

AGNIESZKA NURZYŃSKA

**WANDA CYPRIANA NORWIDA
WOBEC TRADYCJI STAROPOLSKIEJ**

W październiku roku 1851, tuż przed redakcją drugiej *Wandy*¹ Norwid w liście do Jana Koźmiana komentował swoje bieżące działania na polu sztuki:

jak głoszę rewolucję w sztuce przez element polski, tak robię, i dodaję tylko parę słów ode mnie².

Koncept Norwida wydaje się prosty – „dodaję tylko parę słów ode mnie” – i zarazem efektowny – poeta występuje jako innowator i głosiciel „rewolucji w sztuce”. A w jaki sposób łączy Norwid „element polski” i „coś od siebie” w misterium o *Wandzie*? Grażyna Halkiewicz-Sojak w artykule *Norwidowskie sposoby kontaminacji gatunków* zauważyła:

Lektura Norwidowskich utworów prowadzi [...] do wstępnego spostrzeżenia, że rzadko pisarz tworzy zupełnie nowe formy [...] częściej sięga po gatunki zdomowione w tradycji literackiej a jego uwagę

¹ Zgodnie ze słowami samego Norwida z „przypisku” do drugiej wersji *Wandy* rękopis pierwszej zaginął: „Rzecz ta była już lat temu kilka napisaną i podaną do druku, rękopism zaginął, mimo iż podobało się komuś w dziennikach głosić o tym” (IV, 127). 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.

² List do Jana Koźmiana, Paryż, 9 października 1851 (VIII, 137).

przyciągają zwłaszcza te zapomniane lub odrzucone przez dziewiętnastowieczną praktykę pisarską³.

W czasie pierwszej podróży z Władysławem Wężykiem – czarnoleskiej, zwanej też częstochowską – Norwid, który całego Kochanowskiego „na pamięć umie”⁴ – wiozł ze sobą prywatną, staropolską biblioteczkę. W krótkiej notatce z wyprawy zatytułowanej *Pamiętnik Podróżny* wspominał: „mieliśmy z sobą kilkadziesiąt tomów książek, mianowicie historii dotyczących kronik i pamiętników”⁵.

Autor rozprawy *Piast i jego rewolucja* i [*Notatek z historii*] wielokrotnie dawał do zrozumienia, że epoka „staropolska” (również w znaczeniu prapolska) trwa i odgrywa istotną rolę w jego ideowych, religijnych i artystycznych poszukiwaniach. W rozprawie *O Sztuce w obliczu dziejów* wyrażał nadzieję, że nowa nauka umożliwi widzenie zjawisk ponad epokami:

żadna epoka, ile co ją stanowi, nigdy nie ginie. Etnografia jest jeszcze bardzo młoda, ale czas idzie, w którym całe dzieje świata będą zawsze czytelne dla nas przez etnografię; mniemanie moje jest, że żaden wiek, w tym co go stanowi osobiście, nigdy nie zaginał – i że nasze p o c z u c i a o b e c n o ś c i i p r z y t o m n o ś c i z tego niezaginienia wieczystego pochodzą⁶.

Zjawiskiem ponad epokę jest archetyp oraz – mit. Kluczowy element mitu o Wandzie – ofiara królowej, nieczytelny dla pisarzy oświecenia, zaktualizował się po rozbiorach Polski i stał się tematem twórczych interpretacji romantyków. Norwidowskie widzenie zjawisk

³ Grażyna Halkiewicz-Sojak, *Norwidowskie sposoby kontaminacji gatunków literackich*, w: *Genologia Cypriana Norwida*, pod red. Adeli Kuik-Kalinowskiej, Słupsk 2005, s. 109.

⁴ Słowa przyjaciela Norwida, Wojciecha Potockiego, skierowane do Andrzeja Edwarda Koźmiana w liście z 25 marca 1841 roku. Zob. *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, Poznań 2007, t. I: 1821–1860 (Zofia Trojanowiczowa, Zofia Dambek przy współudziale Jolanty Czarnomorskiej), s. 70.

⁵ Cyprian Norwid, *Pamiętnik Podróżny* (VI, 211–212).

⁶ Cyprian Norwid, *Piast i jego rewolucja* (VI, 305).

ponad epokami⁷ umożliwiła i uprawomocniła zabiegi swobodnej kontaminacji, które analizowała Grażyna Halkiewicz-Sojak. Poszukując elementów tradycji staropolskiej w *Wandzie* Norwida, będziemy krążyć wokół podtytułu, dedykacji i motto misterium – wyznaczających oś semantyczną dzieła.

1. Podtytuł: „Rzecz w obrazach szczęścia”

Norwid nie nazwał *Wandy* wprost misterium. Przypisek autora, czyli wstęp do drugiej *Wandy* rozpoczyna się od słów: „**Rzecz** ta była już lat temu kilka napisaną i podaną do druku [...] [wyróżnienie – A.N.]”. Jak rozumieć mało konkretny podtytuł, „rzecz”? **Rzecz**ą „w dwóch dialogach z epilogiem” poeta nazwał również dzieło programowe – *Promethidiona*, w 1869 roku pisał *Rzecz o wolności słowa*. Czym jest norwidowska „rzecz”? W *Słowniku wileńskim* z 1861 roku jako pierwsze występują znaczenia przenośne „rzeczy”, dziś już niemal zupełnie zatarte:

Rzecz, y, lm. y, ż. I; prze. zdolność mówienia, wymowa. [...] 2) = prze. ton mowy, głos. [...] 3) = prze. język, mowa [...]. 4) = czynność mówienia, mowa, przemowa, rozmowa. [...] 5) = rozprawa, traktat. [...]⁸.

„Rzecz” o *Wandzie* ukazuje królową, która właściwie utraciła zdolność mówienia, trwa w stanie „niemocy”, „z niemowlenia”, „niemczyzny”. Wanda dręczona jest przez niemego „zawiańca”, przypominającego ewangelicznego złego ducha niemego (Łk 11, 14). Kto zatem mówi w imieniu *Wandy*? Mówić, a właściwie omówić sprawę próbują inne postacie dramatu, szukające przyczyn choroby i sposobów uleczenia „pra-wielmożnej pani”. Tło obrad, będące *continuum* obrazów IV i V, przypomina tło *Promethidiona* – w postaci biesiady, uczyty. Grodny rozmawia z przybyszami z dalekich stron, między innymi Skaldem, Żydem, Bojanem, a potem zaprasza do izby

⁷ Warto przypomnieć w tym miejscu nazwisko bliskiego Norwidowi filozofa i historiozofa, Giambattisty Vica.

⁸ *Rzecz*, hasło w: *Słownik języka polskiego*, red. Aleksander Zdanowicz, Wilno 1861 (tzw. *Słownik wileński*), s. 1434 (wersja elektroniczna *Słownika* pod adresem: <http://eswil.ijp-pan.krakow.pl/index.php> [dostęp 25.08.2016]).

„niżej”, na ławę. Postacie występujące w „rzeczy” o Wandzie, które gromadzą się w domu chorej, mówią różnymi językami i są reprezentantami różnych światów. „Zniemowienie”, wycofanie się Wandy prowokuje członków jej *communitas* do odsłonięcia ich osobistego, wewnętrznego monologu. Najlepiej widać to na przykładzie Panny, która zapatrując się w świat baśni, traconego mitu, szuka dla cierpiącej Wandy królewica, który by „jasne miał jak ona lica”. A jednak równocześnie intuicyjnie poszukuje wyjścia z tej, można by rzec, literackiej „bańki” – pragnie dla Wandy:

bajki takiéj,
Co to wszystkie bajki w sobie mieści,
I powieści, aż się wypowieści –

[IV, 135; obraz V, w. 25–27]

W „rzeczy” o Wandzie toczy się dyskretnie, ale nieprzerwanie dialog, dyskurs, do którego w odpowiednich momentach, jak choćby metaliterackie rozważania Panny, włącza się autor.

Janina Abramowska, pisząc o dialogu w kulturze staropolskiej, wspomniała o funkcjach społecznych średniowiecznego wierszowanego dialogu: „popularyzacja obiegowych stereotypów moralnych” oraz „cele ludyczne”⁹, wspólnych z misterium. Badaczka zwróciła uwagę na specyficzną ukształtowaną relację i swoistą symetrię między rozmówcami w średniowiecznych dialogach: występują oni razem na zasadzie „paralelizmu antytetycznego”, a sama rozmowa przybiera nierzadko charakter sporu o „wyższość takich, czy innych wartości lub zachowań przez rozmówców reprezentowanych [...] najczęściej kończącego się rozstrzygnięciem, nieraz wyrokiem arbitra”¹⁰. Co, jeśli nie dojdzie do porozumienia? Max Scheler pisał, że w warunkach sporu o wartości rodzi się sytuacja tragiczna. W wyniku konfliktu dwóch osób reprezentujących wartości wysokie dochodzi do

⁹ Janina Abramowska, *Dialog*, hasło w: *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. Teresy Michałowskiej, Wrocław 1990, s. 130.

¹⁰ Tamże.

zniszczenia, starcia wartości najwyższych¹¹. Czy to wystarczy, by wysunąć hipotezę, że dialog nosi w sobie załączek tragedii – choć w tragedii rolę „arbitra” przyjmuje już między innymi konieczność, los? Przypomnijmy jeden z kluczowych fragmentów *Wandy* – rozmowę królowej z przebranym za Skalda Rytygerem w „krużganku zamkowym”:

WANDA

Książę!... powiadam tobie... całą mocą
Boleści, które dla ciebie zakryte,
Że słońce gaśnie – błonia się wilgocią –
Ciemności na świat lecą niespożyte...
– Mnie nie czas... lud mię postawił na szczycie
Jako najbielszy śnieg... i jestem oto...
Odlatująca w słońce całe życie,
Ani się cieszyć mogę tą białotą!...
– Wszech-samstwem moim stałam się... sierotą!...

RYTYGER

Więc cóż?... to lud twój chce, ażebyś w bieli
Stojąca płaczem rozciekała wiecznym,
By błonia niżej zielone widzieli:
– A ty? w błękiecie sama podświetlonym...

[IV, 150; obraz V, w. 8–20]

Dramatyczny dialog *Wandy* i *Rytygera* kończy się w sposób zaskakujący – uniżeniem się *Wandy*:

Tyś król... a Wanda ja... klękam... na bogi!...
Uchodź... i uchodź szczęśny... [...]

[IV, 151; obraz V, w. 29–31]

¹¹ Max Scheler, *O zjawisku tragiczności*, tłum. Roman Ingarden, w: Arystoteles, David Hume, Max Scheler, *O tragedii i tragiczności*, tłum. Władysław Tatarkiewicz, Teresa Tatarkiewiczowa, Roman Ingarden, wybór, przedmowa i oprac. W. Tatarkiewicz, Kraków 1976, s. 60–61.

W cytowanych fragmentach Rytyger nie dorasta do mistycznych wizji Wandy. Trudno jednak wskazać, czy rozmówcy są „równi”, kto jest „silniejszy”, a kto „słabszy”, wreszcie – kto wygrał. Wanda klęka przed Rytygerem i w ten sposób rozwiązuje sytuację tragiczną – bez względu na to, jak rozwinie się dramat. Sama staje się arbitrem, a jej gest ma znaczenie po chrześcijańsku symboliczne – rezygnując z królewskiego tytułu i wykonując gest poddania, służby Innemu, zyskuje niejako godność apostoła, kapłana. Proces przemiany Wandy jest niemal zupełnie zakryty przed Rytygerem i dialogującym ludem. Wanda chroni się w cieniu *mysterium*.

Przyjrzyjmy się drugiej części podtytułu rzeczy w „obrazach sześciu”. Tych kolejnych sześć obrazów – jakby części *Wandy* – to: *Przed grodem*, *Środkowa izba zamku*, *Koczowisko germańskie*, *Środkowa izba zamku*, *W krużganku zamkowym*, *Pole pod Krakowem*. Analizując relacje pomiędzy poszczególnymi obrazami, można zauważyć ciekawą zależność. W obrazie *Przed grodem* widzimy lud Wandy gromadzący się „w czas szarej godziny” pod bramą Wawelu. W obrazie drugim, w *Środkowej izbie zamku*, trwa rozmowa Grodnego z Panną o chorobie Wandy; pod koniec ukazuje się Wanda. Obraz trzeci, *Koczowisko germańskie*, przedstawia widok obozowiska Rytygera, jego klamrą zaś jest monolog rudego władcy, który trwa od momentu, gdy „zaczyna się ściemniać”. Można więc przypuszczać, że trzy pierwsze obrazy przedstawiają wydarzenia w trzech różnych miejscach, ale dziejące się w tym samym czasie – to obliuguje do odpowiedniego zaaranżowania przestrzeni scenicznej. Dobrym rozwiązaniem inscenizacyjnym wydaje się tzw. scena symultaniczna – postawienie sąsiadujących z sobą scen-mansjonów, jak w średniowiecznym misterium. Sąsiedztwo obrazów *Wandy* reguluje zasada kontrastu: wewnątrz – na zewnątrz (np. „przed grodem”, „środkowa izba zamku”, „koczowisko germańskie”), na górze – na dole, w centrum – na peryferiach.

Skąd mógł Norwid zaczerpnąć myśl o takim, można powiedzieć, panoramicznym układzie? Przypomnijmy, że naukowym celem pierwszej starożytniczej wyprawy Norwida i Władysława

Wężyka¹² było zgromadzenie materiałów do albumu-opowieści o starożytnościach polskich – szatą graficzną miał zająć się Norwid¹³. Zadanie na miarę Zygmunta Vogla – autora „widoków sławniejszych pamiątek narodowych” (wyd. 1806). W czasach porozbiorowych twórczość tego nadwornego malarza oddziaływała na wyobraźnię autorów tragedii malowniczych, którzy nadawali im kształt: „rozległego obrazu, swoistej panoramy różnorodnych widoków, w której dekoracja stanowiła element konstytutywny”¹⁴. Dobrochna Ratajczak w monografii poświęconej przestrzeni dramatu pisała o roli Wawelu, „centrum polskiego «starożytnego świata»”¹⁵, w konstruowaniu symbolicznej „sceny narodowej tragedii”. Z tą przestrzenią ściśle wiąże się aktualizowany po rozbiorach temat Wandy. Repertuar obrazów znanych z tragedii o Wandzie (zamek na Wawelu, Wisła) rozszerza się już u „romantyzujących” pisarzy starszego pokolenia (Franciszka Wężyka¹⁶ i Jana Maksymiliana Fredry). Przestrzeń dramatu pozostaje jednak zamknięta, a także – zorientowana na widza. Zjednoczona w ten sposób, porozbiorowa publiczność „kolistym spojrzeniem obejmuje przestrzeń sceniczną”¹⁷ i bierze udział w symbolicznym procesie scalania kraju¹⁸.

Jest jednak jeszcze inna tradycja, do której mógł sięgnąć Norwid – staropolskich misteriów właśnie. Przypomnijmy zatem tytuł jednego

¹² Szlak trasy krajoznawczej „przetarł” jeszcze w XVIII wieku malarz Zygmunt Vogel. Zob. *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, dz.cyt., s. 92.

¹³ U źródeł pomysłu opisanie Polski, stworzenia poetyckiego przewodnika z rysunkami, mogła być również tradycja staropolskich kronik, takich jak np. *Kronika polska* (nowe, warszawskie wydanie z 1829 roku) i *Kronika wszystkiego świata* Marcina Bielskiego, ukazujących Polskę na półwymyślonym tle Europy i świata.

¹⁴ Dobrochna Ratajczak, *Wawel: scena narodowej tragedii*, w: tejsze, *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*, Poznań 1985, s. 210.

¹⁵ Tamże, s. 205.

¹⁶ Jest bardzo prawdopodobne, że Norwid znał „romantyzującą”, a co za tym idzie – ukazującą rozszerzony i mniej konwencjonalny repertuar pejzaży krajowych – *Wandę* (wyd. 1826) Franciszka Wężyka. Norwid wraz z Władysławem Wężykiem (podróż do Krakowa) odwiedził autora tej tragedii w 1841 roku.

¹⁷ Dobrochna Ratajczak, *Wawel: scena narodowej tragedii*, dz.cyt., s. 223.

¹⁸ Tamże, s. 209.

z najpopularniejszych dzieł misteryjnych: *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim ze czterech Świętych Ewanjelistów zebrana a wirszykami spisana przez księdza Mikołaja z Wilkowiecka, zakonnika częstochowskiego*, wydane w 1580 roku w Krakowie. Jak pisze Julian Lewański, *Historyja...* „przeznaczona [była] do masowego rozpowszechniania teatralnego”¹⁹. Istotnie, tekst dramatu był powszechnie znany do połowy XVIII wieku, a misterium chętnie wystawiano pod innym tytułem: *Dialog częstochowski*, zapominając o jasnogórskim autorze (redaktorze)²⁰. Dowodem nieustającego zapotrzebowania na dramat są co najmniej cztery jego wydania (ostatnie w 1757 roku) oraz przeróbka, uwspółcześniona wersja z 1631 roku autorstwa Jana Karola Dachnowskiego, opatrzona krótszym tytułem *Historia o Zmartwychwstaniu Pańskim*. Według Juliana Krzyżanowskiego tę wersję wystawiano „po wsiach i okolicach Tarnowa jeszcze w 2 poł. XIX w.”²¹.

Historyję... otwiera wystąpienie Prologosa, który przedstawia treść kolejnych części misterium: od złożenia w grobie ciała Chrystusa, po Zmartwychwstanie i Zesłanie Ducha Świętego. Części jest sześć, a więc tyle samo, co obrazów w *Wandzie* Norwida. *Wandę* i *Historyję...* łączy również widowiskowość: Prologos *Historyi...* prosi publiczność: „Waszmość się już uspokójcie, A rzeczy pilno słuchajcie”²². W *Wandzie* Pachol zwraca się do ludu: „A ty słuchaj, mężu, białogłowo” (IV, 132; obraz I, w. 22). Sygnałem widowiskowości jest dosadny język: w *Historyi...* Chrystus mówi do Lucypera: „piekielny psie”²³, Lech w finale *Wandy* wyzywa niemieckiego władkę: „psie rudy” (IV, 157; obraz VI, w. 72). Części *Historyi...*, widziane jako zespół scenicznych

¹⁹ Julian Lewański, *Misterium*, hasło w: *Słownik literatury staropolskiej*, dz.cyt., s. 478.

²⁰ pl.wikipedia.org/wiki/Historyja_o_chwalebnym_Zmartwychwstaniu_Pańskim [dostęp: 30.03.2014].

²¹ *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, [kom. red., przewodniczący: Julian Krzyżanowski, od 1976: Czesław Hernas], Warszawa 1984, s. 356.

²² Mikołaj z Wilkowiecka, *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, wyd. dr Stanisław Windakiewicz, Kraków 1893, s. 15.

²³ Tamże, s. 39.

obrazów, tworzą całość, w planie horyzontalnym – ludzkim, i wertykalnym – sakralnym. Część czwarta *Historyi...* przedstawia moment kulminacyjny: zejście Chrystusa do piekieł i dialog-pojedynek z Lucyperem, więźącym starotestamentalnych „ojców”. Widz-wierny w czasie wielkanocnego misterium ma okazję przeżyć osobistą katabazę. Obraz czwarty *Wandy* – dialog z uczcą w tle, podczas którego goście mają zejść do izby, „niżej” – odpowiada katabatycznym charakterem czwartej części *Historyi...* W tym czasie, wieczorną porą, Wanda znika. Część piąta staropolskiego misterium przedstawia motyw *visitatio sepulchri* – najpierw rozmowę trzech Marii z Aniołem, potem bieg apostołów, Piotra i Jana, do pustego grobu. Część szósta ukazuje spotkanie w drodze do Emaus i wydarzenia z Wieczernika, „gdzie drzwi byłyby zamknięte w obawie przed Żydami”. „Zwolennicy” z *Historyi* – jak „zwolona Maryja” – czyli apostołowie, poprzednicy norwidowskiego Zwolona, będą odważnie głosić wiarę:

Ja też was wtóre pozdrawiam,
Pokój święty mój wam dawam;
Jak mię posłał Bóg Ociec sam,
Tak i ja też was posyłam²⁴.

Wanda w momencie śmierci przekazuje ludowi proroctwo posłannictwa i testament:

...Każdy rozrzewnił się szczerze
I przyniósł, na co stać mu... to jest dość na wieki
Żywota dla was... dziwni będą z was żołnierze

[IV, 156; obraz VI, w. 61–63]

Historyja o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim zapewne nie jest jedynym możliwym misteryjnym kontekstem *Wandy*. Na lata wczesnej młodości Norwida przypadają odkrycia i publikacje dramatów i dialogów staropolskich. Elżbieta Nowicka pisała między innymi o dramatach z XVI i XVII wieku, odnalezionych w tzw. kodeksie

²⁴ Tamże, s. 79.

pułtuskim, opublikowanych w 1827 roku, czy o monumentalnej, dwutomowej pracy Kazimierza Wójcickiego pt. *Teatr starożytny w Polsce* (z 1840). *Historija o chwalebnym Zmarwychwstaniu Pańskim* była w pierwszej połowie XIX wieku jednym z najczęściej omawianych dramatów, między innymi obok zaginionego dialogu o tragicznej śmierci Ludgardy, *Żywotu Józefa Reja* czy *Odprawy posłów greckich*.

Norwid w swoich pismach wielokrotnie ujawniał talent obserwatora, który wychwytyje sąsiedztwo *sacrum* i *ludus* (np. opis procesji Bożego Ciała i Lajkonika w młodzieńczej relacji z Krakowa). Wstępne zestawienie dwóch tekstów: *Wandy* i *Historii...*, ukazuje, że misterium Norwida łączy w sobie cechy staropolskiego widowiska i założenie z *Promethidiona*: by ludowe podnieść do Ludzkości.

2. Dedykacja: „Mogile Wandy / pod Krakowem / w dowód głębokiego poważania / poświęca / Autor”

Jak rozumieć tę oryginalną dedykację, otwierającą „rzecz” o Wandzie? Mogiła Wandy – to oczywiście kopiec Wandy usytuowany w czasach wizyty Norwida w Rzeczypospolitej Krakowskiej we wsi Mogiła, na terenie opactwa cystersów. Opactwo to po dziś dzień szczyci się słynącym cudami krucyfiksem, przed którym modlili się polscy królowie, poczynając od Władysława Jagiełły, który odwiedził sanktuarium przed swoim chrztem. Jest niemal pewne, że w mogiłskim opactwie, zwanym Clara Tumba – Jasna Mogiła, Norwid oglądał cykl czterech obrazów Michała Stachowicza *Dzieje Wandy*. Dlaczego to „mogiła” jest adresatem dedykacji? Przypomnijmy *Żądany list o mogile i mogiłach* do Seweryny Duchieńskiej z 1880 roku, w którym poeta wywiódł etymologię słowa „mogiła” od celtycko-germańskiego „*Mag, Mac*” – wielki:

M o g i ł a j e s t w z n i o s ł o ś ć w s z e l a k a , i t o j e s t t e n s a m w y r a z ,
co aryjsko-irlandzko-szkockie *Mag – Mak – Mac*. Czy ta wzniosłość
jest moralna, czy plastycznie wznosząca się jak m g ł a , *mg* – jest
wzniosłość²⁵.

²⁵ Cyprian Norwid, *Żądany list o mogile i mogiłach* (VI, 582).

W planach Norwida były projekty mogił-pomników dla wielkich – miał pomysł na pomnik-kopiec Kazimierza Władysława Wójcickiego i zaaranżowanie przestrzeni wewnątrz, z izbą archaiczną²⁶. W podobny sposób chciał upamiętnić bohaterów mniej znanych. W 1848 r. pisał Władysławowi Bentkowskiemu o swoim projekcie pomnika-„mogiłki” poległych powstańców-kosynierów spod Sokółowa. W liście formułuje również zalecenia co do napisu:

[...] napis prosty, jak najprostszy. Żeby się zdało co stosownego z pieśni jakiej, którą umie lud, którą śpiewa, z kantyczek na przykład.
[...] Niech będą także i nazwiska poległych zapisane, żeby krewni czytali i znajomi, a zapisane złotem, czysto!²⁷.

Krótko przed *Wandą* powstało osobiste epitafium – dedykacja *Pro-methidiona* zmarłemu przyjacielowi Włodzimierzowi Łubieńskiemu. W 1860 roku Norwid napisze wiersz *Do zesłej (na grobowym głazie)*, którego adresatką była najprawdopodobniej jego zmarła niedługo wcześniej siostra, Paulina. Tytuł tego poetyckiego epitafium nawiązuje do literackich „nagrobków” staropolskich mistrzów, sama sytuacja liryczna przypomina zaś dawny obrzęd pożegnania umierającego.

Czy zdarzały się w polskiej literaturze dedykacje takie, jak ta w *Wandzie? Epitafium Rzymowi* (gr. *epi* – ‘nad’, *taphios* – ‘grobem’) Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, którego drugie wydanie *Rytmów...* ukazało się w Poznaniu w roku 1827, to parafraza łacińskiego utworu włoskiego humanisty, Janusa Vitalisa. Podmiot mówiący zwraca uwagę słuchacza-pielgrzyma na paradoksalny wymiar istnienia Wiecznego Miasta: „Dziś w Rzymie zwyciężonym Rzym niezwy-ciężony / to jest ciało w swym cieniu, leży pogrzebiony”. Co zatem trwa, niezmiennie? – to Tyber, który „z piaskiem do morza co bieży zmieszany”²⁸. W *Elegii o Wandzie* Jana Kochanowskiego podmiot

²⁶ Tamże.

²⁷ Cyprian Norwid, List do Władysława Bentkowskiego, [Rzym, październik 1848] (VIII, 69).

²⁸ Mikołaj Sęp-Szarzyński, *Epitafijum Rzymowi*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, wyd. Radosław Grześkowiak, Adam Karpiński, przy współpracy Krzysztofa Mrowcewicza,

liryczny oddaje głos królowej, która po zwycięstwie nad Rytygerem w pięknej apostrofie zwraca się do Wisły. Cytuję tekst w tłumaczeniu Kazimierza Brodzińskiego z 1829 roku:

Wisło wody królowo! rzek wszelkich źrenico,
Jakie tu pod północną płyną niedźwiedzicą;
Ja Wanda, która niegdyś na twoje nabrzeże,
Kwiat niewinny i kłosy znosiłam w ofierze,
Dzisiaj miasto fiołki i dobre barwinki,
Te ci w darze skrwawione składam upominki²⁹.

Do Bogów zaś mówi:

Cóż droższego nad życie? – to dziś z waszej ręki,
Przy sławie odzyskane wam daję wpodzięk³⁰.

Wanda, opiewana w elegii, wychwala „rzek źrenicę” tonem podniosłym i zarazem naturalnym, osobistym, zgodnie z poetyką elegii, którą analizowała Bernadetta Kuczera-Chachulska, pisząc o elegijności *Czarnych...* i *Białych kwiatów* Norwida³¹. Wyraźnie zarysowuje się również sytuacja elegijna: dziewicze dary za chwilę zastąpi ofiara z życia, Wanda widzi już stratę („Cóż droższego nad życie?”). W ostatniej strofie ofiarny stos, na którym miało spłonąć martwe ciało królowej, został jednak nazwany „próżnym grobem”, co przywodzi na myśl wydarzenia chrześcijańskiego Mysterium Paschalis:

Długo lud usiłował z nurtów dobyć ciało,
Pragnąc, by z czcią pogrzebną na stosie zgorzało,
Wreszcie, próżny grób wielką mogiłą okrywa,
I po trzykroć z nad Styxu cienie przywoływa.

„Biblioteka Pisarzy Staropolskich”, t. 23, Warszawa 2001, s. 84.

²⁹ Jan Kochanowski, *Elegia XVI: Wanda*, w: *Elegie Jana Kochanowskiego z Łacińskiego przełożone przez Kazimierza Brodzińskiego*, Warszawa 1829, s. 85.

³⁰ Tamże, s. 86.

³¹ Zob. Bernadetta Kuczera-Chachulska, *Wokół Czarnych..., Białych kwiatów i Vade-mecum*, w: tejsze, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku: Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Faleński, Asnyk, Konopnicka*, Warszawa 2002, s. 176, 185.

Gdy ten głos powtarzany pod Wisłę podpada;
Błąd taki wdzięcznie nowa przyjmuje Najada³².

Wizja ta nie jest jednak doprowadzona do końca. Rzeka utrzymuje Wandę, nową „Najadę”³³ w nieustannym, „odczłowieczonym” trwaniu. W misterium Norwida tuż przed śmiercią Wandy lud, już jako „rzesza”, wierni, widzi, jak ciało królowej płonące na ofiarnym stosie ulega przemianie. Posłuchajmy, jaki jest finał tego fragmentu, pełnego emocji i dynamiki, dramatycznego ruchu:

CHÓRY

...Dymów skrzydła białe
Zebrały się, skręciły... rozchodzą w dwie strony...

STARZEC

Błękit widzę... ratunku! wody!...

RZESZA

...Wisłę całą
Na stos wylać!...

STARZEC

Widziałem tylko błysk korony...

TRĘBACZ

od stosu lecąc
Nie Wisłę na stos... w Wisłę przelało się ciało...

[IV, 156–157; obraz VI, w. 61–63]

³² Jan Kochanowski, *Elegia XVI: Wanda*, dz.cyt., s. 86.

³³ Fragment w tłumaczeniu Leopolda Staffa:

Lud, sądząc ją śmiertelną, we fali głębokiej
Szukał ciała, chcąc spalić na stosie jej zwłoki.
Daremnie. Więc na pustym grobie kopiec wznosi
I trzykroć od wód Styksu cienia Wandy prosi.
Głos ten aż do samego dna rzeki zapada
I błąd ten wdzięcznie nowa przyjęła Najada.

Zob. <http://raptularzyk.weebly.com/wanda-w-poezji.html> [dostęp: 30.03.2014].

Na pytanie Rytygera: „Królowa gdzie jest?...”, Runniki odpowiadają obcym w języku polskim zaprzeczeniem: „– – Nie jest”, brzmiącym jak ostateczność, kres – *non est*. Nie poddają się wizji pośmiertnej wszechobecności władczyni, którą przeklął „książe Lemański” według relacji Kadłubka:

Wanda morzu,
Wanda ziemi,
Obłokom niech Wanda rozkazuje
bogom nieśmiertelnym za swoich
niech da się w ofierze³⁴.

W *Kruźganku zamkowym* Rytyger przedstawiał Wandzie mało atrakcyjną wizję jej życia pośmiertnego, w towarzystwie żywiołów:

Więc cóż?... to lud twój chce, ażebyś w bieli
Stojąca płaczem rozciekała wiecznym,
By błonia niżej zielone widzieli:
– A ty? w błękicie sama podsłonecznym...

[IV, 150; obraz V, w. 8–20]

W projekcji Rytygera Wanda trwa w bolesnej zjawiskowości, płaczliwej i ckliwej słabości. Zespolona z żywiołami już nie jest legendarną królową, kobietą, w pełni osobą. Jednak starzec z ludu widział błysk korony...

Rzeka – Tyber, Wisła – symbolizuje nie tylko trwanie, ale również upływ czasu podległego władztwu Chronosa. Jak pogodzić tę symbolikę z wymową mitu o Wandzie? W *Epitafium Rzymowi* umarłe miasto utrwalone zostało dzięki zbiorowej wyobraźni, ugruntowanej adaptacji toposu Rzymu. Błyskotliwa gra słowem „Rzym”, jego rytmiczne powtarzanie, wczepianie w inne słowa i spiętrzanie rymów, w jakimś sensie unieśmiertelnia. W *Wandzie* „czas się wypełnił” w rytuale pogrzebu poprzez powtarzający się, rytmiczny ruch chórow, które ściągają na pogrzeb, a „każdy, około namiotu przechodząc,

³⁴ Wincenty Kadłubek, *Kronika polska*, tłum. Brygida Kübris, Wrocław 2003, s. 17.

śpiewa” (IV, 152; obraz VI). Dary dla Wandy, z których utworzył się kopiec, zabezpieczyły panią przed mocami żywiołów. Królowa, wstępując na kopiec – ofiarny ołtarz, trzyma w ręku gromnicę od Piasta. W *Encyklopedii staropolskiej* Glogera czytamy: „W każdym też [domu] polskim, zarówno pańskim jak kmiecym, była gromnica i palma, na krzyż nad łóżkiem związane”³⁵. Gromnicę trzymał w ręku umierający – jej światłość miała prowadzić duszę przez pośmiertne mroki, do nieba. Mogiła Wandy staje się więc pamiątką symbolicznej paschy: chrztu i Golgoty.

3. Motto

Tak Kościół trzyma, że gdy Pan umierał,
Na PÓŁNOC, głowę skłoniwszy, pozierał,
Na Oliwnej
Górze dziwnej
Kończąc Mękę, skłaniał rękę
Ku – PÓŁNOCNYM LUDZIOM...

Stara pieśń (przepisana z książki w klasztorze
na Górze Świętokrzyskiej w puszczy)

Cytowany wiersz pod dedykacją to najpewniej fragment z *Pieśni XXIX* Wespazjana Kochowskiego, dziejopisa i „poety sanktuariów maryjnych”: *Góra Łysa. Depozytem drzewa Krzyża św. w sendomirskim kraju sławna, do Ich MM. PP. Podgórczanów tamecznych*. Pieśń ta pochodzi ze zbioru pt. *Nieproznujące próznowanie oyczystym rytmem na lycira y epigrammata polskie rozdzielone...*³⁶, wydanego w Krakowie w roku 1674. Norwid z postacią autora liryków mógł się

³⁵ Zygmunt Gloger, *Gromnica*, hasło w: tegoż, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. II, wydany z udziałem zapomogi Kasy pomocy dla osób, pracujących na polu naukowym, imienia d-ra J. Mianowskiego, Warszawa 1901, s. 213.

³⁶ Wespazjan Kochowski, *Piesn XXIX: Gora Łyssa depositem Drzewá Krzyżá S. w Sendomirskim kráiu sławna, do Ich M.M.P.P. Podgórczańów tamecznych*, w: *Wespasiana z Kochowa Kochowskiego, Nieproznujące próznowanie oyczystym rytmem a lycira y epigrammata polskie rozdzielone y wydane w Krakowie w drukarni y sumptem Woyciecha Goreckiego R.P. 1674*, s. 129–130. Tom w całości dostępny

lepiej zapoznać, czytając *Starożytności historyczne polskie* Ambrożego Grabowskiego wydane w 1840 roku, które w liście do Zaleskiego z 1844 nazwał po swojemu – „*Starożytnościami krakowskimi*”³⁷. Warto zauważyć, że Kochowski właśnie w XIX wieku jest odkrywany jako wybitny historyk i poeta. Sam Adam Czartoryski miał stwierdzić: „Kochowski wiele zalet ma w sobie”³⁸.

Norwid trafił na „ustęp” z utworu Kochowskiego w bibliotece benedyktyńskiej na Świętym Krzyżu w czasie wspomnianej pierwszej podróży starożytniczej w 1841 roku. W komentarzu do łysogórskiego wiersza-motta Norwid wyjaśnia, że jest to „stara pieśń przepisana z książki w klasztorze na Górze Świętokrzyskiej w puszczy”. Pojawia się więc pytanie, czy wiedział o autorstwie Kochowskiego – a jeśli tak, dlaczego pominął nazwisko autora? Jest prawdopodobne, że wspomniana „książka” to pierwsze i – jedyne dotąd wydanie *Niepróżnującego próżnowania...*, którego egzemplarz, mając na uwadze więzi rodzinne Kochowskiego ze Świętym Krzyżem, mógł trafić do słynącej z bogatych zbiorów biblioteki klasztornej. W czasach wizyty Norwida świętokrzyski klasztor był jednak na krawędzi upadku. Po klasztorze oprowadzał młodego poetę ostatni mnich, a biblioteka, z której po 1830 roku Rosjanie wywieźli większość cennych zbiorów, była w opłakanym stanie – książki leżały porozrzucane na podłodze. Nie wiadomo również, czy Norwid, pisząc misterium, znał wiersz Kochowskiego w całości. W *Lekcji V* z cyklu *O Juliuszu Słowackim* z 1860 roku autor *Wandy* wspomina jedynie o „ustępie” pieśni, ale pewne aluzje – do kultury sarmackiej i moralnego zwycięstwa nad carem-tyranem pod znakiem Chrystusowego Krzyża – mogą

w wirtualnej Bibliotece Narodowej Polona: <http://www.polona.pl/item/613901/69/> [dostęp: 30.03.2014].

³⁷ Cyprian Norwid, List do Antoniego Zaleskiego, 2 listopad, Dzień Zaduszny 1844, Florencja (VIII, 14).

³⁸ Adam Czartoryski, *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materyach*, Kraków 1860, s. 9.

wskazywać na to, że (w roku 1860, już po *Wandzie*) poeta znał cały tekst świętokrzyskiego utworu³⁹.

Porównując oryginalny „ustęp” wiersza Kochowskiego ze „starą pieśnią” przepisaną z nieznanego kodeksu przez Norwida, można zauważyć niewielkie, na pierwszy rzut oka, różnice. Po pierwsze, Norwid wyodrębnił majuskułami następujące słowa: PÓŁNOC i PÓŁNOCNYM LUDZIOM. Po drugie, rzymski „Akwilon”, odpowiednik greckiego Boreasza, boga wiatru północnego lub północno-wschodniego – niebezpiecznego dla żeglarzy – został zastąpiony słowem PÓŁNOC. Zamiast: „Kończąc mękę, skłania rękę / Na północnych ludzi” mamy: „Kończąc mękę, skłaniał rękę / **Ku** – PÓŁNOCNYM LUDZIOM. Norwid jakby doprecyzowuje, stawiając wyrazy we właściwym związku: skłaniać rękę „ku” komuś, nie „na” kogoś. Jeśli poeta świadomie dokonał zmian w tekście, decyzja o nieujawnieniu autora mogła mieć charakter strategiczny: wpisał utwór Kochowskiego na listę uniwersaliów – starożytności polskich, poza tym zyskał swobodę w cytowaniu i uwypuklaniu znaczeń.

Zwróćmy uwagę na wspomniane słowo-klucz, dwukrotnie podkreślone przez Norwida – PÓŁNOC. Marian Śliwiński w jednym ze *Szkiców o Norwidzie* pt. *Południe i Północ* pisał:

Wyobraźnia pisarzy XVIII i XIX wieku oscyluje między dwoma typami krajobrazu, a zarazem dwoma modelami antropologii filozoficznej, dwoma modelami egzystencji i metafizyki. Południe pozwala kontemplować piękno idei zawartej w naturze, harmonię i symetrię przedmiotów trwających w swoistej beczasowości [...]. Pochmurny jałowy krajobraz Północy nie zatrzymuje spojrzenia na sobie, kieruje się ku nieskończoności, transcendencji. Z Południem wiązany bywa z reguły taki ciąg pojęć jak skończoność, zmysłowość, realizm, naturalizm, materializm. Północ natomiast kojarzona jest z takimi pojęciami jak nieskończoność, duchowość, spirytualizm, mistycyzm⁴⁰.

³⁹ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim* (VI, 453). W 1859 roku w Krakowie ukazało się drugie wydanie *Niepróżnującego próżnowania*. Wspomniane wersy – motto do *Wandy* – zachowały swą niezmienną postać, taką jak w wydaniu z roku 1674.

⁴⁰ Marian Śliwiński, *Południe i Północ*, w: tegoż, *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998, s. 41.

Maria Joczowa wskazała na kontekst przewartościowania opozycji Północ–Południe w literaturze XIX wieku:

Przeciwstawienie tych dwóch obszarów z jednoczesnym przypisaniem tych dodatnich literaturze Północy było jednym z istotnych przejawów kryzysu kultury klasycznej wywodzącej się ze śródziemnomorskiego antyku, a więc z południa Europy⁴¹.

Klasyczne Południe w wyobraźni pisarzy XIX wieku jawi się jako mit, arkadia, w której panuje bezczas złudzeń. Północ jest krainą surową, naznaczoną przemijaniem, ale dającą poczucie realności istnienia. Kto odnalazł tożsamość człowieka Północy, nie może już wrócić do mitycznego Południa⁴². Ślady tej świadomości widać jednak już w przytaczanych staropolskich utworach. Mikołaj Sęp Szarzyński, którego parafraza łacińskiego epitafium zdaje się artystycznie przewyższać oryginał – widział Rzym z perspektywy człowieka Północy. W utworze dostrzegalne są ślady adaptacji: rzymski „*novus advena*”, czyli „przybysz”, bezosobowy „*qui*”, zostaje zastąpiony „pielgrzymem”, do którego podmiot wiersza zwraca się od razu bezpośrednio i jakby prowadząc z nim dialog: „**Ty**, co Rzym wpośród Rzymu chcąc baczyć, **pielgrzymie**, / a wždy baczyć nie możesz w samym Rzymu Rzymie, / patrzaj [...]”⁴³ (wyróżnienia moje – A.N.).

W niemal dwa wieki później to Norwid wydobędzie z wielonarodowego tłumu anonimowego Quidama. Sęp w parafrazie wiersza Vitalisa dodał nośną później w literaturze porozbiorowej metaforę

⁴¹ Maria Joczowa, *Literatura Północy i literatura Południa*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. Józefa Bachórza i Aliny Kowalczykowej, Wrocław 2009, s. 500.

⁴² Zob. np. W *Albumie*, *Pieśń od ziemi naszej*, [Do mego brata Ludwika], *Noc tysięczna druga*. Wybrane cytaty z utworów realizujących romantyczny paradygmat opozycji Północ–Południe: „Bo z wiarą w jesień, tym północy godłem, / Na każdy listek patrzę...” (Cyprian Norwid, [Do mego brata Ludwika], I, 72); Lucio z *Nocy tysięcznej drugiej* mówi: „My, *Italiani*, *per Baccho!*... my mówimy: Angielka, to jest, cudzoziemka – to jest – że jest zza Alp, z kraju, gdzie zimno...” (Cyprian Norwid, *Noc tysięczna druga. Komedia w jednym akcie*, IV, 108).

⁴³ Mikołaj Sęp-Szarzyński, *Epitafijum Rzymowi*, dz.cyt., s. 83.

ciała i cienia: „Dziś w Rzymie zwyciężonym Rzym niezwyciężony / to jest ciało w swym cieniu, leży pogrzebiony”⁴⁴. W *Elegii o Wandzie* Kochanowskiego widać w załączku indywidualizację Północy i ustanowienie jej centrum: Wisła jest źrenicą wszystkich rzek, jakie „pod północną płyną niedźwiedzicą”⁴⁵. Dyskretnym tłem łacińskiej elegii Kochanowskiego jest upływ czasu – motyw rzeki i chrześcijańska metafora pustego, „próżnego grobu”. Wizja życia w sielskiej arkadii w *Wandzie* Norwida kończy się wraz z deklaracją ludu: „A niechaj żyje – co ma żyć, / A niechaj zadrży, co ma drżać” (IV, 154).

Marian Śliwiński, powołując się między innymi na list Norwida do Marii Trębickiej z 8 kwietnia 1848 roku, scharakteryzował postawę Norwidowego „Północnego” człowieka: przyjmuje on „odpowiedzialność za czasowość swej egzystencji i czasowość świata. Jest to [...] czas związany ściśle z chrześcijańskim planem Odkupienia”. Z takiej – północnej perspektywy wszelka działalność intelektualna, artystyczna to „sztuka walczącego z czasem chrześcijanina”⁴⁶. Nie równa się ona jednak ucieczce od „świata” i nie ogranicza pola widzenia. W tym miejscu warto przypomnieć doświadczenie rzymskie pierwszego Wieszczka. Mickiewicz, pod koniec 1829 roku, *novus advena* w Wiecznym Mieście, zwierzył się Franciszkowi Malewskiemu:

[...] Rzym mię zagłuszył i kopuła ś. Piotra nakryła wszystkie pamiątki włoskie⁴⁷.

[...] Bogactwa sztuk przechodzą wszelkie wyobrażenie; [...] Natchnienia poetyckiego nigdy nie miałem, zamroczony i rozerwany mnóstwem przedmiotów [...]⁴⁸.

⁴⁴ Tamże, s. 84.

⁴⁵ Jan Kochanowski, *Elegia XVI: Wanda*, dz.cyt., s. 85.

⁴⁶ Marian Śliwiński, *Południe i Północ*, dz.cyt., s. 53.

⁴⁷ Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. XIV: *Listy. Część I*, Warszawa 1953, s. 458. Cyt. za: Jan Zieliński, *Prolegomena do wirtualnego muzeum romantycznego poety*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr XCII, z. 2, s. 86.

⁴⁸ Adam Mickiewicz, dz.cyt., s. 470.

Według Jana Zielińskiego (*Prolegomena do wirtualnego muzeum romantycznego poety*) było to doświadczenie brzemienne w skutki:

po wieloletniej fascynacji twórczością artystyczną [...] w konfrontacji z nadmiarem arcydzieł poddał się: nie mogąc go ogarnąć, nakrył sztukę europejską kopułą chrześcijaństwa⁴⁹.

Kochowski w *Pieśni XXIX* wychwala Górę Świętokrzyską, nazywając ją „Polskim Olimpem” pośród „Sarmatów Karpatu”, a także – wzgórzem Synaj, „gdzie się tai / Ogień we krzu, nie powietrzu, / Wierzchem wystawiony”. Afirmacja oraz indywidualizacja Północy opiera się o filary Południa – kultury śródziemnomorskiej i judaistycznej. „Rzutowanie” Południa na Północ daje efekt semantycznego nasycenia, ale i zwielokrotnionej tożsamości Północy. Przywołajmy teraz fragment *Pieśni XXIX*, do którego Norwid prawdopodobnie odniósł się w lekcji o Słowackim, a może już wcześniej, w *Wandzie*:

Krzyż jest zbroją Polsko twoją,
Krzyż obrona Akwilona,
Zkąd wsze złe pochodzi⁵⁰.

Lucjan Siemieński w *Portretach literackich* z 1865 roku⁵¹ zwrócił uwagę na polityczny kontekst cytowanego fragmentu z Kochowskiego. Akwilon, zimny wiatr północno-wschodni wieje od Moskwy i zagraża wyniszczzonej wojnami i konfliktami wewnętrznymi I Rzeczypospolitej:

Znajdzie tu czytelnik każdy ważniejszy moment z którego pochop bierze do uniesień, do żalów, do gromczych wyrzutów, lub do rzucenia

⁴⁹ Jan Zieliński, dz.cyt., s. 90. Grę dwóch perspektyw (Północ/Wschód *contra* Południe/Zachód) Mickiewicz zawarł potem w minitraktacie o sztuce – rozmowie Telimeny, Hrabiego i Tadeusza o malarstwie włoskim i polskim (J. Zieliński, s. 86).

⁵⁰ Wespazjan Kochowski, *Pieśń XXIX: Góra Łyssa...*, s. 130 (zapis współczesny – A.N.)

⁵¹ Dziękuję prof. Janowi Zielińskiemu za wskazanie tej lektury.

się pod stopy krzyża, w którym widzi całą nadzieję i obronę przed niebezpieczeństwem grożącym od Moskwy⁵².

Zarówno w cytowanym fragmencie eseju Siemieńskiego, jak i w wykładzie o Słowackim Norwida⁵³ wyeksponowany został ekspiacyjny charakter modlitw o opiekę i obronę. Północna ziemia, kraj, gdzie „ostatnia świeci szubienica”, została już skalana złem i niszczycielskim działaniem sąsiada-wroga. Ale zło płynie także z wewnątrz: z próżności – pustki⁵⁴, i afirmacji siebie (w miejsce Boga)⁵⁵ – aż do zatraty tożsamości. Ziemia północnych ludzi, zniewolonych i sporniewieranych, stanie się symbolicznym środkiem, centrum – ale tylko pod spojrzeniem Chrystusa z Golgoty, tylko na gest Jego ręki, odczytany jako Błogosławieństwo. Siedemnastowieczny kontekst religijnej „pieśni” poety-żołnierza wzmacnia więc wymowę *Wandy*, która jest jak miecz obosieczny – skierowany wprost przeciw wrogowi z Berlina (Rytyger jako „pies rudy”) i – jakby w ukryciu, w figurze elipsy⁵⁶ – przeciw najeźdźcy z Moskwy.

Norwid aktualizuje w *Wandzie* jeszcze inne *constans* „północnej” tożsamości. I tu znów trzeba wyjść od Kochowskiego. Jacek Kowalski w artykule o łysogórskim wierszu zauważył, że „obsesję północy” poety sanktuariów Maryjnych można łatwo wytłumaczyć, przyglądając się dawnej praktyce modlitwy w polskich kościołach:

⁵² Lucjan Hipolit Siemieński, *Wespazjan Kochowski*, w: tegoż, *Portrety literackie*, Poznań 1865, s. 90.

⁵³ W *Lekcji V* z cyklu *O Juliuszu Słowackim* (VI, 453) Norwid ponownie przywołuje fragment wykorzystany jako motto do *Wandy*. Zauważalne są drobne zmiany w stosunku do wersji z misterium: „Tak Kościół trzyma, że gdy Pan umierał, / Na P ó ł n o c , głowę skłoniwszy, spozierał, / – **Gdyż w oliwnym / Gaju dziwnym** / **Wszcząwszy** mękę, / Skłaniał rękę / Ku p ó ł n o c n y m ludziom” (wyróżnienia moje – A.N.).

⁵⁴ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim* (VI, 449).

⁵⁵ „Jeżeli więc modlimy się przeciwko sobie samym – tedy przeklinamy się. Każde bowiem dążenie do doskonałości jest przez to samo jakoby przekleństwem samych siebie w niedoskonałych popędach naszych” (Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim*; VI, 448).

⁵⁶ Pominięte w motcie fragmenty pieśni Kochowskiego, które i tak są „wpisane” w *Wandę*.

Aż do wieku XVI świątynie chrześcijańskie, także polskie, były z reguły orientowane [...] prezbiterium ku wschodowi. A zatem w większości z nich figura Matki Boskiej, stojącej pod Ukrzyżowanym na belce tęczowej, konkretnie po prawicy Chrystusa, znajdowała się od strony północnej. Tak jak sama Prawica Pańska, wyciągnięta ku północy na krzyżu. Kochowski nie uczynił niczego innego, jak tylko użył swego modlitewnego zapatrzenia w postać Pana i Jego Matki, tak jak Ich oglądał w wiejskich i wszelkich innych świątyniach. [...] Mamy więc teologiczny wiersz wrośnięty w polski pejzaż święty, w polską, „północną” krainę, którą Chrystus – umierając daleko na Południu – widział podczas swej śmierci i błogosławił, ku niemu wyciągając prawą, przebitą dłoń⁵⁷.

Wanda z misterium Norwida widzi cień przebitej ręki i jak Matka Boża spod krzyża z *Lamentu świętokrzyskiego* przeżywa *compassio* z Chrystusem. Ofiara Wandy jest symultaniczna ze śmiercią Chrystusa na Golgocie. Wanda rozpamiętuje Mękę Chrystusa, ale jednocześnie staje się pierwszym świadkiem, apostołem wiary, woła: „Dobrzy ludzie!... widziałam cień ogromny Boga” (IV, 155, obraz VI, w. 52). Mogłaby także dołączyć do trzech Marii – bohaterek wielkanocnego dialogu *Visitatio sepulchri*, które jako pierwsze odwiedziły grób Chrystusa i usłyszały: „Nie ma Go tutaj”. Oto znaki zwycięstwa: pusty grób oraz Hostia, którą w mgnieniu, w przebitej i prześwieconej słońcem ręce Chrystusa, zobaczyła Wanda.

*

Analiza podtytułu, dedykacji i motta, nawiązujących do tradycji staropolskiej, prowadzi do pewnych spostrzeżeń na temat Norwidowego dodawania „czegoś od siebie” w *Wandzie*. Norwid „otwiera” staropolskie gatunki, sprawdza ich „głębokość” i ujawnia znaczeniową potencjał. Staropolskiemu dialogowi poeta nadaje ciężar tragiczności i unieważnia ją jednym gestem Wandy. W „rzeczy

⁵⁷ Jacek Kowalski, *Krzyż jest zbroją, Polsko, twoją*, artykuł opublikowany na portalu Kresy.pl: <http://www.kresy.pl/publicystyka,felietony?zobacz/krzyz-jest-zbroja-polsko-twoja> [dostęp 30.03.2014].

w obrazach sześciu” dyskretnie sygnalizuje motywy katabatyczne, wpisane w fabułę wielkanocnego misterium. Oryginalna dedykacja „Mogile Wandy...” sytuuje utwór w tradycji staropolskich epitafiów i nagrobków. Motto ze „starej pieśni” Kochowskiego wyznacza kierunek orientacji przestrzennej i adresatów dramatu – to mieszkańcy „głuchej” Północy, kraju, gdzie „ostatnia świeci szubienica”, których, jak słuchaczy ewangelicznego Kazania na górze pokrzepia Błogosławieństwo⁵⁸. W postaci Wandy, na której nowatorskie, głębokie psychologiczne ukształtowanie zwróciła uwagę już Zofia Szmydtowa, można ujrzeć również alegoryczną figurę Rzeczypospolitej. W debacie bierze udział cały naród jako „prosty człowiek” z przemówienia wygłoszonego w szesnastą rocznicę powstania listopadowego. Wszystkie wymienione konteksty są niejako wbudowane w strukturę „chrześcijańskiej dramy” Norwida, uwalniającej z bezczasu mitu i otwierającej na rzeczywistość *sacrum*.

Summary

Cyprian Norwid's *Wanda* and the Old-Polish Tradition

Norwid as a revolutionary and a visionary who reaches towards the roots of Polish literature and himself adds “only a few words” [“tylko parę słów”]? Such a vision of the poet, thinker, and dramatist emerges from the analysis of the mystery play *Wanda*; this text was once lost and the author edited it for the second time in 1851. The article focuses on three elements of the text that are crucial for its structure: the subtitle, the dedication, and the motto. The analysis of the subtitle “Rzecz w obrazach sześciu” [Object in six images] reveals a discursive composition of the text that is characteristic of Old-Polish dialogues. Reading of the original “Mogile Wandy” dedication while taking into account the contexts of Sęp-Szarzyński and Kochanowski makes apparent Norwid's reflection on the mythical time and the *sacrum* time. The interpretation of the motto, which is taken from a seventeenth-century song by Wespazjan Kochowski, emphasizes spatial and at the same

⁵⁸ Zob. Irena Sławińska, *Sakralizacja przestrzeni w Krakusie Norwida*, w: *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy*, [red. nauk. Lech Ludorowski], Lublin 1987, s. 59.

time deeply symbolic and political aspects of Norwid's drama. The mystery play is supposed to furnish spiritual weapons for the people 'of the North' to fight the invaders who partitioned Poland. The cursed soil, thanks to the intercession of Wanda who is experiencing her *compassio* with Christ, will be reintegrated and will become a Blessed soil anew.

Agnieszka Nurzyńska (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego) – doktorantka na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW; finalistka ogólnopolskiego konkursu polonistycznych prac magisterskich im. Czesława Zgorzelskiego (2014) – wyróżnienie honorowe za pracę pt. *Kształtowanie przestrzeni w «Wandzie» Cypriana Norwida* napisaną pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Zielińskiego. Nauczyciel-polonista w ZSM I stopnia im. Stanisława Moniuszki w Warszawie. Zainteresowania: literatura XIX wieku, genologia, intertekstualność, twórczość Cypriana Norwida i Stanisława Wyspiańskiego, związki między literaturą a muzyką, praca dydaktyczna.