

WOŁANIE ANIOŁA I MILCZENIE POETY:
MODLITWA CYPRIANA NORWIDA
W KONTEKŚCIE PSYCHOLOGII PROCESU TWÓRCZEGO

The Call of an Angel and the Poet's Silence: Cyprian Norwid's *Modlitwa*
in the Context of the Psychology of the Creative Process

ANITA CAŁEK

Uniwersytet Jagielloński, Polska

E-mail: anita.calek@uj.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6032-2226>

Abstract

Cyprian Norwid's *Modlitwa* ("The Prayer") is a poem that has already triggered a number of absorbing interpretations, but so far it has not been analysed from the psychological point of view, to be more precise, from the point of view of Howard Gardner's creativity theory. The recurring themes of silence and the despair of a poet pleading for the voice are now open to alternative reading, which does not at all dismiss previous interpretations but simply complements them with a missing element – a component that admits poet's subjectivity and the possibility to regard the poem in reference to creative experience and which, at the same time, helps to avoid the pitfalls of biographism and psychologism. Also, the interpretation in question brings to fruition the original methodological postulates, which propose to use psychology in literary research.

Keywords: Cyprian Norwid, *Modlitwa* ("The Prayer"), creative process, psychology of creation, Howard Gardner, creativity crisis, fruitful asynchrony, psychology in literary studies

Streszczenie

Modlitwa Cypriana Norwida to wiersz, który – chociaż stał się już przedmiotem kilku interesujących interpretacji – nie został jeszcze odczytany w kontekście psychologii, a zwłaszcza proponowanej tu koncepcji procesu twórczego Howarda Gardniera. Pojawiające się w utworze milczenie oraz dramat poety, który prosi o rozwiązanie głosu, jest odczytywane w nowym kontekście, który nie unieważnia dotychczasowych analiz, a jedynie je uzupełnia o brakujący komponent, umożliwiający uwzględnienie podmiotowości poety oraz powiązanie jego wiersza

z doświadczeniem twórczym bez popełniania błędu biografizmu czy psychologizmu. Równocześnie przedstawiona interpretacja staje się realizacją sformułowanych na początku postulatów metodologicznych związanych z wykorzystywaniem psychologii w badaniach literaturoznawczych.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, *Modlitwa*, proces twórczy, psychologia twórczości, Howard Gardner, kryzys twórczy, owocna asynchronia, psychologia w literaturoznawstwie

Psychologiczna analiza poezji, a w dodatku dzieł twórców takiej miary jak Cyprian Norwid, jest zadaniem wymagającym przyjęcia określonych założeń teoretycznych i metodologicznych. Mimo nieustannego rozwoju tak literaturoznawstwa, jak i psychologii oraz wysiłków interdyscyplinarnego przekraczania granic obu dziedzin, a nawet tworzenia transdyscyplinarnych pól badawczych, lista przy tej okazji popełnianych błędów jest wciąż długa, a na jej czele niezmiennie królują psychologizm i biografizm.

Biografizm, czyli wnioskowanie o życiu twórcy na podstawie jego tekstów literackich, prowadzące do „literaturyzacji życia”, poddaje je sile działania legendy literackiej, motywów wiodących epoki i zniekształca biografię, dopasowując ją do wpływowych tekstów literackich danego pisarza. W ten sposób recepcja twórczości kształtuje wtórnie percepcję biografii, tym samym odbierając jej egzystencjalną realność, podważając obowiązujący pakt biograficzny i referencjalny¹, a czasem – fikcjonalizując nawet sam podmiot². Odwrotnie dzieje się w przypadku psychologizmu: zniekształceniu ulega interpretacja utworu literackiego, który często jest czytany w sposób bliski dosłowności (jako tekst kliniczny, tekstowy zapis przejawów określonych psychologicznych dyspozycji twórcy³) przy równoczesnej redukcji kontekstu historycznoliterackiego i wymiaru estetycznego dzieła.

¹ Vide Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. W. Labuda, w: idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, oraz późniejsze refleksje na ten temat: A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011; P. Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011. Zasady bliskie pojęciu „paktu biograficznego” formułował także Paul M. Kendall (*The Art of Biography*, London 1965), a wprost odnosił się do niego François Dosse (*Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris 2011).

² Vide badania nad takimi kategoriami jak autofikcja i autobiografikcja (tematyce tej został ostatnio poświęcony cały numer czasopisma „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2020, nr 2), a także *faction* (J. Tabaszewska, *Na granicy faktu. Kategoria „faction” w badaniach nad współczesnymi biografiami*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 61–79).

³ Takie redukcjonistyczne podejście do tekstów literackich reprezentują prace np. Stanisława Sieka (*Osobowość Słowackiego na podstawie psychoanalizy jego utworów dramatycznych*, Warszawa 1970) czy Magdaleny E. Ruszel (*Zaburzenia psychiczne w świetle literatury beletrystycznej*, Stalowa Wola 2007), ale przykładów można by podawać wiele; vide A. Całek, *Między możliwym a koniecznym – o trudnych związkach psychologii z literaturoznawstwem*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, red. T. Rzepa, C. W. Domański, t. 3, Lublin 2014.

Chociaż w przypadku liryki Norwida niebezpieczeństwo czytania przez jej pryzmat biegu życia poety wydaje się mniej groźne niż psychologizująca lektura jego wierszy (tendencje biografistyczne zostały przewyżczone bowiem przed falą zainteresowania biografiami samego Norwida; inaczej stało się w przypadku np. Adama Mickiewicza czy Juliusza Słowackiego⁴) – to jednak oba błędy mają w procesie analizy i interpretacji równie niszczące skutki. Stosowanie psychologii w literaturoznawstwie najczęściej bowiem kojarzone jest właśnie z takimi działaniami, podczas gdy właściwa analiza psychologiczna nigdy – w przypadku tekstu literackiego – analizy literaturoznawczej nie może zastąpić, a nawet nie powinna jej poprzedzać.

Stosowanie psychologii w analizie dzieła literackiego

Interpretowanie psychologiczne nie wyklucza ani nie znosi komponentów literackich tekstu, jest raczej sięganiem głębiej – poza wymiar tekstualny utworu – w poszukiwaniu kategorii poznawczych ujawnianych przez twórcę w różnych aspektach utworu (np. wyobrażeniowym, semantycznym czy odwołującym się do wartości i postaw), dostrzegalnych w specyfice obrazowania świata (szeroko rozumianego, również jako świat relacji społecznych), a także w ukształtowaniu emocjonalnego stosunku do niego. Wnioskowanie posługujące się narzędziami psychologicznymi w przypadku tekstu literackiego będzie miało charakter mniej lub bardziej umotywowanych tekstowo hipotez bez możliwości ich ostatecznej weryfikacji.

Odkrycie podobieństw między zjawiskami zauważonymi w tekście i materiałem biograficznym (zwłaszcza faktograficznym oraz epistolarnym) nie może bowiem prowadzić do prostego utożsamienia podmiotu literackiego z autorem, chociaż nie powinno również kończyć się sztucznym wyznaczaniem autonomii i niezależności dawnego strukturalistycznego „podmiotu czynności twórczych” od osoby twórcy⁵. Tę nową postawę Andrzej Zawadzki nazywa perspektywą kulturową, wskazując, że: „Uwzględnia [ona – uzup. A. C.] też w stopniu większym niż czyniła to klasyczna poetyka kategorię doświadczenia ludzkiego i problematykę tożsamości w opisywaniu i wyjaśnianiu specyfiki »ja« literackiego i różnych jego postaci”⁶. Nie polega ona zatem na całościowym odrzuceniu instrumentarium lektury wyłącznie immanentnej, lecz uzupełnia ją o wymiar antropologiczny i nową koncepcję podmiotowości.

⁴ Vide A. Całek, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Kraków 2012, s. 73–160.

⁵ Vide J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*, w: idem, *Dzieło, język, tradycja. Prace wybrane*, t. 2, Kraków 1998, s. 64–73. O problemach wynikających z takiego ujęcia dla analiz osobowości twórczej vide A. Całek, *Drogi i bezdroża badań nad wybitnymi twórcami*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, red. T. Rzepa, C. W. Domański, t. 4, Lublin 2015.

⁶ A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 218.

Utwór literacki, chociaż nie jest bezpośrednim zapisem czy też tekstowym ekwiwalentem treści psychicznych⁷, odsłania jednak – na poziomie obrazowania – wiedzę, kategorie poznawcze, emocjonalność twórcy, jego postawy wobec siebie i świata. Pisze on bowiem sobą, nie jest w stanie – jak zresztą i sam badacz – swego *ja* wziąć w nawias czy też okroić, pozostawiając arbitralnie wyznaczony „podmiot czynności twórczych”, czyli literacką protezę własnej osobowości używaną (jak to sobie wyobrażali strukturaliści) do pisania⁸. Wyrażając siebie w tekście, istnieje w nim jako konkretna osoba, ze swoją cielesnością, empirycznością, indywidualnymi uwarunkowaniami, które pozostawiają w dziele niezatarty i równocześnie wyjątkowy, personalny ślad; o tym podobnie wypowiada się Zawadzki: „zarówno egzystencjalny, jak i retoryczny trop autorskiej osobowości, niepowtarzalny, nieredukowalny do innych mediów wyraz ludzkiego doświadczenia”⁹.

Ten biograficzny i równocześnie psychologiczny ślad osobowości w tekście rezonuje następnie w dialogującej z nim interpretacji konkretnego badacza: on również jest swoiście zaangażowany w analizowaną twórczość, stając się jednym z uczestników interpretacyjnego spotkania w przestrzeni kultury. Warto postrzegać ją w analogii do interakcyjnego modelu biografii¹⁰: pierwszym elementem tego spotkania byłoby wówczas „ja” badacza (ujawniające się lub ukryte, ale zawsze obecne jako narrator danej interpretacji), drugim – zaprojektowany w utworze odbiorca, który różnorako rezonuje z faktycznym czytelnikiem danego wiersza, trzecim – wchodzący w dialog z pierwszym i drugim elementem zespół dotychczasowych interpretacji wiersza *Modlitwa* oraz cała tradycja norwidologiczna (stanowiące merytoryczny punkt odniesienia), a także to, co do interpretacji wnosi określona metoda badawcza (w tym konkretnym przypadku byłby to określony zakres treści psychologicznych, używanych do interpretacji wiersza Norwida). W centrum natomiast znajdowałyby się nie tylko właściwy utwór poddany interpretacji – tu konkretnie *Modlitwa* – ale i jego twórca, który pozostawił w wierszu podmiotowy ślad swojej obecności. W modelu tym uwidacznia się zatem personalny charakter związków, jakie tworzą się w akcie lektury:

⁷ Więcej na temat tego błędu i jego różnorodnych uwarunkowań vide A. Całek, *Na drogach (i bezdrożach) psychologicznych interpretacji literatury*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, red. T. Rzepa, C. W. Domański, t. 5, Lublin 2016.

⁸ Vide artykuł programowy Janusza Sławińskiego na temat strukturalistycznej koncepcji biografii: *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 9–24, a także komentarze i analizy tego tekstu: J. Madejski, *Biografia struktury – struktura biografii. Dopiski do teorii Janusza Sławińskiego*, w: *Dzieła – języki – tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 28–44, oraz A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013, s. 91–109.

⁹ A. Zawadzki, op. cit., s. 244.

¹⁰ Więcej o interakcyjnym modelu biografii vide A. Całek, *Biografia naukowa...*, s. 151–159.

członem tej relacji jest każdorazowo osoba twórcy (a nie bezosobowa struktura zastępująca podmiot), do której – pośrednio lub bezpośrednio – odnoszą się w naturalny sposób zarówno czytelnicy, jak i badacze.

Informacje biograficzne i psychologiczne uwzględniane w procesie interpretacji wiersza mają oczywiście specyficzny charakter: wymagają odniesienia do kwestii typowo estetycznych (gatunek, stylistyka) czy kontekstu historyczno-literackiego; konieczne jest dostrzeżenie dystansu istniejącego między biograficznym autorem a podmiotem tekstowym, uwzględnienie zjawisk, które celowo zniekształcają obrazowanie świata (jak np. ironia, groteska, komizm czy pastisz) lub realizują ją w odmienny sposób (jak np. liryka roli)¹¹. Zajęcie się z należytą wnikliwością badaniem tekstu, nastawionym w tym przypadku również na poszukiwanie poznawczych i wyobraźniowych elementów tworzonego świata utworu literackiego, a także na dostrzeganie hierarchii ważności podejmowanych problemów oraz ukrytych w tekście emocjonalnych ustosunkowań do nich, zakończone sformułowaniem pytań *stricte* psychologicznych – to pierwsze zadanie badawcze. Skonstruowanie poprawnej i spójnej wewnętrznie podstawy teoretycznej z zakresu psychologii (a dokładnie – wybranych do danej analizy konkretnych koncepcji) – to drugie zadanie badawcze. Dopiero na trzecim etapie można, odnosząc się do wiedzy psychologicznej zgromadzonej na etapie drugim i do interpretacji literaturoznawczych sformułowanych na etapie pierwszym, budować hipotezy natury psychologicznej, obrazujące złożone relacje między tekstowym podmiotem literackim a ujawnionymi kategoriami poznawczymi, emocjonalnymi oraz egzystencjalnymi, za pomocą których twórca pozostawił swój biograficzny ślad w utworze literackim.

Zaproponowane powyżej fazy postępowania badawczego w przypadku stosowania tak różnych wobec siebie metodologii, jak analiza literaturoznawcza i psychologiczna, choć mogą wydać się arbitralnie narzucone, wynikają z troski o poszanowanie z jednej strony literackiego charakteru tekstu (co pozwala uniknąć psychologizmu), a z drugiej – odpowiedniej jakości wnioskowania psychologicznego (co eliminuje błąd biografizmu oraz neutralizuje wykorzystywanie

¹¹ Refleksja na temat dystansu między tekstowym podmiotem literackim a biograficznym autorem ma w literaturoznawstwie długą tradycję, pisze o niej choćby przywoływany już Zawadzki, a także inni, np. Ryszard Nycz (*Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 7–29); Janina Abramowska (*Podmiot – osoba – autor*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 99–112); Danuta Danek (*Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997). Ciekawą propozycję w tym zakresie przedstawił już w latach sześćdziesiątych Jan Józef Lipski (*Biografia a interpretacja*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 180–205; *Osobowość twórcza*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 167–188). Szkic ewolucji tego zagadnienia w odniesieniu do problematyki biograficznej vide A. Całek, *Biografia naukowa...*, s. 269–281.

ujęć potocznych¹² lub stosowanie ukrytych teorii osobowości¹³). Każde upraszczanie tej złożonej w swej istocie procedury będzie prowadzić albo do redukcjonizmu (najczęściej na etapie psychologicznym), albo też do stosowania potocznych teorii psychologicznych (najczęściej na etapie literaturoznawczym).

Na koniec trzeba sformułować jeszcze jedno ważne zastrzeżenie, odnoszące się do ograniczonego czasowo i problemowo zakresu formułowanych wniosków o charakterze psychologicznym. Najbardziej brzemienne w skutki błędem, jaki można popełnić mimo dbałości o integralność najpierw literaturoznawczego, a następnie psychologicznego etapu analizy, jest bowiem nadmierne uogólnianie wniosków, czyli objęcie nimi zbyt dużej części biografii poety lub też nawet całości jego życia. A tymczasem tekst interpretowany psychologicznie powinien być traktowany – jeśli sięgnąć po obrazową analogię – jako rodzaj „biograficznego zdjęcia” utrwalającego psychologiczną sylwetkę twórcy w danym miejscu i czasie powstania badanego utworu, dlatego wnioski powinny mieć celowo ograniczony zasięg. Portret psychologiczny, w przeciwieństwie do pełnej biografii czy psychobiografii, ukazuje osobowość twórcy w określonym, ważnym momencie jej rozwoju, w określonych realiach historyczno-społecznych, wobec określonych osób i realizowanych życiowych ról. Teresa Rzepa nazywa go swoistym momentem biograficznym: „To jakby »zawieszony« czy zatrzymany w czasie »wygląd« portretowanej osoby. [...] Najczęściej będzie to więc wybrany fragment czyjejs historii życia, istotny ze względu na szczególne, ponadprzeciętne, niecodzienne wydarzenia”¹⁴.

¹² Porównanie potocznego myślenia psychologicznego oraz wnioskowania naukowego pod względem używanych narzędzi, pojęć, uzasadnienia formułowanych hipotez oraz podejścia krytycznego do obserwacji i faktów omawiają Jerzy Brzeziński i Marzenna Zakrzewska, cytując liczne źródła i opracowania; vide eidem, *Poznanie psychologiczne jako poznanie naukowe*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. J. Strelau, D. Doliński, Gdańsk 2008, s. 178–207.

¹³ Wpływ ukrytych teorii osobowości na rekonstruowanie osobowości twórczej nie był dotąd wystarczająco uwzględniany w literaturoznawczych interpretacjach i nadal czeka na swoje opracowanie; tu jedynie chciałabym ten problem zasygnalizować. Definicja oraz krótkie omówienie zjawiska „ukrytej teorii osobowości” można znaleźć u Pawła Lewickiego (*Zjawisko „ukrytej teorii osobowości” w procesie spostrzegania społecznego*, w: *Psychologia spostrzegania społecznego*, red. M. Lewicka, J. Trzebiński, Warszawa 1985). Nowsze rozważania na ten temat to chociażby prace Jerzego Herbergera i Moniki Kozłowskiej (*Relacje interpersonalne z perspektywy psychologii człowieka*, „Relacje” 2017, nr 4, s. 35–48) czy Małgorzaty Cywińskiej (*Spostrzeganie interpersonalne w sytuacjach konfliktu*, w: *Konflikt społeczny w perspektywie socjologicznej i pedagogiczno-psychologicznej. Wybrane kwestie*, red. D. Borecka-Biernat, M. Cywińska, Warszawa 2015). Temat związków między potocznym wnioskowaniem o osobowości innych a językiem jest rozwijany szerzej w badaniach psychologicznych na temat postrzegania cech osobowości (vide O. Gorbaniuk et al., *Markery Wielkiej Szóstki polskiego leksykonu postrzeganych cech osobowości innych osób*, „Roczniki Psychologiczne” 2014, t. 17, nr 2, s. 293–310; O. Gorbaniuk, *Wymiary dyferencjacji profilu spostrzeganych cech osobowości polskich polityków: analiza danych zagregowanych*, „Psychologia Społeczna” 2009, t. 4, z. 1–2, s. 88–105).

¹⁴ Vide T. Rzepa, *O studium przypadku i portrecie psychologicznym*, Szczecin 2005, s. 86; cały fragment na temat portretu psychologicznego – s. 83–106.

Świadomość wycinkowości rozważań, zawężonego materiału, na podstawie którego są formułowane hipotezy psychologiczne, powinna zatem prowadzić do prób uchwycenia i sportretowania poety „tu i teraz”, bez tworzenia nawiązań do powstałych w innych okolicznościach – a także w odmiennym momencie biograficznym – nawet podobnych tekstów literackich.

Dlatego w przypadku analizowanego tu wiersza Norwida *Modlitwa* zakres czasowy wyprowadzanych wniosków będzie dotyczył przede wszystkim roku 1850 w biografii poety oraz kilkunastu miesięcy poprzedzających moment jego napisania i następujących po nim; celowo zostaną pominięte również aluzje i nawiązania do innych utworów literackich Norwida, które – wzbogacając kontekst analizy literaturoznawczej¹⁵ – równocześnie wprowadziłyby zaburzenia w część psychologiczną, zatem w tym typie analiz o charakterze interdyscyplinarnym muszą zostać ograniczone.

Mowa Stwórcy i milczenie poety

Modlitwę Cypriana Norwida otwiera charakterystyczna dla tego gatunku apostrofa do Boga:

Przez wszystko do mnie przemawiałeś – Panie,
Przez ciemność burzy, grom i przez świtanie;
Przez przyjacielską dłoń w zapasach z światem¹⁶.

Adresat modlitwy jest więc Bogiem aktywnym i komunikującym się¹⁷, co wprowadza paradoks, jeśli sięgnąć po definicję samej modlitwy, która i w sensie

¹⁵ Do istotnych prac poświęconych w całości lub w części interpretacji *Modlitwy* należą: komentarz Juliusza W. Gomulickiego (C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966, s. 444), prace Piotra Chlebowskiego (*Wartość w świecie paradoksu. O „Modlitwie” Cypriana Norwida*, w: *Interpretacje aksjologiczne*, red. W. Panas, A. Tyszczyk, Lublin 1997, s. 55–73; „*Modlitwa*” Cypriana Norwida, „*Pamiętnik Literacki*”, 2003, z. 4, s. 51–64; *Modlitwy Norwida jako zapis doświadczenia egzystencjalnego*, w: *Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze*, red. A. Bielak, P. Nowaczyński, Lublin 2011, s. 30–55; *O jednym drobnym wierszu Cypriana Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 339–352). *Modlitwę* w kontekście medytacji analizuje Wojciech Kudyba (*Medytacja Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, s. 41–56). Nieco szerzej o modlitewnym aspekcie wierszy poety pisze ks. Antoni Dunajski (*Akcenty modlitewne w lirykach Cypriana Norwida*, s. 57–79), który w swym artykule, jak również wcześniej, w *Teologicznym czytaniu Norwida* (Pelplin 1996), przekonująco przedstawił teologiczny wymiar jego liryki (co pozwala również ten wątek już tylko przywołać, nie rozwijając go). Także na temat wiary Norwida powstało wiele prac – vide stan badań w: A. Ciałek, „*Modlitwa*” C. Norwida a psychologia doświadczenia religijnego: od medytacji biblijnej do budowania relacji, [w druku].

¹⁶ Wszystkie cytaty podaję za wydaniem: C. Norwid, *Modlitwa*, w: *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1971, s. 135–136.

¹⁷ Podobnie widzi specyfikę obrazowania Boga u Norwida Anna Kadyjewska; zwraca ona uwagę nie tylko na pokazywanie Go jako aktywnego, ale też na wskazywanie Jego inicjatywy: wychodzi on naprzeciw wysiłkom człowieka, aby Go poznać, jest też Bogiem Miłosiernym, Bogiem Prawdy,

religijnym, i gatunkowym jest postrzegana jednak jako mówienie człowieka do Boga: „Modlitwa polega na wypowiedaniu słów lub kierowaniu myśli do istot będących przedmiotem kultu”¹⁸. W wierszu poety obrazowanie wskazuje jednak na odwrócenie tej relacji: mówiącym będzie Pan, a milczącym i zasłuchanym, a także zapatrzonym (ze względu na uobecnienie w stworzeniu tego dialogowania) – poeta, dlatego też można czytać ten wiersz nie tylko jako modlitwę, ale przede wszystkim jako medytację, głęboko zanurzoną w Biblii i obecnym tam obrazowaniu Stwórcy¹⁹.

Bóg ujawnia swoją obecność w świecie jako jego Stworzyciel i równocześnie stwarza przez akt mowy (jak refren w pierwszym rozdziale Księgi Rodzaju powraca fraza *A potem Bóg rzekł...*²⁰). Poetyckie obrazowanie staje się więc równocześnie świadectwem ekspresji określonej reprezentacji świata, która odsłania nie tylko liryczny aspekt wyobraźni Norwida, ale także podmiotowe spojrzenie, osobowy ślad. Obecność Boga jako Słowa stwarzającego świat przywołuje motyw tworzenia i twórczości jako pochodnej mocy Stwórcy. Jego *creatio ex nihilo* już w XVII w. zostało przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego porównane do aktywności twórcy, który na podobieństwo Boga – *instar Dei* – tworzy swoje dzieła. Idea ta znalazła swe rozwinięcie przede wszystkim w wieku XIX: Samuel T. Coleridge nazywał sztukę powtórzeniem aktu tworzenia, a Emil Zola wprost porównał pisarza do twórcy, który próbuje – po Bogu – stworzyć nową ziemię; tę ewolucję rozumienia pojęcia twórczości w *Dziejach sześciu pojęć* omówił Władysław Tatarkiewicz²¹.

Na pierwszym planie wiersza-modlitwy pojawia się Norwidowski świat, owo *wszystko*; człon ten zresztą zostanie rozwinięty w pierwszej części utworu przez zastosowanie rozbudowanej enumeracji: *wszystko* będzie stanowić uniwersum natury, kultury oraz relacji społecznych²². Równoległe świat ten w przywoływanych

a w szczególnie sposób obecny jest w Słowie (zwłaszcza jako Logos – wcielone Słowo Ojca w Jezusie); vide eadem, „TEN, który jest wszystko, jest wszędzie”. *O Bogu w pismach Cypriana Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 403–420.

¹⁸ H. Pustkowski, *Modlitwa*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 576–578.

¹⁹ Na to wskazuje również Kadyjewska, pisząc: „Znakomita większość słów i sytuacji, które Norwid wiąże z Bogiem, znajduje swe źródło w Piśmie Świętym; zwykle można z dużą dokładnością wskazać, na podstawie jakiego klasycznego tekstu chrześcijaństwa Norwid buduje swe obrazy”, A. Kadyjewska, op. cit., s. 420.

²⁰ O stwórczym słowie Boga w teologii oraz języku hebrajskim pisze szerzej Mieczysław Ozorowski w artykule *Bóg a stworzenie w teologii katolickiej*, „Paedagogia Christiana” 2011, nr 2, s. 83–98; tam również stan badań.

²¹ Vide W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2008, s. 294–318.

²² Zdzisław Łapiński, komentując ten fragment *Modlitwy*, pisze o argumentacji bliskiej dowodowi ontologicznemu: „Bóg objawia się przez swoje opiekuńcze plany, poprzez dostępną nam rzeczywistość naoczną. Możemy zatem wysłowić ów wymiar metafizyczny dzięki rozpoznaniu pierwszych przyczyn i dzięki odsonięciu wewnętrznego ładu rzeczy ludzkich i przyrody” (Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1984, s. 80). Słowa te trafnie opisują pierwszą część wiersza poety,

obrazach koresponduje z różnymi tekstami i kontekstami, rozbudowując pierwotne sensory o dalsze wyobrażenia i stanowiąc ciekawą realizację uniwersum zapowiadanego w wersie inicjalnym. Zostało ono rozpisane na trzy strofy nierównomierniej długości, stanowiące jednak zamkniętą całość kompozycyjną przez zastosowanie klamry: *Przez wszystko...* (wersy 1 i 15).

Pierwsza strofa owo *wszystko* ustanawia: natura, reprezentowana zarówno w grze światła i cienia, jak i w rytmie następujących po sobie pór dnia, jest tu tylko zapowiedziana. Kolejne obrazy obecne są w dalszej części liryku, rozproszone pomiędzy innymi. Dwukrotnie pojawia się niebo: raz uwikłane w religijne wyobrażenie *siódmego nieba*, które jednak odzyskuje swą materialność (jako niebo tchnące latem); raz jako *całe niebo odjaśnione w stoku*²³. Także kolumny *Bujnymi z nowa liśćmi zakwitają* i w ten sposób dzieło rąk ludzkich, świadectwo dorobku kultury, określonego czasu minionego – ożywione zostaje naturą, a ta animacja wprowadza życie w obraz pierwotnie ewokujący rozpad i zmierzch cywilizacji (na który składają się *stare gmachy, zapomniane oraz proch*). Przyroda przywołuje więc równoległe rytmy i czas, zastępując linearność – cyklicznością, a czasowość – wiecznością, charakteryzującą Boga przekraczającego czas i przestrzeń, który przemawia przez owo *wszystko* natury w jej trwałości, cykliczności i żywotności.

Drugim elementem opisywanego w strofie inicjalnej uniwersum jest metonimicznie przywołana w obrazie *przyjacielskiej dłoni* obecność wspólnoty. Relacje społeczne, zwłaszcza te najbliższe związki, stają się zatem kolejną formą *przemawiania* Boga. Bóg, który sam jest relacją²⁴, stwarza relacje międzyludzkie jako rzeczywistość najgłębiej wyrażającą tajemnicę Jego istoty, dlatego też – na równie

jednak sformułowane konkluzje z tego płynące wydają się już nadinterpretacją. Łapiński stwierdza bowiem: „Natomiast bezpośrednie przeżycie jedności z bóstwem i prowadzony ludzkim głosem dialog z siłą najwyższą jest poza sferą poetyki Norwida” (ibidem), przyjmuje zatem trwałość opisywanego stanu, podczas gdy zobrazowana przez Norwida jego dynamika, a także nadzieja powiązana z jedynym sformułowaniem w wierszu wezwaniem modlitewnym – o rozwiązanie głosu – wskazywałaby raczej na przejściowość i nietrwałość tej sytuacji egzystencjalnej, o której zmianę poeta prosi. Także ograniczenie interpretacji całego wiersza wyłącznie do „wrażliwości poetyckiej” i „umiejętności artystycznych”, z pominięciem sfery egzystencjalnej, wydaje się dziś zbyt wąskie i nazbyt paradygmatyczne.

²³ „Stok” w tym przypadku oznacza „strumień”, na co wskazywałaby porównawcza analiza fragmentów tekstów zawierających ten rzeczownik w *Internetowym słowniku języka Cypriana Norwida* (niestety hasło, choć występuje, jest jeszcze niekompletne i nie zawiera definicji, a tylko przykłady użycia). Ibidem, <https://www.sloownikjezykanorwida.uw.edu.pl/> (d.d. 15.10.2021). Z kolei imiesłów *odjaśnione* jest neologizmem pojawiającym się wyłącznie w *Modlitwie*, oznacza – według *Słownika*: „o czymś, czego jasność jest w czymś odbita”, ibidem.

²⁴ Cf. dogmat Trójcy Świętej, w największym skrócie zaprezentowany chociażby w *Katechizmie Kościoła Katolickiego*: „Rzeczywiste rozróżnienie Osób Boskich – ponieważ nie dzieli jedności Bożej – polega jedynie na relacjach, w jakich pozostaje jedna z nich w stosunku do innych: »W relacyjnych imionach Osób Boskich Ojciec jest odniesiony do Syna, Syn do Ojca, Duch Święty do Ojca i Syna; gdy mówimy o tych trzech Osobach, rozważając relacje, wierzymy jednak w jedną naturę, czyli substancję«” (KKK, Poznań 1994, punkt 255; całość dogmatu: punkty od 249 do 267).

głębokim poziomie – przemawia poprzez *przyjacielską dłoń w zapasach z światem*. I ponownie element ten zostaje rozwinięty w strofie drugiej, w której Stwórca przemawia:

I przez najśłodszy z darów Twych na ziemi,
Przez czułe oko, gdy je łza ociemi;
Przez całą dobroć Twą, w tym jednym oku,

Emocjonalność i skupienie na wewnętrznym doświadczeniu wspólnoty: owo *czułe oko*, wyrażające empatię – zarówno osoby bliskiej, jak i adresata modlitwy, którego dobroć ujawnia się przez miłość oraz bliskość drugiego człowieka stanowi dopowiedzenie do pierwszej, programowej zwrotki na temat sposobów przemawiania Boga w świecie.

Refleksja ta w trzeciej strofie zostaje uogólniona i odniesiona do całej wspólnoty ludzkiej, ujętej w historycznej perspektywie, a równocześnie włączającej w mówienie Boga także świat kultury:

Przez całą Ludzkość z jej starymi gmachy,
Łukami, które o kolumnach trwają,
A zapomniane w proch włamując dachy,
Bujnymi z nowa liśćmi zakwitają.
Przez wszystko!...

Powtórzenie inicjalnej apostrofy, budujące ramę kompozycyjną pierwszej części, zostaje jednak skrócone: charakterystyczne dla Norwida ograniczenie słów do istoty rzeczy ewokuje poprzednią całość, a równocześnie podkreśla wszechobecność Boga i różnorodność sposobów Jego przemawiania do człowieka. W obrazowaniu tej niezwyklej modlitwy zwraca uwagę paradoksalny charakter prowadzonego tu dialogu: Bóg w nim mówi – nie wypowiadając słów, lecz działając w świecie i w człowieku, natomiast poeta – wypowiada słowa, ale nie mówi, milczy, gdyż *nie ma głosu do odpowiedzi godnej*.

Gdy zabraknie poecie słów

Modlitewna i spokojna apostrofa *Panie!*, umieszczona w wygłosie wersu pierwszego powraca na początku drugiej części utworu w zwrotce czwartej, ale zostaje wypowiedziana w zupełnie innej atmosferze emocjonalnej, wprowadzając kontrast między pierwszą a drugą część wiersza.

Przez wszystko!...

Panie! – ja nie miałem głosu
Do odpowiedzi godnej – i – milczałem:
Błogosławionym zazdrościłem stosu

I do B o l e ś c i jak do matki drzałem –
 I jak z bliźnięciem zrosły w pół z Z a p a ł e m,
 Na cztery strony świata mając ramię,
 Gdy doskonałość Twą obejmowałem,
 To, jedno słowo, wyjąknawszy: „k ł a m i ę”,
 Do niemowlęctwa wracam...

Jestem z n a m i ę!...
 Sam głosu nie mam, Panie – dałeś słowo,

Przemieszczenie tego wezwania do odrębnej strofy i do nagłosu za pomocą przerzutni, podczas gdy można by się tego wezwania spodziewać w wygłosie wersu 15 (co zaburzyło średniówkę wiersza), nadaje modlitwie nowy, dynamiczny wymiar: wyznanie przekształca się w wezwanie, a nawet – skargę. Jej kontynuacją będzie trzecie *Panie* (w piątej strofie). Tam w paralelny sposób Norwid rozpocznie zwrotkę od przerzutni, przenosząc do niej drugą część wersu 24, stanowiącej z poprzednim fragmentem semantyczną całość.

Dwukrotne zastosowanie tego samego zabiegu powoduje wydobycie na plan pierwszy przeniesionych do nagłosu zdań: w ten sposób *Panie!* – *ja nie miałem głosu* (w. 16), podobnie jak *Jestem z n a m i ę!...* (w. 25), stają się punktami, które skupiają uwagę czytelnika i wyrażają silne emocje podmiotu mówiącego. Podobną funkcję pełni trzykrotne powtórzenie apostrofy *Panie!* – oddaje to błagalny charakter utworu, który nie pozostaje tylko kontemplacyjną refleksją nad naturą Boga i Jego zaangażowaniem w dialog z człowiekiem, lecz staje się modlitwą prośby. Ponadto wezwania te odnoszą sytuację podmiotu do Boga i wpisują jego kondycję egzystencjalną w szerszy wymiar relacji do transcendencji. A także w paradoksalnym modlitewnym dialogu przemawiającego przez wszystko Boga i milczącego, pozbawionego głosu poety dochodzi do osobowego spotkania, któremu został przypisany potencjał twórczy: Stwórca wchodzi w relację ze swoim stworzeniem, mającym, na Jego wzór, moc kreowania za pomocą słów, chociaż na znacznie mniejszą skalę – w świecie literatury. Kończące utwór słowa: *To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła* (w. 30) tworzą semantyczne połączenie z metaforą *Jestem z n a m i ę!...* (w. 25) oraz wyznaniem *Do niemowlęctwa wracam* (w. 24), co pozwala odczytywać je nie tylko w wymiarze biblijnym czy egzystencjalnym²⁵, ale również twórczym.

Obecny w drugiej części wiersza opis egzystencjalnego dramatu podmiotu²⁶, jaki na oczach czytelnika rozgrywa się na przestrzeni czwartej i piątej strofy,

²⁵ Taką interpretację przedstawił już Chlebowski (*Wartość w świecie paradoksu...*, s. 66–67; „*Modlitwa*” Cypriana Norwida, s. 61–63).

²⁶ W tym kontekście – zestawiającym przemawianie Boga do człowieka „przez wszystko” z bolesnym doświadczeniem samotności podmiotu – Magdalena Siwiec porównuje kryzys wartości

uwypukla siłę milczenia: jest ono przecież milczeniem poety, który szuka *odpowiedzi godnej* i jej nie znajduje. Obraz poety bez głosu, a zatem – pozostawionego w twórczej pustce i pozbawionego najgłębszego sensu swoich dotychczasowych dążeń i działań, jest w tej części wiersza wyjątkowo sugestywny. Zastosowane powtórzenia (dwukrotnie powracające *nie mieć głosu*), rozbudowane pole semantyczne mowy (*nie mieć głosu, odpowiedź, milczenie, wyjąknąwszy, wypowiedzieć ustami, rozwiąż głos, woła*) komponują się w niezwykle przejmujący obraz niemego twórcy. Modli się on do Pana o głos, o zdolność adekwatnego wypowiedzenia tego, co metaforycznie ujmuje w postaci *anioła* (*Twojego w piersiach mam i czczę anioła / To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła* [w. 30]).

Obraz powrotu do niemowlęstwa, zamykający strofę czwartą, to kolejny motyw biblijny pojawiający się w wątku relacji między Bogiem i człowiekiem; motyw ważny, gdyż ewokujący z jednej strony rodzicielską postawę Stworzyciela, a z drugiej – nieporadność, pełną zależność i niedojrzałość niemowlęcia. Religijny sens powrotu do niemowlęstwa, poprzedzony procesem rozpoznawania własnej drogi²⁷, chociaż wiele wyjaśnia, nie wyczerpuje jednak bogactwa semantycznego określeń użytych przez Norwida do opisanja własnej kondycji. Trzeba go zatem przeczytać w kontekście obrazowania całej strofy, w której zresztą pojawia się jako podsumowanie opisanego procesu:

Panie! – ja nie miałem głosu
Do odpowiedzi godnej – i – milczałem:
Błogosławionym zazdrościłem stosu
I do B o l e ś c i jak do matki drzałem –
I jak z bliźnięciem zrosły w pół z Z a p a ł e m,
Na cztery strony świata mając ramię,
Gdy doskonałość Twą obejmowałem,
To, jedno słowo, wyjąknąwszy: „kł a m i ę”,
Do niemowlęstwa wracam...

Proponuję odwrócenie naturalnego porządku odczytywania znaczenia tego obrazu, co pozwoli wydobyć relacje przyczynowo-skutkowe, których rezultatem okazało się zaskakujące rozwiązanie – *Do niemowlęstwa wracam*. Poeta,

doświadczany przez Norwida z postawą Baudelaire'a i wskazuje, że „Ten rodzaj trwogi jest u Norwida, jak już pisałam, przewyciężony, albo raczej – stale przewyciężany”, vide M. Siwiec, *Sytuacja Norwida – sytuacja Baudelaire'a*, Kraków 2021, s. 409.

²⁷ Mam tu na myśli zwłaszcza biblijne odniesienia: zarówno do starotestamentalnego obrazowania człowieka jako niemowlęcia pozostającego pod opieką Boga, jak i do teologii św. Pawła, który w obrazie niemowlęstwa wyrażał różne formy dojrzałości religijnej. Więcej na ten temat piszę w paralelnej do niniejszej interpretacji tego wiersza, czytanego w kontekście biblijnego obrazowania oraz religijności poety, vide A. Całek, „Modlitwa” C. Norwida..., [w druku].

uzasadniając ten krok poczuciem nieadekwatności swoich wcześniejszych prób *odpowiedzi godnej*, poprzedza swoją decyzję mocnym i bolesnym stwierdzeniem: *kłamię*. Ten czasownik, który często powraca w twórczości Norwida, autorzy *Słownika internetowego języka Cypriana Norwida* omówili, wskazując pięć różnych znaczeń, jakie pojawiają się w kontekście użycia tego słowa u poety²⁸.

Fragmencie *Modlitwy* został przyporządkowany do znaczenia pierwszego: „kłamać: mówiąc lub pisząc to, czego nie uważa się za prawdę lub czego się nie czuje, świadomie wprowadzać w błąd”²⁹. *Kłamię* – wyznaje poeta – kiedy mówię, że *doskonałość Twą obejmowałem* (czyli również: *pojmwowałem*³⁰), *Na cztery strony świata mając ramię*. Powrót do niemowlęstwa okazuje się zatem odrzuceniem języka, który został uznany za nieprawdziwy, wynikający z prób naśladowania cudzej religijności, nawet w jej formach tradycyjnie pozwalających docierać do świętości (takich jak męczeństwo, przyjmowanie cierpienia, entuzjazm wiary czy próby dosłownego naśladowania Chrystusa – jak w scenie obejmowania świata ramionami, czytelnie nawiązującej do sceny ukrzyżowania³¹).

Powrót do niemowlęstwa po przeżyciu porażki braku głosu i konieczności przyjęcia własnego milczenia wyraża zatem akceptację takiego stanu rzeczy, przyjęcie go jako rezultatu i punktu docelowego wyjątkowo dramatycznej drogi, pełnej błędnych ścieżek. Odkrycie tego, że *kłamię*, a zatem również: żyję złudzeniami co do siebie, chcę przemawiać w dialogu z przemawiającym Bogiem, ale gdy otwieram usta, to mówię nieprawdę – pokazuje, że postawa pełnego dziecięstwa jest w tej sytuacji jedynym dobrym rozwiązaniem. Milczenie staje się w tym kontekście podmiotowym wyborem: wszak niemowlę również nie mówi, ale słuchając – uczy się wypowiadać, byłby to zatem krok w dobrą stronę, chociaż pozornie przypomina proces cofania się do wcześniejszych faz rozwoju.

Wyrażana przez poetę nadzieja na działanie Boga wobec poetyckiej niemożności wypowiedzenia tego, co stanowiłoby *odpowiedź godną* i prowadziło do finalnego przełamania *milczenia*, będzie motywowana zatem dwojako: powrotem do postawy niemowlęstwa i wyrażeniem zgody na obecną, dramatyczną kondycję oraz gotowością na przyjęcie daru, owego *rozwiązania głosu*, o które podmiot się modli, porzucając własne pomysły na usunięcie bolesnej przeszkody w wypełnianiu misji bycia poetą.

²⁸ Vide *Słownik internetowy języka Cypriana Norwida*, hasło: „kłamać” [wersja niedostateczna], <https://www.sloownikjezykanorwida.uw.edu.pl/index.php?podglad=&idh=117439> (d.d. 15.10.2021).

²⁹ Ibidem.

³⁰ Na to znaczenie zwraca uwagę Kadyjewska, op. cit., s. 408.

³¹ Temat rozumienia męczeństwa przez Norwida przekonująco analizował Jacek Salij OP, zwłaszcza we fragmencie odnoszącym się do wiersza *Dwa męczeństwa*, który powstał przecież również w 1850 r. Vide J. Salij, *Problem męczeństwa u Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 31–51.

Poetycka afazja

Dramat poety bez głosu, który wyraźnie trwa w czasie i nie ulega poprawie, wyrażają też w wierszu kontrastowe autodefinicje, za pomocą których podmiot sam siebie charakteryzuje, dostrzegając rozdział między tym, kim jest, a tym, kim być powinien i do czego dąży.

Jestem z n a m i ę!...

Sam głosu nie mam, Panie – dałeś słowo,
Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła?
Przez Ciebie prochów stałem się Jehową,
Twojego w piersiach mam i czczę anioła –
To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła.

Pierwsze mocne wyznanie zatrzymuje uwagę czytelnika na kolejnym symbolu, którego znaczenia odsyłają z jednej strony do *znamienia* jako znaku szczególnego, wyróżniającego podmiot spośród innych: ciekawe jest jednak całkowite utożsamienie się z owym *znakiem szczególnym*: nie jest on atrybutem cechującym osobę (*mam znamię* – w tym znaczeniu pojawia się biblijne znamię Kaina), ale stanowi podstawę definiowania siebie, co odsyła do kolejnych sensów słowa *znamię* (śląd prawa własności do niewolnika), które w dawnej polszczyźnie oznaczało również *znak* czy *znamienitość*, *wyborność*³².

Podobnie kontrastowa w charakterze jest metafora *Jehowa prochów*: Jehowa wszak odsyła do Imienia Boga (*Jestem który jestem*, a zatem – odnosząc to do metafory – znów chodzi o istotę bycia poetą, a nie towarzyszący mu atrybut). Z kolei „proch” w semantyce biblijnej jest obrazem nietrwałości i skończoności człowieka, czasem również formułowanych w odniesieniu do kondycji własnej osoby mówiącej, ale symbolizuje też ludzkość lub pokolenie³³. Skoro więc poeta jest *Jehową prochów*, to chociaż pozostaje tożsamy z ludzkością (zbudowany z prochu i skazany na rozpad po śmierci), to jednak nie cały umiera, prochem jest w nim tylko to, co ziemskie – przetrwać może zatem to, co czyni go obrazem Boga i podobnym do Niego³⁴.

Ten pozytywny obraz zostaje jednak wyrażony w nieoczywisty sposób, poeta formułuje bowiem tezę: *Przez Ciebie prochów stałem się Jehową*, wprowadzając tym samym nowe, odmienne od dotychczasowych, użycie wcześniej wielokrotnie powtórnego przyminka. *Przez* oznaczało dotąd cel osiągnięty za pomocą czegoś: Bóg przemawiał „przez”, czyli wykorzystując w dialogu rozmaite środki.

³² Ten wątek był już poruszany w interpretacjach *Modlitwy* zaproponowanych przez Chlebowskiego.

³³ Vide A. Całek, „*Modlitwa*” C. Norwida..., [w druku].

³⁴ Vide R. Gadamska-Serafin, „*Imago Dei*”. *Człowiek w myśli i twórczości Cypriana Kamila Norwida*, Sanok 2011.

Sformułowanie *przez Ciebie* w świetle słów z wersu 29, chociaż na pierwszy rzut oka brzmi jak zarzut („przez” kogoś, czyli z czyjejs winy), to jednak w kontekście całego wersu i użytej metafory oznacza „dzięki Tobie”, „za Twoją przyczyną”, „z Twojego nadania”³⁵. Na pierwszy sens cytowanego fragmentu wskazywałoby ich semantyczne powiązanie z obrazem *anioła w piersiach*, którego obecność uzasadniona jest darem Bożym i pochodzi od Niego.

Obu omówionym metaforom towarzyszy obrazowa, ale równie niejednoznaczna deklaracja: *Twojego w piersiach mam i czczę anioła* (w. 29), bo towarzyszy jej wątpliwość: *Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła* (w. 27).

Wyrazem poetyckiego bólu niemożności wypowiedzenia tego, co ukryte w *piersiach*, stają się obrazy poetyckiej afazji: *głosu nie mam*. Tutaj znów inwersja na pierwszy plan wysuwa atrybut zamiast podmiotu – ważniejszy staje się brak głosu, co uwieloznacznia określenie *Sam* umieszczone w nagłosie. *Sam głosu nie mam* – oznacza w tym kontekście nie tyle odniesienie do podmiotu (ja sam), lecz *sam* jako *samodzielnie, z własnej inicjatywy, bez pomocy*. Towarzyszy temu nowa postawa: *sam głosu nie mam* – zatem o niego proszę w akcie zaufania obietnicy: *dałeś słowo*.

Wieloznaczność i gry znaczeniowe stają się w tym miejscu nośnikiem dodatkowych sensów, wszak *dać słowo* to nie tylko *obiecać*, lecz również, w przypadku Boga, *być Dawcą i źródłem Słowa* (tu znów na zasadzie intertekstu pojawia się Prolog do Ewangelii św. Jana z obrazem Boga jako jedyne dysponenta działającego Słowa). Podobnie dzieje się ze zwrotem *Sam głosu nie mam*: oznacza ono nie tylko niemożność mówienia cechującą niemowlę, ale i świadomość tego, iż źródło Słowa znajduje się poza podmiotem, a także – rezygnację z decydowania o mówieniu/milczeniu (*nie mieć głosu* – oznacza również „nie móc decydować w danej sprawie” – w tym kontekście może to wyrażać oddanie inicjatywy temu, który głos i moc decyzyjną posiada).

Funkcją poety jest mówienie, budowanie znaczeń, aż do pełnego utożsamienia się z nimi, bycie niejako żywym znakiem tego, do czego ma się dostęp poprzez twórczość. Jej oralny charakter, przybliżający osobę poety do figury proroka ostro kontrastuje z sytuacją niemożności mówienia. Warto też zwrócić uwagę, że modlitwa poety o głos nie dotyczy problemu pisania, a zatem koncentruje się na oralności oraz zagadnieniu adekwatności przekładu idei (owego *głosu anioła*)

³⁵ Hipotezę używania przez Norwida tego przyimka w takim właśnie znaczeniu potwierdzają inne podobne użycia, zebrane w niekompletnie jeszcze opracowanym haśle na temat „przez” w *Internetowym słowniku języka Cypriana Norwida*, op. cit. W przykładowo przytoczonym tam fragmencie wiersza *Pożegnanie*: „Przez was pierwszy raz ujrzałem / Wieś i niebo – przez was wierzę, / I tak wierzę, jak widziałem...” podobnie Norwid wykorzystuje wieloznaczność tego przyimka. Pierwsze *przez* odnosi się do szyby („widzieć przez szybę”), ale już drugie użycie *przez was wierzę* analogicznie jak w *Modlitwie* oznacza „dzięki wam”.

na wypowiedź poety (jej zapis byłby w tym ujęciu wyłącznie technicznym sposobem utrwalenia tego, co go poprzedza).

Błaganie o to, by Bóg *rozwiązał jeszcze głos*, chciałabym tu interpretować zatem jako poetycką modlitwę o przełamanie twórczego impasu, niemożność wyrażenia świata idei w słowie, które byłoby jej wierne i adekwatne. Taką sprzeczną w swej istocie opowieść stanowią obie centralne sytuacje nakreślone w drugiej części wiersza: utalentowany poeta, realizując swoje powołanie życiowe dane mu przez Boga (*Twój anioł w piersiach*, który w dodatku *wola*), przeżywa kryzys i czuje się tak, jak gdyby miał zawiązany głos.

Brak głosu jako faza procesu twórczego

Współczesne teorie twórczości często akcentują fazowość procesu twórczego, co czasem nazywane jest falowaniem twórczości; okresy nietwórcze, gdy pisanie jest niejako zatrzymane, są naturalnym etapem, po którym następują fale pisania „pod natchnieniem” (co w psychologii nazywane jest *przepływem*) lub nawet momenty *wglądu* (czyli uzyskania dostępu do idei, pomysłu czy odkrycia w jednej chwili, nagle)³⁶. *Modlitwa* Norwida ujmowana w optyce tak rozumianego procesu twórczego mogłaby zatem być zapisem doświadczenia pierwszej fazy procesu twórczego, w której blokada aktywności przeżywana jako porażka podmiotu (tekst zaświadcza napięcie i dramat tej sytuacji) to tylko etap pośredni, który – jeśli wysiłki nadal będą trwały mimo trudności – doprowadzi do tak oczekiwanego *rozwiązania głosu*, czyli fazy tworzenia.

Na fazowość procesu twórczego, postrzeganego w ujęciu triadowym jako cykl aktywności prowadzących od pierwszej idei do sformułowania dzieła zwrócił uwagę Howard Gardner, autor wielu prac poświęconych twórczości wybitnej oraz twórca koncepcji wielorakich inteligencji. Gardner ujął proces twórczy w postaci trzech faz prowadzących podmiot od przecucia twórczych idei, powstających w umyśle i intuicyjnie odbieranych jako nowatorskie, przez najtrudniejszy etap – translacji tych idei na kulturowo przyjęty kod symboli (lub język – w przypadku twórczości literackiej) – aż do osiągnięcia na tyle zadowalającego kształtu wytwarzanego dzieła, że może ono zostać upublicznione i poddane ocenie pola (czyli dziedziny odniesienia, w obrębie której odbiorcy oraz eksperci dokonują recepcji oraz refleksji nad danym wytworem)³⁷.

³⁶ Vide A. Całek, *Kto pisze wielkie dzieła? O świadomości i nieświadomości w procesie tworczym*, w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010, s. 493–517.

³⁷ Vide H. Gardner, R. Nemirovsky, *From private intuitions to public symbol systems...*, „Creativity Research Journal” 1991, t. 4, nr 1; H. Gardner, *More on private intuitions and public symbol systems*, „Creativity Research Journal” 1994, t. 7, nr 3. Omówienie tej koncepcji w polskich opracowaniach: M. Stasiakiewicz, *Twórczość i interakcja*, Poznań 1990, s. 72; A. Całek, *Biografia naukowa...*, s. 250–252, uzupełniam je o odwołania do poszerzonego drugiego wydania monografii

Twórczość rozumiana jest zatem przez Gardnera jako efekt nieustannych interakcji między trzema elementami sytuacji: indywidualnością twórcy (postrzeżoną rozwojowo – od etapu dzieciństwa do późnej dorosłości, to jest w roli i ucznia, i potem mistrza), dziedziną, w której działa, oraz oddziaływaniem szeroko rozumianego środowiska (w postaci wsparcia emocjonalnego bliskich i przyjaciół oraz wsparcia intelektualnego, czyli wpływu nauczycieli i mistrzów, współpracowników, a także oddziaływania rywali, recenzentów, specjalistów z danej dziedziny – z którymi konfrontuje się twórca); model ten nazywany jest „trójkątem twórczości”³⁸.

Proces twórczy, zainicjowany pojawieniem się idei, która na tym etapie przypomina raczej intuicyjne poczucie czegoś cennego, czemu warto się przyrzec bliżej, w pierwszej fazie polega na przepracowaniu tej pierwotnej idei i wytworzeniu z niej pomysłu, który będzie można zakomunikować. Pozornie zatem – i dla zewnętrznego obserwatora – jest to czas nietwórczy (w znaczeniu – nieproduktywny, bo pozbawiony realnych wyników): polega na gromadzeniu informacji, doświadczeń i wrażeń, a następnie – wypracowywaniu rozwiązań wewnątrz siebie tak, aby powstał całościowy pomysł, który następnie będzie mógł zostać zakomunikowany. Momentem, w którym twórca już wie, że proces konstruowania pomysłu się zakończył, jest doświadczenie krystalizujące, czyli przeżycie równie emocjonalne, co poznawcze, w którym autor widzi swój pomysł w całej jego złożoności i pełni jako harmonijną, jasną i oczywistą strukturę, której niczego nie brakuje. Ten moment można porównać do objawienia albo doświadczenia typu *Eureka!* – Gardner proponuje tu analogię do stanu zakochania, zauroczenia się nowym pomysłem; w sposób oczywisty jawi się on twórcy jako prawdziwy, dobry i wartościowy.

Następuje przejście do fazy drugiej, subiektywnie znacznie trudniejszej, czyli przetransformowania tej wewnętrznej, twórczej wizji, której towarzyszy

Howarda Gardnera *Creating Minds. An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*, New York 2011 (pierwsze wydanie ukazało się w 1993 r. – trzy egzemplarze tej książki dostępne są w Polsce – i to do tego wydania odsyłają polskie prace). Wydanie z 2011 r. nie jest odnotowywane w katalogu Nukat, gromadzącym dane ze wszystkich bibliotek naukowych w Polsce, książka nie została niestety do dziś przełożona.

³⁸ Vide H. Gardner, *Creating Minds...*, s. 8, oraz omówienia (M. Stasiakiewicz, A. Całek). W wyżej wymienionych artykułach Gardner omawia szczegółowo sam proces twórczy, a z kolei w swojej monografii koncentruje się na całościowym ujęciu biografii Modelowego Twórcy, używając takich pojęć, jak m.in. asynchronia twórcza, przełom, doświadczenie krystalizujące, kontrakt faustowski czy relacje ucznia z mistrzem; nawiązuje również do wcześniej wypracowanego przez siebie modelu procesu twórczego, umieszczając go jednak w szerszym kontekście trójkąta interakcji. Rekonstruując teorię Gardnera, wykorzystuję wszystkie wymienione w poprzednim przypisie źródła, a także polski komentarz Stasiakiewicza i własne wcześniejsze prace.

głębokie przekonanie o trafności i wadze dokonanego odkrycia (czy też wyobrażenia przyszłego dzieła), mobilizujące do wysiłku jego przełożenia na obowiązujący w danej dziedzinie system symboli (w muzyce będzie to zapis nutowy, w literaturze – brulionowe wersje utworów, w nauce – notatki, schematy, wzory, wykresy). Chodzi w tej fazie zatem dokładnie o Norwidowski „głos”, czyli umiejętność translacji wewnętrznych intuicji, przekodowanie ich na ogólnodostępny język, a najtrudniejszym doświadczeniem staje się milczenie i niemożność wypowiedzenia tego, co powstało w umyśle. Rodzi to podobny do depresji stan, nazwany przez amerykańskiego badacza asynchronią twórczą, a odczuwany również psychofizycznie jako bolesny proces „rodzenia” idei.

Gardner odnotował, że w każdej z analizowanych przez niego biografii twórców pojawiły się okresy szczególnej wrażliwości, a nawet kruchości psychiki, które poprzedzały moment odkrycia, nazwany przez niego przełomem twórczym. O ile on właśnie przynosi ze sobą doświadczenie euforii, sukcesu oraz przypomina swą intensywnością stany manii, to asynchronia go poprzedzająca jest odczuwana jako rodzaj wewnętrznej pustyni, samotności wobec wewnętrznej idei, którą tak trudno zwerbalizować (lub wydobyć z siebie i zapisać w postaci innego systemu symboli). Metafora wewnętrznego *anioła*, który woła i jest przedmiotem głębokiego umiłowania, a nawet *czci*, trafnie ten problem wyraża.

Każda nieudana próba uzewnętrznienia tego wewnętrznego głosu jest traktowana jako fałszowanie pierwotnej, wielkiej idei, której twórca próbuje być wierny. Jak napisał Władysław Stróżewski, twórczość sięga źródła (*arche*) i dlatego ma niepowtarzalny kształt, który musi zostać zachowany:

To, co jest bezpośrednio dane twórczemu ja, przekazane ma być dalej, wzbogacone o indywidualnie przeżyty sposób tego dania. Przekazem jest dzieło, zawierające w sobie treść, która jest podwójnie źródłowo dana: twórcy – w jego bezpośrednim doświadczeniu, i poprzez twórcę – będącego źródłem przekazu. Jedna i druga źródłowość wyciska swe znamiona na dziele, znamiona stanowiące istotę jego oryginalności³⁹.

Stróżewski przywołuje też zdanie Witolda Lutosławskiego: „Wszystko, co artysta wypowiada poprzez swoją sztukę, powinno być wierne jego najgłębszym przekonaniom, a w każdym przypadku wierne jego wewnętrznej wizji danego dzieła”. Jeżeli – jak wyraża to poeta – źródłem twórczego natchnienia jest Bóg, bo to Jego *anioł woła*, ten anioł, co do którego obecności w sobie Norwid nie wyraża wątpliwości, to największym bólem staje się brak *odpowiedzi godnej* i milczenie, które z każdą chwilą coraz bardziej odczuwane jest jako niewierność twórcy wobec wewnętrznej idei.

³⁹ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, s. 175. Drugi cytowany fragment – ibidem.

Trzeci element procesu twórczego wiąże się z momentem upublicznienia wytworu. Pomysły powstające w umyśle twórcy muszą zostać nie tylko wydobyte z umysłu, ale też opisane w na tyle jasny i zrozumiały, a równocześnie atrakcyjny sposób, by ostatecznie zostały uznane przez jej czołowych przedstawicieli za „nowe i wartościowe”, a w rezultacie – włączone w „krwioobieg” dziedziny. Dzieło bez pozytywnej oceny pola nie może zaistnieć w szerszej świadomości, gdyż twórcza myśl zawsze powstaje w danym kontekście kulturowym, w odpowiedzi na konkretne pytania, zapełniając określoną lukę wiedzy (w nauce) lub dostarczając nowych środków wyrazu (w sztuce). Czasem na odkrycie i adekwatną ocenę środowiska (w rozumieniu Gardnera – jako elementu „trójkąta twórczości”) przychodzi zatem twórcy czekać wiele lat, czego zresztą doświadczył właśnie Norwid.

Norwid-twórca woła o głos

Czytana w świetle psychologii procesu twórczego ostatnia strofa *Modlitwy* byłaby zatem świadectwem drugiej z opisanych tu faz procesu twórczego – próbą przełożenia wewnętrznego *głosu anioła*, której towarzyszy poczucie *zawiązania* czy *związania* głosu poety. Jego sposób artykulacji nie potrafi wyrazić w odpowiedni sposób przeżyć i przemyśleń. Kluczowe są w tym przypadku dwie kategorie – odczucie blokady twórczej, czyli niemożność ekspresji własnych idei oraz nieadekwatność sposobu wyrażania w stosunku do źródłowego pomysłu. Brak głosu oznacza niemożność przekroczenia granic własnego umysłu, przelania idei na papier.

Jedynym argumentem, na jaki Norwid decyduje się powołać w swojej modlitwie, jest bezradność i poczucie braku: *Sam głosu nie mam, Panie – dajesz słowo* (w. 26). Jego postawa to oczekiwanie pełne nadziei i równocześnie bólu milczenia oraz przyjęcie roli niemowlęcia, które jest na początku drogi. Stwierdzenie braku (*głosu nie mam*) poprzedza wyrażenie nadziei na działanie Stwórcy: *dajesz słowo* to znaczy przecież także „obiecujesz”, ale i także: „jesteś dawcą Słowa”, „jesteś Słowem i wcielasz Słowo” (jak w Prologu do Ewangelii św. Jana) oraz „czynisz poprzez Słowo” (jak w opisie stworzenia świata).

Bóg przemawia w tej modlitwie *przez wszystko*, a zatem również przez niemoc i milczenie poety, doświadczenie jego własnej niewystarczalności i braku głosu. Jest jedynym dysponentem poetyckiego głosu na poziomie wewnętrznym, dawcą *anioła w piersiach* (symbolu natchnienia poetyckiego) i równocześnie gwarantuje obecność transcendentnej siły posługującej się twórcą w akcie poetyckim. Dlatego kieruje głosem poety również w wymiarze zewnętrznym – może *rozwiązać głos* lub tego nie uczynić.

W dialogu z człowiekiem Bóg używa *wszystkiego*, dlatego również posługuje się innymi, dzięki czemu poeta otrzymuje wsparcie: i to emocjonalne, i to intelektualne. Relacje to wspomniane w drugiej strofie *czule oko, gdy je łza ocieni*:

oko bliskiej osoby, ale i oko Stwórcy, który udziela wsparcia jako dobry Ojciec, stając się w całości odbiciem rzeczywistości nieba i udzielając pocie możliwości doświadczenia kontaktu z Transcendencją (twórczość ma przecież swoje momenty wglądu i przepływu). Relacje to również *przyjacielska dłoń w zapasach z światem* – właśnie owe *zapasy* w procesie twórczym kojarzą się jednoznacznie z przewidywanym oraz doświadczanym napięciem wewnątrz pola, które ocenia nie zawsze przychylnie, a na nowatorstwo często reaguje protestem lub obojętnością. W tych warunkach *przyjacielska dłoń* to metonimia osoby, która rozumie i podtrzymuje na duchu właśnie dlatego, że można z nią dzielić wewnętrzne idee, które wzbudzają spory i podważają pewność co do wartości nowych, proponowanych idei. Według Norwida, Bóg przemawia przez owe przyjacielskie gesty, bo to On sam jest dawcą Słowa, zatem wspiera poetę w procesie obrony własnej twórczości, nie pozostawia go samego, gdy przyjdzie mu toczyć zapasy ze światem o swoje dzieła.

Modlitwa czytana w perspektywie psychologii twórczości okazuje się zatem zapisem szczególnej sytuacji egzystencjalnej nie tylko człowieka, ale przede wszystkim poety. Jeśli w procesie twórczym wejdzie on w fazę, której charakterystyczną cechą jest brak głosu, to pozostaje modlić się i nie ustawać w działaniach oraz poszukiwaniach. Ale równocześnie trzeba mieć świadomość, że nawet w takich chwilach niemocy Bóg przemawia przez *wszystko*, także przez doświadczenie niemożności wyrażenia tego, co najgłębsze. Jeśli zatem uda się przetrwać milczenie, to na końcu tej drogi pojawi się przełom, który przerwie tamę blokującą twórczą ekspresję i pozwoli doświadczyć radości tego, który wreszcie może i potrafi dać odpowiedź godną: dla Stwórcy, w swoich oczach i wierną wewnętrzną ideą.

Bibliografia

- Abramowska, Janina, *Podmiot – osoba – autor*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 99–112.
- „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2020, nr 2.
- Brzeziński, Jerzy, Zakrzewska, Marzenna, *Poznanie psychologiczne jako poznanie naukowe*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. J. Strelau, D. Doliński, Gdańsk 2008, s. 178–207.
- Całek, Anita, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Kraków 2012.
- Całek, Anita, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013.
- Całek, Anita, *Drogi i bezdroża badań nad wybitnymi twórcami*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, red. T. Rzepa, C. W. Domański, t. 4, Lublin 2015.

- Całek, Anita, *Kto pisze wielkie dzieła? O świadomości i nieświadomości w procesie twórczym*, w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010, s. 493–517.
- Całek, Anita, *Między możliwym a koniecznym – o trudnych związkach psychologii z literaturoznawstwem*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, red. T. Rzepa, C. W. Domański, t. 3, Lublin 2014.
- Całek, Anita, „*Modlitwa*” C. Norwida a psychologia doświadczenia religijnego: od medytacji biblijnej do budowania relacji, [w druku].
- Całek, Anita, *Na drogach (i bezdrożach) psychologicznych interpretacji literatury*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, red. T. Rzepa, C. W. Domański, t. 5, Lublin 2016.
- Chlebowski, Piotr, „*Modlitwa*” Cypriana Norwida, „*Pamiętnik Literacki*”, 2003, z. 4, s. 51–64.
- Chlebowski, Piotr, *Modlitwy Norwida jako zapis doświadczenia egzystencjalnego*, w: *Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze*, red. A. Bielak, P. Nowaczyński, Lublin 2011, s. 30–55.
- Chlebowski, Piotr, *O jednym drobnym wierszu Cypriana Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 339–352.
- Chlebowski, Piotr, *Wartość w świecie paradoksu. O „Modlitwie” Cypriana Norwida*, w: *Interpretacje aksjologiczne*, red. W. Panas, A. Tyszczyk, Lublin 1997, s. 55–73.
- Cywińska, Małgorzata, *Spostrzeganie interpersonalne w sytuacjach konfliktu*, w: *Konflikt społeczny w perspektywie socjologicznej i pedagogiczno-psychologicznej. Wybrane kwestie*, red. D. Borecka-Biernat, M. Cywińska, Warszawa 2015.
- Danek, Danuta, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997.
- Dosse, François, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris 2011.
- Dunajski, Antoni, *Akcenty modlitewne w lirykach Cypriana Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 57–79.
- Dunajski, Antoni, *Teologiczne czytanie Norwida*, Pelplin 1996.
- Gadamska-Serafin, Renata, „*Imago Dei*”. *Człowiek w myśli i twórczości Cypriana Kamila Norwida*, Sanok 2011.
- Gardner, Howard, *Creating Minds. An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*, wyd. 2, New York 2011.
- Gardner, Howard, *More on private intuitions and public symbol systems*, „*Creativity Research Journal*” 1994, t. 7, nr 3.
- Gardner, Howard, Nemirovsky, Ricardo, *From private intuitions to public symbol systems: An examination of the creative process in Georg Cantor and Sigmund Freud*, „*Creativity Research Journal*” 1991, t. 4, nr 1.
- Gorbaniuk, Oleg et al., *Markery Wielkiej Szóstki polskiego leksykonu postrzeganych cech osobowości innych osób*, „*Roczniki Psychologiczne*” 2014, t. 17, nr 2, s. 293–310.
- Gorbaniuk, Oleg, *Wymiary dyferencjacji profili spostrzeganych cech osobowości polskich polityków: analiza danych zagregowanych*, „*Psychologia Społeczna*” 2009, t. 4, z. 1–2, s. 88–105.

- Herberger, Jerzy, Kozłowska, Monika, *Relacje interpersonalne z perspektywy psychologii człowieka*, „Relacje” 2017, nr 4, s. 35–48.
- Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*, <https://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl/> (d.d. 15.10.2021).
- Kadyjewska, Anna, „*TEN, który jest wszystko, jest wszędzie*”. *O Bogu w pismach Cypriana Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 403–420.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994.
- Kendall, Paul M., *The Art of Biography*, London 1965.
- Kudyba, Wojciech, *Medytacja Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 41–56.
- Lejeune, Philippe, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. W. Labuda, w: idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Lewicki, Paweł, *Zjawisko „ukrytej teorii osobowości” w procesie spostrzegania społecznego*, w: *Psychologia spostrzegania społecznego*, red. M. Lewicka, J. Trzebiński, Warszawa 1985.
- Lipski, Jan Józef, *Biografia a interpretacja*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 180–205.
- Lipski, Jan Józef, *Osobowość twórcza*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 167–188.
- Łapiński, Zdzisław, *Norwid*, Kraków 1984.
- Madejski, Jerzy, *Biografia struktury – struktura biografii. Dopiski do teorii Janusza Sławińskiego*, w: *Dzieła – języki – tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 28–44.
- Merdas, Alina RSCJ, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, Warszawa 1995.
- Norwid, Cyprian, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966.
- Norwid, Cyprian, *Modlitwa*, w: *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1971, s. 135–136.
- Nycz, Ryszard, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 7–29.
- Ozorowski, Mieczysław, *Bóg a stworzenie w teologii katolickiej*, „Paedagogia Christiana” 2011, nr 2, s. 83–98.
- Pustkowski, Henryk, *Modlitwa*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 576–578.
- Ruszel, Magdalena E., *Zaburzenia psychiczne w świetle literatury beletrystycznej*, Stalowa Wola 2007.
- Rzepa, Teresa, *O studium przypadku i portrecie psychologicznym*, Szczecin 2005.
- Salij, Jacek OP, *Problem męczeństwa u Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 31–51.
- Siek, Stanisław, *Osobowość Słowackiego na podstawie psychoanalizy jego utworów dramatycznych*, Warszawa 1970.
- Siwec, Magdalena, *Sytuacja Norwida – sytuacja Baudelaire’a*, Kraków 2021.
- Sławiński, Janusz, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historyczno-literackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 9–24.

- Sławiński, Janusz, *O kategorii podmiotu lirycznego*, w: idem, *Dzieło, język, tradycja. Prace wybrane*, t. 2, Kraków 1998, s. 64–73.
- Stasiakiewicz, Michał, *Twórczość i interakcja*, Poznań 1990.
- Stróżewski, Władysław, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.
- Tabaszewska, Justyna, *Na granicy faktu. Kategoria „faction” w badaniach nad współczesnymi biografiami*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 61–79.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2008, s. 294–318.
- Zajas, Paweł, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011.
- Zajączkowski, Ryszard, „*Głos prawdy i sumienia*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*, Wrocław 1998.
- Zawadzki, Andrzej, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 217–248.
- Zieniewicz, Andrzej, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011.

ANITA CALEK – dr hab.; literaturoznawczyni, komparatystka i psycholog twórczości, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka filologii polskiej oraz psychologii; autorka książek *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki: psychobiografia naukowa* (2012), *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji* (2013), *Nowa teoria listu* (2019) oraz artykułów publikowanych w monografiach wieloautorskich i czasopismach („Ruch Literacki”, „Wielogłos”, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, „Horyzonty Wychowania”, „Studia Poetica”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”); współpracuje z Ośrodkiem Badawczym Facta Ficta. Główne obszary badań to biografistyka i metodologia biografii, epistolografia, osobowość twórcy, utopie i dystopie oraz literatura fantastyczna XIX–XXI w.