

PAULINA ABRISZEWSKA
Instytut Literatury Polskiej
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

SPLECENI W NORWIDZIE. RÓŻEWICZ, HERBERT I CZUŁOŚĆ

Słowa kluczowe: Norwid, Herbert, Różewicz, *Czułość*

Keywords: Norwid, Różewicz, Herbert, *Tenderness*

Uwzględniając niewielki rozmiar niniejszego tekstu, krótko zaznaczę, że stanowi on jedno z pomniejszych dorzeczy wpadających w wartki nurt czytania XX-wiecznej liryki Norwidem oraz czytania Norwida poprzez jego następców; ci zaś, w mniejszym lub większym stopniu, podejmowali dialog z Norwidowską spuścizną. Pisząc ‘dialog’, nie mam bynajmniej na myśli jedynie intencjonalności, chociaż i ta jest obecna. Wiele ścieżek, na które poeci drugiej połowy XX wieku wkraczają, zostało wytyczonych przez równie wielu poetyckich przewodników. Norwidowska nić jest jedną z nich¹. Kręte ścieżki prowadzą od Norwidowskiego rozumienia milczenia do poetyki negatywnej, od Norwidowskiej ciemności, konceptyzmu, dawania świadectwa prawdzie, lakonizmu do, odpowiednio, ciemności Tadeusza Różewicza, konceptyzmu Wisławy Szymborskiej, postawy etycznej Zbigniewa Herberta, poetyki Ryszarda Krynickiego². W poniższych uwagach chciałabym wskazać na korzyść z „czytania Norwidem” dwóch poetów – Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta.

¹ Wypada pamiętać o innych romantycznych poprzednikach literackich, np. lirykach lozańskich Adama Mickiewicza, które niejednokrotnie wskazywane były jako prekursorskie wobec poetyki poezji drugiej połowy XX wieku, v., Jacek Łukasiewicz, „Cykl lozański jako dziedzictwo”, in *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, ed. Marian Stala (Kraków: TAIWPN Universitas, 1998), 364–378.

² Oczywiście w tym miejscu należałoby wymienić choćby kilka ważnych pozycji, między innymi: Arent van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu* (Kraków: TAIWPN Universitas, 1998); Małgorzata Łukaszuk, Dariusz Seweryn, ed., *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2007); Małgorzata Mikołajczak, ed., *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta* (Kraków: Wydawnictwo Platan, 2011).

Herbert – Różewicz. Wielu badaczy już u samych początków twórczości młodszego Herberta porównywało tych dwóch poetów, którzy w dyskursywnych i literackich wypowiedziach nierzadko sytuowali się po dwóch stronach barykady i do dzisiaj temu porównywaniu patronuje raczej perspektywa sporu – jak stwierdza Joanna Adamowska, która rekonstruowała stan badań nad tą relacją poetycką w swoim artykule *Herbert – Różewicz. Spór czy dialog?*³. Tomasz Tomasik w artykule *Obraz świata na miarę człowieka* stwierdza, że Różewicz

[...] z obsesyjnym tropieniem bezsensu ludzkiego życia, z behawiorystyczną wizją człowieka zredukowanego właściwie wyłącznie do wymiaru fizjologicznego⁴

stoi w opozycji w stosunku do poetów broniących wagi kultury ratującej przed dezintegracją – Herberta, Miłosza, Pasierba.

Podobne konstatacje znajdziemy też u innych badaczy⁵. Akcentowana jest najczęściej różnica. Jednakże Piotr Śliwiński patrzy na tę różnicę zgoła inaczej:

Niezwykłe jest spotkanie Herberta z Różewiczem; jakby odwróceniu do siebie tyłem splatali się ramionami, umiejscowieni w jednym punkcie, ale twarzami skierowanymi w przeciwne strony⁶.

Właśnie perspektywa Śliwińskiego jest mi szczególnie bliska – różnice (i spory) między Herbertem i Różewiczem są oczywiste, a przecież równie interesujące jest to dialektyczne splecenie. Metaforycznie mówiąc, obydwaj poeci „splatają się w Norwidzie” (nie tylko, rzecz jasna). Dziewiętnastowieczny poeta jest ogniwem spajającym te dwie, różniące się, poróżnione wręcz postawy poetyckie. Norwid potraktowany jako *principium comparationis* okazuje się pomocny w wyłanianiu subtelnych podobieństw i – czasem paradoksalnie – ufundowanych na nich różnic między dwoma współczesnymi poetami. I tak właśnie rozumiem „czytanie Norwidem”. Obok wątku głównego, na prawach dygresji i uzupełnienia, pojawi się w niniejszym artykule spojrzenie na dzieło Norwida z perspektywy utworów jego „poetyckich synów” i tutaj dokonam rekapitulacji poetyckich odczytań wiersza *Czułość* Norwida.

³ Joanna Adamowska, „Herbert – Różewicz. Spór czy dialog. Przegląd stanowisk badawczych”, in *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*, ed. Józef M. Ruszar (Lublin: Gaudium, 2006), 179–204.

⁴ Tomasz Tomasik, „Obraz świata na miarę człowieka”, in *Dialog i spór...*, 285.

⁵ Cf. Józef Maria Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004). Mateusz Werner, zestawiając Herberta i Różewicza, stwierdza, że starszy poeta „uznał z rozpaczą, że wszystkie prawdy są szare”, zaś Herbert, rozumiejąc to doświadczenie, uparcie pielęgnował „umiejętność oddzielania Białego od Czarnego, umiejętność niezgody na moralną szarość” (idem, „«Rovigo»: portret na pożegnanie”, in *Poznanie Herberta*, ed. Andrzej Franaszek (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998), 225).

⁶ Piotr Śliwiński, „Poezja, czyli bunt”, in *Poznanie Herberta 2*, ed. Andrzej Franaszek (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000), 154.

„Odpowiednie dać rzeczy słowo”, czyli ojcowska donkiszoteria

Spójrzmy na utwór Różewicza pt. *Szkic do erotyku współczesnego*. To poetycka „instrukcja” – jak powinien wyglądać współczesny erotyk. Jednakże to nie erotyka jest tutaj głównym bohaterem, lecz raczej poetycka konceptualizacja tego, co nazwalibyśmy poetyką negatywną⁷. Najcelniejszy opis posługuje się przeciwieństwem, brakiem raczej niż obecnością. Biel i czerwień najlepiej opisać szarością, czytamy w utworze. To brak, głód i nieobecność pozwalają opisać najlepiej. Jaki jest najdoskonalszy opis wody? „Źródłany”. Różewicz korzysta tu z sieci znaczeń: ‘źródłany’ ewokuje czystość, przezroczystość (tę potęguje obecność samego słowa „przezroczysty” w kolejnym wersie), świeżość, chłód. To nie tylko zmysłowe atrybuty źródlanej wody, to także ukryta aksjologia (podwójne znaczenie czystości). ‘Źródło’ konotuje też początek, pierwotność. Jaki jest więc najcelniejszy opis wody? Pierwotny, sięgający do korzeni poetyckiego języka w znaczeniu referencji, tautologicznego sklejenia słowa i świata? Nie – źródłany opis wody spełnia się w braku, negacji, odwróceniu – to „[...] opis pragnienia / popiołu / pustyni” (NP, 74–75)⁸.

Wiersz Różewicza to jeden z licznych przykładów poetyki negatywnej. Właśnie Norwida i jego koncepcję milczenia należy tu wskazać jako jednego z prekursorów tego zjawiska. Poetykę negatywną znajdziemy także u Herberta, Szymborskiej, Krynickiego. Wracając do wiersza Różewicza, obok „poetologii”⁹ znajdziemy w nim wątpliwość epistemologiczną: nie sposób współcześnie opierać się na przekonaniu o referencji języka. Związek rzecz/słowo jest związkiem skompromitowanym w powojennym świecie. Klasyczna koncepcja prawdy budzi co najwyżej smutny uśmiech. Ale jak uratować słowo? Jaka jest – jeśli w ogóle jest – jego waga we współczesnym świecie? Słowo u Różewicza to kurz unoszący się w pustej świątyni (*[Wygaśnięcie Absolutu...]*, NP, 203–204). Znikomość to jednak nie nicość. W nieustannej pracy słowa wyłaniają się znaczenia. Negatywność, pustka, brak ewokują coś być może nie zawsze określonego, ale ontologicznie jednak nacechowanego pozytywnie. Różewiczowska postawa poetycka wyrażona w tym utworze wchodzi w dialog z Norwidowską koncepcją milczenia.

⁷ Vide Erazm Kuźma, „O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do meta-poetyki”, in *Poetyka bez granic*, ed. Włodzimierz Bolecki, Wojciech Tomasiak (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995), 41–52.

⁸ W artykule posługuję się skrótami, które odsyłają do następujących wydań: NP: Tadeusz Różewicz, *Na powierzchni poematu i w środku* (Warszawa: Czytelnik, 1998); T: „Teraz”, in idem, *Matka odchodzi* (Wrocław: „Czytelnik”, 2001), 7–12; VM: Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, ed. Józef Fert (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1999); WG: Zbigniew Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, ed. Paweł Kądziela (Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 2001); WZ: idem, *Wiersze zebrane*, ed. Ryszard Krynicki (Kraków: Wydawnictwo a5, 2011).

⁹ Cf. Erazm Kuźma, op. cit.

Właśnie *Milczenie* oraz gnoma „odpowiednie dać rzeczy słowo” były szczególnie bliskie Różewiczowi i w jakiejś mierze stały się instrukcją poetyckiego działania poety – rekonstruowała to w swoim artykule Katarzyna Sawicka¹⁰. Badaczka zestawiała różne wypowiedzi dyskursywne Różewicza, w których poeta do tych słów i utworu Norwida powraca, nawiązuje, wskazuje jako postulat mu bliski. Jeszcze jednym wyraźnym kontekstem Norwidowskim jest wiersz *Czulość*, ale do tego wątku powrócę w dalszej części tekstu.

Wróćmy więc do finalnej sentencji *Ogólników* widzianej oczami autora *Plasko-rzeźby*. W wymiarze dzieła literackiego Różewicza ta „instrukcja” jest nieustannie interpretowana, podawana w wątpliwość, „badana” poetyckimi próbami falsyfikacji, weryfikacji. Wreszcie przekształcana. Jeśli w dyskursywnych wypowiedziach Różewicz wskazuje na gnomę z *Ogólników* jako na element swojego programu poetyckiego, to w jego utworach rozmywa się ona w literackiej praktyce, deformującej, zmieniającej, oryginalnej. Ale w ramach tych zmian zachowuje się wspólny obu poetom rdzeń, podejrzliwość wobec referencji, przekonanie o nieskończoności pracy słowa i o konieczności wysiłku nieustannej pracy w słowie. Norwid widzi możliwość nie tyle uzyskania obrazu prawdy, co aproksymacji. Różewicz wypowiada słowo, próbując stworzyć przynajmniej prawdę tymczasową, która nie ma jednak szans zakleić szczeliny powstałej po zniknięciu Absolutu. Okazuje się, że ta sama poetycka instrukcja w punkcie wyjścia może być podobna, ale w przypadku Norwida pozostaje ona teleologicznie nacechowana. W przypadku Różewicza to raczej estetyczny, niż etyczny wymóg. To konsekwencja śmierci Boga.

Czy dramatyczne pęknięcie między światami wartości obu poetów to ostateczny poetycki rozbrat? Raczej nie. Norwid w twórczości Różewicza nieustannie powraca – w tym jako kłopotliwy ojciec. Spójrzmy na prozę otwierającą tom *Matka odchodzi*. Cały tomik to *collage*, poetycki album rodzinny, na który składają się proza i wiersze Różewicza, wstrząsający dziennik zdający relację z agonii matki, wszystko to zaś jest przeplatane zapisami wspomnień Stefanii Różewicz, listami brata, rodzinnymi zdjęciami. W ten rodzinny krąg już we wstępie (*Teraz*) wpisany jest Norwid, a właściwie poezja, fakt bycia poetą, które są najważniejszą nicią zszywającą tę różnorodność. Skierujmy w tym momencie interpretacyjną uwagę ku literackiemu wstępowi noszącemu tytuł *Teraz*.

We wspomnieniu relacji z matką i ojcem, jakie w *Teraz* znajdziemy, kluczowe jest, że syn nie był w stanie wypowiedzieć słów „jestem poetą”. Nie wypadało. Romantyk mógł sobie na to pozwolić, zaś po drugiej wojnie światowej ‘poeta’

¹⁰ Vide Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, „Dlaczego *Czulość* Cypriana Norwida jest jednym z ulubionych wierszy Tadeusza Różewicza? – O symbolicznej reprezentacji świata”, in *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, ed. Wiesław Rzońca (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2011), 311–320.

jest wstydliwą ‘profesją’. Wzniosłość nie jest kategorią, która wytrzymała próbę czasu, próbę historii, wydaje się mówić Różewicz, a wyznanie „jestem poetą” ma w sobie patos niemożliwy do uniknięcia, uchylecia. Jednakże wstyd przed byciem poetą wpisany jest w *Teraz* w relacje rodzinne. Matka i ojciec Różewicza są dwoma biegunami reakcji Różewicza. A pomiędzy nimi znajdziemy... Norwida. Przyjrzyjmy się temu bliżej.

Różewicz rozciąga tekst pomiędzy swoim biograficznym, tytułowym ‘teraz’ a odległą przeszłością – w tym pisarską, bo od wiersza sprzed kilkadziesiąt lat (*W środku życia*) poeta rozpoczyna. W ‘teraz’ Różewicza dominuje poczucie klęski:

Mój świat, który próbowałem budować przez pół wieku wali się pod gruzami domów szpitali i świątyń umiera człowiek i bóg, umiera człowiek i nadzieja, człowiek i miłość. [...] teraz kiedy piszę te słowa... badawcze oczy matki patrzą na mnie podnoszą głowę, otwieram oczy... nie mogę znaleźć drogi, upadam podnoszę się [...] [*Teraz*, 10].

To matka Różewicza staje się gwarantem i powodem aspektu niedokonanego „upadania”. Stary poeta nieustannie upada, ale i podnosi się, bo patrzą na niego oczy matki. Obok matki jest ojciec. Jednakże ten realny, prawdziwy nie stanowi dopełnienia roli matki. W wymiarze świata wartości nie jest to ojciec Różewicza. Stefanii Różewicz towarzyszy... Cyprian Norwid, a jest to podwójnie ciekawe, bo Norwid w tej autobiograficznej prozie Różewicza zostaje wpłątany w realną ojcowsko-synowską relację. Różewicz pisze przecież też o swym własnym ojcu:

O tym żeby coś takiego powiedzieć ojcu nigdy nie myślałem... nigdy też Ojcu nie powiedziałem „Tato... Ojciec jestem poetą”... nie wiem czy ojciec zwróciłby uwagę na takie słowa... byłby taki daleki... że spytałby mnie (czytając gazetę, jedząc, ubierając się, czyszcząc buty...) „co tam (Tadziu) mówisz?”... było to przecież jakieś „głupstwo” [...] [*Teraz*, 7–8].

„Tadziu” pomniejszony ojcowską pobłażliwością, poezja, jako jakieś „głupstwo” – czytamy – ale pamiętać należy, że to projektowany dialog. Matce zaś nie trzeba tego mówić: „oczywiście matka wie” (*Teraz*, 8). Obok tej rodzicielskiej relacji pojawia się Norwid, na którego tekst „przenosi” odpowiedzialność poetyckiego ojcostwa. Być może jest w tym pewna przesada, ale z drugiej strony tylko Norwid spośród innych pisarzy zostaje przywołany w tekście wprost (a nietrudno wykrzyć aluzje do innych), on zamyka klamrą krótką prozę, która właściwie cała pisana jest pod badawczym okiem matki. Matka otwiera i patroluje, Norwid zamyka i oświetla wstecz (w logice tekstu). To wyróżnienie można potraktować jako wskazanie poetyckiego ojca. Co więcej, w lustrzanym powtórzeniu widzimy relację Różewicz – ojciec w relacji Różewicz – Norwid. W tej lustrzanej perspektywie role się odwracają – Różewicz wydaje się pobłażliwie traktować Norwidowską postawę, w której dostrzega przede wszystkim śmieszność.

Wydaje się. W rzeczywistości rzecz jest bardziej skomplikowana. Widzi Różewicz w Norwidzie poetyckiego Ojca¹¹, być może skompromitowanego, ale i podziwianego, budzącego zazdrość i uśmiech:

Wielki genialny śmieszny Norwid powiedział:

Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie:

Dwie tylko: p o e z j a i d o b r o ć... i więcej nic...

Wielki Don Kichocie! Zostało Nic. I jeśli my ludzie nie pójdziemy po rozum do głowy i nie zagospodarujemy tego rosnącego Nic to... to co?! [Teraz, 12]

Czy ‘kompromitacja’ to dobre słowo? Śmieszność nie wyklucza bezpośrednio wielkości i genialności, ale staje się ciężarem, umniejszając wielkość. I chyba nie tyle „wielkość” Norwida, co „wielkość” jako taką – w świecie Różewicza estetyka wzniosłości, wielkości, aksjologiczne imponderabilia są po prostu skompromitowane. W tym ciągu epitetów Norwid jawi się jako ten, który chcąc zgodnie z romantycznym *modus* poetyckim naznaczyć to, co nieśmiertelne, to, co historii się oprze, staje się w efekcie ofiarą historii. Ludzka historia zabiła poezję i dobroć – wydaje się mówić Różewicz. Ironia zawarta jest w dosłowności odczytania tego fragmentu wiersza Norwida przez Różewicza. Zostać miały poezja i dobroć „i więcej nic”, stwierdza Norwid, a Różewicz stylistyczną figurę okraja, odejmując „poezję” i „dobroć”, a to, co zostało, czytając jako ontologiczny opis współczesności: „Zostało Nic”, to „Nic” staje się opisem świata. Jednakże znowu Różewicz dźwiga się z owej próżni – to ‘Nic’ człowiek musi zagospodarować. I on, jako ten, który orzeka: „jestem poetą”, wpisuje się w patetyczność, wielkość i świadomość śmieszności, a zatem w donkiszoterię samoświadomą. W ten sposób syn staje się w jakiejś mierze odbiciem poetyckiego ojca. Nie można więc tego odczytania Norwida widzieć tylko i wyłącznie jako deprecjacji. Samo określenie „Don Kichot” ani w kulturze europejskiej, ani w tym kontekście w słowach Różewicza, ani – wreszcie – w rozumieniu samego Norwida¹²

¹¹ Pojęcia ‘poetycki ojciec’ używam w znaczeniu zbliżonym do tego, jakie przypisał mu Harold Bloom, vide Harold Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, trans. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster (Kraków: Universitas, 2002). Jednakże mimo kilkakrotnego przywołania w niniejszym artykule Blooma, nadrzędną perspektywą, jaka patronuje mojemu tekstowi, jest szeroko rozumiana perspektywa komparatystyczna. Wątki Norwidowskie, ich modyfikacje stają się podstawą porównania Różewicza i Herberta. Możliwość przywołania Bloomowskiej teorii lęku przed wpływem wiąże się po pierwsze, z obecnością figury ojca-Norwida u obu pisarzy, po drugie, jest tylko potwierdzeniem skomplikowanego uwikłania obu poetów w tradycję i duchowość romantyczną, ponieważ, jak wskazywałam już w innym studium, teoria Blooma ma swoje korzenie w romantycznej teorii poezji; vide Paulina Abriszewska, „Lęk przed wpływem wobec Wielkiej Improwizacji”, *Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*, no. 8 (2010): 205–221.

¹² Cf. Agata Seweryn, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013).

nie jest przecież określeniem pejoratywnym. Ambivalencja, ironia, podziw, tęsknota za utraconym światem – tak rysuje się poprzez nazwanie Norwida imieniem bohatera Cervantesa, stosunek Różewicza do swego poprzednika.

W ramach dygresji warto dodać, że autoironia Norwidowska, samoświadomość wyrastająca ponad romantyczny wzorzec przewrotnie pokazuje, że dobroć i poezja już wcześniej Historii dały się ośmieszyć i zdeprecjonować. Norwid widział sam siebie jako śmiesznego w zwierciadle swojej współczesności, o czym pośrednio mówi nam wiersz *Ironia*:

Ty myślisz może, że wiek złoty,
Bez walk, sam przyjdzie do ludzkości? –
A gdzież?... powiodą pierw te c n o t y,
Od których cofa strach śmieszności!... [VM, 66]

Lata później Herbert powtórzy to samo. W tomie *Rovigo* znajdziemy wiersz *Pan Cogito o cnocie*. Nie jest ona „oblubienicą / prawdziwych mężczyzn”:

mój Boże
żeby ona była trochę młodsza
trochę ładniejsza

szła z duchem czasu
kołysała się w biodrach
w takt modnej muzyki [WZ, 471].

„Postawa wyprostowana” to współczesna cnota – niechciana, ale co gorsza: śmieszna, niemodna, zapomniana, co bardziej deprecjonuje, niż gdyby wzbudzała ona uczucia skrajnie negatywne. Śmieszność odstawia na boczny tor życia współczesnego – i to samo po latach powtarza Herbert. Wróćmy jednak do „śmiesznego Norwida” Różewicza. W *Teraz* widzimy poetę wyjętego z jego własnego kontekstu historycznego. Aktualność Norwida okazuje się w poetyckim odczytaniu najwyższej próby kłopotliwa, naznaczona ambivalencją. „Śmieszność” autora *Vade-mecum* wynika z różnicy umiejscowienia w historii i generuje kolejną, fundamentalną różnicę. Dobroć, świat wartości budujący świat człowieka ma u Norwida swoje źródło w transcendencji, u Różewicza zaś Absolut wygasł. Czy metafizyczna pewność Norwida i metafizyczne zwątpienie Różewicza generują różnicę nie dającą się przekroczyć? Odpowiedź na to pytanie jest złożona. Kiedy czyta się Różewicza z Norwidem w tle, okazuje się, że inaczej czyta się samego Różewicza. Oddala obu poetów patetyczność gestu Norwidowskiego, ale zbliża poetycka praktyka. *Odpowiednie dać rzeczy słowo* zarówno u Norwida, jak i świadomego tego Różewicza, wyraża kłopotliwość referencji (czy ta jest możliwa?), kłopotliwość doświadczenia (to ono jest podstawą poznania). W świecie Norwida są uniwersalia, w świecie Różewicza pozostały puste skorupy

– słowa. Ale została donkiszoteria – walka o zagospodarowanie tych skorup, o przywrócenie choćby odrobiny sensu. Można dopowiedzieć to, co wprost przez Różewicza nie zostało sformułowane: donkiszoteria aktu poetyckiego w drugiej połowie XX wieku skazuje poetę na śmieszność.

W pewnym stopniu wydaje się również, że Różewicz dokonując *clinamenu* wobec dzieła „silnego ojca”, odchylił się również, w znaczeniu Bloomowskim, od faktu, że w jakimś sensie tkwił w tym dziele zaprojektowany jako czytelnik, nie tylko jako – najczęściej eksponowana – Norwidowska zapowiedź „późnego wnuka”. Z jednej strony Norwid był przekonany o uniwersalności sztuki, z drugiej jednak widział w pochodzie historii logikę wynikania, której towarzyszy „s-krzypnięcie wstecz ironii” (*Ironia*, VM, 65) działającej w porządku tak synchronicznym, jak i diachronicznym. Epoki przechodzą jedna w drugą, dopowiadając przemilczenia kolejnych, kolejne dzieła są jak łyzy „logicznie w siebie wciekłe” (*Finis*, VM, 153), a starszeństwo w historii¹³ nie usprawiedliwia uśmiechu wyższości wobec swoich poprzedników, ale trudno się przed nim powstrzymać. Różewicz staje się więc tym, który dopowiada presupozycje zawarte w dziele Norwida; tym, któremu trudno nie powstrzymać się od pobłażliwego uśmiechu. Jednak uśmiech Różewicza jest wyrafinowany, autoironiczny, wpisujący się w poetycką donkiszoterię, źródło słabości i siły jednocześnie.

Analogicznie do sposobu przedstawienia postaci Norwida w *Teraz*, przedstawia ją Herbert w *Słowie na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku* (WG, 94–99). Norwid jest tam „niechlujnym staruszkim”, zabawnym i ułomnym, a jednocześnie „poetą-filozofem”. Herbert szkicuje sylwetkę poetyckiego poprzednika, zderzając śmieszność postaci podbitego tanim calvadosem staruszka z jednoczesnym hieratycznym zarysowaniem pomnika poety. Śmieszność Norwida w Różewiczowskim i Herbertowskim ujęciu jest różna, ale w punkcie wyjścia tkwi to samo – niepomnikowe, empatyczne czytanie postaci poetyckiego ojca. „Starość” i „wyniosłość” opisują Norwida, ale pojawia się wątpliwość: czy takimi określeniami można naszkicować portret „niechlujnego starowiny”, który był „stale w gorączce / stale wydany na pastwę nędzy / ale jednak wyniosły i dumny” (WG, 96). Dwuznaczność „gorączki” oddaje dwuznaczność portretu Norwida. To zarówno odmiana metaforycznej „gorączki romantycznej”, jak i gorączka dosłowna, fizyczna, powiązana z chorobą i ubóstwem; obie – rujnujące w tym samym stopniu. Kluczowa w *Słowie na wieczorze...* jest fikcyjna anegdota o siostrze Guduli strofującej wracającego do zakładu Norwida za „niestosowne zachowanie”. W odpowiedzi „[b]ez słowa namysłu Norwid wsadza jej urynał na głowę” (WG, 96). Wirtualny rozmówca (w tej roli Józef Czapski) zadaje pytanie, jak ów urynał został postawiony. Herbert „odpowiada”,

¹³ V. „Epos nasza”, in Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, ed. Juliusz Wiktor Gomulicki, vol. 1 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971), 159.

dopełniając całości obrazu – urynął niewątpliwie został postawiony dnem do góry, „[b]ył przecież [Norwid] człowiekiem prawdomównym” (WG, 97). Herbert w intertekstualnej grze zawiera w tej przerysowanej anegdocie myśl samego Norwida: „Czy śpiącego można przebudzić grzecznie?... Podobno, że nie”¹⁴, tymi słowami rozpoczyna się *Milczenie*, żeby zobrazować fakt, iż z każdym aktem prawdomówności „pewne brutalstwo nierozłącznym wydawa się być” (WG, 221). Różewicz i Herbert również nie powielają „grzecznych” prawd o Norwidzie...

Zderzenie ułomności ciała z wymaganiami ducha, upokorzenia, wyalienowania z wewnętrzną dumą łamaną na każdym kroku: Herbert, podobnie jak Różewicz, poprzez strącenie z piedestału wzniosłości wynosi Norwida paradoksalnie jeszcze wyżej, ale jednak w skali ludzkiej, przybliżając go tym samym swojemu ‘teraz’¹⁵. Ambiwalencja patronuje całemu przedstawieniu postaci Norwida. Śmieszność i anegdota przeplatają się tu z powagą rzeczy opisywanej¹⁶. W efekcie te fragmenty poświęcone Norwidowi (autorstwa Różewicza i Herberta) konstruują poetycką triadę. Dlaczego? Nie tylko Różewicz i Herbert piszą o Norwidzie podobnie, akcentując ambiwalencję jego sylwetki, lecz piszą tak, jak sam Norwid. Dziewiętnastowieczny poeta dostrzegał przecież wpisaną w swoje losy okrutną ironię. Także na poziomie poetyki umiał korzystać z siły anegdoty i humoru, choć ten nigdy nie był celem w samym sobie, lecz służył uwypukleniu pewnej prawdy, hermeneutycznego wskazania znaku transcendencji. Ważna jest też wspólnota losu. Tak jak Różewicz nazywając się poetą, również czuje się Don Kichotem, tak Herbert przedstawiając Norwida słowami „pomnik Tułacza, idea sama tułactwa” (WG, 96), tym samym akcentuje wspólnotę ich losów. Jednakże chciałabym Różewiczowski stosunek do Norwida ujawniony w *Teraz* zestawić przede wszystkim z tym, który znajdziemy w *Porze* Herberta. Przejdźmy więc do „białego i czarnego Norwida”.

¹⁴ *Milczenie*, vol. 6, 221.

¹⁵ Historia w efekcie zatacza interesujące koło, bo podwójność portretu Norwida, widziana oczami Herberta, powtarza podwójność dwóch portretów Norwida autorstwa Pantaleona Szyndlera (Oba możemy znaleźć w *Aneksach do Pism wszystkich Norwida* (op. cit., vol. 11, il. 50 i 51). Na pierwszym, tym bardziej znanym, widzimy starca upozowanego na starożytnego mędrca, hieratycznego w swojej postawie i gestach. Na drugim, mniej znanym, Norwid został „przyłapany” przez portrecistę w trakcie drzemki. Ubrany w pomiętą koszulę i kamizelkę, przykryty do pasa, leży z głową podpartą do czytania, druga ręka spoczywa w pobliżu książki. Głowa i tułów jednakże osunęły się w tył mocno wyginając rękę, a usta są wpółotwarte. Upozowany na poprzednim portrecie poeta na drugim, mniej znanym portrecie, przedstawiony jest w intymnym momencie drzemki, chwili słabości ciała.

¹⁶ Więcej na ten temat pisałam w: „Cyprian Norwid i Zbigniew Herbert – o wspólnocie poetyckiego ideału”, in *Cyprian Kamil Norwid – polskość, europejskość, uniwersalizm*, ed. Danuta Dąbrowska (Szczecin: Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica, 2006), 128–138.

Biały i czarny Norwid

Zatem zarówno w Herbertowskim, jak i Różewiczowskim horyzoncie poetyckich wpływów Norwid zajmuje miejsce wyjątkowe. Szczególnie interesująca okazuje się obecność w ich dziele intertekstu, jakim są *Czarne i Białe kwiaty*.

„Kwiatowy dyptyk” to swoistego rodzaju manifest poetycki. Etyczne i estetyczne postulaty zawarte w tej prozie obecne są w całej dojrzałej i późnej twórczości Norwida; konceptualizują i pokazują w literackiej praktyce przekonanie, że styl ustąpić musi powadze rzeczy opisywanej, zaś białe kwiaty, czyli z jednej strony milczenie w sztuce słowa, z drugiej zaś, białe, czyli niepatetyczne, transparentne słowa stanowią fundament sztuki, której powołaniem jest prawda. Norwid posługując się bielą i czernią „maluje” sprawy ludzkie, sprawy boskie. Jego dzieło staje się białą kartą, na której mogą wybrzmieć czarne krzyże losów ludzkich, odczytywanych przez poetę parabolicznie.

Grę szeroko rozumianej bieli i czerni znajdziemy w *Na powierzchni poematu i w środku* (NP, 5–9) Różewicza. Kolor (niebieski futerał, czerwone pomidory) ustępuje kontrastom bieli i czerni (biel soli, biały porcelanowy talerzyk). Z kolei faktura opisywanych przedmiotów jest malarsko przedstawiana jako brak światła, zmniejszenie jego natężenia, iskrzenie, przezroczystość. Czerń w poemacie zamienia się w cienie – wgłębienia. Analogiczny do bieli Norwida, rozumianej jako bezstylowość i unikanie ornamentacji, jest sposób obrazowania w pierwszej części utworu. Widzimy kolejne obrazy i ich warianty, które są odzieraniem z wszystkiego tego, co niepotrzebne (wraca tu zatem postulat „odpowiednie dać rzeczy słowo”). „Biały pagórek soli”, wers otwierający pierwszą strofoidę, w drugiej zmienia się w „Biała sól”, w trzeciej zostaje już tylko „sól” (NP, 5). Tak jak u Norwida nieobecność / milczenie ewokuje dodatkowy sens, tak u Różewicza brak wydaje się konstytutywny. Brak rozpisany jest w śladach. Wgłębienia, ślady po palcach, ślad po wargach na niedopałku papierosa, biały niedopałek wgnieciony palcem. Nie ma już palców i warg, jednak domyślamy się obecności patrzącego. Pod koniec pierwszej części utworu ujawnia się Ja. I natychmiast swoją „podmiotowość” wycofuje. Za oknem, na tle „wielkiej matki natury” pojawia się listonosz „który zbliża się / do mnie / (do domu)” (NP, 8). Listonosz staje się po prostu elementem kolejnego obrazu i nie zbliża się on w końcu do lirycznego ja, tylko „do domu”. Dziwnie bliski staje się utwór Różewicza Derridiańskiemu rozmyciu znaku w śladach. Ślady, tropy prowadzą jedynie ku kolejnym śladom, tropom. Metafizyka obecności wydaje się również w utworze Różewicza unieważniona. Ale czy na pewno? Nie. Czytanie utworu Różewicza przez „Norwidowski filtr”, pomaga zobaczyć, że tak nie jest. Różewicz, podobnie jak Norwid, podaje w wątpliwość wszystkie oczywistości, w tym oczywistość negacji. To po pierwsze. Po drugie, powinowactwo okazuje się głębsze, gdy spojrzymy na drugą część utworu. Po opisie małej martwej natury, przechodzącej w zdawkowy obraz

„wielkiej matki natury” za oknem, czytelnik zostaje postawiony przed poetyckim autokomentarzem. W utworze pojawia się śródtytuł: *Posłowie do poematu* i w tej części autor krok po kroku komentuje swoje nie tylko estetyczne działanie. Poetycki wyrafinowany lakonizm, zaprojektowany liryczny chłód ma prowadzić „aż do rdzenia / do języka cierpienia / do śmierci” (NP, 8–9). Ta dwudzielność utworu koresponduje z Norwidowską diadą *Czarnych i Białych kwiatów*. Zarówno utwór Norwida, jak i Różewicza jest poetyckim manifestem, język cierpienia i śmierci to cel obu pisarzy. Jednakże tu poetycki ojciec i syn spotykają się jedynie na chwilę – już samą śmierć będą rozumieć diametralnie inaczej. W „posłowie” znajdziemy jednak jeszcze jeden Norwidowski wątek. W autotelicznym geście poeta pisze o wierszach „skończonych” i „uchwytnych” poświęcając im sporo uwagi, ale tylko po to, żeby je przewrotnie zdeprecjonować (i tym samym – zgodnie z logiką poetyki negatywnej – lepiej opisać typ wierszy im przeciwstawiony). Ich promiennosc, jasność i kryształowość to jednocześnie martwota i zamkniętość. Napisanie i odczytanie takiego wiersza jest skutkiem działania rutyny. Dwa ostatnie wersy utworu opisują na zasadzie przeciwstawienia aprobatywnie traktowane wiersze „płynne senne / ciemne” (NP, 9)¹⁷.

Oczywiście Różewicz paradoksalnie ten dualizm unieważnia – to na powierzchni słów ukryta jest ich głębia, stąd „odzieranie” ich aż do samego „rdzenia”. Jeśli u Różewicza wewnątrz jest ukryte w zewnątrz, to u Norwida transcendencja wciela się w ludzkim świecie. Jednak do spotkania poetów dochodzi bardziej na polu estetyki. Tu też ważna jest pewna różnica: Norwid chciał dobitności czarnych kwiatów, czarnych krzyży – znaków na papierze. Biel miała być niezbędnym kontrastem, ustąpieniem stylu/formy na rzecz treści. Różewicz stawia białe kwiaty, których obecność jest sygnalizowana rozmytą czernią – cieniem, ledwo widoczną kreską. Ale białe kwiaty Różewicza są jednak „płynne senne / ciemne”. I tak wracamy do Norwidowskiego źródła, do opozycji ciemności i jasności. Powierzchni i głębi.

Spójrzmy teraz na jeden wiersz Zbigniewa Herberta. „Czarny i biały Norwid” już nie tylko jako „poetycki wpływ”, lecz jako wyrażone wprost przywołanie, powraca w ostatnim tomie wierszy Herberta, *Epilogu burzy*, w utworze pt. *Pora*. Interpretacja tego wiersza dopełni szkieletową prezentację „splecenia w Norwidzie” obu poetów, bo znajdziemy tam zarówno czarnego i białego Norwida, jak i figurę poetyckiego ojca, któremu liryczne ja w jakiejś mierze się sprzeniewierza:

o poro w nieboskłonów wewnątrz wszystko już zamknięte
kształt dźwięk i kolor z lekka wywinięty
jest tylko płatek róży rdzawy już po brzegu

¹⁷ Paronomazja i „akwaticzna” metafora wydaje się jednak przywoływać jeszcze inny literacki kontekst – *Nad wodą wielką i czystą* Adama Mickiewicza.

słodkie nieróbstwo nie pytać o zmierzchu
Boreasz rzeźbi chmury a cirrusy resztę
czarny i biały Norwid i wyrzut sumienia [WZ, 692].

Interpretowała ten utwór Małgorzata Mikołajczak, więc zanim przejdę do własnego odczytania, krótko zrekapituluję wnioski badaczki. Mikołajczak pisze o tym, co Norwida i Herberta łączy, o rzeźbie, jej utrwalającym i uwznioślającym aspekcie oraz napięciu pomiędzy: trwałością i ulotnością, zamknięciem i otwarciem, wewnętrznym, zamkniętym¹⁸. *Pora*, według badaczki, to wiersz o charakterze rozrachunkowym, a obecność Norwida może być traktowana jako synekdocha całej twórczości Norwida, bądź tylko *Czarnych* i *Białych kwiatów* tudzież jako „metonimia czarno-białej, etycznie jednoznacznej postawy autora *Vade-mecum*”¹⁹. Przywołując zdanie Ryszarda Nycza, Mikołajczak stwierdza, że łączy białego Norwida i późnego Herberta „poetyka epifanijnego dyskursu”, dla której charakterystyczna jest „patetyczność” powszechnych zdarzeń za sprawą indeksalnego związku²⁰. Mikołajczak konstatuje, że ten ostatni tomik, tak różny od poprzednich, zbliża Herberta do Norwida na wiele sposobów.

Przyjrzyjmy się ponownie utworowi *Pora*. Sytuacja liryczna w nim zarysowana ma podwójny wymiar. Dosłownie rozumiana każe nam obserwować, współkontemplować porę dnia, zmierzch; metaforycznie zaś dyktuje nieco szersze rozumienie tytułowej pory jako czasu zakończenia czegoś: życia, pisania wiersza itd. Zmiany zachodzące w otoczeniu o zmierzchu nie są opisane za pomocą konkretyzujących obrazów lecz metafory: kształt, dźwięk i kolor zwijają się niczym płatki kwiatu zamykającego się na noc. Zamknięcie konotuje dokonanie, jakiegoś rodzaju ostateczność i nieodwracalność. Zamknięte we wnętrzu nieboskłonu kształt, kolor, dźwięk przywołują obraz zmierzchu zaawansowanego – nie feerię barw i światła zachodzącego słońca, lecz rozmytą w szarości grę czerni i bieli. Nie sposób już rozróżnić kolorów, kształty stają się niewyraźne, a dźwięki cichną. W metaforycznej interpretacji to zamknięcie może być powolną śmiercią zmysłów. ‘Śmierć’ również współtworzy szerokie pole semantyczne tytułowej pory, jednakże pojawia się jedynie jako cień, interpretacyjny domysł. Oksymoroniczne wyrażenie „nieboskłonów wewnątrz” sugeruje paradoksalną zamkniętość ewokowanej przez niebosklon otwartości, nieskończoności. Jedyne, co nie ulega „zamknięciu”, to płatek róży. Pozostaje wywinięty i taki pozostanie – zewnętrzne płatki rozwiniętej róży wywijają się na zewnątrz, pokrywają ciemniejszymi plamkami, bądź obsychają i opadają jako pierwsze. I znowu paradoks: ten jeden jedyny płatek, który „opiera się” zmierzchowi, nie dając się zamknąć

¹⁸ Cf. Małgorzata Mikołajczak, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta* (Kraków: Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, 2013).

¹⁹ Ibidem, 113–114.

²⁰ Ibidem, 118.

w powszechne „zamknięcie” przyrody, jest jednocześnie zmierzchem samym w sobie. Zwraca on na siebie uwagę patrzącego ja, ze względu na kontrast między rdzawym brzegiem a resztą płatka. Ostatni etap zmierzchania ukazuje widzowi jedynie grę rozmytych kontrastów. Kolorów już nie ma. I tak samo kolor róży jest nieistotny; i nie jest tak dlatego, że róża to tylko poetycki topos, bo, powtórzę raz jeszcze, kwiat poetów stał się tu przede wszystkim zmysłowym konkretem. I znowu, czytając wiersz na kolejnym poziomie symbolicznym, można powiedzieć, że zmierzch życia przynosi koncentrację na szczególe.

Tak wygląda opowieść pierwszej części wiersza. Pozwolę sobie na chwilowe pominięcie kolejnych wersów i skoncentrowanie na ostatnim wersie. Ta finalna, poetycka koniunkcja uderza swą nierozłącznością: czarny i biały Norwid i wyrzut sumienia są nierozdzielne. Zatem co oznacza obecność Norwida w tym wierszu? Wydaje się, że trochę to samo, co Norwid dla Różewicza – poetyckiego ojca, patrona, któremu na moment sprzeniewierza się ten, który oddaje się słodkiemu nieróbstwu. Nieróbstwo, zaprzestanie zadawania pytań, zaprzestanie tworzenia zestawione jest kontrastowo z poetyckim dziedzictwem Norwida będącym odpowiednio: nieustającym wysiłkiem, bezustannym zadawaniem pytań, zawsze i wszędzie tworzeniem. Nasuwa się tu figura ojca, jako tego, który narzuca kodeks etyczny, określony wzorzec bycia w kulturze, lub mówiąc językiem psychoanalizy – funduje sferę superego. Czy zatem ten wiersz jest chwilowym „zawieszeniem” patronatu Norwida?

Wróćę ponownie do kwiatowego dyptyku Norwida i powtórzę, dopowiem to, co ważne z perspektywy zestawienia z utworem Herberta, a będą to: paraboliczność i związana z nią epifanijność, styl ustępujący rzeczy, biel (białe bezstylowe słowa) i czerń (sensy, w tym te transcendentne, rozsiane w zdarzeniach, przedmiotach, ludziach); powaga i patos, zaprawione ironią, połączone z impresyjnością, fragmentarycznością, zawieszeniem głosu i autotelicznością. I znowu, podobnie jak w przypadku Różewicza, widać podobieństwa na poziomie poetyki. Czy epifania w *Porze* jest spojrzeniem ku transcendencji?

W wierszu Herberta mamy do czynienia raczej z czymś, co można nazwać „czytając Norwidem”, odwróconym spojrzeniem ku górze. W twórczości Norwida „patrzenie ku górze” oznaczało spojrzenie ukierunkowane metafizycznie (por. *Assunta, Ad leones*). Nieważne, jak fizycznie było ono skierowane, ważne było, że widziało w świecie materii (lub poprzez świat materii) transcendencję. Wydarzenia, rzeczy osoby i ich słowa były dla Norwida, szczególnie w *Czarnych* i *Białych kwiatach*, znakami, nierzadko białymi, transparentnymi, które wskazywały „ku górze”. Herbert wydaje się powtarzać ten ruch „wewnętrznego oka”. Tak jednak się nie dzieje. Od róży, ku niebu liryczne ja wodzi wzrokiem, żeby zatrzymać się na chmurach. Ale niebo Herbertowskie nie jest sferą transcendencji. Jest połączeniem empirycznie poznawanego nieba, nieba widzianego przez tradycję, określony kontekst kulturowy, a nawet nieba widzianego przez naukę:

„Boreasz rzeźbi chmury a cirrusy resztę”. Chmury płyną i zmieniają swoje kształty za sprawą wiatru – są to też określone chmury. Jednakże wiatr nie jest po prostu wiatrem, lecz **Boreaszem, rzeźbiącym** chmury – to wprowadza z kolei element odrealnienia, wpisuje naturę w porządek mitu (Boreasz), ale i sztuki (rzeźbi). Ulotne chmury zastygają w rzeźbie, w beczasie epifanijnego doświadczenia. Wreszcie chmury zostają nazwane, nie zaś opisane: „kłębiaste, pierzaste”; to naukowa klasyfikacja jest tu źródłem wiedzy na temat tego, jak one wyglądają. W tym właśnie momencie zastygłej wiecznej terażniejszości niebo jest wszystkim, tylko nie Niebem. Być może stąd wyrzut sumienia? Kontemplacja, zarzucenie poszukiwania znaków transcendencji, epifanijny ton, ale diametralnie inny, niż ten Norwidowski. W *Czarnych kwiatach* również znajdziemy obrazy rysowane o „porze”, porze zachodzenia dosłownego i metaforycznego. Wszystkie te obrazy malowane są przez pisarza jako to, czym są w jego przekonaniu – znakami transcendencji, prześwitami Bytu. Herbert kontempluje, nie zadaje pytań, a jednak jego nawiązania do tradycji literackiej (nie tylko Norwida, ale i liryków lozańskich Mickiewicza, np. w *Obłokach nad Ferrarą*) stają się w efekcie pośrednim wpisaniem w ten nurt poszukiwania transcendencji²¹.

Czułość – z powrotem ku Norwidowi

Na końcu jeszcze drobna uwaga. Spojrzenie na poszczególne utwory Różewicza i Herberta przez „Norwidowski filtr” przynosi jeszcze jeden pożytek interpretacyjny, dotyczący utworów samego Norwida. Ciekawym tego przykładem jest wiersz *Czułość* pochodzący z tomu *Vade-mecum*, który pojawia się w dyskusyjnych i poetyckich głosach/głosach u Różewicza, Krynickiego i Herberta.

Do swego rodzaju „toposów” Różewiczowskiej lektury, oprócz finalnego wersu *Ogólników*, należy esej *Milczenie* i wiersz *Czułość*. Różewicz czyta ten krótki liryk [...] od przeszło... 60 lat²²

– tak Sawicka wprowadza w obecność wiersza *Czułość* w lekturze Różewicza. Dla poety utwór Norwida staje się uosobieniem tego, co w poezji pożądane: zwięzłość, precyzja, celność, zamknięcie w odpowiednim momencie, małomówność, jasna tajemnica²³; wyznaczniki poetyki, mogłoby się wydawać, że jedynie one.

²¹ Może warto w tym miejscu na moment powrócić do Różewicza, u którego z kolei spojrzenie ku górze koresponduje z Norwidowskim również na zasadzie odwrócenia. Tak jest w utworze *tempus fugit* (*opowieść*), w którym czytamy: „[...] bez widoków na / życie wieczne patrzę w sufit” (Tadeusz Różewicz, *Wyjście* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004), 69). U Różewicza nie ma wyzwolenia. U Herberta jest – to chwilowe, epifanijne, nieokreślone i natychmiast się wymykające, niemniej jest.

²² Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, op. cit., 311.

²³ T. Różewicz, „To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie”, *Kwartalnik Artystyczny*, no. 3 (2002): 23–25, za: K. Sawicka, op. cit., 312–313.

„Jasna tajemnica” to określenie, które pozwala nam zobaczyć pewne zawieszenie sądów wartościujących – fascynuje poetyka, wymieniane są poszczególne elementy formy wiersza, ale interpretacja pozostaje w sferze intymności odbioru, w sferze tajemnicy słowa. Ten oksymoron jest o tyle ważny, że, po pierwsze, doskonale oddaje charakter poetyki Norwidowskiej ufundowanej na kontrastach, paradoksach, „s-krzypnięciu ironii”; po drugie, wskazuje na to, co obu poetów łączy; po trzecie, wskazuje na Różewiczowskie przekonanie o wewnętrznej nierozstrzygalności interpretacyjnej wiersza Norwida. Ten trzeci wymiar jest niezwykle ważny. Składa się na niego intymność lektury poetyckiego dzieła, niechęć do wielosłowa – utwór Norwida jest doskonale skończony, więc nie należy z nim obcować za pomocą rozgadanej parafrazy interpretacyjnej, wydaje się mówić Różewicz.

W tym miejscu narzuca się pewna dygresja. Częścią poetyckiej strategii Różewicza było projektowanie odbioru medytacyjnego. Jako przykład „sukcesu” tej strategii można przytoczyć rozmowę na temat tomu *Matka odchodzi*. Rozmówcy wydają się krążyć wokół tomu poety, koncentrują się na swoich wrażeniach. I w końcu jeden z nich, Piotr Matywiecki, z zaskoczeniem konstatuje:

Czy zauważyliście, co się dzieje, kiedy o tej książce mówimy? Nie mamy ochoty jej interpretować. Ciągnie nas w medytację. Tak, jakby została po to ułożona, żeby medytacji służyć. Ma w sobie rodzaj niezwyklej ciszy; takie książki się dziś nie zdarzają²⁴.

Zatem nasuwa się wniosek, który pojawił się już powyżej: tak jak czyta Różewicz Norwida, tak sam próbuje pisać.

Osobisty stosunek do *Czułości* ma też Ryszard Krynicki. W tym wypadku dokonam jedynie krótkiej rekonstrukcji tego, co napisała na ten temat Katarzyna Kuczyńska-Koschany w swoim artykule *Krynicki czyta Norwida*. Autorka w pierwszej kolejności przypomina, że Norwidowski wiersz doczekał się dwóch odmiennych interpretacji. Píše o dwóch interpretacyjnych „stronnictwach”:

Przedstawiciele pierwszego traktują *Czułość* jako rodzaj anty-salonowej satyry obyczajowej: druga strofa czytana jest wtedy w opozycji do pierwszej, a całość jako enumeracja rodzajów czułości, której ostatni przejaw potraktowano miażdżąco (Miriam, Juliusz Wiktor Gomulicki, Roman Jaskierny, Henryk Siewierski, Józef Fert, Zbigniew Sudolski, Marianna Bazan). Drudzy natomiast nie dostrzegają między strofami rozziwu, a raczej paradoksalną kontynuację, *crux interpretum* w fenomenologii uczucia, całość zaś jawi się im jako monolog jednego „ja” mówiącego (Roman Jakobson, Jan Zygmunt Jakubowski, także cytowany tu Julian Przyboś)²⁵.

²⁴ Rozmawiają Piotr Matywiecki, Leszek Szaruga, Iwona Smolka, „O książce Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*”, *Dekada Literacka*, no. 2/3 (2000), <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=3334> (acc. 31.07.2014).

²⁵ Katarzyna Kuczyńska-Koschany, „Krynicki czyta Norwida”, in *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, 167–168.

Następnie badaczka przywołuje recenzję Krynickiego, w której komentuje on utwór Norwida oraz wiersz dedykowany *Czulości* (*[jakby nie istniało słowo: śmierć mimo przeczyć]*) i stwierdza, że w nich „Krynicki zdaje się przychylić do kierunku rozumienia *Czulości*, jaki przedstawił Jakobson”²⁶. Takie pozytywne odczytanie widzi Kuczyńska-Koschany w dwóch wersjach utworu Krynickiego, który wchodzi w dialog z *Czulością*. Wniosek jest następujący:

Pod zagładach XX wieku bardzo odmieniła się czulość. Ale pozostała przechowywaniem i dotykaniem drobin istnienia ocalałych po przejściu śmierci, pozostała aż przedmiotem, w którym wolno ukrywać wzruszenie [...]”²⁷.

Nawiązania Różewicza i Krynickiego są intencjonalne, inaczej jednak realizowane. Innym przypadkiem jest intertekstualny dialog z *Czulością*, w jaki wchodzi też Zbigniew Herbert swoim utworem o takim samym tytule. Wiemy, że Norwid był dla Herberta ważny jako autor *Vade-mecum*; czy Herbertowska *Czulość* jest poetyckim dialogiem z *Czulością* Norwida pochodzącą z tego tomu? W tym wypadku mój punkt wyjścia interpretacji będzie miał charakter przede wszystkim hermeneutyczny, ale również, po trosze, będzie szukaniem – w Bloomowskim rozumieniu – wpływu poetyckiego. Gdy czyta się obie *Czulości* w porządku chronologicznym, odnosi się wrażenie, że utwór poetyckiego syna jest kontynuacją wiersza poetyckiego ojca. Niejasne pytanie, brak definicji czulości w pierwszym wierszu kontynuuje „znicięripliwione” pytanie Herberta – co poeta ma w końcu począć z czulością? W pierwszej strofie utworu Norwida dominują dźwięki, w drugiej milczący gest i rzecz – drobiazg, pamiątka. Również u Herberta pojawia się czulość opisana w wymiarze dźwiękowym (eksklamacje, szloch) i ta ma charakter negatywny, a właściwie nie tyle negatywny, co deprecjonujący to, co jest przedmiotem wylewnej czulości. Z drugiej strony mamy cichość, czulość milczącą, intymną, prywatną, śpiącą na dnie oka i we wnętrzu dłoni. Czytając utwór Norwida przez „filtr Herbertowski”, skłaniamy się raczej do tej jego interpretacji, która widzi w utworze nie dysonans, lecz kontynuację i całość, a w „plecionce długiej z włosów blond” pozytywny wymiar czulości. Te dwa utwory można potraktować jako punkt wyjścia argumentacji na rzecz tezy o obecności szerszej rozumianej czulości w twórczości obu pisarzy²⁸.

* * *

A zatem jaka korzyść z „czytania Norwidem”? Ważne niewątpliwie jest to, że Norwid staje się punktem wyjścia dla poetyckiej medytacji, jest czytany kontemplatywnie, a nie zawsze z nastawieniem poznawczym przez tak Różewicza,

²⁶ Ibidem, 173.

²⁷ Ibidem, 176.

²⁸ Na ten temat pisałam w: *Cyprian Norwid i Zbigniew Herbert – o wspólnocie poetyckiego ideału*.

jak i Herberta. Wiersze Różewicza, w takiej lekturze poszerzone semantycznie dzięki intertekstualnemu dialogowi, jawią się jako wyraz tęsknoty za „pewnymi gatunkami [...] poetów” (*Wygaśnięcie Absolutu...*) i za ich światami wartości. Gorycz, demaskacja, krytyka społeczna, deklarowana ciemność i milczenie łączą obu rozdzielonych historią poetów, aczkolwiek i dzieł – bo każdy z nich inaczej je definiuje i wciela w literacką materię. Nie tylko na poziomie poetyki znajdziemy te pokrewieństwa, ale również na poziomie wartości. Różewicz wchodzi w twórczy agon z Norwidem i jest w tym prawdziwie romantyczny. Z kolei w przypadku związków Herberta i Norwida, to w literaturze przedmiotu częściej pisano o pokrewieństwie ducha niż formy. Tymczasem Herbert wchodzi w intertekstualny dialog z Norwidem w bardzo subtelny sposób również na poziomie poetyki, przepisując biel i czerń, czułość na swój zwodniczo transparentny, klasycyzujący sposób.

A co dwóch poetów w Norwidzie/z Norwidem łączy i splata? Czułość i *Czułość*. Czułość do matki, do przedmiotu, czułość „do kamieni do ptaków i ludzi”, do drobiazgu, wreszcie: czułość do *Czułości*, aczkolwiek już w metaforycznym sensie. Ta czułość rysuje horyzont transcendencji w twórczości obu pisarzy, rozpaczliwie poszukiwanej, bądź opłakiwanej.

ENTWINED IN NORWID. RÓŻEWICZ, HERBERT AND *TENDERNESS*

S u m m a r y

Literary comparisons of Tadeusz Różewicz and Zbigniew Herbert mainly stress differences between them. The aim of my paper is to change the usual approach and argue that they both “interweave in Norwid”, to put it metaphorically. I claim that the latter could be viewed as a link that binds the two different, even conflicted one might say, poetical approaches. Norwid treated as the *principium comparationis* helps to recognize subtle similarities and sometimes, paradoxically, differences they entail. Apart from “Norwid-focused reading”, I additionally recapitulate poetic readings of Norwid’s *Czułość* (*Tenderness*).