

Marta Ruszczńska

ORCID: 0000-0002-8489-4667

Uniwersytet Zielonogórski

Intertekstualność Norwida. Przypadek jednego wiersza

Intertekstualizm

Intertekstualizm to zjawisko, które w literaturoznawstwie określa się jako badanie relacji między tekstami. Najogólniej można je scharakteryzować jako taki sposób ukształtowania dzieła, dzięki któremu wchodzi ono w różnorodne związki z innymi tekstami, nie tylko literackimi, ale również tekstami kultury (malarstwem, filmem czy muzyką).

Teoria intertekstualności została wprowadzona do literaturoznawstwa przez Julię Kristevę, która przedstawiła ją w pracy *Problemy strukturywania tekstu* z 1968 roku¹. Badaczka nawiązała do filozofii tekstu Michaiła Bachtina, a dokładnie do jego koncepcji dialogowości literatury. Bachtin jako pierwszy zauważył bowiem, że tekst literacki nie istnieje w próżni, ale zawsze odnosi się do innych tekstów. Innymi słowy, u źródeł intertekstualności leży przekonanie, że prawda nie należy do nikogo z osobna, ale niejako powstaje w przestrzeni międzyludzkiej (w procesie dialogu). Jednocześnie zgodnie z tą koncepcją ostateczny sens tekstu pozostaje zawsze w sferze potencjalnej, nie może zostać osiągnięty, ponieważ jego dialog z kulturą i czytelnikiem jest nieskończony. Jakkolwiek teoria intertekstualności odzwierciedla podstawowe założenia postmodernizmu, to równie dobrze można ją odnieść do dzieł z przeszłości, także do twórczości Norwida. Tym bardziej że po pierwsze jest to poeta działający w różnych obszarach sztuki, a co więcej, usiłujący te obszary ze sobą łączyć. Po drugie jest autor *Vade-mecum* twórcą poezji dialogu między przeszłością a teraźniejszością, a także swoim pokoleniem, wreszcie potencjalnym czytelnikiem przerzucającym ten pomost w przyszłość, jak w wierszu *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*, gdzie w zakończeniu to wnuk odczyta i spomni nieobecnego / nieżyjącego już poetę².

W obrębie niniejszego artykułu zasadne będzie sformułowanie, iż wiersze Norwida, którego twórczość zawsze podatna była na intertekstualny dialog, istnieją dalej jako teksty wciąż żywe w naszej kulturze i wytwarzające różnorodne związki, a także

1 Zob. J. Kristeva, *Problemy strukturywania tekstu*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 233-250.

2 Por. J. Fert, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Vade-mecum*, Wrocław 1990, s. 19.

pokazujące, w jaki sposób poeta „odczytuje historię”, sam się w niej jednocześnie umieszczając³.

W poszukiwaniu własnej drogi twórczej

Poezja Cypriana Norwida (1821-1883), podobnie jak cała romantyczna liryka, pozostała do dzisiaj trwałe ślady w naszej kulturze. Jednak na to szczególne miejsce, jakie zajmuje w naszej literaturze Norwid, złożyło się kilka przyczyn. Trudno wyobrazić sobie, że taka sytuacja mogłaby zaistnieć, gdyby poeta należący do trzeciego pokolenia romantyków trwał przy tradycyjnych i wypracowanych już środkach wyrazu, które w liryce stworzyli jego romantyczni poprzednicy. Tak się jednak na szczęście nie stało, ale jego poezja zachowała ślady zmagania z ówczesną romantyczną konwencją i z poszukiwaniem własnej drogi twórczej. Pozostałości tych dramatycznych niekiedy potyczek możemy napotkać we fragmentach poematu historiozoficznego *Rzecz o wolności słowa*, we wstępie do zbioru *Vade-mecum*, a także w wypowiedziach prywatnych Norwida, zawartych w listach do przyjaciół. Jednak najpełniejszym świadectwem twórczych zmagania z formą jako tworzywem artystycznym są wiersze Norwida, szczególnie te, w których pojawiają się motywy autotematyczne, i wówczas, kiedy do głosu dochodzi sam podmiot – twórca, uwrażliwiony na słowo, ale również, gdy występuje jako wszechstronny artysta, realizujący się jako malarz, rysownik, grafik, ilustrator i rzeźbiarz (wykonujący głównie płaskorzeźby). Jako artysta plastyk pracował Norwid zarówno w metalu, jak i w drewnie. Nic zatem dziwnego, że w liście do Teofila Lenartowicza napisał – „Ja całe życie moje jedną ręką pisałem, drugą zaś kreśliłem rzeczy sztuki – i u mnie to żadna koncesja”⁴. Ta wielość sztuk plastycznych przypadająca na jednego artystę jest wprost niezwykła, choć w tamtych czasach wielu twórców, będąc na emigracji, podejmowało się różnych zajęć, także o charakterze artystycznym, żeby po prostu przetrwać. Jednak trudno znaleźć podobną skalę różnorodności będącą udziałem Norwida. Ta wszechstronna działalność artystyczna autora *Vade-mecum* realizowana na różnych polach sprawiła, że twórczość poetycka Norwida wykazywała wielorakie związki i pokrewieństwa ze sztukami plastycznymi⁵. Aleksandra Melbechowska-Luty napisała, iż:

W całej twórczości Cypriana Norwida słowo i obraz – w ich wymiarze intelektualnym i duchowym – splatają się w jedność, spójną całość, której nie można rozdzielić. To, co kreśliła

3 Por. J. Kristeva, *op. cit.*, s. 246.

4 List Cypriana Norwida do Teofila Lenartowicza, [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, t. 9, Warszawa 1971, s. 371-372.

5 A. Melbechowska-Luty nazywa poetę „sztukmistrzem” (A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001). O wpływie sztuk plastycznych na twórczość Norwida pisał K. Wyka, *Światła tkliwość i sztuk budowa*, [w:] *idem, Cyprian Norwid: studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 115-157.

ręka poety, było projekcją jego przeżyć, plastycznym zapisem wiedzy, odczuć i doświadczeń, hieroglifem słowa⁶.

Podążając tym tropem, należy przyjąć, że tego rodzaju doświadczenie i praktyka nie mogły być obojętne dla samookreślenia się Norwida jako poety, który mając świadomość niepodzielnego panowania w poezji trzech wieszczów, pomimo tej supremacji nie wahał się zaproponować własnej, oryginalnej formy wiersza, przekraczając tym samym dotychczasowe granice, jakie wówczas stawały się udziałem poezji wobec innych sztuk. Mimo iż romantyczne teorie estetyczne granice te zdawały się już przekraczać, dążąc do zjawiska, które nazywano romantyczną ideą korespondencji sztuk, a ówczesni estetycy wykazywali liczne powinowactwa istniejące między poetą w akcie tworzenia a filozofem, szczególnie jeżeli myślimy o twórcywie-języku. Znane były przecież wypowiedzi niemieckiego filozofa Friedricha Schlegla, traktującego poetę jako adepta w szkole filozofii. Zamiennie też traktującego obie te profesje – poezję i filozofię:

W im większym stopniu poezja staje się wiedzą, tym bardziej staje się również sztuką. Jeśli poezja ma stać się sztuką, jeśli artystę ma cechować gruntowne zrozumienie i wiedza o własnych środkach i celach, o przedmiotach i trudnościach z nimi związanych, to poeta musi filozofować na temat swej sztuki. Jeśli nie ma być tylko wynalazcą i wyrobnikiem, ale również znawcą własnego fachu, rozumiejącym swych współobywateli w państwie sztuki, to musi także zostać filozofem⁷.

Rzecz o wolności słowa

Norwid z pewnością szedł tym duktem, nie traktując poezji wyłącznie w kategoriach obyczaju romantycznego, jako obowiązkowej w epoce mody na pisanie wierszy, wynikającej, jak wówczas określano tego rodzaju twórczość, z naturalnej potrzeby tworzenia liryki, także na różne okazje⁸. Jest to tym bardziej zasadne, jeśli przypomnimy sobie, co poeta zamieścił we *Wstępie* do swojego poematu historyzoficznego, będącego również traktatem poetyckim, czyli *Rzeczy o wolności słowa*, gdzie czytamy – „prawdziwa poezja była, jest i będzie poniekąd inicjacją: dlatego że może we dwóch wierszach skreślić całą Epokę, a obraz i pomnik zbliżyć jednym wyrażeniem”⁹. W tym krótkim, ale jakże nośnym zdaniu o fundamentalnym rozumieniu poezji, także w znaczeniu szerzej odczytywanym niż sam rodzaj literacki, a takie dystynkcje narzucił jej romantyzm, pisze Norwid o twórczości poetyckiej jako o sztuce słowa, ale też o „czynności”

6 A. Melbechowska-Luty, *op. cit.*, s. 5.

7 F. Schlegel, *Fragmety z „Athenäum”*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wyb. tekstów i oprac. A. Kowalczykova, Warszawa 1995, s. 172-173.

8 Norwid przeciwstawiał się tej łatwości romantycznego pisania wierszy, które znaleźć można było wszędzie od czasopism po bardziej do tego przeznaczone almanachy.

9 C. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, [w:] *idem, Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstęp i uwagi krytyczne J.W. Gomulicki, t. 3, Warszawa 1971, s. 560.

będącej rodzajem wtajemniczenia i alchemii języka. Dlatego uprawnione wydaje się twierdzenie, że *Wstęp do poematu* jest dowodem na to, że u Norwida idea poezji rozumiana zgodnie z estetyką romantyczną łączy się z założeniami tkwiącymi u źródeł parnasizmu¹⁰. Jednak nie wydaje się, żeby można było rozpatrywać tę twórczość tylko w obrębie jednego z wówczas obowiązujących nurtów¹¹. Z tym ostatnim nie idzie w parze przekonanie o poezji jako twórczości artystycznej dającej możliwość syntetycznego oglądu świata. Jednakże możemy tu odnaleźć wykładnię samego procesu twórczego poety-artysty i sztuki poetyckiej łączącej słowo z wyobrażeniem plastycznym, także obrazem, na różnych zresztą poziomach. W wyniku tego rodzaju złożonego procesu powstaje nowa konceptualna całość znaczeniowa, dająca również czytelnikowi możliwość efektywnego uczestniczenia w dialogu między poetą a odbiorcą. O tym procesie już zdecydowanie bardziej metapoetycko opowiada pochodzący z roku 1869 poemat *Rzecz o wolności słowa*, dowodzący istnienia uniwersalnego języka sztuki i zbliżającego do siebie różne jej obszary, co później, jak można się domyślać, już w czasach nowożytnych, zostało sztucznie rozdzielone. Dzięki myśli artysty ta synteza zdaje się możliwa, podobnie jak ponowne zbliżenie sztuk plastycznych ze sztuką słowa, gdyż, jak sądził Norwid, starożytne pisma tego rozdwojenia były pozbawione:

Całe bowiem stworzenie sklepi się obrazem:
Człowiek, myśląc, maluje i śpiewa zarazem.

X

Wyraz „jako” jest pędzlem lub dłutem tak samo
Jak głoska O! Jest nutą, a spółgłoski – gamą.
Słowo więc całość w sobie od początku niosło,
Rozwinęło je tylko uczone rzemiosło.
I od początku była część zewnętrzna słowa
I wewnętrzna – jak wszelka świątyni budowa.
– Duch, miał czym się na zewnątrz wyrażać lub w górę
Monologiem podnosić; miał – architekturę!
Lecz budowa, gdy części w ciężeniu się miną,
Czołem zapada w ziemię i sterczy ruina¹².

10 Szczegółowo związki z parnasizmem omawia A. Krasuska, *Cyprian Norwid wobec parnasizmu w świetle swoich wypowiedzi*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2016, s. 105-119.

11 Przemawia to za wielością propozycji Norwida jako twórcy i mnogością jego języków poetyckich, gdzie zobaczyć można wszystko to, co proponował cały wiek dziewiętnasty – od romantyzmu aż po parnasyjskość, scjentyzm i premodernizm oraz zapowiedzi poetów XX wieku z Czesławem Miłoszem włącznie (Por. C.P. Dutka, *Norwida filozofia słowa*, [w:] *idem, Tancerz idei. Pisarz jako autor i świadek znaczeń*, Zielona Góra 1995, s. 40-68).

12 C. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, s. 582.

Kluczowy w tym manifeście poetyckim jest wyraz „jako”, gdyż on właśnie zdaje się kwantyfikatorem wprowadzającym porównanie i zbliżającym do siebie głoskę i dźwięk¹³ oraz słowo i obraz. Jednak aby powstała nowa odkrywana przez czytelnika całość, gdyż na takiej relacji partnerskiej zawsze poecie najbardziej zależało, nie mógł podążać za utrwalonym w epoce paradygmatem estetyki recepcji, która stworzyła elitarny model wyosobnionego poety-wieszcz. Takim niedoścignionym wzorcem był w tamtym czasie oczywiście wieszcz – Adam Mickiewicz, i jeszcze za życia wytwarzane wokół jego osobowości biograficzne legendy. Już nieco inaczej relacja ta kształtowała się w sytuacji późniejszych pokoleń poetów, którzy urodzili się w cieniu Mickiewiczowskiej legendy i nie dysponowali tą niezwykłą siłą magnetycznego przyciągania. O tej relacji opowiada Norwid w wierszu prologowym do tomu *Vade-mecum*¹⁴, dystansując się od „laurowej drogi” i w konsekwencji wybierając samotność i własne błędzenie artysty. Ostatecznie Norwid nie negował roli wieszcz, ale w dyskusji, która toczyła się właściwie do końca romantyzmu na temat roli i znaczenia „wieszczey” koncepcji poety, świadomie opowiadał się za wzorcem, jaki, jego zdaniem, uobecnił w swojej twórczości Juliusz Słowacki. Autor *Beniowskiego* był – zdaniem Norwida – twórcą niedocenionym, gdy chodzi o rozwój języka narodowego, a to ostatnie kryterium stanowiło dla autora *Promethidiona* najważniejsze pole odniesień. Zwracał tym samym uwagę Norwid na niedoszacowany w kontekście rozważań o wieszczu aspekt kreacyjny słowa, gdyż ani Mickiewicz, ani też Zygmunt Krasiński „...nie mieli tak jak Juliusz, w jednej lirze języków wszystkich wieków”¹⁵. Pojmował Norwid rolę wieszcz jako twórcy i kreatora poetyckiego słowa, który w tym ujęciu stawał się na powrót poetą, nie zaś profetą, dyktatorem czy pocieszycielem narodu. Odcinał się tym samym, podobnie jak we wstępie do *Vade-mecum*, od pozaliterackich, a więc głównie społecznych i politycznych zadań poety-wieszcz, widząc go przede wszystkim jako mistrza poetyckiego słowa oraz tego, który posiadał moc twórczej wyobraźni, wypełniając najściślej prawdziwe posłannictwo sztuki¹⁶. Dlatego już w wierszu prologowym do tomu *Vade-mecum*, mimo wyosobnienia, jakie staje się udziałem podmiotu lirycznego bliskiego kreacji autorskiej, kładzie Norwid wyraźny nacisk na wewnętrzny dialog istniejący na linii poeta–słuchacz, nawet jeśli ten ostatni miałby być dopiero późnym wnukiem, zapo-

13 O tym, że słowo rodzi się z dźwięku, dowodził w dobie romantyzmu Fryderyk Chopin.

14 Wiersz bez tytułu, sygnowany incipitem „Klaskaniem mając obrzękłe prawice”. W wydaniu C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, s. 16 uwzględniona została cyfra rzymska I i autor opracowania opatrzył wiersz Norwida niniejszym tytułem.

15 C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”)*, [w:] *Polska krytyka literacka (1800-1918). Materiały*, oprac. M. Grabowska, Warszawa 1959, s. 362.

16 Więcej na ten temat M. Rusczyńska, *Wieszcz*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. naukowa J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, t. 2, Toruń-Warszawa 2016, s. 755-762.

wiadając we wstępie do *Vade-mecum* nadejście nowej epoki poezji, w której, jak sądził, możliwe będzie zrealizowanie postulatów owej poetyckiej syntezy.

Przykładał Norwid duże znaczenie do kwestii świadomości, jaką powinien mieć artysta w procesie twórczym, dzięki różnym doświadczeniom, które stawały się jego udziałem. Dowodząc w *Rzeczy o wolności słowa*, że należy dołożyć starań, by obie części poetyckiej budowli, czyli zewnętrzna i wewnętrzna, wzajemnie się uzupełniały. Powstały obraz tworzy rozległe porównanie, a efekt pracy poety zestawiony zostaje z katedrą/świątynią jako architektoniczną wyniosłą budowlą, ale także miejscem religijnego kultu. Zatem to, co materialne łączy się z tym, co duchowe. Jednak aby forma poetycka w ten sposób mogła funkcjonować, to musi zachodzić zjawisko wzajemnego uzupełniania i dopełniania obu jej architektonicznych komponentów – zewnętrznego i wewnętrznego. Wówczas możliwa staje się artystyczna pełnia. Piotr Chlebowski zauważa, iż:

To porównanie do świątyni ma zasadnicze znaczenie dla refleksji Norwida. Nie chodzi tu bowiem o jakiś gmach, jakąś architekturę, ale o świątynię, o sanktuarium, o architekturę rozpatrywaną przez pryzmat sacrum. Tak należy też rozumieć rzeczywistość Norwidowego słowa. Ma ono bowiem w jego ujęciu wartość niemal sakramentalną. W swej najgłębszej istocie nie służy ono bowiem manifestacji osobowości człowieka czy uzewnętrznianiu jego artystycznych wrażliwości, nie służy nawet komunikacji międzyludzkiej, ale – poszukiwaniu takiej doskonałej formy, która pozwoli za pomocą różnych środków wyrazu na wychwycenie związku, jaki zachodzi między tym, co widzialne, a tym, co niewidzialne w tymże słowie. W takim sensie bardzo bliskie jest właśnie sztuce sakralnej i jej funkcji pośredniczenia¹⁷.

Należałoby się w tym miejscu zastanowić nad samą ontologią porównania w poezji i w twórczości Norwida. Ewa Szczęсна, pisząc o wieloaspektowości porównania, zwróciła uwagę na obecność w poezji Norwida porównań konceptualnych:

Konceptualne struktury porównawcze, obecne chociażby w posłużeniu się analogią, parabolą czy przykładem, silniej angażują w ustanawianie znaczeń niż typowe wyrażenia porównawcze, zachęcają do myślenia, ujawniając swą intelektualną moc. Jako takie pojawiają się zwłaszcza tam, gdzie chodzi o inicjowanie gry intelektualnej z odbiorcą, zmuszanie go do samodzielnego formułowania wniosków¹⁸.

Obraz, który ma się odsłonić...

Jednak owa konceptualna struktura, którą świadomie buduje Norwid, byłaby niepełna, gdyby poeta nie pozostawił w niej miejsca na obraz, który w jego poezji odsłania się w toku opowieści lirycznej, tak jak dzieje się to we fragmencie wiersza z *Prologu*

17 P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s. 162-163.

18 E. Szczęсна, *Ontologia i epistemologia porównania*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne*, red. naukowa E. Szczęсна, E. Kasperski, t. 1, Kraków 2010, s. 102.

dyptyku dramatycznego *Tyrtej. Za kulisami*. Utwór *W pamiętniku*, bo o nim tu mowa, składa się z dziewiętnastu 4-wersowych zwrotek i wpisuje się w autobiograficzny nurt w poezji Norwida – ciągłego pisania „pamiętnika artysty”, w którym bohater liryczny wraz z Dantem wędruje po piekle swojej współczesności. Agnieszka Ziołowicz zwraca uwagę, że Norwid „postrzega swą podróż jako formę ucieczki, sposób na przytłumienie pamięci o wszechogarniającym piekle”¹⁹.

Z tego arcyciekawego wiersza największą karierę zrobiły dwa fragmenty (15 i 16). Mają one niezwykłą moc liryczną, odcinając się od całości tego miejscami ironicznego tekstu, z jego bohaterem jako wiecznym wojażerem, nasuwając tym samym skojarzenia z poematem dygresyjnym *Beniowski* Słowackiego. Wspomniane fragmenty są zdecydowanie inne, będąc rodzajem lirycznej „pauzy” w trakcie podróży, a dla dalszych odczytań należy przytoczyć je w całości:

15

Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone;
Gorejąc, nie wiesz, czy? stawasz się wolny,
Czy to, co twoje, ma być zatracone?

16

Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
Co idzie w przepaść z burzą? – czy zostanie
Na dnie popiołu gwiaździsty dyjament,
Wiekuiętego zwycięstwa zaranie!...²⁰

Już na początku za sprawą zaimka osobowego czytelnik zostaje wprowadzony *in statu nascendi* w sam środek dramatycznego zdarzenia, jakby spektaklu. Odbiorca mimowolnie staje się świadkiem, jeśli nie bohaterem niezwykłego widowiska. Dzieje się tak dzięki porównaniu obrazującemu proces powolnego spalania się, które może zostać odczytane w kategoriach przemijania, jakiego z wiekiem doświadcza każdy człowiek, a chyba jeszcze bardziej świadomy jest tego procesu wrażliwy artysta. Paradoksalnie żyjąc, wciąż zużywamy naszą energię, spalamy się, czyli tracimy życie. W sumie powstaje wieloznaczny obraz, w którym Norwid posługuje się najpierw porównaniem, które stopniowo przechodzi w rozwijającą się metaforę z nawiązaniem do motywu feniksa – *Gorejąc, nie wiesz czy? stawasz się wolny, / Czy to, co twoje, ma być zatracone?*

19 A. Ziołowicz, *Norwidowski dramat wieloperspektywiczny*, [w:] *eadem, Dramat i romantyczne „Ja”: studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002, s. 296.

20 C. Norwid, *W pamiętniku*, [w:] *idem, Poezje wybrane (II)*, wyboru dokonał i opracował J.W. Gomułicki, Warszawa 1983, s. 87-88.

Rozwiązanie tej konceptualnej struktury przynoszą po dwóch powtarzających się pytaniach o charakterze poszukującym, dwa kolejno po nich następujące. Poeta stosuje tu gradację, idąc wciąż dalej i dalej w pytaniach dotyczących sensu naszego istnienia, gdy podmiot liryczny zadaje pytanie – co będzie potem, kiedy już nasze istnienie – spalanie dobiegnie końca, a życie ostatecznie się zamknie – *Czy popiół tylko zostanie i zamęt, / Co idzie w przepaść z burzą?* Pojawiają się kolejne słowa klucze: popiół i zamęt. Czy będzie to tylko żałobna garstka popiołu i „zamęt”, które pozostawimy po sobie.

Należy się w tym miejscu zatrzymać, gdyż obok popiołu pojawia się istotne słowo współistniejące – zamęt, ale w innym znaczeniu niż to znane nam ze współczesnego zwyczaju językowego, gdzie określa sytuację, w której nastąpiło zakłócenie porządku, jakiś rozgardiasz, chaos. Nie o takie znaczenie jednak tutaj chodzi, choć śmierć zakłóca porządek społeczny, to jednak Norwid używa słowa „zamęt” w znaczeniu bardziej archaicznym, również z perspektywy dziewiętnastowiecznej, czyli jako obocznej formy smucenia się – smętku²¹. To, co po nas zostanie, będzie ledwie garstką popiołu i smutkiem, który odczuwają nasi bliscy, wspominając fakty z naszego życia. Jednak i one mogą szybko przeminąć, tak jak ulotna jest pamięć ludzi porównana do gwałtowności burzy, zjawiska atmosferycznego przecież głośnego, ale równie szybko przemijającego²². Dlatego istotne zdaje się ostateczne pytanie – co tak naprawdę po nas zostanie? I tu pojawia się, jak przystało na strukturę konceptyczną, końcowa odpowiedź, będąca formą zaskakującej czytelnika pointy, potraktowana jednak znowu niejednoznacznie, bo w kategoriach zdecydowanie alternatywnych, za sprawą pytającej partykuły – *czy zostanie / Na dnie popiołu gwiazdzisty dyjament, / Wiekuistego zwycięstwa zaranie!...*

Zakończenie nie przynosi wszakże ostatecznej odpowiedzi, bo dalej mamy do czynienia z wyborem jednej z dwóch możliwych, ale daje się tu odczytać jakąś nadzieję. Tę nadzieję obrazuje przywołany motyw feniksa – legendarnego ptaka żyjącego w Etiopii, utożsamianego z egipskim ptakiem słońca. Miał on, według legendy, żyć kilkaset lat, po czym spalał się na stosie, a z popiołów powstawał na nowo. Ściśle związany był z kultem słońca, stając się symbolem zmartwychwstania, odmłodzenia i długiego trwania. Widać tu wyraźną symbolikę ofiary, czyli śmierci w ogniu i późniejszego uwznioślającego odrodzenia, co zostało przejęte przez niektóre religie pogańskie

21 Por. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1989, s. 328-329. Norwid często odwoływał się w swojej poezji do dawnych form językowych. Należy pamiętać jednak, że słowo to użyte w dzisiejszym znaczeniu ma już charakter nieco książkowy. Inaczej niż w dobie romantyzmu, przykładem *Oda do młodości* Mickiewicza – „wyjdzie z zamętu świat ducha”.

22 Do burzy i jej atrybutów, jako gwałtownego zjawiska, bardzo często odwołuje się Norwid w swojej poezji, zestawiając ją z mniej efektownymi zjawiskami natury. Jednak to właśnie one, mimo mniejszej skali gwałtowności, często w późniejszym czasie decydują o tym, co ostatecznie pozostanie. Zarówno jeżeli chodzi o naszą egzystencję, jak i dzieje narodów.

i chrześcijaństwo²³. I sądzić można, że w podobnym znaczeniu używa tego motywu w swoim wierszu Norwid, ale odwołując się tym razem do tradycji, jaką przemiana ta uzyskiwała w kontekście mesjanizmu, symbolizując wieczne zwycięstwo – owego zarania w znaczeniu przebudzenia rannego, w którym poranny czas zwycięża ciemność nocy i śmierci. I po wiekach przemiany w trzewiach ziemi z popiołu, zgodnie też z przesłaniem ewangelicznym, odradzamy się jako „gwiaździsty diament” – symbol długiego trwania. Nieprzypadkowo przecież uważa się, że diamenty są wieczne, a uznawane są w każdej kulturze (hebrajskiej, chrześcijańskiej czy hinduistycznej) za symbole doskonałości, mądrości i czystości. Światło diamentów pomaga oczyścić umysł, umacnia samoświadomość, a także, według niektórych wierzeń, chroni nas przed złem i nieszczęściem.

Nowa koncepcja postaci Tyrteusza

Jednak liryk nieprzypadkowo dołączony został do dyptyku dramatycznego *Tyrtej. Za kulisami*. Sądzić należy, że w tym kontekście uwypuklać miał znaczenie postaci Tyrteusza, nawiązując do dobrze znanego w dobie romantyzmu starożytnego wzorca. Istotna wydaje się jego obecność w prologu wraz z garścią innych wierszy pełniących funkcję metaforycznego komentarza, dodatkowo rozszerzającego sens dramatycznej intrygi, a mianowicie tragedii Tyrteja, klęski jego autora, i masek-marionetek bawiących się za kulisami. Tymi ostatnimi zdają się odbiorcy sztuki – publiczność teatralna odrzucająca, czyli „wyświstująca” wniosły dramat. Czas, w którym powstał dyptyk dramatyczny – lata 1862-1869 – jest okresem, w którym ostatecznie krystalizowały się poglądy estetyczne Norwida dotyczące zarówno sztuki teatralnej, jak i sztuki poetyckiej – cykl *Vade-mecum*. Pamiętać należy, że powstały wówczas wykłady *O Juliuszu Słowackim* oraz poemat *Rzecz o wolności słowa*²⁴. Była to chyba najbardziej dojrzała twórczość Norwida, także w sensie estetycznym.

Tym romantycznym Tyrteuszem²⁵ w czasach, które dobrze były znane Norwidowi z jego młodości w Paskiewiczowskiej Warszawie, stać się mógł każdy, kto sprzeciwił się ówczesnej władzy. Tyrteuszem mógł być również Karol Levittoux i jego samobójcza śmierć przez samospalenie w roku 1841 w Cytadeli warszawskiej, kiedy popełnił samobójstwo, podpalając świecą swoje więzienne posłanie. Akt ten odczytano jako protest wobec nieludzkiego traktowania, jakiego Levittoux doznał w więzieniu, ale

23 Zob. Feniks, [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 278.

24 Por. S. Świątek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 91-92.

25 Według starożytnej legendy Tyrteusz był kulawym nauczycielem przysłanym Spartanom przez Ateńczyków w czasie drugiej wojny mezeńskiej. Jednak ten kulawy nauczyciel, a jednocześnie poeta elegijny tak skutecznie zagrzewał wojska do walki w imię obowiązku obywatelskiego, że pokonały one nieprzyjaciół. Stał się tym samym kreacją nowego bohatera, alternatywnego wobec homeeryckich herosów (Zob. W. Kopaliński, *Tyrteusz*, [w:] *idem*, *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 1220).

czyn był też wyrazem rozpacz i zwątpienia więźnia we własne męstwo oraz obaw, czy w trakcie przesłuchań wytrzyma zadawane mu tortury, nie zdradzając swoich towarzyszy. O tej przerażającej historii Norwid dowiedział się jeszcze w Warszawie, krótko przed swoim wyjazdem z kraju, przebywając w środowisku Cyganerii Warszawskiej, z której to kręgu kilku poetów znało i było osobiście związanych z więźniem Levittoux²⁶, gdyż sprawa jego śmierci była szeroko komentowana w Królestwie, a odbiła się też głośnym echem na emigracji. Właśnie na emigracji – jako opowieść zasłyszana od Norwida relacjonował tę wstrząsającą historię Krasieński w liście do Delfiny Potockiej, traktując śmierć Levittoux w kategoriach doświadczenia, które stało się udziałem kolejnego pokolenia Polaków. Do tego pokolenia urodzonych w latach 20. XIX wieku, spóźnionych i zależnych od wielkiej spuścizny swoich poprzedników, należał również Norwid i dlatego też traktował tę opowieść szczególnie osobiście. Sam przecież w pewnym momencie swojej biografii zmierzył się z trudnym doświadczeniem i egzystencją więźnia politycznego w Prusach, jaka stała jego udziałem w berlińskim więzieniu²⁷.

Norwid mi opowiadał wczoraj rozmaite szczegóły z życia warszawskiego, uwięzienia, sądy, kajdany, wywozy na Sybir, niesłychane odwagi i męczeństwa [...]. Czym Mucius Scaevola przy jednym z nich, nazwiskiem Levitu, którego znał doskonale, a który wzięty do Cytadeli, chcąc uniknąć pokus bolesnych męczarni zadawanych, by zdradził i wydał towarzyszy, spalił się cały sam jedną świecą. Klął na łóżku z twardych deszczek, powrozami słomianymi okręconych, pod one deszczki świecę postawił – wolno zapaliły się powrozy kręcone ze słomy. Jak wieczność długo musiały się rozżarzać, nim zaczęły śmierć zadawać. Kilka godzin ująć musiało, nim to łóżko w stos się przeobraziło, i to raczej węgli niż płomieni. Znalaziono go na kolanach, z piersią i twarzą już zwęgloną, bez życia, wpółopadłym [...]. Młodość przemieniona w rozpacz [...]. I tak poginęło całe pokolenie ledwo że wstąpiło w życie²⁸.

Interesująca jest tutaj ciągłość tej opowieści, co hipotetycznie zakładamy w przekonaniu, iż Norwid po latach wracał do samobójczej śmierci Levittoux, któremu wcześniej, bezpośrednio po tym wydarzeniu, poświęcił zachowany we fragmencie wiersz *Burza*, gdzie zdecydowanie bardziej wyraźnie odnosił się do tej dramatycznej historii. Tutaj natomiast po latach nie było już konkretnej osoby, zniknęły też towarzyszące jej realia, a pozostał jedynie obraz „szmat zapalonych” i owego stosu, na który każdy z nas wraz

26 Można tu przywołać wiersze innych romantycznych poetów, jak choćby należącego do kręgu Cyganerii Romana Zmorskiego, ale także poetów spoza tego środowiska, jak Jan Kanty Radecki, Władysław Syrokomla czy Mieczysław Romanowski (Por. B. Zeler, *Śmierć spiskowca. Karol Levittoux w liryce polskiej*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, Katowice 1993, s. 67-74). I co interesujące, w wierszach Radeckiego i Romanowskiego również w kontekście śmierci Levittoux pojawia się motyw feniksa. Współcześnie tę historię opowiedział w piosence-balladzie Przemysław Gintrowski.

27 Chodzi tu o miesięczny pobyt poety w berlińskim więzieniu w roku 1846. Szerzej na ten temat pisze Z. Trojanowiczowa (*Norwid w więzieniu berlińskim*, [w:] *eadem, Romantyzm od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, Kraków 2010, s. 191-213).

28 Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. 1, Warszawa 1975, s. 649.

z życiem musi wstąpić. Jednocześnie sama postać romantycznego spiskowca nabrała cech prefiguratywnych, jak wiele postaci historycznych i mitycznych, które przywoływał w swojej twórczości Norwid. Beata Wołoszyn nazwała tę praktykę „negatywną figurą biblijną”, w którą wpisują się

[...] powstańcy i spiskowcy współcześni Norwidowi, z Karolem Levittoux na czele. Wpisuje się wreszcie nieomal sam Norwid, jako to „dziecię, które uszło rzezi”. Poeta świadomie i ze szczególnym naciskiem posługuje się tą figurą w sposób polemiczny wobec Mickiewiczowskiej „ofiary dziecinnej” z III części *Dziadów*. Nazywa ją figurą „zamęczeń fatalnych”, gdyż jest ona przeciwieństwem Chrystusowego męczeństwa i świadczy o bezrozumnym kulcie pogańskiego ofiarnictwa, uprawianego zamiast obywatelskiej przytomności. Typ rzezi niewiniąt, aczkolwiek zaczerpnięty z ewangelii, obrazuje nieewangeliczny aspekt nowożytnej historii Europy i Polski²⁹.

Należałoby dodać, że w ten sposób dystansował się Norwid od bliskiej Mickiewiczowi praktyki poetyckiej, tworzenia z faktów historycznych narodowej martyrologii, nowej religii, tej „ewangelii cierpienia”³⁰, bo trudno, parafrazując słowa poety, zbawić ojczyznę, gdy kocha się ją jak Pana Boga³¹.

***Papiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego i film Andrzeja Wajdy**

Jednak po latach ten wzorzec mityczny czy kulturotwórczy postaci, który zdaniem Norwida powtarza się w dziejach, okazał swą wzorcotwórczą moc. O tym „poginionym pokoleniu” lub „straconym pokoleniu” pisał przecież nie bez przyczyny Jerzy Andrzejewski w swojej powieści *Papiół i diament* z 1948 roku, nawiązując w tytule do dwóch słów kluczy wiersza Norwida: popiołu i diamentu, podkreślając ten intertekstualny związek także dołączonym do powieści mottem. Zdecydowanie bardziej analogia ta wybrzmiała jednak w filmie Andrzeja Wajdy, w całości wypływającym z tradycji „polskiej szkoły filmowej”, dziele, które w sposób naturalny nawiązywało do polskich mitów romantycznych. Film powstał dziesięć lat później – w roku 1958 jako adaptacja powieści Andrzejewskiego, ze Zbigniewem Cybulskim w roli Maćka Chełmickiego, pierwszego chyba polskiego „żołnierza wyklętego”. Wprawdzie ocalał on z wojennej pożogi, ale właściwie był bez szans w nowej rzeczywistości politycznej, będąc bohaterem tragicznym, gdyż z góry skazanym na przegraną w historii, podobnie jak stało

29 B. Wołoszyn, *Figura biblijna w twórczości Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 2011, t. 29, s. 68.

30 W takim znaczeniu, jakie nadawali jej po powstaniu listopadowym poeci-mesjaniści (por. I. Opacki, „Ewangelija” i „nieszczęście”, [w:] *idem, Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972, s. 130-131).

31 Ta krytyka całkowitego utożsamienia się z ojczyzną występuje w wierszu psalme Norwida *Confregit in die irae sue* (1850).

się to udziałem więźnia Karola Levittoux. Kluczowa w filmie jest scena z kieliszkami ze spirytusem, które bohater, zapalając, zamienia na znicze, chcąc w ten sposób uczcić poległych w powstaniu przyjaciół. W tym symbolicznym obrazie dwaj przyjaciele, którzy ocalili z powstańczej rzezi, wspominają tamtych umarłych przyjaciół, podczas gdy w tle słyszymy jeszcze piosenkę *Czerwone maki na Monte Cassino*. W powieści tej sceny nie znajdziemy, gdyż film, inaczej niż powieść, w której wyeksponowano postać Stefana Szczuki, przedwojennego PPR-owca i więźnia obozu Gross Rossen, jest opowieścią o pokoleniu Kolumbów, którzy przegrali z historią, choć jednak nie do końca. Tak odczytuje powieść Andrzejewskiego Wajda, sam przecież należący do tego pokolenia.

I sądzić można, że popularność tego rodzaju fragmentów lirycznych, jak *Coraz to z Ciebie jako z drzazgi smolnej...* wypływa nie tyle z podręcznikowej lektury poezji Norwida, ile ich powszechną znajomość i sławę utrwaliły późniejsze intertekstualne konteksty cytatów, reminiscencji oraz aluzji i przywołań pochodzących z różnych obszarów kultury, zarówno tej wysokiej, jak i tej popularnej³². Tych jednak by nie było, gdyby nie złożyła się na to przede wszystkim nowoczesna i niezwykle pojemna forma wierszy Norwida oraz zawarta w nich podatność na różnego rodzaju dialog kulturowy i przekład medialny. Wypływa to z praktyki poetyckiej Norwida skutkującej próbami stworzenia nowego języka poezji, aby ten w zwielokrotniony sposób mógł oddziaływać na odbiorcę. W takim rozumieniu możliwy i w pełni zasadny jest zarówno przekład wiersza na obraz, jak i tendencja odwrotna, oraz jego związek z innymi sztukami, także z dramatem, teatrem i współczesnym filmem. Słowo i obraz zbliża Norwid, kierując się żywym w epoce romantyzmu przekonaniem, że poeta obdarzony jest zdolnością rozumienia pierwotnej i sakralnej strony języka oraz potrzebą odkrycia tego, co zakryte. U podłoża tych działań leżało przekonanie o potrzebie zniesienia rozdzielenia między formą zewnętrzną a wewnętrzną słowa, tego, co Mickiewicz nazywał dramatycznym rozziwem, w którym „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”³³. Być może w tym dążeniu do syntezy odślaniała się dla Norwida jakaś głębsza potrzeba poszukiwania „Hegłowskiej całości”, że „szło poecie o odbudowanie ontologicznej jedności świata i języka”³⁴. Ilona Woronow widziała w tej syntezie

[...] wstrzemięźliwość sztukmistrza świadomego ograniczeń różnych środków artystycznych, i tęsknotę marzyciela za pełnią. Jest fachowa znajomość możliwości różnych środków artystycznych oraz gorzkie doświadczenie ideału rozbijającego się o bruk. Między nimi wszystkimi rozciąga się Norwidowska myśl o korespondencji sztuk³⁵.

32 Przykładem wokalna interpretacja utworu Norwida w wykonaniu piosenkarza Stana Borysa.

33 A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, [w:] *idem, Dzieła*, t. 3, Warszawa 1949, s. 158.

34 Por. C.P. Dutka, *Norwida filozofia słowa*, s. 44, 38.

35 I. Woronow, *Synteza sztuk w pismach Norwida*, [w:] *eadem, Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 209.

Można też widzieć w tym dążeniu przesłanie na miarę dyskursu filozoficznego, o jaki dopominali się romantyczni filozofowie. We wspomnianym na wstępie tekście F. Schlegla mowa przecież o pierwiastku boskim, dochodzącym do głosu w procesie tworzenia, i o dywinyjnym charakterze języka poezji, i o wyobraźni dającej możliwość wniknięcia w obszary pozazmysłowe, a także o odsłonięciu dzięki poezji perspektywy nieskończoności³⁶. Odpowiedzi na to pytanie z pewnością można znaleźć więcej. Możliwy jest też wniosek, że w swojej praktyce twórczej Norwid artysta i sztukmistrz poetyckiego słowa śmiało przekraczał granice rodzajów literackich, także sztuk plastycznych, podążając za romantyczną teorią korespondencji sztuk.

Podsumowanie

Z perspektywy współczesnej, gdy jesteśmy świadkami ciągłego przesuwania obowiązujących granic w obrębie sztuki i tak znacząco rozszerzyło się pole praktyk artystycznych swobodnie operujących różnymi mediami, należałoby widzieć twórczość Norwida i odczytywać jej hybrydyczność jako swoisty fenomen kulturowy zapowiadający współczesną intertekstualność. Z pewnością byłaby to już inna opowieść o twórczości Norwida-sztukmistrza, zapewne na miarę XXI wieku. Jednak to właśnie ona w perspektywie innych tekstów jest z pewnością szansą na nowe życie dla wielu twórców XIX stulecia, szczególnie w odniesieniu do tych coraz bardziej już zapominanych. Może warto jeszcze pamiętać, że przywołany wiersz Norwida w wybiórczo zaprezentowanych opiniach z internetu został tam odczytany przede wszystkim jako utwór epitafijny i jednocześnie bardzo osobisty, będący metaforą losu każdego człowieka. Ta ostatnia interpretacja zgodna jest również z symbolicznym przesłaniem powieści Andrzejewskiego i kluczowej sceny, w której Maciek Chełmicki przypadkowo odwiedza cmentarz i nagle widzi grób, a ten

[...] różnił się od innych. Ze złotych liter wyrytych na czarnej marmurowej płycie dowiedział się, że leży tu strzelec 1. Pułku Legionów, Juliusz Sadzewicz, urodzony w roku 1893 i poległy śmiercią żołnierską w roku 1915. Obliczył lata. Zmarły był w chwili zgonu jego rówieśnikiem. Pod nazwiskiem i datami wyryty był wiersz. Począł go odczytywać. [...] Domyślił się od razu, że musi to być cytat z jakiegoś znanego poety, lecz pojęcia nie miał, kto ten wiersz mógł napisać. Raz jeszcze go przeczytał i półgłosem powtórzył: „Czy popiół tylko zostanie i zamęt, co idzie w przepaść z burzą?”. Cóż zostało z tego młodego, nieznanego chłopca? Tylko popiół i zamęt?³⁷.

Bohater stał jeszcze chwilę nad grobem i nagle zrozumiał, „...że myśląc o spoczywającym pod tą płytą człowieku, myśli o samym sobie”³⁸. I słowa, które zapamiętał z nagrobnego wiersza – popiół, zamęt, przepaść już wkrótce zdefiniują także jego

36 Por. F. Schlegel, *op. cit.*, s. 168-169.

37 J. Andrzejewski, *Popiół i diament*, Warszawa 1979, s. 240.

38 *Ibidem*, s. 241.

życie, gdyż ten cytat z „jakiegoś znanego poety” zdaje się metaforą jego losu i zarazem całego pokolenia³⁹.

To przesłanie powieści Andrzejewskiego może nigdy by nie wybrzmiało w sposób odsłaniający tragizm przegranych w obliczu zwycięstwa i końca wojny, gdyby nie fragment wiersza Norwida. Należy jednak pamiętać, że dzięki tej osobistej relacji, o której czytamy w *Dziennikach* pisarza⁴⁰, filmowi Wajdy czy piosenkom do słów poety w wykonaniu Stana Borysa, a może tego wszystkiego razem, jakby na nowo odczytane zostały wiersze Norwida. Dzięki dialogowi, który wszak zakłada intertekstualizm, uwidoczniła została uniwersalność autora *Rzeczy o wolności słowa*, także w perspektywie naszej współczesności.

Bibliografia

- Andrzejewski J., *Popiół i diament*, Warszawa 1979.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1989.
- Chlebowski P., *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000.
- Dutka C.P., *Norwida filozofia słowa*, [w:] *idem, Tancerz idei. Pisarz jako autor i świadek znaczeń*, Zielona Góra 1995, s. 38-68.
- Fert J., *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Vade-mecum*, Wrocław 1990.
- Hendrykowski M., *Norwid u Wajdy: o roli motta poetyckiego w „Popiele i diamencie”*, „Teksty” 1981, nr 3, s. 151-159.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Kraśniński Z., *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. 1, Warszawa 1975.
- Krasuska A., *Cyprian Norwid wobec parnasizmu w świetle swoich wypowiedzi*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2016, s. 105-119.
- Kristeva J., *Problemy strukturyzowania tekstu*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Melbechowska-Luty A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, Warszawa 1971.
- Opacki I., „Ewangelija” i „nieszczęście”, [w:] *idem, Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972, s. 106-188.
- Ruszczyńska M., *Symboliczność pisma. Słowo i znak w poezji Norwida wobec romantycznych teorii estetycznych*, [w:] *Słowo do oglądania*, red. naukowa G. Kubiński, Zielona Góra 2004, s. 161-167.
- Ruszczyńska M., *Wieszcz*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. naukowa J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, t. 2, Toruń-Warszawa 2016, s. 755-762.
- Schlegel F., *Fragmety z „Athenäum”* (tłum. K. Krzemieniowa), [w:] *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowa, wyd. drugie rozszerzone, Warszawa 1995, s. 167-175.

39 O znaczeniu motta z Norwida i jego interpretacji w filmie Wajdy pisze Marek Hendrykowski w artykule *Norwid u Wajdy: o roli motta poetyckiego w „Popiele i diamencie”* („Teksty” 1981, nr 3, s. 151-159).

40 „Szczególna radość, mogę nareszcie zmienić ten płaski tytuł. Od początku szukałem w Norwidzie, niestety bez powodzenia. Pozawczoraj, przeglądając bez większej nadziei tom Norwida, który mi na imieniny подарował Tadzio Kwiatkowski, znalazłem we fragmencie *Za kulisami* dwa czterowersze, które wydały mi się znakomitym mottom książki” (J. Andrzejewski, *Fragmety z „Dziennika”*, [w:] *idem, Popiół i diament*, s. 12).

- Szczęsna E., *Ontologia i epistemologia porównania*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne*, red. naukowa E. Szczęsna, E. Kasperski, t. 1, Kraków 2010, s. 97-113.
- Świątek S., *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983.
- Trojanowiczowa Z., *Norwid w więzieniu berlińskim*, [w:] *eadem, Romantyzm od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, Kraków 2010, s. 191-213.
- Wołoszyn B., *Figura biblijna w twórczości Cypriana Norwida*, „*Studia Norwidiana*” 2011, t. 29, s. 57-70.
- Woronow I., *Synteza sztuk w pismach Norwida*, [w:] *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 185-210.
- Wyka K., *Światła tkliwość i sztuk budowa*, [w:] *idem, Cyprian Norwid: studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 115-157.
- Zeler B., *Śmierć spiskowca. Karol Levittoux w liryce polskiej*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, Katowice 1993, s. 67-74.
- Ziołowicz A., *Norwidowski dramata wieloperspektywiczny*, [w:] *Dramat i romantyczne „Ja”: studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002, s. 265-326.

Intertekstualność Norwida. Przypadek jednego wiersza

STRESZCZENIE: Artykuł stanowi propozycję odczytania wiersza Norwida jako tekstu o walorach intertekstualnych. Autorka wychodzi od wypowiedzi autotematycznych poety, podważających wzorce twórcy-wieszczka, bierze też pod uwagę ówczesne teorie estetyczne. W swoich poszukiwaniach badawczych idzie rozpoznany duktem naturalnego związku artysty ze sztukami plastycznymi, jak też z romantyczną teorią korespondencji sztuk. W tym kontekście odczytuje fragment liryczny Norwida jako próbę ponownego odwołania się do tragicznego zdarzenia z historii – samobójczej śmierci spiskowca Karola Levittoux, jednakże już w perspektywie uniwersalnej. Następnie wiersz Norwida pokazany zostaje w intertekstualnym dialogu ze współczesną powieścią *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego oraz z późniejszą adaptacją filmową. W podsumowaniu autorka dowodzi, iż owe transgresje wynikają z prób Norwida stworzenia nowego symbolicznego języka poezji, łączącego słowo z obrazem. W konsekwencji tego rodzaju synteza przekłada się na nowy i niepowtarzalny efekt artystyczny. Dzięki temu twórczość Norwida mogła w zwielokrotniony sposób oddziaływać na odbiorcę, a współcześnie stać się przekazem wciąż żywym w naszej kulturze.

SŁOWA KLUCZE: słowo, obraz, historia, korespondencja sztuk, intertekstualizm

Norwid's intertextuality. One line case

SUMMARY: The article is a proposal to read one poem by Norwid as a text with intermedia values. The author starts with self-referential statements by the poet, undermining the then patterns of the creator-bard, and takes into account the aesthetic theories of the time. In his research, he follows the recognized path of the artist's natural relationship with the visual arts, as well as with the romantic theory of the correspondence of arts. In this context, I interpret Norwid's lyrical fragment as an attempt to reference to a tragic event in history – the suicide of the conspirator Karol Levittoux, however, already from a universal perspective. Next, Norwid's poem is shown in an intertextual dialogue with Jerzy Andrzejewski's contemporary novel *Ashes and Diamonds* and with a later film adaptation. Summing up, the author proves that these transgressions result from Norwid's attempts to create a new symbolic language of poetry, combining the word with the image. Consequently, this type of synthesis translates into a new and unique artistic effect. Thanks to this, Norwid's work could have a multiplied effect on the recipient, and nowadays it can become a message that is still alive in our culture.

KEY WORDS: word, image, history, correspondence of arts, intertextualism