Grzegorz Igliński

ORCID 0000-0002-1548-9211

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Zagadnienie konstrukcji romantycznego cyklu lirycznego. Przypadek Mickiewicza (*Sonety krymskie*), Norwida (*Vade-mecum*) i Baudelaire'a (*Kwiaty zła*)

Zamierzeniem naszym jest konfrontacja trzech różnych cykli poetyckich w celu wydobycia podobieństw i różnic dotyczących układu wierszy. Rzeczą wartą zastanowienia wydaje się kwestia reguł obowiązujących w tego typu konstrukcjach. Obok tak reprezentatywnych tytułów jak *Sonety krymskie* i *Vade-mecum*, został uwzględniony tom Charles'a Baudelaire'a *Kwiaty zła*, a to z powodu częstego zestawiania go z cyklem Norwidowskim. Na temat wszystkich wymienionych dzieł (nie mówiąc już o zjawisku cyklu lirycznego¹) napisano bardzo dużo. Uwzględniając najważniejsze wypowiedzi, szukać będziemy czynników stanowiących o spójności wierszy ze sobą (w ramach każdego z tych zbiorów) oraz idei architektonicznej, która może przesądzać o porządku danej całości.

Sonety krymskie Mickiewicza powstały w latach 1825–1826 w następstwie wycieczki poety z Odessy na Krym w lecie i wczesną jesienią 1825 roku. Wydane zostały w Moskwie w 1826 roku – wraz z cyklem tak zwanych sonetów odeskich (22 utwory) i przekładem na język perski sonetu *Widok gór ze stepów Kozłowa* – pod

1 Zob. m.in.: I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, seria 2, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 71–128; W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 42–62; *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2004; *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008; A. Reimann, „Podłuchać muzyczny motyw”. *O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie „Muzyki wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15, s. 199–228; D.M. Osiński, *Momenta i nawroty cyklu jako struktury wyrażania w „Sadzie rozstajnym” Bolesława Leśmiana, czyli po co Leśmianowi cykle poetyckie*, w: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014, s. 21–52; H. Krukowska, *Cykliczność „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza w świetle Gastona Bachelarda koncepcji czasu poetyckiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2013, nr 2 (27), s. 114–126; M. Siwiec, *Romantyczne arcycykle orientalne: „Les Orientales” i „Sonety krymskie”*, w: *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, cz. 2, red. M. Kuziak, B. Maciejewski, Kraków 2016, s. 115–130.

wspólnym tytułem *Sonetów*. Wiążą się zatem z pięcioletnim przymusowym pobytem Mickiewicza w Rosji, skazanego za udział w tajnych młodzieżowych organizacjach. Porządek cyklu krymskiego nie został zdeterminowany przez rzeczywistą trasę wyprawy, ale jest skutkiem świadomego zamysłu kompozycyjnego (odwołującego się według niektórych badaczy do tradycji epickiego poematu opisowo-podróżniczego).

Za najważniejsze wyznaczniki cykliczności dzieła Mickiewicza należy uznać: tożsamość podmiotu lub bohatera lirycznego (romantyczny pielgrzym), kreację jednolitego świata przedstawionego (wspólnego kontekstu), motyw podróży (związany z prezentacją krymskiego krajobrazu), pokrewieństwo tematyczne niektórych utworów, wspólnotę gatunkową wszystkich tekstów (sonet włoski), narzucony całości porządek kompozycyjny (kolejność numerowanych wierszy, niemożność ich przedstawienia lub pominięcia któregośkolwiek bez szkody dla lektury cyklu), tożsamość struktur językowo-stylistycznych i kompozycyjnych poszczególnych sonetów².

Wiersze tworzą grupy, wiążąc się ze sobą nie tylko tematyką, ale też „innymi wewnętrznymi węzłami, takimi jak symetria czy kontrast, wynikającymi z dążenia poety do uzyskania efektu harmonii i różnorodności pejzaży lub postaw psychiczno-lirycznych (np. monolog Mirzy – monolog Pielgrzyma, krajobraz w dzień – krajobraz w nocy, grób Potockiej – mogiły haremu)”³. Budowa cyklu podporządkowana została dwóm celom: 1) chęci ukazania świata zewnętrznego, czyli panoramy Krymu; 2) pragnieniu ujawnienia przeżyć wewnętrznych podmiotu. Zauważono ponadto „stałą, regularną metodę p r z e p l a t a n i a większych czy mniejszych grup utworów z jednostką w postaci pojedynczego sonetu, który jak słup graniczny oznacza przejście z jednej grupy do drugiej, a jednocześnie – jak refren w pieśni – ciąży raczej ku grupie poprzedzającej, stanowiąc coś w rodzaju jej artystycznej antytezy”⁴.

Warto przyrzeć się czterem różnym propozycjom opisu architektoniki *Sonetów krymskich*: Władysława Folkierskiego, Juliusza Kleinera, Czesława Zgorzelskiego i Rolfa Fiegutha⁵.

Opis architektoniki *Vade-mecum* i *Kwiatów zła* jest o wiele bardziej kłopotliwy i wynika nie tylko z ilości i różnorodności tekstów składających się na każdy z tych zbiorów, ale także z dziejów wydawniczych. Cykl poetycki Norwida nie został wydany za życia autora. Składają się nań wiersze, które powstały prawdopodobnie w okresie 1848–1865 (duża część przed rokiem 1864), a więc na emigracji, przede wszystkim w Paryżu (nieliczne z nich były już publikowane). Ułożone zostały w zwartą kompozycję w latach 1865–1866. Tworzy ją sto wierszy, ale w zachowanym autografie czternastu ogniw brak, a osiem jest uszkodzonych.

2 Zob.: J. Lyszczyzna, *Dynamiczna koncepcja struktury cyklu lirycznego, czyli raz jeszcze o „Sonetach krymskich”*, w: *Polski cykl liryczny*, dz. cyt., s. 31–34.

3 S. Makowski, *Świat „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1969, s. 167.

4 C. Zgorzelski, *Pielgrzym „w krainie dostatków i krasy”*, w: tegoż, *Obserwacje*, Warszawa 1993, s. 43.

5 *Sonet polski. Wybór tekstów*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył W. Folkierski, Kraków 1925, s. 81; J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, wyd. 3 poprawione, Lublin 1995, s. 589–593; C. Zgorzelski, *Pielgrzym...*, dz. cyt., s. 43; R. Fieguth, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. Zieliński, Warszawa 2002, s. 103–113.

Rys. 1. Architektura *Sonetów krymskich* według Władysława Folkierskiego.

Źródło: opracowanie własne.

Rys. 2. Architektura *Sonetów krymskich* według Juliusza Kleinera.

Źródło: opracowanie własne.

Rys. 3. Architektura *Sonetów krymskich* według Czesława Zgorzelskiego.

Źródło: opracowanie własne.

Rys. 4. Architektonika *Sonetów krymskich* według Rolfa Fiegutha.

Źródło: opracowanie własne.

Ramy cyklu są wyraźnie zaznaczone: otwiera całość motto, przedmowa prozą *Do Czytelnika*, dedykacja, nienumerowany wiersz *Za wstęp. (Ogólniki)*; a zamyka – list poetycki *Do Walentego Pomiana Z.*, będący epilogiem zbioru.

O ile [...] początek został poświęcony zarysowi nowego programu w opozycji do zastanej konwencji poetyckiej, to kończące cykl utwory przynosiły obraz przypuszczalnego odbioru *Vade-mecum* oraz sylwetki głównych aktorów procesu recepcji: czytelnika, krytyka, wydawcy. [...]

Warto zarazem dodać, że dylematy tworzenia nowej poezji, czyli wątek autotematyczny, a zarazem dialog z czytelnikami – staną się główną treścią pielgrzymiego dialogu *Vade-mecum*. Zakończenie jako podsumowanie cyklu koresponduje zarazem ze wstępem w takich partiach jak polemika z tradycją czy dialog z przeszłością⁶.

Pomimo niejednorodności rodzajowej *Vade-mecum* jest cyklem wysoce zorganizowanym, w którym za zasadę jedności można uznać ideę programu poetyckiego, zaś wewnętrzne wiązania poszczególnych ogniw opierają się na kryteriach tematycznych. Zgodnie z innym poglądem idea kompozycyjna dzieła sprowadza się do wyjścia od przeszłości, aby poprzez polemikę ze współczesnością móc spoglądać na tę współczesność coraz bardziej pod kątem przyszłości i podążać zarazem ku sprawom ostatecznym⁷.

Polemiczny wobec współczesności charakter cyklu zaważył na jego układzie. *Vade-mecum* przypomina retoryczny wywód mówcy, usiłującego przekonać swoich słuchaczy przez formułowanie porywających tez i przytaczanie rozwijających je argumentów. Taka „przeplatana” kompozycja stała się też znamioną cechą układu. Jak pisał jeden z badaczy, „utwór koncepcyjny i postulatyczny poparty zostaje utworem – relacją, dowodem. Poza tym utwory krótkie [...] przeplatane są utworami dłuższymi”⁸.

Badacz i edytor pism Norwida Juliusz Wiktor Gomulicki zestawia *Vade-mecum* z *Boską komedią* (powst. 1308–1321) Dantego Alighieri i *Kwiatami zła* Baudelaire’a. Zasadnicza idea przyświecająca Norwidowskiemu cyklowi (podróż przez piekło życia współczesnego i zapamiętanej przeszłości) ma rodowód dantejski, a kształt (kompozycja) – baudelaire’owski⁹. Zdaniem Gomulickiego znajomość *Kwiatów zła* musiała „chyba natychmiast uświadomić Norwidowi” (podobnie jak pierwszym francuskim recenzentom tomu Édouardowi Thierry’emu i Jules’owi Barbey d’Aureville), że *Kwiaty zła* są:

- 1) „natchnione Dantem i w jakiś sposób spowinowaczone z *Boską komedią*”;
- 2) „zbudowane w sposób niezwykle logiczny, [...] każdy wiersz klamruje się [...] z obydwojema sąsiednimi i dopiero razem z nimi tłumaczy, wszystkie zaś stanowią przemyślnie skomponowaną całość”¹⁰.

6 M. Inglot, *Opus magnum Norwidowskiej liryki. Rzecz o „Vade-mecum”*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, s. 56.

7 Z. Jastrzębski, *Pamiętnik artysty. (O „Vade-mecum” Cypriana Kamila Norwida)*, „Roczniki Humanistyczne” 1956–1957, t. 6, z. 1, s. 101.

8 M. Inglot, *Wyobrażenia poetycka Norwida*, dz. cyt., s. 57.

9 J.W. Gomulicki, *Komentarz*, w: C. Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966, s. 741.

10 Tamże, s. 742–743.

Najpoważniejszy problem związany z *Kwiatami zła*, wobec którego badacze są bezradni, stanowi brak autorskiej wersji ostatecznego wydania tomu, rozrastającego się z edycji na edycję. Baudelaire'a znano z tego, że bardzo trudno było mu nadać definitywny kształt wielu wierszom. Zwykle drukował je najpierw w czasopismach, a potem poprawiał w nieskończoność aż do ostatnich korekt swoich wydań książkowych. Czytelnicy znali zatem wiele wierszy poety, zanim znalazły się one w późniejszym cyklu – jako pierwszy opublikowany został w prasie, już w roku 1845 (ale powstał jeszcze wcześniej, bo w 1841 roku), utwór *À une créole* (w tomie otrzymał tytuł: *À une dame créole*, pol. *Do Kreolki*).

Istnieją trzy edycje *Kwiatów zła*:

- 1) wydanie pierwsze z 1857 roku zawierające 100 wierszy, ale 6 z nich zostało nakazem sądu usuniętych, a autora i wydawcę skazano na kary grzywny; utworów tych nie zamieszczono także w kolejnych przygotowywanych przez poetę wydaniach – wiersze „potępione” Baudelaire opublikował w Brukseli w tomie *Les Épaves* (pierwodruk 1866; pol. *Odpryski*) wraz z innymi tekstami (łącznie 23);
- 2) wydanie drugie z 1861 roku zawierające 126 wierszy i nową sekcję (minicykl) zatytułowaną *Tableaux parisiens* (pol. *Obrazki paryskie*), dzięki czemu tom dzieli się od tej chwili na sześć części;
- 3) wydanie trzecie z 1868 roku zawierające 151 wierszy (mimo że autor podpisał umowę z wydawcą już na początku 1863 roku, to ten nigdy nie otrzymał dzieła); zbiór ukazał się po śmierci Baudelaire'a, przygotowany przez jego przyjaciół – poetę Théodore'a de Banville'a i bibliofila Charles'a Asselineau – dla innego wydawnictwa; ten nowy układ wierszy nie wydaje się badaczom w pełni wiarygodny i zgodny z intencjami Baudelaire'a, nie odpowiada strukturą żadnemu z wydań poprzednich ani nie pozwala dostrzec takiej „linii kompozycyjnej, w której dałoby się odnaleźć świadomy zamysł autora”¹¹, a wiadomo skądinąd, jak ważna była dla poety sprawa architektoniki cyklu; w wydaniu trzecim znalazły się ponadto wiersze, których autor nigdy by w nim nie umieścił; zestawienie ostatecznej wersji *Kwiatów zła* jest zatem niemożliwe (także z powodu zaginięcia egzemplarza z autorskimi poprawkami i uzupełnieniami, którym być może dysponował Banville).

Mimo istnienia różnic w charakterze cykli Baudelaire'a i Norwida Gomulicki jest przekonany, „że zarówno ogólny plan kompozycyjny, jak i konkretne [...] metody wiązania poszczególnych ogniw są w obu tych zbiorach prawie identyczne i nie mogą być wytłumaczone przypadkową zbieżnością koncepcyjną”¹². Autor *Vade-mecum* miał możliwość zapoznać się już z pierwszym wydaniem *Kwiatów zła*, chociaż nie jest to dostatecznie udokumentowane. Ogólny plan kompozycyjny¹³ tej edycji Gomulicki zestawia z układem cyklu Norwida. Można to przedstawić za pomocą tabeli:

11 J. Brzozowski, *Posłowie*, w: Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski, red. i posłowie J. Brzozowski, przeł. Z. Bieńkowski i in., [wyd. dwujęzyczne], Kraków 1990, s. 468.

12 J.W. Gomulicki, *Komentarz*, dz. cyt., s. 744.

13 Tamże, s. 744–745.

Tab. 1. Kompozycja *Kwiatów zła* i *Vade-mecum* według Juliusza Wiktor Gomulickiego

PLAN KOMPOZYCYJNY		
Lp.	<i>Kwiaty zła</i> (wyd. 1)	<i>Vade-mecum</i>
1.	„Tytuł, lapidarnie wyrażający naczelną ideę cyklu”	„Tytuł, lapidarnie wyrażający naczelną ideę cyklu”
2.	„Motto, dość dokładnie sygnalizujące zasadniczą tematykę całości (»występek«)”	„Motto, dość dokładnie sygnalizujące zasadniczą tematykę całości (»umarłe społeczeństwo«)”
3.	„Dedykacja dla przyjaciela a zarazem mistrza”	„Dedykacja dla przyjaciół a zarazem rozmówców (uczników)”
4.	„ <i>Do Czytelnika</i> – wiersz wstępny, nieobjęty numeracją cyklu”	„ <i>Do Czytelnika</i> – proza wstępna, uzupełniona wierszem wstępnym, nieobjętym numeracją cyklu”
5.	„100 wierszy numerowanych, które można potraktować jako 100 przystanków w podróży po piekle życia”	„100 wierszy numerowanych, które można potraktować jako 100 przystanków w podróży po piekle życia”
6.	„Całość wyraźnie podzielona na pięć części, o różnej ilości utworów ogniów”	„Całość milcząco podzielona na dziesięć części, każda po dziesięć utworów ogniów”
7.	„Pierwszy numerowany utwór cyklu jest poświęcony powołaniu i cierpieniom poety” (wiersz <i>Bénédiction</i> , pol. <i>Błogosławieństwo</i>)	„Pierwszy numerowany utwór cyklu jest poświęcony powołaniu i cierpieniom poety” (wiersz [Kłaskaniem mając obrzękłe prawice])
8.	„W pierwszej dziesiątce cyklu znajdują się utwory poruszające problemy »poezji« i »czasu«”	„W pierwszej dziesiątce cyklu znajdują się utwory poruszające problemy »poezji« i »czasu«”
9.	„Ostatnie utwory cyklu poruszają problem »śmierci«”	„Ostatnie utwory cyklu poruszają problem »śmierci«”
10.	„W drugim [...] wydaniu zbioru (1861) jego zakończeniem jest obszerny utwór o charakterze epilogowym, kończący się rezygnacją poety, który pragnie się »zanurzyć w przepaść«” (wiersz <i>Le Voyage</i> , pol. <i>Podróż</i>)	„Zakończeniem zbioru jest obszerny nienumerowany utwór epilogowy, kończący się gwałtownym protestem poety, który ostrzega przed sztucznie zasłoniętą »przepaścią« czyhającą na łatwowiernych poetów” (wiersz <i>Do Walentego Pomiana Z.</i>)

Źródło: opracowanie własne.

W celu opisanego sposobu łączenia wierszy ze sobą Gomulicki ucieka się do porównania tekstów Norwida z kostkami domina podzielonymi na dwie części (poła):

Otóż takie poszczególne „połówki” wierszy-kostek to ich tematy względnie motywy: w kostkach często identyczne, w wierszach zaś najwyżej podobne, ale w każdym razie sprowadzalne w niektórych przypadkach do wspólnego mianownika¹⁴.

Takim wspólnym mianownikiem może być na przykład temat czasu czy poezji. Układając domino, łączy się kostkę z kostką za pomocą identycznych „połówek”. Kiedy zaś Norwid tworzył swój cykl, wiązał tekst z tekstem, uwzględniając ich wspólne mianowniki („klamry tematyczne”). Wynika stąd, że w łańcuchu jego wierszy każde ogniwo sklamrowane jest podwójnie – z jednej strony z utworem je

14 Tamże, s. 746.

poprzedzającym, a z drugiej strony z utworem po nim następującym. Na dodatek, podobnie jak w dominie, gdzie wielokrotnie powtarzają się połówki (pola) o takiej samej wartości, tworząc różne kombinacje z innymi połówkami, tak też w *Vade-mecum* ten sam wspólny mianownik może wystąpić kilka razy. Oznacza to, że istnieje możliwość rozmaitego sklamrowania poszczególnych utworów, w zależności od wymaganego kontekstu. Taka „układanka” potrafi zatem, niczym domino właśnie, przybrać różny kształt.

Każda propozycja opisu kompozycji *Vade-mecum* może budzić wątpliwości, również ta przedstawiona powyżej, ale to ona właśnie spopularyzowała patrzenie na Norwidowskie dzieło jako cykl. Z rozważań Gomulickiego korzysta na przykład Rolf Fieguth, twierdząc, że „poza różnicami da się zgromadzić wystarczającą liczbę cech porównywalnych i nawet wspólnych, pozwalających sformułować tezę, że z europejskiego punktu widzenia oba cykle [tj. Baudelaire’a i Norwida – G.I.] należą do tej samej sytuacji historyczno-poetyckiej”¹⁵. Kiedy te porównywalne lub wspólne elementy rozpatruje się osobno, w jakiejś izolacji, to można uznać je za mało specyficzne, ale ujęte razem stają się mocnym argumentem przemawiającym za przynależnością obu cykli do „tej samej europejskiej fazy”. Według Fiegutha są to następujące właściwości:

- 1) podobna „ciągłość i nielinearność ogólnego »przebiegu lirycznego«”¹⁶ oraz podobna zmiana rytmu kompozycyjnego w partiach końcowych cyklu i usytuowanie najobszerniejszego wiersza w grupie finałowej – nie jest to czymś wyjątkowym dla cykli poetyckich;
- 2) ta sama liczba wierszy (100) – być może świadczy to o niezależnym od siebie nawiązaniu do stu pieśni *Boskiej komedii*, a w wypadku Norwida do staropolskiej tradycji setnika wierszy (zob. *Setnik rymów duchownych* Sebastiana Grabowieckiego);
- 3) ta sama na początku obu cykli pesymistyczna samoocena poety i motyw boskiego powołania – mogły zaistnieć u Baudelaire’a i Norwida odrębnie, z uwagi na ich stosunek do tradycji romantycznej;
- 4) ten sam temat wielkomiejski, który pojawia się w podcyklu Baudelaire’a *Tableaux parisiens* (pol. *Obrazki paryskie*), a u Norwida między innymi w wierszach *Stolica*, *Kółko* lub *Nerwy* – wynikać się zdaje z osobnych zainteresowań lub stanowi nawiązanie do dawnej twórczości epigramatycznej, jak też do nowocześniejszych wierszowanych „szkiców fizjologicznych”;
- 5) wspólny wątek dantejski:
 - a) reakcja na ten fragment *Piekieła*, który traktuje o podróży przez przekłętą współczesność, co skutkuje stylizacją podmiotów lirycznych obu cykli „na pielgrzymów, wędrowców, podróżnych lub spacerowiczów pełnych melancholii, nudy, zwątpienia w siebie i napiętnowanych utratą jedności swojego »ja«”¹⁷ – Norwid

15 R. Fieguth, „*Vade-mecum*” Cypriana Norwida w kontekście Wiktora Hugo i Charles’a Baudelaire’a, w: tegoż, *Gombrowicz z niemiecką gębą i inne studia komparatystyczne*, Poznań 2011, s. 244.

16 Tamże, s. 258.

17 Tamże, s. 263.

mógł mieć pod tym względem oparcie w dziełach Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego, a nie Baudelaire'a;

- b) reakcja na epickość *Boskiej komedii*, przejawiająca się w przeciwstawieniu tej epickości nieepickiej formy cyklu lirycznego – taką redukcję narracyjności Fieguth uznaje za najważniejszą paralelę pomiędzy *Kwiatami zła* a *Vade-mecum*.

Wśród różnic zwracają uwagę:

- 1) wymiar metafizyczny – u Baudelaire'a przejawiający się „w szokująco blasfemicznej pieśniowości”, a u Norwida „w nader trzeźwej medytacyjności i epigramatyczności”¹⁸;
- 2) styl łączenia wierszy – u Baudelaire'a „raczej płynny i muzykalny”, a u Norwida „bardziej kontrastowy i paradoksalny”¹⁹ (kontrast tematu, formatu, objętości).

Przychylić się można do tych badaczy, którzy w relacji Baudelaire – Norwid nie upatrują bezpośredniego wpływu *Kwiatów zła* na *Vade-mecum* lub polemiki poetyckiej, ale dostrzegają jakieś powinowactwo duchowe, usytuowanie w tej samej kulturze, wrażliwość na podobne problemy: „[...] wskazanie na pewną [...] wspólnotę wynikającą z zakorzenienia w jednym paradygmacie – ma sens interpretacyjny”²⁰.

Stefan Kołaczkowski uważał, że Baudelaire i Norwid podobni są pod względem socjologicznym, w swoim stosunku do świata. Z autorem *Kwiatów zła* łączy Norwida przede wszystkim tragizm wynikający z sytuacji społecznej i stoicka duma. Baudelaire „zaprzeczał pięknem brzydocie”, Norwid walczył z całą współczesną kulturą.

I w tej sile woli, w tym stoicyzmie obaj są podobni w obliczu źródła – katolicyzmu. Z tej wspólnej sytuacji wynikały wspólne cechy: siła sarkazmu, ironii, pogardy i woli posągowości w sztuce, jak i w swoim ja wewnętrznym, które ma wszystko przetrwać. Obaj nie są natchnieniowcami – u obu sztuka jest wynikiem pracy, premedytacji, niezwyklej kondensacji wyrazu. [...] Nie w zasięgu, ale w postawie ich rola społeczna jest podobna. Wsparta o opokę katolicyzmu, wojująca sarkazmem, zjadliwą ironią, wzdardą, absolutną, niezłomną negacją otaczającego życia. Temu przeciwstawiona jest monumentalność – piękna u Baudelaire'a, wewnętrznej prawdy u Norwida²¹.

Na cykl Norwida można spojrzeć też inaczej, nie uwzględniając kontekstu baudelaire'owskiego. Gomulicki pominął na przykład motywy żałobne czy motyw skamienienia, a te tymczasem kolejny badacz, Józef Fert, uznał za dominantę tematyczną zbioru, który jego zdaniem przypomina „przewodnik... po cmentarzu”, „podróż przez Ziemię grobami ciężarną”, „pomiędzy ludźmi »zakłętymi w umarłe formuły«, niczym statuy nagrobne śniącymi kamienne sny lub uciekającymi w pozór istnienia”²².

18 Tamże, s. 243.

19 Tamże, s. 257.

20 M. Siwiec, *Ze stygmatem romantyzmu. O Norwidzie i Baudelaire z perspektywy nowocześnieści*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 196.

21 S. Kołaczkowski, *Ironia Norwida*, w: tegoż, *Dwa studia. Fredro, Norwid*, Warszawa 1934, s. 54–55.

22 J. Fert, *Wstęp*, w: C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. LXXXVI.

Odłamków tego kamiennego świata jest w VM [*Vade-mecum* – G.I.] tak wiele, że da się powiedzieć wprost, iż w znacznej mierze z cementarnych okruchów ułożona jest ta *via dolorosa* [...].

Narzucająca się tu logika znaczeń, która subtelną nicią zespala te sto rapsodów, to logika łez – znaku współczucia dla siebie i bliźnich i znaku cierpienia²³.

Inni interpretatorzy widzą w *Vade-mecum* kompozycyjną otwartość, dzieło bowiem narusza zasady spójności cyklu poetyckiego, deklaruje cykliczność i jej zaprzecza:

- 1) podważa właściwą cyklowi integralność tematyczną;
- 2) zaburza architekturę całości i odrzuca porządek linearny (regularność i ciągłość wywodu, przez co trudno znaleźć uzasadnienie istniejącej kolejności wierszy);
- 3) rozluźnia ramę kompozycyjną – jej rozbudowanie (złożenie z różnych elementów-ogniw sygnalizujących początek i koniec zbioru) rozmywa wyraźne granice cyklu; wskutek tego zmniejsza się spójność całości dzieła, która zależy od stopnia nawiązań wierszy do treści zawartych w utworach początkowych i końcowych;
- 4) wprowadza zróżnicowanie formalne tekstów składowych;
- 5) osłabia tożsamość „ja” lirycznego, które ujawnia różne swoje oblicza (np. maskę poety czy moralisty)²⁴.

W rezultacie *Vade-mecum* sytuuje się na pograniczu cyklu i zbioru poetyckiego (lub wyboru wierszy). Poeta nadaje swojemu dziełu znamiona cyklu, ale w praktyce reguły cykliczności nie przestrzega.

Jego cykl realizuje typ dzieła otwartego, które nie integruje do końca swych składników i którego poszczególne fragmenty miast zgodnie wskazywać na celowość całości utworu, niejednokrotnie zwracają się przeciwko jego własnej harmonii [...], spójności [...] i kompletności [...], jak również przeciwko samym tym zasadom w ogóle. [...]

Porządkującej zasady strukturalnej tego dzieła trzeba więc szukać nie tyle w „nadzwyczaj logicznej” budowie, ile raczej w dialektycznej równowadze czynników integrujących i dezintegrujących. Działanie tej zasady [...] daje się stwierdzić na wszystkich płaszczyznach utworu: w warstwie językowej (słownictwo, budowa zdań i połączeń międzyzdaniowych, styl), w konstrukcji podmiotu lirycznego i jego funkcji, w zakresie struktury gatunkowej poszczególnych tekstów i ich uorganizowania w całość, a także w sferze tematyki²⁵.

Otwartość *Vade-mecum*, a tym samym rozbieżność między sygnalizowaniem cykliczności a jej funkcjonowaniem tłumaczono na różne sposoby. Po pierwsze, wyjaśniano to Norwidowską koncepcją literatury, a więc założeniem poety, że dzieło nie powinno być raz na zawsze określone i gotowe, ale podatne na uzyskiwanie

23 Tamże, s. LXXXVI, XCII.

24 T. Mackiewicz, „*Vade-mecum*” Norwida jako „dzieło otwarte”, w: *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005, s. 301–303.

25 R. Fieguth, *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*, w: tegoż, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, przeł. K. Chmielewska i in., Izabelin 2000, s. 163–164.

wciąż nowych znaczeń w perspektywie przyszłych odczytań (reinterpretacji)²⁶. Po drugie, tłumaczono ów fenomen autorskim zamiarem podkreślenia autentyczności lub szczerości wypowiedzi poprzez upodobnienie tekstów do osobistych zapisków powstałych pod wpływem jakiegoś doświadczenia – kompozycja cyklu opierałaby się zatem nie na logice intelektualnego wywodu, lecz na zasadzie skojarzeń składających się na pamiętnik artysty²⁷. Po trzecie, w grę może wchodzić intencja zaprojektowania określonego stylu odbioru, chęć wymuszenia na odbiorcy współudziału w tworzeniu sensu dzieła, zaproszenie do wspólnego przebycia drogi i dyskusji, do ustrukturyzowania cyklu i jego uspołnienienia jako całości²⁸.

Wspólne bycie w drodze – jako najważniejszy czynnik jednoczący *Vade-mecum* – bywa rozumiane w znaczeniu wezwania „do wyboru określonego horyzontu wartości”²⁹. Elżbieta Feliksiak, uznając figurę drogi za znak sygnalizujący jedność, przyjmuje, że ukrytą strukturę cyklu Norwidowskiego stanowi wiążąca go w całość idea drogi życia, która okazuje się wielowymiarową konfrontacją człowieka z „pustynią” (marazmem duchowym, martwą przeszłością, zwietrzałymi wartościami) doświadczanego świata³⁰. Tytuł dzieła należy tłumaczyć „idź ze mną”, a nie „idź za mną”, nie chodzi tu bowiem o podporządkowanie się przewodnikowi czy jego naśladowanie, ale o własną drogę wzrostu i dojrzewania do człowieczeństwa, odpowiedzialność za siebie i świat.

Istniejące w badaniach nad kompozycją *Vade-mecum* dwa kierunki interpretacyjne: 1) opowiadający się za linearnością drogi; 2) starający się wyróżnić kilka nurtów czy ośrodków tematycznych – nie powinny być traktowane jako alternatywne, wykluczające się wzajemnie³¹. Zarysowana została w cyklu ogólna linia drogi życiowej jako pielgrzymki przez pustynię świata – od narodzin do śmierci. Odbiorca otrzymuje jednak swobodny wybór wśród drogowskazów dotyczących zmagania z losem i postaw wobec zachodzących zjawisk. „Linearny układ rozwijającego się cyklu poetyckiego, stanowiący formalną oś kompozycji, nie pozostaje w sprzeczności z wertykalnym układem myśli, treści przedmiotowych i relacji wskazujących na wartość”³². W postaci drogowskazów czy punktów orientacyjnych uobecnia się to, co wykracza poza linearny porządek, pozostając w przestrzeni drogi. Będą to zdaniem Feliksiak wiersze skoncentrowane na wartościach (np. *Moralności*), rozproszone w różnych miejscach cyklu „wyobrażenia kosmiczno-przyrodniczych, historycznych i kulturowych konkretów”³³ (materialnych i osobowych), jak też nazwy pojęć ogólnych związanych z całością bytu. Powstaje w ten sposób swoista mapa świata.

26 Tamże, s. 185–186.

27 T. Mackiewicz, „*Vade-mecum*” Norwida..., dz. cyt., s. 305.

28 Tamże, s. 305–306.

29 E. Feliksiak, *Ukryta struktura „Vade-mecum”*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 225.

30 Tamże, s. 228.

31 Tamże, s. 237.

32 Tamże, s. 240.

33 Tamże.

Przyjmując, że dominantą kompozycyjną *Vade-mecum* jest idea drogi życia, która łączy się z określonym kompleksem wartości, badaczka uznaje, iż zarówno w pojedynczych wierszach, jak i w całości cyklu ujawnia się „integrująca funkcja osoby ludzkiej”³⁴, a więc dzieło Norwida prezentuje zarys filozofii człowieka.

Coś jeszcze innego w związku z kompozycją *Vade-mecum* dostrzega Jacek Lyszczyzna. Stwierdzając istnienie dwóch typów cykliczności – „syntagmatycznego, w którym kolejne ogniwa powiązane są ze sobą w porządku linearnym, i paradygmatycznego, w którym powiązania te nie występują bezpośrednio pomiędzy kolejnymi ogniwami, ale dotyczą one pewnego wspólnego »środka«”³⁵ – zalicza dzieło poety do tego drugiego typu (poszczególne wiersze nie są związane ze sobą „na zasadzie następstwa”, łączą się w całość za sprawą jakiejś nadrzędnej struktury). Taki układ byłby realizacją podstawowej zasady romantycznej fragmentaryczności i przypominałby strukturę poematu dygresyjnego, zawierającego luźne odautorskie refleksje na najrozmaitsze tematy.

Chociaż *Vade-mecum* nie jest dziełem epickim (mającym zatem fabułę i bohatera), to w licznych wierszach pojawia się tkanka fabularna, zaś podmiot liryczny konkretnego tekstu wydaje się przejmować rolę bohatera lirycznego. W „dygresyjność” cyklu wpisany jest cel moralizatorski obejmujący sprawy ludzkiej cywilizacji, polskiego społeczeństwa, literatury i sztuki. Towarzyszy temu „sugestia autobiografizmu”, zaprojektowany sposób odczytania tekstów, uwzględniający biografię autora. Dzięki temu zyskują one w swej warstwie „dygresyjnej”, refleksyjnej na autentyczności, szczerości i wiarygodności. W związku z tym Lyszczyzna przywołuje pierwszy numerowany wiersz *Vade-mecum* – [Klaskaniem mając obrzękę prawice], który podpowiada, jak traktować powstały cykl. To mianowicie „pamiętnik artysty – / [...] Obłądny!... ależ – wielce rzeczywisty!” (s. 19)³⁶, próbujący opisywać rzeczywistość i ją zarazem kształtować, wpływać na „sumienia, postawy i wybory”³⁷.

Podsumowując, badacz wskazuje trzy nadrzędne czynniki nakazujące widzieć w *Vade-mecum* „bezdyskusyjną całość”: dygresyjność o moralistycznym nastawieniu, „sugestię autobiografizmu”, deklarację „pamiętnikarską”.

Każdy opis architektoniki cyklu jest do pewnego stopnia sztuczną konstrukcją, szukaniem myśli porządkującej układ wierszy. Wiąże się z interpretacją całości dzieła, jak i poszczególnych jego ogniw, ukierunkowuje lekturę. Sprawia to, że dopuszczalne są różne propozycje widzenia kompozycji cyklu i pierwiastków stanowiących o stopniu jego spójności. „Cykle poetyckie bowiem z reguły charakteryzują się systematyczną wieloznacznością *kompozycyjną* [...]. Warunkiem zasadności każdego podziału na pomniejsze grupy wszelako jest i zostanie zastrzeżenie, że nie potraktuje się go jako cechy jednoznacznej i dominującej”³⁸. Wieloznaczność

34 Tamże, s. 248.

35 J. Lyszczyzna, „*Vade-mecum*” Cypriana Norwida – romantyczny cykl dygresyjny, w: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005, s. 94.

36 Wszystkie fragmenty wierszy z cyklu *Vade-mecum* przytaczane są w niniejszej pracy według wydania: C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990.

37 J. Lyszczyzna, „*Vade-mecum*” Cypriana Norwida, dz. cyt., s. 97.

38 R. Fieguth, „*Vade-mecum*” Cypriana Norwida w kontekście..., dz. cyt., s. 256–257.

kompozycyjną potęgę czasem brak odautorskiego wyodrębnienia części cyklu. W stosunku do *Sonetów krymskich*, *Vade-mecum* i *Kwiatów zła* wykluczyć można tylko jedno – przypadkowe sąsiadowanie tekstów ze sobą. Każdy z tych zbiorów to jakby dzieje duszy artysty przedstawione jako podróż o zaprojektowanym z góry porządku.

*

Być może cechą wyróżniającą wielkie dzieła literackie – a do takich niewątpliwie należą *Sonety krymskie*, *Vade-mecum* i *Kwiaty zła* – jest wywoływanie u czytelnika zdziwienia (zwłaszcza wśród współczesnych autorów odbiorców). Wiąże się to z naruszaniem przez tego rodzaju utwory istniejących konwencji i przyzwyczajień literackich. W każdym z wymienionych powyżej cykli jest coś niecodziennego, co sprawia, że do dzisiaj badacze nie są ze sobą zgodni w wielu kwestiach.

Natychmiast po ukazaniu się drukiem sonetów Mickiewicza (cyklu odeskiego i krymskiego) zaczęły się mnożyć artykuły polemiczne związane z funkcjonującymi dotąd wyobrażeniami na temat gatunkowości sonetu.

Najbardziej interesujący jest [...] krąg zdziwienia, jakie wzbudziły *Sonety krymskie* zarówno wśród swoich zwolenników, jak i oponentów. Zdziwienie to przyjść musiało – zbyt daleko odbiegały problematyka i kształt poetyckiego świata w Mickiewiczowskim cyklu od tego, co w świadomości współczesnych wiązało się nierozzerwalnie z pojęciem sonetu³⁹.

Już w czasach Mickiewicza jeden z krytyków zauważył związek *Sonetów krymskich* z poematem opisowym, to znaczy ich cykliczność uznał za kompozycję właściwą takiemu poematowi. Późniejsi badacze podążyli za tym spostrzeżeniem. Analogie między cyklem krymskim a poematem dydaktyczno-opisowym wyszczególnił Ireneusz Opacki, dochodząc ostatecznie do wniosku, że największą nowością Mickiewicza było „romantyczne rozbicie tradycyjnej formy poematowej”, które przybrało postać cyklu sonetowego. W rozbiciu tym przejawiała się typowa dla epoki skłonność do synkretyzmu rodzajowego i gatunkowego⁴⁰.

Rozumienie cykliczności *Sonetów krymskich* jako następstwa destrukcji poematu opisowego podzieliło badaczy. Część z nich przyznała, że bezpośrednią tradycję literacką cyklu Mickiewicza wyznacza poemat opisowy (np. Marian Maciejewski), ale niektórzy (np. Waław Kubacki) byli temu przeciwni. Do przeciwników dołączyła niedawno Halina Krukowska, przypominając, że romantyzmowi bliskie było doświadczenie podmiotowości, czyli doświadczenie istnienia, a nie poznanie przedmiotowe. Mickiewicz odszedł w *Sonetach krymskich* od właściwej poematowi przedmiotowej opisowości i związanej z tym linearności czasu (czas poziomy). Uczynił to, wykorzystując gatunek sonetu, formę krótką, przerywającą ciągłość czasową:

[...] chcemy podkreślić, że krótkość pozostaje w ścisłym związku z problemem cykliczności. Nie linearność, ale powtarzalność, następstwo krótkiej

39 I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego...*, dz. cyt., s. 73.

40 Tamże, s. 86.

f o r m y sonetu, trudnej w porównaniu z ciągłym poematem, było rewelatorstwem Mickiewicza, niezwykle trafnym artystycznie rozwiązaniem w odniesieniu do przestrzeni⁴¹.

Badaczka zauważa, że kompozycja cykliczna dzieła Mickiewicza pozostaje efektem poznania poetyckiego umożliwiającego przeżycie głębi egzystencjalnej i metafizycznej. Głębokość aktu poznawczego pozwala mówić o czasie pionowym: „[...] cykl Mickiewiczowski nie jest strukturą ciągłą. Cykliczność tworzą momenty pionowe, odcinki krótkiego czasu, sonety, które oczywiście siłą rzeczy mają swoją minilinearność, ale zawsze podporządkowaną pionowości, sygnalizującej wyższe znaczenia”⁴². Cykliczność okazuje się przejawem „upionowienia” sonetów. Ta pionowość, to jest powtarzalność krótkiej formy sonetowej, przesądza o kompozycji. Następstwo sonetów (ich ciąg) nie oznacza ciągłości czasowej, ciągłość jest rozrywana na odcinki przez powtarzające się formy poetyckie.

Nie chodzi zatem o ukazanie przestrzeni Krymu, ale za pomocą jej wycinków o wyeksponowanie głębszych, wyższych znaczeń⁴³. Propozycję tę pragniemy poprzeć. Niemal każdy sonet wskazuje kierunek w górę (ku niebu) lub w dół (w głębi):

- 1) *Stepy akermzańskie* – niebo: „Patrzę w niebo, gwiazd szukam” (s. 235)⁴⁴;
- 2) *Cisza morska* – głębia (pamięć): „Jest polip, co śpi na dnie”; „[...] w twojej głębi jest hydra pamiątek” (s. 236);
- 3) *Żegluga* – niebo: „[...] okręt [...] skróś niebios leci,/ Obłoki czołem sieka”; „[...] wiem, co to być ptakiem” (s. 237);
- 4) *Burza* – głębia (śmierć): „Słońce krwawo zachodzi”; „Wstąpił genijusz śmierci i szedł do okrętu” (s. 238);
- 5) *Widok gór ze stepów Kozłowa* – niebo: „Czy Allach [...] / Tę latarnię zawiesił śród niebios obwołu?” (s. 239); „Minąłem grom drzemący w kolebce z obłoków,/ Aż tam, gdzie nad mój turban była tylko gwiazda” (s. 239);
- 6) *Bakczysaraj* – głębia (martwota we wnętrzach ruin i fontanna jako źródło życia lub pamięci): „[...] pusta Girajów dziedzina!” (s. 240); „W środku sali wycięte z marmuru naczynie” (s. 240);
- 7) *Bakczysaraj w nocy* – niebo: „Błyszczą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce” (s. 241); „[...] błyskawica [...] / Przelatuje milczące pustynie błękitu” (s. 241);
- 8) *Grób Potockiej* – głębia (grób, pamięć) i niebo: „Rzuciły w głębi serca pamiątek owady.// Tam na północ ku Polsce świecą gwiazd gromady” (s. 242); „Ujrzy bliższą mogiłę” (s. 242);
- 9) *Mogiły haremu* – głębia (grób): „[...] porwała za młodu/ Truna, koncha wieczności, do mrocznego łona.// Skryła je niepamięci i czasu zasłona” (s. 243);

41 H. Krukowska, *Cykliczność „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza w świetle Gastona Bachelarda koncepcji czasu poetyckiego*, w: tejsze, *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016, s. 40.

42 Tamże, s. 41–42.

43 Tamże, s. 42.

44 Wszystkie przytoczone fragmenty sonetów pochodzą z wydania: A. Mickiewicz, *Sonetów krymskich*, w: tegoż, *Dzieła*, red. Z.J. Nowak i in., t. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (wydanie rocznicowe 1798–1998).

- 10) *Bajdary* – głębia: „Lasy, doliny, głązy [...] / U nóg mych płyną, giną jak fale potoku (s. 244); „[...] w mym spiekłym oku / Snują się mary lasów i dolin, i głązów” (s. 244); „[...] skaczą w morskie łona, [...] // Pęka nad głową fala, chaos mię okrąży” (s. 244);
- 11) *Ałusztą w dzień* – niebo i głębia: „Motyle [...] / Baldakimem z brylantów okryły niebiosy; / Dalej sarańcza ciągnie swój całun skrzydlaty” (s. 245); „Wre morze [...] / A na głębinie fala lekko się kołysa” (s. 245);
- 12) *Ałusztą w nocy* – niebo: „[...] budzą mię rażące meteoru błyski, / Niebo, ziemię i góry oblał potop złoty!” (s. 246);
- 13) *Czatyrdah* – niebo: „Ty, nad skały poziomu uciekłeś w obłoki, // Siedzisz sobie pod bramą niebios” (s. 247); „Twój turban z chmur haftują błyskawic potoki” (s. 247);
- 14) *Pielgrzym* – niebo (raj) i głębia (pamięć): „Nad głową niebo jasne, obok piękne lice; / Dlaczegoż stąd ucieka serce w okolice / Dalekie, i niestety! jeszcze dalsze czasy?” (s. 248);
- 15) *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale* – głębia (przepaść): „[...] myśl jak kotwica // Z łodzi drobnej ciśniona w nieźmierność głębin, / Piorunem spadnie, morza do dna nie przewierci, / I łódź z sobą przechyli w otchłanie chaosu” (s. 249);
- 16) *Góra Kikineis* – głębia (przepaść) i niebo: „Spojrzyj w przepaść – niebiosy leżące na dole / To jest morze” (s. 250); „Ta wyspa żeglująca w otchłani – to chmura! / [...] Czy widzisz płomienistą wstążkę na jej czole? // To jest piorun!” (s. 250);
- 17) *Ruiny zamku w Bałakławie* – głębia (martwota we wnętrzach ruin): „Dziś sępy czarnym skrzydłem oblatują groby” (s. 251);
- 18) *Ajudah* – głębia: „[...] śpionione bałwany to w czarne szeregi / Ścisnąwszy się buchają, to jak srebrne śniegi / [...] kołują wspaniale” (s. 252); „Namiętność często groźne wzburza niepogody, / Lecz gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody // Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni” (s. 252).

Szereg słów się powtarza, stanowiąc o spójności cyklu, jego łańcuchowości⁴⁵. Kluczowe słowa to „morze” i „niebo” – przeplatające się znaki nieskończoności, przy czym nie zawsze kategorie te użyte zostają w tradycyjnym sensie, przykładem sformułowania: „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu” (*Stepy akermzańskie*, s. 235), „morze lodu” i „po morzu natury” (*Widok gór ze stepów Kozłowa*, s. 239), „morza do dna nie przewierci” (*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*, s. 249), „niebiosy leżące na dole / To jest morze” (*Góra Kikineis*, s. 250). Niekiedy analogie są sugerowane wprost: „O morze!” = „O myśli!” (*Cisza morską*, s. 236); przepaść = morze (*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*, s. 249), przepaść = niebo = morze (*Góra Kikineis*, s. 250), „śpionione bałwany to w czarne szeregi / Ścisnąwszy się buchają, to jak srebrne śniegi / [...] kołują wspaniale” = „Podobnie na twe serce [...] / Namiętność często groźne wzburza niepogody” (*Ajudah*, s. 252).

Szukając czynnika stanowiącego o jedności kompozycyjnej cyklu krymskiego, Halina Krukowska odnajduje go w symbolice drogi, której znaczenia nie utożsamia z podróżą czy wędrówką, ale sprowadza je do poszukiwania prawdy, odkrywania,

45 Według klasyfikacji cykli lirycznych zaproponowanej przez Wiesławę Wantuch jest to więc cykl łańcuchowy (W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, dz. cyt., s. 47).

otwierania, zatrzymywania się i zastanawiania. „Szkicowo ujmując, droga symbolizuje poszukujące dążenie. [...] Droga symbolizuje te ludzkie doświadczenia egzystencjalne i metafizyczne, których w porządku przedmiotowym nie można opisać. [...] Właśnie tak symbolicznie rozumiana droga nadaje jedność kompozycji cyklicznej *Sonetów krymskich*”⁴⁶.

Ze swojej strony zauważmy, iż nie jest to jedyny czy dominujący element spajający cykl Mickiewicza. Równie ważnym, a może nawet ważniejszym jest przeżycie nieskończoności natury (przestrzeń otwarta), które idzie w parze z męczącą nieskończonością myśli, pamięci, serca (przestrzeń zamknięta).

*

Więcej kłopotów nastręcza *Vade-mecum*, również wywołując różniące się od siebie komentarze. Upowszechniło się nazywanie Norwida „poetą trudnego mówienia”, w czym jeden ze znawców jego twórczości upatruje możliwość postrzegania tego autora przez obecnych odbiorców jako „nowoczesnego poety”⁴⁷. Sam Norwid nie przejawiał aspiracji do uzyskania tytułu artysty niezrozumiałego – wręcz przeciwnie. Niemniej dla współczesnych sobie czytelników pozostawał nieprzystępny, „jego utwory nie dość, że pojawiały się w postaci przypadkowych ułamków, to jeszcze w zupełnie nie sprzyjających okolicznościach”⁴⁸. *Vade-mecum* nie ukazało się za życia autora, ale gdyby tak się stało, na pewno byłoby zaskoczeniem i wzbudziło zdziwienie swą formą. Poeta przywiązywał do tego cyklu ogromną wagę, twierdząc, że „zajmie on graniczne miejsce w rozwoju polskiej poezji, dokonując w niej »skrętu koniecznego«”⁴⁹.

Twórczość Norwidowska wyrasta z romantyzmu, ale zarazem go przekracza. Poeta próbuje tworzyć inaczej, a nawet przeciw wielkim romantykom. Niszczy normę liryczności ukształtowaną przez trzech wieszczów, a strywalizowaną przez ich epigonów. Zaczyna go interesować rzeczywistość i realność życia, pojawia się przedmiotowe widzenie świata („inwazja rzeczy”, „mikrorealizm”), co nie oznacza fascynacji naturalizmem. Chociaż nie można podważyć związku Norwida z ideami romantyzmu i pozytywizmu, to sytuuje się on poza obrębem tych epok.

Norwid daleki był zatem od traktowania literatury jako środka odzwierciedlania rzeczywistości, krytycznie odnosił się zarówno do romantycznego marzycielstwa i fantazjotwórstwa, jak i do „niskiego” realizmu. [...] Norwid nie był, jak romantycy, poetą

46 H. Krukowska, *Cykliczność „Sonetów krymskich”...*, dz. cyt., s. 43–44.

47 S. Sawicki, *Współczesność Norwida*, w: tegoż, *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Lublin 1994, s. 237–238.

48 M. Adamiec, *Cypriana Norwida „Świat na opak”*, w: *Cyprian Norwid. W setną rocznicę śmierci poety. Materiały z sesji poświęconej życiu i twórczości C. Norwida (27–29 października 1983)*, red. S. Burkot, Kraków 1991, s. 84. „»Trudność« Norwida już za życia poety determinowała stosunek odbiorców do jego twórczości, od czasu pośmiertnej rehabilitacji stanowiła przedmiot kontrowersji, zaś »wyrok skazujący na ciężkie norwidy« przyjmowany był chętniej przez poetów i artystów niż przez specjalistów od literatury...” (M. Buś, *Zagadnienie „trudności” Norwida (uwagi wstępne)*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 11).

49 A. Witkowska, *Cyprian Norwid*, w: tejże, *Wielcy romantycy polscy. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid*, Warszawa 1980, s. 276.

natury, [...] jego twórczość związana była bardziej z przestrzenią miasta, zaś wieś, arka-dyjskość, mit agrarny należały według twórcy do tego, co utracone. [...] Ważna wydaje się też Norwidowa fascynacja zdobyczami nauki i techniki, do których poeta ma stosunek ambiwalentny, akceptując ich postępowość, negując jednocześnie bałwochwalczy stosunek do nich [...]. Norwid to [...] poeta znajdujący się „w położeniu krytycznym”, który jakby zamykając romantyzm, jednocześnie otwierał nowoczesność⁵⁰.

To, co rzeczywiste i konkretne, przestaje być jednowymiarowe przez uciekanie się Norwida do paraboliczności i alegoryczności tekstu. W rezultacie następuje mnożenie czy nakładanie się na siebie znaczeń. Towarzyszy temu chwilami niedopowiedzenie lub przemilczenie, tak jakby poecie zależało na wieloznaczności jego dzieł, a z pewnością na aktywnej lekturze ze strony odbiorcy. Język dyskursywny, pojęciowy, w którym przejawia się intelektualna problematyka utworu, oraz język poetycki, który określają między innymi parabola i alegoria, przenikają się wzajemnie i trudno oddzielić sens od sposobu jego poetyckiego wyrażenia.

Michał Głowiński nazwał poezję Norwida „poezją form poruszonych”, utrudniającą czytelność bardziej niż nowatorskie rozwiązania romantyków. Poeta sięgał do form tradycyjnych (jak choćby alegoria), ale używał ich w nietradycyjny sposób: „[...] odwołując się do tradycji, budował mosty, które miały mu zapewnić kontakt z czytelnikiem, i jednocześnie je burzył”⁵¹. Badacz wymienia cztery czynniki składające się na ciemność Norwidowskiej mowy, a więc utrudniające porozumienie z odbiorcą:

1. Wieloperspektywiczność – nieprzestrzeganie zasady, aby „o danej rzeczy mówić z jednego punktu widzenia”, zacieranie granic między mówiącymi głosami.
2. „Ostry montaż” – niemające oparcia w tradycji zestawianie elementów, utrudniające zorientowanie się, co je łączy w całość, w sensowny przekaz.
3. Niesygnalizowane przechodzenie czasu i przestrzeni sceny realistycznej, konkretnej w czas i przestrzeń alegoryczną czy właściwą przypowieści, a więc bezpośrednie przechodzenie od szczegółu do ogólności.
4. Politematyczność (dygresyjność, otwartość kompozycji) – rozluźnienie spójności tekstu⁵².

Postępowanie Norwida z formą tłumaczone bywa jego zapatrywaniem moralnymi. Walka o ideał sztuki zbiega się z walką o ideał człowieka.

Skąd [...] te spaczenia formy [...]? Na pewno źródeł jest wiele, lecz najgłębsze tkwi w etycznym realizmie artysty, w jego wierności prawdzie, która m.in. zabraniała mu traktować sztukę jako wyjątek nie podlegający ogólnoludzkim prawom bytu; która kazała zabiegać o „odpowiednie słowo”, nie zaś o wdzięki powierzchownej harmonii, o cacka [...].

50 S. Rzepczyński, *Norwid a nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Ku-ziak, Kraków 2009, s. 208, 213–215. Zob.: Z. Trojanowiczowa, *Norwid wobec Mickiewicza*, w: tejsze, *Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, wybór i red. A. Artwińska, J. Borowczyk, P. Śniedziwski, Kraków 2010, s. 17–37.

51 M. Głowiński, *Ciemne alegorie Norwida*, w: *Cyprian Norwid. W setną rocznicę śmierci poety*, dz. cyt., s. 194.

52 Tamże, s. 185–188.

Ale jeszcze coś innego daje się zauważyć w tej Norwidowskiej walce z formą: to poszukiwanie współpracy z czytelnikiem [...]. W praktyce owe skłonności do współbrzmienia [...] wyraźnie się mijały [...]. Autor zachowywał się tak, jakby zupełnie nie liczył się z przyzwyczajeniami estetycznymi czytelników [...] – jakby celowo lub z przyzwyczajenia chciał burzyć i [...] udręczał swych czytelników dziwactwami. [...] Ale przecież [...] przejawy dysharmonii mają swój ideowy kontrapunkt w dążeniu do harmonii, która jest tu ideałem moralnym, związanym z chrześcijańskim „byciem w prawdzie i sprawiedliwości”⁵³.

Wpisana w *Vade-mecum* idea pielgrzymowania wydaje się formułą życia, to los każdego – w wędrowaniu liczyć się jednak trzeba z niebezpieczeństwami i pułapkami. „Ten obraz losu [...] ma u poety specjalny wymiar: jest to moralna waga indywidualnego żywota”⁵⁴.

Kompozycja cyklu Norwida przypomina labirynt pełen zakamarków. „Samotny wszedłem i sam błędę dalej” (s. 17) – wyznaje podmiot w pierwszym numerowanym wierszu [Klaskaniem mając obrzękłe prawice]. W utworze tym pojawiają się wątki rozwijane w dalszych ogniwach zbioru. Aby dostrzec kompozycyjną spójność całości dzieła, można też prześledzić jego warstwę leksykalną, zewnętrzną. Słowa uwikłane są w różne konteksty i znaczenia, ale wciąż powracają te same lub podobne słowa. Przywołany wiersz [Klaskaniem mając obrzękłe prawice] zawiera wers: „Po-obracanych w przeszłość nie pojętę” (s. 17), zaś drugi wiersz cyklu ma tytuł *Przeszłość*, w którym czytamy: „P r e s z ł o ś ć jest i d z i ś, i te dziś dalej:/ Za kołami to wieś” (s. 20). Wiersz siedemnasty nosi tytuł *Wieś*, a jeden z wersów brzmi: „Twoja p r z e s z ł o ś ć? ... to wczora” (s. 45). W utworze tym jest też fraza: „Ach!... czy nie ma już miejsca na świecie/ Dla n i e w i n n o ś c i?” (s. 47). Natomiast w wierszu dwudziestym szóstym znajdują się słowa: „[...] owi,/ Co ledwo wbiegli w wieś? –/ Gdzie jeszcze echo łowi/ N i e w i n n i ą t r z e ź...!” (s. 57). Wiersz trzeci głosi: „[...] harmonią? – targi!” (s. 21) oraz „Nie-prze-palony jeszcze glob – Sumieniem!” (s. 22). Tymczasem wiersz piąty ma tytuł *Harmonia* i zawiera wers: „Lecz b e z w a ł k i nie łączy s u m i e n i e!” (s. 23). W wierszu pierwszym występuje sformułowanie: „[...] lud wołał o czyny” (s. 15); w wierszu trzecim: „Ludzie [...] / Głoszą” (s. 21); w wierszu szóstym: „A ludzie mówią” (s. 25). W wierszu osiemdziesiątym czwartym (*Czemu*) znajduje się wers: „Wróci, i znowu kapelusz położy” (s. 149), a w wierszu dziewięćdziesiątym piątym (*Nerwy*) mamy wyznanie: „[...] usiądę z kapeluszem/ W rękę – – a potem go postawię/ I wrócę” (s. 170).

Wśród klamr łączących utwory ze sobą istnieją zatem nie tylko – jak chciał tego J.W. Gomułicki – klamry semantyczne (tematyczne), ale i leksykalne. Oto kilka przykładów. Wiersz numerowany jako pierwszy zamknięty został wersem: „Ale on spomni mnie... bo mnie nie będzie!” (s. 19); wiersz drugi zawiera zaś w pierwszej strofie wers: „[...] chciał odepchnąć s p o m n i e n i a!” (s. 20). Ów wiersz drugi kończy się wersem: „Gdzie nigdy ludzie nie bywali!...” (s. 20), a wiersz trzeci zaczyna się od słowa „Ludzie” (s. 21).

53 J. Fert, *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*, Lublin 1993, s. 144–145.

54 Tamże, s. 150.

Idealnie zestrojone zostały wiersze piąty (*Harmonia*) i szósty (*W Weronie*), wykorzystujące motyw gwiazdy i oka. Wiersz piąty kończy strofa:

W **gwiazd** [podkr. – G.I.] harmonię poglądać weselój
Przez wiele lat samotnych
Niż – w **żrenicach** [podkr. – G.I.] błyskotnych –
Wyczytać raz, co? serca rozdzieli!...
(*Harmonia*, s. 24)

Odpowiada temu następujący fragment z wiersza szóstego: „Łagodne oko błękitu;/ / [...] gwiazdę zrzuca ze szczytu” (s. 24–25). Sformułowanie „serca rozdzieli” może dodatkowo sygnalizować tragedię kochanków stanowiącą kontekst wiersza *W Weronie*.

Pierwsze trzy wersy ostatniej strofy wiersza trzynastego (*Larwa*) brzmią: „Takiej-to podobna jędzy/ Ludzkość, co płacze dziś i drwi;/ – Jak historia?... wie tylko: »krwi!...«” (s. 39). Natomiast pierwsze wersy wiersza czternastego (*Litość*) wyglądają tak: „Gdy płyną ł z y, chustką je ocierają;/ Gdy k r e w płynie, z gąbkami pośpieszają” (s. 40).

Wiersz trzydziesty ósmy (*Zawody*) kończy wers: „Bo i j a b ł o ń - c n ó t ma swe kwiaty!” (s. 82), a wiersz trzydziesty dziewiąty (*Centaury*) zaczyna się wersami: „Dla cnót, dla zasług, dla czynów powszednich/ Niebo ma nagród mnóstwo odpowiednich” (s. 82). W drugiej strofie wiersza trzydziestego dziewiątego mowa z kolei o „zdziczeniu”: „Lecz pokolenia na wyspach zdziczałe” (s. 83), a od zaznaczenia „zdziczenia” zaczyna się wiersz następny, czterdziesty (*Cenzor-krytyk*): „Noszą pióra na głowach dzicy” (s. 83).

Wiersz sześćdziesiąty (*Język-ojczysty*) kończy wers: „Nie miecz, nie tarcz bronią Języka,/ Lecz – arcydzieła!” (s. 112); a wiersz sąsiadujący, sześćdziesiąty pierwszy (*Bogowie i człowiek*) wspomina na początku o arcydziele: „Dziś autorowie są jak Bóg;/ Dość jest, że tchną, wnet arcydzieło wstawa” (s. 113).

Wiersz osiemdziesiąty czwarty (*Czemu*) zamykają wersy: „Jakby nie mówił **nikt** [podkr. – G.I.] N i e w i d z i a l n e m u, / [...] I nikt – przed Bogiem – nie pomyślił: c z e m u?” (s. 149–150); a wiersz następny (*Do Zeszłej...*) otwierają wersy: „Sieni tej drzwi – otworem – poza sobą/ Zostaw – – wlećmy już dalej!.../ Tam, gdzie jest N i k t i jest O s o b ą [tj. Bóg – G.I.]” (s. 150).

Gdyby rozrysować mapę powtarzających się w *Vade-mecum* słów czy ujęć, to – mimo wyraźnie „klamrujących” się ze sobą niektórych wierszy – nie da się utrzymać porządku linearnego. Droga wciąż skręca i zawraca. Następuje powrót do użytych już form językowych lub przebytych w drodze treści. Przypomina to lawirowanie w granicach tego samego zamkniętego uniwersum, co przesądza o zwartości cyklu. Charakter owej obłędnej piekielnej wędrówki stara się wyjaśnić jeden z ostatnich wierszy, dziewięćdziesiąty trzeci (*Źródło*), będący jakby „streszczeniem” podróży:

Kiedy błdziłem w Piekło, o którym nie śpiewam
[...]
I mijałem już z b r o d n i l a b i r y n t beczelny,
Po-oklejany zewsząd wyrokami prawa – –

Znalazłem się na miejscu, gdzie pod stopą lawa
 Stygła – i szedłem dalej w powietrzu i porze,
 I światle – które były rzetelnie b e z - B o ż e !...
 (s. 165–166)

*

Rówieśnik Norwida – Baudelaire (urodzony w tym samym co on 1821 roku) – również zyskał prawdziwe uznanie dopiero po śmierci. Zgodnie nazywa się go „poetą nowoczesności”, który wywarł wpływ na całą późniejszą twórczość poetycką. Autor sam użył zresztą terminu „nowoczesność”, aby wyjaśnić specyfikę nowoczesnego artysty. A jest nią zdolność „dostrzegania w pustyni wielkiego miasta nie tylko upadku człowieka, ale także i jej nie odkrytego dotąd tajemniczego piękna [...]”. Jak możliwa jest poezja w skomercjalizowanej i stechnicyzowanej cywilizacji – oto podstawowy problem Baudelaire’a⁵⁵. Kierunek pokazują *Kwiaty zła*. Oznacza to ucieczkę od banalnej rzeczywistości i wkroczenie w krąg tajemnicy egzystencji – tak jednak, aby cywilizacyjne podniety w kręgu tym się znalazły i stały materiałem poetyckim. „To jest początek nowoczesnej liryki, jej zarazem gryzącej i magicznej substancji”⁵⁶.

Tajemnica *Kwiatów zła* nie polega na tym, że przekreślają całą dotychczasową poezję, ale na tym, że przekształcają tradycję literacką. Jest w nich duch Dantego, baroku, klasycyzmu i duch romantyzmu. „Baudelaire przejmuje bowiem tradycję wielkich epok poezji dawnej, aby tworzyć nowy wzór poezji [...]”. Język specyficzny, uformowany jako narzędzie indywidualnej, zmysłowej, krytycznej, obsesyjnej wyobraźni⁵⁷. Z tego powodu *Kwiaty zła* uchodzą za rewolucję poetycką. Nie dziwi fakt, że w konkretnych przedstawieniach kryje się myśl abstrakcyjna, ale obrazy te niespodziewanie zyskują szokujący charakter, zaskakują swą śmiałością. W poezji Baudelaire’a „zabrzmiął nowy ton: melancholijnej zmysłowości wstrząsanej nagłymi wzlotami do ideału [...] albo nękanej przez mgliste wyrzuty sumienia”⁵⁸. Powraca wciąż ten sam temat: „[...] temat niedoskonałości życia codziennego, wygnania, na którym przebywamy w Czasie; przeciwstawia się temu głoszenie tajemniczej obecności, za rzeczami i w głębi duszy, obecności W i e c z n o ś c i”⁵⁹. Estetyka spotyka się z religią, to bowiem instynkt piękna (marzenie) podpowiada, żeby w ziemi widzieć odpowiednik nieba, kontemplować odwieczną i wszechobejmującą jedność w wielorakości świata zmysłowego. Ten rodzaj „korespondencji”, które wznoszą się ze świata materialnego ku niebu, badacze nazywają pionowymi: „[...] Baudelaire jest symbolistą szczególnie oryginalnym w korespondencjach pionowych, wznoszących się (z ziemi do nieba, tak jak rosną »żywe kolumny«) i opadających (duch znajduje

55 H. Friedrich, *Baudelaire*, w: tegoż, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 57.

56 Tamże, s. 58.

57 J. Adamski, *Historia literatury francuskiej. Zarys*, wyd. 3 poprawione i rozszerzone, Wrocław 1989, s. 224.

58 G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie*, przeł. W. Bieńkowska, wyd. 2, Warszawa 1965, s. 544.

59 A. Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 455.

wcielenie w materii, anioła ściąga ją w dół grzeszne pokusy)”⁶⁰. Przy tej okazji wspomina się o platonizmie poety, zauważalnym w jego dążeniu do idealnego, posągowego piękna, do tego, co jest trwałe, a może nawet odwieczne w przemijającym istnieniu.

Nie ma u autora *Kwiatów zła* pogardy dla rzeczywistości lub natury zmysłowej. Jest tylko niechęć do traktowania jej w sensie wyłącznie materialistycznym⁶¹. Baudelaire dopatruje się w świecie tajemniczej duchowości, głębi, otchłani, alegorii innego wymiaru bytu, wprowadza nieskończoność, podnosi materię „na wyżyny ducha”.

Nawet rozpustnik wyczekuje „duchowego świtu” [...]. Stając się ciałem, Byt, Idea, Forma czy archetyp uległy wynaturzeniu, [...] utraciły nadludzką doskonałość, absolutną jedność i nostalgiczna tęsknota za tym czasem sprzed upadku nęka odtąd człowieka, gdy potrafi on dostrzegać niewystarczalność znaczenia powierzchownego i czytać znaki o głębszej treści⁶².

Zastanawiając się nad nowoczesnością Baudelaire’a, Hugo Friedrich na pierwszym miejscu wymienia depersonalizację liryki, jej bezosobowość – zneutralizowane zostają osobiste odczucia na rzecz znaczeń ogólnych. Drugim charakterystycznym zjawiskiem jest traktowanie poezji jako planowego wznoszenia konstrukcji, czyli pracy, a nie „upojenia serca”.

Baudelaire wielokrotnie zwracał uwagę na to, że *Fleurs du mal* nie mają być tylko albumem, lecz całością z początkiem, rozczłonkowanym rozwinięciem i zakończeniem. [...] Tematycznie mamy w nich rozpacz, porażenie, gorączkowe wzloty ku irrealności, obsesję śmierci, chorobliwe podniety. Ale te negatywne treści mogą być jeszcze ujęte w przemyślaną kompozycję. *Fleurs du mal* to [...] najbardziej zwarty konstrukcyjnie tom europejskiej liryki. [...] Plan konstrukcyjny przejawia się [...] również w obrębie poszczególnych grup, jako rodzaj dialektycznego następstwa wierszy⁶³.

Przywiązywanie wagi do czynników formalnych nie świadczy o traktowaniu ich jako ozdobników. „Są środkami ratunku, poszukiwanego wszelkimi sposobami w niespokojnym, aż do ostateczności, położeniu duchowym”⁶⁴. W XIX wieku cierpienie celowe (uzasadnione) przeszło w cierpienie bezcelowe, w końcu w nihilizm. Formy stały się więc oparciem w obliczu niepokojących treści. Treść przerażająca, ale wyrażona artystycznie, staje się piękna i może przynieść uspokojenie

60 H. Peyre, *Baudelaire*, w: tegoż, *Co to jest symbolizm?*, przeł. i posłowiem opatrzył M. Żurowski, Warszawa 1990, s. 58. Więcej o korespondencjach zob.: I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 145–183.

61 Zob.: J.P. Richard, *Głębia Baudelaire’a*, w: tegoż, *Poezja i głębia*, przeł. i posłowiem T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 67–120.

62 H. Peyre, *Baudelaire*, dz. cyt., s. 62.

63 H. Friedrich, *Baudelaire*, dz. cyt., s. 62–63.

64 Tamże, s. 63.

czy zadowolenie⁶⁵. Następuje więc rozłam piękna z sercem, a zbliżenie do rozumu. W swych teoretycznych rozważaniach Baudelaire pisze nawet o pięknie wynikającym z wyrachowania i matematycznej precyzji⁶⁶. „Wrażliwość serca niezupełnie sprzyja pracy poetyckiej. Nadzwyczajna wrażliwość serca może nawet w takich razach szkodzić”⁶⁷.

Trzecia kwestia wiąże się z tematyką dzieła Baudelaire’a. Odczuwając schyłkowość swojej epoki, przybierającą maskę postępu, poeta próbuje ogarnąć to, co anormalne i mroczne. Nowoczesność ocenia z jednej strony negatywnie, kojarząc ją z brzydotą i zepsuciem wielkich miast oraz z postępem powodującym wzrost znaczenia materii i zanik ducha, natomiast z drugiej strony pozytywnie, zauważając w tym wszystkim coś fascynującego, niebanalnego.

To, co nędzne, rozpadające się, złe, mroczne, sztuczne – jest źródłem podniet czekających na wykorzystanie w poezji. Kryją one tajemnice, które kierują poezję na nowe tory. Baudelaire tropi misterium w śmieciach wielkiego miasta⁶⁸.

Piękno Baudelaire’a wydaje się płynącym z wnętrza duszy światłem, które pada na przedmioty, wydobywając z nich coś nierzeczywistego, dziwnego. To próba znalezienia „wyjścia z rzeczywistości w nadrzeczywistość”. Anormalność, absurdalność, brzydotą, dziwaczność stają się oknem na świat nierzeczywisty. Materiałem poezji pozostaje:

[...] świat rzeczywisty, przyrodzony, a całym jej doświadczeniem jest życie codzienne, materialne, biologiczne, życie z całą jego nędzą, z całą męką, z całą brutalnością i ohydą, upokarzające, śmieszne, tragiczne. Dla Baudelaire’a nie ma rzeczywistości „poetycznej” czy „malowniczej”. Rzeczywistość jest straszna, świat cały [...] to [...] miejsce wygnania, a poeta im wyżej chce się wzbijać w poszukiwaniu ideału, tym niżej musi zejść w nędzę, cierpienie, w farsę, podłość [...]. Albowiem poezja [...] jest sztuką odgadywania związków między tym, co realne, a tym, co idealne; jest wiarą w powszechną analogię, czyli w to, że wszystko, co istnieje, ma być podwójny: [...] p o e z j a t o s z t u k a z n a j d y - w a n i a z n a c z e ń⁶⁹.

Za czwarty problem wart podkreślenia uznać należy napięcie na linii autor – odbiorca. O ile Norwidowi niezmiernie zależało na porozumieniu i współpracy z czytelnikiem, o tyle Baudelaire’a cechują: dystans, nienawiść, opór, chęć gorszenia, irytowania, prowokowania, szokowania, chyba nawet zadowolenie, że czytelnik go nie rozumie. Nie jest to tylko romantyczny gest, ale przyjemność wynikająca z niepodobania się.

65 Zob.: Ch. Baudelaire, *Teofil Gautier*, przeł. A. Kijowski, w: tegoż, *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, komentarz i przypisy C. Pichois, Gdańsk 2003, s. 130–131.

66 Zob.: Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois przeł. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2000, s. 338.

67 Ch. Baudelaire, *Teofil Gautier*, dz. cyt., s. 124.

68 H. Friedrich, *Baudelaire*, dz. cyt., s. 67.

69 A. Kijowski, *Grymas Baudelaire’a*, w: Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, dz. cyt., s. 18–19.

Spośród różnych dysonansów określających *Kwiaty zła* na uwagę zasługuje także rozdźwięk między idealnością i satanizmem. Powtarzają się w cyklu słowa, które można ułożyć w dwa przeciwstawne szeregi: jeden związany jest ze światłem (tym, co w górze), a drugi – z ciemnością (tym, co w dole). Widać rozdarcie, jakby podmiot musiał koniecznie osiągnąć swój sataniczny biegun w drodze do bieguna przeciwnego: „[...] satanizm Baudelaire’a jest przewyciężeniem zła zwierzęcego, a więc banalności, na rzecz zła wymyślonego przez inteligencję dla uzyskania w tym największym wymiarze zła odskoczni ku idealności. Stąd we *Fleurs du mal* okrucieństwa i perwersje”⁷⁰. Degradują one miłość czy naturę do pierwiastka satanicznego, ale kryje się za tym pragnienie nieskończoności (stają się zaczynem tego, co będzie nowe). Inaczej satanizm poety postrzega Mario Praz:

Można powiedzieć, że są to zewnętrzne pozory [...] i oświadczyć, że satanizm Baudelaire’a był raczej rodzajem bariery, stworzonej instynktownie przez duszę nadzwyczaj wrażliwą i udręczoną w celu zabezpieczenia zbyt zazdrośnie strzeżonej intymności; albo twardą [...] skorupą, mającą chronić poezję wstydliwych wyznań, która w innym wypadku rozpułnęłaby się może w tym, czego niepodobna wyrazić; dlatego nawet najbardziej surowe wytwory jego wyobraźni należałoby interpretować jako symbole i metafory⁷¹.

Tradycja chrześcijańska wywarła ogromny wpływ na Baudelaire’a, ale – co częste u romantyków – wpływ ten nie przekłada się na zgodność z ortodoksją kościelną. Manifestowana przez poetę idealność zdaje się beztreściowa. Jest pożądana, ale tylko projektowana, jawi się podniecającą potencjalnością.

Baudelaire nadaje jej jednak dynamikę, czyniąc z niej przyciągającą siłę, która wzbudzając nadmierne napięcie ku górze, odrzuca jednocześnie ku dołowi. [...] Stąd zrównanie „ideału” i „otchłani” [...]. U Baudelaire’a obydwa bieguny, zarówno sataniczne zło, jak i pusta idealność, mają zadanie utrzymywania tego podniecenia, które umożliwia ucieczkę ze świata banału. Ucieczka ta [...] nie wykracza poza dysonansowe podniecenie. [...]

Komplikacją takiej nowoczesności jest to, że dręczona aż do newrozy pragnieniem ucieczki od rzeczywistości niezdolna jest do wiary w określoną, treściowo spoistą transcendencję – podobnie jak do jej stworzenia. Prowadzi to nowoczesnych poetów do pełnej napięcia dynamiki bez rozładowania i do tajemniczości dla niej samej⁷².

Jeżeli już ujawnia poeta swoją odrazę do rzeczywistości, to z powodu jej banalności i podporządkowania naturze – a więc z powodu braku ducha. Dynamizuje więc złe popędy, aż zyskują sataniczną aurę, potęguje obrazy nędzy, aż wywołują dreszcz grozy, ujmuje zjawiska tak, aby symbolizowały stany wewnętrzne lub odsyłały do sfery tajemniczości, jaką jest idealność. W najbardziej szokujących tematach ma miejsce intensyfikacja duchowości, odpychającej od siebie nudną i płaską rzeczywistość. To, co rzeczywiste, przestaje być rzeczywiste. Następuje przekształcenie, przerysowanie, wyjaskrawienie i odrealnienie świata. *Kwiaty zła* nie są przy

70 H. Friedrich, *Baudelaire*, dz. cyt., s. 71.

71 M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp M. Brahmer, wyd. 2, Gdańsk 2010, s. 143.

72 H. Friedrich, *Baudelaire*, dz. cyt., s. 74–75.

tym „liryką ciemną. Ujmują one anormalne stany świadomości, tajemnice i dysonanse w wiersze zrozumiałe”⁷³.

Dla omawianych tu cykli – Mickiewicza, Norwida i Baudelaire’a – doświadczana rzeczywistość i związane z tym poczucie wygnania i osamotnienia określają zasadnicze źródło poetyzowania. Konkretny przedmiotowy odsyłają jednak zwykle do czegoś jeszcze. Dzięki temu można mówić o dwupłaszczyznowości bytów poetyckich, które promieniują ukrytymi sensami. Jeśli nawet nie wszędzie prześwituje metafizyczny porządek świata czy daje o sobie znać jakiś rodzaj mistycyzmu jako poznania pozaracjonalnego, to przewagę zwykle ma to, co duchowe, psychiczne, myślące. Zdziwienia doświadczą zarówno podmiot wypowiedzi, jak i odbiorca. W przypadku podmiotu jest to zdziwienie rzeczywistością i człowiekiem albo, jak u Baudelaire’a, pożądanie zdziwienia (zadziwienia, dreszczu) w obliczu banału i nudy. W przypadku odbiorcy będzie to między innymi zdziwienie oryginalnością i szerokością horyzontów tej poezji, pozwalającej odkryć rzeczy nieoczekiwane, jak również zdziwienie niezwykłością języka.

Bibliografia

Źródła

- Baudelaire Charles, *Kwiaty zła*, wybór Maria Leśniewska, Jerzy Brzozowski, red. i posłowie Jerzy Brzozowski, przeł. Zbigniew Bieńkowski i in., [wyd. dwujęzyczne], Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
- Baudelaire Charles, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. Joanna Guze, komentarz i przypisy Claude Pichois przeł. Jan Maria Kłoczowski, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.
- Baudelaire Charles, *Sztuka romantyczna*, wstęp Andrzej Kijowski, komentarz i przypisy Claude Pichois, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, komitet red. Zbigniew Jerzy Nowak i in., t. 1: *Wiersze*, oprac. Czesław Zgorzelski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993 (Wydanie Rocznicowe 1798–1998).
- Norwid Cyprian, *Vade-mecum*, oprac. Józef Fert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Sonet polski. Wybór tekstów*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył Władysław Folkierski, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925.

Opracowania

- Adamiec Marek, *Cypriana Norwida „świat na opak”*, w: *Cyprian Norwid. W setną rocznicę śmierci poety. Materiały z sesji poświęconej życiu i twórczości C. Norwida (27–29 października 1983)*, red. Stanisław Burkot, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 76–108.
- Adamski Jerzy, *Historia literatury francuskiej. Zarys*, wyd. 3 popr. i rozsz., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Béguin Albert, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. Tomasz Stróżyński, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

73 Tamże, s. 75.

- Brzozowski Jerzy, *Posłowie*, w: Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, wybór Maria Leśniewska, Jerzy Brzozowski, red. i posłowie Jerzy Brzozowski, przeł. Zbigniew Bieńkowski i in., [wyd. dwujęzyczne], Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 464–478.
- Buś Marek, *Zagadnienie „trudności” Norwida (uwagi wstępne)*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. Piotr Chlebowski, Włodzimierz Toruń, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2003, s. 11–24.
- Feliksiak Elżbieta, *Ukryta struktura „Vade-mecum”*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. Józef Fert, Piotr Chlebowski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2002, s. 221–248.
- Fert Józef, *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993.
- Fert Józef, *Wstęp*, w: Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, oprac. Józef Fert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. V–CXLI.
- Fieguth Rolf, *Poezja w fazie krytycznej. Cykl wierszy Cypriana Norwida „Vade-mecum”*, w: tegoż, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, przeł. Katarzyna Chmielewska i in., Świat Literacki, Izabelin 2000, s. 146–195.
- Fieguth Rolf, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. Miłosz Zieliński, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2002.
- Fieguth Rolf, „Vade-mecum” Cypriana Norwida w kontekście Wiktora Hugo i Charles’a Baudelaire’a, w: tegoż, *Gombrowicz z niemiecką gębą i inne studia komparatystyczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011, s. 241–264.
- Friedrich Hugo, *Baudelaire*, w: tegoż, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem Elżbieta Feliksiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 57–87.
- Głowiński Michał, *Ciemne alegorie Norwida*, w: Cyprian Norwid. *W setną rocznicę śmierci poety. Materiały z sesji poświęconej życiu i twórczości C. Norwida (27–29 października 1983)*, red. Stanisław Burkot, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991, s. 179–194.
- Gomulicki Juliusz Wiktor, *Komentarz*, w: Cyprian Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki, t. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 725–868.
- Inglot Mieczysław, *Opus magnum Norwidowskiej liryki. Rzecz o „Vade-mecum”*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 53–83.
- Jastrzębski Zdzisław, *Pamiętnik artysty. (O „Vade-mecum” Cypriana Kamila Norwida)*, „Roczniki Humanistyczne” 1956–1957, t. 6, z. 1, s. 7–115.
- Kijowski Andrzej, *Grymas Baudelaire’a*, w: Charles Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, wstęp Andrzej Kijowski, komentarz i przypisy Claude Pichois, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003, s. 5–30.
- Kleiner Juliusz, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, wyd. 3 popr., Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1995.
- Kołaczkowski Stefan, *Ironia Norwida*, w: tegoż, *Dwa studia. Fredro, Norwid*, Wydawnictwo Droga, Warszawa 1934, s. 43–75.

- Krukowska Halina, *Cykliczność „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza w świetle Gastona Bachelarda koncepcji czasu poetyckiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2013, nr 2 (27), s. 114–126 (przedruk w: tejże, *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2016, s. 29–44).
- Lanson Gustave, Tuffrau Paul, *Historia literatury francuskiej w zarysie*, przeł. Wiera Bieńkowska, wyd. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965.
- Lyszczyzna Jacek, *Dynamiczna koncepcja struktury cyklu lirycznego, czyli raz jeszcze o „Sonetach krymskich”*, w: *Polski cykl liryczny*, red. Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2008, s. 29–35.
- Lyszczyzna Jacek, *„Vade-mecum” Cypriana Norwida – romantyczny cykl dygresyjny*, w: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. Mieczysława Demska-Trębacz, Krystyna Jakowska, Radosław Sioma, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2005, s. 93–98.
- Mackiewicz Tomasz, *„Vade-mecum” Norwida jako „dzieło otwarte”*, w: *Genologia Cypriana Norwida*, red. Adela Kuik-Kalinowska, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, Słupsk 2005, s. 295–308.
- Makowski Stanisław, *Świat „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1969.
- Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. Bernadetta Kuczera-Chachulska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2004.
- Opacki Ireneusz, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. Michał Głowiński, seria 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 71–128.
- Osiński Dawid Maria, *Momentałość i nawrotowość cyklu jako struktury wyrażania w „Sadzie rozstajnym” Bolesława Leśmiana, czyli po co Leśmianowi cykle poetyckie*, w: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. Urszula M. Pilch, Marian Stala, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 21–52.
- Peyre Henri, *Baudelaire*, w: tegoż, *Co to jest symbolizm?*, przeł. i posłowiem opatrzył Maciej Żurowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 48–71.
- Polski cykl liryczny*, red. Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2008.
- Praz Mario, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, słowo wstępne Mieczysław Brahmer, wyd. 2, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Reimann Aleksandra, *„Podśłuchać muzyczny motyw”. O cyklu muzyczno-poetyckim na przykładzie „Muzyki wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15, s. 199–228.
- Richard Jean-Pierre, *Głębia Baudelaire’a*, w: tegoż, *Poezja i głębia*, przeł. i posłowie Tomasz Swoboda, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, s. 67–120.
- Rzepczyński Sławomir, *Norwid a nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, TAIWPN Universitas, Kraków 2009, s. 185–215.
- Sawicki Stefan, *Współczesność Norwida*, w: tegoż, *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1994, s. 235–239.

Siwiec Magdalena, *Romantyczne arcycykle orientalne: „Les Orientales” i „Sonety krymskie”*, w: *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, cz. 2, red. Michał Kuziak, Bartosz Maciejewski, TAIWPN Universitas, Kraków 2016, s. 115–130.

Siwiec Magdalena, *Ze stygmatem romantyzmu. O Norwidzie i Baudelaire z perspektywy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 195–214.

Trojanowiczowa Zofia, *Norwid wobec Mickiewicza*, w: tejże, *Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, wybór i red. Anna Artwińska, Jerzy Borowczyk, Piotr Śniedziwski, TAIWPN Universitas, Kraków 2010, s. 17–37.

Wantuch Wiesława, *O poetyce cyklu lirycznego*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. Edward Balcerzan, Seweryna Wysłouch, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 42–62.

Witkowska Alina, *Cyprian Norwid*, w: tejże, *Wielcy romantycy polscy. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980, s. 237–289.

Woronow Ilona, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Zgorzelski Czesław, *Pielgrzym „w krainie dostatków i krasy”*, w: tegoż, *Obserwacje*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 41–48.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest konfrontacja trzech cykli poetyckich w celu wydobywania podobieństw i różnic dotyczących układu wierszy. Podjęto kwestię reguł obowiązujących w tego typu konstrukcjach. Obok tak reprezentatywnych tytułów, jak *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza i *Vade-mecum* Cypriana Norwida, uwzględniono tom Charles’a Baudelaire’a *Kwiaty zła* (z powodu częstego zestawiania go z cyklem Norwidowskim). Omawiane są czynniki stanowiące o spójności wierszy ze sobą (w ramach każdego z tych zbiorów) oraz proponowane przez badaczy idee architektoniczne, które decydują o porządku danego cyklu. Rozważania prowadzą do wniosku, że dopuszczalne są różne możliwości łączenia tekstów ze sobą i tworzenia mniejszych grup wierszy (podcykli czy minicykli) w zestawie autorskim. Cykle poetyckie z reguły charakteryzują się bowiem „wieloznacznością” kompozycyjną i można dopatrywać się w nich rozmaitych związków formalnych lub tematycznych między pojedynczymi tekstami. Zależy to poniekąd od interpretacji każdego z ogniw, jak i całości zbioru.

Construction of the Romantic Lyrical Cycle. The Case of Mickiewicz (*Crimean Sonnets*), Norwid (*Vade-mecum*) and Baudelaire (*The Flowers of Evil*)

Abstract

The subject of the article is the comparison of three poetic cycles, in order to highlight the similarities and differences in the structure of the poems. The rules applicable to the structures of that type were analysed. In addition to the Polish works, *Crimean Sonnets* by Adam Mickiewicz and *Vade-mecum* by Cyprian Norwid, the volume *The Flowers of Evil* by Charles Baudelaire was included (because of its frequent comparisons with Norwid’s cycle). The factors determining the cohesion of poems with each other (within each of those cycles) and architectonic ideas, proposed by researchers, are discussed, leading to the conclusion that through different options of linking texts and creating smaller groups of poems (sub-cycles or mini-cycles), poetic cycles are generally characterised by “ambiguity” of composition. Different formal and thematic relations between the individual texts can be seen in them, which depends – to a certain extent – on the interpretation of each link, as well as the whole cycle.

Słowa kluczowe: romantyzm, liryka, cykl, kompozycja, Mickiewicz, Norwid, Baudelaire

Keywords: romanticism, lyric poetry, cycle, composition, Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid, Charles Baudelaire

Grzegorz Igliński, prof. dr hab.; Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Wydział Humanistyczny. Reprezentant nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, specjalizuje się w badaniach nad literaturą okresu Młodej Polski i modernizmu europejskiego przełomu XIX i XX wieku. Najważniejsze monografie: *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasprówicza* (Olsztyn 1996); *Pieśni wieczystej tęsknoty. Liryka Jana Kasprówicza w latach 1906–1926* (Olsztyn 1999); *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach* (Warszawa 2005); *Antyk – chrześcijaństwo – poezja. Rozważania o twórczości Jana Kasprówicza* (Olsztyn 2014); *Faun – Pan – satyr. Wyobrażenia fauniczna w poezji i sztuce Młodej Polski* (Olsztyn 2018).