

# Wiesław Rzońca

---

## Słowacki w rozprawie Norwida "O sztuce" (dla Polaków)

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 26-27, 119-126

---

1991-1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wiesław Rzońca

## SŁOWACKI W ROZPRAWIE NORWIDA O SZTUCĘ (DLA POLAKÓW)

Mogłaby dziwić sytuacja, gdyby w pismach patrona naszych niezrozumiałców – jak wyraził się kiedyś o Norwidzie Karol Irzykowski – postać również „ciemnego” w swoim czasie Słowackiego jawiła się w sposób jednoznaczny. Jeśliby mieć na względzie jedynie jasność mowy, rodzić może się pytanie: dlaczego egzegezy twórczości Słowackiego podjął się właśnie Norwid, poeta hieroglifów – jak go nazywano? Problem nie da się chyba ograniczyć do kwestii jasności i jednoznaczności, jeśli zważyć, że mimo narzekań wielu słuchaczy na „mętność” i „pretensjonalność” wykładu<sup>1</sup>, paryskie prelekcje pod wspólnym tytułem *O Juliuszu Słowackim* były – w czasie ponad czterdzieści lat trwającej emigracyjnej tułaczki – jedyną – obok *Rzeczy o wolności słowa* propozycją Cypriana Norwida, która spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem.

Współcześni nam krytycy<sup>2</sup> piszący o rozprawie *O Juliuszu Słowackim* zwracają uwagę, że jest ona pełniejszym komentarzem do samego Norwida, niż do twórczości Słowackiego. Istotnie tak jest, ale celem Norwida nie były przecież jedynie komentarze do dzieł autora *Króla-Ducha*. Po zamknięciu kursu w maju 1860 roku Norwid charakteryzując ogólne założenia wykładu, pisał do Augusta Cieszkowskiego: „Osobiście szło mi tylko o to, aby raz dowieść i okazać ile błędne i błahe są zarzuty, które czyniono mi [...], iż zrozumieć mnie niepodobna”<sup>3</sup>. Czy zatem Norwid pragnął popularyzować Słowackiego, czy też mówić o tym, co boli jego samego? Okazuje się, że ilekroć wypowiadał się o autorze *Anhellego*, mówił także o sobie. Na przykład pisząc w liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego, że „piąta część pism Słowackiego pozostaje niezrozumiana” mówi zarazem, że „ciemność” jego własnych pism nie jest zjawiskiem odosobnionym, a więc niejako „naturalnym”. Zaznaczając, w liście do Jadwigi Łuszczewskiej, że na pogrzebie Juliusza była tylko jedna kobieta, portierka z domu, gdzie mieszkał, Norwid zdaje się mówić: Oto los artysty – los, jaki czeka też mnie. Z

kolei, czyż Norwid nie wyraża rozczarowania po nieudanej próbie wydrukowania swojego *Quidama*, gdy zwraca uwagę Władysławowi Bentkowskiemu, że po ośmiu latach od śmierci Słowackiego „rękopisma” autora *Króla-Ducha* pozostają nie wydane?

Słowackiego i Norwida łączy wspólnota osobistego losu – losu człowieka i artysty. To utrudniało Norwidowi osiągnięcie wobec Słowackiego krytycznego dystansu (na jaki stać byłoby zapewne Juliana Klaczkę). Z drugiej strony nam jako interpretatorom Norwidowych wypowiedzi o Słowackim, wspólnota ta utrudnia możliwie obiektywną analizę jego rozważań. Niewykluczone, że mimo iż traktujemy dzisiaj Norwida jako wnikliwego czytelnika i pierwszego propagatora pism autora *Anhellego*, w naszym podejściu do wykładów *O Juliuszu Słowackim* oraz rozprawy *O sztuce. (dla Polaków)* zbyt wiele jest sceptycyzmu. Niepokój mój wynika stąd, że w pismach Norwida wyrażane jest przekonanie o doniosłości dwu wspomnianych wyżej rozpraw jako poświęconych Słowackiemu prac krytycznych. Szczególnym przejawem tego przekonania są stwierdzenia poety zawarte w liście z marca 1861 roku. List ów adresowany jest do Mariana Sokołowskiego, który będąc rzecznikiem subskrybentów odpowiedzialny był za przedłużający się druk wygłoszonych dziewięć miesięcy wcześniej prelekcji. Norwid pisał: „Że zaś zwleka się, i że mi pisałeś, iż za mała może być książeczka, a zwłaszcza w proporcję oczekiwania przedpłatę czyniących, dołączyć przeto radziłbym *O sztuce* do rzeczy *O Słowackim*, nie ma bowiem onej ani jednego egzemplarza i wyczerpnięte jest to piśmko, a zawiera o Słowackim myśli estetyczne w łączności z Kursem będące, a tym sposobem sześć lekcji, *Słowo o Balladynie* i *O sztuce* stanowić mogą całość ze wszech miar estetyczną, ś.p. Juliusza sprawę określającą. Na okładce może zostać tak, jak w ostatnim liście określiłem, bo *O sztuce* jest w znacznej części *O Słowackim*. Zmiłujcież się – ufajcie mi na skalę, na jaką [...] zasłużyłem” (VIII, 441). Okazuje się zatem, że rozprawę, w której Słowacki pojawia się dopiero w zakończeniu piątej części traktuje jako równorzędny element „całości” *O Słowackim*. Mamy więc możliwości następujące: albo brać przytoczone tu stwierdzenia Norwida z „przymrużeniem oka” i analizując rozprawę interesować się sposobem wykorzystania tekstu literackiego w rozważaniach teoretycznych, albo też śledząc rozważania teoretyczne, pojmować je jako pewien sposób interpretacji tekstu literackiego.

Możliwość pierwsza nie tylko nie koliduje ze zdrowym rozsądkiem, ale także uzasadniona jest faktami historycznymi. Jak wiadomo oba wystąpienia, tj. rozpoczęte w kwietniu 1860 roku prelekcje, jak i wydana nakładem autora w październiku 1858 roku rozprawa *O sztuce...*, sprowokowane były przez wspomnianego już „doktora Klaczkę”, który na łamach paryskich „Wiadomości Polskich” pomiędzy majem a październikiem 1857 roku ogłosił studium *Sztuka Polska*. „Artyści nasi – pisał Klaczeko – [...] nie przydadzą ani jednej cegiełki do bu-

dowy naszego odrodzenia. [...] Niech nie myślą, iż nam pomagają w trudzie naszego wyzwolenia. [...] Miętkość pędzła i tonów rozczynia w naszej literaturze wszelką poetyczną i moralną energię [...]”<sup>4</sup>. Poruszony tymi opiniami autor *Pro-methidiona*, zdaniem Marii Straszewskiej, już w końcu 1857 roku gotów był do publicznego wystąpienia. Niestety, mimo starań Norwida<sup>5</sup>, stało się ono możliwe, jak wiadomo, dopiero w początku kwietnia 1860 roku.

Obydwa wystąpienia Norwida mają więc charakter polemiczny i to nie tylko ze względu na to, że poeta stawia na centralnym miejscu Słowackiego, podczas gdy Klaczko skupia uwagę na Mickiewiczu. O pierwszeństwie polemicznego wymiaru rozprawy O Słowackim świadczy także formuła pierwotnego tytułu prelekcji, który widniał na kartach zaproszeń: *O dziełach i stanowisku poetycznym Juliusza Słowackiego w sprawie narodowej*. Ostatnie słowa wskazują na chęć bezpośredniego nawiązania do przedmiotu rozważań Klaczki.

Polemiczność rozprawy *O sztuce...* w planie najbardziej ogólnym polega na tym, że według Norwida sztuka nie osłabia umysłowości i „moralnego usposobienia”, ale przeciwnie: wyostrza świadomość i prowadzi do doskonałości. Nazwisko Klaczki w pracy nie pojawia się. Dopiero w zamykającej całość części piątej polemiczność eseju staje się jawna. Traktując rozważania snute w poprzednich czterech częściach jako objawiające i uzasadniające sens sztuki, Norwid pyta: „Jak mogła rzecz z siebie tak poważna obwołaną być za czcżą i szkodliwą?” (VI, 346). Nawiązując do rozważań Klaczki Norwid zastanawia się nad pojęciem „sztuka narodowa”. W rozumieniu Norwida charakter narodowej sztuki ujawni rozbiór słowa „piękno”. Autor przechodzi więc do dociekań etymologicznych. Do takich analiz przywiązywał poeta wielką wagę. Dzisiaj wiemy, że zbyt wielką. To być może sprawia, że interpretatorzy Norwida jego wypowiedź o Słowackim zawartą w *O sztuce* skłonni byli raczej lekceważyć. Pojawia się ona bowiem właśnie w kontekście badań etymologicznych. Tyczą one tego, w jaki sposób słowo „piękno” konstituowało się w poszczególnych kulturach. Tak na przykład w niemieckim „Schöne” brzmi wyraz „słońce” i wyraz „już” (VI, 348–349). Włoskie „bello” wywodzi się od rzymskiego słowa oznaczającego „taniec” i wyrazu oznaczającego „wojnę”. Analizy Norwida prowadzone są w ten sposób, iż wskazują na pewną uniwersalność, niejako ponadnarodowość „piękna”. Wszędzie bowiem, mimo różnic indywidualnych, jest ono synonimem tryumfu, radości, spełnienia i światła.

Kończąc rozważania przechodzi autor do języka polskiego. Czytamy: „Określnik „piękno” dwa nosi brzmienia w sobie i rozwija się w trzecie: Złożony jest on albowiem z wyrazów „pieśń” i „jęk”, a zamienia się w trzeci wyraz, jakoby „po-jęk-ność” i jakoby nad boleścią tryumf znaczący” (VI, 349). Przytaczam większy fragment rozważań Norwida, by ocalić swoistą sugestywność jego słów,

bezpośrednio poprzedzających – co nas szczególnie interesuje – pojawienie się Słowackiego.

Zaprzeczająca wymowie rozważań Klaczki Norwidowska obrona sztuki rozpoczyna się od zwrócenia uwagi na niewrażliwość publiczności polskiej na piękno. Po wskazaniu na nobilitujące sztukę jej związki z naturą (część II pracy), codziennym życiem (cz. III) i religią (cz. IV), poeta schodzi w głąb, ku źródłom, aby odnaleźć „pierwo-promień” wszelkiej sztuki narodowej. Znalazłszy go Norwid przywołuje trzy fragmenty z pism Słowackiego – pierwszy z *Króla-Ducha*, dwa następne z *Anhellego*. W ten sposób powracamy na powierzchnię. Mianowicie autor *Liryki i druku* stwierdza obecność piękna odwołując się do konkretnej rzeczywistości literackiej. Co prawda istnieje ono jedynie potencjalnie, ponieważ – jak powiada Norwid w IV prelekcji – Słowacki jest „źle znany”, a przy tym niewłaściwie pojmowany (por. VI, 431). Czym jest piękno u Słowackiego, niestety nie wiadomo. Dowiadujemy się jedynie, że *Anhelli* jest „najskończonej pięknym i dojrzałym” utworem. Nie jest powiedziane więc, czy słowo „piękne” znaczy tu „podoba mi się”, czy też odnosi się do zalet konstrukcyjnych utworów, bądź bogactwa warstwy językowej. Inną możliwość sugeruje sam Norwid uzasadniając fakt odwołania się do Słowackiego tym, że wyjątki z jego pism „najbardziej treść poszukiwaną określają”. Trzeba zatem wskazać na możliwość najbardziej prozaiczną: „piękne” bo dobrze, czy też najlepiej ujmuje to, co i ja chcę wyrazić. W drugim członie uzasadnienia poeta ujmuje „ś.p. Juliusza” jako twórcę, który „najwyłącznie ze wszystkich poetów polskich jest artystą” (VI, 349). Słowa te oznaczać mogą zalety pióra autora *Beniowskiego*, o których powie Norwid później w *O Juliuszu Słowackim* i dodatku *O „Balladynie”* mianowicie: rozluźnienie konstrukcyjne, wizyjność i synkretyzm języka (por. VI, 465, 459). Możliwe jednak, że mamy tu polemiczne, aczkolwiek ukryte, nawiązanie do artykułu Klaczki, według którego artysta jest w życiu społecznym zbędny, a już na pewno niekonieczny, podczas gdy u Norwida ma on moc kreowania, uobecniania i szerzenia piękna.

Jedyną jawną formą interpretacji przytoczonych przez Norwida wyjątków z pism Słowackiego są podkreślenia. Trudno mówić tutaj o intencji perswazyjnej, gdyż, jak wiadomo, Norwid stale korzystał z tej formy segmentacji tekstu. Zresztą, jeśli idzie na przykład o *Króla-Ducha*, cytowane są trzy pełne strofy. Podkreślenia czynią więc tekst, ze względu na intencje Norwida, bardziej czytelnym. Śledząc owe podkreślenia dowiadujemy się o rapsodzie imieniem Zorian, który – gdy go palono – nie przejawiał lęku i nie rzucał klątw, ale z uśmiechem pokory „podgrywał” sobie na lirze i pocieszał ją mówiąc, że śmierć nie jest męką, że mądrość jest po to, by uczyła konać. Ostatni podkreślony przez Norwida wers mówi o zmartwychwstaniu – Zorian zapewnia mianowicie lirenkę, że wstaną oboje po latach.

Wyrażany zachwyt nad Słowackim staje się w dużym stopniu zrozumiały. Wyjątki z jego pism doskonałą polemiczny wymiar rozprawy. Autorowi *Czarnych kwiatów* nie tylko udało się zobrazować myśl własną i uobiektywzić ją niejako poprzez odwołanie się do innego autora, ale także nie uronić niczego ze swoistości własnych przekonań<sup>6</sup>. Lira, która symbolizuje tutaj sztukę, obarczona jest w rozprawie dwoma znaczeniami. Z pierwszym, negatywnym, spotykamy się w IV części *O sztuce...*, gdy mowa jest o życiu, w którym „idealne poczucia” wygasły, „księgozbiory zamknięte są jak groby”, a człowiek dla rozweselenia ugania się za lirą albo innym muzycznym narzędziem (VI, 345). Tekst Słowackiego przywołuje rzeczywistość przeciwstawną – świat nasycony idealnymi treściami. Siłą kontrastu między tymi dwiema rzeczywistościami powiększa mitologicznie postać Amfiona, na której czytelnicze uobecnienie Norwid zapewne liczył. Przypomnijmy: Amfion był muzykiem i poetą. Wraz z bratem Zetosem zbudował mury tebańskie, przy czym głązy kitajronu układały się same przy dźwiękach liry. Tak też jest u Słowackiego, tyle, że tutaj lira Zoriana współtworzy sakralność sytuacji. Do wątku tego Norwid powraca w prelekcjach, narzekając na tych, którzy lubią „gadać” o lirze, lecz gdyby im instrument Amfiona w ręce z niebios zleciał, to przyjąć by go nie potrafili (VI, 439). Zorian oczywiście potrafił. Z tego względu przypomina on umiłowane przez Norwida postaci – Pigmaliona i Orfeusza.

Istotnie więc fragment *Króla-Ducha* w kontekście rozważań poety pokazuje jak „jęk” przechodzi w piękno. Idzie tu bowiem także o piękno, które niejako rodzi się w momencie, gdy bohater daje świadectwo swojej wewnętrznej siły i nieugiętości. Bliski to Norwidowi motyw. Wystarczy wspomnieć wiersz *Fatum*, czy też znaczenia, które ewokuje w tekstach poety wszechobecna postać Sokratesa. Inne piękno zawarte we fragmencie „najciemniejszego poematu” wynika z pokonania tego, co jest złem – co ziemskie i śmiertelne. Jest ono radością zwycięstwa. Przypomina się tu finał *Fortepianu Szopena*, a także wiersz *Śmierć*, w którym o umieraniu mówi się jak o „lekkich rekreacjach”. Zważywszy na wspólne Słowackiemu i Norwidowi przekonanie, że ich czas dopiero nadejdzie, wskazać można na analogię między przyjmującym śmierć z rąk Popiela Zorianem i odrzuconym przez współczesnych Norwidem, który pociesza lirę, tj. Słowackiego – poetę, a zarazem przecież twórcę teorii genezyjskiej, że jeszcze wstaną obaj po latach. Wypełni się tym samym przepowiednia, że z rzeczy świata tego pozostaną tylko poezja i dobroć.

Drugi wyjątek z dzieł Słowackiego stanowi fragment wypowiedzi Szamana skierowanej do emigrantów, która zawarta jest w II rozdziale „arcydzieła” (VI, 431), tj. *Anhellego*. Idąc za sugestią przejawiającą się w podkreśleniach stwierdzamy kontynuację tej samej myśli: Po trudach, cierpieniu i śmierci przychodzi spokój odrodzenia: „Bóg od ciał waszych odwróci robaki i ubierze was w umar-

łych dumną powagę – będziecie piękni” (VI, 350). W kontekście rozprawy słowa te mają wydźwięk optymistyczny. Uniwersalizując je Norwid zwięźcza przy ich pomocy swój pozytywny program. Tym samym przeciwstawia się dotychczasowym interpretacjom *Anhellego* (między innymi Zygmuntowi Krasieńskiemu) upatrującym w dziele głęboki pesymizm, zepsucie i niemoralność. Mamy tu jednak do czynienia z czytaniem, które świadome jest jedynie „piękna” jako obecnej w tekście kategorii teoretycznej oderwanej od intencji Słowackiego, czy właściwiej: przesłania utworu jako całości. Piękno w *Anhellim* jest rodzajem kompromisu. Śmierć nie przyniesie odrodzenia w wymiarze historycznym. Przeniesie ona tylko postaci w ocalający, bo wieczny, wymiar świętości.

Trzeci i ostatni wyjątek tyczy „piękności kobety”. Właściwie tylko pozornie, bowiem znowu cytowany tekst jest ściśle podporządkowany myśli przewodniej pracy *O sztuce...*. Po raz trzeci mamy do czynienia z pięknem samego momentu sakralizacji: „serce jej od modlitwy ciągłej stało się pełne łez, smutków i niebieskich nadziei i wypiękniało na niej ciało – Oczy rozpromieniły się blaskiem” (VI, 350). Oto jak praca duchowa przebiegająca w smutku i we łzach prowadzi do poczucia światła, a więc zwycięstwa. Gdy Norwid mówi, że Słowacki naucza o „pięknem”, znaczy to, że takie właśnie obrazy sakralizacji jego pisma zawierają. Czy bowiem autor *W Szwajcarii* dał obraz „typu niewiasty polskiej” (VI, 460), jakiego – zdaniem Norwida – poezja polska stworzyć nie była w stanie (por. także III, 418)? Z pewnością nie. Ellenai jest bowiem bohaterką stricte romantyczną, czyli symbolem raczej, niż realną psychologicznie i obyczajowo kobietą<sup>7</sup>, jakiej Norwid oczekiwał. Nie znaczy to wszak, że poecie ta święta zbrodniarka podobać się nie mogła; wystarczy już to, że nie ma ona nic wspólnego z niewiastą „zamkniętą w umarłe formuły”, „grzeczną” i „żadną”.

Niestety interpretacyjna lapidarność Norwida nie pozwala usunąć wieloznaczności, jaką cechuje się jego stosunek do Słowackiego. Mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem instrumentalizacji tekstu przytaczanego, zostaje on włączony w obręb nowej całości i jako jej element pozbawiony pierwotnej swoistości i oderwany od autora, tj. Słowackiego. W rezultacie na przykład antyromantyczna niechęć Norwida do gloryfikacji męczeństwa i ofiary<sup>8</sup> zostaje tutaj zawieszona. Traktując Słowackiego jako sprzymierzeńca w walce z przeciwnikami swojego czasu, autor *Ironii* spycha polemikę z nim na dalszy plan. Na plan pierwszy zaś wysuwa potrzebę zdania sprawy z zachwyty natury ściśle estetycznej. Myślę, iż rozprawa *O sztuce...* jest przede wszystkim gestem rozpacz. Oto bowiem emanujący potęgą Ducha „najciemniejszy poemat” *Król-Duch* pozostaje bezsilny jako dzieło sztuki. Ta sytuacja wzmagała zacięcie polemiczne Norwida wynikające z troski poety o sztukę i własny los – los artysty.

Pragnę na zakończenie powrócić do wspomnianej tu możliwości innego potraktowania problemu. Myślę o pojmowaniu rozważań teoretycznych Norwida

jako sposobu interpretacji twórczości Słowackiego. Rozumienie takie wydaje się uprawnione z kilku względów. Po pierwsze Norwid mówi o arcydziełach, tj. utworach, które w pełni akceptuje. Jako takie uosabiają one ideę sztuki, jaką Norwid w swojej pracy rozwija. To zatem, co odnosi się do sztuki, odnosi się także do twórczości Słowackiego: sztuka łączy człowieka z pięknem istniejącym w naturze (VI, 339); sztuka uczy „patrzeć w serce” – jest ekwacją postępu moralnego (VI, 340, 346); sztuka staje się realną rzeczywistością, gdy życie ginie w świecie fałszu i udania (VI, 341); sztuka traci swoją samoistość, dając poczucie pewnego wyższego porządku rzeczy (VI, 345, 343); los wszelkiej sztuki uwikłanej istotnie w wartości jest trudny (VI, 334). Po drugie, Słowacki pojawia się w kontekście pracy nie w pełni dyskursywnej. *O sztuce...* jest bowiem bardziej dyskursywnym poematem, niż rozprawą w ścisłym znaczeniu tego słowa. Po trzecie, Norwid mówi o dziełach „ciemnych”, dziełach mających cechy poematu „fenomenologicznego”, tj. o utworach, których szkielet konstrukcyjny i ideowy jest rozmyty (por. VI, 447, 445), a przynajmniej nie jawi się jednoznacznie.

W takich wypadkach postępowaniem bardziej wartościowym może okazać się próba zgłębienia trudnych zagadnień ważnych dla rozumienia tekstu, niż jego eksplikacja, która prowadzi często do zubożenia. Jeśli idzie na przykład o cykl prelekcji paryskich, w moim odczuciu Norwid interpretuje Słowackiego już wtedy, gdy analizuje pojęcia oryginalności i profetyzmu, kwestię obowiązków poety i zagadnienia ciemności koniecznej. Rozważania te nie są obojętne dla tego, jak pojmujemy bezpośrednio odwołania do autora *Anhellego*. Norwid zubaża natomiast Słowackiego, gdy – świadom oczekiwań Sokołowskiego i „subskrybentów” – decyduje się w *O „Balladynie”* na interpretację alegoryczną<sup>9</sup> (Alina jest Ludem, Balladyna Parafiańszczyzną, Pustelnik Tradycją). Jeśliby przyjąć zatem, że interpretacja polega także na budowaniu kontekstu rozumienia, przestaje dziwić sugestia Norwida, by *O sztuce...* traktować jako część dzieła *O Juliuszu Słowackim*. Esej ten wydaje się bowiem bliższy idei interpretacji kontekstowej niż alegoryczny dodatek *O Balladynie*.

## Przypisy

<sup>1</sup> Por. T. Żabski, *Z problematyki rozprawy Norwida „O Juliuszu Słowackim”*, „Prace Literackie” III, 1962, s. 100–101.

<sup>2</sup> Zob. M. Straszewska, *Norwid o Słowackim (Na marginesie prelekcji paryskich)* [w:] *Nowe studia o Norwidzie*, Warszawa 1961, s. 123–124; J. Trznadel, *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978, s. 27.

<sup>3</sup> C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrali i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. I – XI, Warszawa 1971, t. VIII, s. 425. Dalsze odwołania do tego wydania, określając numer tomu i stronę, czynić będę bezpośrednio w tekście.



<sup>4</sup> Cyt. za J. W. Gomulicki, *Metryki i objaśnienia* [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, t. VII, s. 571.

<sup>5</sup> Bliższe informacje na ten temat: M. Straszewska, dz. cyt., s. 162.

<sup>6</sup> O Norwidzie wskazującym na analogię między *Anhellim* i *Legendą Żabski* mówi: „Zasugerowany wielkością Krasieńskiego i pozornym podobieństwem obu utworów redagował stwierdzenia, których prawdopodobnie w innym kontekście nigdy by nie wypowiedział. Stwierdzenia te wychodzą poza poglądy historiozoficzne Norwida i – co więcej – są z nimi sprzeczne”. Zob. T. Żabski, dz.cyt., s. 108.

<sup>7</sup> Por. na ten temat M. Śliwiński, *Krasieński o ideale kobiety*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1–2, s. 37.

<sup>8</sup> Zob. E. Feliksiak, *Norwidowski świat myśli* [w:] *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, t. I. Pod red. A. Walickiego, Warszawa 1973.

<sup>9</sup> Na temat alegoryczności dodatku *O „Balladynie”* por. T. Żabski, dz.cyt., s. 110–114; Zob. także: E. Czaplejewicz, *O „Balladynie”*, [w:] *Cyprian Norwid. Interpretacje*. Pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1986, s. 193–195.