

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 z 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*

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)



Warszawa 2017

REDAKCJA

Tomasz Wójcik (redaktor naczelny)

Grażyna Szelańska (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 Zawislawska*

Redakcja naukowa: *Eliza Kącka, Łukasz Książek*

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 z za grobu	7
Arent van Nieukerken – Powrót poezji mistycznej na przełomie XIX i XX wieku	9
Andrzej Fabianowski – Jak Norwid projektował swój powrót z za grobu	19
Mateusz Grabowski – Norwid (ponownie) odkryty. O postawie autora <i>Rzeczy o wolności</i> słowa wobec nowoczesności	29
Adam Cedro – Do dziś odszukane. O ostatnio odkrytych norwidianach	39
Eliza Kącka – <i>Pierwiastek norwidyczny</i> , czyli Norwid Irzykowskiego	51
Christian Zehnder – Inny aktywizm w <i>Historii i czynie</i> 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 wędrowki	139
Kinga Borzęcka – Cyprian Norwid a Ugo Foscolo. Próba zbliżenia	151
Anna Opieła-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, Valéry 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 Nieuwerkerken – The Return of Mystical Poetry at the Turn of the 19 th and 20 th 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 <i>Rzecz o Wolności Słowa</i> [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 <i>Art And Nation</i>	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 <i>Kłosa</i> 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, Valéry 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 znamienitych 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 Symonds, 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 Hellving 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 nieznannej 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 odkrywającym 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 tematyki 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 spłyceń 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). Jażn „artysty” ujmując 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 przychodzi tu na myśl autorzy należący do literackiego pan-teonu wszechczasów (Homer, Owidiusz, Dante, Petrarca, 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 jażni 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 schlebują, nie żebrają 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 prawie¹.

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 Miriamę 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 rolę, 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 niesprzeniewierający 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). Wiąże 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 Miriamę 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.

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 ducha⁴.

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 skrucę
– Krwawiący za swą wizję Mallarmé⁶.

„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 zmieniała 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 wieczery,
Rozwarkoczonych kobiet, którym naród wierzy,
Zginie! – – ⁷

Wróćmy teraz do tekstu programowego Miriamy *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 Miriamę natrafiamy na istotną dwuznaczność (nierozstrzygalność), która może też odgrywać 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 cierpienie 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 uobecnić 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 odbiorcę 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”).

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 rozwickać 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 Miriamy 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 hingegeben¹¹.

Powracamy tu do paradoksu, o którym już w trochę innym kontekście wspominałem. „Los geniuszów” takich jak Norwid i Hölderlin (a także innych wielkich „powracających z za 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 ucieleśnienia (z punktu widzenia wczesnego, często programowo hermetycznego modernizmu) niedostępną samoświadomości wieku Postępu wiedząc, 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 modernisci często jednak unieważniali czysto indywidualny sens kapłaństwa poetów powracających z za 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 żywioł¹², który skazuje poetę na samotność. Nic dziwnego więc, że większości tych powrotów z za 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 palającego ognia boskiego rdzenia w obraz. [...] Hölderlinowi zaś sam język miał się oddawać cielesnie, 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 niewyraźnally 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 odnowieniu².

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

Zupełnie inaczej musieli przeżyć wykluczenie twórcy, którzy zetknęli się z atmosferą Warszawy po klęsce powstania listopadowego, gdy władze rosyjskie z nałożonej na miasto kontrybucji wznosiły Cytadelę, a ogromne środki przeznaczały na szpiegostwo, nagradzały donosicielstwo, tępiły każdy przejaw wolnej myśli. Trudno o heroizm, gdy każde działanie mogło skończyć się na etapie wypowiedzianych słów. Tę atmosferę Warszawy paskiewiczowskiej najlepiej wyraża ułamek dramatyczny Zygmunta Krasińskiego, któremu wydawcy nadali tytuł [*Rok 1846*]. Jedna z bohaterów 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 twórcy. 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 gwałtownym tłumie. W pochodzącym z cyklu *Vade-mecum* wierszu o incipicie *Klaskaniem mając obrzękle 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 z za grobu Norwida nie wynikał z fortunnego zbiegu okoliczności, wrażliwości Miriama i stworzonego przez atmosferę fin de siècle'u zapotrzebowania na kult poety odrzuconego. Powrót został przez Norwida precyzyjnie zaplanowany i traktowany być musi jako immanentna cecha jego dzieła, a nie wypadkowa rozmaitych okoliczności wobec tego dzieła zewnętrznych.

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

aż podejrzana, literacka czy mityczna zgrabność i okrągłość: zlekceważony i zapomniany za życia geniusz wypowiada prorocstwo „Syn – minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku” i, odwrotnie niż to bywa zazwyczaj w życiu, prorocstwo dokładnie się sprawdza – czy to nie fikcja, czy ten niemal czytankowy przykład cnoty pośmiertnie nagrodzonej zdarzył się naprawdę?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 preferencji 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 był atakowany za niejasność. Jeszcze się z jego twórczością liczone, jeszcze z nią polemizowano, ale już z niej kpieno⁶.

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

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

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

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