuje poetę na samotność. Nic dziwnego więc, że większości tych powrotów zza grobu nie dało się umieścić w tradycji rozumianej jako diachronii.

---

[11] „Albowiem, podczas gdy Goethemu, mimo jego wielkości i prawdziwego żaru, dane było osiągnąć taką rozległość istnienia, że nawet współcześni, rodacy musieli go dostrzec, Hölderlin pozostaje największym nowoczesnym przykładem owego ukrytego ognia, owego utajonego królestwa, owej cichej, niedostrzegalnej przemiany pałającego ognia boskiego rdzenia w obraz. [...] Hölderlinowi zaś sam język miał się oddawać cieleśnie, jak kochanek". Za: Norbert von Hellingrath, *Hölderlin*, przeł. Anna Wołkowicz.

[12] Jak np. przytoczonym przez Hellingratha wierszu zaczynającym się od słów „Wie wenn am Feiertage...", zwłaszcza linijki: „Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt/ Die Erdensöhne ohne Gefahr,/ Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,/ Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,/ Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigner Hand/ Zu fassen und dem Volk ins Lied/ Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen" [Norbert von Hellingrath, *Hölderlin*, s. 31]. Rzecz w tym, że bez pieśni poety „głos Boga byłby niewyrażalny i samotnie daremny w swym mroku". Ibidem.

BIBLIOGRAFIA

George Stefan, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, red. Robert Boehringer, Georg Peter Landmann, Bd. 1, Stuttgart: Klett-Cotta 1984.
Hellingrath Norbert von, *Hölderlin. Zwei Vorträge. Hölderlin und die Deutschen. Hölderlins Wahnsinn*, München: Hugo Brockmann 1922.
Norwid Cyprian, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 3, Warszawa 1971.
Przesmycki Zenon, *Los geniuszów*, „Chimera" 1901, t. 1, s. 9–16.
Sławiński Janusz, *Dzieło – język – tradycja*, Kraków: Universitas 1998.

THE RETURN OF MYSTICAL POETRY AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Summary

The article discusses the issue of the return of the forgotten poets as a function of the literary paradigm subjected to changes at the turn of the 19th and 20th centuries. In the light of such a view, the crisis in the development of poetry would be one of the factors letting the forgotten poets' voice be heard. Another one seems to be the alienation of late 19th-century authors seeking or involuntarily finding partners for a dialogue in tradition, not in contemporary times. The text raises the subject of the sacredness of the poetic word, referring it both to the socio-literary realities of the turn of the centuries and to the broadly defined tradition. In the paper, the author focuses on Cyprian Norwid (and his reader, Zenon Przesmycki) and Stefan George (for whom Stephane Mallarmé turns out to be an important poetic reference).

Trans. Izabela Ślusarek

Andrzej Fabianowski
(Uniwersytet Warszawski)

JAK NORWID PROJEKTOWAŁ SWÓJ POWRÓT ZZA GROBU

Znakiem przekleństwa geniuszu znak!

Roman Zmorski, *Lesław*[1]

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[5] Stanisław Barańczak, *Norwid: obecność nieobecnego*, w: idem, *Tablica z Macondo*, Londyn: Aneks 1990, s. 89.

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

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

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

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

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

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

[6] Zofia Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa: PIW 1981, s. 83.

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

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

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

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

[7] Marian Tatara, *Adam Krafft*, w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. Stanisław Makowski, Warszawa: PWN 1986, s. 16.

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

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

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

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

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

[8] Ibidem, s. 21.

[9] Jacek Lyszczyna, *Natura, historia, egzystencja*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2011, s. 12–13.

[10] Ibidem, s. 112.

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

[12] Idem, *Premodernizm Norwida*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2013, s. 276.

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

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

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

[13] Miejsce *Boskiej komedii* w dziele i myśli Norwida zbadała Agnieszka Kuciak. Por. jej artykuł pt. *Norwid wobec Dantego: kilka przybliżeń*, „Pamiętnik Literacki" 1996, z. 3.

[14] Zygmunt Krasiński, *Dzieła zebrane*, t. 2, s. 101.

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

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

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

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

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

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

---

[15] Tomasz Mackiewicz, *„Vade-mecum" Norwida jako „dzieło otwarte"*, w: *Genologia Cypriana Norwida*, red. Adela Kuik-Kalinowska, Słupsk: Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej 2005, s. 305.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

Barańczak Stanisław, *Norwid: obecność nieobecnego*, w: idem, *Tablica z Macondo*, Londyn: Aneks 1990.

Halkiewicz-Sojak Grażyna, *Norwidowskie metafory i definicje piękna*, w: *Piękno wieku dziewiętnastego*, red. Elżbieta Nowicka, Zbigniew Przychodniak, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2008.

Kuciak Agnieszka, *Norwid wobec Dantego: kilka przybliżeń*, „Pamiętnik Literacki" 1996, z. 3.

Krasiński Zygmunt, *Dzieła zebrane*, oprac. Mirosław Strzyżewski, t. 1–8, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2017.

Lyszczyna Jacek, *Natura, historia, egzystencja*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2011.

Mackiewicz Tomasz, *„Vade-mecum" Norwida jako „dzieło otwarte"*, w: *Genologia Cypriana Norwida*, red. Adela Kuik-Kalinowska, Słupsk: Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej 2005.

Mickiewicz Adam, *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, oprac. zespół, t. 1–17, Warszawa: Czytelnik 1998–2005.

Norwid Cyprian, *Pisma wszystkie*, oprac. Juliusz W. Gomulicki, t. 1–11, Warszawa: PIW 1971–1976.

Rzońca Wiesław, *Norwid wobec niewoli narodowej*, w: idem, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2005.

Rzońca Wiesław, *Premodernizm Norwida*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2013.

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

HOW NORWID DESIGNED HIS RETURN FROM BEYOND THE GRAVE

Summary

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

Trans. Izabela Ślusarek

Mateusz Grabowski
(Uniwersytet Łódzki)

NORWID (PONOWNIE) ODKRYTY. O POSTAWIE AUTORA *RZECZY O WOLNOŚCI SŁOWA* WOBEC NOWOCZESNOŚCI

Przynależność pisarstwa Cypriana Norwida do nowoczesności zdaje się wciąż budzić w środowisku badaczy liczne kontrowersje. Pomimo klasycznych już prac Ewy Bieńkowskiej, Zofii Stefanowskiej, Alicji Lisieckiej i współczesnych badań Arenta van Nieukerkena, Sławomira Rzepczyńskiego, Krzysztofa Trybusia i Wiesława Rzońcy, przystawalność autora *Vade-mecum* do modernizmu wydaje się niepewna, niejednoznaczna. Owa niepewność związana jest z trudnym pytaniem o to, na ile Norwid był (jeszcze) poetą romantycznym, a na ile można mówić o nim jako o twórcy premodernistycznym (Rzońca[1]). Zazwyczaj norwidolodzy zgadzają się, że romantyzm autora *Quidama* jest zgoła inny niż ten reprezentowany przez Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Autor *Rzeczy o wolności słowa* twórczo przekształca zakorzenioną jeszcze w sentymentalizmie topikę ruin, ideę mesjanizmu zastępuje ideą pracy, a romantyczny indywidualizm rozpuszcza, kontekstualizuje (Rzepczyński) i quidamizuje (Rzońca). Norwidowi-romantykowi bliżej więc do modelu nowoczesnej liryki reprezentowanej przez poezję Baudelaire'a. Warto dodać, że twórczość poety cechuje również głęboka krytyka idei stworzonych przez pierwsze pokolenie romantycznej generacji. Pytanie o miejsce Norwida w historii literatury stanowi część większego zagadnienia, jakim jest relacja pomiędzy polskim romantyzmem i nowoczesnością. Hugo Friedrich, badacz, który zdefiniował cechy nowoczesnej liryki, oraz wielcy teoretycy nowoczesności – Theodor Adorno i Max Horkheimer – z pewnymi wątpliwościami uznawali poezję pierwszej połowy XIX wieku za przynależną do *modernité*[2]. Romantyzm jest więc częścią nowoczesności, choć stanowi jednocześnie jej zaprzeczenie. Zanim ta teza zostanie rozwinięta, warto zaznaczyć jeszcze jeden problem. We współczesnych badaniach norwidologicznych, zapoczątkowanych przez Wiesława Rzońcę, Karola

[1] Wiesław Rzońca, *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*, Warszawa: Semper 1998; idem, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX w.*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2013; idem, *Romantyzm a premodernizm w Polsce – wobec studium Arenta van Nieukerkena „W czym zawiera się Norwidowski modernizm?"*, „Przegląd Humanistyczny" 2014, nr 6.

[2] Hugo Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki: od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i wstępem opatrzyła Elżbieta Feliksiak, Warszawa: PIW 1978, s. 24; Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN 1994, s. 287.

Samsela i Krzysztofa Cieślika[3], pojawia się znamienny termin – premodernizm. Autor *Vade-mecum* miałby być – wedle wspomnianych autorów – pierwszym polskim poetą, którego twórczość zapowiadała prądy estetyczne właściwe dla modernizmu (szczególnie parnasizm i symbolizm). Warszawscy badacze kładą nacisk na Norwidowskie przekroczenie romantyzmu – czy wręcz jego porzucenie na rzecz modernizmu. Teza to słuszna, jednak rodzi istotne wątpliwości. W mojej opinii bliższa twórczości Norwida jest rzadko rozwijana w polskich badaniach kategoria późnego romantyzmu. Drugie pokolenie twórców wychowanych na spuściźnie Byrona, Shelleya, Mickiewicza i Krasińskiego było krytyczne wobec założeń ideowych i estetycznych pierwszego pokolenia romantyków. Jednocześnie zaś zapoczątkowało modernizm, powoli odchodząc od poetyki wypracowanej przez ich wielkich poprzedników[4]. Nie oznacza to jednak, że porzucili dziedzictwo romantyzmu. Owo przekroczenie było w istocie gestem skrajnego, romantycznego indywidualizmu, którego głównym dogmatem jest imperatyw oryginalności oraz bunt przeciwko poetyce wypracowanej przez pokolenie ojców – niezależnie czy byli nimi klasycy, czy pierwsze pokolenie romantyków. Pytanie o nowoczesność twórczości autora *Assunty* jest więc jednocześnie pytaniem o nowoczesność samego romantyzmu – u jego narodzin, w czasie rozkwitu i zmierzchu.

INNA NOWOCZESNOŚĆ

Wspomniani już Adorno i Horkheimer w swej fundamentalnej pracy – *Dialektyka oświecenia* – zdefiniowali romantyzm jako epokę skrajnego buntu wymierzonego w oświeceniowy racjonalizm. Nawet jeżeli nie wszystkie elementy definicji romantyzmu zaprezentowane przez niemieckich filozofów przystają do problematyki polskiej, niemieckiej i brytyjskiej literatury pierwszej połowy XIX wieku, to jednak badania Adorna i Horkheimera prowadzą do fundamentalnej konkluzji – romantyzm jest częścią nowoczesności, jednocześnie będąc ruchem antynowoczesnym.

Za co dokładnie romantyzm kontestuje nowoczesność zapoczątkowaną przez oświecenie? Warto odnieść się do początków epoki. Jean-Jacques Rousseau krytykował oświecenie za racjonalizm prowadzący do instrumentalizacji rozumu (warto zaznaczyć, że francuski filozof nie używał jeszcze terminu „rozum instrumentalny"). Jej konsekwencją jest nałożenie na rzeczywistość matrycy stosunków ilościowych, które redukują człowieka i budowaną przezeń kulturę: „W naszym oświeconym wieku każdy potrafi obliczać, z dokładnością do jednego eskuda, wartość honoru i życia"[5]. Rousseau jest pierwszym filozofem, który zauważa, że

[3] Karol Samsel, *Cyprian Norwid w Crystal Palace albo czy istnieje światopogląd modernistyczny Norwida*, „Folia Litteraria Polonica" 2016, nr 33; Krzysztof Cieślik, *Twórczość Cypriana Norwida a teorie ewolucjonizmu drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa: Elipsa 2017.

[4] Zob. znaczenie terminu *modernité romantique* w: Magdalena Siwiec, *„Modernité romantique". Francuskie style lektury a romantyzm polski*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska" 2010, nr 8.

[5] Jean-Jacques Rousseau, *List do d'Alemberta o widowiskach*, przeł. Wiera Bieńkowska, w: idem, *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim, Przedmowa do „Narcyza", List o widowiskach,*

supremacja rozumu instrumentalnego prowadzi nie do emancypacji człowieka, a do dehumanizacji kultury, w której dominującą rolę odgrywają stosunki ilościowe, a nie jakościowe. U zarania romantyzmu pojawia się więc krytyczna świadomość rozdziału tego, co ilościowe i jakościowe, materialne i duchowe. Tę linię refleksji kontynuował Fryderyk Schiller, pisząc wręcz o kryzysie nowoczesności. Winnym tego stanu rzeczy miał być pojawiający się u schyłku wieku świateł dualizm bezpośredniości i refleksji, będący owocem tyranii rozumu instrumentalnego. Racjonalizacja rzeczywistości prowadziła do dychotomii wnętrza i zewnętrza, refleksji i bezpośredniości, której konsekwencją miała być atomizacja życia społecznego[6]. Oświecenie prowadziło do głębokiego pęknięcia, które za Maxem Weberem określa się jako odczarowanie świata (termin wynaleziony przez Schillera).

Ten proces w warstwie epistemologicznej można opisać, odwołując się do badań Isaiaha Berlina[7]. Według niego początek kryzysu oświeceniowego racjonalizmu został ufundowany przez epistemologiczny sceptycyzm Davida Hume'a[8]. Szkocki empirysta podał bowiem w wątpliwość możliwość racjonalnego udowodnienia prawdziwości świata i jego elementów. Słynna teza Hume'a, że świata niepodobna udowodnić – trzeba weń uwierzyć, stała się kamieniem węgielnym romantycznego empiryzmu teologicznego Johanna Georga Hamanna. Hamann – pierwszy tłumacz prac Hume'a na język niemiecki – położył nacisk na teologiczny wymiar doświadczenia empirycznego. Rozszyfrowanie świata i spajających go elementów uzależnione było, wedle niemieckiego filozofa, od wiary, że ów świat istnieje naprawdę. Owa wiara zaś została ufundowana na zaufaniu pokładanym w Bogu – jako Stwórcy. Jak zauważył Hans Graubner[9], Hamann dokonał tym samym nie tyle recepcji, co twórczej reinterpretacji Hume'owskiego sceptycyzmu. Szkocki empirysta bowiem postrzegał akt wiary nie jako imperatyw, którego realizacja daje możliwość poznania prawdy o świecie, lecz jako porażkę empiryzmu ufundowanego na filozofii Kartezjusza i Davida Locke'a. Dla Hume'a podstawowym błędem oświeceniowego racjonalizmu była naiwna wiara w istnienie trwałego łańcucha przyczynowo-skutkowego, łączącego poszczególne elementy doświadczenia. Tam, gdzie poprzednicy Hume'a dostrzegali zasadę przyczynowości, istniała wedle niego np. zasada korelacji. Łańcuch przyczynowo-skutkowy, podobnie jak istnienie substancji, były dla szkockiego empirysty tylko iluzją tworzoną przez rozum, który nakłada właściwe sobie matryce na rzeczywistość zewnętrzną. Wspominana przez Schillera opozycja wnętrza i zewnętrza jest więc fundamentem Hume'owskiego sceptycyzmu.

List o opatrzności, Listy moralne, List do Arcybiskupa de Beaumont, Listy do Malesherbesa, przeł. różni, Warszawa: PWN 1966, s. 415.

[6] Zob. Fryderyk Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. Irena Krońska, w: idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. Irena Krońska, Jerzy Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik 1972, s. 404–405.

[7] Isaiah Berlin, *Korzenie romantyzmu. Wykłady mellonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie*, red. Henry Hardy, przeł. Anna Bartkowicz, Poznań: Zysk i S-ka 2004.

[8] Berlin rozwinął tym samym tezę zaproponowaną przez Carla Beckera; zob. Carl Becker, *Państwo Boże osiemnastowiecznych filozofów*, przeł. Janusz Ruszkowski, Poznań: Zysk i S-ka 1995, s. 45–46.

[9] Hans Graubner, *Theological Empiricism: Aspects of Johann Georg Hamann's Reception of Hume*, „Hume Studies" 1989, vol. 15, nr 2, s. 377.

Rozdział na to, co wiąże się z poznaniem rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej, kontynuowany jest w modelu empirycznym zaproponowanym przez Immanuela Kanta. Kant w *Prolegomenach do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka* utrzymywał, że odnalazł rozwiązanie problemu trapiącego szkockiego filozofa[10]. Autor *Krytyki czystego rozumu* zgodził się z Humem, że – co prawda – nie możemy udowodnić prawdziwości świata zewnętrznego i składających się nań elementów (noumenów), możemy natomiast powiedzieć wszystko o przedmiotach naszego doświadczenia – fenomenach. Hamann był przeciwnikiem takiego stanowiska. Nie zgadzał się na podział wnętrza i zewnętrza. Dla ojca empiryzmu teologicznego świat stanowił komplementarną całość, będąc – to fundamentalne założenie empiryzmu teologicznego – językowym komunikatem wypowiedzianym w akcie stworzenia[11]. Pomiędzy człowiekiem, światem i jego Stwórcą miałby zachodzić akt nieustannej komunikacji, podczas której negocjowane są wszystkie sensy. Celem człowieka jest rozszyfrowanie Boskiego Języka Stworzenia, który ukształtowany jest na wzór języka poetyckiego – składa się bowiem ze złożonych metafor. To założenie bliskie jest estetycznym manifestom nowej poezji autorstwa Williama Wordswortha i Fryderyka Schlegla[12]. Ten pierwszy – we wstępie do drugiego wydania ballad lirycznych – uznawał, że nowa poezja (romantyczna) ma być ufundowana na języku, który będzie uniwersalnym medium poznania. Schlegel zaś określił romantyczny model liryki mianem poezji nowoczesnej, która nie tylko opisuje doświadczenie człowieka żyjącego na przełomie wieku XVIII i XIX, ale również owo doświadczenie tworzy, kreuje nowy świat, stając się początkiem nowoczesnej mitologii[13].

Systemy filozoficzne Kanta i Hamanna stanowią – używając terminologii Agaty Bielik-Robson – dwie strategie nowoczesności: bez lęku i z lękiem[14]. Badaczka widzi Kantowski podział na poznanie noumenalne i fenomenalne jako część krytykowanego przez Schillera dualizmu wnętrza i zewnętrza. Tym samym zaproponowany przez autora *Metafizyki moralności* model empiryzmu zdaje się pogodzony z oświeceniowym racjonalizmem, nie dostrzegając w nim zauważonego przez Rousseau i Schillera pęknięcia. Jest to filozofia ufności w racjonalizm, zakładająca, że na poziomie epistemologicznym człowiek jest bytem świadomym swej pozycji w świecie, jako ten, kto dzięki rozumowi pojmuje wszystkie elementy stworzenia. Empiryzm teologiczny Hamanna zaś reprezentuje lęk przed nowoczesnością, będąc wyrazem braku zgody na rozdzielenie tego, co wewnętrzne, od zewnętrznego. Żeby ową przepaść pomiędzy rozumem a światem zasypać, Hamann odwołuje się do teologii, czyniąc podmiot uczestnikiem komunikacji pomiędzy Stwórcą i stworzeniem. Mostem łączącym owe przeciwległe brzegi miałaby być nowa poezja, najważniejszym zaś podmiotem strategii innej nowoczesności – poeta. Można tu mówić o dwóch modelach łączenia wspomnianych przeciwności przez

---

[10] Immanuel Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. Benedykt Bornstein, na nowo oprac. Janina Suchorzewska, Warszawa: PWN 1960, s. 92 i n.

[11] John R. Betz, *After Enlightenment. The Post-Secular Vision of J.G. Hamann*, West Sussex: Wiley-Blackwell 2009, s. 231.

[12] Zob. *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, red. Alina Kowalczykowa, Warszawa: PWN 1975, s. 41–67, 136–170.

[13] Fryderyk Schlegel, *Mowa o mitologii*, w: *Manifesty romantyzmu*, op. cit., s. 149–159.

[14] Agata Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków: Universitas 2004, s. 54–106.

artystę. Pierwszym z nich byłby model „zwierciadła i lampy" – właściwy początkom brytyjskiego romantyzmu, zauważony i opisany przez Meyera Howarda Abramsa[15]. Bezpośrednim łącznikiem pomiędzy doświadczeniem wewnętrznym człowieka i zewnętrznym jest tu poeta, który niczym zwierciadło odbija idee, później zaś rzutuje je na swoich czytelników (społeczeństwo). Drugim modelem jest ironia romantyczna, która zakłada jednoczesne odsłanianie owej dychotomii i unicestwianie jej przez poetę[16]. Inna nowoczesność była więc dla romantyków zadaniem do odrobienia. Jej główny cel stanowiło zaczarowanie świata: przywrócenie w nim trwałej relacji pomiędzy tym, co racjonalne i irracjonalne (Schlegel, Mochnacki); zewnętrzne i wewnętrze (Rousseau, Schiller). Jako taki, romantyzm więc jest nie tyle antynowoczesny, co stanowi propozycję innego kształtu *modernité*. Na ową inną nowoczesność składają się następujące elementy: dialektyka wnętrza i zewnętrza, realnego i idealnego; teologiczny charakter poznania; przekonanie o istnieniu *logos* ukształtowanego na wzór języka poetyckiego; nowa formuła języka, który nie tylko opisuje doświadczenie, ale również je kreuje. Jak te elementy romantycznej formuły nowoczesności funkcjonują szczególnie w dojrzałej twórczości Norwida?

NORWID – NOWOCZESNY ROMANTYK

Interesuje mnie szczególnie dojrzały okres twórczości Norwida datowany od roku 1854 (powrót do Europy), ponieważ dla zwolenników teorii o premodernistycznym charakterze twórczości poety ten czas w literackiej biografii autora *Vade-mecum* byłby szczególnie antyromantyczny i nowoczesny. Poszukując odpowiedzi na pytanie o nowoczesność Norwidowskiej twórczości, warto przeanalizować poemat *Rzecz o wolności słowa* (1868), skupiając się na dwóch z wymienionych wcześniej założeniach romantycznej nowoczesności: teologicznym charakterze poznania oraz ukształtowaniu *logos* jako języka poetyckiego.

Norwid w poemacie ukazuje moment powstania języka:

> Oto (mówi) Przedwieczny przywiódł przed Człowieka:
> Bydło, zwierzę i ptastwo powietrzne... i czeka,
> Aby je wszystkie przezwał ICH imieniem własnym...
> Nie można być – doprawdy – kolosalniej jasnym...
> Dwie albowiem przyczyny tu w działanie wchodzą,
> Słowa się po sprawdzenie odnoszą gdy rodzą.
> Swoją zaś ścisłość mierzą natury obrazem:
> Są z prawdy, ducha i są z litery zarazem.
> Wszech-mądrość i Sumienie, jak słońce z zwierciadłem,
> Rozejrzawszy się, ciska promień abecadłem... (III, 573–574[17])

[15] Meyer H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. Maria B. Fedewicz, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2003.

[16] Zob. Włodzimierz Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa: PWN 1992, s. 67–77.

[17] Cytaty z dzieł Norwida (wyłączając *Vade-mecum*) podaję za wydaniem: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971–1976, t. 1–11 (cyfry rzymskie oznaczają numer tomu, arabskie strony).

Człowiek, nazywając stworzenia w rajskim ogrodzie, jednocześnie odkrywa prawdę o nich („Aby je wszystkie przezwał ICH imieniem własnym..."). Język okazuje się najważniejszym medium poznania, które ujawnia najgłębszą prawdę o świecie („Słowa się po sprawdzenie odnoszą, gdy rodzą./ Swoją zaś ścisłość mierzą natury obrazem:"). Owo sprawdzanie ścisłości słów z „natury obrazem" stanowi część procesu powstawania ludzkiej mowy. Wtedy bowiem słowo ze znaku teologicznego (Słowo z Ewangelii św. Jana) stało się znakiem językowym („abecadłem"), którym człowiek może nazywać elementy otaczającego go świata. Przejście znaku teologicznego w znak językowy można określić tak fundamentalnym dla Norwidowskiej myśli mianem „wcielenia" lub – sięgając po asocjacje z wspomnianym wcześniej Hamannem – „przekładu". Figura przekładu stanowi realizację istotnego dla niemieckiego filozofa założenia, że człowiek mówiąc, dokonuje tłumaczenia: „Mówić to znaczy przekładać – z języka aniołów na język człowieka, to jest z myśli na słowa – z rzeczy na imiona – z obrazów na znaki"[18]. W istocie, gdy Adam w poemacie Norwida nazywa zwierzęta – pierwszy raz posługując się mową – dokonuje przekładu: z języka aniołów (znak teologiczny) na język człowieka (znak językowy); z rzeczy (stworzenie) na imiona (akt nazwania); z obrazów (doświadczenie postrzegania elementów stworzenia) na znaki (system języka). Sam przekład jest dla Hamanna i Norwida jednocześnie aktem komunikacji pomiędzy nazywającym i nazywanym.

W *Rzeczy o wolności słowa* człowiek nazywa stworzenie po to, by poznać prawdę o sobie samym i otaczającym go świecie. Od tego momentu, gdy pierwszy raz użył znaku teologicznego, który stał się znakiem językowym (imienia), trwa proces nieustannego wcielania słowa w ludzkie życie. Owo wcielanie stanowi koło zamachowe dziejów. Ukazał to poeta w późniejszych fragmentach poematu, opisując rozwój kultury i cywilizacji, gdy słowo przekształcało się w kolejne gatunki literackie: pieśń, monolog, dialog i apolog. Historia człowieka jest więc jednocześnie historią kolejnych wcieleń słowa:

> Kluczem do prawidłowego odczytania historiozoficznej myśli Norwida zdaje się być jego na wskroś teologiczna koncepcja „Słowa". Dzieje bowiem są w swej istocie dziejami Słowa, które niegdyś powołało świat do bytu, potem w czasie „ciałem się stało", a teraz, jako słowo „z-wolenia" (zbawienia), prowadzi ludzkie dzieje w „z-bożny czas" czyli w eschatologiczną pełnię[19].

Piotr Chlebowski – autor obszernej monografii poematu – również zauważa, że „Poeta, jako zwolennik tradycjonalizmu, postrzegał dzieje świata przez pryzmat punktów kulminacyjnych, z których najważniejszym był czas związany z faktem Wcielenia"[20]. Proces przekładu języka rzeczy na język stworzenia (Norwidowskie: „*Odpowiednie dać rzeczy – słowo*" [*Vade-mecum*, 11][21]) jest więc w najgłębszej swej istocie aktem wcielania słowa-idei w plan ziemski. Ów akt wcielania

---

[18] Adam Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków: Universitas 2012, s. 29.

[19] Antoni Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL 1985, s. 195.

[20] Piotr Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa". Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin: TN KUL 2000, s. 49.

[21] Cytaty z *Vade-mecum* Norwida podaję za wydaniem: Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, oprac. Józef Fert, Lublin: TN KUL 2004.

jest zaś nieskończony, ma charakter nieustannego doskonalenia świata („O! nieskończona jeszcze Dziejów praca,/ Nie-prze-palony jeszcze glob, Sumieniem!" [*Vade-mecum*, 16]). Skoro, według Norwida, język pozwala człowiekowi poznać świat, wyrazić prawdę o sobie, a poprzez akt wcielania zaistnieć w historii, to czy ów język zawsze komunikuje prawdę? A jeżeli nas zwodzi, to jaki jest obraz świata przez ów język wykreowany?

W *Rzeczy o wolności słowa* Norwid rozwija ideę fałszywego Serio, które stanowi skrajne przeciwieństwo Wielkiego Serio:

– I spomniałem to S e r i o - f a ł s z y w e – okrutne! –
Gdy ludzie, prawdę widząc, czczą kłamstwo wierutne,
Niewolniki tych, którzy dzierżą, i zgnębionych,
Stworzyć nic nie śmiejący, pyły form stworzonych,
Służebni zawsze – zawsze żadni – czy ich słowo
Przeczy? lub twierdzi? – równie krągłe jednakowo,
Bo myśl ich jest tym piaskiem brzegu, który psuje
Formę swoją tym kształtem, jakim morze pluje,
Pieniąc się, i popycha stopą fali białą [...] (III, 599)

„S e r i o - f a ł s z y w e" jest konsekwencją błędnego przekładu języka rzeczy na Język Stworzenia. Słowo zawiera w sobie ideę, natomiast rzecz – formę, w której owa idea może wybrzmieć. Bez formy, znaku, słowo pozostaje w przestrzeni logosu, nie mogąc wcielić się i zaistnieć ziemskim praksis. Niemniej wcielenia idei nigdy nie są doskonałe, tak jak nie istnieje doskonały przekład. Żeby ukazać, w jaki sposób powstaje „S e r i o - f a ł s z y w e", warto odnieść się do jednej z ostatnich Norwidowskich nowel – *Tajemnicy lorda Singelworth* (1881–1883). Tytułowy bohater wspomnianego utworu walczy o autonomię idei czystości. Zauważa bowiem, że, poprzez akt błędnego wcielenia, czystość stała się jedynie zaprzeczeniem nieczystości:

Szlachetni panowie i cała społeczność promujecie czystość jako z a p r z e c z e n i e n i e - c z y s t o ś c i. Odpowiednia doza perfum, gdy staje w przeciwieństwie względem dozy odpowiedniej rozkładowego fetoru, jest to dla was czystym oddechem, bo taki już macie nerwów ustrój. Pewien rodzaj powonienia i aspiracji wyrobił się wokoło was – i tak jest w ludziach, jak u niektórych pokoleń na Kaukazie: rozdwojenie na zło i dobro pojęcia bóstwa! (VI, 158)

Przywrócenie właściwego rozumienia idei czystości wymaga od bohatera ukazania jej znaczenia w sposób pozawerbalny. Dzięki temu udaje mu się uniknąć zwodzących mechanizmów języka. Lord unosi się balonem nad europejskimi stolicami, tym samym manifestując znaczenie czystości:

Nieczystość... – rzekł Lord pół-głosem i jakoby pochylając się od ucha od ucha jednym i drugim – ...nieczystość jest to n i s k o ś ć... Jest to n i s k o ś ć!... – powtórzył głośniej. – Jakoż, gdyby taż sama starożytna dama [Ksantypa – M.G.] z tąż samą i nie mniej pełną urną znajdowała się ze mną na wysokości, do której zwykł mój dobiegać balon, mogłaby wypróżnić naczynie swoje bez obawy najmniejszej, bo tam n i e c z y s t o ś c i wcale nie ma! Tam ciągły p o r z ą d e k jest i pełni się, w ustawach sił i warunków atmosfery założonym będąc.

[...]

Jednym słowem: za wysoko ja się podnoszę, ażeby dotyczyła mnie nieczystość!... Co ci się podoba stamtąd rzuć, a potem o safirowej nocy letniej patrz na spadający aerolit... jakże on jest pięknym!...

> Czystość zależy na podniesieniu się stosownym – nieczystością zaś jest poniżenie się... lub kogo... (VI, 160)

Niestety, aeronautyczny manifest arystokraty zostaje niezrozumiany. Konsekwencją tego są narastające we wszystkich stolicach Starego Kontynentu plotki na temat znaczenia dziwnego zachowania Singelwortha. Lord, poproszony przez weneckich dostojników o wyjaśnienie celu swych aeronautycznych podróży, wyznaje prawdę. Manifest ulega werbalizacji, a stając się zrozumiały, jednocześnie popada w śmieszność. Weneccy rozmówcy Singelwortha z dystansem traktują jego wyjaśnienia. Norwid tym samym ukazuje znamienny paradoks: język wypacza idee, jednocześnie nie mamy możliwości wyrażać ich w inny sposób niż za jego pomocą. Nie ma ucieczki przed językiem – choć jest on niedoskonały, to pozostaje najważniejszym narzędziem poznania. W Norwidowskiej noweli język nie tylko stanowi jednak medium wyjaśniające tytułową tajemnicę, ale również jest najważniejszym kreatorem rzeczywistości. Narastające plotki na temat działalności arystokraty tworzą narrację, która okazuje się bardziej przekonująca niż rozwiązanie tytułowego sekretu, które Lord prezentuje swoim rozmówcom. Jednocześnie język „fałszywego-Serio" kreuje rzeczywistość społeczną – błędne wcielanie idei czystości ma prawdziwie ponure konsekwencje:

> Prawda jest, że te i owe municypalności walczą mężnie, lecz ażeby usunąć nieco falangę kału, muszą one całą falangę ludzi zdegradować, zmieniając ich w bryły bez powonienia i bez towarzyskiego wdzięku, i z którymi do stołu siąść nikt nie chce... (VI, 159)

Poprawnie wcielona idea czystości, zachowująca swoją autonomię, wyróżniałaby tych, którzy pragną ją zaprowadzić. „Serio-fałszywe" odbiera idei jej autonomię – wolność słowa – i czyni ją zależną od jej zaprzeczenia. Zaprowadzający czystość nie stykają się z nią, lecz z brudem, który ich stygmatyzuje i skazuje na towarzyską banicję.

W twórczości Norwida dostrzec można strategie zaczarowania świata właściwe dla romantycznego projektu nowoczesności. Wcielanie idei, tłumaczenie języka rzeczy na Boski Język Stworzenia, ma u Norwida – podobnie jak u Hamanna – nieskończony charakter. Jednocześnie polski poeta pozostaje świadomy kreacyjnej mocy języka. Pisząc o „Serio-fałszywym" i konsekwencjach błędnego wcielenia, ukazuje kulturę wypaczoną, groteskową, będącą pokłosiem języka używanego przez jej elity. Wystarczy przypomnieć utwory piętnujące środowisko salonu, jak: *Marionetki*, *Cacka*, *Assunta*, *Ostatni despotyzm*, *Aktor* i najważniejszy z nich – *Pierścień Wielkiej-Damy* – by zauważyć rolę, jaką pełni w nich język jako narzędzie komunikacji. Norwid często zwracał uwagę w swej korespondencji na brak „człowieczeństwa zupełnego" w społeczeństwie 2. połowy XIX wieku. Ów brak był zaś wynikiem pozornej komunikacji okaleczonym językiem, jaka zachodziła we współczesnej mu kulturze. Dlatego poeta stworzył własną koncepcję języka poetyckiego, nowego języka, nowej poezji. Norwid jako późny romantyk pragnął pisać w sposób oryginalny i podporządkowany romantycznemu założeniu aktualności. Jednakże aktualność Norwidowskiej poezji cechowała się już innym doborem środków niż liryka Wordswortha i Coleridge'a. Świat na progu późnej nowoczesności potrzebuje poezji ironicznej, bogatej w rejestry stylistyczne, łączącej archaiczne słownictwo z nowoczesnym oglądem świata oraz poezji

rozpadającej się pod naporem własnej formy, podporządkowanej poetyce ruin[22]. Poetyce, która, poprzez zniszczenie formy, wyzwala słowo, oddając mu utraconą wolność.

Norwidowski późny romantyzm zakorzeniony jest w manifestach Wordswortha, Schlegla i Hamanna. Poeta dąży do ponownego zaczarowania świata poprzez ufundowanie nowego języka poetyckiego, który w pełni opisze doświadczenia człowieka żyjącego w 2. połowie XIX wieku. Celem zaczarowania świata jest zaś dla Norwida zasypanie przepaści pomiędzy tym, co realne i idealne, pośrednie i bezpośrednie. Dialektyka słowa wcielającego się w język i kulturę, potem zaś uwalnianego oraz ponownie wcielanego, nie tylko umieszcza człowieka w historii, ale również łączy *sacrum* i *profanum*, *bios* oraz *logos*. Tym, co jednak najbardziej romantyczne w twórczości autora *Vade-mecum*, jest świadomość, że idee istnieją obiektywnie oraz że mają one charakter słów: znaków teologicznych i językowych – najdrobniejszych elementów języka aksjologii, Bożego Języka Stworzenia. Języka, który jest depozytariuszem wartości oraz który stanowi fundament kultury.

BIBLIOGRAFIA

Abrams Meyer H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. Maria B. Fedewicz, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2003.

Becker Carl, *Państwo Boże osiemnastowiecznych filozofów*, przeł. Janusz Ruszkowski, Poznań: Zysk i S-ka 1995.

Berlin Isaiah, *Korzenie romantyzmu. Wykłady mellonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie*, red. Henry Hardy, przeł. Anna Bartkowicz, Poznań: Zysk i S-ka 2004.

Betz John R., *After Enlightenment. The Post-Secular Vision of J. G. Hamann*, West Sussex: Wiley-Blackwell 2009.

Bielik-Robson Agata, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków: Universitas 2004.

Chlebowski Piotr, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa". Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin: TN KUL 2000.

Cieślik Krzysztof, *Twórczość Cypriana Norwida a teorie ewolucjonizmu drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa: Elipsa 2017.

Dunajski Antoni, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL 1985.

Friedrich Hugo, *Struktura nowoczesnej liryki: od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i wstępem opatrzyła Elżbieta Feliksiak, Warszawa: PIW 1978.

Graubner Hans, *Theological Empiricism: Aspects of Johann Georg Hamann's Reception of Hume*, „Hume Studies" 1989, vol. XV, nr 2, s. 377–386.

Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN 1994.

Kant Immanuel, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. Benedykt Bornstein, na nowo oprac. Janina Suchorzewska, Warszawa: PWN 1960.

Lipszyc Adam, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków: Universitas 2012.

[22] O Norwidowskiej poetyce ruin zob. Stefan Sawicki, *Norwida walka z formą*, Warszawa: PIW 1986.

Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja, red. Alina Kowalczykowa, Warszawa: PWN 1975.
Norwid Cyprian, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971–1976, t. 1–11.
Norwid Cyprian, *Vade-mecum*, oprac. Józef Fert, Lublin: TN KUL 2004.
Rousseau Jean-Jacques, *List do d'Alemberta o widowiskach*, przeł. Wiera Bieńkowska, w: idem, *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim, Przedmowa do „Narcyza", List o widowiskach, List o opatrzności, Listy moralne, List do Arcybiskupa de Beaumont, Listy do Malesherbesa*, tłum. różni, Warszawa: PWN 1966.
Rzońca Wiesław, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2013.
Rzońca Wiesław, *Romantyzm a premodernizm w Polsce – wobec studium Arenta van Nieukerkena „W czym zawiera się Norwidowski modernizm?"*, „Przegląd Humanistyczny" 2014, nr 6, s. 149–158.
Rzońca Wiesław, *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*, Warszawa: Semper 1998.
Samsel Karol, *Cyprian Norwid w Crystal Palace albo czy istnieje światopogląd modernistyczny Norwida*, „Folia Litteraria Polonica" 2016, nr 33.
Sawicki Stefan, *Norwida walka z formą*, Warszawa: PIW 1986.
Schiller Fryderyk, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. Irena Krońska, w: idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. Irena Krońska, Jerzy Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik 1972.
Schlegel Fryderyk, *Mowa o mitologii*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, red. Alina Kowalczykowa, Warszawa: PWN 1975, s. 149–159.
Siwiec Magdalena, *„Modernité romantique". Francuskie style lektury a romantyzm polski*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska" 2010, nr 8, s. 293–301.
Szturc Włodzimierz, *Ironia romantyczna*, Warszawa: PWN 1992.

NORWID (RE)DISCOVERED. ABOUT THE ATTITUDE OF THE AUTHOR OF *RZECZ O WOLNOŚCI SŁOWA* [ON FREEDOM OF SPEECH] TOWARDS MODERNITY

Summary

Cyprian Norwid was considered by many researchers a poet of Polish Romanticism. The author of *Vade-mecum* was ahead of the times in which he lived, announcing and contesting the upcoming *modernité* at the same time. The aim of the article is not, however, to sum up research conducted so far on the modernity of Norwid's work, but to show why late Romanticism is such an important category of description of the phenomenon of the author of *Vade-mecum* and what links his works created in the 1860s and 1880s with the manifestos of the birth of new poetry at the turn of the 19th and 20th centuries.

Trans. Izabela Ślusarek

Adam Cedro

DO DZIŚ ODSZUKANE. O OSTATNIO ODKRYTYCH NORWIDIANACH

Edytorzy powstającego pierwszego krytycznego wydania *Dzieł wszystkich* Norwida pod redakcją Stefana Sawickiego[1] niemal całkowicie poruszają się w obrębie tekstów zebranych i opublikowanych we wcześniejszych edycjach przez Zenona Przesmyckiego i Juliusza Wiktora Gomulickiego. Wprowadzają odmienny, choć zachowujący gatunkowy podział na tomy, których będzie więcej, zamierzają – co stanowi novum – odwzorować w oddzielnych wolumenach Norwidowe notatki i albumy, zmieniają klasyfikację genologiczną niektórych utworów. W stosunku do wydań poprzednich poszerzają aparat krytyczny o rozbudowany dział odmian i opatrują teksty liczniejszymi komentarzami. Na podstawie istotnego dorobku norwidologii z 50 lat, jakie mijają od ukazania się *Pism wszystkich* w opracowaniu Gomulickiego, a zwłaszcza dzięki nowym ustaleniom z *Kalendarza życia i twórczości*[2], zespół redaktorów skupia się głównie na melioracji istniejących przekazów, czasem zmienia podstawę edycji, datowanie utworu czy listu, a w związku z tym kolejność tekstu w gatunkowym tomie, ale nie poszerza korpusu tekstów literackich Norwida. Nieprzynoszący nowych odkryć czas zdaje się wskazywać na to, że sprawa zachowanych i znanych nam tekstów autora *Promethidiona* jest zamknięta. Po zaginionych utworach, o których wiemy, że istniały, nadal nie ma śladu i chyba nikłe są szanse, żeby w tym obszarze doszło do rewelacyjnych odkryć. Choć oczywiście nigdy definitywnie nie można tego wykluczyć.

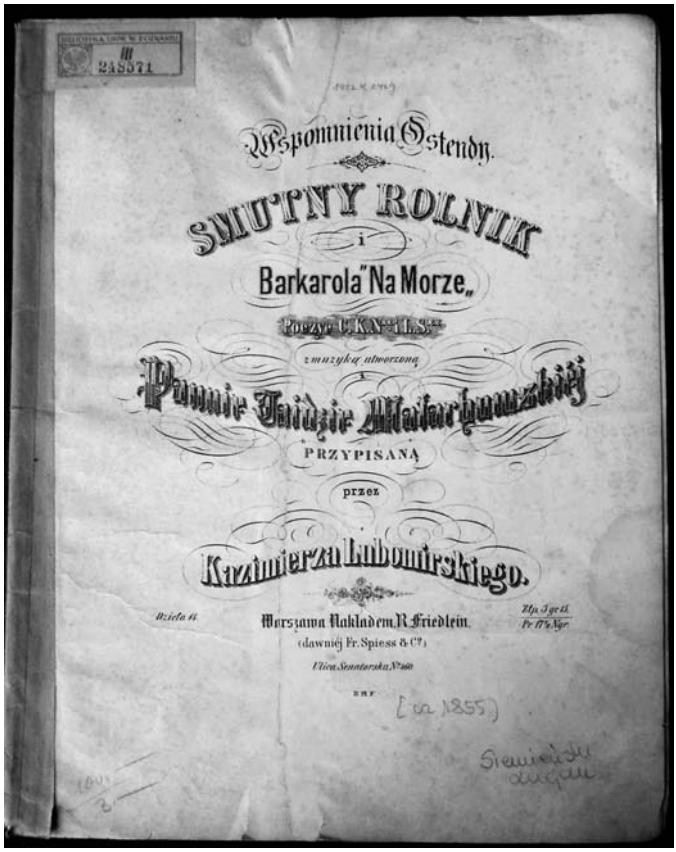
Dlatego z ogromnym zaskoczeniem i radością norwidolodzy dowiedzieli się o funkcjonującym co prawda w naszej kulturze, ale zapomnianym i niewiązanym z autorstwem Norwida nowym tekście, odkrytym w 2015 roku przez Edytę i Piotra Chlebowskich. W 34. numerze rocznika „Studia Norwidiana" opublikowali oni obszerny artykuł na temat wyjątkowego znaleziska, stanowiącego tekst pieśni o incipicie [*Blade kłosy na odłogu*...], skomponowanej przez Kazimierza Lubomirskiego,

---

[1] Cyprian Norwid, *Dzieła wszystkie*, redaktor naczelny Stefan Sawicki, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007–. Dotychczas ukazały się: tom 7: *Proza* I, w opracowaniu Rościsława Skręta (Lublin 2007), tom 10: *Listy* I, w opracowaniu Jadwigi Rudnickiej (Lublin 2008), tom 3: *Poematy* I, w opracowaniu Stefana Sawickiego i Adama Cedry (Lublin 2009), tom 4: *Poematy* II, w opracowaniu Stefana Sawickiego i Piotra Chlebowskiego (Lublin 2011), tom 6: *Dramaty* II, w opracowaniu Juliana Maślanki (Lublin 2014), tom 5: *Dramaty* I, w opracowaniu Juliana Maślanki (Lublin 2015).

[2] Zofia Trojanowiczowa, Zofia Dambek, Elżbieta Lijewska przy współudziale Jolanty Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1–3, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2007.

dość popularnego w XIX wieku autora dzieł muzycznych. Tekst został wydrukowane razem z nutami w poszycie dwóch kompozycji, drugim autorem jest Lucjan Siemieński. Autorzy „Poezji" występują pod inicjałami: L.S. i C.K.N.[3]



Il. 1. Strona tytułowa poszytu z nieznaną pieśnią Norwida

A oto sam tekst:

Blade kłosy na odłogu
Jak sieroty twarz,
Pójdę powiem Panu Bogu,
Że to zagon nasz!

Deszczu prosząc nieustannie,
Wyprosiłem grad,
Pójdę powiem Maryj Pannie,
Że już dosyć strat!

[3] Edyta i Piotr Chlebowscy, *„Blade kłosy na odłogu..." – nieznany wiersz Norwida*, „Studia Norwidiana" 2016, nr 34, s. 101–124. Warto wiedzieć, że od 2017 roku wszystkie numery poświęconego Norwidowi rocznika są dostępne w internecie pod adresem http://czasopisma.tnkul.pl/index.php/sn/issue/archive.

Ludziom skarżyć się nie mogę
Cudzych nie chcę rad,
Każdy ma swój cel i drogę,
Bóg ma cały świat.

Więc tam pójdę ze łzą w oku
I bez długich słów.
Sierp zawieszę na obłoku
Niby jasny nów!

Skończył, alić czas się zmienia,
A nim przeszedł próg,
Złoty kłos go opromienia,
Dzwonią sierpy sług.

Nie sług sierpy, lecz aniołów,
Ten ich zdradza śpiew.
Wierz! A cudny wskrzeszę połów
I rozbroję gniew!

Badacze przekonująco rozdzielają autorstwo tekstów między poetów i uznają, że umieszczony w publikacji tytuł *Smutny rolnik* raczej nie pochodził od Norwida, co potwierdza analiza zasobów Słownika Języka Norwida. Autorzy artykułu dają także bogaty komentarz, w którym przywołują nawet świadectwa wykonywania utworu. Jako przykład cytują np. fragment wspomnień Stanisława Przybyszewskiego (!), który opisuje, w jakim stopniu owa pieśń, wykonywana w rodzinnym domu przez matkę, poruszała jego dziecięcą wrażliwość[4]. Dotarcie lubelskich badaczy do nieznanego wiersza Norwida należy uznać za najważniejsze tekstologiczne odkrycie w norwidologii ostatnich kilkudziesięciu lat.

Kolejnym co do ważności odkryciem są dwa listy Norwida do Julii Pusłowskiej (z domu Druckiej-Lubeckiej), żony hrabiego Ksawerego Pusłowskiego z 1872 i 1874 roku. Listy ważne, po pokazujące zażyły charakter relacji poety z adresatką, nieuwzględnianą wcześniej w wiedzy o życiu Norwida. Odkrycia dokonały Zofia Dambek i Elżbieta Lijewska, publikując listy w 2000 roku w „Studia Norwidiana”[5].

Piotr i Edyta Chlebowscy opublikowali jeszcze dwie notatki historyczne Norwida odnalezione w archiwach w Toruniu i w Łodzi[6]. W tym samym artykule publikują i opisują nieznaną kartkę z zestawem szkiców Norwida, znajdującą się w Bibliotece Elbląskiej.

Nowości z kręgu prac plastycznych Norwida jest w ostatnich latach znacznie więcej. Jego lub jemu przypisywane rysunki czy grafiki w miarę systematycznie pojawiają się w galeriach i na aukcjach i najprawdopodobniej wystawiane na sprzedaż będą następne. Z obfitości dokonań Norwida na tym polu nie zdajemy sobie właściwie sprawy. Szacunkowo można przypisać mu autorstwo ponad 2000 prac plastycznych (szkiców, rysunków, akwarel, projektów medali itd.), w dużej części

[4] Zob. Stanisław Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa: Instytut Wydawniczy „Bibljoteka Polska” 1926, s. 10–11.

[5] Zofia Dambek, Elżbieta Lijewska, *Nieznane listy Norwida do Julii Pusłowskiej*, „Studia Norwidiana” 1999–2000, nr 17–18, s. 111–139.

[6] Piotr i Edyta Chlebowscy, *O kilku notatkach i jednym rysunku, czyli Norwid w Łodzi i w Elblągu*, „Studia Norwidiana” 2008, nr 26, s. 115–137.

zaginionych. Katalog prac plastycznych Norwida, którego opracowywania podjęła się Edyta Chlebowska, ma wypełnić sześć tomów, a przypomnijmy, że pierwszy z nich ma ponad 600 stron[7]. Prawdopodobieństwo zatem pojawienia się kolejnych rysunków czy akwarel jest bardzo duże, zwłaszcza że na rynku osiągają one coraz wyższe, a niektóre wręcz niebotyczne ceny.

Garść tych graficznych znalezisk, w których miał udział i piszący te słowa, została szczegółowo opisana w 33 numerze „Studia Norwidiana”[8]. Kilka przykładów (il. 2–6):

Il. 2. *Portret brodatego mężczyzny*

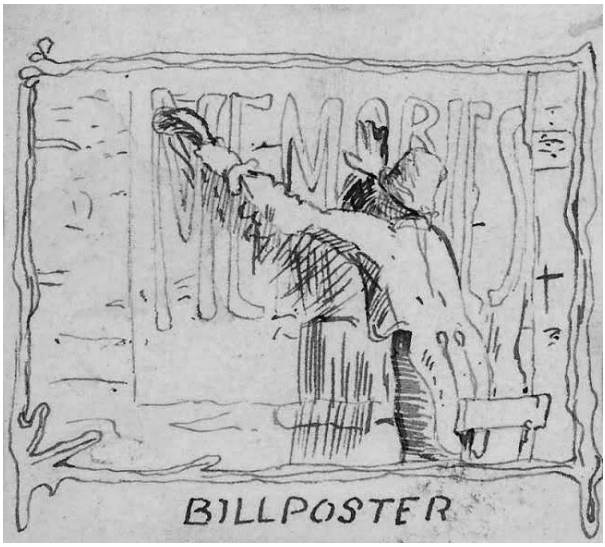
Rysunek pojawił się na aukcji w USA w 2006 roku i został kupiony przez kolekcjonera z Polski (il. 2).

Il. 3. *Widok wnętrza z dzieckiem*

[7] Edyta Chlebowska, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. 1: *Prace w albumach (1)*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2014.

[8] Edyta Chlebowska, *Na aukcji i w galerii – o kilku nieznanych realizacjach plastycznych Norwida*, „Studia Norwidiana” 2015, nr 33, s. 147–160. Zob. też *Uzupełnienie* opublikowane w „Studia Norwidiana” 2016, nr 34, s. 305–306, w którym autorka doprecyzowuje kwestię źródeł informacji o odnalezionych dziełach. O części odkryć jako pierwszy informowałem na dedykowanym Norwidowi blogu norwidiana.blogspot.com.

Obrazek pojawił się na niemieckiej aukcji w 2014 roku i również trafił do Polski (il. 3).

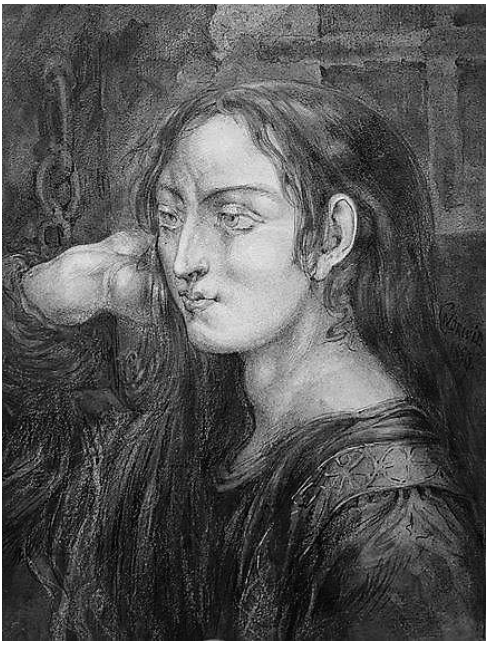


Il. 4. *Naklejacz plakatów*

Obiekt został wystawiony w 2014 roku i również poszedł w ręce prywatne. Jeśli chodzi o cenę, w licytacji wzrosła ona z 2 do 9 tysięcy złotych (il. 4).

Il. 5. Przypisywany Norwidowi rysunek *Spotkanie Chrystusa*

Wśród oferowanych prac plastycznych sprzedano też inny rysunek przypisywany Norwidowi (*Spotkanie Chrystusa*), który jednak w świetle ekspertyz okazał się falsyfikatem (il. 5). Rysunek sprzedano 15 grudnia 2014 roku, lecz później transakcję unieważniono.



Il. 6. *Pythia*

Najcenniejszym z odnalezionych dzieł plastycznych Norwida i prawdopodobnie jednym z najlepszych artystycznie jest *Pythia*, wystawiona w paryskiej galerii na sprzedaż wiosną 2014 roku (il. 6). Do obowiązków gospodarza norwidowskiego bloga, który od lat prowadzę, należy systematyczne przeszukiwanie zasobów internetu. Odnalezienie tak cennego dzieła było dla mnie wielką radością i satysfakcją, choć – dla dobra sprawy zakupu – nie mogłem o nim poinformować opinii publicznej przez dwa lata. Akwarela o wymiarach 20,9 × 15,6 cm jest niezwykle starannie wykonana, a nawet – co wyjątkowe u Norwida – wykończona płatkami złota. Jej dokładny opis znajduje się również we wspomnianym artykule Edyty Chlebowskiej. Po dwóch latach starań i negocjacji *Pythia* została zakupiona i znalazła się w zbiorach instytucji, która stara się doprowadzić do powstania w Polsce muzeum Norwida – Fundacji Museion Norwid. Zarówno *Pythię*, jak i większość reprodukowanych tu rysunków można obejrzeć na ekspozycji „Czas na Norwida", która od wiosny 2016 roku zdobi wnętrza pałacu w Chrzęsnem. Na wystawie tej prezentowana jest pokaźna część najcenniejszych zbiorów Fundacji, gromadzonych od wielu lat do projektowanego muzeum. Perłą kolekcji jest niewątpliwie *Pythia*.

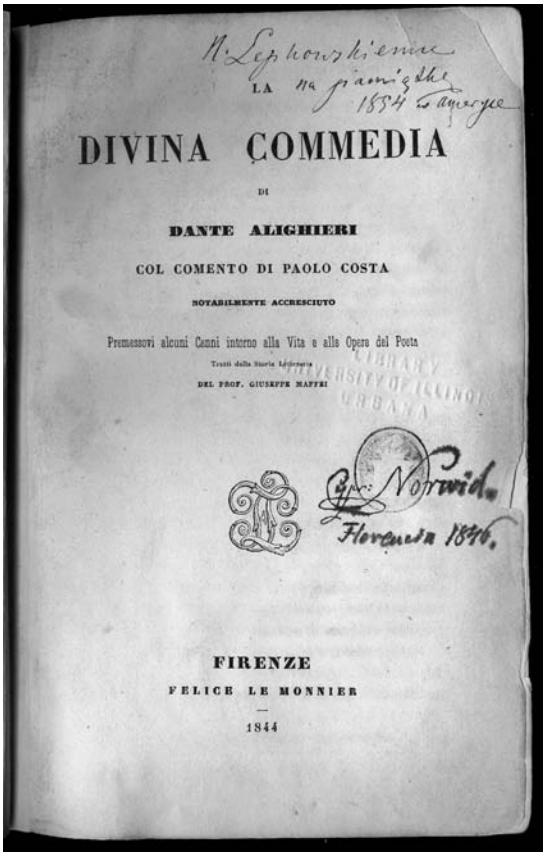
Po opublikowaniu przywoływanego artykułu Chlebowskiej na rynku aukcyjnym pojawiły się jeszcze dwa interesujące obiekty. W styczniu francuski portal aukcyjny wystawił do sprzedaży przypisywaną Norwidowi grafikę *Kloszard* (il. 7). Praca jest sygnowana nawet podpisem „Norwid", jednak trudno bez specjalistycznych analiz dokonać jednoznacznej atrybucji. Grafika za sprawą pana Przemysława J. Blocha trafiła w bardzo dobre miejsce: do zbiorów nowojorskiej Fundacji Rodzinnej Blochów[9].

[9] Zob. http://norwidiana.blogspot.com/2017/01/jest-nowy-rysunek-norwida.html [dostęp 15.09. 2017].

Il. 7. *Kloszard*

Il. 8. *Portret Matrony z herbem Pierzchała*

26 marca 2017 roku na przeprowadzonej przez galerię AGRA ART aukcji został sprzedany kolejny nieznany rysunek Norwida, *Portret Matrony z herbem Pierzchała* z 1864 roku[10] (il. 8). Nieco wcześniej pojawił się on na aukcji internetowej w USA i szybko z niej zniknął. Po kilku miesiącach został sprzedany w Polsce za rekordową kwotę 51 tysięcy złotych prywatnemu nabywcy.



Il. 9. Strona tytułowa należącego do Norwida egzemplarza *Boskiej komedii*

Prezentację odnalezionych dzieł Norwida wypada uzupełnić informacją o nowych materiałach, które pozwalają uzupełniać czy wyjaśniać nieznane fakty z biografii pisarza. Do nich na pewno należy oryginał aktu zgonu odnaleziony w paryskim archiwum XIII dzielnicy[11]. Za cenny przyczynek wzbogacający wiedzę o amerykańskim etapie biografii poety uważam również odnalezienie w Bibliotece Uniwersytetu w Illinois należącego do Norwida egzemplarza *Boskiej komedii*[12]

[10] Zob. http://norwidiana.blogspot.com/2017/03/nieznany-rysunek-norwida-sprzedany-za.html [dostęp: 15.09.2017].

[11] Zob. Adam Cedro, *Akt zgonu Norwida – dokument nieznany*, „Studia Norwidiana" 2013, nr 31, s. 137–140.

[12] Zob. Adam Cedro, *Numa Łepkowski i historia nieznanej dedykacji Norwida*, „Studia Norwidiana" 2011, nr 29, s. 135–156.

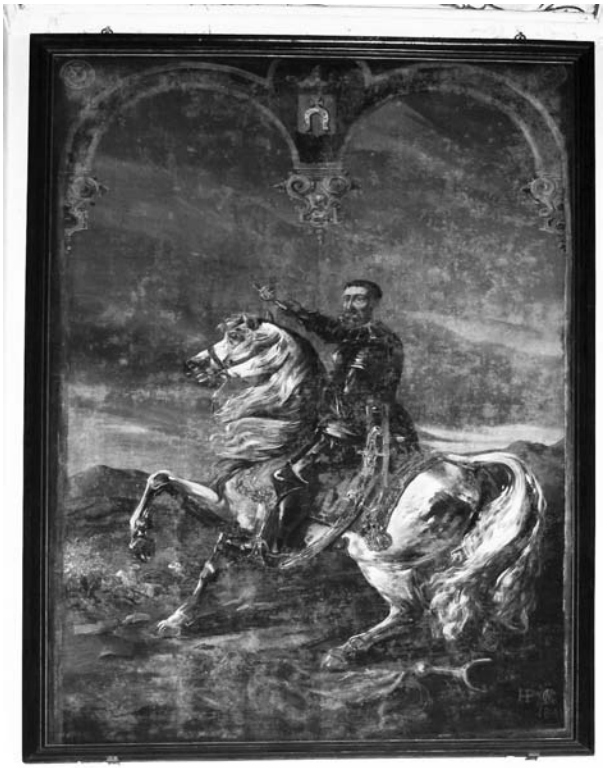
(il. 9). Dzięki temu znalezisku nie tylko udało się przywrócić wiedzy o polskiej kulturze sylwetkę Numy Łepkowskiego, pochodzącego z Podola uczestnika powstania listopadowego, przyjaciela Augusta Antoniego Jakubowskiego, wybitnego kompozytora i gitarzysty dającego lekcje gry w najlepszych nowojorskich domach, któremu podarował Norwid książkę, ale także zobaczyć odcisk Norwidowego sygnetu z herbem Topór na stronie tytułowej cennego dzieła.

W kwietniu 2016 roku zbiory nowojorskiej Fundacji Rodzinnej Blochów wzbogaciły się o kolejny cenny i związany pośrednio z Norwidem nabytek: rodzinny album fotograficzny należący do Marii de Bonneval z Gerliczów (1841–1927?). Na jego kartach znaleźć można około 200 zdjęć członków jej rodziny i znajomych, wśród których ponad 70 to także osoby znane Norwidowi, pojawiające się jako adresaci jego korespondencji i towarzyszące mu w różnych momentach biografii. Tym samym mamy możliwość po raz pierwszy zobaczyć podobizny wielu ludzi, z którymi poeta się spotykał, dyskutował, załatwiał interesy, którzy go gościli na salonach, raczyli obiadami, wspomagali materialnie i znosili jego humory. Zbieżność kręgu rodziny i przyjaciół Marii de Bonneval z Norwidem nie jest przypadkowa. Siostrą jej matki, Wincentyny z Górskich (1813–1852), była bowiem Konstancja Górska, a więc kobieta, z którą łączyła poetę wieloletnia, o różnych fazach intensywności, bliska znajomość. Norwid wiele razy wspomina wizyty u Bonnevalów, a szczególnie urokliwe słowa poświęca ich córeczce Sybilli, z którą wielokrotnie się bawił. Tak więc ich długoletnia znajomość wskazuje na ogromną zażyłość poety z siostrzenicą Konstancji Górskiej. Podobny, choć o połowę mniejszy album znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego i można go obejrzeć w internecie[13]. Należy spodziewać się, że w trakcie pracy nad opisami do albumu ujawnione mogą zostać kolejne nieznane fakty z życia Norwida.

Na zakończenie pragnę odnieść się do nieopisanego jeszcze przez norwidologów przekazu, związanego z portretem konnym hetmana Stanisława Koniecpolskiego znajdującym się nad wejściem do zakrystii w kościele pw. Świętej Trójcy w Koniecpolu (il. 10). Według miejscowych przekazów, które poznać możemy choćby w internecie, autorem owego portretu (a ściślej: kopii portretu Henryka Potockiego z XVII wieku) jest Cyprian Norwid[14]. Młodziutki artysta miałby namalować ów portret w roku 1841, na prośbę Henryka Pilawy Potockiego. Dowodziłby tego jakoby monogram CN widniejący w rogu portretu obok monogramu autora oryginalnego portretu (HP).

Nie ma jednak żadnych dowodów na to, aby Norwid w 1841 roku malował taki obraz. Znajomość innych prac malarskich artysty praktycznie wyklucza techniczne możliwości wykonania przez niego tego typu kopii, zwłaszcza jeśli uświadomimy sobie, że Norwid miał wówczas zaledwie 20 lat. Ale najważniejszym argumentem przemawiającym za odrzuceniem możliwości przypisania autorstwa obrazu jest właśnie wspomniany monogram. Wyraźnie widać w nim litery CM, a nie CN, co sugerują miejscowi krajoznawcy i historycy.

[13] http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=20235 [dostęp: 15.09.2017].
[14] Zob. np. http://www.peuk.fiiz.pl/pl/poi/3301027 [dostęp: 15.09.2017].



Il. 10–11. Portret hetmana Stanisława Koniecpolskiego w kościele Świętej Trójcy i powiększenie fragmentu z monogramami. Fot. Tomasz Brzeziński

Dokonany tu pobieżny przegląd ostatnio odnalezionych i ujawnionych norwidianów wskazuje, że praca nad wyjaśnieniem i opisaniem wielu nowych faktów z życia i twórczości Norwida daleka jest od skończenia. Mnogość pojawiających się w ostatnich latach artefaktów i informacji każe oczekiwać następnych, niewykluczone, że równie ważkich.

BIBLIOGRAFIA

Cedro Adam, *Akt zgonu Norwida – dokument nieznany*, „Studia Norwidiana" 2013, nr 31, s. 137–140.

Cedro Adam, *Numa Łepkowski i historia nieznanej dedykacji Norwida*, „Studia Norwidiana" 2011, nr 29, s. 135–156.

Chlebowscy Edyta i Piotr, *„Blade kłosy na odłogu..." – nieznany wiersz Norwida*, „Studia Norwidiana" 2016, nr 34, s. 101–124.

Chlebowscy Piotr i Edyta, *O kilku notatkach i jednym rysunku, czyli Norwid w Łodzi i w Elblągu*, „Studia Norwidiana" 2008, nr 26, s. 115–137.

Chlebowska Edyta, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. 1: *Prace w albumach* (1), Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2014.

Chlebowska Edyta, *Na aukcji i w galerii – o kilku nieznanych realizacjach plastycznych Norwida*, „Studia Norwidiana" 2015, nr 33, s. 147–160.

Chlebowska Edyta, *Uzupełnienie*, „Studia Norwidiana" 2016, nr 34, s. 305–306.

Dambek Zofia, Lijewska Elżbieta, *Nieznane listy Norwida do Julii Pusłowskiej*, „Studia Norwidiana" 1999–2000, nr 17–18, s. 111–139.

http://norwidiana.blogspot.com/2017/01/jest-nowy-rysunek-norwida.html [dostęp 15.09.2017].

http://norwidiana.blogspot.com/2017/03/nieznany-rysunek-norwida-sprzedany-za.html [dostęp 15.09.2017].

Norwid Cyprian, *Dzieła wszystkie*, redaktor naczelny Stefan Sawicki, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007–.

Trojanowiczowa Zofia, Dambek Zofia, Lijewska Elżbieta przy współudziale Czarnomorskiej Jolanty, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1–3, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2007.

FOUND TILL TODAY. ON NORWID'S WORKS DISCOVERED RECENTLY

Summary

The article collects information on Norwid's works found in recent years. The most important discoveries include song lyrics ["Blade kwiaty na odłogu..."], two Norwid's letters to Julia Pusłowska and an original death certificate of the poet. As to the art works, unknown graphics (6 pieces) and one watercolor of rare beauty (*Pythia*) were revealed at the auctions. Most of these works enriched the collection of the Museion Norwid Foundation. In the university library in Illinois, a copy of *Divine Comedy*, given by the poet to Numa Łepkowski, was found. Another important item for Norwidology is a family photo album belonging to Maria de Bonneval née Gerlicz acquired for the collection of the Bloch Family Foundation, which included photos of over 70 people whom Norwid knew. The article also informs about fakes and works whose authorship cannot be credibly attributed to Norwid.

Trans. Izabela Ślusarek

Eliza Kącka
(Uniwersytet Warszawski)

PIERWIASTEK NORWIDYCZNY, CZYLI NORWID IRZYKOWSKIEGO

1. WIELKIE *ENTRÉE* NORWIDA?

Powiewające szalem *à la* Loïe Fuller secesyjne dziewczę z okładki sławnego potrójnego numeru „Chimery" z 1904 (recte: 1905) roku[1], a więc wydanego w przededniu rewolucji, nie zapowiada w żadnym razie tego, co czytelnik pisma dla dusz wytwornych znaleźć musiał w środku. Był to bowiem, jak wiadomo, tom poświęcony w całości dziełu Norwida. W momencie, gdy wyszedł drukiem, decydowały się *de facto* losy tego dzieła: Norwid przestał być oto zagadką poezji polskiej, a stał się jej wielkością, dla współczesnych zaś – problemem. Czemu Miriam-Przesmycki nie wzmocnił tej historycznej chwili którąś z prac graficznych Norwida, pojąć nie sposób. Najpewniej pragnął, może i półświadomie, osłabić efekt szoku, jakim miało być wtargnięcie w klimat polskiej moderny kogoś tak jej obcego. Tak oto upragnione przez Miriama wielkie *entrée* Norwida odbyło się pod znakiem mimowolnego antyhołdu wobec przybysza z innej kultury duchowej. Można by rzec, że zaklinanie autora *Promethidiona* w kształt epoki było i jest nieuchronne, ale że poświadczało i poświadcza zarazem marginalność wielu jego twórczych dyspozycji, wymykających się nie tylko współczesnym. Tę niewygodną sytuację kompensowała jednak legenda[2], dając Norwidowi wyznawców, nie czytelników – z nielicznymi co prawda wyjątkami. O jednym z takich wyjątków zamierzam tu opowiedzieć.

---

[1] O obecności Cypriana Norwida na łamach „Chimery" pisali m.in. Ewa Korzeniewska, Marek Buś, Grzegorz P. Bąbiak, Anna Szczepańska. Por. Grzegorz P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery" Zenona Przesmyckiego*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002, s. 125 i n.; Marek Buś, *Norwidyści. Miriam – Cywiński – Borowy – Makowiecki – Wyka. Konteksty*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej 2008, s. 17 i n.; Ewa Korzeniewska, *Miriam a Norwid*, „Pamiętnik Literacki" 1965, nr 56, s. 407 i n.; Anna Szczepańska, *„Chimera". Tekstowa kolekcja Zenona Przesmyckiego*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2009, s. 187 i n.

[2] Andrzej Z. Makowiecki, *O młodopolskiej legendzie Norwida*, w: idem, *Wokół modernizmu*, Warszawa: PIW 1985, s. 115–135. Por. także idem, *Brzozowski przeciw Miriamowi – komentarz z roku 2011*, w: *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*, red. Urszula Kowalczuk, Andrzej Mencwel, Ewa Paczoska, Paweł Rodak, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012, s. 202. Por. także Marek Buś, *Młodopolski Norwid – „legenda" czy „zagadnienie kultury"?*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków: Universitas 1995, s. 409–427.

Nie ja pierwsza wpadłam na pomysł zestawienia Cypriana Norwida z Karolem Irzykowskim. W książce *Czytając Norwida* Jacek Trznadel rysuje taką oto linię kontynuacji:

> [...] należałoby zdać sobie sprawę, ile w tym [dorobku Młodej Polski – E.K.] bezpośrednio i niebezpośrednio podjętej linii Norwida: na najlepszych kartach dramatów Wyspiańskiego, w wierszach, powieściach, dramatach Tadeusza Micińskiego, za mało odkrytego, w paszkwilach graniczących z rozpaczą u Brzozowskiego czy nawet chłodnym intelektualizmie Irzykowskiego[3].

Tą ostatnią właśnie – chłodną – stacją na drodze Norwidowskiego ducha przez teksty potomnych spróbuję się tutaj zająć. Stacją, dodam, mocno nieoczywistą, choć poświadczoną wspólnotą skojarzeń z Arturem Sandauerem i Jackiem Trznadlem, a materiałowo – kilkoma tekstami Irzykowskiego, o których będzie tu mowa. Nie tylko jednak o eksplicytnych wypowiedziach autora *Pałuby* napiszę, lecz spróbuję, choćby punktowo, nakreślić linię pokrewieństwa w myśleniu o społecznej roli sztuki, o sytuacji polskiego intelektualisty, o (jakże niefortunnej) konstrukcji świata.

2. PROLEGOMENA: SOJUSZNIK

Karol Irzykowski potrzebował pilnie sojusznika. Tezą mojego artykułu jest, że znalazł go w jednym z nielicznych myślicieli pośród pisarzy polskich – w Cyprianie Norwidzie. Kto chciał w tradycji polskiej znaleźć refleksję skierowaną przeciw wszelkiej iluzji, nie mógł przejść obok Norwida obojętnie. Odkrycie spuścizny autora *Assunty* było dla epoki nie tylko wielkim darem, ale i zadaniem. I nie tylko zadaniem, lecz także wyzwaniem. I więcej niż wyzwaniem, bo zaskoczeniem. Norwidowski numer „Chimery" należał bez wątpienia do ważniejszych czytelniczych doświadczeń pokolenia. Gdy się ukazał, Irzykowski miał 31 lat, był zatem w pełni dojrzały do ideowej konfrontacji. Już wcześniej, choćby na swoich germanistycznych studiach, mógł zetknąć się z tomem lipskiej edycji Brockhausa (choć logika życia literackiego wskazuje, że dopiero w blasku autorytetu „Chimery" czytelnicy sięgnęli po ów zakurzony tom). Co mógł zatem poznać Irzykowski? „Brockhaus"[4] to przede wszystkim *Quidam*, *Bransoletka*, *Cywilizacja*, *Próby*[5]. Numer norwidowski „Chimery" zawierał m.in. *Stygmat*, *Pompeję*, *Promethidiona*[6]. Do epoki pierwszych

---

[3] Jacek Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa: PIW 1978, s. 245.

[4] Por. Zbigniew Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa: Ancher 2003, s. 362.

[5] Poza tym w tomie pomieszczone zostały: *Pięć zarysów*, *O sztuce*, *Harfa czyli Liryczna i okolicznościowa część poezyj* (*Bezimienni*; *Malarz z konieczności*; *Wielkość*; *Na zapytanie, czemu w konfederatce. Odpowiedź*; *Do panny Józefy z Korczewa*; *Do Pani na Korczewie*; *Do Emira Abdel-Kadera w Damaszku*; *John Brown*; *Do władcy Rzymu*; *Żydowie polscy. 1861*; *Z Horacjusza* [„Nie złoto i nie kość słoniowa"]), *Garstka piasku*, *Rozmowa umarłych*, *Dwa męczeństwa. Legenda*, *Epimenides. Przypowieść*, *Człowiek. Wiersz przypisany P. z N. S., siostrze*, *Polka*.

[6] Nadto w numerze znalazły się: *Bogowie i człowiek*, *Czas i prawda*, *Fatum*, *Fraszka* [*La religion de V. Hugo*], *Idee i prawda*, *Ironia*, *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*, *Lapidaria*, *Laur dojrzały*, *Litość*, *Moja piosnka* [II], *Mój psalm*, *Narcyz*, *Nerwy*, *Niebo i ziemia*, *Pielgrzym*, *Pierwszy list, co mię doszedł z Europy*, *Powiedz im, że duch…*, *Z Buonarottiego*, *Purytanizm*, *„Ruszaj z Bogiem"*,

wielkich kampanii pana Karola należy też edycja Romana Zrębowicza z 1910 roku. Jej część pierwsza zawierała *Garstkę piasku*, *Cywilizację*, *Bransoletkę*, *„Ad leones!”*, *Tajemnicę lorda Singelworth*, *Stygmat*; część druga: *Epilog* z *Promethidiona*, *Memoriał o Młodej Emigracji*, *Krytyków i artystów*, *Ostatnią z bajek*, *Milczenie*, *Czarne* i *Białe kwiaty*[7].

Lekturom tym towarzyszyć musiała ambiwalencja: okazało się bowiem, że wiele z tego, co autor *Pałuby* w krwawym trudzie wydobywał z głębi siebie, ktoś już wcześniej wymyślił niezależnie. Tym razem nie idzie mi o Stanisława Brzozowskiego, z którym Irzykowski wiódł wieloletni spór i dialog[8]. Chodzi o kogoś, kto posiadał – by sparafrazować słowa samego Irzykowskiego – taką „dyskrecję ciszy”[9], jakiej brakło autorowi *Legendy Młodej Polski*. Pod tym względem był Norwid rewersem wielkiego krytyka. I to w stopniu mogącym wzbudzić zawiść u kogoś niechętnego całe życie werblom bitewnym. Jednakże wyparciem, jakby rzekł psychoanalityk, intelektualnej zawiści o pierwszeństwo bywa też nadzieja na wspólnotę i na uwiarygodnienie naszych własnych – niepopularnych – intuicji. Gdy dwaj pisarze-rewelatorzy, i to z różnych epok, dochodzą niezależnie od siebie do zbliżonych intuicji, prawda musi być gdzieś w pobliżu. Irzykowski nigdy nie dookreślił, co uważa za „treść” (a walczyli o nią obaj z Witkacym jak dwaj nożownicy o zawiązanych oczach), lecz przyjrzenie się jego poglądom na „treść” skontrastowaną z „formą” uświadamia, jak zaskakująco blisko jesteśmy tu racji, które towarzyszyły Norwidowskiej „walce z formą”[10]. Paradoks potyczek Norwida z martwą formą o żywe słowo brał się z tego, że batalii nie toczył tu naturszczyk języka, lecz literat trudny i wymagający estetycznie, a zarazem niechętny każdej fetyszyzacji formy kosztem treści. Przeświadczenie autora *Pałuby*, że w literaturze „forma”, która – gdy nie przekazuje światoogłądu – jest niczym, było przeświadczeniem z ducha norwidowskim.

3. ZAGADKA TYTUŁU

Gdy w 1913 roku publikował Irzykowski *Czyn i słowo*, dyskutował, co oczywiste, ze Stanisławem Brzozowskim i jego instrumentarium – o czym pisali liczni

---

Rzeczywistość i marzenia, *Sfinks* [II], *Sieroctwo*, *Do Marii Trębickiej* (Smutną zaśpiewam pieśń), *W tej powszedniości*, *Źródło*. W wydaniu zamieszczono jeszcze przekłady z *Odysei*, *Kleopatra*, *La Philosophie de la guerre*, listy do Marii Trębickiej z lat 1845–1858.

[7] Irzykowski czytać mógł też *Assuntę, czyli Spojrzenie. Poema* (wydaną w 1908 za tekstem autografu) oraz *Rzecz o wolności słowa* (dostępną wtedy w pierwodruku z 1869).

[8] Por. Mateusz Chmurski, *„Nie posiadał tej dyskrecji ciszy”. Karol Irzykowski wobec Stanisława Brzozowskiego*, w: *Konstelacje*..., s. 212–229. Por. także Artur Królica, *Postawa wychowawcy a postawa klerka. Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego spór o światopoglądowe podstawy krytyki literackiej*, Opole: Uniwersytet Opolski. Wydawnictwo 2000.

[9] Karol Irzykowski, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności; Lemiesz i szpada przed sądem publicznym: [w sprawie Stanisława Brzozowskiego]; Prolegomena do charakterologii*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980, s. 498.

[10] Por. Stefan Sawicki, *Norwida walka z formą*, Warszawa: PIW 1986, s. 12 i n. Por. także Grażyna Halkiewicz-Sojak, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2010, s. 91.

znawcy, od Wojciecha Głowali[11] poczynając. Dwa kluczowe pojęcia, po jakie sięgnął, posłużyć mu miały w sojuszniczej z autorem *Głosów wśród nocy* walce z, by tak rzec, romantyzmem „przenoszonym", który odżył w drugiej fazie Młodej Polski – a pochodziły one zarazem z jądra romantycznej problematyki. Jak użyć nieromantycznie pojęć romantycznych, dowiedział się Irzykowski od Norwida. Przytoczmy fragment z *Epilogu Promethidiona*:

> Słowo – jest c z y n u t e s t a m e n t e m: czego się nie może czynem dopiąć, to się w słowie t e s t u j e, przekazuje; takie tylko słowa są potrzebne i takie tylko zmartwychwstają czynem – wszelkie inne są mniej lub więcej uczoną f r a z e o l o g i ą albo mechaniczną koniecznością, jeżeli nie rzeczą samej sztuki.

I dalej:

> Tak to zapracowywa się na sztukę w labiryncie tych sił p o s t a c i o w a n i a, które w y o b r a ź n i imię noszą. N a r o d o w y a r t y s t a o r g a n i z u j e w y o b r a ź n i ę, j a k n a p r z y k ł a d p o l i t y k n a r o d o w y o r g a n i z u j e siły stanu [...] Natura wyobraźni, to jest, siły postaciowania, w obowiązującej jest harmonii względem otaczającego materiału...[12]

„Czyn" i „słowo" to para Norwidowskich pojęć konstytutywna nie tylko dla *Promethidiona*, acz w tym tekście spotykają się one w miejscu, które Irzykowski mógł zapamiętać – w *Epilogu*. *Epilogu*, który w wątku testamentu do podjęcia i zrealizowania w sobie godził perspektywę moralnego zobowiązania z pewną formą emancypacji (imperatyw: „kończ w sobie"). Jednym słowem, *Epilog* projektuje ścieżkę samotniczą, przebiegającą poza zbiorowością, ale nietracącą jej z moralnego pola widzenia. Takie ustawienie proporcji – akcent na etykę i dyskrecję – było typowe i dla Irzykowskiego. Jeśli do tego dodać zagadnienie stosunku wyobraźni do „otaczającego materiału", powiedzieć można, że poruszamy się w kręgu zagadnień dla krytyka typowych. Gdyby przejrzeć *Czyn i słowo* pod kątem norwidowskiej problematyki, zauważyć można zgęszczenie takich – pamiętnych skądinąd – formuł, jak: „Tylko budowa rodzi budowę, a krew rodzi tylko znowu krew"[13]; „Słowo jest czynem tak dobrym jak każdy czyn inny"[14]; „Jednakże maksyma «myśl po czynie» pasuje bardzo dobrze do tego: najpierw robić powstanie, a potem je uzasadniać (na papierze)"[15]; „Od czynu wyzwala praca, od pracy czyn"[16]; „Lecz nigdy i nigdzie krew sama przez się nic nie zdziałała..."[17]. Wskazuję kilka sentencji pieczołowicie wypisanych przez Jacka Trznadla[18], lecz analogicznych można znaleźć w samym *Czynie i słowie* dużo więcej. Czy to świadectwo konwergencji wyobraźni, postaw, inspiracji? Z pewnością, chociaż trudno przesądzać o jej skali,

---

[11] Por. Wojciech Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe 1972, s. 86 i n. Por. także Sylwia Panek, *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne" 2006, s. 170 i n.

[12] Cyprian Norwid, *Promethidion – Epilog*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Poematy* II, w opracowaniu Stefana Sawickiego i Piotra Chlebowskiego, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2011, s. 130 i 134.

[13] Karol Irzykowski, *Czyn i słowo*..., s. 305.

[14] Ibidem, s. 482.

[15] Ibidem, s. 286.

[16] Ibidem, s. 276.

[17] Ibidem, s. 304.

[18] Por. Jacek Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, s. 209–210.

gdyż nie tylko Norwid był tutaj dawcą pojęć i strategii interpretacyjnych. A jednak wielość kryptocytatów z myśli Norwida upewnia, że nie da się jego obecności w pamięci Irzykowskiego pominąć[19].

Powyższa konstatacja godna jest dygresji. W 1934 roku Irzykowski recenzował dwie książeczki o czynie: *Czyn* Tadeusza Kotarbińskiego i *Harmonię czynu* Jana Nepomucena Szumana[20], rozwijając swoją znaną, a – zakładam – przyswojoną m.in. za sprawą Norwida ideę, że czyn, w zestawieniu ze słowem, potrafi być banałem. Powracając myślą do pamiętnej z czasów jego młodości inflacji słowa, podsumował ją paradoksem: „Ustał mit o dekadentyzmie: dekadenci bili się świetnie"[21]. Pisząc zaś o potrzebie etyki czynu, przywołał idee hr. Richarda Coudenhove-Kalergi (1894–1972), apostoła Paneuropy i prawnuka, jeśli się nie mylę, Marii Kalergis.

4. PAŁUBIZM NORWIDA

Irzykowski nie opublikował pierwszej wersji *Pałuby* (zaczętej może nawet w wieku lat 18, w 1891 roku, a ukończonej 31 sierpnia 1899 roku). Co się działo, zanim 12 lipca 1902 ukończył drugą wersję, którą w 1903 opublikował Bernard Połoniecki? Sam Irzykowski zapewniał, że winna temu opóźnieniu nie była lektura Freuda. Spekuluję, że jednym z czynników retardacji było lekturowe spotkanie z autorem *Assunty*. Pewne jest, że w sposobie patrzenia Norwida bez trudu znaleźć można odpowiedniki instrumentarium *Pałuby*: w terminologii „punktów wstydliwych", „niepoprzebijanych ścianek", „garderoby duszy", a przede wszystkim pierwiastka pałubicznego – zderzenia uwewnętrznionego obrazu „świata ideału" z rzeczywistością. Podobnie jak autor *Fortepianu Szopena*, powieściopisarz demonstrował, że ideał do pewnego tylko stopnia znosi branie go na serio. Po przekroczeniu miary, czyli załganiu się, dochodzi do głosu immanentna ironia rzeczywistości[22]. Czym jest pierwiastek pałubiczny? Przytaczam z *Pałuby*:

> A tuś mi, tajemniczy pierwiastku! Przybywasz płatać figle mojemu bohaterowi, ty wysłańcze Bogini Rzeczywistości? Ale dobrze mu tak: dlaczego nie ukorzy się i nie uwielbia twojej Pani, ale maluje na lustrze i pieści się skaleczonym odbiciem, skoro naga, „brzydka" prawda piękniejsza jest i obfitsza od złudzenia![23]

W drwiącym, ironicznym tonie komunikuje się nam tutaj coś o ingerencji rzeczywistości w świat, jak mawiali ówcześni filozofowie, „myślny". Ingerencja ta

---

[19] Analiza aforystycznie zwięzłych zapisków Irzykowskiego rodzi raczej skojarzenie z lapidarnością stylu (i korespondującą z nią) filozofią Norwida niż z pismami Brzozowskiego, który skądinąd również pojęć czynu, słowa i pracy używał nie bez zadłużenia u Norwida.

[20] Por. Karol Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 3, oprac. Janina Bahr, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2000, s. 423–429.

[21] Ibidem, s. 423.

[22] Podobne odkrycie nagłośnił w tychże co Irzykowski latach George Bernard Shaw, zwłaszcza w *Kwintesencji ibsenizmu*.

[23] Karol Irzykowski, *Pałuba; Sny Marii Dunin*, oprac. Aleksandra Budrecka, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1981, s. 193.

ma charakter obiektywny, ale paradoksalnie odczuwany jako subiektywny („gość skryty, niepożądany, wyrzucany za drzwi, gość, którego biletu nie kładzie się na tacy”[24]), a więc nieodłączny od procesu poznawczego, a nawet tożsamy z metafizycznym wymiarem prawdy. Jaka stoi za tym zagadkowa filozofia? Kto pierwszy orzekł, że doskonałość jest w rzeczywistości nieosiągalna? Między innymi Platon. Jest to więc pewien wariant platonizmu, lecz osobliwie zakażony fatalizmem. Taki właśnie swoisty, „defektywny platonizm” widziałabym w *Białych kwiatach* Norwida, i nie tylko. Pierwiastek pałubiczny, „wysłannik Bogini Rzeczywistości”, to pierwiastek demistyfikacji, rozbrajacz złudzeń, przeciwnik pewności – czy jego charakter nie wydaje się pochodną takiej wizji świata, jaką zapisał Norwid w lekcjach o Słowackim?

> Winszuję zaś tym, co życie jasno widzą; dla mnie jest ono sprawą pełną stron dramatycznych, a nie automatycznych, a więc i zawiłych[25].

Norwidowska gnoma: „Zawsze – zemści się na tobie: BRAK”[26] czy fraza Tadeusza Micińskiego: „Mojej wolności dowodem błąd”[27] – to nieodrodne dzieci dobrze znanej romantycznej herezji ze źródłem u Friedricha Schlegla (*Fragmenty z Athenaeum*) i Artura Schopenhauera (*Parerga i Paralipomena*). W skrócie można ją zreferować tak: szkic jest wyrazistszy od dzieła wykończonego, które w miarę dopracowywania martwieje. Innymi słowy: tym, co w dziele żywe, jest spontaniczność, ślad ręki artysty, osobowość, a nie harmonia (dziś) nieosiągalna. Albo jeszcze inaczej: tym, co Irzykowskiego mogło ująć w myśli Norwida, była fatalistyczna podbudowa artystycznego (i życiowego) *non finito*. I nic bardziej przekonującego niż sama twórczość Norwida: to, co u niego naprawdę nieodparte, ma zawsze charakter *capriccio*. W listach Norwida znajdziemy mnóstwo sygnałów nieukończenia, niedoszlifowania: „Kazano mi napisać list długi i dobry – za pierwsze mogę ręczyć”[28]. Pośpiech i niedopracowanie mają – poza momentalnym uwarunkowaniem biograficznym – również intencję przewartościowującą nasz stosunek do listu i do nas samych. W liście do Marii Trębickiej pisał poeta: „O sobie nie wiem, co napisać, bo nie uczyłem się, niestety, retoryki i stylu od francuskich pisarzy, a mianowicie j o u r n a l i s t ó w, którzy o przedmiotach najmniej interesujących wielkie foliały kreślić mogą”[29]. *Non finito* Irzykowskiego nie było tożsame z propozycją czy dyspozycją Norwida, lecz ów bystry czytelnik nie mógł tego aspektu nastawienia poety do rzeczywistości nie dostrzec.

---

[24] Ibidem, s. 208.

[25] Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, w: idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 6 (*Proza*), Warszawa: PIW 1971, s. 450.

[26] Idem, *Fortepian Szopena*, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 2, s. 145.

[27] Tadeusz Miciński, *Ananke*, w: idem, *Poezje*, oprac. Jan Prokop, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980, s. 61.

[28] Cyprian Norwid, *List do M. Trębickiej z 2 stycznia 1846 r.*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 10, s. 72.

[29] Ibidem, s. 115.

5. TRAGIZM I IRONIA

Za kolejny punkt spotkania uważam doktorat Irzykowskiego, studium *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*. Stanowiło ono estetyczne *credo* krytyka, wykład jego koncepcji tragizmu w życiu i na scenie, wychodzący od refleksji nad późnoromantycznym dramaturgiem niemieckim. Warto skupić się na fragmencie, który mówi o odkryciu, jakiego się u Hebbla dopatrzył Irzykowski, a które nazwał „samopoprawką". Mechanizm metafizyczny wychodzi tu, twierdzi Irzykowski, od tendencji zaprzecznych, właściwych samej rzeczywistości. Mamy tu do czynienia jakby z przeniesieniem dialektyki Heglowskiej na płaszczyznę egzystencjalną:

> samopoprawka ma stały ruch od jakiegoś stanu skupienia do stanu negacji, rozkładu, zguby; ruch odwrotny obserwuje Hebbel o wiele rzadziej w życiu rzeczywistym [...], za to bardzo często konstruuje go w swoich poezjach. [...] przykład takiej samopoprawki widzę w typowym hebblowskim sonecie pt. *Apollo belwederski*: „Kto będzie tak pięknym jak ty, niech cię kiedyś rozbije!" – rzekł mistrz do swego dzieła i nic nie zaryzykował, bo jeżeliby nawet w przyszłości znalazł się taki piękny zuchwalec i podniósł rękę z młotem, by rozbić ów posąg, musiałby go natychmiast opuścić, bo już przez sam ten zamiar stałby się brzydkim![30]

W idee skrajne wpisany bywa zatem czynnik autodestrukcji. Tu właśnie idealistyczna dialektyka przechodzi w metafizykę. W komentarzu podkreśla Irzykowski sens samopoprawki jako „ofiary, rezygnacji", cesji na rzecz świata, by stwierdzić: „Samopoprawka to zmodernizowane fatum greckie, a raczej – biorąc rzecz mniej literacko-historycznie – to jedyne, właściwe fatum"[31]. Korekta „jedyne, właściwe fatum" zdaje mi się z ducha bardzo norwidowska, podobnie jak stwierdzenie, iż treścią tragedii Hebbla są „takie fakty, takie wypadki i przeżycia, w jakich poeta na mocy własnych doświadczeń czy skłonności najczęściej błyskawicę owej samopoprawki widywał"[32]. W ostatnim fragmencie Irzykowskiemu udała się nawet składnia norwidowska, lecz – oczywiście – stawka tego fragmentu przekracza wymiar pastiszu. Ową stawką jest bowiem przekształcenie problemu metafizycznego w problem kultury – zatem kwestia antropologiczna wagi pierwszej. Albo inaczej: jak nonsens (lub łagodniej – niejasny sens) losu zrównoważyć sensem tekstu? Sama idea samopoprawki zdaje się bowiem nie tylko próbą okiełznania i zapędzenia demonów dialektyki do pracy we własnej kuźni sensu. Jest także próbą ocalenia wartości – bez trybutu w postaci uproszczonej filozofii egzystencji. Jako że obaj pisarze należeli jeszcze do kultury heroicznej, tj. takiej, która honoruje wiarę w istnienie wartości. Traktat *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności* (czyli przeznaczenia) mówi właśnie o tym. Ironia zaś jest w myśli Norwida i Irzykowskiego jednym z – paradoksalnych – strażników wartości. Jako łącznik między obu autorami postrzegał ją Artur Sandauer:

> Norwidowska ironia. Nie jest to – znana nam już z dialogów Platońskich – klasyczna antyfraza [...] nie jest to, jak u romantyków – kpina nieskończonego ducha ze skończonej materii, lecz odwrotnie, kpina materii z nieskończonych pretensji ducha. Jest to zgrzyt chropawego materiału

[30] Karol Irzykowski, *Czyn i słowo*..., s. 61–62.
[31] Ibidem, s. 62.
[32] Ibidem, s. 63.

– coś, co mąci melodie czy rozmija się z koleiną. Ten opór bezkształtnego żywiołu, który nie poddaje się naszym formułkom, nazwie kiedyś Irzykowski „pałubizmem”[33].

6. POETYCKOŚĆ

W tekście *Prolegomena do charakterologii* pisał Irzykowski:

> Simmel żąda socjalnej psychologii, w odróżnieniu od indywidualnej – nie przekracza jednak granic tematu swych rozważań poza stosunki grup, gdyż np. stosunków między jednostkami nie uważa już za przedmiot socjologii. Tu jest p e w n a l u k a. Wypełnia ją, jak zawsze, poezja – która była u kolebki wszystkich nauk[34].

Poezja u kolebki wszystkich nauk jest zarazem sojuszniczką krytyki tak uprawianej, jak starał się ją rozumieć Irzykowski[35] (a tu pozostawał niewątpliwie dłużnikiem Brzozowskiego). Do pojęciowej trójcy poezja–krytyka–życie można by jeszcze włączyć filozofię, z tym zastrzeżeniem, że wątek poetyckości wchodzi z pewnymi odmianami filozofowania w kolizję. Brzozowskiemu uświadomili to Newman, Vico i Norwid. Newmanowska formuła *poetical mind* i Vikiańska *sapienza poetica*[36] okazały się antidotum na refleksję systemową, angażującą jedynie pewne władze intelektu, lecz nie całego człowieka w pełni jego potencji i ułomności. Mądrość poetycka ma wreszcie to do siebie, że nie potrzebuje do końca rozjaśniać zawiłości losu – i że na te zawiłości, niejasności, dziwne meandry przeznaczenia (czy konieczności) pozwala. Obaj krytycy – Brzozowski i Irzykowski – mieli za sobą lekturę wykładów Norwida o Słowackim. Mogli je docenić nie przez wzgląd na samego Słowackiego, co dla zapisanych tam intuicji dotyczących poezji w sensie nie wierszopisarskim, lecz egzystencjalnym. I dla deklaracji o niejasności prawdy, niezawłaszczalności sensu: „Prawda obejmuje życie, jest więc niejasna, bo obejmuje rzecz ciemną; gdybym odjął prawdzie życie, odjąłbym jej to, co ją sprawdza, ale byłaby jasnym fałszem”[37]. Właśnie *credo* Norwida z *O Juliuszu Słowackim* zdaje mi się formułą optymalną dla czytelnika-Irzykowskiego. Formułą, która mogła dogodzić każdemu komplikacjoniście.

---

[33] Artur Sandauer, *Pasja św. Fortepianu*, w: idem, *Matecznik literacki*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1972, s. 22.

[34] Karol Irzykowski, *Czyn i słowo*..., s. 657.

[35] Por. Jan Jakóbczyk, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2005, s. 104 i n.

[36] Pisałam o obu formułach w książce *Lektura jako spotkanie. Brzozowski – tekst – metoda*, Kraków: Universitas 2017, s. 285.

[37] Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim*..., s. 449–450.

7. JAWNIE I CIEMNO

Irzykowski niemal nie wypowiadał się o Norwidzie *explicite*. Niemal, bo w jednym wątku autor *Quidama* zaistniał na tyle wyraziście, by sam tekst stał się jednym z bardziej rozpoznawalnych tekstów w historii recepcji Norwida. Chodzi o kwestię niezrozumialstwa. Jak wiadomo, to dolegliwe słowo aż nazbyt często służyło zwalczaniu oryginalności. Od której to tendencji zarówno Norwid, jak i Irzykowski mocno ucierpieli.

Pierwszy z dwóch tekstów na ten temat, a więc poniekąd *pro domo sua*, zamieścił Irzykowski w *Czynie i słowie*. Bohaterem *Niezrozumialców* jest m.in. Brzozowski, ale oczywiste jest, że w wielu rozpoznaniach pije się tu i do Norwida. Weźmy fragment:

> Pisać – znaczy to czynić się zrozumiałym.
> Utarło się wprawdzie zapatrywanie, że słowo nigdy nie odpowiada myśli, że „słowa drżą nad myślą, jak ziemia nad połkniętą niewidzialną rzeką". Powtarza się pogardliwie za Hamletem: „Słowa! Słowa! Słowa!". Mnożą się poeci, którzy poprzestają na bawieniu się w wyobraźni tematami i już na tej podstawie uważają się za geniuszów [...]. Myśl nie jest całą myślą, póki nie krystalizuje się w słowach[38].

Tak wyłożona obrona poezji myśli bierze milcząco stronę takich autorów jak Norwid. I chociaż w tym punkcie wywodu pojawi się zaraz nie autor *Quidama*, lecz Hebbel, obrona pisarzy niekonwencjonalnych obejmuje także i jego. Pojmowanie słowa, jego dewaluacji – i jego wielkości – jest tu bliźniacze z rozumieniem zaproponowanym przez Norwida w liryku *Wielkie słowa*[39].

Do owej kwestii wrócił Irzykowski w 1924 roku, w sytuacji – jak pojmowała to opinia czytelnicza – wielkiej ofensywy niezrozumialstwa, zwanej awangardą. 21 września 1924 roku na łamach „Wiadomości Literackich" (nr 38) ogłosił tekst *Niezrozumialstwo*, inicjując jedną z najgłośniejszych polemik Dwudziestolecia. W kolejnych numerach pisma odpowiadali mu Jerzy Hulewicz, Marie Jehanne-Wielopolska, Jan Nepomucen Miller oraz Józef Ujejski – ten ostatni w komentarzu do niepublikowanego wcześniej, a teraz niespodzianie aktualnego artykułu Norwida *Jasność i ciemność*. Oto fragment tekstu poety:

> Nie bronię się z zarzutu, iż c i e m n y jestem w piśmie moim – zarzutu, który nie zaprasza do porozumienia się, ale o d p y c h a o s t a t e c z n i e – bo jakimże językiem tłumaczyć się może ktoś, którego języka niepodobna zrozumieć?[40]

Ton rozgoryczenia, z jakim pisze tu Norwid, nie mógł być Irzykowskiemu obcy, acz przyznanie się przed samym sobą do pewnej wspólnoty doświadczeń w tym zakresie nie jest już takie proste. Sylwia Panek, rekonstruując tok rozumowania Irzykowskiego w tym sporze, zauważa:

> Mimo krytyki [...] „niezrozumiałości" [...], Irzykowski już w tekście młodopolskim pisze – trzeba pamiętać, o niezrozumiałości, która działa „odświeżająco" [...], a w międzywojniu wyznaje,

[38] Karol Irzykowski, *Czyn i słowo*..., s. 481–482.
[39] Por. Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 2, s. 112–113.
[40] Idem, *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 598.

przywołując patronat Hebbla, iż „tajemnica jest źródłem i rdzeniem poezji" [...], ponieważ: „między autorem a czytelnikiem musi panować pewne napięcie niezrozumienia, bo ono jest przecież przesłanką zrozumienia" [...]. Komplikację w rozumieniu zagadnienia niezrozumiałości Irzykowski wzmacnia, budując wzajemnie oświetlające się, ale konkurencyjne tezy, w których z jednej strony głosi, że tekst nie może być ostatecznie i absolutnie niezrozumiały [...], z drugiej – polemizując z Norwidowskim wyobrażeniem słowa jako kuli, porównując je do „linii wystrzelonej w nieskończoność" [...] odmawia mu prawa ostatecznej zrozumiałości, bowiem słowo (nazwa) „nie może być obdarzone całym balastem prawdy" [...][41].

„Balast prawdy" – dopowiadam – zostaje w myśli Norwida skontrapunktowany twierdzeniami akcentującymi jej niepochwytność. Irzykowski zatem odbija się polemicznie od jednej burty, nie wspominając nam o istnieniu drugiej – ale to akurat dla rozegrania polemiki potrzebne. Fragmenty dotyczące roli czytelnika w wysokim stopniu zgodne są za to z intuicjami Norwida dotyczącymi lektury[42].

Sam Norwid w *Niezrozumialstwie*[43] umieszczony zostaje w szeregu zarozumiałych niezrozumialców, bynajmniej nienobilitujących kultury polskiej. Przywołam passus, do którego nawiązuje w cytowanym fragmencie artykułu Panek:

> Bardzo uczciwą odpowiedź dał mi zza grobu Norwid; on jeden nie negował niezrozumialstwa, lecz starał się je odważnie uzasadnić. [...] Norwid pojmował słowo realistycznie, a nie ekspresjonistycznie. Dlatego sądzi, że nie należy się obawiać ciemności, i ostrzega przed „zajściem w brudne długi" – długi u prawdy, opisującej rzeczywistość. Zdaje mi się, że wyobrażał on sobie słowo jako narzędzie bardzo zachłanne, a przy tym jakby symfoniczne [...]. Dlatego pisze, że „ciemność jest obrysowaniem i konturem kształtu prawdy", a światło tylko jej „kolorem", i dlatego tak bardzo podoba mu się porównanie słowa z kulą. Ale – żeby pozostać w obrazie – mnie się zdaje, że słowo jest nie kulą, lecz linią prostą, wystrzeloną, zaryzykowaną w nieskończoność, w wieczność, przeto nie może być obarczone całym balastem prawdy.

Różnicę między słowem jako kulą i słowem jako linią prostą można by potraktować jako asumpt do studium o figurach wyobraźni jako syntetycznych wykładnikach pisarskich aspiracji i wyobrażeń o rzeczywistości. Irzykowski punktuje:

> Zresztą Norwid tak samo jak p. Hulewicz niesłusznie swoją niezrozumiałość identyfikuje z trudnością Szekspira, Mickiewicza itd. i powołuje się na los Kopernika. Niezrozumiałość Norwida jest przede wszystkim nieczytelnością[44].

Wielkim pytaniem o agon Irzykowskiego z Norwidem byłoby pytanie o intelektualną samotność i o to, na ile „nieczytelność", w którą wedle autora *Pałuby* ucieka Norwid, jest przez krytyka egzorcyzmowana z takim zdecydowaniem dlatego, że stanowi w gruncie rzeczy jego własne przekleństwo. Dla obu pisarzy – tak

---

[41] Cytuję fragment tekstu Sylwii Panek *„Jasność jest fikcją zrobioną z materiału chaosu". Irzykowski przeciwko niezrozumialstwu*, który ukaże się w książce *Karol Irzykowski. Człowiek sporu – postać sporna*. Por. przyp. 28.

[42] Opracowywałam to zagadnienie w książce *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2012, s. 131–143.

[43] Por. Marek Buś, *Zagadnienie „trudności" Norwida (uwagi wstępne)*, w: *Zbliżenia historycznoliterackie. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Burkotowi*, red. Tadeusz Budrewicz, Marek Buś, Andrzej Gurbiel, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej 2003, s. 132–140.

[44] Karol Irzykowski, *Słoń w składzie porcelany; Lżejszy kaliber*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1976, s. 85, 86.

niewysłuchanego Norwida, jak autora utraconych *Mostów* – problem niezrozumialstwa sprowadzał się do intelektualnej samotności.

8. ZAKOŃCZENIE

Czytelnicy ballady Schillera *Rękawiczka* (w przekładzie Mickiewicza) wiedzą, że kończy się obrazem odepchnięcia tego, co z pozoru najbardziej pożądane, a zatem wprowadza na scenę poezji uczucia nieeksploatowane w nadmiarze – ironię, wybór wycofania się, odepchnięcia. Zarówno Norwid, jak i Irzykowski byliby w praktykowaniu antyromantycznego romantyzmu jednomyślni. A zarazem obaj panowie byli w swoich czasach anachroniczni. Toteż Norwid wymyślał sobie własny biedermeier, antybiedermeierowski, a Irzykowski wymyślał sobie własną rewolucję, własną awangardowość i własną kulturę masową, też zawsze z przedrostkiem „anty".

Pozostaje problem stosunku obu panów do równościowych aspektów demokracji. Demokracji nie jako ustroju tylko. Norwid Everymanowi, który objawił się oto w jego czasach – i stał się tzw. zwykłym człowiekiem – przeciwstawia swojego Quidama; Irzykowski wymyśla skrajnego idealistę Strumieńskiego. Jaka jest w tym prawidłowość? Otóż z wszystkich idei modernistycznych jedna z pewnością trafiła do Irzykowskiego: że literaturę i refleksję humanistyczną powinni tworzyć, że tak powiem, *aristoi*, arystokraci ducha, którzy zdolni są widzieć dalej, może nawet do granic. Przy całej swojej sympatii do szarego człowieka Norwid wierzył, myślę, w to samo. Chodzi nie tylko o wykształcenie, ale o wolę prawdy i – jak to rzec? – umiejętność zarządzania ironią. W rękach czy pod piórem niepowołanych ironia zmienia się nie w narzędzie prawdy dialektycznej, ale w trywialność. Dla Irzykowskiego w tym właśnie streszcza się lekcja Hebbla i Grillparzera: przywracanie sztuce słowa transcendentalnego wymiaru przez konfrontację dialektyczną i paradoks – a to praktyka bardzo nielicznych.

Od Arystofanesa do Balzaka pisarze odnosili się zawsze z niechęcią i ironią do wszelkich „handlarzy". W wieku kupieckim i przemysłowym całe społeczeństwo zmieniło charakter i, jeśli nie liczyć proletariatu i paru salonów, handel stał się podstawową działalnością miast. Wszyscy coś sprzedają – choćby siebie, i coś kupują – choćby złudzenia. To jest właśnie ekonomiczna podstawa filisterstwa, i tacy autorzy, jak Norwid, pogrobowiec romantyzmu, i Irzykowski, który wychował się na romantykach niemieckich lat 30. i 40., musieli zaproponować jakąś alternatywę duchową. Gdy literatura nie zajmowała się jeszcze handlem jako zjawiskiem i sama handlem nie była, miała monopol na dwie sprawy życiowe: śmierć i bohaterstwo. Ściślej – w tej pierwszej sprawie rywalizowała z Kościołem, przedstawiając odmienną, swoją własną ofertę dzięki drugiej perspektywie – bohaterstwu. Na tym się skupiały odmiany poważne liryki (tu dochodziła miłość), epiki (tu dochodziła historia) i dramatu (tu dochodziła psychologia). Wszystko to zawsze musiało się źle kończyć, happy end był możliwy tylko w aurze komedii. Więc, krótko mówiąc, literatura serio mówiła o śmierci, na przykład powiązanej z romantyczną miłością, zgonem na polu walki, ambicjami politycznymi (lub narodowymi), męczeństwem religijnym. Samorealizację w śmierci, jako tradycję humanistyczną

wielkiej literatury, można przeciwstawić samorealizacji w roli męża, ojca, obywatela, mistrza. Kto chce zwalczać w mieszczuchu filistra, musi konfrontować go z perspektywą śmierci. I to właśnie czyni Norwid, to czyni naturalizm, to proponuje jako godne doświadczeń XX wieku Irzykowski.

BIBLIOGRAFIA

Bąbiak Grzegorz P., *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery" Zenona Przesmyckiego*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002.

Buś Marek, *Młodopolski Norwid – „legenda" czy „zagadnienie kultury"?*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków: Universitas 1995, s. 409–427.

Buś Marek, *Norwidyści. Miriam – Cywiński – Borowy – Makowiecki – Wyka. Konteksty*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej 2008.

Buś Marek, *Zagadnienie „trudności" Norwida (uwagi wstępne)*, w: *Zbliżenia historycznoliterackie. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Burkotowi*, red. Tadeusz Budrewicz, Marek Buś, Andrzej Gurbiel, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej 2003, s. 132–140.

Chmurski Mateusz, *„Nie posiadał tej dyskrecji ciszy". Karol Irzykowski wobec Stanisława Brzozowskiego*, w: *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*, red. Urszula Kowalczuk, Andrzej Mencwel, Ewa Paczoska, Paweł Rodak, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012, s. 212–229.

Głowala Wojciech, *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe 1972.

Halkiewicz-Sojak Grażyna, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2010.

Irzykowski Karol, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności; Lemiesz i szpada przed sądem publicznym: [w sprawie Stanisława Brzozowskiego]; Prolegomena do charakterologii*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980.

Irzykowski Karol, *Pałuba; Sny Marii Dunin*, oprac. Aleksandra Budrecka, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1981.

Irzykowski Karol, *Pisma rozproszone*, t. 3, oprac. Janina Bahr, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2000, s. 423–429.

Irzykowski Karol, *Słoń w składzie porcelany; Lżejszy kaliber*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1976.

Jakóbczyk Jan, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2005.

Kącka Eliza, *Lektura jako spotkanie. Brzozowski – tekst – metoda*, Kraków: Universitas 2017.

Kącka Eliza, *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2012.

Korzeniewska Ewa, *Miriam a Norwid*, „Pamiętnik Literacki" 1965, nr 56, s. 407–424.

Królica Artur, *Postawa wychowawcy a postawa klerka. Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego spór o światopoglądowe podstawy krytyki literackiej*, Opole: Uniwersytet Opolski. Wydawnictwo 2000.

Makowiecki Andrzej Z., *Brzozowski przeciw Miriamowi – komentarz z roku 2011*, w: *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*, red. Urszula Kowalczuk, Andrzej Mencwel, Ewa Paczoska, Paweł Rodak, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012, s. 198–204.

Makowiecki Andrzej Z., *O młodopolskiej legendzie Norwida*, w: idem, *Wokół modernizmu*, Warszawa: PIW 1985, s. 115–135.

Miciński Tadeusz, *Ananke*, w: idem, *Poezje*, oprac. Jan Prokop, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980, s. 61.

Norwid Cyprian, *Fortepian Szopena*, w: idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971, t. 2, s. 143–147.
Norwid Cyprian, *Promethidion – Epilog*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Poematy* II, w opracowaniu Stefana Sawickiego i Piotra Chlebowskiego, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2011, s. 130–140.
Norwid Cyprian, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, w: idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971, t. 6 (*Proza*), s. 403–472.
Panek Sylwia, *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne" 2006.
Sandauer Artur, *Pasja św. Fortepianu*, w: idem, *Matecznik literacki*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1972, s. 18–28.
Sawicki Stefan, *Norwida walka z formą*, Warszawa: PIW 1986.
Sudolski Zbigniew, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa: Ancher 2003.
Szczepańska Anna, *„Chimera". Tekstowa kolekcja Zenona Przesmyckiego*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2009.
Trznadel Jacek, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa: PIW 1978.

A NORWIDIAN ELEMENT, OR NORWID IN IRZYKOWSKI'S WRITING

Summary

The article focuses on a lesser-known issue regarding the reception of Norwid's work and at the same time it goes beyond the perspective of reception research and points to several significant relationships between thought, aesthetics, literary sensitivity and intellectual biography of both authors. The perspective assumed here is then partly comparative, and partly reconstructing more or less obvious inspirations. Irzykowski rarely wrote about Norwid or referred to him (the issue of incomprehensibility is best known), while many of his concepts are worth confrontation with Norwid's analogical ideas. Moreover, in many cases the author of *Quidam* seems to be a silent adversary of Irzykowski, unnamed, but co-reflecting in the margins of the text. Undoubtedly, both of them meet at key points as to their understanding of tragedy, irony, and the "pałuba" [hag] element, which is one of the most important concepts of Irzykowski, has its discursive counterparts in Norwid's reflection.

Trans. Izabela Ślusarek

Christian Zehnder
(Uniwersytet we Fryburgu / Université de Fribourg)

INNY AKTYWIZM W *HISTORII I CZYNIE* TADEUSZA GAJCEGO, CZYLI POWRÓT NORWIDA NA MARGINESACH „SZTUKI I NARODU”*

W niemal każdym tekście o konspiracyjnym czasopiśmie „Sztuka i Naród” i jego środowisku (1942–1944) wspomina się norwidowskie motto: „Artysta jest organizatorem wyobraźni narodowej”[1], które od pierwszego numeru towarzyszyło tytułowi. Zwykle za taką wzmianką nie idą dalsze hermeneutyczne wysiłki. Na pierwszy rzut oka zdają się one zresztą zbędne, skoro słowa Norwida w sposób wyjątkowo sugestywny wyjaśniają tytuł czasopisma, przekazując w skondensowaniu do jednego zdania cały jego program artystyczny i wyznaczając linię lektury.

Związany z Norwidem kapitał symboliczny jest niewątpliwie częścią swoistej kariery, jaką „Sztuka i Naród” po komunistycznej demonizacji pierwszych lat powojennych[2] zrobiła za PRL-u i jaką robi do dziś, w przeciwieństwie do innych czasopism konspiracyjnych i środowisk pokolenia wojennego. Jak zauważył Andrzej Mencwel, w publikacjach o okupacyjnym piśmiennictwie pokolenia wojennego takie pisma jak, między innymi, „Płomienie” były traktowane przez badaczy po macoszemu. „Poetocentryczn[y] obraz [...] generacji”[3], pisze badacz, umożliwił uproszczoną rewaloryzację „Sztuki i Narodu”[4] – zamiast skłonić do badania postaw grupy i trzeźwej oceny jej roli w ideologicznych sporach okupacji; takiej właśnie hermeneutyce podejrzeń poddawały szczególny estetyzm pisma i środowiska Maria Janion czy Barbara Toruńczyk[5], z kolei chyba zbyt kategorycznie

---

* Artykuł powstał w ramach stypendium „Advanced Postdoc.Mobility” Szwajcarskiej Fundacji Narodowej (SNF/FNS) na Uniwersytecie Warszawskim.

[1] Por. Epilog *Promethidiona* (1851): „Narodowy artysta organizuje wyobraźnię jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu...”. Cyprian Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, w: idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 3, poematy, Warszawa: PIW 1971, s. 465. Dalej cyt. PWsz – liczba rzymska oznacza numer tomu, arabska – numer strony.

[2] Polemikę krytyków stalinowskich rekonstruuje Stanisław Bereś, *Gajcy. W pierścieniu śmierci*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2016, s. 288–303.

[3] Andrzej Mencwel, *Rozum w służbie wartości. Świadectwo „Płomieni”*, w: idem, *Przedwiośnie czy Potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa: Czytelnik 1997, s. 259, przypis 10.

[4] Menwel ma na myśli takie publikacje jak *Portrety twórców „Sztuki i Narodu”*, red. Jerzy Tomaszkiewicz, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1983, a także przełomowe edycje i interpretacje Zdzisława Jastrzębskiego.

[5] Maria Janion, *Wojna i forma*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii

wykluczając subwersywny potencjał twórczości tych młodych poetów. Jeśli w dyskusjach filologicznych inne pisma pozostawały marginalne wobec „Sztuki i Narodu", to fakt ten tłumaczy się jednak przez to, że wizja autonomicznej i zarazem angażowanej sztuki przez Andrzeja Trzebińskiego, Wacława Bojarskiego, Tadeusza Gajcego itd. została wyjątkowo konsekwentnie zrealizowana – i to właśnie pod norwidowskim mottem, charyzmatycznie łączącym sztukę i politykę.

NORWIDOWSKA HARMONIZACJA „SŁOWA" I „CZYNU": ZAGADNIENIE „HISTORYCZNOŚCI"

O ile sensowne jest komentowanie patronatu Norwida z punktu widzenia socjologii literatury, o tyle nie unieważnia ono podejścia historycznoliterackiego lub też poetologicznego. Paweł Rodak zwrócił uwagę, że nie tylko poeci i krytycy „Sztuki i Narodu", ale też całe pokolenie wojenne faworyzowało autora *Promethidiona*, powierzając mu rząd dusz zawarowany dotąd przede wszystkim dla trzech wieszczów:

> Nie tyrteizm i mesjanizm stanowią bowiem przedmiot fascynacji młodych twórców wojennych, ale połączenie realizmu i żarliwości, poświęcenia i odpowiedzialności, roztropności i pracowitości, kulminujące w wyznaczającej kształt zarówno dzieła, jak i życia, zasadzie historycznego aktywizmu[6].

Pokolenie, pisze Rodak za Kazimierzem Wyką, niezbyt interesowało się poetyką Norwida, a czytało go raczej jako autorytet moralny i ewentualnie pomysłodawcę swoich programów[7]. W swej rekonstrukcji recepcji Norwida w latach 1939–1956 Przemysław Dakowicz podąża za tymi obserwacjami Rodaka[8]. Norwid jest przedstawiany przez Dakowicza przede wszystkim jako wzór dialektycznej – zamiast ekskluzywnej – konceptualizacji „czynu" i „słowa"[9]. W związku z Andrzejem Trzebińskim pisze:

Nauk 1976, s. 211–217; Barbara Toruńczyk [pseud. Julia Jurzyńska], *„Nowa postawa człowieka tworzącego"*, „Więź" 1976, nr 4.

[6] Paweł Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław: Wydawnictwo Funna 2000, s. 153–154. Co do „Sztuki i Narodu" por. Stanisław Marczak [pseud. Juliusz Oborski], *Nieznany list Norwida*, „Sztuka i Naród" 1943, nr 6, s. 4: „Cyprian Kamil Norwid – wychowawca trzeciego już pokolenia literackiego w Polsce – jest jednym z nielicznych w naszej tradycji kulturalnej pisarzy, którzy zachowali pełny autorytet i siłę atrakcji".

[7] Paweł Rodak, *Wizje kultury*, s. 155–157. Szerszy norwidowski intertekst w dziełach **poetyckich** młodych poetów „Sztuki i Narodu", w dramatach Trzebińskiego i Gajcego oraz w prozie Bojarskiego zostaje stematyzowany po raz pierwszy w trwającym projekcie badawczym Karola Samsela.

[8] Przemysław Dakowicz, *„Lecz ty spomnisz, wnuku...". Recepcja Norwida w latach 1939– 1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii*, Warszawa: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, Instytut Badań Literackich PAN 2011. Wraz ze studiami Rodaka i Dakowicza należy wspomnieć pozycję Kazimierza Świegockiego, bardziej aksjologiczną, *Norwid i poeci Powstania Warszawskiego*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 2007. Teza o bezpośrednim nawiązaniu do Norwida w duchu „uniwersalizmu" jest w pracy Świegockiego szczególnie akcentowana.

[9] Przemysław Dakowicz, *„Lecz ty spomnisz, wnuku...". Recepcja Norwida*, s. 43.

Poeta protestuje przeciwko symplicystycznemu rozumieniu słowa „czyn". [...] Trzebiński i jego koledzy, tak chętnie czytający i odwołujący się do Norwida, starali się znaleźć rozwiązanie sprzeczności między słowem i czynem, uwolnić się od takiego rozumienia owych pojęć, które sprawia, że należą one do dwóch różnych porządków, gdzie „słowo" uosabia „całą literaturę", „czyn – całe życie"[10].

Tezę o harmonizacji czynu i słowa według norwidowskiego wzoru uważam za niezwykle ważną, chciałbym zatem jeszcze zastanowić się nad nią. Rodak wprawdzie pokazuje, że Norwid pokolenia wojennego był Norwidem „filtrowanym", ujednoznacznionym przez Stanisława Brzozowskiego[11]. Dakowicz wspomina „pokusy"[12] Trzebińskiego do uchylenia się od zasady „historyczności", skądinąd programowo przejętej od autora *Quidama*. Ale, dowodzi badacz, swoje defetystyczne przypływy Trzebiński „zwykł prędko przezwyciężać"[13]. Obraz specyficznej historyczności pod patronatem Norwida pozostaje generalnie niekwestionowany. Sądzę, że kwestię tę można dalej zniuansować, gdyż „Sztuka i Naród" jest grupą mniej homogeniczną, niż mogłoby się wydawać, nie tylko w poetykach, lecz także w stanowiskach intelektualnych. Otóż wewnątrz tego kręgu sądy o tym, czym jest „aktywny udział" w historii, znacznie się różnią. Całkowicie się zgadzam z Dakowiczem, że „apologia świadomości historycznej" w eseju Tadeusza Gajcego *Historia i czyn* (1944[14]) jest „z ducha norwidowska"[15], natomiast problematyczne wydaje mi się założenie, iż analogicznie można twierdzić o Trzebińskim i Bojarskim. Moja teza brzmi, że *Historia i czyn* jest ogólną polemiką w duchu Norwida nie tylko z pokoleniową „falą czynu"[16] (obejmującą wszystkie preferencje polityczne), ale również z artystycznym aktywizmem samego środowiska „Sztuki i Narodu" i, co więcej, jest sceptycznym komentarzem do programu wyzwalającego czynu w Konfederacji Narodu, wydającej czasopismo. Publicystyka „Nowej Polski", organu organizacji, miała wyraźną retoryczną tendencję do zupełnej negacji wszystkiego „wczorajszego" w imię przyszłych „czynów"[17]. Wreszcie Gajcy mógł myśleć samokrytycznie o własnych interwencjach

[10] Ibidem, s. 47.

[11] Paweł Rodak, *Wizje kultury*, s. 157. Maciej Urbanowski z kolei w związku z Trzebińskim mówił o „używani[u] Brzozowskiego w roli wygodnego młota mającego rozbijać polemicznie traktowane wartości czy hegemonie". *Czy jest konjunktura na Brzozowskiego? Ze Sławomirem Sierakowskim i Maciejem Urbanowskim rozmawia Cezary Michalski*, w: *Brzozowski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Katarzyna Szroeder-Dowjat, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2011, s. 63.

[12] Andrzej Trzebiński, *Pamiętnik*, oprac., wstęp i przypisy Paweł Rodak, Warszawa: Wydawnictwo Iskry 2001, s. 220, cz. II, kartka 72.

[13] Przemysław Dakowicz, *„Lecz ty spomnisz, wnuku...". Recepcja Norwida*, s. 41 (przypis 104).

[14] Ten krótki tekst napisany niedługo przed Powstaniem Warszawskim w „Sztuce i Narodzie" już nie został opublikowany. Po raz pierwszy ukazał się w 1980 roku. Tadeusz Gajcy [pseud. Karol Topornicki], *Historia i czyn*, w: idem, *Pisma. Juwenilia – przekłady – wiersze – poematy – dramat – krytyka i publicystyka literacka – varia*, przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył Lesław M. Bartelski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980. Maszynopis tekstu nie jest datowany, podpisany tylko pseudonimem „K.t." [Karol Topornicki]. Zob. Biblioteka Narodowa, Rps 10854 III, https://polona.pl/item/30371916/0/ [dostęp 26.09.2017].

[15] Przemysław Dakowicz, *„Lecz ty spomnisz, wnuku...". Recepcja Norwida*, s. 40.

[16] Tadeusz Gajcy, *Historia i czyn*, s. 527. O „czynu fal[i]" pisał Juliusz Słowacki w swojej *Odpowiedzi na „Psalmy przyszłości"* Zygmunta Krasińskiego, co jednak nie znaczy, że można przypisać Gajcemu „rolę" Słowackiego.

[17] Zob. chociażby jeden z programowych głosów – Maciej z Kłuszyna [pseud.], *Tylko czyny budują przyszłość*, „Nowa Polska", 25.08.1942, nr 32, s. 3: „Wierzymy, że takiego mocnego czło-

polemicznych w „Sztuce i Narodzie", zwłaszcza o słynnym pamflecie *Już nie potrzebujemy* (1943).

Zagadnienie niniejszego szkicu jest dość wąsko zdefiniowane. Zakładając, że *Historia i czyn* to tekst „norwidowski", proponować będę paralelną jego lekturę z bardziej głośnymi wypowiedziami przedstawicieli „Sztuki i Narodu". Kwestią rozpatrywaną będzie, w jaki sposób takie porównanie może oświetlić patronat Norwida i co ten patronat oznacza dla koncepcji historycznego oraz artystycznego „czynu".

Gdy Gajcy mówi o „solidnej, szczegółowej analizie przeszłości"[18], czyli o historycznej **wiedzy**, u Trzebińskiego historia przedstawiona zostaje jako nieokreślona przestrzeń, formalnie w pewnym sensie bliższa mitologizującym portretom epok i przywódców w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza niż archeologicznej postawie Norwida[19]. Trzebiński otwarcie nazywa historię „sferą mitu i legendy"[20], pisze o „ambicj[ach] historycznych"[21], ma historię wciąż „przed sobą"[22]. Norwida, owszem, cytuje często (jak zresztą Bojarski), rozumiejąc autora *Vade-mecum* jako poetę budzącego „zarzuty sumienia", „sumienie samo"[23]. Przywołuje między innymi słowa Omegitta z Norwidowej „fantazji" *Za kulisami* o konieczności „przywróceni[a] inteligencjom w naszej kulturze wartościowym – praktyczności"[24]. Tę „praktyczność" autor *Aby podnieść różę...* rozumie jednak bardziej konstruktywistycznie niż antybohater Norwida. Jak wskazali Cezary Michalski i Maciej Urbanowski, postawa Trzebińskiego oddaje napięcie między antymetafizyczno-woluntarystycznym historyzmem, objawioną wiarą chrześcijańską a czymś w rodzaju niewczesnego „postmodernizmu"[25]. Z kulturową przeszłością

---

wieka wychowa obecna walka, wierzymy, że ten typ Polaka stworzy nową Polskę, by można było **uniknąć konieczności szukania blasków minionych legend dla** oświetlania dnia dzisiejszego. Potrzeba nam czynów – więc będziemy tworzyli czyny!" [podkreślenie moje – Ch.Z.].

[18] Tadeusz Gajcy, *Historia i czyn*, s. 530.

[19] Tak można by było stwierdzić tym bardziej z perspektywy – hipotetycznie – właśnie Norwida; krytykując Mickiewiczowski *Skład zasad* (1848), autor *Promethidiona* przecież pisał właśnie o opróżnieniu pojęcia ojczyzny i o braku historyczności w rozumieniu narodu przez wielkiego romantyka: „M a n i f e s t ten w Polskości dąży do zupełnego wyniszczenia wszelkiej tradycyjnej O j c z y s t o ś c i: Ojczyzna jest to m i e j s c e tylko, ale czasu w niej nie ma – jest to tylko miejsce najpróżniejsze – najpiękniejsza arena. I dlatego ziemią nazwana o b i e c a n ą, że tam najłatwiej wznieść gmach nowy i nową próbę-społeczeństwa – ona jest dlatego tyle drogą, iż n i c z y m jest. Najnierozsądniejszy teoretyk do takiego bluźnierstwa posunąć jeszcze się nie raczył. Nie wiem, jak z takimi pojęciami pogodzić znowu żądzę nieuhamowanej praktyczności i c z y n u, dla którego i przez który pan Adam doszedł tam, gdzie nienawidzeni przez niego filozofowie przez t e o r i ę". Cyprian Norwid, *Do Józefa Bohdana Zaleskiego [list z 24 kwietnia 1848]*, w: idem, PWsz VIII, s. 62.

[20] Andrzej Trzebiński, *Pamiętnik*, s. 213, cz. II, kartka 61.

[21] Ibidem, s. 221, cz. II, kartka 72.

[22] Ibidem, s. 220, cz. II, kartka 72.

[23] Ibidem, s. 141, cz. I, 10.IX.1942.

[24] Andrzej Trzebiński [pseud. Stanisław Łomień], *Korzenie i kwiaty myśli współczesnej* [„SiN" 1942, nr 5], w: idem, *Aby podnieść różę... Szkice literackie i dramat*, wstęp i oprac. Maciej Urbanowski, Warszawa: Fronda 1999, s. 55.

[25] Michalski pisze w związku z „Sztuką i Narodem" o (włoskim) „faszyzmie", „postmodernizmie" (świadomie anachronicznie oczywiście) i – ocalającym przed nimi – „katolicyzmie". Cezary Michalski, *O fundamentalizmie*, w: idem, *Powrót człowieka bez właściwości*, Warszawa: Biblioteka debaty [1997], s. 84–85. Urbanowski podkreśla nierozwiązany konflikt pomiędzy „pokusą historyzmu"

w każdym razie zdaje się niekoniecznie mieć kontakt. Zwracając się do zastrzelonego przyjaciela Wacława Bojarskiego, autor *Pamiętnika* rekapituluje i uświadamia, jak młodzi twórcy ofiarowali swoje artystyczne ambicje właśnie na rzecz tych „historycznych": „Myślałeś o sobie jako o postaci historycznej. Ja także. Nie byliśmy przecież specjalnie do historii – upozowani, nie, przecież nasz gest miał powstać naturalnie, prosto, jak cień naszego działania"[26]. Udział w historii jest tu rzeczywiście przede wszystkim „gestem", niemającym ścisłego celu, a więc pewnym ateleologicznym trybem akcji[27]. Nie da się zatem nawet częściowo uzgodnić tych wypowiedzi z historycznością bronioną przez Gajcego jako „źródło" twórczości. Historia jest w wizji Trzebińskiego odruchem („cieniem") własnej akcji i jako taka – staje się produkcją **bezprzedmiotowej** wielkości[28].

Bojarski już w swoim manifeście *O nową postawę człowieka tworzącego*, ogłoszonym w pierwszym numerze „Sztuki i Narodu" (kwiecień 1942), stawiał wyzwolenie czystej potencjalności ponad historycznością: „Dzisiaj wierzymy w człowieka silnego, naładowanego dynamitem możliwości, o jakich nie śniło się historii"[29]. Zdumiewające jest, że uprawomocnił to zdanie cytatem z Norwida. „[Wierzymy w] człowieka – pisze – który «przychodzi na planetę, aby dać świadectwo prawdzie»"[30]. „Naładowanie dynamitem możliwości" jest przecież zasadniczo niewspółmierne z przedmiotowym trybem dawania „świa-

---

a „pokusą wieczności" u Trzebińskiego. Maciej Urbanowski, *O Andrzeju Trzebińskim*, w: Andrzej Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, s. 18–19.

[26] Andrzej Trzebiński, *Pamiętnik*, s. 163, cz. II, kartka 11. Nawiązując być może do sfromułowania Trzebińskiego, Tomasz Burek opisuje złożenie wieńca przy pomniku Kopernika, akcję, podczas której zastrzelono Bojarskiego w maju 1943 roku, jako „niepozbawion[ą] teatralnego gestu". Tomasz Burek, *Z Konradów w Hioby (część druga)*, „Współczesność" 1964, nr 17, s. 7; podobnie Maciej Urbanowski, *O Andrzeju Trzebińskim*, s. 23. Czesław Miłosz z kolei, określając śmierć Bojarskiego jako „czystą ofiarę", krytykował, rzec można, właśnie tę jej irracjonalną „gestykulację". Czesław Miłosz, *Traktat poetycki* [1956], w: idem, *Wiersze wszystkie*, wyd. 2 uzup., Kraków: Znak 2015, s. 434.

[27] Nie sposób pominąć faktu, że gest jako swojego rodzaju język milczenia **do odgadnięcia** stanowi ważny wątek poetyki samego Norwida. Jednak nie w tym sensie tu rozumiem to pojęcie. O używanym przeze mnie rozumieniu gestu por. Giorgio Agamben, *Al di là dell'azione*, w: idem, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Torino: Bollati Boringhieri 2017, s. 136–137. Agamben w swoim traktacie dokonuje krytyki prymatu aktywistycznego w filozofii i odnajduje alternatywny paradygmat właśnie w performatycznym (ibidem, s. 131), nie do końca określonym w swojej celowości „geście". Co więcej, można tu wspomnieć dyskurs o akcjonizmie sztuki współczesnej, który, jak pisze Boris Groys, jest „non-instrumental, non-teleological, artistic performance of life". Boris Groys, *Under the Gaze of Theory*, w: idem, *In the Flow*, London, New York: Verso 2018, s. 40. Chodzi mi o ów wątek „postmodernistyczny" „Sztuki i Narodu", o którym pisał Michalski (zob. przypis 25).

[28] O rewolucji (kulturowej) Trzebiński pisał: „Rewolucja dokonywana w imię przyszłości zawsze jest mgławicą, chimerą, bezprzedmiotowym stanem naszej emocji i woli". Andrzej Trzebiński, *Pamiętnik*, s. 188 (cz. II, kartka 31).

[29] Wacław Bojarski [pseud. Jan Marzec], *O nową postawę człowieka tworzącego* [„SiN" 1942, nr 1], w: idem, *Pożegnanie z mistrzem*, zebrał i opracował Jerzy Tomaszkiewicz, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1983, s. 131.

[30] Ibidem. Cytat jest wzięty z lekcji IV z *O Juliuszu Słowackim. W sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")* [1860], w: Cyprian Norwid, PWsz VI, s. 434. Nawiązuje do Ewangelii św. Jana 18, 37. Znamienne jest, że zdanie to pojawia się znowu w kontekście polemiki z aktywistycznym Mickiewiczem-wykładowcą: „Ja nie jestem urzędowy profesor ani rewolucjonista – zauważa Norwid z gorzkim sarkazmem – więc mnie ani deklamacja, ani regulaminu fawor nie obowiązuje. Człowiek na to przychodzi na planetę, ażeby dał świadectwo prawdzie".

dectwa" (chociaż ewangelickie życie „w prawdzie" zarazem transcenduje taką przedmiotowość). Powtórzone na końcu manifestu Bojarskiego motto o „organizacji wyobraźni narodowej" tym bardziej ma strukturę referencyjną[31].

Taka sprzeczność między czystą potencjalnością a przedmiotowym stosunkiem w projekcie „postawy czynnej" jest od początku obecna na łamach „Sztuki i Narodu".

OBRACANIE SIĘ WSTECZ JAKO NEGATYWNE KRYTERIUM AKTYWIZMU

W perspektywie komparatystycznej można by wiązać „Sztukę i Naród" z myślą rewolucji konserwatywnej okresu międzywojennego w Niemczech. Zrobiła to Elżbieta Janicka w swojej monografii o Trzebińskim[32]. Ale „Sztuka i Naród", w przeciwieństwie do różnych odmian rewolucji konserwatywnej, bynajmniej nie jest tylko reakcyjno-burżuazyjną formacją, lecz także fenomenem akcjonistycznych młodych poetów, bliskich awangardzie, którzy uważali agitację za część swojego artyzmu. W programie i praktyce brakuje mianowicie – a to rzecz zasadnicza – nostalgicznej narracji o utracie, stanowiącej grunt rewolucji konserwatywnej, nawet jeśli chodziłoby tam za każdym razem o paradoksalną „nostalgię rewolucyjną" (Mark Lilla[33]). Zestawienie z rewolucją konserwatywną ma w tym sensie walor najwyżej heurystyczny, udowadniając wyjątkowość projektu młodych poetów i krytyków. Ich koncepcja sztuki jest, owszem, narodowa, często bowiem mowa w niej o „tradycji narodowej" itd. Niemniej naród zostaje tu projektowany poza wszelką tęsknotą za jakimkolwiek utraconym początkiem, a – jak już wspomniałem w związku z historią – raczej jako przestrzeń nieokreślona, w której tak naprawdę wszystko jeszcze czeka na realizację. Młodzi poeci i krytycy konstruują hipotetyczny **silny** romantyzm przeciwko „słabemu" historycznemu romantyzmowi polskiemu. Co ciekawe, za sprawą słynnego hasła Bojarskiego o „mocnym dobru" prócz doktryny Konfederacji Narodu przywołuje on raczej doktrynę Koła Sprawy Bożej Andrzeja Towiańskiego[34] niż stanowisko Norwida, w którego tekstach, w tym w *Quidamie*, dobro nie ma żadnej spektakularnie tryumfalnej mocy, a jest uwikłane w historię w sposób ledwie widzialny. Bądź co bądź, krytyka tak zwanego „politycznego" romantyzmu jako postawy szkodliwej nawiązuje do centralnego wątku w pismach Romana Dmowskiego (a za nim – w publicystyce okresu międzywojennego)[35]. Zarazem dałoby się odtworzyć

[31] O „organizacji" i „zdezorganizacji" czynu zob. Cyprian Norwid, *[Odpowiedź krytykom Listów o emigracji]*, w: idem, PWsz VII, s. 34.

[32] Elżbieta Janicka, *Sztuka czy naród? Monografia pisarska Andrzeja Trzebińskiego*, Kraków: Universitas 2006, s. 88–89, 216, 238, 244.

[33] Zob. Mark Lilla, *The Shipwrecked Mind. On Political Reaction*, New York: New York Review Books 2016, s. 138, 144.

[34] Zob. Dorota Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1990, s. 149, passim.

[35] Por. Leszek Kamiński, *W walce z romantyzmem politycznym*, w: idem, *Romantyzm a ideologia. Główne ugrupowania polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1980.

szerszy europejski kontekst takiej krytyki, mianowicie raz jeszcze w rewolucji konserwatywnej. Przecież w niezwykle złym świetle – jako światopogląd nie do pogodzenia ze wszelką stałą formą – przedstawiał romantyzm Carl Schmitt w drugiej dekadzie XX wieku[36].

Jedna z głównych polemicznych zasad „Sztuki i Narodu" polegała na tym, by klęskę wrześniową 1939 roku poddać właśnie nie hermeneutyce „martyrologicznej", lecz przekształcić ją w mit narodowego wzmożenia. Bezpośrednie nawiązania do kanonu polskiego mesjanizmu pozostają marginalne (Mickiewiczowskie *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* nie pojawiają się na łamach tego pisma chyba w ogóle). Kwintesencją „romantycznej" słabości staje się natomiast kultura dwudziestolecia międzywojennego, znana skądinąd ze swojego odejścia od paradygmatu martyrologicznego.

Polemika z dwudziestoleciem, tą własną „kołyską"[37], jak Gajcy określać będzie ten okres w *Historii i czynie*, pod wieloma względami nie jest weryfikowalna – ale o historiograficzną obiektywność działaczom konspiracyjnym właściwie nie chodziło. Szło im, sądzę, o to, by przeforsować taką narrację, według której kultura dwudziestolecia, w gruncie rzeczy, nie została zniszczona gwałtownie z zewnątrz, tylko rozłożyła się stopniowo **sama**. Jak powtarza to wiele tekstów, ona „zbankrutowała" już przed napaścią Hitlera na Polskę[38]. Literalna dyskredytacja bezpośrednich poprzedników kulturalnych to pierwsza, podstawowa operacja symboliczna. Drugą, w pewnym sensie komplementarną, zdaje się (częściowe) przemilczenie okupanta, czyli przekreślenie eksplicytnej obecności wroga tak w publicystycznych, jak i literackich tekstach „Sztuki i Narodu", a przez to – implicytna negacja zewnętrznych uwarunkowań własnego projektu[39].

Retorykę i estetykę „czynu" charakterystyczną dla „Sztuki i Narodu" rozumieć należy zatem w kontekście takiego samouodpornienia wobec przeszłości (własnej genealogii) i zarazem wobec zagrożenia i zniszczenia w teraźniejszości. Tyrtejskie nawoływanie do bohaterskich czynów nie jest tu najważniejsze, chociaż Bojarski, Trzebiński i Gajcy żarliwie pisali pieśni żołnierskie i związali swoje pisanie z obowiązkiem poświęcenia – przecież wszyscy redaktorzy bez wyjątku zginęli w ruchu oporu. Ich domaganie się „postawy czynnej" w odniesieniu do artysty zmierza ostatecznie jednak do czegoś bardziej ogólnego: do wywoływania i suwerennego powoływania nowego świata w możliwie niczym nieuwarunkowanej przestrzeni potencjalności. Czyn w tym sensie nie jest ani tranzytywny, ani nie nadaje się do prostego zlokalizowania. Jest natomiast za każdym razem projektem całości albo inaczej – totalną projekcją. *W Historii i czynie* Gajcy pisał:

> Fakt, że kultura polska nie reprezentuje się w tej chwili zjawiskami z dziedziny sztuki czy nauki, nic tu nie znaczy. Kultura odbywa się w nas, tkwi u nas, jak tkwi w nas historia.

---

[36] Zob. Carl Schmitt-Dorotić, *Politische Romantik*, München, Leipzig: Duncker & Humblot 1919.

[37] Tadeusz Gajcy, *Historia i czyn*, s. 528.

[38] Na zasadzie *pars pro toto* i nie bez antysemickiej nuty Gajcy pisał o „bankructw[wie] Skamandra". Tadeusz Gajcy [pseud. Karol Topornicki], *Już nie potrzebujemy* [„SiN" 1943, nr 11–12], w: idem, *Pisma*, s. 504.

[39] Projekt „Sztuki i Narodu" właśnie w swojej największej ambicji nie jest oryginalny, jako że zależny od Konfederacji Narodu, przez którą pismo było wydawane. Po pierwsze, polemika z kulturą okresu międzywojennego jest kontynuacją polemiki, która toczyła się już w latach trzydziestych. Po drugie, przemilczenie okupanta, przeciwko któremu się właściwie walczy, było częścią programu Konfederacji Narodu: okupację rozumie się jako przejściowy epizod na drodze do „imperium słowiańskiego". Por. Stanisław Bereś, *Gajcy. W pierścieniu śmierci*, s. 247–257.

Przeżywamy znamienny okres niechęci do wszystkiego, co bierne, co utożsamia się z postawą mędrca ze szkiełkiem, nawraca romantyczna fala czynu[40].

Poddając w tym tekście podstawowej krytyce pokoleniowy aktywizm, Gajcy formułuje w sposób szczególnie trafny jego chyba najczystsze wydanie, którym była „Sztuka i Naród". Otóż mówiąc abstrakcyjnie, członkowie grupy zabierają się do własnej **performacji** niereprezentowanej kultury polskiej jako „gestu". W tym kierunku można by także odczytać hasło Trzebińskiego o „pokoleniu dramatycznym"[41]; pozbawioną historycznej obiektywizacji tożsamość Polski należy zastąpić jej inscenizacją. Uzgadnia się z tą strategią takie pojmowania czynu, które przekłada się na krytyczne wolty przeciwko „naiwnie" bohaterskiemu jego rozumieniu. Czy redaktorzy przy tym jednak mieli świadomość neoromantyczną, jak to Gajcy orzekał o całej generacji, nie jest łatwe do rozstrzygnięcia, skoro w ich wypowiedziach tak często pojawiają się wspomniane już wątki antyromantyczne. W istocie romantyczne było na pewno ich przekonanie o najwyższej historycznej misji.

Luka w reprezentacji polskiej kultury nie jest w całości czy też w mniejszym stopniu spowodowana przez niemiecką okupację. Ta luka z punktu widzenia młodych konspiratorów „Sztuki i Narodu" pojawiła się jeszcze za niepodległości. Kultura polska w ich wyobrażeniu odzyskała w II RP reprezentację fałszywą: „bierną", „kontemplacyjną", „sentymentalną", a przesłanie „Sztuki i Narodu" mówi, że brak reprezentacji kultury polskiej jest lepszy od reprezentacji „fałszywej", gdyż niereprezentacja pozwala na jej totalnie nowe projektowanie. Tożsamość konspiracyjna jest w tym sensie całkiem różna choćby od tej emigracyjnej. Gdy Norwid ubolewał w Paryżu, że „brak życia publicznego odejmie społeczeństwu wszelkie uzewnętrznienie", że intelektualista jest w niej „bez wtóru, [...] bez dopełnień chóralnych i tym więcej na samej się musi pewnikowej opierać prawdzie"[42], poeci w okupowanej Warszawie – według ich deklaracji – odnajdują w niezagospodarowanej przestrzeni okazję do projektowania prawdy na nowo. Kontrast ich postawy z norwidowskim „opieraniem się" na prawdzie rysuje się wyraźnie, choć bezpośrednie zestawienie tak bardzo odległych momentów w dziejach jest problematyczne. Co więcej, w kwestii „jak tkwi w nas historia" (Gajcy), ekipa „Sztuki i Narodu" nie jest wcale wewnętrznie jednolita.

REWALORYZOWANA KONTEMPLACJA

Najbardziej ważką krytyką „ortodoksyjnego" aktywizmu „Sztuki i Narodu" jest właśnie *Historia i czyn* Gajcego, a więc esej marginalny, w pewnym sensie

[40] Tadeusz Gajcy, *Historia i czyn*, s. 527.

[41] Zob. Andrzej Trzebiński [pseud. Stanisław Łomień], *Pokolenie liryczne i dramatyczne* [„SiN" 1942, nr 5], w: idem, *Aby podnieść różę...*, s. 102–109.

[42] Cyprian Norwid, *W rocznicę Powstania styczniowego [mowa wygłoszona 22 stycznia 1875 r. w Czytelni Polskiej w Paryżu]*, w: idem, PWsz VII, s. 95. Norwida ceniono w „Sztuce i Narodzie" między innymi jako krytyka emigracji. Por. Stanisław Marczak [pseud. Juliusz Oborski], *Nieznany list Norwida*, s. 4, a także Cyprian Kamil Norwid, *List do Bronisława Zaleskiego* [z 1869 r.], „Sztuka i Naród" 1943, nr 6, s. 5–6.

spóźniony, który nie doczekał się publikacji na łamach pisma[43]. Autor dostrzega specyficzną „demagogię czynu"[44] tam, gdzie akcję pozbawia się wszelkiej genealogii i staje się ona raczej bezwarunkowym twierdzeniem:

> Dążenie do postawy czynnej, negującej przeszłość kulturalną w imię czynu, w imię budującego się świata nowych wartości, absolutyzacja działania, czynu – jako ostatecznego środka wznoszącego ten świat, niesie z sobą krańcowość i błąd. Postawa czynna określana bywa jako jedynie twórcza, zdolna gwarantować, że zamierzenie przebudowy zostanie zrealizowane[45].

Te pejoratywne określenia (nowe wartości, absolutyzacja działania, ostateczny środek) wiąże to, że konceptualizują areferencyjność, pewną performatyzację czynu, to znaczy – jak to rozumiem – że mówią o postawie przekształcającej kulturę w „gest" (jak to pokazywali z niesamowitą wirtuozerią Trzebiński i Bojarski).

Gajcy proponuje natomiast „obiektywne ustalenie", stematyzowanie zjawisk zachowanych, a następnie ich „hierarchizację" i „systematyzację"[46]. Stawiam tezę, że **tu** – poza głośno nazwanym patronatem – można obserwować anonimowy „powrót" Norwida i jego myśli oraz poetyki historyczności. Używana metaforyka naprowadza na taki trop wyraźnie. Gajcy nazywa krytykowany przezeń czyn „instytucjonalnym" i przypomina w taki sposób skomplikowaną formułę o „tatarskim czynie/tszinie" z *Promethidiona* i innych tekstów Norwida, owo polemiczne określenie łączące wątek erupcyjny z wątkiem hierarchicznym. Temu „zinstytucjonalizowanemu" czynowi przeciwstawia on norwidowską emfazę dla konkretnej celowości pracy, a więc nową „teleologiczność kierunków". I dalej mówi o „[m]ozai[ce] kulturaln[ej]", składającej się „w symetryczne, odpowiadające sobie płaszczyzny, których kształt i barwy będą ostrzegać przed powrotem"[47]. Zasługuje na szczególną uwagę to ostrzeżenie „przed powrotem": rewaloryzacja tradycji miałaby więc prowadzić nie tyle do postawy nostalgicznej, ile do bogatszego, powiedzmy: archeologicznego rozumienia teraźniejszości i współczesności, czemu w terminologii autora *Quidama* odpowiadałoby dążenie do stopniowego „z-bożnienia historii"[48].

Gajcy zatem próbuje przywrócić czynowi jego właściwe „pochodzenie" i pozwolić na uprzedzający działanie proces dojrzewania. W tym celu musi najpierw rehabilitować kontemplację, tak często dyskredytowaną na łamach „Sztuki i Narodu" jako aktywność „słabą", „paseistyczną", „eskapistyczną":

> Mówienie o czynie w kulturze jest truizmem. Czyn jest nieuchronnym wynikiem procesu myślowego, zdewaluowanej dzisiaj – kontemplacji, która w tej płaszczyźnie nigdy nie grozi skost-

---

[43] Nie mogę tu szczegółowo uwzględnić innych ciekawych dokumentów wyraźnych zwątpień w aktywizm: Wacława Bojarskiego [pseud. Jan Marzec] dialogu poetyckiego (między Pawłem – samym Bojarskim – a Piotrem – Gajcym) *Pochwała milczącej muzy* („SiN" 1943, nr 8) oraz Zdzisława Stroińskiego [pseud. Marek Chmura] *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach (w związku z artykułem St. Łomienia „Pokolenie liryczne i dramatyczne")* (drukowanego po raz pierwszy w 1963 roku).

[44] Tadeusz Gajcy, *Historia i czyn*, s. 527.

[45] Ibidem, s. 529.

[46] Ibidem.

[47] Ibidem.

[48] Zob. Cyprian Norwid, *[Odpowiedź krytykom Listów o Emigracji]*, s. 35.

nieniem, ale przeciwnie, jej żarliwość i szczerość daje jako sakrament – stan łaski. Stanem łaski jest każdy akt tworzenia[49].

W tych paru linijkach autor *Gromu powszedniego* nakreśla, nie zaznaczając tego otwarcie, inną definicję aktywizmu. Idąc za Bogumiłem z *Promethidiona*, Gajcy twierdzi: czyn nie jest cezurą, nie jest też jakimś wyrazistym gestem, ale tym, co **wynika** z pracy kulturalnej[50]. Owszem, zdawałoby się, że – wyrastając z kontemplacji – czyn już w ogóle przestaje „działać". On przyjmuje jedynie „sakrament" kontemplacji i przechodzi dzięki temu w „stan łaski". (Bardzo bliski Gajcemu jest w tym punkcie Rainer Maria Rilke, który wiele razy podkreślał „cierpliwość" (*Geduld*), a więc „czekanie" (*das Warten*) na niewymuszone natchnienie.) Czyn to akt twórczy, a akt twórczy to tylko dopełnienie[51]. Jak widać, chodzi o pewną rekonfigurację: rewaloryzowana kontemplacja, ciągłe obracanie się wstecz ku historii staje się właściwą czynnością wówczas, gdy czyn, redefiniowany jako akt twórczy, ma funkcję wyłącznie kulminacyjną.

* * *

Rzecz jasna, „udzielany" przez kontemplację sakrament twórczości jest metaforą w duchu europejskiego symbolizmu, a konkretniej chyba Rilkego, w takiej formie zresztą oddalającą się od poglądów autora *Bransoletki*. Ale ma precyzyjną logikę. Zarysowuje całkiem inny paradygmat sprawczości, a mianowicie paradygmat możliwego **uobecnienia** przeszłości – zamiast programowo mglistego czynu, niejako autoreferencyjnie skupionego na własnej rzeczywistości. Innymi słowy: zamiast czynu, który tylko jako gest jest realny. W tym sensie można mówić o nieoczekiwanym „powrocie" Norwida przez *Historię i czyn*, w świetle którego programowy aktywizm „Sztuki i Narodu" okazuje się – wbrew pozorom i mimo woli – z ducha raczej Mickiewiczowski (myślę o Mickiewiczu prelekcji paryskich).

Jako poeta Tadeusz Gajcy od dawna ma swoje miejsce w kanonie poezji polskiej. Dzięki esejowi *Historia i czyn* zostawił po sobie znakomity przyczynek również do sporów o sztukę, i to na marginesach „Sztuki i Narodu". Tekst ten „spóźniał" się, nie mógł już wpłynąć na grupę i jej pismo z powodu wybuchu Powstania Warszawskiego. Poza głośnymi rewindykacjami autora *Promethidiona* przez wcześniejszych reaktorów pisma – jest całkiem norwidowski.

BIBLIOGRAFIA

Agamben Giorgio, *Al di là dell'azione*, w: idem, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Torino: Bollati Boringhieri 2017, s. 100–139.

[49] Tadeusz Gajcy, *Historia i czyn*, s. 529–530.

[50] Dobry zarys norwidowskiej koncepcji pracy daje Janusz Maciejewski, *Czyn, słowo, praca, sztuka*, w: idem, *Cyprian Norwid*, Warszawa: Wydawnictwo PEN, Wydawnictwo KOS 1992.

[51] Zob. referat Gajcego pod tytułem *Kreacjonizm – polska filozofia narodowa* (marzec 1943), maszynopis, Biblioteka Narodowa, Rps 10854 III, https://polona.pl/item/30371916/0/ [dostęp 26.09.2017]. Znamienne w naszym kontekście jest umieszczone na początku referatu (s. 1) zastrzeżenie: „nie mieszać z woluntaryzmem!".

Bereś Stanisław, *Gajcy. W pierścieniu śmierci*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2016.
Bojarski Wacław [pseud. Marzec Jan], *O nową postawę człowieka tworzącego* [„SiN" 1942, nr 1, s. 1–4], w: idem, *Pożegnanie z mistrzem*, zebrał i opracował Jerzy Tomaszkiewicz, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1983, s. 127–132.
Burek Tomasz, *Z Konradów w Hioby (część druga)*, „Współczesność" 1964, nr 17, s. 5, 7.
Czy jest konjunktura na Brzozowskiego? Ze Sławomirem Sierakowskim i Maciejem Urbanowskim rozmawia Cezary Michalski, w: *Brzozowski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Katarzyna Szroeder-Dowjat, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2011, s. 56–71.
Dakowicz Przemysław, *„Lecz ty spomnisz, wnuku...". Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii*, Warszawa: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, Instytut Badań Literackich PAN 2011.
Gajcy Tadeusz [pseud. Topornicki Karol], *Historia i czyn*, maszynopis, Biblioteka Narodowa, Rps 10854 III, https://polona.pl/item/30371916/0/ [dostęp 26.09.2017].
Gajcy Tadeusz [pseud. Topornicki Karol], *Historia i czyn*, w: idem, *Pisma. Juwenilia – przekłady – wiersze – poematy – dramat – krytyka i publicystyka literacka – varia*, przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył Lesław M. Bartelski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980, s. 527–531.
Gajcy Tadeusz [pseud. Topornicki Karol], *Już nie potrzebujemy* [„SiN" 1943, nr 11–12, s. 10–15], w: idem, *Pisma. Juwenilia – przekłady – wiersze – poematy – dramat – krytyka i publicystyka literacka – varia*, przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył Lesław M. Bartelski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980, s. 498–506.
Gajcy Tadeusz [pseud. Topornicki Karol], *Kreacjonizm – polska filozofia narodowa*, maszynopis, Biblioteka Narodowa, Rps 10854 III, https://polona.pl/item/30371916/0/ [dostęp 26.09.2017].
Gajcy Tadeusz [pseud. Topornicki Karol], *Pisma. Juwenilia – przekłady – wiersze – poematy – dramat – krytyka i publicystyka literacka – varia*, przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył Lesław M. Bartelski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1980.
Groys Boris, *Under the Gaze of Theory*, w: idem, *In the Flow*, London, New York: Verso 2018, s. 23–42.
Janicka Elżbieta, *Sztuka czy naród? Monografia pisarska Andrzeja Trzebińskiego*, Kraków: Universitas 2006.
Janion Maria, *Wojna i forma*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1976, s. 187–267.
Lilla Mark, *The Shipwrecked Mind. On Political Reaction*, New York: New York Review Books 2016.
Kamiński Leszek, *W walce z romantyzmem politycznym*, w: idem, *Romantyzm a ideologia. Główne ugrupowania polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich/Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1980, s. 62–86.
Maciej z Kłuszyna [pseud.], *Tylko czyny budują przyszłość*, „Nowa Polska" 25.08.1942, nr 32, s. 1–3.
Maciejewski Janusz, *Czyn, słowo, praca, sztuka*, w: idem, *Cyprian Norwid*, Warszawa: Wydawnictwo PEN, Wydawnictwo KOS 1992, s. 48–55.
Marczak Stanisław [pseud. Oborski Juliusz], *Nieznany list Norwida*, „Sztuka i Naród" 1943, nr 6, s. 4–5.
Mencwel Andrzej, *Rozum w służbie wartości. Świadectwo „Płomieni"*, w: idem, *Przedwiośnie czy Potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa: Czytelnik 1997, s. 193–267.
Michalski Cezary, *O fundamentalizmie*, w: idem, *Powrót człowieka bez właściwości*, Warszawa: Biblioteka debaty [1997], s. 79–88.
Miłosz Czesław, *Traktat poetycki*, w: idem, *Wiersze wszystkie*, wyd. 2 uzup., Kraków: Znak 2015, s. 393–461.
Norwid Cyprian, *Do Józefa Bohdana Zaleskiego [list z 24 kwietnia 1848]*, w: idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971–1976, t. 8, s. 61–63.
Norwid Cyprian Kamil, *List do Bronisława Zaleskiego* [z 1869 r.], „Sztuka i Naród" 1943, nr 6, s. 5–6.

Norwid Cyprian, *O Juliuszu Słowackim. W sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, w: idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971–1976, t. 6, s. 402–472.

Norwid Cyprian, *[Odpowiedź krytykom Listów o emigracji]*, w: idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971–1976, t. 7, s. 30–39.

Norwid Cyprian, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, w: idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971–1976, t. 3, s. 423–471.

Norwid Cyprian, *W rocznicę Powstania styczniowego [mowa wygłoszona 22 stycznia 1875 r. w Czytelni Polskiej w Paryżu]*, w: idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971–1976, t. 7, s. 95–102.

Portrety twórców „Sztuki i Narodu", red. Jerzy Tomaszkiewicz, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1983.

Rodak Paweł, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław: Wydawnictwo Funna 2000.

Schmitt-Dorotić Carl, *Politische Romantik*, München, Leipzig: Duncker & Humblot 1919.

Siwicka Dorota, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1990.

Świegocki Kazimierz, *Norwid i poeci Powstania Warszawskiego*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 2007.

Toruńczyk Barbara [pseud. Jurzyńska Julia], *„Nowa postawa człowieka tworzącego"*, „Więź" 1976, nr 4, s. 69–80.

Trzebiński Andrzej [pseud. Łomień Stanisław], *Aby podnieść różę... Szkice literackie i dramat*, wstęp i oprac. Maciej Urbanowski, Warszawa: Fronda 1999.

Trzebiński Andrzej [pseud. Łomień Stanisław], *Korzenie i kwiaty myśli współczesnej* [„SiN" 1942, nr 5, s. 1–5], w: idem, *Aby podnieść różę... Szkice literackie i dramat*, wstęp i oprac. Maciej Urbanowski, Warszawa: Fronda 1999, s. 49–57.

Trzebiński Andrzej, *Pamiętnik*, oprac., wstęp i przypisy Paweł Rodak, Warszawa: Wydawnictwo Iskry 2001.

Trzebiński Andrzej [pseud. Łomień Stanisław], *Pokolenie liryczne i dramatyczne* [„SiN" 1942, nr 5, s. 8–13], w: idem, *Aby podnieść różę... Szkice literackie i dramat*, wstęp i oprac. Maciej Urbanowski, Warszawa: Fronda 1999, s. 102–109.

Urbanowski Maciej, *O Andrzeju Trzebińskim*, w: Andrzej Trzebiński, *Aby podnieść różę... Szkice literackie i dramat*, wstęp i oprac. Maciej Urbanowski, Warszawa: Fronda 1999, s. 5–23.

ANOTHER ACTIVISM IN TADEUSZ GAJCY'S "HISTORY AND DEED": NORWID'S RETURN IN THE MARGINS OF *ART AND NATION*

Summary

This paper focuses on the symbolic role attributed to Cyprian Norwid (1821–1883) in the young poets' and critics' circle gathered around the right-wing conspiracy journal *Art and Nation* (1942–1944) in occupied Warsaw. They used a paraphrase of Norwid's words, "The artist is the organizer of national imagination", in order to emphasize their aim of an autonomous and at the same time nationally committed art. However, in many statements by Andrzej Trzebiński (1922–1943) and Wacław Bojarski (1921–1943), the term "nation" appears to be more of a performative gesture than a reference to a consistent, historically evolving reality, as conceived of by Norwid. It was only in the 1944 essay "History and

Deed", never to be printed in the underground, that the circle's foremost poet Tadeusz Gajcy (1922–1944) critically revisited anti-traditional activism and championed a genuinely "Norwidian", contemplation-based understanding of creativity.

Adj. Izabela Ślusarek

Wiesław Rzońca
(Uniwersytet Warszawski)

ZENON PRZESMYCKI WŚRÓD MŁODOPOLSKICH „WSKRZESICIELI" NORWIDA

Roli „Chimery" w procesie przywracania dzieła literackiego i malarskiego Cypriana Norwida naszej rodzimej kulturze nie da się przecenić. Natomiast osoba Zenona Przesmyckiego (Miriama) jako „odkrywcy" autora *Vade-mecum* uległa, jak sądzę już w 2. połowie XX wieku pewnemu zmitologizowaniu. Mianowicie przekonanie, jakoby Miriam odkrył skazanego na zapomnienie Norwida, skażone jest poetyką myślenia potocznego, zgodnie z którą wielkie przemiany dokonują się za sprawą wybitnych jednostek. W moim odczuciu konieczna jest tu ogólność: o „zmartwychwstaniu" Norwida w okresie Młodej Polski zadecydowała przemiana literackich gustów. Pozytywizm mianowicie z wolna przestawał być atrakcyjny, a popularność symbolizmu we Francji od połowy lat 80. wzrastała, by po śmierci Paula Verlaine'a w 1896 roku osiągnąć swój szczyt i „sklasycyzować" się. W perspektywie wewnątrzeuropejskich interakcji kulturowych był to najwyższy czas, by symbolizm transponować do Polski[1]. Tym samym zaistniały wtedy warunki do powrotu Norwida.

Rzeczywistą rolę młodopolskiego pokolenia propagatorów Norwidowego dzieła – z dystansu lat 30. międzywojnia – dobrze oddaje dyskusja, jaka odbyła się w 1933 roku w okolicznościach rocznicowych (było to 50-lecie śmierci poety). Jedną z najbardziej zdystansowanych ocen warunków, które zadecydowały o rzeczonym „zmartwychwstaniu" naszego poety, był artykuł Romana Kołonieckiego zamieszczony na łamach „Drogi". W nim to o sytuacji po roku 1901 – gdy ukazały się pierwsze teksty autora *Vade-mecum* – czytamy między innymi:

> Kierunkiem panującym był wówczas w poezji naszej symbolizm, ukształcony na wzorach francuskich. Pod jego sztandary zgłosiła się cała liczna plejada poetów, skupionych właśnie koło „Chimery" i tylko kilka indywidualności zdołało się przed tym naporem obronić[2].

---

[1] Grzegorz Bąbiak pisze: „«Chimera» jak wszystkie znaczące pisma tego czasu odzwierciedlała dominujące w kulturze Zachodu tendencje symbolistyczne, jednak w przeciwieństwie do wielu była również odbiciem parnasistowskich zainteresowań jej redaktora". Zob. Grzegorz P. Bąbiak, *„Chimera" i periodyki niemieckiego modernizmu*, w: *Polonistyczne spotkania. Tybinga. Studia o literaturze polskiej i polsko-niemieckich związkach literackich przełomu XIX i XX wieku*, red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Jadwiga Zacharska, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002, s. 39.

[2] Roman Kołoniecki, *Mit rzeczy czarnoleskiej*, „Droga" 1933, nr 11, s. 1043–1044.

Z wypowiedzi wynika, że powrót Norwida trzeba rozpatrywać również jako formę młodopolskiej recepcji francuskiego symbolizmu. „Chimera" i Norwid to był swoisty sztandar artystycznej niepodległości. Rozumiem przez to chęć zanegowania długów wobec liryki francuskiej na rzecz polskiego romantyzmu. Nie komentując osadzenia naszego poety (na przestrzeni lat 70. i początku 80.) w tyglu francuskiego premodernizmu, Miriam i inni twórcy uwikłani w paradygmat parnasizmu (a następnie symbolizmu) usytuowali autora *Milczenia* pośród wieszczów doby romantyzmu, czyniąc go geniuszem wyrastającym wysoko ponad swój czas. Ponieważ arcydzieła polskiego romantyzmu (*Dziady*, *Kordian*, *Nie-Boska komedia*) ukazały się w latach 30., Norwid jako „romantyk" jawił się w ten sposób jako geniusz wyprzedzający symbolizm francuski o co najmniej 30 lat. Gra o Norwida była więc dla młodopolan grą o tożsamość symbolizmu. Wikłała się również w naturę modernistycznego neoromantyzmu. Nie ulega jednak wątpliwości, że powrót Norwida należy dziś opisywać w kategoriach młodopolskiej recepcji symbolizmu literackiego.

W moim przekonaniu, gdyby powrót naszego poety nie dokonał się wskutek aktywności Zenona Przesmyckiego, to „odkrycie" i tak nastąpiłoby – np. za sprawą Feliksa Kopery, Wiktora Gomulickiego i Romana Zrębowicza. Wcześniej bowiem – w połowie lat 90. – Miriam nie znajdował się na jałowej ziemi.

Uwzględnić trzeba przede wszystkim, że istniał – ważny dla premodernistycznej recepcji Norwida – artykuł Walerii Marene-Morzkowskiej opublikowany w „Przeglądzie Tygodniowym" w 1879 roku. Morzkowska jasno przedstawiła przyczynę nieobecności, jak to zostało określone, myślowo oryginalnego[3] Norwida w życiu literackim. Mianowicie to pozytywizm – wraz z jego niechęcią wobec literackiego mistycyzmu w każdej postaci (wtedy jeszcze nie odróżniano mistycyzmu romantycznego od „mistycyzmu" symbolistycznego). Morzkowska pisała, że pozytywizm zadał „najskuteczniejszy cios wszelkim luźnym i mglistym doktrynom"[4]. Powtarzany przez autorkę wielokrotnie zarzut mistycyzmu uświadamia, że tekst powstał w momencie, gdy (zakładająca „wczytywanie" się w tekst) modernistyczna koncepcja recepcji dzieła poetyckiego nie zagościła jeszcze na ziemiach polskich. Z dzisiejszego punktu widzenia niesprawiedliwe, ale jednak liczne nekrologi, które ukazały się w 1883 roku, świadczą nie o tym, że o Norwidzie zapomniano (i że wymagał odkrycia), lecz o tym, że semantycznie otwarta, wieloznaczna poezja była rodzajem ideologicznego wroga. Zarzut ciemności mowy i „mistyczności wyrażeń" pojawiał się w nieomal wszystkich czasopiśmienniczych wspomnieniach autora *Promethidiona.* Zasady czytania ciemnej poezji zaistniały dopiero wtedy, gdy w drugiej połowie lat 90. publikowano przełożone na język polski poezje francuskich symbolistów. Przesmycki, jak wiadomo, był jednym z najbardziej zasłużonych translatorów. Tym samym przyczynił się do zmierzchu pozytywizmu w Polsce i do wypracowania gruntu pod rozumienie symbolistycznych poetyk.

Miriam znał artykuł Morzkowskiej, gdyż prowadzony przez Adama Wiślickiego „Przegląd Tygodniowy" był mu bliski. To w nim młody tłumacz zapragnął publikować swoje przekłady, ale na przełomie lat 70. i 80. za wcześnie było na poezję niezgodną z estetycznymi wyznacznikami pozytywizmu. Miriamowi odmówiono.

[3] Por. *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, oprac. Mieczysław Inglot, Warszawa: PWN 1983, s. 128.

[4] Ibidem, s. 136.

To zaś, że mówić trzeba o nagłym wzroście zainteresowania Norwidem w drugiej połowie lat 90., nie zaś jego „odkryciu", motywuje się nie jedynie wzrostem popularności francuskiego symbolizmu, ale także zapotrzebowaniem na literaturę „głębi", poezję nacechowaną metafizycznie. Tego typu sztuka niejako była projektowana przez myśl filozoficzną Artura Schopenhauera[5] i Fryderyka Nietzschego, o których było w Polsce coraz głośniej. Najoczywistszym źródłem tego typu poezji był u nas polski romantyzm, któremu krytycy i ideolodzy Młodej Polski musieli przyjrzeć się bardzo uważnie, by wyłonić z epoki Byrona i Mickiewicza to, co licowało z nową sztuką. Z tego właśnie względu (uwzględniam tu fakt, że duża część tekstów Norwida pozostawała rozproszona) ponowne przyjrzenie się autorowi *Ad leones!* było wyłącznie sprawą czasu.

Jeśli szukać odkrywcy Norwida, to był nim nie Przesmycki, ale Feliks Kopera. W 1897 roku w „Wiadomościach Numizmatyczno-Archeologicznych" (1897, nr 4 [34]) opublikował on *Nieznaną autobiografię Cypriana Norwida*. Zamieścił tam komentarz do Norwida jako artysty i poety, którego należy poznać dokładniej, gdyż stanowi on „fenomen" polskiej kultury. Interesujące Norwida ujęcie własnej osoby jako w pełni świadomej prekursorstwa, a przy tym cenionej za granicą i nieznanej w Polsce, czyniło z poety wielkość nowego typu – postać wychodzącą poza opłotki tradycyjnej polskości. Mówię tu o uniwersalizacji i europeizacji wzorca osobowego twórcy, co w tamtym czasie również się dokonywało. Kopera zamieścił mianowicie wykonany ręką Norwida techniką akwareli portret Józefa Hoene-Wrońskiego[6], który jako osobowość nowego typu również budził wówczas zainteresowanie. Publikacja zrobiła na Przesmyckim duże wrażenie nie tylko ze względu na Kopery polecenie postaci Norwida, ale także z racji Wrońskiego, który Miriama od dawna już pasjonował. Powiedzieć można nawet, że Przesmyckiego (a potem młodopolan w ogóle) droga do Norwida wiodła przez zjawisko Hoene-Wroński.

Podziwiając, a nawet wielbiąc Wrońskiego, Norwid nie mógł przypuszczać, że skraca sobie w ten sposób drogę do serca (przede wszystkim zaś umysłu) „późnego wnuka". Młodopolska recepcja Wrońskiego rzuca światło na specyfikę predylekcji światopoglądowych Norwida. Warto o tym wspomnieć, ponieważ na seminariach uniwersyteckich związek Norwida z autorem *Philosophie critique* jest na ogół traktowany jako potwierdzenie poety umiłowania filozofii romantyzmu, gdy w istocie jest na odwrót. Wroński był zaprzeczeniem myśliciela romantycznego, wedle wzorca romantyzmu, jakim posługiwał się Norwid. Był bowiem człowiekiem typu renesansowego: matematykiem, przyrodoznawcą, nawet astronomem. Dodatkowo zaangażowany był w maszynoznawstwo i projekty linii wodociągowych (dla Marsylii), a na polu nauki miał osiągnięcia na trwałe wpisujące go w dzieje fizyki europejskiej.

Trzeba wspomnieć, że uskrzydlający polskich romantyków patriotyzm nie najlepiej odnosił się do Wrońskiego, zważywszy, że przyjął obywatelstwo francuskie. Wroński, tak jak Chopin, był więc postacią dwu narodów i zbliżał się do statusu Europejczyka, który nowocześnie myślącemu Norwidowi jawił się jako człowiek

[5] Na temat siły oddziaływania Schopenhauera wówczas por. Agnieszka Baranowska, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa: PIW 1981, s. 5–12.

[6] O wspólnym odkrywaniu przez Miriama Wrońskiego i Norwida por. Grzegorz P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery" Zenona Przesmyckiego*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002, s. 84.

przyszłości. Norwid miał również osobiste powody, by czuć sympatię do Wrońskiego. Otóż jedno z jego najważniejszych dzieł okresu dojrzałego (*Kurs matematyki* – 1821) ukazało się w roku jego urodzin.

Chodzi więc tu nie tylko o motywację Norwida i Przesmyckiego (niezależną od siebie) fascynacji Wrońskim, ale też o motywację bezpośredniego związku Norwida jako artysty z formacją symbolizmu literackiego, który różnił się od romantyzmu tym, że artyzm to piękno jako wiedza. Potwierdzają to liczne rozważania estetyczne z *Promethidionem* na czele. Odpowiednią wskazówką zaś jest korespondencja Miriama ze Stanisławem Przybyszewskim[7] z 1895 roku. Autor *Homo sapiens* pisze mianowicie, że w świadomości Przesmyckiego – analogicznie jak u Stefana Mallarmego – symbolizacje są sprawą świadomego siebie artyzmu[8]. Oczywiście w praktyce różnie bywało, jednak nie da się zaprzeczyć, że Norwid, odstąpiwszy od modelu romantycznego natchnienia, jako pierwszy polski poeta XIX wieku zrównał w swoich prawach formę z treścią. W przypadku Wrońskiego formy jego filozoficznych dociekań okazywały się tak samo ważne jak rezultaty poznawcze filozoficznych deliberalizacji. Co więcej jednak: o ile dla romantycznej krytyki, która w swoim czasie zepchnęła Norwida na margines życia literackiego, najważniejsze było to, czy jasno wykłada on tajemnicę narodowego losu (wpisanego najczęściej w plan Opatrzności), o tyle dla Przesmyckiego sprawą podstawową były same formy myślenia – w tym formy myślenia artystycznego. A wypadku Wrońskiego i Norwida, tak samo „ciemnych" w sferze idei, była to sprawa podstawowa.

Zagadnienie pierwszeństwa, jeśli chodzi o przywrócenie Norwida literaturze polskiej, jest pasjonujące z tej racji, że według największego znawcy dzieła autora *Vade-mecum*, mianowicie Juliusza Gomulickiego, odkrywcą poety jest Wiktor Gomulicki. Artykuł Gomulickiego z 2003 roku jest jedną z ostatnich wypowiedzi pisanych syna młodopolskiego poety i może być traktowana jako rodzaj testamentu naukowego. Tytuł rozprawy jest charakterystyczny: *Pierwszy „odkrywca" wielkości Norwida*. Uważna lektura artykułu zmusza do przyznania racji autorowi. Mówi on bowiem jedynie o odkrywcy „wielkości", co oznacza, że „poznał się" on na wielkości dzieła Norwidowego. Zauważmy jednak, że to żenująco mało, jeśli zważyć, że zachwyty nad Norwidem pojawiały się wiele lat wcześniej, gdy poetyka nowej poezji europejskiej dopiero się kształtowała. Poetyki tej była świadoma między innymi Zofia Węgierska, która już w 1869 roku odwoływała się do robiącego we Francji karierę poetyckiego obrazu[9]. O umiejętnościach Norwida pisała: „świat zamknąć w jednym obrazie może tylko cudotwórczyni poezja"[10]. Cudotwórcą był tu Norwid jako autor, jak to zostało określone, wytwornego wyrobu typu

---

[7] Przyjaźń Miriama z Przybyszewskim mogła wymagać swoistego odreagowania dekadentyzmu, do czego dzieło Norwida nadawało się idealnie. Por. Andrzej Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa: PIW 1980, s. 76.

[8] Por. Barbara Koc, *Miriam. Opowieść biograficzna*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1980, s. 89.

[9] Można odnieść wrażenie, że o postępowości estetycznej Norwida Zofia Węgierska miała pełniejsze wyobrażenie niż niektórzy poeci i krytycy z kręgu Miriama. Dla Jana Lorentowicza np. autor *Ad leones!* był romantykiem. To tak jakby rzeczywiście krytykę kultury masowej polscy romantycy uprawiali i jakby przywołana nowela nie liczyła w chwili opublikowania w „Chimerze" około 20 lat, ale np. (niczym *Sonety krymskie*, *Konrad Wallenrod*, *Dziady* Mickiewicza) około 70. Por. Grzegorz P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek*, s. 164, 245. W opracowaniu tym szczególnie interesujący jest rozdz. *„Chimera" a kultura masowa* (s. 235–247).

[10] *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, s. 120.

umysłowego. Charakterystyczne, że korespondentka „Czasu" nie powołuje się na atawistyczne płody natchnienia czy dar improwizacji – cechy, które na ziemiach polskich jeszcze wtedy bywały wartościowane pozytywnie.

Osoba Wiktora Gomulickiego potwierdza, że „odkrycie" Norwida spreparowane zostało jako historycznoliteracka sensacja, gdyż mimo fanfar pozytywizmu warszawskiego istnieli tacy, którzy mieli o poecie bardzo wysokie mniemanie. Ponieważ rejestr czytelników nie jest możliwy, skazani jesteśmy na pojedyncze przykłady ludzi, którzy pozostawili pisane świadectwo swoich upodobań artystycznych. Należał do nich, jak wiadomo, Pantaleon Szyndler, który opowiadał o Norwidzie Gomulickiemu już na trzy lub cztery lata po śmierci poety[11], gdy malował portrety: żony Gomulickiego Marii z Humięckich, a następnie ich córki Marysi. Nic dziwnego, że lipskie wydanie Brockhausa (notowane przez bibliografię Estreichera) Norwidowych *Poezji* Gomulicki zdobył już na początku 1891 roku[12] i od tej pory zaczytywał się nim.

Przedstawione ustalenia Juliusza Gomulickiego unieważniają sugestie Zofii Stefanowskiej z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, zgodnie z którymi „w maju 1897 roku w państwowej bibliotece w Wiedniu nastąpiło odkrycie jednego z największych polskich poetów"[13]. Wypowiedź Stefanowskiej to rys znajomości romantycznej poetyki niezwykłości – niezwykłości, której tak naprawdę nie było. Pisma Przesmyckiego nie potwierdzają szczególnych przeżyć czytelniczych. Niezwykłość Miriamowej lektury wykreował zaś Zbigniew Zaniewicki[14]. Barbara Koc przypuszcza jednak, że Przesmycki sam mógł przyłożyć rękę do „zmyśleń" Zaniewickiego, „który koniecznie chciał wiedzieć, jak się niezwykle odkrywa niezwykłego poetę"[15]. Jak pisze badaczka, znaczące mogły być raczej paryskie spotkania Przesmyckiego z Wacławem Gasztoftem, który przekazał mu spuściznę po Norwidzie, zobowiązując zapewne młodego adepta literatury do jej godnego spożytkowania. Niestety szczegółów nie znamy, gdyż korespondencja obu zaginęła (listy Przesmyckiego do Gasztofta spłonęły w czasie wojny).

Skoro zatem ani Przesmycki, ani Gomulicki nie opublikowali w drugiej połowie lat 90. żadnego tekstu o Norwidzie mającego znacznie dla recepcji jego dzieła, wskazać trzeba na Walerię Morzkowską jako pierwszego krytyka okresu Młodej Polski, któremu zawdzięcza się rozbudowany rys Norwida z uwzględnieniem genologicznego i tematycznego zróżnicowania dzieła oraz osadzenia go na gruncie romantyzmu, a następnie estetyki przełomu wieków. Artykuł, który pierwotnie miał kształt referatu, nosi tytuł *Symbolista sprzed pięćdziesięciu laty*. Ukazał się on we wpływowym „Wędrowcu" (nr 16–19) w 1900 roku.

Znaczenie artykułu Morzkowskiej trudno przecenić, zważywszy, że należała do pokolenia krytyków pozytywistycznych, których wrażliwość na poezję była

---

[11] Zob. Juliusz W. Gomulicki, *Pierwszy odkrywca wielkości Norwida*, w: *Norwid z perspektywy początku XXI wieku*, red. Janusz Rohoziński, Pułtusk: Wyższa Szkoła Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora 2003, s. 238.

[12] Ibidem, s. 240, por. też. s. 142.

[13] Zofia Stefanowska, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 1993, s. 5.

[14] Por. Zbigniew Zaniewicki, *Posłowie*, w: Cyprian Norwid, *Pisma polityczne i filozoficzne*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy 1957.

[15] Barbara Koc, *Miriam*, s. 16. Zaniewicki pisał także, że powóz roztratował w Wiedniu Przesmyckiemu wyżła, co twórczo kojarzyć można z nieśmiertelnością walorów charcicy z opublikowanej potem przez Przesmyckiego w „Chimerze" noweli *Ad leones!*

ograniczona. Wystarczy wspomnieć, iż najwybitniejszy krytyk tamtego pokolenia, mianowicie Piotr Chmielowski, w swym ważnym *Zarysie literatury polskiej* z 1886 roku (wersja poprawiona i uzupełniona 1892) wymienia Norwida wyłącznie jako współpracownika jednego z pism francuskich, a w *Metodyce literatury polskiej* (1899) potraktował poetę jako zadufanego przedstawiciela epoki „geniuszów" (romantyzmu), który nie zdołał się rozwinąć i zmarniał. Ważność wypowiedzi Morzkowskiej wypływa stąd, że wbrew własnym estetycznym predylekcjom przedstawiła autora *Promethidiona* jako tego, którego dzieło zyskało aktualność. Na korzyść Morzkowskiej przemawia też fakt, że brak tu zadęcia, które później na łamach „Chimery" przejawił Przesmycki, konsekwentnie przedstawiając Norwida jako geniusza z odległej przeszłości, nieomal rówieśnika Goethego i Hoene-Wrońskiego, mimo że poeta (do ostatnich lat aktywny) tworzył równolegle z pierwszymi symbolistami, a ich doświadczenie parnasizmu lat 30. i 40. należało do wspólnych doświadczeń estetycznych[16]. Oczywiście Przesmyckiemu zależało na owym efekcie samorodnego geniuszu i romantycznych korzeniach, gdyż wraz z pojawieniem się tekstów poety na łamach „Chimery" czytelnicy zaznajomieni z literaturą francuską lat 70. jęli się mimowolnie zastanawiać, co Norwid (pisząc np. opublikowane przez Miriama *Ad leones!*) zawdzięczał francuskim wzorcom.

Otóż nietrudno, tak ważną dla symbolizmu Norwidowego dzieła, rozprawę *Milczenie* rozpisać na francuskie źródła inspiracji. Tymczasem na przełomie wieków oryginalność była szalenie ważna, gdyż stanowiła o prężności kultury polskiej w warunkach zaborów. Przesmyckiego geniusz „romantyczny" był twórcą z dalekiej przeszłości, którego prekursorstwo nie mogło być zakwestionowane. Morzkowska natomiast traktuje go jako zmanierowanego stylistę, którego „ciemność mowy" zbiegła się z modą na symbolizm i w ogóle literacką transcendencję.

Dzisiaj łatwo wskazać rażące błędy w Morzkowskiej prezentacji dzieła Norwida. Historyczna funkcja artykułu polega jednak na tym, że stanowił (na ogół negatywny) punkt odniesienia dla Przesmyckiego, Jellenty, Zrębowicza i Wiktora Gomulickiego. Podstawowy zarzut trzeba odnieść do tezy tytułowej. Pięćdziesiąt lat wcześniej nie było jeszcze symbolizmu u Norwida. Pierwszą realizacją symbolizmu literackiego jest dopiero *Quidam* z drugiej połowy lat 50. *Promethidion* zaś, który Morzkowska uwzględniła przede wszystkim, stanowił zapowiedź estetyki (teoria recepcji oparta na technice dialogu i idea sztuki użytkowej), która zaważyła na ideologii późniejszego modernizmu europejskiego. Gdyby krytyk napisała: „symbolista sprzed dwudziestu laty", nie rozminęłaby się z prawdą, ale wtedy ów nimb niezwykłości i secesyjnego „pokręcenia" nie miałby szans na zaistnienie.

Juliusz Gomulicki natomiast nie potrafił pogodzić się z tym, że jego ojciec w końcu XIX wieku nie napisał zaplanowanej książki o Norwidzie – ograniczył się on do, niemającego w istocie żadnego znaczenia dla recepcji Norwida, bibliofilskiego apelu, który w 1896 roku zamieścił na łamach nieznanego wtedy krakowskiego miesięcznika „Przegląd Literacki" prowadzonego przez Kazimierza Bartoszewicza. Na marginesie mówiąc, jedyną jego zasługą było to, że wspomniał o „wielkim poecie" w recenzji powieści Teodora Jaske-Choińskiego opublikowa-

[16] Zagadnienie *Dzieła Cypriana Norwida w perspektywie francuskiego parnasizmu* opracowała w swej rozprawie doktorskiej (zrealizowanej w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego) Anna Krasuska. Publikacja książkowa rozprawy zaplanowana jest na 2019 rok.

nej w „Wędrowcu". Ze względu na zwrócenie uwagi na „plastyczność" opisów zawartych w poemacie, Gomulicki jawi się tam jako jeden z pierwszych, którzy „poznali się" na prekursorskiej poetyce wspomnianego poematu *Quidam*. Z tych względów nie może dziwić, że Juliusz Gomulicki o rozprawie Morzkowskiej pisze wyłącznie krytycznie. Stwierdził, że autorki wiedza

> o literaturze romantycznej była żałośnie ograniczona w czasie i w „przestrzeni". Doprowadzało to często do śmiesznych nieporozumień, którego przykładem było dopatrywanie się w prawie każdym utworze poety mistycyzmu, wzmocnionego w nowej wersji [artykułu] mesjanizmem i towianizmem (a nie wiedziała, że Norwid obydwa poddał ostrej krytyce, a także – pragnęła bowiem nadążyć za nowym prądem – ezoteryzmem) [...] oraz symbolizmem, chociaż nie potrafiła tego symbolizmu, tak mocno uwidocznionego w tytule, a pożyczonego od innych krytyków, odpowiednio scharakteryzować, poprzestając na stwierdzeniu, że „nie miał nic wspólnego z modą"[17].

Gomulicki jest niesprawiedliwy – Morzkowska nie musiała charakteryzować symbolizmu, gdyż był już wtedy estetyczną oczywistością, a symbolizmu Norwida analitycznie przedstawić nie mogła, ponieważ inaczej niż np. formalizm przedstawia się go trudno – symbolizm jest językiem milczenia, formą uwidocznienia niewidzialnego i semantycznego otwarcia na nieskończoność tego, co widzialne. Gomulicki w istocie o tym wiedział, gdyż całe dzieło Norwida – mimo swojego stylistycznego zróżnicowania – jest świadectwem usiłowań dookreślenia symbolizmu wpisanego w jego artystyczny program.

Morzkowska cofnęła zatem Norwida w czasie, aby czytelnik, który o poecie nie słyszał, nie kojarzył go z pokoleniem Kazimierza Tetmajera i Antoniego Langego, których moda na symbolizm siłą rzeczy musiała dotyczyć. Przed modą tą pokolenie młodopolan broniło się, wzbogacając symbolistyczne motywy poezji francuskiej pesymizmem spod znaku filozofii niemieckiej. Gomulicki ma natomiast rację, wytykając autorce rozprawy wiązanie Norwida z Towiańskim i mesjanizmem. Trzeba tu na tę sprawę zwrócić uwagę, gdyż w dziesiątkach, a nawet setkach późniejszych prac o Norwidzie można znaleźć dowody na atawizację Norwida, tj. sprowadzanie jego programu symbolizmu artystycznego do romantycznych stereotypów mistycznego wtajemniczenia.

Zarzut, że Morzkowska „pożyczyła" od innych krytyków przekonanie, iż Norwid jest symbolistą, traktować trzeba jako jednocześnie niesłuszny, gdyż to ona pierwsza publicznie wypowiedziała to „explicite", i słuszny, ponieważ skojarzenie poety z symbolizmem było naturalne, gdyż w tym czasie ogólne kryteria symbolizmu były znane już nawet przeciętnemu uczestnikowi kultury[18].

Tak było w wypadku Wiktora Gomulickiego, który już w latach 80. „zaraził" Norwidem Cezarego Jellentę. Ten zaś spłacił dług inspiracji, publikując w Warszawie w 1909 roku tekst *Cyprian Norwid. Szkic syntezy*. To bez wątpienia jedna z najważniejszych poświęconych stylowi poety wypowiedzi okresu Młodej Polski. Śledząc publikacje zamieszczone w „Chimerze", autor próbuje powiedzieć, kim jest historycznoliteracki Norwid. Jellenta – nie mogło być inaczej – skarcił Morzkowską, zarzucając jej jednostronność:

> Ścieszka bowiem do duszy Norwida prowadzi nie przez mistyczne kwiaty symbolizmu, których ogrodnikiem chcą uczynić Norwida naiwni, czy niepowołani jego chwalcy, ani przez roman-

[17] Juliusz W. Gomulicki, *Pierwszy odkrywca wielkości Norwida*, s. 255.
[18] Sprawę tę komentuje szeroko Roman Kołoniecki. Por. idem, *Mit rzeczy czarnoleskiej*, s. 1044.

tyczne tęsknoty i cmentarz pochowanych szałów, lecz poprzez posagi ludów i antycznych wielkości. „Mając pod stopy katakumb korytarz", trafiamy na właściwa drogę do zrozumienia tej całkiem odrębnej osobowości[19].

Przekonująco oddziela Jellenta Norwida od romantyzmu[20] – poetyki szału i miłosnej tragedii. Słusznie wskazuje na niemożność utożsamienia poety z symbolizmem w odmianie mistycznej. Norwidowi intelektualizm, techniki dialogu i ironii nie pozwalają na takie utożsamienie. Krytyk wskazuje na trzecią możliwość. To ona przede wszystkim miałaby motywować ową odrębność. To neoklasycyzm reprezentowany przez katakumby (z ostatniej zwrotki wiersza *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*). Rzeczywiście mamy u Norwida artystyczną archeologię – poeta schodzi w głąb, w przeszłość. Jego język gubi światło, bo język ów ma stać się pamięcią człowieczeństwa.

Czy „katakumbowy" neoklasycyzm nie może być jednak rodzajem symbolizmu? W okresie modernizmu tak niejednokrotnie bywało. Polskim przykładem modernistycznego neoklasycyzmu jest *Gałąź kwitnąca* Leopolda Staffa, opublikowana w 1908 roku. Ten wybitny poeta Młodej Polski również w pełni zasługuje na miano odrębnego, gdyż już debiutanckie *Sny o potędze* z 1901 roku – gdy Norwid debiutował na łamach „Chimery" – były przezwyciężeniem postaw dekadenckich. Analogicznie umiar, harmonia i stoicyzm, imperatyw prawdy to cechy, które odróżniały Norwida od romantyzmu. Te same cechy nie pozwalały utożsamiać autora *Snów*... z pesymizmem Przybyszewskiego czy Tetmajera. To przypadkowe skojarzenie Norwida ze Staffem uświadamia trudność opisania poety „odrębnego". Obaj bowiem nie byli poetami pokoleniowymi – na przestrzeni wielu lat artystycznej aktywności asymilowali kolejne tendencje artystyczne. Dlatego teksty Norwida z lat 40. są niepodobne do tych o około 40 lat późniejszych (ta sama „niepodobność" dotyczy Staffa jako autora *Snów o potędze* i później *Wikliny* z 1954 roku).

Szczególność modernistycznej sytuacji Norwida polegała na tym, że gdy w 1908 roku ukazał się ostatni numer „Chimery", w przygotowaniu zaś były *Pisma zebrane*, zaistniała naturalna potrzeba odniesienia się do największej (a na pewno najgłośniejszej) edytorskiej akcji Młodej Polski. Stanowiska Jellenty i Miriama były podobne: można było przedstawiać poetę jako geniusza, którego biografia była najbardziej romantyczna spośród biografii romantyków polskich. Jednak podkreślane cechy: oryginalność i prekursorstwo, z przyczyn logicznych zmuszały do wyjścia daleko poza romantyzm.

Było zatem jasne, że zrozumienie pism autora *Ad leones!* umożliwia poetyka modernizmu. Ale która z poetyk? Skoro na pewno nie dekadentyzm, jeśli nie secesja... W grę wchodził tylko symbolizm wraz z jego parnasistowską (na ogół zaprzeczoną) tradycją i skłonnościami neoklasycystycznymi.

Przygotowujący pracę o recepcji liryki Paula Verlaine'a Georges Tournoux z Lille zwrócił się do badaczy czeskich, a następnie do Przesmyckiego[21] z prośbą, aby określił zakres wpływów francuskiego poety na Norwida. Polski edytor swoje

[19] Przedruk rozprawy znajdzie czytelnik w: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, s. 166.

[20] Interesującym wątkiem związku Jellenty z „Chimerą" było to, że jego „Ateneum" stanowiło, jawnie polemiczną, konkurencję dla Miriamowskiego pisma. Zob. Grzegorz P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek*, s. 126–127.

[21] Zob. Barbara Koc, *Miriam*, s. 246.

rozpoznania miałby poprzeć wycinkami prasowymi. Miriam znalazł się w niemałym kłopocie. Prośbę po norwidowsku przemilczał. Jak bowiem jednocześnie badać wpływy i głosić oryginalność, jakiej do tej pory nie znała literatura polska?!

Jednym z najważniejszych wyzwań dla młodopolan był *Promethidion*. To pierwszy akt rozstania Norwida z romantyzmem. Programy sztuki narodowej zastąpione zostały – zgodnie z tendencjami ogólnoeuropejskimi – nacechowaną socjalnie „sztuką dla społeczeństwa". Ponieważ na zacofanych, podległych zaborcom ziemiach polskich nie było społeczeństwa, naród pozostawał zaś wartością nadrzędną, projekt Norwida krytyka późnego romantyzmu potraktowała jako niedorzeczny.

Dopiero dla Miriama poemat był „proroczą ewangelią"[22]. Dlatego też z bólem odnosił się do faktu, że John Ruskin i William Morris, a nie nasz poeta, traktowani byli w Europie jako autorzy owego estetycznego projektu godnego XX wieku. Pokrewieństwo idei Norwida z estetyką angielską wielokrotnie później zajmowało badaczy (por. np. Jana Piechockiego *Norwidowa koncepcja sztuki-pracy* z 1929 roku), a podobieństwo źródeł filozoficznych spowodowało, że idee poety po II wojnie światowej, rzec można, naturalnie łączyły się z myślą Karola Marksa.

Przesmycki nie przejąłby się tak bardzo estetycznym nowatorstwem Norwida, gdyby nie emocjonalne uwikłanie w polemikę z pozytywizmem i jego bezpardonową walką ze sztuką (*Walka ze sztuką* – 1901). Spory o sztukę trwały u nas co najmniej do końca XIX wieku. Szczególne znaczenie miały wypowiedzi nie tyle Stanisława Witkiewicza, ile Wincentego Lutosławskiego, do którego Miriam zbliżył się w 1898 roku, a który znając świetnie premodernizm francuski, z przekonaniem wypowiadał się na temat ważności sztuki w życiu społecznym. Jednym z nieprzejednanych polemistów Lutosławskiego był (na łamach „Kuriera Codziennego") Bolesław Prus. Sztuka w społeczeństwie (oraz praca jako medium łączące z Pięknem i wynikające z niego) jawiła się w okresie Młodej Polski tym bardziej interesująco, że ów projekt prostego i pięknego zarazem człowieka stał w jaskrawej sprzeczności z hermetyzmem symbolistycznej sztuki.

Nie wolno tu lekceważyć inteligencji krytyki pozytywistycznej. Jeśliby mianowicie prosty lud miał być artystą, to projekt ten miałby szansę na urzeczywistnienie wyłącznie w ramach kultury organicznikowskiej zakładanej przez luminarzy pozytywizmu. Człowiek prosty bowiem skonfrontowany w Polsce ze sztuką w końcu XIX wieku niepostrzeżenie przeobraził się w prostaka (filistra przede wszystkim). Właśnie ów paradoks świadczy między innymi o premodernistyczności Norwidowego dzieła.

Inna trudność młodopolan to motyw eschatologicznego posłannictwa poezji. Mimo polemiki symbolistów z parnasistowskim hasłem „sztuki dla sztuki" (z którym i Norwid polemizował) dopiero symbolizm – niejako wbrew sobie – uczynił tęż sztukę wartością nadrzędną, czy ujmując to lepiej: dominującą. Tak również traktował ją Przesmycki, co wskazuje jasno, że „wychowany" był na poezji francuskiej. Znaną wypowiedź Norwida z wiersza *Do Bronisława Z.* mówiącą o poezji, która pozostanie z wszystkich rzeczy świata, polscy historycy literatury traktowali na ogół jako niezwykle oryginalne wzbogacenie romantyzmu, w sytuacji gdy u Byrona, Mickiewicza czy wczesnego Goethego sztuka, o czym już była mo-

[22] Zob. ibidem, s. 312–313.

wa, była „upodrzędniana". Nawet u genezyjskiego Słowackiego podporządkowana jest ona podmiotowemu „ja". Norwid zaś już w latach 50.[23] zaczął świadomie „zanikać" na rzecz poezji i jej przyszłego zwycięstwa. I właśnie ową utopię artystowskiej glorii Norwid przejął od symbolistów. Niewykluczone, że akurat od Paula Verlaine'a, w którego dziele tendencja ta była jedną z nadrzędnych[24].

Ważne było też przenikanie się liryki i plastyki. Tendencja ta dotyczy nie jedynie Verlaine'a, ale całego symbolizmu. Maria Podraza-Kwiatkowska nazywa kwestię „ekwiwalentyzacją symbolistyczną, czyli myśleniem za pomocą obrazów"[25]. W moim przekonaniu symbolizm Norwida jest w dużej mierze pochodną mimowolnego czy też intuicyjnego poetyckiego myślenia obrazem, zważywszy na rozległość jego malarskich zainteresowań tudzież intensywność aktywności artystycznej. Bliższe porównanie charakterystycznego pod tym względem Stanisława Wyspiańskiego z Norwidem uświadomiłoby naturę zagadnienia. O ile np. trudno wyobrazić sobie wieszcza romantycznego, który byłby malarzem, o tyle dla modernizmu oczywistością było to, że poeta był artystą. Dzieło Norwida-sztukmistrza na wiele sposobów potwierdza świadomość jego artystycznego, nie zaś wąsko poetyckiego, powołania. To bardzo ważne uwarunkowanie powrotu Norwida w końcu XIX wieku.

W 1897 roku Przesmycki opublikował w warszawskim „Ateneum" przekłady Verlaine'a, nad którymi pracował w okresie swoich odkrywczych lektur Norwida w Wiedniu. Malarskość liryki francuskiego symbolisty, przyjaźnie z Józefem Mehofferem, Franciszkiem Siedleckim i Władysławem Ślewińskim oraz artyzm poetyki Norwidowej to elementy tej samej charakterologicznej całości, którą stanowił Miriam w tamtym czasie. Obraz – inaczej niż dla dawnych krytyków Norwida o romantycznej proweniencji – był dla Przesmyckiego immanentną częścią świata poezji. Aktywność krytyka wrażliwego na sztukę w ogóle (m.in. napisał wstęp do katalogu prac Ślewińskiego wystawionych w Paryżu w 1898 roku) miała swoją naturalną konsekwencję: „Chimera", na łamach której autor *Vade-mecum* powrócił, była wszak pismem artystowskim. Norwid wymagał oprawy plastycznej (karierę zrobiły np. pawie Mehoffera, które zdobiły pierwszy numer pisma). Opracowanie graficzne pisma było zaś wzorcowe.

Wedle wzorców symbolizmu słowo i obraz warunkują się wzajemnie – dialogują ze sobą. Znane czytelnikom Norwida „niedopełnienia", tj. otwartość semantyczna jego poezji, uwarunkowane są obrazem, który współtworzy każdy sens[26]. Właśnie u Verlaine'a występuje mieszanie i syntetyzowanie się elementów komunikatu. Tendencję tę do skrajności doprowadził Paul Valéry. Również u Norwida treść intelektualna jest niejednokrotnie „rozmywana" przez obraz. Cechę tę

[23] Manifest niezależności z romantycznego jeszcze *Pióra* nie jest oczywiście manifestacją doniosłości sztuki.

[24] Por. Piotr Śniedziewski, *Zanik głosu poety*, w: idem, *Mallarme – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2008, s. 111 i n.

[25] Maria Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków: Universitas 1994, s. 185.

[26] Takie rozumienie obrazu, w które bardzo dobrze wpisują się poezje Norwida, było bliskie Przesmyckiego pojmowaniu symbolizmu. Jak przedstawia to Rolf Dieter-Kluge, symbol „jest zakorzeniony w ciemności", za obrazem zaś (co pociąga za sobą interpretację – por. Norwida *O Juliuszu Słowackim*) kryje się bezgraniczny horyzont znaczeń. Zob. Rolf Dieter-Kluge, *Symbolizm i awangarda – perspektywa teoretyczna*, w: *Polonistyczne spotkania*, s. 113.

oddaje spostrzeżenie Edmunda Wilsona: „Obraz nie odsłania się nigdy do końca; idea nie zostaje nigdy ostatecznie sformułowana"[27].

Oprócz synestezji (zakładającej jednię słowa, obrazu i dźwięku) szczególnego znaczenia nabrała fragmentaryczność. Jej teoretykiem, jak wiadomo, był Baudelaire mówiący w *Paryskim spleenie* o samoistności każdego fragmentu tekstu i konwencjonalnych wyznacznikach „całości"[28]. Zauważmy, że jeśli całość rozbijemy na fragmenty, tekst zamilknie. Tym samym znaczenia nabierze Norwidowe „milczenie". Milczenie to muzyczne dźwięki pisma. Jak pisze Piotr Śniedziewski w książce *Mallarme – Norwid*, obu pisarzy dotyczy rygor (przy dowolności elementów pisma u Baudelaire'a) wiążący się z zasadą kondensacji (Norwidowski lakonizm).

Jest to szczególnie oczywiste w twórczości Norwida, którego koncepcja pisma fragmentarycznego zdaje się bogatsza od teorii Mallarmego. Poeta francuski doskonale analizuje pismo jako rodzaj **milczącej partytury**, możliwej do przeniknięcia, ale niedostępnej dla profanów[29].

Widzimy tutaj wspomnianą już modernistyczną ze swej natury sprzeczność: ważność („naczelność") sztuki i jej oczekiwana społeczna funkcja, a z drugiej strony elitarność (którą, paradoksalnie, zarzucał młodemu Norwidowi arystokrata Krasiński). Tekst obfitujący w niedopowiedzenia zakładał aktywność intelektu i imaginacji czytelnika. Zarazem milcząca partytura wymagała komentarzy.

Znamienne jest, że dowartościowanie interpretacji zbiegło się z konsekwentnym milczeniem Miriama. Milczenie to potwierdza jednak, jak imponująco odpowiedni był jego stosunek do premodernizmu dojrzałego dzieła Norwida. Nie mógł poświęcić mu książki, gdyż partytura wiersza wymaga indywidualnego, pojedynczego wykonania (to owa późniejsza Ingardenowska „konkretyzacja"). Znawca poezji nie tłumaczy jej – czego bezpardonowo dopominał się od Miriama Stanisław Brzozowski[30] – a jedynie milcząco stwarza warunki do jej zaistnienia w konkretnym pojedynczym czytaniu.

Przesmycki odwrócił się zatem od, dobrze sobie znanej, tradycji romantycznej, której, rzec można, wulgarną skłonnością było „wyjaśnianie" wszystkiego. Hochsztaplerstwo umysłowe i filozofowanie „od Sasa do lasa" (w stylu Andrzeja Towiańskiego) budziło sprzeciw Norwida, czego Miriam był świadom. Skupiając się na początku XX wieku na pracy edytorskiej, Przesmycki zarazem udowodnił, że przyswoił sobie zasady teorii lektury przedstawionej w *O sztuce (dla Polaków!)*, *O Juliuszu Słowackim* i w *Milczeniu.* Tego mianowicie, że bez wcielenia w życie nowych zasad czytania „skręt konieczny" w literaturze polskiej nie mógł się dokonać. A ponieważ wyznaczniki kultury romantyzmu (a następnie pozytywizmu) wykluczały tego typu recepcję sztuki, Norwid zaprojektował „późnego

---

[27] Cytuję za: Arent van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków: Universitas 1998, s. 100.

[28] Charles Baudelaire, *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. Joanna Guze, Warszawa: Kwiaty Na Tor 1992, s. 5.

[29] Piotr Śniedziewski, *Mallarme – Norwid*, s. 105.

[30] Cenną prezentacją młodopolskiej recepcji Norwida jest książka Elizy Kąckiej. Autorka traktuje Brzozowskiego i Norwida jako reprezentantów szeroko rozumianej nowoczesnej myśli polskiej i sugestywnie pokazuje, jak obaj prowadzili do reinterpretacji bądź przezwyciężenia wielu wątków polskiego romantyzmu. Zob. Eliza Kącka, *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2012.

wnuka" (to formuła z *Fortepianu Szopena*). Przesmycki był jego wzorcowym urzeczywistnieniem.

Miriama czytanie artykułu Antoniego Langego *Symbolizm* zamieszczonego w „Przeglądzie Tygodniowym" w 1887 roku. Następnie pobyt w Paryżu (1889––1890) i lektura „owładniętych" symbolizmem czasopism („Mercure de France", „La Plume"). Potem zaś wiedeńskie studia (1890–1894) nad literaturą francuskiego i belgijskiego symbolizmu. Zainteresowanie Norwidem było już jedynie sprawą czasu.

Autor *Vade-mecum*, parafrazując samego poetę, wrócił w „swój czas", tj. polski modernizm. Umiejętnie wpisując się w ów „konieczny" powrót, pozbawiony w istocie pisarskiego talentu Przesmycki wylansował siebie na jednego z największych krytyków okresu Młodej Polski[31]. Młoda Polska mogła „wykrzyczeć" to, czego romantyzm i pozytywizm powiedzieć nie umiały. Rodzajem złota okazało się więc symbolistyczne milczenie. Nieprzypadkowo Norwid konsekwentnie je popularyzował. Podkreślał przy tym, że przyszłość ma cisza, nie zaś kulturowy gwar. W wypadku jego pism rzeczywiście miał rację.

BIBLIOGRAFIA

Baranowska Agnieszka, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa: PIW 1981.

Baudelaire Charles, *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. Joanna Guze, Warszawa: Kwiaty Na Tor 1992.

Bąbiak Grzegorz P., *„Chimera" i periodyki niemieckiego modernizmu*, w: *Polonistyczne spotkania. Tybinga. Studia o literaturze polskiej i polsko-niemieckich związkach literackich przełomu XIX i XX wieku*, red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Jadwiga Zacharska, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002.

Bąbiak Grzegorz P., *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery" Zenona Przesmyckiego*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002.

Dieter-Kluge Rolf, *Symbolizm i awangarda – perspektywa teoretyczna*, w: *Polonistyczne spotkania. Tybinga. Studia o literaturze polskiej i polsko-niemieckich związkach literackich przełomu XIX i XX wieku*, red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Jadwiga Zacharska, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002.

Gomulicki Juliusz W., *Pierwszy odkrywca wielkości Norwida*, w: *Norwid z perspektywy początku XXI wieku*, red. Janusz Rohoziński, Pułtusk: Wyższa Szkoła Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora 2003.

Kącka Eliza, *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2012.

Koc Barbara, *Miriam. Opowieść biograficzna*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1980.

Kołoniecki Roman, *Mit rzeczy czarnoleskiej*, „Droga" 1933, nr 11, s. 1028–1051.

Makowiecki Andrzej Z., *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa: PIW 1980.

Norwid. Z dziejów recepcji twórczości, oprac. Mieczysław Inglot, Warszawa: PWN 1983.

van Nieukerken Arent, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków: Universitas 1998.

[31] Bardzo ważna wydaje mi się teza Grzegorza Bąbiaka, że to Miriama ambicje edytorskie co do Norwida zaważyły na zakończeniu życia „Chimery". Zob. Grzegorz P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek*, s. 193.

Podraza-Kwiatkowska Maria, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków: Universitas 1994.
Stefanowska Zofia, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 1993.
Śniedziewski Piotr, *Zanik głosu poety*, w: idem, *Mallarme – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2008.
Zaniewicki Zbigniew, *Posłowie*, w: Cyprian Norwid, *Pisma polityczne i filozoficzne*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy 1957.

ZENON PRZESMYCKI AMONG THE YOUNG POLAND "REVIVERS" OF NORWID

Summary

The author argues that a role of Zenon Przesmycki in the process of bringing back Cyprian Norwid to the Polish literary life is slightly overestimated. At the turn of the 19th and the 20th centuries on the Polish lands, the reception of French symbolism took place, which determined the perception of the author of *Vade-mecum* working in Paris (since 1849) as a great precursor of intellectual "visual poetry". However, by making Norwid a strictly Romantic poet, the generation of the Young Poland artists effectively distanced themselves from artistic borrowings associated with Baudelaire, Verlaine, etc., thus obtaining the effect of the "nativeness" of modern Polish poetry at that time.

Trans. Izabela Ślusarek

Karol Samsel
(Uniwersytet Warszawski)

PERSONA LIRYCZNA W WIERSZACH CYPRIANA NORWIDA I EMILY DICKINSON

W angielskich i amerykańskich badaniach personologicznych nad poezją Emily Dickinson istnieją co najmniej dwie (zasadniczo się od siebie różniące) definicje Dickinsonowskiej persony lirycznej, które dla potrzeb niniejszego wywodu nazwę odmianami: mocną, jej autorem jest John Emerson Todd, autor książki *Emily Dickinson's Use of the Persona* oraz słabą – stworzył ją Robert Weisbuch w rozdziale swojej monografii, *Emily Dickinson's Poetry* pt. *Persona as Voice, Persona as Style*[1]. Istnieje do tego, skonstruowana najpóźniej, kombinacja obu klasycznych już w stanie badań nad Dickinson postaw personologicznych. Przedstawiła ją w 1988 roku Elizabeth Phillips w książce *Emily Dickinson. Personae and Performance*[2].

We współczesnej norwidologii z jednej strony – dla zupełnego kontrastu – niezwykle rzadko daje się wysłyszeć choćby i echa czegoś, co w ogólnym, literaturoznawczym dyskursie na temat liryki Cypriana Norwida spełniałoby co najmniej cząstkowo wymogi naukowej refleksji personologicznej. Z drugiej strony, nikt nie manifestuje w związku z tym przekonania, jakoby Norwidowski wiersz miał stanowić apersonalny, tzn. bezosobowy komunikat poetycki. Wręcz przeciwnie – mówi się o liryce nie tylko programowo (tj. estetycznie) nastawionej na czytelnika, lecz także – o wierszu na odbiorcę ukierunkowanym formalnie, czyli składniowo i gramatycznie: o specyficznej liryce i składni apelu. Jest, owszem, prawdą, że obcujemy nie tylko na gruncie *Vade-mecum* ze zjawiskiem depersonalizacji Norwidowskiej mowy lirycznej i przekształcania go na depersonalizowany, liryczny strumień poglądów oraz idei, nie znaczy to jednak, że depersonalizacja byłaby w tym wypadku całkowita – szłoby raczej o jej stopnie, o grę jej różnymi wartościami, o skalowanie poziomu depersonalizacji między jednym ogniwem cyklu a drugim.

Istnieje więc persona liryczna *Vade-mecum*, tyle moglibyśmy wnioskować na podstawie zaobserwowania tego rodzaju operacji, istnieje przy tym w sposób szczególny – jako dyspozytor swojej obecności w tekście, dyspozytor regulujący obszary oraz stopnie swojego występowania, tzn. „prześwitywania" przez utwór,

[1] John E. Todd, *Emily Dickinson's Use of the Persona*, The Hague–Paris: Mouton 1973. Robert Weisbuch, *Persona as Voice, Persona as Style*, w: idem, *Emily Dickinson's Poetry*, Chicago–London: University of Chicago Press 1981, s. 59–77.

[2] Elizabeth Phillips, *Emily Dickinson. Personae and Performance*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1988.

np. w formie narracji pierwszoosobowej (po stopień „zero", w którym persona liryczna miałaby organizować swoją zupełną nieobecność). Jednym z bardziej interesujących na tym tle wyjątków, w których norwidolog – chyba dość mimowolnie – korzysta (czysto pretekstowo) z perspektyw badania personologicznego, jest tekst Michała Kuziaka, *Norwidowskie przedstawienie w „Vade-mecum"*. Odczytujemy tutaj charakterystyczną dla badania tego typu frazę:

> Jak sądzę, Norwid miał do przekazania „prawdy czy twierdzenia" – chciał mówić Głosem i chciał przekroczyć dystans między słowem a rzeczą, a przekazywał „zobiektywizowane przeżycia świadomości". W ten sposób ujawniało się w jego twórczości oddalenie naśladującego od śladu[3].

Tak jednak, a więc bardzo abstrakcyjnie i syntetycznie pojmowana Norwidowska persona liryczna znacznie odbiega od Dickinsonowskiej, przynajmniej w znaczeniu mocnym. Jak tłumaczy Todd, w tym rozumieniu – persona to przede wszystkim figura wypowiedzi, podmiot wszystkich istniejących w wierszu poetyckich transpozycji, u Dickinson dodatkowo wcielona w wyróżnioną instancję liryczną, „uosobiona" zasada organizująca i reorganizująca tekst:

> Użycie persony lirycznej przez Emily Dickinson jest kluczową techniką jej warsztatu poetyckiego [...]. Przez całe życie poetka konsekwentnie buduje cały wachlarz dramatycznych póz, aby wyrazić odmienne nastroje oraz przekształcić doświadczenia życiowe w schematy wyobrażeń, które nierzadko będą nosiły w sobie istotne podobieństwo do wydarzeń jej znanych. Dickinson może odgrywać małą dziewczynkę w miniaturowym świecie zdobnym w kwiaty, zwierzęta i ptaki. Może równie dobrze stawać się nieśmiertelną królową olśniewającą wszystkich swoimi klejnotami, sukniami i diademami. To także skromna panna młoda, jak również – biedaczka konająca na łożu śmierci. Dickinson może nawet przekształcić się w „małą pijaczkę" bądź też bosonogiego chłopca usiłującego podjąć z ziemi węża[4].

Rzecz jasna, brak tak imponującego „teatru person" w poezji Norwida, przynajmniej tak rozumianego „teatru person" – niezależnie bowiem od licznego zbioru wierszy pierwszoosobowych takich, jak *Pieśń od ziemi naszej*, *Cacka* czy *Nerwy*, Norwidowska wypowiedź poetycka ma zazwyczaj charakter ściśle odautorski, a wręcz autentystyczny („Iluż? ja świeżych książek widziałem skonanie" – *Czas i prawda*; „Widziałem Indian dzikich w Ameryce" – *Praca*; „Znalazłem się raz w wielkich Chrześcijan natłoku" – *Grzeczność*). W sukurs Norwidowskiemu personologowi przyjść w tej sytuacji może dopiero Robert Weisbuch. W jego rozumieniu Dickinsonowskiej persony lirycznej przywoływana tutaj kategoria ulega odpowiedniemu pogłębieniu i komplikacji. Także – co usiłowałem podkreślić na samym początku wywodu – radykalnemu osłabieniu, niuansowaniu. Traci innymi słowy na apodyktyczności. Weisbuch kładzie bowiem nacisk nie na tradycyjnie eksponowane przez Todda w wierszach Dickinson figury kobiecości, lecz – a to w momencie wydania jego książki w 1981 roku zasadnicza nowość – na strategie intelektualne Dickinsonowskiej persony lirycznej. W ten sposób miejsca „małej pijaczki" oraz „nieśmiertelnej królowej" Todda wypełniają figury innego rodzaju: „zranionego dialektyka" (*wounded dialectitian*), „wycofanego barda" (*impersonal*

---

[3] Michał Kuziak, *Norwidowskie przedstawienie w „Vade-mecum"*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. Piotr Chlebowski, Włodzimierz Toruń, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2003, s. 211–255.

[4] John E. Todd, *Preface*, w: idem, *Emily Dickinson's*..., s. XIII. Tłumaczenie moje – K.S.

bard), „angażującego się cierpiętnika" (*involved sufferer*)[5], a teatr person przekształca się w teatr strategii personalnych.

Warto w tym miejscu zatrzymać się oraz zauważyć, jak doskonale terminologia Weisbucha przystaje do zróżnicowania i wymiany person lirycznych w obrębie Norwdowskiego *Vade-mecum*. Norwid, można chyba tak powiedzieć, gra wszystkimi trzema Dickinsonowskimi „wcieleniami", choć najbardziej pociąga go antagonizm istniejący pomiędzy tzw. *wounded dialectician* oraz *involved sufferer*. Dickinsonowski „zraniony dialektyk" w tym układzie odniesienia przemawiałby w *Vade-mecum* zdecydowanie najczęściej: to persona wielu wierszy cyklu, takich między innymi, jak *Harmonia*, *Specjalności*, *Królestwo*, *Idee i prawda* albo *Kółko*. Co do wzmiankowanego antagonizmu, Norwid chętnie w planie całego setnika buduje także dwupersonalne dyptyki, w których *wounded dialectician* przemienia się na naszych oczach w *involved sufferer*. Wzorcowym przykładem będzie tu sam początek *Vade-mecum* – personą wiersza *Za wstęp. Ogólniki* jest „zraniony dialektyk", a tym, który wypowiada się dalej, poprzez „duchową autobiografię Norwida"[6], *Klaskaniem mając obrzękłe prawice* jest – „angażujący się cierpiętnik". Poza dwupersonalnymi dyptykami w *Vade-mecum* cykl uobecnia jeszcze zjawisko personologicznego dualizmu. W *Fortepianie Szopena* chociażby przemawia zarówno „zraniony dialektyk", jak i „angażujący się cierpiętnik". Inna, właściwa Dickinson figura „wycofanego barda" występuje z kolei w ogniwach, takich jak *Finis* oraz *W Weronie*.

W ten sposób „teatr person" przekształca się w „teatr strategii personalnych", a w obręb badań personologicznych daje się wprowadzić termin depersonalizacja, tak istotny w kontekście *Vade-mecum*, i potraktować go jako element komplikacji, nie zaś negacji – personologicznego wymiaru dzieła poetyckiego. Można innymi słowy pogłębiać i rozwijać zasób strategii personalnych, a zarazem – skutecznie depersonalizować instancje nadawcze w całościach, takich jak cykl poetycki. Twórczość Dickinson *sensu largo* wyposażona bowiem została w znamiona cykliczne i również w tym względzie przypomina nie tylko *Vade-mecum*, lecz także *Kwiaty zła* Charles'a Baudelaire'a. Zgodnie jednak z terminologią Weisbucha, w *Les Fleurs du Mal*, jeżeliby uprawiać na gruncie tego tytułu analizę personologiczną, wynik dociekań byłby inny. Mimo wielu podobieństw łączących *Vade-mecum* i *Kwiaty zła* Norwidowskiej personie lirycznej o wiele bliżej byłoby do persony Dickinsonowskiej niż Baudelaire'owskiej. Dominanta personologiczna cyklu Francuza jest bowiem zbudowana na antynomii figur *impersonal bard* oraz *involved sufferer*. Pierwiastek, który wyróżnia poezję intelektualną Norwida, a więc figura „zranionego dialektyka", wyróżniająca także nieintelektualną poezję Dickinson, okazuje się w *Kwiatach zła* pierwiastkiem co najwyżej peryferycznym[7].

---

[5] Weisbuch używa w tej klasyfikacji zamiennie – jak wiele na to wskazuje – kategorii „impersonal bard" („wycofany bard") oraz „impersonal sage" („wycofany mędrzec"). Robert Weisbuch, *Persona as Voice*, s. 65, 71, *passim*.

[6] Określenie Juliusza Wiktora Gomulickiego. Juliusz W. Gomulicki, *Metryki i objaśnienia. I. [Klaskaniem mając obrzękłe prawice]*, w: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 1, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971, s. 379.

[7] Eliminacja „poetyckiej dialektyki" zachodzi w tym szczególnym przypadku wskutek wprowadzonych do poezji Baudelaire'a pojęć pustej idealności. „Łzy? Owszem, ale takie, «które nie płyną z serca». Baudelaire usprawiedliwia poezję właśnie w jej dążeniu do neutralizacji osobistego uczucia. Dokonywa się to jeszcze po omacku, często osłonięte wyobrażeniami dawniejszymi. Ale

Bez wątpienia jednak – i Norwid, i Dickinson, i Baudelaire oferują swojemu czytelnikowi bogaty, a także wyrafinowany „teatr strategii personalnych". Dickinson oraz Baudelaire dołączają jeszcze do tego „teatr person". Norwid jako autor *Czarnych kwiatów*, w nich zaś znanej frazy o „zamianie pióra w daguerotyp" – przeciwnie – ten akurat „teatr", bardzo kontrromantycznie u swoich założeń... dekonstruuje. Na tym przykładzie dość obrazowo widać jeszcze jedną, znamienną różnicę. Angielska i francuska, modernistyczna persona liryczna jest, czy raczej: może być, u samych swoich podstaw (względnie) neoromantyczna. Polska zaś, modernistyczna persona liryczna, wziąwszy tutaj za punkt odniesienia Norwida, jest programowo kontrromantyczna, co owocuje rewolucją kopernikańską w rozumieniu zadań personologii. Obowiązuje już nie mocne, tzn. apodyktycznie obowiązujące rozumienie persony lirycznej Todda, lecz słabe, tzn. tolerancyjne i zniuansowane rozumienie Weisbucha.

W dalszej części artykułu autora *Emily Dickinson's Poetry* pojawia się jeszcze jedno rozumienie Dickinsonowskiej persony lirycznej, wziętej już nie – jak głosi tytuł całego studium – jako Głos (*as Voice*), lecz jako Styl (*as Style*). Tu już rozciąga się pełna paleta odniesień do Norwida. Jak wskazuje mianowicie badacz:

> To wielkie pragnienie Dickinson – przyprawić logikę o szaleństwo, zaszczepić w jej wnętrzu głęboko zindywidualizowane odczucie kryzysu. Jednocześnie – to także jej życzenie, nie mniejsze niż poprzednie: wytworzyć ów stan kryzysu bez zdradzania się choćby słowem z własnych wyłącznie dziedzin emocji. Na innym poziomie konflikt jest analogiczny: z jednej strony celem jest dramatyzowanie samego aktu „wytwarzania z języka" [*language-making*] i ujawnianie całej skali trudności mającej odzwierciedlać uniwersalne zmagania z ludzkimi ograniczeniami. Z drugiej strony – innym, równie ważnym zadaniem, jest tutaj **nie dopuścić, by echo tego wysiłku „zanieczyściło" to, co zostało ostatecznie wytworzone – pogłębione oraz rozwinięte znaczenia języka poetyckiego**[8].

Trzeba w tym miejscu koniecznie zauważyć, że słowom Weisbucha o Dickinson **dokładnie** odpowiadają słowa Stefana Sawickiego o Norwidzie kończące jego przełomowy w badaniach nad liryką autora *Promethidiona* artykuł *Z zagadnień semantyki poetyckiej Norwida*. Metoda porównania tych dwóch, pozornie niewiele mających ze sobą wspólnego prac prowadzi do jasno wytyczonego tu celu, mianowicie stwierdzenia, że wiersze Cypriana Norwida i Emily Dickinson łączy jedność wypracowanej w swoich tekstach funkcji poetyckiej objawiająca się w tym, by potęgując znaczenie poetyckiej wypowiedzi, nie ujawnić jej (tzn. tejże wypowiedzi) erozji wywołanej kosztami nieustannie wznawianego i przeprowadzanego od nowa *language-making*. Język jest popękany, ale Jakobsonowska

---

dokonywa się w ten sposób, że można dostrzec historyczną konieczność przyszłej drogi od neutralizacji osoby ku dehumanizacji podmiotu lirycznego. Mamy już u Charles'a Baudelaire'a tę depersonifikację, która później, dla T.S. Eliota, i innych, stanie się założeniem warunkującym ścisłość i ważność poezji". Hugo Friedrich wyklucza możliwość wyboru środka i tym samym reprezentuje stanowisko radykalne: analiza personologiczna utworów poetyckich Baudelaire'a, bez znaczenia, jak rozumielibyśmy samo pojęcie depersonalizacji, musi być niemożliwa, a wiersz liryczny Baudelaire'a to wiersz (z natury) depersonifikujący oraz (z)depersonifikowany. Jak widać, w niniejszym studium stanowisko tego rodzaju zostało odsunięte na rzecz szukania mediatyzacji. Zaostrzona perspektywa Friedricha daje jednak do zrozumienia, że badania paralel pomiędzy Norwidem a Baudelaire'em oraz Norwidem a Dickinson w jednym co najmniej aspekcie (personologicznym) znoszą się (!) nawzajem. Hugo Friedrich, *Baudelaire. Depersonifikacja*, w: idem, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem Elżbieta Feliksiak, Warszawa: PIW 1978, s. 60.

[8] Robert Weisbuch, *Persona as Voice*, s. 71. Tłumaczenie moje – K.S.

funkcja poetycka[9], o ile – rzecz jasna – zostanie zrealizowana przez Dickinson albo Norwida, ma za zadanie tak go wyostrzyć, aby szczeliny i wyrwy pozostawały nie tylko niewidoczne, ale – „wypełnione" materiałem zastępczym:

> Norwid silniej podporządkowuje poetyckie działania językowe zawartości myślowej swych utworów, wiąże reinterpretację semantyczną z ciągłą reinterpretacją pojęć, postaw, przekonań. Porusza i ujawnia język jako swoisty i odrębny system, **lecz nie przecina jego związków z płaszczyzną desygnatów**. **Funkcja poetycka rodzi się jak gdyby z maksymalnej intensyfikacji jego normalnych sprawności**. Poprzez obnażanie słów chce Norwid dotrzeć do obnażonej rzeczywistości. Zmiana znaczeń towarzyszy inności spojrzenia i inności rozumienia[10].

Właśnie w tym kontekście Weisbuch powiada o personie lirycznej Dickinson, a właściwie już – o Dickinsonowskiej metapersonie, czy też personie metalirycznej, że tożsamość jej kształtuje „konflikt między spontanicznością a rzemiosłem" (*conflict between spontaneity and craft*) czy, jak mówi gdzie indziej Weisbuch – między subiektywnym a obiektywnym (*the subjective and the objective*)[11]. To regularność matematyczna – ilekroć konflikt zostaje przezwyciężony, tylekroć funkcja poetycka zostaje zrealizowana w sposób zadowalający, a u Norwida i Dickinson powstaje wiersz (nie zaś – zostaje np. skreślony). Mówię, jak mi się zdaje, o rzeczy zupełnie fundamentalnej – jedności procesów tworzenia, co przekłada się na to, w jaki sposób manifestuje swoją tożsamość tak pojęta persona liryczna, nazwana przez Weisbucha nie Głosem, ale Stylem. Możemy dla potrzeb niniejszego wywodu i odróżnienia poprzednich person nazwać ją superpersoną.

Dickinsonowska superpersona ujawnia swoją obecność trojako: po pierwsze – w formie epistolarnej („przedstawieniowa forma wierszy jest – zdaniem Weisbucha – zbliżona do epistolarnej"[12], superpersona liryczna jest zatem *de facto* personą epistolarną), po drugie – poprzez wprowadzenie ontologii nazw własnych, tzn. wielkich liter, które również mają imitować konwencję *quasi*-epistolarną, po trzecie wreszcie – przez wielokrotnie zaburzoną, eliptyczną składnię, w której dominuje interpunkcja myślnikowa. Wszystko to ma służyć podwójnemu, złożonemu mechanizmowi spotęgowania, a następnie sublimacji napięcia wytwarzanego w toku tzw. *language-making*. Także bowiem:

> Najbardziej kontrowersyjny element poetyckiej składni Dickinson, myślnik, został zapożyczony ze standardowej interpunkcji XIX-wiecznych listów. Myślniki rozbudziły w poetce tak wielkie zainteresowanie, **gdyż dostarczały jej najpewniej wolności koniecznej do zbudowania wyjątkowej, niepowtarzalnej architektury składni**. Przez lata te najprostsze znaki stały się źródłem szalonych zupełnie analiz. Są bowiem absolutnie ostatecznym, najbardziej ikonicznym przykładem doskonałej fuzji między czystą myślą a zindywidualizowanym doświadczeniem, połączenia, które tropiliśmy wśród wszystkich Dickinsonowskich strategii poetyckich[13].

---

[9] Zob. m.in. tekst z częstymi odwołaniami do Norwida: Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. Krystyna Pomorska, w: idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, red. naukowa i wstęp Maria R. Mayenowa, Warszawa: PIW 1989, s. 86 i w związku z tym: Michał Głowiński, *Norwid i Jakobson (O granicach lingwistycznej analizy poezji)*, w: *Anabasis. Prace ofiarowane Profesor Krystynie Pisarkowej*, red. Ireneusz Bobrowski, Kraków: Lexis 2003, s. 73–78.

[10] Stefan Sawicki, *Z zagadnień semantyki poetyckiej*, w: idem, *Norwida walka z formą*, Warszawa: PIW 1986, s. 41.

[11] Robert Weisbuch, *Persona as Voice*, s. 75.

[12] Ibidem, s. 72–73.

[13] Ibidem, s. 73.

Mówiąc o swoistej wolności, a właściwie o wyzwoleniu jako warunku *sine qua non* dla wytworzenia zaprzeczającej językowi gramatycznemu składni poetyckiej, Weisbuch wypowiedział *de facto* znowu dokładnie to samo, co na gruncie polskim w związku z Norwidem eksplikował Sawicki, formułując w wielkim etykietalnym skrócie program „Norwida walki z formą". Tu mamy do czynienia z „Dickinson walką z formą". Odnotować należy też kolejne, zupełnie rudymentarne podobieństwa. Fundamentem Norwidowskiej persony lirycznej jest także persona epistolarna, a źródeł Norwidowskiej „semantyki poetyckiej" należy szukać nie gdzie indziej, lecz w konwencji listu poetyckiego (czego Sawicki nie odnotował). Wydaje się, że to, co świadczy o atrakcyjności i prekursorstwie Norwidowskiej persony lirycznej, zostało właśnie w tekstach tego rodzaju utrwalone. To *prima facie* persona listu poetyckiego i pokrewnego tej formie wiersza-odpowiedzi adresatowi, stąd biorą się wszystkie pojawiające się w *Vade-mecum* przykłady liryki apelu. Persona Norwidowska to persona epistolarna, widać to wyraźnie w niezliczonej grupie wierszy tworzonej przez poetę w ciągu całego życia: *[Do mego brata Ludwika]*, *[Do Marii Trębickiej]*, *[Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy]*, *Do Tytusa M.*, *Odpowiedź [Jadwidze Łuszczewskiej]*, *[Do Michaliny Zaleskiej]*, *Na zapytanie: Czemu w konfederatce? Odpowiedź*, *Do spółczesnych*, *[Do Anny Czaplickiej]*, *Do Bronisława Z.*, *Sonet do Marcelego Guyskiego jako autora biustu W.K. z Chodźków*, *Do Walentego Pomiana Z., Purytanizm (z listu do M. S.)*, *Towarzystwu Historycznemu. Karta Dziejów*, *Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznanej zakonnicy* itd., itd.:

> [W jednym z listów Dickinson zapisuje: – K.S.] „list dla mnie zawsze oznacza nieśmiertelność, jest to bowiem umysł osamotniony, pozbawiony cielesnego, ucieleśnionego przyjaciela". Oczywiście – wyjaśnia rzecz Weisbuch – wiersze Dickinson są tylko symbolicznie porównywalne z listami. Ale tak jak fikcyjne listy pisarzy epistolarnych, utwory te łączą ze sobą bliskość, nagłość i bezpośredniość przekazu z refleksją, zaangażowanie – z obiektywizmem[14].

W słynnym i często cytowanym eseju Richarda Wilbura o Dickinson zatytułowanym *Sumptuous Destitution* autor tekstu stwierdza w pewnym momencie, że poetka „dokonała wyboru ekonomii pożądania oraz nazwała ją «wystawnym niedostatkiem» [tłumaczenie Stanisława Barańczaka, w oryginale: *privation good* – K.S.], czyniąc go akceptowalnym – przez wyparcie"[15]. Czas chyba najwyższy, aby przyznać z całą mocą, że – niezwykle trudno tego rodzaju diagnozy stosować w wypadku Norwida. *Vade-mecum* nie jest przykładem poezji kompensacyjnej, aczkolwiek tak wiele łączy nie tylko Norwidowską oraz Dickinsonowską personę liryczną, lecz także – typografię wierszy Norwida, a także Dickinson. Możemy z pewnością mówić o tej samej funkcji podkreśleń, o składni wiersza wypełnionego kapitalikami i dywizami, odzwierciedlającej obecność „zatrzymanego, ale żywego, twórczego impulsu", a także „spontaniczność emocjonalnych potęg [persony,

[14] Ibidem, s. 72.

[15] „Emily Dickinson elected the economy of desire, and called her privation good, rendering it positive by renunciation". Richard Wilbur, *Sumptuous Destitution*, w: *Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays*, red. Richard B. Sewall, Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1963, s. 133. Tłumaczenie moje – K.S. Zob. też Stanisław Barańczak, *Wstęp. Skoro nie można mieć wszystkiego*, w: Emily Dickinson, *Wiersze wybrane*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Znak 2016, s. 17.

a właściwie lirycznej superpersony – K.S.] wkraczającej śmiało na teren kompozycji”[16]. Owszem, siła Norwida to niejednokrotnie siła Dickinson, nie możemy być jednak niewrażliwi na różnice. Wilbur pisze:

> W jej życiu wewnętrznym dochodziła do wniosku, aby zatrzymywać w sobie obrazy świata, a nawet – wizerunki rzeczy, których desperacko pożądała: oddalała je jedynie przez wyparcie, toteż jej poezja w swojej najdojrzalszej formie konsekwentnie na nowo ustanawiała fakt, że stracić bądź także zrezygnować z tego, co pożądane, to w jakiś sposób otrzymać raz jeszcze[17].

W wierszu *Królestwo* Norwid najsilniej i z pewnością najbrutalniej rozlicza się z mitem „zranionego dialektyka”, z którym wcześniej – się utożsamiał. Aforyzmami takimi, jak: „Orzeł? – nie jest pół-żółwiem, pół-gromem. / Słońce? – nie jest pół-dniem, a pół-nocą” (II, 64)[18] poeta tworzyłby system wiar i przekonań będący zaporą pomiędzy jego metafizyką literacką a metafizyką Dickinson. Jeżeliby kiedykolwiek ją poznał, można domniemywać, że pozostawałaby dla niego wizją światopoglądowo obcą. Sformułowaniami zaś takimi, jak np. „Nie niewola ni wolność są w stanie / Uszczęśliwić cię... nie! – tyś osobą: / Udziałem twym – więcej!... panowanie / Nad wszystkim na świecie, i nad sobą” (II, 64) poeta neguje, a przynajmniej podważa jej kompensacyjną antropologię poetycką. Z drugiej strony także Dickinson swoim laickim, a właściwie – profanującym obrazem Starego Testamentu wytwarza na tyle radykalny punkt widzenia, że w jego obrębie nieuniknione jest zakwestionowanie przesłania Norwidowskiego wiersza *Moralności*. Oto w 485. liryku ze swojego cyklu bowiem obraz toalety pośmiertnej sprowadza do obrazu kosmetycznej kąpieli, toalety porannej, sytuację liryczną zaś domyka obrazoburczym na poły wezwaniem do odprawienia tablic przykazań – „By Decalogues – away”[19].

Niezależnie jednak od gromadzonych tu zastrzeżeń „ekonomia pożądania” w planie poezji Norwida – zaistniewa, czy (powiedzmy bezpieczniej) może zaistnieć. To, co cechuje *Vade-mecum* i co wyraża już inicjalne *Za wstęp. Ogólniki* to pożądanie adekwatnej obiektywizacji. Ten rodzaj pragnienia persona liryczna cyklu Norwida wydaje się stale ekonomizować, tu też znajduje się namacalna przestrzeń wyrównywania przez nią określonych, subiektywnych napięć. Jak powiadał Richard Wilbur, „z jakimikolwiek przemijającymi przedmiotami Dickinson

---

[16] Zob. również Zofia Mitosek, *Przerwana pieśń. O funkcji podkreśleń w poezji Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 157–174. W późniejszych latach szerzej tym tematem zajmowała się Barbara Subko w studiach *O funkcjach łącznika w poezji Cypriana Norwida* („Studia Norwidiana” 1987–1988, nr 5–6, s. 85–100), a także *O podkreśleniach Norwidowskich – czyli o podtekstach metatekstu* („Studia Norwidiana” 1991–1992, nr 9–10, s. 45–64).

[17] Richard Wilbur, *Sumptuous Destitution*, s. 130. Tłumaczenie moje – K.S.

[18] Teksty Norwida cytuję według wydania: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa 1971–1976, t. 1–11. Miejsca cytowanych tekstów oznaczam skrótem, w którym liczba rzymska oznacza tom, arabska – stronę.

[19] „Dokonać toalety, gdy jedyny smak, który pragnęliśmy zaspokoić, pochłonęła śmierć, jest trudno, ale nawet to okazuje się prostsze aniżeli splatanie włosów i unoszenie stanu do góry”, „Dickinson nie mówi niczego abstrakcyjnego na temat dziesięciu przykazań ani nie dywaguje na ich temat. Słowo zmienia się w strumieniu mowy – i przemienia głos, który je wypowiadał”. Archibald MacLeisch, *The Private World: Poems of Emily Dickinson*, w: *Emily Dickinson. A Collection*, s. 154. Tłumaczenie moje – K.S.

się zaznajamiała, «przesiewała» je przez swoje pożądanie – aż do momentu, w którym były w stanie osiągnąć upragnioną przezroczystość”[20]. Doprawdy więc, wiele wspólnego mają ze sobą spirytualizacje Dickinson oraz abstrakcje Norwida. To, co w planie odbioru rozpoznajemy dzięki Sawickiemu i Weisbuchowi jako jedność funkcji poetyckiej, w perspektywie procesu twórczego stanowi jedność sposobu transcendencji poza tekst. Słowa Wilbura w oryginale brzmiały: „what mortal objects she does acknowledge are riddled by desire to the point of transparency”[21]. Aby pasowały one do metody poetyckiej Norwida, wystarczyłoby zamienić jedynie dwa (!!) słowa: „what mortal objects he does acknowledge are riddled by **intelect** to the point of **abstraction**”. Co chyba dość dobrze oddaje Zofia Mitosek, analizując wiersz *Czemu nie w chórze?*:

> Jak wygląda sytuacja odbiorcy utworu? Może on „śpiewać” razem z chórem, tzn. deklamować wiersz, transakcentując słowa. Albo nie śpiewać – łamać jamb razem z tym, który w wierszu mówi. Ale forma graficzna nakazuje jeszcze inne zachowanie: oznacza ono wzmocnienie semantyczne i intonacyjne. Odbiorca powinien już wcześniej przełamać impuls rytmiczny i już wcześniej partycypować z podmiotem wypowiadającym w „widzeniu”. To podkreślenie jest mechanizmem tekstowym, który przeciwstawia się zmysłowi słuchu i uprzywilejowuje zmysł wzroku. Ten, kto widzi (słowa), staje się tym, który wie (o zbrodni). Nie słucha pieśni i jej nie śpiewa. **Myśli** [podkreślenie moje – K.S.][22].

Norwid zatem Dickinson przeciwstawiałby się, lecz w horyzoncie jej własnej metody twórczej, jakby czynił to niejako symbolicznie: w ramach twórczej kontrapozycji. W liryku *Czemu nie w chórze?* odpowiednikiem odrzuconego, Dickinsonowskiego *desire/transparency* będzie słuch oraz słyszenie, przyjętym zaś za punkt wyjścia wariantem *intelect*/*abstraction* – okaże się widzenie i wzrok.

BIBLIOGRAFIA

Barańczak Stanisław, *Wstęp. Skoro nie można mieć wszystkiego*, w: Emily Dickinson, *Wiersze wybrane*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Znak 2016, s. 5–21.

Friedrich Hugo, *Baudelaire. Depersonifikacja*, w: idem, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem Elżbieta Feliksiak, Warszawa: PIW 1978, s. 58–61.

Głowiński Michał, *Norwid i Jakobson (O granicach lingwistycznej analizy poezji)*, w: *Anabasis. Prace ofiarowane Profesor Krystynie Pisarkowej*, red. Ireneusz Bobrowski, Kraków: Lexis 2003, s. 73–78.

Gomulicki Juliusz Wiktor, *Metryki i objaśnienia. I. [Klaskaniem mając obrzękłe prawice]*, w: Norwid Cyprian, *Pisma wszystkie*, t. 1, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki, Warszawa: PIW 1971, s. 379.

Jakobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. Krystyna Pomorska, w: idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, red. naukowa i wstęp Maria Renata Mayenowa, t. 2, Warszawa: PIW 1989, s. 77–124.

[20] Richard Wilbur, *Sumptuous Destitution*, s. 134. Tłumaczenie moje – K.S.
[21] Ibidem.
[22] Zofia Mitosek, *Przerwana pieśń*, s. 159.

Kuziak Michał, *Norwidowskie przedstawienie w „Vade-mecum”*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. Piotr Chlebowski, Włodzimierz Toruń, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2003, s. 211–255.
MacLeisch Archibald, *The Private World: Poems of Emily Dickinson*, w: *Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays*, red. Richard B. Sewall, Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1963, s. 150–161.
Mitosek Zofia, *Przerwana pieśń. O funkcji podkreśleń w poezji Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 157–174.
Norwid Cyprian, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971–1976, t. 1–11.
Phillips Elizabeth, *Emily Dickinson. Personae and Performance*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press 1988.
Sawicki Stefan, *Z zagadnień semantyki poetyckiej*, w: idem, *Norwida walka z formą*, Warszawa: PIW 1986, s. 24–41.
Subko Barbara, *O funkcjach łącznika w poezji Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 1987–1988, nr 5–6, s. 85–100.
Subko Barbara, *O podkreśleniach Norwidowskich – czyli o podtekstach metatekstu*, „Studia Norwidiana” 1991–1992, nr 9–10, s. 45–64.
Todd Emerson John, *Preface*, w: *Emily Dickinson's Use of the Persona*, The Hague–Paris: Mouton 1973, s. ix–xvi.
Todd Emerson John, *Emily Dickinson's Use of the Persona*, The Hague–Paris: Mouton 1973.
Weisbuch Robert, *Persona as Voice, Persona as Style*, w: idem, *Emily Dickinson's Poetry*, Chicago–London: University of Chicago Press 1981, s. 59–77.
Wilbur Richard, *Sumptuous Destitution*, w: *Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays*, red. Richard B. Sewall, Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1963, s. 127–136.

A LYRICAL PERSONA IN THE POEMS OF CYPRIAN NORWID AND EMILY DICKINSON

Summary

The study is devoted to personological analysis of the one-hundred-poem collection entitled *Vade-mecum* by Cyprian Norwid in the light of advanced and, above all, multi-dimensional research on the personology of the subject of creative activities of Emily Dickinson's poems. Based to a large extent on Robert Weisbuch's complex terminology from the canonical volume *Emily Dickinson's Poetry*, using his typology of lyrical personas, the researcher on Norwid gains important, additional comparative literature tool allowing, e.g. the juxtaposition alongside each other of the types of poetry written by Norwid, Dickinson and Baudelaire (Norwid's and Dickinson's lyrical persona is – it seems – a mixture of a "wounded dialectician" and "engaging sufferer", Baudelaire's persona is, in turn, the marriage of features of an "engaging sufferer" and "withdrawn bard"). This is how the pre-modernist "theatre of personas" is created, the stronger that – which I am trying to emphasize in this text – despite appearances, it is possible to find similarities in the poetic language between the works of Norwid and Dickinson. In the same way, Norwid and Dickinson – in order to build their lyric – use a poetic function in the Jakobsonian sense: on the one hand, they strengthen and intensify its impact, on the other hand, they use it to "cover up" the phenomenon of linguistic disintegration of the world for which Modernist lyric poetry served in a special way as a detector, a kind of litmus paper.

Trans. Izabela Ślusarek

Lena Magnone
(Uniwersytet Warszawski)

CZY EMILY DICKINSON PISAŁA WIERSZE?

W niniejszym artykule chciałabym zaproponować refleksję nad (modernistycznym) odkrywaniem poety jako jego stwarzaniem czy konstruowaniem. Wybrany przeze mnie przykład Emily Dickinson jest na tle innych przywracanych do literackiego obiegu pod koniec XIX wieku twórców o tyle ciekawy, że nic z funkcjonującego dzisiaj korpusu największej amerykańskiej poetki nie zostało przez nią przygotowane do druku. Fakt, że decyzje co do tego, które elementy spuścizny Dickinson należy uznać za poezję, podejmowane były po jej śmierci, najpierw przez członków rodziny, a następnie redaktorów, wydawców i krytyków, prowokuje do zadania pytania: skąd właściwie wiemy, że tym, co Emily Dickinson pisała, była akurat poezja? Moim celem nie jest rzecz jasna udzielenie odpowiedzi na pytanie o status pozostawionych przez Dickinson tekstów. Chciałabym raczej zastanowić się nad kryteriami poetyckości przykładanymi do jej utworów przez ich pierwszych i kolejnych czytelników, wypróbowując tezę Virginii Jackson, że półtora wieku krążenia dzieł Dickinson w formie poezji dokumentuje proces wyłaniania się liryki jako nowoczesnego trybu interpretacji literackiej[1].

Trzeba przypomnieć, że za życia Dickinson opublikowano (anonimowo i bez zgody autorki) zaledwie siedem utworów. Dopiero po śmierci Emily w 1886 roku jej siostra Lawinia odkryła z zaskoczeniem w pokoju, w którym zmarła spędziła niemal całe swoje życie, zamknięte na klucz drewniane pudełko zawierające rękopisy. Pierwszy wybór 115 wierszy, przygotowany przez Thomasa W. Higginsona i Mabel Loomis Todd, ukazał się już w 1890 roku. Edycja była kontynuowana, spadkobiercy Dickinson wydali w latach 1890–1945 w sumie siedem tomów[2]. Krytyczne wydanie – konieczne, jako że pierwsi edytorzy narzucili tekstom konwencjonalną poetycką formę, m.in. nadali im tytuły, poprawili rymy na regu-

[1] Virginia Jackson, *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading*, Princeton: Princeton University Press 2005, s. 6.

[2] Thomas W. Higginson, Mabel Loomis Todd, *Poems by Emily Dickinson* (1890); Thomas W. Higginson, Mabel Loomis Todd, *Poems by Emily Dickinson. Second Series* (1891); Mabel Loomis Todd, *Poems by Emily Dickinson. Third Series* (1896); Martha Dickinson Bianchi, *The Single Hound. Poems of a Lifetime* (1914); Martha Dickinson Bianchi, Alfred Leete Hampson, *Further Poems of Emily Dickinson* (1929); Martha Dickinson Bianchi, Alfred Leete Hampson, *Unpublished Poems of Emily Dickinson* (1935); Mabel Loomis Todd, Millicent Todd Bingham, *Bolts of Melody. New Poems by Emily Dickinson* (1945).

larne i ujednolicili interpunkcję – ukazało się dopiero w 1955 (edycja Thomasa Johnsona[3]). To w tym wydaniu ustalona została chronologia utworów, odzwierciedlona w nadanych im tytułach. Numeracja wprowadzona przez Johnsona do dzisiaj funkcjonuje w formie tytułów wierszy Dickinson (także w polskich tłumaczeniach), chociaż w roku 1998 ukazała się edycja Ralpha Franklina[4] proponująca wiele nowych decyzji edytorskich oraz konkurencyjną numerację[5].

Warto zaznaczyć, że chronologię twórczości Dickinson kolejni edytorzy ustalają w zasadzie wyłącznie na podstawie charakteru pisma, przez porównanie wierszy z rozległą (i w większości datowaną) korespondencją poetki. Jest to o tyle problematyczne, że tym, co Lawinia odnalazła w pokoju zmarłej siostry, było czterdzieści zeszycików: zapisanych „na czysto", starannym charakterem pisma kartek, poskładanych na pół, poukładanych jedna na drugiej i ręcznie pozszywanych w książeczki. Dzięki poprzedzającej drugie wydanie krytyczne faksymilowej edycji *The Manuscript Books of Emily Dickinson*, w której badacz wiernie odtworzył układ przygotowanych przez Dickinson zszywek, proponując lekturę zawartych w nich wierszy jako osobnych i zamierzonych przez autorkę cykli poetyckich[6], można łatwo stwierdzić, że są to w oczywisty sposób kopie (np. dłuższe wiersze rozpoczynają się zawsze od nowej strony, kiedy zaś poniżej pozostawało wystarczająco dużo miejsca, wypełnione ono było krótszym utworem). Za pomocą porównania z rękopisami listów poetki można więc jedynie dowieść, że któryś wiersz nie został napisany po jakiejś dacie, ale przecież mógł być równie dobrze ułożony kiedykolwiek wcześniej, a w danym roku tylko przepisany. To by wyjaśniało, jak to możliwe, że – według datacji Johnsona – w samym np. roku 1862 Dickinson miałaby napisać 366 utworów[7]. Byłby to nie tyle okres wyjątkowej płodności twórczej, co moment, w którym poetka zdecydowała się na uporządkowanie swoich manuskryptów, związany prawdopodobnie z nasilającymi się wówczas problemami ze wzrokiem i zasadnym strachem przed ostateczną ślepotą[8].

---

[3] *The Poems of Emily Dickinson*, t. 1–3, red. Thomas H. Johnson, Cambridge: Harvard University Press 1955. Trzy lata później Johnon przygotował do druku pełną edycję listów Dickinson: *The Letters of Emily Dickinson*, t. 1–3, red. Thomas H. Johnson, Cambridge: Harvard University Press 1958.

[4] *The Poems of Emily Dickinson*, t. 1–3, red. Ralph W. Franklin, Cambridge: Harvard University Press 1998.

[5] Niedawno ukazał się zbiór *Emily Dickinson's Poems. As She Preserved Them* (red. Cristanne Miller, Cambridge: Harvard University Press 2016), który jest całkiem nową propozycją publikowania utworów poetki. Książka nie respektuje dotychczasowych układów ani powszechnie stosowanej numeracji utworów, w zamian dzieląc tom na części według sposobu, w jaki potraktowała swoje teksty sama Dickinson. I tak, pierwsza część to poezje starannie przepisane i pozszywane przez poetkę w książeczki (*The Fascicles*), druga przynosi wiersze przepisane na luźnych, jednak spiętych metalowym spinaczem kartkach (*Unbound Sheets*), trzecia pojedyncze utwory zachowane przez Dickinson na różnego rodzaju nośnikach (*Loose Poems*), czwarta te, których rękopisów nie odnaleziono, gdyż zachowały się jedynie w wersji przepisanej przez inną osobę (*Poems Transcribed by Others*), ostatnia zaś wiersze, których rękopisy poetka podarowała innym (*Poems not Retained*).

[6] Ralph W. Franklin, *The Manuscript Books of Emily Dickinson: A Facsimile Edition*, Cambridge: Harvard University Press 1981.

[7] Według datacji Johnsona przed 1858 w żadnym roku nie powstał więcej niż jeden wiersz, podczas gdy już w 1858 miałoby ich zostać napisanych 52, a w następnych latach kolejno 94, 64, 86, 366, 141, 174, 85, 36. Po 1866 w żadnym roku poetka nie stworzyła więcej niż 50 utworów.

[8] Por. Cynthia Griffin Wolff, *Emily Dickinson*, Reading: Perseus Publishing 1988, s. 165.

Z zeszycików (pierwszy powstał w 1858, ostatni prawdopodobnie w 1864 roku) wydobyto w sumie 1147 wierszy. To ok. 2/3 tego, co dzisiaj uchodzi za dorobek Dickinson. Jeśli w edycji Johnsona wierszy mamy w sumie 1775, w edycji Franklina – 1789, a nowe wciąż przybywają, to dlatego, że poza zestawem przez samą autorkę uznanym za poezję w szufladzie jej biurka odkryto masę luźnych karteluszków: zapisków *in continuo* na odwrocie ulotek reklamowych, gwarancji na domowe sprzęty, recept, list zakupów; notatek na zużytych kopertach, papierkach po czekoladzie, kawałkach gazet czy skrawkach papieru opakowaniowego od rzeźnika, z duktem pisma dostosowanym do wyraźnie przypadkowego formatu.

Przez pierwszych edytorów to przedziwne archiwum musiało być traktowane jako oryginalna realizacja dziewiętnastowiecznych zaleceń w kwestii ekonomii gospodarstwa domowego spod znaku Lydii Child i jej bestsellerowego poradnika *The Frugal Housewife*, z którego kolejne pokolenia amerykańskich kobiet uczyły się trudnej sztuki niewyrzucania niczego, co jeszcze może się przydać; takiego wykorzystywania resztek i odpadków, by dzięki pozornie groszowym oszczędnościom budować rodzinny dostatek, zgodnie z zasadą *many a little makes a nickle*[9]. Część wydobytych z tego pozornego śmietnika utworów znalazła się w edycjach krytycznych, których redaktorzy włożyli wiele wysiłku nie tylko w odcyfrowanie dokumentów, ale także ich typograficzną reprezentację zgodną z ustaloną dla dzieła Dickinson formułą: w druku te wiersze niczym nie różnią się od tych, które odnaleziono w wersji skodyfikowanej przez samą poetkę.

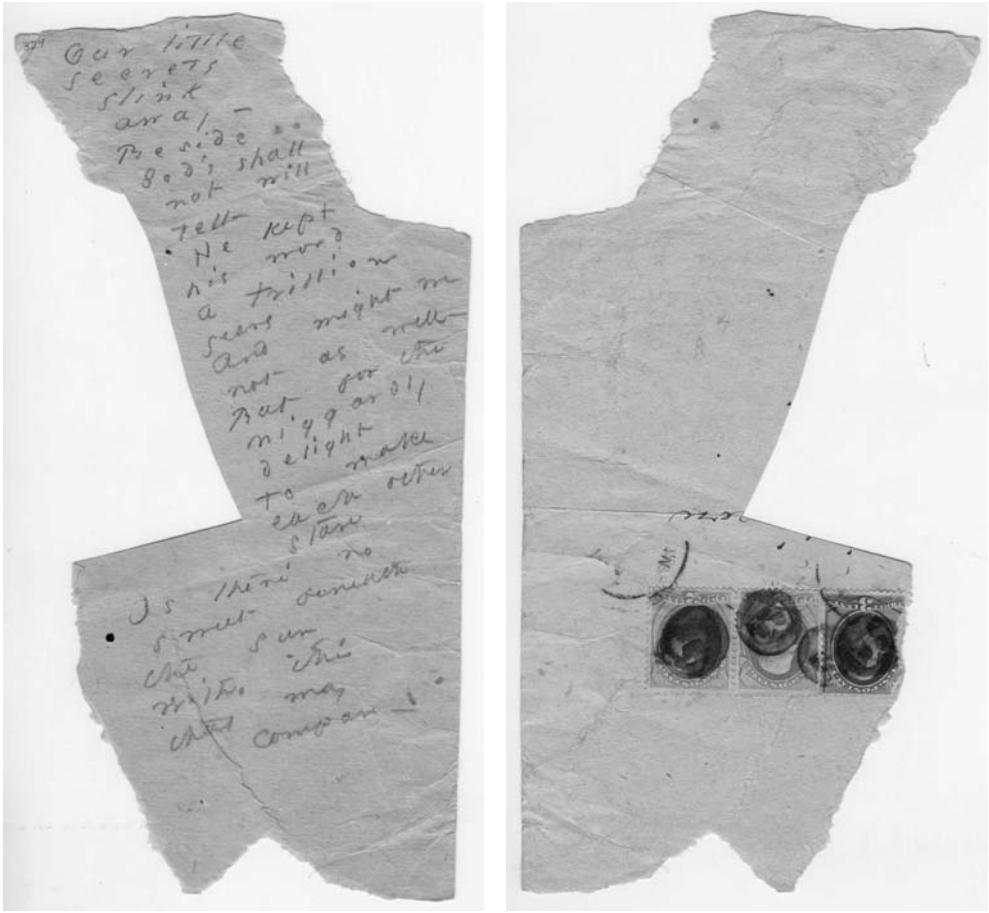
Dopiero stosunkowo niedawno zaczęto na serio uwzględniać materialny wymiar tej spuścizny, w procesie, który jego inicjatorka Marta Werner nazwała „od-publikowywaniem Dickinson" (*the unediting of Dickinson*), tj. wysiłkiem udostępnienia publiczności tekstowych artefaktów bez jakichkolwiek zewnętrznych ingerencji, w tym bez pośrednictwa typografii, której zastosowanie zawsze jest rodzajem przekładu właściwego poetce języka na inny, rzekomo całkowicie jej obcy[10]. Dzięki postępowi technicznemu od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku stopniowo rozbudowywane były archiwa internetowe (elektroniczna wystawa *Radical Scatters: Emily Dickinson's Late Fragments and Related Texts, 1870–1886*, http://radicalscatters.unl.edu/; Amherst College Digital Collection, https://acdc.amherst.edu/collection/ed; Emily Dickinson Archive, http://www.edickinson.org), w których w tej chwili można znaleźć już, starannie przygotowane, w kolorze i wysokiej rozdzielczości, skany wszystkich tekstowych pozostałości po Dickinson. Niedawno wydany został również album *The Gorgeous Nothings. Emily Dickinson's Envelope Poems*[11], reprodukujący wybrane rękopisy w skali 1 : 1. Z pewnością dzięki tym inicjatywom, w zamierzeniu mającym pozwolić na bezpośredni, w żaden sposób niezapośredniczony kontakt z tym, co rzeczywiście tworzyła samotnica z Amherst, możemy sobie uświadomić z całą mocą, że wiele spośród znanych nam utworów Dickinson nie zostało napisanych w formie, którą na pierwszy rzut oka rozpoznalibyśmy jako poetycką (zob. il. 1–5).

---

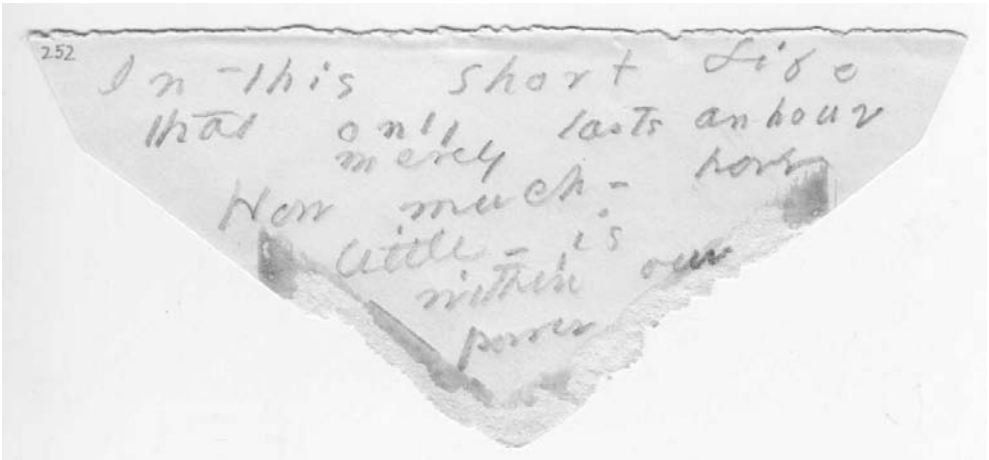
[9] Poradnik po raz pierwszy ukazał się w 1829 roku, od tego czasu tradycyjnie był ofiarowywany każdej młodej mężatce, swój egzemplarz otrzymała również matka poetki (informację podaje Jay Leyda, *The Years and Hours of Emily Dickinson*, t. 1, New Haven: Yale University Press 1960, s. 16).

[10] Por. Domhnall Mitchell, *Measures of Possibility. Emily Dickinson's Manuscripts*, Amherst: University of Massachusetts Press 2005.

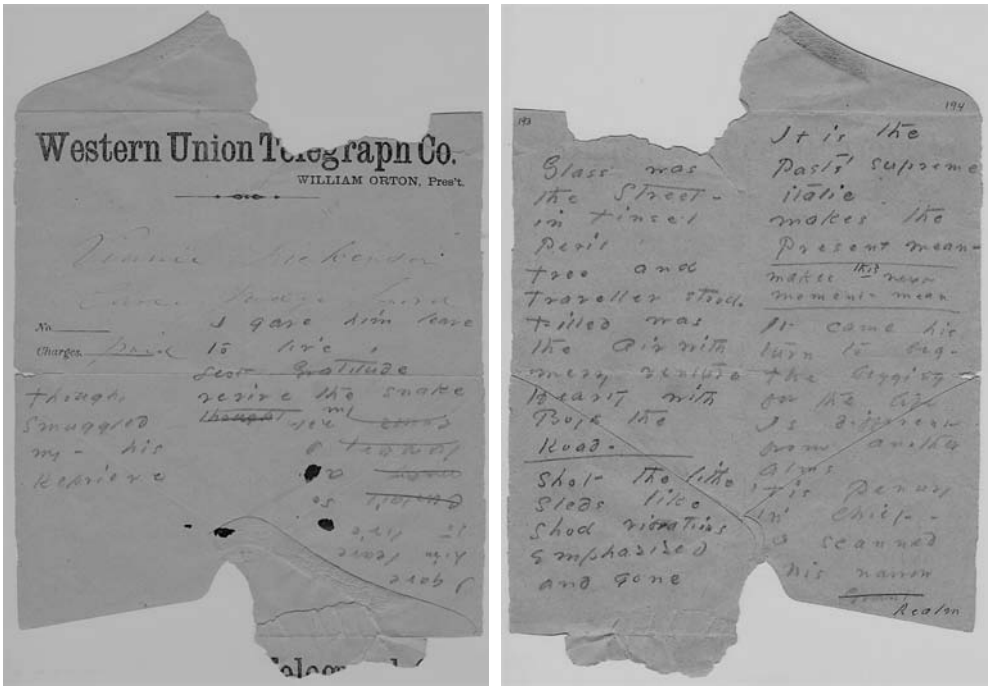
[11] *The Gorgeous Nothings. Emily Dickinson's Envelope Poems*, red. Marta Werner, New York: Christine Burgin/New Directions 2013.



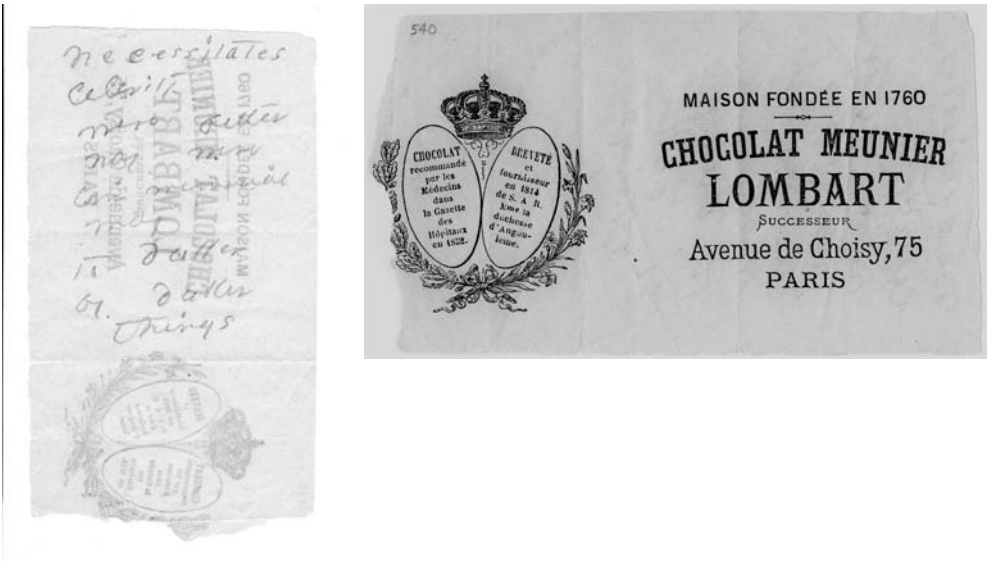
Il. 1, 1a. Amherst Manuscript # 324



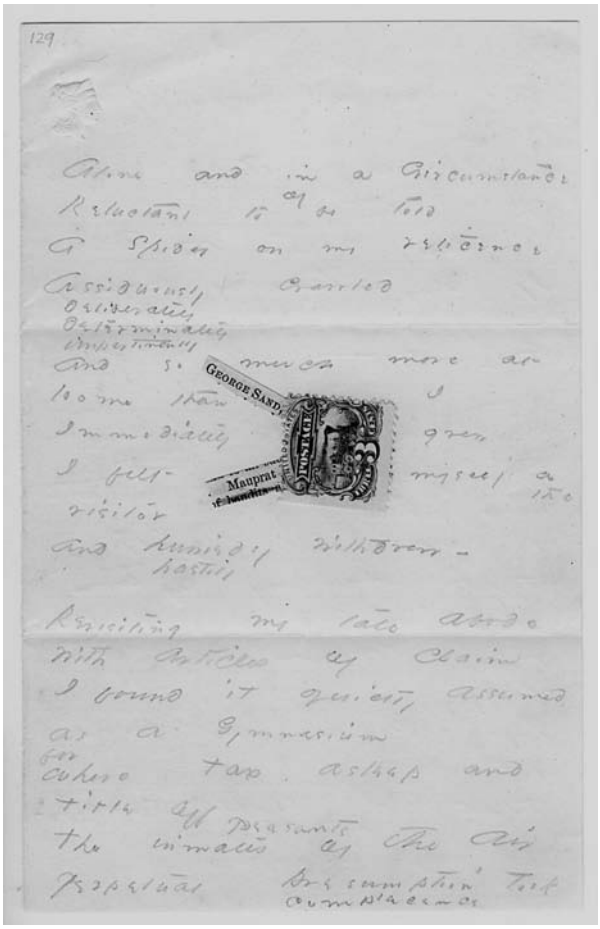
Il. 2. Amherst Manuscript # 252



Il. 3, 3a. Amherst Manuscript # 193, # 194



Il. 4, 4a. Amherst Manuscript # 540



Il. 5. Amherst Manuscript # 129

Susan Howe w przedmowie do *The Gorgeous Nothings* pisze wprost o pograniczu poezji i sztuk wizualnych[12], Marta Werner nazywa te okruszki „ephemeral remains, bibliographical escapes"[13]. Wspomniane edycje zdają się realizować wezwanie Jerome'a McGanna, który w swojej słynnej książce *Black Riders. The Visible Language of Modernism* pisał, że Dickinsonowska odmowa publikacji nie oznacza braku zainteresowania wizualnym aspektem literatury. W przeciwieństwie jednak do innych autorów tworzących w epoce nazywanej przez badacza „renesansem druku", Dickinson nie pisała z myślą o tym medium, jego możliwościach i ograniczeniach. Dla poetki to rękopis stanowił docelową wersję utworu, w związku z czym, przygotowując dzieło do prezentacji w książce, to do jej idiosynkratycznych praktyk graficznych musimy dostosować nasze typograficzne kon-

[12] Susan Howe, *Preface*, w: *The Gorgeous Nothings*, s. 6.
[13] Marta Werner, *Itineraries of Escape. Emily Dickinson's Envelope-Poems*, w: *The Gorgeous Nothings*, s. 207.

wencje. Także interpretacja jej wierszy nie może ograniczać się do poziomu językowego, lecz musi zawsze brać pod uwagę materialny wymiar manuskryptów, który jest w tym wypadku równie ważnym nośnikiem poetyckiego znaczenia[14].

Patrząc na te uwznioślone odpadki, doświadczamy zmysłowego niemal uczucia, jakbyśmy sami brali w dłonie cenne szczątki, powtarzając wciąż na nowo odkrycie Lawinii. Jednak to, że je widzimy, nie oznacza, że potrafimy je odcyfrować, bezskutecznie poszukując w pozornym – zakładamy – chaosie porządkującej struktury wierszowej formy, tak dobrze znanej z kolejnych książkowych edycji. Już w 2005 roku Virginia Jackson, doceniając pracę wykonaną nad digitalizacją i udostępnieniem rękopisów Dickinson i odnotowując przyrastającą bibliografię bazujących na nich odczytań jej twórczości[15] zauważała, że wszystkie pozostają w ramach niezmiennego, a ustalonego już w pierwszej edycji z 1890 roku paradygmatu: Emily Dickinson była poetką i pisała wiersze.

Jak zostało powiedziane, wielu spośród jej tekstów nie rozpoznalibyśmy jako wierszy, gdybyśmy wcześniej nie założyli, że Dickinson pisała poezje. Symptomatyczne, że przed dokonaniem swojego odkrycia Lawinia zniszczyła masę rękopisów siostry. Musiała dopiero zobaczyć te teksty, które zostały przez samą autorkę przepisane i związane razem w coś na kształt książki, żeby rozpoznać w nich wiersze i uznać, że były przeznaczone do druku. Od tego momentu najdrobniejsze tekstowe znaleziska, traktowane jako potencjalnie kolejne utwory, były już pieczołowicie zachowywane, a następnie przepisywane i redagowane w sposób zgodny z tym, co w epoce uznawano za poezję. Niektóre z nich zostały wówczas odrzucone jako niemieszczące się w tej kategorii i włączone do opus Amerykanki dopiero przez późniejszych badaczy. Inne, w pierwszych edycjach potraktowane jako wiersze, zostały z czasem przez historyków literatury wyłączone z tego zbioru.

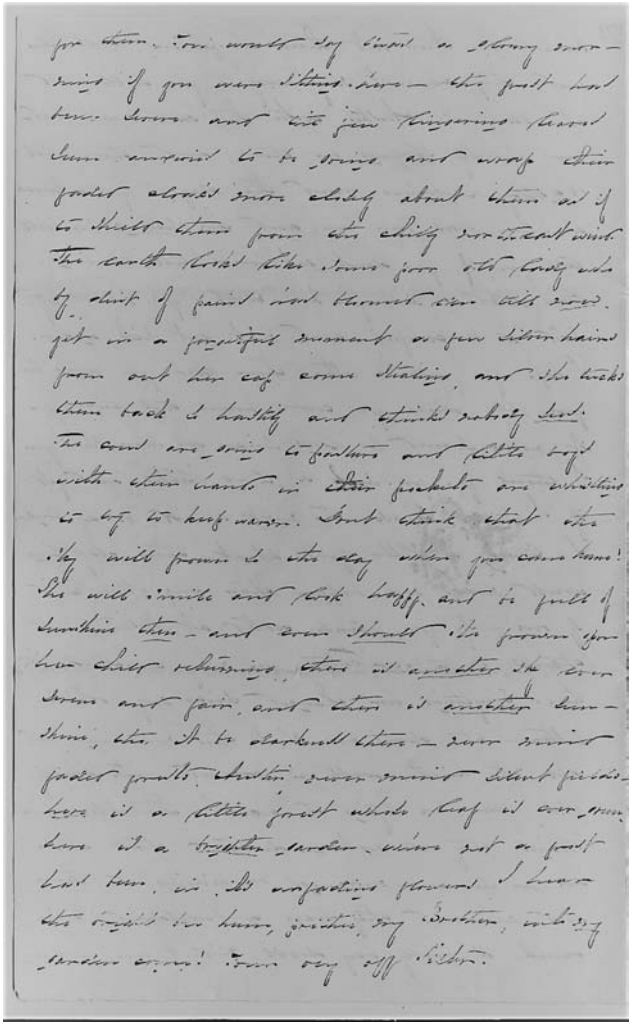
Szczególnie ciekawy jest przypadek tych utworów, które w procesie tego szczególnego „polowania na poezję" zostały wydobyte z listów Dickinson, na przykład wiersz opatrzony numerem 2 w edycji Johnsona, którego omówienie otwiera książkę Jackson. Oto on:

---

[14] Jerome McGann, *Introduction: Modernism and the Renaissance of Printig, with Particular Reference to the Writing of Yeats, Stein, and Dickinson*, w: idem, *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Princeton: Princeton University Press 1993, s. 38. Inaczej konstruuje swoją argumentację Jeanne Holland, zdaniem której praktyki Dickinson można rozumieć jako świadomy wysiłek wymierzony przeciwko kulturze druku, rodzaj chałupniczej technologii publikacyjnej, wykorzystującej pozornie nieużyteczne resztki papieru, w tym odpadki z prawniczej działalności ojca i brata, w sprzeciwie wobec męskiej sfery publicznej. Zob. Jeanne Holland, *Scraps, Stamps, and Cut-outs: Emily Dickinson's Domestic Technologies of Publication*, w: *Cultural Artifacts and the Production of Meaning*, red. Margaret J.M. Ezell, Katherine O'Brien O'Keefe, Michigan: University of Michigan Press 1994, s. 139–183.

[15] Do najważniejszych prac należą: Susan Howe, *My Emily Dickinson*, Berkeley: North Atlantic Books 1995; Sharon Cameron, *Choosing Not Choosing*, Chicago: The University of Chicago Press 1992; Marta Werner, *Emily Dickinson's Open Folios. Scenes of Reading, Surfaces of Writing*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996. Już po wydaniu książki Jackson ukazały się m.in. przekrojowa książka Leny Christensen, *Editing Emily Dickinson. The Production of an Author*, London: Routledge 2008, szczegółowo omawiająca historię edycji (także elektronicznych) poezji Dickinson, oraz praca Alexandry Socarides, *Dickinson Unbound: Paper, Process, Poetics*, New York: Oxford University Press 2012, analizująca przede wszystkim rodzaj wykorzystywanego przez Dickinson nośnika w celu usytuowania twórczyni w historyczno-kulturowej sieci społecznej wymiany i tekstualnej reprodukcji, m.in. wobec dziewiętnastowiecznych praktyk przepisywania wierszy i własnoręcznego tworzenia książek (albumy z autografami i wycinkami, sztambuchy, zbiory kazań, dzienniki) czy złożonych relacji między poezją a epistolografią.

There is *another* sky
Ever serene and fair,
And there is *another* sunshine,
Tho' it be darkness there —
Never mind faded forests, Austin,
Never mind silent fields —
Here is a little forest
Whose leaf is ever green —
Here is a *brighter* garden —
Where not a frost has been,
In its unfading flowers
I hear the bright bee hum,
Prithee, my Brother,
Into *my* garden come!



Il. 6. Amherst Manuscript # 573

Dokument reprodukowany tutaj jako il. 6 to strona listu napisanego przez Emily 17 października 1851 roku do brata Austina. Zacytowany fragment zaczyna się w połowie dziewiątej linii od dołu i kończy wykrzyknikiem na początku ostatniej. Jak widać, autorka napisała cały list *in continuo*, w taki sposób, że ocena, gdzie kończy się list, a zaczyna wiersz, wydaje się całkowicie arbitralna, tak jak podział na wersy i wielkie litery na początku każdego z nich, dodane przez edytora. Fragment ten wcześniej (w kolejnych edycjach korespondencji Dickinson z 1894, 1924 i 1931 roku) traktowany był jako proza, po prostu część listu, dopiero od 1955 roku zaczął funkcjonować jako autonomiczny wiersz. W edycji korespondencji przygotowanej przez tego samego Thomasa Johnsona uznany już został za „wiersz w formie prozy".

Proza Dickinson z pewnością jest poetycka: w jej listach zdarza się okazjonalny pentametr jambiczny, częste są przerzutnie, regularne i nieregularne rymy oraz figury retoryczne. Ale czy to oznacza od razu, że są to wiersze? Warto zauważyć, że w edycji Franklina z 1998 roku tego utworu już nie ma, choć badacz ujął go (zachowując podział na wersy!) w aneksie zbierającym „kilka prozatorskich fragmentów we wczesnych listach Emily Dickinson, które wykazują cechy wierszy, nie będąc zapisane jako takie". Uznał w ten sposób, że ten fragment był (a więc może być) czytany jako wiersz, nawet jeśli nie został jako wiersz napisany.

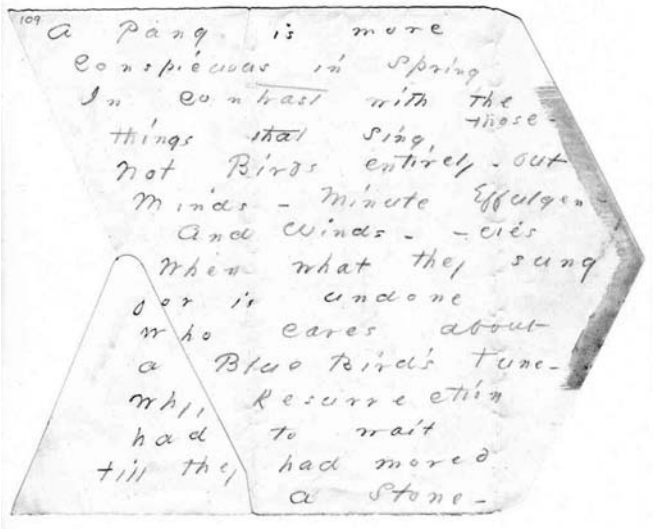
Virginia Jackson, omawiając ten przykład, zadaje serię retorycznych pytań: Czy decyzja Franklina oznacza, że ten fragment już nie jest wierszem, czy że nigdy nim nie był? Czy stał się nim w momencie druku jako wiersz w roku 1955, czy był nim zawsze, skoro od początku mógł być tak przeczytany? Czy adresat listu przeczytał ostatnie zdania jako wiersz, czy taka lektura była możliwa dopiero, kiedy list opuścił ręce Austina i zaczął cyrkulować poza kręgiem rodzinnej wymiany korespondencji? Czy tekst nie zamierzony jako wiersz może się nim stać? Czy tekst niegdyś przeczytany jako wiersz może w ogóle zostać przez nas od-czytany (*unread*)?

Nie chodzi oczywiście o intencje samej Dickinson ani ciekawą skądinąd kwestię konkurujących ze sobą edycji, ale zasadnicze pytanie o istotę „wierszowości", definicję tego, co poetyckie: zgodnie z jaką definicją poezji edytor z 1955 roku uznał ten pasaż z listu za wiersz? Czym wiersz powinien być, zdaniem edytora z roku 1998, skoro ten tekst ze swojego zbioru usunął?

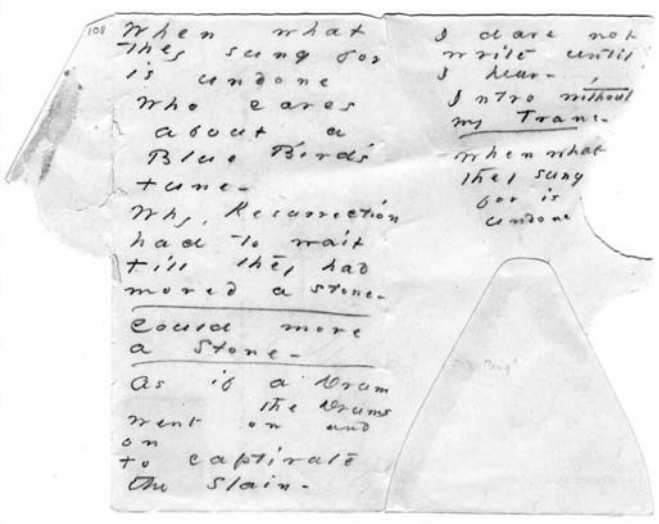
Innym ciekawym przykładem na takie arbitralne decyzje jest sposób, w jaki potraktowane zostały przez wydawców dwa bardzo podobne do siebie kawałki papieru, fragmenty otwartych rozłożonych kopert (il. 7, il. 8). Otóż manuskrypt nr 109 został potraktowany jako wiersz, tak w edycji Johnsona, jak Franklina funkcjonuje pod numerem 1530, zapisany w następujący sposób:

A Pang is more conspicuous in Spring
In contrast with the things that sing
Not Birds entirely — but Minds —
Minute Effulgencies and Winds —

When what they sung for is undone
Who cares about a Blue Bird's Tune —
Why, Resurrection had to wait
Till they had moved a Stone —



Il. 7. Amherst Manuscript # 109



Il. 8. Amherst Manuscript # 108

Tymczasem drugi z rękopisów, opatrzony numerem 108, nie został za wiersz uznany, choć jego status wydaje się dosyć podobny. Każdy z tych tekstów mógłby zostać uznany za wiersz, również żaden z nich, ale dlaczego jeden, a nie drugi? Co ciekawe, Franklin zdecydował się zamieścić transkrypcję tekstu z drugiej koperty, uznając, że powracający wers „When what they sung for is undone" wskazuje na to, że jest on wariantem wiersza 1530. Zawieszam pytanie o to, dlaczego właśnie wariantem, a nie na przykład ciągiem dalszym, ze wspomnianym wersem jako swoistym refrenem, chciałabym tymczasem zwrócić uwagę na fakt, że przedrukowując ten tekst jako wariant wiersza 1530 edytor nadał mu formę na kształt tej,

w jakiej wydrukowany został wiersz 1530, m.in. usuwając jeden wers („Intro without my Trans–") i aranżując zwrotki:

When what they sung for is undone
Who cares about a Blue Bird's Tune —
Why, Resurrection had to wait
Till they had moved a stone —

As if a Drum went on and on
To captivate the slain —
I dare not write until I hear —
When what they sung for is undone

Wydaje się to symptomatyczne: tzw. nowe, czy nowo odkrywane wiersze Dickinson drukowane są w taki sposób, żeby przypominały te, które już zostały wydrukowane. Skoro każdy tekst może być czytany jako poezja, to ostatecznie kontekstem, który decyduje o rodzaju (w znaczeniu *genre*) tekstu, jest druk. Jeśli nie widzielibyśmy wcześniej manuskryptu 109 wydrukowanego jako wiersz 1530, prawdopodobnie nie rozpoznalibyśmy jako wiersza manuskryptu 108. Tym zatem, co umożliwiło liryczne czytanie Dickinson, było, konkluduje Jackson, jej liryczne drukowanie[16].

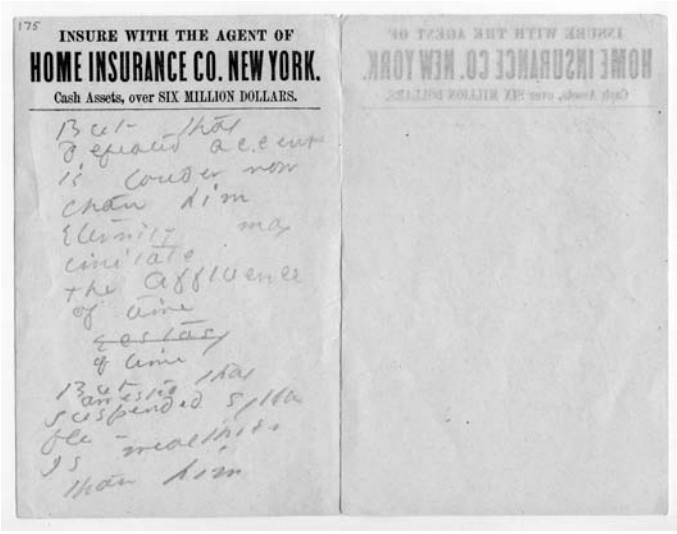
Jeszcze radykalniejszy dowód stanowić może tekst zapisany przez Dickinson na obu stronach papieru firmowego Home Insurance (il. 9, 9a). Z tego trudnego do odcyfrowania brulionu kolejni edytorzy wydobywali rozmaite wiersze, od dwuwersu zaproponowanego przez Millicent Todd Bingham w 1945 roku („Love first and last of all things made/ Of which our living world is just the shade" – ten wyjęty ze środka najmniej czytelnej strony fragment okazał się zresztą, dzięki ustaleniom Johnsona, niedokładnym cytatem z *Preludium* do *Tristram of Lyonesse* Swinburne'a), przez wersję Williama H. Shurra, który w opracowanym przez siebie zbiorze *New Poems of Emily Dickinson* odkrywał przed czytelnikiem wiersz wraz z jego wariantami:

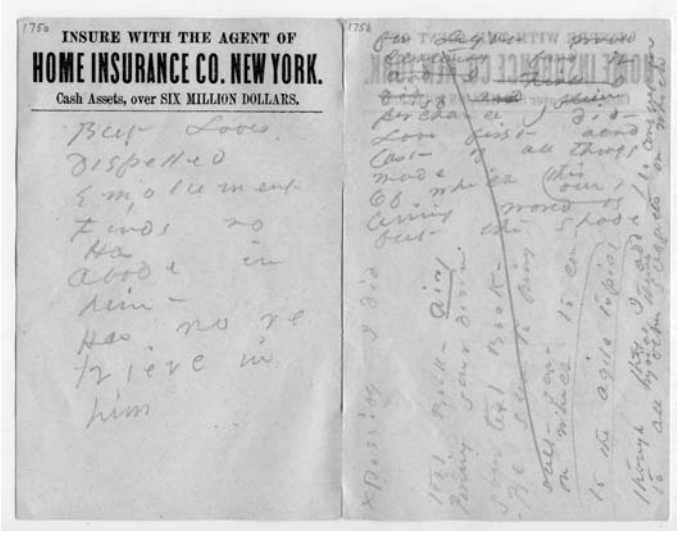
Eternity may imitate/
The Affluence (Ecstasy) of time
But the arrested (suspended) syllable
Is wealthier than him
But Loves dispelled Emolument
Finds (Has) no Abode in him —
(Has no retrieve in him),

po utwór 1660 w edycji Franklina, który wszystkie pozostałe linijki potraktował jako warianty tych uznanych przez niego za ostateczne: „But that defeated accent/ is louder now than him/ Eternity may imitate/ The Affluence of time". Nie trzeba już chyba dodawać, że żadnego z tych wierszy Dickinson nie napisała. To wcześniejsze zaistnienie jej utworów w druku sprawiło, że późniejszym badaczom trudno było uznać jej teksty za cokolwiek innego niż poezję. Widać też doskonale, jak edycja drukowana ignoruje zupełnie kontekst materialny danego utworu: tutaj ewidentnie tekst, wykorzystując słownictwo ekonomiczne – *emolument*, *affluence*

[16] Virginia Jackson, *Dickinson's Misery*, s. 37.

– nawiązuje do papieru firmowego, na którym został napisany, wręcz wchodzi z nim w polemikę (miłość jako to, czego nie da się ubezpieczyć). Druk zamazuje także sposób, w jaki Dickinson posługiwała się różnymi rodzajami *ready-made*: reklamami, kawałkami gazet i tkanin, martwymi insektami, zasuszonymi kwiatkami, przypadkowymi plamami na papierze, które razem z jej własnym tekstem składały się na swoistą hybrydyczną całość. Jej archiwum okazuje się mieć więcej wspólnego z rodzajem domowego *Silva rerum* czy dziewczęcym albumem z wycinkami, formą rozpowszechnioną wśród jej rówieśniczek w szkołach Nowej Anglii, niż ze zbiorem poezji. Prawdopodobnie należałoby je w tym sensie traktować zresztą jako pewną całość, a nie zestaw pojedynczych utworów.





Il. 9, 9a. Amherst Manuscript # 175

Jak doskonale wykazała Virginia Jackson, dzieje obiegu utworów Dickinson wpisują się w rozpoczęty na początku XIX wieku i przypieczętowany w modernizmie proces „liryzacji poezji": zestaw publikacyjnych, krytycznych i dydaktycznych praktyk, które sprowadziły wielość poetyckich gatunków do liryki, traktowanej odtąd jako synonim poezji w ogóle. Przed wczesnym wiekiem XIX różne gatunki wierszy były poezją w zupełnie innym sensie niż sens nowoczesny; zależały od kontekstu, okazji, konwencji, zasadniczo ich status definiowała społeczna cyrkulacja i fakt upublicznienia. Nowoczesna liryka traktowana jest przede wszystkim jako zapis czystej, podmiotowej ekspresji, utrwalony moment intymnej autorefleksji, który jako taki może w ogóle nie być przeznaczony dla innych oczu. Jedynym kontekstem wymaganym przez tak rozumianą poezję jest sytuacja indywidualnej lektury, w czasie której czytelnik rozpoznaje w podmiocie lirycznym samego siebie. Jeśli każdy tekst może być czytany jako liryczny, to właśnie „liryczna lektura" stwarza poezję[17].

Trudno w tym miejscu nie powtórzyć słynnego pytania Stanleya Fisha: jak rozpoznać wiersz, kiedy się go widzi? Jak pamiętamy, na podstawie przeprowadzonego przez siebie eksperymentu badacz uznał, że to interpretator tworzy wiersz, w tym sensie każda interpretacja (wiersza) jest raczej konstrukcją (tekstu jako wiersza)[18]. Co jednak charakterystyczne, w jego przykładzie studenci zostali poinformowani, że chodzi o konkretny, historycznie zdefiniowany i przednowoczesny gatunek, tj. siedemnastowieczny angielski poemat religijny, i zgodnie z tą konwencją zinterpretowali spis nazwisk, jaki zastali na tablicy w sali ćwiczeniowej. To sytuacja zgoła odmienna od przypadku Dickinson, jej teksty zostały uznane za wiersze na podstawie zupełnie innych wyznaczników. Przeddziewiętnastowieczny autor nie mógł napisać wiersza przypadkowo: kiedy się pisze odę, epigramat, elegię, madrygał czy epitalamium, zasadniczo wie się, co się robi. Lirykę zaś można stworzyć, nawet nie zdając sobie z tego sprawy, pisząc list do brata czy czyniąc naprędce notatkę na opakowaniu po czekoladzie.

To, co w modernizmie nazywa się liryką, jest uwikłane w szczególny paradoks: liryka jest bowiem tym, co głęboko prywatne, a co jednak znalazło się w publicznym obiegu. To właśnie w dziewiętnastym wieku poezja została w bardzo ścisły sposób związana z drukiem, a jednocześnie specyfiką gatunku stało się abstrahowanie od odbiorcy, intymna sytuacja komunikacji z samym sobą, konfesja, rodzaj solilokwium[19]: poeta zdaje sobie sprawę z tego, że będzie czytany, ale żeby być prawdziwym poetą, musi pisać tak, jakby nie był i nigdy nie miał być. Z jednej strony mamy więc kulturę druku i ekonomię technicznej reprodukcji,

---

[17] Należy zauważyć, że chociaż formuła tytułowa książki Jackson – „lyric reading" – zaczerpnięta jest od Paula de Mana (polski przekład znanego rozdziału *Anthropomorphism and Trope in the Lyric* z książki *The Rhetoric of Romanticism* ukazał się jako: Paul de Man, *Antropomorfizm i trop w liryce*, przeł. Tadeusz Pióro, „Literatura na Świecie" 1999, nr 10/11, s. 119–144), autorka jest wobec tez myśliciela otwarcie krytyczna. Zdaniem badaczki de Man, wbrew deklaracjom, nie tyle zdekonstruował, co przyczynił się do ostatecznego skonstruowania liryki jako metonimii poezji. Na ten temat zob. zwłaszcza Virginia Jackson, *Dickinson's Misery*, s. 100–117.

[18] Stanley Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. Adam Grzeliński, w: idem, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków: Universitas 2007, s. 81–99.

[19] Zdaniem badaczki po raz pierwszy taka teoria poezji wyrażona została w 1833 roku przez Johna Stuarta Milla w jego tekście *Thoughts on Poetry and Its Varieties*, w którym czytamy m.in.: „the peculiarity of poetry appears to us to lie in the poet's utter unconsciousness of a listener" (podaję za Virginia Jackson, *Dickinson's Misery*, s. 9).

z drugiej fantazmat o momencie, który druk poprzedza, jakiejś „scenie pierwotnej" wiersza, ulotnej chwili naturalnego lirycznego śpiewania.

Ten paradoks wyjaśnia niesamowity sukces poezji Dickinson w okresie modernizmu. Opublikowany w 1890 tom był literacką sensacją i od razu został bestsellerem, do końca 1892 roku ukazało się 11 wydań. Napisany do tego tomu wstęp Higginsona czyta się dzisiaj niemal jak definicję modernistycznej poezji[20]. Edytor rozpoczyna od zaliczenia wierszy Emily do gatunku, który Ralph Waldo Emerson nazwał „the Poetry of the Portfolio"[21] – dzieł tworzonych absolutnie bez myśli o druku, a jedynie dla wyrażenia własnej duszy, stąd nie zawsze wykańczanych i często niespełniających wymogów określonych konwencjami, w swym rodzaju jednak nie mniej doskonałych niż utwory uznanych autorów. Higginson następnie przedstawia to, co stanie się od tej pory biograficzną legendą poetki: jej życie w całkowitym odosobnieniu, lata spędzone bez wychodzenia z pokoju, zamknięcie się przed całym światem z wyjątkiem bardzo nielicznych przyjaciół, którzy zdołali ją namówić na publikację kilku utworów. Sam edytor, chociaż utrzymywał z Dickinson intensywną korespondencję, zobaczył się z nią zaledwie dwa razy. Odniósł wtedy wrażenie, pisze, niby spotkania z Ondyną, Mignon Goethego czy Teklą z *Trylogii o Wallensteinie* Schillera. Dla autora wstępu nie ulega wątpliwości, że ekscentryczny tryb tworzenia Dickinson być może pozbawił ją korzyści, jakie przynieść może dostosowanie się do obowiązujących norm i poddanie publicznej krytyce, ale jednocześnie sprawił, że zyskała o wiele więcej: całkowitą artystyczną wolność, zdolność do niekonwencjonalnego ujmowania swoich śmiałych myśli. Zdaniem Higginsona nie była to nawet kwestia wyboru: Dickinson mogła albo pisać w ten sposób, albo nie pisać w ogóle. Była bowiem urodzoną poetką; w kontakcie z jej poezją czytelnik odczuwa taką świeżość, jakby te wiersze zostały wyrwane z korzeniami: jeszcze opadają z nich grudki ziemi i spływa rosa. To absolutnie unikalne doświadczenie, z jakim zwykle nabywając tomik wierszy, nie mamy już do czynienia.

Po lekturze tego wstępu czytelnicy tomu wiedzieli, że pozwolono im przeczytać coś, co nie było pisane po to, by być przez nich czytane. Ta kwestia „prywatnego, które stało się publiczne" okazała się niezwykle atrakcyjna dla odbiorców funkcjonujących w kulturze druku, którym twórczość Dickinson wydawała się pochodzić z jakichś innych, mitycznych czasów. Wiersze, co do których wierzono, że były pisane w absolutnym odosobnieniu, bez myśli o druku, tylko z potrzeby jednostkowej ekspresji, sprawiały wrażenie w szczególny sposób „autentycznych", a poetka, która nie szukała rozgłosu i nie podejmowała starań o publikację swoich utworów, nie pisała z myślą o zdobyciu uznania czy popularności, jawiła się jako „prawdziwa poetka". Dokonana już w pierwszym opublikowanym tomie Dickinson edytorska konstrukcja odpowiada na takie rozumienie poezji, zgodnie z którym jedynym celem istnienia wierszy jest, by zostały przeczytane i rozpoznane jako takie przez tego jedynego, idealnego odbiorcę, na którego wiersz czekał. Dzięki temu, że głos prawdziwego poety jest kierowany wyłącznie do niego samego, może trafić do wszystkich, czy raczej do każdego czytelnika z osobna.

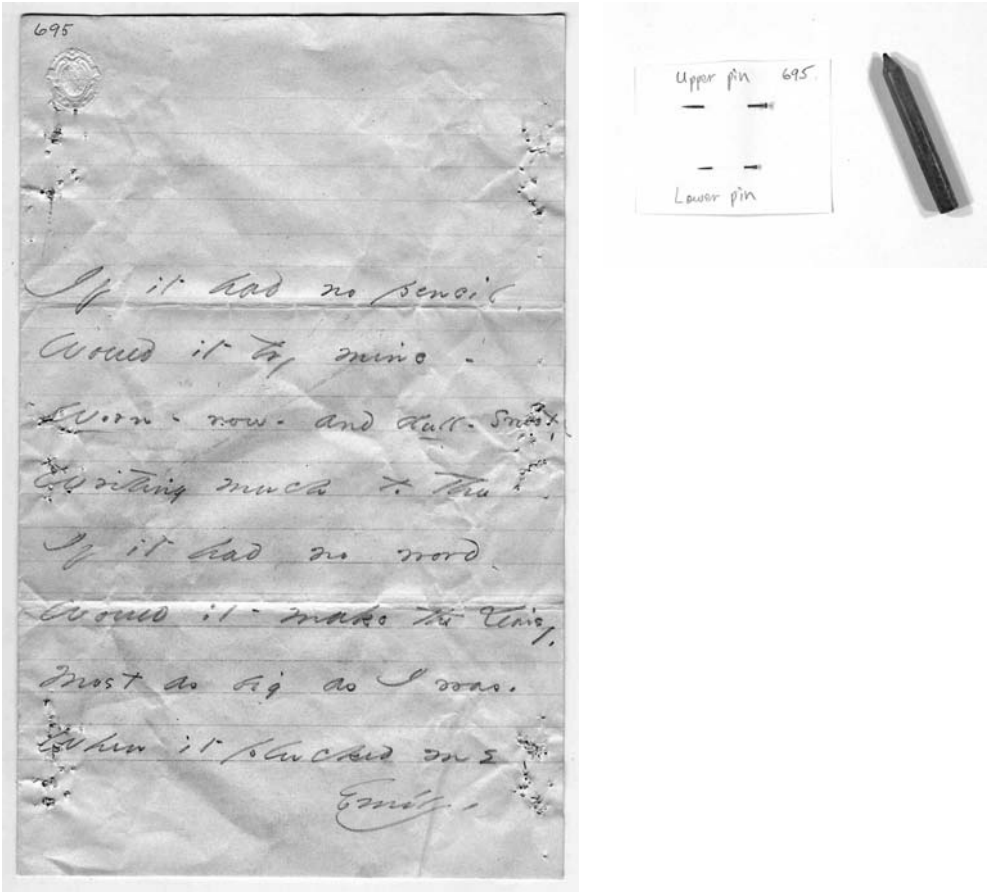
---

[20] Thomas W. Higginson, *Preface*, w: *Poems by Emily Dickinson*, red. Mabel Loomis Todd, Thomas W. Higginson, Boston: Roberts Brothers 1890, s. III–VI (korzystałam z skanu udostępnionego na stronie: https://archive.org/details/poemssucc00dickrich).

[21] Chodzi o esej *New Poetry*, opublikowany w piśmie „The Dial" w 1840 roku.

Tymczasem większość utworów Dickinson była w rzeczywistości adresowana do jakiegoś konkretnego „ty", zanurzona w intymność fizycznej wymiany listów, zrozumiałej tylko w danym kontekście. W 1861 roku Dickinson wysłała taką notatkę do Samuela Bowlesa, wydawcy „Springfield Republican":

If it had no pencil
Would it try mine —
Worn — now — and dull — sweet,
Writing much to thee.
If it had no word,
Would it make the Daisy,
Most as big as I was,
When it plucked me?

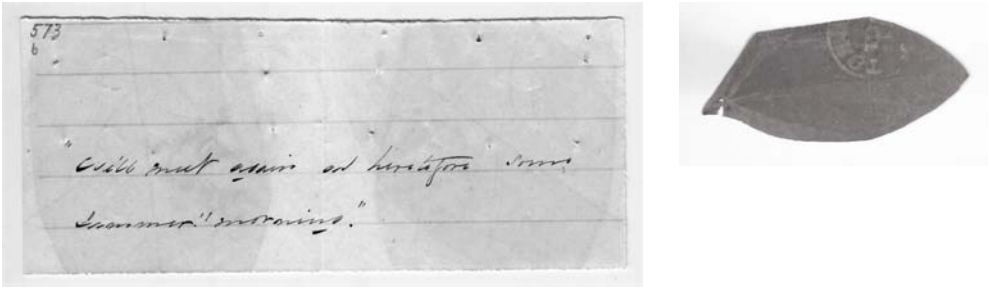


Il. 10, 10a. Amherst Manuscript # 695

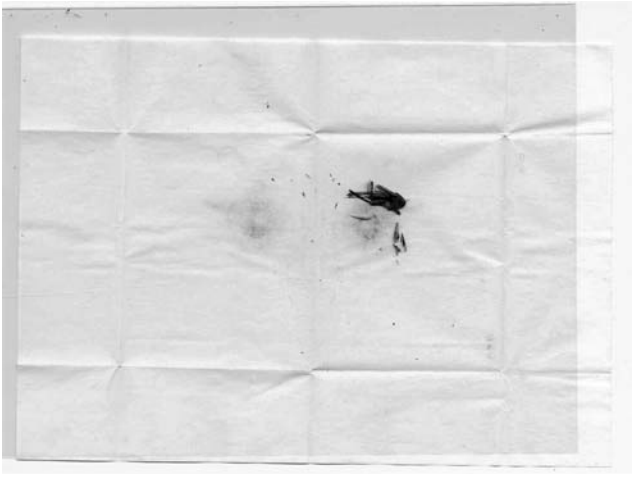
W dorobku Dickinson tekst ten uchodzi za jeden z najbardziej enigmatycznych i najtrudniejszych do interpretacji, nie został też – jak zresztą żaden z pozostałych przywoływanych w tym artykule przykładów – przełożony na język polski. Nie bez powodu. Jeśli prezentowany jako wiersz tekst ten jest w zasadzie niezrozumiały, to dlatego, że był elementem towarzyskiej komunikacji: notkę tę

Dickinson zwinęła i spięła wokół ogryzka ołówka (il. 10, 10a). Ołówek miał być użyty przez Bowlesa, żeby odpisał, lub w najgorszym razie, gdyby nie mógł (był wówczas chory), żeby coś narysował, używając znanego mu kodu (Dickinson czasami podpisywała się czy określała samą siebie jako „Daisy"). Tajemnicze „it" to w tym wypadku po prostu czuły zwrot do tego konkretnego adresata. Tekst ten nie jest, jak chce modernistyczna teoria poezji, kierowany przez autorkę do samej siebie i w związku z tym do nas wszystkich jako czytelników, ale zwrócony wyłącznie do Samuela Bowlesa. Nie jest „podsłuchanym solilokwium", ale zaproszeniem do wymiany korespondencji.

Warto podkreślić, że, być może właśnie ze względu na ten bardzo konkretny adres pierwsi edytorzy nie uznali go za wiersz, ale późniejsi, tj. powojenni, już tak (tekst został po raz pierwszy wydrukowany w 1945 roku, w edycji z 1955 został opatrzony numerem 921, w edycji Franklina 184), podobnie jak inne utwory, które Dickinson wysyłała swoim znajomym jako komentarze do przesyłanych przedmiotów (do wcześniej przywoływanego listu do Austina dołączony był liść, do którego wprost odsyłała fraza „here is a little forest/ whose leaf is ever green", obecnie stanowiąca część wiersza nr 2 (il. 11, 11a); wierszowi 1068 na temat martwego świerszcza towarzyszył... martwy świerszcz, skrupulatnie przechowywany po dziś dzień w archiwum (il. 12) etc.).



Il. 11, 11a. Amherst Manuscript # 573



Il. 12. Amherst Manuscript #66

Jak się zdaje, wiąże się to z faktem, że dwudziestowieczne edycje Dickinson, w tym przede wszystkim wydanie Johnsona z 1955 roku, powstały w okresie dominacji „New Criticism", szkoły, której korzenie sięgają słynnego tekstu T.S. Eliota *Tradycja i talent indywidualny* z 1919 roku, a która między 1940 a 1970 niepodzielne panowała na amerykańskiej scenie literaturoznawczej[22]. To jej przedstawiciele uznali Dickinson nie tylko za jednego z najwybitniejszych poetów lirycznych wszech czasów, ale także potraktowali jej poezję jako niemal definicję tego, czym jest liryka. New Criticism legitymizował modernistyczne rozumienie poezji jako liryki, z jej kulturową alienacją i bezkontekstowością, i uczynił je elementem akademickiej kultury krytycznej, wpływając nieodwołalnie na sposób, w jaki twórczość Dickinson jest w Ameryce wykorzystywana w szkołach i analizowana na uniwersytecie. Ahistorycyzm przypisywany nowokrytycznej metodzie *close reading*, traktującej wiersz jako autonomiczny artefakt słowny i odrzucającej biograficzny wzorzec interpretacji oraz intencje autora, którego zastępuje fikcyjna persona liryczna, stał się w ten sposób nieodróżnialny od zakładanego ahistorycyzmu samej liryki jako gatunku. Nie bez znaczenia była tu także kontynuacja kluczowych wątków Nowej Krytyki w dorobku dekonstrukcjonistów z Yale. Ostatecznie wytworzona w modernizmie norma liryczności półtora wieku później wciąż organizuje czytelniczą i krytyczną świadomość, sprawiając, że ostatecznie wierszem jest to, co jest przez akademików interpretowane jako wiersz.

Począwszy od 1890 roku, po wydania krytyczne, teksty Dickinson były więc publikowane w taki sposób, by wpisywały się w modernistyczną definicję poezji. Co jednak zaskakuje, to że najnowsi edytorzy, również internetowi, dzięki multimedialnym narzędziom uciekający od determinizmu druku; deklarujący, że ich celem jest uratowanie autentycznych tekstów Dickinson, uwolnienie ich z dotychczasowych ram i przedstawienie takimi, jakimi zostały rzeczywiście napisane, jak najbliżej przypuszczalnych intencji autorki, nie są wolni od ciśnienia tej tradycji. Wydobywając z archiwum przykłady z jej spuścizny, które nie pasują do żadnego z istniejących modeli – wiersze wymieszane z prozą; wariantowe wersy, z których żaden nie został skreślony; teksty uzależnione od swojego materialnego nośnika; kolaże wykorzystujące ilustracje z gazet, przedmioty, rośliny czy insekty – ostatecznie również sprowadzają je do poezji, brulionów wierszy, poronionych początków czy zakończeń nigdy niepowstałych utworów. Alexandra Socarides nie waha się napisać wprost, że to właśnie w okresie, gdy Dickinson zdała sobie sprawę z ograniczeń dotychczasowych strategii i definitywnie zrezygnowała z przygotowywania czystopisów i zszywania ich w książeczki, powstały jej najwybitniejsze utwory[23].

Charakterystyczna jest tu przywoływana już albumowa edycji *The Gorgeous Nothings*. Decydując się na ryzykowny krok, tj. reprodukcję wszystkich 52 zachowanych kopert czy fragmentów kopert, na których Dickinson umieściła jakiś tekst, Marta Werner nie zawahała się w podtytule zbioru użyć sformułowania „envelope poems", komentując w posłowiu, że w przeciwieństwie do rzeczywistych listów, które te koperty mogły niegdyś zawierać, zapisane na nich teksty

[22] Zdaniem McGanna dokładnie tak samo jak wydanie Todd i Higginsona sprawia wrażenie czystego produktu dziewiętnastowiecznej amerykańskiej kultury, tak edycję Johnsona potraktować można jako doskonały przykład naukowego edytorstwa spod znaku New Criticism (McGann, *Introduction*, s. 40).

[23] Alexandra Socarides, *Dickinson Unbound*, s. 15.

zaadresowane są jednocześnie do nikogo i do każdego, co obarcza je szczególnym hermeneutycznym brzemieniem[24]. Porównując sposób, w jaki – atramentem, czysto i wyraźnie – poetka adresowała te koperty do konkretnych, bliskich sobie osób, z niezgrabnym, ołówkowym zapisem na ich odwrocie, Werner wyciąga wniosek na temat intencji autorki, którą powodować miało w tych razach, wynikające z zupełnie innego rodzaju tęsknoty, pragnienie dotarcia ze swoją efemeryczną wiadomością do nieznajomego z innego, obcego, przyszłego świata[25].

Il. 13, 13a. Amherst Manuscript # 821, 821a

Tytułowa formuła tego zbioru (*The Gorgeous Nothings*) została zapożyczona z tego skrawka papieru (il. 13, 13a), który jest przez edytorkę uznany za rodzaj klucza do edycji i jako taki obszernie komentowany. Zdaniem Werner dwie sklejone ze sobą części koperty, wraz z trzecim kawałeczkiem (stanowiącym: „their high/ Appoint/ ment"), który oryginalnie był do nich przypięty, mają wyobrażać ptaka (skądinąd konwencjonalny symbol lirycznego poety), co stanowi nawiązanie do tematu wiersza. Oryginalny nośnik sprawia także, że obie zwrotki – jedna poświęcona wschodowi („Clogged/ only with/ Music, like/ the Wheels of/ Birds"), druga zachodowi słońca („Afternoon and/ the West and/ the gorgeous/ nothings/ which/ compose/ the/ sunset/ keep") – nie narzucają określonej kolejności lektury, lecz, przy wymuszonym przez kierunek pisma obracaniu tym szczególnym kolażem, zapętlają się bez końca. Ponieważ pewne wyrażenia z tego dzieła znalazły się również w brulionie listu, który Dickinson pisała do jednej ze swoich znajomych, zanim dotarła do niej wiadomość o śmierci adresatki, Werner uznaje, że stworzenie dzieła było sposobem na przepracowanie tego doświadczenia. To, co miało dopiero zawierać treść, tj. koperta, stało się treścią samą, poetyckim komentarzem na temat „radykalnej doczesności", a lot – lirycznym tropem owej spóźnionej komunikacji, w której „przybycie" (*arrival*) jest tylko innym określeniem na „odejście" (*departure*)[26].

[24] Marta Werner, *Itineraries of Escape*, s. 208.
[25] Ibidem, s. 211.
[26] Ibidem, s. 199–206.

Manuskrypty o numerach A821 i A821a nigdy do tej pory nie były traktowane jako wiersz – w ten sposób przedstawione zostały dopiero w tej wyrafinowanej wizualnie edycji, edycji dramatycznie postulującej powrót do materialności dzieła Dickinson. Po ich lirycznym przeczytaniu narzuconym przez Werner trudno będzie je od-czytać, dokładnie tak samo, jak pomimo wysiłków nie jesteśmy już w stanie od-czytać utworów uchodzących za kanoniczne, a w rzeczywistości skonstruowanych przez kolejnych edytorów; nie możemy wrócić do momentu, w którym teksty Dickinson nie były jeszcze liryką.

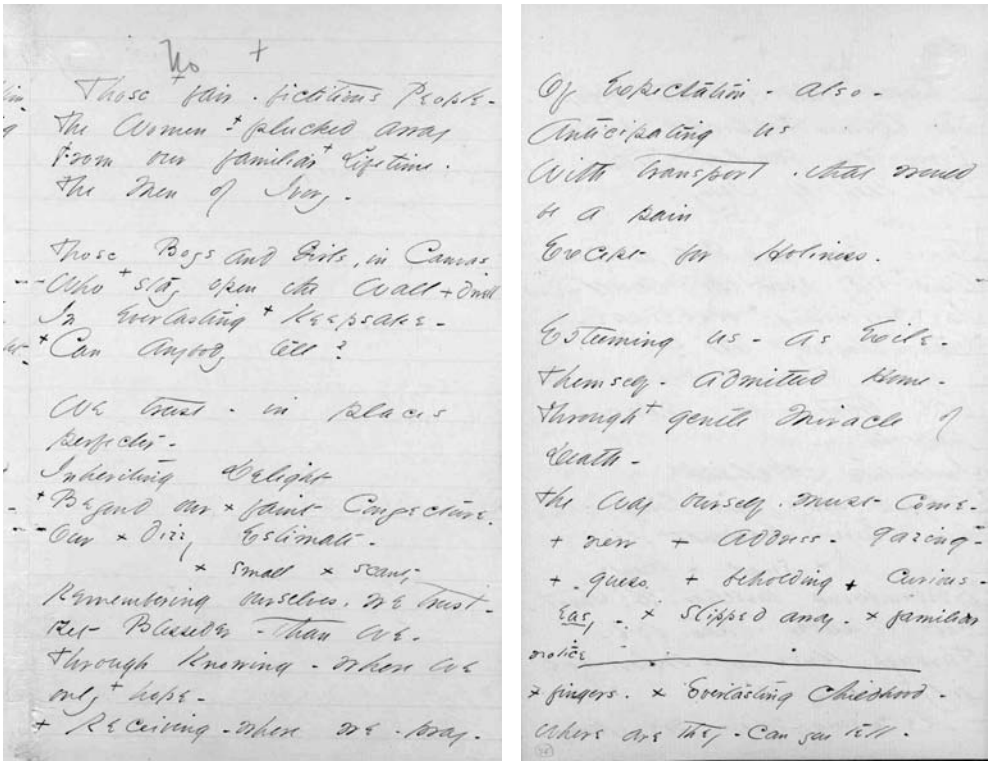
Nietrudno dostrzec, że także internetowe archiwa udostępniające skany rękopisów Dickinson kontynuują modernistyczną idealizację liryki jako gatunku, który obywa się bez jakiegokolwiek pośrednictwa między nadawcą a odbiorcą; rozgrywającego się na prywatnej „scenie pisma", niekierowanego do nikogo, a właśnie przez to trafiającego bezpośrednio do każdego czytelnika z osobna. To demokratyczne medium, pozwalające nareszcie na kontakt z manuskryptem już nie tylko uprzywilejowanym specjalistom (i jako takie będące rzecz jasna inicjatywą nie do przecenienia), w sposób nieosiągalny w ramach jakiejkolwiek drukowanej edycji oferuje iluzję zupełnie niezapośredniczonego, intymnego obcowania z dziełem, dając użytkownikowi wrażenie jakby przyłapania pisarza przy pracy. Tymczasem archiwum zostało w oczywisty sposób skonstruowane: ktoś zgodnie z przyjętymi założeniami wykonał digitalizację rękopisów, zamieniając konkretne materialne przedmioty w obiekty wirtualne, następnie za pomocą metadanych zaprojektował sposób ich prezentacji, a w końcu starannie wszystkie elementy otagował, definiując zasady, wedle których znajdujemy w nim (tylko) to, czego szukamy[27]. Warto zauważyć, że o ile nie zamierzamy przeglądać całej kolekcji umieszczonej w cyfrowym archiwum Dickinson skan po skanie, możemy przeszukiwać je zasadniczo na dwa sposoby: według miejsc przechowywania manuskryptów, a następnie ich sygnatur (taki tryb zakłada, że nie jesteśmy amatorami, lecz już mamy spory zasób wiedzy na temat tej spuścizny, ewentualnie szukamy obrazu dokumentu, o którego istnieniu dowiedzieliśmy się z drugiej ręki, od wcześniejszego badacza czy edytora, jak było w moim przypadku), lub według pierwszych linijek wierszy Dickinson – ostatecznie znajdując w nim więc wyłącznie to, co kiedyś arbitralnie zostało uznane za wiersz rozpoczynający się od danych słów.

Być może nigdzie indziej niebezpieczeństwo, na które uczulał Derrida, pisząc o przemocy archiwum[28], nie jest tak wielkie, jak w przypadku nośnika radykalnie zamazującego fakt mediacji. Jednocześnie właśnie obcując z cyfrowym archiwum uświadomić sobie można, do jakiego stopnia pośrednictwo jest niezbędne, by lektura była w ogóle możliwa. Już w 1967 roku Ralph Franklin ilustrował

[27] Na temat wyzwań związanych z humanistyką (czy ściślej – filologią) cyfrową zob. wydaną niedawno w polskim przekładzie książkę Jerome'a McGanna, *Nowa Respublica Litteraria. Pamięć i nauka w wieku cyfryzacji*, przeł. Paweł Bem i in., Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo 2016, szczególnie rozdział *Od teorii do metody*, s. 129–203.

[28] „Archiwum [...] nie stanowi jedynie miejsca, gdzie gromadzi się i zachowuje dającą się zarchiwizować przeszłość, która istniałaby tak czy owak i – jak wciąż się sądzi – działała i będzie działać bez wsparcia archiwum. Nie, techniczna struktura archiwum [...] określa również strukturę treści dającej się zarchiwizować", „Sens dający się zarchiwizować jest również z góry współokreślany przez strukturę archiwalności". Jacques Derrida, *Gorączka archiwum*, przeł. Jakub Momro, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo 2016, s. 31, 33.

problemy, przed jakimi staje każdy edytor Dickinson, w charakterystyczny sposób komentując tekst o incipicie *Those fair – ficitious People*, oznaczony jako 499 w edycji Johnsona (a wiele lat później jako 369 przez samego Franklina). Otóż nawet jeśli dochował się on w formie niemal czystopisu (il. 14), to zawierając dwadzieścia sześć wariantów odnoszących się do jedenastu miejsc w tekście, pozwala na stworzenie (i opublikowanie) w sumie 7680 wierszy[29]. Kontemplując pięćdziesiąt lat później ów rękopis na ekranie własnego komputera, de facto właśnie na taką liczbę potencjalnych utworów patrzymy – widzimy jednak wyłącznie ten jeden, zatwierdzony wcześniej edytorską decyzją i legitymizowany drukiem w oficynie Harvard University Press.



Il. 14, 14a. Houghton Library, Packet VI, Fascicle 18, # 25b

Those fair – fictitious People –
The Women – plucked away
From our familiar Lifetime –
The Men of Ivory –

Those Boys and Girls, in Canvas –
Who stay upon the Wall

[29] Ralph Franklin, *The Editing of Emily Dickinson*, podaję za: Virginia Jackson, *Dickinson's Misery*, s. 38.

In Everlasting Keepsake –
Can Anybody tell?

We trust – in places perfecter –
Inheriting Delight
Beyond our faint Conjecture –
Our dizzy Estimate –

Remembering ourselves, we trust –
Yet Blesseder – than We –
Through Knowing – where We only hope –
Receiving – where we – pray –

Of Expectation – also –
Anticipating us
With transport, that would be a pain
Except for Holiness –

Esteeming us – as Exile –
Themself – admitted Home –
Through easy Miracle of Death –
The Way ourself, must come –

Ostatecznie proces od-publikowywania Dickinson okazuje się, pomimo technologicznych postępów, właściwie niemożliwy. Sama digitalizacja zdaje się zupełnie nie wpływać na ogólne ramy lektury, która odbywa się wciąż według zasad zdefiniowanych w epoce modernizmu. Zmiana nośnika zupełnie nie zmienia przekazu, którym jest: Emily Dickinson pisała wiersze.

BIBLIOGRAFIA

Cameron Sharon, *Choosing Not Choosing*, Chicago: The University of Chicago Press 1992.

Christensen Lena, *Editing Emily Dickinson. The Production of an Author*, London: Routledge 2008.

Derrida Jacques, *Gorączka archiwum*, przeł. Jakub Momro, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo 2016.

Emily Dickinson's Poems. As She Preserved Them, red. Cristanne Miller, Cambridge: Harvard University Press 2016.

Fish Stanley, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. Adam Grzeliński, w: idem, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków: Universitas 2007.

Franklin Ralph W., *The Manuscript Books of Emily Dickinson: A Facsimile Edition*, Cambridge: Harvard University Press 1981.

Holland Jeanne, *Scraps, Stamps, and Cut-outs: Emily Dickinson's Domestic Technologies of Publication*, w: *Cultural Artifacts and the Production of Meaning*, red. Margaret J.M. Ezell, Katherine O'Brien O'Keefe, Michigan: University of Michigan Press 1994, s. 139–183.

Howe Susan, *My Emily Dickinson*, Berkeley: North Atlantic Books 1995.

Jackson Virginia, *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading*, Princeton: Princeton University Press 2005.

Leyda Jay, *The Years and Hours of Emily Dickinson*, t. 1, New Haven: Yale University Press 1960.

McGann Jerome, *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Princeton: Princeton University Press 1993.

McGann Jerome, *Nowa Respublica Litteraria. Pamięć i nauka w wieku cyfryzacji*, przeł. Paweł Bem i in., Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo 2016.
Mitchell Domhnall, *Measures of Possibility. Emily Dickinson's Manuscripts*, Amherst: University of Massachusetts Press 2005.
Socarides Alexandra, *Dickinson Unbound: Paper, Process, Poetics*, New York: Oxford University Press 2012.
The Letters of Emily Dickinson, t. 1–3, red. Thomas H. Johnson, Cambridge: Harvard University Press 1958.
The Gorgeous Nothings. Emily Dickinson's Envelope Poems, red. Marta Werner, New York: Christine Burgin/New Directions 2013.
The Poems of Emily Dickinson, t. 1–3, red. Thomas H. Johnson, Cambridge: Harvard University Press 1955.
The Poems of Emily Dickinson, t. 1–3, red. Ralph W. Franklin, Cambridge: Harvard University Press 1998.
Werner Marta, *Emily Dickinson's Open Folios. Scenes of Reading, Surfaces of Writing*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996.
Wolff Cynthia Griffin, *Emily Dickinson*, Reading: Perseus Publishing 1988.

DID EMILY DICKINSON WRITE POEMS?

Summary

The author proposes a reflection on discovering the poet with regard to his creation or construction. This issue is discussed on the example of Emily Dickinson's works which were published only after her death and were not prepared for print by the author herself. In the light of the latest research on the material dimension of her legacy (starting from Virginia Jackson's study *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading* from 2005 to the recently published collection *The Gorgeous Nothings. Emily Dickinson's Envelope Poems*), it appears that many of Dickinson's works were not written in a form that could be recognized as poetic at first glance. A large part was preserved only in notebooks, loose sheets covered with handwriting written *in continuo* or at odd angles, in a manner adapted to the format of a given scrap of paper, usually a free fragment of a recycled envelope or a torn-off corner of a piece of paper used previously for a different purpose. These texts had to be recognized then by discoverers as poems, and then copied and edited in a way consistent with what was considered lyric poetry in the era. Some of them were then rejected as not falling into the category of poetry and included in the opus of the American only by later researchers. Others, in the first editions treated as poems with time were excluded by historians of literature from this collection. Contrary to the provocative title, the aim of the article is not to answer the question about the status of the texts left by Dickinson. Instead, the author reflects on the poetic criteria ascribed to her works by the first and subsequent readers.

Trans. Izabela Ślusarek

Dawid Maria Osiński
(Uniwersytet Warszawski)

JEJ MIRIAM. WILHELMINY ZYNDRAM-KOŚCIAŁKOWSKIEJ REFLEKSJA NAD KONCEPCJĄ SZTUKI I KULTURY ZENONA PRZESMYCKIEGO

Poeci, pisarze, krytycy i tłumacze literatury mówią zza grobu głosem, który nie zawsze bywa spóźniony. Czytani, choć nie zawsze słuchani za życia, stają się rejestratorami zmian i sejsmografami momentu dziejowego. Diagnozują wartość kultury i dziedzictwa, jakie ta kultura stara się przechowywać. Losy literatury światowej i polskiej niejednokrotnie uświadamiały, że dopiero późny wnuk ma szansę zrozumieć treść i formę różnych diagnoz. Zdarza się, że głosy te „zalegają" annały archiwów gromadzące zapiski, notaty, rękopisy, a możliwe są do wydobycia dzięki lekturze tego typu dokumentów. O takim dosłownym powrocie zza grobu chciałbym powiedzieć na przykładzie intymistycznej refleksji Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej (1844–1926) nad kulturą, sztuką i literaturą modernizmu, żeby pokazać, w jaki sposób jej lektura modernistycznej wrażliwości wpływa na rozumienie koncepcji sztuki i kształtu kultury modernizmu przez Zenona Przesmyckiego (Miriama, 1861–1944). Modernistyczny poeta, tłumacz, krytyk literacki i redaktor staje się tu zarówno pretekstem, jak i punktem dojścia. Pokażę bowiem etapy dochodzenia Kościałkowskiej do refleksji nad Miriamowskim rozumieniem prawideł estetycznych i artystycznych. Diagnoza ta jest możliwa dzięki obserwacji całościowej refleksji Kościałkowskiej nad koncepcją kultury i literatury modernizmu.

Przypadek ten chciałbym zbadać z wykorzystaniem zbiorów Wilhelminy Bony Zyndram-Kościałkowskiej zdeponowanych w Litewskim Państwowym Archiwum Historycznym w Wilnie. Będzie to więc specyficzny portret trumienny. Celem niniejszego artykułu nie jest refleksja nad istotą materialności zbiorów, oceną specyfiki tego rodzaju dokumentów, sposobami dyskursywizacji podmiotu piszącej[1] i samej faktury zapisu (starczego i bardzo niestarannego pisma). Analizie zostają poddane spisywane pod koniec życia pamiętniki, notaty, „wypisy" z życia i ludzi (zawierające wklejane weń bądź doczepiane wycinki i fragmenty lektur oraz jej prywatne dopiski), ale też kalendarzyki, prowadzone w ciągu jej całego życia.

[1] Wykładniki te poddawałem namysłowi, kiedy pisałem o specyfice „dzieła niemożliwego" Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej w tekstach: *Materia biografii jako pamięć kultury. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska o Elizie Orzeszkowej – próba rekonstrukcji archiwalnej* (do książki o Elizie Orzeszkowej pod red. Jarosława Ławskiego; tekst w druku); *Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej próby oceny dramatu i teatru*, w: *Polska krytyka teatralna XIX wieku – postaci i zjawiska*, red. Monika Gabryś-Sławińska, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2017, s. 39–73.

Intymistyczne „zbiorniki" materialnej pamięci Kościałkowskiej zawierają również wizytówki, zaproszenia, wycinki z prasy, fragmenty antologii z wierszami, które dodatkowo obudowane zostają wersją tłumaczeń samej Kościałkowskiej, tłumaczeń alternatywnych bądź zupełnie nowych (najlepszych artystycznie z Longfellowa, Bulwera, Vrchlický'ego, Heinego, Lermontowa). Na ten zbiór składają się ponadto wiersze własne (jak choćby okolicznościowe – *Do Basi Kościałkowskiej* i *Do Józi Kościałkowskiej*, zamieszczone w *Kajecie z notatkami, urywkami poezji, fragmentami wspomnień*[2]), aforyzmy cudze i własne, a także kaligraficznie przepisywane wiersze bądź odnotowywane ponowne próby lektury tłumaczeń wierszy własnych sprzed lat. Te wszystkie elementy literackiego lasu przedziwności Kościałkowskiej tworzą specyficzną kolekcję. Stają się bowiem rozpisaną na głosy i elementy tego zbioru intymności sylwą, stworzoną z różnodyskursywnych zapisów, i ta poligatunkowość cechuje typ refleksji Kościałkowskiej nad literaturą i sztuką widzianą przez jej krytyczne, chociaż stare oczy.

Kościałkowska, czytająca wnikliwie kulturę drugiej połowy XIX wieku, znana jest ówczesnemu środowisku bardziej jako nowelistka niż krytyczka literacka czy

[2] Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, Kajet z notatkami, urywkami poezji, fragmentami wspomnień, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie; skrót: LVIA), F 1135, ap. 13, nr 715, k. 33 r. i v.

Wszystkie cytaty z korpusu archiwaliów Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej, które wykorzystuję w niniejszym studium, znajdują się w Litewskim Państwowym Archiwum Historycznym w Wilnie (skrót LVIA, numer fondu i numeracja konkretnego zbioru). Dla przejrzystości wywodu nie będę za każdym razem podawał ani w tekście głównym po cytacie ani w przypisach skrótu rkps i danych archiwalnych odsyłających do konkretnego zbioru. W tekście głównym posługuję się skrótami cytowanych materiałów rękopiśmiennych, które podaję poniżej. Świadomie w tekście głównym i przypisach autorskie tytuły nadane przez Kościałkowską książeczkom i kajetom wspomnień zapisuję kursywą. Uwspółcześniono ortografię i interpunkcję wedle współczesnych zasad edytorskich. Poniżej podaję właściwy zapis archiwaliów i rękopisów bez kursywy oraz skróty wykorzystywanych archiwaliów:

1. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, Kajet z notatkami, urywkami poezji, fragmentami wspomnień. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 715. Dalej jako KJ.
2. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, Kalendarzyki kieszonkowe z notatkami z lat 1878, 1880, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910. LVIA F. 1135, ap. 13, nr 723, 725, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 736, 737, 738, 741, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754.
3. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, Listy od różnych adresatów oraz materiały archiwalne. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 540, nr 647.
4. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, Ludzie i rzeczy mego czasu [wspomnienia], cz. I–III. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 657, 659, 660, 661. Dalej odpowiednio jako: nr 657 – L I, nr 659 – L II, nr 660 – L III, nr 661 – L IV.
5. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, Mój kalendarzyk i moja kochana książeczka (notatki osobiste). LVIA, F 1135, ap. 13, nr 726.
6. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, Notatki, wspomnienia migawkowe dotyczące współczesnych (rodziny, przyjaciół, znajomych). Zeszyt w LVIA, F 1135, ap. 13, nr 476.
7. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, Notatki, materiały archiwalne, wycinki prasowe dotyczące warszawskiego Zjazdu Kobiet w 1907. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 646.
8. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, Wśród cieni i cierni (notatnik z zapiskami wspomnieniowymi, genealogicznymi, wycinkami z prasy). LVIA, F 1135, ap. 13, nr 1023.
9. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, Z głębi serca i życia (książeczka z wierszami, przekładami różnych poetów, zapiskami osobistymi i aforyzmami). LVIA, F 1135, ap. 13, nr 1024.
10. Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, Zapiski osobiste, brudnopisy listów do różnych adresatów. LVIA, F 1135, ap. 13, nr 512.

felietonistka[3]. Literacki świat Warszawy, Wilna, Grodna drugiej połowy XIX wieku i lat międzywojnia zna ją jako tłumaczkę, choć nie docenia jej przekładów z języka angielskiego i włoskiego. Kościałkowska, biegle posługująca się francuskim, dokonuje również tłumaczeń utworów z języka rosyjskiego, niemieckiego czy czeskiego, co potwierdzają prowadzone pod koniec życia jej wspomnienia-pamiętniki. Jest tłumaczką Dickensa (*Dawida Copperfielda* [1888] i *Ciężkich czasów* [1899]), nowel Kiplinga, nowel Bret-Harte'a (a także poezji nowelisty, co potwierdza „zagrobowa" lektura jej zapisów), poezji d'Annunzia, nowel i szkiców Lotiego (m.in. *Rybaka islandzkiego* [1887]), Grazii Deleddy (włoskiej nowelistki i powieściopisarki, noblistki za 1926 rok), Bensona, Conrada (tłumaczenie *Banity* w 1913 roku), poezji Heinego, Moore'a, Bulwera, Tennysona, Longfellowa (drukowanych na łamach „Izraelity"), Lermontowa, Połońskiego. W kajecie zatytułowanym *Z głębi serca i życia* poświęca jeden z wierszy pt. *1864 Piotrowi O'Brien de Lacy*, zaczynający się incipitem „Ty mię nie kochaj! Jam ptaszek skrzydlaty"[4], zmarłemu w 1880 roku jej narzeczonemu z lat młodości (którego ojciec miał pochodzenie irlandzko-normandzkie i wywodził się z ultrakatolickiej rodziny, a rodzina ta odegrała niemałą rolę na Wileńszczyźnie pod koniec XIX wieku). Kościałkowska tłumaczy chętnie także wiersze, które – jak sama zauważa – nie są jedynie popisem formy i intelektualną parnasistowską sztuką dla sztuki. Tłumaczy wiersze patriotyczne i te – jak choćby Heinego czy Longfellowa – które są przykładem poezji refleksyjnej i dotykają trudnych spraw kultury żydowskiej, a także tożsamości poety-Ahaswera.

Kościałkowska poddaje rejestracji różne formy literatury i zadania, jakie sobie stawia. Komentuje kształt europejskiej i polskiej sztuki oraz literatury. Spośród kilku tysięcy stron rękopisów wybieram te fragmenty, które dotyczą jej refleksji nad istotą i przemianami literatury oraz kultury modernizmu, ponieważ tylko ewolucja dyskursu krytycznego i kierunek drogi krytycznej doprowadza Kościałkowską do namysłu (wyprofilowanego i subiektywnie oceniającego) nad rozumieniem sztuki i kultury przez Miriama. Żeby zrozumieć, dlaczego Kościałkowska tak, a nie inaczej ocenia koncepcję Przesmyckiego swoim subiektywnym okiem krytyczki literackiej i tłumaczki, należy pokazać, jak odbiera fenomen kultury modernistycznej oraz dlaczego tak uważnie i krytycznie się mu przygląda. Dzięki refleksji nad znaczeniem przekładu, istotą formy, prawidłami estetycznymi, determinantami określającymi wybór gatunków literackich, krytyką antropologii i filozofii modernizmu, a przede wszystkim krytycznym spojrzeniem na parnasizm, symbolizm, wizyjność oraz kwestie związane z szeroko rozumianą problematyką płci – możliwe jest zrozumienie tego, „jaki" Miriam wyłania się z kart jej archiwalnych zapisów. Dopiero uwzględnienie procesu ewolucyjności jej oceny kultury i literatury modernizmu pokazuje, dlaczego lektura autora *Metamorfozy poety* dokonana przez Kościałkowską była tak specyficzna, wybiórcza, ale też stereotypowo lokująca Miriama jako krytyka kultury. Dlatego też świadomie mój wywód prowadzę w taki sposób, żeby pokazać tę drogę dojścia do dyskusji z Miriamowską koncepcją sztuki i kultury, którą poprzedza (zgodnie z rekonstruowanym na podstawie jej zapisów przewodem myślowym) określenie widzenia przez nią kultury moder-

[3] Choć na początku lat 80. XIX wieku jest autorką chętnie czytanych *Listów zza Niemna*, drukowanych w „Kłosach" (od 11 V 1882; nr 880, s. 290–292 do 29 III 1883; nr 926, s. 196, 198).

[4] Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska, rkps *Z głębi serca i życia (książeczka z wierszami, przekładami różnych poetów, zapiskami osobistymi i aforyzmami)*, F 1135, ap. 13, nr 1024, k. 10 r.

nistycznej, istoty sztuki, poezji, roli tłumaczeń, czytanych i oglądanych na scenie oraz ówcześnie komentowanych dzieł modernizmu w życiu literackim, nowości i „ekstrawagancji" artystycznych modernizmu – jak ideał krytyki impresjonistycznej czy parnasistowski wymiar dyskusji z formami wyrażalności prawideł świata w języku – które poddaje krytyce.

Kościałkowska w zapisach intymistycznych próbuje zachłannie zobrazować przemiany polskiej literatury i kultury, przywołując setki tekstów, obrazów, zjawisk ją konstytuujących. Od początku pracy literackiej i przekładowej towarzyszą jej dzienniczki, notesiki, kalendarzyki, w których notuje skrótowo (metodą równoważników i punktowych wyróżników), ale i poprzez narrację właściwą, złożoną w wypowiedzi kilkustronicowe, a nawet kilkudziesięciostronicowe (jak choćby związane z jej obserwacją Europy) to, czego doświadcza. Tworząc z perspektywy lat zeszyty, książeczki, zapiski wspomnień, Kościałkowska buduje autobiograficzną narrację pokazującą, jaka bywa, jaka się staje, co pamięta, jak ocenia, jak widzi i jak chce widzieć. Ale ta autobiografia jest przede wszystkim takim przykładem tekstu, który mówi najwięcej o jego podmiocie stającym się czytelnym dzięki przywołanym innym „żywym" ludziom, o których pisze. To ich biografie i figury ich losu, przywołane na kartach pamiętnika, konstytuują status tej, która ich unieśmiertelnia.

Kiedy śledzi się zapisy kolejnych lat w zeszytach, kalendarzykach oraz notesikach tłumaczki i krytyczki, to widać, że ta notuje kolejne spotkania z ludźmi ze światka warszawskiego, koresponduje z żyjącymi jeszcze tłumaczonymi przez siebie autorami, choć częściej z ich wydawcami, spotyka się kilka razy dziennie z różnymi osobami z literackiego światka, zwłaszcza w Warszawie, do której bardzo chętnie wyjeżdża. Próbuje dialogować z tekstami, poddaje namysłowi krytykę kultury, tłumaczy teksty, unieśmiertelniając je dla literatury polskiej. Sięga po takie wiersze do tłumaczenia, które mówią dużo o jej upodobaniach estetycznych i światopoglądowych. Z Heinricha Heinego wybiera teksty obrazujące napięcia rozdygotanego podmiotu uwikłanego w „chorobę" żydowskości, ale nie uwzględnia żadnego wiersza religijnego. Z Henry'ego Wadswortha Longfellowa wybiera wiersze o topice miejskiej i te dotyczące śmieci, ale nie wiersze o życiu-podróży. Z Thomasa Moore'a – lirykę tyrtejsko-patriotyczną, ale nie wiersze mówiące o „uhistorycznianiu" obrazowania rzeczywistości.

Intensywność wrażeń, które próbuje uchwycić, jest tak rozległa, że trudno zapanować nad materią jej biografii intelektualnej i życiowej. Od początku interesuje ją możliwość tłumaczenia poetów znanych, ale i zapomnianych. Karty zapisów potwierdzają, że chce przyswoić kulturze docelowej, czyli polskiej, dziedzictwo poetyckie z różnych kręgów narodowych. Ważne jest to ze względu na teksty drukowane w prasie za życia, ale dużo ciekawsze są te przykłady wierszy, które nie ujrzały światła dziennego, bo skrywane są w piwnicach archiwum, w pożółkłych kopertach, których na polskim gruncie poza Andrzejem Romanowskim, Iwoną Wiśniewską i ostatnio Piotrem Bordzołem (edytorem listów Leopolda Méyeta do Elizy Orzeszkowej) nikt nie oglądał. Kościałkowska przywraca w swojej intymistycznej trumnie wspomnieniowej tłumaczenia wierszy, które nie zostały dotąd poza poświadczeniem jej pamiętników-wspomnień przełożone: Bret-Harte'a, niektóre elegijne wiersze Heinego, sonety (choć tego gatunku nie ceni) Vrchlický'ego (nietłumaczone przez Miriama).

Istotą jej zmagań z formą poetyckiego przekładu, testowaną w sześciu językach, staje się krytyczny namysł nad samym przekładem, jego możliwościami, ograni-

czeniami oraz funkcjami, które powinien pełnić, żeby być sprawnym i artystycznie produktywnym. Żeby był, jak pisze Kościałkowska, znająca doskonale tekst Oscara Wilde'a o *Krytyku jako artyście*, ponadnarodowym, a jednocześnie czytelnym w docelowym narodowym języku. Żeby niósł nową jakość, nie zatracając wartości oryginału przez miarę stylistyczną epoki, w której powstaje. To szalenie nowatorskie spojrzenie, wyprzedzające o około 15 lat te propozycje ze szkoły translatorskiej, które ujawniać się zaczną w latach 20. XX wieku. Specyfiką jej namysłu nad przekładem poetów staje się przede wszystkim wierność oryginałowi. I tu Miriam niejednokrotnie będzie dla niej wzorem tłumacza. Zapewne dlatego, że jest profesjonalistą znającym nie tylko prawidła gramatyki języków, z których tłumaczy, lecz także styl epoki i ma wiedzę o fermencie artystycznym, w jakim powstaje. A to są, jej zdaniem, konieczne wyróżniki i cechy dystynktywne dobrego tłumaczenia.

Kościałkowska pisze we fragmencie dotyczącym przekładów następująco:

> Posiadamy przekłady najcelniejszych dzieł obcych poetów. Nawet tacy mistrze słowa i pióra jak: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, dawniej Kochanowski, tłumaczy też Kasprowicz, Konopnicka, wzbogacili nimi narodowe swe piśmiennictwo. Tłumaczyli – i wzorcowo! – Odyniec, Kossak, Szujski, Siemieński, Porębowicz, Jenike, Felicjan, Kraushar, Jezierski, Szymanowski, Miriam, że wymienię pierwszorzędnych.
>
> Pomijam Balińskiego przekłady z Calderona, skoro sam tłumacz do nieścisłości się przyznaje, a wierność, pomimo innych literackich zalet, pozostaje bądź co bądź racją bytu przekładu każdego. Rzecz w tym jeno, jak się tę ścisłość rozumie i stosuje.
>
> Tłumacz – i to nie tylko ten, co się na arcydzieła poezji porywa, lecz każdy pragnący obiegu [lekcja niepewna – D.M.O.] piśmiennictwa utwór sercem przywrócić [lekcja niepewna – D.M.O.], baczyć winien, by utwór ten istotnie zasługiwał na przekład lub wypełniał w stosunku do ogólnej literatury jakąś lukę w danym narodowym piśmiennictwie – winien znać gruntownie język, z którego przekład ma być dokonany i to nie tylko gramatykalnie, lecz z ducha [lekcja niepewna – D.M.O.] geniusza, w rzeczonej mowie właściwego; winien też znać epokę, z której upatrzone dzieło zapożycza. Winien nadto wniknąć w myśl autora, we właściwości jego stylu, zespolić się z nim jak najściślej, dobierając ze skarbca ojczystej swej mowy wartości najodpowiedniejsze dla zmiany wartości oryginału. Myśl i intencje autora nie znoszą ani poprawek, ani streszczeń, ani rozciągań tłumacza, a tym bardziej nie mogą być spaczone gwoli jego fantazji lub niedorozumień.
>
> Poza tym...
>
> A no! Poza tym, by przekład wywarł dać [lekcja niepewna – D.M.O.] w przybliżeniu wrażenie zalet oryginału i został produkcją literacką wartościową, trzeba ze strony tłumacza pewnej dozy własnego talentu i rzeczowego zrozumienia, że najbieglejszy tłumacz nie poradzi sobie z każdym autorem i dziełem. Oprócz dobrego smaku w wyborze trzeba owych *afinities*, sympatii naturalnych, o których mówiło się powyżej, nici łączności dla dokonania asymilacji. Ten, co odtworzy wybornie Tassa, nie poradzi sobie z Petrarką; inna rzecz Goethe, Heine inna; Mickiewicz wybiera *Korsarza* Byrona; Krasiński transponuje *Głowę św. Teresy*; Szujski obcuje z Ejschylosem, Kasprowicz i Jezierski z Shelleyem, od którego ten zapożycza *Cencich*, tamten *Prometeusza rozpętanego*. Jenike zwraca się do Goethego, do Heinego Kraushar.
>
> Lecz po co szukać w tak podobłocznych sferach? Padoły zwykłej, a jak się niewtajemniczonym zdaje, arcydostępnej, powieściowej prozy, tym samym podlegają prawidłom. Co innego tłumaczyć Dumasa [lekcja niepewna – D.M.O.] lub Poussarda Terrail, co innego Balzaka lub Flauberta. Najwprawniejsze pióro niemało się nabiedzi, by oddać choć w części barokową błyskotliwość stylu i języka Gabriela d'Annunzio, a o ileż trudniej z kryształowej czystości stylem i językiem Fogazarro! [taki zapis nazwiska w rękopisie – D.M.O.], którego klasyczna prostota jest szkopułem, przy której tak łatwo wpaść z najwyższej wykwintności w płytką pospolitość. Z doświadczenia zaznaczam, że od najwcześniejszego dzieciństwa, władając omal jak rodowitym językiem francuskim i pisząc po francusku z zupełną łatwością, łatwiej tłumaczę z włoskiego oraz angielskiego: Dickensa, Bret-Harte'a,

Kiplinga, Poe[go], chociaż po angielsku biegle nie mówię. Przypisuję te właściwości składni tych języków. Francuski bardziej odbiega od języka polskiego; zresztą nazbyt przywykłam myśleć po francusku. Tylko Lotiego mogłam tłumaczyć *con amore*. W tłumaczeniu znów z rosyjskiego i czeskiego szkopułem było mi zawsze zbyt bliskie pokrewieństwo tych języków z moim rodowitym. Dobrze by było, gdyby przekłady przestały wreszcie być tandetą pod piórem niepowołanych, graniczących z grafomanią nadprodukcji. Zaradzi poniekąd rygor praw autorskich (L IV, k. 72 r. i v.; k. 73 r. i v. oraz k. 74 r., *Przekłady*).

W związku z refleksją nad adekwatnością, wiernością i dostosowaniem tłumaczeń do specyfiki kultury docelowej i jej idiomatyczności krytycznie ocenia talent d'Annunzia. Choć określa fenomen włoskiego dramatopisarza jako „zdrowy powiew zaczynający przebiegać Europę", to stwierdza, że nie przynosi on jednak kulturze polskiej moderny nowych jakości artystycznych ze względu na to, że jego język, „bogaty i barwny, nazbyt wystylizowany – w modernistycznym tego słowa znaczeniu – stracił przedziwną włoską przezroczystość" (L III, k. 17 v., *d'Annunzio*). Krytyczna ocena wartości propagowanych przez dramatopisarza dokonywana jest ze względu na ocenę świadomości językowej i samego d'Annunzia, i modernizmu w ogóle. Językowy obraz świata wyłaniający się z lektury literatury modernistycznej Kościałkowska określa jako wynaturzenie. Dostrzega słabość formalną oryginalnej frazy włoskiego dramaturga ze względu na jej brak wyrazistości i mielizny stylistyczne. Dlatego zauważa, że skoro dostosowanie języka przekładu do języka oryginału sprawia trudności ze względu na sposób przełożenia „wystylizowanej" frazy włoskiego dramatopisarza, literatura ta nie może być traktowana jako wartościowa:

Przekonać się o tym najładniej, próbując przekładu. Ale tak się trzeba namęczyć, namozolić z d'Annunzio, gdy, że – już pominę pisarzy klasycznych, takich na przykład *Silvo Rolico* – Fogazarro (sic!) – [taki zapis nazwiska w rękopisie – D.M.O.], taką Grazia Deledda [taki zapis odmiany imienia i nazwiska w rękopisie – D.M.O.][5], dosłowne niemal tłumaczenie jest igraszką stylową. A grać d'Annunzia na scenie! Biedna Duse! (L III, k. 18 r., *d'Annunzio*).

Dodajmy już teraz, że jedynie Miriam jako tłumacz, kolekcjoner dziedzictwa kultury i popularyzator sztuki wysokiej będzie dla niej wzorem. Nie będzie nim jednak jako autor koncepcji sztuki dla sztuki, bo ta bliska jest idei parnasistów, którzy poza ażurowością formy i kunsztownością przedstawienia nie przyczyniają się do dyskusji nad etycznym wymiarem sztuki i kultury. Istotą poezji nie jest budzenie podziwu, ale poruszenie, wrażeniowość i ideał sztuki, która powoduje autentyczne wzruszenie, a taki horyzont widzi tłumaczka dla poezji.

Jeden z passusów poświęconych piśmiennictwu francuskiemu potwierdza stanowisko Kościałkowskiej w tej sprawie:

Francja wydała w XIX wieku trzy generacje poetów. Rodowód otwierają Lamartine, Hugo, Musset. Blask ich zaćmił następnych ściślejszych w treści, staranniejszych w formie. Rozwiewne, a i rozwlekłe *Medytacje* poprzedziły bardziej analityczne, głębsze *Vie interieure*. Metafizyka deklamacyjna Hugo poprzedza krytycznego Sully Prudhomme['a] i nihilizm poetycki Leconte'a de Lisle. Po namiętnym Mussecie, poecie najczystszej wody, podjął lutnię lubieżnie zmysłowej i mistycznej, rozważnej, za rozważnej na szczerego poetę, Baudelaire. Leconte de Lisle jest znów ojcem parnasistów, których poszukiwanie doskonałości formy strąca w czczą manierę. José Maria de Heredia

[5] Kościałkowska tłumaczyła powieść pt. *Popiół* (*Cenere*), która ukazała się w Warszawie w 1906 roku, nowelistki i powieściopisarki opisującej życie rodzinnej Sardynii – Grazii Deleddy (1871–1936).

w sonecie kunsztownym jako najwytworniejszej formie liryki zamyka poetyckie natchnienie, lecz że forma ta jest zarazem i najsztuczniejszą, na sonetach zmanierować się najłatwiej. Wiązanka najwytworniejszych popada łacno w monotonię – przykładem Petrarka, boski piewca boskiej Laury. Ktoś z francuskich krytyków słusznie zauważył, że jest coś „japońskiego" w opisowej poezji Heredia [taki zapis odmiany nazwiska w rękopisie – D.M.O.]. O wiele więcej uczucia, ognia, bólu, piękności, poezji prawdziwej znajdziemy w genialnie zaniedbanym rymie Musseta, niż w całej tak bardzo poprawnej *Matinée*, robocie Heredia [taki zapis odmiany nazwiska w rękopisie – D.M.O.]. Zadaniem poezji pozostanie bądź co bądź wzruszać i porywać, nie zaś podziw budzić (L II, k. 28 r. i v., *Piśmiennictwo francuskie*).

Krytyczna ocena sonetu jest konsekwencją myślenia Kościałkowskiej o poezji jako rodzaju literackim, którego cechą jest wzruszeniowość i wrażeniowość, a nie estetyzm formalny. W związku z tym osobne miejsce poświęca diagnozie zjawiska, które sama nazywa granicami świata zmysłowego w poezji, poddając krytyce formy odbioru poezji i roli czytelnika jako miernika wzruszeniowości poetyckiej. Zaczynając swoje dywagacje na temat poezji niemieckiej, próbuje odwołać się do orbity ojców poezji – Schillera i Goethego, którzy obok tzw. doskonałych zespoleń w sztuce, widzą jej wartość w podmiotowości kształtującej tożsamość poznającego podmiotu. Kiedy Kościałkowska używa tu pojęcia „podmiotowości", synonimicznie rozumianego z własną, kształtującą się osobowością, wpisuje się swoim głosem w różne późniejsze diagnozy hermeneutów literatury spod znaku Edmunda Husserla.

Kościałkowska notuje na kartach swych wspomnień następująco:

Schiller pisał do Goethego, że dwie rzeczy stanowią poetę: „rozniesienie się ponad rzeczywistość i pozostanie w graniach świata zmysłowego". Więc: ani czczy symbolizm, ani realizm wznoszący się ponad rzeczywistość, zadania sztuki nie wypełniają. Zespala je tylko artystyczne id zespolenia. A im artystyczne to zespolenie doskonalsze, tym doskonalsze będzie dzieło sztuki.

Mengs o porządku, to jest stylu, pomijanym rozmyślnie jakoby przez modernistów, mówi, że „sztuka zostaje sztuką dopiero przy wprowadzeniu ładu w kompozycji: opuszczaniu szczegółów nieużytecznych lub drugorzędnych w planowaniu, jednym słowem".

Batteaux (*Les beaux arts reduits à me même principe*, 1746) pisze, że: „sztuka korzysta z przyrody i w połączeniu z żywiołem idealnym, zawieszonym przez indywidualność artysty, staje się podmiotową. Podmiotowość taka zdaje się jednak być nader odmienna od podmiotowości modernistów nieujętej w karby nie tylko już przyrody, ale oderwanej loiki. Dokładność realna spełnia w sztuce rolę fotografii, którą się czasem malarz posługuje dla fotograficznej dokładności obrazu". Niesłusznie mówi Kozłowski, że forma się znajduje sama przez się tam, gdzie jest treść. Nie tak [lekcja niepewna – D.M.O.], formę opracować trzeba i przystosować do treści. Dopiero wówczas podniesie treść i doda wartość dziełu sztuki. Forma pięknem talentu. Ale... znów... forma, za którą ubiegają się moderniści, jest niczym, gdyż się nie opiera na treści, a śród modernistów bardzo mało rzetelnych talentów (L III, k. 8 r. i v.).

Do uwag pokazujących krytycyzm wobec modernistycznych zabaw formą, pozbawionych zespolenia ich z treścią, oraz afirmowania autoteliczności formy, Kościałkowska będzie wielokrotnie wracać. Służą jej one do diagnozy kultury i sztuki modernizmu oraz czegoś, co byśmy dziś nazwali antropologią wyobraźni modernistycznej:

Wszystko zmanierowane. Małostki pozujący na tajemniczych hierofantów. Zarozumiałość nieuctwa; zuchwałość niedojrzałości. Może też najbardziej wśród wrzawy najmłodszych uderza: niedojrzałość ta, co już nie dojrzeje nigdy, niedojrzałość właściwa „cudownym dzieciom". W owym rzekomym zrywaniu z tradycją o wiele mniej oryginalności, za którą się modernizm ubiega (w rzeczy samej niezdolen stworzyć nic nowego), niż niedoświadczenia... że... nie powiem: nieuctwa. Iluż

z nich robi wrażenie dzieciaków, co nie przeszedłszy alfabetu, utrzymują w najlepszej zresztą wierze, że „piszą", skoro wodzą po papierze umaczanym w atramencie piórem. S'testaire de chercher midi à quatre heures! (L III, k. 8 v. i k. 9 r.).

Ale mimo że Kościałkowska krytycznie ocenia sposoby uprawiania literatury modernistycznej oraz dyskurs krytyczny poświęcony jej diagnozie, nie oznacza to, że jako krytyczka poddająca namysłowi jakość artystyczną literatury modernistycznej aprobuje sposób krytyki Piotra Chmielowskiego czy techniki krytyki pozytywistycznej (jakkolwiek ta nie jest jednorodna, a jej zmiany od lat 60. do 80. XIX wieku pokazują próby poszukiwania języka opisu i różnorodności wyborów). W związku z istotą krytyki i możliwościami, jakie krytyka literacka i teatralna doby modernizmu propaguje, nie dziwi brak zainteresowania sztukami Michała Bałuckiego. Ale passusy poświęcone galicyjskiemu dramatopisarzowi zawierają ważne argumenty w sprawie stanowiska Kościałkowskiej odnośnie do znaczenia i rezonansu literatury modernizmu, którą nazywa oszalałą, chorą, ordynarną i banalną. Podobnymi epitetami opatruje prozę i dramaty Stanisława Przybyszewskiego, określając obrazowanie psychologii postaci w *Złotym runie* i *De profundis* jako takie, które ujawnia „oszalałą", „opętaną", „z natchnionym jakimś obłędem w zezwierzęconym oku" (L IV, k. 33 r. i v. oraz k. 34 r.) naturę ludzką:

Źle zrozumianego, gorzej jeszcze w beletrystyce przystosowanego „nadczłowieka" (Nietzsche) u nas reprezentują: Przybyszewski, Irzykowski, Berent, nie licząc *minorum gentium*. *De profundis*: stek pornografii kazirodczy, a piękna dopatrzeć trudno w szynkach podmiejskich, pijatykach zwyrodniałych rodzeństw, spotkań z „półdzieckiem-nierządnicą" pod pomnikiem lub na pustym placu, ani w portretowaniu kobiety w czarnej, „oblepiającej" ją sukni i czerwonych rękawiczkach? Czemu czerwonych? Jak żyję, takich nie widziałam!, mogłyby być zielone lub żółte? Kamiński w roli Diabła Molnara nakłada buty o czerwonych podeszwach i manipuluje nimi. Ale to w lustrze, na scenie nie ma nic wspólnego ze sztuką [...] (L IV, k. 32 v.).

Dramaty Björnsteina Björnsona nie spełniają również kryteriów jej oceny krytycznej, ponieważ nie pokazują prawdy w literaturze (L III, k. 18 r. i v., *Björnson*). Z właściwą sobie retoryką nie znajduje merytorycznego uzasadnienia dla wartości dramatów Lucjana Rydla, którego twórczość określa jako wtórną, mało oryginalną i naśladowniczą: „Rydel to zaklęty w ciało i kości komunał o poprawnej łatwości wierszowania" (L II, k. 57 v.). W innym fragmencie zapisów Kościałkowska zdiagnozuje jego sztukę *Na Wawel* jako „nieudatną", jako „na zimno robiony komunał na tle 63 roku" (L III, k. 18 v.). Choć docenia wybitność talentu Stanisława Wyspiańskiego, to uważa go za dramatopisarza, który nie potrafi równoważyć artystycznie komponentów jego poszczególnych sztuk i nazywa go „niezrównoważonym" (L III, k. 9 r.). W tej naturze skłonnej do „poetycznych uniesień" dostrzega wartość malarskiej wizji autora *Wesela*, zakrawającej na „literacką i metafizyczną" (i w ten sposób wyróżniającą go spośród modernistów). *Legion* nazwany jest „absolutnym i wszechwzględnym dziwolągiem tak pomysłu, jak formy", ponieważ cechuje ten dramat „olbrzymia pretensjonalność zakroju" (L III, k. 13 r. i v. oraz k. 14 r., *Kazimierz Wielki*, *Warszawianka*, *Legion*). Za nieudolne uważa alegoryzowanie w sztukach Wyspiańskiego (casus *Wesela*), obrazowanie wzięte z romantycznego mesjanizmu, „szowinizm narodowy", nieumiejętność syntezy i fragmentaryczność dramatycznych wizji:

Widziałam dwukrotnie na scenie, czytałam pilnie, zdaje mi się, że zrozumiałam, a wrażenie chaotyczności trwa i obok wrażenia siły rozsadzającej formę genialnej – ale niezrównoważonej

– myśli. Czego chce Konrad – Wyspiański? Co burzy? Kogo zabije? Co wskrzesza? Czy tylko usiłuje zabić ducha Mickiewicza i poezji romantycznej? Wszak [lekcja niepewna – D.M.O.] pod jej tchnieniem wszystko inne w nas zacichło, zamarło. W takim razie czemu zostaje on pastwą Erynii? Wszystkie odcienie uczuć i zalet narodowych przeprowadzone są wiernie w komedii dellarte [sic!] – i ileż pysznych szczegółów: harfiarka i wróżka! – tylko... syntezy brak i zdać by się mogło, że w samym duchu [lekcja niepewna – D.M.O.], w samej twórczości autora panuje ów zamęt, sprzeczność, co z aktu z Maskami czyni z jednej strony tak subtelny (w całości rażący szereg szamotań się ducha śród sprzecznych natchnień). Perły myśli rozsypanych, a nie ponizanych systematycznie. Tak bywa w życiu, bywa często w duszy i myśli ludzkiej, ale to nie może, nie powinno być w sztuce. To zbytek realizmu. Festyn [lekcja niepewna – D.M.O.] z pochodnią jest ino [lekcja niepewna – D.M.O.] fragmentem [lekcja niepewna – D.M.O.], nie jest syntezą. I syntezą nie jest kolibka z nowonarodzonym. Jest pierwiastkiem ery społeczno- i narodowo-ludowym, lecz naszej literackiej doby nabytkiem. Jeśli cała sprawa w uczuciu przedstawicieli wszechwarstw narodu ma być komedią dellarte?, jeśli bohaterem dnia jutrzejszego – ba! dzisiejszego – ma być ten oszalały z miłości sam z sobą, sam w sobie sprzeczny Konrad? W tym wszystkim namacalnie, jawni na scenie robotnicy-sprzymierzeńcy, z najniższych warstw społecznych, ci właśnie, co w tym wszystkim narodowej myśli podsycać [lekcja niepewna – D.M.O.] nie potrafią, chociaż mogą i zapewne posiadają wrodzone poczucie narodowości.

I jeśli prawdą jest, że nas obałamucał aż nazbyt długo: mesjanizmem romantyzmu – to gdzie?, dokąd?, jak? prowadzić nas ma to złamanie, zdeptanie wszystkiego? Jeśli niebezpiecznym szowinizm i to, co go nazbyt potęguje, to o ileż niebezpieczniejszym zachwianie wiary narodu w ostatki zasobów, co się ocaleć dały? (L III, k. 12 r. i v. oraz k. 13 r., *Wyzwolenie, Kraków 11 marca 1903*; podkreślenia wedle oryginału rękopisu Kościałkowskiej).

Wystawienie *Dziadów* i *Fausta* prowokuje ją do krytycznej refleksji nad symbolicznym i nadzmysłowym światem Wyspiańskiego, któremu brakuje „dramatycznego nerwu", a alegoryczność z jej dosłownością i obrazowością określa słabość potencji artystycznej autora *Bolesława Śmiałego* oraz utrudnia zrozumienie przekazu cudzoziemcom (L III, k. 13 v. oraz k. 14 r. i v. oraz k. 15 r., *Teatr*, *Dziady* i *Faust*).

To, co do tej pory powiedziałem, a co jest zrekonstruowaniem najważniejszych komponentów refleksji Kościałkowskiej nad istotą kultury, antropologii i literatury modernistycznej w jej zapisach, było konieczne, żeby zrozumieć, dlaczego Kościałkowska taką drogą dochodzi do refleksji nad istotą rozumienia przez Miriama kultury i sztuki. Co ciekawe – docenia w nim przede wszystkim tłumacza, człowieka-instytucję, choć nigdzie nie znajdzie wspólnego wątku, który mógłby wskazywać na podobieństwo etosu i celów Miriama z tymi, o które walczyło pokolenie pozytywistów i sama Kościałkowska przecież.

O ile Miriam zupełnie inaczej określał powinności sztuki, literatury i jej granice, jej możliwości nieutylitarne, autotelizm czy antymimetyzm, o tyle pozostawał jako redaktor-instytucja w bliskim pokrewieństwie metod i działań na rzecz dziedzictwa narodowego i dziedzictwa kultury, z redaktorami w typie Adama Wiślickiego czy Aleksandra Świętochowskiego[6]. Maria Podraza-Kwiatkowska nazywa

[6] Na specyfikę dyspozycji Miriama jako zbieracza, kolekcjonera, człowieka-instytucji ochraniającego dziedzictwo kulturowe wskazują zarówno głosy jego współczesnych (m.in. Leśmiana, Berenta, Żuławskiego) czy późniejsze sądy o krytyku (zebrane w syntetycznym ujęciu przez Grzegorza Pawła Bąbiaka we wstępie do korespondencji Lorentowicza i Przesmyckiego), jak i Maria Podraza-Kwiatkowska w biograficznej sylwecie poety, Teresa Walas we wstępie do wyboru poezji Miriama, oraz przywołany Grzegorz Paweł Bąbiak w monograficznym ujęciu poświęconym „Chimerze" i jej redaktorowi. Zob. Grzegorz P. Bąbiak, *Wstęp. Jan Lorentowicz i Zenon Przesmycki-Miriam – „eritis sicut dii". Przypomniani po latach*..., w: *„Ludzie osobni" polskiej kultury. Korespondencja Jana Lorentowicza i Zenona Przesmyckiego-Miriama z lat 1899–1938*, wstęp, oprac. i koment. Grzegorz

nawet Miriama „typem pozytywistycznego społecznika”[7]. Kościałkowska, wnikliwa, czujna i niezwykle oczytana krytyczka oraz tłumaczka, tego ważnego komponentu biografii Miriama na kartach swoich zapisków nie uwzględnia nigdzie. Aż dziwne wydawać by się mogło, że cytując tak ogromną (bo liczoną w setkach) liczbę tekstów poetyckich i diagnozując najdrobniejsze przejawy nowości literackich, nie zwraca również w żadnym miejscu uwagi na debiutancki tomik Miriama *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy (1881–1891)*[8], który przecież mimo nowatorstwa formy, użycia gatunków charakterystycznych dla modernistycznej poezji (wykorzystującej także kanoniczne gatunki wypowiedzi poetyckiej), wyrastał silnie ze światopoglądu postępowego pozytywizmu, kładącego nacisk na kategorie hartowania ducha, siły, wolnomyślicielstwa, odwagi, pracy, rzemiosła, posłannictwa, wartości wiedzy, roli nauk przyrodniczych. Małgorzata Okulicz-Kozaryn, wpisując się w kierunek badań Grażyny Legutko nad możliwościami rejestracji wzorców i poetyk europejskiej poezji (głównie francuskiej i czeskiej) przez Miriama, ujawnia wielopoziomowe powinowactwo między jego tomem a specyfiką europejskiej poezji i różnorodnie absorbowaną motywiką (z którą poeta wchodzi w intertekstualny dialog). Badaczka dowodzi, że lirykę Miriam traktuje „w kategoriach ewolucjonistycznych osiągnięć ludzkości, niezależnie od deklarowanej niechęci do takiej czy innej naukowej teorii”[9].

O tym zdaje się milczeć Kościałkowska. A to zastanawiające tym bardziej, że Andrzej Romanowski w monografii pozytywizmu na ziemiach litewsko-białorusko-inflanckich w latach 1864–1904 nazywa ją obok Orzeszkowej „drugą «pozytywistką» ziem litewsko-białoruskich, niegdyś ulubioną uczennicą Aleksandra Zdanowicza”[10].

Miriam z jego rozumieniem roli sztuki to dla Kościałkowskiej przede wszystkim powód do dyskusji nad przewrotami w kulturze rzutującymi na charakter tej kultury i jej rozwój. Dlatego krytyczka, zaczynając swój wywód nad istotą sztuki w czasie Wielkiej Rewolucji Francuskiej, wskazuje na Miriama jako figurę argumentu i niejawnie odwołuje się do jego studium *Los geniuszów* z 1901 roku,

---

P. Bąbiak, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2014, s. 9–130; Maria Podraza-Kwiatkowska, *Zenon Przesmycki (Miriam) 1861–1944*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 4, zesp. red. Kazimierz Wyka, Artur Hutnikiewicz, Mirosława Puchalska, Jan J. Lipski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977, zwł. s. 8–9; Teresa Walas, *Miriam – poeta odbrązowiony*, w: Zenon Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu Teresa Walas, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1982, s. 8–9; Grzegorz P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery” Zenona Przesmyckiego*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002, zwł. rozdz. *„Chimery” koncepcja sztuki* (s. 267–291) oraz *„Chimera” a modernizm”* (s. 292–316).

[7] Maria Podraza-Kwiatkowska, *Zenon Przesmycki (Miriam) 1861–1944*, s. 22.

[8] Zenon Przesmycki, *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy (1881–1891)*, Wiedeń: nakładem autora 1893. Tomik składa się, poza otwierającym go *Prologiem* z wierszem *Ave vita!*, z trzech części: *Upojenia*, *Męty w pucharze*, *Pojednanie*.

[9] Małgorzata Okulicz-Kozaryn, *„Liryczny pamiętnik duszy” przeintelektualizowanej. Miriam poeta*, w: eadem, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2013, s. 67–68. Zob. także: eadem, *Wiedza i poezja w „Życiu” Zenona Przesmyckiego (Miriama)*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2017, R. 10 (52), s. 141–152; Grażyna Legutko, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego 2000, zwł. rozdz. *Fascynacja twórczością Vrchlickiego*, s. 23–38; a także s. 80–88.

[10] Andrzej Romanowski, *Pozytywizm na Litwie. Polskie życie kulturalne na ziemiach litewsko-białorusko-inflanckich w latach 1864–1904*, Kraków: Universitas 2003, s. 211.

w którym Miriam, podkreślając wagę długofalowej pracy nad kształtowaniem wzorców dziedzictwa kulturowego, dyscypliny i „długiej kultury", pisze:

> Wiek nasz choruje właśnie na brak tej ostatniej. Rewolucja francuska, stawiając zasadę równości i znosząc różnice klas, zniosła zarazem wysoką kulturę duchową stanów uprzywilejowanych, a nie dała jej stanom wyzwolonym, schłopiła – że użyję wrażenia Trentowskiego – szlachtę, a nie uszlachetniła ludu. Skazując pierwszą na brutalną, cielesną walkę o byt, odebrała jej możność, chęć, a z czasem i zdolność odczuwania głębokich, subtelnych rzeczy duchowych; pozbawiając drugi prostoty, ciszy, elementarności, pierwotnego człowieczeństwa, które pozwalało mu odczuwać, a czasem i wydawać wprost z siebie „wielkie imperatywy" Nietzschego, dała mi za to poziome jeno pragnienie wygodniejszego żywota, płaskie zazdrości i niechęć do wszystkich niepojętych uskrzydleń duszy[11].

Redaktor „Chimery" przywołany zostaje jako autorytet specyficznie diagnozujący model kultury i sztuki. Kościałkowska widzi w „losie geniuszów" podstawowy problem recepcji i losu dziedzictwa kultury, jednak chce na Miriama patrzeć przez wąskie okulary i widzieć w nim propagatora estetyzmu, w którym nie ma miejsca na horyzont etyczny w sztuce. W mniemaniu Kościałkowskiej jest on rzecznikiem poglądu o tym, że rewolucje historyczno-polityczne gubią sztukę. A taki sposób widzenia problemu powoduje, że zatraca się wówczas pierwiastek narodowy, utylitarny i autoteliczny. Doświadczenia zawirowań historycznych zmieniają charakter i bieg sztuki. Kościałkowska rozumie oczywiście, że sztuka ze swej natury jest arystokratyczna, „zdemokratyzować się nie daje" i taką powinna pozostać, ale moderniści ten „arystokratyzm" uczynili sztucznym:

> W całokształcie rozwoju ducha sztuka jest bodźcem niedającym się zastąpić, a utylitarnym, przekrzyczany utylitaryzm jest wrogiem. Od lat stu opanowały świat bliższe, pilniejsze zadania i zamroczyło się piękno. Były jednak w dziejach ludzkości stulecia całe, bynajmniej nie demokratyczne, w których sztuka popadała w omdlenia długie. Może by słuszniej było powiedzieć, że wszelkie głębsze, społeczne, jakiej bądź zresztą natury, prace i potrzeby, nie sprzyjają rozwojowi sztuki. Jest ona towarzyszką zbytku, nie dorobku, nie wołem [lekcja niepewna – D.M.O.], lecz szlachetnym rumakiem, którego okiełznaniem szczycił się Eschylesowy Prometej (L II, k. 67 v. oraz k. 68 r., *Sztuka i rewolucja francuska*).

Kościałkowska dowodzi, że jednak zwroty historii przyczyniają się do zmiany koncepcji sztuki, ale też testowania i eksperymentowania w różnorodnych jej formach. Przekraczanie granic w sztuce, obrazujące tym samym zmiany w kulturze, przyczynia się do dowartościowania form dotąd nieznanych, lecz wielopoziomowy ruch selekcji materiału, przekształcenia wzorców gatunkowych, zwłaszcza dowolność w dopuszczaniu wszelkich tematów do literatury bez respektowania reguł formalnych przyczyniają się do deformacji sztuki, w tym literatury, a przede wszystkim ignorancji i braku autentyczności. Tę jako szczególną cechę kultury modernizmu gani Kościałkowska, choć sama uprzywilejowuje niektórych poetów i w określony sposób czyta modernistyczną antropologię, filozofię i literaturę. Brak autentyczności i sztuczność potencjalnie tkwiąca w dziełach literackich przejawia się jej zdaniem zarówno w ekstrawaganckiej formie, braku stylu i wyrazistości, jak i w dowolności problematyzowania kwestii etycznych, moralnych, psychologicznych, które nie niosą nowej propozycji intelektualnej, oddziałującej na

[11] Zenon Przesmycki (Miriam), *Los geniuszów*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, oprac. Ewa Korzeniewska, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1967, s. 13.

wrażenia czytelnika. Na koniec pozwalam sobie na dłuższy cytat, zamykający jej rozrachunki z pokoleniem modernistów.

Zdaniem Kościałkowskiej wiek XIX, zwłaszcza w drugiej połowie i u schyłku:

> zgrzeszył przeciw sztuce nie tym, że takowa omdlała, tym raczej, że wyczerpaną gwałtem bodził, sztucznym podnieceniem, do sztucznego, przelotnego, niezdrowego pobudzając istnienia. Epigonowie rzekomo nowych prądów w sztuce sponiewierali ją. Dziwactwo zastąpiło oryginalność, czady i opary wszelkich szlachetniejszych i mniej szlachetnych Murzynów, zdroje czystego natchnienia, nerwy chciały zastąpić w twórczości wyobraźnię, a po demokratycznym naturalizmie, co chciał sztukę zutylitaryzmować, wyrywać ją sobie zaczęły zmysłowość i mistycyzm, rozpasany sensualizm i bynajmniej nie czysty, choć wyśrubowany puryzm.
>
> *Upadek sztuki*
>
> W wieży Babel dekadentyzmu i se[ces]jonizmu, śród dziwolągów wszelkiego kalibru ginęły elementarne zasady sztuki. Nigdy może tworzenie nie było tak gorączkowe, a poronienie tak ustawiczne, nigdy może nie powstawał taki zamęt, a zwłaszcza już jego przewódcy i niezliczeni epigonowie nie mieli tak wysoko głowy, nie głosili tak głośno swej nieomylności, nie pomiatali z taką bezwzględnością nieuctwa wszystkim, co nie jest nimi, czego nie dorośli, nie zrozumieli, a prawie nawet się nie starali. Dzień każdy, niemal godzina każda wybija narodziny nowego geniuszu – deszcze gwiazd przebiegających horyzonty takiej sławy z błyskawiczną szybkością spadających w bezdeń nocy i niemocy – fosfory płonące na bagnistych wyziewach, które zgasi pierwszy promień upragnionych nowych świtań. Szkoda! gdyż niektóre z tych gwiazd spadających trochę miary ustaliłyby na firmamencie narodowego parnasu, i nie wszystkie te fosfory zapalają się na próchnie pospolitej trawy. Niektóre pielęgnowane zdrowo wyrosłyby może na dęby silne i na lipy wonne w talentu [lekcja niepewna – D.M.O.] lesie. Perłami słów sypiący Przybyszewski, wpadłszy w *delirium tremens*, śród alkoholicznych wizji nie zdołał nawet wytworzyć stylu. Berent, pomiatając wszelkimi zasadami kompozycji, same budzi niesmaki niezdrowymi swymi pomysłami. Jego tandetny teozofizm imponować może samym ignorantom. Przepaść pretensjonalności! Każdy artysta z przyrodzenia jest z przyrodzenia też arystokratą. Arystokratyzm falangi naszych modernistów nie szczery, ale podrabiany, zapożyczony od Nietzschego i nosić go nawet nie umieją (L II, k. 68 r. i v. oraz k. 69 r., *Sztuka i rewolucja francuska*).

Selektywna i krytyczna lektura estetyzmu Miriama przez Kościałkowską w tym ujęciu nie może być inna, skoro krytycznie ocenione zostają pod jej piórem wybory artystyczne i realizacje formalne pokolenia modernistów. A szkoda... Refleksja nad Miriamem jest konsekwencją jej programu krytycznego i światopoglądu, jej dyskusji z antropologią modernizmu, efektami nowej estetyki i realizacją wykładników swoistego przełomu antypozytywistycznego, skutkującego silnym rezonansem dziedzictwa Nietzschego na grunt polskiej literatury i teatru. Krytyczny i wyprofilowany, niepełny i stronniczy obraz estetyzmu Miriama (a także modernistycznej sztuki i kultury) jest specyficznym znakiem czasu i sposobem refleksji Kościałkowskiej – na początku XX wieku coraz bardziej samotnej, tracącej złudzenia co do ludzi i możliwości poznawczych oraz nieufającej modom i awangardowym propozycjom. Choć dla historii literatury ten materialny ślad jej intymistyki to ważny powrót zza grobu – powrót samej Kościałkowskiej i powrót „rzeczy i ludzi" (w myśl tytulatury jej pamiętników-wspomnień), którzy stają się bardziej obecni.

BIBLIOGRAFIA

Bąbiak Grzegorz Paweł, *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery" Zenona Przesmyckiego*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2002.

Bąbiak Grzegorz Paweł, *Wstęp. Jan Lorentowicz i Zenon Przesmycki-Miriam – „eritis sicut dii". Przypomniani po latach...*, w: *„Ludzie osobni" polskiej kultury. Korespondencja Jana Lorentowicza i Zenona Przesmyckiego-Miriama z lat 1899–1938*, wstęp, oprac. i koment. Grzegorz Paweł Bąbiak, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2014, s. 9–130.

Legutko Grażyna, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego 2000.

Okulicz-Kozaryn Małgorzata, *„Liryczny pamiętnik duszy" przeintelektualizowanej. Miriam poeta*, w: Małgorzata Okulicz-Kozaryn, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2013, s. 63–93.

Okulicz-Kozaryn Małgorzata, *Wiedza i poezja w „Życiu" Zenona Przesmyckiego (Miriama)*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2017, R. 10 (52), s. 141–152.

Osiński Dawid Maria, *Wilhelminy Zyndram-Kościałkowskiej próby oceny dramatu i teatru*, w: *Polska krytyka teatralna XIX wieku – postaci i zjawiska*, red. Monika Gabryś-Sławińska, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2017, s. 39–73.

Podraza-Kwiatkowska Maria, *Zenon Przesmycki (Miriam) 1861–1944*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 4, zesp. red. Kazimierz Wyka, Artur Hutnikiewicz, Mirosława Puchalska, Jan Józef Lipski, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977.

Przesmycki Zenon (Miriam), *Wybór pism krytycznych*, oprac. Ewa Korzeniewska, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1967, t. 1–2.

Przesmycki Zenon, *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy (1881–1891)*, Wiedeń: nakładem autora 1893.

Romanowski Andrzej, *Pozytywizm na Litwie. Polskie życie kulturalne na ziemiach litewsko-białorusko-inflanckich w latach 1864–1904*, Kraków: Universitas 2003.

Walas Teresa, *Miriam – poeta odbrązowiony*, w: Zenon Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu Teresa Walas, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1982, s. 5–35.

Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, Kajet z notatkami, urywkami poezji, fragmentami wspomnień, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 715.

Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, Kalendarzyki kieszonkowe z notatkami z lat 1878, 1880, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 723, 725, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 736, 737, 738, 741, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754.

Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, Listy od różnych adresatów oraz materiały archiwalne, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 540, nr 647.

Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, Ludzie i rzeczy mego czasu [wspomnienia], cz. I–III, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 657, 659, 660, 661.

Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, Mój kalendarzyk i moja kochana książeczka (notatki osobiste), Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 726.

Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, Notatki, materiały archiwalne, wycinki prasowe dotyczące warszawskiego Zjazdu Kobiet w 1907, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 646.

Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, Notatki, wspomnienia migawkowe dotyczące współczesnych (rodziny, przyjaciół, znajomych), Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 476.

Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, Wśród cieni i cierni (notatnik z zapiskami wspomnieniowymi, genealogicznymi, wycinkami z prasy), Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 1023.
Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, Z głębi serca i życia (książeczka z wierszami, przekładami różnych poetów, zapiskami osobistymi i aforyzmami), Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 1024.
Zyndram-Kościałkowska Wilhelmina, Zapiski osobiste, brudnopisy listów do różnych adresatów, Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas (Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie), F 1135, ap. 13, nr 512.

HER MIRIAM. WILHELMINA ZYNDRAM-KOŚCIAŁKOWSKA'S REFLECTION ON ZENON PRZESMYCKI'S CONCEPT OF ART AND CULTURE

Summary

The article attempts to present the stages of Wilhelmina Zyndram-Kościałkowska's approach to reflection on Miriam's understanding of aesthetic and artistic principles. A critical diagnosis related to the understanding of art and culture by Zenon Przesmycki is possible due to observation of Kościałkowska's holistic reflection on the concept of culture and modernist literature (including the essence of translation, the meaning of modernist art, drama specificity and the concept of "art for art") contained in manuscript intimist collections. The analysis includes diaries, notes, "extracts" from life and people, calendars kept throughout the life of the Grodno writer deposited in the Lithuanian State Historical Archives in Vilnius. The method of examination and the nature of the approach are defined by the author of the article as a coffin portrait.

Trans. Izabela Ślusarek

Małgorzata Ślarzyńska
(Uniwersytet Warszawski)

FOSCOLO W „KŁOSACH" W 1872 ROKU: POLSKI EPIZOD POŚMIERTNEJ WĘDRÓWKI

Przeniesienie ciała słynnego włoskiego poety Ugo Foscolo – zmarłego w 1827 roku na emigracji w Chiswick koło Londynu i tam też pochowanego – do bazyliki Santa Croce we Florencji w 1871 roku stało się punktem wyjściowym wieloczęściowego artykułu, który w 1872 roku pojawił się w czasopiśmie „Kłosy" (od numeru 374 do numeru 386). Artykuł rozpoczyna informacja o śmierci Foscola „blisko Londynu" oraz o złożeniu zwłok poety w bazylice Santa Croce:

> W d. 24 czerwca 1871 roku, śmiertelne szczątki Ugona Foscolo zostały uroczyście złożone w kościele *Santa Croce*, w tym pośmiertnym przybytku wielkich mężów narodu, gdzie poeta znalazł natchnienie do swej pieśni o *Grobach*, która zdaniem ziomków jego, będzie żyć tak długo, jak włoska mowa.
>
> Fakt ten, na który świat mało zwrócił uwagi, żywo wstrząsnął uczuciem narodowém Włochów. Przy wniesieniu do włoskiego Panteonu zwłok wygnańca, uprzytomniła im się owa chwila, kiedy z pod sławnych popiołów przez niego poruszonych błysnęła iskra ognia świętego[1].

Uroczystość przeniesienia zwłok Foscola wpisywała się w szereg podobnych wydarzeń – uroczyste pogrzeby w XIX wieku i początkach wieku XX wiązały się nierzadko z masowym uczestnictwem ludności i były okazją do manifestacji uczuć patriotycznych[2]. Stanowiły istotny czynnik budujący wspólnotę narodową, ważną wówczas zarówno we Włoszech tuż po zjednoczeniu, jak i w porozbiorowej Polsce. Nawiązujący do tematu uroczystości pogrzebowych Foscola obszerny artykuł w „Kłosach" obejmował dwanaście części ukazujących się w poszczególnych numerach czasopisma. Artykuł ten wydaje się ważnym epizodem recepcji włoskiego poety w Polsce po pierwsze ze względu na charakter czasopisma – w owych czasach poczytnego i biorącego czynny udział w literackich dyskusjach, po drugie – ze względu na szerokie potraktowanie tematu i szczegółowość informacji dotyczących życia poety, po trzecie – z uwagi na fakt, iż to właśnie w tym miejscu pojawiły się jedyne drukowane polskie przekłady najważniejszych sonetów Foscola.

---

[1] [b.a.], *Ugo Foscolo. Studyum literackie*, „Kłosy" 1872, nr 374, s. 144. Dalej artykuły z tego cyklu oznaczam literą K oraz numerem czasopisma wraz z numerem strony po przecinku.

[2] Zob. m.in. Douglas A. Marcelino, *Funerals as civic liturgies. Notes about a field of research*, „Revista Brasileira de Historia" 2011, vol. 31, nr 61, s. 125–144; Grzegorz P. Bąbiak, *Funeralia narodowe. Pogrzeby patriotyczne Polaków w czasach niewoli*, Warszawa: Instytut Historyczny PAN 2015; Paweł Kubicki, *Wynajdywanie miejskości. Polska kwestia miejska z perspektywy długiego trwania*, Kraków: Nomos 2016.

Anna Tylusińska-Kowalska[3] wyróżnia cztery fazy recepcji twórczości Ugo Foscolo w Polsce – są to: 1) pierwsza połowa XIX wieku, kiedy jego dzieła były praktycznie nieznane, 2) druga połowa XIX wieku, gdy zaczęło rodzić się pewne zainteresowanie twórczością Foscola, 3) lata 20. i 30. XX wieku, gdy jego dzieła zaczęły być tłumaczone i komentowane, oraz 4) finalny rok 1979, gdy pełnego przekładu (autorstwa uznanej tłumaczki, Barbary Sieroszewskiej) doczekało się najważniejsze dzieło Foscola, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* – jako *Ostatnie listy Jacopa Ortis* (pierwsze fragmentaryczne tłumaczenie Adama Grąbczewskiego ukazało się w 1885 roku). Badaczka, pisząc o polskich tłumaczeniach utworów włoskiego poety, nie wspomina jednakże o przekładach trzech sonetów (*** [Solcata ho fronte]; *In morte del fratello Giovanni*; *A Zacinto*)[4] oraz fragmentu poematu *I sepolcri* (*Groby*), które współtowarzyszyły omawianemu tu artykułowi w „Kłosach", nie uwzględnia również samego artykułu.

W zakresie przyswajania postaci włoskiego poety polskiej kulturze Tylusińska-Kowalska zwraca uwagę na hasło w encyklopedii Orgelbranda[5], którego autorem był Henryk Lewestam. W encyklopedycznej prezentacji Foscola podkreśla się głównie polityczne uwarunkowania twórczości i życia poety, akcentując jego aktywną patriotyczną postawę wobec wypadków historycznych („od lat najmłodszych wierzył w polityczne odrodzenie Włoch i cały się poświęcił spełnianiu marzenia"[6]). Niemniej jednak warto przywołać także wcześniejszy tekst dotyczący postaci włoskiego poety, jaki ukazał się w polskiej prasie. W „Bibliotece Warszawskiej" w 1860 roku opublikowany został artykuł Walerii Marrené Morzkowskiej[7], w którym porównuje się postaci Ortisa (bohatera powieści *Ultime lettere di Jacopo Ortis*) i Werthera. Ortis jawi się przy tym jako postać daleko bardziej skomplikowana, pełna kontrastów. Według autorki, gdyby Wertherowi dać Lottę za żonę, stałby się „typowym niemieckim *Bürgher* i *Vater* familii", podczas gdy pęknięcie w duszy Ortisa jest głębsze, a miłość do nieosiągalnej kochanki zdaje się nie tyle przyczyną śmierci, ile ostatnim przejawem witalności, ostatnim naturalnym instynktem dążącym w stronę życia. Samobójstwo Ortisa powodowane jest niezgodą na zastaną rzeczywistość[8]. Morzkowska pisze ponadto o samej postaci Foscola, podkreślając nierozerwalną więź łączącą jego życie warunkowane wypadkami historycznymi oraz jego twórczość. W znamiennych słowach stwierdza również: „spokojność była dla niego anormalnym stanem"[9]. Postać Foscola

[3] Anna Tylusińska-Kowalska, *Foscolo in Polonia tra Otto e Novecento*, „Cahiers d'études italiennes" 2015, nr 20, https://cei.revues.org/2497 [dostęp 19.09.2017].

[4] Powyższe przekłady odnotowuje Monika Gurgul, która jednocześnie zaznacza, że są to jedyne znane jej polskie przekłady sonetów Foscola i prawdopodobnie najwcześniejsze polskie wersje jego utworów poetyckich. Zob. Monika Gurgul, *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939). Szkice bibliograficzne*, Kraków: Universitas 2006, s. 13.

[5] *Foscolo (Mikołaj), Nicolo Ugo*, hasło w: *S. Orgelbranda Encyklopedia Powszechna*, t. 9, Warszawa: S. Orgelbrand 1864, s. 98–99.

[6] Ibidem, s. 98.

[7] W. M., *Literatura włoska. Rzut oka na obecne piśmiennictwo*, cz. III, „Biblioteka Warszawska" 1860, t. 1, s. 547–569.

[8] Jak pisze Morzkowska: „Złożenie dwóch powieści jest na pozór jednakie, w obydwóch miłość nieszczęśliwa jest ostateczną, ale nie jedyną przyczyną samobójstwa. Tylko melancholia Werthera rodzi się naprzód z dysharmonii między jego chęciami a położeniem, gdy Jakób Ortis umiera na dysharmonię z otaczającym światem; a to samo już daje miarę wyższości bohatéra i pojęcia włoskiego autora". Ibidem, s. 561–562.

[9] Ibidem, s. 565.

umieszcza w perspektywie cech charakterystycznych dla całego narodu włoskiego, widząc w tymże narodzie naturalną inklinację w kierunku sztuk pięknych, owo „uczucie harmonii i piękna" wspólne dla wszystkich Włochów. Przyjmując perspektywę antropologicznej analizy, autorka stwierdza:

> Uczucie to odbija się nawet w rysach i obejściu tego ludu, w doborze barw, w sposobie nawet drapowania często lichych łachmanów; w postawie i ruchach ma on coś dziwnie szlachetnego i wykwintnego, a takt wrodzony nadaje mu grzeczność bez uniżenia i wdzięk bez przymusu, który wyróżnia go na pierwszy rzut oka od wszystkich innych narodowości i jest niejako wskazówką posłannictwa jego[10].

Pobieżnie omówiona postać włoskiego poety i wspomnienie o jego słynnej powieści stają się tym samym dla Morzkowskiej punktem wyjścia do rozważań na temat ogólnego charakteru narodowego Włochów, uruchamiają również klucz patriotyczno-narodowy[11], dostarczają także argumentu, by w sposobie widzenia Italii wyjść poza utarte schematy twórczości średniowieczno-renesansowej: „Sądzimy, że na ojczyznę Dantych, Rafaelów, Michałów Aniołów i Leonardów Vincich, warto popatrzéć głębiéj i dostrzedz w niéj coś więcej, niż bieliznę rozwieszoną na Corso rzymskiém lub natręctwo facchinów i ciceronów"[12].

Wieloczęściowy artykuł w „Kłosach" z 1872 roku, do którego wypada w tym miejscu powrócić, dotyczy przede wszystkim życia poety i ze szczegółami opowiada jego losy. W konstrukcji narracji przybliżającej dzieje Foscola szczególną rolę wydają się odgrywać trzy klucze: sentymentalny (wyakcentowanie postaci Donny Gentile), emocjonalny (rola uczuć i dyspozycji poety w procesie powstawania jego dzieł) i ekonomiczny (przybliżenie dokładnych sum wydawanych przez poetę na emigracji). Artykułowi towarzyszą – jak zostało wspomniane – przekłady trzech sonetów oraz fragmentu poematu Foscola, dokonane przez Seweryne Duchińską[13], można zatem przypuszczać, że również Duchińska była autorką tekstu całego artykułu, który pozostał jednakże niepodpisany.

Rozbudowany, kontynuowany przez kilka numerów czasopisma, jest wątek dotyczący postaci Donny Gentile (Quiriny Mocenni Magiotti[14]), przyjaciółki poety z czasu pobytu we Florencji (lata 1812/1813) – zatem najbardziej wyakcentowanym kluczem odczytania dziejów poety zdaje się klucz sentymentalny, prowadzący do beletryzowanego opisu życia uczuciowego obydwojga. Związek między nieszczęśliwie zamężną Mocenni a Foscolem autor(ka) usiłowała zmieścić w ramach

---

[10] Ibidem, s. 568.

[11] Morzkowska już wówczas pisze o postępującym zaniku państw narodowych oraz Półwyspie Apenińskim zalewanym przez cudzoziemców: „Teraz, gdy narodowe cechy giną coraz bardziéj wśród ogólnego starcia się plemion i ludzi, Włochy mimo ciągłéj lawiny cudzoziemców przepełniającej półwysep, mimo długoletnich wycieczek za granicę, zachowują niezachwianie wybitne swoje narodowe cechy". Ibidem, s. 568.

[12] Ibidem, s. 569.

[13] Atrybucja przekładów pojawia się w ostatnim z numerów zawierających omawiany artykuł, w przypisie do tłumaczonego fragmentu *Grobów*: „Przez S. z Ż. D., równie jak przekład wyżej przytoczonych sonetów" (K, 386, 338–339). Na Duchińską jako na tłumaczkę sonetów wskazuje również Monika Gurgul (eadem, *Echa włoskie*, s. 12), zob. też *Antologia polskich przekładów poezji włoskiej od wieku XVI do końca XIX stulecia*, wstęp, wybór i oprac. Monika Gurgul, Jadwiga Miszalska, Kraków: Collegium Columbinum 2006.

[14] Zob. Christian Del Vento, *Quirina Mocenni*, hasło w: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana 2011. Tam też stosowna bibliografia.

zasad moralnych, opatrując go całą gamą usprawiedliwień – sam w sobie stanowił w tej perspektywie także usprawiedliwienie licznych innych miłości z natury niestałego w uczuciach poety[15]. O Donnie Gentile czytamy na przykład: „U niej Foscolo, ilekroć mu się sprzykrzył dworacki ton panujący w domu hrabiny Albany, znajdował ciszę, która go pokrzepiała, wyrozumienie i pobłażliwość, których tak bardzo potrzebował jego znękany umysł"; „On ze swej strony miłował ją jak siostrę, jak matkę, przed nią odkrywał wszystkie serca swego tajniki, szczerzej się przed nią wynurzał, jak przed własną rodziną" (K, 379, 219). Autor(ka) artykułu czyni wyraźne starania, by umieścić dzieje licznych miłości poety w matrycy tradycyjnych struktur rodzinnych. Osoba pisząca buduje sentymentalną opowieść o uczuciu między poetą a Donną Gentile, uzupełniając od siebie emocjonalną historię obydwojga, domyślając się ich uczuć i wyjaśniając je:

> Kwiryna z całego serca winszowała mu tak pomyślnego zwrotu w kolei jego losów. Cieszyła się wraz z nim jego radością, równie jak niemniéj od niego bolała każdém jego cierpieniem, a każda jego skarga znajdowała oddźwięk w jéj duszy. Smuciła się i trwożyła tém bardziéj, ilekroć długo nie miała o nim wiadomości. Z Zurichu odbierała zwykle jego listy dwa razy w tygodniu; z Anglii zaś nieraz całemi miesiącami nie otrzymywała od niego żadnéj wiadomości (K, 381, 255).

Można zatem zauważyć, że mamy do czynienia raczej z beletryzowanym opisem życia uczuciowego obydwojga bohaterów niż obiektywnym przedstawieniem postaci istotnego włoskiego poety.

Uczucia okazują się ważne również w tym miejscu, gdzie podejmuje się próbę pisania o twórczości poety i odczytuje się ją w kluczu emocjonalnym. O samych utworach, ich powstawaniu autor(ka) artykułu pisze często przez pryzmat dyspozycji poety, jego uczuć, na przykład opisując pracę nad poematem *Le Grazie*:

> Przytém pracował niekiedy nad poematem *Gracye*, rozpoczętym jeszcze we Włoszech. Był to najukochańszy jego utwór, po którym najwięcej sobie obiecywał sławy. Praca ta zajmowała go lat wiele, do końca życia. Zawsze odwlekał stanowcze wykończenie tego poematu, poświęcając mu jedynie chwile, kiedy się czuł szczególniéj usposobionym i właściwie skupionym, i zawsze poprawiał, przemazywał, przerabiał i niekontent był z siebie (K, 385, 326).

Inną strategią opisywania spuścizny Foscola jest zwracanie uwagi na jej aspekt materialny bardziej niż na zawartość: „Długiego czasu potrzeba było na doprowadzenie do ładu rozpierzchłych kartek, tém bardziej, iż pismo nieforemne, mnóstwo przekreśleń i wyskrobań, usprawiedliwiało aż nadto, co Foscolo powiada sam, że szpargałów jego nie wyczyta nawet astrolog" (K, 385, 326). Przy opisywaniu spuścizny Foscola wymiar materialny zdaje się najważniejszą jej cechą, jeśli zaś chodzi o zawartość merytoryczną – zwraca się uwagę przede wszystkim na korespondencję, kontynuując wątek sentymentalny związany z Donną Gentile:

---

[15] „Serce to było gorące, a do zbytku miękkie; lecz płochem go nazwać się nie godzi za to, że się wielokrotnie z przedmiotu jednego przenosiło na drugi, a nawet niekiedy dla dwóch jednocześnie miłością pałało. Foscolo kochał się całe życie, a zawsze szczerze i gorąco, zawsze ubóstwiał, cierpiał, szalał; a w tych uczuciach zarówno jak w innych nieszczęście go prześladowało. Lecz obok wielu szałów i usterków tego rodzaju, serce jego żywiło w sobie przez długie lata przywiązanie tkliwe i niezmienne. Tak samo jak Dante prześladowany, wygnaniec, tułacz wśród obcych, i on «miał także Beatrycze swoją». W zbiorze jego listów, wielka część nosi nadpis: *alla Donna Gentile*" (K, 374, 144).

W zbiorze tym znalazło się kilka listów adresowanych do Kwiryny Mocenni-Maggioti [właśc. Magiotti], a nieposłanych dla braku pieniędzy na opłatę pocztową! Kiedy po śmierci jego doszły do jéj rąk, przyjęła je ze czcią i rzewném uczuciem: wydało jéj się, jak gdyby usłyszała z nieba głos zmarłego przyjaciela, spełniający uczynioną jej niegdyś tkliwą obietnicę: „dusza moja i mój umysł szukać cię będą wiecznie" (K, 385, 326).

Zwróćmy uwagę w tym miejscu na jeszcze jeden klucz, który okazuje się ważny w odczytaniu kolei życia Foscola – klucz ekonomiczny[16]. Autor(ka) artykułu przedstawia niekiedy dokładne rachunki, dowiadujemy się, że znaczek pocztowy kosztował 6 szylingów, a za współpracę z jednym z angielskich czasopism płacono mu 2 funty szterlingi od stronicy; za artykuł o Dantem – zamiast 15 funtów zarobił aż 32. Dokładne rachunki pieniężne wydają się wyraźnie interesować osobę piszącą, być może – jeśli przyjąć, że była nią Seweryna Duchińska – w jakiś sposób identyfikującą się z problemem finansowania pobytu na emigracji. Jest to fakt nie bez znaczenia, jeśli przyjmiemy perspektywę Anthony'ego Pyma, który formułując metodologię badań historycznych nad przekładem, podkreślał konieczność przesunięcia środka ciężkości z abstrakcyjnego wyobrażenia tłumacza na konkretnych ludzi, tłumaczy zanurzonych w historii, we własnej cielesności, we współczesnym sobie świecie relacji przestrzennych i ekonomicznych. W monografii *Method in Translation History* Pym pisał:

materialne ciało jako ruchoma jednostka biologiczna to w zasadzie wszystko, czego potrzeba, by zerwać z formą abstrakcyjnej anonimowości. Ciało ludzkie wykonuje różne czynności. Zużywa zasoby, odczuwa przyjemność i ból, wchodzi w związki, rozmnaża się, może się także poruszać. [...] Wszystkie [te aspekty] są bardzo istotne w kontekście roli tłumaczy w kształtowaniu historii przekładu. Dlatego mówiąc o „tłumaczach", odnoszę się do ludzi, którzy mają ciała z krwi i kości. Kiedy się ich ukłuje, krwawią[17].

Przy założeniu, że artykuł wyszedł spod pióra Seweryny Duchińskiej, można zauważyć wpływ spojrzenia autorki na sposób prezentacji wydarzeń z życia Foscola i przefitrowanie ich przez tendencje moralistyczne i patriotyczne – na te cechy jej pisarstwa wskazywał artykuł poświęcony twórczości samej Duchińskiej, jaki ukazał się w czasopiśmie „Bluszcz": „zawsze z obywatelską myślą, z obywatelskim ideałem przed sobą"[18]. Predylekcję do postawy aktywnej, moralnie jednoznacznej i pozytywnej zdradziła poetka również w swojej prezentacji sylwetki

[16] O trudnościach finansowych podczas pobytu w Anglii Foscolo wspominał wielokrotnie w listach do przyjaciół (np. „un pezzetto di pane, che in Italia si pagherebbe due soldi, qui costa dieci o dodici", list z 25 października 1816 roku, Ugo Foscolo, *Epistolario*, vol. 20, red. Mario Scotti, Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, Firenze: Le Monnier 1970). Zob. m.in. Cosetta Gaudenzi, *Exile, translation and return. Ugo Foscolo in England*, „Annali di Italianistica" 2002.

[17] Anthony Pym, *Method in Translation History*, Manchester: St Jerome Publishing 1998, przeł. Magda Heydel, cyt. za: Magda Heydel, *„Gorliwość tłumacza". Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Kraków: Universitas 2013, s. 50. Zob. też Anthony Pym, *Humanizing Translation History*, „Hermes. Journal of Language and Communication Studies" 2009, nr 42, s. 23–48.

[18] Marya Ilnicka, *Seweryna Duchińska*, „Bluszcz" 1884, nr 27, s. 213. Adam Bar natomiast określał Sewerynę Duchińską następująco: „Duchińska była pisarką średniej miary. Kruszyła kopie w obronie wszystkich cnót domowego ogniska, prostoty życia, spokoju i pokory, i te intencje zawsze prawie wyrastały ponad elementy artystyczne. Nie była też zwolenniczką nowych prądów [...]". A. Bar, *Duchińska Seweryna z Żochowskich*, hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 5, Kraków: Polska Akademia Umiejętności 1939, s. 440.

Giacoma Leopardiego[19], nie wyrażając zrozumienia dla pesymistycznej poezji słynnego włoskiego twórcy.

Z krwi i kości w tym artykule bardziej wydaje się postać tłumaczki, dokonującej wyboru z życia i twórczości Foscola, niż postać samego poety – sprowadzona do widmowego powidoku, zamknięta w ramy kwiecistej elokwencji autorki i ograniczona do dosyć arbitralnego doboru opisywanych wydarzeń. Foscolo w tym artykule jest – nawiązując do cytatu z wiersza *Preludio* innego włoskiego poety, reprezentanta Scapigliatury, Emilia Pragi – „è rimorto", zdaje się ponownie uśmiercony, sprowadzony do schematycznej prezentacji jego sylwetki, z rozbudowanym wątkiem życia osobistego ujętym w matrycy patriotyczno-moralnej[20], prezentacji pozbawionej analizy lub dokładniejszego opisu twórczości.

Niemniej – ze względu na nikłą recepcję twórczości Foscola w Polsce – obecność tłumaczenia jego sonetów w omawianym artykule w „Kłosach" jawi się jako niezwykle istotna. Trzy utwory, których przekład znalazł się w artykule, to sonet będący autoportretem poety *** [Solcata ho fronte]; sonet upamiętniający samobójczą śmierć brata Giovanniego, *Alla morte del fratello Giovanni*, o incipicie *** [Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo] oraz najsłynniejszy sonet Foscola *A Zacinto* (*Do Zante*), o incipicie *** [Né più mai toccherò le sacre sponde]. Dwa ostatnie w perspektywie całej twórczości lirycznej Foscolo należą do grupy czterech najważniejszych jego sonetów – obok sonetu *Alla Musa* (*** [Pur tu copia versavi alma di canto]) oraz *Alla sera* (*** [Forse perché de la fatal quiete]). Tłumaczenia dwóch z najważniejszych sonetów Foscola oraz sonetu-autoportretu na łamach „Kłosów" są jednocześnie, jak zostało wspomniane, jedynymi drukowanymi dostępnymi ich przekładami polskimi.

Sonety Foscola pochodzą z wczesnej fazy jego twórczości, z lat 1798–1803. Pierwsze osiem ukazało się w edycji pizańskiej z 1802 roku. Następnie wydanie *Poezji* na wiosnę 1803 roku u mediolańskiego wydawcy Destefanis objęło jedenaście sonetów, kolejna zaś edycja *Poezji*, która ukazała się w Mediolanie w tym samym roku u wydawcy Nobile, zawierała dodatkowo sonet *In morte del fratello Giovanni* (*** [Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo]), ostatecznie tworząc grupę dwunastu sonetów.

Wieloczęściowy artykuł w „Kłosach" rozpoczyna przekład sonetu VII o incipicie *** [Solcata ho fronte], utworu, w którym poeta zamknął swój autoportret, nawiązując formą do wcześniejszego słynnego dzieła Vittoria Alfieriego *** [Sublime specchio di veraci detti]. Pochodzący z 1798 roku utwór Foscola po raz pierwszy ukazał się drukiem w roku 1802 i był później wielokrotnie modyfikowa-

[19] „Nie można się z nim rozstać, nie uczuwszy się lepszym, nie można się zbliżyć do niego, nie usiłując przede wszystkim skupić się i oczyścić, ażeby nie trzeba było rumienić się wobec niego". Seweryna Duchińska, *Z literatury włoskiej (Leopardi i De Amicis)*, „Kronika Rodzinna" 1884, s. 558. Monika Gurgul określa tekst Duchińskiej jako „żenujący brakiem publicystycznego profesjonalizmu i powierzchownością", który „można traktować wyłącznie w kategoriach ciekawostki". Monika Gurgul, *Echa włoskie*, s. 22.

[20] Nie bez wpływu w kwestii przyjęcia konserwatywnej perspektywy w omawianym cyklu artykułów może być również miejsce jego publikacji – w czasopiśmie „Kłosy", które charakteryzowało się zachowawczą linią programową. Zob. m.in. Halina Bursztyńska, *„Kłosy"*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2002, s. 414–416; Bartłomiej Szyndler, *Tygodnik ilustrowany „Kłosy" (1865–1890)*, Wrocław: Ossolineum 1981; Wiesław Śladkowski, *Bartłomiej Szyndler, „Tygodnik Ilustrowany «Kłosy» (1865–1890)"* [recenzja], „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1983, nr 22/1, s. 134–136.

ny. Nieprzypadkowo w zbiorze dwunastu sonetów zajmuje on siódme, centralne niemal miejsce – odpowiadając silnej tendencji autobiograficznej przenikającej ówcześnie dzieła poety[21]. Podobnie jak w sonecie Alfieriego również tutaj mamy do czynienia z wyliczeniem cech fizjonomicznych oraz towarzyszącym im właściwości charakteru, zestawionym z wykorzystaniem ostentacyjnie parataktycznej składni. Polska wersja zdaje się komplikować klarowne wyliczenie poprzez wprowadzenie większej liczby form czasownikowych.

Solcata ho fronte, occhi incavati intenti,	Nad czołem pooraném włos płowy się wije,
crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto,	Policzki mam zapadłe, oko błyska żarem;
labbro tumido acceso, e tersi denti,	Pierś wzniosłą, śmiałą postać, udatną mam szyję
capo chino, bel collo, e largo petto;	I głowę pochyloną pod troski ciężarem.
giuste membra; vestir semplice eletto;	Kształty moje dorodne, mój ubiór chędogi,
ratti i passi, i pensier, gli atti, gli accenti;	słowo pełne zapału, myśl czynna, krok żywy.
sobrio, umano, leal, prodigo, schietto;	Rozrzutny, szczery, szorstki, ludzki, wstrzemięźliwy,
avverso al mondo, avversi a me gli eventi:	Jam wiecznie wrogi światu – i świat dla mnie wrogi
talor di lingua, e spesso di man prode;	Nad dumném mojém czołem krąży pomrok blady;
mesto i più giorni e solo, ognor pensoso,	Nie łudzą mnie nadzieje, nie smuci obawa
pronto, iracondo, inquïeto, tenace:	Nieśmiały wobec wstydu – mężny w gniewu szale,
di vizi ricco e di virtù, do lode	Choć mi zimny rozsądek mądre szepcze rady,
alla ragion, ma corro ove al cor piace:	Pełne cnót i wad serce nie słucha go wcale.
morte sol mi darà fama e riposo[22].	W grobie tylko mnie czeka spoczynek i sława![23]

W tekście włoskim czasownik w formie czynnej występuje wyłącznie cztery razy. Pierwszy z nich – „ho” (mam) („Solcata **ho** fronte”) – odnosi się do podmiotu wiersza i obsługuje całe późniejsze wyliczenie cech, jakie podmiot ma, w strofach od pierwszej do trzeciej, w których nie są używane inne czasowniki, nie jest też powtarzany ów pierwszy czasownik. Kolejne czasowniki pojawiają się dopiero w strofie ostatniej: „do (lode)” (chwalę), „corro” (biegnę), „darà” (da) i podczas gdy dwa pierwsze z nich odnoszą się do podmiotu, wykonawcą ostatniego jest śmierć. W polskim przekładzie osobowe formy czasownika multiplikują się, ich zaś referentami staje się wiele różnych obiektów – tak jak inicjalny „włos”, do którego odnosi się pierwszy użyty czasownik w wersji polskiej: „się wije”. Kluczowe „mam” pojawia się dwukrotnie w drugim i trzecim wersie, niemniej następnie użyte formy czasownikowe odnoszą się do innych niż podmiot obiektów, jak „pomrok blady” („krąży”), „nadzieje” („nie łudzą mnie”), „obawa” („nie smuci”), „rozsądek” („szepcze rady”), „serce” („nie słucha”), „spoczynek i sława” („czeka”). Sprawczość zatem w wersji polskiej rozłożona zostaje na wiele czynników, inne niż pod-

[21] Zob. m.in. Matteo Palumbo, *Foscolo*, Bologna: il Mulino 2010, s. 72; Ugo Foscolo, *Poesie*, wstęp i oprac. Guido Bezzola, Milano: BUR 1988, s. 70. Bezzola zwraca uwagę na jawną korespondencję autoportretu w sonecie do konstrukcji tytułowego bohatera – będącego alter ego autora – powieści Foscola *Ultime lettere di Jacopo Ortis* – jak fragment wersu „corro dove al cor piace” (nawiązujący do listu Ortisa z 11 grudnia).

[22] Podstawę wersji oryginalnej – podobnie jak w kolejnych przypadkach – przyjmuję za wydaniem: Ugo Foscolo, *Poesie*, wstęp i oprac. Guido Bezzola, Milano: BUR 1988, s. 70–71. Wersja ta jest zgodna z wydaniem z roku 1803.

[23] Przekład polski za: *Ugo Foscolo. Studyum literackie*, „Kłosy” 1872, nr 374, s. 143.

miot obiekty przejmują działanie w jego opisie, odmiennie niż w wersji włoskiej, w której podmiot pod względem aktywnego działania mógł konkurować tylko ze śmiercią – w polskim tekście wycofaną do metonimicznego wyrażenia „w grobie". Użycie zwielokrotnionych form czasownikowych łączy się w polskiej wersji z ogólnie przyjętą przez tłumacza strategią racjonalizacji[24] składni, którą można uznać za spójną ze strategią racjonalizującą przyjętą w artykule dla wielu wydarzeń w towarzyszącym przekładom życiorysie Ugo Foscolo, upraszczającą elementy jego biografii, doszukującą się ich racjonalnego umotywowania i dostarczającą ich wyjaśnienia.

Z tendencją do racjonalizacji wydarzeń spotkamy się w komentarzu towarzyszącym tłumaczeniu najsłynniejszego sonetu włoskiego poety, sonetu IX, *A Zacinto*, o incipicie *** [Né mai più toccherò le sacre sponde], które ukazało się w 1872 roku w 381 numerze „Kłosów" (s. 255). Powstał prawdopodobnie między sierpniem 1802 roku a sierpniem 1803 roku[25], należy zatem skorygować założenie uczynione w „Kłosach", zgodnie z którym utwór miałby zostać napisany w czasie, gdy Foscolo przebywał na emigracji w Anglii. Ze względu na nikłą recepcję poezji Foscola w Polsce tym bardziej niepokoi fakt, że przekład *A Zacinto*, utworu niezwykle istotnego w historii literatury włoskiej, pojawia się w artykule w kontekście rozważań na temat angielskiej emigracji poety, zatem lat 1816–1827. Autor(ka) artykułu pisze:

> Bardziéj niż kiedy Anglia mu się wydała nieznośną. O! gdyby się wydrzéć z téj ziemi mglistéj, z pomiędzy tych ludzi zlodowaciałych, do słonecznych krain, do serc cieplejszych! Już nawet porównywając uznawał, iż w gniewie kiedyś niesłusznie potępiał Szwajcaryę.
>
> Raz mu zaświtał promyk jaśniejszy. Miał nadzieję umieścić się na wyspach Jońskich, może nawet na Zante; porozumiewał się o to z osobami, posiadającymi możne wpływy. Już widział Anglię za sobą; już z okrzykiem radości donosił Kwirynie o blizkiém swojém przybyciu do Florencji, gdzie zamyślał jakiś czas zabawić – gdy w tém spadnięcie z konia położyło go w łóżko, pieniądze przeznaczone na podróż powędrowały do kieszeni lekarzy i chirurgów i bramy ziemskiego raju zamknęły się przed nim na zawsze. –
>
> Może być, iż około tych czasów pisał Foscolo swój sonet [*Do Zante*] (K, 381, 255).

W tym miejscu beletryzowana opowiastka o Ugo Foscolo, charakterystyczna dla tonu całego artykułu, wkrada się również do danych faktograficznych dotyczących dat publikacji poezji. Ze względu na spójność emocjonalną wydarzeń prowadzona w artykule narracja każe umiejscawiać utwór czasowo w ramach angielskiego pobytu poety, podczas gdy faktycznie utwór ukazał się w obu mediolańskich edycjach *Poezji* z 1803 roku. Edycja sonetów była zatem zamknięta na trzynaście lat przed wyjazdem poety do Anglii.

Utwór jest inwokacją do miejsca, w którym Foscolo urodził się i spędził pierwsze lata życia – do greckiej wyspy Zakynthos (wł. Zacinto, Zante). Wersja polska przybliża tę sytuację liryczną już w pierwszym wersie utworu poprzez wprowadzenie dodatkowej inwokacji wyjaśniającej: „Kolebko moja!" (nieobecnej w wersji oryginalnej i towarzyszącej właściwej inwokacji w wersie trzecim:

---

[24] O racjonalizacji jako pierwszej z dwunastu tendencji deformujących przekład pisał Antoine Berman (zob. idem, *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. Uta Hrehorowicz, w: *Współczesne teorie przekładu*, red. Piotr Bukowski, Magda Heydel, Kraków: Znak 2009, s. 253–254). Racjonalizacja dotyczy w szczególności struktur składniowych utworu.

[25] Zob. m.in. Ugo Foscolo, *Poesie*, s. 74.

„Zacinto mia” – „O piękna Zante”, po polsku wzbogaconej o epitet), jak również dodatkowego obrazu tułacza („Wśród obcych zbłąkany / Tułacz”), nawiązującego do założonej sytuacji obecnej podmiotu mówiącego, obrazu nieobecnego w wersji włoskiej, której pierwsza strofa czyni odwołanie do przeszłości, do dziecięcych lat poety („ove il mio corpo fanciulletto giaque”).

Né più mai toccherò le sacre sponde
ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia, che te specchi nell'onde
del greco mar da cui vergine nacque

Venere, e fea quelle isole feconde
col suo primo sorriso, onde non tacque
le tue limpide nubi e le tue fronde
l'inclito verso di colui che l'acque

cantò fatali, ed il diverso esiglio
per cui bello di fama e di sventura
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Tu non altro che il canto avrai del figlio,
o materna mia terra; a noi prescrisse
il fato illacrimata sepoltura.

Kolebko moja! Wśród obcych zbłąkany
Tułacz twych brzegów nie ujrzę już wcale,
O piękna Zante, co poglądasz w fale
Greckiego morza – kędy z czystej piany

Zrodzona Wenus, tych wysp cudne grono
Żyźniła czarem dziewiczéj pogody,
Kędy wieszcz pieśnią uświęcił natchnioną
Twych drzew poszmery, twe niebo i wody,

I bohaterów niedolę tułaczą
Przez którą Ulys dokupił się chwały;
Ach, on całował swéj Itaki skały

A ja pieśń tylko poświęcę w cześć tobie,
Matko! gdy losy spocząć mi pozwolą
W dalekim, łzami nie oblanym grobie![26]

Polskie tłumaczenie zachowuje niemalże w pełni charakterystyczną długość pierwszego zdania oryginału – które obejmuje jedenaście pierwszych wersów, co podkreśla lakoniczność tragicznych w wydźwięku trzech wersów ostatnich. W przekładzie zakończenie zdania, złagodzone zastosowaniem średnika zamiast kropki, przesunięte jest do wersu dziesiątego, przez co kontrast między rozbudowaną pierwszą częścią a krótką drugą rozmywa się. Z innej strony – dodanie materiału leksykalnego przeciwstawiającego sytuację podmiotu i Ulissesa („Ach, on...” – „A ja...”) tym bardziej akcentuje owo przeciwstawienie, zauważane wielokrotnie przez krytyków[27]. Chodzi o kontrast sytuacji: Ulisses vs. podmiot, zatem bohater klasyczny – któremu sprzyja pomyślny los, pozwalający powrócić do ojczyzny – vs. bohater romantyczny, któremu nie dane będzie już dotrzeć do rodzinnej ziemi, jego zaś grób pozostanie „łzami nie oblany”. Łzy wiążą się w tym utworze z obrazowaniem wody jako czynnika zapładniającego, związanego z matczyną ziemią, matką[28], Wenerą, zestawionym w opozycję do suchego, nieoblanego łzami grobu. W polskim przekładzie wprowadzona „piana morska” oddala się od obrazu oryginału („[del] greco mar da cui vergine nacque”), w którym akcent pada bezpośrednio na wodę, morze. Polska wersja poprzez wprowadzenie „piany morskiej”, jako swojego rodzaju buforu stojącego pomiędzy konkretem morza

[26] Przekład polski za: *Ugo Foscolo. Studyum literackie*, „Kłosy” 1872, nr 381, s. 255.

[27] Zob. m.in. klasyczny esej Marcella Pagniniego, *Il sonetto* A Zacinto, „Strumenti critici” 1974, vol. 23. Zob. też interpretację Maria Fubiniego, *Ugo Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze: La Nuova Italia Editrice 1978, s. 163–172.

[28] Psychoanalitycznej interpretacji sonetu *A Zante* dostarcza – odwołujący się zresztą do wspomnianego eseju Pagniniego – artykuł Margaret Brose, *Back to the body of the mother. Foscolo's* A Zacinto, „Italica” 1997, vol. 74, nr 2, s. 164–184. Brose interpretuje m.in. morze wokół wyspy jako wody płodowe matki.

a konkretem narodzin, racjonalizuje zarazem obraz narodzin Wenus, tradycyjnie wiązany właśnie z pianą morską.

Przekład ostatniej tercyny sonetu X, poświęconego zmarłemu tragicznie bratu poety, Giovanniemu Dionigiemu, *** [Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo], ukazał się już w pierwszym artykule z cyklu prezentującego sylwetkę Foscola, w kontekście śmierci poety na emigracji: „Ach może kiedyś, może obcy ludzie,/ Wynajdą grób mój, – i proch kości syna/ Wrócą na łono matki ukochanej" (K, 374, 144; „Questo di tanta speme oggi mi resta!/ Straniere genti, l'ossa mie rendete/ Allora al petto della madre mesta"). W całości przekład sonetu ukazał się w numerze 376 „Kłosów". Narracji dotyczącej samobójczej śmierci Giovanniego[29] towarzyszy racjonalizacja fabularna dowodząca – zgodnie z niektórymi ówczesnymi głosami – że nie było to wcale samobójstwo, lecz zgon naturalny w efekcie gorączki (K, 376, 171).

Giorgio Agamben zauważał, że widmo – jako forma „życia pośmiertnego lub uzupełniającego"[30] – składa się ze znaków, „a dokładniej z sygnatur, cyfr i monogramów, które czas ryje na powierzchni rzeczy. Widmo zawsze nosi na sobie datę, jest więc istotą prawdziwie historyczną"[31]. Spektralny powrót Ugo Foscolo zza grobu, po czterdziestu pięciu latach od śmierci, w polskim czasopiśmie, jest również powrotem spektakularnym – ze względu nie tylko na obszerne omówienie sylwetki bliżej nieznanej w Polsce postaci włoskiego literata i pojawienie się przy okazji unikatowych tłumaczeń jego poezji, lecz także na osobisty charakter tego portretu. Oficjalnym powodem przedstawienia sylwetki poety z pewnością była okoliczność przeniesienia jego szczątków do bazyliki Santa Croce. Niemniej w całym omówieniu usłyszeć można głos autora-narratora, wyraźnie zaangażowanego emocjonalnie w bieg opisywanych kolei losu poety – autor-emigrant mógł w dziejach życia Ugo Foscolo znaleźć odbicie swoich losów. Podkreślenie doświadczenia emigracji i przymusowego wykorzenienia z ziemi rodzinnej włoskiego poety sytuuje ów szczególny czasopiśmienniczy powrót zza grobu w nowym kontekście uwarunkowanym sytuacją na ziemiach polskich po powstaniu styczniowym oraz wynikającą z niej kondycją twórców zmuszonych do emigracji. Foscolo użyteczny, Foscolo jako metoda radzenia sobie z emigracyjną teraźniejszością, Foscolo jako strategia przeformułowywania tradycyjnego obrazu Włoch – te różne maski, które nakładane są poecie wracającemu zza grobu w Polsce, tym bardziej oddalają jego obraz od cielesnego źródła, czynią z niego Agambenowskie widmo – widmo ze znaków. Widmo zresztą szybko rozpraszające się w powietrzu, gdyż jako poeta, autor sonetów, Foscolo w Polsce nie powrócił już nigdy.

[29] Zob. m.in. Ugo Foscolo, *Poesie*, s. 76; Giovanni Gambarin, *Il fratello Giovanni del Foscolo*, w: idem, *Saggi foscoliani e altri studi*, Roma: Bonacci 1978, s. 113–124.

[30] Giorgio Agamben, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, w: idem, *Nagość*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, Warszawa: W.A.B. 2010, s. 50.

[31] Ibidem, s. 48.

BIBLIOGRAFIA

Agamben Giorgio, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, w: idem, *Nagość*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, Warszawa: W.A.B. 2010.

Antologia polskich przekładów poezji włoskiej od wieku XVI do końca XIX stulecia, wstęp, wybór i oprac. Monika Gurgul, Jadwiga Miszalska, Kraków: Collegium Columbinum 2006.

[b.a.], *Ugo Foscolo. Studyum literackie*, „Kłosy" 1872, nr 374, s. 143–144; nr 376, s. 171; nr 377, s. 188–190; nr 379, s. 218–220; nr 381, s. 254–256; nr 385, s. 326–327; nr 386, s. 338–339.

Bar Adam, *Duchińska Seweryna z Żochowskich*, hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 5, Kraków: Polska Akademia Umiejętności 1939.

Bąbiak Grzegorz Paweł, *Funeralia narodowe. Pogrzeby patriotyczne Polaków w czasach niewoli*, Warszawa: Instytut Historyczny PAN 2015.

Brose Margaret, *Back to the body of the mother. Foscolo's* A Zacinto, „Italica" 1997, vol. 74, nr 2, s. 164–184.

Bursztyńska Halina, *„Kłosy"*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2002.

Del Vento Christian, *Quirina Mocenni*, hasło w: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana 2011.

Duchińska Seweryna, *Z literatury włoskiej (Leopardi i De Amicis)*, „Kronika Rodzinna" 1884.

Foscolo Ugo, *Epistolario*, vol. 20, red. Mario Scotti, Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, Firenze: Le Monnier 1970.

Foscolo Ugo, *Poesie*, wstęp i oprac. Guido Bezzola, Milano: BUR 1988.

Fubini Mario, *Ugo Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze: La Nuova Italia Editrice 1978.

Gambarin Giovanni, *Il fratello Giovanni del Foscolo*, w: idem, *Saggi foscoliani e altri studi*, Roma: Bonacci 1978.

Gaudenzi Cosetta, *Exile, translation and return. Ugo Foscolo in England*, „Annali di Italianistica" 2002.

Gurgul Monika, *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939). Szkice bibliograficzne*, Kraków: Universitas 2006.

Heydel Magda, *„Gorliwość tłumacza". Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Kraków: Universitas 2013.

Ilnicka Marya, *Seweryna Duchińska*, „Bluszcz" 1884, nr 27, s. 1–2; nr 28, s. 2–3.

Kubicki Paweł, *Wynajdywanie miejskości. Polska kwestia miejska z perspektywy długiego trwania*, Kraków: Nomos 2016.

Lewental Henryk, *Foscolo (Mikołaj), Nicolo Ugo*, hasło w: *S. Orgelbranda Encyklopedia Powszechna*, t. 9, Warszawa: S. Orgelbrand 1864.

Marcelino Douglas Attila, *Funerals as civic liturgies. Notes about a field of research*, „Revista Brasileira de Historia" 2011, vol. 31, nr 61, http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882011000100007&script=sci_arttext&tlng=en [dostęp 9.10.2017].

W. M. [Marrené Morzkowska Waleria], *Literatura włoska. Rzut oka na obecne piśmiennictwo*, cz. III, „Biblioteka Warszawska" 1860, t. 1.

Pagnini Marcello, *Il sonetto* A Zacinto, „Strumenti critici" 1974, vol. 23.

Palumbo Matteo, *Foscolo*, Bologna: il Mulino 2010.

Pym Anthony, *Humanizing Translation History*, „Hermes. Journal of Language and Communication Studies" 2009, nr 42.

Pym Anthony, *Method in Translation History*, Manchester: St Jerome Publishing 1998.

Szyndler Bartłomiej, *Tygodnik ilustrowany „Kłosy" (1865–1890)*, Wrocław: Ossolineum 1981.

Śladkowski Wiesław, *B. Szyndler, „Tygodnik Ilustrowany «Kłosy» (1865–1890)"* [recenzja], „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1983, nr 22/1.

Tylusińska-Kowalska Anna, *Foscolo in Polonia tra Otto e Novecento*, „Cahiers d'études italiennes" 2015, nr 20, http://cei.revues.org/2497 [dostęp 19.09.2017].

FOSCOLO IN *KŁOSY* IN 1872: A POLISH EPISODE OF POSTHUMOUS WANDERING

Summary

The aim of the article is to present the issue of reception of Ugo Foscolo's works in Poland. A particular attention is paid to the multipart article in *Kłosy* from 1872 (No. 374–386) devoted to the Italian artist in connection with the transfer of the poet's remains – many years after his death in England in 1827 – to the Basilica of Santa Croce in Florence in 1871. The paper discusses the strategies adopted in the description of elements of the poet's biography, including a sentimental key related to the figure of Quirina Mocenni Magiotti, an economic key and a moralizing key. Emphasizing the experience of emigration and compulsory uprooting of the Italian poet from the family land places this special periodical return from beyond the grave in a new context determined by the situation in Poland and the resulting condition of artists forced to emigrate. The analysis also involves unique Polish translations of three of the most important Foscol's sonnets (*** [Solcata ho fronte]; "In morte del fratello Giovanni"; "A Zacinto") included within the frame of the article in *Kłosy*.

Trans. Izabela Ślusarek

Kinga Borzęcka-Wojciechewicz
(Uniwersytet Warszawski)

CYPRIAN NORWID A UGO FOSCOLO. PRÓBA ZBLIŻENIA

W niniejszej pracy zestawionych zostało dwóch twórców, którzy w świadomości społecznej przez lata identyfikowani byli jako ci „trudni" poeci doby romantyzmu – Cyprian Norwid i Ugo Foscolo[1]. Ich samych i ich dzieła[2] określano mianem „z pogranicza". *Ostatnie listy Jakopa Ortis* ze względu na swoją nieprzystawalność do ówczesnej epoki literackiej oraz obowiązujące w niej stylistyczne wyznaczniki wciąż nurtują współczesnych włoskich krytyków. Symptomatyczność nie tylko treści, lecz także inspiracji w sposób oczywisty koresponduje z określeniami ustabilizowanymi w polskich badaniach literackich, odnoszącymi się do Norwida jako artysty „pogranicza", nowatora „nieprzystającego" do epoki romantyzmu.

W obu przypadkach problematyczne jest już ustalenie, pisarzami jakich epok są Norwid i Foscolo, na gruncie romantyzmu czy to polskiego, czy włoskiego. Nieadekwatne okazują się w ostatecznym rozrachunku „słowniki" narodowych epok romantycznych, charakterystyczne dla nich tendencje, fascynacje tematyczne. Wobec tych dwóch twórców zdają się jedynie zastygłymi etykietami, które utrudniają tylko nakreślenie wieloaspektowego stylu pisarzy: ani prometejsko-narodowy wymiar polskiej literatury romantycznej, ani alfieriańsko-klasycyzujący włoskiej nie odzwierciedlają skomplikowania paradygmatycznego twórczości. W takich wypadkach wydajemy się wręcz skazani na porzucenie klasyfikujących badań z zakresu narodowego literaturoznawstwa. Czytanie Norwida i Foscolo łączy wspólna metodologia, którą musi przyjąć badacz. Jakby tego było mało, kłopotliwe jest również określenie, w jakim stopniu zadłużeni są oni w świecie wartości deponowanych przez literatury pierwszej i drugiej połowy XIX wieku (tylko pozornie sytuacja włoskiego pisarza wydaje się oczywista z racji jego śmierci w roku 1827). Komparatystyczne ujęcie ma służyć nie tylko biograficznemu wyeksponowaniu wspólnoty losów Norwida i Foscolo, lecz także ukazaniu wspólnego pnia, z którego wyrastają dwa tak skrajnie odmienne modele literatury.

---

[1] Postanowiłam używać nazwiska w mianownikowej formie fleksyjnej ze względu na jego specyfikę morfologiczną.

[2] W przypadku zarówno Foscolo, jak i Norwida nie można zapominać o różnorodności ich dzieł, w dużej mierze uzasadniającej się wyjątkowo długim okresem aktywności literackiej i wielorakimi impulsami, którym podlegało (częste zmiany miejsc pobytu, burzliwe dzieje historyczne, ówczesne prądy artystyczne, fascynacje itp.).

Nicolo Ugo Foscolo wymieniany obok Giacomo Leopardiego i Alessandra Manzoniego to najmłodszy z pisarzy uznawanych za przedstawicieli włoskiego romantyzmu. Twórca o wybitnie romantycznej biografii, która w połączeniu z nowymi prądami (m.in. odkryciami Thomasa Younga, *Pieśniami Osjana* Jamesa Maphersona, pisarstwem Johanna Wolfganga Goethego) zaowocowała przełamaniem konwencji klasycystycznych, w których tak silnie były osadzone jego pierwsze utwory. Wynikało to nie tylko z jego erudycji w dziedzinie literatury antycznej, lecz także z ideologii włoskiego oświecenia oraz uwarunkowań historycznoliterackich na przełomie XVIII i XIX wieku dotyczących tworzenia literatury w obrębie Półwyspu Apenińskiego[3].

Ugo Foscolo wraz z rodziną musieli przeprowadzić się z małej miejscowości jego idyllicznego dzieciństwa do miasta będącego ówcześnie salonem włoskiej kultury i sztuki – Wenecji. Czternastoletni chłopiec pod koniec 1792 roku zostawia za swoimi plecami ukochaną wyspę Zante. Nigdy jednak nie wymaże z pamięci jej wspomnienia, będzie ją dumnie mitologizował, powoływał się na jej echo niecichnące w homeryckich pieśniach. Wraz z narastaniem świadomości literackiej i historycznej wybiera imię Ugo, które wywodzi z tradycji rodzinnej przodków ojca i tą formą posługuje się w późniejszych latach. W twórczości często podkreślał swoją podwójną, włosko-grecką tożsamość spajającą obie kolebki europejskiej kultury. W zmityzowanej stylizacji tak wspomina swoje korzenie:

> [...] Nie wymażę nigdy, że zrodziłem się z matki Greczynki, ssałem pierś greckiej żywicielki, że zobaczyłem pierwszy promień słońca jasnej i dzikiej Zacinto, rozbrzmiewającej jeszcze w wersach, którymi celebrował ją Homer i Teokryt[4].

I Norwid, i Foscolo wikłają mitologię rodzinną w mitologię narodową. Autor *Quidama* jest przekonany, że należy do linii rodu herbu Topór, „mający jeszcze przed uchwałą koszycką przywilej k s i ą ż ę c i a (dux), koronę książąt i purpurę (czego jednak nie używa się)", a w nazwisku doszukuje się korzeni sięgających „wycieczek normandzkich na brzegach mórz północnych"[5]. Musi zaprzeczyć linii swojego ojca, carskiego urzędnika, Jana Norwida, z czego wynika jego sprzeciw wobec tradycji mieszczańskiej. Cypriana Norwida budują tradycje odrzucone, jego poetykę – gest zaprzeczenia i sprzeciwu. Zwraca się więc w kierunku zaszczytniejszej historii, mylnie przekonany, że prababka Hilaria Sobieska łączy go w prostej linii z legendarnym dowódcą w bitwie pod Wiedniem.

---

[3] Czasem, aby oddać specyfikę włoskich badań nad historią literatury, tłumaczenia są dosłowne, nie unikają charakterystycznego dla tamtejszych opracowań patosu, poetyckiego wręcz języka, zupełnie różnego od stosowanego w polskim stylu naukowym. Takie rozwiązania, miejscami nietypowe dla polskiego odbiorcy, mają za zadanie jak najwierniej oddać ten idiomatyczny dla włoskiej tradycji literaturoznawczej sposób interpretacji dzieła oraz – i tak niezwykle barwnej – biografii Foscolo.

[4] Według Homera Zante wchodziła w skład państwa Odyseusza. Nazwa wyspy pochodzi od imienia syna Zeusa i Elektry – Dardanosa – uważanego w mitologii greckiej za protoplastę Trojan. *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo XX: Epistolario di Ugo Foscolo*, vol. 15: *Epistolario*, vol. 2: *Luglio 1804–Dicembre 1808*, oprac. Plinio Carli, Firenze: F. Le Monnier 1952, s. 492–493. „[...] non oblierò mai che nacqui da madre greca, che fui allevato da greca nutrice, e che vidi il primo raggio di sole nella chiara e selvosa Zacinto, risonante ancora de' versi con che Omero e Teocrito la celebravano". Tłumaczenie moje – K.B.

[5] Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 7, oprac. Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971, s. 560.

Okres pierwszych lat życia obu poetów jest w pewnych aspektach łudząco podobny. Miejscem urodzenia Cypriana Norwida jest urocza wieś Laskowo-Głuchy, rodzinny majątek Norwidów. Etap beztroskiego dzieciństwa wydaje się zatrzymywać w momencie śmierci matki. Później, po pierwszej przeprowadzce do Warszawy w 1827 roku (przypomnijmy – roku śmierci Ugo Foscolo), o jego wychowanie troszczyła się prababka, Hilaria Sobieska, ta sama, za sprawą której kształtowało się w nim przeświadczenie o królewskich korzeniach jego rodu. Kilka lat później mierzy się ze śmiercią tej zastępującej mu matkę opiekunki i przymusem kolejnej przeprowadzki, opuszczeniem ówczesnej stolicy kulturalnego życia kraju, jak się jednak miało okazać – tylko na kilka miesięcy. Wrócił tu wraz z rodzeństwem, tym razem pod opieką ojca. Norwid rozpoczyna edukację w Warszawie w momencie trudnej sytuacji politycznej – po wydarzeniach powstania listopadowego z 1830 roku. Gdy Ugo Foscolo opuszcza swoją również prowincjonalną miejscowość, by zamieszkać i studiować w Wenecji, gdzie życie literackie i salonowe olśniewało bezlikiem bibliotek, drukarni, księgarń, teatrów i kawiarenek, sytuacja polityczna miasta nad laguną zdawała się na swój sposób podobnie niestabilna.

Kiedy Foscolo skończył dziesięć lat, zmarł jego ojciec. Matka wraz z kilkorgiem dzieci musiała powrócić do Wenecji, licząc na pomoc ze strony rodziny męża. Zamieszkali w starym i zniszczonym domu w Sestiere de Castello, cierpiąc nieraz głód i niedostatek. Wenecka nędza kontrastowała niezwykle silnie z idyllicznym obrazem wyspy. Foscolo miał pojawić się tam jako nieopierzony młodzieniec, niechlujnie ubrany, nieobyty towarzysko, niemający pojęcia o panujących w środowisku konwencjach, a jego język włoski pozostawiać miał jeszcze wiele do życzenia[6]. Mimo wszystko potrafił świetnie radzić sobie w środowisku weneckim, nietypową osobowością zwracał na siebie uwagę, z łatwością zawierał znajomości w różnych sferach towarzyskich, także pomimo – jak twierdzą historycy literatury – kłótliwego, niezależnego i dumnego charakteru[7]. W wieku siedemnastu lat wystawił tragedię *Tieste* poświęconą walce arystokracji z demokracją, która odniosła olbrzymi sukces i otworzyła mu drzwi wytwornych salonów weneckich: Giustiny Renier-Michel i Izabeli Teodochi-Albrizzi. Młody poeta wkroczył do nich jako ulubieniec pięknych i wpływowych dam.

Pojawienie się Norwida w warszawskich kręgach literackich również zostało odebrane bardzo przychylnie. Był chętnie zapraszany na popularne wówczas salonowe spotkania, gdzie doceniano jego bystrość umysłu i pierwsze próby literac-

[6] Brak ujednoliconej formy literackiego języka narodowego to jeden z głównych problemów, z jakimi borykała się kultura Włoch na przestrzeni setek lat. Dziesiątki nieprawdopodobnie zróżnicowanych dialektów były efektem rozbicia państwa na silnie autonomiczne regiony.

[7] Wiadomości dotyczące Ugo Foscolo, ze względu na brak satysfakcjonujących źródeł w polskiej literaturze przedmiotu, są silnie inspirowane biografiami poety napisanej w jego ojczystym języku: Lanfranco Caretti, *Ugo Foscolo*, w: *Storia della Letteratura Italiana*, t. 7: *L'Ottocento*, red. Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, Roma: Garzanti MI 1965–1969; Nicolo Mineo, *Ugo Foscolo*, w: *Il primo ottocento. L'età napoleonica e il Risorgimento*, v. 7, t. 1, red. Attilio Marinari, Salvatore Nigro, Nicolo Mineo, Achille Tarato, Roma, Bari: Editori Laterza 1977; Natalino Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, przeł. Zdana Matuszewicz, Krystyna Kasprzyk, Warszawa: PWN 1969; Mate Zorić, *Ancora sul soggiorno di U. Foscolo a Spalato*, „Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia" 1959, nr 8, s. 31–41. W 1878 roku Ugo uczy się pod srogim okiem zasłużonego prałata Francesco Gianuizziego, który podobno zwykł mawiać niesfornemu chłopcu: „Ty wyrośniesz albo na wielkiego człowieka – albo demona". M. Zorić, *Ancora sul soggiorno*, s. 36.

kie, które w ocenie krytyki warszawskiej „odciśnięte na sobie mają piętno talentu i tchną duchem prawdziwej poezji”[8].

Pierwszym sukcesom salonowo-artystycznym obydwu młodzieńców towarzyszyły pobrzmiewające w tle niepokojące wieści o sytuacji politycznej. Wejście w wenecki okres życia Foscolo przypada na moment załamania politycznego i ekonomicznego w całych Włoszech, co wyraźnie widać na przykładzie sytuacji miejsc tak drogich literatowi, jak choćby wspominane już Zantikos[9] czy właśnie miasto na wodzie, które stało się austriacką prowincją. Trudności sytuacji politycznej Włoch były zbliżone do tych, z którymi borykali się Polacy – walka o niepodległość, nadzieja na cudowne wyzwolenie przez Francję i Napoleona. W Warszawie zaś Norwid był m.in. naocznym świadkiem represji okresu nocy paskiewiczowskiej.

Jak na tle sytuacji politycznych kształtowały się poglądy przyszłych literatów? Obaj w przyszłości wielokrotnie swoimi postawami i czynami będą podkreślać przywiązanie do ziemi ojczystej, nastawienie patriotyczne i myśli niepodległościowe, choć w przeróżnych kontekstach i realizacjach.

Ojczyzny zarówno Norwida, jak i Foscolo zmagają się z tym samym wrogiem – Austrią. Autor *Ostatnich listów* brał udział w działaniach narodowowyzwoleńczych swojego kraju, wielokrotnie stawał do walki z wojskami austriackimi; to typowo romantyczny rys jego biografii. Norwid ostatecznie nigdy nie chwycił za broń, ale nie znaczy to, że był jedynie biernym obserwatorem. Sprawą, która głęboko angażowała go emocjonalnie, była przecież Wiosna Ludów, tak ważny rok 1848, kiedy zareagował na szerzące się w Rzymie plotki o rzekomym popieraniu Austrii przez Polaków[10]. Wraz z Zygmuntem Krasińskim, Ludwikiem Orpiszewskim i Władysławem Zmoyskim mieli udać się jako delegacja do Angela Brunettiego, ówcześnie znanego przede wszystkim jako Ciceruacchio[11], i uspokoić tym samym rodzący się konflikt.

W marcu tego samego roku wybucha wojna przeciw Austrii, emigracyjna Polonia spotyka się w Rzymie, a do przygotowanego przez nią legionu zapisuje się przecież sam Norwid. Wprawdzie szybko wykreślił swoje nazwisko z listy, założenia okazały się kłócić z jego przekonaniami – jednak już sam gest jest o tyle znaczący, że przecież wcale nie pusty; był spontaniczną, szczerą reakcją, wyra-

---

[8] Zofia Trojanowiczowa, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1986, s. 76.

[9] Zante od 1484 r. należało do Republiki Weneckiej. W 1797 r. na mocy pokoju w Campoformio i po upadku Republiki Weneckiej wyspa znalazła się pod kontrolą Republiki Francuskiej, wchodząc w skład Departamentu Morza Egejskiego (Département Mer-Égée). Francuzi jednak wkrótce zostali wyparci przez Imperium Osmańskie. W latach 1800–1807 Zakintos była częścią greckiej Republiki Siedmiu Wysp pod protektoratem tureckim. Od 1807 r. wyspa przeszła ponownie pod władzę francuską na mocy traktatu tylżyckiego. W 1809 r. flota brytyjska w bitwie pod Zakintos opanowała wyspę, która w latach 1815–1864 wchodziła w skład znajdującego się pod brytyjskim protektoratem państwa określanego jako Zjednoczone Kraje Wysp Jońskich. Państwo to zostało zlikwidowane w 1864 r. na mocy porozumienia londyńskiego (brytyjsko-francusko-grecko-rosyjskiego), które przekazało władzę nad tym terytorium Grecji. Opracowanie własne na podstawie Józef Gierowski, *Historia Włoch*, Wrocław: Ossolineum 2003; John Norwich, *Historia Wenecji*, przeł. Jakub Bartoszewicz, Warszawa: W.A.B. 2015.

[10] *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1: 1821–1860, red. Zofia Trojanowiczowa, Zofia Dambek przy współudziale Jolanty Czarnomorskiej, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2007, s. 298.

[11] Ibidem.

żał chęć bycia częścią ważnej w jego poczuciu sprawy. Wydaje się, że ten deklaratywny gest „najsilniej wyraża autentyzm antyaustriackiego stanowiska twórcy «Zwolona» w dobie Wiosny Ludów”[12].

Nie chodzi tu jedynie o wskazanie aktywnego zaangażowania w walkę, w takim jednowymiarowym porównaniu czynne partycypowanie Norwida w „działaniach wojennych” mogłoby wydawać się wręcz groteskowe. Ważniejsze wydaje się w tym wypadku, że biograficzne fakty stają się jedynie przyczynkiem, a w zasadzie odzwierciedleniem tyrtejskiej postawy, w perspektywie której obaj pisarze zostali „odpomnieni” przez kolejne pokolenia. W przypadku Foscolo jego patriotyzm został zrewidowany ponownie – również za życia doceniano jego bohaterską walkę w okresie, gdy sercem silnie skłaniał się ku bonapartystom, a wyraz literacki dawał temu w popularnych *Ostatnich listach Jacopo Ortis*; lecz w ostatnich latach swojego życia stracił wiele w oczach mu współczesnych. Patriotyczną postawę Norwida w znacznym stopniu docenił dopiero „późny wnuk” – jego zaangażowanie w sprawy ojczyzny okresu powstania styczniowego odzwierciedlają m.in. *Bema pamięci żałobny-rapsod* – hołd złożony jednemu z dowódców powstania listopadowego czy burzliwa korespondencja z Marianem Sokołowskim oraz Karolem Ruprechtem z lat 1863–1864.

Warto wskazać, że również Norwid był wrażliwy na sytuację okupowanej przez Austrię Wenecji, czemu dał wyraz w finale *Tajemnicy Lorda Singelworth*. To przecież „roztropna austriacka policja”, „zajęta festynem gondolierów, nie zauważa balonu lorda Singelworth, który wydostaje się z Wenecji zupełnie niezauważony przez «oświeconego», «roztropnego» – jak ironizuje Norwid – «kolonizatora»”[13]. To zakończenie, wymowne właśnie w subtelnej ironii, sygnalizuje stosunek autora zarówno do drogiej Foscolo Wenecji, jak i jej okupanta.

Początkowy romantyczny zapał rozpalający teksty w zderzeniu z przełomowymi dla literatów wydarzeniami wygasa, a może ewoluuje w dojrzalszą formę. Traktat w Campoformio dla Foscolo oraz wydarzenia rzezi galicyjskiej, a dużo później Komuny Paryskiej dla Norwida dały asump do rozwoju świadomości, budowały w nich tym samym nową optykę dzieła. I tak rozpaczliwe rozgoryczenie, oddane w myśl alfieriańskiego toposu niepogodzenia się z upadkiem ojczyzny, cechujące *Ostatnie listy Jacopo Ortis*, przerodzi się z czasem w formę dojrzalszą. Mniej znane, szczególnie polskiemu odbiorcy ze względu na barierę językową, *Gracje* odczytywane były przez włoskich historyków literatury między innymi jako objawienie miłości i religijnego poczucia Foscolo bardziej dojrzałego[14] i mniej skłonnego do ujawnienia się w tekście, unikającego już odważnego wychylania się poza literackie alter ego, jak było w przypadku *Ortisa*.

---

[12] Karol Samsel, *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper 2017, s. 70.

[13] Ibidem, s. 87.

[14] W pracy Roberta Osculatiego odnajdujemy na przykład fragment „Se la letteratura è menzogna ma anche rivelazione, se la maschera comunica la personalità, se spesso è il racconto artefatto di un frammento di sogno a manifestare le profondità del nostro cuore, allora, ancora una volta, dietro le figure si nasconde l’animo dello scrittore, ed è chiaro che come *l’Ortis* fu la rivelazione della passione amorosa e civile del Foscolo, così *l’Olimpia* sarebbe stato la rivelazione del sentimento amoroso e religioso di un Foscolo più maturo o più restio a svelarsi”. Roberto Osculati *La religione del Foscolo*, http://www.roberto-osculati.it/documenti/pdf/La_religione_del_Foscolo.pdf [dostęp 16.11.2017].

Warto zwrócić uwagę na jego najpopularniejsze dzieło, czyli wspominane już kilkakrotnie *Ostatnie listy Jacopo Ortis*. Zarysowuje się w nim tendencja ważna dla obu literatów, która w przyszłości będzie jednym z głównych powodów ich odtrącenia – krytyka społeczeństwa, a przede wszystkim narodu:

> W naszym społeczeństwie czyta się dużo, myśli mało, chętnie się kopiuje. Przez nieustanne gadanie ulatniają się soki żywotne, które dodają mocy uczuciu, myśli i słowu pisanemu: bełkocząc wieloma językami, bełkoczemy i własnym, śmieszni dla obcych i śmieszni dla nas samych. Uzależnieni od przesądów i nałogów ludzi, wśród których żyjemy, trzymani na uwięzi obowiązków i potrzeb, zdajemy się na łaskę tłumu, naszą chwałę i naszą szczęśliwość[15].

W tym fragmencie ocena zostaje zawarta w zasadzie jedynie w pierwszych słowach, tytułowy bohater i tym razem szybko popada w egzaltację. Rozpoetyzowany ton jego wypowiedzi sprawia, że początkowe zarzuty o kopiowanie i niemyślenie stawiane rodakom, zestawione z kolejnymi zastrzeżeniami, tracą swoją surowość i karcący wydźwięk. Ciężar uwagi niepostrzeżenie przesuwa się tak, aby oskarżenia ostatecznie mogły zostać wymierzone przeciw rządzącym prześladowcom, a włoski czytelnik zostaje ponownie przejednany. Zupełnie inną, dużo ostrzejszą formę owa krytyka przybierze w londyńskim etapie życia Foscolo, kiedy nawet przychylni mu tamtejsi rodacy-emigranci, dotknięci jego negatywnymi uwagami, odwrócą się od niego, zostawiając go z jedynie jeszcze większym rozgoryczeniem. Ten sam scenariusz rozegra się za kilkadziesiąt lat w przypadku Norwida – wyobcowanego pośród innych Polaków we Francji[16].

Topos grobów można chyba uznać za jeden z ważniejszych w twórczości Foscolo. *Explicite* pojawia się w tytułach sonetów pochodzących z późniejszego okresu, w 1804 roku Włoch stworzył bowiem poemat *I Sepolcri* (*Groby*), w którym od rozpaczy przepełniającej *Ortisa* autor przeszedł do odważnej akceptacji życia. Zmierzanie ku śmierci zatrzymuje się na grobie, który jest złudzeniem obecności silniejszym niż racjonalna pewność przemijania. Foscolo podkreśla w sonetach znaczenie przeszłości dla odrodzenia narodowego Włochów, przywołuje ich wielkich przodków: Dantego, Francesca Petrarkę, Niccolò Machiavellego, Michała Anioła, Galileusza i Vittoria Alfieriego. Groby zaś są świadectwami życia, pomnikami historii i fundamentami kultury. Nie miejsce tu na analizę dzieła, jednak ciekawy wydaje się choćby sam przyczynek do napisania poematu – sprzeciw wobec pragmatyzmu napoleońskiego edyktu wydanego w 1804 roku w Saint-Cloud, w myśl którego płyty nagrobne miały zostać zunifikowane, a zmarli grzebani poza miastem.

Polskiemu czytelnikowi *Groby* zostały przybliżone między innymi dzięki parafrazie Juliana Ursyna Niemcewicza, dokonanej w styczniu 1840 roku, czyli ponad trzydzieści lat po publikacji oryginału w Brescii. Warto w tym miejscu choćby zasygnalizować, że w *Ostatnich listach* istotny jest motyw bazyliki Santa Croce właśnie we Florencji – mauzoleum najznamienitszych postaci włoskiej kultury

[15] Ugo Foscolo, *Ostatnie listy Jacopa Ortis*, przeł. Barbara Sieroszewska, Warszawa: PIW 1979.

[16] Nie jest to oczywiście jedyny powód, dla którego Foscolo niedługo cieszył się popularnością w stolicy Anglii. Skrajnie nieprzystosowany do tamtejszej kultury, specyfiki brytyjskiego społeczeństwa i niepisanej etykiety towarzyskiej, ze swoim włoskim temperamentem, charakterem targanym namiętnościami łatwo ulegał podszeptom serca skłonnego do wikłania się w kolejne romanse, które traktowano jako skandale i szeroko komentowano na londyńskich salonach.

i sztuki – zarówno w świadomości tytułowego bohatera, jak i autora *Ostatnich listów* funkcjonujący wręcz jako symbol kulturowy.

Egzaltowany ton i topos grobów pobrzmiewa echem również w kolejnych etapach twórczości Foscolo. W tworzonych wówczas sonetach ponownie wykorzystuje on alfieriański motyw samotności wyjątkowej jednostki, a także „archetyp rajskiego dzieciństwa na wyspie, «nieopłakanego grobu», mit poety-Ulissesa”[17], które ponadto „czerpią inspirację z literackich wzorów, lecz w jeszcze większym stopniu z autobiograficznych wątków”[18]. Dość wymienić choćby nawiązanie widoczne już w tytule w *In morte del Giovanni* – sonecie napisanym po śmierci jego brata, który popełnił samobójstwo z powodu długów hazardowych.

Na analogiczną tragedię natrafiamy w biografii Norwida – w okresie, gdy sam zmagał się z problemami finansowymi, postępującymi dolegliwościami i poczuciem wyobcowania, bez zatrudnienia i nadziei na polepszenie warunków, jego starszy brat przegrał majątek w kasynie. Wprawdzie Ludwik Norwid nie odbiera sobie życia, ale wydarzenie to było dramatycznym zwrotem w jego życiu i zaważyło na dalszych losach. Nie potrafi sobie poradzić z nową sytuacją, stopniowo wyniszczany przez wyrzuty sumienia i alkoholizm, opuszczony przez żonę i przyjaciół ostatecznie umiera w przytułku dla bezdomnych prowadzonym przez Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności.

W kolejnych etapach życia Foscolo i Norwid wciąż bezskutecznie poszukiwali miejsca, które zastąpiłoby im ojczyznę, ich doświadczeniom salonowym towarzyszyły problemy szarej codzienności. Dwaj tułacze, nie mogąc znaleźć sobie miejsca, wciąż myślą o kolejnych podróżach, część pomysłów realizują, o części z nich zaś tylko marzą, czego ślady znajdujemy w ich listach. Gorzkie rozczarowanie młodzieńczych ideałów Foscolo zniszczyło u podstaw dotychczasowe idee – wraz z upadkiem mitu Napoleona umiera nadzieja na jego pomoc w odzyskaniu niepodległości. Młody pisarz miotał się między walką czynem i słowem, gubił się w meandrach politycznych rozgrywek pomiędzy Austrią, Francją i władzami swojej ojczyzny. W pewnym momencie rozważał nawet austriacką propozycję założenia dziennika literackiego subwencjonowanego przez rząd (późniejsza „Biblioteca Italiana”), który planował w ten sposób zapewnić sobie przychylność mediolańskiej opinii publicznej. Foscolo początkowo nie uchylał się od tych kontaktów; wręcz przeciwnie, kreślił program nowego periodyku, ewidentnie wierząc w zapewnienia o obiecywanej wolności słowa.

Rządzące nim pobudki nie są do końca jasne. Polski badacz Jerzy Jankowski sugeruje, że po klęsce Napoleona władze wojskowe zażądały od oficerów rozwiązania armii włoskiej i złożenia przysięgi na wierność Austrii, czego Foscolo miał odmówić[19]. Niezaprzeczalnym faktem jest, że przed rozpoczęciem uroczystości zaprzysiężenia wierności Austrii, wieczorem 30 marca 1815 roku, opuszcza nagle Mediolan. W swojej trudnej sytuacji materialnej i politycznej odrzuca propozycję współpracy, a wraz z nią możliwość prowadzenia w końcu spokojnego, dostatniego życia w ukochanym kraju. Z bardzo charakterystyczną dla włoskiej historii literatury emocjonalnością Lanfranco Caretti komentuje, że „poeta odwraca się na zawsze plecami do Lombardii, z wielkim żalem za zawsze dla niego drogą ziemią Toskanii,

[17] Por. Nicolo Mineo, *Ugo Foscolo*, s. 200–203.
[18] Ibidem.
[19] Jerzy Jankowski, *Nieromantyczni romantycy*, Wrocław: Wydawnictwo Toporzeł 1997, s. 65–70.

za rodziną pozostawioną w Wenecji, przyjaciółmi i osobistymi lekturami, przekracza granicę szwajcarską, stawiając czoła niepewnej przyszłości, zaczynając to długie i burzliwe zesłanie”[20]. Emigracja była więc trudnym wyborem i jednocześnie jedyną drogą ucieczki przed władzą austriacką. Dla przyszłych pokoleń będzie to odważny gest wielkiego patriotyzmu.

Autor wiersza *Moja Ojczyzna*, mimo że często mylnie utożsamiany z pokoleniem polskiej emigracji polistopadowej, również podjął świadomą decyzję, przez którą – mimowolnie – stał się jednym z tych, od których tak stanowczo się odżegnywał. Stykał się ze środowiskami polskimi we Włoszech i Francji, jednak nie był, nie chciał być ich częścią. Wraz z upływem czasu coraz bardziej oddalał się od najbardziej fasadowych postaci emigracji, wyraźnie zaznaczając swój sprzeciw m.in. wobec prezentowanych przez nich koncepcji polityczno-społecznych. Adam Czerniawski, posługując się co prawda retorycznym uogólnieniem, ale czyniąc to niezwykle wymownie, stwierdza, że w przeciwieństwie do Mickiewicza czy Słowackiego autorowi *Quidama* nie przysługuje miano emigranta, lecz właśnie mieszkańca Europy, ponieważ był on „kulturowo i intelektualnie osadzony na Zachodzie”[21]. To jednak perspektywa dzisiejszego już odbioru poety, i choć rzeczywiście Norwid czuł się obywatelem Europy, czemu wyraz wielokrotnie dawał w swojej twórczości i korespondencji, najsilniej, jak się zdaje, zrozumiał to w momencie podjęcia ostatecznej decyzji o zrzeczeniu się prawa do amnestii. Propozycja ta w jego rozumieniu była gestem władczego, wielkopańskiego przebaczenia ze strony rządu Iwana Paskiewicza, którego znieść i przyjąć nie mógł i nie chciał. Dotarło do niego, że emigracja polityczna stała się jego udziałem, czemu dał wyraz w słowach listu do Michała Kleczkowskiego: „byłem więźniem stanu w 1846 roku – w literaturze ojczystej znany jestem, nie mogę charakteru mego poniżać”[22] (VIII, 349), ale przede wszystkim w dumnym tonie wiersza *Czy podam się o amnestię?* Chyba dopiero wtedy zdał sobie sprawę, że traci oto możliwość powrotu, a poprzez własną, całkowicie świadomą decyzję sam skazuje się na los wygnańca, emigranta politycznego.

Foscolo również w Szwajcarii nie znalazł spokoju, prześladowania policji austriackiej stały się jedną z przyczyn jego ciągłych przeprowadzek. Pod fałszywym nazwiskiem zmagał się z biedą i dalszymi niepowodzeniami. Przekonuje się ostatecznie, że dla znalezienia bezpiecznego azylu i lepszego życia konieczna jest emigracja do Anglii.

Opis męczącej i niebezpiecznej podróży statkiem do Londynu rozpoczętej 12 września 1816 roku, który znajdujemy w jego liście, nieodparcie przypomina kolejne wydarzenie z życia Norwida – dramatyczną podróż do Ameryki na pokładzie „Margaret Evans” w 1853 roku:

> Dotarliśmy do Londynu po ośmiu dniach żeglugi statkiem; ponieważ do Ostendy prowadziła mnie bardzo długa podróż, zwykle trwa 41 godzin, niebezpieczna i przerażająca – tej nocy wziąłem

[20] Lanfranco Caretti, *Storia della Letteratura Italiana*, s. 113.

[21] Adam Czerniawski, *O krytykach i recenzentach warszawskich (krakowskich i innych)*, „Fraza” 2001, nr 3, s. 50.

[22] Teksty Norwida cytuję według wydania: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 1–11, Warszawa 1971–1976. Miejsca cytowanych tekstów oznaczam skrótem, w którym liczba rzymska oznacza tom, arabska – stronę.

inny mały stateczek. Ci, którzy popłynęli krótszym rejsem, prawie się potopili. Gdy w końcu pewnie stanąłem na ziemi angielskiej, najmniejsza rzecz była dla mnie radością, nawet słońce[23].

Nadzieja odnalezienia spokoju i dostatku i tym razem zawiodła. Ostatnie lata życia autora *Ortisa* również przypominają smutne losy Norwida; mijają mu na uporczywej walce, by stworzyć sobie w środowisku obcym i nie zawsze przychylnym „egzystencję godną jego wyobrażeń i pisarskiej sławy"[24]. Faktem jest, że na początku nie brakowało przyjaciół ani protektorów. Gdy otwierały się przed nim drzwi do londyńskiego życia, był gościem całej Anglii, cieszącym się popularnością w posiadłości lorda Hollanda, którego członkowie byli najsławniejszymi postaciami kultury i polityki tej epoki. Spotkał się także z serdecznym przyjęciem w kręgach liberalnych i antynapoleońskich w Londynie.

Z czasem jednak ta początkowa przychylność społeczna słabła w obliczu pewnych „rozchwiań emocjonalnych i jego niemoralnych zachowań"[25], jak tłumaczy to badacz biografii Foscolo. W miejsce dobrej opinii rozpowszechnia się powściągliwość i oziębłość. Nawet wśród świadectw włoskich patriotów przebywających w Anglii, którzy uprzednio patrzyli na pisarza z pełną szacunku admiracją, pojawiają się zarzuty, gorzkie osądy; jeśli nawet nie jawna dezaprobata, to w każdym razie opinie wyrażane z dużym zakłopotaniem, niezadowoleniem. Ta niechęć wywołana jest w dużej mierze prowadzoną przez poetę dyskryminującą polemiką wymierzoną w ówczesnych Włochów, ich politykę i literaturę, a także przez jego chaotyczny, obcy w ówczesnym Londynie styl życia, liczne długi i głośne romanse. Wszystko to tylko potęgowało poczucie wyobcowania, frustracji. Kilkakrotnie zatrzymywano go w areszcie za długi, ale z opresji ratował go Hudson Gourney, któremu zadedykował swoją książkę o Dantem. Coraz bardziej dokuczało mu również zdrowie, coraz rzadziej wstawał z łóżka.

Czy inaczej wyglądała sytuacja Norwida na emigracji w Paryżu? Początkowo przyjmowany przychylnie, a nawet z uznaniem w kręgach paryskiej Polonii, stopniowo wycofywał się w cień – odbierany jako niezrozumiany „dziwak", nie tylko ze względu na swoją krytyczną postawę wobec emigracyjnych postaw i dzieł, które cieszyły się wśród Polaków w Paryżu ogromną popularnością, lecz także przez własną twórczość. W ten sposób, stając się surowymi krytykami pewnych postaw m.in. swoich rodaków, Norwid i Foscolo tracili raz po raz kręgi towarzyskie i przyjacielskie, ich punkt widzenia został jednak doceniony przez późniejsze pokolenia.

Obaj podziwiają tych samych mistrzów, obaj podejmują próby tłumaczenia *Iliady*, obaj z podziwem wciąż wracają do *Boskiej komedii*. W jakimś stopniu, co z pewnością byłoby warte dokładniejszego przyjrzenia się, podobne gusta artystyczne skłaniają ich do pisania artykułów krytycznych oraz szkiców krytycznych na temat literatury i sztuki[26].

---

[23] Natalino Sapegno, *Historia literatury włoskiej*, s. 114.

[24] Ibidem, s. 476–477.

[25] Ibidem.

[26] W przypadku Ugo Foscolo ranga jego ówczesnych dokonań artystycznych jest nie do przecenienia dla literatury Półwyspu Apenińskiego: artykuły dla czasopism krytycznych, nierzadko o charakterze popularyzatorskim oraz szkice, które miały zainaugurować włoską krytykę nowoczesną: *O „Komedii"*, *O „Dekameronie"*, a także o poematach rycerskich, Petrarce oraz nowej szkole dramatycznej.

Działania wierzycieli, którym w 1824 roku udało się uzyskać nakaz aresztowania Foscolo i przejęcia jego willi, nędza, choroby, przymus ukrywania się pod fałszywymi nazwiskami i utrzymywania się z prywatnych lekcji języka włoskiego oraz drobnych zapomóg przyjaciół trwały do 10 września 1827 roku. Autor *I Sepolcri* zmarł w Turnham Green na puchlinę wodną w poczuciu osamotnienia[27] i niezrozumienia, we wrogim mu miejscu. Pochowano go na cmentarzu wiejskim w Chiswick. Jego kości dopiero w 1871 roku zostały przeniesione do Florencji i złożone w grobach zasłużonych dla Włoch postaci w kościele Świętego Krzyża. Tym samym kościele, dodajmy, który w *Ostatnich listach* z nabożną admiracją odwiedza Ortis, a który z wielką czcią dla pochowanych tam Włochów – odwiedzał także sam Foscolo[28].

Również i ten epizod zadziwiająco przypomina pośmiertne losy Cypriana Norwida. Oczywistym skojarzeniem jest tu Norwidowskie *Coś ty Atenom zrobił Sokratesie*. Po wymienieniu w nim wybitnych jednostek, którym społeczeństwo zawdzięcza coś niezwykle ważnego, a które swoimi myślami, dziełami, sposobem bycia przekraczały swoją epokę (co stanowiło ich tragedię), podmiot liryczny zawiesza głos – to czytelnikowi pozostawia dopowiedzenie dalszej części wiersza[29]. W owo milczące miejsce „wpisuje się" również postać Ugo Foscolo. Poety pod pewnymi względami tak dziwnie przypominającego Norwida w wielu epizodach życia, cechach warsztatu literackiego i przekonań, choć przy tak skrajnej względem autora *Quidama* różnicy charakterów[30].

[27] Wyobcowanie z dala od kraju było na pewno mniej dotkliwe ze względu na to, że zajmowała się nim córka, jednak sytuacja wciąż pozostawała trudna – ojciec zaczął interesować się nią i szukać jej dopiero po przybyciu do Anglii, gdy jego sytuacja finansowa i społeczna bardzo się pogorszyły; roztrwonił zresztą cały posag dziewczyny powierzony mu przez opiekującą się nią babkę.

[28] Natalino Sapegno, *Historia literatury włoskiej*, s. 477.

[29] Cisza i milczenie to u Norwida jedne z najbardziej wymownych i symbolicznie nacechowanych środków poetyckiego wyrazu. W traktacie *Milczenie* autor podkreślał komunikacyjną funkcję „niemej-mowy". Jego znaczenie trafnie przedstawiła w swojej rozprawie doktorskiej Anna Kubicka „To, co w danej epoce zostaje ukryte, w następnej wychodzi z cienia niemowy i interpretuje przemilczane treści. Autor eseju sugeruje, że możemy mówić o «milczeniu», ale i mówić «milczeniem». W drugim przypadku chodzi już o język poetycki, w którym «milczenie» wyrażane jest między innymi symbolem, metaforą czy elipsą lub odpowiednim znakiem interpunkcyjnym [...]" – właśnie tak, jak w przywołanym zakończeniu wiersza *Coś ty Atenom zrobił Sokratesie*. Anna Kubicka, *Poetyckie konkretyzacje zmysłów w wierszach Cypriana Norwid*, https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/403/Anna%20Kubicka%20-%20Zmys%C5%82y%20u%20Norwida.pdf?sequence=1 [dostęp 26.11.2017].

[30] Pomimo jedynie zasygnalizowanych pokrótce paralel pomiędzy pisarzami, należy mieć świadomość dzielących ich oczywistych różnic. Są to między innymi przynależność do różnych pokoleń literackich, narodowe konteksty historyczno-literackie; istotne jest też rozumienie, w jaki sposób zaistniały one w twórczości dwu autorów. Krótkie nawiązania do dzieł Cypriana Norwida i Ugo Foscolo oraz ich biograficznych uwarunkowań są ściśle zależne również od tego, jak zdefiniujemy specyfikę literatury narodowej. Jak wskazane zostało we wstępie tej pracy, nieoczywiste jest choćby przypisanie ich do konkretnych epok literackich, a więc również odczytywanie ich twórczości przez konkretne paradygmaty – czy to romantyzmu polskiego, czy romantyzmu włoskiego.

BIBLIOGRAFIA

Caretti Lanfranco, *Ugo Foscolo*, w: *Storia della Letteratura Italiana*, t. 7: *L'Ottocento*, red. Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, Roma: Garzanti MI 1965–1969.
Czerniawski Adam, *O krytykach i recenzentach warszawskich (krakowskich i innych)*, „Fraza" 2001, nr 3, s. 49–68.
Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo XX: Epistolario di Ugo Foscolo, vol. 15: *Epistolario*, vol. 2: *Luglio 1804–Dicembre 1808*, oprac. Plinio Carli, Firenze: F. Le Monnier 1952.
Gierowski Józef, *Historia Włoch*, Wrocław: Ossolineum 2003.
Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida, t. 1: 1821–1860, red. Zofia Trojanowiczowa, Zofia Dambek przy współudziale Jolanty Czarnomorskiej, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2007.
Jankowski Jerzy, *Nieromantyczni romantycy*, Wrocław: Wydawnictwo Toporzeł 1997.
Foscolo Ugo, *Ostatnie listy Jacopa Ortis*, przeł. Barbara Sieroszewska, Warszawa: PIW 1979.
Kubicka Anna, *Poetyckie konkretyzacje zmysłów w wierszach Cypriana Norwida*, https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/403/Anna%20Kubicka%20-%20Zmys%C5%82y%20u%20Norwida.pdf?sequence=1 [dostęp 26.11.2017].
Mineo Nicolo, *Ugo Foscolo*, w: *Ilprimo ottocento. L'età napoleonica e il risorgimento*, v. 7, t. 1, red. Attilio Marinari, Salvatore Nigro, Nicolo Mineo, Achille Tartaro, Roma, Bari: Editori Laterza 1977.
Norwich John, *Historia Wenecji*, przeł. Jakub Bartoszewicz, Warszawa: W.A.B. 2015.
Norwid Cyprian, *Pisma wszystkie*, t. 7, red. Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1971.
Osculati Roberto, *La religione del Foscolo*, http://www.roberto-osculati.it/documenti/pdf/La_religione_del_Foscolo.pdf [dostęp 16.11.2017].
Samsel Karol, *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper 2017.
Sapegno Natalino, *Historia literatury włoskiej w zarysie*, przeł. Zdana Matuszewicz, Krystyna Kasprzyk, Warszawa: PWN 1969.
Trojanowiczowa Zofia, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1986.
Zorić Mate, *Ancora sul soggiorno di Ugo Foscolo a Spalato*, „Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia" 1959, nr 8, s. 31–41.

CYPRIAN NORWID AND UGO FOSCOLO. AN ATTEMPT AT DRAWING PARALLELS

Summary

The work is devoted to the comparative presentation of Ugo Foscolo and Cyprian Norwid – two outstanding representatives of the 19th-century Polish and Italian literature, respectively. Despite the obvious differences between them, such as belonging to different literary generations and the ideological and national entanglements of their lives and work, significant similarities between the artists (in the aspect of their works, biographical models and a similar individual stigma) are thought-provoking. Moreover, the ambiguity of assigning Norwid and Foscolo to one literary period still inspires polemics among literature researchers.

Trans. Izabela Ślusarek

Anna Opiela-Mrozik
(Uniwersytet Warszawski)

NIEUSTAJĄCE POWROTY. O LITERACKIM I ARTYSTYCZNYM ODKRYWANIU MALLARMÉGO

Ósmego września 1898 roku, w ostatnim liście skierowanym do żony i córki, będącym swego rodzaju symbolicznym pożegnaniem, żeby nie powiedzieć testamentem, Mallarmé polecał spalić wszystkie swoje niewydane teksty, ponieważ „nie ma tam spuścizny literackiej”[1]. Wydaje się, że to kategoryczne stwierdzenie nie było wyrazem przesadnej skromności, ale wynikało raczej z rozdźwięku w samej recepcji twórczości poety, recepcji dwubiegunowej, bo oscylującej pomiędzy ostrą krytyką a słowami uznania i zachwytu. Jednak, jak pokazuje przykład Paula Valéry’ego, czas na składanie hołdów poecie przyjdzie dopiero po jego śmierci, czasami nawet dużo później, o czym świadczą dokonania dwudziestowiecznych, jak i obecnie działających artystów, przedstawicieli różnych dziedzin sztuki. Spróbujmy zatem przyjrzeć się niektórym spośród wielu odkryć Mallarmeańskiej estetyki wśród współczesnych poecie i późniejszych twórców – literatów, malarzy, muzyków.

Na wstępie warto przypomnieć, że Mallarmé rozpoczynał swoją karierę literacką jako parnasista – jego pierwsze utwory poetyckie zostały opublikowane w dwóch pierwszych tomach antologii poetyckiej *Parnas współczesny* z 1866 i 1871 roku. Już w tym okresie zauważyć można nowatorstwo twórcy, które przełożyło się na negatywne opinie ówczesnych krytyków, jakoby jego wiersze i teksty prozatorskie były niezrozumiałe, co miało wynikać z rzekomego literackiego szaleństwa poety. Co ciekawe, w tym czasie twórczość Mallarmégo ciągle pozostaje niejako w ukryciu przed szerszą publicznością, a niektóre z jego nielicznych tekstów, jak chociażby *Herodiada*, przechodzą zupełnie bez echa. Główny zarzut pod adresem Mallarmégo dotyczy samego języka, który wymyka się z funkcji wyrażania myśli i uczuć. Anonimowy autor kroniki literackiej w piśmie „Le Temps” opisuje *Demona analogii* jako rodzaj mistyfikacji literackiej, którą można bez trudu odtworzyć, losując z kapelusza wrzucone tam wcześniej słowa, a następnie układając je w linijkach na kartce papieru zgodnie z porządkiem albo raczej nieporządkiem, w jakim będą się pojawiać[2]. Krytykowi niewątpliwie chodziło o ironiczne i aneg-

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. 1, wyd. Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1998, s. 821. O ile nie podano nazwiska tłumacza, wszystkie cytaty z języka francuskiego w przekładzie autorki.

[2] „Le Temps”, 26 lutego 1874. Zob. *Mallarmé, Mémoire de la critique*, wstęp i wyd. Bertrand Marchal, Paris: PUPS 1998, s. 37–38.

dotyczne określenie procesu twórczego poety, a powstała zapowiedź tego, co zaproponują w swoich tekstach nadrealiści – świadomi spadkobiercy Mallarmégo.

Przełom w odbiorze dzieł poety nastąpił w 1884 roku, kiedy to za sprawą antologii *Poetów wyklętych* Verlaine'a i powieści *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa dokonało się swoiste odkrycie Mallarmégo dla świadomości ówczesnego czytelnika. Ta niespodziewana reklama, którą zapewniły Mallarmému dwa, niemal równocześnie wydane teksty, otworzyła nowy okres w odbiorze autora postrzeganego odtąd jako symbolista spod znaku dekadencji. Bo o ile celem Verlaine'a był przegląd najważniejszych utworów nieznanego dotąd poety i pochwała jego nowatorskich koncepcji twórczych, w powieści Huysmansa Mallarmému zostało przyznane zaszczytne miejsce w historii literatury łacińskiej jako kontynuatora estetyki dekadentyzmu i mistrza kondensacji myśli w słowie poetyckim. Bohater powieści Huysmansa, Des Esseintes

> kochał [...] całe dzieło poety, który w stuleciu powszechnej pogoni za poklaskiem i blichtrem żył z dala od literatury, chronił się wzgardą przed ogólną głupotą, delektował się, z dala od świata, niespodziankami intelektu i wizjami swojego mózgu, rafinował myśli wyblakłe już, zaszczepiając im subtelność bizantyjską, utrwalając je dzięki dedukcjom dyskretnie zaznaczanym, które wiązał lekko nicią niedostrzegalną.
>
> Owe myśli przeplatające się wzajemnie i kunsztownie łączył w słowach najtrafniejszych, wyodrębnionych i tajemnych, stosując skróty syntaktyczne, nie lękając się elips ani śmiałych poetyckich tropów[3].

Przykładem tego rodzaju syntetycznego utworu jest „nadzwyczajny poemat" *Popołudnie fauna*, z którego wyłaniają się „obrazy nowe, niepospodziane, nie widziane dotąd"[4]. W podobnym tonie wypowiadał się także Catulle Mendès, podkreślając nowoczesność i impresyjność wiersza, dzięki której sam język wydaje się ledwie zrozumiały[5]. W obronie poety stanął również Teodor de Wyzewa, który w 1886 roku zamieścił w piśmie „La Vogue" obszerny artykuł zatytułowany *Uwagi o twórczości poetyckiej pana Mallarmé*. Analiza dorobku poety prowadzi Wyzewę do refleksji na temat kierunku myśli artystycznej Mallarmégo i jego zamysłu stworzenia „doskonałej formy Książki". Wyzewa nazywa poetę logikiem i artystą, który za pomocą metafor i peryfraz prowadzi w wierszu linię melodyczną: „W *Popołudniu fauna* jest to płynna lekkość sylab, gorąca omdlałość, cudownie antyczna modulacja, następstwo melodii zwiewnych i wyrazistych [...]"[6]. Wyzewa dostrzegł w Mallarmém twórcę, który usiłował „skierować poezję wyżej", przez co spotkał się z niezrozumieniem. Jednak, zdaniem krytyka, nawet jeśli nie uda mu się dokończyć dzieła i znaleźć następców, na tle sztuki swoich czasów pozostanie „wzorem prawdziwego artysty"[7].

Warto zaznaczyć, że w tym czasie ów pozbawiony chęci zaistnienia w środowisku poeta paradoksalnie stawał się osobą niemalże publiczną, a jego słynne

---

[3] Joris-Karl Huysmans, *Na wspak*, przeł. Julian Rogoziński, Warszwa: Czytelnik 1976, s. 250.

[4] Ibidem, s. 251.

[5] „La République des lettres", 20 kwietnia 1876. Zob. *Mallarmé*, s. 47–48.

[6] Teodor De Wyzewa, *Uwagi o twórczości poetyckiej pana Mallarmé*, przeł. Maciej Żurowski, w: *Symbolizm francuski i Młoda Polska*, red. Henryk Chudak, Warszawa: Instytut Romanistyki UW 1994, s. 26–27.

[7] Ibidem, s. 30.

już wtedy wtorki odgrywały ważną rolę na mapie literackiego życia Paryża jako miejsce spotkań wyznawców nowej artystycznej religii. Ta niespodziewana popularność była efektem oddziaływania dzieł Verlaine'a i Huysmansa i to ona również przyczyniła się do postrzegania Mallarmégo przez pryzmat pewnego mitu powstałego wokół jego idealistycznej estetyki i, o czym pisał Wyzewa, założeń wymarzonej Książki, ze szkodą dla lektury i zrozumienia wydanych przez poetę tekstów. Zresztą do końca życia Mallarmégo w prasie od czasu do czasu pojawiały się nieprzychylne czy wręcz obraźliwe komentarze pod adresem jego twórczości, na co reagowało liczne grono uczniów poety, do którego należał między innymi André Gide, autor protestu z 1897 roku. Co ciekawe, obok kilku wzmianek o nowatorstwie, ostatni utwór Mallarmégo *Rzut kośćmi* nie spotkał się z odpowiednim odbiorem i został doceniony dopiero w świadectwach zachwyconego nim Valéry'ego, ogłoszonych już po śmierci poety. Tych kilka tekstów publikowanych od lat 20. XX wieku stanowi hołd złożony mistrzowi przez ucznia, a jednocześnie jest wartościowym odkryciem myśli i dzieła Mallarmégo. Poza tym sam obraz poety zostaje tu skorygowany poprzez odrzucenie pewnych stereotypów, które do niego przylgnęły. Co prawda Valéry przyznaje, że wraz z postacią Mallarmégo pojawia się w literaturze pojęcie „pisarza trudnego"[8], jednak wspomnienie spotkania i bliskiej relacji z człowiekiem odbdarzonym wyjątkowymi zaletami umysłu i charakteru, a także opis bardzo osobistego doświadczenia lektury jego utworów świadczą o roli, jaką Mallarmé odegrał w ukształtowaniu estetyki Valéry'ego. Dla bywalca wtorków (od 1891 roku) i częstego gościa w Valvins przypadkowe odkrycie antologii poezji Mallarmégo było zaskakujące, bo z jednej strony, jak wspomina w tekście *Stefan Mallarmé*, znajdowały się tam wiersze takie jak *Okna* czy *Wiatr morski*:

> utwory niezwykle klarowne, o niezaprzeczalnej wartości, które świadczyły o tym, że ich autor jest pierwszorzędnym poetą; były to te fragmenty, którymi zostałem całkowicie oczarowany. Z drugiej strony, niektóre sonety wprowadziły mnie w osłupienie; w tych wierszach jasność, blask, ruch i doskonała dźwięczność zostały sprzężone z niezwykłymi trudnościami: były to asocjacje nie do rozwiązania, niekiedy osobliwa składnia, myśl zatrzymująca się na każdej strofie podczas lektury: jednym słowem, najbardziej zaskakujący kontrast [...][9].

Celem młodego poety było nie tyle naszkicowanie rozdźwięku pomiędzy Mallarmeańskim światłem a ciemnością i przedstawienie człowieka pełnego sprzeczności, ile raczej ich wyjaśnienie i uzasadnienie. Zresztą, pomimo polemiki z ideą wpływu czy naśladowania mistrza, Valéry potwierdził odkrywczą rolę Mallarmégo w swym rozwoju artystycznym poprzez pojmowanie poezji, tego „przedłużonego wahania pomiędzy dźwiękiem i sensem"[10] jako świadomego zamysłu i odpowiednio wypracowanego użycia słów. Będąc tym, który doznał objawienia podczas lektury poezji mistrza, stając się swego rodzaju fanatykiem jego estetyki, Valéry jako pierwszy czytelnik potrafił zinterpretować poemat *Rzut kośćmi*: „Tutaj, naprawdę, przestrzeń mówiła, rozmyślała, tworzyła czas. Oczekiwanie, wahanie

[8] Paul Valéry, *List o Stefanie Mallarmé*, przeł. Donata Eska, w: idem, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór Aleksandra Olędzka-Frybesowa, wstęp Maciej Żurowski, Warszawa: PIW 1971, s. 175.

[9] Paul Valéry, *Stephane Mallarmé*, w: idem, *Œuvres*, t. 1, wyd. Jean Hytier, Paris: Gallimard 1957, s. 666.

[10] Paul Valéry, *Tel Quel II, Rhumbs*, w: *Œuvres*, t. 2, 1960, s. 637.

i koncentracja były **rzeczami widocznymi**. Mój wzrok dostrzegał milczenie, które się ucieleśniało”[11].

Valéry jawi się zatem jako ten, który doskonale zrozumiał Mallarmégo, i to jemu właśnie młody André Breton wyśle swoje pierwsze wiersze zainspirowane twórczością mistrza. Kilka lat później Valéry dostrzeże także w innych utworach Bretona intelektualne powinowactwo z Mallarmém. Zresztą w liście z 1914 roku, mówiąc o ważnej dla niego ciągłej obecności dzieła poety, Breton stwierdzi po prostu: „Mallarmé rządzi”[12]. Echo tego panowania pobrzmiewa również w słynnej wyliczance z *Manifestu nadrealizmu* z 1924 roku, gdzie Mallarmé pojawia się jako nadrealista w zwierzeniach. Warto odnotować, że pomimo kolejnych estetycznych odkryć i zwrotu w stronę Rimbauda i Lautréamonta, Breton pozostał pod wpływem najbardziej oryginalnej, jeszcze nie do końca odkrytej części dzieła Mallarmégo, jaką był *Rzut kośćmi*. Dlatego nie zawahał się napisać: „Dopiero za czas jakiś **odkryjemy** Mallarmégo, dzieło Mallarmégo, które przysłania nam jeszcze osoba Mallarmégo, i będzie chodziło właśnie o *Rzut kośćmi*”[13].

Wydaje się, że w XX wieku sama istota poezji Mallarmégo ciągle jeszcze pozostawała w cieniu jego postaci owianej symbolistyczną legendą[14]. Czasami odkrywanie dzieła poety przebiegało dwuetapowo, za pośrednictwem Baudelaire’a, którego spadkobiercą niewątpliwie był Mallarmé. W ten sposób postrzegał mistrza symbolizmu Pierre Jean Jouve – w eseju *Język Mallarmégo* z 1942 roku pisał o kontynuacji Baudelairowskiej koncepcji poezji w zakresie poszukiwania konkretnych analogii i kulcie doskonałego Piękna. Ale odkrycie samego Mallarmégo miało dla Jouve’a znaczenie przełomowe, bo uwrażliwiło go na poezję, którą na skutek kultury szkolnej uważał za bezużyteczną i jałową i wobec której, jak pisze, odczuwał „głęboką pogardę”: „To Stefan Mallarmé, dzięki książce *Vers et Prose*, pewnego dnia i w jednej chwili zniweczył moje negatywne nastawienie do kwestii poetyckiej; nagle w Mallarmém zrozumiałem, że poezja istnieje”[15]. W pewnym sensie mroczne i niezrozumiałe, a zarazem rozbłyskujące światłem dzieło Mallarmégo rodziło u Jouve’a jednocześnie obawę i pożądanie. Mallarmé zaczarował młodego twórcę. Stąd poszukiwania nieoczywistej składni i rzadkich wyrazów, a także bezpośrednie nawiązania do tekstów poety. Ale nie tylko – jak pisze Béatrice Bonhomme, „Pierre Jean Jouve stworzył osobistą i mimetyczną więź z Mallarmém, więź obejmującą postawy życiowe i tworzenie”[16]. Obok do-

---

[11] Paul Valéry, *Le Coup de dés. Lettre au directeur des „Marges”*, w: *Œuvres*, t. 1, s. 624. Przekład cytatu za: Piotr Śniedziewski, *Mallarmé–Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo UAM 2008, s. 176.

[12] André Breton, *Lettre à Théodore Frankel*, 28 czerwca 1914 r., cyt. za: Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l’aventure surréaliste*, Paris: Corti 1975, s. 32.

[13] André Breton, *Lettre à Édouard Dujardin*, 8 grudnia 1923 r., w: idem, *Œuvres complètes*, t. 3, wyd. Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard 1999, s. 454.

[14] Należy wspomnieć, że ważny impuls dla powrotów do estetyki Mallarmégo po II wojnie światowej dostarczyły prace Henriego Mondora, lekarza chirurga a jednocześnie historyka literatury i niestrudzonego miłośnika twórczości mistrza symbolistów. Dzięki dwudziestoletnim badaniom poświęconym życiu i dziełu poety Mondorowi udało się napisać pierwszą kompletną i wzruszającą biografię Mallarmégo (*Vie de Mallarmé*, 1942) oraz wydać dzieła zebrane (*Œuvres complètes*, 1945).

[15] Pierre Jean Jouve, *La langue de Stéphane Mallarmé*, w: idem, *Stéphane Mallarmé. Essais et témoignages*, Neuchâtel: La Baconnière 1942, s. 27.

[16] Béatrice Bonhomme, *Jouve et Mallarmé*, w: *La poétique de Stéphane Mallarmé*, red. Samir Marzouki, Kamel Gaha, Paris–Tunis: Maisonneuse et Larose-ALIF 2001, s. 155.

świadczenia młodzieńczego kryzysu łączność z symbolistą dotyczy charakteru samej poezji, która opisuje niemoc twórczą, dąży do osiągnięcia pewnego duchowego ideału, zasadza się na słowie i zbliża do muzyki, a przy tym dotyka problemu pustki i straty. Można zatem mówić zarówno o tematycznych, jak i o formalnych powinowactwach istniejących pomiędzy dwudziestowiecznym poetą i pisarzem a odkrywanym przez niego w wielu aspektach mistrzem symbolizmu. Zresztą przykład Jouve'a stanowi jeden z wielu przypadków różnego rodzaju inspiracji i odwołań do Mallarmégo wśród twórców literatury XX wieku. Można powtórzyć za Yves'em Bonnefoy, że „wszyscy jesteśmy w jakimś stopniu uczniami Mallarmégo"[17]. W tym kontekście warto również przytoczyć to, co na temat różnorakich zastosowań Mallarmeańskich idei napisał w 1995 roku szwajcarski pisarz Pierre-Olivier Walzer: „Mallarmé jest i pozostaje dla wielu nowoczesnych twórców, od Valéry'ego do Bretona, od Claudela do Bonnefoy, od Thibaudeta do Blanchota, od Jakobsona do Kristevy, od Sartre'a do Ricœura, tym, z którym trzeba się skonfrontować, aby potwierdzić swoje wybory, i zmierzyć, pod kątem ostatecznego wysiłku, jakość własnych poczynań"[18].

Jednak odkrywanie i odwoływanie się do dzieła Mallarmégo wykracza poza ramy literatury i przybiera charakter interdyscyplinarny. Zresztą, jak wiadomo, sam poeta utrzymywał kontakty i współpracował z wieloma artystami. Wystarczy wspomnieć, że Édouard Manet zilustrował *Popołudnie fauna*, a Odilon Redon sporządził litografie do *Rzutu kośćmi*, dzięki czemu ten zaskakujący poemat, pierwowzór partytury literackiej, zyskał również aspekt plastyczny. W XX wieku nie chodzi już tylko o pewne dopełnienia tego, co stworzył Mallarmé, ale o odkrywanie wpływu jego myśli poetyckiej na rodzącą się sztukę nowoczesną. Za ciekawą próbę podsumowania tego procesu uznać można wystawę zorganizowaną w 2005 roku w Nantes o znaczącym tytule przywołującym tekst Mallarmégo „L'Action restreinte, sztuka nowoczesna według Mallarmégo". Co ciekawe, jak zaznaczał Jean-François Chevrier, pomysłodawca wystawy, na której zgromadzono około 600 dzieł, chodziło nie tyle o przedstawienie wpływu, co skutków oddziaływania twórczości poety na sztukę XX wieku[19]. Bo, jak podkreśla Pierre Cabanne, autor książki o relacjach pomiędzy artystami i pisarzami, Mallarmé był w swojej epoce jedynym poetą nie dziennikarzem i nie krytykiem sztuki, który od początku stawał w obronie „nowego malarstwa" i przed którym malarstwo otwierało możliwość literackiego oddziaływania na zmysł wzroku, o czym najlepiej świadczy forma *Rzutu kośćmi*[20]. Skoro Mallarmé świadomie kierował się w stronę różnych środków wyrazu, na wystawie zgromadzono zatem nie tylko obrazy zaprzyjaźnionych z nim malarzy, ale także wytwory wielu sztuk (architektury, muzyki, teatru, kina i oczywiście literatury) w bardziej czy mniej oczywisty sposób wynikające z koncepcji Mallarmégo.

Impulsem do spojrzenia na sztukę nowoczesną przez pryzmat Mallarmégo było interesujące odkrycie dokonane przez brytyjską historyk sztuki, Sophie Bowness, która zauważyła nieoczywiste odniesienie do Mallarmégo w obrazie

---

[17] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel: La Baconnière 1981, s. 94.

[18] Pierre-Olivier Walzer, *Approches II, Mallarmé et Valéry*, Paris: Honoré Champion 1995, s. 19.

[19] Zob. François Chevrier, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Nantes: Musée des Beaux-arts de Nantes 2005, s. 15.

[20] Zob. Pierre Cabanne, *La main et l'esprit: artistes et écrivains du XVIII^e siècle à nos jours: destins croisés*, Paris: Éditions de l'Amateur 2002, s. 150.

Georges'a Braque'a *Mandora*[21]. Ten niewielki instrument muzyczny z rodziny lutni był popularny w XVI i XVII wieku, a następnie popadł w zupełne zapomnienie. Jego nazwa należała zatem do archaizmów i jak przekonuje Sophie Bowness, Braque w 1909–1910 roku musiał natknąć się na mandorę w wierszach Mallarmégo (*Firankę nagle w nic rozwiało* i *Święta*). Jakkolwiek by nie było, przekonanie o łączności pomiędzy estetyką Mallarmégo a kubizmem zaakcentowane zostało już w 1948 roku przez kolekcjonera, historyka sztuki i słynnego marszanda kubistów Daniela-Henry'ego Kahnweilera w tekście pod tytułem „Mallarmé i malarstwo"[22]. Uznając kubizm za sztukę, która nie naśladuje natury, a jedynie opiera się na przedstawieniu pewnych relacji formalnych, Kanhweiler porównuje ją do pisania, którego znaki odczytuje widz, nie odwołując się przy tym do rzeczywistości. Podobnie jak poezja Mallarmégo sztuka kubistów poprzez autonomiczność swoich znaków wpisuje się w estetykę tworzenia zaprzeczającą zasadzie mimesis. Tak jak Mallarmé uważał, że poezję tworzy się ze słów, tak kubiści przyjęli, że obrazy powstają z kolorów, którym artysta nadaje pewną wartość semiotyczną. Według Kahnweilera odkrycie estetyki literackiej Mallarmégo umożliwiło wypracowanie estetyki malarskiej kubistów, którzy dzięki lekturze tekstów poety zyskali odwagę tworzenia malarskich znaków przeznaczonych do odszyfrowania przez oglądających. Za sprawą refleksji na temat istoty malarstwa Mallarmé, obok Maneta, odegrał zatem ważną rolę w procesie uwalniania malarstwa i określenia właściwego charakteru tej sztuki. W swoim rewolucyjnym myśleniu o literaturze wyznaczył *a priori* charakter rewolucji w sztuce.

Jednak chyba najbardziej inspirujące dla artystów współczesnych Mallarmému, jak i późniejszych, było odkrywanie muzyczności jego poezji i tworzenie do niej kompozycji. Stało się to w jakimś sensie na przekór myśli Mallarmégo, który dążył do odebrania muzyce tego, co ta sobie niesłusznie przywłaszczyła, a co pierwotnie należało do poezji. Stąd mając do dyspozycji jedynie słowa i biel strony, poeta podejmował próby orkiestracji wiersza w *Popołudniu fauna*, zaznaczając pauzy w muzycznym przebiegu utworu, a przede wszystkim dążył do osiągnięcia muzyczności samego tekstu za pomocą uprzestrzennienia poezji na wzór partytury, o czym najlepiej świadczy *Rzut kośćmi*. Chociaż według anegdoty Mallarmé miał wyrazić zdziwienie na wieść o tym, że Debussy zamierza skomponować muzykę do jego wiersza, preludium *Popołudnie fauna* z 1894 roku pozostaje najbardziej znaną ilustracją muzyczną poezji Mallarmégo. To pierwsze arcydzieło Debussy'ego, jak wynika z jego listu do poety, miało zostać „podyktowane" przez flet fauna. W odpowiedzi Mallarmé przyznał, że muzyka nie kłóci się z jego wierszem i idzie jeszcze dalej, „w prawdziwej nostalgii i świetle"[23]. Wydaje się, że odkrycie twórczości Mallarmégo wskazało Debussy'emu jego własną artystyczną drogę – odrzuciwszy klasyczny schemat utworu muzycznego, kompozytor stworzył

[21] Jak podaje François Chevrier, związek pomiędzy obrazem Braque'a a sonetem Mallarmégo został zasygnalizowany przez Sophie Bowness w artykule *Braque and Music* opublikowanym w katalogu wystawy *Braque Still Lifes and Interiors* (Walker Art Gallery: Liverpool 1990, s. 57–65). Artykuł ten sytuuje łączność pomiędzy artystami w kontekście upodobań muzycznych Braque'a i znaczenia twórczości Mallarmégo dla kompozytorów francuskich od końca XIX wieku (Debussy, Ravel, Satie). Zob. François Chevrier, *L'Action restreinte*, s. 113.

[22] Daniel Henry Kahnweiler, *Mallarmé et la peinture*, w: idem, *Confessions esthétiques*, Paris: Gallimard 1963, s. 214–221.

[23] Zob. Claude Debussy, *Claude Debussy: lettres*, Paris: Hermann 1980, s. 70.

nowy styl, w którym dysonans nabrał innego znaczenia, a dzieło, niczym wiersz Mallarmégo, który miał sugerować, a nie nazywać, pozostawało otwarte na wielość możliwych interpretacji.

Odkrycie innych tekstów i ich muzyczne przekłady nastąpiły już po śmierci poety – wśród tych najbardziej udanych pozostaje bez wątpienia zbiór pieśni *Trois poèmes de Mallarmé* Debussy'ego z 1913 roku i skomponowany w tym samym roku utwór wokalno-instrumentalny Ravela o bardzo podobnym tytule *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*. Co ciekawe, niezależnie od siebie, na trzy wiersze Mallarmégo kompozytorzy wybrali aż dwa te same utwory i umieścili je w swoich kompozycjach w tym samym porządku. Obu także udało się zastosować stricte muzyczne rozwiązania formalne idealnie współgrające ze strukturą wierszy, co jedynie potwierdza muzyczny charakter tych utworów nadany im przez samego poetę. Ale nawiązań do różnych tekstów Mallarmégo było w muzyce znacznie więcej – wystarczy wspomnieć późniejsze utwory Ravela czy *Chansons bas* Dariusa Milhaud. Nowoczesność teoretycznych poglądów poety odkryje na nowo muzyczna awangarda, wśród której wyróżnia się nazwisko Pierre'a Bouleza. Tak pisał w 1960 roku pod wpływem między innymi Mallarmégo i jego idei Książki: „Wydaje mi się, że w zakresie organizacji, struktury mentalnej dzieła, niektórzy pisarze do tej pory poszli znacznie dalej niż muzycy"[24]. Boulez jest autorem kompozycji bezpośrednio wyrastających z refleksji nad dziełem poety: *Pli selon pli/Portrait de Mallarmé* (1958–1962) improwizacji na sopran i orkiestrę, będącej swoistą interpretacją kilku najbardziej znanych sonetów poety; oraz *Trzeciej Sonaty* na fortepian, w której kompozytor podjął świadomą próbę muzycznej transpozycji projektu Książki.

Nie sposób pominąć też artystycznego odkrywania tego, co zawiera poemat *Rzut kośćmi* będący, jak pisze Piotr Rypson, zwiastunem nowych tendencji w obrazowaniu słowem na przestrzeni XIX i XX wieku[25]. Poemat Mallarmégo, a zwłaszcza jego drugie wydanie z 1914 roku, otwiera nowożytną tradycję tzw. książki artystycznej. *Rzut kośćmi* to także doskonały przykład liberatury, czyli tego rodzaju utworu literackiego, w którym tekst i wizualna strona książki stanowią całość. Z kolei dla Michela Butora, którego twórczość literacka, podobnie jak to było u Mallarmégo, wyraża obsesję na punkcie muzyki i malarstwa, poemat ten jest po prostu partyturą, której główne zdanie napisane wielkimi literami „RZUT KOŚĆMI NIGDY NIE ZNIESIE PRZYPADKU" jawi się jako tenor charakterystyczny dla chorału gregoriańskiego, a pozostałe rozproszone wokół niego słowa są ozdobnikami głównej melodii[26]. Istotną rolę odgrywa tutaj również cisza symbolicznie ujęta bielą strony. Estetyka ciszy rozwinie się w pełni w latach 50. XX wieku u Bouleza i Johna Cage'a, twórcy utworu *4'33"*, który zbudowany jest jedynie z pauz.

Próba wpisania przez Mallarmégo idei muzyki w przestrzeń wiersza stale powraca w poszukiwaniach współczesnych artystów. Jak sugeruje Guy Lelong,

---

[24] Pierre Boulez, *Zu meiner III Sonate*, cyt. za Ivanka Stoïanova, *La musique et Mallarmé*, w: *Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*, red. Yves Peyré, Paris: Gallimard 1998, s. 130.

[25] Zob. Piotr Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa: Akademia Ruchu 1989, s. 251.

[26] Zob. Jean-Max Colard, Christine Marcandier, *Entretien avec Michel Butor*, „Eden'Art" 1994, nr 2.

warto wspomnieć o dwóch realizacjach, które odnoszą się *explicite* do Mallarméańskiej idei przestrzeni[27]. Pierwszą z nich jest dzieło zatytułowane *Mobiles* i stworzone dla *Cité de la Musique* w Paryżu w 2001 roku przez kompozytora Marca-André Dalbavie. Kompozytor umieścił w różnych częściach sali koncertowej cztery grupy instrumentów i cztery grupy śpiewaków, a celem jego przedsięwzięcia było stopniowe przekształcanie szumu wywołanego przez zajmującą miejsca publiczność i przez odgłosy strojenia instrumentów w „muzykę czystą". Z pozornie niezwiązanych ze sobą rozmów na temat samego miejsca wyrasta tekst, który przewija się wśród czterech grup wokalistów. Ten mówiony tekst powoli, dzięki powtarzanym słowom i logicznie łączącym się zdaniom, staje się rytmiczny i dosłownie krąży wokół publiczności – przestrzeń dźwiękowa przekształca się w przestrzeń rytmiczną, wprawione zaś w ruch słowo przechodzi w śpiew. Podobnie jak w *Rzucie kośćmi* następuje uprzestrzennienie tekstu, a sens dzieła wynika z odpowiedniego zastosowania mechanizmów dźwiękowych.

Drugim dziełem jest instalacja-pokaz dźwiękowy Jeana-Luca Hervé zatytułowany *Germination/Kiełkowanie* i stworzony w 2013 roku dla przestrzeni paryskiego IRCAM-u (Centrum Badawczo-Koordynacyjnego Akustyki i Muzyki), ale prezentowany również w innych miejscach, na przykład podczas festiwalu *Musica Electronica Nova* we Wrocławiu w 2016 roku. Dzieło osnute wokół relacji wnętrza z otwartą przestrzenią zostało podzielone na dwie części, z których pierwsza jest po prostu utworem muzycznym na zespół instrumentalny wykonywanym w sali. Część druga to instalacja elektroakustyczna na zewnątrz budynku. W zamyśle autora chodzi zatem o stworzenie relacji pomiędzy dźwiękiem i miejscem, o nadanie przestrzeni innych cech poprzez muzykę, która w niej zabrzmi, i swego rodzaju przedłużenie doświadczenia wyniesionego z sali koncertowej. Dlatego po wysłuchaniu koncertu publiczność, kierowana ciągiem muzycznych wskazówek dochodzących z głośników, udaje się na plac znajdujący się dokładnie nad salą koncertową. Można tam odnaleźć ten sam układ przestrzeni zarezerwowanej dla publiczności i dla utworu muzycznego. Z tym że pojawia się tutaj jeszcze interesujący aspekt scenograficzny – pędy traw umieszczone na placu, wyrastające spośród betonowych płyt. *Kiełkowanie* ma odzwierciedlać i ucieleśniać przenikanie muzyki z sali i jej wyrastanie na powierzchni. Uzyskana w ten sposób transformacja przestrzeni nawiązuje do przemiany białej strony skomponowanej według myśli autora *Rzutu kośćmi*.

Jak pokazuje zaledwie kilka przykładów zaczerpniętych z literatury, sztuki i myśli o muzyce twórczość Mallarmégo nie przestaje powracać i zachęcać do polemiki. Obok tych, którzy zachwycili się myślą i poszukiwaniami estetycznymi poety, znajdują się tacy, którzy powrócili do jego koncepcji niejako mimo woli, *implicite*. Jakkolwiek by nie było, Mallarmé odegrał kluczową rolę w kształtowaniu literackiej i artystycznej nowoczesności.

[27] Zob. Guy Lelong, *La poursuite des opérations mallarméennes, aujourd'hui*, w: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, red. Antoine Bonnet, Pierre-Henry Frangne, Rennes: PUR 2016, s. 199–203.

BIBLIOGRAFIA

Bonhomme Béatrice, *Jouve et Mallarmé*, w: *La poétique de Stéphane Mallarmé*, red. Samir Marzouki, Kamel Gaha, Paris–Tunis: Maisonneuse et Larose-ALIF 2001, s. 151–182.
Bonnefoy Yves, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel: La Baconnière 1981.
Bonnet Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris: Corti 1975.
Breton André, *Œuvres complètes*, t. 3, wyd. Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard 1999.
Cabanne Pierre, *La main et l'esprit: artistes et écrivains du XVIII^e siècle à nos jours: destins croisés*, Paris: Éditions de l'Amateur 2002.
Chevrier François, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Nantes: Musée des Beaux-arts de Nantes 2005.
Colard Jean-Max, Marcandier Christine, *Entretien avec Michel Butor*, „Eden'Art" 1994, nr 2.
Debussy Claude, *Claude Debussy: lettres*, Paris: Hermann 1980.
Huysmans Joris-Karl, *Na wspak*, przeł. Julian Rogoziński, Warszawa: Czytelnik 1976.
Jouve Pierre Jean, *Stéphane Mallarmé. Essais et témoignages*, Neuchâtel: La Baconnière 1942.
Kahnweiler Daniel Henry, *Confessions esthétiques*, Paris: Gallimard 1963.
Lelong Guy, *La poursuite des opérations mallarméennes, aujourd'hui*, w: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, red. Antoine Bonnet, Pierre-Henry Frangne, Rennes: PUR 2016, s. 189–203.
Mallarmé, Mémoire de la critique, wstęp i wyd. Bertrand Marchal, Paris: PUPS 1998.
Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, t. 1, wyd. Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1998.
Rypson Piotr, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa: Akademia Ruchu 1989.
Stoïanova Ivanka, *La musique et Mallarmé*, w: *Mallarmé 1842–1898. Un destin d'écriture*, red. Yves Peyré, Paris: Gallimard 1998, s. 127–135.
Śniedziewski Piotr, *Mallarmé–Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo UAM 2008.
Valéry Paul, *List o Stefanie Mallarmé*, przeł. Donata Eska, w: idem, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór Aleksandra Olędzka-Frybesowa, wstęp Maciej Żurowski, Warszawa: PIW 1971.
Valéry Paul, *Œuvres*, t. 1, wyd. Jean Hytier, Paris: Gallimard 1957.
Walzer Pierre-Olivier, *Approches II, Mallarmé et Valéry*, Paris: Honoré Champion 1995.
Wyzewa Teodor de, *Uwagi o twórczości poetyckiej pana Mallarmé*, przeł. Maciej Żurowski, w: *Symbolizm francuski i Młoda Polska*, red. Henryk Chudak, Warszawa: Instytut Romanistyki UW 1994.

CONTINUAL RETURNS. ON LITERARY AND ARTISTIC DISCOVERING OF MALLARMÉ

Summary

The article discusses selected literary and artistic discoveries of Mallarmé's aesthetics from the end of the 19th to the beginning of the 21st century. Mallarmé, whom Verlaine included in the circle of "poètes maudit" and who was considered a master of decadence thanks to Huysmans's novel *Against Nature*, was announced a surrealist in *Surrealism Manifesto* by André Breton and his name appeared in the writing of Valéry and other 20th-century poets and writers. The Cubists were delighted with "spatialization" of poetry in *A Roll of the Dice*. In addition, constant discovering of the poet by the composers – from Debussy and Ravel, through Boulez, to the contemporary artists such as Marc-André Dalbavie or Jean-Luc Hervé cannot be overlooked.

Trans. Izabela Ślusarek

Magdalena Kowalska
(Uniwersytet Warszawski)

XAVIER FORNERET ODCZYTANY PRZEZ SURREALISTÓW I CZYTANY NORWIDEM*

Poeta – deprecjonująco zaliczany do „romantyków pomniejszych”[1] oraz „prowincjonalnych twórców”[2] – Xavier Forneret (1809–1884) jest autorem kilkudziesięciu tomów o różnej przynależności gatunkowej, zawierających między innymi dramaty, aforyzmy oraz wiersze. Tytuł zbioru z 1838 r., *Vapeurs, ni vers, ni prose* (Opary, ni wierszem, ni prozą)[3] manifestuje metakrytyczne nastawienie (często obecne u tego poety[4]) oraz intryguje wyjściowym nonszalanckim i ostentacyjnym niezdecydowaniem, dotykającym kluczowych punktów romantycznego namysłu autotematycznego: zagadnienia języka poetyckiego oraz synkretyzmu dzieła. W artykule przedstawiam krótko najważniejsze punkty zwrotne recepcji Fornereta, bazując na tekstach powstałych już za życia autora oraz późniejszych, dwudziestowiecznych, następnie słuszność tych ocen jest weryfikowana w odniesieniu do tomu o intrygującym genologicznym rozsądzeniu w tytule, a myśl autora osadzona w kontekście myśli romantycznego pokolenia. Finalnie zaś proponuję szkic komparatystycznej próby interpretacji wiersza *Elle* Fornereta oraz *Polki* Cypriana Norwida, aby ukazać, jak romantyzm autorów – wielokierunkowy, niezwyczajny, a niekiedy kwestionowany – reaguje z tendencjami innych stylów, wykształcając własny i niepowtarzalny rys.

W artykule opublikowanym w „Le Figaro” 26 lipca 1859 r.[5] – jednym z niewielu, które za życia Fornereta stanowiły próbę interpretacji jego twórczości – Charles Monselet poświęcił *Vapeurs, ni vers, ni prose* pięć linii tekstu wśród czterech sekcji złożonych z kilku akapitów. Obszerne opisy dotyczyły natomiast

* Publikacja powstała w ramach projektu badawczego „Wiersz litanijny w kulturze regionów Europy”. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/E/HS2/00665.

[1] *Les petits romantiques français*, red. Francis Dumont, „Cahiers du Sud” 1949. Zob. także Max Milner, *Les „Cahiers du Sud” ont-ils inventé les „petits romantiques”?*, „Romantisme” 1988, nr 59, s. 83–90.

[2] *Literatura francuska*, t. 2: *XIX i XX wiek*, red. Antoine Adam, Georges Lerminier, Édouard Morot-Sir, przeł. Joanna Arnold-Ejsmond et al., Warszawa: PWN 1980, s. 146.

[3] Takie tłumaczenie Zofii Krystyny Żytowieckiej zawiera polski przekład *Literatury francuskiej*, ibidem, s. 147.

[4] Forneret jest autorem tomu *Sans titre* (1838) oraz *Encore un an de „Sans titre”* (1840).

[5] Charles Monselet, *Le Roman d’un provincial*, „Le Figaro” 26.07.1859, s. 5–6.

szczegółów ekscentrycznego sposobu bycia poety: zwyczaju ubierania się w czarny płaszcz, zakładania czarnego kapelusza i chodzenia z czarno-białą laską, udawania się na spoczynek do trumny. Do legendy przeszły też działania, poprzez które, zdaniem komentatorów, Forneret marnotrawił rodzinny majątek: wydawał bowiem własnym sumptem tomy poezji i wystawiał dramaty, dbając o rozgłos w dniu premiery (szczególnie zapamiętano wydarzenia w Dijon przed pierwszym spektaklem *L'Homme noir*). Opowiadano też, że poeta mieszka w gotyckiej wieży i całymi nocami grywa na skrzypcach. Pośród tych sensacyjnych doniesień, skwapliwie gromadzonych przez Monseleta, refleksje o twórczości Fornereta nie wybijały się na pierwszy plan, z wyjątkiem również ubarwionych uwag wydawniczych: „Jego dzieła nigdy nie dotarły do tłumów, mimo typograficznych dziwactw wszelkiego rodzaju"[6]. Wśród tych osobliwości Monselet wskazywał na takie zjawiska jak strona tytułowa z białymi literami na czarnym tle lub np. druk tylko jednej linii na każdej ze stron. Krytyk kpiącym tonem komentował aspiracje poety pochodzącego z Burgundii: „Prawie wszystkie dzieła Pana Fornereta zostały wydane w Paryżu. Znalezienie odpowiedzi na pytanie, dlaczego minęły niezauważone, jest zadaniem, które wydaje nam się interesujące; stawia ono w nowym świetle prowincjonalne dążenia"[7].

Vapeurs, ni vers, ni prose Fornereta zostały przedstawione czytelnikowi „Le Figaro" jako „najbardziej wyjątkowe z jego dzieł"[8]. Zdaniem Monseleta jest ono owocem „omotania lirycznością"[9] w tym okresie twórczości. Poza szeregiem synonimicznych określeń, które miały na celu uwydatnienie odmienności tomu, nie podano szczegółów tej poetyckiej wyjątkowości, krytyk wspomniał tylko, że schemat rymów w *Vapeurs, ni vers, ni prose* nie podlega żadnym regułom.

Czy sądy zawarte w przedstawionym artykule Monseleta można traktować jako streszczające dzieje recepcji Fornereta w jego epoce? Należy stwierdzić, że tak, chociaż zarazem przyznać, że tę kategoryczną ocenę o przedziwności dzieł twórca zawdzięczał dziennikarzowi, który znany był z konserwatywnych poglądów na sztukę poetycką. Niecałe dziesięć lat później wraz z kilkoma poetami Monselet stworzył parodię antologii *Parnasse contemporain*. We wstępie do *Parnassiculet contemporain* wyjaśniał funkcję zbioru:

> Znamy poruszenie, nieproporcjonalne z wartością wierszy, jakie niedawno wywołało około trzydziestu poetów z ich tomem nowych poezji zaprezentowanych publiczności jako wyraz poezji współczesnej. Sześciu innych poetów, oburzonych tak wielką chełpliwością, zechciało ofiarować trochę skromności swoim braciom w Apollonie[10].

---

[6] Ibidem, s. 5: „Ses ouvrages ne sont cependant jamais arrivés à la foule, malgré des excentricités typographiques de toute sorte" (M.K.). Przy tłumaczeniach tekstów francuskich w nawiasie podaję inicjały tłumacza: J.L. – Jerzy Lisowski, M.K. – Magdalena Kowalska.

[7] Ibidem: „Rechercher pourquoi ils ont passé inaperçus est une étude qui nous a paru intéressante; elle éclaire certains côtés nouveaux des tentatives provinciales; [...]" (M.K.).

[8] Ibidem: „la plus singulière peut-être de ses productions" (M.K.).

[9] Ibidem: „la tarentule du lyrisme" (M.K.).

[10] *Le Parnassiculet contemporain*, Paris 1872, s. 5–6: „On sait le bruit, disproportionné avec leur mérite, qu'ont fait récemment une trentaine de poëtes de tous poils avec un volume de vers nouveaux présentés par eux au public comme l'expression de la poésie contemporaine. Une demi-douzaine d'autres poëtes, à bon droit scandalisés d'une si énorme prétention, ont voulu ramener à plus d'humilité leurs frères en Apollon [...]" (M.K.).

Milczenie, które zapanowało w kwestii Fornereta po artykule z 1859 r., poprzedzonym kilkoma mniejszymi, ale o równie ironicznym charakterze[11], jest dowodem nikłego odbioru lirycznej części jego twórczości wśród jemu współczesnych. Wobec tego nie zaskakuje fakt, że prawie pół wieku po śmierci Fornereta André Breton w numerze pisma „La Révolution surréaliste" (1 października 1927) mógł zapytać: „Kim jest Forneret?" i szczerze odpowiedzieć: „Tego nie wiemy". Dodawał jednak z emfazą: „Lecz na pewno głosem, jakiego jeszcze nie słyszeliśmy, głosem o miłości, który rozdziera niebo i ziemię". „Forneret?" pytał po raz drugi, tym razem mówiąc: „Człowiek, którego spotkaliśmy w ciemnościach i którego rękę ucałowaliśmy"[12]. Breton pokusił się jednak także o bardziej konkretną, a mniej poetycką odpowiedź dotyczącą Fornereta, nazywając go „surréaliste dans l'aphorisme"[13]. W tym numerze pisma opublikowano utwór z tomu *Vapeurs, ni vers, ni prose*: *Un pauvre honteux* oraz wcześniejsze, z 1836 r., opowiadanie: *Et la lune donnait et la rosée tombait*. Inny utwór z tomu *Vapeurs, ni vers, ni prose*, zatytułowany *Jeux de mère et d'enfant*, został z kolei wspomniany w numerze 10 magazynu „Minotaure" w 1937 r. Napisano o nim, że „antycypuje z niepokojącą naiwnością obraz kliniczny współczesnych teorii psychoanalitycznych"[14]. Jak zauważa Jean-Luc Steinmetz, poprzez artykuły ukazujące się w czasopismach: „La Révolution surréaliste", „Le Surréalisme au service de la révolution" oraz „Minotaure" uwidacznia się rola Bretona w procesie przypominania o osobliwych, wyśmiewanych poetach, co do których próby ich wpisania w obraz romantyzmu kreowany w podręcznikach szkolnych nie powiodły się[15]. Breton powrócił do Fornereta w *Antologii czarnego humoru* (1940), w której po krótkim wstępie powielającym treść artykułu z „Minotaure" zamieszczono *Un pauvre honteux* – utwór, który odegrał, jak można zauważyć, kluczową rolę w recepcji surrealistów – oraz wybór aforyzmów z tomu *Encore un an de „Sans titre"*. Paradoksem recepcji Fornereta jest fakt, że, jak Breton sam wyznał, zainteresował się tą postacią po lekturze artykułu z „Le Figaro" z 1859 r., który zresztą w ocenie Bretona bardziej podsycił ciekawość niż ją zaspokoił[16]. Twórcą *Pól magnetycznych* najwyraźniej zawładnęła idea unikalności Fornereta propagowana przez Monseleta, ponieważ na początku wprowadzenia wyrażał zdziwienie faktem, że

[11] Eldon Kaye, *Xavier Forneret dit „L'homme noir"*, Genève: Droz 1971, s. 34.

[12] [b.a.], *Et la lune donnait et la rosée tombait*, „La Révolution surréaliste", 1.10.1927, s. 12: „Qui est Forneret? Nous ne savons pas. [...] Mais surtout une voix toujours inouïe, qui est celle de l'Amour, déchirait le ciel et la terre. Forneret? Un homme que nous avons rencontré dans les ténèbres et à qui nous avons baisé les mains" (M.K.).

[13] „This Quarter", September 1932: *Surrealist Number*. W podobnym tonie o Fornerecie wspominał też inny, mniej znany poeta publikujący w latach 20. XX wieku, Fernand Chaffiol-Debillemont: „C'est par *Vapeurs, ni vers ni prose* (Duverger, 1838), que j'ai été introduit dans le monde extravagant de Xavier Forneret. Le livre est noblement imprimé. L'auteur avait soigné l'écrin. Je l'ouvris et restai confondu. Et nous avons découvert l'Annonciateur de la poésie moderne". Zob. Fernand Chaffiol-Debillemont, *Petite suite excentrique: Xavier Forneret*, Paris: Mercure de France 1952, s. 18.

[14] *Minotaure. Revue Artistique et Littéraire (1936–1937)*, New York: Arno Press 1968, s. 8: „Un poème comme *Jeux de Mère et d'Enfant*, dans *Vapeurs, ni vers, ni prose*, anticipe avec une naïveté déconcertante sur l'illustration clinique des théories psychanalytiques d'aujourd'hui" (M.K.).

[15] Jean-Luc Steinmetz, *Pour en finir avec les „petits romantiques"*, „Revue d'histoire littéraire de la France" 2005, nr 4, s. 896.

[16] Xavier Forneret, *Œuvres. Précédé d'un texte d'André Breton*, Paris: Arcanes 1952, s. 12.

„autor ponad dwudziestu tak wyjątkowych dzieł przeszedł prawie kompletnie niezauważony”[17]. W tej przedmowie są też obecne wątki, które wydają mi się kluczowe: Breton uwypuklał nierówny poziom dzieła Fornereta, w którym jego zdaniem nowatorstwo sąsiadowało z naśladownictwem, a wyjątkowość poetyckiej ekspresji z ubóstwem myśli[18].

Specjalne miejsce dla Fornereta w procesie historycznoliterackim zostało też zaproponowane w pracach współczesnych badaczy. W *Le Renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle* możemy przeczytać, że „Forneret jest prawie zawsze cytowany z powodu tych samych utworów (*Elle*, *Un pauvre honteux*) i tych samych osobliwości”[19], co zdradza jednak pewną niepewność w obrębie poruszanej materii, ale autorzy przedstawiają też skrupulatnie argumentację za uznaniem Fornereta za „prekursora *vers libre*”[20]. Co ważne, materiał dowodowy jest konstruowany na podstawie właśnie *Vapeurs, ni vers, ni prose*, przede wszystkim jednego z trzech wierszy z tomu zatytułowanych *Elle*[21]. Charakteryzuje się on różną długością wersów (podczas gdy temat mógłby narzucić wypowiedź w strofach złożonych z aleksandrynów), a jeżeli wersy są równej długości, to jest to zarazem metrum o różnej postaci, jak dziesięciozgłoskowiec 4+6 i 5+5. Autorzy cytują też *Vapeur XVII*: *Un en deux* jako materiał egzemplifikacyjny dla oryginalnych rozwiązań typograficznych bliskich symbolistom. Jest to utwór monorymiczny, w którym wersy są uporządkowane od najkrótszego do najdłuższego, zawierają liczne wyróżnienia majuskułą, a centrum wiersza, punkt ciężkości w środkowej części każdego wersu, tworzy zwrot „c’est”, zbliżony dźwiękowo do „seul” zastępującego go w przedostatnim wersie.

Tytuły, którymi szafowano w interpretacjach Fornereta, takie jak: „głos, którego do tej pory nie słyszano”, „zwiastun poezji współczesnej”, „surrealista w aforyzmie”, „prekursor *vers libre*”, po uważnej lekturze całości *Vapeurs, ni vers, ni prose* wydają się jednak stworzone na wyrost. Wspominając wielokrotnie w artykule *Un pauvre honteux* (utwór z domieszką makabry, do którego inspiracji dostarczyło powiedzenie zasłyszane przez dziecko: „Si tu as faim, mange une de tes mains”), *Un en deux* czy jednowersowe *Elle est morte pour moi* w znacznej mierze wyczerpaliśmy potencjał nowatorski zbioru, choć tom liczy trzydzieści sześć utworów (trzydzieści cztery *Vapeurs* i dwa niepoliczone wiersze obdarzone tylko indywidualnym tytułem, umieszczone zaraz po przedmowie). Wydaje się, że choć surrealiści wydobyli z zapomnienia dzieło Fornereta, to skierowali tory interpretacji późniejszych pokoleń bezdyskusyjnie w jednym kierunku, co w tym stopniu może być niesprawiedliwe dla poety, że wszystko, co nie odpowiadało temu portretowi prekursora i ekscentryka, należało zlekceważyć jako „grafomańskie”. Jednakże tom ten nie zasługuje tylko na recepcję wybiórczą, uwzględniającą utwory uznane za odpowiednio nowoczesne, a pomijającą inne. Głos poety usłyszano, a jednak go

[17] Ibidem, s. 1: „d’où vient que l’auteur d’une vingtaine d’ouvrages aussi singuliers soit passé presque complètement inaperçu” (M.K.).

[18] Ibidem: „comment s’explique l’extrême inégalité de sa production, où la trouvaille la plus authentique voisine avec la pire redite, où le sublime le dispute au niais, l’originalité constante de l’expression ne laissant pas de découvrir fréquemment l’indigence de la pensée”.

[19] Michèle Aquien, Jean-Paul Honoré, *Le Renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, Paris: Nathan 1997, s. 59 (M.K.).

[20] Ibidem, s. 58 (M.K.).

[21] Kaye błędnie podaje cztery (*Xavier Forneret dit „L’homme noir”*, s. 119).

nie rozumiano i bez odczytania w kontekście jemu współczesnych sądów o roli poety i kategorii poezji wikłano się w dziwne interpretacje. Podam przykład takiego, moim zdaniem, płytkiego odczytania: Monselet argumentował: „W jego stylu, to prawda, zabrakło cech, które pozwoliłyby zgromadzić wokół jego dzieła liczną publiczność. Zdawał sobie sprawę z tego w przedmowie do *Czasu straconego* (1840), kiedy pisał: «Wszystko jest odczuwane we mnie, lecz nigdy nie udaje się tego wyrazić»"[22]. Taki wątek poetyckiej samokrytyki pojawił się u Fornereta już wcześniej, w przedmowie do tomu *Vapeurs, ni vers, ni prose*:

> Autor rozumie poezję tak, jak nigdy nie będzie potrafił ją stworzyć, to znaczy wielką, wyniosłą, wzniosłą, naiwną, żarliwą, kpiącą, delikatną, słodką, kąśliwą, melancholijną, wzdychającą, przesadną, dzienną, nocną, jaśniejącą i czarną.
> Dla niego, na tym świecie, poezja we wszystkim, to jego marzenie[23].

Czy jednak poeta wyznaje w taki sposób tylko niemożność dotarcia do odbiorców, główną oś konfliktu rysując między poetą a publicznością, jak sądził Monselet[24], czy raczej taka deklaracja jest romantycznym przyznaniem się do trudu zamknięcia w słowie bogactwa przeżyć, bolesnego rozdźwięku między duchem a ciałem, a zarazem parafrazą projektu progresywnej poezji uniwersalnej?

Jeżeli podejmie się próby bliższego odczytania *Vapeurs, ni vers, ni prose*, można dojść do zaskakujących wniosków. Tam, gdzie chciano widzieć prekursorstwo Fornereta w zakresie władania wyobraźnią i poddawania się strumieniowi chaotycznych myśli, poeta sam podpowiada, że powstanie utworu wiąże się ze stanem chorobowym – w przypisie do *Vapeur XXVI* wyznaje, że był złożony grypą[25] – czy też ze wspomnieniem koszmarów sennych. Fantastyczne pomysły, którym dawał wielokrotnie wyraz, wypływają z wędrówki duszy, o której poeta pisze we wstępie, że zdarza się często, ale są trzy promienie, które sprowadzają ją na właściwe tory:

> Bóg, kobieta i serce człowieka.
> Bóg jest wszystkim na niebie i ziemi.
> Kobieta jest wszystkim na ziemi.
> Serce ludzkie prawie nigdzie nie jest niczym[26].

---

[22] Charles Monselet, *Le Roman d'un provincial*, s. 6: „Sa manière, il est vrai, manque de qualités qui rallient un public. Il s'en est rendu compte lui-même dans quelques lignes d'avant-propos de *Temps perdu*: «Tout est senti chez moi, sans jamais bien en sortir»" (M.K.).

[23] Xavier Forneret, *Vapeurs, ni vers, ni prose*, Paris: E. Duverger 1838, s. vii: „L'auteur comprend la poésie comme il ne pourra jamais la faire, c'est-à-dire grande, élevée, sublime, naïve, ardente, railleuse, fine, emportée, suave, mordante, mélancolique, soupirante, onctueuse, toute de jour, toute de nuit, brillante ou noire. Pour lui, dans ce monde, la poésie en tout, c'est son rêve" (M.K.).

[24] Kuriozalna jest także interpretacja tego fragmentu przez Anthony'ego Zielonkę, który uznaje, że nagromadzenie przymiotników świadczy o ironicznym wydźwięku (*Les préfaces, prologues et manifestes des „Petits Romantiques"*, „Romantisme" 1988, nr 59, s. 79).

[25] Xavier Forneret, *Vapeurs, ni vers, ni prose*, s. 279: „Quand j'ai rêvé cela, j'étais pris par la Grippe".

[26] Ibidem, s. vi:
Dieu, la femme et le cœur humain.
Dieu, c'est tout sur la terre et au ciel.
La femme, c'est tout sur la terre.
Le cœur humain n'est presque rien nulle part (M.K.).

Te trzy promienie ujawniają oczywiście główne nurty tematyczne tomu. Religijne ukierunkowanie daje o sobie znać częstotliwością pojawiania się motywu modlitwy, któremu patronuje Alphonse de Lamartine[27]. W pozostałych utworach, obok *Vapeur I* (*Écrit dans un cimetière. Il y a déjà longtemps*), który stanowi zapis refleksji poczynionych podczas kontemplacji w przestrzeni cmentarnej i zawiera spostrzeżenia o wadze i celach modlitwy[28], często staje się ona podstawowym komponentem, jak w *Vapeur XXXI*: *Besoin de dire*, *Vapeur XXXIII*: *Quelques-unes doivent dire cela*. W obydwu utworach modlitwa wiąże się ze statusem osoby ją odmawiającej: są to zakochani, szczęśliwie bądź nie. Tematyka miłosna, ewokowana w przedmowie poprzez wprowadzenie postaci kobiety i motywu „serca", jest reprezentowana w *Vapeurs, ni vers, ni prose* przede wszystkim przez wiersze zatytułowane *Elle*, ma jednak charakterystyczny rys miłości zagrożonej. Pierwszy z kolei *Vapeur* noszący tytuł *Elle* zostanie omówiony w dalszej części artykułu, przypomina on laudację zakochanego; drugi, *Vapeur X*, poraża realizmem turpistycznych wyobrażeń, do których inspiracji dostarczył koszmar senny, o czym zawiadamia autorski dopisek pod wierszem: „J'avais rêvé qu'elle était morte"[29]. *Vapeur XX* powraca natomiast do subtelnej aury miłosnych wyznań, w których poeta oddaje stan, który Adam Mickiewicz określił w IV części *Dziadów*: „Jej tylko myślą myśli, jej oddycha tchnieniem": „Est-ce toi qui m'entends, qui comprends ma parole,/ Qui viens mêler mon souffle à ton souffle qui vole?/ Est-ce bien ton regard qui est devant le mien?"[30]. Wiersz zamyka ponownie dopisek, tym razem o treści: „Minuit moins trois minutes", który swoją suchą obserwacją stanowi rażący kontrast z egzaltowanymi wyznaniami do kobiety-anioła zesłanej przez Boga na ziemię. Wydaje się zatem, że w poszczególnych utworach realizacja postulatów z przedmowy była bardzo bliska perfekcyjnemu wykonaniu: Forneret jako poeta potrafił być i melancholijny, i kąśliwy. Ostatni *Vapeur XXXIV* zatytułowany *Elle est morte pour moi* składa się z jednego wersu: „Oh, qu'Elle se souvienne, et Elle pleurera"[31]. Niewiele dłuższy, bo dwuwersowy *Vapeur XXVII*: *Purgatoire*, czyli „czyściec", w kpiącym tonie podejmuje temat, który władał wyobraźnią nie tylko Fornereta, ale i całego jego pokolenia:

> Le Purgatoire est grand, orné du Repentir
> Qui arrive par force; on n'aime pas rôtir[32].

Może się to wydać jeszcze jednym niesprawiedliwym osądem, jeżeli przedstawiając twórczość Fornereta, będziemy posiłkować się porównaniami do słynnych romantycznych poetów. Jednakże niech za usprawiedliwienie tego posłuży fakt, że zbliżenia te nie mają na celu wykazania naśladowniczości Fornereta, a wręcz przeciwnie: jego wczesnego rozpoznania ważnych kwestii pokoleniowych oraz podobnego typu wyobraźni. Obsesyjne myślenie o śmierci ukochanej oraz interesujący dla surrealistów temat relacji z matką zbliżają poezję Fornereta do głównych zagadnień twórczości Gérarda de Nervala, którego *Chimery* i *Aurelia*

[27] Ibidem, s. 17: „Prions! prions encor! – Ainsi dit Lamartine".
[28] Ibidem, s. 18.
[29] Ibidem, s. 96.
[30] Ibidem, s. 226.
[31] Ibidem, s. 375.
[32] Ibidem, s. 303.

jeszcze w tym czasie nie powstały. Na długo przed *Nędznikami* Victora Hugo czy portretami paryskich śmieciarzy i prostytutek nakreślonymi przez Charles'a Baudelaire'a Forneret opisuje świat widziany z perspektywy dziecka, które odwiedza ojca w więzieniu (*Vapeur XVIII*: *Père-Mère-enfant*), czy kobiety, która ścina włosy, aby móc kupić jedzenie dla swojej rodziny (*Vapeur XVI*: *Un heureuse d'autrefois*). Spośród wielu istotnych romantycznych tematów najmniej ważne okazują się dla Fornereta rozważania o procesie historycznym, co – wraz ze skierowaniem w stronę fantastycznych światów kreowanych w duszy poety oraz w stronę oniryzmu – zbliża poetę do romantyzmu bohemy. Wiersze Fornereta nie należą do poezji erudycyjnej, nie znajdziemy w niej odniesień mitologicznych czy historycznych, z wyjątkiem *Vapeur XXIV*: *Mon Violon*, w której wspomniany jest skrzypek Pierre Marie François de Sales Baillot oraz *Vapeur XV*: *Victor Hugo*. Można natomiast uznać autora za twórcę poezji refleksji nad światem przyrody, o czym przekonują *Vapeur IV*: *Rayon du soleil*, *VIII*: *Orage*, *XII*: *Rayon de lune*, *XXI*: *Brise*, *XXIII*: *Oh! Que le soir est beau*, *XXXII*: *Demande au vent du soir*. Wrażliwość na detale zjawisk naturalnych uwidacznia się także w *Vapeur VII*: *Elle*, którego bardziej szczegółowa lektura będzie towarzyszyć przypomnieniu koncepcji języka poetyckiego w Norwidowskiej *Polce*.

Temat laudacyjnego opisu kobiety pozwala porównać *Vapeur VII* z utworem Norwida, a założenie towarzyszące tej lekturze to ukazanie wiersza Fornereta jako powstałego na skrzyżowaniu poetyk Pierwszego i Drugiego Harfiarza[33]. Ja liryczne *Elle* już w pierwszym wersie, dzięki użytemu czasownikowi „chante"[34], identyfikuje się ze „śpiewakiem"[35], kondycją właściwą dla dwóch postaci z *Polki*. Charakterystyka nieokreślonej „jej" została u Fornereta podzielona na dwie części, w których jest prowadzona z udziałem dwóch różnych kluczy: porównania ze zjawiskami ze świata przyrody dominują w pierwszej części, w drugiej natomiast uwaga skupia się na częściach ciała nazwanych wprost. Już w tym momencie trzeba poczynić uwagę, że o ile Pierwszy Harfiarz dąży do zrównania piękna Polki z elementami natury, o czym świadczą użyte zwroty: „zrównałyby może", „równać się do", „wyrównać"[36], u Fornereta tkankę wiersza w tej części opanowały najprostsze zdania orzekające – przypominające frazy, które wypowiada się do dziecka, tłumacząc mu świat, lub wtedy, kiedy nieporadnie składa się zdania w języku obcym – rozpoczynające się od „C'est". Identyfikują one postać kobiety z różnymi zjawiskami. Dwie wypowiedzi „śpiewaków" są jednak osadzone w wierszu Norwida w ramie

[33] Nie ujmuję jednak tych poetyk w sposób szablonowy: parnasizm–symbolizm, a punktem wyjścia jest dla mnie raczej stanowisko Danuty Danek, która uznaje, że: „[...] pieśń Drugiego Harfiarza wciela poetykę znaną nam z poprzedzającej *Polkę* praktyki poetyckiej samego Norwida, jest powtórzeniem jego własnych, istniejących już w momencie pisania *Polki* utworów, podobnie jak pieśń Pierwszego Harfiarza jest powtórzeniem poetyki wielu znanych nienorwidowskich, istniejących już w momencie pisania *Polki* utworów" (Danuta Danek, *O cytatach struktur (quasi-cytatach) i ich funkcji w wewnętrznej polemice literackiej*, w: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów*, red. Maria R. Mayenowa, Janusz Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1968, s. 82).

[34] Xavier Forneret, *Vapeurs, ni vers, ni prose*, s. 69. Polski przekład: Xavier Forneret, *Ona*, przeł. Jerzy Lisowski, w: *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, red. Jerzy Lisowski, Warszawa: Czytelnik 2000, s. 287–289.

[35] Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, red. Juliusz W. Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, cz. 1, Warszawa: PIW 1971, s. 359.

[36] Ibidem, s. 359–360.

sytuacyjnej, jaką jest turniej poetycki, zatem czytelnik zna okoliczności wydarzenia i dowiaduje się o reakcjach zgromadzonej publiczności na występy. *Elle* przypomina bardziej intymne wyznanie, zamiast bowiem motta stanowiącego komentarz do opisanego zdarzenia jak u Norwida, Forneret na sam koniec pozostawia dodanie lakonicznej, ale wyrazistej dedykacji: „Pour toi". W wierszu Norwida w większym stopniu oddano różnicę formalną między dwiema częściami: wiersze Pierwszego i Drugiego Harfiarza mają odmienny kształt stroficzny. W utworze Fornereta nie mamy do czynienia z immanentną wielogłosowością czy z polemiką, druga część utworu jest znacząco krótsza od pierwszej, ale ma to samo metrum. Cechą odróżniającą część pierwszą od drugiej już przy pobieżnym oglądzie jest anafora: przymiot powtarzalności w drugiej części zaczyna z kolei władać klauzulami wersów (wiersz jako całość jest bardzo rytmiczny, ale od wersu: „On pense que son pied ne la soutiendra pas" mamy nawet do czynienia z rymami homonimicznymi).

Motyw dwóch serc ukochanej pozwala Forneretowi przedstawić ją w serii kontrastowych obrazów – jej portret ma zatem niewiele wspólnego z „harmonią i zgodą"[37], którymi to przymiotami Przyroda musiałaby rywalizować z Norwidowską Polką. Oprócz utartych opozycji jak słońce–noc, żałoba–szczęście, beznadzieja–wesołość pojawia się także przeciwstawienie: „l'enfant qui se roule et qui est tout en pleurs" – „maitre qui gronde", co zbliża obraz tej postaci do Polki, którą w równym stopniu charakteryzuje „wzrok – dziecka w osłupieniu" oraz „coś matrony, coś wodza w piersi potędze"[38]. Świat przyrody szeroko opisywany w pieśni Pierwszego Harfiarza jest przedstawiony w dynamiczny sposób, w stanach, które w sekundzie poetyckiego uchwycenia ulegają właśnie zmianie: dzięki licznym personifikacjom widzimy jak „fijołki [...] bledną zamyślone", „bławatki z wstydem ukryły się w zboże", „zgasłyby perły", „a koral [...] by się sparzył"[39]. Znaczna część zjawisk przywoływanych przez Fornereta to gwałtowne zdarzenia, świat przedstawiony jest w rozbłysku i rozkwicie: „C'est un arbre en verdeur, un soleil en éclats", „c'est la richesse en fleurs", „C'est un torrent jeté par un trou de nuage"[40]. Intensywność niektórych zjawisk ulega zmniejszeniu: „C'est une nuit de rose ou languissants ébats", ale czynnikiem uspokajającym i rytm wiersza, i cały poruszony świat przyrody jest w istocie „puis", przerywające strumień „c'est" w trzech miejscach, dzielące go na dwie równe części[41], wprowadzające takie wartości jak lekka bryza i cisza wieczoru w miejsce burzy: „C'est la terre qui tremble et la foudre qui tonne,/ Puis le calme du soir, au doux bruit qui résonne".

---

[37] Ibidem, s. 360.

[38] Ibidem, s. 361.

[39] Ibidem, s. 359–360. Interesujące jest, że u Fornereta w tym wyliczeniu nie ma wytworów zwierząt takich jak perły czy koral, które są z kolei obecne u Norwida, co stawia polskiego poetę w pozycji bardziej parnasistowskiego w tym zestawieniu, jak chciałby to widzieć Maciej Żurowski, który przypomina *Affinités secrètes* Gautiera (*Norwid i Gautier*, w: idem, *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007, s. 160–161).

[40] Gwałtowność tych zjawisk i sposób ich przedstawienia nie sięgają jednak tej skali, o której pisał Kaye: „toute la violence et l'incohérence d'un cauchemar" (*Xavier Forneret dit „L'homme noir"*, s. 118).

[41] Jednakże kluczowe są także pauzy, które w czterech miejscach uwypuklają cezurę po szóstej sylabie, pozwalając na wyhamowanie dynamiki w wersach mieszczących w sobie kontrastowe pojęcia.

Tendencja do operowania schematycznym, bogatym obrazem jest zatem w niektórych fragmentach *Elle* przezwyciężana na rzecz reprezentacji lekkiej, odkrywającej zwiewność – im bliżej końca utworu, tym silniej się ona uwidacznia, biorąc pod uwagę, że ostatnie wspomniane przymioty kobiety są niematerialne, są to: głos, oddech i pocałunki. Niemniej jednak nawet w tym fragmencie forma wiersza nie przybiera podobnej płynności, będąc do końca uwięzioną w dokładności rymów, np. „essouffle"–„souffle".

Druga część wiersza *Elle* rozpoczyna się od opisu dwóch części ciała kobiety, stopy i włosów[42], które pojawiają się w takiej samej kolejności w wierszu Drugiego Harfiarza. Metoda Norwidowska – opisywania wrażenia, które wzbudzają aspekty fizyczne kobiety – jest właściwa Forneretowi: wychwytuje on zwiewność postaci, której stopa dotyka podłoża niezauważalnie: „On pense que son pied ne la soutiendra pas", gęstość włosów staje się cechą o tyle ważną, że wzbudza pewne pragnienie w osobie mówiącej. Słodycz jej oddechu ma zaś właściwości zbawcze, oczyszczające dusze[43]. Jednakże nie jest to strategia, którą Forneret stosuje trwale, gdyż w opisie włosów korzysta po prostu z epitetów: „si beaux", „si épais" (następnie także talia jest określona jako: „si petite est la place où l'entoure un corset"), wpisując się w tradycyjne ujęcia miłosnej liryki deskryptywnej. Użycie „si" przypomina tu powtarzalność wyrazu „podobna" w wierszu Norwida: „Podobna psalmów księdze", „Podobna Wiktorii bosej", „Podobna do ucichłej palmy na stepie"[44], ale w innej części wiersza Drugiego Harfiarza, nie tej poświęconej stopom i włosom. Forneret w niepełnym stopniu realizuje też kwestionujący ton wypowiedzi Drugiego Harfiarza[45] widoczny w licznych wyznaniach: „zapomniałem", „nie wiem, doprawdy", „ani wiem", „nie pomnę", „nie wiem dalej": raz posiłkuje się określeniem „Quelque chose" i w jednym miejscu przyznaje się do niepojęcia pewnej kwestii: „Qu'on ne sait vraiment pas comment", w innych fragmentach starając się jednak nazywać rzeczy po imieniu. Stan niedoinformowania, zastępujący rozpięcie „między wiedzą a niewiedzą o obserwowanym zjawisku"[46] Drugiego Harfiarza, jest raczej właściwy publiczności Fornereta, do której zwraca się on na początku wiersza: „vous ne savez son nom?". Punkt wyjścia sytuacji opisu kobiety w dwóch omawianych utworach jest zatem zupełnie różny: temat kompozycji rywalizujących Harfiarzy został ogłoszony *in principio*, zatem nie tyle „lud się z całej zgromadził krainy", aby dowiedzieć się imienia adresatki wierszy, co aby „polot pieśni sądzić", poznać kunszt śpiewaków i usłyszeć poetyckie ujęcia piękna Polki. Odbiorca Fornereta spodziewać się musi imienia adresatki, lecz w zamian niego otrzymuje nagromadzenie

[42] U Fornereta: „cheveux", w tłumaczeniu polskim „warkocza" (J.L.), tak jak u Norwida: „Odbłysk na jej warkoczach".

[43] Można powiedzieć, że jest to działanie w tym sensie „nieumyślne" jak w wierszu Norwida: „Podobna do ucichłej palmy na stepie/ Nieumyślny cień niesie/ I nie powiada: «Krzepię –»" (Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 1, s. 362).

[44] Ibidem, s. 361–362.

[45] Mieczysław Inglot, *Wyobraźnia poetycka Norwida*, Warszawa: PWN 1988, s. 101.

[46] Ibidem. Warto też postawić hipotezę, że tego typu frazy u Fornereta wynikają z chęci ukazania, jak dalece „ona" zajmuje jego myśli, władając urokiem swoich zewnętrznych walorów nad refleksją osoby mówiącej. Byłby to stan zbliżony do tego, co w literaturze staropolskiej ujął Jan Andrzej Morsztyn: „Których farbą zmysł każdy zostaje związany", „Kształt, który wolą nasze zabiera w okowy", „Tak oczy, piersi, usta, rozum, zmysł i wolą,/ Blaskiem, farbą i kształtem, ćmią, wiążą, niewolą" (*Do tejże*).

metaforycznych imion ukochanej, przypominające bogactwo maryjnych tytułów litanii loretańskiej[47]. Tok wypowiedzi Drugiego Harfiarza, bardzo niespokojny w pewnych fragmentach poprzez przerywane zdania, nie jest odzwierciedlony w bardzo kunsztownie skonstruowanym utworze Fornereta, w którym nie ma miejsca na chaos, niedomknięcie wypowiedzi, ale pytanie, które *Elle* rozpoczyna, wydaje się wtrącone w środek rozmowy, której przyczyn, celów i uczestników nie znamy.

Rozbudowując wstępną hipotezę o amalgamacie dwóch stylów literackich obecnych w *Polce* Norwida i w wierszu Fornereta, należy powiedzieć, że doszło w nim do zbilansowania wartości. Innymi słowy, bardzo odległe sposoby poetyckiego ujęcia zbliżyły się tu do siebie: pierwsza część *Elle* jawi się jako ciekawsza i mniej stereotypowa niż pieśń Pierwszego Harfiarza (zwłaszcza porównania animalne wnoszą pewną nowość do ukształtowanego katalogu porównań do gwiazd, kwiatów, pereł itd.). Intrygująca forma, zbudowana na anaforyczności i na *concetto*[48], prowadzi akumulację obrazowań kobiety w stronę odkrycia tajemnicy – motywu dwóch serc. Z kolei druga część wiersza Fornereta sytuuje się co najmniej jeden poziom literacki niżej od pieśni Drugiego Harfiarza, chociaż można znaleźć wspólne motywy. Wychwytując słowa-klucze tego fragmentu: włosy, talia, słodycz, oddech, pocałunki, oczy zanurzamy się w typowej liryce miłosnej, a to, co najbardziej interesujące, czyli niepewność, a zarazem zniewolenie ja lirycznego domysłami na temat ukochanej, rozmywa się w rozbudowanych zdaniach, nieprzedstawiających już tak rygorystycznej struktury jak część pierwsza.

Postulatem niniejszego rozpoznawczego dla polskiej recepcji Forenereta szkicu jest ponowny namysł nad problematyką *Vapeurs, ni vers, ni prose*, zdominowaną przecież nie przez makabrę, a wielkie romantyczne tematy, takie jak człowiek wobec Opatrzności, miłość, miłosierdzie, rzeczywistość pozagrobowa, oraz nad formą tomu, niemieszczącą się w pełni ani w formule „poematu prozą"[49], ani w pojęciu zapisu automatycznego. Tytuł tomu prowokuje do zadania pytania, na które szczegółowa odpowiedź może być udzielona po gruntownych, a nie tylko rozpoznawczych badaniach: jeżeli to nie wiersz i nie proza, to...? Zakres możliwych odpowiedzi jest szeroki: w epoce romantyzmu medium, które łączyło oba rodzaje, była Biblia[50]. Takie pokrewieństwo byłoby ważne dla Fornereta, który

[47] Tak jak kolejność inwokacji maryjnych mogłaby ulec zmianie bez znaczącej szkody dla treści i funkcji modlitwy litanijnej, tak kolejność wersów rozpoczynających się od „C'est" w wierszu Fornereta może być dowolnie uszeregowana. Różni ta cecha *Elle* od *Polki*, w której Inglot dostrzegał: „przybliżanie obrazu drogą coraz konkretniejszych analogii", „ukazanie wywodu estetyczno-historiozoficznego" (Mieczysław Inglot, *Wyobraźnia poetycka Norwida*, s. 101). Por. analizę *Elle* jako przykład wiersza litanijnego w: Magdalena Kowalska, *Litanic Verse III: Francia*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2018 (w druku). Biorąc pod uwagę całość *Elle* i pieśni Drugiego Harfiarza, warto też zauważyć, że Forneret rozdziela opis charakteru i wyglądu kobiety do dwóch sąsiadujących części, podczas gdy dla Drugiego Harfiarza opis zewnętrzności jest w pewnym sensie ramą dla właściwej części zawierającej próbę nakreślenia duchowej głębi postaci.

[48] Na pomysł odczytania *Elle* w świetle *préciosité* naprowadził mnie Profesor Arent van Nieukerken, któremu serdecznie za tę uwagę dziękuję.

[49] Zob. Yves Vadé, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris: Belin 1996, s. 31; Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris: Champion 1996, s. 254; Pierre-Yves Laurioz, *Xavier Forneret: le romantique bourguignon méconnu*, Paris: Consep 2006, s. 51–60.

[50] Por. Zygmunt Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Zbigniew Sudolski, Warszawa: PIW 1971, s. 157: „Pismo Święte dziwną mową pisane, w niej razem

zajmuje się sprawami religijnymi i korzysta ze struktury modlitw w swoich utworach. Widać też nie tylko w *Vapeurs, ni vers, ni prose*, ale przede wszystkim w innych jego zbiorach, jak często posługuje się sentencją. Inna możliwość to potraktowanie zapowiedzi z tytułu jako jeszcze jednego przejawu gry literackiej Fornereta z czytelnikiem, którą prowadził, na co zwracał uwagę już Monselet, w wielu tomach: tytułując zbiór *Sans titre*; w *Encore un an de „Sans titre"* kładąc słowo „fin" na 395 stronie, a potem zamieszczając jeszcze kilka utworów, aby ostatecznie pożegnać się z czytelnikiem w części *Après fin*, zapowiadając wydanie dwóch tomów, które nigdy pod podanymi tytułami się nie ukazały. W tym sensie *Vapeurs, ni vers, ni prose* byłyby tomem, w którym w istocie jest trochę prozy i trochę poezji, co zważywszy na wielość form: dialogicznych, intymnego wyznania, żartobliwej rymowanki, należy uznać za sformułowanie mało konkretne, ale dobrze oddające charakter zbioru. Zbioru, w którym obok romantycznych, niekiedy egzaltowanych wyznań, spotykamy obszerne dialogi wchodzące w skład opowiadania.

BIBLIOGRAFIA

[b.a.], *Et la lune donnait et la rosée tombait*, „La Révolution surréaliste", 1.10.1927.

Aquien Michèle, Honoré Jean-Paul, *Le Renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, Paris: Nathan 1997.

Breton André, *Xavier Forneret*, „Minotaure. Revue Artistique et Littéraire" 1937, nr 10, s. 1–10.

Chaffiol-Debillemont Fernand, *Petite suite excentrique: Xavier Forneret*, Paris: Mercure de France 1952.

Danek Danuta, *O cytatach struktur (quasi-cytatach) i ich funkcji w wewnętrznej polemice literackiej*, w: *Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów*, red. Maria Renata Mayenowa, Janusz Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1968, s. 78–102.

Forneret Xavier, *Œuvres. Précédé d'un texte d'André Breton*, Paris: Arcanes 1952.

Forneret Xavier, *Ona*, tłum. Jerzy Lisowski, w: *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, red. Jerzy Lisowski, Warszawa: Czytelnik 2000.

Forneret Xavier, *Vapeurs, ni vers, ni prose*, Paris: E. Duverger 1838.

Inglot Mieczysław, *Wyobraźnia poetycka Norwida*, Warszawa: PWN 1988.

Kaye Eldon, *Xavier Forneret dit „L'homme noir"*, Genève: Droz 1971.

Krasiński Zygmunt, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Zbigniew Sudolski, Warszawa: PIW 1971.

Laurioz Pierre-Yves, *Xavier Forneret: le romantique bourguignon méconnu*, Versailles: Consep 2006.

Le Parnassiculet contemporain, Paris: Librairie centrale 1872.

Les petits romantiques français, red. Francis Dumont, „Cahiers du Sud" 1949.

Literatura francuska, t. 2: *XIX i XX wiek*, red. Antoine Adam, Georges Lerminier, Édouard Morot-Sir, przeł. Joanna Arnold-Ejsmond i in., Warszawa: PWN 1980.

Milner Max, *Les „Cahiers du Sud" ont-ils inventé les „petits romantiques"?*, „Romantisme" 1988, nr 59, s. 83–90.

Monselet Charles, *Le Roman d'un provincial*, „Le Figaro", 26.07.1859, s. 5–6.

się zeszły rytm i nierytm. O wschodzie pierwszego słońca, w raju, ludzie taką mową wyrażać się musieli – łączyli w tok jeden wolność prozy naszej i dźwięk starożytnych wierszy".

Norwid Cyprian, *Pisma wszystkie*, red. Juliusz Wiktor Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, cz. 1, Warszawa: PIW 1971.
Steinmetz Jean-Luc, *Pour en finir avec les „petits romantiques"*, „Revue d'histoire littéraire de la France" 2005, nr 4, s. 891–912.
„This Quarter": *Surrealist Number*, red. André Breton, 1932.
Vadé Yves, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris: Belin 1996.
Vincent-Munnia Nathalie, *Les Premiers Poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris: Champion 1996.
Zielonka Anthony, *Les préfaces, prologues et manifestes des „Petits Romantiques"*, „Romantisme" 1988, nr 59, s. 71–81.
Żurowski Maciej, *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007.

XAVIER FORNERET INTERPRETED BY SURREALISTS AND SEEN THROUGH NORWID'S WRITING

Summary

The author discusses the history of Xavier Forneret's (1809–1884) reception focusing on the trend which portrayed the Romantic as a surrealist and a precursor of *vers libre*. At the heart of the considerations there is the volume *Vapeurs, ni vers, ni prose* (1838) regarded as exceptional in both the publishing format and the content. The author, however, argues that the poet's innovation can also be seen in his presentation of typically romantic themes: love, death, poetic vocation, as well as oneiric poetics. The last part of the article is a comparative analysis of the Forneret's poem "Elle" and Cyprian Norwid's poem "Polka" [Polish Woman], which allows showing both romantic anticipations and traditional forms of poetic description of a woman.

Trans. Izabela Ślusarek

Tomasz Wójcik
(Uniwersytet Warszawski)

LEKTURY ANDRZEJA PLEŚNIEWICZA (PAUL VALÉRY, RAINER MARIA RILKE, VALERY LARBAUD). WOBEC NOWOCZESNOŚCI

1

Być może Andrzej Pleśniewicz – prawie zapomniany krytyk literacki dwudziestolecia międzywojennego – doczeka się kiedyś swojego biografa i monografisty. W tym miejscu – właśnie ze względu na to zapomnienie – przypomnę tylko kilka najważniejszych rysów jego biografii i twórczości[1]. Andrzej Pleśniewicz reprezentował pokolenie 1910 (dokładnie rocznik 1909). Był absolwentem historii na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 30. współpracował – jako autor recenzji i szkiców – z różnymi czasopismami literackimi. Należał do Klubu „S" i kręgu skupionego wokół stolika Witolda Gombrowicza w kawiarni Zodiak. Był jednym z korespondentów Brunona Schulza. Podczas wojny uczestniczył w konspiracyjnym życiu literackim. Zginął w okolicach Rawy Mazowieckiej w styczniu 1945 roku.

Pisarstwo krytyczne Andrzeja Pleśniewicza objęło dwa obszary. Pierwszy stanowiła współczesna literatura polska, drugi – twórczość wybranych autorów literatury europejskiej (w szczególności francuskiej). Bohaterami jego szkiców byli między innymi Marcel Proust, André Malraux, James Joyce. Krytyk przygotowywał tom studiów poświęconych literaturze europejskiej, ale nie udało mu się go skończyć. W roku 1943 przekazał Zbigniewowi Mitznerowi (do wydania w projektowanym wydawnictwie Wisła) tylko trzy szkice: *Paweł Valéry*, *Rainer Maria Rilke*, *Valery Larbaud*. Spośród nich wcześniej drukowany (w czasopiśmie „Verbum") był jedynie artykuł o autorze *Elegii duinejskich*. Pozostałe dwa szkice zostały opublikowane wiele lat po zakończeniu wojny (o Valerym Larbaud w roku 1973, o Paulu Valérym w 2005).

To właśnie tym trzem studiom chcę poświęcić dalsze rozważania. Jak się bowiem wydaje, tworzą pewną spójną i znaczącą całość, choć są tylko fragmentami (rozdziałami) zamierzonej i niedokończonej książki. Na tle polskiej recepcji literatury francuskiej i niemieckojęzycznej w dwudziestoleciu międzywojennym Andrzej Pleśniewicz nie był w swoich wyborach ani całkiem oryginalny, ani zupełnie osamotniony. I Paul Valéry, i Rainer Maria Rilke mieli już w tym czasie

[1] Podaję je za dwiema notami: redakcyjną („Literatura na Świecie" 1973, nr 4, s. 19) i opracowaną przez Piotra Mitznera („Teksty Drugie" 2005, nr 3, s. 236).

swoich wiernych i oddanych ambasadorów – tłumaczy, komentatorów, propagatorów. W przypadku Paula Valéry'ego byli nimi Roman Kołoniecki, Jarosław Iwaszkiewicz i Stefan Napierski, w przypadku Rainera Marii Rilkego – Witold Hulewicz i wspomniany już Stefan Napierski. Z tego punktu widzenia zwraca uwagę szkic o Valerym Larbaud, którego pisarstwo było przed wojną (i właściwie pozostało do dzisiaj) mało znane w Polsce. W tym sensie szkic miał charakter pionierski – stanowił na gruncie polskim jedną z pierwszych propozycji jego odczytania.

Trzeba w tym miejscu zapytać, co w istocie łączy te trzy studia. Łączy je przede wszystkim dobór wybitnych (Valéry, Rilke) czy przynajmniej ważnych (Larbaud) pisarzy przełomu XIX i XX wieku. Autorów reprezentujących znakomitą w różnych literaturach europejskich generację twórców urodzonych w dekadzie lat 70. XIX stulecia (kolejno: Valéry – 1871, Rilke – 1875, Larbaud – 1881). Zatem pisarzy, którzy duchowo i artystycznie uformowali się jeszcze w ostatnich dekadach XIX wieku (i wtedy debiutowali), ale spełnili się – to znaczy napisali i wydali swoje najważniejsze dzieła – już w pierwszych dekadach poprzedniego stulecia.

Co jednak ważniejsze, wspólny jest zaproponowany przez Andrzeja Pleśniewicza kierunek lektury czy interpretacji ich twórczości. Można bez żadnego nadużycia powiedzieć, że wyłania się z tych studiów – powstałych w dekadzie lat 30. i/lub wczesnych 40. – prawie modelowy przegląd (bo oczywiście nie szczegółowy opis) najważniejszych wyróżników i dylematów nowoczesności. Jest to przegląd niemalże podręcznikowy – tak jakby pochodził z podręcznika napisanego kilkadziesiąt lat później. Oczywiście poetyka szkiców Andrzeja Pleśniewicza nie ma nic wspólnego ze stylem podręcznika. Nie jest również poetyką rozprawy naukowej – zdecydowanie bardziej zbliża się do poetyki eseju. Dlatego przegląd pytań i dylematów nowoczesności nie jest w żaden sposób uporządkowany i usystematyzowany. Dopiero uważna (i koniecznie łączna) lektura tych trzech – wzajemnie uzupełniających się – szkiców pozwala je odnaleźć, wydobyć i określić.

2

Jakie są więc te wyróżniki, pytania i dylematy? W szkicu *Valery Larbaud* Andrzej Pleśniewicz zarysowuje – by tak rzec – zewnętrzny kontekst epoki: pięknej epoki czy – by przywołać formułę Czesława Miłosza z *Traktatu poetyckiego* – „pięknych czasów". Skądinąd to właśnie Miłosz w wielu miejscach swojego dzieła podziela rozpoznania Larbauda. Odwołując się do jego poezji i *Dziennika poufnego A. O. Barnabootha*, krytyk rekonstruuje ten kontekst w taki sposób:

> Sądząc ze źródeł literackich, pierwsze lata naszego wieku, jak mówiono potem, „lata przedwojenne", były we Francji czasami łatwego, przyjemnego życia. Powstawała wówczas nieśmiało poezja podróży: pierwszych samochodów, transatlantyków i ekspresów. Łatwe wyjazdy do innych krajów łączyć zaczynały wygodę i szybkość z rozrywkami egzotyki i poczuciem zupełnego bezpieczeństwa. Jak Attyka w świecie starożytnym, przedwojenna Europa przesiąkać poczynała epikureizmem starej, wytrawnej kultury. Odległości i granice zdawały się znikać. [...] Ta „słodycz życia"

– uczucie dzisiaj tak rzadkie, tak mało komu dostępne, opiewała w poezji maszyny, świecące zabawki kultury, której nie znano jeszcze rysów[2].

W przywołanych utworach Larbauda takie doświadczenie „słodyczy" „łatwego, przyjemnego życia" jest dane zamożnemu, kulturalnemu i kosmopolitycznemu Europejczykowi, który przemierza kolejne europejskie kraje nowoczesnym i komfortowym ekspresem, widzi ich miasta i pejzaże z okna luksusowego przedziału szybkiego pociągu:

Książki Larbauda – tak ich lekturę podsumowuje krytyk – przekazują nam teraz jedynie wspomnienie czasów, gdy ludziom dobrze było żyć, skoro wierzyli jeszcze w bliskość ostatecznego podboju świata przez kulturę wyrafinowanej inteligencji[3].

Podążając za bohaterami swoich szkiców, Andrzej Pleśniewicz – jeśli można tak powiedzieć – schodzi jednak znacznie głębiej, pod powierzchnię kultury europejskiej przełomu XIX i XX wieku, kultury tej Europy, która przez kilka dekad cieszyła się pokojem, bezpieczeństwem, wygodą i dobrobytem. I – jak się wydaje – rozpoznaje za nimi dwa zasadnicze kryzysy nowoczesności: kryzys języka i kryzys podmiotu. Świadectwo i wyraz tego rozpoznania stanowi przede wszystkim szkic *Paweł Valéry*.

Problem kryzysu języka jest raczej ogólnie zarysowany niż dogłębnie przeanalizowany. Lekturę esejów Paula Valéry'ego – przede wszystkim z tomów należących do cyklu *Variété* – Andrzej Pleśniewicz zamyka taką konkluzją:

Trwałość i znaczenie pism prozą Pawła Valéry, zwłaszcza zaś jego rozważań o poezji, opiera się na rzadkiej wnikliwości analizy terminów, potocznie rozumianych dotąd jako konkrety, chociaż są abstrakcyjne – rozumianych jako jasne, chociaż są pełne sprzeczności[4].

Nieporównanie więcej miejsca poświęca w tym samym szkicu zagadnieniu kryzysu podmiotu. W świetle lektury różnych utworów poety (*Wieczoru z panem Teste*, z cyklu *Variété*) zauważa:

Ostatnią redutą znikomości przelotnej jest osobowość: nasza najbardziej poufna i najgłębsza własność, nasze najwyższe dobro jest również jednak jedynie rzeczą zmienną i przypadkową [...] „drugorzędnym bóstwem psychologicznym, które zamieszkuje nasze lustro i posłuszne jest naszemu istnieniu" (*Variété*). U kresu podobnej ascezy intelektualnej nasze najgłębsze „ja" stanie się jedynie punktem abstrakcyjnym utkwionym w próżni, pozbawionym wszelkiego indywidualnego oparcia. [...] Dlatego nie zdołamy chyba poznać samego siebie, ani tym bardziej poznanie to uczynić sprawdzalnym[5].

Postawienie języka w stan podejrzeń i poczucie rozproszenia podmiotu pozbawionego trwałej esencji to przecież kluczowe doświadczenia nowoczesności. Jej doświadczenia głębokie, które są fundamentem nowoczesnej emocjonalności. W szkicu *Valery Larbaud* Andrzej Pleśniewicz twierdzi – i niewątpliwie mógłby to twierdzenie powtórzyć w pozostałych studiach – że bohater jego tekstów „wyrazić

[2] Andrzej Pleśniewicz, *Valery Larbaud*, „Literatura na Świecie" 1973, nr 7, s. 188–189.
[3] Ibidem, s. 193.
[4] Idem, *Paweł Valéry*, „Teksty Drugie" 2005, nr 3, s. 221–222.
[5] Ibidem, s. 224–225.

zdołał pewne rzadkie niuanse uczuciowości współczesnych”[6]. Jakie to „niuanse”, jakie to uczucia?

Odpowiedź na te pytania przynosi przede wszystkim szkic *Paweł Valéry*, w szczególności konkluzje płynące z lektury takich utworów jak *Wieczór z panem Teste* czy *Dusza i taniec*:

> Bóstwo tak czczone okazało się nadal jednak bóstwem okrutnym: skutkiem intelektu stać się może bierność obserwatora zakończona pustką wewnętrzną i zupełnym osamotnieniem. Piekłem natomiast intelektu jest bądź melancholia, tak nienawistna Panu Teste jako objaw słabości umysłu, bądź wreszcie nuda. [...] Akcenty podobne wyraźne są w całej twórczości Pawła Valéry. W *Ame et la danse* jedna z postaci dialogu próżno szuka lekarstwa „na nudę doskonałą – tę czystą nudę, która nie ma innej racji, jak życie samo i przenikliwość żyjącego, udrękę świata, który chwili jednej nie może znieść myśli bycia tym tylko, czym jest”[7].

Żeby metaforycznie nazwać i wyrazić to doświadczenie, krytyk – w pięknych skądinąd słowach – przywołuje jedną z najważniejszych metafor melancholii – metaforę lustra i odbicia:

> Pozostaje tylko przestrzeń lustrzana i samotna lampa: „Jestem będącym i widzącym się, widząc się widzącym... gra luster idzie w nieskończoność...”[8].

Remedium na doświadczenie nowoczesnej melancholii i nudy jest czy może raczej była w tamtej epoce, w „czasach – jak pisze Andrzej Pleśniewicz – pierwszych turystów”[9] podróż. Tę myśl krytyk wyraża oczywiście w szkicu *Valery Larbaud*:

> Podróż stawała się celem w sobie, zmiana miejsca jedyną chwilą lepszego poczucia w neurastenii, wobec której najdalsze podróże były daremne. [...] Tym, którym są dostępne, podróże dają wolność, przynoszą wyzwolenie od rutyny i nieświadomych, często tym szkodliwszych, wpływów[10].

3

Najwyraźniej więc szkice Andrzeja Pleśniewicza są nie tylko – skądinąd celnymi, choć z natury rzeczy skrótowymi i ogólnymi – rozpoznaniami twórczości trzech europejskich pisarzy przełomu XIX i XX wieku. Stanowią równocześnie ciekawy i instruktywny, a jakoś zapomniany przyczynek do dziejów nowoczesności (w Polsce). W różnych gatunkowo utworach Paula Valéry’ego, Rainera Marii Rilkego i Valery’ego Larbaud krytyk – powtórzę – odnajduje bowiem zasadnicze wyróżniki, pytania i dylematy tej formacji. Oczywiście nie rozpoznaje ich w sposób pogłębiony, kompletny i systematyczny. Wystarczy jednak, że wskazuje kluczowe wyznaczniki nowoczesności i różne wymiary jej kryzysu.

---

[6] Idem, *Valery Larbaud*, s. 186.
[7] Idem, *Paweł Valéry*, s. 226.
[8] Ibidem, s. 227.
[9] Idem, *Valery Larbaud*, s. 200.
[10] Ibidem, s. 192, 199.

Wprawdzie Andrzej Pleśniewicz właściwie nie używa tych pojęć (nowoczesności, kryzysu), ale odczytuje twórczość trzech europejskich autorów jako jej/jego wyraz, świadectwo i zapis. Dla nazwania tego kryzysu przydatna może być Hölderlinowska formuła „czasu marnego". W szkicu *Rainer Maria Rilke* krytyk omawia książkę twórcy *Sonetów do Orfeusza* o Auguście Rodinie:

> W swojej monografii o Rodinie Rilke podkreślał, że tragizmem dzieł Rodina jest to, że powstały w epoce bez kształtu, nie mającej rzeczy ni domów. „Wnętrze naszego czasu jest bez formy, dlatego płynie niepochwytne. W starożytności czy w średniowieczu ci, którzy nadawali swoim marzeniom czy wizjom formę, mogli umiejscowić je wśród współczesnych". Dlatego w przekonaniu Rilkego Rodin miał rację, że „pędził życie niesłychanie od naszego odległe, jakby już przekształcone w mit"[11].

Te formuły: „epoka bez kształtu" (Andrzej Pleśniewicz) czy „czas [...] bez formy" (Rainer Maria Rilke) przypominają frazę Thomasa S. Eliota z poematu *Próżni ludzie*: „kształty bez formy"[12], a przenośnia niepochwytnego płynięcia – metaforyczne sformułowania XX-wiecznych socjologów i kulturoznawców (chociażby Zygmunta Baumana). Natomiast szkic *Paweł Valéry* krytyk kończy wymownym cytatem pochodzącym z tomu *Variété* III. Autor *Cmentarza morskiego* – używając sugestywnej metafory – określa w nim czas nowoczesności jako „epokę gwałtowną, zmieszaną i bez perspektywy. Jesteśmy w ławicy mgieł"[13].

Można tylko domyślać się czy domniemywać, w jaki sposób Andrzej Pleśniewicz rozwinąłby rekonstrukcję takiej diagnozy, gdyby dane mu było dokończyć tom szkiców o pisarzach europejskich pierwszej połowy XX wieku – jakich dobrałby jeszcze autorów i co otworzyłaby lektura ich dzieł. Nie wydaje się jednak, by takie rozwinięcie zasadniczo zmieniło jej ukierunkowanie. W tym sensie – zważywszy w dodatku na czas powstania studiów o Paulu Valérym, Rainerze Marii Rilkem i Valerym Larbaud – ten fragmentaryczny, niedokończony i po prostu nieistniejący tom pozostaje wprawdzie szkicowym i ogólnym, ale przenikliwym i trafnym rozpoznaniem utrwalonej w ich utworach diagnozy stanu nowoczesnej duchowości – duchowej kondycji nowoczesności.

BIBLIOGRAFIA

Do Polski przyjadę... Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej, wybór i opracowanie Marek Zybura, Wrocław: Wirydarz 1995.

Eliot Thomas S., *Poezje wybrane*, esej o poezji Eliota pióra Wacława Borowego, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1988.

Mitzner Piotr, *Nota*, „Teksty Drugie" 2005, nr 3, s. 236.

[*Nota redakcyjna*], „Literatura na Świecie" 1973, nr 4, s. 19.

[11] Idem, *Rainer Maria Rilke*, „Literatura na Świecie" 1973, nr 4, s. 22–23. Przedruk w: *Do Polski przyjadę... Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej*, wybór i opracowanie Marek Zybura, Wirydarz, Wrocław 1995.

[12] Thomas S. Eliot, *Poezje wybrane*, esej o poezji Eliota pióra Wacława Borowego, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1988, s. 111 (przeł. Andrzej Piotrowski).

[13] Andrzej Pleśniewicz, *Paweł Valéry*, s. 235.

Pleśniewicz Andrzej, *Paweł Valéry*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 219–235.
Pleśniewicz Andrzej, *Rainer Maria Rilke*, „Literatura na Świecie” 1973, nr 4, s. 18–41.
Pleśniewicz Andrzej, *Valery Larbaud*, „Literatura na Świecie” 1973, nr 7, s. 184–207.

ANDRZEJ PLEŚNIEWICZ'S READING LIST (PAUL VALÉRY, RAINER MARIA RILKE, VALERY LARBAUD). TOWARDS MODERNITY

Summary

The article is a proposal to read three essays – “Paul Valéry”, “Rainer Maria Rilke” and “Valery Larbaud” by Andrzej Pleśniewicz, a largely forgotten literary critic of the inter-war period. Reading selected works of the mentioned poets of the turn of the 19th and 20th centuries by Andrzej Pleśniewicz appears to be a recognition of established in them diagnosis of the state of modern spirituality – the spiritual condition of modernity.

Trans. Izabela Ślusarek

D Y S K U S J E I P O L E M I K I

Dawid Maria Osiński
(Uniwersytet Warszawski)

NIE TYLKO SALON... – CZYLI O WSPÓLNOTOWYCH FORMACH ŻYCIA LITERACKIEGO NA PRZESTRZENI WIEKÓW*

Przestrzeń salonu w europejskiej i polskiej kulturze to zjawisko rozpoznane, zbadane i opisane. Wydawać by się mogło, że teren badawczych eksploracji został już określony, zarówno w piśmiennictwie swoich czasów, jak i we współczesnej refleksji popularnonaukowej i naukowej. Można by przypuszczać, że wyznaczono tym samym propozycje badania tego fenomenu i dano różnorodne klucze interpretacyjne, które mają już swoje miejsce w antropologii kulturowej, literaturoznawstwie, badaniach aksjosemiotycznych czy naukach zajmujących się badaniem miejsc, tropów i śladów istnienia wspólnotowych form dyskusji z kulturą, sztuką i literaturą. Salon w świadomości jego użytkowników na przestrzeni epok i w różnych kręgach kulturowych określał specyficzne miejsce przynależności. Z jednej strony wyznaczał role, swoiście sytuował swoich „bywalców", lokował ich wzajemność względem siebie, stawał się przestrzenią integracji i wymiany myśli, ugruntowywał poczucie wspólnoty. Z drugiej determinował sposób uczestnictwa w kulturze, polaryzował typy wymiany intelektualnej, określał stosunek i relacje tej wymiany oraz przyczyniał się do integrowania wewnątrz jego wspólnoty jako miejsce określające tożsamość, a także jako punkt stały na mapie indywidualnych i zbiorowych doświadczeń Europejczyków.

Wydaje się, że ze świadomością tak rozpoznanej tradycji, ugruntowanej publikacjami, których nie sposób policzyć, trudno byłoby mówić na nowo o specyfice i przestrzeni salonu. Tym bardziej, gdy ukazywany jest jako forma dyskusji i diagnozy, konieczności i wyboru, reguły i antywzoru na przestrzeni wieków, w zasadzie od narodzin cywilizacji pisma do współczesnych form obecności w świecie wirtualnego tekstu i „światoobrazu" (termin Martina Heideggera). Ale nic bardziej mylnego. W 2016 roku na rynku wydawniczym ukazała się wieloautorska monografia pt. *Nie tylko salon. Wspólnotowe formy życia literackiego*, której humanista nie powinien przeoczyć. Nieważne, czy jest profesjonalnym badaczem kultury i literatury dawnej, antropologiem kultury, teoretykiem literatury, literaturoznawcą zajmującym się najnowszą literaturą polską i światową, tłumaczem, czy początkującym adeptem studiów humanistycznych na wydziałach (neo)filologicznych, historycznych, kulturoznawczych i medioznawczych.

---

* *Nie tylko salon. Wspólnotowe formy życia literackiego*, red. Ewa Łukaszczyk, Krystyna Wierzbicka-Trwoga, Warszawa: DiG 2016, 116 s.

Salon staje się w ujęciu autorów i redaktorek zamysłu konstrukcyjnego tomu przestrzenią znaczącą, od której się wychodzi, ponieważ jest sceną pierwotną wspólnotowych form życia literackiego. To w salonie i jego różnych prototypach, wariantach, odmianach rozgrywają się intelektualne dysputy, proces lekturowej wymiany, rytuał cyklicznych spotkań określających charakter przynależności do pewnej formacji – pokoleniowej, społecznej, kulturowej, towarzyskiej, intelektualnej. Przez przynależność do określonego towarzystwa salonowego czy tzw. monde'u członkowie różnorodnych grup objętych podobnymi zainteresowaniami, często podyktowanymi koniecznością „bywania" i brylowania w środowisku czy „światku" elitarnym, czasami nudą jako życiowym doświadczeniem, określali poczucie własnej i zbiorowej obecności, a w konsekwencji – odpowiedzialności za budowanie wspólnoty. Ramy tej intelektualnej wspólnoty wyznaczone przez przestrzeń dosłowną (miejsca) i mentalną (podobieństwo gustów estetycznych, lektur, pasji, przeżywania codzienności) stawały się rezerwuarem określonych doświadczeń na przestrzeni wieków w różnym kodzie kulturowym. To one sukcesywnie i w miarę uczestnictwa powodowały zacieśnianie się wzajemnej wymiany, to one integrowały ku wspólnym projektom i celom, to one wreszcie przyczyniały się do powstawania określonych konwencji i ról, a dzięki swej rytualności (a może i rutynie) dawały poczucie bezpieczeństwa. Salon tak rozumiany stawał się nie tylko „kołem" czy „kręgiem" integrującym wspólnotę i jej intelektualnego ducha rozwijającego się intensywnie dzięki poczuciu zmiany perspektyw myślenia, lecz także przestrzenią wzajemnej odpowiedzialności i twórczej wymiany, którą mądrze należy przekraczać, żeby poszerzać horyzonty światopoglądowe.

Z salonem na przestrzeni wieków (zwłaszcza we Włoszech, Paryżu, Rosji, na Wyspach Brytyjskich, na ziemiach polskich) łączyły się również poczucie doznawania przyjemności, intensyfikowanej różnorako, poczucie familiarności, towarzyskości i domowości. Oczywiście czym innym był salon jako wspólnota arystokratycznych bywalców bibliotek, gabinetów, buduarów, czym innym był dla bohemy artystycznej – zarówno tej oświeceniowej, jak i tej dziewiętnastowiecznej arystokratyczno-ziemiańskiej czy modernistycznej. Inne pełnił funkcje i role, kiedy dyskutowano w nim o palących kwestiach narodowowyzwoleńczych i projektowano kolejne patriotyczne zrywy, kiedy szyto w nim potajemnie konfederatki i kolportowano bibułę. Inaczej kształtowały się jego ramy i inaczej funkcjonowali jego użytkownicy, kiedy na wspólnych obiadach (nie tylko czwartkowych) czy wieczorach literackich: słynnych „błękitnych sobotach" Marii Wirtemberskiej, wtorkach, środach czy czwartkach francuskich symbolistów i polskich modernistów roztrząsano spory o status poezji, znaczenie literatury i kiedy czytano głośno poezję jako znak czasu i jako gest sprzeciwu wobec rzeczywistości, której nie można było poznać lub którą należało (i to dość często) z zasady kontestować. Salon bywał również enklawą intymności: zawężone grono bywalców stawało się przez to bardziej ciekawe siebie, zdradzało tajemnice, utrwalało swoje życie w opowieści, by ta stawała się dowodem na istnienie i przynależność, która nie tyle stygmatyzowała, ile dawała poczucie wspólnego kodu porozumienia.

Przynależność do salonu jako wspólnoty intelektualnej przyczyniała się również do tego, że wyzwalała moment oczekiwania, stały punkt na mapie codzienności poszczególnych jednostek zintegrowanych wokół przestrzeni (miejsca, które stawało się niejednokrotnie „instytucją"), wokół ludzi budujących systematycznie relacje wzajemnej wymiany, wokół porządku lektury, gier, zabaw, a także wokół rytuału

biesiady, zastępowanej (zwłaszcza w kręgach elity intelektualnej międzywojnia czy w drugiej połowie XX wieku) niewyrafinowaną strawą, filiżankami mokki, mocnymi trunkami i wypalanymi papierosami, motywującymi intelektualne dysputy i przyczyniającymi się do poczucia „innej" więzi między intelektualistami.

Ale w książce *Nie tylko salon. Wspólnotowe formy życia literackiego*, publikacji wielowymiarowej i dającej wiele kluczy do lektury zbiorowych form życia literackiego, to nie salon stanowi punkt ciężkości. Jest jedynie punktem wyjścia dla badaczy do tego, by pytać o różnorodne formy uczestnictwa i wymiany intelektualnej, które pozwalają na nazwanie ich formami życia literackiego. To z perspektywy doświadczenia i uczestnictwa w tych formach wymiany zostają postawione pytania o przynależność do wspólnoty intelektualnej. To z perspektywy tworzonych więzi autorzy studiów i szkiców zawartych w tomie próbują odpowiedzieć na pytania nie tyle o znaczenie, ile o funkcjonalność różnorodnych miejsc, o kręgi wpływów i zależności, o swoiste koncentryczne rozszerzanie się przynależności i oddziaływanie idei, myśli i dokonań członków danej wspólnoty intelektualnej na szersze gremia i kulturę w ogóle.

Gdyby przyjrzeć się zastosowanemu w tytule tomu pierwszemu członowi spójnika skorelowanego „nie tylko...", chciałoby się dopowiedzieć, „lecz także...". Oprócz salonu mamy tu bowiem do czynienia z refleksją nad statusem kolegiów, akademii, kręgów literackich, odczytów, kawiarni literackich, przyjaźni ponadkontynentalnych, ale też z blogami, portalami internetowymi, debatami publicznymi, anonimowymi kręgami wspólnoty (gwarantowanymi dzięki medium sieciowemu) jako formami życia intelektualnego i świadectwami uczestnictwa w procesie wymiany humanistycznej i rozwoju intelektualnego swoich czasów.

Redaktorki i autorki wstępu próbują nakierować uwagę czytelników na to, jak zaprojektowany jest ów tom, który mówi „nie tylko o salonie". Rozpoczynają od wskazania materii pierwotnej – konstytuowania się salonu i jego przekształceń w kulturze, znaczenia poszczególnych jednostek i wybitnych postaci na mapie światowej, europejskiej i polskiej kultury. „Wychodzą" z salonu i od salonu, żeby wejść w przestrzeń innych typów miejsc (i artefaktów), a przede wszystkim innych form wymiany wspólnotowej owocującej dyskusją nad przemianami literatury i literackiej świadomości swoich czasów. Ten mechanizm wejścia w... i wyjścia w... znamionuje zarówno specyfikę uczestnictwa w kulturze wspólnoty, jak i metodę pracy oraz dyspozycje poznawcze badaczy traktujących o fenomenie szeroko pojętej relacyjności ludzi, miejsc, zjawisk i zdarzeń.

Wartością nie do przecenienia jest próba ponadgeograficznego, ponadregionalnego, ponadepokowego i przekrojowego ujęcia fenomenu miejsc oraz ludzi tworzących więź intelektualną i duchową poszczególnych formacji intelektualnych, grup dyskusyjnych i wspólnot integrujących ich członków. Zadanie, jakie stawiają sobie autorzy, nie jest łatwe z kilku powodów: bogatej literatury przedmiotu, trudności wynikających z badania nie tylko materialnych efektów tej wymiany, lecz także fermentu, wrażeń, konieczności ujęcia i zdefiniowania „sytuacyjności" konkretnych doświadczeń członków bractw, towarzystw, socjety czy kręgów intelektualnych, korzystania z relacji pamiętnikarskich, wspomnieniowych, w oczywisty sposób subiektywnych i zapośredniczonych, wreszcie z faktu nierównowartościowej oceny tego, co jest i było efektem wymiany w danym kręgu intelektualnym, oraz z tego, jak zdiagnozować wspólnotowość form życia literackiego. Pojęcie formy życia literackiego nie może z zasady określić potencjalnie

całości badanego zbioru, może jedynie mówić o efekcie różnorodnych transformacji, mutacji przyczyniających się do takiego czy innego końcowego obrazu. Ale autorzy publikacji śledzą przede wszystkim niegotowość, procesualność i doświadczenie wynikające z przynależności oraz sposób uczestnictwa w kulturze poprzez wymianę w obrębie konkretnej grupy intelektualnej.

Historia kultury widziana jest tu z perspektywy historii myśli, modeli lektury i sposobów uprawiania namysłu nad procesem poznawania świata, doświadczenia czytających i lekturowej integracji wspólnoty intelektualnej, wreszcie refleksji nad zmieniającymi się modami – estetycznymi, kulturowymi, literackimi, towarzyskimi. Ważną rolę modelującą tryby obecności towarzystw, klubów, akademii, szkół odgrywa szeroko rozumiana intymistyka. Utrwala ona samo znaczenie biografistyki jako pełnoprawnego modelu badania, pomagającego dekodować znaczenia poszczególnych kręgów kulturowego wtajemniczenia we wspólnotowe formy życia intelektualistów. Widać to w zasadzie we wszystkich studiach i szkicach. Począwszy od późnoantycznych *collegia poetarum* odkrywanych ze świadectw z V wieku Sydoniusza Apollinarisa (o których traktuje studium Jerzego Styki), jedenastowiecznego salonu literackiego Wallady (na co wskazuje Ewa Łukaszczyk), florenckich debat o poezji i estetyce w Accademia degli Alterati (co ujawnia Barbara Niebelska-Rajca), przez kręgi literackie Mallarmégo, Georgego, Czechowicza (o których specyfice pisze Tomasz Wójcik), krąg wyznaczany przez Prager Kreis (o czym mówi tekst Pauliny Urbańskiej). Przez odczyty jako formy specyficznej komunikacji społeczno-literackiej przyczyniającej się do twórczego fermentu, na który wskazuje Justyna Górny, badając specyfikę odbioru wystąpień poświęconych w I połowie XX wieku *Płci i charakterowi* Ottona Weiningera, specyfikę transatlantyckiej przyjaźni Rubéna Darío z hiszpańskimi modernistami (jak dowodzi tego Agnieszka Kłosińska-Nachin). Aż po kręgi wpływów i literaturę drugiego obiegu, kiedy Ewa Kobyłecka-Piwońska rozpoznaje modele lektury Ricarda Piglii czytającego Gombrowicza, rezonans internetowy wierszy Wisławy Szymborskiej tłumaczonych przez Teresę Soto (na co zwraca uwagę Małgorzata Marzoch), by skończyć na fenomenie blogów i portali literackich we Francji będących forum debaty o książkach i ich rekomendacji (o czym pisze Aneta Bassa).

Na pierwszy rzut oka dziwić może brak poświadczeń i naukowego namysłu nad różnorodnymi formami wspólnotowego życia literackiego w XIX wieku i szeroko rozumianej dziewiętnastowieczności. Ale tylko z pozoru. Ten brak tłumaczyć można jedynie świadomą rezygnacją z diagnozy zjawisk dobrze już w badaniach rozpoznanych i opisanych[1]. Można by odczuwać oczywiście niedosyt (zwłaszcza

[1] Myślę tu oczywiście jedynie o wybranych monografiach problemu i studiach syntetycznych: Aleksander Kraushar, *Salony i zebrania literackie warszawskie na schyłku XVIII i w ubiegłym stuleciu*, Warszawa: nakładem Towarzystwa Miłośników Historii 1916; J. Bystroń, *Literaci grafomani Królestwa Kongresowego 1815–1831*, Lwów–Warszawa: Książnica-Atlas 1938; Maria Estreicherówna, *Życie literackie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863*, t. 1–2, Kraków: Biblioteka Krakowska 1936; Aniela Kowalska, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego 1815–1822*, Warszawa: PIW 1961; Stefan Kawyn, *Wstęp*, w: *Walka romantyków z klasykami*, wstęp napisał, wypisy źródłowe ułożył i oprac. Stefan Kawyn, seria I, nr 183, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1963; Adolfina Mannówna, *Lwowskie salony literacki*e, „Kurier Literacko-Naukowy" (dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego") 1938, nr 39–43; Paulina Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, oprac. Zofia Lewinówna, wstęp Juliusz W. Gomulicki, Warszawa: PIW 1959; Eugeniusz Skrodzki, *Wieczory piątkowe*, oprac. Mieczysław Opałek, Warszawa: PIW 1962; Juliusz W. Gomulicki, *O salonie literackim dwóch pań Łuszczewskich*, w: Jadwiga

myślę tu o swojej „macierzystej" perspektywie – historyka literatury drugiej połowy XIX wieku), że nie ma w tej poznawczo bogatej monografii problemu miejsca na refleksję dotyczącą specyficznych form pokazujących role i miejsce wspólnotowych form życia literackiego w kraju i na obczyźnie. Nie znajdziemy wszak namysłu nad zjawiskami dziewiętnastowiecznych i wczesnodwudziestowiecznych wspólnotowych form życia literackiego, ponieważ są to sprawy już z różnych perspektyw zdiagnozowane. Nie dziwi zatem, że brakuje refleksji nad kręgiem towarzyskim i naukowym wileńskiego Towarzystwa Szubrawców, filomatów, filaretów, promienistych, grupą Ziewończyków, warszawskim salonem słynnej improwizatorki i animatorki życia literackiego – Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy), działalnością Marii Ilnickiej, grodzieńskim „domem polskim" prowadzonym przez Elizę Orzeszkową, warszawskimi i krakowskimi salonami inteligentów i arystokratów, Jamą Michalikową czy Zielonym Balonikiem, towarzystwem kabaretów, kawiarni, teatrów, willą Wolskich na Zaświeciu we Lwowie, orbitą wpływów Franza Fiszera energetyzującego twórczo socjetę Warszawy międzywojnia, salonami poświęcającymi się dyskusjom o sztuce, znanymi już od czasów Teofila Gautier, braci Goncourtów i Marcela Prousta czy londyńskiej grupy Bloomsbury (o której wnikliwie pisała w *Nocy i dniu* oraz na kartach dzienników Virginia Woolf) bądź Cambridge będącego miejscem intelektualnego sporu trzech wybitnych filozofów: Karla Poppera, Ludwiga Wittgensteina i Bertranda Russella[2]. Tym bardziej uzasadniona wydaje się również rezygnacja z literackich obrazów salonu w kulturze XIX i początku XX wieku – salonów emigrantów, towarzystwa salonowego w *Dziadów* cz. III Adama Mickiewicza, w *Salonie i ulicy* Józefa Dzierzkowskiego czy przestrzeni zamkniętej w salonie baronostwa Niemannów w *Oziminie* Wacława Berenta oraz salonów znanych choćby z powieści Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Gabrieli Zapolskiej, Stefana Żeromskiego, Zofii Nałkowskiej.

Przyjęta przez badaczy tomu metoda studiów przypadków, pokazująca punktowo różnorodne zjawiska kultury obrazujące wspólnotowe formy życia literackiego, usprawiedliwia również ten niedosyt. Tym bardziej że dzięki analizie poszczególnych „przypadków" wyłania się panorama i obraz całości – przekrojowy, imponujący rozmachem i dający nowe, często zupełnie nierozpoznane na gruncie polskiego literaturoznawstwa, efekty. Perspektywiczność widzenia, która każdorazowo dochodzi do głosu w artykułach tworzących tom, pozwala na rekonstrukcję wspólnotowych form komunikacji literackiej między członkami grupy tworzącej

---

Łuszczewska, *Pamiętnik 1834–1897*, Warszawa: Czytelnik 1968; Zenon Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816–1846*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1971; Helena Michałowska, *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832–1860*, Wrocław: PWN 1974; Ireneusz Ihnatowicz, *Bywalcy salonów warszawskich w połowie XIX w.*, w: *Francja – Polska, XVIII–XIX w. Studia z dziejów kultury i polityki poświęcone Profesorowi Andrzejowi Zahorskiemu w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa: PWN 1983; hasło „salony literackie" autorstwa Andrzeja Krzysztofa Guzka, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. Teresy Kostkiewiczowej, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1996, s. 544–548; hasło „salon literacki" autorstwa Krystyny Poklewskiej i Aliny Kowalczykowej, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. Józefa Bachórza i Aliny Kowalczykowej, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 2009, s. 854–856; Andrzej Z. Makowiecki, *Warszawskie kawiarnie literackie*, Warszawa: Wydawnictwo Iskry 2013.

[2] Zob. David Edmonds, John Eidinow, *Pogrzebacz Wittgensteina. Opowieść o dziesięciominutowym sporze między dwoma wielkimi filozofami*, przeł. Lech Niedzielski, Warszawa: Muza 2001.

mikrospołeczność osobnego świata – collegium, akademii, koła, salonu czy portalu, ale też pozwala na zawiązanie łączności między współczesnym odbiorcą wspólnotowych form życia literackiego w kulturze dawnej, nowożytnej i najnowszej. Warto zatem przyjrzeć się bliżej owym punktom i pokazać wartość poszczególnych *cases studies* określających profil tej gęstej i poznawczo przekonującej monografii problemu.

Monografię otwiera artykuł Jerzego Styki dotyczący tradycji kół literackich (*collegia poetarum*) w Rzymie. Nacisk kładzie się tu przede wszystkim na lekturę dzieł Sydoniusza Apollinarisa obrazujących życie literackie w Galii (dwudziestu czterech okazjonalnych utworów poetyckich oraz dziewięciu ksiąg listów), a także działalność Petrusa, Domnulusa, Sewerianusa i Lamprydiusza – poetów tworzących na dworze cesarza Majoriana w Arles. Autor przekonująco dowodzi, jakie znaczenie mają dla ówczesnej świadomości odbiorczej retoryczne chwyty stosowane przez poetów, różnorodne techniki literackie służące pokazywaniu zarówno warsztatu literackiego, jak i umiejętnego naśladownictwa oraz przetworzenia literackich wzorców. Różne komponenty poetyckiego wyrazu, tropy stylistyczne i techniki laudacyjne omawianych dzieł pokazują obraz kultury literackiej w południowej Galii oraz bogate życie intelektualne i literackie tego obszaru w czasie najazdów barbarzyńskich. Cechą działalności *collegia poetarum* były spotkania, podczas których deklamowano okolicznościowe wiersze, toczono dyskusje na tematy filozoficzne. Dlatego tak ważny w myśleniu Styki okazuje się rozwój recytatorskich form autoekspresji, sprzyjających zacieśnianiu intelektualnych przyjaźni wśród ówczesnej elity kulturalnej, wyrażającej swoje przywiązanie do dziedzictwa kultury rzymskiej.

Ewa Łukaszczyk diagnozuje status i profil obecności średniowiecznej poetki Wallady bint al-Mustakfi, której nieodłącznym elementem strategii twórczej był kontekst obyczajowo-społeczny związany ze skandalami powstającymi w otoczeniu córki kalifa, integrującymi jej salon literacki. Spuścizna pozostawiona po poetce nie jest imponująca, ponieważ zostało jedynie dziewięć utworów literackich średniowiecznej „wagantki dworu". Badaczka zwraca uwagę na zainteresowanie postacią średniowiecznej poetki przez krytykę feministyczną, *gender* i *queer studies* lat 80. XX wieku. Niezwykle ważne okazuje się spostrzeżenie, że postać Wallady staje się przykładem współczesnego sporu o status kobiety muzułmańskiej i kształt nowoczesnego islamu. Dlatego autorka studium dowartościowuje to zagadnienie i ujawnia wagę, ale i specyfikę tego typu badań ze względu na wektor zainteresowania kultury Zachodu szeroko rozumianym Orientem. Słusznie pyta o przyczyny różnic między Wschodem a Zachodem w uwewnętrznianiu i wyrażaniu intymności. Pokazując koloryt salonu literackiego Wallady, Łukaszczyk kładzie nacisk na obecność w nim konkurentów poetki zabiegających o jej względy: Ibn Zajduna i Ibn Abdusa. Badaczka dowodzi, że salon ten odwoływał się do tradycji kulturowej, jednak ulegał modyfikacjom, zwłaszcza w dziedzinie uprawiania poetyckich form ekspresji miłosnej. W związku z tym pokazuje napięcia między konwencjonalnymi obrazami poezji afirmującej bezwarunkowe podporządkowanie kochanka wybrance a nieoczywistymi realizacjami tekstowymi odwołującymi się do tradycji libertyńskiej we wczesnym etapie rozwoju arabskiej literatury erotycznej. Duże znaczenie osiągają tu turnieje poetyckie, niewolne od inwektyw i szermierek podczas improwizacji poezji przez Walladę, a przede wszystkim eksponujące element wyłomowy, wprowadzenie kochanka

bądź różnorodnych intryg erotycznych. Namysł nad specyfiką tego salonu nie tylko uświadamia ważkość samej formy uprawiania poezji, lecz także daje klucze do wielokierunkowych badań tożsamościowych (tych o charakterze zarówno genderowym, jak i cywilizacyjnym). Jednocześnie nie daje rozstrzygnięcia co do tego, czy Wallada jako świadoma swojej tożsamości i godności poetka, ceniąca ponad wszelką wątpliwość nonkonformizm etyczny, wolność i egotyzm, jest wzorcem czy antywzorcem.

Barbara Niebelska-Rajca pyta o zakres i znaczenie florenckich debat o poezji i estetyce oraz wynikające z takiego ustawienia hierarchii ważności rozumienie erudycji jako spoiwa intelektualnej wspólnoty, a także figury erudyty. Badaczka, pokazując zakres problemu, liczbę towarzystw działających w Italii w okresie renesansu i baroku, powołuje się na zestawienia Michele'a Maylendera o 870 działających w XVI wieku na tym terenie aktywnych akademiach. Wnikliwie omawia strukturę, cele, charakter, stratyfikację i organizację czasu poszczególnych akademii, ale szczególne miejsce poświęca Akademii Alteratów. Niebelska-Rajca podkreśla znaczenie żywej recepcji *Poetyki* Arystotelesa przez późnorenesansową myśl o sztuce, a także oddźwięk dysput toczonych w kołach akademików i wynikający z nich ferment intelektualny, polaryzujący stanowiska myślowe. Wzmacnia ten wątek dyskusji z prawidłami i gustami estetycznymi włoskiej nowożytności zrekonstruowana debata wokół przynależności genologicznej i artystycznych walorów *Boskiej komedii* Dantego. Wnioski badaczki uświadamiają, że ówczesne dyskusje intelektualne stały się przykładem ewolucji zarówno istoty klasycznej poetyki, jak i klasycznego kanonu dzieł, rozszerzanego twórczo na przestrzeni wieków.

Tomasz Wójcik przekonująco dowodzi znaczenia i specyfiki kręgu literackiego Mallarmégo, Georgego i Czechowicza. Badacz i znawca poezji XX wieku wychodzi od uświadomienia pozornej sprzeczności tkwiącej w tytule swojego artykułu, kryjącej się w słowie „teoria" i pojęciu „kręgu literackiego". Ze świadomością pewnej niewygody metodologicznej poddaje namysłowi krytycznemu znaczenie najnowszej refleksji teoretycznej poświęconej zjawisku kręgu literackiego, żeby pokazać osobność i oryginalność zjawiska kręgu literackiego zogniskowanego wokół postaci trzech poetów. Podążając tropem literaturoznawstwa niemieckiego, prac polskich strukturalistów oraz *Słownika europejskich kierunków i grup literackich XX wieku* opracowanego przez Grzegorza Gazdę, badacz zwraca uwagę na różnice kulturowe i narodowe dzięki diagnozie specyfiki kręgu literackiego i próbie odpowiedzi na pytanie, czy teoria kręgu literackiego w ogóle jest możliwa. Dlatego konieczne okazuje się wypreparowanie z materiału historycznego ponadnarodowych wyznaczników zjawiska kręgu literackiego. Badacz rekonstruuje więc dominanty określające poszczególne kręgi literackie: krąg Mallarmégo, krąg Georgego (Prager Kreis) i krąg Czechowicza, oraz zauważa, że nieodzownym komponentem trwałości kręgu literackiego jest obecność w nim pisarza-centrum. Kolejnymi wyznacznikami okazują się specyficznie pojmowane czas i przestrzeń, charakterystyczne dla trwałości danego zjawiska. O ile czas jest dużo łatwiejszy do uchwycenia i potwierdzenia, o tyle przy określaniu charakterystycznego dla danej społeczności literackiej (grupy) miejsca należy brać pod uwagę element zmienny – migracyjny, wynikający z trybu doświadczeń i życia. Ta cenna konstatacja prowadzi również do wniosku, że niejednoznaczny okazuje się także skład osobowy konkretnego kręgu literackiego i wynikające z tego

określenie przynależności do literatury (czy szerzej kultury), choć w skład społeczności danego kręgu literackiego wchodzą bardzo często intelektualiści różnych profesji. Fundamentalne w myśleniu badacza okazuje się pytanie o trwałość i ciągłość idei kręgu oraz jego tradycji. Trudność tego pytania wynika z niemożliwości jednoznacznego ujęcia problemu ze względu na niejednolitość każdej mikro- i makrokultury, stopień jej trwałości, charakter jej przynależności tożsamościowej, element konsolidujący i idiomatyczny – wyrażający poświadczenie o rozpoznawalności kulturowej danej grupy literackiej.

Paulina Urbańska w próbie diagnozy fenomenu Kręgu Praskiego pokazuje znaczenie wielonarodowej Pragi początku XX wieku w kształtowaniu wspólnoty więzi niemieckojęzycznych intelektualistów. Odwołując się do ustaleń Daniela Kalinowskiego z jego publikacji poświęconych Franzowi Kafce, różnorodnych ujęć encyklopedycznych dotyczących pisarzy niemieckojęzycznych, książki biograficznej Maxa Broda o autorze *Zamku*, a także *Pragi mitycznej* Angela Marii Ripellina, literaturoznawczyni wskazuje na działalność tej grupy w latach 1904––1938 i wyróżnia dwie fazy jej działalności, której cezurę wyznacza w 1924 roku śmierć Franza Kafki. Autorka szkicu podkreśla łączliwość inicjatyw indywidualnych oraz zespołowych Kręgu Praskiego. Zwraca jednocześnie uwagę na niemożliwą do uchwycenia i jednolitej oceny działalność wydawniczą oraz pisarską członków kręgu, plany czasopiśmiennicze, lektury kształtujące mentalność członków tej intelektualnej wspólnoty, ale nade wszystko coś, co jest najtrudniej uchwytne – ferment intelektualny wynikający z dyskusji, wzajemnej obecności i trybu spotkań. Ferment, który wzmacniało poczucie wielopostaciowości kultur, narodowości i tradycji. Wiązał się on z „tyglem" języków i mikroświatów etnicznych, religijnych, narodowych, regionalnych obecnych w Pradze początku XX wieku i w latach międzywojnia. Paulina Urbańska dużą wagę przywiązuje również do wpływu na charakter ówczesnych postaw estetycznych polityki historycznej i przełomowych momentów dla europejskiej tradycji kultury (I wojna światowa, rozpad Austro-Węgier, rodzące się nacjonalizmy, narastający antysemityzm). Te zjawiska z jednej strony konsolidowały członków wewnątrz grupy, bo nakazywały dbać o dobro wspólnej kultury, z drugiej rozrywały coraz bardziej struktury literackiej organizacji – jak dowodzi autorka – bardziej towarzyskiej niż sformalizowanej i ukonstytuowanej jako zwarta grupa – zrzeszającej intelektualistów w mieście literatury, sztuki, teatru, muzyki.

Justyna Górny określa znaczenie odczytu jako formy integrującej życie intelektualne. Germanistka skupia swój namysł badawczy wokół rozprawy doktorskiej, a właściwie jej rezonansu, Ottona Weiningera *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Abhandlung* (1903), tłumaczonej na polskim gruncie przez Ostapa Ortwina w 1911 roku jako *Płeć i charakter: rozbiór zasadniczy*, obrazującej teorię płci, seksualności i znaczenia problematyki żydowskości. Terenem eksploracji badawczej uczynione zostały odczyty czterech prelegentów, pochodzące z lat 1906 – do lat 30. XX wieku: Felicji Nossig (dwa odczyty wygłoszone w 1905 roku we Lwowie i opublikowane w 1906 roku), Leo Belmonta (seria czterech odczytów w Warszawie, opublikowanych w 1911 roku jako *Genialny wróg kobiety Otto Weininger*); odczyt Tadeusza Wieniawy-Długoszowskiego pt. *Wróg kobiety* (*Otto Weininger*), którego tekst nie zachował się, a był wygłaszany najprawdopodobniej kilkakrotnie w Warszawie w okolicy roku 1926–1927; odczyt N.[aftalego?] Wajniga (lub Weiniga) z lat 30. XX wieku. W myśl ustaleń

i wniosków badaczki odczyt staje się taką formą komunikacji z odbiorcą, że wytwarza swoistą wspólnotę, pośrednictwo między prelegentem a słuchaczami i na ten rodzaj relacji zostaje położony nacisk w trakcie budowania wywodu przez Justynę Górny. Napięcie, jakie wytwarza się podczas takiego przedsięwzięcia, staje się ważnym komponentem wymiany i fermentu, co potwierdza choćby stanowisko Belmonta relacjonującego reakcje publiczności. Autorka artykułu pyta o to, na ile wspólnota słuchaczy staje się wspólnotą rozumiejącą, trwałą i empatyczną, niesprowadzoną jedynie do momentu występu. Innymi przykładami reakcji na zjawisko publicznego odczytu były okoliczności przyjęcia tez polskich inicjatorek uświadamiania znaczenia szeroko pojmowanej emancypacji i świadomości kulturowej na terenie Galicji na początku XX wieku. Odczyty Nossigowej czy Kazimiery Bujwidowej – działaczek ruchu kobiecego na terenie Lwowa – określały żywą lekturę, niepozbawioną silnych emocji i reakcji ze strony słuchaczek. Autorka śledzi mechanizmy porozumienia między odbiorcami (słuchaczami) a tym, kto i w jaki sposób kieruje uwagą prelegentów. Próbuje określić specyfikę relacji i przestrzeni, jaka wytwarza się w kodzie komunikacyjnym. Analizuje komentarze prasowe, opinie, rezonans dyskursu naukowego, śmiałość tez i umiejętność prowadzenia zideologizowanych dygresji. Inny wymiar przybiera reakcja na odczyty w przypadku lewicowego aktywisty, jakim był Tadeusz Wieniawa-Długoszowski. W wydawanym przez siebie periodyku opisuje on tło jednego ze swoich odczytów, zakłóconego przez endecką bojówkę zwolenników Romana Dmowskiego. Interwencyjny charakter związany z propagowaniem poglądów i próbą utrzymania słuchacza staje się tu ważnym narzędziem w budowaniu autorytetu mówcy. Popularyzacja nauki jawi się również jako walka o wolność przekonań, a jej motywacje nierzadko mają charakter polityczny. Napięcie między wymiarem pekuniarnym i edukacyjno-oświatowym okazuje się tu ważnym elementem pokazującym zachodzenie na siebie funkcji popularyzatorskich, dydaktycznych, politycznych i indywidualnej charyzmy.

Karolina Krasuska pyta o miejsce berlińskiej kawiarni literackiej w świadomości kulturowej i obyczajowej. Na przykładzie tekstów małżeństwa Elsy Lasker-Schüler i Herwartha Waldena, opublikowanych na łamach „Der Sturm" w 1910 i 1911 roku, autorka intersującego studium próbuje pokazać specyfikę płci kulturowej jako swoistego konstruktu, który określa na podstawie specyfiki dyskursu literackiego berlińskiej poetki i jej męża. Próbuje się wskazywać od początku na rozdźwięk między „tekstem" życia, biografii, obecności poetki i jej męża a „tekstem" literatury, który pokazuje z jednej strony wykorzystanie topiki i stereotypów Weiningerowskich w prozie Waldena, z drugiej nieoczywistość patriarchalnych wzorców obrazujących relacje małżeńskie pod piórem Lasker-Schüler. W przypadku tekstu Waldena ważna okazuje się orbita niemieckiego ekspresjonizmu. Samorealizacje artystyczne podmiotu poznającego, zamazanie granic między wzorcami męskości i kobiecości przyczyniają się do obnażenia mechanizmu działania kawiarni Café des Westens, porównywanej w tekście Waldena do ruchliwego olbrzymiego biura. Granie z wzorcami postulowanymi przez Weiningera z jego słynnego tekstu-manifestu staje się tu fundamentalnym komponentem diagnozy modernistycznej sztuki. Autorka poddaje wnikliwej analizie również esej Laske-Schüler pt. *Künstler* (Artyści), będący rodzajem alegoryzowanej i groteskowej fantazji na temat arystokraty pana von Kuckucka oraz autotematycznym rodzajem spowiedzi na temat statusu poetki. Pokazuje potrójny dialog, jaki dokonuje

się w przestrzeni dyskusji z wzorcami kulturowymi płci: 1) dialog małżeństwa berlińskich artystów; 2) skrajnie nieprzystający do siebie wymową i tematyką dialog tekstowy między androcentrycznym i mizoginicznym artykułem Waldena a prozatorską miniaturą dotyczącą możliwości kreacyjnych poetki oraz jej statusu w kulturze patriarchalnego i szowinistycznego zniewolenia, a także opresji artysty u Lasker-Schüler; 3) dialog, jaki wytwarza się poprzez obrazowanie dynamiki płciowej i metafizyki płci (termin, który Gabriela Matuszek odnosi do fenomenu Stanisława Przybyszewskiego), przyczyniający się do ponadnarodowego i antymieszczańskiego wymiaru tekstów.

Agnieszka Kłosińska-Nachin przedstawia losy przyjaźni transatlantyckiej między Rubénem Daríem – poetą i dziennikarzem z Nikaragui i poetami hiszpańskiej moderny – Franciskiem Villaespesą, Antonim i Manuelem Machado, Ramónem Maríą del Valle-Inclánem, Jacintem Benaventem, Salvadorem Ruedą i Juanem Ramónem Jiménezem. Autorka pokazuje, jak przyjazd na jubileusz czterechsetnej rocznicy odkrycia Ameryki stał się punktem zwrotnym w relacjach między przybyłym z Ameryki Łacińskiej poetą i bardem Ameryki a młodymi hiszpańskimi poetami, wstępującymi dopiero na parnas literacki, przerażonymi marazmem i klęskami kraju. Podstawowe znaczenie ma tu cel kontaktu bezpośredniego i przybycie w 1892 roku do dekadenckiej Hiszpanii amerykańskiego poety, a w konsekwencji stopniowo nawiązywany kontakt, okoliczności ułatwiające fluktuację wzajemnej wymiany intelektualnej, bodźce artystyczne – kształtujące rozwijającą się modernistyczną wspólnotę hiszpańsko-amerykańską. Kłosińska-Nachin próbuje zniwelować panujący w literaturoznawstwie hiszpańskim rozziew między kosmopolitycznym i estetyzującym modernizmem Daría a „typowo hiszpańskim" modernizmem Pokolenia 1898. Pokazuje wspólnotę celów, wzajemne dysputy, wspólną lekturę wierszy i oddziaływanie artystyczne Daría na młodych poetów oraz wynikającą z tych okoliczności intelektualną walkę o kształt hiszpańskiego modernizmu. Ponadoceaniczna przyjaźń artystów staje się ważnym składnikiem madryckiej bohemy i wyznacza nowe tory artystycznej cyganerii. Wpływy amerykańskiego poety na różne gatunki i rodzaje twórczości hiszpańskiego modernizmu oraz indywidualne wybory artystyczne poszczególnych modernistów, jak też ich literackie debiuty uświadamiają bowiem, jaki jest charakter modernizmu hiszpańskojęzycznego, a w związku z tym, na czym polega spójność procesów historycznoliterackich modernizmu tego obszaru kulturowego i językowego.

Ewa Kobyłecka-Piwońska poddaje namysłowi najsłynniejszą hiszpańskojęzyczną interpretację *Przeciw poetom* Witolda Gombrowicza pióra Argentyńczyka Ricarda Piglii. Autorka studium rysuje na początku biograficzną mapę literackich doświadczeń Gombrowicza w Argentynie. Pokazuje sytuację emigranta, prelegenta i wytrawnego krytyka zbiorowej wyobraźni. Przygląda się reakcji argentyńskiej publiczności na wystąpienia autora *Trans-Atlantyku*, zwłaszcza na jego prowokacyjny odczyt *Przeciw poetom* z 1947 roku, wygłoszony w kawiarni literackiej Fray Mocho. Krytyczna reakcja Piglii okazuje się w lekturze Kobyłeckiej-Piwońskiej swoistym rewolucyjnym i kontestacyjnym odnawianiem znaczeń, przywracaniem własnego kanonu literackiego, ustanowieniem nowej hierarchii pisarzy, walką o własny punkt ciężkości artystycznej oraz sposobem nobilitacji zmarginalizowanych dzieł literackich i literatury peryferycznej. Eseje Piglii dotykają fundamentalnych kwestii pokazujących relacje między językiem jako nośnikiem tradycji, artystą i literaturą, którą tworzy, a społeczeństwem oraz systemem

wydawniczym jako władzą. Autorka śledzi reakcję Piglii na odczyty Gombrowicza i próbuje pokazać lekturę odczytowego dziedzictwa Gombrowicza przez argentyńskiego krytyka, który dowartościowuje produktywność stylu autora *Ferdydurke*, jego twórczy i ożywczy, a przez to nowatorski sposób ujmowania w tzw. języku niedojrzałym istoty doświadczania rzeczywistości i uczestnictwa w niej. Badaczka zwraca uwagę, w jaki sposób Piglia, dokonując egzegezy motywu spisku w literaturze argentyńskiej, uświadamia, na czym polega produktywne „zużywanie" Gombrowicza. Dlaczego ważne dla tego krytyka okazuje się awangardowe i narażające na sprzeciw twierdzenie Gombrowicza o nieistnieniu żadnego elementu językowego decydującego o poetyckości danego tekstu ze względu na to, że poezja w refleksji autora *Dzienników argentyńskich* jest kwestią umowy społecznej i konwencji. Autorka pokazuje, że sposób czytania wystąpień Witolda Gombrowicza przez Ricarda Piglię jest modelem uprawiania krytyki literackiej, dokonującej się w trakcie rozmowy kawiarnianej, co ujawnia specyficzny charakter tworzonego dyskursu krytycznego i określa miejsce dysputy w przestrzeni humanistyki rozumiejącej.

Małgorzata Marzoch z wnikliwością i kompetencjami translatorskimi przygląda się fenomenowi wirtualnego salonu, jakim jest wspólnota komentujących w Internecie strukturę bloga – „zeszytu" (*daftar*) hiszpańskiej poetki Teresy Soto. Ten specyficzny typ wypowiedzi poetyckiej i autorefleksji, a przede wszystkim jego formę podawczą porównuje się – za tradycją badań nad tym zjawiskiem – do „wyklejanek" Szymborskiej – mentorki młodej poetki. Na przykładzie parafrazowanego na język hiszpański wiersza Wisławy Szymborskiej *Imitación de Wisława* (*Naśladując Wisławę*) Teresa Soto dokonuje na łamach swego bloga-zeszytu aluzji i transformacji literackiej. Iberystka, tłumacząc wiersz Soto na język polski, dokonuje analizy poetologicznej tekstu. Wskazuje na sposoby autotematycznego konstruowania opowieści podmiotu wiersza o sobie, status „ja" mówiącego i wynikający z literackiego świata projekt tożsamościowy. Autorka artykułu ma na celu diagnozę fenomenu autoprezentacji pisarza w Internecie, wyróżników jego autoprezentacji, konstruowania tożsamości na zrębie tożsamości cudzej (posługując się terminologią Paula Ricouera). Pyta o status poety, który nie zdradza własnej tożsamości, jest swoistym *symulakrum*, które wzmaga iluzję obecności autora. W tym celu analizuje blog trzydziestopięcioletniej hiszpańskiej poetki, by pytać o formy kreacji figury poetyckiej w rzeczywistości wirtualnej, choć ma świadomość, że mówienie o przynależności do przestrzeni wirtualnej wymaga specjalnych dyspozycji, a i sama przestrzeń okazuje się niełatwa w określeniu.

Aneta Bassa rozważa fenomen portali literackich we Francji jako zjawiska współczesnej formy dyskusji literackiej służącej rekomendacji literatury oraz salonu akceptowanych i odrzuconych. Posługuję się tu celowo formułą charakterystyczną dla tego kręgu kulturowego i językowego, wywodzącą się z salonów artystycznych francuskich artystów, głównie malarzy XIX wieku (o czym wiadomo chociażby z pisanych po francusku dzienników młodziutkiej arystokratki rosyjskiej, rzeźbiarki i malarki – Marii Baszkircew, 1858–1884). Analiza portali literackich służy w refleksji Anety Bassy pytaniom o zmienność krytyki literackiej we Francji, jej funkcje i o to, kto tworzy salon istniejący w sferze wirtualnej komunikacji poznawczej, co jest przedmiotem debat w salonach internetowych oraz jak funkcjonuje w sieci model portalu literackiego, w jaki sposób otwiera się na czytelnika, jakie są wymiary i możliwości tej otwartości, i wreszcie – na ile jest

produktywny, żeby można było określić typ wypowiedzi krytycznej pozostawionej w sieci. Fundamentalne okazuje się pytanie związane z określeniem kompetencji krytycznych. Autorka szkicu zastanawia się nad tym, czy krytyk-amator, często anonimowy, jest faktem i zjawiskiem znaczącym, czy iluzją wprowadzającą chaos. A w związku z tym, czy należy traktować jego wypowiedzi krytyczne jako samoistne i prawdziwe sposoby oceny zjawisk literackich, czy pomijać głos potencjalnych czytelników jako nieprofesjonalnych krytyków świata literackości. Ważkość tych wątpliwości prowokuje do postawienia jeszcze jednego pytania – na ile współodpowiedzialny jest wirtualny salon literacki za to, co promuje i w jaki sposób współgra z rynkiem wydawniczym. Wydaje się, że ten problem odbioru i znaczenie opinii odbiorczych każą redefiniować współczesne normy hierarchizowania literatury ze względu na czynnik poczytności danych autorów i tekstów przez czytelnika niewykwalifikowanego, nieprofesjonalistę, który ma jednak ogromny wpływ na popyt literatury i jej sprzedaż.

Lektura monografii dotykającej problemu wspólnotowych form życia literackiego pozwala na uchwycenie kręgów wpływów, koncentrycznie rozrastających się i tym samym zagarniających nowe obszary wspólnoty humanistycznej, poszerzające świadomość Geisteswissenschaften. Pytania, które wyłaniają się z kulturowej i literackiej mapy problemów postawionych przez autorów poszczególnych studiów przypadków, są pytaniami otwartymi. Ale ich ważność jest nie do przecenienia. Dotyczą statusu dziedzictwa niejednorodnego, niepowiązanego często żadnymi nićmi bezpośrednich odwołań. Ale właśnie dzięki temu pozwalają na refleksję nad tym, czy istnieje ponadnarodowa, ponadepokowa intelektualna wspólnota ludzi myślących, czytających, dyskutujących. Czy przekrojowy obraz form życia literackiego przejawiających się w głosie określonej wspólnoty pokoleniowej ma na celu pokazanie trwałości tego typu doskonalenia wiedzy i mądrości, którą zdobywa się nie tylko dzięki intymnej, własnej lekturze, lecz także intelektualnej wymianie albo wspólnej (co nie oznacza identycznej) lekturze świata i tekstu? Wydawałoby się, że to zasugerować chcą redaktorki tomu, kiedy na okładkę wieloautorskiej monografii proponują reprodukcję obrazu Jeana-François de Troy *Lektura Moliera*. Towarzystwo na fotelach wokół parawanu z udrapowaną zasłoną oddaje się lekturze francuskiego dramaturga czytanego przez jednego z mężczyzn. Kobiety zamyślone, zasłuchane, niektóre patrzące w przestrzeń, podparty mężczyzna spoglądający w bok, jakby poza tę scenę, i lektor pierwszego planu, trzymający dzieło komediopisarza – dobrze oddaje ideę i pomysł książki o wspólnotowych formach życia literackiego, czyli tworzeniu więzi w grupie i pozostawaniu do końca autonomiczną myślącą jednostką.

Teksty zebrane w książce mówią również o formach i funkcjach odbioru społeczno-kulturowego, o społecznej i komunikacyjnej roli literatury, jej wpływie na postawy ludzi myślących i krytycznie obserwujących zmienność świata. Dzięki zebranym tu studiom i szkicom na nowo rysuje się geografię literacką i tworzy obraz życia literackiego, z jego funkcjami: integrującą, modelującą i stanowiącą. Z perspektywy wspólnotowych form ogniskujących kręgi towarzyskie określa się i redefiniuje jednocześnie pojęcia takie jak: pokoleniowość, epoka literacka, grupa artystyczna, krąg wpływu, epigonizm, centrum – satelita, twórca – odbiorca. Autorzy tekstów pokazują, w jaki sposób różnorodne biografie ludzi tworzą kulturową biografię miejsc, ale też, w jaki sposób określone miejsca warunkują ich indywidualne biografie intelektualne i na czym polega sprzężenie zobrazowanych w tomie mikroświatów kulturowych i tekstowych.

Kompozycja i układ tekstów pokazują rodzaj napięcia, które wytwarza się między poszczególnymi nićmi powiązań i dookreśleń związanych z lekturą tekstów, kręgów, kół i biografii. Wskazuje ono na mechanizm sprzężenia i wzajemnego definiowania: mikro (pojedyncze biografie tworzą wspólnotę) i makro (wspólnota) warunkuje i konstytuuje ich doświadczenia. Działalność towarzystw, kręgów, grup w obrębie kultury jako formy alternatywnej działalności wewnątrzkulturowej można potraktować jako metonimię tworzenia się i oddziaływania kultury w ogóle. Ustawione w książce teksty, choć dotykają zjawisk osobnych i czasem zupełnie obcych, oświetlają się i twórczo dopełniają. Sytuują się wobec, wzmacniają tym samym własną odrębność, pokazując sposób przeżywania codzienności w ramach pewnego modelu uczestnictwa w kulturze i formach jej wymiany, ale też pokazując miejsca rozłączne, osobne – wskazują tym samym na mądrą *concordia discors* – tworzenie siatki przeciwieństw określających pewną stałość każdej kultury swoich czasów, a więc kultury w ogóle – jej heterogeniczność i zmultiplikowanie wzorców.

Przestrzeń akademii, kawiarni, salonu, portalu i różnorodnych kręgów buduje zwartą, a przez to spójną opowieść dzięki przywołanym dokumentom życia epok. Dlatego książka ta pokazuje również funkcjonalność dokumentów i materialnych śladów, żeby fenomeny specyficznie lokalne stawały się fenomenami ponadnarodowymi i ponadepokowymi, a modele odbioru literatury stawały się wciąż na nowo poddawanymi rewizjom faktami społecznymi. Każdy krąg czy wspólnota form życia literackiego tworzy własną opowieść, niepozbawioną oczywiście takich struktur tworzących całość, jak plotka, anegdota, przypadek i sytuacyjność, określających w dużym stopniu jej specyfikę i wyjątkowość.

Książka *Nie tylko salon. Wspólnotowe formy życia literackiego* uświadamia empatycznemu odbiorcy, że zjawiska kulturowe kształtujące nową obyczajowość, modę literacką i intelektualną konsolidują na różne sposoby środowisko literackie – nie tylko to najbliższe, zagwarantowane przynależnością do określonej zamkniętej grupy i wspólnoty, lecz także inne instytucje środowiskowe, ważne dla całej wspólnoty kulturowej danego kręgu, czasu i epoki. Z tego ujęcia wyłania się kolejne pytanie, które rewiduje monografia i każe je zadawać wciąż na nowo – o to, kto jest autorem danej grupy, a kto jest publicznością. Elementami integrującymi okazują się bowiem nie tylko wspólne doświadczenia intelektualne, zintensyfikowane lektury, ale też poznawczy dystans, śmiech jako warunek umiejętnego polaryzowania stanowiska względem wspólnoty i umiejętność krytycznego dialogu, co wydobywają niuansowo również studia poszczególnych zjawisk literackich omówionych w tej książce.

Tak jak zmienia się na przełomie stuleci status salonu, tak zmienia się również status kultury. Dlatego pomysł, żeby ten mechanizm zmiany wydobyć poprzez pokazanie diachronicznego i ewolucyjnego procesu dyskusji – z prawidłami myśli, kultury, polityki, literatury, sztuki, obyczajów, obrazując głos „bywalców", nastawienia literatów, intelektualistów, potrzeby kontaktu ze sobą i widzem (odbiorcą). Tak widziany ruch sensu ujawnia, jak się zmienia społeczna funkcja literatury, ale i status grup zawiadujących światem literackim, jak autonomizuje się sztuka, ale też jak podlega karnawalizacji przez jej współczesnych użytkowników. Dzieje się tak dlatego, ponieważ twórcza i nośna lektura form życia literackiego pełni funkcję zarówno (re)integrującą, jak i separującą. I możliwa jest do nazwania tylko ze świadomością jej Proteuszowej natury.

Z badań składających się na publikację pod redakcją Ewy Łukaszczyk i Krystyny Wierzbickiej-Trwogi wyłania się specyficzna świadomość epoki i życia literackiego. Każdy tekst w zasadzie pyta o miejsce autorytetów w ramach danej grupy. Pyta o to, co warunkuje, stymuluje bycie w kręgu i w jaki sposób krąg ten się przekracza. Jakie są etapy wtajemniczenia, jak zawiązują się relacje i więzi, jak tworzy się ferment intelektualny właściwy dla danego obszaru kulturowego i właściwej mu przestrzeni. Wreszcie – jakimi narzędziami posługuje się członek kręgu, zwłaszcza kiedy mamy do czynienia również z tworzeniem się specyficznych (często anonimowych) więzi związanych z medium Internetu. Na ile przestrzeń salonu, akademii, kręgu, portalu czy kawiarni jest upolityczniona i na czym owa przynależność polityczna polega oraz w czym się objawia. Jak przesuwa się punkt ciężkości z artystyczno-literackiego na społeczno-kulturalny wyróżnik danej wspólnoty i jak przejawiają to formy życia tej wspólnoty. Jakie są elementy stałe i powtarzalne, a co jest elementem zmiennym, wariantywnym każdej społeczności zamkniętej. W jaki sposób odbywa się dopływ i odpływ nowych członków oraz kto nimi zostaje. Czy jest coś takiego, jak kodeks norm wypracowanych przez kręgi i wspólnoty żyjące na przestrzeni wieków i epok. Czy i jak kształtują gusta, czy dążą do separatystycznego trwania czy dialogu, którego naczelną zasadą staje się poczucie wspólnoty z tymi, którzy są spoza kręgu wzajemnych doświadczeń.

Publikacja ta pokazuje również specyficzną drogę myślących jednostek, ludzi wolnych i niezależnych, choć wybierających świadomie życie w grupie intelektualnej jako argument za trwałością kultury i myśli. I choć można byłoby się narazić na anachronizm, kiedy chciałoby się mówić o formowaniu się i ewolucji poglądów inteligencji wchodzącej w skład tak różnych grup (zaczynamy bowiem lekturę od późnoantycznych kół literackich), to świadomie można by zapytać, czy książka pokazująca pewną procesualność i dojrzewanie do bycia członkiem grupy intelektualnej zorganizowanej wokół jakiejś idei przewodniej, wokół określonych wartości, osób, tekstów, zjawisk kulturowych i literackich – nie pozwala na taki typ refleksji. Inteligenckość jest bowiem dyspozycją ludzi myślących, chłonących świat i jego różnorodność, wykształconych i kształcących się przez całe życie. Dlatego świadomie wskazuję na ten komponent problemowy. Lektura znakomitych tekstów zebranych w tomie pozwala na takie ujęcie. Pozwala również w związku z tym pytać o źródła i szanse inteligencji, nie tylko intelektualistów, ale właśnie grupy inteligentów, którzy (gdyby spojrzeć na rodowód i konteksty etymologiczne) utrzymują związek z jakąś wspólnotą, w której żyją, wzrastają i wobec której się sytuują. Inteligencja tak pojmowana wyróżnia się spośród jej kolorytu kulturowego – twórczą nonszalancją, mądrą niezgodą, intelektualnym kontestowaniem określonych wzorców i prawideł kultury, a dzięki temu wyznacza sobie miejsce poprzez uwyraźnianie osobnych, właściwych jej cech dystynktywnych.

Książka o wspólnotowych formach życia literackiego na przestrzeni dziejów i wieków oraz odmiennych tradycji kulturowych pyta o relację między poddawanymi dekodowaniu i deskrypcjom – znakom, pismu, tekstowi oraz sposobom ich odbioru i przetworzenia. Jest to książka w wielopostaciowy sposób pokazująca zmienną funkcję podmiotu czytającego, dyskutującego, często kontestującego ustalony i obowiązujący porządek norm, wybierającego akademię, collegium, salon, koło czy portal internetowy w celu stworzenia enklawy specyficznej osobności – dla siebie i z innymi. Ta znakomita zbiorowa monografia mówi dzięki temu wiele o formach wspólnotowej komunikacji i stylach odbioru literatury i życia. I otwiera na pytania...

R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

KLASYCYZM, ROMANTYZM I TO, CO POMIĘDZY*

Książka Tomasza Jędrzejewskiego zatytułowana niepozornie *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu* ma szansę stać się jedną z ważniejszych pozycji w badaniach nad dwoma (ciągle jeszcze) epokami: romantyzmem (przedlistopadowym) i późnym (czy – według terminologii Piotra Żbikowskiego – postanisławowskim) oświeceniem. Chciałoby się rzec: pozycją przełomową, gdyby nie to, że sam autor do kategorii przełomu odnosi się nieufnie, już w tytule rozprawy zastępując go „bardziej neutralnym" (s. 10) określeniem „pogranicze", sugerującym istnienie nie tylko linii granicznej, lecz także całego obszaru przejściowego.

W nieprzytłaczającej objętością, pięciorozdziałowej książeczce Jędrzejewski stawia sobie za cel „rewizję pewnych przekonań" (s. 5) dotyczących życia literackiego w drugim i trzecim dziesięcioleciu XIX wieku. Rewizję wspartą, trzeba to podkreślić, na obszernych badaniach źródłowych, w tym wypadku – prasowych. Wyprowadzone z nich wnioski stają się podstawą kilku wyrazistych, interesujących tez, zaprezentowanych w kolejnych rozdziałach. Już tu należy wskazać na zamysł konstrukcyjny publikacji, który może stanowić zarówno jego wielką zaletę, jak i pewną wadę. Autor prezentuje czytelnikowi wnioski z przeprowadzonej kwerendy prasowej, konkretne utwory i artykuły cytując rzadko, najczęściej odsyłając do całych grup tekstów zbiorczymi przypisami. Ułatwia to lekturę, ale też każe zawierzyć Jędrzejewskiemu co do uogólnień poczynionych na podstawie nieznanych czytelnikowi i niedrukowanych na ogół poza XIX-wieczną prasą tekstów. Docelowym rozwiązaniem tego dylematu byłoby zapewne wydanie, postulowanej przez autora, nowej antologii tekstów źródłowych, do której jego krótka rozprawa stanowiłaby doskonały komentarz.

Prezentację własnych tez Jędrzejewski poprzedza analizą „tych aksjomatów, które przez dziesięciolecia towarzyszyły refleksji badawczej nad schyłkiem oświecenia i początkami romantyzmu" (s. 12). Choć autor deklaruje skromnie, że w pierwszym rozdziale swojej pracy spróbuje „określić, jakie były to aksjomaty, a tym samym otworzyć pole do dalszych rewizji zagadnienia" (s. 12), powiedzieć trzeba, że nie tylko wskazuje, lecz także od razu podważa zrekonstruowane

* Tomasz Jędrzejewski, *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Kraków: Universitas 2016, 161 s. W nawiasach podaję numery stron, na których znajdują się cytowane fragmenty książki.

przekonania (np. „walka klasyków z romantykami to walka młodych ze starymi", „klasycy byli niegodni prądu, który reprezentowali"). Są to twierdzenia formowane z perspektywy, wprost lub bardziej subtelnie czy nawet mimowolnie, nieprzychylnej klasycyzmowi, a zatem deklarowana przez Jędrzejewskiego sama chęć „otwarcia pola" stanowi już krok w stronę rehabilitacji późnego klasycyzmu, która, jak zauważa w badaniach, jest „wciąż tylko postulatem" (s. 33). Rozdział ten uporządkowany wedle komentowanych tez ma niewątpliwe walory dydaktyczne i powinien stać się obowiązkową lekturą na zajęciach uniwersyteckich poświęconych początkom romantyzmu, jako że podważa wiele przekonań, które są zakorzenione w świadomości historycznoliterackiej tworzonej przez dydaktykę szkolną.

Pewne wątpliwości budzi natomiast brak komentarza dotyczącego lokalizacji historycznej, a zwłaszcza metodologicznej krytykowanych stanowisk. Autor pokazuje przekonująco, jak nasze wyobrażenie przełomu oświeceniowo-romantycznego kształtowało się w pewnej utrwalonej formie od wystąpienia Maurycego Mochnackiego począwszy, aż po najnowsze opracowania, rozpiętość historyczna tego procesu może jednak umknąć czytelnikowi nieśledzącemu uważnie dat wydania cytowanych tekstów. W syntetycznie pomyślanej rozprawie nie było zapewne miejsca na analizę postaw badawczych prezentowanych przez zgłębiających temat romantycznej „rewolucji literackiej" w ciągu ostatnich 200 lat, dlatego warto tutaj jedynie wskazać ten temat jako jeden z wielu, które praca Jędrzejewskiego podsuwa kolejnym badaczom. Niemniej jednak uważniejsze określenie źródeł krytykowanych tez – jak należy rozumieć, wyprowadzonych przez samego autora z całego „stanu badań" – a może także rezygnacja z cudzysłowów, w które zostały ujęte, pozwoliłyby uniknąć niebezpieczeństwa, jakie niesie ze sobą polemika z wykreowanym przeciwnikiem i możliwego zarzutu wobec tego, podkreślmy to raz jeszcze, cennego i przekonującego fragmentu, związanego z brakiem atrybucji rewidowanych „pewnych przekonań".

W zakończeniu tej części autor przedstawia natomiast propozycję o kapitalnym znaczeniu – zastąpienia używanej w odniesieniu do polemik literackich pierwszej dekady i lat dwudziestych XIX wieku nazwy „sporu" albo „walki romantyków z klasykami" określeniem „dyskusja o literaturze narodowej". Następne dwa rozdziały stanowią w dużej mierze uzasadnienie tego pomysłu. Pierwszy z nich poświęcony autodeklaracjom uczestników dyskusji przynosi twierdzenie o kluczowym znaczeniu roku 1825, kiedy to zakończyła się epoka harmonijnego współistnienia dwu głównych nurtów literackich. Do tego momentu (znacznych przemian na rynku czasopism, a także wystąpień Mochnackiego, który jako pierwszy podkreślał wartość konfliktu, nie zaś jedności w życiu kulturalnym) literaci nie określali się ani jako „klasycy", ani jako „romantycy", ale zarówno „klasyczność", jak i „romantyczność" traktowali jako nurty, z których należy czerpać do stworzenia literatury narodowej. W dużej mierze było to zgodne ze stanowiskiem Kazimierza Brodzińskiego wyrażonym w rozprawie *O klasyczności i romantyczności*. Wiersz *Pole Raszyńskie* tego autora służy Jędrzejewskiemu w kolejnej części książki do zarysowana obrazu przenikających się nurtów klasycyzmu, sentymentalizmu i romantyzmu, które składały się na ideę „wspólnej poezji polskiej" (s. 67). Szkoda może jedynie, że ten właśnie obraz epoki wspólnego wysiłku tworzenia literatury polskiej nie został udokumentowany większą liczbą przykładów specyficznej fuzji estetycznej, jaka przekonująco została opisana na przykładzie *Pola Raszynskiego*, przez co rozdział ten stanowi w niemałej mierze powtórze-

nie wniosków wyciągniętych już na podstawie analizy tekstów krytycznych zaproponowanej w poprzedniej części.

Nie można na szczęście odnieść tej uwagi do części rozprawy poświęconej rokoku – zapomnianemu nurtowi poezji początków XIX wieku. Dla prądu estetycznego niebogatego w badania rozpoznania Jędrzejewskiego staną się zapewne jednym z podstawowych opracowań. Autor pokusił się tu nie tylko o charakterystykę twórczości rokokowej, lecz także o pewną jej typologię (modyfikuje dla badanego przez siebie okresu rozpoznania Edmunda Rabowicza istotne dla rokoka XVIII-wiecznego) udokumentowaną interesującymi fragmentami. Wreszcie postawił także swoją koncepcję dotyczącą usytuowania rokoka wobec poprzednio opisanych nurtów. Dzięki temu powstaje całościowy obraz epoki 1815–1825, w której trzy orientacje „poważne", przekonane o moralnych i wspólnotowych zadaniach literatury: klasycyzm, sentymentalizm i romantyzm, są polem „dyskusji o literaturze narodowej", podczas gdy frywolne rokoko stanowi ich ludyczny, karnawałowy rewers, literaturę *delectare* pozbawionego imperatywu *docere*.

Tak zarysowany wizerunek lat 1815–1825 każe myśleć o nich nie jako o czasie przełomu między dwiema odrębnymi epokami, obszarze badań schyłku jednej a początku drugiej, ale jako o odrębnym okresie, niemożliwym do ujęcia w tradycyjnych kategoriach epok literackich (powoływanie do życia kolejnej epoki czy „międzyepoki" nie zbliży nas bowiem, jak sądzę, do rozumienia opisanej przez Jędrzejewskiego specyfiki czasów). Obraz ten nie powstałby bez lektury wielu utworów nieobecnych dotąd w badaniach, tego, co (jak pisze Jędrzejewski o jednym z ówczesnych krytyków) „nie wypada może tak efektownie" (s. 58), składa się wszakże na „zbiorową świadomość literacką" (s. 6). Dopiero na takim tle możliwe staje się chociażby lepsze zrozumienie miejsca w ówczesnym życiu literackim utworów Mickiewicza, których związkom z literaturą publikowaną w prasie warszawskiej autor poświęcił ostatnią część swojej książki, ukazując zakotwiczenie poety w ówczesnym polskim życiu kulturalnym. Wyrazisty wywód autora w całości niedługiej rozprawy nie pozostawia wątpliwości co do budowanego przez niego wizerunku epoki i postulatów badawczych, zatem studium z powodzeniem obywa się bez osobnego zakończenia.

Waga książki Jędrzejewskiego dla badań historycznoliterackich, nie tylko nad omawianym okresem, leży jednak przede wszystkim w tym, że pokazuje ona, iż ważniejsze od nowych konceptualizacji mogą okazać się nowe dane, czy też raczej, że nowe konceptualizacje w historii literatury – i to nie tylko w odniesieniu do epok dawnych – mogą wyniknąć właśnie i przede wszystkim z nowych danych. Autor tworzy swoją pracą archiwisty: literaturoznawcy i prasoznawcy, mały, ale cenny wycinek badań nad życiem literackim, badań od dawna postulowanych i prowadzonych, ale nigdy nawet w ważnej części niezamkniętych. Warto przytoczyć dłuższy fragment, w którym niezwykle celnie ujmuje to sam Jędrzejewski, wskazując także – słowami Mickiewicza – zagrożenia, od których niewolna jest współczesna humanistyka:

> [...] studium musi być poprzedzone sumienną kwerendą. Innymi słowy – pora wreszcie sięgnąć do owych czasopism i sprawdzić, co jest tylko wyobrażeniem, a co faktem historycznoliterackim [...]. Żbikowski pisał trzydzieści lat temu, że nie znamy prasy z lat 1800–1830. Jeśli sytuacja ta utrzyma się, utrzymają się również opinie o „klasycystycznej Warszawie", „pseudoklasycznej" mierności, romantycznej ofensywie, klasycystycznej twierdzy, wojnie podjazdowej. Do siebie będziemy wówczas musieli zastosować tę uwagę, którą Mickiewicz opatrzył działalność krytycznoliteracką

klasyków: „Zdanie księdza Golańskiego przytacza Franciszek Dmochowski, Franciszka Dmochowskiego przytacza Ludwik Osiński, wszystkich przytacza Stanisław Potocki, wszyscy przytaczają Stanisława Potockiego. Zdania te koncentrują się na chwilę w *Historii literatury* Bentkowskiego, skąd w różnych przytaczaniach kanałem dzienników, przedmów i mów pochwalnych do swoich źródeł wracają. Utrzymuje się tym sposobem w Warszawie w ciągłym obiegu pewna liczba zdań nie mających gdzie indziej żadnej wartości, jak na Żmudzi ciągle krążą stare talary holenderskie i orty" (s. 50–51).

Spełniający te postulaty badacz archiwista, zwłaszcza zajmujący się literaturą romantyzmu, będzie musiał niewątpliwie zmierzyć się z zarzutem nadmiernego zagłębiania się w szczegółach, wpływologii, przyczynkarstwa czy badań biograficznych. Omawiana tu książka pokazuje (jedną z wielu, jak sądzę) możliwość uniknięcia wyrodzenia się pracy literaturoznawcy w pracę twórcy archiwum – opasłego, niedostępnego tomu – poprzez swoją koncentrację i śmiałość w syntezie. Należy ponadto pamiętać, że o ile imponujące studia historycznoliterackie, zwłaszcza te dotyczące romantyków, sprzed stu czy pięćdziesięciu lat były skoncentrowane wokół osobowości poetyckich, kalendariów życia i twórczości, o tyle współczesny badacz zajmować się będzie tym, co dotąd pomijane, a co pozwala stworzyć obraz owej „zbiorowej świadomości literackiej".

Taka historia w swej porządkującej procedurze od szczegółu do dynamicznego systemu nie bez powodu może kojarzyć się z podejściem strukturalnym. Warto przy tym zauważyć, że akurat badania omawianej przez Jędrzejewskiego epoki, opierające się na poszerzonym korpusie tekstów, pojawiają się już w wyniku przedwojennych inspiracji formalizmem, podczas gdy nowe ujęcia metodologiczne z początku XXI wieku nierzadko obierają za przedmiot twórczość o (prze)bogatym stanie badań. Nieco paradoksalnie, gdyż od badań kulturowych, interdyscyplinarnych, zaangażowanych należałoby oczekiwać przed wszystkim interdyscyplinarnego zbadania kulturowego (a także filozoficznego, teoretycznego) tła omawianych zjawisk.

Wśród pytań o nową historię literatury należało by może rozważyć także takie: czy zanim zaczniemy pisać historię literatury „z perspektywy" lub też w nowym układzie, nie należy najpierw upewnić się, że nie jest to zawsze ta sama historia z nowej perspektywy bądź w nowym układzie. Nie przecząc zatem żadnym osiągnięciom naszej dziedziny, warto może przypomnieć sobie, że w niezbywalny sposób zależy ona od źródeł, a te trzeba przede wszystkim znaleźć, przeczytać, czasem wydać. Właśnie z perspektywy „nowej humanistyki" to, co dotąd nieodnalezione, marginalne może się okazać najcenniejsze i wnieść nowe życie badawcze tam, gdzie zdawało się ono już wyczerpane, w efekcie zaś – w połączeniu ze świadomością metodologiczną – stymulować nieobojętne dla życia zbiorowego praktyki krytyczne, subwersywne i pogłębienie naszej historycznej (samo)świadomości.

Helena Markowska
(Uniwersytet Warszawski)

GROZA SKARNAWALIZOWANA*

W literaturze dziecięcej groza i strach są uwarunkowane kulturowo. Przekonania o potrzebie ich występowania lub konieczności eliminacji wynikają z aktualnych poglądów na temat właściwości dziecięcej percepcji dzieła, uwarunkowań psychiki dziecka, kwestii wychowawczych, dydaktycznych, skłonności do separowania dzieci od określonych zagadnień i tabuizacji „trudnych" tematów, wyobrażeń na temat „idealnego modelu" dzieciństwa itd. Poglądy te były i są determinantami zmieniających się funkcji grozy w tekstach literackich adresowanych do czytelnika niedorosłego; upraszczając, można więc wskazać na ewolucję od funkcji dydaktycznej (restrykcyjnej), przez stymulacyjną i katartyczną (angażującą czytelnika w lekturę), aż po ludyczną. W ostatnich kilkunastu latach mamy do czynienia z renesansem literatury grozy dla dzieci. Korzenie tego typu utworów bez wątpienia sięgają tradycji XIX-wiecznej – twórczości Ernsta T.A. Hoffmanna, braci Grimm czy Hansa Christiana Andersena, jednakże na plan pierwszy wyraźnie wysuwa się, rozmaicie kształtowany przez autorów, ludyczny wymiar grozy. Wieloaspektową analizę tej problematyki podejmuje Katarzyna Slany w nowatorskiej monografii *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana* opublikowanej przez Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

Publikacja ta jest rezultatem kilkuletnich, pogłębionych badań autorki nad zróżnicowanymi obliczami grozy w literaturze dla młodych czytelników. Slany publikowała prace na ten temat już od 2008 roku[1]. Najnowsza książka nawiązuje do szerszego, społeczno-kulturowego dyskursu dotyczącego okrucieństwa, grozy i horroru w tekstach kultury kierowanych do odbiorców dziecięcych, straszenia dzieci, tabu w literaturze i kulturze dla dzieci itd. Tego typu dyskusje towarzyszyły np. obchodzonej niedawno dwusetnej rocznicy pierwszego wydania baśni braci Grimm. Różne „odsłony" grozy w literaturze dziecięcej – zwłaszcza że będące obiektem mody wśród dziecięcej publiczności – nieodmiennie budzą niepokój dorosłych pośredników lektury. Pojawiają się głosy, że dzieci należy chronić przed tym, co groźne, straszne, „nieodpowiednie" itd. Z takimi poglądami przekonująco polemizuje Slany w swojej pracy.

W ostatnich latach w Polsce opublikowano kilka artykułów poświęconych grozie i horrorowi w literaturze dziecięcej[2], jednakże praca Slany stanowi pierwszą

---

* Katarzyna Slany, *Groza w literaturze dla dzieci. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2016, 331 s.

[1] Zob. np.: Katarzyna Slany, *„Wampirek" w szkole, czyli gotyckie teksty dla dzieci*, „Nowa Polszczyzna" 2008, nr 2, s. 19–21; eadem, *Odnaleźć komizm w koszmarze. O gotycyzmach we współczesnej literaturze dla dzieci*, „Guliwer" 2008, nr 1, s. 54–60; eadem, *Puer Horroris w literaturze i kulturze dziecięcej*, „Kwartalnik Polonistyczny. Konteksty Kulturowe" 2009, s. 145–156; eadem, *Zmitologizowane oblicza dzieci grozy w literaturze i kulturze dziecięcej*, w: *Fantastyczność i cudowność. Mityczne scenariusze. Od mitu do fikcji – od fikcji do mitu*, red. Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha, Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego 2011; eadem, Koralina *Neila Gaimana z perspektywy literatury grozy – próba interpretacji*, w: *O tym, co Alicja odkryła... W kręgu badań nad toposem dzieciństwa i literaturą dla dzieci i młodzieży*, red. Alicja Ungeheuer-Gołąb, Małgorzata Chrobak, Michał Rogoż, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2015.

[2] Zob. np. Katarzyna Tałuć, *Horror w tekstach dla młodego odbiorcy (rekonesans badawczy)*, w: *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red.

monografię w całości poświęconą temu tematowi. Także na tle publikacji anglojęzycznych – takich jak wydane nie tak dawno: *Under the Bed, Creeping: Psychoanalyzing the Gothic in Children's Literature* Michaela Howartha, *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders* pod redakcją Anny Jackson, Karen Coats i Rodericka McGillisa czy też *The Gothic Fairy Tale in Young Adult Literature: Essays on Stories from Grimm to Gaiman* pod redakcją Josepha Abbruscato i Tanyi Jones[3] – recenzowany tom wyróżnia się erudycyjnym i przekrojowym podejściem do problematyki grozy. Slany bada utwory od XIX-wiecznych po XXI-wieczne, analizuje determinujące je zjawiska kulturowe, proponuje frapujące tropy interpretacyjne. Przedmiotem jej rozważań są: sposoby funkcjonowania kategorii grozy, makabry i okrucieństwa w literaturze dziecięcej i autoteliczność tych kategorii na gruncie tejże literatury; mroczne archetypy występujące w literaturze grozy; motywy transgresji bohatera – wyjście z „raju dzieciństwa" i inicjacja w sferę zła; wreszcie – ambiwalentny bohater dziecięcy jako *puer horroris*.

Za Anitą Has-Tokarz autorka wskazuje, że „zjawiska nazywane horrorem cechuje dynamiczny rozwój i zmienność stylistyczno-tematyczna, w związku z czym ramy i wyznaczniki gatunkowe współczesnej literatury grozy są płynne [...]" (s. 5)[4]. To pozwala jej uwzględnić w analizie teksty różne pod względem genologii. Przedmiotem interpretacji czyni więc, po pierwsze, utwory zaliczane do klasyki literatury dziecięcej: baśnie magiczne braci Grimm oraz Charles'a Perraulta, literackie baśnie Andersena, oniryczne i fantazmatyczne powieści: *Dziadka do orzechów i Mysiego Król* Hoffmanna, *Alicję w Krainie Czarów* i *Alicję po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla oraz *Przygody Piotrusia Pana* i *Piotrusia Pana. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy* Jamesa M. Barriego. Po drugie – współczesne teksty grozy dla dzieci: utwory Roalda Dahla, Lemony'ego Snicketa, Philipa Ardagha, Iana Ogilvy'ego, Iana Whybrowa, Gianniego Rodari, Franceski Simon, Charlesa Ogdena, Roba Regera, Chrisa Priestleya i Neila Gaimana.

Autorka klarownie i wyczerpująco objaśnia kluczowe dla jej rozprawy terminy (groza, horror, fantazmat, dziecięca powieść grozy itd.). Do przedmiotu swoich rozważań dobiera zróżnicowane – choć spójne ze sobą – narzędzia badawcze. Co najważniejsze, posługuje się nimi w sposób wprawny i zdyscyplinowany, co pozwala jej ukazać głębię i wieloaspektowość interpretowanych tekstów. Zgodnie z wyrażoną we wstępie deklaracją autorka stosuje metody przede wszystkim literaturoznawcze, wspiera je jednak koncepcjami z zakresu kulturoznawstwa, psychologii głębi i psychoanalizy, pedagogiki i – choć sama nie używa tych terminów – *children studies* i *childhood studies*, toteż monografia ma charakter interdyscyplinarny. Kluczowa dla prowadzonych analiz jest jednak krytyka archetypowa. Metodę tę, uprawianą na polskim gruncie przez przywoływaną w publikacji Alicję Baluch, Slany wzbogaca własnymi kompetencjami interpretacyjnymi, ujęciami

---

Bernadetta Niesporek-Szamburska, Małgorzata Wójcik-Dudek, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013; Lidia Urbańczyk, *Horror dla dzieci – korzyści i zagrożenia*, „Prace Literaturoznawcze" 2014, t. 2, s. 195–206.

[3] Zob. Michael Howarth, *Under the Bed, Creeping: Psychoanalyzing the Gothic in Children's Literature*, Jefferson: McFarland 2014; *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*, red. Anna Jackson, Karen Coats, Roderick McGillis, New York: Routledge 2008; *The Gothic Fairy Tale in Young Adult Literature: Essays on Stories from Grimm to Gaiman*, red. Joseph Abbruscato, Tanya Jones, Jefferson: McFarland 2014.

[4] Przy cytatach z omawianej pracy numery stron są wskazane w nawiasach.

transgresyjnymi oraz pogłębionymi nawiązaniami do koncepcji wypracowanych przez takich autorów jak Ernst Robert Curtius, Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard oraz Pierre Péju. Wyważona i przemyślana kombinacja metod badawczych w połączeniu z pasją interpretacyjną i dociekliwością autorki doprowadziły do nowych odczytań klasyki oraz wielowymiarowych interpretacji utworów niedostatecznie jeszcze w Polsce przeanalizowanych.

Już we wstępie autorka prezentuje szereg interesujących i ważnych tez. Jak stwierdza, „jako pierwotna i podstawowa kategoria doznań ludzkich lęk od zawsze był obecny w życiu człowieka, jak również w tworzonych przez niego dziełach kultury" (s. 6). Określa lęk jako „najstarszą emocję świata" (s. 7), jednocześnie podkreślając, że jest on potrzebny zwłaszcza dzieciom. Ujawniając już na wstępie upodobanie do krytyki archetypowej, Slany wskazuje, że horror często czerpie z „fantastyki lęków dziecięcych" czy też „archetypicznych, prześladowczych fantasmagorii dziecięcych, które są wielkimi tematami budującymi fabuły najlepszych tekstów i filmów grozy" (s. 8). Zdając sobie sprawę z dziecięcej fascynacji grozą, a zarazem z tego, że fascynacja ta jest przez dorosłych tabuizowana, stawia odważną i niezwykle istotną tezę, zgodnie z którą teksty dla dzieci niezawierające elementów grozy w ogóle nie powinny być tworzone. We wszystkich częściach monografii – szczególnie w ostatnim rozdziale – wybrzmiewa przekonanie autorki, że najlepsze utwory literackie dla dzieci zawierają grozę, która odgrywa w nich znaczącą rolę. „Usuwanie tego elementu i tworzenie sztucznych arkadii [...] jest zabiegiem nie tylko niezgodnym z psychicznymi potrzebami dziecka, ale też prowadzi do niszczenia pierwotnych sensów wielu opowieści. Groza nie może zatem stanowić tabu w tekstach tworzonych dla dzieci. Powinno się traktować ją wręcz odwrotnie, jako element niezbędny w tekście skierowanym do dziecięcego odbiorcy już od najmłodszych lat. Najlepiej zaś, aby – podobnie jak ma to miejsce w folklorze dziecięcym – «egzorcyzmowana» była śmiechem" (s. 199–200).

Praca składa się z czterech rozdziałów. Każdy z nich zawiera rzetelne wprowadzenie teoretyczne oraz autorską interpretację wybranych utworów literackich. Slany spełnia daną we wstępie obietnicę „modelu koncentrycznego"; koncepcje teoretyczne i idee interpretacyjne zaprezentowane w poszczególnych rozdziałach zostają wykorzystane do rozważań nad utworami analizowanymi w kolejnych częściach.

Rozdział pierwszy dotyczy baśni magicznych zaprezentowanych jako „ludyczny horror". Autorka wskazuje na baśń jako pierwotne źródło motywów, postaci i schematów fabularnych wykorzystywanych później w literaturze grozy. W transgresji baśniowych bohaterów widzi odzwierciedlenie koncepcji archetypów Junga i obszernie analizuje spotkania bohaterów z wcieleniami archetypu cienia. Ponadto przekonująco dowodzi, że baśń „operuje kategorią horroru, zapoczątkowując w literaturze rytuał przekształcania lęku w fantazmaty przeżyć iluzorycznych" (s. 40). W rozdziale drugim omówione zostają wybrane opowieści Andersena jako „literackie baśnie grozy". Choć kontrowersyjna wydaje się teza autorki, jakoby pisarz ten był pierwszym twórcą, który swoim odbiorcą uczynił dziecko, i pierwszym, który wprowadził tematykę dziecka i dzieciństwa do literatury dziecięcej, na plan pierwszy wysuwają się tutaj nietuzinkowe interpretacje poszczególnych utworów. Świadoma dotychczasowych interpretacji dzieł Andersena, Slany proponuje własne odczytania; według niej Andersen wykorzystywał kategorię grozy, by pokazać w istocie tragiczną kondycję człowieka, determino-

waną wszechobecnością zła – również (a może przede wszystkim?) w przypadku dziecka: „Pisarz antycypuje [...] demoniczny paradygmat dzieciństwa, w którym dziecko jako wielki opozycjonista i buntownik oddaje się pierwotnym destrukcyjnym namiętnościom" (s. 147). Szczególnie ciekawa w tym kontekście jest interpretacja *Królowej Śniegu*: to tutaj Slany wprowadza kategorię *puer horroris*, dowodząc, że Kaj jest pierwszym w literaturze dla niedorosłych „dzieckiem grozy" – bohaterem dziecięcym podążającym w stronę zła. W trzecim rozdziale – najlepszym w monografii – omówione zostały powieści oniryczne i fantazmatyczne z XIX i XX wieku w kontekście subwersywnego paradygmatu dzieciństwa. Autorka analizuje tu proces demitologizacji tego ostatniego. Niezwykle interesujące i wręcz rewolucyjne na tle dotychczasowych interpretacji są zwłaszcza jej odczytania dylogii Lewisa Carrolla i dzieła Barriego. Jak frapująco dowodzi Slany, obie powieści opisują nieświadome pragnienia dzieci dotyczące tymczasowego odejścia z arkadii dziecięcych i „ucieczki w rejony zaprojektowanych przez siebie w snach *locus horridus*" (s. 170). Autorka m.in. przekonująco rozprawia się z tezą Francesca Cataluccio i zarazem rozpowszechnionym poglądem, że Piotruś jest symbolem niedojrzałości; kreśli obraz demonicznego trickstera, tragicznego *puer horroris*. Wreszcie, w rozdziale czwartym Slany poddaje analizie nowy gatunek literacki nazwany przez nią „dziecięcą powieścią grozy". Wyczerpująco omawia schematy fabularne i konstrukcje bohaterów występujące w tego typu utworach, w odniesieniu m.in. do kategorii karnawału: karnawalizacji dzieciństwa, ale też – co jest szczególnie ważkim rozpoznaniem – karnawalizacji grozy. Wskazuje, że w badanych przez nią utworach groza i pierwiastki ludyczne są ze sobą powiązane i harmonijnie współistnieją. Na szczególną uwagę zasługuje tu analiza „tryptyku sobowtórowego" Gaimana (*Wilki w ścianach*, *Koralina*, *Lustrzana maska*); autorka określa ten nurt jego twórczości dla dzieci mianem „fantazmatyki frenetycznej".

Katarzyna Slany dostarcza zatem czytelnikom solidnych narzędzi teoretycznych i frapującej praktyki interpretacyjnej. Co warte podkreślenia, mimo że autorka uwzględnia w analizach szeroki kontekst kulturowo-literacki, nie traci z oczu głównego przedmiotu swoich badań. Prowadzi wywód w sposób jasny i niehermetyczny, by na koniec sformułować przekonujące wnioski. W zakończeniu powraca teza zadająca kłam postulatom zachęcającym do ochrony dziecięcych umysłów za wszelką cenę: „Ważne jest, aby wykorzystywać naturalny potencjał dziecka do intuicyjnego kreowania niekonwencjonalnych rzeczywistości, aby w późniejszym wieku nie stało się odbiorcą naiwnym, niekompletnym, nieświadomym estetycznych gier, jakie prowadzi z nim literacki, filmowy i medialny przekaz" (s. 296–297). Nietuzinkowa tematyka, podejście interdyscyplinarne, połączenie badawczej rzetelności ze śmiałymi, autorskimi koncepcjami oraz istotne konkluzje czynią monografię Slany wartą uwagi badaczy literatury dziecięcej, ale też pedagogów i pośredników najrozmaitszych tekstów kultury kierowanych do dzieci.

Weronika Kostecka
(Uniwersytet Warszawski)

INFORMACJE DLA AUTORÓW

Uprzejmie prosimy wszystkich Autorów przysyłających po raz pierwszy swoje teksty o dokładne podanie imion, nazwisk, tytułów naukowych, miejsc afiliacji, adresów prywatnych i numerów telefonów.

Teksty należy dostarczyć drogą mailową na adres: przegladhumanistyczny@uw.edu.pl

W celu zapobieżenia zjawiskom tzw. *ghostwriting* i *guest autorship*, w przypadku artykułów napisanych przez więcej niż jednego autora, prosimy o staranne wymienienie wszystkich współautorów oraz ich afiliacji.

Prosimy o dołączenie do tekstu artykułu bibliografii załącznikowej (według poniższego wzoru zapisu), krótkiego (do 700 znaków) streszczenia w języku polskim lub angielskim oraz oświadczenia, że tekst nie był publikowany ani nie został skierowany do druku w innym czasopiśmie lub tomie zbiorowym.

Bibliografia załącznikowa:

Książka autorska

Kowalski Jan, *Tytuł*, wyd. 2, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 1999.

Autor z redaktorem

Benardete Seth, *Encounters & Reflections. Conversations with Seth Benardete*, red. Ronna Burger, Chicago: The University of Chicago Press 2002.

Zbiorówka (z redaktorem)

Ancients and Moderns: Essays on the Tradition of Political Philosophy in Honor of Leo Strauss, red. Joseph Cropsey, New York: Basic Books 1964.

Tłumaczenie polskie

Bloom Allan, *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*, przeł. Tomasz Bieroń, Poznań: Wydawnictwo „Zysk i S-ka" 1997.

Artykuł (rozdział itp.) w książce

Davidson Paul, *Keynes and Money*, w: Keynes, *Money and Monetarism*, red. Roger Hill, London: Macmillan 1989, s. xx–xx.

Artykuł w czasopiśmie

Dannhauser Werner J., *Na powrót stać się naiwnym*, przeł. Paweł Marczewski, „Przegląd Polityczny" 2007, nr 84, s. 138–143.

Internet

Butterworth Charles, *Leo Strauss in His Own Write: A Scholar First and Foremost*, http://www.bsos.umd.edu/gvpt/Theory/Transcript_Butterworth.pdf [dostęp dd.mm.rrrr].

Prosimy o przestrzeganie następujących zasad przy przygotowywaniu tekstu:

* Objętość artykułu nie powinna przekraczać 17 stron (30 000 znaków ze spacjami), recenzji – 6 stron (10 000 znaków ze spacjami).

* Tytuły książek, rozdziałów i artykułów oraz zwroty obcojęzyczne należy wyodrębnić kursywą.

* Tytuły czasopism oraz cytaty należy umieścić w cudzysłowie.

* Przypis bibliograficzny powinien w sposób jednoznaczny odsyłać do przywoływanego źródła.

* Przypis bibliograficzny powinien zawierać: imię i nazwisko autora, tytuł (kursywą), miejsce wydania, wydawnictwo, rok wydania, stronę. W przypadku artykułów z czasopism: imię i nazwisko autora, tytuł (kursywą), nazwa czasopisma (w cudzysłowie), rok wydania, numer, strona. Opis bibliograficzny publikacji internetowej: imię i nazwisko autora, tytuł (kursywą), protokół dostępu (miejsce, ścieżka, nazwa), data dostępu w formacie [dostęp 15.05.2015]. Przy pracach tłumaczonych po tytule skrót przeł., imię i nazwisko tłumacza. Cytując to samo źródło, które było przywołane w poprzednim przypisie, piszemy: Ibidem, s. Cytując utwór tego samego autora, co utwór przywołany w poprzednim przypisie, zamiast imienia i nazwiska piszemy: Idem. Cytując źródło, którego pełen opis bibliograficzny znalazł się w którymś z wcześniejszych przypisów, po imieniu i nazwisku podajemy tylko skróconą wersję tytułu. Prosimy nie stosować przypisów w systemie oksfordzkim. Wzory zapisów na stronie http://www.przegladhumanistyczny.pl/ w zakładce Informacje dla autorów.

Każdy tekst nadesłany do redakcji jest recenzowany przez redaktora tematycznego. Artykuły wstępnie zakwalifikowane przez redakcję do druku są następnie poddawane recenzji zewnętrznej.

W związku z procesem recenzyjnym przewidywany czas na decyzję o publikacji wynosi co najmniej 4 miesiące.

Autor opublikowanego tekstu otrzymuje jego wersję elektroniczną oraz egzemplarz autorski pisma.

Redakcja nie zwraca tekstów niezamawianych.