

Ewa Korzeniewska

Miriam a Norwid

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 56/2, 407-424

1965

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EWA KORZENIEWSKA

MIRIAM A NORWID

Miriam znał dobrze dekadentyzm francuski i był skłonny przenosić jego postawy estetyczne na teren polski. Świadczą o tym tytuł i charakter graficzny „Chimery”, utwory, po które sięgał do literatur obcych, świadczą najmocniej jego własne artykuły i polemiki. Równocześnie redaktor „Chimery” zdawał sobie sprawę z tego, że wszelkie nowe zjawiska i prądy kultury społeczeństwo zaakceptuje i przyjmie tylko wówczas, jeśli nawiązują do jego narodowej tradycji kulturalnej i z niej czerpią żywotne siły. Dekadentyzm francuski wywodził się bezpośrednio od Baudelaire’a i Verlaine’a, nową sztuka polska dopiero szukała swego rodowodu. W roku 1902 ukazała się właśnie książka Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka*, która próbowała ustalić zależności i pokrewieństwa pomiędzy polskim romantyzmem a modernizmem i doprowadzała swe rozważania do wniosku, że właściwie nowy kierunek sztuki jest nawrotem i powtórzeniem wielu tendencji końcowego okresu romantyzmu. Tezę tę, zresztą łatwą do zakwestionowania w oparciu o dwudziestowieczne badania nad modernizmem, krytyka chętnie przyjęła, wyprowadzając z niej nowy termin — neoromantyzm¹. Miriam nie polemizował z tym poglądem i nie przedstawił w formie odautorskiej wypowiedzi żadnej swojej koncepcji wiążącej nową świadomość estetyczną z przeszłością literatury polskiej. Jednakże jego stosunek do Norwida świadczy, że koncepcję taką posiadał.

Zainteresowanie Miriama twórczością Norwida narzucało się już wielu współczesnym czytelnikom „Chimery”. Część z nich może zgodziłaby się na opinię Piotra Chmielowskiego, który oskarżał redaktora pisma o nadmierny kult zapomnianego poety. Chmielowski nie wahał się użyć mocnych słów. „Miriam wydrukował słabe rzeczy Norwida, ośmielił się go zrównać z trójcą wieszczów”, a przecież opublikowane w „Chimerze”

¹ Opinie takie wyrażało wielu ówczesnych wybitnych krytyków, m. in. E. Po-
rębowicz, W. Feldman i M. Zdziechowski. Książkę I. Matuszew-
skiego uważam za reprezentatywną dla syntez o tym charakterze.

utwory — stwierdzał — „wykazują nam już tylko umysł zmanierowany, zmanierowanego stylistę, gadatliwego w sposób najnieznośniejszy, bo nudny”. I nieco dalej:

Rozpatrywanie papierków klozetowych pod kątem wieczności dla uwydatnienia nierozdzielnej jedni bytu jest zajęciem godnym chyba tak lekceważonych przez Miriam „dekadentów” i może odstręczyć od sztuki ludzi, którzy naprawdę kochają wielką sztukę, ale nie cierpią „sztuczności” i kabotyństwa, przebiegającego się w szaty hieratyczne, tak samo jak nie cierpią kabotyństwa błazeńskiego i łobuzowskiego².

Inni krytycy, dostrzegając konsekwencję Miriam w częstym publikowaniu utworów Norwida, starali się zrozumieć cel tego postępowania. Cezary Jellenta stwierdzał:

Prawdopodobnie częściowym wykonaniem testamentu Norwida miała być „Chimera”, i dość jest odwrócić na chwilę chronologię temu poświęconego jego pamięci i trzech lat „Chimery” poprzednich, ażeby zostać tą zbieżnością uderzonym³.

Nawet ci publicyści, którzy omawiali poszczególne drukowane w „Chimrze” utwory Norwida, starali się wykryć ich aktualny sens, który mógł uzasadnić zainteresowanie redaktora. Ludwik Krzywicki potraktował *Ad leones* opublikowane w zeszycie 1 „Chimery” nieomal jako wypowiedź odredakcyjną.

Obrazek ten Cypriana Norwida — pisał — wypływa w całej swej plastyce w wyobraźni mojej, gdy zastanawiam się nad oddziaływaniem utylitaryzmu codziennego na kierunek twórczości artystycznej i w ogóle umysłowej [...]. Artysta marzy o wyznawcach, którzy, ukochawszy ideę, z krzyżem w rękę oczekują wieńca męczeńskiego, ale praktyczny właściciel fabryki plotek i nowin, z doświadczenia wiedzący, iż „redakcja to przede wszystkim redukcja”, odejmuje symbol wiary i do rąk wyznawcom wsadza klucze, ktoś jeszcze „praktyczniejszy” lwy zastępuje kufrem, tragedię zaś zawartą w pójsciu za porrywami duszy — przekształcić radzi na triumfalny pochód kapitalizacji⁴.

Stanisław Womela, omawiając artykuł Miriam *Los geniuszów*, wiązał postulaty autora z wymową utworu Norwida:

p. Miriam, powołując się może zbyt często na świadectwo Norwida jako jednego z zapomnianych a niedawno odszukanych ojców nowego kierunku sztuki, stara się wykazać, że popularność poety stoi w odwrotnym stosunku do jego wartości [...].

² P. Chmielowski, „Chimera”. T. 1—6. „Pamiętnik Literacki” 1904, z. 2, s. 337.

³ C. Jellenta, *Monumentum Cypriana Norwida*. „Ateneum” 1905, z. 1/3, s. 161.

⁴ K. R. Żywicki [L. Krzywicki], *Z wrażeń profana*. I: *Sztuka dla sztuki. Nauka dla nauki*. „Głos” 1901, nr 18, s. 270.

Wprawdzie argumenty ani Miriama, ani Norwida nie przekonywały Womeli, bo pisał dalej pobłaźliwie:

Ale jest w tym chęć dobra, podobnie jak i w noweli Norwida *Ad leones*. Autor, w sposób groteskowy trochę, a trochę naiwny, ironizuje, walkę ducha z więzami cielesnymi i kapitulację jego przedstawiając, jak rzeźbiarz scenę rzucenia chrześcijan lwom na pożarcie, pod naporem stosunków przemienia powoli na grupę wyobrażającą kapitalizację. Nowela, pisana archaicznie-pokreconym stylem, nie tyle przekonuje, ile bawi, jako *exemplum*, kogo to sobie nasi najmłodszy mianują zwiastunem ich idei w dawniejszej literaturze i jak wygląda jeden z takich zapoznanych geniuszów⁵.

Wszystkie te przypuszczenia i domysły krytyki nie znajdowały innych dowodów niż częste publikacje w „Chimerze” celowo dobieranych utworów Norwida. Postępowanie redaktora wskazywało niewątpliwie na pewien rodzaj kultu, który żywił dla wielkiego poety, ale nie określało, czy był to podziw wobec dzieł zapomnianego klasyka, czy też entuzjazm wobec odkrycia poety jak najbardziej współczesnego. Sprawa zaczyna wyglądać o wiele jaśniej, gdy zwróci się uwagę na obfite cytaty z dzieł Norwida, które przytaczał Miriam w swych artykułach jako opinie najwyższego autorytetu, i gdy sięgnie się do przypisów w pismach Norwida. Tam edytor stwierdzał wprost:

Gdy ukazał się przedruk *Promethidionu* w „Chimerze” (t. VIII, s. 7—54), było to dla artystów dzisiejszych jakby objawienie. Objawienie wszakże niezupełne, bo w poemacie czytano jeszcze nazbyt nie autora, lecz siebie, a raczej to, co ze zwycięskiej tymczasem reformy prerafaelickiej wchłonąć zdążono⁶.

Komentarze do dzieł Norwida, z których wiele rozrosło się do formy artykułów, Miriam przygotowywał przez długie lata. W okresie „Chimery” prace nad tekstami trwały w całej pełni i ogólna koncepcja dotycząca roli i miejsca Norwida w literaturze polskiej była gotowa. Miriam w *Prospekcie* opublikowanym w tomie C *Pism zebranych* tak tłumaczył swe zainteresowanie twórczością wielkiego poety:

Zwycięstwo wieszczone Norwidowi przez Krasieńskiego spełniać się zaczyna. [...] Spostrzeżono się nareszcie, że chodzi nie o błahą ciekawostkę literacką, nie o dokument jeno dni wczorajszych. Z wydobytych rękopisów i przypomnianych druków wyrzało olśniewające oblicze wielkiego, profetycznego twórcy, który ongi, w dobie wyłącznego władania romantyzmu, nową, dalszą, dzisiejszą rozpoczynał epokę; który lat temu kilkadziesiąt, wyprzedzając nie tylko nasze, lecz i ogólnoeuropejskie prądy umysłowe, przynosił — i to nie trafem przeczuć, lecz z całą świadomością i konsekwencją — dziś dopiero w powolnym rozwoju

⁵ S. W [o m e l a], „Chimera”. *Pismo poświęcone literaturze i sztuce*. T. 1, z. 1. „Tydzień” 1901, nr 10, s. 80.

⁶ Przypis do *Bogumiła* w: C. K. Norwid, *Poezje wybrane z całej odszukanej po dziś puścizny poety*. Ułożył i przypisami opatrzył Miriam [...]. Warszawa 1933, s. 549.

zdobyte lub zdobywane kultury duchowej węgielne kamienie. Podniesiono go tedy na ramionach, wielbiącymi powitano peany, obwołano prekursorem, inicjatorem, uświęcicielem najwyższych dogmatów doby bieżącej [...]. Odpoznaliśmy w Norwidzie siebie samych dopiero, swoje i swojej epoki myśli i mniemania. [C II] ⁷

Oczywiście używając tu liczby mnogiej Miriam myślał przede wszystkim o swoim stosunku do Norwida i o własnych zasługach w gromadzeniu rozproszonych spuścizny poety. Siebie też miał na myśli mówiąc o tym, że Norwidowi wreszcie wyznaczono miejsce nowatora i prekursora. Wiadomo z przypisów w *Pismach zebranych*, jak nisko cenił Miriam książki Jellenty i Krechowieckiego o Norwidzie. Z pewnością nie uważał tych krytyków za zdolnych do odkrywczego spojrzenia na twórczość autora *Promethidiona* — mimo że Jellenta chętnie podchwytował i rozwijał w mętnych frazach wiele pomysłów i inicjatyw redaktora „Chimery”. Niewątpliwie Miriam był pierwszym krytykiem, który określił Norwida jako pisarza „współczesnego”, mimo że były już przedtem próby powiązania jego twórczości z symbolizmem ⁸. Uważał go też za bezpośredniego prekursora nowej sztuki. Koncepcja ta nie dałaby się utrzymać, gdyby Miriam spróbował ustalać wpływy sztuki Norwidowskiej na młode pokolenie pisarzy, gdyż wpływy te do końca w. XIX właściwie nie istniały z powodu tragicznych losów spuścizny poety. W tym miejscu załamywała się analogia pomiędzy Baudelaire’em czy Verlaine’em, z których wywodził się dekadentyzm francuski, a Norwidem, który w opinii Miriam miał co najmniej równe prawa do tytułu ojca modernizmu polskiego.

Miriam był w pełni świadomy strat, na jakie naraziło kulturę polską dobrowolne zapomnienie o Norwidzie, dlatego właśnie próbował odrobić przeszłość i narzucić współczesnej literaturze Norwida jako wzór i przykład wielkiej nowatorskiej sztuki. Narzucić w dwojaki sposób. Po pierwsze, przez publikację i szerokie rozpowszechnienie jego twórczości, po drugie — przez własne opracowania, które kształtowały życie i dzieło pisarza jako wzorcowy model prekursora modernizmu. Niestety, Miriam nie zdołał napisać monografii o Norwidzie, która dałaby jakąś syntezę poglądów redaktora „Chimery” na autora *Promethidiona*. Mimo to ogólna metoda opracowania przypisów, sposób hierarchizowania i wartościowania elementów charakterystyki jest do-

⁷ W ten sposób odwołujemy się do edycji: C. K. Norwid, *Pisma zebrane*. Wydał Z. Przesmycki. T. A, C, E, F. Warszawa 1911—1912. Liczby obok wskazują strony.

⁸ Por. np. W. Marrené-Morzowska, *Symbolista sprzed pięćdziesięciu laty* („Wędrowiec” 1901, nry 15—17, 19), oraz artykuł anonimowy *Pierwszy symbolista* („Biesiada Literacka” 1908, nry 24—25).

statecznie wyraźny, aby można było pokusić się o próbę odpowiedzi na pytanie, jak wyglądało życie i dzieło Norwida interpretowane w Miriamowskich kategoriach „wielkiej sztuki”.

Przypisy do *Pism zebranych* i krótka, ale podająca wiele nowych faktów biografia Norwida w tomie 8 „Chimery” wyraźnie wskazują na to, iż Miriam zmierzała do dwóch celów. Pragnął stworzyć biografię poety i nie tyle nawet scharakteryzować, co ocenić jego twórczość w kategoriach własnych wartości.

Zainteresowanie redaktora „Chimery” życiorysem Norwida wykraçało znacznie poza ambicje tradycyjnej biografistyki, której celem było odtworzenie losów pisarza i uwarunkowanych nimi przeżyć. Miriam traktował życie i losy Norwida jako modelowy przykład sytuacji genialnego twórcy w społeczeństwie burżuazyjnym. Jedną z najistotniejszych cech świadomości dekadencej było poczucie rzekomo nieuniknionego konfliktu między wybitną jednostką a społeczeństwem. Antagonizm ten, który, jak sądzono, był nie zamierzony i nie zawiniony przez artystę, doprowadzał do tragicznego osamotnienia i wyobcowania ze środowiska. W artykule *Los geniuszów* Miriam powołując się na cytaty z dzieł Norwida pisał:

że zaś duchy genialne [...] nie znają kuglarstw, nie wiedzą, co to kompromis, nie narzucają się tłumowi, pierzchają od banalnego lub brutalnego zgiełku wydarzeń, zbrodniczo nie dostrzegają wielkości, nie schlebiają, nie żebrzą o poklask i, zapatrzone w inne światy, nie myślą przede wszystkim, aby „być przystępnymi” — więc może nigdy nie było tyłu, co w naszym wieku, „przeklętych”, jak Verlaine ich nazywa, tyłu zapomnianych olbrzymów, tyłu niewyomownych twórców, odrzuconych, nieuznanych i nieznanych prawie⁹.

W przekonaniu Miriamy takim polskim poetą „*maudit*”, wyklętym przez współczesnych, tragicznym w swym osamotnieniu i niemożności porozumienia się ze społeczeństwem — był Norwid. Biografia „poety wyklętego” nie mogła ograniczyć się do przedstawienia jego indywidualnych losów, musiała wydobywać i akcentować najistotniejszą sprawę — konflikt pomiędzy społeczeństwem a twórcą. Chcąc pokazać życie Norwida jako wzorcowy przykład tej sytuacji, Miriam musiał w jednakowej mierze interesować się losami poety, jak i sytuacją społeczno-polityczną i kulturalną kraju, który go odepchnął i zapomniał. Musiał pytać, czyją winą były tragiczne dzieje poety, który nie mógł znaleźć ani edytora, ani czytelników swych dzieł. W ten sposób rozszerzał zakres zainteresowań i nie ograniczając się do motywacji psychologicznej tworzył pewien rodzaj socjologicznej konstrukcji biograficznej. Z pewnością nie uświadamiał sobie metodologicznego nowatorstwa swego postępo-

⁹ *Los geniuszów*. „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 11—12.

wania, które było prostą konsekwencją niepokoju drażącego dekadentów. Niepokoju zrodzonego z obserwacji tragicznego konfliktu, istniejącego między nową sztuką a społeczeństwem. Podobnie jak oni — Miriam przerzucał na społeczeństwo całą winę za ten stan rzeczy. Identyfikował przy tym potrzeby i gusty środowiska mieszczańskiego z pragnieniami i potrzebami narodu. Opinie krytyki mieszczańsko-konserwatywnej uważał za wyraz opinii społecznej. Również w zgodzie z pojęciami dekadentyzmu uznał postawę alienacji i tragicznego niezrozumienia za jedyną postawę godną wielkiego artysty. Tym przekonaniom dawał wyraz w wymownych i jasnych w swej intencji sformułowaniach.

Dla tych ludzi ze stanowiska lub dążących do stanowisk bezinteresowny „błędny rycerz prawdy” (por. *Epos nasza*, A, 300—304), jakim był Norwid, nie dbający o żadne sytuacje światowe, nie ubiegający się o sławę i rozgłos, musiał wydać się dziwakiem, wykołajeńcem „zatracałym otrzymane dary” i nadto niewdzięcznikiem kołyszającym się zarozumiałe w swej genialności [...]. Z drugiej strony, ci ludzie „ukształceni”, ludzie doktryn i partyj, tkwiący niewolniczo w różnych rutynach, „literach” i dogmatach, widzący dobro tylko u siebie, a zło bezwzględne u przeciwników, znający miłość tylko dla posłusznych adherentów, dla wszystkich zaś innych nienawiść raczej — nabierali z wolna nieufności względem „kształcającego się” stale, „powracającego wciąż do źródeł” (por. F, 229—230) poety. Nie chcieli czy nie mogli zrozumieć jego szerokich założeń ideowych, jego wszechogarniającej miłości [...]. [F 481—482]

Tak rozumiana antyteza: poeta — społeczeństwo, wynikająca z uprzednio przyjętych koncepcji Miriama, wymagała właściwej sobie metody opisu i oceny zjawisk. Zgodnie z zasadami surowej rzetelności naukowej Miriam nigdy świadomie nie zniekształcał prawdy faktów, nie stosował też metody przemilczania spraw, które mogły świadczyć przeciw jego teoriom. Natomiast we wszystkich swoich artykułach i przypisach chętnie tworzył zbyt łatwe uogólnienia, nie podbudowane dostateczną ilością przekonujących dowodów. Czasem nawet uciekał się do intuicji, która bywała mu pomocna zwłaszcza przy określaniu stosunku Norwida do „tajemnicy bytu”. Pamiętajmy zresztą, że początek XX w. był okresem, w którym nie tylko sztuka, ale i nauka rościła sobie prawo do „intuicyjnego wglądu w istotę rzeczy”. Warto też zwrócić uwagę na metodę powtórzeń i celowych zaostreń tych partii tekstu Miriama, które dotyczyły ataków ówczesnej krytyki.

Dwie postawy składają się na stosunek Miriama do Norwida.

Pierwsza z nich to kult dla poety i jego życia, zaznaczony wyraźnie w takich np. zdaniach:

Skutkiem tych przebolesnych dziejów poety, skazanego niejako za życia na milczenie, przypominać go dzisiaj jest to, w większej części pism, po raz pierwszy objawiać go¹⁰.

¹⁰ Z notat i dokumentów o Norwidzie. „Chimera” 1907, t. 8, z. 22/24, s. 420.

Druga postawa to wyraźna dezaprobatą społeczeństwa polskiego, identyfikowanego ze środowiskiem krytyki i oskarżonego o celowe wykluczenie poety z życia narodowego.

Krokodyle żale — tak pisał Miriam — nad „zwichniętą inteligencją” nikogo już dziś nie złudzą. Zawiść pozioma i niechęć do twórczości wysokiej, samodzielnej, tchną tu wszystkimi porami, a ostatnie porównanie pomnikiem zdrowego smaku Gaszyńskiego zostanie na wieki. Konfrontacja dziś takich głosów z odnośnymi utworami Norwida konieczną jest, aby czytelnik mógł unaocznić sobie, że zapomnienie i prawie zatracenie tego wielkiego poety nie było wypadkiem, trafem, zbiegiem okoliczności, lecz świadomym, wytrwale prowadzonym czynem ówczesnej krytyki narodowej. [A 813—814]

Innym zabiegiem, który służy ujawnieniu pełnej solidarności autora przypisów z Norwidem, jest charakterystyczna metoda posługiwania się cytataми z dzieł poety. Miriam wybierał z utworów te drobne fragmenty, które wyrażają uczucie tragicznej samotności i świadczą o bezowocności wysiłków podejmowanych dla dobra narodu. Niezależnie od tego, czy są to cytaty z utworów lirycznych, czy słowa postaci dramatu, komentator bez żadnych uzasadnień przypisuje im wymowę autobiograficzną. Tak np. fragment życiorysu Norwida opublikowany w tomie 8 „Chimery” zawiera wszystkie wymienione cechy postawy Miriama i prócz tego ujawnia, w jaki sposób autor wykorzystywał cytaty Norwida.

W ostatnich piętnastu latach życia coraz głębsze, coraz zupełniejsze milczenie i zapomnienie otaczają poetę. Wszelkie zabiegi o wydawców, wszelkie starania o jakąkolwiek pracę, o jakieś odczyty, o miejsce sprawozdawcy w kwestiach artystycznych przechodzą bezowocnie. Sprzedaż rysunków i akwarel artysty, żyjącego samotnie i nie zabiegającego o rozgłos na wielkim jarmarku paryskim, idzie coraz oporniej. Położenie materialne pogarsza się z dniem każdym — i w r. 1877 poeta widzi się zmuszonym szukać przytułku w zakładzie Św. Kazimierza. Tam wciąż jeszcze — zaiste, niezwyklej czcigodnej mocy duch! — tworzy, rysuje, pisze, i to rzeczy przepiękne, pierwszorzędne — aż wreszcie (20 maja 1883 r.) przychodzi śmierć oswobodzicielka — „I porwan jest ku złotym na niebie plejadom. Gdzie wolność...” Danych o tej przebolesnej życiowo i całej w duchu epoce dość znaczną posiadamy już ilość¹¹.

W podobnym kontekście życiorysowym pojawiają się jako cytaty słowa Krakusa. Utwory Norwida — pisał Miriam —

Powstawały tedy wśród najcięższych warunków, bo jeśli pominąć położenie materialne, nie zapewniające potrzebnego spokoju, oraz te przebolesne chwile zwątpień, o których świadczą *Modlitwa* (s. 28) i *Aerumnarum plenus* (s. 25) — w osamotnieniu duchowym tak zupełnym, że czuje się dopiero, jak osobistym był akcent rozpaczego westchnienia Krakusa w nieco późniejszej, drugiej jego redakcji:

¹¹ *Ibidem*, s. 452.

„Zeby choć jedno serce było ze mną! —
 Zeby choć ręka jedna,
 Zeby choć jedno ramię
 Było ze mną!”

Nikt nie był z nim¹².

Patetyczne zwroty, takie jak „zaiste, niezwyklej, czcigodnej mocy duch” czy „Nikt nie był z nim”, wtrąca Miriam dla podkreślenia swej solidarności z poetą. Prócz częstej tego rodzaju ingerencji bezpośredniej cała warstwa stylistyczna przypisów jest nasycona emocjonalnością wyrażaną pośrednio za pomocą celowo dobranego słownictwa (np. często powtarzany przymiotnik „przebolesny”), specyficznej struktury zdań, patetyczności i retoryczności stylu. Wszystkie te zabiegi dokonywane na bogatym sprawdzonym materiale faktów z życia Norwida nie wyczerpują jeszcze całej metody „objawiania” wielkiego artysty. Miriam bowiem sam uogólniał swoje obserwacje i wykazywał czytelnikowi typowość losu Norwida.

Norwid — pisał — jeszcze bez doświadczenia życiowego, jeszcze w chwilach młodzieńczo ufniejszych, czuł, że losem cichych a niezłomnych bojowników prawdy musi być — nie tylko w zamętach jakichkolwiek, lecz zawsze jednak — wysamotnienie, czy to pod gradem kamieni, czy w klasztorze, jak pokazał nam Zwolona, czy też w murach obojętności i zapomnienia, jak jemu samemu los przypadł. Im prawda głębsza, bezinteresowniejsza, mniej skłonna do kompromisów, bardziej wymagająca pracy i wytrwałości, mniej dogadzająca partiom, doktrynom i w ogóle ograniczonościom cielesnym — tym pewniej „nie ma sklepień, co by echem jej odrzekły —” tym pewniejsza taka doła jej gladiatorów. Powiedzą o nich: wariat, „powiedzą: umarł — językiem z papieru”. [C 407]

Miriam nie pytał tu o istotne przyczyny tak uogólnionego konfliktu między artystą a społeczeństwem. Skłonny był natomiast tłumaczyć tragizm tej sytuacji za pomocą jakiegoś fatum ciężącego nad życiem ludzkości. Cóż bowiem innego oznaczało stwierdzenie, że „losem bojowników prawdy” musi być „wysamotnienie”. Dochodząc do tych typizujących uogólnień, Miriam rezygnował nawet z tych argumentów, które nagromadził pokazując Norwida na tle ówczesnego środowiska krytyczno-literackiego, i oceniał jego losy z pozycji dekadencej „mitu artysty”. Mit ten nie przeszkodził mu jednak zrozumieć krzywd spowodowanych konfliktem między niedojrzałym do wielkiej sztuki społeczeństwem a genialnym poetą, który na próżno ponawiał wielokrotne próby przekazania narodowi swej wspaniałej sztuki. Konflikt ten w przekonaniu Miriama był równie tragiczny dla osamotnionego twórcy, jak i dla narodu, który w ten sposób utracił cenne osiągnięcia w dziedzinie myśli i sztuki. W przypisie do *Promethidiona* stwierdzał:

¹² Przypis do *Bogumita*, s. 548.

Wielka „myśl polska” — skutkiem niechęci swoich — nie zdołała ujawnić się i zawiadnąć światem. Zawładnęli nim inni, szczęśliwsi, Anglicy, Ruskinowie i Morrisowie, rozwijający — acz nie tak wszechstronnie i bardziej empirycznie — analogiczne idee. [A 821]

Wskazując na dwustronnie tragiczne skutki konfliktu między artystą a społeczeństwem, Miriam wychodził poza elitaryzm mitu artysty. Odchodził się od jego ograniczeń jeszcze bardziej, podejmując zadanie „objawienia” Norwida kulturze polskiej. W świetle bowiem „mitu artysty” działalność krytyczna i edytorska Miriama stawała się heroiczną próbą przezwyciężenia „fatum” ciężącego na losach „poety wyklętego”.

Nie tylko życie Norwida było w pojęciu Miriama modelem sytuacji współczesnego wielkiego artysty. Współczesna modernizmowi była także jego sztuka. W *Prospekcie* edytor pisał:

Odpoznaliśmy w Norwidzie siebie samych dopiero, swoje i swojej epoki myśli i mniemania. Zapatrzeni wyłącznie w związku jego i powinowactwa z dzisiejszością, omijamy może inne, bardziej zasadnicze i dalej przyszłościowe w nim pierwiastki, podobnie jak niegdyś współcześni obojętnie przeszli koło imponujących nam obecnie proroczością swą drogowskazów. [C II]

Słowa Miriama określają trafnie jego stosunek do Norwida. To właśnie redaktor „Chimery” zbierał argumenty i dowodził, że Norwid jest pisarzem współczesnym, że jest po prostu pierwszym z modernistów. To Miriam, zasugerowany „powinowactwami Norwida z dzisiejszością”, szukał i znajdował w jego twórczości to, co potwierdzało tę koncepcję.

W zeszycie 1 „Chimery”, niedaleko od swego artykułu *Los geniuszów*, redaktor opublikował *Ad leones* z wyraźnym celem, aby opowiadaniem Norwida wzmocnić własne oskarżenia przeciw społeczeństwu, które nie rozumie i nie potrzebuje wielkiej sztuki. Przypisy do *Ad leones*, opublikowane w r. 1912, potwierdzają domysł, dlaczego właśnie ten utwór został wysunięty na czołowe miejsce w zeszycie 1. Miriam tak wyjaśniał genezę i sens opowiadania:

Ten sam salon, który w maju r. 1881 wywołał obie przesłane Wagnerowi krytyki, zbudził w poecie bezpośrednio potem trwalsze pragnienie satyry. Ten jarmark oczywisty, te przystosowywania się, te zabiegi o zamówienia oficjalne [...], ta w gruncie obojętność dla sztuki, ta gotowość sprzedania jej za takie czy inne „trzydzieści srebrników”, to rajfurskie stanowisko prasy i krytyki, te stręczycielstwa, poddawania, nastrajania, zalecania — musiały drażnić go w najwyższym stopniu swą obłudą i bezczelnością. „Co innego jest bazgrać i bałamucić” — czytamy brutalny prawie wykrzyk we *Wszystkich ekspozycjach razem* — „a co innego mówić rzecz”. I rzecz ta, reakcja ta przeciwko handlarstwu wszystkim, co się poczyna z dziewiczego natchnienia myśli, w epicki — w drugiej połowie roku 1881 — jęła mu się układać obraz satyryczny. [E 290]

Symbole i metafory Norwida wyrażały protest przeciw stosunkom w społeczeństwie kapitalistycznym, skazującym pisarza na „redakcję,

która jest redukcją”, i był buntem przeciw wszelkim ograniczeniom indywidualności twórczej.

Miriam w *Losie geniuszów* rozwijał w sposób apodyktyczny twierdzenia o wiecznej samotności artysty i przytaczał cytaty z *Rzeczy o wolności słowa*, który w poprawnej formie brzmi:

Lecz kto tworzy, ten wielkim i samotnym losem
Niesiony jest, gdzie twórczość, więc blisko z chaosem.

Przeciwstawiając „olbrzymów ducha” społeczeństwu burżuazyjnemu, redaktor „Chimery” wyrażał się z najwyższą pogardą o poziomie intelektualnym i moralnym środowisk, w którym musi żyć i tworzyć współczesny artysta. Oburzał się na upadek wielkiej sztuki, wywołany jego zdaniem „ochłokratyczną równością”, która „zaprzepaściła hierarchię”. Oczywiście demagogiczne pseudoargumenty i styl artykułu Miriama odbiegały daleko od epickiego spokoju i artystycznej dojrzałości *Ad leones*. Nie chodzi tu jednak o porównanie wartości myśli czy sztuki. Chodzi o zrozumienie intencji redaktora „Chimery”, który wprowadzał Norwida do pisma niemal jako współpracownika, wyrażającego w formie dzieła sztuki tendencje podobne tym, jakie Miriam formułował w stylu pseudonaukowych dysertacji.

Na czym polegała nowoczesność Norwida, tak oczywista dla redaktora „Chimery”, że aż zasłaniająca mu inne „przyszłościowe” elementy sztuki i myśli poety? Miriam parokrotnie próbował w formie stwierdzeń ogólnych scharakteryzować nowatorstwo sztuki Norwida i określić jego miejsce w rozwoju literatury europejskiej. W przypisach do wiersza *Polka* stwierdzał:

Potem sam, jako harfiarz drugi, jał śpiewać „*son rêve familier*” [...], a w pieśni tej — pod każdym względem — wyprzedził czasy. Dopiero znacznie później, u Verlaine’a i Viélé-Griffina, poznała Europa takie ciche, proste, a przenikające, takie cudownie sugestywne słowa i wiersze, jak tu np. w strofie II; dopiero po *vers-libre*’ystach francuskich nauczyła się takich bezwzględnie wolnych, do każdego przegubu myśli czy uczucia jak zwilżona draperia przylegających rytmów.

Zdumiewający ten, zaiste, twórca był cały człowiekiem przyszłości. Gdzie tknąć, wszędzie u niego spotykamy pierwiastki, które dopiero w kilkadziesiąt lat później wywalczyły sobie prawo bytu. W *Promethidionie* wyprzedził prerafaelitów angielskich, w *Wandzie* i *Krakusie* Wyspiańskiego, w takich jak niniejszy utworach cały symbolizm francuski — że nie będziemy dalej mnożyli przykładów. Dlatego współcześni jego „szli i przeszli w historii oklasku”, gdy on minął odtrącony i zapomniany. [A 937]

W komentarzu do *A Dorio ad Phrygium* Miriam uzupełniał swe sądy dotyczące nowatorstwa Norwida w dziedzinie wersyfikacji:

Zaznaczyć wszakże trzeba, że Norwid wyprzedził w tej reformie nie tylko swoją współczesną, lecz i dzisiejszą Polskę, gdzie, zwłaszcza teoretycznie, nie

tylko wiersz wolny, lecz nawet biały lub męskorymowy za sprzeczny z duchem języka się uważa. Więcej, wyprzedził i całą Europę, gdzie znaczenie wiersza wolnego dopiero symboliści francuscy pod koniec ubiegłego stulecia podnieśli, nie tak daleko, jak on, i nie tak głęboko zresztą w swojej reformie sięgając. Nawet po nich znaleźć można w urzeczywistnieniach Norwida pierwiastki nowe, które przyszłość dopiero oceni⁴³.

Słusznie eksponując najłatwiej zauważalny element nowatorstwa weryfikacyjnego, Miriam tylko napomykał o innych analogiach z nowoczesną sztuką. Najważniejsze stwierdzenie tego fragmentu, że Norwid wyprzedził cały symbolizm francuski, opierało się na przykładowym wymienieniu wiersza *Polka*. W innych przypisach, np. do *Cywilizacji* czy *Spartakusa*, edytor próbował zastosować swoje rozumienie symbolu przy wyjaśnianiu genezy i sensu tych utworów. Ponieważ rozumiał symbol jako obraz, który powstaje wówczas, gdy „dusza poety” styka się z tajemnicą bytu, i który wobec tego wskazuje pośrednio na treści wyłącznie metafizyczne — taką interpretację stosował wobec pewnych utworów Norwida. O *Spartakusie* pisał:

Same akcenty, niezwykle gwałtowne i przejmujące, wskazują, że poeta miał na myśli nie treść czasową, gdzieś przypadkiem zdarzoną lub zdarzyć się mogącą, lecz jakieś wieki, nieustannie powtarzające się gladiatorstwa, że piorunujące konstatacje Spartakusa są symbolem nieprzemijającego „wszech-falszu zewnętrznego świata”, który swój gwar ma za grom dziejów, a wszelką szczerą siłę, szczerą walkę, szczerą prawdę rycerstwo — za lechtające jeno nerwy *circenses*. [A 1054]

Symboliczny sens *Cywilizacji* wyjaśniał w kategoriach myślenia mistycznego:

Zbieg wszystkich pobudek tych, który w wielostronnej naturze plastyka, poety, myśliciela i mistyka razem, specjalnie podatny grunt dla siebie znalazł — zaznacza się wyraziście w całym utworze i czyni zeń, zamiast łatwej przy takich analogizacjach widmowej, martwej alegorii, symbol pulsujący życiem, a bezgraniczny, wiążący najdotykalsze szczegóły z najbardziej tajemniczymi, nieuchwytnymi oddaliami. Nie o analogiach już mówić tu trzeba, lecz o jakimś koncentrycznym poszerzaniu się znaczeń, o jakichś coraz dalszych ich falach i kręgach, rozchodzących się ku ledwo dostrzegalnym horyzontom, i aż poza nie, aż ku niepojęciu, przed którym osłupiała zatrzymuje się ziemską świadomość — jak w owej końcowej z „szarą siostrą” rozmowie. [E 263—264]

Nie oczekujemy od Miriamy precyzyjniejszych wyjaśnień. Nie zajmował się nauką o wierszu i nie umiał wyjść poza wczesne dyskusje o symbolizmie, które w gruncie rzeczy przeciwstawiały symbol — alegorii na tej zasadzie, że symbol wskazuje na tajemnicę bytu, alegoria zaś nie ma tych ambicji. Miriam popadał więc w retorykę tam, gdzie próbował określić najwyższe w swym pojęciu ambicje poznawczo-me-

⁴³ „Myśl Polska” 1915, z. 3, s. 442.

tafizyczne sztuki. Była to prosta konsekwencja faktu, że idealistyczne, bliskie mistycyzmowi określenie istoty sztuki nie da się przełożyć na zrationalizowane kategorie pojęciowe. Można w nie wierzyć lub nie wierzyć. Niepodobna ich racjonalnie uzasadnić. Mimo że metoda krytyczna Miriama nie wystarczała do scharakteryzowania symbolizmu Norwida, intencja i kierunek poszukiwań były słuszne i wskazywały istotne analogie między sztuką Norwida a modernizmem.

Dalsze spostrzeżenie w zacytowanym fragmencie dotyczy prekursorstwa Norwida w stosunku do prerafaelitów angielskich. Něco szerzej Miriam omawia tę sprawę w przypisie do *Promethidiona*. Wyrażając ubolewanie nad tym, że nowatorstwo poety zostało zaprzepaszczone, edytor przypomina:

owa to rozprawka z r. 1858, stanowiąca nie rozwinięcie jakichś szczegółów, lecz ustalenie i pogłębienie najkardynalniejszych, najbardziej zasadniczych punktów, jest dalszym ciągiem i uzupełnieniem „zarysów” *Promethidionowych*. Obie książeczki razem, mimo drobnych rozmiarów, więcej zawierają treści niż dziesiątki grubych tomów z ilustracjami czy bez ilustracji. Dziś jeszcze — mimo zwycięstwa wielkich reformatorów angielskich — kryją one w sobie nie dojrzone dotąd przez nikogo, żywiące ziarna prawd wielkich, zasadniczych, przełomowych. Wielka „myśl polska” ciągle jeszcze leży na drodze, czekając, kto ją podejmie. A ma ona w sobie coś więcej nad analogie z Ruskinami i Morrisami — i dalszą rezygnacją jest poprzestawanie na powierzchownych z nimi porównaniach. [A 822]

Końcowe stwierdzenia i apel Miriama wskazują, że autor zdawał sobie sprawę z tego, iż może jedynie zarysować drogę, którą należy pójść, chcąc badać filozofię i estetykę Norwida. Zastrzegał się też, że analogie z prerafaelitami nie wyczerpują całej treści ideowej pism estetycznych Norwida. Sam próbował dwukrotnie scharakteryzować problematykę *Promethidiona*, powracając do niej w r. 1933 w nowym przypisie do *Bogumiła*, ale nie zdołał wyjść poza ogólnikowe stwierdzenia o metafizycznej głębi estetyki Norwida. Pisał:

Jak tam, tak i tu do takich poeta sięgnął głębi, takich podstawowych dotknął punktów, takie wszechstronne wyprowadził konsekwencje, taką pełnią przyszłościowych, życiodajnych rzucił wątków, że nie dziw, iż w późniejszej jego twórczości co chwila spotykamy rzeczy bądź stanowiące jakby ciąg dalszy tego „danego na początek” „testamentu sumiennej myśli”, bądź w ten czy ów sposób z nim się wiążące¹⁴.

Próba określenia wartości estetycznej *Promethidiona* mówiła o „dantejskości dydaktyki”, która nie ma nic wspólnego z tendencyjnością, o ponadczasowości zagadnień i „odwiecznej wiedzy”, ujawniających się w kształtach „hymnu czy dytyrambu”. Nawet cytując najbardziej zna-

¹⁴ Przypis do *Bogumiła*, s. 548.

mienne słowa Norwida o miejscu sztuki „na prac ludzkich wieży”, kierujące w stronę bliższych porównań z prerafaelitami i wprost prowokujące do określenia istotnego nowatorstwa i samodzielności myśli Norwida — Miriam wracał do uogólnień o roli sztuki „wcielającej, tłumaczącej, usymbolizującej [...] ducha narodu” (A 803).

Przykładając do sztuki Norwida własne kryteria ocen, które uzależniały wartość dzieła od stosunku do „tajemnicy bytu” i stawiały mu wymagania ogólnoludzkiej ponadczasowości, Miriam w bardzo specyficzny sposób charakteryzował ludowość w twórczości Norwida. Sposób, w jaki Norwid wchłaniał do swojej sztuki i przetwarzał pierwiastki ludowe, wydawał mu się nowatorski i współczesny. Przede wszystkim podkreślał zasługi poety, który w *Epilogu do Promethidiona* stawiał postulat „podnoszenia ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej ludzkość całą”. Następnie, jakby zapominając o twórczym nasyceńcu poezji romantycznej pieśnią ludową, porównywał „charakter poezji gminnej” Norwida z jakimś ludomańskim mitem modernizmu, sugerując, iż właśnie taka ludowość poprzedzała utwory Norwida. Słowa Miriama, określające charakter ludowości w literaturze polskiej przed Norwidem — przywodzą na myśl nie romantyzm, lecz ideologię „Głosu” lub *Chłopów* Reymonta. W przypisie do *Częstochowskich wierszy* Miriam pisał:

On jeden może nie wnosił do utworów tego rodzaju obcych ludowi sentymentów i czułościowości, nie przesadzał jego rozhasań czy rozręsknień, nie zadawał się anegdotami i rodzajowościami, nie uganiał za szczegółami lokalnymi, prowincjonalnymi, nie widział w ludzie rozochoconego jedynie parobczaka lub uciśnionego najmity, lub wyłącznego zbawcy kraju i społeczeństwa. [A 890]

Przeciwstawiając dziełom Norwida ten fałszywy mit ludomaństwa, Miriam przypisywał autorowi *Częstochowskich wierszy* świadomą intencję stworzenia legendy innego typu. Pisał, że Norwid widział w ludzie

przede wszystkim człowieka odrębnego typu, mocniej od innych warstw społecznych związanego z przeszłością i prostotą pierwotną, patrzącego w swój specjalny sposób na życie całe, na „wszystko, co przed oczyma” i co dalej za ich dosięgiem. [...] On też jeden podjąć mógł — nie wypadając ani na chwilę z tonu ludowego — nie już epizod jakiś, lecz to zdumiewające epos całego życia „chłopa-dorobka”, od najcodzienniejszych szczegółów zewnętrznych, zajęć i wrażeń aż do wewnętrznej pełni wiary gorącej, aż do tych swoistych, dziwnie naturalnie przewijających się z potocznością metafizyk ludowych, aż do tych żywiących snów wyobraźni na tłach dziejowych i legendarnych. [A 890—891]

Ta sugestia Miriama wiązała się z jednym z postulatów sztuki modernistycznej, która idąc w ślady Wagnera, uważała legendy i mity za najwyższe formy artystycznego poznania.

Podobne walory Miriam dostrzega w misteriach Norwida, które jego zdaniem tworzą najbardziej wartościowe uogólnienia, wydobywając z ludowości jej pierwiastki ogólnoludzkie i ponadczasowe. Przypis do *Wandy* wyraża to w sposób następujący:

miał tu [tj. w *Promethidionie*] jakby wskazane urzeczywistnienie w twórczym dotarciu aż do dna legend, aż do mitycznego ich uwarstwienia, aż do ukrytej w nich prawdy powszechnej i wieczno-ludzkiej — bez naruszenia jednocześnie tradycji podań, ich składowych części i cech narodowo-indywidualnych. [C 418]

Ostatnią z ważniejszych analogii, którą Miriam dostrzegał między własnymi poglądami na sztukę a myślą Norwida, był stosunek do prozy epickiej. Sprawa ta została opracowana szerzej, gdyż redaktor „Chimery” zajmował się nią nie tylko w *Uwagach wstępnych* do tomu E i w przypisie do wiersza Norwida *Powieść*, ale także w jednym z własnych artykułów, zatytułowanym *Powieść*¹⁵. Uderzająca jest przy tym zbieżność w metodzie opracowania tych trzech tekstów. W przypisach Miriam najpierw eksponuje te sądy Norwida, które krytycznie oceniały współczesne poecie „romanse”, następnie podnosi słuszne jego zdaniem zarzuty wobec społeczeństwa i recenzentów, wreszcie próbuje określić, na czym polegało nowatorstwo prozy epickiej Norwida. W identyczny sposób został zbudowany własny artykuł Miriam o powieści. Podobieństwo jest tym bardziej zaskakujące, że Miriam właściwie nie wykraczał poza argumenty Norwida skierowane przeciw komercjalizacji literatury i przeciw obniżeniu poziomu powieści, spowodowanemu niedojrzałością społeczeństwa. Wielki atak na naturalizm, gwałtowne protesty przeciw opisowości (apel Mallarmégo: „*Point de reportage*”), krytyka ograniczeń światopoglądowych i estetycznych realizmu mieszczańskiego — wszystkie te wstrząsy, które przeżywała myśl europejska w latach 1885—1900, nie dotarły do Miriam. Artykuł jego powtarzał za Norwidem typowe dla lat 1860—1870 oskarżenia przeciw powoływaniu „powieściopisarza na zawód” i sprowadzaniu „wolnego twórcy do roli stałego, systematycznego fabrykanta”. Warto porównać te określenia Miriam z określeniami, którymi charakteryzuje stosunek Norwida do „romansistów”.

Co go raziło, co po odpychało, kilka cytat odnośnych uwidoczni z łatwością. Naprzód, normalna przemyślowość tej twórczości: „...sami już romansów” — czytamy w *Milczeniu* (F, 371) — „dziewięćset na rok, coś jakby trzy na dzień... i to zawsze jeden tylko romans, ów ostatni, ów interesujący romans obchodzić winien...” Dalej, związane nieodzownie z tą przemyślowością kompromisy, szablony, fabrykacje rzeczy „zajmujących”, fałszywe ustosunkowania pierwiastków zasadniczych i szczegółów anegdotycznych jeno, zaniedbanie istotnej prawdy i wagi życia gwoili migotliwym zjawiskom powierzchow-

¹⁵ *Powieść*. „Chimera” 1901, t. 3, z. 7/8, s. 312—318.

nym i efemerycznym, wreszcie rozwlekłości nadaremne i miejsce tylko zabierające. [E 242]

I nieco dalej:

Robiąc te zarzuty, zdawał sobie Norwid jednocześnie sprawę, że nie wszystko jest winą piszących, że winne są nie mniej: niekulturalne otoczenie, niesprawiona publiczność, wadliwości krytyki, jednym słowem, „brak sklepień”, aby twórcy echem odpowiedzię mogły. [E 243]

W końcowej części artykułu Miriam próbuje określić, jaka powinna być nowa powieść. Żądając od pisarza, aby „w mikrokosmie powieści” dał „nam odczuć drgania wiecznych, nieprzemijających pierwiastków bytu”, podbudowuje ten postulat cytataми z *Milczenia* Norwida:

A to się dzieje, gdy powieściopisarz sięgnie wystarczająco ku głębiom, ku owym „*choses merveilleuses qui se voient au-delà de l'île du Thulé*”; gdy nie zadowolony się powierzchownym odtworzeniem jakiegoś oderwanego od całości, a więc martwego fenomenu, lecz da odczuć całą sieć niewidzialnych nici, pasem, ogniw, dzięki którym tenże spólpulsuje z wielką jednią bytu i jest właściwie tylko jedną z jej stron niepoliczonych; gdy — jak mówi Norwid — tak „zestosuje usatkwony swój myślny organizm do ustroju nieustannego w harmoniach stworzenia monologu wiecznego”, że będzie mógł „na huczące morza działalności i energii rzucić z góry onymi wielkimi liniami, których zarysem i proporcją zwykł był Ajschylos postaci dwie urabiać z narodów i kroci”¹⁶.

Wcielając do swych własnych rozważań teoretycznych cytaty i myśli Norwida, Miriam równocześnie próbował określić, na czym polega specyficzność prozy epickiej tego artysty. Najważniejsze spostrzeżenie dotyczy autobiograficznego charakteru prozy Norwida. Miriam powołuje się na własne słowa poety, który traktował swe dzieła jako „pamiętnik artysty” „obłądny!... ależ — wielce rzeczywisty”.

Taka geneza — stwierdzał — musiała nadać nielicznym przykładom epickiej prozy Norwida niezwykłą odrębność typu, a raczej typów, bo nie tylko trudno znaleźć dla nich analogię w całej literaturze naszej i nawet obcej, ale nadto wzajemnie różnią się one między sobą, jak gdyby poeta do każdej z tych legend i nowel z nowym jakimś przystępował „dzieciectwem duszy”. [E 246—247]

Zwracając uwagę na różny od tradycyjnego stosunek do tematu i subiektywną prawdę wyrazu nowel, Miriam dotykała tu, bez pełnego uświadomienia sobie sensu swych spostrzeżeń, sprawy niezmiernie istotnej. Przecież jedną z najbardziej zasadniczych reform, rozpoczętych, a może i dokonanych, przez modernizm w dziedzinie prozy epickiej była zmiana stosunku autora do opisywanej rzeczywistości. Dziewiętnastowieczna powieść realizmu i naturalizmu była zbiektywizowaną relacją wszytkowiedzącego narratora, który stał ponad opisywanym życiem i znał prawa nim rządzące. Świadomość modernistyczna w oparciu o tezy idealizmu

¹⁶ *Ibidem*, s. 317.

subiektywnego i z pomocą nowej psychologii zamieniła dualistyczną koncepcję przeciwstawiającą powieściopisarza — rzeczywistości na koncepcję autora przeżywającego niepoznawalny inaczej świat. Rezultatem tych teorii, których związki z idealizmem subiektywnym stawały się coraz luźniejsze, była radykalna zmiana formy powieści. Miejsce obiektywnego obserwatora faktów zajmował coraz częściej narrator opowiadający o własnych przeżyciach i wyrażający własne opinie o przedstawianych ludziach i zdarzeniach. Zakres jego własnej wiedzy i doświadczeń ograniczał pole obserwacyj oraz wymagał od czytelnika zrozumienia nie tylko świata przedstawionego, lecz również punktu widzenia i sądów autora. Ta zasadnicza reforma powieści, która doprowadziła do stworzenia dwu nurtów prozy w w. XX i umożliwiła dalszy rozwój form powieściowych, dopiero się dokonywała w okresie, kiedy Miriam zastanawiał się nad prozą epicką Norwida. Nie wiadomo, czy redaktor „Chimery” znał europejską powieść początków XX wieku. W każdym razie zwrócił uwagę na prekursorstwo Norwida także i w tej dziedzinie literatury, pokazując, jak autor *Ad leones* w sposób niezwykle dojrzały łączył subiektywizm relacji z szacunkiem dla surowej prawdy rzeczywistości.

Postawa autora, który poprzez swe utwory pragnie przekazać własne przeżycie przedstawionych zdarzeń i własny sąd o nich, jest postawą moralisty. Norwid, a za nim Miriam byli jak najdalei od pojmowania moralistyki jako propagandy zastanych norm etycznych. Pisarz moralista w rozumieniu Norwida pragnie kształtować nowe rozumienie sensu życia indywidualnego i społecznego, ustala nowe kategorie wartości. Takie zadania stoją przed artystą narodowym, który „organizuje wyobraźnię, jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu”. Miriam solidaryzował się z autorem *Promethidiona* w takim określaniu zadań i roli sztuki. W ten sposób do modernistycznego mitu artysty włączał pewne elementy romantycznego pojęcia wieszczki narodowego i wykraczał poza alienację i elitaryzm dekadentyzmu.

Można przypuszczać, że właśnie bezpośrednio wpływy myśli Norwida pogłębiły koncepcje redaktora „Chimery” i pozwoliły mu wbrew postulatom świadomości dekadencckiej zaliczać do wysoko cenionych dzieł sztuki nie tylko twórczość poetycką, ale i prozaiczną wszystkich wybitniejszych młodych pisarzy. Odpierając zarzuty, że „dzisiejsza literatura to niewyklarowane fermenty lub bigosy amatorskie, że modernizm choruje na niemoc, że umie tylko przywłaszczać sobie dawniejsze lub cudze tematy i poglądy”, Miriam wymieniał następujące tytuły i autorów:

Wszystko to — pomnijmy — „gada się” w chwili, gdy królewskim zaiste orszakiem pojawiają się *Popioły*, *Na wzgórzu śmierci*, *Salve Regina*, *Próchno*, *Kłatwa*, *Achilleis*, *Chłopi*, liryki Micińskiego i Staffa [...] ¹⁷.

¹⁷ *Modernizm i poszukiwacze arcydzieł*. „Chimera” 1904, t. 7, z. 19, s. 141.

Redaktor „Chimery” w innych artykułach dorzucał jeszcze nowe nazwiska, ale — na co warto zwrócić uwagę — tylko raz wymienił Przybyszewskiego jako autora nowatorskiej literatury.

Miriam był pierwszym prawdziwym znawcą twórczości Norwida i odkrywcą wielu zapomnianych w czasopiśmie bądź w ogóle nie publikowanych jego utworów. Zebrał i wydał korespondencję poety. Opatrzył swe wydania przypisami, które ciągle czekają na zasłużoną kompetentną ocenę filologiczną i historycznoliteracką. Redaktor „Chimery” był równocześnie krytykiem i publicystą, miał wielkie ambicje teoretyka i reformatora sztuki. Nawet wprowadzając Norwida do literatury polskiej, nie zamierzał zachowywać obiektywizmu historyka literatury porządkującego przeszłość. Chciał pokazać Norwida jako pisarza i myśliciela najzupełniej współczesnego, którego testament filozoficzny i estetyczny otwiera w najodpowiedniejszej chwili, gdy krytyka i społeczeństwo już dojrzały do tego, aby zrozumieć myśl poety i przeżyć jego dzieło. W spuściźnie Norwida poszukiwał więc przede wszystkim prekursorskich w stosunku do modernizmu koncepcji ideowych i estetycznych.

Ogólnych swych spostrzeżeń dotyczących związków Norwida ze współczesnością nie podbudowywał dostatecznie szeroką motywacją, często poprzestając na intuicyjnym chwytaniu analogii i zbieżności myśli poety ze świadomością modernizmu. Czasem narzucał Norwidowi własne poglądy bądź doszukiwał się w jego utworach intencji, które wykaczały poza zamierzenia autora. Niekiedy wartość utworów Norwida mierzył wątpliwej wartości próbą „metafizycznej głębi” i ahistorycznej ponadczasowości. Życiorys artysty komponował na wzór tragicznej biografii „poety przekłętego”. Trudno jest naprawdę oddzielić wielkie zasługi Miriama od jego „nadużyć” krytycznych. Trzeba więc zapytać o cel takiego postępowania, nie dlatego aby cel usprawiedliwiał środki, ale dlatego że pozwala wiele wyjaśnić.

Odpowiedzi nie można szukać we własnych uzasadnieniach Miriama, gdyż nie napisał monografii o Norwidzie, która by określiła wyraźniej miejsce i rolę poety w rozwoju literatury polskiej. Redaktor „Chimery” nie stworzył też żadnej, choćby próbnej, syntezy modernizmu, poprzestając na rozwijaniu poszczególnych postulatów zapożyczonych ze świadomości dekadentyzmu francuskiego lat 1875—1885. Jednakże niewątpliwie jego sposób opracowywania życiorysu i twórczości Norwida oraz stałe posługiwanie się cytatami z utworów poety jako argumentami gwarantującymi słuszność własnych opinii świadczą o czymś więcej niż o kulcie żywionym dla poety przeszłości. Świadczą o tym, że Miriam pragnął wzbogacić i nasycić polską literaturę współczesną treściami filozoficznymi, moralnymi, estetycznymi dzieł Norwida. Pragnął odrobić krzywdę wyrządzoną poecie, którego dzieła nie dotarły w porę do spo-

leczeństwa, aby pokazać, że literaturę polską stać było na prekursora tej miary co Baudelaire.

Miriam nie walczył dla Norwida o miejsce „czwartego wieszca”. Wyznaczał mu natomiast rolę prekursora, który dokonał wielkiego prze-wartościowania zastanych wartości filozoficznych i estetycznych i który przygotował drogę nowatorskiej myśli i sztuce polskiej. Norwid nie odegrał tej roli we właściwym czasie. Miriam jednak był przekonany, że sztuka wielkiego artysty, zbliżona w swych ogólnych tendencjach i formach do sztuki modernizmu, może wzbogacić i nasycić nową świa-domość, dając jej filozoficzne oparcie i wzory estetyczne. W ten sposób Miriam wiązał sztukę współczesną z tradycją narodową i uważał ją za kontynuatorkę najwyższych osiągnięć artystycznych przeszłości. Kon-cepcja Miriama nie dojrzała do kształtu syntetycznej kontrpropozycji, którą można by było przeciwstawić poglądom Matuszewskiego czy Feld-mana, poszukującym genezy modernizmu w romantyzmie, a zwłaszcza w jego końcowym okresie. Jednakże na tle współczesnych badań wią-żących modernizm z reakcją antypozytywistyczną i antyracjonalistyczną i uzależniających charakter procesów literackich od przeobrażeń poli-tyczno-społecznych — przerzucanie zbyt odległych pomostów pomiędzy różnymi epokami literackimi budzi uzasadniony niepokój. Dlatego wła-śnie propozycja Miriama wydaje się warta głębszego zainteresowania, gdyż z pewnością ukazuje nowe możliwości kształtowania modelu pol-skiego modernizmu.