

Ewangelina Skalińska

Kochanowski Malczewskiego - Kochanowski Norwida

Colloquia Litteraria 1/20, 75-89

2016

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EWANGELINA SKALIŃSKA

KOCHANOWSKI MALCZEWSKIEGO – KOCHANOWSKI NORWIDA

Paralela Norwid – Malczewski co najmniej parokrotnie stawała się przedmiotem odrębnych studiów. Marian Maciejewski pisał o wpływie autora *Marii* na wczesną twórczość Norwida i o jego późniejszych próbach przewyciężenia pesymizmu Malczewskiego¹. Sławomir Rzepczyński z kolei analizował obecność tego autora w całej twórczości Norwida, stawiając sobie pytanie: *Za co Norwid cenił «Marię»?*². Zofia Szmydtowa wskazywała na obecność między innymi Kochanowskiego i Malczewskiego we wczesnej twórczości literackiej Norwida³. Nikt natomiast – jak się zdaje – dotychczas nie usiłował sprawdzić, w jaki sposób obecność tradycji (w tym tradycji literackiej Jana Kochanowskiego) w *Marii* Antoniego Malczewskiego wpłynęła na stosunek Norwida zarówno do poety renesansowego, jak i do całej tradycji staropolskiej.

Wydaje się, że wpływ Malczewskiego na twórczość Norwida był naprawdę znaczny. O ile spuściznę pozostałych romantyków polskich najpewniej około połowy lat 50. XIX wieku zaczął traktować autor *Quidama* jako rzeczywistość tekstowo-kulturową w pewien sposób

¹ Marian Maciejewski, «Spojrzenie w górę» i «wokóło» (Norwid – Malczewski), w: tegoż, *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław – Gdańsk 1977.

² Sławomir Rzepczyński, *Za co Norwid cenil «Marię»?*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji «Marii»*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, pod red. Haliny Krukowskiej, Białystok 1997.

³ Zofia Szmydtowa, *Norwid wobec tradycji literackiej*, w: *Sprawozdanie Gimnazjum Żeńskiego im. Cecylii Plater-Zyberkówny*, Warszawa 1925.

zewnątrzną wobec jego własnych utworów literackich, o tyle *Maria* jako problem do rozwiązania, jako pewna wizja tradycji literackiej i emocjonalnej ciążyła nad całą jego twórczością: od czasu debiutu warszawskiego aż do ostatnich utworów, powstałych w murach Świętego Kazimierza „po-za stołecznej krasy”.

Relacja przedstawiona w tytule artykułu jest skomplikowana. Bo idzie tu przecież nie tylko o podwójne porównanie Kochanowski – Malczewski, Kochanowski – Norwid, ale o szczególny stosunek Norwida do Kochanowskiego, który kształtuje się w twórczości tego późnego romantyka pod wpływem lektury Malczewskiego. A więc, żeby przynajmniej częściowo wywiązać się z zadań narzuconych przez tak sformułowany temat, wypada najpierw – szkicowo – przyrzeć się obecności Kochanowskiego w „powieści ukraińskiej” – *Marii*.

*

Pieśń IX Ksiąg pierwszych Jana Kochanowskiego (której fragment wybrał Malczewski na motto *Pieśni I Marii*) jest przez badaczy literatury staropolskiej zaliczana do szeregu tzw. pieśni biesiadnych. Nie ma chyba też wśród „staropolan” większej dyskusji nad postawą filozoficzną, wyrażoną przez poetę w tym utworze. Pieśń ta jest więc egzemplifikacją niepewności losu ludzkiego, ukazywanego w świetle „stoicyzmu chrześcijańskiego”⁴. Wszystkie te stwierdzenia w odniesieniu do literatury i kultury staropolskiej są niewątpliwie słuszne. Kiedy jednak próbujemy spojrzeć na tę pieśń z perspektywy przełomu romantycznego albo – dokładniej – z perspektywy autora *Marii*, sprawa zaczyna się komplikować. Pozwolę sobie przypomnieć kilka fragmentów pieśni Kochanowskiego:

[...]

Kto tak mądry, że zgadnie,

Co nań jutro przypadnie?

Sam Bóg wie przyszłe rzeczy, a śmieje się z nieba,

Kiedy się człowiek troszcze więcej, niżli trzeba.

⁴ Zob. Ludwika Szczerbicka-Ślęk, *Wstęp do: Jan Kochanowski, Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 2005, s. XXXVII–XLVIII.

[...]

U Fortuny to snadnie,
Że kto stojąc upadnie,
A który był dopiero u niej pod nogami,
Patrzajże go po chwili, a on gardzi nami.

Wszystko się dziwnie plecie
Na tym tu biednym świecie,
A kto by chciał rozumem wszystkiego dochodzić,
I zginie, a nie będzie umiał w to ugodzić.

Próżno ma mieć na pieczy
Śmiertelny wieczne rzeczy:
Dosyć na tym, kiedy wie, że go to nie minie,
Co z przejrzzenia Pańskiego od wieku mu płynie⁵.

Pieśń ta, czytana po rozbiorach Polski, po klęsce roku 1812 zaczyna brzmieć co najmniej dwuznacznie, żeby nie powiedzieć – ironicznie. Co więc zaleca między innymi pokoleniu Malczewskiego „Mistrz z Czarnolasu”? „Próżno ma mieć na pieczy / Śmiertelny wieczne rzeczy”... Może i próżno, ale dla młodych romantyków tego typu argumentacja, zdaje się, była nie do przyjęcia. Ale przecież właśnie to pokolenie, ten właśnie Antoni Malczewski, został wychowany w kulcie dawnych, staropolskich wartości złotego wieku. Gimnazjum Wołyńskie, w którym autor *Marii* spędził kilka dobrych lat, wszak doskonale dbało o patriotyczną edukację swoich uczniów; a twórca tej szkoły podobno własnoręcznie przekazał księżnej Izabeli Czartoryskiej czaszkę Jana Kochanowskiego jako jedną z najważniejszych polskich pamiątek, godną umieszczenia jej w puławskiej Świątyni Sybilli.

Czacki wierzył – pisze Maria Dernałowicz – że od dobrej woli dobrze myślących i oświeconych zależy wszystko. Tę wiarę podzielają z nim wtedy inni. [...] Ale na to, by powstała gorycz *Marii*, trzeba było, by te hasła oczarowały w młodości umysł Malczewskiego⁶.

⁵ Jan Kochanowski, *Księga I, Pieśń 9*, w: dz.cyt., s. 25–26.

⁶ Maria Dernałowicz, *Antoni Malczewski*, Warszawa 1967, s. 44.

Trudno jest w tym miejscu dochodzić, w co mógł wierzyć sam Malczewski, wychowanek Czackiego i Kołłątaja. Można natomiast sprawdzić, w jaki sposób tradycja wpajanej weń wiary, szczególnie wiary w kult Kochanowskiego, odbiła się w jego „smutnej powieści” (też określenie Dernałowicz).

Bezpośrednie nawiązania do twórczości Kochanowskiego pojawiają się w tekście *Marii* trzykrotnie. Jest to, naturalnie, motto z cytowanej wyżej pieśni, otwierające pierwszą część „powieści ukraińskiej”, oraz dwa nawiązania do *Trenów*, pojawiające się w obu częściach *Marii*.

Wydaje się, że pieśń Kochanowskiego o dziwności świata czyta Malczewski w sposób i ironiczny, i romantyczny zarazem. Romantyczny – ponieważ wykrojony przez młodszego poetę na potrzeby motta fragment z Kochanowskiego może być czytany jako rodzaj manifestu epistemologii romantycznej:

A kto by chciał rozumem wszystkiego dochodzić,
I zginie, a nie będzie umiał w to ugodzić⁷.

[motto, w. 3–4]

Bez żadnego zgrzytu myślowego mógłby ten fragment stać się ilustracją tez artykułu *O idei i uczuciu nieskończoności* czy też pewnych partii wywodów krytycznych Mochnackiego.

Mniej prosto prezentuje się sprawa z jego ironicznością. Danuta Zawadzka pisała na temat *Pieśni masek*:

Jednocześnie, któż się nie przyzna, że owa krzykliwa piosneczka, której treść kompletnie nie poddaje się racjonalizacji, zrobiona z dysonansów logicznych i estetycznych, igrająca sobie z podziałem na

⁷ Wszystkie cytaty z *Marii* (łącznie z mottami) podaję wg: Antoni Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie napisali Halina Krukowska i Jarosław Ławski, Białystok 2002. Bezpośrednio pod cytatem – numer wersów.

dobro i zło – że ona właśnie jest najlepszym rozwinięciem motta z Kochanowskiego [...]»⁸.

Jeśli zgodzić się z przytoczonym wyżej sądem badaczki, okaże się jasno, że „złota” tradycja Kochanowskiego została poddana przez Malczewskiego miazdżącej krytyce oraz demonstracyjnie wykrzywiającej jej pierwotny sens reinterpretacji. Bo już nie idzie tu wyłącznie o pesymistyczną, nawet skrajnie pesymistyczną wizję historiozoficzną, ale o drwinę z tego, co w owej historii i tradycji można było jeszcze próbować ocalić. Zresztą nieogarniona wielość rozmaitych perspektyw, nakładających się na siebie w tej bluźnierczej pieśni morderców (w tym też pewien rodzaj nawiązania do antyfonicznej struktury hymnów mszalnych), składa się na estetyczną ewokację zła, którego obecność jakoś wyłamuje się z literackiej struktury świata przedstawionego i nie poddaje żadnym zabiegom interpretacyjnym.

Drugim, nieco mniej wyraźnie zostawionym przez autora tropem odsyłającym czytelnika do Kochanowskiego, jest dwoisty obraz Marii, zasiadającej „pod starymi lipami” u boku Miecznika. Na temat obecności *Trenów* w *Marii* pisała Bernadetta Kuczera-Chachulska:

Specyficzny czarny klimat, to, co rozumiemy przez nastrój powieści, jego sugestia o niezwyklej mocy tworzy konstytutywne dla tekstu napięcie, spotykając się w sposób konieczny z ramą tworzoną przez obecność Kochanowskiego; Kochanowskiego jako autora *Trenów* i zachowań elegijnych, nie dopuszczających emocji i skrajnych rozwiązań⁹.

Fragmenty X i XI *Pieśni I* są owocem zwielokrotnionego spojrzenia narratora na Marię. Oba fragmenty, nawiązując do staropolskiej

⁸ Danuta Zawadzka, *Pokolenie klęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000, s. 275.

⁹ Bernadetta Kuczera-Chachulska, *Wprowadzenie*, w: tejsze, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku. Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Faleński, Asnyk, Konopnicka*, Warszawa 2002, s. 9.

wariantywności, rozpoczynają się od frazy: „Przy nim młoda niewiasta” (w. 201, 226).

Po raz pierwszy obraz „młodej niewiasty” zostaje ukazany w sposób zdeformowany, przez pryzmat „zamglonego promienia”. W tym fragmencie Marię naznacza przede wszystkim smutek, mdły, księżycowy blask twarzy – porównuje ją narrator do „zgasłej nadziei grobowca spokojnego”. Drugi obraz przynosi zgoła odmienny wizerunek bohaterki. To już nie osoba zastygła w swoim cierpieniu, tylko „trwożna gołębica, lecąca pod jasności wrota”. Na tę zmianę w sposobie widzenia Marii wpływa bezpośrednio „Księga Żywota”, którą narrator zdaje się dostrzegać dopiero podczas kolejnego spojrzenia na bohaterkę. Również ten wizerunek córki Miecznika naznacza cierpienie, ale tym razem zostaje ono przez narratora zreinterpretowane. Teraz ziemskie cierpienie Marii traktuje on jako katalizator jej przemiany duchowej:

I wznosząc w górę oczy – doznała – jak lubo,
Rozbłąkanej w swym żalu swego szczęścia zgubą,
Gdy już z ziemskich i chęci, i strachu ochłódła,
Tęsknić szlachetnej duszy do swojego źróźdła!

[w. 239–242]

Taka właśnie – niemalże – uświęcona za życia Maria będzie za chwilę przemawiać do swojego ojca, parafrazując *Tren VIII* Kochanowskiego:

Nieraz ja sobie wspomnę te dziecinne lata,
Tak lube! tak ulotne! i mojego tata
Jak czasem zasępiiony po trudach spoczywa;
Aż raptem u dziewczynki wesołość się zrywa;
I wciska mu się w serce – powoli – nieznacznie
Poki się nie rozjaśni, i śmiać się nie zacznie.

[w. 285–290]

Przytoczony fragment – w połączeniu z *Trenami* – brzmi jak mowa wygłaszana zza grobu. Przecież czytelnik doskonale wie, z jakiej

okazji układał swoje żałobne wiersze Jan z Czarnolasu i jaki los niebawem spotka Marię, córkę Miecznika. Zresztą, abstrahując na moment od dalszego rozwoju fabularnego „powieści ukraińskiej”, widać, że Maria, mówiąc tu Kochanowskiemu, zgadza się w istocie na własną śmierć, powtarzając i przetwarzając tę pieśń żałobną.

Obecność *Trenów* jest wyraźnie widoczna w tekście *Marii* jeszcze raz. Tyle że tym razem nawiązuje do nich już bezpośrednio narrator:

Ah! to Pana Miecznika siwa, nędzna głowa,
Niedawno żonę stracił – teraz córkę chowa;
Na to huśtał kołyskę, by w trumnie uspili,
Na to jej woził lamę, żeby całun szyli.

[w. 1445–1448]

W tym nieco już zobiektywizowanym i wyciszonym tonie narratora nawiązanie do *Trenu VII* („Nieszczęsne ochędóstwo, żalosne ubiory / Mojej najmilszej cory [...] / Już ona członeczków swych wami nie odzieje – / Nie masz, nie masz nadzieje!”¹⁰) zyskuje wymiar zbliżony do stoickiego. Brak tu dramatyzmu, który był wyczuwalny w poprzednim nawiązaniu, włożonym bezpośrednio w usta *Marii*. Zresztą największa groza została już w powieści opisana. Dopowiedzenie, kreślące losy Miecznika po śmierci córki, wprowadza w nastrój poematu ton bardziej epicki, zdystansowany, tworzący słowny pomnik tego ostatniego polskiego rycerza.

Powyższe fragmenty interpretacyjne mogą prowadzić do wniosku o dość ambiwalentnej roli tradycji poetyckiej Kochanowskiego w tekście *Marii*. Wszystkie staropolskie cnoty, uobecniające się w jego twórczości, po klęskach przełomu wieków XVIII i XIX przestają wystarczać albo jeszcze gorzej – zaczynają brzmieć fałszywie, ironicznie. Świat XVI-wiecznej pięknej miłości (miłości małżeńskiej, miłości rodzicielskiej i miłości ojczyzny) pęka pod naporem świadomości

¹⁰ Jan Kochanowski, *Treny*, oprac. Józef Pelc, wyd. XIV, zmien., Wrocław – Gdańsk 1978, BN I, nr 1, s. 15.

egzystencjalnej podmiotu XIX-wiecznego, w którego wrażliwości „duch dawnej Polski” przeistacza się w „mogił westchnienia”.

Jeśli więc potraktować *Marię* Malczewskiego (idąc tropem interpretacji zaproponowanej przez Danutę Zawadzką) jako dyskusję poety z tradycją staropolską, to można stwierdzić, że podobna dyskusja z duchem przeszłości (i tej dawnej, i tej ledwo minionej) modeluje zakres tematyczny co najmniej połowy utworów Norwida. I choć zwykle paralelę Malczewski – Norwid traktuje się jako dyskusję *stricte* religijną, jako podejmowaną przez Norwida próbę przezwyciężenia pesymizmu ontologicznego, jako próbę „spojrzenia w górę, nie tylko wokoło”, to wydaje się, że w tak ustawionym problemie badawczym wyraźnie brakuje pytań o to, dlaczego właściwie *Maria* wywarła tak mocny wpływ na Norwida, dlaczego lektura właśnie tego utworu (a nie chociażby *Dziadów* części IV) do tego stopnia napiętnowała wyobraźnię poetycką autora *Assunty*?

Marian Maciejewski rozpoczyna śledzenie wpływu Malczewskiego na Norwida od konstrukcji stylistycznej wczesnych wierszy autora *Dumania*¹¹, podkreślając literacką wtórność młodego Norwida i pewien rodzaj nieporadności w próbach przenoszenia „filozoficznych apostrof” Malczewskiego do tekstów o charakterze lirycznym. A więc – zdaniem Maciejewskiego – mamy tu do czynienia przede wszystkim z wpływem Malczewskiego na Norwida w dziedzinie budowy, kształtowania wypowiedzi lirycznej. Ale może w tej wczesnej i mocnej fascynacji Norwida szło nie tylko o specyficzne apostrofy? Może młody poeta jakoś „zawierzył” Malczewskiemu, wybierając go na patrona swojej twórczości. A więc zawierzył także jego pesymizmowi, jego ciemnej, negatywnej, ironicznej lekturze Kochanowskiego. Bo też Kochanowski – mimo wielokrotnie podkreślanej przez obserwatorów postronnych znakomitej znajomości jego pieśni

¹¹ „Być może, iż już w okresie młodzieńczym percypował Norwid filozoficzny wymiar poematu z ową «akcją myśli», która dzieje się w sytuacji narracyjnej. Ale takiej poetyki nie mógł młody autor transplantować w strukturę liryczną. Wykrzyknienia «okraszające» młodzieńcze liryki pełnią tylko funkcję podmiotową”. (Marian Maciejewski, dz.cyt., s. 142).

przez Norwida – będzie pojawiał się w twórczości autora *Psalmów-psalmu* wcześniej i rzadko. Będzie pojawiał się na takich prawach jak w wierszu *Moja piosnka [I]* ([Żle, źle zawsze i wszędzie...]) z okresu „czarnej suity”. Potem, po powrocie Norwida z Ameryki, zostanie w jego twórczości przede wszystkim Malczewski, który będzie dla poety chyba kimś w rodzaju awatara i jego własnej młodości, i tradycji historycznej, i... literatury staropolskiej.

Najwyraźniej może to specyficzne połączenie Malczewskiego z Kochanowskim w wyobraźni poetyckiej Norwida widać właśnie w wierszach z roku 1844, określonych przez Gomulickiego mianem „czarnej suity”.

W pierwszym z nich – wierszu *To rzecz ludzka!...* – jak zauważa Zofia Trojanowiczowa, odwołanie do Kochanowskiego pojawia się już w tytule, później natomiast aż roi się tutaj od nawiązań do Malczewskiego, a właściwiej – od potraktowanego z wisielczym humorem korowodu obrazów z *Marii*, spletających się na niezbyt jasnej zasadzie z tematyką *Trenów* Kochanowskiego:

Był to niby sen burzliwy,
Niby konia dano dziecku.
Drży, koleba się u grzywy,
I koń zasię po turecku
Wre, a z dała pisk cięciwy
I szum wielki, niby grają;
Cień z chorągwią rozwiniętą:
[...]

*

I cień przewiał...
Jak chorągiew jego mglista:
Dziecię, młodzian, starzec – zdrzewiał
I rozesnuł się do czysta,
By ów niegdyś rdzeń żywiczny,
Co był drzewem, potem statkiem,
I zgnilizną; ta ostatkiem
Przewionęła w mgłę ulicznej.

[...]
 Oj! zapłakałbym nad wami,
 Że to prochów macie państwo;
 Ale błędom od kolebki
 I jam przysiągł na poddaństwo
 [...]

[I, 62–63]¹²

Trudno – właściwie – tak naprawdę sproblematyzować treść tego wiersza. „Rzecz ludzka” staje się tu najprawdopodobniej odpowiednikiem całości zjawisk społeczno-historyczno-kulturowych, których obserwatorem i uczestnikiem był Norwid w latach 40. XIX wieku. Liryk ten może zostać potraktowany także jako zapowiedź późniejszego, kolażowego, wypełnionego obrazami obłędu *Zwolona*. A więc pojawi się tu i wspomnienie zrywów zbrojnych („był to niby sen burzliwy”), i „zdrzewienie” starszego pokolenia powstańców-romantyków, i negatywna waloryzacja przeszłości narodowej (przedstawione w sposób bezpośrednio nawiązujący do *Marii*), i... deklaracja podmiotu mówiącego o jego mocnym zakotwiczeniu w tym błędnym korowodzie narodowym („Ale błędom od kolebki / I jam przysiągł na poddaństwo”). „Rzecz ludzka”, rzecz narodowa i rzecz poetycka zostają tu ogołoczone ze staropolskiego patosu (Kochanowski) i smutku ontycznego (Malczewski). A ich późnemu wnukowi w zderzeniu z tym zamętem nie staje już nawet łez.

Kolejnym wierszem należącym do „czarnej suity” jest *Moja piosnka* [I]. Zofia Trojanowiczowa pisze:

„Rzecz czarnoleska” z *Mojej piosnki*, upragnione lekarstwo na „chorobę serca” młodego poety, to oczywisty wyraz hołdu i przywiązania do poezji Kochanowskiego. Skąd więc owa zaskakująca pointa – „...i jeszcze mi smutniéj”? Zaskakująca, bo przecież mówiący te słowa

¹² Wszystkie cytaty z Norwida podaję za wydaniem: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976; liczba rzymska oznacza numer tomu, arabska – strony.

poeta nie zawiódł się na swojej „złotostrunnej lutni”, zagrał, chciałoby się powiedzieć – zagrał jak poeta czarnoleski¹³.

Gdyby pozostać przy ustaleniach o najwyższej roli tradycji Kochanowskiego w twórczości Norwida, puenta *Mojej piosnki [I]* rzeczywistość może zaskakiwać. Wszak – zgodnie z sądem Zofii Szymdtowej: „Jan Kochanowski, wspiera go [Norwida] słowem swoim, gdy chodzi o proklamowanie życiowej rozwagi i ufności w Boże miłosierdzie”¹⁴.

Chyba że skłonimy się do stwierdzenia o ambiwalentnej roli tradycji Kochanowskiego u Norwida. Podkreślę: tradycji, a nie twórczości czy postaci renesansowego poety jako takich. Wydaje się, że ten sposób myślenia o sposobie wykorzystania „tradycji czarnoleskiej” w wierszu [Żle, źle zawsze i wszędzie...] motywuje również wykorzystane przez Norwida motto. „Cóż to czytasz, mości książę”? „Słowa, słowa, słowa”.

Jak przekonująco pokazała w cytowanej już interpretacji Zofia Trojanowiczowa, podstawowym tematem *Mojej piosnki [I]* jest tradycja literacka i podejmowane przez Norwida próby odnalezienia w tej tradycji własnego miejsca. Pojawia się więc tu – zdaniem badaczki – nie tylko Kochanowski i Szekspir, ale też Mickiewicz i popularna w wieku XIX tradycja improwizacji poetyckich. Ostatnią deską ratunku przed żalobnym kirem tej tradycji („[...] zawsze i wszędzie / Ta nić czarna się przedzie”) miała więc dla poety być „rzecz czarnoleska”. Ale to właśnie ona wywołuje finalne stwierdzenie bohatera wiersza: „...i jeszcze mi smutniéj”. Taka konkluzja – jak się zdaje – mogła się nasunąć tylko wiernemu czytelnikowi Malczewskiego.

Lektura Malczewskiego, tak ważna dla młodego Norwida, w trakcie rozwoju jego twórczości będzie nabierać coraz to innych znaczeń. Najwyraźniej można to zobaczyć w wypowiedziach poety na temat braku w literaturze polskiej „kobiety zupełnej”. Można sądzić, że ten rodzaj Norwidowej obsesji krytycznej związany był przede

¹³ Zofia Trojanowiczowa, «*Moje piosnki*». *Próba nowej lektury*, w: tejsze, *Romantyzm – od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, wybór i red. Anna Artwińska, Jerzy Borowczyk, Piotr Śniedziewski, Kraków 2010, s. 80.

¹⁴ Zofia Szymdtowa, *Norwid wobec tradycji literackiej*, dz.cyt., s. 77.

wszystkim z *Marią*. Zresztą to właśnie ocena tej postaci będzie pod piórem Norwida zmieniać się od „jedynego typu Polki” (uwagi do *Psalmów-psalmu* z 1850 roku; III, 418) do zupełnie nietrafionej kreacji artystycznej, która „rozwinąć się w zupełną postać nie miała czasu, będąc wrychle poduszkami zaduszoną, czyli w trzęsawisku pogrążoną” (wstęp do *Pierścienia Wielkiej Damy*, rok 1872, V, 188–189).

Z reguły – idąc tropem Maciejewskiego – zwykło się traktować późny poemat Norwida, *Assuntę*, jako ostateczne przezwyciężenie przez Norwida pesymizmu Malczewskiego. Sławomir Rzepczyński pisze na ten temat:

Musiał więc [Norwid] napisać swoją *Marię*, *Assuntę* właśnie, w której [...] spojrzeniu „wokół” przeciwstawił „spojrzenie w górę”. Był więc w tym przeciwstawieniu polemiczny zarówno wobec Byrona, jak wobec Malczewskiego, ale jest to polemika szczególna, chciałoby się rzecz – akceptacji i dopowiadania, wypływająca z przekonania o konieczności „dośpiewania pieśni”, kroczenia dalej drogą, by nie zarosła „w piołun, mech i szalej”¹⁵.

To wszystko prawda, tyle że trzeba też uczciwie powiedzieć, że *Assunta* jest bohaterką nad wyraz dziwną. I chociaż badacze zwykli tak pięknie pisać na temat jej „wiele mówiącego spojrzenia”, to trudno jest jednak traktować postać ledwo naszkicowaną i niemą jako próbę najbardziej doskonałej realizacji bohaterki kobiecej w literaturze polskiego romantyzmu. Zresztą – warto to odnotować – Norwid nigdy niczego podobnego nie sugerował. We wstępie do tego późnego utworu pisał jedynie o niewielkiej liczbowo reprezentacji w literaturze polskiej „poematów miłosnych”; podkreślał też przy tej okazji, że *Maria* jest „powieścią” (III, 264). A więc nie wspominał ani słowem o żadnej kreacji kobiecej ani o jakimkolwiek braku w tym zakresie. Bo rzeczywiście, *Assunta* jest przede wszystkim poematem miłosnym, poematem, przedstawiającym miłość głównego bohatera, jakże różną od uczucia Waława do Marii.

¹⁵ Sławomir Rzepczyński, dz.cyt., s. 445.

Istnieje w twórczości Norwida jeszcze jeden tekst, w którym zdaje się poeta podejmować szczególnego rodzaju polemikę z Malczewskim. Mam na myśli wiersz *Śmierć*, wchodzący w skład *Vade-mecum*:

1

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

2

Przed-chrześcijański to i błogi sposób
Tworzenia sobie l e k k i c h rekreacji,
Lecz c i ę ż k i e j wiary, że śmierć t y k a o s ó b,
N i e s y t u a c j i – –

3

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

[II, 116]

Może się wydawać, że widoczny już w pierwszej chwili mocno polemiczny ton wiersza nie ma określonego adresata. Ale przecież literaturze polskiej jest doskonale znana „piosneczka”, rozpoczynająca się refrenem: „Ah! na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie, / Robak się łęgnie i w bujnym kwiecie” (*Maria*, w. 734–735).

Już wcześniej przytaczałam sąd Danuty Zawadzkiej, traktujący o tym, że tak zwana druga pieśń masek z *Marii* jest najpełniejszym rozwinięciem motta z Kochanowskiego. Jeśli założyć, że to właśnie do pieśni masek odwołuje się Norwid w wierszu *Śmierć*, to straci on swój abstrakcyjno-polemiczny charakter i stanie się kolejną potyczką poety z duchem jego młodości.

Stefan Sawicki czyta przywołany tu wiersz Norwida właśnie w sposób uogólniony, symboliczny:

Czerw niszczący gałąź – symbol życia, staje się znakiem i symbolem wszystkiego, co przemija, obumiera i kona. Podsuwają niedwuznacznie tę interpretację i słowa o formach, które „gdzieś podejrzewały”, 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, radości¹⁶.

Wydaje się jednak, że można ten sposób lektury nieco uszczegółowić.

Każda ze zwrotek pieśni masek przedstawia inną sytuację umierania i ambiwalentne (drwiąco-pocieszające) próby złagodzenia doświadczenia śmierci („wróci – spokojność, Anioł, wesołość” itd.). U Norwida obserwujemy sytuację poniekąd podobną. Z jednej strony stawia poeta doświadczenie śmierci („skoro usłyszysz” – skoro poczujesz zbliżającą się śmierć), a z drugiej – rodzaj pocieszenia. Tyle że Norwidowskie pocieszenie, a raczej wytłumaczenie istoty śmierci jest pisane zupełnie serio.

Doświadczenie śmierci jest w obu utworach tak samo powszechne. A jednak Malczewski i Norwid patrzą na nie zupełnie inaczej. Śmierć według Malczewskiego, śmierć opiewana przez jego maski odnosi nieustanne zwycięstwo nad wszystkim, co dobre i szlachetne. Śmierć u Norwida odnosi triumfy jedynie chwilowe, niszczy tło, ale nie istotę życia. Zabiera tylko chwilę, chwilę potrzebną na przejście „do świata niewidzialnego” (jak pisał poeta w *Czarnych kwiatach*).

Trzecim składnikiem tego porównania jest – naturalnie – Kochanowski. Drwiące pocieszenia morderców Marii wydają się być pastiszem stoickich sentencji Jana z Czarnolasu. A Norwid – jego odwołanie do Kochanowskiego jest nieco bardziej subtelne. Wykorzystuje w tym wierszu strofę saficką, wprowadzoną do polskiej prozodii właśnie przez Kochanowskiego w jego *Pieśniach*. Zresztą również rada z zakończenia strofy pierwszej: „Nie myśl, że formy

¹⁶ Stefan Sawicki, O «Śmierci» Cypriana Norwida, w: tegoż, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 84.

gdzieś podejrzewały; / Nie myśl o śmierci”, nieco przypomina dostojne wskazówki poety renesansowego.

*

Wydaje się, że duch autora *Marii* był jednym z najwierniejszych towarzyszy Norwida. Sądzę, że wpływ Malczewskiego można odnaleźć w innych jeszcze utworach Norwida¹⁷. Naturalnie, niekoniecznie za każdym razem będzie się on przejawiał w sposób tak ciemny, jak w przedstawionych wyżej przykładach. Natomiast niewątpliwie był Malczewski dla Norwida jednym z najważniejszych przekaźników tradycji staropolskiej.

Summary

Malczewski's Kochanowski. Norwid's Kochanowski

The article deals with the reception of the Old-Polish and early Romantic literature in Norwid's body of work. The author argues that when Norwid deals with Old-Polish literature, especially Jan Kochanowski's texts, he mostly does it by evoking Antoni Malczewski's poetic novel *Maria*.

Ewangelina Skalińska (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie) – adiunkt w Katedrze Badań nad Romantyzmem i Twórczością Cypriana Norwida. Autorka książki *Norwid – Dostojewski. Zbliżenia i rekonstrukcje* (Warszawa 2014).

¹⁷ Wątkiem zasługującym na osobne potraktowanie jest – chociażby – paralela *Zwolon – Maria*. Temat ten pojawiał się sporadycznie w pracach dotyczących Norwidowskiego dramatu. Dodatkowo (poza kryptocytatami z Kochanowskiego, obecnymi w tekście dramatu) interesującym odniesieniem do Kochanowskiego może okazać się imię tytułowego bohatera, nawiązujące wszak nie tylko do nieco zmienionego fragmentu *Bogurodzicy*, ale też do nazwy rodzinnej miejscowości Kochanowskiego – Zwolonia, który Norwid miał okazję zwiedzić na parę lat przed rozpoczęciem pracy nad *Zwolonem*. Innym utworem zawierającym dość zaskakujące nawiązanie do Kochanowskiego jest wiersz «*Ołówkiem*» na książeczce o *Tunce* (II, 218).