

# Stefan Sawicki

---

## O "Śmierci" C. K. Norwida : (z zagadnień semantyki poetyckiej)

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4, 100-112

---

1972

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.

*Stefan Sawicki*

**O „Śmierci” C. K. Norwida  
(Z zagadnień semantyki  
poetyckiej)**

Zycie i śmierć  
u Norwida

Norwid, człowiek i poeta, był — jak wiadomo — bardzo wrażliwy na wszystko to, co jest życiem, na każdą konkretną krzywdę, zaniedbanie, na aktualne postawy społeczne, nawet poglądy polityczne. Ale równocześnie nieustannie myślał o śmierci, oswajał się z jej realnością, ujawniał jej sens<sup>1</sup>. Stale napotykaemy w jego utworach na motywy śmierci, na ludzi, którzy odeszli, wciąż odnajdujemy w jego listach uwagi i dygresje włączające zjawisko śmierci w obręb rozmowy z przyjaciółmi. Ogłosił Norwid cały szereg nekrologów w paryskim „Roczniku Towarzystwa Historyczno-Literackiego” za rok 1866. Pisał wiersze-epitafia i wiersze-nekrologi: *Bema pamięci żałobny-rapsod*, *Na zgon śp. Jana Gajewskiego*, *Do zesłej...*, *Pamięci Alberta Szeligi hrabi Potockiego (...)*, *Na zgon śp. Józefa Z., oficera wielkiej armii (...)*, *Epitaphe*. Norwid jest też autorem jedynej w swoim rodzaju poetyckiej suity nekrologicznej *Czarne kwiaty*, notującej ostatnie chwile tych, którzy odeszli: Stefana Witwickiego, Fryderyka

<sup>1</sup> Zob. Z. Jastrzębski: *Gdzie jest, o śmierci, twa kosa?* „Znak” 1960 nr 73/74. Przedruk w: *Bez wieńca i togi*. Warszawa 1967, s. 9—22.

Chopina, Juliusza Słowackiego, nieznaney kobiety spotkanej na okręcie, Adama Mickiewicza, malarza francuskiego Pawła Delaroché'a. Ale jeden utwór poświęcił Norwid samej śmierci, tylko śmierci. Jest to wiersz LXXXII z *Vade-mecum*, powstały w 1866 r. Można by go nazwać poetyckim studium śmierci.

Poetyckie studium śmierci

## 1

Skoro usłyszysz, jak czerw gałąź wierci,  
Piosenkę zanuć lub zadzwoń w tymbały;  
Nie myśl, że formy gdzieś podejrzewały;  
Nie myśl — o śmierci...

## 2

Przed-chrześcijański to i błogi sposób  
Tworzenia sobie lekkich rekreacji,  
Lecz ciężkiej wiary, że śmierć: tyka osób,  
Nie sytuacji —

„Śmierć tyka osób,  
Nie sytuacji”

## 3

A jednak ona, gdziekolwiek dotknęła,  
Tło — nie istotę, co na tle — rozdarłszy,  
Prócz chwili, w której wzięła — nic nie wzięła:  
— Człek — od niej starszy!

Początek przywołanego tekstu zarysowuje dwie podstawowe sytuacje: motyw czerw i gałęzi oraz motyw piosenki i grania. Obie są bardzo konkretne, a równocześnie w pełni *uogólnione*. W ramach zdania czasowego, w które wpisane są obie sytuacje, nie znajdujemy niczego, co by je w jakiś sposób ograniczało: przestrzennie lub czasowo. Ograniczenia tego nie przynosi też dalszy rozwój wypowiedzi. Przeciwnie, coraz bardziej dojrzewająca poetycka medytacja skierowuje uwagę na ogólne znaczenia i problemy. Późniejsze „gdzieś” i „gdziekolwiek” skłania do rozumienia początkowego „skoro” jako „ilekroć” i „kiedykolwiek”.

Podstawowe motywy

Ale nie tylko na anulowaniu granic czasowych i prze-

Sytuacje symboliczne

strzennych polega uogólnienie otwierających utworów sytuacji. Nabierają one znaczenia *symbolicznego*. Czerw niszczący gałąź-symbol życia staje się sam znakiem i symbolem wszystkiego, co przemija, obumiera i kona. Podsuwają niedwuznacznie tę interpretację i słowa o formach, które „gdzieś podojrzały”, są w przededniu schyłku, i słowa o śmierci. Również zresztą — sam tytuł, poddający tematyczną tonację całości. Ktoś nucący piosenkę lub „dzwoniący w tymbały” — to również w tym kontekście symbol pogody i radości.

„Nie myśl o śmierci”

Mamy więc zestawione obok siebie dwie sytuacje symboliczne, sytuacje — w odczuciu przeciętnym — wręcz przeciwstawne, przekornie jakby, na zasadzie paradoksu, stowarzyszone w pierwszym zaraz zdaniu utworu. Może przeciwstawienie to opiera się na pewnym dość powszechnym sposobie myślenia: „Nie myśl — o śmierci...”, o groźnym, niszczącym, zamykającym wszystko zjawisku, odbierającym człowiekowi ochotę do działania, zwykłą radość życia. Staraj się zagłuszyć piosenką czy graniem nadciągającą świadomość końca. „Nie myśl — o śmierci...” jako o czymś i tak nieuchronnym. Raczej wyciągnij z tego koniecznego faktu praktyczne wnioski: ciesz się i raduj, śpiewaj i graj, staraj się żyć możliwie najpogodniej, *Carpe diem*, że przypomnę słowa łacińskiego poety.

„Błogie” poglądy na życie i śmierć

W pierwszej zwrotce nie ma jeszcze żadnej wyraźnej wskazówki, w jakim kierunku powinna iść interpretacja. Sens początkowego zestawienia śmierci i radości został na razie zawieszony. Ujawnioną przed chwilą możliwość interpretacji podejmie Norwid w drugiej dopiero zwrotce, po to zresztą, aby ją subtelnie ośmieszyć. Zbliżeni zostajemy na chwilę do pewnych przedchrześcijańskich, starożytnych, a przecież aktualnych i współczesnych, poglądów na życie i śmierć. Nazywa je Norwid błogimi, a słowo to dźwięczy typową dla tego poety *ironią*. Ironię tę ujawnia skutecznie inny chwyt: *kontrast semantyczny*. Ży-

ciu pojętemu jako „lekkie rekreacje”, traktowanemu niezbyt „na serio”, towarzyszy „ciężka wiara” w śmierć, w śmierć traktowaną właśnie — bardzo serio. Dziwić musi w atmosferze beztroski, lekkości i zabawy ten motyw „ciężki”. Zwłaszcza, że metafora „ciężka wiara”, zestawiona przez analogię do „ciężkiego żywota”, znaczy tu i „poważna”, i „bez polotu”, i „uparta”, i „nieco ograniczona”, i „bezwzględna” i „tępa”. Ta właśnie *wieloznaczność*, wydobyta głównie przez *kalamburowe* i wyraźnie sprzężone „lekkie rekreacje”, zarysowuje atmosferę ironii wokół i historycznie, i merytorycznie przedchrześcijańskiego poglądu na śmierć i życie. Gdzie jego uzasadnienie? — zdaje się pytać Norwid. Czy bogactwo i różnorodność życia łatwo nagiąć do „lekkich rekreacji”? Na czym opiera się „ciężka” wiara w to, że śmierć przecina wszystko i kończy? Te *przemilczane* pytania współgrają z subtelną ironią słów pełnych.

Sama istota „doczesnego” poglądu na śmierć, poddana ironicznemu oglądowi, została — podobnie jak i wspomniany kalambur słowny — uwypuklona *graficznie* rozstrzelonym drukiem: „t y k a o s ó b, N i e s y t u a c j i — —”. Obcujemy tu z bardzo interesującym zabiegiem semantycznym: *zmiana znaczeń* poszczególnych słów w stosunku do utartych przyzwyczajęń czy zapisów słownikowych. „Osoba” kojarzy się nam często, a jeszcze częściej kojarzyła w czasach Norwida — niezależnie od towarzyszącego jej zabarwienia wartościującego — z „pojedynczym człowiekiem”, „sytuacja” — z pewnym zespołem okoliczności, z czymś, co nas otacza, co jest na zewnątrz, co jest wokół nas, lecz nie jest nami. Norwid zachowuje zasadniczą relację: człowiek — sytuacja, lecz przenosi ją jak gdyby do wnętrza człowieka. Osobą nazywa to, co w człowieku najistotniejsze, co stanowi o jego człowieczeństwie, a więc przede wszystkim jego aspekt duchowy. Sytuacją natomiast — to, co z duchem tym, istotą osoby jest najściślej

„Ciężka”  
wiara

Duchowy  
aspekt czło-  
wieczeństwa

Czym jest  
sytuacja

zespolone, co go wciela w warunkach ziemskich, ale co nie jest koniecznym i jedynym jego towarzyszem w bycie. Jakkolwiek podstawowe znaczenia obu słów nie zostały całkowicie zatarte, jakkolwiek analogia ich relacji została zachowana, to jednak zyskały one w wierszu Norwida, na użytek tej oto, jednorazowej sytuacji poetyckiej, zupełnie nowe desygnaty.

Istota — tło

Że o te właśnie desygnaty chodzi przede wszystkim, upewnia zwrotka ostatnia. Para słów: osoba — sytuacja została tu zastąpiona inną parą, jakby na prawie dopowiadającego porównania: istota — tło. Jasne się staje, że śmierć niszczy jedynie tło, sytuację, ciało. Poza jej zasięgiem pozostaje to, co duchowe, co jest gwarantem tożsamości osoby po śmierci. Może więc najwłaściwszą kategorią dla określenia śmierci — sugeruje Norwid — byłaby kategoria czasu? Śmierć jest po prostu chwilą, przejściem od jednego sposobu istnienia do innego. Człowiek, w tym co dla niego istotne, istnieje również potem. Śmierć nie odbiera mu niczego, co jest najgłębiej jego, własne, ludzkie, choć zmienia się sytuacja, pojawia się — być może — jakaś nowa relacja dla tego, co nieduchowe, materialne.

Człowiek  
jest starszy  
od śmierci

Jeszcze raz posługuje się Norwid — zamykając utwór — metodą zmiany znaczeń. Dotyczy to przymiotnika „starszy”. Człowiek jest starszy od śmierci. Słowo to nie jest w zasadzie sprzeczne z żadnym ze znanych naszemu językowi znaczeń słownikowych. Człowiek jest starszy od śmierci, gdyż poprzedził ją po prostu w czasie, naturalnie w relacji do siebie samego. Śmierć jest następstwem jego narodzin. Człowiek jest starszy niż śmierć, to znaczy ważniejszy, godniejszy niż śmierć. Nie ona nad nim góruje, nie niszczy go, on jest ostatecznie podmiotem trwałego istnienia, śmierć jest przyporządkowana temu, co żyje; to, co żyje, ją przecież tłumaczy i określa. Życie jest wartością pozytywną, dodatnią, śmierć — czymś negatywnym, ujemnym. To znaczenie słowa „starszy” bliskie byłoby temu, do którego przyzwyczyły

nas takie np., dobrze znane językowi staropolskiemu wyrażenia, jak „starszeństwo”, „starszyzna”, „starszy w radzie” itp. Nie te jednak znaczenia są tu przecież najważniejsze. Człowiek jest dlatego starszy od śmierci, że jest w stanie ją jak gdyby przeżyć, że będzie trwać również po niej, wtedy, gdy ona przeminie. „Starszy” nabiera tu więc zupełnie innego znaczenia w stosunku do tych znaczeń, które od najdujemy we wszystkich znanych słownikach. Jest to wyraźna zmiana znaczenia, zabieg semantyczny bardzo charakterystyczny dla Norwida, zabieg przy tym w utworze niemal nie odczuwany, tak jest dobrze włączony w kontekst, tak dobrze zamaskowany możliwością równoczesnej aktualizacji innych znaczeń tego samego słowa, znaczeń, do których przywykliśmy. Zmiana znaczenia — bardzo radykalna — została jak gdyby przesłonięta chwytem wieloznaczności.

Zmiana znaczenia i wieloznaczność

Dokonywał Norwid różnorodnych operacji na znaczeniach. Wiele z nich ujawniły właśnie uwagi o *Śmierci*. Metaforyka urągająca często utartym tradycjom, użyczająca możliwości różnych oboksobnych konkretyzacji i skojarzeń. Dążność do uogólnień i nadawania symbolicznego znaczenia słowom czy też stwarzaniem przez nie sytuacjom. Przemilczanie pełnych elementów wypowiedzi i zastępowanie ich dookólną sugestią tekstu. Zabarwianie znaczenia słów i ich zespołów — ironią. Chętne posługiwanie się kontrastem semantycznym, kalamburem, paradoksem. Niemal Empsonowskie<sup>2</sup> wydobywanie ze stanu potencjalności wieloznaczności słowa. Komponowanie układów znaczeń za pomocą środków graficznych. Namiętna wręcz reinterpretacja związanych z poszczególnymi słowami pojęć. Oto bardziej ważne elementy Norwidowej poetyki. Prócz tego: scalał Norwid znaczenie słów lub je rozłamywał,

Operacje na znaczeniach

<sup>2</sup> Myślę tu naturalnie o książce W. Empsona: *Seven Types of Ambiguity*. III wyd. London 1953.

Elementy  
Norwidowej  
poetyki

tworząc nowe całości semantyczne; przywracał wyrazom i wyrażeniom ich pierwotne, etymologiczne wartości, ich „wygłos-pierwszy”, zatarty z czasem przez nowy sens językowy; grał na homonimiczności słów, zaskakując aktualizacją znaczeń nieoczekiwanych. Wykorzystywał system fonologiczny dla tworzenia efektów o charakterze kalamburu. Rozwarstwiał synonimy. Obarczał zdania maksymalnym ładunkiem semantycznym, „*ile tylko można najmniejszej liczby słów do powiedzenia jakiej treści*”. Przewidywał wielotorowość skojarzeń czytelniczych i związane z tym poetyckie efekty<sup>3</sup>.

Semantyka  
Norwida

Najbardziej radykalny chwyt semantyczny Norwida jest równocześnie najbardziej charakterystycznym elementem ewokującym poezję *Śmierci*. Chodzi o zmianę podstawowego, słownikowego znaczenia słów. Nie po to naturalnie, aby utrwalić je w języku, aby wprowadzić je „w bezimienną i bezosobową własność ogółu”, lecz po to, by w tym oto tekście poetyckim, myśląc czujność czytelnika, silniej niż poprzez inny dobór słów skierować jego myśl w kierunku wręcz odwrotnym niż ten, który wskazywałby utarte społecznie znaczenie słowa. Jest to szczególnie wyraźna, skrajna próba Norwidowej semantyki: śmiała decyzja na przyporządkowanie słowom nowych znaczeń podstawowych, nowych pojęć.

Zwyczaje poetyckie Norwida, gdyby myśleć o wcześniejszej tradycji, przypominają najbardziej poezję baroku z jej skłonnością do wieloznaczności, kontrastu semantycznego, alegoryzacji, paradoksu. Może najwięcej łączyłoby u nas poetę z Mikołajem Sępem Szarzyńskim<sup>4</sup> i Sebastianem Grabowieckim, prekur-

<sup>3</sup> W związku z językiem Norwida i jego poetycką semantyką zob. zwłaszcza: I. Fik: *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*. Kraków 1930; J. Błoński: *Norwid wśród prawników*. „*Twórczość*” 1967 nr 5, s. 67—94; Z. Łapiński: *Norwid*. Kraków 1971, s. 9—49 (rozdz. „Filozofia i poezja języka”).

<sup>4</sup> Zob. J. Błoński: *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967 (zwłaszcza rozdz. IV „Retoryka paradoksu”).



sorami tego, co nowe w naszej poezji przełomu XVI i XVII wieku. Poetyka Norwida, zwłaszcza jego poetycka semantyka, przywodzi jednak na myśl również poezję późniejszą, współczesną, ten zwłaszcza jej nurt, który zwykliśmy nazywać poezją lingwistyczną<sup>5</sup> i jej dawniejsze zaplecze. Przybosiowe przewycięzanie napięć znaczeniowych: zbliżanie do siebie odległych semantycznie słów i zwrotów poprzez pośrednictwo słów trzecich, które nawiązują kontakt z obiema stronami i godzą je jak gdyby w sobie<sup>6</sup>. Składniowe uwieloznaczanie wypowiedzi w poezji Czechowicza<sup>7</sup>. Poetycka analiza języka u Białoszewskiego: uwyrażnianie elementów składowych i łączy, odsłanianie braków i niemożności systemu, poddawanie słów próbie w różnych sytuacjach, parodystyczne dopełnianie mowy lub jej celowa desemantyzacja<sup>8</sup>. Eksploracja wieloznaczności języka w poezji Tymoteusza Karpowicza. Różnorodne „igranie ze słowem” Tadeusza Nowaka<sup>9</sup>. Nadto: stałe komponowanie znaczeń przy pomocy podkreśleń wersowych. Oto niektóre współczesne układy odniesienia dla semantyki poetyckiej C. K. Norwida.

Uderzają podobieństwa, które i w tym zakresie pozwalają odczytywać Norwida jako poetę bliskiego naszej współczesności. Zwracają jednak uwagę i odmienności. Wydaje się, że poezja współczesna, mimo iż gęstsze są w niej, a czasem i bardziej jaskrawe,

Zbieżności  
z poezją  
lingwistyczną

<sup>5</sup> Zob. m. in. J. Prokop: *Poezja językoznawcza*. W: *Euklides i barbarzyńcy*. Warszawa 1964, s. 45—53; J. Sławiński: *Próba porządkowania doświadczeń*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Warszawa 1965, s. 262—277.

<sup>6</sup> Zob. J. Prokop: *Budowa obrazu u Przybosisia*. „Ruch Literacki” 1960 z. 1/2, s. 72—78.

<sup>7</sup> Zob. M. Głowiński: *Kunszt wieloznaczności*. „Pamiętnik Literacki” 1970 z. 3, s. 129—141.

<sup>8</sup> Zob. Z. Łapiński: *Gramatyka poezji*. „Znak” nr 61/62, s. 1007—1012.

<sup>9</sup> Zob. M. Kaczmarzyk: *Tadeusza Nowaka igranie ze słowem*. „Polonista”. Lublin 1968 (luty), s. 1—32; A. Dąbrowski: *Metaforyka Tadeusza Nowaka*. W: *Studia z teorii i historii poezji*. Wrocław 1970, s. 403—427.

Poezja współ-  
czesna mniej  
radikalna

różnego typu działania na słowie, wykraczające śmiało poza tradycyjną metaforykę, nie idzie jednak — przynajmniej w niektórych aspektach — tak daleko jak Norwid. Trudno wysledzić w niej decyzje na zmianę podstawowych znaczeń słów w kontekście poetyckiego tekstu. Nadto — jak sądzę — u poetów współczesnych działania na znaczeniach mają charakter bardziej autonomiczny, „wsobny”. Bardziej chodzi tu o poetycką interpretację samego języka, o wytworzenie pewnych jakości poetyckich opartych o rozkładanie lub scalanie słów. Norwid silniej podporządkowuje poetyckie gry językowe zawartości myślowej swych utworów, wiąże reinterpretację semantyczną z ciągłą, namiętną wręcz reinterpretacją pojęć, postaw, przekonań. Porusza i ujawnia język jako swoisty i odrębny system, lecz nie przecina jego związków z płaszczyzną desygnatów. Funkcja poetycka rodzi się tu jak gdyby z maksymalnej intensyfikacji jego normalnych sprawności<sup>10</sup>. Poprzez obnażanie słów chce Norwid dotrzeć do obnażonej rzeczywistości. Zmiana znaczeń towarzyszy inności spojrzenia i odmienności rozumienia. Tak właśnie jak w wierszu o śmierci, na którym skupiliśmy naszą uwagę.

Motyw śmierci  
w starożytności

Ta odmienność rozumienia śmierci, a jeszcze bardziej — odmienność postawy wobec śmierci ujawnia się nie tylko wtedy, gdy zestawimy ją z przeciwnymi ludzkimi postawami i reakcjami; również wówczas, gdy wiersz Norwida włączymy w ciąg poetyckiej tradycji.

Motyw śmierci znany jest — jak wiadomo — literaturze od jej początków. W starożytności pojawiała się ona pod postacią greckiej Mojry lub rzymskiej Parki przecinającej nić żywota. W Grecji wyróżniano nawet trzy Majory; Klotho, Lachesis i Atropos. Boginią zgonu była Atropos, w sztuce przedstawiano ją z wagą lub nożycami. „*Mors ultima linea rerum*”

<sup>10</sup> Zob. Łapiński: *Norwid*, s. 16.

— tak definiował ją poetycko Horacy (*Epist.* I, 16, 79). To wyobrażenie śmierci było tak silne, że tylko częściowo zdołało go zmienić przewartościowujące całą kulturę śródziemnomorską chrześcijaństwo. W średniowiecznej literaturze i plastyce — zwłaszcza okresu gotyku — dominował obraz śmierci jako szkieletu symbolizującego znikomość tego, co w człowieku doczesne. Częstym jej atrybutem była kosa, ścinająca to, co żywe, dzieląca całość i jedność żywego organizmu. Przypomnijmy choćby znany nasz utwór średniowieczny *Rozmowa Mistrza ze Śmiercią*, w którym śmierć jest uosobieniem kary, okrucieństwa, tego, co groźne, odrażające, kończące. To wyobrażenie śmierci miało naturalnie skierować myśl człowieka średniowiecznego ku perspektywom pośmiertnym, eschatologicznym, ale akcent spoczywał jednak wyraźnie na tym, co doczesne. Śmierć stawała się przede wszystkim gwarantem kruchości i nieuchronnego kresu istnienia ziemskiego, groźnym *memento* dla każdego. Taki obraz śmierci był również obecny w renesansie, który nawiązywał do starożytności, ale i tkwił jeszcze wciąż silnie w tradycjach średniowiecznych. Ludzi renesansu bardziej jednak niż śmierć interesował sam proces stopniowego umierania. Stąd tak częste w sztuce ówczesnej motywy symbolizujące przemijanie i znikomość życia.

Barok nawiązując wyraźnie do wyobrażeń średniowiecznych wyjaskrawiał motywy szkieletów, czaszek, trupów. Równocześnie jednak daje się zauważyć — przypominające czasy wczesnochrześcijańskie — zbliżenie do refleksji teologicznej. Śmierci „obraz szpetny nagle poweselał”<sup>11</sup> — tak można by określić próby wyraźniejszego spojrzenia na zjawisko śmierci z perspektywy tajemnicy odkupienia i zmartwychwstania. Sztuka europejska w dalszym swym rozwoju podążała głównie — choć naturalnie nie

Ku perspektywom eschatologicznym

Renesans i barok

<sup>11</sup> G. Herbert: *Śmierć*. W: *Śmierć i miłość*. Warszawa 1963, s. 63, w. 15 (tłum. J. S. Sito).

Dalsze dzieje  
motywu

wyłącznie — za wyobraźnią i odczuciami tych, którzy w śmierci widzieli zjawisko groźne, docierające wszędzie, dosięgające każdego, symbolizujące marność i przemijanie<sup>12</sup>. Może warto — kończąc ten „błyskawiczny”, a więc i bardzo uproszczony zarys — przytoczyć dwuwiersz J. Tuwima, traktując go jako przejaw szerszej tendencji, w którym zmiana rekwizytów i pozornie sciszenie ekspresji nie usuwa ani dawnego motywu przecięcia, ani perspektywy „na zawsze”.

Jak brzytwą masło, tak przetnie mózg,  
Jak kamień w wodę — cicho: plusk ...  
(*Śmierć*)

Śmierć jest tu nadal siłą niszczącą to, co istnieje, kończącą to, co trwa, przecinającą to, co całe i spójne. Jest czymś zagrażającym człowiekowi, budzącym lęk, zamykającym perspektywy.

Droga Nor-  
wida — inna

Norwid poszedł inną drogą, przeciwstawiając się również sentymentalnej postawie wobec śmierci jako przyczyny określonych przeżyć i wspomnień, a także tak częstej w romantyzmie koncepcji śmierci jako wyzwalającej i moralnie wartościowej ofiary. Dostrzegł w śmierci — zbliżając się do wczesnochrześcijańskich i niektórych barokowych ujęć w sztuce — coś, co człowiekowi nie tylko nie zagraża jako cierpienie i kres, ale co go przeprowadza w inne, bardziej doskonałe istnienie, coś, co jest konsekwencją zmartwychwstania i wielką koniecznością chrześcijaństwa. Ukazał śmierć „zwycięzoną”, podporządkowaną losom człowieka, pełniącą określoną funkcję w jego żywocie wiecznym. Szczególnie bliski był Norwid autentycznej myśli chrześcijańskiej, zasłanianej długo zjawiskową — jak gdyby — interpretacją i odżywającej obecnie myśli, dla której

<sup>12</sup> Literatura dotycząca motywu śmierci w literaturze i sztuce jest bardzo obfita. U nas syntetyczny zarys dziejów tego motywu dał J. Białostocki w artykule pt. *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei marności i przemijania w poezji i sztuce*. W: *Teoria i twórczość*. Poznań 1961, s. 105—136.

śmierć jest najpełniejszym momentem życia doczesnego, a równocześnie bytowo najbardziej bliskim wieczności<sup>13</sup>. Śmierć u Norwida nie tylko jest zresztą przejściem do nowej egzystencji, jest również do niej przygotowaniem. „Dojrzewanie form”, o którym mówi początek analizowanego wiersza z *Vade-mecum*, a które przypomina genezyjskie koncepcje Słowackiego, jest procesem stopniowym. Niech poświadczy to jeszcze cytata z *Pierścienia wielkiej damy* (akt III, sc. I):

— Zgon brzmi nieustannie w ładzie życia,  
I nieledwie w każdym dopełnieniu,  
Jedną ze strun jego stanowiąc;

Kres tego doczesnego stopniowego dopełniania się człowieka ma być pogodą i radością.

Wiersz Norwida *Śmierć* został po raz pierwszy opublikowany w *Reszcie wierszy odszukanych po dziś a dotąd nie drukowanych*, które zebrał i wydał w roku 1933 Zenon Przesmycki. Nie miał ten utwór szczęścia do Norwidowskich antologii. Nie zamieścił go w żadnym ze swych powojennych wyborów wierszy Norwida Mieczysław Jastrun. Nie uwzględnił również Jan Zygmunt Jakubowski ani w *Wierszach wybranych* z 1953 r., ani w *Poezjach wybranych* z 1969 r. Nie znajdziemy go też w tomikach poezji Norwida wydanych po wojnie za granicami Polski. Dwukrotnie tylko znalazła się *Śmierć* wśród innych utworów wybranych: w roku 1936 w mało znanym *Wyborze pism* Norwida M. Wieliczki w Bibliotece Klejnotów Literatury Polskiej redagowanej przez J. Micińskiego oraz w r. 1970 w bardzo znanych *Pismach wierszem i prozą* przygotowanych przez Juliusza Wiktora Gomulickiego. Również nieczęsto trafia *Śmierć* do antologii o szerszym zasięgu. Jest jedynie w znanej antologii Wacława Borowego *Od Ko-*

Śmierć  
przejściem  
i kresem do-  
pełniania

Nie ma wiersza  
w antologiach

<sup>13</sup> Zob. M. A. Krąpiec: *Człowiek w perspektywie śmierci*. W: *O Bogu i o człowieku*. Warszawa 1968, s. 123—148.

Tylko Waclaw  
Borowy

*chanowskiego do Staffa*, ale naturalnie dopiero w II jej wydaniu (Londyn 1954). Nie należy więc *Śmierć* do utworów często przedrukowywanych, znanych, nie włącza się jej do grupy wierszy najlepszych Norwida.

Chyba niesłusznie. Mamy tu do czynienia z rzeczą poetycką szczególnej wartości. Nawet na tle Norwidowej poetyckiej gry znaczeń zwraca uwagę skrajnością techniki semantycznej, zmieniając dowolnie słownikowe, utarte znaczenie słów w sposób, który zwodzi naszą uwagę i każe nam zaaprobować nieznanne jako coś, co jest nam bliskie i własne.

Nawet na tle wierszy Norwida, zawsze przekornych, zawsze skłonnych do reinterpretacji, uderza śmiałym zlekceważeniem typowych postaw i wielu konwencji poetyckich związanych z pojęciem i motywem śmierci. A lekceważy je przez sięgnięcie do najbardziej tradycyjnych wierzeń chrześcijańskich, odszukanych pod popularnymi przekonaniemiasłaniającymi to, co istotne, a tak prowokujące w stosunku do potocznych spostrzeżeń i interpretacji.

Arcywiersz  
Norwida

Wydaje się, że należałoby ten wiersz Norwida zaliczyć do utworów najbardziej charakterystycznych dla Norwidowej techniki poetyckiej, dla Norwidowej semantyki, a nadto — mimo początkowych drobnych „naturalizmów”, które, być może, nie wszystkich zdołałyby przekonać — do najgłębszych i najlepszych, choć niewątpliwie trudnych — wierszy poety<sup>14</sup>. Powinno się go odnajdywać we wszystkich poważniejszych wyborach poezji Norwida.

<sup>14</sup> Dobry, zwięzły komentarz do *Śmierci* dał J. W. Gomulicki w 2 tomie *Dzieł zebranych C. Norwida*. Warszawa 1965, s. 830—831.