

TERESA SKUBALANKA

STYL POEZJI NORWIDA
NA TLE TRADYCJI POETYCKIEJ ROMANTYZMU

Tradycję stylu poetyckiego¹ tworzy jego historia, rodzima i obca. Składają się na tę tradycję ciągi stanów językowych w przeszłości, a w nich zawarte struktury stylistyczne oraz procesy powodujące powtarzalność (zawsze częściową) tych struktur². Niektóre z opisywanych tu zjawisk bywają tak produktywne, że kształtują style wzorcowe, panujące w danej epoce. Style wzorcowe przeradają się z kolei w konwencje, czyli style mające niejako moc obowiązującą.

Tak powstała tradycja nie tylko się kultywuje, mniej lub bardziej całościowo. Można jej składniki traktować wybiórczo (co się bardzo często zdarza właśnie w tradycji stylistycznej), a nawet starać się ją odrzucić (co znów niezbyt się w wielu wypadkach udaje), sięgając do nieskonwencjonalizowanych zjawisk przeszłości lub usiłując tworzyć nowe. Można też przeskakiwać sekwencyjnie ułożone w czasie ciągi wzorców i konwencji, można wreszcie traktować je tylko jako maski, podkładając pod znane słowa i figury zupełnie inne sensy poetyckie.

Jak widać, sytuacja przedstawia się tu nadzwyczaj zawile. Według mego przekonania, przynajmniej w sferze języka i stylu, nie można istnieć całkowicie poza nurtem swojego czasu ani się też całkowicie wyrzekać przeszłości. Wynika to choćby z faktu, że język jest zjawiskiem intersubiektywnym i stąd niezupełnie posłusznym woli twórcy – użytkownika. A jeśli język, to i w pewien sposób styl, realizujący się jako jedna z jego form istnienia.

¹ Stylem poetyckim nazywam (dla celów niniejszego opracowania) tę typową strukturę językową, która tworzy się jako twór jednolity funkcjonalnie pod względem artystycznym w tekstach poezji. Styl ten odznacza się niektórymi tożsamymi cechami w ciągu chronologicznym. Są to cechy uniwersalnie europejskie, jak np. figuratywność, i typowo polskie, w różnych, oczywiście, przekrojach czasowych.

² Powtarzalność zjawisk stylistycznych silnie akcentuje A. Okopień-Sławińska w swojej rozprawie pt. *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*. Pod redakcją M. Janion i A. Piorunowej. Warszawa 1967.

Ku stylistycznie określonym stanom języka poezji, zaświadczonej w historii, biegną w twórczości Norwida różnorakie linie odniesień. Dwie z nich spośród wszystkich innych wydają się szczególnie ważne: Biblia, widziana w tej perspektywie jako tekst nacechowany stylistycznie, jako zbiór różnych stylów, oraz poezja romantyczna, poprzedzająca rozkwit oryginalnej twórczości Norwida. Relacje stylistyczne między tekstami tej poezji a utworami Norwida stanowią główny przedmiot moich rozważań. W związku z tak zarysowanym tematem rodzą się poważne wątpliwości dotyczące odgraniczenia przeszłości od współczesności. Ale prawdę mówiąc, większość dokonań Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego poprzedza twórczość Norwida. Jeśli zaś chodzi o poetów pomniejszej rangi, jak Józef Bohdan Zaleski, Teofil Lenartowicz czy Wincenty Pol, trudno tu mówić o poprzednictwie w ścisłym tego słowa znaczeniu (wyjąwszy może wczesne utwory Zaleskiego), mimo że niewątpliwe powiązania stylistyczne między nimi a Norwidem istnieją. Nie sposób jednak o tych powiązaniach nie mówić w ogóle, skoro się chce odtworzyć obraz tradycji romantycznej możliwie szeroko.

Struktura tła porównawczego utworów Norwida pozwala w wielu wypadkach wniknąć głębiej w konstrukcję stylistyczną jego dzieł. W analizie ograniczam się głównie do wierszy zawartych w obu pierwszych tomach wydania zbiorowego z r. 1971³, sięgając niekiedy w miarę potrzeby także do innych utworów poety.

Literatura norwidologiczna jest dzisiaj już niezwykle bogata, niewielu jednak badaczy zajmowało się bądź to zagadnieniami stylu Norwida⁴, bądź też jego stosunkiem do tradycji⁵. Sama próbowałam kiedyś ukazać problemy języ-

³ C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1: *Wiersze. Część pierwsza* i t. 2: *Wiersze. Część druga*. Warszawa 1971 (dalej cyt. PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę). Wszystkie cytaty z utworów A. Mickiewicza pochodzą z wydania: *Dziela*. T. 1–16. Warszawa 1955 (dalej cyt. Dz z podaniem odpowiedniego tomu i strony), z utworów J. Słowackiego według wydania: *Dziela wszystkie*. T. 1–17. Pod redakcją J. Kleinera. Wrocław 1952–1975 (dalej cyt. DzW z podaniem tomu i strony).

⁴ Chodzi przede wszystkim o prace: I. Fik. *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*. Kraków 1930; Z. Łapiński. *Norwid*. Kraków 1971 (rozdz. pt. *Filologia i poezja języka*); T. Skubalanka. *Styl poetycki Norwida ze stanowiska historycznego*. „Zeszyty Naukowe UJ”, Prace Językoznawcze 54:1977 s. 193–211; S. Sawicki. *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986 (w szczególności rozdz. pt. *Z zagadnień semantyki poetyckiej Norwida*); J. Puzynina. *Słowo Norwida*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990 oraz prace zawarte w różnych księgach jubileuszowych poświęconych Norwidowi.

⁵ Należy tu głównie wspomniane wyżej ważne studium I. Fika oraz prace: Z. Szymdłowa. *Norwid wobec tradycji literackiej*. Odb. ze Spraw. gimn. im. C. Plater-Zyberkówny. Warszawa 1925; Z. Stefanowska. *Norwidowski romantyzm*. „Pamiętnik Literacki” 59:1968 z. 4; Z. Trojanowicz. *Norwid wobec Mickiewicza*. W: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*. Pod redakcją M. Żmigrodzkiej. Warszawa 1973; Z. Trojanowicz. *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań 1968. Nowe światło

kowo-stylistyczne tekstów Norwida na tle języka współczesnej mu epoki, ale nie dokonywałam obszerniejszych analiz porównawczych stylu jego utworów, zwracając większą uwagę na język niż na styl tego języka⁶.

Relacje między utworami Norwida a utworami innych autorów romantycznych stanowią najrozmaitsze typy związków, jak np.: naśladownictwo, aluzja, pastisz, parodia, nie zamierzone podobieństwo, wreszcie to, co może najbardziej znamienne dla tego poety, tj. nawiązywanie do obcego utworu, by niejako na podstawie jego stylu i myśli stworzyć własną kreację artystyczną, nierzadko opozycyjną wobec tamtego dzieła⁷. Dlatego też proponuję, by relacje między utworami Norwida a utworami innych poetów określać uogólnionym terminem: **n a w i ą z a n i a** (lub **o d n i e s i e n i a**). Teksty, do których poeta nawiązuje, nazywalibyśmy zatem „tekstami odniesienia”, jego zaś utwory – „tekstami nawiązującymi”. Stosowanie dwu paralelnych terminów: „nawiązanie” i „odniesienie”, może się z pozoru wydawać zbyt techniczne, ale dla charakterystyki procesów tekstotwórczych Norwida nadmiar ten mógłby się okazać przydatny ze względu na to, że określenie „nawiązany” w parze: „**t e k s t n a w i ą z a n y**” – „**t e k s t n a w i ą z u j ą c y**”, wykazuje pewną dwuznaczność, stąd lepiej tu wprowadzić wyrażenie „**t e k s t o d n i e s i e n i a**”.

Najczęściej pojawiają się następujące rodzaje związków stylistycznych:

1. **N a w i ą z a n i a - e c h a**, przy czym nie chodzi tu o proste naśladownictwo, bowiem przejmowane są z tekstu odniesienia zaledwie nieliczne, choć wyraziste składniki stylu; nawiązanie takie może nie pełnić żadnej funkcji stylistycznej oprócz ogólnostrukturalnej. Odróżniam je od zwykłych paralelizmów stylistycznych.

2. **N a w i ą z a n i a - p a s t i s z e**, dokonywane w różnych celach, np. w celu nawiązania kontaktu z poetą-odbiorcą tekstu. Warto powołać się tu na podobne przykłady nawiązań kontaktowych z twórczości innych poetów romantycznych. Tak np. naśladowanie stylu poezji Bohdana Zaleskiego przez Mickiewicza służyło nawiązaniu porozumienia w sprawie towiańszczyzny (w znanym

na stosunek Norwida do tradycji rzuca konferencja nt. „Norwid wobec tradycji”, zorganizowana przez Zakład Badań nad Twórczością Cypriana Norwida KUL w dniach 30–31 kwietnia 1990 r. w Kazimierzu.

⁶ W pracy pt. *Styl poetycki Norwida ze stanowiska historycznego*.

⁷ Poglądy Norwida na funkcje języka w poezji są już na ogół dosyć znane, por. m.in. opracowanie na temat Norwidowskiej interpretacji *Bogurodzicy*, autorstwa W. Rzepki i B. Walczaka, wygłoszone jako referat na norwidologicznej konferencji w Ustroniu w dniach 30 listopada – 3 grudnia 1983 r. W każdym razie wiadomo, że Norwid w swoich poglądach na język nie uwzględniał dzieł reprezentujących ówczesny stan wiedzy przed powstaniem sławnej szkoły młodogramatycznej. Wiadomo też, że ogromna większość etymologii Norwida była zupełnie fantastyczna, a jego koncepcje genezy języka nie odpowiadały rzeczywistości.

Inaczej rzecz się ma z poglądami Norwida na temat artystycznej funkcji języka. Poglądy te wynikały z jego teorii i praktyki jako poety i z tej racji wymagają weryfikacji innego typu niż czysto lingwistyczna. Omawiają je szerzej w cytowanych pracach Z. Łapiński i S. Sawicki.

wierszu *Słowiczku mój, a leć, a piej*), podczas gdy Słowacki niemiłosiernie styl tej poezji parodiował (w wierszu zaczynającym się od słów: „Polska, Polska, o! królowa”). Pastisz może służyć także do polemiki ideowej, czego przykładem jest *Odpowiedź na Psalmy przyszłości...* Słowackiego.

3. Trzecia z kolei kategoria nawiązań, tj. nawiązania opozycyjne w sensie stylistycznym i ideowym, zdaje się być dla Norwida najbardziej charakterystyczną formą zbliżenia stylistycznego różnych tekstów. Opozycyjność tę zauważył już dawno Ignacy Fik⁸, który w swojej pracy wymieniał szereg utworów romantycznych i poromantycznych, parafrazowanych przez Norwida, np. w *Zwolonie*.

Ogólnie badacz ten stwierdził, że „dużo jest takich polemik, zwłaszcza ze Słowackim, Mickiewiczem, Zaleskim i Lenartowiczem”. Po staroświecku nazywał je „wpływami”, który to termin, interpretowany dziś jako mniej lub bardziej świadome wzorowanie się na cudzym stylu, może się odnosić wyłącznie do młodzieńczych utworów Norwida, np. do wiersza pt. *Mój ostatni sonet*, z wyraźnymi wpływami poetyki Mickiewicza. Może jeszcze w *Rzeczy ludzkiej* dałoby się odnaleźć naśladowanie stylu Zaleskiego, bo już *Trylog* zawiera pewne cechy parodystyczne.

Z kolei Konrad Górski skłonny był wiele takich relacji, które określam jako nawiązania, podciągnąć pod miano aluzji literackiej⁹. Jednakże różnorodność typów nawiązań w poezji Norwida pokazuje, że aluzja stanowi tylko jedną z semantyczno-stylistycznych możliwości realizowanych w tym zakresie.

4. Czwarty i ostatni typ odniesień wyodrębnionych w tej pracy nazwałabym relacjami paralelnymi. Chodzi w nich o zupełnie równoległe tendencje stylistyczne uobecniane w zestawianych tekstach, a więc nie tyle o ścisłe nawiązania, ile o powiązania w zakresie techniki stylizacyjnej i innych sposobów poetyckiego kształtowania tekstu. Zostaną one omówione (z konieczności dość skrótowo) w końcowej części pracy.

Analiza konkretnych przykładów powinna ujawnić różne sposoby dokonywania wspomnianych tu nawiązań tekstowych. Do najbardziej znaczących należą incipity, struktury wersyfikacyjne i słowa-świadki, ale nie tylko one¹⁰. Razem owe wybrane składniki tworzą tę osobliwą aurę stylistyczną w twórczości poety, jaka wynika ze ścierania się konwencji i nowatorstwa. Ale by w pełni

⁸ Fik. *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida* s. 9–15.

⁹ Por. K. Górski. *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 51: 1960 z. 2.

¹⁰ „Mots-témoins”, termin G. Matorego (*La méthode en lexicologie. Domaine français*. Paris 1953). Są to – w odróżnieniu od innego terminu autora: słowa-klucze („mots-clefs”) – nie tyle słowa odkrywające zasady budowy tekstu, ile słowa świadczące o związkach danego utworu z określonymi prądami ideowymi i tendencjami stylistycznymi danej epoki. W miejsce tych ostatnich można by wprowadzić do analizy odpowiednie jednostki semantyczne, tworzące sieci pewnego rodzaju genotypów semowych.

ukazać ten drugi czynnik wyróżniający poezję Norwida jako nadzwyczaj oryginalne zjawisko na tle epoki, trzeba mieć najpierw rozeznanie (choćby niepełne i nie zawsze dostatecznie wyraźne) w rozmiarach oddziaływania czynników pierwszego typu.

Przypatrzmy się najpierw tej grupie związków międzytekstowych, które określiłam jako nawiązania-echa, impulsy twórcze o nie sprecyzowanej funkcji semantyczno-stylistycznej. Niekiedy trudno nawet z całą pewnością zidentyfikować w takim wypadku konkretny obiekt odniesienia, chociaż istnieją różne przesłanki nawiązań. Tak np. rzecz się ma z utworem Norwida pt. *Italiam! Italiam!*, powstałym w latach 1845–1848. Zarówno tematyka wiersza, jak i jego kształt językowy, wersyfikacyjny, wskazują na to, że należy on do gatunku lirycznego tzw. barkaroli. Przypomnijmy tutaj pierwsze strofy:

1

Pod latyńskich żagli cieniem,
Myśli moja, płyn z aniołem,
Płyn, jak kiedyś ja płynąłem:
Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...

2

Dookoła morze – morze –
Jak błękitu strop bez końca:
O! przejasne – pełne słońca –
Łodzi! wiosel!... szczęść ci, Boże...

PWsz 1, 77

Motywy barkaroli pojawiają się dość często u poetów z połowy XIX w. Wiadomo, że realizuje się tu określony schemat stylistyczny pieśni, która wywodzi się z włoskich pieśni ludowych, śpiewanych przez żeglarzy i rybaków¹¹. Zapewne istniały wówczas różne podgatunki tego schematu, zależne od tematyki: modlitwy, pieśni erotyczne¹² i wspomnieniowe. Wiersz Norwida mieści się w tej ostatniej grupie, podobnie jak różne tego rodzaju utwory Krasieńskiego (por. np. fragment *Przedświtu*):

Czy pamiętasz nad Alp śniegiem
Rozwieszono Włoch błękity?
Nad jeziora włoskim brzegiem
Czy pamiętasz Alp granity?
[...]

¹¹ Jeszcze dzisiaj powszechnie znana jest pieśń, która brzmi w przekładzie polskim następująco: „Płyn, barko moja, / Pogoda sprzyja, / Niech nas prowadzi / Santa Lucija!”

¹² Tak np. Th. Gautier napisał barkarolę, która jest wezwaniem do podróży miłosnej, a zaczyna się od słów: „Dites, la jeune belle, / Où voulez-vous aller? / La voile ouvre son aile, / La brise va souffler!” Th. Gautier. *Poésies diverses*. Paris 1852.

Widzę jeszcze, widzę ciebie:
Z harfą stoisz na mej łodzi,
[...]

Światłokręgiem twoje skronie
Rozanielił blask księżycyca.
W fal przezrocza, w sieć promieni
Zewsząd postać twa ujęta,
Na błękitnym tle przestrzeni
[...]

Coraz dalej – twarz miesiąca
Nas prowadzi smugiem fal;
Płynimy, płynimy tak bez końca
W ciszę – w jasność – w błękit – w dal!

[...] ¹³

Przytoczyłam obszerniejsze fragmenty barkaroli Krasińskiego, by można było sobie jasno uzmysłowić niewątpliwe podobieństwa stylistyczne: identyczne metrum, chociaż Norwid wprowadza inny układ stroficzny, następnie całe zespoły słów w funkcji kreowania tematu (krąg związany z płynięciem i wodą, podobny krąg krajobrazowy i kolorystyczny, chociaż u Norwida pozbawiony tła górskiego, krąg anielstwa uwznioślający kobietę, wreszcie krąg słowny wspomnieniowy, rozbudowany znacznie u Norwida i poddany przenośni: „Za wspomnieniem – płyn spomnieniem”). Fraza ta świadczy o transpozycji zdarzeń rzeczywistych w nierzeczywisty świat wspomnień, gdzie te zdarzenia tracą swoją realność. Podobnie u Krasińskiego „Rzeczywistość się pomału / W świat przemienia ideału”.

Innym przykładem nawiązania bez dodatkowej funkcji stylistycznej może być wiersz Norwida pt. *Stuchacz. Do P. Ol. Wagner. 1876*, dość krótki, więc zacytuję go w całości:

I

Znasz Ty ten kraj, znasz tę Narodu chwilę,
Gdy grajkom, wam, świat wtacza się do ręki,
Bo z żadnych słów nie dowie się nikt tyle,
Co z łkań, co z łez – bo idee są dźwięki!!

¹³ Z. Krasiński. *Pisma*. Wydanie jubileuszowe. T. 4. Kraków–Warszawa 1912 s. 322–324 (dalej cyt. P). Inny przykład tegoż poety: „Czy pomnisz jeszcze na dożów kanale / Gondolę moją w weneckiej żałobie? / Czy pomnisz, jakem ja wiosłował tobie, / Patrząc na ciebie, patrzącą na fale? P t. 6: *Utworki liryczne* s. 27.

II

Tam króluj Ty! lecz ja usiędę w mroku,
 Zarzucę płaszcz na smętne moje czoło,
 Podslucham w tonach myśli, jak grom w obłoku,
 A Ty graj wciąż – i niech tańczą wokoło...

III

A Ty wciąż graj – i niech tańczą wesoło!

PWsz 2, 222

Związek z wierszem Goethego pt. *Mignon* narzuca się w tym wypadku jako oczywisty. Ale utwór niemieckiego poety łączy z tekstem Norwida podobieństwa nie sięgające głębszej tematyki: incipit, metrum, odniesienie do kraju artystów, jakim u Goethego jest realna Italia, u Norwida zaś idealna sfera sztuki. Dla porównania przytaczam pierwszą strofę wiersza Goethego:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
 Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
 Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
 Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
 Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn¹⁴.

Nadzwyczaj wiernie tekst ten przetłumaczył Mickiewicz, zmieniając jedynie płeć zakochanej narratorki i czas zakończenia strofy. Incipit wiersza brzmi:

Znasz-li ten kraj,
 Gdzie cytryna dojrzewa,
 [...]

Dz 1, 332

Trudności interpretacyjne uwidocznionego związku między utworem Norwida a tekstem Goethego-Mickiewicza wynikają ze zbitki kilku sensów zawartych w tekście Norwidowskim. Dość łatwo rozszyfrować związek między Italią konkretną a idealnym krajem dźwięków będących ideami¹⁵, trudniej jednak z usta-

¹⁴ J. W. Goethe. *Werke*. Hrsg. von Chr. Christiansen. T. 1, Hamburg [b.r.] s. 75.

¹⁵ W dyskusji nad tym tekstem prof. M. Maciejewski zwrócił uwagę na genologiczne rozrozdzenie się w poezji struktury stylistycznej wiersza Goethego. Aluzja do Italii, na jaką tu wskazuję, wyznacza jednak osobiste odniesienie *Śluchacza* do tekstu oryginału. Inaczej np. u Krąszewskiego, który w strukturę wiersza Goethego wtlacza zupełnie inne treści. Wiersz nosi tytuł *Ojczyzna*: „Znasz-li ten kraj, gdzie kwitną / Nad grobami piołuny, / Gdzie niebo twarz błękitną / W szare kryje całuny? / Gdzie pola kości siane [...]”. W: *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej*. Ułożył W. Borowy. Wyd. 2. Londyn 1954 s. 149.

leniem relacji do rodzaju muzyki, jaką wykonywała artystka. Nie wiemy, czy była nią melodia powszechnie śpiewanej pieśni Goethego-Mickiewicza (z muzyką Moniuszki?). Niejasno rysuje się konkretna aluzyjność utworu Norwida, z całą ostrością natomiast przedstawia się tutaj antynomia sztuki uznanej i zapoznanej, którą symbolizuje poeta odcinający się od „tańczących wesoło” symbolicznym gestem (bodaj czy nie rodem z Biblii) zakrycia sobie twarzy płaszczem. Relacja echa może więc być tu interpretowana jako opozycyjna.

Do nawiązań o charakterze ech stylistycznych wypadnie nam jeszcze zaliczyć kilka lirycznych i niezwykle melodyjnych wierszy Norwida. Melodyjność ta czy wręcz pieśniowość wydaje się dość istotnym wskaźnikiem nawiązania. Należy do nich przede wszystkim utwór pt. *Moja piosnka*, opatrzony przez wydawcę cyfrą I. Oto początkowy fragment tego tekstu:

Źle, źle zawsze i wszędzie,
Ta nić czarna się przedzie:
Ona za mną, przede mną i przy mnie,
Ona w każdym oddechu,
Ona w każdym uśmiechu,
Ona we łzie, w modlitwie i w hymnie...

*

Nie rozerwę, bo silna,
Może święta, choć mylna,
Może nie chcę rozerwać tej wstążki;
Ale wszędzie – o! wszędzie –
Gdzie ja będę, ta będzie:
[...]

PWsz 1, 65

Struktura wersyfikacyjna *Mojej piosnki* przypomina ballady Mickiewicza *Trzech budrysów* i *Czaty*, nie mając, rzecz jasna, żadnego związku z treścią i stylem tych ballad. Szereg *zawsze i wszędzie* (czasami wraz z *nigdy*) stanowi od wieków stały składnik poezji miłosnej, o czym świadczą nie tylko przykład z Mickiewiczowskiego wiersza *Do M* ***:

Na każdym miejscu i o każdej dobie,
Gdziem z tobą płakał, gdziem się z tobą bawił,
Wszędzie i zawsze będę ja przy tobie,
Bom wszędzie cząstkę mej duszy zostawił.

Dz 1, 181

Podobne są także i inne użycia, np. z *Żalów Orfeusza nad Eurydyką* autorstwa Książnina:

Tak i ja za tobą,
 Za mojem światłem, duszy mej ozdobą!
 Błądny, strapiony, sam nie wiedząc kędy,
 Troskliwy jednak postępując wszędy;
 A serce raniąc i gubiąc myśl biedną,
 Za tobą tylko uganiam się jedną¹⁶.

i z poematu szwajcarskiego Słowackiego:

[...]
 Gdzie tylko poszłę przed sobą myśl biedną,
 Zawsze mi smutno, i wszędzie mi jedno;
 I wszędzie mi źle – i wiem, że źle będzie!
 [...]

DzW 3, 160

Zrazu myślałam też, że istnieją bliższe związki między tekstem Norwida a utworem Krasińskiego pod tytułem *Zawsze i wszędzie* z 1840 r. Jednakże mało prawdopodobne, by Norwid znał ten wiersz w okresie pisania *Mojej piosnki* (poeci zetknęli się ze sobą kilka lat później). Wspomniany wiersz Krasińskiego odbił się echem w innym tekście Norwida, ale o tym będzie mowa nieco dalej.

Omawiany wyżej tekst Norwida powtarza niektóre słowa. To dwukrotne powtórzenie wyrazu *źle* oraz struktura wersyfikacyjna *Mojej piosnki*, szereg *zawsze i wszędzie* i inne składniki tekstu dość niedwuznacznie wskazują na związki z Mickiewiczem i Słowackim.

Po raz pierwszy pojawia się w tym wierszu charakterystyczna Norwidowska przenośnia osnuta na nici cierpienia. (Tu także może nie bez związku z czarną wstążką¹⁷, noszoną przez ówczesne damy na szyi. Wstążka ta znajdzie się później w wierszu *Do Nikodema Biernackiego*, PWSz 1, 268, a nić cierpienia – w wierszu [Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj], PWSz 1, 231).

W okresie tworzenia *Mojej piosnki* Mickiewiczowskie echa odezwą się także w wierszu *Pamiętka*, w którym spotykamy nawiązania do cytowanego już erotyku Mickiewicza *Do M****. Wspominam o nich ogólnikowo, chciałabym bowiem dłużej zatrzymać się nad tłem genetycznym innego „nawiązującego” utworu Norwida – *Trzech strofek* z r. 1854. Przypomnimy go w całości:

Nie bluźń, zem zranił Cię, lub jeszcze ranię,
 Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy;
 I pochowałem tży me, w Oceanie,
 Na pereł więcej!...

¹⁶ F. D. Książnin. *Dzieła*. T. 1. Lipsk 1837 s. 183–184.

¹⁷ Może też echo wyraju *kir* z cytowanego wyżej wiersza Mickiewicza *Do M****.

I nie myśl – jak Cię nauczyli w świecie
Świątecznych-uczuć świąteczni-czciociele –
I nie mów, ziemskie iż są marne cele –
Lecz żyj – raz – przecie!...

I myśl – gdy nawet o mnie mówić zaczną,
Że grób to tylko, co umarłe chowa –
A mów... że gwiazda ma była rozpaczna,
I – bywaj zdrowa...
PWsz 1, 222

Dla porównania wypadnie także w całości zacytować początkowe strofy wiersza Zygmunta Krasińskiego *Zawsze i wszędzie*, który stanowi główny przedmiot odniesienia dla wiersza Norwida:

O, nie mów do mnie, gdy mnie już nie będzie,
Że ciebie tylko goryczą zraniłem,
Bo ja goryczy kielich także piłem
Zawsze i wszędzie!

O, nie mów o mnie, gdy mnie już nie będzie,
Że tobie tylko los życia przepsułem,
Bo własną dolę sam także zatrąłem
Zawsze i wszędzie!

Ale mów o mnie, gdy mnie już nie będzie,
Że Bóg jest dobry, że mnie schował w grobie,
Bo byłem sobie nieszczęśny i tobie
Zawsze i wszędzie!

Ale mów o mnie, gdy mnie już nie będzie,
Żem żył na świecie dzikim serca szalem,
Bo z serca ciebie, choć gorzko, kochałem
Zawsze i wszędzie!
P 6, 90

Na pozór wydaje się, że są to teksty nieporównywalne. Gdyby wydobyć na jaw jednostki semantyczne utworu Krasińskiego, sprowadziłyby się one zaledwie do kilku układów znaczeń we frazach elementarnych:

nie miej do mnie żalu
(że) cierpiałś przeze mnie
ja też cierpiałem i to mnie usprawiedliwia
dobrze jest (będzie), że odchodzę (odejdę)

z zasadniczą retoryczną antynomią, która pełni funkcję bardziej kompozycyjną niż semantyczną:

mów o mnie – nie mów o mnie

Frazy te w poszczególnych strofach występują w różnych wariantach. Powoduje to znaczną intensyfikację opisywanych stanów emocjonalnych, pozbawionych wszakże bogactwa odcieni znaczeniowych. Znaczenia frazy pierwszej i drugiej powtarzają się w następującym wersie Norwida:

Nie bluźń, żem zranił Cię, lub jeszcze ranię¹⁸

i właściwie na tym paralele semantyczne się kończą. Natomiast Norwid przejął z wiersza Krasińskiego pewien schemat retoryczny: *nie mów – mów*, występujący w pozycji anaforycznej każdej strofy, wzbogacając ten schemat o przeciwstawienia *nie myśl – nie mów, myśl – mów*.

Nowe sensory wprowadzone do systemu przez poetę to sytuacja rozstania: wyjazd za ocean, który staje się metaforycznym grobem cierpienia miłosnego. Następnie wstawia do utworu charakterystykę ukochanej, zajmującą całą drugą strofę. Wreszcie w zagadkowej strofie trzeciej powraca motyw cierpienia (może jako aluzja do słów Kordiana o jego „gwieździe obłąkanej”?) i rozstania w formule *bywaj zdrowa*.

Jak widać, tekst Norwida jest w porównaniu z tekstem Krasińskiego niezwykle zagęszczony semantycznie. Brak też w nim intensywów w rodzaju (*kochać*) *dzikim serca szalem*. Nie byłby to jednak późny tekst Norwidowski, gdyby nie było w nim miejsca wielce zagadkowego, mianowicie w trzeciej strofie w wersach:

I myśl – gdy nawet o mnie mówić zaczną,
Że grób to tylko, co umarłe chowa –

Niejasny jest zwłaszcza sens wersu drugiego, bo pierwszy można interpretować w ten sposób, że odnosi się do czasu przyszłego, w którym poeta mógłby się stać sławny, głośny. Natomiast drugi wers jest dwuznaczny: można go objaśnić w ten sposób, że jest tu mowa o śmierci cywilnej za życia: co z tego, że zaczną mówić o mnie, kiedy ja „umarłem”. Nb. Norwid traktował wyjazd za ocean jako figurę swojego pogrzebu. Ale odczytywałabym go raczej w duchu tradycji Horacjańskiego *non omnis moriar*: grób chowa ludzi naprawdę umar-

¹⁸ *Bluźnić* tu w znaczeniu dawniejszym ‘przeklinać, złorzeczyć komu’, por. współczesne znaczenie słowa *bluzgać*. Istnieje do tego utworu komentarz autobiograficzny, ale to nie osłabia wymowności paraleli stylistycznej. Por. uwagi J. W. Gomułickiego. PWSz 2, 356.

łych, ja jednak mimo rozstania (które jest śmiercią cywilną) żyję nadal, w narastającej sławie (rozgłosie – w sensie pozytywnym).

Do rzędu nawiązań echowych zaliczyłabym także utwór *Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznannej zakonnicy* z r. 1865. Zacytujemy pierwszą strofę, bo o nią w tym wypadku chodzi:

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

Płynniej i słodziej tylko ciekną fale,
[...]

PWsz 1, 393

Do opisu tańca włącza poeta pole semantyczne jeziora. Pojawiają się: jezioro, fale, jaskółki, kwiaty. Narzuca to analogię do różnych świtezianek i rusalek płaczących się po poezji romantycznej¹⁹. Ale skoro znamy już Norwidowską technikę nawiązywania, szczególną uwagę zwrócimy na incipit wiersza. I wtedy na pierwszym planie pojawi się Goplana z *Balladyny*. Skierka tak opisuje jej ruchy na wodzie:

Ach patrz! na słońca promyku
Wytryska z wody Goplana;
[...]
Na niezabudek warkoczu
Wiesza się za białe rączki,
A stopą po fal przezroczu
Brylantowe istry skrzesza.
Ach czarowna! któż odgadnie,
Czy się trzyma z fal obrączki?
Czy się na powietrzu kładnie?
Czy dłonią na kwiatach się wiesza?

Dz 4, 35

a dalej także: „[...] na włosach wróżki, / Uśpione leżą jaskółki”. Powtarza się trzymanie stóp na falach, na powietrzu, sięganie do kwiatów. Po podobnym opisie Norwid przez porównanie ruchów tancerki do ziaren różańca przechodzi już do innych sensów, przez co utwór traci wszelki związek z *Balladyną*.

¹⁹ Por. m.in. następujący fragment *Świtezianki* Mickiewicza: „Czy zechcesz niby jaskółka chybka / Oblicze tylko wód muskać” (Dz 1, 117), a także różne utwory Bohdana Zaleskiego, Ryszarda Berwińskiego i innych poetów tamtego czasu.

Różnica między tekstami obu poetów jest widoczna, chociaż w obydwu porównywanych fragmentach uwydatnia się ta sama „powietrzna” lekkość tańca. Opis Norwida jest dosyć zwięzły, Słowackiego zaś – wielostronnie szczegółowy i wybitnie upiększający przez porównania Goplany do liścia tataraku, do łabędzia, do rybki. Więcej też u niego określeń barwnych – u Norwida zaś tylko *blade powietrze*. Wygląda na to, że w opisie tancerki właśnie aluzja literacka spełniała te funkcje, które innymi słowami wyrażał w bezpośredniej charakterystyce Słowacki.

Tzw. nawiązania kontaktowe, które poprzednio zaliczyłam do drugiej, kolejnej kategorii nawiązań stylistycznych i które polegają na przejmowaniu elementów struktury stylistycznej innego poety w pewnym określonym celu – są, zdaje się, w twórczości Norwida dosyć rzadkie. O tych niciach porozumienia między artystami wspomina także Łapiński, twierdząc jednocześnie, że późniejsze nawiązania Norwida do twórczości Lenartowicza czy Zaleskiego stanowią „wyzwanie, rzucone pewnej szkole naszego romantyzmu. Opanowawszy obcą mu już wówczas poetykę, ze swobodą posługiwał się nią ironicznie”²⁰. W myśl takiej interpretacji byłyby to zatem relacje również opozycyjne.

Wyrazistym przykładem nawiązania kontaktowego może być wiersz Norwida *Na przyjazd Teofila Lenartowicza do Fontainebleau*. Oto fragmenty:

I

Złoto-struny! – albo ja wiem,
Jak pisać do Ciebie?
Choćbym pisał piórem pawiem
Umaczanem w niebie,
I to mało!...

[...]

II

Lepiej, że on w Fonteneblo
Niż ja – dzikie ptaszę,
Bo strzeliściej się ze-szczęblą
Pogadanki Wasze...

PWsz 1, 204–205

Porównanie tego tekstu choćby z zakończeniem poematu Lenartowicza *Błogostawiona* pokazuje zbieżności leksykalne: aluzję do strun lirenki, do motywu ptaszęcia (z formą ludową *ptaszę*). Por. następujący fragment tekstu Lenartowicza:

²⁰ Łapiński. *Norwid* s. 25.

Lirenko moja, mała lirenko,
 Coś mi tak nagle zgłuchła pod ręką,
 [...]
 – Anim się jasných niebios wylękla,
 Ni żadna struna na mnie nie pękła,
 Tylko z powietrza dłoń na mnie spadła,
 Jak gdy szczęśliwe pacholę nasze
 Na gniazdku śpiewne przykryje ptaszę²¹.

W innym wierszu Lenartowicza (*Jagoda*) pojawia się *pawie piórko* i złożenie z członem *złoto*:-

I napisał liścik drobny
 Złotooczném piórkiem pawia²².
 [...]

Przejdźmy z kolei do analizy stylu takich utworów Norwida, które należą do nawiązań polemizujących.

Nie ulega kwestii, że ideowo opozycyjny, choć stylistycznie jednorodny, jest wiersz *Do Józefa Bohdana Zaleskiego. W Rzymie 1847-o. Ze stylu Zaleskiego przejął Norwid pewien stały krąg słowny: tęczę, chmurki, lutnię złoto-struną, złoto-ustą, niebo i mogiły, Serafa, Cherubina, wiśnie, ogród, echo stepowe, sto wiatrów z ludową symboliką liczby, wołacz *panie*, nazywanie tęczy *Wielmożną Panią*, wykrzyknik *ej* itd.²³ O swojej poezji Norwid mówi, że jest to *fletnia pęknięta* i porównuje się do *ślepego włóczęgi* (a więc do wędrownego guślarza). Mimo tych podobieństw stylistycznych chodzi jednak o ujęcie opozycyjne, do brotliwym nastrojom Zaleskiego przeciwstawia bowiem poeta obraz uczucia ozywającego jego twórczość w odrażającym metaforycznym porównaniu:*

[...]
 I głód zemsty w sercu u mnie
 Już wyrodził się, jak w trumnie
 Chude lisa szczenię.

PWsz 1, 86

Za opozycyjny stylistycznie (więc i semantycznie) względem sonetu Mickiewicza *Do D. D. Wizyta* uważam także wiersz Norwida pt. *Czemu*. Sonet Mickiewiczowski jest właściwie realistycznym opisem scenki rodzajowej, w której

²¹ T. Lenartowicz. *Wybór poezyj*. Kraków [b. r.] s. 26. BN I 5.

²² Tamże s. 110.

²³ Jak już pisałam, Mickiewicz w wierszu *Do B... Z...*, zaczynającym się od słów „Słowiczku mój, a leć, a piej”, posługuje się elementami stylu Zaleskiego wyłącznie w celu nawiązania z nim kontaktu ideowego.

jedyny akcent liryczny pada na oznaki niecierpliwości u zakochanych. Ostatnia tercyna sonetu brzmi następująco:

O przekłety nudziarzu!
[...]

Już bierzesz rękawiczki, szukasz kapelusza,
Teraz odetchnę nieco, wstąpi we mnie dusza...
O bogi! znowu siada, siedzi jak przykuty!

Dz 1, 252

Ta sama sytuacja wizyty, wyrażona przez Mickiewicza stylem potocznym, przemienia się u Norwida w utwór lirycznie tragiczny, co się szczególnie uwidacznia w zakończeniu (zresztą silne akcenty emocjonalne pojawiają się także w dwu pierwszych strofach):

*

Aż chwila przyjdzie, gdy w y j ś ć? – lepiej znaczy,
Niżeli zostać po obojętnemu;
Wstaniesz – i pójdziesz, kamienny z rozpaczy,
I nie zatrzymasz się, precz idąc – – c z e m u?

*

A księżyc będzie, jak od wieków, niemy,
Gwiazda się żadna z miejsca nie poruszy –
Patrząc na ciebie oczyma szklistem i,
Jakby nie było w Niebie żywej duszy:
Jakby nie mówił nikt N i e w i d z i a l n e m u,
Że trochę niżej – tak wiele katuszy!
I nikt, przed Bogiem, nie pomyślił: c z e m u?

PWsz 2, 119

Stałym składnikiem poezji miłosnej różnych czasów jest wykorzystywanie kontrastu między stanem przyrody a stanem uczuciowym kochającego, że przypomnę tylko fragment utworu Ludwika Kropińskiego:

Po cóż wschodzisz, księżycu? świecić nie masz komu,
Sam jeden bez kochanki powracam do domu²⁴.

W cytowanym wyżej tekście Norwida uderza rzadkie na ogół u niego tak ekspresywne wyrażenie emocji za pomocą słów o wyjątkowej intensywności semantycznej, jak np. *kamienny z rozpaczy*, *iść precz*, *katusza*. Danuta Zamąciń-

²⁴ L. Kropiński. *Rozmaite pisma*. Lwów 1844 s. 161.

ska nazwała wręcz emocjonalność tego wiersza „gwałtowną”²⁵. Tragiczny finał utworu wymagał odejścia od stylu potocznego, od realistycznego, sprawozdawczego opisywactwa, i zastosowania stylu w wysokim stopniu figuratywnego, uwznioślonego przez odwołanie się do Boga, stylu opartego na antynomii uczucia człowieka i obojętności przyrody. Nb. typowo romantyczne wydaje mi się przy tym pozostawienie pytania *czemu* bez odpowiedzi.

W grupie nawiązań opozycyjnych umieściłabym również dwa bardzo znane utwory Norwida, nawiązujące do poezji Słowackiego. Jeden z nich od dawna kojarzono z *Hymnem* tego poety, a chodzi tu, rzecz jasna, o *Moją piosnkę* [II], którą przypominam we fragmentach:

Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba
Podnoszą z ziemi przez uszanowanie
Dla darów Nieba...

Tęskno mi, Panie

*

Do kraju tego, gdzie winą jest dużą
Popsować gniazdo na gruszy bocianie,
Bo wszystkim służą...

Tęskno mi, Panie...

[...]

*

Do bez-tęsknoty i do bez-myślenia,
Do tych, co mają tak za tak – nie za nie –
Bez światło-cienia...

Tęskno mi, Panie...

*

Tęskno mi owdzie, gdzie któż o mnie stoi?
I tak być musi, choć się tak nie stanie
Przyjaźni mojej!...

Tęskno mi, Panie...

PWsz 1, 223–224

Dla nikogo nie ulegało wątpliwości podobieństwo struktury wersyfikacyjnej obu utworów, refrenów i słów-świadków, jak chociażby polskie *bociany*. Tekst *Hymnu* Słowackiego jest na ogół znany niemal na pamięć, jednakże porównawcze odniesienia obu utworów wymagają przytoczenia niektórych jego strof:

²⁵ Por. D. Zamaćńska. *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*. Lublin 1985 s. 73.

[...]

Dzisiaj na wielkiem morzu obłąkany,
 Sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem,
 Widziałem lotne w powietrzu bociany
 Długim szeregiem.
 Żem je znalazł kiedyś na polskim ugorze,
 Smutno mi Boże!

Żem często dumiał nad mogiłą ludzi,
 Żem prawie nie znalazł rodzinnego domu,
 Żem był jak pielgrzym, co się w drodze trudzi
 Przy blaskach gromu,
 Że nie wiem, gdzie się w mogiłę położę,
 Smutno mi Boże!

[...]

Kazano w kraju niewinnej dziecinie
 Modlić się za mnie co dzień... a ja przecie
 Wiem, że mój okręt nie do kraju płynie,
 Płynąc po świecie...
 Więc że modlitwa dziecka nic nie może,
 Smutno mi Boże!

Na tęczę blasków, którą tak ogromnie
 Anieli Twoi w niebie rozpostarli,
 Nowi gdzieś ludzie w sto lat będą po mnie
 Patrzący – marli.
 Nim się przed moją nicością ukorzę,
 Smutno mi Boże!

DzW 5, 182

Wątpliwości budziły w tym zestawieniu sensy ukryte tekstu Norwida. Zdzisław Łapiński twierdził, że ta tęsknota nie jest za krajem rzeczywistym, lecz za krajem z marzeń, za krajem niedoskonałym, a temu doznaniu towarzyszy za-barwienie ironiczne, skoro ironia jest „koniecznym bytu cieniem”²⁶.

Dokładniejsza analiza porównawcza obu zestawionych wyżej utworów zdaje się uprawniać do bardziej realistycznego rozumienia tekstu Norwida. Zgódźmy się najpierw na stwierdzenie, że w wierszu tym nie ma ironii rozumianej jako specyficzna funkcja semantyczna języka, obnażająca pozorną wartość przedstawionych zjawisk. Można natomiast mówić o ironii w innym, typowo Norwidowskim sensie: jako funkcji właściwej antynomii, pokazującej inne znaczenia opi-

²⁶ Łapiński. *Norwid* s. 89–90.

sywanych zjawisk, niekoniecznie jednak połączone ze zgrzytliwą drwiną towarzyszącą niszczeniu pozytywnych wartości.

Kraj, do którego tęskni podmiot liryczny *Mojej piosnki*, jest, rzecz jasna, odmienny od wizji Słowackiego. Jest to wprawdzie również kraj rodzinny, ale nie wyidealizowany, tylko realny i pełen sprzeczności. Z jednej strony obdarzony patriarchalnymi wartościami, przechowywanymi przede wszystkim w polskiej społeczności wiejskiej (niekoniecznie chłopskiej), z drugiej zaś obfitujący w ludzi bezmyślnych, aczkolwiek prostolinijnych. W tekście wiersza wracają echem niektóre ujęcia z utworu Norwida pt. *Wies*²⁷.

W *Hymnie* Słowackiego kraj ten jest jednoznacznie wartościowany dodatnio, a punkt ciężkości wynurzeń lirycznych przeniesiony w opisie z rzeczywistości otaczającej na stany emocjonalne *ja* lirycznego. Opis sytuacji tego *ja* dokonywany jest wyłącznie z jego osobistego stanowiska, stąd też *Hymn* nie zawiera w takim stopniu jak *Moja piosnka* elementów analizy intelektualnej. Tymczasem w utworze Norwida mieści się motywacja tęsknoty za krajem i tym samym tekst ten zdaje się bogatszy znaczeniowo od tekstu odniesienia. Został jednak równocześnie zubożony o semy związane z osobistą sytuacją podmiotu lirycznego *Hymnu*, jak kontrast między jego przykrymi doznaniem a pięknem otaczającego świata, świadomość przeżytych nieszczęść, beznadziejności i przemijania itd. Tego wszystkiego w *Mojej piosnce* nie ma, natomiast ostatnia strofa opozycyjnie w stosunku do *Hymnu* uwypatnia absolutną samotność podmiotu lirycznego na sposób paradoksalny, zgodnie ze stylem Norwida. Finał utworu wydaje mi się przede wszystkim głęboko tragiczny.

Porównanie stylu obu utworów pozwala dojrzeć między nimi podobieństwa i różnice nie tylko w sferze semantycznej (dobór znaczeń ma skądinąd także wartość stylistyczną), ale także w sferze nazewnictwa tekstu. Z jednej strony w obydwu widać epitetowość, synonimiczność wyrażań, symboliczne, a zarazem patetyczne określenia „rzeczy ostatecznych” człowieka, z drugiej zaś, u Norwida, oszczędność słowa, opisy świata w perspektywie postaw moralnych i – paradoksalne, a właściwie intensyfikujące, skrajnie tragiczne ujęcie sytuacji *ja* lirycznego.

Pozostaje nam jeszcze do omówienia jeden z najpiękniejszych liryków poety, stanowiący fragment poematu „*A Dorio ad Phrygium*”, nie analizowany, jak się wydaje, do tej pory jako utwór nawiązujący do jakiegokolwiek innego tekstu wierszowanego.

Przytoczymy go tutaj wraz z niewielkim kontekstem poprzedzającym, a częściowo wyjaśniającym funkcję ciągu porównań składających się na ten wiersz:

²⁷ Pomijam tu sprawę nawiązania do pieśni Kochanowskiego z incipitem „Wsi spokojna, wsi wesola” i dalszych konsekwencji tej relacji opozycyjnej.

[...] szambelan Serionicki

[...]

Córki nie ma – jedno siostrzenicę,
Tej ja postać i urok wiewnej postaci
Opiewałbym, gdybym był poetą –
Opiewałbym rymem Virgiliusa,
Danta rymem jej oczy – Hafiza zwrotką
Drżący jej włos na czole...

...zwano ją Różą –

Iż trzeba było nazwać...

...byłaż nazwana?

*

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

*

Jak gdy akacją z wolna zakołysze,
By woń, podobna jutrzennemu ranu,
Z kwiaty białymi na białe klawisze
Otworzonego padła fortepianu...

*

Jak gdy osobie stojącej na ganku
Daleki księżyc wpląta się we włosy,
Na pałającym układając wianku
Czoło – lub w srebrne ubiera je kłosy...

*

Jak z nią rozmowa, gdy nic nie znacząca,
Bywa podobną do jaskółek lotu,
Który ma cel swój, acz o wszystko trąca,
Przyjście letniego prorokując grzmotu,
Nim błyskawica uprzedziła tętno –
Tak...

...lecz nie rzeknę nic – bo mi jest smętno.

PWsz 3, 321–322

Wypada zgodzić się z Mieczysławą Buczkówną, że utwór ten „jest znakomitym przykładem zastosowania przemilczeń w liryce”²⁸, efektem różnego rodza-

²⁸ Por. *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*. Praca zbiorowa pod redakcją S. Makowskiego. Warszawa 1986. s. 81.

ju elips, także w zakresie konstrukcji czysto gramatycznych. Wydaje się też, że w rozmowie, o której wspomina się pod koniec tego wiersza, pojawia się zapowiedź nadchodzącego nieszczęścia. Podmiot liryczny woli nie nazywać go wprost, podobnie jak cały opis kobiety jest opisem pośrednim. Ale dzieje się tak nie dlatego, że poeta skapitulował „w momencie spełnienia określonych poetycko zadań”²⁹. Ten cudowny wiersz musi być osadzony w określonym kontekście stylistycznym, wtedy staje się w pełni zrozumiały dla odbiorcy. Sądzę, że takim kontekstem może być warstwa niby realnych opisów *Beniowskiego* (nb. z ojcem szambelanem i dziwakiem). Poemat Słowackiego zawiera w jednym miejscu poetycką charakterystykę kochanej kobiety, jakże różną od tradycyjnych opisów (por. u Norwida autoironiczne stwierdzenie: „gdybym był poetą” jak Wergiliusz czy Dante). Co prawda, unikając konwencjonalnego schematyzmu opisu wdzięków niewieścich³⁰, nie uniknął jednak tradycyjnego porównania Anieli do posągu Wenus i innych elementów sakralizacji:

[...]
 Choć tak piękna, jak żadna śmiertelna,
 Zbliżyć się ludzie i kochać nie śmieli.
 Została dumna i nieskazitelna,
 [...]

Włosy jęj długie, krucze, w róg zwinięte,
 Ciężyły głowie swą jedwabną wagą.
 Ta sama głowa miała kształty święte,
 I uświęcone snycerską powagą,
 Smukłe, ku plecóm w okrągłość ściągnięte –
 Ktokolwiek widział marmurową, nagą
 Florencką Wenus, nie weźmie za fraszki
 Tego – co mówię tu, o formie czaszki –
 DzW 5, 69–70

Tymczasem Norwid nadaje opisowi konstrukcję syntaktycznie niepełną, przekazując cechy osoby za pośrednictwem symbolicznych przedmiotów, zjawisk, tradycyjnie uznawanych za piękne, porównując Różę nawet do bogiń, ale tak dalece aluzyjnie, że tego się w tekście nie wyczuwa, jeśli się nie ma w pamięci odpowiedniego fragmentu poematu *W Szwajcarii*:

[...]
 Bo ona była jak wodne boginie:
 Miała powozy z delfinów, z gotębi,

²⁹ Tak Łapiński. Norwid s. 92.

³⁰ Nb. fiołkowe oczy panny Róży, dość rzadkie zresztą w opisach poetyckich, spotyka się także u Słowackiego, por. słowa Kirkora: „Ta ma pod rzesą węgle – ta fijołki” (DzW 4, 50).

I kryształowe pałace na głębi,
I księżycowe korony w noc ciemną...
[...]³¹

DzW 3, 151

Również wieniec z kłosów – promieni księżycy na głowie „osoby stojącej na ganku” przypomina aluzyjnie inną boginię, Demeter-Cererę. Zmianym szczegółem opisu Norwida jest ponadto „lot jaskółek” – gołębie, łabędzie czy jaskółki stale towarzyszą kobietom Słowackiego. Zjawia się wreszcie w finale utworu Norwida słowo-świadek *smętno*, tak charakterystyczne dla stylu wielkiego poprzednika.

Wśród nawiązań opozycyjnych zdecydowanie wyróżniają się parodie³². Typową parodią są właśnie *Częstochowskie wiersze*, nie tyle stylizowane na pieśni ludowe czy dziadowskie, ile naśladujące styl poetów ludomańskich, Zaleskiego, Pola. Niektóre ujęcia, jak np. naiwny wykład życia pozagrobowego, przypominają Lenartowicza, zwłaszcza zaś jego poemat *Błogostawiona*.

O obojętnym stosunku Norwida do stylizacji folklorystycznej (odnosi się to do jego dojrzałej twórczości) świadczy brak w jego tekstach, w przeciwieństwie do większości poetów romantycznych, ścisłych nawiązań do folkloru. Zdarzają się zaledwie drobne ułamki odwołań do stylu pieśni ludowej, zamieszczone m.in. w poemacie *Pięć zarysów*:

Błogostawione pieśni malinowe,
Błogostawione pieśni kalinowe;
Błogostawione otchłanne niebiosy,
Obłoki, wiatrem gnane jako stada,
I kołysane wiatrem ciężkie kłosa –
[...]

PWsz 3, 475

Mówiąc o związkach międzytekstowych, które nazwałam paralelnymi, nie sposób w krótkim artykule szerzej je scharakteryzować. Muszę się więc ograniczyć do wskazania na dwa przede wszystkim ważne problemy z nimi związane: na stosunek twórczości Norwida do stylizacji romantycznych i na jego stosunek do romantycznej figuratywności, skądinąd uniwersalnej cechy poezji jako takiej.

³¹ Tradycja tego rekwizytu umocniła się w poezji polskiej zapewne od czasu opisu stroju zaręczynowego Zosi w *Panu Tadeuszu*, która „na czoło włożyła zwyczajem żniwiarki / Sierp krzywy, świeżym żęciem traw oszlifowany / Jasny jak nów miesięczny nad czołem Dyjany” (Dz 4, 323).

³² W moich analizach pomijam niektóre podobieństwa, m.in. nieudane artystycznie odniesienia między wierszem Norwida *Człowiek* a wstrząsającym i doskonałym poetycko utworem Mickiewicza *Do matki Polki*.

Nasuwa się pytanie, czy można postawić Norwida w rzędzie wybitnych stylizatorów romantycznych. Romantyzm był – jak wiadomo³³ – prawdziwą epoką stylizacji, która przedtem zdarzała się sporadycznie i zazwyczaj pełniła inne funkcje. Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba uwzględnić dwa jeszcze – oprócz stylizacji biblijnej – rodzaje stylizacji językowej, pojawiające się w poezji Norwida. Chodzi tu przede wszystkim o stylizację archaiczną, przebiegającą niezależnie od biblijnej. Jeden z typów archaizacji polegał na odtwarzaniu poprzez język klimatu epoki starożytnej: Egiptu, Rzymu, Grecji, dawnej Germanii, a właściwym obszarem pojawiania się archaizmów odnoszących się do starożytności były w twórczości Norwida poematy i dramaty (np. *Kleopatra i Cezar*).

Drugą odmianę archaizacji stanowiła stylizacja na polski język epoki prehistorycznej, widoczna szczególnie w misteriach *Krakus* i *Wanda*. Pod względem autentyczności przypomina ona archaizację fantastyczno-anachroniczną *Ballady*, być może także *Króla-Ducha*. Źródłem jej – jak miałam okazję pisać na innym miejscu³⁴ – były pisma ówczesnych starożytników (m.in. Lelewela), a także tłumaczenia starej epiki słowiańskiej, autentycznej (*Słowo o pułku Igora*) i nieautentycznej (*Króldworski rękopis*), znanej podówczas powszechnie. Niewykluczony jest tu także wpływ historycznych utworów Zaleskiego³⁵. Wyrazy czy formy archaiczne, pojawiające się we wspomnianych misteriach dramatycznych, mają tak różne pochodzenie, że trudno z całą pewnością orzec, skąd poeta je zaczerpnął. Zdarzają się wśród nich autentyki, jak: *kmięć*, *kmiotek* (zmienione na *Kmiet*), *obiata*, *poczestny*, *królewic*, *duszycza*, *władyka*, zawołanie obrzędowe *Łado*, *Łado* czy forma (z nieco późniejszych wieków) *Niemce*. Mamy obok tego szereg niewątpliwych anachronizmów, jak tytuły *mość*, *waszeć*, pożyczki: *kniaź*, *szotom* (z rus. 'hełm', użyte jednak jako nazwa własna osoby; inna rzecz, że słusznie przez poetę kojarzona etymologicznie z wyrazem *oszołomić*, choć występującym już w zupełnie innym znaczeniu, nie związanym z *helmem*). Nie wiadomo, skąd przejął poeta nazwę *Czudy* 'cudzoziemcy', bo *runniki* 'pisarze' zapewne sam utworzył. Warto też dodać, że funkcję archaizacyjną, podobnie jak w *Balladynie*, pełnią w tych utworach elementy folkloru ludowego, jak formuła incipitu baśniowego: „Za siódmą górą...”³⁶

³³ Pisałam o tym obszerniej w pracy *Neologizmy w polskiej poezji romantycznej* (Toruń 1962) oraz w *Historycznej stylistyce języka polskiego. Przekroje* (Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984).

³⁴ *Neologizmy w polskiej poezji romantycznej*. Toruń 1962.

³⁵ Zdają się na to wskazywać takie przykłady jak *stepy* (ulubiony motyw słowny Zaleskiego) i forma *mnodzy*.

³⁶ Archaizację w *Wandzie* i *Krakusie* omawiała swego czasu Z. Szymdtowa, nie objaśniając wszakże pochodzenia poszczególnych archaizmów. Zob. Z. Szymdtowa. *O misteriach Cypriana Norwida*. Warszawa 1932 s. 143 i n.

Omawiam tu szerzej archaizację języka w *Krakusie* i *Wandzie* na zasadzie pewnego wyjątku. Czynną to dlatego, że właśnie niezupełna znajomość charakteru archaizacji „prehistorycznej” w romantyzmie może utrudniać interpretację stylu jednego z arcydzieł poezji lirycznej Norwida, to jest utworu zatytułowanego *Bema pamięci żałobny-rapsod*.

W swojej interpretacji tego wiersza³⁷ Anna Kamieńska zwróciła uwagę na to, że w opisie zmarłego bohatera znalazły się realia pochodzące z różnych epok: miecz opleciony wawrzynem jak w starożytnej Grecji i Rzymie, sokół i koń jako akcesoria rycerza feudalnego, żałobne panny i klekot uderzeń w topory jako echa obrzędów pogańskich. Moim zdaniem wszystko to mieści się jednak w typie romantycznego stylizowania bohaterów epoki legend i mitów. Wystarczy przypomnieć sobie husarskie skrzydła Kirkora. Nie ma natomiast racji Kamieńska, dopatrując się w rytmice rapsodu pobrzmiewających ech *Marsza żałobnego* Chopina. Ireneusz Opacki w swoim studium poświęconym temu utworowi³⁸ trafnie wskazywał na epickie, heroizujące funkcje metrum rapsodu, a jest nim heksametr.

Opacki ukazał bogate tło polskiej (szczególnie staropolskiej i romantycznej) poezji funebralnej i tradycji obyczaju pogrzebowego, na którym usytuował poszczególne elementy rapsodu. Specjalnego objaśnienia doczekały się tu cztery początkowe wersy:

I

Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancierz,
Przy pochodniach, co skrami grają około twych kolan? –
Miecz wawrzynem zielony i gromnic płakaniem dziś polan,
Rwie się sokół i koń twój podrywa stopę jak tancerz.
[...]

PWsz 1, 186

Artur Sandauer pierwszy zwrócił uwagę na treść inicjalnego pytania. Ma ona świadczyć za tym, jakoby bohater nie był wieziony na marach, lecz sam odjeżdżał na koniu. Opacki zdaje się przychylić do tej interpretacji, dopatrując się w orszaku pogrzebowym obecności tzw. archimimusa, rycerza występującego w pogrzebach staropolskich i będącego obrazem nieboszczyka.

Dla ogólnej interpretacji utworu, otwierającej szerokie, historiozoficzne perspektywy jednego przecież tylko faktu historycznego: pogrzebu Bema, jest

³⁷ Praca bez tytułu w księdze zbiorowej pt. *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości*. Nb. w rozkopanym kurhanie, tzw. Kopcu Krakusa, znaleziono, jeśli się nie mylę, resztki końskiej uprzęży, co by dowodziło, że koń prowadzony w orszaku pogrzebowym niekoniecznie był rekwizytem feudalizmu.

³⁸ I. Opacki. *Rapsod ostatni, rapsod pierwszy*. W: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Pod redakcją T. Weissa. Kraków–Wrocław 1984 s. 149–165.

to może szczególnie nie najważniejszy, ale dość istotny. W tak wieloznacznym utworze nie da się mimo wszystko wykluczyć obecności figury animizacyjnej w początkowym pytaniu rapsodu. Ja w tym miejscu chciałabym dorzucić uwagę natury stylistycznej, mianowicie: rapsod zaczyna się od pytania, a takie pytanie, często stawiane z pozycji jakby naocznego świadka, ma już w epice utrwaloną tradycję. Może mieć funkcję niby retoryczną lub otwierać kompozycję utworu. Przypomnijmy więc z *Marii*: *Ej, ty, na szybkim koniu, gdzie pędzisz, kozacze?* lub z *Epilogu Pana Tadeusza*: *O czym tu dumać...* Mnie najbardziej narzuca się podobieństwo z początkiem *Pieśni wajdeloty* z *Konrada Wallenroda*:

Skąd Litwini wracali? – Z nocnej wracali wycieczki,
Wieżli łupy bogate, w zamkach i cerkwiach zdobyte.
Tłumy brańców niemieckich z powiązanymi rękoma,
Ze stryczkami na szyjach, biegną przy koniach zwycięzców;
[...]

Dz 2, 104

Wprawdzie to nie pogrzeb, ale też pochód opisany heksametrem. Znaczące jest tu także inicjalne pytanie świadka tego pochodu. Kiedy poznajemy technikę nawiązań Norwidowskich i dostrzegamy w niej wagę, jaką przywiązuje poeta do początku utworu-odniesienia i do melodii wiersza, uznajemy za prawdopodobne i to pokrewieństwo stylistyczne, które wyżej starałam się pokazać.

W ten sposób doszliśmy do problematyki łączącej się ze stylizacją heroizującą w literaturze. Długie byłyby dzieje tej nie opisanej jeszcze stylizacji, posługującej się zresztą różnymi nacechowanymi stylistycznie elementami językowymi, wśród których archaizmy zajmują poczesne wprawdzie, ale nie jedyne miejsce. Myślę, że opis tych dziejów należałoby zacząć od eposów starożytności. Jeśli zaś chodzi o poezję Norwida, oprócz omówionego wyżej rapsodu o Bemie najwybitniejszym utworem tego typu wydaje mi się wiersz [*Na portret generała Dembińskiego*], który tutaj przytoczę w całości:

1

Jest ci to On, tam, gdzie nie kłamią twarze,
Gdzie czujny dziejów styl – nikomu nie uwłoczy;

2

Jest ci to on, kiedy słuchając-każe –
Za wzroku patrząc kres, milczy, i milcząc, uczy...

3

Ten samy włosą snop, co z hełmu zda się grzywą,
Pogoda ruchów w takt heroicznemu śpiewowi;

4

Sybirskie-futro wziął i ręką waży leniwą,
 Acz mu należy się, więzień i wygnań królowi!

5

Chorągwi za nim krew? czy łuny szyba czerwona?
 Przeszłości jakiejś tło – co się rozdziera... i kona!...

6

Granitu przy nim słup, ręką budzony z uśpiania
 Przedpotopowy tom dziejów i rysów stworzenia...

.....
 PWSz 1, 253–254

Jak wiemy, utwór ten powstał w r. 1856 pod wrażeniem portretu generała, namalowanego przez Henryka Rodakowskiego. Reprodukcję tego dzieła malarzkiego załączam.

W utworze tym wszystkie składniki tekstu zostały doskonale zharmonizowane, służąc nadrzędnej funkcji stylizującej. Część tych składników uwydatnia wodzowski i żołnierski charakter postaci: osobliwy rytm z męską średniówką wybija się jak werbel w marszu³⁹. Służą też temu celowi antynomie: generał *stucha* – lecz *rozkazuje, milczy*, lecz zarazem *poucza, widzi dalej* niż zwykli ludzie: „Za wzroku patrząc kres”. O przeszłych czynach ofiarnych mówią symbolicznie *sybirskie futro*⁴⁰, *więzienia* i *wygnania*, o walce – *krew chorągwi* i *łuna*. Wykładniki uwznioślenia to porównanie włosów generała do grzywy hełmu greckiego herosa, nazwanie go *królem więzień i wygnań*, nade wszystko zaś *granit* na szczycie góry (uwidoczniony zresztą także na obrazie), o który opiera stopy. Cała postać tworzy w ten sposób jakby rodzaj pomnika chwały bohatera, obudzony do życia „tom dziejów”.

Nie jest to, oczywiście, jedyny przykład heroizacji bohaterskiej w poezji Norwida. W cytowanym wierszu zastanawia, zapewne w zgodzie z charakterem przedstawionej osoby bohatera, brak elementu sakralnego, tak znamiennego dla tego rodzaju uwznioślenia. Znajduje się on przecież w innych wierszach Norwida, np. w utworze pt. *Na zgon śp. Jana Gajewskiego*. Zaznaczał się też zwyczajowo w poezji romantycznej wielu polskich poetów, że przypomnę tylko opis Jacka Soplicy na łożu śmierci.

[...] pierwsze promyki słoneczne

[...]

Odbiły się na łożu o chorego głowę

³⁹ W wersji 8 znajduje się nawet słowo-klucz do tej koncepcji rytmicznej: *takt*.

⁴⁰ W rzeczywistości gen. Henryk Dembiński nigdy nie był zesłany na Syberię.



The portrait of the man with a beard, possibly a portrait or a scene from a play. The lighting is dramatic, highlighting the man's face and beard against a dark background. He is wearing a dark jacket and a light-colored shirt.

I ubrały mu złotem oblicze i skronie,
 Że błyszczał jako święty w ognistej koronie.

Dz 4, 300

Archaizacja językowa pojawiała się w poezji Norwida w różnych funkcjach, ale najczęściej była sposobem tworzenia pewnej podniosłości, odświętności czy nawet dostojności słowa. Mamy niezbita dowody, że w autografie *Vade-mecum* poeta zmieniał w tym celu potoczne *lecz* na przestarzałe *acz*, *wspomni* na rzecz *spomni*, a zwykłego *człowieka* zastępował *mężem*⁴¹.

Na tym tle zagadkowo rysuje się przestarzała, niekiedy wręcz archaiczna składnia prozy Norwida. Analiza trzech tomów jego *Listów*⁴² doprowadziła mnie do następujących wniosków: pod względem składniowym listy te nie tworzą jednolitej stylistycznie całości. Miejskami widać wyraźną poetyzację tekstu, stosowanie np. składni wersetowej ze specjalnymi układami rytmicznymi. We wczesnych zwłaszcza listach i nawet w późnych, *lecz* o charakterze oficjalnym, przeważa typ staropolskiej składni retorycznej, opisanej swego czasu przez Annę Wierzbicką⁴³. Jej cechy to m.in.: finalny szyk orzeczenia, rozbijanie grup syntaktycznych przez antycypację składników, okresowy („szkatułkowy”) typ zdania, wielokrotnie wewnątrznie złożonego.

Wszystkie te właściwości odnajdujemy w składni listów Norwida. Oto przykład okresu „szkatułkowego” z listu do Aleksandra Jełowickiego z 9 stycznia 1849 r.:

Byłoby mi boleśnie, gdybym nie wziął udziału w tak pocziwym zamiarze, a może nawet obowiązku, zwłaszcza iż blisko tutaj będąc, przepełnione mam serce uczuciami w onym a dre-sie skreślonymi. (PWsz 8, 69).

Ale i listy mniej oficjalne, np. do Marii Trębickiej czy do Bronisława Zaleskiego, świadczą, że składnia taka stała się zwyczajem pisarskim poety, por.:

Wiele to już czasu upłynęło, jak nie mam żadnej wiadomości od dobrej Siostry mojej (PWsz 8, 33)

lub:

Ja od żadnego poety polskiego z żywych i umarłych nigdy nic nie wziętem (PWsz 9, 339).

⁴¹ Por. Skubalanka. *Styl poetycki Norwida* s. 195. Na podstawie wydania: C. Norwid. *Vade-mecum. Podobizna autografu*. Z przedmową W. Borowego. Warszawa 1947.

⁴² C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułki. T. 8: *Listy. 1839–1861*; t. 9: *Listy. 1862–1872*; t. 10: *Listy. 1873–1883*. Warszawa 1971.

⁴³ Por. A. Wierzbicka. *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*. Warszawa 1966. Składnia tego rodzaju panowała w polskiej prozie nieartystycznej mniej więcej do połowy XIX w.

Gdyby pod tym kątem przeanalizować także pisma publicystyczne i prozę artystyczną Norwida, okazałoby się, że wiele tych tekstów tkwi po prostu jeszcze w dawnym systemie syntaktycznym języka polskiego, co nie oznacza, że w niektórych przypadkach nie jest to nacechowane funkcjonalnie⁴⁴.

Przechodząc z kolei do analizy niektórych kwestii związanych z figuratywnością jego tekstów poetyckich, przypomnijmy na wstępie znaną tezę, że poezja wybitnych polskich romantyków była rozpięta między dwoma biegunami stylistycznymi: realizmu językowego i językowego nowatorstwa. W różnych fazach rozwojowych i u różnych poetów nasilały się bądź tendencje realistyczne, bądź innowacyjne. (Ta różnorodność stylistyczna sprzyjała skądinąd przyszłym jej naśladowcom i kontynuatorom). Mamy wiele dowodów na to, że Norwid – jak wielu wybitnych poetów romantycznych – zdawał sobie sprawę z niebezpośredniości nazywania i w języku literatury, i w języku codziennej komunikacji, że starał się szukać takich sposobów przekazywania znaczeń, które by były najbardziej adekwatne do prawdziwie według niego pojmowanej rzeczywistości. Służyły mu do tego celu różnorakie operacje dokonywane na semantyce języka. Opisał je obszernie i wnikliwie Stefan Sawicki w cytowanej na wstępie rozprawie o semantyce poetyckiej Norwida⁴⁵. Autor scharakteryzował wszystkie ważniejsze procesy tekstotwórcze tworzące sferę znaczeniową utworów poety, dotykając tym samym istoty jego twórczości, której oryginalność na tle wielkich poprzedników należy widzieć (pomijam tu sferę ponadjęzykową) przede wszystkim w niezwykle innowacyjnej strukturze semantyczno-leksykalnej tworzonych przez Norwida tekstów. W tym miejscu wypadnie mi tylko powtórzyć za S. Sawickim najważniejsze jego spostrzeżenia, a więc wskazanie na istnienie dwu planów znaczeniowych wielu tekstów Norwida, wykorzystywanie wieloznaczności wyrazów przy ustalaniu tytułów, uprawianie gry semantycznej o charakterze aluzyjnym. Wielokrotnie w tekstach Norwida kontekst określa znaczenie, ale też przesuwają je na inne desygnaty. Poeta uobecnia niekiedy różne aspekty znaczeniowe wyrazów; nierzadko dotyczy to znaczeń etymologicznych, dosłownych, pobocznych. Zdarzają się także semantyczne reinterpretacje wyrazów językowych, jak wysunięcie na plan pierwszy składnika *czoło* w połączeniu frazeologicznym „z potem – CZOŁA”. W poezji Norwida można czasem zauważyć niszczenie synonimii językowej poprzez przyznawanie słowom synonimicznym znaczeń odrębnych, tworzenie nowych asocjacji (związków konotacyjnych), nowej gry przeciwieństw oraz zbitek znaczeniowych. Do zjawisk natury semantycznej należą też kalambury i symbole.

⁴⁴ Wątpię jednak, czy szczególną wartość stylistyczną pełnią takie konstrukcje w „*Ad leones*”, o czym pisał J. Trznadel, podkreślając „dostojność okresów” i odwołania do „epiki bohaterskiej” (J. Trznadel. *Czytanie Norwida. Próby*. Warszawa 1978 s. 180).

⁴⁵ Sawicki. *Z zagadnień semantyki poetyckiej Norwida* (zob. przypis 4).

Poetycka figuratywność języka, podlegająca takim przekształceniom, i wiąże ze sobą, i zarazem różnicuje praktykę twórczą romantyków. Jeżeli Mickiewicza można nazwać przede wszystkim poetą odniesień do rzeczywistości, Słowacki w większej mierze jest poetą odniesień do możliwości języka. Ale nie dorównuje pod tym względem praktyce poetyckiej Norwida (niekiedy zresztą graniczącej z dziwactwem), który równocześnie pod wieloma względami był także twórczym kontynuatorem Mickiewicza.

To lubowanie się Słowackiego w synonimii słownej można zauważyć prawie w każdym jego tekście. Widoczny u niego nadmiar słów (choć w poezji istnieją także pozorne redundancje) motywowany jest czasem ogólną zasadą konstrukcyjną tekstu, która polega na stwarzaniu jednolitej aury stylistycznej (np. w poemacie szwajcarskim), ale zarazem praktyka ta zaciera wagę znaczeniową poszczególnych wyrazów, o co tak bardzo dbał Norwid, traktujący słowa jak egzystencjalne indywidua.

Wiadomo, że tzw. figury, zwłaszcza użyte metaforycznie, podważają od wieków w poezji jednoznaczny stosunek między nazwą i jej desygnatem. Od czasów romantycznych częstym sposobem zakłócania funkcji desygnatywnej języka stawała się aluzja i niedopowiedzenie, elipsa. W teorii poezji Norwida przybrała ona postać koncepcji „przemilczeń” i „przybliżeń”⁴⁶. Elipsa, nazywana przez poetę „nie wypowiedzianym odwołaniem zdania”, wyrażała się w jego tekstach na rozmaite sposoby (por. np. wiersz *Do Michaliny Zaleskiej* z nieeksplicytnie wyrażonym narratorem-autorem utworu).

Zdarzało się i tak, że kontekst nie zawierał elementów semantycznych uzupełniających elipsę lub rozstrzygających wieloznaczne interpretacje – przykładem może być m.in. wiersz [*Od Anioła do Szatana*]. Tego rodzaju przemilczenie Norwid nazywa „nie-do-głębieniem wątpliwym”. Natomiast „przybliżenie” polega na narracji parabolicznej, symbolicznej, mitotwórczej⁴⁷.

Jak już wspomniałam wyżej, procesy te, które poeta podniósł do rangi ważnych zasad swojej poetyki, tkwią w jakimś sensie korzeniami w ideach i praktyce poetyckiej romantyków. To mistrzowie ballady pierwszej na taką skalę ujawnili nieokreśloność znaków językowych, odpowiadającą tajemniczości i niepoznawalności otaczającego nas świata⁴⁸. Niedomówienia, aluzje, ucięcia zawierają także inne, nieballadowe utwory; przypomnijmy choćby zakończenie *Kordiana*, które stanowi klasyczny przykład semantyki otwartej.

Nawet u Mickiewicza obiektywizm opisu (oczywiście, upoetyzowanego) w *Sonetach krymskich* współlistnieje z niedomówieniami:

⁴⁶ Z rozprawy *Milczenie*. PWSz 6, 235.

⁴⁷ Por. różne studia M. Głowińskiego na ten temat, m.in. *Ciemne alegorie Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 79:1984 z. 3 s. 103–114.

⁴⁸ Pisałam na ten temat w rozprawie *Kategoria nieokreśloności w strukturze tekstu artystycznego*. W: *W kręgu historii i teorii literatury*. Pod redakcją B. Zakrzewskiego i A. Bazana. Wrocław 1987 s. 155–168.

Mirza

[...]

I myśli tam nie puszczaj, bo myśl jak kotwica,

Z łodzi drobnej ciśniona w niezmierność głębiny,

Piorunem spadnie, morza do dna nie przewierci,

I łódź z sobą przechyli w otchłanie chaosu.

Pielgrzym

Mirzo, a ja spójrzałem...! Przez świata szczeliny

Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci,

Bo w żyjących języku nie ma na to głosu.

Dz 1, 273

Przenośnie Norwida zasługują niewątpliwie na osobną obszerniejszą monografię. Niestety, w mojej pracy muszę zagadnienia związane z tą problematyką zaledwie wstępnie naszkicować. W tekstach poety uderza częstość występowania tak nietypowych dla romantyków alegorii, personifikacji. Nawet typowa, wydawałoby się, jednostkowa metafora nierzadko na tle całości utworu tłumaczy się alegorycznie. W wierszu *Święty-pokój* rycerska frazeologia zdobywania, dążenia do celu dopiero w świetle dalszych wersów staje się znakiem zastępczym nazywania dążeń życiowych:

1

Jeszcze tylko kilka ciężkich chmur
 Nie-porozpychanych nozdrzem konia;
 Jeszcze tylko kilka stromych gór,
 A potem – już słońce i harmonia!...
 – Jeszcze tylko z hełmu kilka piór
 W wiatru odrzuconych próżnię;
 Jeszcze tylko jeden pękły grot –
 Błyskawica jedna – jeden grzmot –
 A potem – już nie!...

PWsz 1, 377

Taka komplementarność i zarazem kompleksowość sensów tekstu (o której pisał S. Sawicki) wydaje się cechą charakterystyczną i indywidualną poetyki Norwida. Trudniej tutaj o analogie do twórczości innych poetów.

Za jedną z wyróżniających się cech tej poetyki uznałabym dość częste przenośnie z elementami znaczeń stereotypowych, co wynika, być może, z uogólniających, semiotycznych funkcji składników tekstu Norwida. Oto jeden z przykładów:

[...]

A On [Bóg] ocuci się, i choćby z ciebie

Została resztką jak owcy zjedzonej –
 On weźmie nową ciała garstkę w niebie
 I odetworzy cię, lirę i strony,
 I serce – wszystko na nowo ocali
 I burzom zstąpić każe na dno fali.

[...]

Rzeczywistość i marzenia (!). PWsz 1, 227

I jeszcze jedna znamienna właściwość: rozmaite typy mieszania znaczeń konkretnych z pojęciami. Jest takich zjawisk całe mnóstwo, np.:

Dzieje – jak szczenna na złężeniu lwica:

Do władcy Rzymu. PWsz 1, 342

Może najwyraźniej proces ten widać na przykładzie następującego urywku wiersza [*Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj*]:

[...]

Gdy w głębi serca purpurę okrutną
 Wyrabia prządka cierpienia,
 Smutni – lecz smutni, że aż Boga smutno –
 Królewskie mają milczenia.

PWsz 1, 231

Oczywiście, wiele z cytowanych wyżej rodzajów figur dałoby się odnaleźć w poezji innych poetów romantycznych, nie wspominając już o odleglejszej tradycji. Taka np. metafora dopełniaczowa na wzór *przędki cierpienia* przypomina *gołębia smutku z Rozłączenia* Słowackiego. Nie chodzi jednak o poszczególne zbieżności, lecz o dominujące tendencje.

W związku z tym jeszcze kilka uwag o alegorii, tworzącej znamienne cechy poezji Norwida. Tło alegoryczne utworu najwyraźniej zaznacza się w późnej twórczości Słowackiego, por. m.in.:

Kiedy róża stanie złączona z kamieniem,
 A nad niemi się dąb zakołysze:
 Cała emigracja zagore płomieniem
 I o paszport do Boga napisze.

Proroctwo. DzW 12 (cz. 1), 258

Prąd sprawy idzie przez Boga zaczęty,
 Serca dziś jako kamienie rozwała:

DzW 12, (cz. 1), 249

Ziemi powonna siła
 Oto nas upowiła
 I wonnemi oblała balsamy.

DzW 12 (cz. 1), 283

Alegoryczne ujęcia zdarzają się sporadycznie nawet u Mickiewicza. Wystarczy przypomnieć odpowiednie miejsca z III części *Dziadów*: „Nazywam się Milijon – bo za milijony / Kocham i cierpię katusze” (Dz 3, 166); „A imię jego czterdzieści i cztery” (Dz 3, 192). W późnych lirykach poety odnajdujemy również jakby zapowiedź takiej poetyki, której istota polega na ujawnianiu znakowości osób i rzeczy, sensów ukrytych niekoniecznie pod figurami nazw własnych:

Wysłuchać [się] w szum wód głuchy, zimny i jednaki
 I przez fale rozeznać myśl wód jak przez znaki,
 Dać się unosić wiatrom, nie wiedzieć gdzie lotnym,
 [...]

Dz 1, 440

W ogólności – jeśli chodzi o przenośnie – jest jedna zasadnicza różnica między przenośniami wcześniejszych poetów a przenośniami Norwida. Są one – z wyjątkiem może późnych liryków Słowackiego – znaczeniowo przejrzyste.

Pomijam tu prawie całkowicie tak ważną figurę sensu, jaką była dla Norwida ironia. Pisali na ten temat szerzej Waław Borowy⁴⁹, Zdzisław Łapiński⁵⁰ i inni badacze. Porównanie praktyki poetyckiej tak wybitnych ironistów jak Norwid i Słowacki wymagałoby osobnego studium.

Myślę, że oprócz przemilczeń, aluzji, personifikacji, alegorii, metafor, ironii etc. należałoby jeszcze bliżej przyjrzeć się tłu porównawczemu takich kategorii stylistycznych, jak dyskursywność⁵¹ czy lapidarność słowa poetyckiego Norwida. Zapewne dyskursywność związana z retoryką odnajdzie się w wielu utworach romantycznych. Najczęściej przybierze ona, jak można sądzić, postać dialogu podmiotu lirycznego z samym sobą. Natomiast lapidarność wyrażania, lakoniczność słowa, tak charakterystyczna dla Norwida, będzie rzeczą nie spotykaną, wyjąwszy może *Zdania i uwagi* Mickiewicza. W liryce romantycznej pojawi się raczej cecha przeciwna: nadmiar słów. Jeśliby tu na siłę szukać poprzedników, jeden pojawi się na pewno: Ignacy Krasicki. Chodzi jednak w istocie o

⁴⁹ W. Borowy. *O Norwidzie*. Warszawa 1960 s. 7–24.

⁵⁰ Łapiński. *Norwid* s. 28 i n. Według niego „ironiczne użycie słowa to takie użycie, w którym nakładają się na siebie dwie perspektywy świata. Utarta, skryształizowana w potocznym sensie danego wyrazu, i nowa, wobec tamtej sporna, przyjęta przez autora”.

⁵¹ U Norwida najpełniej opisał to zjawisko J. Fert (*Norwid – poeta dialogu*. Wrocław 1982).

fenomena i kulturowo, i stylistycznie mało porównywalne. Już raczej sięgałabym w tym wypadku do starożytnych łacińskich wzorców językowych.

Może warto na zakończenie przeglądu wybranych problemów dotyczących stosunku poezji Norwida do tradycji zatrzymać się na chwilę nad ukształtowaniem słownictwa poetyckiego tej poezji widzianej jako całość. Właściwie byłyby tu potrzebne szczegółowe badania semantyczne (słów na tle ich kontekstów) i statystyczne. Niemniej jednak już na pierwszy rzut oka można dostrzec i powtarzalność, i szczególne eksponowanie w tekstach poetyckich Norwida tej „masy słownej”, która jest tak charakterystyczna dla romantyzmu, jak krąg leksykalny związany z kosmosem (*otchłań, błękit, świat, planeta, glob, błyskawica*), z romantycznym typem bohatera literackiego (*blady, błąkać się, błędny* i pokrewne, *wędrowiec, sny*), ze zjawiskami nadprzyrodzonymi (*duch, anioł, słowo-ciało, grób*), ze sztuką (*lutnia, pieśń*) itd.

Użycie podobnych słów-świadków i słów-kluczy zależało od charakteru utworu. Zdarzają się w twórczości Norwida i takie teksty, które – za Łapińskim – można by określić jako „konglomerat staropolszczyzny i przyswojonego języka scjentyficznego”⁵². Jedno jest wszakże pewne: w czasach, w których przyszło pisać Norwidowi, istniał już współcześnie w polskiej poezji język idealnie „giętki”, a stworzyli go dla celów romantycznych Mickiewicz i Słowacki. Zadanie Norwida było inne: chodziło o przełamywanie rodzących się kolejno w czasie konwencji. Przesadził wprawdzie z deklaracjami o całkowitym odcinaniu się od dzieła wielkich poprzedników, co – mam nadzieję – udało mi się choć w części udowodnić. Nie tylko „zabczki” pobrał z przeszłości, ale i całe „liście”, mimo deklaracji na wstępie *Vade-mecum*:

Dlatego od was... – o! laury – nie wziąłem
Listka jednego, ni zabczka w liściu,
[...]

PWsz 2, 15

Co do staropolszczyzny – istnieje tu kilka kwestii. Po pierwsze, język Norwida różni się od dzisiejszego w naturalny sposób, i to systemowe zjawisko nie może podlegać wartościowaniu funkcjonalnemu. Po drugie, na tę „staropolszczyznę” składała się zrozumiwała w poezji, zwłaszcza tak przesiąkniętej pierwiastkami religijnymi, stylizacja uwznioślająca. Po trzecie wreszcie, istotnie, w aforystyce Norwida zdarzają się, umyślnie tam wprowadzone, elementy typowo archaiczne, sztucznie wtłaczane w tok mowy, współgrające jednak z odpowiednio doniosłą tematyką. Znacznie gorzej wygląda pod tym względem język jego prozy.

⁵² Łapiński. *Norwid* s. 163.

Najbardziej gmatwając sens tekstów archaiczne spójniki, jak *niźli* 'zanim', *ile* 'jeśli' itp.

Na zbadanie czeka jeszcze problem związku stylu poetyckiego Norwida z ówczesnym stylem potocznym⁵³. W niektórych utworach lirycznych i dramatach poeta odwołuje się do odmian istniejącej wówczas mówionej polszczyzny, przede wszystkim do języka salonu. Znowu zaznaczę, że temat ten czeka jeszcze na swego odkrywcę. Dodam wszakże, że skala wykorzystywania mowy potocznej w poezji Norwida była bardzo rozległa: od eksperymentu z użyciem słowa oznaczającego przedmiot typowo „niepoetycki”:

O tak, wszystko, co jest za... nad-
-to – *ignis sanat*,
Ferrum sanat.
O tak – i na krwi obłoku
W czerwonym gołąb szlafroku
Lśni jak granat.

*

Ferrum sanat.
Ignis sanat.

[*O tak, wszystko...*]. PWSz 1, 250

do dyskursu salonowego (np. w *Malarzu z konieczności*). Nie żył jednak za pan brat z żywiołem potocznym jak Mickiewicz czy Słowacki. W ogólności jego język poetycki mieścił się raczej przy biegunie innowacji niż przy biegunie realizmu.

THE STYLE OF NORWID'S POETRY AND THE POETIC TRADITION OF ROMANTICISM SUMMARY

The author confronts Norwid's poems (those appearing in the first two volumes of Gomulicki's edition) with the stylistic and linguistic tradition of Romanticism as represented by Romantic poems that antedated Norwid's work. She distinguishes four types of links between the poems of Norwid and those of other authors:

- (1) Echoes, whose function in Norwid's poetry is a general structural one; only a few selected, stylistically marked features are taken over from the reference text.
- (2) Pastiche, which serve a variety of purposes, such as establishing contact with the poem's addressee.
- (3) Oppositions in the stylistic or ideological sense; this category is the most characteristic of Norwid.
- (4) Parallelisms, i.e. parallel stylistic tendencies manifested by the texts compared; they represent loose connections rather than direct references.

⁵³ Por. tamże s. 164.

References to the texts of other poets mostly appear in Norwid in his first lines, versification structures and key words. In many poems we can see convention vying with innovation.

Type 1. This is illustrated by such poems as *Italiam! Italiam!*, which represents the genre of barcarole and invokes first of all a passage from Krasieński's *Przedświt; Słuchacz*, with its first line an imitation of the Goethe/Mickiewicz *Znasz-li ten kraj (Kennst du das Land)*; and *Trzy strofki*, which mirrors the rhetorical structure of Krasieński's *Zawsze i wszędzie*.

Type 2. The foremost example is Norwid's *Na przyjazd Teofila Lenartowicza do Fontaine-bleau*, which imitates the style of Lenartowicz's *Lirenka*.

Type 3. Oppositions may have many different realizations. For instance, in *Do Józefa Bohdana Zaleskiego* Norwid makes use of the range of vocabulary characteristic of Zaleski's poetry but introduces an atypical repulsive comparison. The tragic poem *Czemu* stands in opposition to Mickiewicz's playful sonnet *Do D. D. Wizyta*, and *Moja piosnka [II]* to Słowacki's *Hymn*. The description of Aniela in *Beniowski* is matched by Norwid's poem which begins with the words „Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi / Garścią fiołków”, where Norwid draws on the traditional elements of description of feminine beauty while transforming them in a creative way; one example is the comparison of a woman to a goddess.

Type 4. Parallelisms are represented for instance by Norwid's archaizing poems such as *Bema pamięci żałobny-rapsod*; the poem *Na portret generała Dembińskiego* is a case of heroic stylization parallel to many Romantic poems.

The author of the study also examines various parallel stylistic tendencies as revealed by the poetic figures in Norwid and in Romantic texts. The conclusion of the analysis is that Norwid's poetic style was more innovative than the style of his predecessors.