

# Marian Tatara

---

## O "Trzech strofkach" Cypriana Norwida

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/3, 129-141

---

1980

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.

MARIAN TATARA

### O „TRZECH STROFKACH” CYPRIANA NORWIDA

Wiersz Norwida *Trzy strofki* przynależy do niezbyt licznej grupy liryków, które zostały opublikowane jeszcze za życia poety. Daty powstania tego utworu: 1854, i ogłoszenia drukiem w krakowskim „Czasie”: 1858, nie są bez znaczenia. Zdają się bowiem więcej wyjaśniać — niż, skądinąd konieczne, wywody o adresatce, pani Kalergis, oraz zestawienia z odpowiednimi fragmentami korespondencji z Marią Trembicką. Wyjaśnienie genezy *Trzech strofek* może przyczynić się jedynie do pełniejszego zrozumienia warstwy semantycznej, nie przedstawiającej zresztą większych kłopotów.

Lata 1854 i 1858 wskazują na początek drugiej połowy XIX stulecia, na czas, kiedy w zachodniej Europie po klęsce Wiosny Ludów romantyzm polityczny przeszedł już do historii, a literatura i sztuka romantyczna znalazły się w odwróceniu. Dla kultury polskiej również skończyła się świetność epoki. Kiedy Norwid pisał ów wiersz, nie żyli już Słowacki i Chopin, a ogłosił go po śmierci Mickiewicza i na rok przed zgonem Krasińskiego. Przypomniane w tym miejscu znane fakty wyraźnie określają odmienną sytuację historyczną i psychologiczną, w jakiej powstały *Trzy strofki*. I dlatego rzeczą najbardziej wyczuwalną jest jego ton uczuciowy inny niż w romantycznej poezji miłosnej.

Sytuację podmiotu lirycznego określa w sposób jasny i niedwuznaczny odrzucenie go przez kobietę, która w dodatku rości doń jakieś pretensje. Nie jest to sytuacja nadzwyczajna, chciałoby się rzec, że banalna. Utworów literackich ukazujących ową sytuację można znaleźć wiele, i to bez większego zachodu. Jak wówczas zachowuje się romantyk? Mickiewicz daje nam aż dwa świadectwa. Pierwsze z nich to *Do M\*\*\**. *Wiersz napisany w roku 1823*:

Precz z moich oczu!... posłucham od razu,  
Precz z mego serca!... i serce posłucha,  
Precz z mej pamięci!... nie... tego rozkazu  
Moja i twoja pamięć nie posłucha.

Jak cień tym dłuższy, gdy padnie z daleka,  
Tym szerzej koło żałobne roztoczy...

Tak moja postać, im dalej ucieka,  
Tym grubszym kirem twą pamięć pomroczy.

Na każdym miejscu i o każdej dobie,  
Gdziem z tobą płakał, gdziem się z tobą bawił,  
Wszędzie i zawsze będę ja przy tobie,  
Bom wszędzie cząstkę mej duszy zostawił<sup>1</sup>.

W siedem lat później Mickiewicz podejmie znów ten temat w *Do\*\*\*. Na Alpach w Splügen 1829*:

Nigdy, więc nigdy z tobą rozstać się nie mogę!  
Morzem płyniesz i lądem idziesz za mną w drogę,  
Na lodowiskach widzę błyszczące twe ślady  
I głos twój słyszę w szumie alpejskiej kaskady,  
I włosy mi się jeżą, kiedy się oglądam,  
I postać twoją widzieć lękam się i żądam.

Oba wiersze łączy wspólna koncepcja udratyzowanego dialogu, który w pierwszym z zacytowanych, już po początkowej zwrotce, zaczyna przekształcać się w „wyznanie, w zapewnienie i w nieodwołalne orzeczenie o związku dwojga osób po wszystkie czasy”<sup>2</sup>:

Wszędzie i zawsze będę ja przy tobie,  
Bom wszędzie cząstkę mej duszy zostawił.

W drugim zaś przypadku wyznanie nie ma już tak stanowczego zakończenia. Zmierza bowiem w kierunku pełnego zadumy i żalu marzenia:

Tam zwleczoną z mych barków okryłbym cię szatą,  
A ty byś przy pasterskim usiadłszy płomieniu  
Usnęła i zbudziła na moim ramieniu!

Oś kompozycyjną w obu lirykach stanowi kontrast pomiędzy wiernym adoratorem a płochą dziewczyną, lekceważącą uczucie mężczyzny. Uczucie wyrażone nie wprost, lecz poprzez wskazanie uwarunkowań psychologicznych — bądź utrwalenie w pamięci wspólnych przeżyć, bądź przez trwającą latami tęsknotę. *Do\*\*\*. Na Alpach w Splügen 1829* staje się przeto dopełnieniem i potwierdzeniem wcześniejszego utworu. Z tego powodu różnią się one nasyceniem stopnia emocji.

Pierwszy z nich zaczyna się potrojonym nakazem: *Precz! Precz z oczu, serca i pamięci*. Rozkaźniki te przywodzące na pamięć zaklęcia wprowadzają od razu najwyższy stopień zaangażowania uczuciowego. Drugi z wierszy rozpoczyna poeta od okrzyku: „Nigdy, więc nigdy z tobą rozstać się nie mogę!”, będącego spełnieniem, tylko w odwróconej sytuacji (nie ona, lecz on) stwierdzenia zamykającego *Precz z moich oczu!...*:

<sup>1</sup> Teksty A. Mickiewicza cyt. według: *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 1. Warszawa 1955.

<sup>2</sup> Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*. Warszawa 1976, s. 91.

Wszędzie i zawsze będę ja przy tobie,  
Bom wszędzie cząstkę mej duszy zostawił.

Cechą dominującą w obu lirykach jest więc bardzo silne i bezpośrednio wyrażone napięcie emocjonalne podmiotu. W pierwszym wierszu ulega ono jedynie nieznacznemu osłabieniu poprzez wprowadzenie epizodów jakby zaczerpniętych z poczytnej powieści sentymentalnej, a ówczesnym czytelnikom kojarzących się z popularnym odczuciem romantycznej nastrojowości: harfa grająca ulubioną melodię, gra w szachy, chwila odpoczynku w czasie balu, lektura sentymentalnego romansu, noc, a w czasie jej trwania błyskawica, wiatr, suche drzewa, jęczący puszczyk. Wyblakłe dziś rekwizyty miały wówczas znaczną nośność emocjonalną, która podtrzymując napięcie uczuciowe uwiarygodniała kategorię końcowego stwierdzenia.

W *Na Alpach w Splügen* sytuacja jest trochę inna. Pojawia się, niemożliwe poprzednio z przyczyn psychologicznych, choć istniejące w zarodku przeciwstawienie dobrej przeszłości złej terażniejszości. Gdyby nawet pominąć różnice co do czasu powstania obu wierszy, to już z samych założeń kontrastu przeszłości i terażniejszości napięcie emocjonalne nie może być tak silne. Po pierwszej części pełnej niepokoju, w drugiej zauważyć można trzy wyraziste obrazy: wędrowca w górach, rozbawionej i flirtującej w salonach młodej kobiety oraz sielanki alpejskiej. Same w sobie zawierają one określone wartości uczuciowe. Przywołują bowiem długo już trwającą, gdyż od r. 1729, całą tradycję szwajcarskiej Arkadii stworzoną w *Die Alpen* Albrechta von Hallera, a utrwaloną przez *Idylle* Salomona Gessnera. Mickiewicz znał ową tradycję, choćby dzięki studiowanej w czasach filomackich *Die Allgemeine Theorie der schönen Künste [...]* Johanna Georga Sulzera, a przecież ów głośny niegdyś estetyk zestawia Hallera z Horacym, jako wielkiego poetę godnego naśladowania.

XVIII-wieczna sceneria i zespół pojęć wywodzących się z tradycji sentymentalizmu wymagały zastosowania odpowiedniego do nich stylu. Dlatego rzeczą naturalną jest pojawienie się klasycystycznej frazy retorycznej:

Niewdzięczna! Gdy ja dzisiaj, w tych podniebnych górach,  
Spadający w otchłanie i niknący w chmurach,  
Wstrzymuję krok, wiecznymi utrudzony lody  
I oczy przecierając z lejącej się wody,  
Szukam północnej gwiazdy na zamglonym niebie.

Szczegółową analizę tego klasycystycznego 13-zgłoskowca (7 + 6) z powodzeniem może zastąpić inny obraz gór, tym razem rodzimych Tatr:

Jako w zuchwałych Tatrach wicher nieużyty,  
Silniejszy nad ich granity,  
Co dzień swą wściekłość wywiera

I gwałtownym natarciem zapory otwiera;  
 Każda chwila zniszczenia zostawuje znamię:  
 Rozdęta burza górne szczyty łamie,  
 Prze, walczy, roztrąca, ciska,  
 Z ciągłym łoskotem lecą skał urwiska \*;

Jest to fragment *Ody na cześć Kopernika* Ludwika Osieńskiego, która już z racji wymogów gatunku musi być bardziej nasycona wzburzeniem uczuciowym. Mickiewiczowi dla osiągnięcia zamierzonego celu wystarczają hiperbole wskazanego pochodzenia („podniebne góry”, „spadający w otchłanie”, „niknący w chmurach”) i apostrofy („Niewdzięczna!”). Jest przy tym rzeczą znamienne, że przejście od obrazu rozbowionej kobiety do alpejskiej idylli to wezwania i pytania:

Powiedz, czyś ty szczęśliwsza, że ciebie poddani  
 Niewolnicze schylając karki, zowią P a n i!  
 I że cię nawet żadna pamiątka nie nudzi!  
 Czy byłabyś szczęśliwsza, gdybyś, moja miła,  
 Wiernego ci wygnańca przygody dzieliła?  
 Ach! Ja bym cię za rękę po tych skałach wodził,

Oprócz pierwszej części jest to najbardziej nasycona emocjami partia wiersza. Sens jest prosty. Poecie zależało na odpowiednim pod względem wartości uczuciowych przejściu od złej rzeczywistości do idylli marzenia. Tak dobitnie zaznaczona na początku wiersza obsesyjna obecność w pamięci ukochanej kobiety, od której nie można się uwolnić, musi zostać oswojona i złagodzona. Tę funkcję pełni wyciszony emocjonalnie końcowy fragment utworu. Ale tym bardziej jest on przejmujący, wszak w Alpach na przełęczy Splügen jest Arkadia. A w tej Arkadii nie ma ukochanej. Dominuje brak i pustka. Marzenie ma je przesłonić.

Elementy klasycyzujące oraz sentymentalne, które występują w *Na Alpach w Splügen*, mają więc swoje uzasadnienie w zawartości myślowej wiersza, choć nie podlegający zakwestionowaniu romantyzm obu liryków ujawnia się przede wszystkim w pełnej temperamencie uczuciowości. Podmiot liryczny nie może się pogodzić z utratą ukochanej. Buntuje się przeciw zaistniałej sytuacji. Miłość przesłania wszystko.

Jak w zestawieniu z tymi dwoma utworami wyglądają *Trzy strofki* Norwida?

[1] Nie bluźń, [2] zem zranił Cię, [3] lub jeszcze ranie,  
 [4] Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy;  
 [5] I pochowałem lzy me, w Oceanie,  
 Na pereł więcej!...

[6] I nie myśl — [7] jak Cię nauczyli w świecie  
 Świątecznych-uczuć świąteczni-czciciele —

\* L. Osieński, *Oda na cześć Kopernika*. W: *Antologia literatury polskiego Oświecenia*. Opracował W. Woźnowski. Kraków 1979, s. 420—421.

[8] I nie mów, [9] ziemskie iż są marne cele —  
[10] Lecz żyj — raz — przecie!...

[11] I myśl — [12] gdy nawet o mnie mówić zaczną,  
[13] Że grób to tylko, [14] co umarłe chowa —  
[15] A mów... [16] że gwiazda ma była rozpaczną,  
[17] I — bywaj zdrowa...<sup>4</sup>

Tak jak *Na Alpach w Splügen* jest względem *Precz z moich oczu!*... wierszem o opanowanej i powściągniętej miłości, w takim samym stopniu *Trzy strofki* charakteryzują się skrywaną uczuciowością. U Norwida ani razu nie zostaje wypowiedziane wprost słowo miłość, nie ma ani jednego stwierdzenia, które by *expressis verbis* mówiło, że chodzi tu o zawód miłosny. Ale przecież utwór ten jest w taki sposób odczytywany i rozumiany. Jan Lorentowicz w swojej antologii *Polska pieśń miłosna* zamieścił go jako jedyny wiersz Norwida. Nasuwa się więc pytanie, gdzie tkwi zawarta w nim treść uczuciowa.

Do zestawienia *Trzech strofek* z utworami Mickiewicza upoważnia mniej lub bardziej wyraźna dialogowość, która zezwala na stosunkowo znaczne niedopowiedzenia i która jest jednym z istotnych czynników wywołujących napięcie uczuciowe. U Norwida owa dialogowość jest wyraźniejsza, lecz pełni odmienną rolę. „Nie bluźń”, „nie myśl”, „nie mów”, „żyj”, „myśl”, „mów”, „bywaj zdrowa” — to też rozkazniki, które nadają ton emocjonalny, uczucie jest jednak inne. Wskazują one na urażoną dumę. Miłość schodzi na dalszy plan. Ważniejsza jest godność odtraconego wielbiciela, dla którego opinie głoszone przez kobietę są sprawą honoru. Kiedy Mickiewicz pisał „Lub o naszych miłośkach śmiejąca się prawisz!” — to wówczas wyimaginowaną rozmowę zestawiał na równych prawach z innymi przejawami zdrady, z „nowymi miłośkami”, z tańcami, biesiadą, i przykładał do nich tę samą miarę. U Norwida takiego zestawienia nie ma i nie może być, gdyż starał się on zawsze rozróżnić rzeczy poważne, istotne, od błahostek i pozorów.

Wśród 16 czasowników (wliczając w tę liczbę również „być”) jest aż 7 rozkazników, a więc prawie połowa. Dokładnie 43,7%. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że pełnią one funkcję impresywną, i to w stopniu najwyższym, wówczas możemy mówić o zdecydowanie emocjonalnym charakterze utworu. W rozkładzie tych rozkazników uderza zresztą pewien znamieny szczegół.

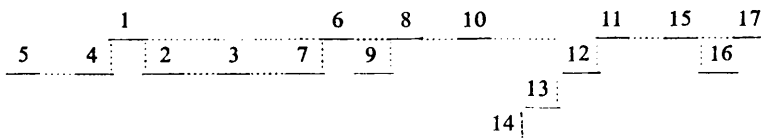
Otóż pierwsza strofka posiada jeden rozkaznik, a w dwóch następnych występuje ich potrójnie: „nie myśl”, „nie mów”, „żyj”; „myśl”, „mów”, „bywaj zdrowa”. Liczby te i układ wymienionych rozkazników nie są przypadkowe. System trójkowy odgrywa w stylistyce, w retoryce, a także w wierszach religijnych olbrzymią rolę. Powtórzenie w za-

<sup>4</sup> C. Norwid, *Dzieła zebrane*. T. 1. *Wiersze*. Opracował J. W. Gomułicki. Warszawa 1966, s. 359.

klęciu bywa zwrócone w przyszłość, albowiem winno zapewnić realizację życzenia. Przykład literacki mamy w *Precz z moich oczu!*... Powtórzenia rozkazników w *Trzech strofach* nie pełnią tej funkcji, lecz służą retardacji, wyodrębniają określone partie wiersza i nadają im znamiona samodzielności, zwłaszcza iż rozkazniki drugiej i trzeciej zwrotki są sobie przeciwstawne: „nie myśl” i „myśl”, „nie mów” i „mów”, co powoduje zdynamizowanie utworu, nie pozostając bez wpływu na jego warstwę uczuciową.

Na 9 pozostałych czasowników (proporcjonalnie do ilości rozkazników) 5 (tj. 55,5%) posiada wartości emotywnie, i to negatywne: „zranił”, „ranię”, „ustąpił”, „pochowałem”, „chowa”. Spośród pozostałych 2 występują w podobnych kontekstach: „cele ziemskie są marne” oraz „gwiazda ma była rozpaczna”. Jedynie 3: „mówić zaczął” i „nauczyli”, nie mają tak zdecydowanego charakteru uczuciowego. Wniosek stąd wypływa jeden: zdania orzekające pełnią funkcję emotywną. Zderzenie obu funkcji: impresywnej i emotywniej, jest jednym ze sposobów nasywania utworu elementami uczuciowymi i przyczynia się do pulsowania wewnętrznych napięć, które decyduje o specyficznej tonacji emocjonalnej wiersza.

Zwrócenie uwagi na znaczenie czasowników zmusza w konsekwencji do przyjrzenia się składni *Trzech strofek*. Otóż jest to jedno do gigantycznych rozmiarów rozbudowane zdanie. W dodatku nie posiada ono wyraźnego zakończenia, albowiem nakazy można mnożyć w nieskończoność. Tradycyjna analiza składniowa w układzie linearnym unaocznia wskazaną cechę:



Równocześnie ujawnia się inna właściwość owego zdania złożonego. Przeciwstawienie równorzędnych zdań szóstego i ósmego („nie myśl”, „nie mów”) dziesiątemu („lecz żyj”) oraz jedenastemu („i myśl”) i piętnastemu („a mów”) wprowadza innego rodzaju napięcie. Tym razem jest ono natury logiczno-konstrukcyjnej. Albowiem owe wielokrotne złożenia wskazują na dominowanie aspektu logiczno-rozumowego. Jest to zresztą znana powszechnie właściwość hipotaksy.

Gdy tekst *Trzech strofek* złożymy prozą, to wówczas aspekt ten nabierze jeszcze wyrazistszej wymowy:

Nie bluźń, żem Cię zranił lub jeszcze ranię, bom ustąpił Ci na sześć tysięcy mil i me łzy pochowałem w oceanie, na więcej pereł... i nie myśl, jak Ciebie nauczyli w świecie święteczni czciciele świętecznych uczuć — i nie mów, iż ziemskie cele są marne — lecz żyj — raz — przecie!... i myśl, gdy tylko zaczął mówić o mnie, że grób to tylko, co chowa umarłe — a mów... że ma gwiazda była rozpaczna, i bywaj zdrowa...

W układzie sprozaizowanym, przy równoczesnej likwidacji przestawni, na pierwszy plan wysuwa się równowartość ciągów myślowych i wówczas układ owego zdania może przybrać odmienny charakter. Drugą i trzecią strofkę można bowiem logicznie ułożyć w inny sposób:

I nie myśl — jak Cię nauczyli w świecie  
 Świętecznych-uczuć święteczni-czciiele —  
 I myśl — gdy nawet o mnie mówić zaczną,  
 Ze grób to tylko, co umarłe chowa —

I nie mów, ziemskie iż są marne cele —  
 A mów... że gwiazda ma była rozpaczna,  
 Lecz żyj — raz — przecie!...  
 I — bywaj zdrowa...

$$\begin{array}{l} \boxed{1} \div \frac{\boxed{6} - \times - \boxed{11}}{\boxed{7}} \\ \boxed{1} \div \frac{\boxed{8} - \times - \boxed{15}}{\boxed{9}} \\ \boxed{1} \times \frac{\boxed{10}}{\boxed{11}} \cdot \frac{\boxed{17}}{\boxed{18}} \end{array}$$

Konstrukcja logiczno-składniowa okazuje się przejrzystsza i bardziej konsekwentna, a związki zachodzące pomiędzy poszczególnymi zdaniami oczywistsze. Sposób rozumowania staje się prosty i naturalny. Przeciwnostawne sformułowania nabierają nowej mocy dzięki wzajemnemu zbliżeniu. Ujawnia się nawet temperament wypowiedzi, która pod koniec utworu poprzez zestawienie w trzeciej rzekomej zwrotce nabrzmiewa tonem wyraźnego zniecierpliwienia:

Lecz żyj — raz przecie!...  
 I — bywaj zdrowa...

Norwid wybrał jednak inne rozwiązanie. W pierwszej i drugiej strofke mamy zaprzeczenia: „nie bluźń”, „nie myśl”, „nie mów”, od ostatniego zaś wersu drugiej występują zalecenia „żyj”, „myśl”, „mów”. Układ taki podyktowany został wymogami retorycznej taktyki. Pierwsza zwrotka odróżnia się od pozostałych nie tylko składniową konstrukcją. Stanowi ona zamkniętą całość — cztery zdania podrzędne, zależne od nagłosowego wezwania „nie bluźń!”, „zranił”, „ranię”, „Ci ustąpił”, „pochowałem lży”, układające się w dwie symetryczne pary: rozłączną w pierwszym wersie i łączną w dalszych wersach. Otrzymujemy w ten sposób patetyczną tyradę retoryczną, której funkcją jest obrona przed nie uzasadnionymi zarzutami. Okres ten z samej natury rzeczy musi posiadać strukturę monologu.

W drugiej strofke tyrada ustępuje miejsca formie dialogowej, gdyż wypowiedzi są tak budowane, jakby miały uprzedzać lub uwzględniać reakcję adresatki na pierwszy człon i nie dopuszczać jej do głosu. Dlatego zgrupowano powtórzenia zaprzeczeń: „nie myśl”, „nie mów”. Od ostatniego zaś wersu drugiej zwrotki następuje powrót do monologu. Po



ataku na adresatkę pojawiają się pouczenia: „żyj”, „myśl”, „mów”, po których nastąpi pożegnanie: „bywaj zdrowa”.

Nagromadzenie paralelizmów i powtórzeń decyduje o odmienności pozostałych dwóch strofek. Są one luźniej zbudowane i poszczególne człony, bez szkody dla zrozumienia sensu, można poprzestawiać. Większość zdań (6) jest bowiem współrzędna do początkowego wezwania, a reszta (5) została im podporządkowana. Nad hipotaksą zaczyna przeważać parataksa, a ta, jak wiadomo, posiada charakter bardziej emocyjny niż logiczny. Zasadniczym jednak czynnikiem wzmacniającym wartości emocjonalne jest wewnętrzne pulsowanie napięć pomiędzy konstrukcją składniową i logiką wypowiedzi z jednej strony a układem treści podporządkowanym wymogom dyskursywności z drugiej.

O przyznaniu retoryce roli podstawowej w konstrukcji napięć emocjonalnych i sensów świadczy również konsekwentne wyodrębnienie drugiego wersu każdej strofki. Po pierwszych wersach, w których została określona sytuacja oraz wyrażono zasadnicze życzenie podmiotu skierowane do adresatki, w drugich poeta zawarł najsilniej przemawiające do wyobraźni elementy obrazowania, co przeciwdziała osłabieniu uwagi odbiorcy.

W pierwszej strofke zaraz po odparciu zarzutu występuje hiperbola: „Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy”, której realne podłoże (wyjazd z Europy do Stanów Zjednoczonych) nabiera symbolicznego znaczenia poprzez trudno wyobrażalną odległość, przeistaczającą się w nieskończoną dal. Ów wers zawiera koronny argument uzasadniający bezpodstawność pretensji. Musi więc znajdować się w centrum uwagi, bezpośrednio po przytoczeniu zarzutów adresatki.

O wiele większe znaczenie posiada sformułowanie z drugiej strofki: „Świątecznych—uczuć świąteczni—czciciele”. Przypis poety wyjaśniający sens ostatnich dwóch słów: „*Sonntags Dichter*”, wskazuje, że owi świąteczni czciciele świątecznych uczuć są niedzielnymi poetami, poetami-amatorami od święta, ujmującymi sprawy powierzchownie i banalnie ku zadowoleniu własnemu oraz swego środowiska. Zgryźliwość, ironia tkwiące we wspomnianych słowach funkcjonują w kilku płaszczyznach. Po pierwsze, jest to bezpośredni atak na adresatkę i jej otoczenie, atak obnażający płyciznę umysłową i niemożność zrozumienia człowieka spoza swego kręgu. Po wtóre, jest to zdystansowanie się od środowiska adresatki i ukazanie własnej wyższości nad światem pozorów i banału. Po uzasadnieniu bezpodstawności jej pretensji następuje wysunięcie własnych. I już z tej przyczyny wers ów winien znajdować się w samym centrum konstrukcji wypowiedzi.

Nie dziwi więc pojawienie się w identycznym usytuowaniu w trzeciej strofke określenia grobu: „grób to tylko, co umarłe chowa”, która ma wyjaśnić różnicę pomiędzy rzeczywistą sytuacją podmiotu a oce-

ną jej w świecie adresatki. W tych trzech wersach została skoncentrowana pełnia emocji: urażona duma, złośliwa ironia i gorycz.

Trzecią funkcją wersu „Świątecznych-uczuć świąteczni-czciociele” jest wyjaśnienie przyjęcia nadużywanego i spospolitowanego sposobu obrazowania, który dostosowany został do poziomu adresatki. W pierwszej strofie mamy najpełniej rozwinięty obraz poetycki. Punktem wyjścia obrazowania Norwida jest metaforyka potoczna. Pojawia się już ona w pierwszym wersie: „zraniłem”, „ranię”. Wspomniana poprzednio hiperbola w drugim wersie dzięki użyciu czasownika „ustąpiłem” kojarzy się w tym kontekście ze staropolskim militarnym zwrotem frazeologicznym: „ustąpić pola”. Została przeto zachowana jedność stylowa obu wersów. Peryfraza z trzeciego wersu: „pochowałem łyżę me w Oceanie”, łamie tok logiki, wyodrębnia się oryginalnością i siłą obrazowania — po to, by dobitnie wyjaśnić postawę podmiotu, jego godność osobistą przeciwstawną wzorcom obowiązującym w środowisku adresatki określonym w następnej peryfrazie: „Świątecznych-uczuć świąteczni-czciociele”. Rychło następuje jednak powrót do zbanalizowanego zestawienia: łyżę — perły. Dzięki hiperbolizacji i peryfrazie obraz poetycki złożony z pospolitych i banalnych elementów zyskał świeżość i głębię.

W ostatniej strofie nie ma już obrazu poetyckiego. Są natomiast sygnały określonych sytuacji w postaci nadużywanych i modnych rekwizytów poetyckich: grób i nieszczęśliwa gwiazda. Razem z metaforyką pierwszej zwrotki tworzą one pierścień emocjonalny określający stan psychiczny podmiotu lirycznego.

Kontrast logiki dowodzenia, wyrafinowanej konstrukcji składniowej oraz banalnego obrazowania jest swoistym odpowiednikiem reguł konwersacji salonowej: błażej treści i wyrafinowanej formy. Kontrast ów stanowi też dalsze ogniwo w splocie wewnętrznych napięć emocjonalnych utworu.

Skrywana uczuciowość, retoryczność oraz potoczne źródła obrazowania sprawiły, że pełny odbiór *Trzech strofek* — pozornie łatwy — w rzeczywistości jest trudny. Stały się też powodem diametralnie przeciwstawnej oceny tego wiersza przez bardzo wrażliwych czytelników i świetnych znawców poezji. Julian Przyboś w eseju *Próba Norwida* napisał o pierwszej zwrotce: „Obraz ogromny. Nie można potężniej wyrazić — potęgi uczuciowej tego bohaterskiego rozstania”<sup>5</sup>. Natomiast Mieczysław Jastrun za przykład wciskającego się czasami do wierszy Norwida „banału romantycznego” uznał „efektowne, lecz czcze wyrażenie: »I pochowałem łyżę me w Oceanie — na pereł więcej«”<sup>6</sup>. Przy-

<sup>5</sup> J. Przyboś, *Próba Norwida*. W: *Sens poetycki*. Kraków 1963, s. 103.

<sup>6</sup> M. Jastrun, wstęp w: C. Norwid, *Myśli o sztuce i literaturze*. Warszawa 1960, s. 11.

czyna odmiennego stosunku jest prosta. Jastrun odczytywał ów utwór przez pryzmat swojej symbolistycznej poetyki i od tej strony miał rację. Nie wziął bowiem pod uwagę pochodzenia i funkcji metaforyki w retorycznej konstrukcji wiersza. Przybosia zaś urzekła ta ostatnia — wszak sam był konstruktywistą — i nie dostrzegł potoczności obrazowania.

Wobec takiej odmienności ocen i odczuwania *Trzech strofek* należy sięgnąć po dodatkową argumentację. Zasadniczym problemem stanie się wówczas sprawa oryginalności i związku z tradycją literacką. Czy owa konstrukcja została przez poetę samodzielnie stworzona? Czy też wzorował się na istniejących sposobach wierszowania lub nawiązywał do nich?

Pewne analogie nasuwa Horacego *Pieśń 9* z księgi II:

*Non semper imbres nubibus hispidos  
manant in agros aut mare Caspium  
rexant inaequales procellae  
usque, nec Armeniis in oris,*

*amice Valgi, stat glacies iners  
menses per omnis aut Aquilonibus  
querqueta Gargani laborant  
et foliis viduantur orni:*

*tu semper urges flebilibus modis  
Mysten ademptum, nec tibi Vespero  
surgente decedunt amores  
nec rapidum fugiente solem:*

*at non ter aevo functus amabilem  
ploravit omnis Antilochum senex  
annos, nec impubem parentes  
Troilon aut Phrygiae sorores*

*flevere semper. [...]?*

<sup>7</sup> Q. Horatius Flaccus. Herausg. O. Keller und J. Haussner. Leipzig—Wien 1907, s. 38. Polski przekład tej ody, dokonany przez T. F. Hahna, zamieszczony w popularnym, ale i reprezentatywnym *Wyborze poezji* Horacego w opracowaniu J. Krókowski (Wrocław 1971, s. 68—69. BN II 25) nie oddaje specyfiki konstrukcji składniowej oryginału i wprowadza pewne dowolności w obrazowaniu:

Druhu Walgusie, nie zawsze się chmurzy  
Niebo, ni zawsze deszcz z chmur czarnych płynie.  
Nie zawsze Morze Kaspijskie od burzy  
Wzdyma się, ani w armeńskiej krainie  
Śnieg twardy leży przez wszystkie miesiące.  
Ani z gniewnymi zawsze akwilony  
Walczą dąbrowy Garganu szumiące,  
Ani listowie tracą wždy jesiony.  
Twój płacz się jeden ukoić nie może,  
Ból za Mystesem; i ani tęsknoty  
Miłosnej zbywasz, kiedy płoną zorze,  
Ani gdy gwiazdy gasi Febus złoty.

Nie we wszystkich wydaniach Horacego mamy do czynienia z jednym zdaniem. Bywa ono rozbijane na dwie części. Granica wówczas wypada albo po drugiej strofie, albo po trzeciej. Takie rozczłonkowanie uzależnione jest w znacznej mierze od interpretacji tekstu. Nie znając tekstów, z jakich korzystał Norwid, sprawy tej nie możemy tu brać pod uwagę. Zresztą i tak konstrukcja składniowa zacytowanej części pieśni tworzy całość. A o samej konstrukcji filolog klasyczny tak się wyraża:

Większa dobitność argumentacji o widocznej kunsztowności budowy, operującej wariacją liryczną osnutą na kanwie wyliczeń spiętych przeczeniami, pojawi się w II, 9. Wpleciona w ten ciąg apostrofa do adresata, dalej zwrot bezpośredni, wreszcie wezwanie do pieśni realizują apel nie burząc mistrzowskiego rusztowania konstrukcyjnego. Kunszt ten wyraźny jest zwłaszcza w partii wstępnej. Oto schemat tego szkieletu:

*Non semper*  
*aut*  
*nec*  
*aut*  
*Tu semper*  
*nec*  
*nec*  
*nec*  
*aut*  
*semper.*

Zwraca uwagę identyczna pozycja metryczna „*aut*” w pierwszej i drugiej strofie oraz końcowa pozycja „*semper*” w zdaniu będącym odwróconym odbiciem początkowego wzorca wiązań. Rygoryzm tego wzorca kompozycyjnego daje silniejszą integrację niż to wyznaczają związki syntaktyczne. Ta nie-natępna zresztą kunsztowność sięga po analogie składniowe strofy centralnej:

... *nec tibi vespero*  
*surgente decedunt amores*  
*nec rapidum fugiente solem:*

Zjawiska przyrody są tu wyraźnie miernikiem trwałości bólu adresata<sup>8</sup>.

Spostrzeżenia powyższe wymagają pewnych uzupełnień istotnych ze względu na kontekst, w jakim rozpatrywana jest konsolacja Horacego. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na podział zacytowanego fragmentu na trzy części. Pierwsza z nich to obrazowe przedstawienie sytuacji poprzez przywołanie pięciu zjawisk przyrody: chmury grożące ulewą, wzburzone Morze Kaspijskie, lody zalegające wąwozy Armenii, targane wichrem dąbrowy w górach Apulii i jesiony ogołoczone z liści przez wiatr. Choć są to zjawiska przemijające, to jednak mogą wzbu-

Przecie on starzec, co trzy pokolenia  
Przeżył, nie płakał wiecznie Antylocha,  
Za Troilusem, gdy zszedł w państwo cienia,  
Frygijska siostra zawsze wszak nie szlocha.

<sup>8</sup> K. Zarzycka-Stańczak, *Z badań nad pierwszym zbiorem pieśni Horacego*. Wrocław 1969, s. 33.

dząc przerażenie grozą i potęgą żywiołu. W drugiej części przeciwstawiono im siłę reakcji Walgiusza na śmierć chłopca oraz trwałość bólu i tęsknoty, jednakowo dotkliwych, niezależnie od pory dnia i nocy. W trzeciej zaś występuje polemika z postawą adresata — tłumaczenie, że jak wymienione w pierwszych dwóch strofach zjawiska przyrody musiały przeminąć, tak nie trwała wiecznie rozpacz Nestora po śmierci syna, Priama i jego żony po zgonie Troilosa oraz sióstr frygijskich, czyli Trojanek, po utracie braci.

Proporcje poszczególnych partii tekstów również posiadają swoje znaczenie. Podstawą konsolacji jest wezwanie do przewyciężenia boleści spowodowanej utratą ukochanej osoby. Dlatego na plan pierwszy zostaje wysunięte obrazowe przedstawienie siły uczuć poprzez ukazanie groźnych, choć nietrwałych zjawisk przyrody. Wypełnia ono połowę zacytowanego, a jedną trzecią całości tekstu. Na tę część utworu składa się pięć zdań współrzędnych. W dwóch następnych częściach, prawie równych, gdyż w ostatniej występuje przerzutnia do piątej strofy, zauważyć można nie tylko odwrócenie wzorca układu zdań współrzędnych, lecz nawet taką samą ich ilość: po trzy.

Nie można też pominąć sposobu łączenia zdań współrzędnych. Podczas gdy w pierwszej części partykuła przecząca „*nec*” występuje tylko raz, to w drugiej użyto wyłącznie „*nec*”, a w trzeciej „*nec*” i „*aut*”. Łącznie połowę partykuł stanowi ulubione przez retorów „*nec*”. Drugim formalnym wyznacznikiem retoryczności jest posłużenie się spójnikiem przeciwstawnym „*at*”, łączącym drugą i trzecią część. Należy wziąć pod uwagę, że „*at*” oznacza nie tylko sprzeciw, stan emocjonalny, ale też zapowiada postawienie zarzutu lub jego zbijanie. A przecież w trzeciej części mamy przykłady literackie, wskazujące przemijanie rozpacz i bólu, które to przykłady pełnią rolę argumentów w perswazji.

Kunsztowna retoryczność omawianej pieśni łączy się wyraźnie z podkreślaną przez poetę literackością pierwszych dwóch strof. Wszak sposób przedstawiania wymienionych zjawisk przyrody już w czasach Horacego był zużyty i nie świadczył bynajmniej o oryginalności. Retoryczność pozostaje więc w ścisłym związku z literackimi przykładami z czwartej strofy. O świadomości dokonywania tego rodzaju zabiegów wyraźnie mówi aluzyjność imienia chłopca Mystes — kapłan misteriów, uroczystości religijnej dla wtajemniczonych.

Postępowanie poety staje się w pełni zrozumiałe, gdy uprzytomnimy sobie postać adresata. Był nim Caius Valgius Rufus, polityk, który w 12 r. p.n.e. piastował godność konsula. Przeszedł jednak do historii jako poeta i autor wielu prac z gramatyki i retoryki. Opracował m. in. dwie księgi pism gramatycznych oraz łacińską wersję retoryki Apollodora z Pergamonu, jednego z najwybitniejszych greckich retorów i wychowawcy młodego Oktawiana. Retoryczność, kunsztowność składni, aluzyjny konwencjonalizm literacki omawianego utworu Horacego wy-

nikają przeto z dostosowania się do zainteresowań i upodobań adresata.

Norwid znał dobrze poezję Horacego, w prywatnej korespondencji wielokrotnie wypowiadał się na jej temat. Próbował nawet przekładać ody Horacjańskie: 7, II („*O saepe mecum tempus in ultimum...*”) oraz 18, II („*Non ebur neque aureum...*”). Przy tłumaczeniu pierwszej z nich w komentarzu pisze: „Czytałem ja tę Horacego odę w r. 1848, 1849 i 1850, i czytałem ją dziś w Paryżu”<sup>9</sup>. Wyznanie to świadczy o parokrotnym powracaniu do tych samych utworów, a więc o zainteresowaniu, a być może nawet o pewnej fascynacji.

Nie oznacza to jednak, by Norwid ulegał wpływowi Horacego w tym sensie, w jakim pojęcie to było rozumiane przez historyków literatury z początku naszego stulecia. Analogie zachodzące pomiędzy *Trzema strofkami* a liryką Horacego dotyczą podobieństw w samej strukturze wypowiedzi, w sposobie jej kształtowania i w uzależnieniu wymienionych elementów od relacji: podmiot liryczny — adresat. Odmienne natomiast pozostają związki frazeologiczne, obrazowanie, metaforyka, które to składniki łatwiejsze są do uchwycenia. Dlatego słuszniejsze wydaje się wysunięcie hipotezy o inspiratorskiej roli poezji Horacego w stosunku do *Trzech strofek*.

Horacjańska inspiracja nie była w Polsce nowością i analizowanego wiersza Norwida nie można traktować jako nowatorskiego w tym względzie. Nawiązał bowiem poeta do dobrze znanych tradycji Kochanowskiego, a jego wiersz można śmiało umieścić w jakby zapoznawczym w okresie romantyzmu nurcie dyskursywnej liryki polskiej, wiodzącym swój początek od *Pieśni* Jana z Czarnolasu.

Klasycyzm *Trzech strofek* widoczny nawet w nienagannej budowie 11-zgłoskowca i strofek safickich narzuca pewną powściągliwość w wyrażaniu uczuć. Wszak nawet pełne zniecierpliwienia wersy z drugiej i trzeciej zwrotki zostały rozbite, a ich ostrość zatarta. Nie powinno przeto dziwić przesunięcie wartości emocjonalnych ze sfery obrazowania do napięć pomiędzy logiką wypowiedzi oraz oczekiwaną budową syntaktyczną a wymogami retoryki klasycystycznej czy nawet jeszcze głębsze przesunięcie w obręb składni ze względu na różne funkcje zdań orzekających i rozkazników. Wykazana powściągliwość emocjonalna jest niewątpliwie przeciwstawna romantycznej uczuciowości, jaka uwidoczniła się np. w cytowanych poprzednio wierszach Mickiewicza.

Kiedy uwzględni się powyższe uwagi, to wówczas daty 1854 i 1858 zaczynają nabierać znaczenia. Nie wydaje się też przypadkowy wybór miejsca pierwszodruku *Trzech strofek* — krakowski „Czas”. W piśmie tym za dział literacki odpowiadał Lucjan Siemieński. A był to już okres, kiedy były towiańczyk zaczął występować przeciwko romantycznej egzaltacji i brać w obronę warszawski klasycyzm. Wyjątkowo trafił Norwid na sytuację pomyślną dla publikacji i odbioru swego dzieła.

<sup>9</sup> Norwid, *op. cit.*, s. 792.