

# Marian Płachecki

---

## Nerwy 16/17

---

Colloquia Litteraria 1/2/2/3, 63-86

---

2007

Artykuł został 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 PŁACHECKI

## NERWY 16/17

*Piszę do Ciebie jak do mężczyzny, to jest myślę, iż nie jesteś jak panna lub telegraf i że masz nerwy swoje w ręku swym<sup>1</sup>.*

Trzynastego listopada roku 1862 Cyprian Norwid w liście do Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej relacjonował wizytę, jaką złożył „pani Glaubert, aux Batignolles rue Truffaut 70. Jest to rodzona siostra Bolesława Wielogłowskiego, pozostająca w tej chwili z dzieckiem małym w nieopalonym i niezapłaconym mieszkaniu (...)”<sup>2</sup>. Do sprawy wracał w liście słanym już nazajutrz, z góry uprzedzając: „Mam czasem tak skłopotaną głowę, że niekoniecznie za zupełną logiczność pisań moich poufnych odpowiadać mogę i winienem”<sup>3</sup>. Tym razem wedle piszącego los samotnej matki, zapomnianej przez wszystkich w dzielnicy Paryża, gdzie zawsze roiło się od Polaków, był jednym tylko ze świadectw kwestii znacznie poważniejszej. „Jesteśmy żadnym społeczeństwem. Jesteśmy wielkim sztandarem narodowym”<sup>4</sup>.

Te dwa krótkie, żołnierskie zdania pisze Norwid w dobie napływających do Paryża wieści o rosnącym napięciu w Królestwie, gdzie kolejno obracały się wniwecz nadzieje związane z objęciem na wiosnę tego roku arcybiskupstwa w Warszawie przez przybyłego z Pe-

---

<sup>1</sup> List z Paryża do Mariana Sokołowskiego, datowany przez wydawcę na początek marca 1861 r. (VIII, 441). Wszystkie cytaty z tekstów Norwida pochodzą z wydania Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971-1979. Liczba rzymska w lokalizacji cytatów oznacza tom, arabska stronę.

<sup>2</sup> IX, 62.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> IX, 63.

tersburga Zygmunta Szczęsnego Felińskiego i z otwarciem kościołów warszawskich, zamkniętych w roku ubiegłym po krwawo stłumionych manifestacjach religijno-patriotycznych. Już od paru miesięcy obowiązywał w Królestwie stan wojenny. W sierpniu 1862 r. miały miejsce zamachy na Aleksandra Wielopolskiego. Nastąpiły wkrótce po tym, jak margrabia przywiózł z Rosji zgodę cara na reformy administracyjne. Zamachowców powieszono. Naczelnik rządu, nie widząc skuteczniejszego sposobu uśmierzenia nastrojów podbijanych przez stronnictwo czerwonych, 6 października 1862 r. ogłosił plan przeprowadzenia poboru wojskowego, mającego w efekcie wcielić do armii zaborcy 10 tys. młodych mieszkańców miast i pozbawić oparcia zakonspirowane stronnictwo ruchu.

W czas dla polskich nadziei tak burzliwy Cyprian Norwid zaprzęta uwagę i myśli swej adresatki biedą jednej nikomu prawie nieznannej osoby lub dwu: Jadwigi Glaubert vel Glaubrecht z dzieckiem, aux Batignolles rue Truffaut 70.

Do swej krzątanimy w imię cywilnego – a nie narodowego, prywatnego – a nie patriotycznego „winienem” najwidoczniej wprzągl niezadługo także Joannę Kuczyńską, skoro w miesiąc później w sprawie pani Glaubrecht pośredniczy między nią samą a znaną z serca otwartego dla ubogich Marią Bolewską, zamieszkałą *nota bene* pod tym samym co samotna matka adresem, tyle że o piętro niżej. Po zapewnieniu, że zawierzoną mu informację przekaże, poeta roztacza przed marszałkową Kuczyńską obszerną opowieść o tym, jaki udział w jego zabiegach o ulżenie losu pani Glaubert miała czwarta z dam polskich: panna Konstancja Górską. Czytelnik dzisiejszy korespondencji poety otrzymuje tym samym dwie odmienne, acz obie z tej samej pierwszej ręki, relacje o listopadowej wizycie poety u Jadwigi Glaubert.

W liście do Michaliny Zaleskiej „fotograficznie-wierną kreśląc prawdę”, Norwid bagatelizuje zaangażowanie i udział panny Górskiej, powiadając „(...) w tych dniach byłem z jedną Damą u pani Glaubert (...)”<sup>5</sup>. Tymczasem w późniejszej o miesiąc i już nie „fotograficznej”, lecz wystylizowanej na pouczenie moralne opowieści dla Joanny Kuczyńskiej czytamy: „Panna Konstancja mówi do mnie *Siadaj ze mną do powozu i jedźmy do pani Glaub[recht]*,

---

<sup>5</sup> Tamże.

*a stamtąd powróciwszy, będziemy w sam czas na obiad u mnie*<sup>6</sup>. Możemy więc słusznie sądzić, że Konstancja – licząca wówczas wiosen pięćdziesiąt cztery – nie tylko zabrała go aux Batignolles, ale i wręcz powiadomiła o samym istnieniu i losie ubogiej. Zaraz potem, w kilka zdań po przytoczonym fragmencie, doniósł Kuczyńskiej, że to za jego sprawą, a nie dzięki staraniom pań wysoko urodzonych, w tym i panny Górskiej biegłej w ożywionej tektonice towarzyskich ambicji i urazów, na ulicę Truffaut 70 dotarła w końcu „pani Z[aleska] i na teraz zaspokoila wszystko”<sup>7</sup>. Relacja listopadowa wywarła swój skutek.

Trzecią wersję opowieści znajdziemy pod cyfrą XCV w cyklu *Va-de-mecum*, redagowanym przez poetę w latach 1865-1866 w odpowiedzi na propozycję lipskiego wydawnictwa Brockhousa z myślą o drugim tomie *Poezji*. Tom pierwszy, a zarazem dwudziesty pierwszy Biblioteki Pisarzy Polskich, ukazał się tamże na kilka miesięcy przed opisywaną historią.

XCV. *Nerwy*

[a.]

- 1 Byłem wczora w miejscu, gdzie mrą z głodu –  
Trumienne izb oglądałem wnętrze;  
Noga powinęła mi się u schodu,  
Na nieobrachowanym piętrze!

[b.] \*

- 5 Musiał to być cud – cud to był,  
Że chwyciłem się belki spróchniałej...  
(A gwóźdź w niej tkwił,  
Jak w ramionach k r z y ż a!...) – uszedłem cały!

[c.] \*

- Lecz uniosłem – pół serca – nie więcej:  
10 Wesołości?... zaledwo ślad!

Pominałem tłum, jak targ bydłęcy;  
Obmierzył mi świat...

[d.] \*

Muszę dziś pójść do Pani Baronowej,  
Która przyjmuje bardzo pięknie,

<sup>6</sup> VIII, 67.

<sup>7</sup> Tamże.

- 15 Siedząc na kanapce atlasowej – –  
 Cóż? powiem jej...  
 [e.]  
 ... Zwierciadło pęknie,  
 Kandelabry się skrzywią na r e a l i z m,  
 I wymalowane papugi
- 20 Na plafonie – jak długi –  
 Z dzioba w dziób zawołają: „S o c j a l i z m!”  
 [f.] \*  
 Dlatego: usiądę z kapeluszem  
 W rękę – – a potem go postawię  
 I wrócę milczącym faryzeuszem
- 25 – Po zabawie<sup>8</sup>.

Nie ma co ukrywać, nic się nie zgadza! W opowieści listopadowej: „w tych dniach byłem z jedną Damą u [...]”. W grudniowej: „Tygodni temu kilka wychodziłem z panną Konstancją z wizyty od księcia M. [...]. Panna Konstancja mówi [...] *Siadaj [...] i jedźmy do [...]*.” W wersji spod cyfry XCV: „Byłem wczora w miejscu, gdzie mrą z głodu [...]”. Oraz: „Muszę dziś pójść do Pani Baronowej [...].” Zatem dama wydająca przyjęcie o mrących z głodu nic nie wie. Dowie się o nich – jeśli się dowie – dopiero od swego chadzającego własnymi drogami znajomego, który odwiedził ich wczoraj.

Co najpierw, bo w dwu początkowych wersach tekstu, narzuca się uwadze czytelnika, to przeobrażenie „nie opalonego i niezapłaconego mieszkania”<sup>9</sup> z listu do pani Michaliny w „triumfne izb wnętrze” i „miejsce, gdzie mrą z głodu”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Podaję wersję Gomulickiego, wprowadzając dla wygody numerację strof i korygując numerację wersów. Por. II, 135. Lekcja proponowana przez Józefa Fertę, wydawcę *Vade-mecum* z roku 1990, w jednym miejscu różni się ortografią, w paru – interpunkcją. Por. C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, Biblioteka Narodowa Seria I, Nr 271, s. 168. Numerację wersów zmieniam, gdyż oferowana przez obu edytorów zakłada, że „zwierciadło” w końcu jednak nie pęknie – skoro „Cóż? Powiem jej...” i „... Zwierciadło pęknie” mamy czytać jako jeden wers – czego ja pewien nie jestem.

<sup>9</sup> Podkreślenie jak w oryginale. Por. IX, 62.

<sup>10</sup> Oczywiście – przy założeniu, że trzy relacje odnoszą się do tego samego wydarzenia z biografii Norwida. Uważam, że teza przeciwna wymagałaby przekreślenia wszelkiej biograficznej referencjalności wypowiedzi poetyckiej. Referencjalności swoistej i za każdym razem wymagającej starannej interpretacji, lecz przecież – wielce rzeczywistej.

Incipit *Nerwów* jest oszałamiającym popisem mistrzostwa w rozgrywaniu semantyki liczby mnogiej. Samotna matka „z dzieckiem małym”<sup>11</sup> roztopiła się w nieokreślonej zbiorowości tych, co tam „mrą”. Ze „mrą z głodu”, jest ich jedynym podanym nam przez poetę atrybutem. Nawet ich dom nie jest w wierszu domem, lecz bezimiennym „miejscem, gdzie...”. To, że „mrą z głodu” jest konstatacją tak ekspresywną, nagłą i ostateczną – nie „przymierają”; dosłownie i nieodwracalnie „mrą”! – a przy tym tak brutalnie wybijającą na czoło liczebność ofiar<sup>12</sup>, że samo ich człowieczeństwo zostaje przez owo wymieranie niemal bez reszty przesłonięte. Mrą z nędzy, bez prośby, bez skargi w już nie-ludzkim milczeniu. Można ich co najwyżej razem z izbami, w których mieszkają...? / leżą...? oglądać, nieomal zwiedzać. Nie da się już z nimi rozmawiać. Goto wiśmy prawie przyjąc, powiedzieć do siebie lub kogoś innego: *tam mrą jacyś*. Bądź nawet: *jakiś* (stworzenia). Nie zaś: tam umierają ludzie. Liczy się już tylko, że. Nieważne już zgoła, bo tak są wygłodzeni, tak do ludzi niepodobni: kto? Zarazem skrajna selektywność i ekscentryczny radykalizm takiego spojrzenia (zwłaszcza w zestawieniu z wersjami epistolarnymi, w których szło jedynie o matkę z dzieckiem, cierpiącą niedostatek) uobecniają w naszej świadomości jego głęboko podmiotowy i niepowtarzalny charakter. Im mniej wyraźne okazuje się, kto właściwie umiera, tym wyraźniej widać, jak i kto, z jaką przemilczaną emocją na nich patrzy<sup>13</sup>.

Podobnie, choć mniej dramatycznie, dzieje się w pierwszej strofie *Nerwów* ze scenografią biegu zdarzeń. W liście do pani Michaliny mówiło się o jednym „mieszkanu”, tu o wielu, lecz najwidoczniej nie jest ważne, jak wielu – „izbach”. Tyle że cała ta architektura klitek (klatek?) do wynajęcia natychmiast w oku narratora zostaje ściągnięta do jedności, a więc i tożsamości. Wszystkie razem składają się bowiem na jedno, na tamto „miejsce”<sup>14</sup>. Co ważniejsze, siłą

<sup>11</sup> IX, 62.

<sup>12</sup> A też „mrą”, nie „umierają”; nie teraz i tylko, lecz co chwila i stale, a zapewne i w znacznej liczbie.

<sup>13</sup> Przeciwnie rzeczy się mają w epitafium *Do zeszej*. Śmierć nie odbiera umierającej piętna osobowego: „Sieni tej drzwi – otworem – poza sobą / Zostaw – – wzięmy już dalej!... / Tam, gdzie jest Nikt, i jest Osoba; / – Podzielni wszyscy, a cali!...” C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. Józef Fert, op. cit., s. 150.

<sup>14</sup> Podobnie „schody”, słowo przywołujące wyobrażenie wielości stopni, przeobraziły się w odsłowne „u schodu”, co może oznaczać i schodek poszczególny i czynność schodzenia po schodach. *Słownik języka polskiego* Adama Kryńskiego,

retrospektywnej wyobraźni opowiadającego wszystkie razem tworzą jedno „trumienne wnętrze”. Kwalifikacja „trumienne” ostatecznie zamyka scenę z mrącymi. Co by się potem bohaterowi lirycznemu nie przydarzyło, powiodło się albo nie, my już wiemy, że na wszelką pomoc jest za późno<sup>15</sup>.

Dotykamy najistotniejszej może z różnic między wersjami epistolarnymi i poetycką. Tamte mówią o dramacie kobiety i jej dziecka przymierających głodem. Ta o dramacie świadka, który był „w miejscu, gdzie mrą z głodu”. Był, obejrzał, wyszedł.

Zobaczyć, co mianowicie paryski wędrowiec Norwida ujrzeć mógł w „trumiennym izb wnętrzu” i przed czym się cofnął w popłochu, nie jest bardzo trudno, jeśli pamiętać o wierszu sprzed tuzina lat, relacjonującym innej damie rejs przez Atlantyk w roku 1853:

Dnie były głodu, pragnienia i inne,

Dnie moru, dzieci konały niewinne

---

Jana Karłowicza, Władysława Niedźwiedzkiego z lat 1900-1927 podaje jako pierwsze, już archaiczne znaczenie słowa „schód” – schodzenie, zstępowanie. Słownik Lindego w tomie wydanym w roku 1812 „schód, zchod” definiuje jako „schyłek, nachylenie, *de loco et tempore*, (...) ku ześciu abo dołowi”, ilustrując użycie cytatem „Przybliżył się już Jezus ku schodowi góry oliwnej”. Por. S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, cz. 3 (vol. V), R-I, Warszawa 1812, s. 200. Również Józef Fert dopuszcza interpretację „u schodu” jako „podczas schodzenia”. Por. C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, op. cit., s. 169.

<sup>15</sup> Trudno wykluczyć, iż owo odcięcie i zatrzaśnięcie mrących z głodu stanowi dla podmiotu wiersza – rozważającego, czy do baronowej pójść, czy nie, i jak się tam zachować – rodzaj traumy, z której miała go wyzwolić rozwijana w wierszu narracja. *Nota bene* we wczesnym wierszu Norwida *Sieroty*, drukowanym w roku 1840 w „Przeglądzie Warszawskim”, zatrzaśnięcie wieka trumien ostatecznie odcina wszelką bezpośrednią więź tytułowych sierot z ich ojcami (i matkami). Tym samym zaś odbiera im i zamyka pod ziemię całe dane im życie wewnętrzne, zmieniając je, sieroty, w jestestwa spustoszone i bierne, za życia martwe: „Do was biegnę, wam prawdy przynoszę kaganiec, / Wam, biednym bładym dzieciom z nabrzmiałą powieką, / Co samotne jesteście w tłumach pogrzebowych, / I samotne musicie patrzeć na to wieko, / Które tak silnie serca wasze przyskrzypnęło, / Które przed wami wszystko na świecie zamknęło!” (I, 8) Co napisawszy, trzeba dodać koniecznie, iż w danym mu czasie rzeczywistym Cyprjan Norwid do pani Jadwigi aux Batignolles zaglądał nieraz i potem, żywo zajmując się jej losem. Podobnie zresztą, jak „Baronowa” z naszego wiersza, czyli panna Górską. Jeszcze 1 grudnia 1866 r. pisał do Konstancji: „Byłem u pani Glaubrecht, która była konająca, i wątpiono o jej życiu. Teraz jest troszkę lepiej. Zastałem tam księżnę Białopiotrowiczową, szanownie przy łożu pani Glaubrecht siedzącą na piątym piętrze i w jej wieku. Donoszę więc Pani, że pani Glaubrecht ma się cokolwiek lepiej, a donoszę o osobie, o której Pani zwykła częstotliwie wspominać. Więcej nic miłego lub pocieszającego nie wiem i donieść nie umiem.” (IX, 267).

Dla mleka matek, które niewczas psowa.  
 Widziałem także okręta rozbite  
 I twarze majtków wąpiących o naszym;  
 Widziałem marność ludzką tak, jak nigdy!  
 Ale – bez kłamstwa – ale w prawdzie nagiej;  
 Ale widziałem ludzi, choć tak marnych;  
 Ale widziałem naiwność-nicości  
 Bez dekoracji cnót, wiary, mądrości.  
 Kto na tej lichej łupinie dal komu  
 Lepszego chleba złamek lub „jak się masz”,  
 To był odłamek chleba lub „jak się masz”.  
 Zaiste, warto zbiec trzecią część świata,  
 Aby się taką uraczyć rzadkością!<sup>16</sup>

Cypriana Norwida opowieść z trans-atlantyku pozwala zrozumieć niejedną tajemnicę przeobrażenia listownych relacji z wizyty u Jadwigi G. w tak różną od nich wersję poetycką. I ostatnia, i pierwsza z nich dotyka nieludzkiej, odczłowieczonej egzystencji ludzi, co „mrą z głodu”. To, że i ci ze statku na oceanie, i ci z „izb trumiennego wnętrza” nie mogą ani sami swych „miejsz” opuścić, ani liczyć na nadejście pomocy z zewnątrz upodabnia do siebie ich położenie. Można też sądzić, że odruchowe zestawienie z realiami zalegającego w pamięci wielotygodniowego rejsu podsunęło autorowi cokolwiek odrealnioną semantykę liczby mnogiej: przejście od jednego mieszkania do wielości „izb”, od jednej dwuosobowej rodziny do mrowia tych, „co mrą”. Być może też zestawienie to sprawiło, że zamiast w jakimś domu, przechodzień odwiedza wymierających; wdrapując się na wysokie piętro „w miejscu” bezimiennym, nie budzącym żadnych skojarzeń z ciepłem więzi międzyludzkiej.

Skąd zatem wzięły się różnice w reakcji pierwszoosobowych – ukazywanych czytelnikowi w pierwszej osobie gramatycznej – bohaterów postawionych w dwu tych „miejscach”? Dlaczego pierwszy raczy się prawdą nagą marności ludzkiej niczym chlebem ze świętej komunii, dlaczego czuje się w swym człowieczeństwie wzmocniony i sprawdzony, podczas gdy *alter ego* paryskie salwuje się upokarzającą ucieczką, po której nie potrafi już dojść do ładu z sobą?

---

<sup>16</sup> [Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy], I, 217-218.



Na statku nie ma się dokąd cofnąć. Nie ma do kogo „pójść”. Na głodującym statku jest jedno „miejsce”, którego nie ma jak opuścić. Rodzi się i wiąże współobecnym nieodwołalna, ostateczna wspólnotą losu.

*Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy...* pośrednio daje pojęcie o naturze skandalu, jaki by pociągnęło zaserwowanie gościom Baronowej i jej samej opowieści o tych, co wymierają. Opowieść taka kaleczyłaby mocno ukorzenione tabu, zakłamujące kontakt salonu ze światem rzeczywistym. Brutalnie wybudziłaby obecnych-nieobecnych ze snu na jawie, okazując przez mgnienie myśli „marność ludzką tak, jak nigdy! / Ale – bez kłamstwa – ale w prawdzie nagiej; (...) Bez dekoracji cnót, wiary, mądrości.” (I, 217-218).

A wtedy pięknie lustro poświadczające złudzenia. „Kandelabry się skrzywią na r e a l i z m (...)” Ten ostatni termin, podobnie zresztą jak „socjalizm” Norwid wprowadził w funkcji przytoczenia agresywnej mowy cudzej. „Realizm” oznacza tu jedynie tyle, co naruszenie milcząco uznawanych norm konwersacji. Realizmem w takim użyciu jest więc wykroczenie przeciw zasadzie stosowności; zdjęcie z wypowiedzi *decorum*, ze świata – dekoracji<sup>17</sup>.

W wierszu *Nerwy* pada jedno ledwie słowo użyte w rzeczywistym, a nie iteratywnym czasie teraźniejszym. Jest za to na tyle mocne i umieszczone tak strategicznie, bo dokładnie pomiędzy dwiema opowieściami, tej o wizycie odbytej i tej o dopiero rozważanej, że dość jego jednego, aby wobec czytającego uobecnić teraźniejszość mówienia<sup>18</sup>. Słowo „muszę” z trzynastego wersu, gdyż o nie rzecz jasna chodzi, dobitnie nam uświadamia, iż relacja z pierwszej wyprawy nie trafia do nas bezpośrednio, uwolniona od wszelkich możliwych zniekształceń i powikłań. Nietknięte trafia do nas jedynie owo „muszę”. Wszystko natomiast, co je w chronologii zdarzeń poprzedza, jest w ową teraźniejszość podejmowania decyzji, czy też utwierdzania się co do już powziętej, i n k o r p o r o w a n e; wspomniane i rozważane przez pierwszoosobowego bohatera wiersza<sup>19</sup>. Co

<sup>17</sup> W tradycji retorycznej normy *deconum* określają dopuszczalny kształt relacji między wypowiedzią a jej okolicznościami zewnętrznymi: miejscem wystąpienia, osobą mówcy, audytorium, czasem i sprawą, w której zabiera się głos.

<sup>18</sup> Podobnie, acz znacznie słabiej, oddziałują rzecz jasna przysłowki „wczora” i „dziś”. Chwilę obecną przywołuje również zaimbek „dlatego” z wersu 22.

<sup>19</sup> Zamiast „bohater wiersza” trzeba by konsekwentnie pisać „bohater-podmiot wiersza”. Proste przeciwstawienie „bohatera” jako protagonisty narracji i „podmiotu li-

zdarzyło mu się wczoraj, poddaje rozwadze dzisiaj w związku z wizytą, która go jeszcze tego dnia czeka. Czytając, obserwujemy na żywo, jak przeżycia wczorajsze bohatera są dzisiaj przypominane, a tym samym niepostrzeżenie rozbijane, ujmowane w oswojone kategorie języka i myśli, przenoszone ze świeżej pamięci zmysłów do podmiotowego świata wartości.

Forma słowna dalszych partii wiersza, zawieszona pomiędzy prostym czasem przyszłym a czasem przyszłym w bliżej nieokreślonej funkcji trybu przypuszczającego, świadczy że choć wybór należy do niego samego, bohater wiersza do końca nie potrafi rozstrzygnąć, czy skoro *wczora* był u jakichś, co *mrą z głodu*, to czy *dziś* doprawdy winien się udać do *baronowej* i o tamtej wizycie opowiedzieć.

Przy bliższym wejrzeniu podobnie zakłócone rozterką myśli okazuje się wspomnienie z wyprawy do budynku o *piętrach* pograżonych w mroku. Relacja z owej wizyty została zdominowana przez grę kontrastów: ciemnego wnętrza i tłumnej ulicy, milczenia i gwaru, zastygłego czasu śmierci i – w chwili nagłego zagrożenia, a zaraz potem wybawienia szczęśliwym trafem za cenę zranionej dłoni<sup>20</sup> – czasu gwałtownie wezbranego, po czym lawinowo przyspieszonego, gdy uratowany zwała się w dół. Nie może powstrzymać okrzyku: „uszedłem cały!”

---

rycznego” (bądź „podmiotu mówiącego”) w odniesieniu do *Nerwów* – zawodzi. Tutaj bohater jest zarazem protagonistą ruchu myśli, w tym retrospekcji. Natomiast postawę podmiotu autorskiego, czy też artykułowaną w tekście autorską intencję, można rozpoznać dopiero konfrontując trzy wersje opowieści o tym samym wydarzeniu: dwie epistolarne i trzecią wierszową.

<sup>20</sup> Tak interpretuję drugą strofę wiersza. Pierwszoosobowy bohater relacji łapie równowagę nie dzięki belce, bo ta jest spróchniała, lecz gwoździowi, co „w niej tkwił, / Jak w ramionach krzyża.” (Do sceny tej wracam w dalszej partii tekstu.) Tradycje historyczna i biblijna nie pozostawiają wątpliwości, że chodzi o odwołanie do gwoźdźa wbitego między kości nadgarstka Chrystusa, a nie na przykład o gwoźdź wbity centralnie i nadający dwóm (!) belkom kształt krzyża. Chrystusa torturowano na krzyżu *crux commissa*, o kształcie litery T, z belką poziomą, *patibulum*, mocowaną w wycięciu na szczycie belki pionowej, *stipes*. Józef Ignacy Kraszewski opisuje inny krzyż opuszczony przez Chrystusa, relacjonując wizytę w mieszkaniu Norwida w roku 1858: „Nad łóżkiem wisiał biały krzyż z drewna, bez Chrystusowego wizerunku, ale z bardzo starannie odmalowanymi, z pewnym obrachowaniem prawdy, znakami krwi, kędy były przybite ręce, nogi i zraniona leżała głowa. Nigdy podobnego nie widziałem krucyfiksu (...). Cyt. za: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, oprac. M. Ingłot, Warszawa 1983, s. 53. Skądinąd w liście do Joanny Kuczyńskiej z roku 1866 zdarzyło się Norwidowi pisać o Bogu jako *Nie-Obrachowanym*: „(...) gdybym nie rachował na Nie-Obrachowanego na niebiesiach (...)” (IX, 235).

Dystans czasowy oddzielający zdarzenie od chwili podjęcia i prowadzenia o nim powieści ma już nie tyle, jak działo się to w grudniowym liście do Kuczyńskiej, wprowadzić optykę porządkującej, ponadczasowej refleksji moralnej, ile osłabić niehumanitarną presję tamtej chwili: wizytowania miejsca, „gdzie mrą z głodu”. Upływ czasu pozwala choć w części przytłumić – dzięki mechanizmom wysłowienia – nieosłonięty niczym szok samego zdarzenia. Jednakże swojemu bohaterowi lirycznemu Norwid nie pozwala osiągnąć w tej mierze pełnego powodzenia. Epicka, podniosła dykcja otwarcia opowieści już w trzecim wersie osuwa się i trywializuje, przechodząc niemalże w tok ożywionej, ale też porwanej anegdoty potocznej.

Nad tym, iż opowieść o wczorajszej wizycie została zmażona wskutek urazu pamięci (byłem, oglądałem, wyszedłem...), nie możemy przejść do porządku dziennego. Porażenie to, ściślej zaś wpisana w nie sytuacja niedwołałnego zapadania podmiotowego wyboru, jest głównym tematem wiersza.

Podczas pierwszej lektury wiersza czytający może jeszcze się łudzić, że śledzi dylematy cudze, które jego osobiście nie dotyczą. Przy lekturach następnych, jeśli zaintrygowany znajdzie do nich cierpliwość, nagle odkryje, że on sam (ona sama) staje także przed decyzją: powiedzieć czy nie powiedzieć? Co gorsza, i naczepniej aniżeli bohater Norwida, czytelnik nie może wyboru, przez tamtego w istocie już spełnionego, gdy był, obejrzał, wyszedł – gmatwać i odwlekać. Będzie musiał jednoznacznie, *in actu* opowiedzieć się za jedną z dwu opcji.

Wyobraźmy sobie teraz, że jedna ze stacji telewizyjnych ogłosiła konkurs otwarty z okazji kolejnej rocznicy śmierci Cypriana Norwida. Uczestnicy mają na podstawie wybranego wiersza z cyklu *Vademecum* ułożyć scenariusz siedmiominutowego filmu odsłaniającego tajniki wyobraźni poety. Gdyby miał to być scenariusz do adaptacji *Nerwów*, jakie instrukcje winniśmy wydać reżyserowi i aktorowi co do zdarzeń ze strof pierwszej i drugiej?

„Trumienne” i „wnętrze” nasuwają oczywiste skojarzenie z grobem. Scenograf winien zatem aranżować owe „izby” i „miejsce” w suterrenach ubogiej dzielnicy. Udając się tam aktor schodzi w dół po mrocznych schodach. Wtem potyka się „na nieobrachowanym piętrze”<sup>21</sup>. Sądził, tłumaczy mu reżyser, że w półmroku trafi nogą

<sup>21</sup> Nawiasem mówiąc musi na nim się potknąć również każdy, kto spróbowałby za pierwszym razem wers ów powiedzieć na głos. Słowo „nieobrachowanym” (czy nawet

na kolejny schodek, tymczasem poleciał na oślep. Wobec tego owa drobna przygoda mogła mu się przydarzyć, wnioskuje aktor, jedynie wówczas, gdy zmierzał do izb z mrącymi. Tymczasem uratowany nieomal cudem zamiast do pogrążonego w ciszy i mroku „trumienego wnętrza” trafia na ruchliwą wielkowiejską ulicę!

W takim razie, strapieni wracają obaj do tekstu, przyjmujemy że oglądał jakichś mrących z głodu na poddaszu, w typowych paryskich kłitkach dla pokojówek<sup>22</sup>. Tyle, że wówczas nie widać powodu, by „izby” mrących miały być metaforycznie identyfikowane z grobem! Tej sprzeczności między metaforą a kierunkiem ruchu bohatera pokazać w obrazie, rozwiązać się nie da. „Miejsce, gdzie mrą z głodu”, jest w tym wierszu z a r a z e m wyrzucone w niebo i strącone w otchłań<sup>23</sup>. Bo też nie jest miejscem, gdzie wejść by można ze schodów.

---

„nie obrachowanym”, jak woli Józef Fert) jest niebywale długą jak na polszczyznę sekwencją sylab pod jednym głównym akcentem, przez co wymaga rozerwania na skrawki pod akcentami pomocniczymi. A wtedy natychmiast rodzą się wątpliwości, co do ich hierarchii. Jak czytać: bliżej dykcji potocznej czy toku jambicznego dramatycznie skonstruowanego z trocheicznym tokiem wersu poprzedniego – tak wersyfikacja Norwida inscenizuje potknięcie. Podobnie w wersach 7-8 zderzenie jambów z amfibrachem unaoczni czy lepiej wbija w ucho mówiącego punkt kulminacyjny zdarzenia. Oznaczając jamb literą „J”, amfibrach „A”, trochej „T” otrzymamy następstwo J-J / A-T-A-T, czy raczej (J-J / A-T) A-T, gdyż nawias wprowadza do tego fragmentu swoisty, bo interpunkcyjny, tok cezurowany: „(A gwóźdź w niej tkwił, / Jak w ramionach krzyża!...) – uszedłem cały!” Dzięki wszystkim tym zabiegom poeta osiąga efekt silniejszy aniżeli byłby dostępny prostej przerzutni. Wracając do feralnego „piętra”; jak mamy przeczytać – na nieobrachowanym, na **nie**obrachowanym, na **nie**obrachowanym **piętrze**? Jak to obrachować...? Jak to przeliczyć w toku bieżącej i publicznej (w odróżnieniu od prywatnej, cichej) lektury na głos, będąc pod presją intonacyjnej spójności wypowiedzi? Zadanie niewykonalne.

<sup>22</sup> Jak już wiemy, Jadwiga Glaubrecht zajmowała nieopalone mieszkanie na piątym piętrze (por. przypis 15).

<sup>23</sup> Marian Śliwiński widzi w wierszu Norwida realizację toposu katabazy: zejścia w dół, do piekieł – a zarazem w głąb podmiotowego „ja”; zejścia odsłaniającego absolutną prawdę o świecie. Por. M. Śliwiński, *Katabaza w „Nerwach”*, [w:] *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998. Z interpretacją taką polemizuje recenzent: „*Nerwy* nie są relacją z pobytu w piekle, nie są również zapisem doświadczeń z wędrówki przez rzeczywistość aż po zstąpienie do piekła, a bohater – *homo viator* to nie poeta-Chrystus czy Jan Chrzciciel (...).” Piotr Sobotka uważa, że „zarówno cudowne ocalenie bohatera, jak i uświadomienie sobie przez niego własnej niedoskonałości mogą wiązać się z jakąś formą nadziei: nadzieją jest tu Chrystus – *olbrzymia perspektywa ocalenia* [tu autor odwołuje się do interpretacji Stefana Sawickiego, (*Ku świadomej ocenie w badaniach literackich*, [w:] *Wartość – sacrum – Norwid*, Lublin 1994, s. 61-62), po bądź co bądź drobnym upadku i być może nadzieją jest tu człowiek, który zrywa z własnym faryzeizmem.” P. Sobotka, *Antynomia, katabaza i morskie wędrówki... Rec. książki M. Śliwińskiego, „Szkice o Norwidzie”*, Warszawa 1998, „*Studia Norwidiana*” 20-21, 2002-2003, s. 215.

Trafia się tam poprzez śmierć odwróconą cudem. „Musiał to być cud – cud to był, / Ze chwyciłem się belki spróchniałej... / (A gwóźdź w niej tkwił, / Jak w ramionach k r z y ż a!...) – uszedłem cały!”<sup>24</sup> Dla zakłóconego widzenia tej sceny, podanej nam jedynie w retrospekcji pierwszospobowego bohatera wiersza, znamienne jest podwojenie obrazu zdarzenia. W cytowanym fragmencie sam moment potknięcia się został ukazany dwukrotnie. Najpierw w krótkim błysku wersu 5. („Musiał to być cud – cud to był”). Następnie w wersji rozwiniętej, trój-, a nie dwudzielnej, choć nie mniej dramatycznej: „chwyciłem się belki spróchniałej ... / (A gwóźdź w niej tkwił / Jak w ramionach k r z y ż a!...) – uszedłem cały!”.

Po tym, co już nam wiersz Norwida odsłonił, nie zdziwimy się, że okrzyk ulgi zostanie zaraz, bo w strofie następnej, ograniczony, wycofany, obrócony w listę braków i fobii. Okaze się, że owo „cały” nie musi oznaczać o wiele więcej niż – „z życiem”. Z życiem bez radości życia.

Wróćmy jeszcze na chwilę do konkursowego scenariusza. Jak aktor ma rozegrać scenę z belką spróchniałą? Potyka się w mroku. Leci na oślep. Chwyta się belki. Spróchniała! Nie utrzyma ciężaru ciała, ale gwóźdź! gwóźdź „w niej tkwił”<sup>25</sup>. Instrukcje autorskie wydają się dokładne i przemyślane. Gwóźdź oczywiście także nie za-

<sup>24</sup> Charakterystyczne dla zakłóconego widzenia tej sceny w retrospekcji pierwszospobowego bohatera wiersza jest podwojenie obrazu zdarzenia. W cytowanym fragmencie moment potknięcia się mamy przecież ukazany dwukrotnie, najpierw w krótkim błysku wersu 5 („Musiał to być cud – cud to był”), potem w wersji rozwiniętej, trój- a nie dwudzielnej, choć nie mniej dramatycznej: „chwyciłem się belki spróchniałej... / (A gwóźdź w niej tkwił, / Jak w ramionach krzyża!...) – uszedłem cały!”

<sup>25</sup> We współczesnym użyciu czasownik „tkwić” z wolna wytraca konotację odnoszącą się do ‘sprawiania kłopotu, bólu, upartego stawania na przeszkodzie’. Można by więc dzisiaj „gwóźdź” z 7. wersu *Nerwów* wyobrazić sobie jako wbity po główkę i wobec tego nie dający żadnego zaczepienia. Wspomniane konotacje są jednak odnotowane w słownikach dawnej polszczyzny. U Lindego hasło „TKWIC”, „wetkniętym być” jest częścią hasła „TKNAĆ” (m.in.): „macać, dochodzić, examinaować, przetrząsać, doświadczać”. Przykłady użycia: „Póki żelazo tkwi w ranie, najmniej bywa nie mocny. Armata póty nie użyteczna, póki będzie tkwił gwóźdź w zapale zabity. (...) Niechaj ci to dobrze tkwi w pamięci. (...) Będę zawsze tkwił przed oczyma nieprzyjacielskimi z rycerstwem moim. (...) Nie mogłem zasnąć, tak mi tkwiły w myśli rozmaite dnia tego widoki.” Por. S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, op. cit., s. 625-626. U Jerzego Samuela Bandtkiego: „Tkwie, tkwi rana, tkwi się rana (...), tkwię (...) a) (...) tyczka b) strzała w ciebie; c) co w pamięci, w sercu, (...) zatkwie, utkwie (...).” Por. J. S. Bandtkie, *Słownik dokładny języka polskiego i niemieckiego do podoręcznego używania dla Polaków i Niemców*, t. 2: *Od słowa Przebłocę aż do końca*, Wrocław 1806, s. 1479.

trzymał zwalającego się w dół ciała. Wystarczyło jednak, że raniąc dłoń na moment wstrzymał upadek, pozwolił upadającemu na złamanie karku odzyskać równowagę. Uratowany wypadł na ulicę. Właśnie wypadł, wyrwał się na zewnątrz; stąd słownictwo ucieczki i wstępu<sup>26</sup>. „Uszedłem”, „uniósłem”, „pomiąłem tłum jak targ bydłęcy”. Uratował życie. Ale też uszedł, uchylił się przed wyborem w chwili próby.

Nasz aktor przygotował się do roli. Reżyser każe mu chwytać się belki, jakby to były ramiona krzyża. Ale... dwiema rękami czy jedną? Reżyser po namyśle: dwiema. Twoja sylwetka ma przez moment wyglądać w kadrze jak Chrystus na krzyżu. Tak to potem, widzisz, wspomina bohater wiersza zbierając się do wizyty u Baronowej. Na co nasz aktor, spokojnie: mam być ukrzyżowanym twarzą do krzyża? I czemu w tekście mam „A gwóźdź w niej tkwił” zamiast „Dwa gwoździe w niej tkwiły”? Reżyser: bo „gwóźdź w niej tkwił jak w ramionach krzyża!...” Nie „jak w ramieniu”. Kto ma rację? Obaj<sup>27</sup>. Także na to pytanie nie sposób udzielić odpowiedzi poprawnej.

Napięte współlistnienie wykluczających się wariantów sytuacyjnych czy też wizualnych tym mocniej podkreśla osobliwą groteskowość sceny połowicznego ukrzyżowania. Spełniając w swym retrospektywnym monodramie obie role, kata i ofiary, bohater wiersza przez moment zawisa jedną ręką na gwoździu sterczącym w poziomej belce krzyża.

Myliliby się jednak ktoś, kto by scenę tę widział w konwencji groteski buffo. Prawda, cały ów „cud”, od anegdotycznej strony patrząc, był tylko szczęśliwym trafem, łutem szczęścia, uśmiechem losu. Lecz równocześnie upadek na mrocznych schodach zaraz po opuszczeniu tych, „co mrą z głodu” jest cudem rzeczywistym, choć jak piołun gorzkim. Jest degradującym i dźwigającym człowieczeństwo przeżyciem upadku i zmartwychwstania – a zarazem doznaniem poniżającej paniki przed *sacrum*, jakie w człowieku zaszcze-

<sup>26</sup> Zofia Szmydtowa w kwalifikacji „trumienne” widzi jaskrawy wyraz wstępu do „świata”, tudzież „ustroju społecznego, w którym jedni mrą z głodu, inni żyją w zbytkach (...)”. Wstępu ów ma z początku ogarniać całe otoczenie poety, by potem przeobrazić się „w ostry, bezwzględny sarkazm zwrócony w ostatnich słowach wiersza przeciwko sobie.” Por. Z. Szmydtowa, *Wstęp*, [w:] *Liryka romantyczna. Część pierwsza. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński – Norwid*, Warszawa 1947, s. 42, 43.

<sup>27</sup> Jak wspomniano się wyżej, wiersz Norwida jest oszałamiającym popisem mistrzostwa w operowaniu semantyką liczby mnogiej.

pia podobieństwo boże<sup>28</sup>. Jest doświadczeniem zmartwychwstania za cenę banicji na hałaśliwy „targ bydłocy”. Mógł, mógłby postąpić po chrześcijańsku. Cofnął się. Stchórzył. Czy to wygląda na groteskę buffo? Owszem. Podszytą groteską egzystencji<sup>29</sup>.

Gdyby w tym miejscu – po trzeciej strofie – wiersz się kończył, stanowiłby całość ambiwalentną wprawdzie, lecz wieszłą i zamkniętą. Byłby opowieścią o wizycie w „trumiennym wnętrzu” i o wstrząsie, jaki pociągnęła; także w dosłownym, fizycznym sensie słowa. Wszelako wiersz Norwida po trzeciej strofie bynajmniej się nie kończy. Przeciwnie, tok narracji przechodzi do drugiej, symetrycznej części utworu. W pierwszej, opowiadającej o wyprawie wczorajszej, szło o doświadczenie graniczne człowieczeństwa. W części drugiej, rozważającej zamierzoną wizytę u Baronowej, idzie o możliwość podzielenia się tym doświadczeniem z innymi. A także o możliwość zabsorbowania go samemu.

Jednakże symetria okaże się pozorna i płytka. Zacznijmy od kwestii najprostszej z elementarnych, bo dotyczącej postaci graficznej wiersza. W granicach początkowych dwunastu wersów nie mamy żadnych wątpliwości co do układu i podziałów tekstu: wersów dwanaście, strofy trzy, w druku rozdzielane autorską gwiazdką. Co do reszty wiersza, pewności takiej już wcale nie ma! Zachodzi bowiem pytanie, jak potraktować strofy czwartą i piątą. O ile w ogóle uznamy, że są to strofy osobne. Czy *passus*

<sup>28</sup> W *Początku broszury politycznej*, innym wierszu cyklu, poeta wyrzuca propagandyście przyjmowanie owego podobieństwa za rzecz daną bądź wprost zależną od dokonanego, a przez ową broszurę zalecanego, wyboru politycznego. „Lecz jeśli mniemasz, że Ty – tworzysz czelka, / Jak Bóg, na obraz Twój?... to rad bym wiedział, / Czemu jest Czasów i pokoleń przedział?... / Skąd postęp? czemu? się go w dali czeka...” (II, 98). Krótko: w porządku podmiotowego doświadczenia podobieństwo boże nie jest dane, lecz zadane; rozstrzygane bez znieczulenia, nie zaś raz na zawsze dekretowane. Ku takiej interpretacji – choć w wersji kompromisowej i nie bez ograniczeń – skłania się Zofia Trojanowiczowa w polemice z lekcjami Jacka Trznadla (*Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978, s. 82) oraz Jadwigi Puzyniny i Barbary Subko (*Interpretacja wiersza „Początek broszury politycznej...”*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2). Por. Z. Trojanowiczowi, *O wierszu Norwida „Początek broszury politycznej...”*, „Studia Norwidiana” 5-6, 1987-1988, s. 108-110.

<sup>29</sup> Warto jednak pamiętać, że w świecie Norwida generalnie wartości nie są nam dane raz na zawsze i bez względu na okoliczności. Zaniebane czy wręcz zaniechane przez człowieka obracają się w proch. Tak „krzyż sam, waląc się na grobie, zgniły, / Razem traci kształt i wagę!”. Por. *Bliscy*, II, 75. Jedną z trosk Norwida jest laicyzacja kultury współczesnej. Widzi w niej powrót do pogaństwa, skądinąd nie przekreślający rozmaitych form obecności Bożej w świecie.

Cóż? powiem jej...  
 ... Zwierciadło pęknie,

winniśmy traktować jako jeden wers rozbity na dwie linijki jedynie w zapisie graficznym – tak rozstrzygnęli obaj wydawcy *Vade-mecum* – czy też widzieć w nim dwa osobne wersy urwane? Jeśli zawierzyć wspomnianym badaczom, po trzech strofach czterowersowych otrzymuje się nieoczekiwanie strofę ośmiowersową po to tylko, by w kolejnej, ostatniej, powrócić do formatu czterowersowego<sup>30</sup>. Odczytanie takie wspiera okoliczność, iż dwu linijek zacytowanych powyżej Norwid nie przedzielił gwiazdką, tak jak uczynił to z pozostałymi. Tym niemniej rozdzielił je układem rymów i odstępem graficznym. Przede wszystkim zaś w przytoczonym wyżej krótkim fragmencie dochodzi do tak gwałtownego spiętrzenia emocji i rozstrzygnięć, że utrzymać je w granicach jednej spójnej strofy można tylko za cenę arbitralnego przechylenia opcji na jedną stronę. Jak ów zabieg interpretacyjny wygląda w praktyce, pokazuje fragment przypisu w edycji Józefa Ferta, objaśniający wyrażenie „kapelusz postawię”: „Bohater poszedł do salonu Pani Baronowej, by *ochłonać*, ale siedzi z *kapeluszem w ręku*, wie, co na jego *przypowieść* może powiedzieć salon – dlatego umknie i z tego piekła”<sup>31</sup>.

Nieobrachowany czy nie obrachowany, wers 16 czy też 16/17 przysparza zresztą czytającemu kłopotu poważniejszego, aniżeli wspomniany problemat buchalteryjny. Nie wiadomo nie tylko, jak linijkę tę policzyć. Nie wiadomo nie tylko, co począć z tą osobliwą, bo dwukrotnie obszerniejszą, nieobrachowaną (nie obrachowaną?) strofą, do której należy i z którą nie wiedzieć co właściwie czyni, rozrywa ją czy scala. Przede wszystkim nie da się nawet rozstrzygnąć, jak go powiedzieć. Cóż? bowiem mamy począć z pytaniem wrzuconym w środek zdania.

<sup>30</sup> Można by co prawda zwrotkę 4. traktować jako przykład nierzadkiej w dorobku Norwida strofy z „kodą”, „czyli końcowym wierszem krótszym od pozostałych, wygodnym dla (...) puentowania motywów.” Por. L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 2001, s. 223. Nie jest to jednak rozwiązanie zadowalające, zważywszy że ów urwany wers 16. niczego nie zamyka, nie puentuje, a przeciwnie, otwiera i dramatyzuje. Nadto przy takiej lekcji otrzymujemy strofę 5. z „kodą” przerzuconą z końca na początek oraz liczącą – jako jedyna – nie widzieć czemu wersów pięć miast czterech.

<sup>31</sup> C. Norwid, *Vade-mecum*, op. cit., s. 170. Podane przez uczonego w cudzysłowie wyrazy „ochłonać” i „przypowieść” pochodzą od niego samego, inne – oznaczone w ten sam sposób – zostały wzięte z wiersza Norwida.



Co prawda, idąc za wydawcą *Vade-mecum* dylematu tego można uniknąć. Dość w sobie rozwinąć życzliwą tolerancję dla Norwidowej interpunkcji i przyjąć, że poeta przesadził i pogubił się, próbując swoje rymy podkreślać i podbijać wszystkimi tymi przecinkami, nawiasami, kropkami, wykrzyknikami, znakami zapytania... i czym tam jeszcze pisownia nasza bogata. Dlatego zamiast się przejmować oryginalną interpunkcją poety, trzeba ją wedle gustu dzisiejszego „zmodernizować”, a dzięki temu niejasny sens wiersza ile można uprzystępnąć rozpędzonemu, jeśli nie wręcz znerwicowanemu, czytelnikowi współczesnemu<sup>32</sup>. Tymczasem cena, jaką przychodzi płacić za kurtyzowanie bądź bagatelizowanie w interpretacji tekstu swobodnie wybranych „wielokropków” i „przecinków” oryginału, nie jest błaha. Trzeba bowiem najpierw milcząco przyjąć, jakoby zdaniem poety w ogóle można było cokolwiek wypowiedzieć w oderwaniu od brzmienia i zapisu, jakie ludziom po temu służą. A jest to, bagatela, założenie wprost przeciwstawne Norwidowej filozofii języka. Dla niego przecież „mowa-piękna zawsze i wszędzie polega / Na wygłoszeniu słowa zarazem ponętnie / I tak zarazem, że się pisownię postrzega (...).”<sup>33</sup> Owo prześwitywanie planów, faktury, niedopełnionej intencji i uderzeń dłuta jest przy tym także nieuniknioną koniecznością wszelkiej pracy twórczej. „Nic nie poradzisz!... każde twoje dzieło, / Choćby się z trudów herkulejskich wszczęło, / Niedopełnionem będzie i kalekiem...”<sup>34</sup> „Niedopełnionem” raczej nie w znaczeniu: niezupełnym, niedość całym bądź całościowym, bo przecież jednak mówi tu się o „dziele”, zatem tworze dokonany. „Niedopełnionem” raczej

<sup>32</sup> W edycji Józefa Ferta czytamy „Niniejsza publikacja VM (...) jest efektem daleko posuniętego kompromisu między intencjami autorskimi i oczekiwaniami współczesnego czytelnika (...)” (op. cit., s. CXXVI-CXXVII). Dwie strony dalej edytor przyznaje, nie powstrzymując się od parodii interpunkcyjnego idiomu Norwida w aspekcie, co do którego sam poetę „poprawił”: „(...) jedynie w kilku miejscach dokonałem przedstawienia znaku wielokropka: w moim rozumieniu miał on właśnie uprzedzać rzecz ważną, zatrzymując uwagę przed słowem, nie po nim...” (tamże, s. CXXVIII- CXXIX). Zgłaszając zastrzeżenia co do skali owego kompromisu, uważam zarazem, że interpunkcja oryginału winna stanowić przedmiot historycznej interpretacji, nie zaś edytorskiej adaptacji podyktowanej interesem (lub jego brakiem) czytelnika obecnego. Barbara Subko w artykule *O podkreśleniach Norwidowskich* opowiada się za „edycją pozostawiającą interpunkcję i grafię autorską, nawet utrudniającą współcześnie lekturę.” („Studia Norwidiana” 9-10, 1991-1992, s. 64).

<sup>33</sup> *Dwa guziki*, II, 126.

<sup>34</sup> *Prac czolo*, II, 91.

w znaczeniu: skazanym na fakturalność, zapośredniczenie myśli czy idei przez wyczuwalny opór materiału poddawanego przez artystę obróbce – kamienia, linii i barwy lub też wypowiedzanego słowa<sup>35</sup>.

Wiersze Cypriana Norwida właśnie dlatego i po to aż kipią od znaków interpunkcyjnych, aby ich zapis na martwej karcie papieru jak najwierniej oddawał żywą, podmiotowo i sytuacyjnie jednokrotną, niepowtarzalną melodię zdania, a przez aktualną intencję osoby ludzkiej postawionej tu i teraz, w samym środku jej świata bieżącego.

Strategia taka ma swoją gorzką ceną. Nie daje się godzić z posągowo stabilną kreacją autorytetu mówiącego. Ta również zostaje dotknięta graniczącym z autodestrukcją żywiołem negacji. W czasach, gdy tyle wierszy współczesnych bądź współcześnie wielbionych, a o lat dziesiątek bądź dwa wcześniejszych, podsuwało czytelnikom gotową partyturę kultu poety<sup>36</sup>, wiersz Norwida staje się żywym świadectwem dramatu tożsamości. Nieomal w każdej poszarpanej intonacyjnie strofie *Vade-mecum* znaleźć by się mogło *credo* zamykające *Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy...*:

(...) Wam ja, z góry  
 Samego siebie ruin, mówię tylko,  
 Że z głębi serca błogosławić chciałbym –  
 Chciałbym... to tyle mogę... resztę nie ja,  
 Bo ja tam kończę się, gdzie możność moja<sup>37</sup>.

Jak wiadomo, poeci romantyczni rozbili sztywny kanon wersyfikacyjny klasycyzmu, rzucając się w dramacie zwłaszcza na szerokie wody wiersza nieregularnego. Tym niemniej za sprawą elegijnych tradycji porozbiorowej poezji sentymentalnej, a bardziej jeszcze dzięki Mickiewiczowskim *Balladom i romansom*, później zaś niezliczonym krajowym i emigracyjnym epigonom Adama, w Polsce wie-

<sup>35</sup> Barbara Subko w osobnym artykule poświęconym Norwidowemu dywizowi aprobusz przytacza opinię Józefa Trypućki o „stanowisku poety, że utwory literackie powinny być przeznaczone do recytowania. Trypućko uważa, iż Norwid, świadomy upadku sztuki czytania, wprowadzał do swoich tekstów wiele innowacji (np. podkreślenia, interpunkcja), których celem było właśnie podniesienie sztuki czytania.” *O funkcjach łącznika w poezji Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 5-6, 1987-1988, s. 98-99. Cytat pochodzi z rękopisu Trypućki „przekazanego po jego śmierci ze Szwejca”. (tamże, s. 86).

<sup>36</sup> Por. *Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*, II, 15.

<sup>37</sup> [*Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy*], I, 218.

ku XIX kwintesencję poetyckości widziano powszechnie w gładkim toku wiersza, najlepiej opartym na pieśniowej tradycji folkloru. Uznawano przy tym, że ów idiom gładki jest stosowny do całego tematycznego uniwersum poezji. Służyć może w równej mierze wychwalaniu wewnętrznego ładu świata, jak utyskiwaniu na jego chaos i rozpad. Toteż burzliwa, potargana, a przy tym wcale nie rozhisteryzowana emocjonalnie intonacja wiersza narażała Cypriana Norwida na ryzyko odrzucenia znacznie większe, aniżeli jesteśmy to w stanie sobie wyobrazić po wszystkich ekscesach flirtującej z prozą awangardowej poezji XX wieku. Bagatelizując Norwidowe eksperymenty intonacyjne, wyrządzamy krzywdę staremu poecie. Postępujemy tak, jakbyśmy byli gotowi wreszcie go przyjąć i zrozumieć, jeśli tylko wpierv na progu odda to, co dla niego najważniejsze.

Stawką Cypriana Norwida jest nie tylko intonacyjna, ani nawet osobowa wiarygodność zapisu mowy. Gra idzie o węzłowe założenia całego bodaj światopoglądu poety. Wypowiadając jakikolwiek zdecydowany sąd z konieczności reprodukujejmy jedynie opinię już uprzednio powziętą, nie zawsze nawet własną. Albowiem w świecie wyobraźni moralnej Norwida orzekając cokolwiek o czymkolwiek lub kimkolwiek, nie tyle – jak powinieś – stajesz wobec wartości w samym środku otwartego nawiasu chwili obecnej, co rutynowo z punktu widzenia mechanizmów mowy potwierdzasz, komunikujesz innym bądź sobie samemu swoją powziętą uprzednio identyfikację z ową wartością.

Pytany o zdanie w dowolnej chwili jestem niczym podróżny na pokładzie „Marguerity” wypływającej dziś, w grudniu 1852 r., z Londynu do New-York:

Ja nie wiem... końca, nigdy nie wiem może,

Lecz...

(tu mi przerwał sternik)

... szczęść wam Boże...<sup>38</sup>

Charakterystyczne, że pożegnalne „szczęść Boże” wypowiada ku zostającym w Europie nie pierwszoosobowy bohater wiersza, lecz

<sup>38</sup> „Z pokładu *Marguerity* wypływającej dziś do New-York”, I, 215. Tomasz Korpysz przypisuje pożegnalne „... szczęść wam Boże...” bohaterowi wiersza, a nie sternikowi. Por. *Jakie pożegnanie? O wierszu Norwida „Z pokładu Marguerity wypływającej dziś do New-York”*, [w:] *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003.

przytaczany przezeń „sternik”. Do *alter ego* poety należy jedynie „Ja nie wiem... końca (...)”

Z drugiej zaś strony najprostsza definicja bieżącego położenia jednostki z reguły rzuca ją na rozdroże wartości, wyznań, ideologii, okazji wzajemnie się wykluczających.

Ludzie, choć kształtem r a s napiętnowani,  
Z wykrzywanymi r ó ż n ą m o w ą w argi,  
Głoszą: że oto źli już i wybrani,  
Że już h o s a n n a tylko, albo skargi...  
Że Pyton-stary zrzucen do otchłani:  
Grosz? – że symbolem już; harmonią?... – targi!

Tryb orzekający, właściwy dla wymiany handlowej, która w końcu wymaga rzetelnego komunikowania cen i ofert, tudzież na korytarzach władzy dla pozyskiwania stronników, zawodzi z kretesem jako formuła na podmiotowe poszukiwanie i doświadczanie wartości.

– O! nie skończona jeszcze Dziejów praca,  
Nie-prze-palony jeszcze glob, Sumieniem!<sup>39</sup>

Sztuka słowa tymczasem, bo niekoniecznie nawet sztuka wiersza, daje poecie szansę zatrzymania w słowie żywego dramatu mówienia jako aktu wyboru wartości. Toteż nieciągła intonacja Norwidowych wersów jest nie tylko pomysłem na ostentacyjne zaznaczenie osobowego piętna mowy. Intonacyjna tektonika wersów Norwida likwiduje niemal zawsze możliwość potraktowania jego zdań jako autorytatywnych sądów w sensie logicznym. Ich porwana albo meandryczna składnia, rozkład akcentów i melodia zmierzają do dramatycznego uobecnienia samej sytuacji wyboru. Uobecnienia dramatycznego w tym sensie, iż jawnie okazującego, jak nieuniknione, a zarazem nie zdeterminowane przez nic, co by zdarzyło się wcześniej, jest opowiedzenie się za którąś z racji wpisanych w chwilę – rozterkę – bieżącą<sup>40</sup>. Nie można uciec przed wolnością. Co najwyżej można się w tej sprawie ludzić; „się” i innych.

Norwidowa filozofia mowy w twórczości poety zdarza się i dzieje. Bywa ściągana do rozmiarów jednozdaniowej maksymy, lecz nie

<sup>39</sup> *Socjalizm*, II, 19.

<sup>40</sup> Rzecz inna, iż dopiero odniesienie do przeszłości, najogólniej: do tradycji, pozwala rozpoznać właściwy przedmiot i sens decyzji.

staje się nigdy przedmiotem zwartego, dyskursywnego wywodu. Zdarza się i dzieje również w nie obrachowanym wersie 16/17.

Po parokrotnej lekturze wiersza nam samym eksperyment raczej się już nie uda. Poprośmy więc kogoś innego, aby pozwolił nagrać swoją lekturę „Nerwów” na głos. A potem zwróćmy się z tą prośbą do jeszcze paru osób. Po czym uważnie zestawmy nagrania wersu 16/17. Okaze się z pewnością, że przy całym interpretacyjnym rozrzucie poszczególnych recytacji, w tym jednym, kulminacyjnym punkcie otrzymamy tylko dwa warianty, zależnie od tego, na ile serio mówiący potraktował pytajnik w środku zdania. Jedni więc, lekceważąc zapis Norwidowy i przesuwając w myśli pytajnik na koniec zdania, mówić będą

(A) Cóż powiem jej? etc.,

gdy inni staną na głowie, by lojalnie wobec zapisu wyrecytować

(B) Cóż? powiem jej etc.

I cóż stąd? Niemało! Albowiem wersja (A) okazuje się jedną z możliwych artykulacji opinii, iż Baronowej właśnie mówić o takich rzeczach nie ma co, nie ma sensu, nie warto<sup>41</sup>. Gdyż skutku żadnego to i tak nie da.

Natomiast lojalny wobec zapisu wariant (B) jest heroiczny: no cóż, powiem jej! Zamiast „no cóż” równie dobrze znaleźć by się mogło „a niech tam!” albo „zależy mi?”. Czy i co Baronowa z tym zrobi, to jej sprawa. Ja wykonałem, co do mnie należało.

Decyzja w kwestii (A) czy (B) natychmiast zmienia status czy charakter dwu strof ostatnich. Jeśli mówiący okaże się oportunistą, wtedy czas przyszły strofy [e] przybierze funkcję trybu przypuszczającego, i to formułującego warunek czysto hipotetyczny. Groteskowo fantastyczna deformacja ożywianej i rozkrzyczanej scenografii salonu będzie dodatkowo podkreślać nierealność owego warunku, jego czysto mentalny charakter. Natomiast w strofie ostatniej powrócimy do opowieści wiarygodnej, utrzymanej w modalności czasu przyszłego jako rozwinięcia czy też realizacji decyzji już powziętej; czasu przeszłego dokonanego<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> „Cóż?” nie może odnosić się do namysłu, co mianowicie i jak Baronowej opowiedzieć, skoro wiersz w tej mierze przedstawia do wyboru zestaw jednoelementowy: opowieść o wczorajszej wizycie „w miejscu, gdzie mrą z głodu”.

<sup>42</sup> Taką ramę modalną wprowadza otwierający strofę łącznik: „Dlatego”.

Na pociechę zostaną mu sarkastyczne bon-moty sprowadzające rozterkę sumienia do stanów nerwowych, podlegających prostym zabiegom kuracyjnym „– bo, końcem końców, wszystko to niczym innym nie jest, jedno sprawą-nerwową, uważaną niesłusznie za sprawę-sumienia i umysłu. Nareszcie przecież znajdzie się ku temu narkotyk stosowny, kąpiele jakie mineralne lub proszek po prostu jaki na natury do tyła nerwom podległe działający i takowe oczyszczający z humoru – a wtedy uspokoi się to wszystko”<sup>43</sup>.

Z drugiej jednak strony głęboko hipotetyczny walor strofy przedostatniej nadaje także strofie następnej z lekka wątpliwy charakter. O ile co do tego, czy bohater istotnie wczoraj był u mrących z głodu, trudno mieć wątpliwości, to można się zastanawiać, czy naprawdę (albo w końcu) wybierze się dziś do Baronowej, czy też tylko ewentualność złożenia owej wizyty w dwu strofach ostatnich wiersza – rozważa. Bo jeśli nie ma po co mówić tam o sprawach poruszających i ważnych, to po co tam w ogóle iść? Wzgląd na podtrzymanie osiągniętej pozycji towarzyskiej nie został w wierszu wyraźniej zasygnalizowany.

Jak widać, wariant (A) zakłada osobną filozofię mowy. Sprawność mówienia ma się po to, aby móc sobie w porę wyperswadować, że mówienie niczego w świecie, „gdzie mrą z głodu”, nie zmienia. W szczególności zaś nikogo nie nakarmi. Norwidowy oportunistą jest realistą i z góry zna granice tego, co tu i teraz możliwe, a co nie. Wie, że mówi się, zwłaszcza zaś mówi się publicznie tak i po to, by czytelnie dla wszystkich obecnych okazać im, że jest się nadal jednym z nich. W jego słowniku terminem kluczowym jest „wrócić”. Dewizą – nie zrobić, nie powiedzieć niczego, po czym już „wrócić” by nie można. Może był już bezdomny i wie, jak to smakuje, gdy nie ma dokąd wrócić do siebie. Może już go z jakiego salonu wyrzucono. W każdym razie teraz już uważa.

Ktoś, kto powie:

(B) **Cóż? powiem jej etc.**,

daje poznać, że wie, jak słowo waży w domenie wartości. Od tego, co powiesz bądź przemilczysz, może nie zmieni się świat poza tobą, świat innych ludzi. Tamci zapewne nie przestaną mrzeć z gło-

<sup>43</sup> Zdania wyjęte z przytaczanego wyżej listu do Joanny Kuczyńskiej z 8 września 1862 r. (IX, 53).

du. Lecz Twój świat, a Ty w nim i wszystko, co dla Ciebie ważne, zmienicie się na pewno. I będzie to zmiana nie do cofnięcia, bo na powiedzeniu czy mówieniu rzecz nigdy się nie kończy.

Po ironicznie złośliwej redukcji „sprawy-sumienia i umysłu” do „sprawy-nerwowej”, nie zakłócającej doprawdy w niczym rutyny „życia pobieżnego”, Norwid 8 września 1862 r. przedkłada Joannie Kuczyńskiej: „Co trudniejszą jest rzeczą – co charakter świętej ma dramy? – to poruszenia już nie z nerwów, ale z sumienia głębokości i z istotnej wiedzy pochodzące. Te wszelako aby od owych odróżnić, zaiste że nie wystarcza na to przez kogo innego zrobionej naprzód rutyny, ale samemu należy w tej mierze cokolwiek popracować! Wyraz ten: popracować, każe mi przerwać pisanie niniejsze i rękawy zawinąć”<sup>44</sup>.

Wszystko, co powiesz, na coś cię wobec innych naraża. Wszystko, co mówisz, czegoś Ci przysparza lub czegoś pozbawia. Słowami kluczowymi okazują się „być” – ale „być w miejscu”, nie „u kogoś” – oraz „pójść do...”, czasowniki zatem odnoszące relację do cnoty wytrwałości i odwagi w poznawaniu nowych połąci świata.

Ktoś, kto powie:

**Cóż? powiem jej**

– powie. Lecz co powie? Opowie po prostu to, co czytelnik, który dotarł do wersu 16/17, poznał już we wcześniejszych partiach wiersza. Wówczas głęboko hipotetyczny, mentalny walor czasu przyszłego w strofie z papugami ustąpi na rzecz jego charakteru narracyjnego, a strofa ta okaże się złośliwie przerysowaną opowieścią o mierze skandalu, jaki wywoła relacja z wizyty wczorajszej. Natomiast strofę ostatnią przyjdzie w ogóle z pamięci wymazać!

Wariant heroiczny wersu 16/17 pociąga więc rekompozycję całego wiersza. Porządek następstwa strof, jeśli posłużyć się nadanymi im wyżej oznaczeniami, przybierze postać sekwencji

$a - b - c - d - (a^1 - b^1 - c^1) - e$ .

Cały wiersz zaś okaże się wewnątrznie rozłamaną opowieścią o dwu skandalach: sumienia w trzech strofach początkowych i obycia w dwu końcowych.

---

<sup>44</sup> Tamże.

Ukrytą analogię wiążącą owe doświadczenia zdradza upodobnienie rytmiczne – tok jambiczny wersów 4. i 19<sup>45</sup>. Jeśli ową analogię dwu scen groteskowych, tej „na nieobrachowanym piętrze” oraz tej spod „plafonu” w salonie Baronowej, dostrzeże się i przez sposób wygłoszenia wiersza podtrzyma, wówczas okaże się, że do tego, by „jej powiedzieć” skłaniać by mogła nie tylko czysta bezkompromisowość bohatera wiersza, lecz także potrzeba ekspiacji za kompromitujący upadek na mrocznych schodach i jego powód: nieomal turystyczne oglądactwo „w miejscu, gdzie mrą z głodu”. Ktoś, kto nie sprostał Chrystusowemu wyzwaniu, może nie chcieć okazać się jeszcze faryzeuszem, swobodnie perorującym o pomocy ubogim dopóty, dopóki to niczym mu nie grozi.

To wariant względnie optymistyczny, jeśli nie wręcz naiwny. Wariant pesymistyczny interpretacji każe widzieć w narracji wiersza próbę przesłonięcia własnego grzechu przeciw miłości bliźniego. To, co z perspektywy czytelnika jest starannie przemyślaną inscenizacją sytuacji wyboru moralnego, wyboru otwartego, dla bohatera pierwszoosobowego stanowi rozbudowaną, meandryczną psychomachię, mającą przed nim samym zakryć świadomość, że właściwie wczoraj już wybrał przeciw wierze. W tych, co mrą z głodu, nie zobaczył bliźnich. Obejrzał ich nieomal jak coś, jak nieoznaczone bliżej stworzenia. Wobec czego dziś nie stoi już przed nim wybór, czy u Baronowej okaże się faryzeuszem, czy też nie. On od wczoraj już nim jest!

Podejmowany przez czytelnika wybór heroiczny: „**Cóż? powiem jej...**” spełniony przez bohatera wiersza byłby faryzeizmem niewyobrażalnym. Za to opcja kunktatorska: „**Cóż? powiem jej...**” w jego położeniu stanowiłaby świadectwo względnej przyzwoitości. Względnej, bo już tylko wobec siebie samego. Względnej, bo wyzbytej jakichkolwiek skutków zewnętrznych, nie chroniącej wszakże przed namnażaniem się wewnętrznych machinacji, samousprawiedliwień i udręki, lecz nie rzeczywistych wyrzutów sumienia. Tytuł wiersza – *Nerwy* – odnosi się wprost do dramatu świadomości faryzejskiej.

Ambicją poety nie jest nawracanie upadłych, podsuwanie przegrany budujących przykładów ani karcenie ospałych w cnocie. Wiersz *Nerwy* to nie jest początek broszury politycznej. Wprost przeciwnie. Poeta jako poeta właśnie, sztukmistrz słowa, wirtuoz

<sup>45</sup> Zatem: „na nieobrachowanym” oraz „i wymalowane”. Por. też przypis 21.



gramatyki i intonacji, w dwu banalnych zdarzeniach obnaża dramatyczną, poniekąd ostateczną sytuację wyboru. Po czym swojego czytelnika wrzuca w samo kłębowisko sprzeczności, jakby mówił: tutaj róża, tutaj tańcz. I odcina wszystkie szanse odwrotu.

Czytelnik tego wiersza nie może w ostatniej chwili się cofnąć. Ma wiedzieć i poczuć, że za każdym razem wybiera bez możliwości odwrócenia wyboru. Kiedy w lekturze *Nerwów* na głos dojdzie do rozstrzygającego o wszystkim wersu 16/17, będzie musiał wybrać jedną z dwu wersji nie mogąc się schronić w żadnej trzeciej. A potem zobaczyć w sobie tchórza-kunktatora bądź człowieka odważnego. Czytelnik stoi przed szansą, jaką bohater wiersza sam sobie bezpowrotnie przekreślił<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Pani Profesor Zofii Stefanowskiej oraz Doktorowi Tomaszowi Korpyszowi składam serdeczne podziękowanie za uważną i krytyczną lekturę tekstu. Dzięki Ich uwagom i rozmowom z Nimi mogłem poprawić wiele błędów, a też uzmysłwić sobie liczne ukryte przesłanki wyводу.