

MAREK STANISZ

NORWIDOWSKA KONCEPCJA ORYGINALNOŚCI LITERACKIEJ W ŚWIETLE DZIEJÓW POETYKI

„Oryginalność jest to sumienność w obliczu źródeł”¹ – doskonale znamy tę Norwidowską frazę. Stała się ona tak popularna, że funkcjonuje niemal jak przysłowie. Powołują się na nią badacze twórczości tego autora, jej uwodzicielską celnością ekscytują się entuzjaści polskiej poezji, a studenci polonistyki uczą się jej na pamięć przed egzaminem z romantyzmu. I nic w tym dziwnego – Norwidowi udało się zawrzeć oryginalną myśl w błyskotliwej formule słownej, która zupełnie słusznie trafiła do żelaznego kanonu „skrzydlatych słów” polskiej kultury.

A skoro już się tam znalazła, pomogliśmy jej rozsiaść się wygodnie na honorowym miejscu i spokojnie zażywać zasłużonej sławy, rychło zdołaliśmy ją ustroić po swojemu, ugłaskać i unieruchomić, tak by wydała się zrozumiała sama przez się, by spowszedniała i przestała dziwić, by obrosła patyną zwyczajności. Dzięki nam Cyprian Norwid nie miałby już powodu skarżyć się na ciemność swojej mowy – wszak zapaliliśmy przed nim nawet nie świecę, ale reflektor o wielkiej mocy i gotowi jesteśmy rozświetlić nim każdy, nawet najciemniejszy zakamarek jego poetyckiego świata. Oślepiiony tym światłem, musiałby w lot zmiarkować, że znalazł się wśród swoich, którzy go kochają,

¹ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru «Balladyny»)* (VI, 423). Wszystkie cytaty z tekstów Norwida wg edycji: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976; liczba rzymska oznacza numer tomu, arabska – strony.

akceptują i podziwiają. Ów podziw ma jednak swoją cenę – a jest nią obsadzenie tego poety (przynajmy: naprawdę trudnego) w podrzędnej roli dostarczyciela wpadających w ucho formuł, w sam raz na szkolną akademię, celebrowaną w gronie jego późnych, ponowoczesnych wnuków, których i tak już nic nie zdziwi ani nie zaskoczy.

A przecież zacytowana formuła – gdyby pozbyć się złudnej pewności, że dobrze wiemy, co znaczy – powinna raczej zdumieć, porazić swą paradoksalnością, wprowadzić w konfuzję, zbić z pantałyku. Gdyby się nad nią głębiej namyśleć, gdyby skonfrontować jej niejasne przesłanie z podobnymi formułami innych XIX-wiecznych autorów, okazałoby się, że użyte w niej pojęcia nie za bardzo do siebie przystają, ba, rzadko chodziły wówczas ze sobą w parze, więc każde zdaje się ciągnąć w inną stronę, niczym płynąca „przeciw wody” topielica i jej równie uparty mąż z bajki naszego narodowego wieszcza. Oryginalność jako „sumienność w obliczu źródeł”? – to naprawdę osobliwie brzmi...

Osobliwie, ale i arcytrafnie! Gdybyśmy bowiem szukali najbardziej pojemnej formuły wyrażającej paradoksy Norwidowskiego myślenia o sztuce, przytoczone zdanie świetnie by się do tego nadało. Swym kształtem przypomina wszak niejasną inskrypcję nad sekretnym wejściem do bibliotecznego skarbcza, jest czymś na wzór „*ubi leones*” z głośnej powieści Umberta Eco: jeśli jej dobrze użyć, wskaże drogę do skrywanym tajemnic; w przeciwnym wypadku będzie skutecznie strzec wejścia przed ciekawskim okiem. Z tajemnymi inskrypcjami bywa przecież tak, że ich zrozumiałość to pozór i złudzenie; prawdziwe przesłanie ukrywa się w istic delfickich oparach wieloznaczności. Tak jest chyba i w przypadku Norwida: przytoczona formuła stanowić może ważną wskazówkę dla dociekliwych, ale jest też pułapką na łatwowiernych. Inna sprawa, że nawet ci pierwsi rychło się przekonają, że zawarte w niej instrukcje wcale nie są zaproszeniem do miłego spaceru parkową alejką, oświetloną łagodnym słońcem wieczoru, lecz stanowią zapowiedź uciążliwej wędrówki przez mroczny i nieprzebyte gąszcz pełen pułapek, mylnych tropów i niespodziewanych zakrętów.

Pomyśli Szanowny Czytelnik, że zbyt fantastycznie nastroiłem swą naukową lutnię? Może to i prawda, ale skłoniły mnie do tego dwie okoliczności. Po pierwsze, Norwid lubił alegorie – tym lepsze, im ciemniejsze – więc może i ten wstęp by mu się spodobał. Po wtóre zaś, jestem jednym z tych, którzy nieraz dawali się skusić intrygującemu brzmieniu przywołanej na wstępie maksymy, a przekroczywszy próg Norwidowego świata myśli, doświadczyli na własnej skórze, że mnóstwo w nim dwuznacznych metafor, gryzących się pojęć, aporetycznych koncepcji i niespójnych kategorii. Proszę zatem potraktować mój artykuł nie jako wypowiedź tego, który wie, wyjaśni i oświeci, ale raczej jako relację naocznego świadka, który próbuje zdać sprawę z przygód i pułapek, jakie napotkał w trakcie swojej czytelniczej podróży. A wędrując śladem Norwidowych myśli, natknął się na drogowskazy z napisami „oryginalność”, „sumiennosc” i „źródła” – szkopał w tym, że każda tabliczka wiodła w innym kierunku.

Zwróćmy bowiem uwagę, jak paradoksalne są koncepcje literackie Norwida. Z jednej strony opierają się na stale powtarzanych przez poetę tezach o kryzysie sztuki XIX wieku². Oto pierwsze z brzegu przykłady takich wypowiedzi, wybrane przeze mnie na chybił trafił. Powiada więc Norwid: „Cała sztuka, nie wyjmując sztuki pisania, jest na całym świecie z-degradowana [...]”³; „Cała sztuka – pisarskiej nie wyjmując – jest wszędzie w upadku [...]”⁴; „Literatura społeczna [...] nie obejmuje życia”⁵; „W literaturze g ł u c h o , s m u t n o !”⁶; w innym miejscu porównuje piśmiennictwo współczesne do „l i t e r a t u r y - p r z e m y s ł o w e j”, „dlatego szerokiej, że nie wysokiej, a dlatego przemysłowej i sprzedajnej, że szeroka”⁷. A literatura polska? Tu też utyskiwać nie ma końca. „Poezja polska, w e d l e m o j e g o

² Piszę o tym szerzej w artykule *Uniwersum arcydzieł. Dyskurs krytycznoliteracki w listach Norwida*, „Studia Norwidiana” 2014, nr 32, s. 41–60.

³ List do Marii Trębickiej, Paryż, 18 lipca 1856 (VIII, 269).

⁴ List do Marii Trębickiej, Paryż, 18–19 lipca 1856 (VIII, 274).

⁵ Cyprian Norwid, *Żądany list o mogile i mogiłach* (VI, 580).

⁶ List do Władysława Bentkowskiego, Paryż, początek czerwca 1857 (VIII, 309).

⁷ Cyprian Norwid, *Żądany list o mogile i mogiłach* (VI, 580).

u w a ż a n i a – mówi Norwid – znajduje się w krytycznej chwili”⁸; literatura rodzima jest „f a ł s z y w a”, gdyż „długo u nas się rozgląda w p r z e s z ł o ś ć tylko i w p r z y s z ł o ś ć, ale o d o b e c n o ś c i stronic zda się [...]”⁹; jej „gminność” i prowincjonalizm to przewlekłe schorzenia, a zarazem „smutne następstwo b e z - b y t u politycznego i bez-czuwania moralnego”¹⁰.

Tym ponurym deklaracjom towarzyszą nie mniej częste wypowiedzi poety, w których akcentował przełomowość własnej twórczości: *Quidama* na przykład określał jako „r z e c z , k t ó r e j w l i t e r a t u r z e n a s z e j c a ł e j n i e m a”¹¹; w przedmowie do *Vade-mecum* obwieszczał nadejście „epoki nowej” poezji polskiej¹² (naturalnie, za sprawą własnych wierszy); we wstępie do *Pierścienia Wielkiej-Damy* definiował wymyślony przez siebie „nowy Tragedii rodzaj” i dorzucił przytomnie, że na jego określenie „nie mamy polskiego w y r a z u (b o r z e c z y j e s z c z e n i e m a)”¹³. W liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego podsuwał takie oto tytuły do swojej przyszłej sławy: „przyniesienie I d e i o s z t u c e, której przede mną nie było; p o d n i e s i e n i e r z e c z y o S ł o w a c k i m, które ode mnie stanowczo się datuje; r o z w i n i ę c i e p o j ę c i a - o r y g i n a l n o ś c i, którego przede mną nikt nie zrobił”¹⁴. W jeszcze innym miejscu mienił się wprost „j e d y n y m d z i ś z ż y j ą c y c h r z e c z y w i ś c i e o r y g i n a l n y m p i s a r z e m i p o e t ą p o l s k i m”, który „nie jest winien, że tegoż samego dnia odbiera uznanie całej bieżącej literatury polskiej i niepamięć całego społeczeństwa”¹⁵.

Z drugiej strony w pismach Norwida natrafiamy na wszechobecne deklaracje o jego głębokim przywiązaniu do europejskiej

⁸ Cyprian Norwid, *Do czytelnika* [przedmowa do *Vade-mecum*] (II, 9).

⁹ Cyprian Norwid, *Listy o emigracji* (VII, 17).

¹⁰ Cyprian Norwid, [W sprawie uczczenia prześladowanych unitów] (VII, 177).

¹¹ List do Władysława Bentkowskiego, [Paryż, koniec maja 1857] (VIII, 308).

¹² Cyprian Norwid, *Do czytelnika* [przedmowa do *Vade-mecum*] (II, 10).

¹³ Cyprian Norwid, *Wstęp* [przedmowa do dramatu *Pierścień Wielkiej-Damy, czyli Ex-machina-Durejko*] (V, 185, 186).

¹⁴ List do Józefa Ignacego Kraszewskiego, [Paryż, ok. 21 maja 1867] (IX, 289).

¹⁵ List do Joanny Kuczyńskiej, Neuilly [i Paryż] 1866, 7 août (IX, 256).

(i rodzimej!) tradycji kulturowej oraz do dawnej sztuki i estetyki, które stawiał wręcz za wzór współczesnym mu artystom i teoretykom (mówił: „Dawniejszego śladu pojęć o sztuce pono nie ma w literaturze polskiej”¹⁶; zżymał się: „Krytyka dzisiejsza mało się tym zajmuje, owszem, opiera się ona zawsze na smaku recenenta, kryterium ze wszech miar względne i nie uprawnione niczym!”¹⁷). Poeta na każdym kroku wręcz prześcigał sam siebie w przywoływaniu nazwisk swoich duchowych patronów. Dość wspomnieć, że w jednym tylko, kilkustronicowym wykładzie poświęconym twórczości Juliusza Słowackiego (mam na myśli *Lekcję III*), powołał się na cały panteon wielkich ludzi: wpływowych polityków, wybitnych filozofów, genialnych artystów, luminarzy nauki, duchowych przywódców ludzkości. Tak więc, w tej jednej prelekcji Norwid uznał za konieczne wesprzeć się autorytetem Sokratesa, Platona i Arystotelesa, Plutarcha, Tacyta i Wergiliusza, Aleksandra Wielkiego i Juliusza Cezara, Dantego i Kopernika, Lamartine’a i O’Connella, Goethego i Byrona, Emersona i Kossutha, Słowackiego i Mickiewicza, anonimowych twórców poezji indyjskiej i autorów biblijnych, proroków Starego Testamentu i Ojców Kościoła, wreszcie górującej wysoko nad nimi – postaci samego Zbawiciela...

W nieskończoność można by wymieniać te nazwiska¹⁸. Można by też długo mówić o fascynacjach Norwida antyczną sztuką i starożytną filozofią, o jego gorliwym studiowaniu Biblii oraz dawnych poetów polskich¹⁹. Zastanawia mnie jednak, czy to samo dotyczy wiedzy Norwida o poetyce, zwłaszcza poetyce dawnej? Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie jest bardziej złożona. Podejmę jednak próbę sformułowania kilku hipotez w tej kwestii z nadzieją, że wielowiekowa

¹⁶ Cyprian Norwid, *W kwestii losu artystów polskich* (VI, 562).

¹⁷ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 413).

¹⁸ Obszernie omawia to zagadnienie m.in. Paulina Abriszewska w cennej książce *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida*, Lublin 2011 (zob. zwłaszcza rozdział IV: „Norwid – poeta kultury. Wobec tradycji, historii i kultur”, s. 197–249).

¹⁹ Rozległość Norwidowskich horyzontów poznawczych świetnie rekonstruuje m.in. Piotr Chlebowski w monografii *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym «Albumie Orbis»*, Lublin 2009.

tradycja teoretycznoliteracka w jakiś nowy sposób oświetli Norwidowskie koncepcje.

Z pism Norwida można wyłowić bogaty słownik pojęć z zakresu tradycyjnej poetyki (niemal na każdą literę alfabetu): począwszy od „alegorii”, poprzez „ekspresję”, „emulację”, „formę”, „harmonię”, „idealizację”, „ideal”, „impresję”, „natchnienie”, „oryginalność”, „parabolę”, „poetę”, „poetyczność”, „poezję”, „proporcję”, „piękno”, „realizm”, „rytm”, „styl”, „symbol”, „sztukę”, „talent”, „twórczość”, aż po „wiersz”, „wieszczą”, „wzory”, „znaczenie”, „znak” i wiele, wiele innych. Dochodzi do tego całe mnóstwo określeń genologicznych – począwszy od „apologu”, przez „dramat”, „epigramat”, „epikę”, „epopeję”, „fraszkę”, „hymn”, „komedię”, „lirykę”, „odę”, „pieśń”, „poemat”, „powieść”, „satyrę”, „sentencję”, aż po „tragedię” i „żywot”²⁰.

Warto też przypomnieć sprawę oczywistą, tę mianowicie, że refleksje estetyczne zajmowały Norwida przez całe życie – od *Promethidiona* (1848), poprzez wykłady *O Juliuszu Słowackim* (1860), aż po późne rozprawy, jak choćby *Milczenie* (1882).

Myśli Norwida o poetyce gubią się jednak trochę w bardziej rozległym nurcie, jakim jest filozofia literatury (raczej w stylu Platonijskim niż Arystotelesowskim), ściśle powiązana z filozofią jako taką²¹. Dla Norwida ważne wydaje się bowiem to samo, co liczyło się dla Platona – „zespoleenie estetyki (i teorii sztuki) z dyskursem filozoficznym”²². U jednego i u drugiego poetyka stanowiła pochodną ogólniejszych

²⁰ W sporządzeniu niniejszego zestawienia nieoceniony okazał się *Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*, pod red. Jadwigi Puzyniny i Tomasza Korpysza, współpraca merytoryczna Jolanta Chojak, współpraca techniczna Jadwiga Miernik, Mateusz Żółtak: <http://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl> [dostęp 22.08.2016]. Na temat Norwidowskiej świadomości genologicznej por. m.in. *Genologia Cypriana Norwida*, pod red. Adeli Kuik-Kalinowskiej, Słupsk 2005; Magdalena Woźniewska-Działak, *Poematy narracyjne Cypriana Norwida. Konteksty literacko-kulturalne, estetyka, myśl*, Kraków 2014.

²¹ Por. Elżbieta Feliksiak, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001, s. 86.

²² Elżbieta Sarnowska-Temierusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995, s. 30.

założeń filozoficznych (ontologicznych, teoriopoznawczych, aksjologicznych), a konkretne poglądy w tej dziedzinie „wrośnięte były w [...] filozofię”²³ (by posłużyć się formułą Elżbiety Sarnowskiej-Temeriusz).

Co więcej, pośród autorytetów, na które Norwid się powoływał, stosunkowo rzadko występują autorzy dawnych poetyk lub traktatów z teorii wymowy. Tu i ówdzie trafia się – oczywiście – Arystoteles (no i Platon, którego wpływ na myśl Norwida był niepodważalny), z rzadka jednak towarzyszą mu: Horacy (jako autor *De arte poetica*), Kwintylianus, Leonardo da Vinci, Giambattista Vico, Maciej Kazimierz Sarbiewski (a jeśli już, to raczej jako poeta niż teoretyk), a prócz tego sporadycznie: Grzegorz Piramowicz, Kazimierz Brodziński, Edgar Allan Poe. Znacznie częściej Norwid powoływał się na estetyków, jak Karol Libelt czy Józef Kremer. Brak u niego natomiast takich nazwisk, jak na przykład: Iulius Caesar Scaliger, Pico della Mirandola, Nicolas Boileau, Jean-François La Harpe, Franciszek Ksawery Dmochowski, Leon Borowski, Euzebiusz Słowacki.

A jak to wygląda w szczegółach? Podobnie jak inni romantycy, Norwid wypowiadał się jednoznacznie przeciw naśladowaniu. Uważał je za powód do wstydu dla artysty, za rezultat niesamodzielnosci intelektualnej i polemizował z przekonaniem, jakoby wynikało ono: „z potrzeby” odwoływania się do klasycystycznie rozumianej „natury” i podobnie pojmowanych „wzorów”²⁴. „Ślepe” – czyli mechaniczne – naśladownictwo uważał za czynność jałową intelektualnie i szkodliwą estetycznie; kojarzył je raczej z ignorancją („nie-wiadomością”), zwał „najohydniejszym fałszem”²⁵ i „największym zdrajcą”²⁶, a jego figurę widział w bezwolnym i bezrefleksyjnym manekinie.

²³ Tamże.

²⁴ Cyprian Norwid, *Ze względu artykułu «O cynkografii» w «Bibliotece Warszawskiej», tom II, str. 519* (VI, 589).

²⁵ „Naśladownictwo bowiem jest albo nie-wiadomością, albo najohydniejszym fałszem, i tu pojęcie kodeksu francuskiego jest właściwe” (Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...*; VI, 425).

²⁶ „[...] największym zdrajcą jest ślepe naśladownictwo”. Zob. *Nota (z dziewięciu punktów) [Dla Ludwika Mierosławskiego]* (VII, 148).

Piekłem albowiem jest naśladowanie twórczości, skąd wyraz „po-twór”! Słabe, chore, tchórzliwe ciała muszą o d - d z i a ł y w a - n i a m i działać. Istni nie chodzą tam i sam, ale wiedzą, gdzie, i kroczą prosto, jak światła promień²⁷.

„Dlatego to wszyscy”, którzy „naśladowają, zupełnie są ja ł o w i i t e c h n i c z n i, i ani spostrzegają się, że są E g i p c j a n i e !!”²⁸.

Norwidowska krytyka naśladowania obejmowała także dezaprobatę dla nieautentyczności duchowego życia społecznego. Według niego naśladowują nie tylko jednostki i nie tylko artyści; naśladowują nawet całe narody. Na pochwałę poety zasłużyły więc tylko te zbiorowości, które:

nie m a ł p u j ą [...], nie naśladowują rzeczy dokonanych przez i n n e l u d y w i n n y c h z n a j d u j ą c e s i ę k o s m i c z n y c h i s o - c j a l n y c h w a r u n k a c h, ale które, i owszem, wychodząc na widownię historii mają tę trzeźwość, iż chcą same coś stworzyć, same jeden więcej szczebel w sprawie wolności świata zyskać²⁹.

Dlatego to po epokach szarlatanizmu jeden atom oryginalnej i sumiennej pracy przeważa góry naśladownictwa. Maleniczka księżeczka Kopernika porusza światy, a tysiące woluminów leży bez życia³⁰.

W ramach tej argumentacji naśladowanie stawało się synonimem niewoli (duchowej, ale i zupełnie fizycznej)³¹, a jego przeciwieństwem

²⁷ List do Mariana Sokołowskiego, [Paryż, ok. 15 września 1875] (X, 54).

²⁸ List do Józefa Bohdana Zaleskiego, [Paryż, st. poczt. 22 września 1871] (IX, 496).

²⁹ *Nota z dziewięciu punktów, która załączona była duchowieństwu, Kawalerom Maltańskim, Generalnemu Organizatorowi Armii Polskiej Wielmożnemu Mierosławskiemu i wysokim wojskowym polskim* (VII, 151).

³⁰ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 425).

³¹ „Początek poruszenia był twórczy, a potem już niewolnicze przeszłości europejskiej naśladownictwo – niewola! i jej owoce!...” (*Dziewięć zaspokojonych pytań. Dostojnemu hrabiemu, Szanownemu Generalowi i łaskawemu Panu Dobrodziejowi Władysławowi Zamoyskiemu – w dalszym ciągu zaspokojonych dziewięć pytań*, Appendix; VII, 159).

była wolność indywidualna i zbiorowa oraz wypływająca z niej prawdziwa twórczość.

Norwid widział w skłonności do naśladowania rys swojej epoki, uganiającej się za nowością:

Naśladownictwo martwe, przy coraz silniejszym postępie eksploatacji wszystkiego, co nowe i dodatnie, dojdzie aż do zużycia samego ładu i rytmu następstwa, wtedy zaś zastąpione być może jakim fenomenem magnetycznym, co zostawiam na boku³².

Można by zatem sądzić, że mamy tu do czynienia z typowo romantycznym odrzuceniem naśladowania. Rzecz jednak w tym, że Norwidowska krytyka tej czynności artystycznej znacznie wykraczała poza ramy ideowe romantyzmu i jego koryfeuszy (Friedricha Schlegla, Samuela Taylora Coleridge'a, Maurycego Mochnackiego, Michała Grabowskiego czy Juliana Klaczki)³³. Sięgała głębiej w historię i ponawiała argumentację Platona. Jak pamiętamy, to właśnie starożytny filozof piętnował postawę naśladowcy jako kłamstwo i udanie³⁴. Zarazem chyba nie ma u Norwida tego wątku, który był z kolei bardzo silnie akcentowany przez autora *Uczty*, tj. braku zaufania do ludzkich emocji – według Platona poezja miała „kłamać” właśnie dlatego, że przedstawiała ludzkie namiętności i czyny (także te naganne) jako piękniejsze, niż są w rzeczywistości³⁵. Tymczasem Norwid w tej kwestii rozumował na odwrót: „ekspresja”, czyli „uzewnętrznienie” „tego, co ukryte w duszy człowieka”³⁶, była u niego jednym z kryteriów prawdziwości sztuki³⁷.

Z jeszcze jednej przyczyny sprawa z naśladowaniem nie jest tak jednoznaczna. Otóż Norwid przyznawał, że sztuka „w znaczeniu jej

³² Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 426).

³³ Por. na ten temat: Marek Stanisław, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998; Magdalena Bąk, «*Mimesis*» romantyczna – teoria i praktyka w Polsce, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Kraków 2009, s. 257–285.

³⁴ Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, dz.cyt., s. 46.

³⁵ Tamże, s. 48.

³⁶ Tamże, s. 55.

³⁷ List do Marii Trębickiej, Maj 1854, New-York (VIII, 212).

najniższym” jest „naśladowaniem natury” i musi nim być³⁸. Podobnie jak Platon, rozumiał czynność naśladowania rzeczywistości w sztuce jako jej „odtworzenie”, czyli – cytuję myśl Elżbiety Sarnowskiej-Temeriusz – „redukcję tego, co istnieje, do samego jedynie «wyglądu», zmysłami odbieranej postaci”³⁹. Dzięki temu Norwidowskiej krytyce czynności naśladowczych towarzyszyło uznanie dla wierności sztuki:

widzimy np. w sztuce, która najbliższą światłu jest robotą, że przyspieszyła najhanebniej produkcję swoją, i że od czasu jak ludzie wzięli sobie za model n a t u r ę i wierne jej naśladowanie, to jest: nie e k s - p r e s j ę, ale i m p r e s j ę – od tego czasu, mówię, jednego pięknego dnia przyszedł daguerotyp i zakasował cały ten kierunek, przewyższając go⁴⁰.

Mimo tych deklaracji poeta nie odcinał się od literackiej strategii „fotografowania” rzeczywistości – dość wspomnieć znany fragment *Czarnych kwiatów*, w którym pada takie oto stwierdzenie: „Ile razy przypominam sobie ostatnie rozmowy z osobami, co już w niewidzialny świat odeszły, zmarłszy tu, tyle razy [...] właśnie w d a g u - e r o t y p raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić [...]”⁴¹. Wierności temu, czego był naocznym świadkiem.

Więc jak to: dagerotyp „zakasował” tych pisarzy, którzy wiernie odtwarzali rzeczywistość (czyli naśladowali naturę), choć jednocześnie literackie „dagerotypowanie” pozwala „wierności nie uchybić”? A samo naśladowanie – naprawdę jest udaniem, skoro tylko „kłamstwem sztuki” można obnażyć kłamstwo świata (jak pisał poeta w wierszu *Do Nikodema Biernackiego*)? Dobrzeż więc ono czy zgoła nieużyteczne? Nie bardzo wiadomo. Choć może dałoby się wybrnąć

³⁸ „Sztuka [...] w znaczeniu jej najniższym, będąc «naśladowaniem natury» nie może być już przez to samo w naturze inaczej dociekaną, jeno jako piękno i onego to piękna bezpośredni okres, czynny udział, osobna pora, słowem – prawo, wpośród współdziałania wszystkich innych praw natury istniejące i obowiązujące”. Cyprian Norwid, *O sztuce. (Dla Polaków)* (VI, 339).

³⁹ Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, dz.cyt., s. 44.

⁴⁰ List do Marii Trębickiej, Maj 1854, New-York (VIII, 212).

⁴¹ Cyprian Norwid, *Czarne kwiaty* (VI, 177).

z tego dylematu w taki oto sposób: może zdaniem Norwida literackie naśladowanie bywa czasem nieuniknione – wtedy mianowicie, gdy literatura bierze na siebie obowiązek odzwierciedlenia „jedynie rzeczy istniejących” materialnie⁴² lub nawet – gdy w jakiś tajemny sposób ponawia (powtarza? wyraża?) powszechne w danym momencie historycznym odczuwanie rzeczywistości. Nie wszystko bowiem, co może uchodzić za czynność naśladowczą, jest nią w rzeczywistości. Dla przykładu:

W powieściach Słowackiego byrońskiej formy nie godzi się uważać za naśladowczą, tak jak *Wallenrod* i *Maria* Malczewskiego, mimo teje formy, naśladowczymi nie są. [...] naśladownictwo w stosunku do tych, którzy coś obowiązującego cały rozwój ludzkości przynieśli, nie jest rzeczą naśladownictwa, ale człowieczości, i że jak kopernikistami nie godzi się zwać astronomów, tak byronistami poetów⁴³.

Taka zasada funkcjonowałaby jednak wyłącznie w ramach niższego rodzaju pisarstwa, którym byłaby – mówiąc słowami Platona – „poezja naśladowcza” (czyli – by posłużyć się bardziej współczesnymi formułami – realistyczna, faktograficzna), a nie „poezja natchniona”⁴⁴. Nawet wtedy chodziłoby zatem o gorszy rodzaj literatury. Prawdę o świecie według Norwida najlepiej przekazywałby jednak nie realizm (Norwid powiedziałby: „rzeczowość”) i – oczywiście – nie fantastyka (którą poeta miał za uleganie „marzeniom”), lecz wypowiedź operująca alegorią, symbolem, parabolą czy metaforą⁴⁵.

Jeszcze więcej problemów nastrocza Norwidowski sposób użycia terminu „oryginalność”. Przypomnę tylko, że poeta powracał do tego tematu wielokrotnie, a w *Lekcji III Wykładów o Juliuszu*

⁴² Elżbieta Sarnowska-Temierusz, dz.cyt., s. 62.

⁴³ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 463).

⁴⁴ Elżbieta Sarnowska-Temierusz, dz.cyt., s. 62.

⁴⁵ Paulina Abriszewska przekonująco dowodzi: „To, co badacze chcą uspołnić i określić albo mianem symbolu, albo mianem alegorii, jest w dziele pisarza przedmiotem niekończącego się procesu przemian, redefinicji i w konsekwencji wymyka się ostatecznym i jednoznacznym kwalifikacjom”. Zob. Paulina Abriszewska, dz.cyt., s. 296.

Słowackim rozwinął obszerny wywód o „pojęciu oryginalności fałszywym i prawdziwym”⁴⁶. Już sam punkt wyjścia Norwida wydaje się tu osobliwy: poeta twierdzi, że dotychczas „filozofowie nie wyrobili pojęcia oryginalności”⁴⁷, więc nie bardzo jest się do czego odwołać, no, może poza jednym przepisem – dotyczącym plagiatu, a pochodzącym z francuskiego kodeksu prawa autorskiego. Oto wypowiedź poety:

[...] artykuł taki w kodeksie karnym zupełnie odpowiada prawdzie, i kodeks jest tu profetyczniejszy od teorii literackich współczesnych, i policji przeto należałoby miejsce w Akademii. Zdaje się on albowiem mówić, że oryginalność jest to s u m i e n n o ś ć w o b l i c z u ź r ó d e ł⁴⁸.

To właśnie w przytoczonym kontekście padła formuła, od której rozpocząłem swoje rozważania. Poeta uzasadnia ją następnie i ukonkretnia za pomocą sugestywnego obrazu czerpania wody ze strumienia. Pyta: „Jak to? czyż ona sama nie jest źródłem?”. I po chwili odpowiada: „Takiej oryginalności nie ma”. Albowiem: „Z karafki napić się można, uściskawszy ją za szyję i pochyliwszy ku ustom, ale kto ze źródła pije, musi ukłęknać i pochylić czoło”⁴⁹. Nikt nie nosi źródła w samym sobie. Zwróćmy bowiem uwagę, że ta bardzo ważna deklaracja pozostaje w konflikcie z przekonaniem wielu romantyków,

⁴⁶ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 405).

⁴⁷ „Czyn a praktyka to dwie rzeczy, których definicje i różnica nie obowiązują nas w tym momencie. Powiem tylko, że jakkolwiek filozofowie nie wyrobili pojęcia oryginalności, jednakowoż, ile razy autor komedii jakiej użyje zwrotkę jedną z komedii przez kogo innego napisanej, wraz jest kodeksu francuskiego artykuł do odpowiedzialności za to przywłaszczenie powołujący. Kodeks i żandarmy wyprzedzają tu filozofów”. Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 423).

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ I dalej: „Ktoś mi powie, że sumienna wzajemność wobec źródeł nie daje samosiły, i że trzeba dla indywidualnej oryginalności mieć źródło w sobie, ale ja powtórzę i powiem, że takiej oryginalności absolutnie indywidualnej nie ma, nie było i nie będzie”. Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 423, 424).

którzy uważali, że źródło prawdziwej twórczości tkwi właśnie w artyście, dysponującym boską mocą⁵⁰.

Tymczasem figurą prawdziwej oryginalności jest dla Norwida postać samego Chrystusa, który tworzył nową rzeczywistość i zakładał nową wspólnotę wyłącznie – powiada Norwid – poprzez wypełnianie litery starotestamentowego prawa:

[...] ani jednego słowa Zbawiciela nie ma, którego by wprzód w Prorokach i przypowieściach ludowych nie było. I owszem, nie już ludu wybranego prorocy, ale i greccy nawet mistrzowie wiele z tych praw moralnych znali. Sam Zbawiciel powiada, że n a u k a j e g o n i e j e s t j e g o, że nie przyszedł nauczać, ale dopełniać; więc, że oryginalności wcale nie ma absolutnej – na to już zgoda!⁵¹.

Tak samo jak czynność naśladowania wcale nie wynika „z potrzeby”, bo – powtórzmy – „wszędzie są wzory, bo wszędzie jest natura” i tylko „sposób widzenia j e j stanowi różność, sposób wyrażenia, s t y l”⁵², tak też „tylko oryginalność dobrze pojęta, tylko twórczość prawdziwa może utrafić i postawić się czynną w planach Bożych – to jest zwyciężyć – bo jedyny Pan, Mistrz nasz i Nauczyciel, jest twórczy wiecznie”⁵³. Kryterium oryginalności jawiłoby się wtedy jako „odniesienie indywidualnego sumienia swego do ostatecznego źródła prawdy”⁵⁴.

W tym momencie dochodzimy do kolejnej ważnej tezy Norwida. Brzmi ona następująco: nie da się tworzyć „bez Mistrzów”. Poeta posługuje się tu argumentacją Sokratesa:

⁵⁰ Por. na ten temat: Meyer Howard Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. Maria Bożenna Fedewicz, Gdańsk 2003 (zwłaszcza rozdział: „Romantyczne metafory sztuki i umysłu”, s. 57–84).

⁵¹ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 425).

⁵² Cyprian Norwid, *Ze względu artykułu «O cynkografii» w «Bibliotece Warszawskiej», tom II, str. 519* (VI, 589).

⁵³ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 426).

⁵⁴ Cyprian Norwid, *O tszynie i czynie. Do M..... wtóry list* (VII, 55).

Sokrates przez usta Platona o wynalazku pisma mówi: skoro Theut Tamusowi przedstawił wynalezione przez siebie piśmienne znaki, Tamus zawołał, gdy litery ujrział: „Liter ojciec, zaślepiasz się miłością aż do niewidzenia celu liter. Oto uczynisz ludzi niepamiętnymi, i nic więcej, albowiem dałeś sposób przypominania sobie i reminiscencji, a ci, którzy się tych liter nauczą, pewni będą, że powierzyli im tajemnicę wiedzy własnej i że się obejdą bez Mistrzów” – to przytacza Platon z ust Sokratesa. Wyrażenie zaś: „bez Mistrzów”, znaczy *spiritus rector* i odnosi się do Mistrza mistrzów, albowiem, jakośmy wyżej o oryginalności Sokratesa mówiąc nadmienili, odsyłał on owdzie uczniów swoich⁵⁵.

Formułę „bez Mistrzów” interpretuje Norwid nie tylko jako tworzenie bez oglądania się na wzory, ale także jako lekkomyślne ignorowanie prawdy oraz ustanowionego przez Boga porządku rzeczywistości. Bo też „Mistrzowie” okazują się w jego ujęciu posłańcami faktycznego Arcymistrza i Arcynauczyciela, Chrystusa, i na mocy Jego namaszczenia pełnią zaszczytny urząd depozytariuszy jedynej Prawdy, której jest On gwarantem i ucieleśnieniem. Są pośrednikami między człowiekiem a Bogiem, Prawdą czy naturą świata. Toteż słowa poety – jak zresztą każde prawdziwe słowa – nie tylko „wyrażają” człowieka, ale również go „sądzą”⁵⁶, gdyż są zakorzenione w przedustawnej rzeczywistości i odwiecznej aksjologii, nieustannie przypominając o istnieniu tych fundamentów cywilizacji i człowieczeństwa.

Więc – może jednak romantyzm? Ale przecież nie sposób zapomnieć, że Norwid polemizował z romantycznym przekonaniem o istnieniu nadprzyrodzonych sił, które artysta czerpie ze zjednoczenia z twórczą Naturą lub Absolutem albo które – bodaj jeszcze częściej – odnajdywałby w samym sobie, wzorce boskości. Tymczasem według poety ani w czytaniu, ani tym bardziej w twórczości nie należy „odwracać się do potęgi pierwotnej, z jaką autor tworzył”; rzecz ma się dokładnie na odwrót: powodzenie tych czynności „zależy n a w y c z y t a n i u” z dzieła pisarza „t e g o , c o o n t w o r z y ł,

⁵⁵ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 427).

⁵⁶ Tamże, 429.

więcej tym, co pracą wieków na tym urosło”⁵⁷. Zamiast naiwnej wiary w wartość dosłownego odbioru określonego utworu Norwid namawiał do respektowania dziejów jego recepcji, a także do uwzględniania zmieniającego się kontekstu historycznego, który modyfikuje wpisane weń sensy. Poeta bowiem nie miał specjalnego uznania dla rzekomych nowości – ani w sztuce, ani w życiu, ani w dziejach: „[...] C h i n y s ą w y j ą t k o w y m z j a w i s k i e m. Nagle – okazuje się, że M e k s y k jest zupełnie wyjątkowy!... że E g i p t jest bez porównania oryginalnym!! – że Ż y d z i s ą szczególnością zupełną... etc., etc.... same wyjątki!”⁵⁸ – szydził.

Nie sposób też zignorować jego rozumienia formy dzieła artystycznego – a wyrażał Norwid nie tylko romantyczny dystans wobec niej, ale także podkreślał jej absolutną niezbędność i sensotwórcze walory. Twierdził między innymi, że dobra forma winna być jasna i przezroczysta, ale w nader niecodziennym sensie tego słowa. Posłużył się w tym kontekście przykładem „gmachu architektury doskonałej”, który:

[...] przezroczysty być może i powinien, chociaż z granitu, a jest on nim wtedy, gdy fronton pozwala odgadnąć plan i budowę wewnętrzną gmachu całego. Gdy tymczasem szyba kryształowa może, owszem, zakrywać przedmioty za nią będące, skoro ten, który patrzy, obierze niewłaściwy, tj. obierze w s k o ś n y punkt zapatrywania się”⁵⁹.

Zestawmy ten obraz choćby ze Stendhalowską metaforą powieści jako „zwierciadła obnoszonego po gościńcu”, a w lot poczujemy różnicę...

Więc jednak Norwid – klasyk, taki bardzo nowoczesny, z ducha Eliota, Herberta czy Przybylskiego? Miłośnik harmonii, proporcji, porządku i ładu? Admirator doskonałego, skończonego piękna? Głosiciel prawdy, że poezja stanowi „całość żyjącą, która obejmuje wszystkie utwory poetyckie, kiedykolwiek napisane”, a poeta „nie

⁵⁷ Tamże, 428.

⁵⁸ Cyprian Norwid, [Z powodu podręcznika Szujskiego] (VI, 540).

⁵⁹ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 407).

posiada pełnego znaczenia w oderwaniu” i nie jest samotną wyspą, lecz katalizatorem zbiorowych uczuć ludzkości⁶⁰? Ale zaraz, zaraz! Czyż nie słyszeliśmy w niektórych cytowanych wcześniej formułach pogłosu neoplatonickiej koncepcji poety-wieszczka, czerpiącego natchnienie „z góry” i porywającego innych swym śpiewem? Czy nie znalazła drogi do naszych myśli z gruntu romantyczna dezaprobatą Norwida dla nadmiernego formalizmu w sztuce?

Może więc Norwidowskie poszukiwania zejść się w jego refleksjach na temat prawdy – prawdy sztuki i w ogóle prawdy – najważniejszego wszak celu artysty⁶¹? Przypomnijmy: według poety prawda o świecie (i prawda świata) sadowi się gdzieś pomiędzy przeciwstawnymi biegunami⁶²:

to uczucie r z e c z y w i s t e, które prawdziwą jest poezją, bo ani m a r z e ń (jako słabych i nie ujętych, nikłych), ani też r z e c z o - w o ś c i (jako nazbyt cielesnej), ale prawdziwą r z e c z y w i s t o ś ć za rzecz sztuki uważam⁶³.

Owo „między” bynajmniej nie oznacza jednak jakiegoś statycznego „złotego środka” ani też nie jest prostą syntezą sprzeczności. Raczej zawiera je w sobie, wypowiada je i pozwala im istnieć w świadomości

⁶⁰ Thomas Stearns Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, w: tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. Magdalena Heydel, Maria Niemojowska, Helena Pręczkowska, Maciej Żurowski, Kraków 1998, s. 24–33 (cyt. ze stron: 26, 29). Por. też: Andrzej Kaliszewski, *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)*, Kraków 2007; Marek Stanisławski, «Klasycyzm» i klasycy w literaturze polskiej XIX wieku. *Przegląd stanowisk badawczych*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. nauk. tomu Katarzyna Meller, Warszawa 2009, s. 261–280.

⁶¹ Powie Norwid: „Poeta potrzebuje tylko zwycięstwa prawdy!”. Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 424).

⁶² Por. Renata Gadamska-Serafin, *Poetyka – estetyka – metafizyka*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3 (8), s. 160–161.

⁶³ List do Antoniego Zaleskiego, Florencja, 2 listopada 1844, Dzień Zaduszny (VIII, 13).

człowieka⁶⁴. Rolą poety jest przechowywanie owej prawdy niczym w naczyniu oraz wyrażanie jej⁶⁵.

Przynajmy, niełatwo stać się poetą wedle Norwida. Bo jak być wiernym „kapłaństwu nadziei”⁶⁶ i wieszczem obdarzonym nadprzyrodzoną mądrością, a przy tym nie porzucić profesji zwyczajnego inteligenta, który na każdym kroku musi umieć wykorzystać zwyczajną, ludzką wiedzę i erudycję? Jak być zarazem naczyniem i lustrem? Jak być kimś, do kogo jednocześnie mają się stosować formuły: *poeta vates* i *poeta doctus*?

A literacka oryginalność po Norwidowsku? Też nie jest łatwiejsza do zdefiniowania. Zresztą najlepiej wyrażają ją paradoksy⁶⁷. Wszak to samodzielność i autentyczność, ale i twórcza zależność od Mistrzów. To wierność własnemu powołaniu, ale i szacunek dla „pracy wieków” oraz wysiłku pokoleń. To doskonałość, ale też jakby przeciwna jej „ciemność”, to klarowność i tajemnica, impresja i ekspresja, arcydzielność i niedopełnienie. To woda ze źródła, ale i prawo Proroków...

Z punktu widzenia dziejów poetyki nie sposób zatem utrzymać tezy o romantycznej świadomości estetycznej Norwida. „Norwidowski romantyzm” (podobnie zresztą jak „Norwidowski klasycyzm” czy „Norwidowski modernizm”) to formuły prawdziwe, ale tylko częściowo, domagające się weryfikującego uzupełnienia. Jego estetyka nie jest ani wyłącznie romantyczna, ani klasycystyczna, ani awangardowa, ani tradycjonalistyczna. W różnych chwilach bywa taka

⁶⁴ Odwołuję się tutaj do formuły Barbary Skargi, która o dialektyce Platona i Arystotelesa pisała: „Zawiera w sobie sprzeczności, nie zna ich syntezy”. Zob. Barbara Skarga, *Dreszcz granicy*, w: tejsze, *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Kraków 2007, s. 71.

⁶⁵ O Norwidowskich metaforach poety jako naczynia pisze Paulina Abriszewska, dz.cyt., s. 298–299.

⁶⁶ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 411–412).

⁶⁷ Paulina Abriszewska zwraca uwagę na paradoksalność poetyki Norwida: „Z jednej strony liczne gnomy, sentencjonalność, kondensacja sensu, z drugiej – skomplikowana sieć autoodwołań, która utwór lub wręcz gnomiczne wersy, przeznaczone do odczytania autonomicznego, wplątuje w szeroki autorski komentarz [...]”. Paulina Abriszewska, dz.cyt., s. 193.

lub taka. Stanowi oryginalne połączenie różnych inspiracji i wątków. Jest silnie zakorzeniona w tradycji, ale czerpie z najróżniejszych źródeł: jedno bije w starożytności i wywodzi się od Platona, drugie ma niewątpliwie pochodzenie klasyczne, trzecie – romantyczne, a nie można przecież prześlepić powinowactw Norwida z estetyką jemu współczesną (choćby Baudelaire'owską). Stanowi wymowne świadectwo Norwidowskiej „wrażliwości hermeneutycznej”⁶⁸.

Z wszystkich tych elementów Norwid ułożył jednak oryginalną całość, która w moim mniemaniu ani trochę nie przypomina statycznego, gotowego, zamkniętego w sztywne ramy systemowe zespołu poglądów estetycznych. Nie jest też eklektyczna. Przeciwnie: została bardzo ciekawie obmyślana i zestrojona. Tworzy żywy organizm – właśnie dzięki sugestywnemu dynamizmowi i ruchliwości składających się na nią koncepcji. Jest zarazem bardzo elastyczna, bo została wzniesiona na solidnych podstawach filozoficznych. Stanowi naprawdę wspaniały efekt Norwidowskiej myśli – niechętniej wobec wiedzy nieruchomej, symetrycznej, niesprzecznej wewnątrz, skodyfikowanej w system. Doskonale wyraża Norwidowski sposób myślenia o Bogu, świecie, człowieku, artyście i sztuce.

Na idee estetyczne Norwida warto by zatem spojrzeć nie jako na uczony katalog gotowych poglądów – takich czy innych – lecz jako na spis wskazówek, których każdorazowe zastosowanie wymaga intelektualnej czujności, nieustannej weryfikacji, pracy wyobraźni, intelektu, emocji i sumienia, a przede wszystkim – duchowej energii i autentycznego żaru. Właśnie w tym ruchu idei, w ich otwartości i aporetyczności, w ustawicznym niedokończeniu tkwi siła Norwidowskiego myślenia o oryginalności literackiej⁶⁹.

⁶⁸ Przywołuję tu celną formułę Pauliny Abriszewskiej, szczegółowo rozwiniętą w książce *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida*, dz.cyt.. Pragnę jednak zwrócić uwagę, że przywołana praca traktuje głównie o Norwidowskim „czytaniu świata”: człowieka, dziejów, kultury, tradycji, sztuki. W niniejszym studium interesuje mnie natomiast w większym stopniu Norwidowska koncepcja tworzenia.

⁶⁹ W trakcie dyskusji nad wstępną wersją niniejszego artykułu prof. Grażyna Halkiewicz-Sojak zwróciła uwagę na potrzebę uwzględnienia diachronicznego wymiaru Norwidowskich koncepcji. Wedle uczonej taka perspektywa pozwoliłaby

Jeśli tak właśnie rzecz się przedstawia, jasne stałoby się, dlaczego mógł Norwid oświadczyć w wykładach *O Juliuszu Słowackim*: „Ja nikomu się nie kłaniam [...]”. To zdanie ma przecież swoje dalsze ciągi: „Ja nikomu się nie kłaniam i dlatego mogę się pokłonić prostemu krzyżowi, złożonemu z suchych gałęzi, a pominąć z nakrytą głową rdzenne dęby i cedry wielkie w dziewiczych lasach Ameryki”⁷⁰. „Ja nie kłaniam się nikomu, tylko źródeł źródłu [...]”⁷¹.

Summary

Norwid's concept of Literary Originality in the Light of the History of Poetics

The article presents Norwid's concept of literary originality with reference to selected terms from the European theory of poetry. Norwid's reflections about writing function predominantly within the confines of his philosophical concepts, which were mostly inspired by the philosophy of Plato and Christian thought and were related to his vision of God, the world, man, and artist. One can discover, however, a rich set of terms coming from traditional poetics in the works of the author of *Quidam*. Norwid's thinking about originality is firmly rooted in tradition and links diverse inspirations and threads in a distinctive way. As such it shows telling paradoxes by containing unequivocal objection to imitating nature and exemplary works. At the same time, it underscores Norwid's reliance on the old masters, advocates for the freedom and authenticity of artists, and highlights the role of the form in the creative process. While not dismissing the contradictory categories of 'obscurity' and fragmentariness, Norwid also pays attention to the value of artistic perfection. His concepts do not form a closed system of aesthetic views. Instead, they constitute an elastic catalogue of indications whose employment requires combined work of the imagination, intellect,

wyraźniej wydobyć ich ewolucyjność. Odnotowuję z wdzięcznością tę cenną myśl, choć z uwagi na ograniczone rozmiary niniejszego studium nie potrafię jej w pełni zweryfikować. Wspomnę tylko, że przywoływane w artykule wypowiedzi pochodzą zarówno z lat 40., 50., jak również 60. i 70. XIX wieku, reprezentują więc niemal wszystkie etapy twórczości Norwida.

⁷⁰ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim...* (VI, 424).

⁷¹ Tamże.

and emotions as well as the alertness of one's conscience and spiritual energy. Norwid believed that the primary duty of art was expressing the truth about the world.

Marek Stanisław (Uniwersytet Rzeszowski) – dr hab. prof. URz. Autor książek: *Wczesnoromantyczne spory o poezję* (Kraków 1998), *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem* (Kraków 2007). Współredaktor tomów zbiorowych, m.in.: *Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej* (Rzeszów 2007), *Między biografią, literaturą i legendą* (Rzeszów 2010), *Stolice i prowincje kultury. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej* (Warszawa 2012), *Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii* (Rzeszów 2013). Publikował w „Zeszytach Szkolnych”, „Świecie Tekstów”, „Colloquiach Litterariach”, „Tekstach Drugich”, „Studiach Norwidianach”, „Kwartalniku Edukacyjnym” oraz pracach zbiorowych. Redaktor naczelny czasopisma literaturoznawczego „Tematy i Konteksty”.