

Marek Buś

Uwagi o Makowieckim – norwidycie

Stosunek osobisty Tadeusza Makowieckiego¹ do Norwida rzadko ujawnia się wprost; nigdzie bodaj nie nazywa on siebie „uczniem” czy Norwida „mistrzem” (jak Cywiński), nie wspomina też o przynależności do „klanu norwidystów” (jak Wyka). Unika określeń waloryzujących emocjonalnie (np. że *Promethidion* to „ewangelia” artystyczna, ewangelia „sztuki-pracy”, czy „narodowa” (Miriam, Cywiński, Zrębowicz, Osterwa, Tuwim), nie nazywa Norwida „jednym z najniezbędniejszych pokarmów duchowych” (Borowy, Cywiński). Wynika to zapewne z powściągliwej natury osobowości i cech jego stylu, stylu raczej badacza niż krytyka czy miłośnika.

Czytelnik jego prac nie ma jednak wątpliwości, że trwała i silna fascynacja ma miejsce, że przebija w nich urzeczenie zarówno osobą poety, jak i jego dziełem, jakiś rodzaj męskiego przymierza, poczucia pokrewieństwa duchowego. Widać to też, zdaniem Henryka Elzenberga, w poezji Makowieckiego, bliskiej wzorowi Norwida nie w płaszczyźnie powierzchownych „wpływów”, lecz w swym duchowym rdzeniu i postawie poetyckiej. Jest Makowiecki Norwidowi wierny wreszcie – i może najwydatniej – w „czynie”. Najdosłowniej, po powstaniu warszawskim, kiedy w gronie innych miłośników poety ma szczęście (i ogromną zasługę) uratowania ze zrujnowanej piwnicy Miriamą bezcennych rękopisów i prac artystycznych poety, w szczególności mitycznego, znanego wcześniej bodaj tylko Przesmyckiemu, kodeksu *Vade-mecum*².

¹ Charakterystykę różnych stron aktywności twórczej i zawodowej Makowieckiego (1900–1952) zawiera wydana w 1956 r. przez Towarzystwo Naukowe w Toruniu praca zbiorowa *Tadeusz Makowiecki*, ze wstępem Stefana Srebnego, studiami i wspomnieniami Konrada Górskiego, Jadwigi Puciaty-Pawłowskiej, Henryka Elzenberga, Zygmunta Dokurny i Zofii Kossonogowej (tom uzupełniono wspomnieniem Makowieckiego z r. 1944 *W obronie zbiorów bibliotecznych i zestawioną przez Marię Aleksandrowicz bibliografią jego publikacji*). Z nielicznych prac późniejszych należy wymienić poświęcony „krytykowi i poecie” rozdział książki Czesława Zgorzelskiego *Mistrzowie i ich dzieła*, Kraków 1983, s. 103–137.

² „Z pojawieniem się tego ostatniego – notował 8 stycznia Wacław Borowy – doznajemy dreszczu wzruszenia. Na półzartobliwy wniosek Koczora (S.P. Koczorowski) zdejmujemy czapki. Makowiecki po-

Nie porzuca Norwida – tematu niebezpiecznego – w najczarniejszych dla recepcji poety stalinowskich „czasach pogardy” i nie ucieka przy tym w badania „aideologiczne”, np. wiersza czy rytmiiki; przeciwnie – wybiera utwory (*Fortepian Szopena*, *Promethidion*, *Tyrtej – Za kulisami*) i tematy (Wiosna Ludów), przy których nie sposób nie opowiedzieć się po Norwidowej, antytotalitarnej stronie ideologicznej barykady. Choćby ryzykując, podobnie jak Borowy, narażenie się na szykany w pracy akademickiej czy wręcz odsunięcie od niej.

Ostatnim, już pośmiertnym i jakoby „testamentalnym” przejawem tej „wierności” było ukazanie się w „Pamiętniku Literackim” w najbardziej bodaj mrocznym roku 1952 artykułu o stosunku Norwida do rewolucji 1848 roku. Niewiele wiadomo o czasie jego napisania (zapewne w związku ze stuleciem „okresu Wiosny Ludów”), tym niemniej, na tle tego, co drukowało się wówczas w pismach naukowych, nie mówiąc już o publicystyce, rozprawa Makowieckiego świeci jasnym blaskiem, jako przykład niezależnej od „czasu marnego” postawy badawczej, służącej przede wszystkim prawdzie.

Norwid jest żywy w badaniach Makowieckiego na przestrzeni całego okresu jego naukowej aktywności, od czasów studenckich po wspomniany druk pośmiertny. Jego też dotyczy sześć pierwszych publikacji krytyka, poczynając od roku 1926, z pracą doktorską³ na czele. Jesienią 1928 roku ukazuje się pierwsza, kilkustronicowa rozprawka o *Lelewelu* Wyspiańskiego i to on, do czasu publikacji monumentalnego, wyróżnionego nagrodą PAU studium *Poeta-malarz* (1935) stanowi główny obiekt zainteresowań badacza. Poszukiwania Norwidowskie jednak nie ustają. Makowiecki ogłasza kolejne *inedita*, opatrzone wzorowym komentarzem i rozprawą *Norwid wobec powstania styczniowego*⁴, w rocznicowym 1933 roku przedrukowuje nekrologi powstańców polskich⁵ i w poświęconym pamięci poety jedenastym numerze „Drogi” śledzi *Stygmat ruin w twórczości Norwida*. W roku 1936 eseistycznie podsumowuje spory wokół Norwida⁶. Analitycznie wraca do poety w latach okupacji, poddając wyczerpującemu rozbirowi, na seminarium tajnego Uniwersytetu Warszawskiego, *Quidama*. Tuż po wojnie tworzy syntetyczną, na kilkunastu stronicach, sylwetkę *Norwida-myśliciela*⁷. Prace najdojrzalsze powstają w kilku ostatnich

wiada, że – w związku z okolicznościami (*Vade-mecum* w baraku w Pruszkowie!) – można użyć słów Norwidowskich o ideale, co sięgnął bruku” (*O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1960, s. 325, przypis).

³ *Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę*, Lwów 1927, ss. 64. Osobne odbicie z „Pamiętnika Literackiego”, R. XXIV: 1927. Ponadto, w „Ruchu Literackim”: *Z lat szkolnych Norwida* (1926, nr 4), *Pierwsze artykuły Norwida* (z ich przedrukiem; 1927, nr 3), „*Promethidion*” *Norwida* a „*Dworzanin*” *Górnickiego* (1928, nr 2), *T.T. Jez a Norwid* (1928, nr 8), a także recenzja studium Zofii Szymdtowej, *Norwid wobec tradycji literackiej* (1926, nr 4).

⁴ Lwów 1929, ss. 67. Odbitka z „Pamiętnika Literackiego”, R. 27: 1929, s. 564–581 i 680–724 (*Listy Cypriana Norwida z r. 1863*). Listy i dwa wiersze Norwida z tego okresu ogłosił też w „Pamiętniku Warszawskim” 1929, z. 4, s. 150–161.

⁵ *Zapomniane Norwidiana z 1866 roku*, „Ruch Literacki” 1933, nr 3, s. 46–47.

⁶ *Z batalii o Norwida*, „Marchoń”, 1936, z. 3, s. 331–339.

⁷ W pracy zbiorowej *Pamięci Cypriana Norwida*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1946, s. 50–60.

latach życia badacza. To trzy należące do purpurowych kart norwidologii interpretacje (*Promethidiona*, *Fortepianu Szopena* i wespół z Ireną Sławińską *Tyrteja – Za kulisami*⁸) oraz rozprawa *Norwid a rok 1848*⁹. Wtedy też wraca Wyspiański¹⁰.

Ogółem biorąc, co czwarta publikacja naukowo-krytyczna Makowieckiego jest „norwidowska” (18 pozycji bibliograficznych), a zdecydowana większość z nich to wypowiedzi obszerniejsze i ważne. Jedyne Wyspiański mógłby tu konkurować, głównie ze względu na wagę dwu wspomnianych książek (razem 12 pozycji), w ostatnich latach szerzej pojawia się też Słowacki. Gdy idzie o kierunek „norwidycznych” zainteresowań, w pewnej tylko mierze wpływały nań dokonane znaleziska (głównie wiersze i listy z okresu powstania styczniowego), znaczna część tekstowych odkryć badacza powstała zresztą w związku z tematem pracy doktorskiej (młody Norwid). Kierunek ten – od początku – to pogranicze łączące twórczość Norwida z estetyką i zarazem, w duchu *Promethidiona* i *Fortepiana Szopena*, z ideologią sztuki i czynu narodowego. Makowiecki nie pisze „z okazji” czy przypadku, on wybiera, w zgodzie z własnymi inklinacjami i preferencjami.

Wątek estetyczny bliższy jest Makowieckiemu emocjonalnie – to jego upodobanie penetrować pogranicza poezji i plastyki, poezji i muzyki. Zanim zajął się „poetą-malarzem” Wyspiańskim, zrekonstruował Norwidowe poglądy na sztukę (głównie: poezję), skonfrontował *Promethidiona* z *Dworzaninem* Górnickiego. Zanim podjął, bogato obudowując rzecz metodologicznie, zagadnienie muzyki w twórczości Wyspiańskiego, zrobił to budując kontekst interpretacyjny dla *Fortepianu Szopena*.

Badania ideologii Norwida, świata jego myśli etycznych, społecznych, politycznych, religijnych – mniej, jak się zdaje, wynikały z inklinacji, więcej zapewne z odkrycia naturalnego związku tych sfer z estetyką Norwida i z poczucia powinności rekonstruowania i ocalania wartości. W jakiejś mierze, zwłaszcza w ostatnich latach życia, z wierności poecie, po raz kolejny skazywanemu na poniewierkę.

•

Zaczyna Makowiecki od badania światopoglądu artystycznego młodego Norwida, jednak metodą drobiazgowo analityczną: w dysertacji doktorskiej te szczegółowe obserwacje, także w ujęciu statystycznym, mają doprowadzić od uogólnień na temat dyspozycji psychologicznych, wyobraźniowych, estetycznych twórcy. Znaczna część tych wniosków, co do preferencji młodego Norwida do barw szarych, pastelowych, ściszenia tonu, ogólnie: jakości estetycznych łagodnych, nieostrych – ostała się w norwidologii i znalazła potwierdzenie w pracach późniejszych badaczy.

Motywację takiego podejścia odsłonił Makowiecki już w recenzji broszury Szmydtowej *Norwid wobec tradycji literackiej*. Krytykując pobieżność i ogólnikowość

⁸ Ogłoszone w książce tychże i K. Górskiego, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, na stronach, odpowiednio, 5–32, 111–129 i 33–64.

⁹ „Pamiętnik Literacki”, R. 40: 1952, s. 71–92.

¹⁰ *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Z przedmową K. Górskiego. Toruń 1955.

pracy, docenia jednak, jako „wzbogacające rzeczywistość naszą wiedzę o Norwidzie”, „przeprowadzone przez autorkę analizy wierszy” z lat 1840–42. W konkluzji stwierdza:

Ogólne szkicowe próby ujęcia twórczości Norwida były słuszne w okresie wydobywania go z niepamięci, w okresie wytyczania linii orientacyjnych. Będą one też słuszne kiedyś po dokładnym opracowaniu puścizny poety. Dzisiaj jednak owocna jest tylko droga analizy poszczególnych utworów, bądź ich grup, analizy określonych zagadnień w określonych epokach jego twórczości. Za to w zwężonych zakresach trzeba możliwie wyczerpać treść.

Poddając szczegółowemu rozbirowi kilkanaście zaledwie utworów „warszawskiego” Norwida ujawnił młody norwidysta i precyzję myślenia, i subtelność w uogólnianiu danych statystycznych (zestawionych porównawczo z Schillerem i Słowackim). Także niezłe rozeznanie w kontekście epoki, życiu literackim „młodej piśmienności warszawskiej”. Poszukiwanie zarówno podobieństw, jak i różnic między poetą a jego otoczeniem doprowadza Makowieckiego do tezy o „dużej samodzielności poetyckiej dwudziestoletniego Norwida”.

Wywód cechuje neutralność tonu, swoisty „akademizm”, duża (czasem nadmierna) ostrożność w wyprowadzaniu wniosków, krytycyzm wobec przedmiotu badań i własnego postępowania. Jednak, by posłużyć się opinią Borowego, te wnioski, „wysnute z delikatnej sieci przesłanek, mają w czystości swego wykończenia coś z charakteru dobrze rozwiązanych zadań perspektywicznych”¹¹. W końcowej części rozprawy (s. 50–59) ujawnia się Makowiecki syntetyk, tu w udatnej próbie pokazania, jak poglądy, właściwości i tendencje twórcze młodego Norwida jawią się w perspektywie dalszej jego twórczości, które z nich rozkwitają, które zostają stłumione lub zmodyfikowane.

Tą drogą, wychodząc od analizy części dzieła, sporo potrafił powiedzieć i o całości. To ogólniejsza właściwość krytyka, który nie tworzy przyczynków dla przyczynków, lecz podejmując nawet drobną, na pozór przyczynkarską kwestię, zmierza do „twardego jądra” – charakterystyki osobowości twórczej autora lub przynajmniej któregoś z jej przejawów, określonego dzieła, właściwości stylu czy świata idei.

Tematyka pierwszej rozprawy wyznaczyła dominujący „artystowski” nurt norwidologicznych zainteresowań Makowieckiego, jego kolejne etapy to rozprawka o „stygmacie ruin” w twórczości Norwida i – interpretacje „arcypoematów”: *Fortepianu Szopena*, w szczególności *Promethidiona*, istotnie obecnego w myśleniu krytyka już od pierwszych jego artykułów.

Obserwacja kolejnych prac w tym nurcie pozwala zauważyć rozwój, doskonalenie się warsztatu badawczego Makowieckiego. Krytyk, nie tracąc nic z walorów sumienności i precyzji analitycznej, nie rezygnując z postulatu solidnej podstawy materiałowej, nigdy nie ulegając pokusie budowania „domków łatwych syntez”, odchodzi od nieco szkolarskiej naukowości, „scjencyficznego” tonu, ku syntezom – złożonym, prezentowanym jednak z prostotą i eseistycznym wdziękiem. I tu wiadać podłoże żmudnych, pracochłonnych analiz, walor rzeczowości, ale w wywodzie

¹¹ W. Borowy, *Norwidiana 1925-1929*, [w:] *O Norwidzie...*, s. 117.

otrzymujemy już ich ekstrakt, dane przetworzone, ujawnia się też wyraźnie bardziej osobisty stosunek krytyka do poety, nie tyle „uwielbianego”, co bardzo „cenionego” (Makowiecki, sam przecież też poeta, należy do norwidystów najbardziej powściągliwych, staranniej jeszcze niż np. Borowy, nie mówiąc już o Cywińskim, unikających ekspresji własnych upodobań).

O ile jeszcze w słusznie cenionej, habilitacyjnej książce o Wyspiańskim materiał analityczny (ilościowo) przeważa, a naukowa postawa dominuje, o tyle w późniejszych studiach norwidowskich znajdujemy, przy doniosłości ustaleń, ton swobodniejszy, mniej obciążony rzeczowym balastem, prawie bezprzypisowy. A przecież rozbiory i *Fortepianu Szopena*, i *Promethidiona* nadal świecą przykładem, zaś ustalenia badacza co do ich stylu, struktury artystycznej i zasadniczych idei dalej wyznaczają kierunki interpretacji: bywają precyzowane, dopełniane – rzadko bardzo i w rzeczach drobniejszych: kwestionowane. Skądinąd są to pierwsze estetycznie zorientowane, analityczne, osobne i dojrzałe „monografie” utworów poetyckich Norwida (jeśli pominąć kilka drobniejszych bądź cząstkowych prób przedwojennych).

W omawianym tutaj nurcie dominuje Norwid artysta, estetyk, teoretyk sztuki, w nurcie drugim, gdyby posłużyć się tytułem, *Norwid-myśliciel*. W szczególności – myśl polityczna i społeczna Norwida¹². Bardzo możliwe, że zadziałał tu swoisty przypadek; odkrycie tekstów Norwida z wczesnych lat 60. XIX w. (ze zbiorów rapperswilskich i batignolskich) stało się podstawą podjęcia kwestii, skądinąd żywo wówczas dyskutowanej, stosunku Norwida do powstania styczniowego. U schyłku życia, jak już wspomniano, podejmując temat jednego ze swych mistrzów, Józefa Ujejskiego, wyczerpująco omawia Makowiecki postawę Norwida wobec Wiosny Ludów.

Podsumowując: to, co Makowieckiego w Norwidzie intryguje najbardziej, to jego osobowość: artystyczna przede wszystkim, ale też polityczna, społeczna, etyczna, po prostu – ludzka. Szukając Norwidowego poglądu na świat człowieka, sztukę nie pomija badacz danych bezpośrednich, dyskursywnych (korespondencja, publicystyka), zdaje się jednak uważać, że najpełniejszy jego wyraz zawarty jest w tym, co dla twórcy najistotniejsze – w samych dziełach, w szczególności w tych wysoce artystycznych. Tam, zdarza się „dopełnienie”. Wyrasta to z przekonania, że idee „żyją” w dziełach sztuki: literackich, plastycznych, nawet muzycznych, że dzieła sztuki coś znaczą.



Uprawiając także krytykę literacką (głównie recenzencką), nie miał Makowiecki cech wojownika-polemisty, jak np. Cywiński czy w znacznej także mierze Wyka. Zawodowo, do czasu objęcia katedry w Toruniu w 1945 roku, był głównie bibliotekarzem, od 1936 roku zastępcą dyrektora Biblioteki UW, w latach okupacji człowiekiem bodaj najbardziej zasłużonym w ratowaniu zbiorów warszawskich. Równocześnie był czynnym uczestnikiem życia kulturalnego (m.in. współpracując

¹² Co znamienne, będący w centrum zainteresowania Makowieckiego *Promethidion* łączy te obie perspektywy: ideologię artystyczną i „narodową”.

z „Marchołem” Kołaczkowskiego, potem redagując „Glossy”). Nasilenie się od 1933 roku dyskusji wokół Norwida przypadło na okres jego wyczerpanej pracy nad monografią „poety–malarza”, dopiero więc w roku 1936 włączył się w jej tok szkicem zasadniczo odstającym od poetyki innych jego prac, będącym jakby „sprawozdaniem z frontu”¹³.

Tekst to, zgodnie zresztą z polityką redakcyjną „Marchoła”, zwarty, żywy, przy swej publicystyczno-literackiej aktualności osadzony w kontekście całościowego widzenia kultury. Pełniej ujawnia się tu mniej znane oblicze Makowieckiego, widoczne już po części w pracy o Norwidzie wobec powstania – wyrafinowanego ironisty, felietonisty, polemisty. Spośród batalii (w tytule w liczbie mnogiej) wybrał dwie: waleńską bitwę Wasilewski – Cywiński, a także wywołany również przez Wasilewskiego spór wokół *Poganki* Żmichowskiej i Norwida jako rzekomo głównego jej bohatera. Spójrzmy na początkowe akapity:

Istniał niegdyś mit o wulkanach i wulkanicznych wstrząsach, głoszący, że to giganci przywaleni skałami i ziemią wstrząsają co raz podziemnym gruntem, burząc stawiane nad nimi domki ludzkie i otwierając wciąż nowe przepaście. Takim gigantem w naszej literaturze musiał być Norwid, bo i pochowany został pod gradami szyderstw, zasypyany piachem obojętności i wciąż nowe wywołuje wstrząsy, rozwalając domki łatwych syntez¹⁴.

„Wymownymi dowodami” „wulkanicznego charakteru jego spuścizny twórczej” są dla Makowieckiego m.in. proces Miriam – Pini¹⁵, „kampania książkowa Wasilewski – Cywiński; spór o portret Norwida w *Pogance* (Wasilewski – Boy-Żeleński) długi poczet studiów, przyczynków i odkryć rękopiśmiennych [...] wreszcie echa Norwida w poezji młodych (Czechowicz, Piechal, Dobrowolski)” (332).

Żartobliwa tonacja wstępu nie zmienia faktu, że otrzymujemy tu rzeczową i obiektywną relację, zwłaszcza w odniesieniu do *Norwida* Wasilewskiego. „Dużo tam błędów i nieporozumień, ale jest parę bystrych wejrzeń w gąszcz zagadnień twórczości Norwida” – stwierdza Makowiecki. Negując tezę o „pesymizmie [poety] wobec sztuki”, pisze:

Jak to? A *Promethidion*? O sztuce dla Polaków? Rzecz o Wolności słowa? A nawet wiersze młodzieńcze? Czyż nie jest Norwid właśnie największym – przynajmniej u nas – czcicielem sztuki, a także czcicielem słowa – oczywiście, „zwolonego”? [...] Nie pesymizm znamionuje estetykę Norwida, ale – heroizm (332).

Patosowi tej wypowiedzi towarzyszy zaraz potem przy innej kwestii chłód konstatacji: „trudno o dowody większego niezrozumienia. Kąt rozwarcia kierunku sądów krytyka i kierunku twórczości poety wynosi tu pełne 180 stopni”. Ale dalej:

¹³ T. Makowiecki, *Z batalii...*

¹⁴ Tamże, s. 331. Kolejne przytoczenia z tego szkicu lokalizowane będą tylko przez podanie strony w nawiasie.

¹⁵ Przebieg i okoliczności tego najgłośniejszego u nas sporu wydawniczego szczegółowo omawiam w książce *Składanie pieśni. Z dziejów edytorstwa twórczości Cypriana Norwida*, Kraków 1997, s. 68–125.

„Przecież poeta wciąż głosi [...]”. O pasji krytyka świadczyć się zdaje tu (i dalej) niepoprawna lub skrócona pisownia tytułów utworów Norwida (*Fortepian*), emocjonalna retoryczność składni.

Negując przypisywanie Norwidowi „skłonności do patrzenia z góry na ludzi, zwłaszcza na twórców współczesnych”, krytyk pisze:

Wystarczy może w odpowiedzi zacytować wiersze: *Bema pamięci rapsod*, *Do Emira Abdel Kadera*, *Do Johna Browna*, *Na zgon ś.p. Gajewskiego* i przypomnieć kult poety dla Chopina (*Promethidion*, *Fortepian*) dla Słowackiego [...] dla Cieszkowskiego (333).

Uczuciowe zaangażowanie piszącego widać też w tonie reakcji na przywoływane, błędne opinie:

Skądże więc wzięło się to dziedzictwo mazurskie, które autor nazywa nawet jedynym kapitałem poetyckim Norwida? [...]

A zatem, wiązał się poeta czy nie wiązał z ludźmi i krajem dzieciństwa? (333)

Wskazując wewnętrzne sprzeczności sądów autora, Makowiecki nie bez subtelnej ironii, stwierdza:

Wy tłumaczenie tyłu spornych spraw znajduje się na str. 206, gdzie Wasilewski pisze o Norwidzie: „nie ma u niego takiego twierdzenia, dla którego nie znaleźlibyśmy obok zaprzeczenia. I po tym właśnie się poznaje, że mamy do czynienia z artystą”. Trzeba dodać, że z tego względu nie tylko poeta, ale jeszcze bardziej jego krytyk jest – niepospolitym artystą. (334)

Nie o zbijanie błędnych opinii idzie głównie eseście, zmierza on bowiem do odsłonięcia głównych przyczyn porażki krytyka. Widzi je po pierwsze w „błędym założeniu metodycznym”, „że najlepiej poznaje się ludzi, póki są młodzi, i że zasada budowy psychicznej nie zmienia się z wiekiem”. „Mocno ryzykowne to zdanie” – stwierdza Makowiecki, wiążąc je z ówczesną modą na „młodzieńczość”¹⁶, owocującą na płaszczyźnie badań literackich m.in. tym, że „wciąż jeszcze najbliższy, najślabszy wierszyk Mickiewicza z wiosen kowieńsko-wileńskich bardziej jest znany, poznawany i uznawany niż najgłębsze, najpoważniejsze osiągnięcia z lat paryskich” (334).

Zgodnie z tą modą (i zasadą) Wasilewski „kilkunastu drobnym wierszom z 5 pierwszych lat poświęcił trzy razy więcej uwagi i miejsca, niż olbrzymiej, wysiłonej pracy pisarza i myśliciela w ciągu 38 dojrzałych lat” (334) i w rezultacie „musiał się omylić o cały dorobek twórcy Norwida dojrzałego” (335). „Drugi grzech” Wasilewskiego wypływa, zdaniem recenzenta, z „zapatrzenia się” autora w wizerunek Norwida-dandyśa, w „jego wczesny autoportret, groteskę piórkiem podpisaną: «*dolce far niente*»” (335). „Oczywiście – konstatuje Makowiecki – Norwid był kie-

¹⁶ „A moda ta panuje nie tylko w stroju, w typie życia czy... w stylu literackich polemik, jest o wiele głębsza. Ona to w psychologii głosi, że z kompleksów dzieciństwa prawie nie sposób się wyzwolić [...] – w polityce apoteozuje wszelką «giovinezę»” (334). „Giovinezę”, tak bliską, dodajmy, z jednej strony bojówkom Mussoliniego czy dziarskim chłopcom u Witkacego, z drugiej zapewne, ferdydurkicznym Młodziakom.

dyś takim, był także kiedyś uczniem gimnazjum, zapewne kiedyś jeszcze bawił się z krzesłem w koniki – ale, cóż tego?” Stąd „pisząc o Norwidzie całym trzeba ogarnąć całość”, a ponadto

może krytyk uważać Miriama za brązownika, ale nie ma podstaw, by odbrażowywać wrażenia Szynclera czy S. Geniusza¹⁷ gdy bowiem kreślili oni swe wizerunki nie było kultu Norwida; przeciwnie, było lekceważenie i niechęć. Opuszczony i zaniedbany snuł się po ulicach Paryża a potem dogorywał na barłogu w domu Św. Kazimierza (335).

Polemikę rozszerza Makowiecki, co charakterystyczne, także na innych „anty-brązowników”, wchodzących na szlaki wydeptane przez Boya-Żeleńskiego:

Gdy więc ludzie obcy i obojętni (choćby i Hodi Tokarzewicz) spostrzegali w nim [Norwidzie] wtedy właśnie pobłyski prawdziwej wielkości, może by odbrażowiacze różni ostrożniej zabierali się do swej roboty (335).

*

Makowiecki-norwidolog nie miał – w istocie – wrogów. Bardzo cenił go tak oszczędny w pochwałach Borowy, podobnie Stefan Kołaczkowski. Sam Makowiecki w polemiki się nie wdawał, komentowany tu esej należy do wyjątków. Omawiając dalej polemizującą z Wasilewskim publikację Cywińskiego¹⁸ i jej nie oszczędził, jako trafnej, ale „nie bez grzechu [irytacji] poczętej”. Makowiecki nie wystąpił od razu, w istocie niejako podsumował toczącą się wokół Norwida wielomiesięczną „batalię”, prezentując jeden z głównych jej frontów. Polemika z Wasilewskim była natury zasadniczej, o pryncypia w rozumieniu Norwida, natomiast uczyniony w końcowej partii esaju przytyk Cywińskiemu („odpowiedział workiem wszelkiej erudycji”, walcząc nie tyle o „gwiazdzisty diament” Norwida, co raczej z „falszywym szkiełkiem” Wasilewskiego), nie był bodaj bez związku z faktem, że tenże wcześniej kilkakrotnie, z właściwym sobie temperamentem, zaatakował trafność ujęcia przez Makowieckiego stosunku Norwida do powstania 1863 r. jako aprobaty tegoż.

Prawda, że to Makowiecki niejako sprowokował dyskusję, wyolbrzymiając rzekomą legendę o krytycznym ustosunkowaniu się Norwida, sam próbował rzecz wycieniować, ale uczynił to niezbyt fortunnie i klarownie: że to niby Norwid był krytyczny wobec konkretnych realizacji, ale nie zasadności czy idei powstania. W istocie, spór w znacznej mierze był o słowa, w pewnej mierze chyba wynikał z mało, jak się zdaje, usprawiedliwionych podejrzeń Cywińskiego, że poglądy Norwida są tu naginane w duchu sanacyjnej „idei niepodległościowej”.

Swoistym zwornikiem artystycznym konfrontacji obu krytyków stała się interpretacja niedawno odnalezionego (wydanego w r. 1925 przez Szmydtową)

¹⁷ W istocie chodzi o Mieczysława Geniusza.

¹⁸ *O gwiazdzisty diament Norwida*, Wilno 1935. Gwałtowny spór, dzielący politycznych sojuszników (Cywiński wiele publikował w „Myśli Narodowej” Wasilewskiego) miał swe liczne przedłużenia na łamach prasy, zaangażowało się weń wielu krytyków (szerzej piszę o tym w pracy: *Uczeń i znawca. Stanisław Cywiński wobec Norwida*, „Studia Norwidiana” 12–13: 1994–1995, s. 91–135).

wiersza *Święty-pokój*. Cywiński miał chyba rację, uważając, że ogólna wymowa utworu jest ironiczna (krytykująca płonne nadzieje Polaków, iż wkrótce już będzie „słońce i harmonia”), że nie mamy tu do czynienia z gloryfikacją czynu i „ducha” powstańczego, jak uważała wydawczyni wiersza, Kridl i, zasadniczo biorąc, Makowiecki, choć w jego opinii znalazły się też słowa o gorzkiej świadomości poety, iż „droga jeszcze daleka”. Sędziwy już wtedy, ale obdarzony znanym polemicznym zapalem Wasilewski odpowiedział Makowieckiemu na łamach „Myśli Narodowej”¹⁹ i godnie, i zgryźliwie nieco, szczególnie zirytowany opinią końcową, że cała rozlegle omawiana przez niego historia „Norwid w *Pogance*” w przyszłej monografii Norwida zasłuży co najwyżej na dwa wiersze komentarza petitem.

•

Rodzi się tu pewna zagadka: omawiając formy aktualnego (ok. 1935 r.) podejścia do Norwida, ironizuje Makowiecki skrajne bieguny: niefrasobliwość i nieodpowiedzialność rodzącą „domki łatwych syntez” i szumne „zarysy”, ale też, co bardziej może zaskakiwać (zważywszy na charakter jego wcześniejszych prac), nadmierną skrupulatność, kiedy to „mozolna, żarliwa, długoletnia egzegeza wszelkiego skrawka tekstu chowa ledwie odgrzebanego Norwida, odsuwa go z oczu ogółu do skrytek dla znawców-wyznawców”. Stąd „współczesne ujęcie twórczości Norwida i ukazanie go w całej żywej wielkości staje się koniecznością” (335–336).

Tutaj – choć nie wprost – jakby wskazywał głównych bohaterów swego eseju jako w pewnym względzie realizatorów takich skrajnych postaw. Czyni to może nawet z pewną przesadą, bowiem pisząc już o nich „imiennie” przyznaje i Wasilewskiemu szereg – mimo błędzenia – „byстрыch wejrzeń” i Cywińskiemu – „rzeczywiście znaczną znajomość Norwida” i rację w zdecydowanej większości kwestii merytorycznych.

Takie uwyrażnienie kontrowersji krytyków zdaje się coś mówić. I w samym bowiem Makowieckim mamy niejako dwie tendencje (natury): kogoś wręcz drobiazgowego w analizie i ostrożnego w „rzeczach sądu”, nazbyt nieraz nawet sumiennego, a zarazem kogoś, kto ma całościowe i własne widzenie sztuki i rzeczywistości, i zawsze, nawet w kwestiach drobniejszych, zmierza do syntezy, osadzania poczynionych obserwacji w ramach pewnego procesu rozwojowego, całości intelektualnej czy duchowej.

Jego studia dają więcej, niż obiecuje tytuł; nawet w drobiazgach potrafi włączyć dokonane spostrzeżenia w kontekst ciągu rozwojowego twórczości, całościowego widzenia poety czy dziejów jego recepcji²⁰. Jeśli bierze określony utwór czy temat, to nigdy nie poprzestaje na autonomicznym oglądzie formalistycznym czy ideologicznym. Obudowuje analizę siatką danych kontekstowych. W każdym momen-

¹⁹ *Na widowni*, „Myśl Narodowa” 1936, nr 4.

²⁰ „Już około 1860 w całej emigracji powszechnie cieszył się Norwid (o ile wyrażenie to nie jest bolesną ironią) opinią niezrozumiałca w piśmie, mimo jasności mowy, a nawet mimo piękna «męskiego krasomówstwa»” (*T.T. Jeź a Norwid...*).

cie i aspekcie interpretacji wyczuwamy doskonałą znajomość przedmiotu, opartą na rozległych pracach przygotowawczych i dogłębnych przemyśleniach.

Z „urodzenia”, usposobienia, miał Makowiecki, jak się zdaje, naturę odkrywcy, własną drogą poszukującego oryginalnych rozwiązań i budującego swoiste metody docierania do nich. Gdyby rozważyć rzecz w kontekście znanego, sformułowanego przez Jana Błońskiego rozróżnienia krytyków, w ich stosunku do przedmiotu krytyki, na „zdobywców” i „oblegaczy” – Makowiecki, mimo wrodzonego instynktu zdobywcy, w praktyce badawczej bliższy jest jednak „oblegaczom”. Jest to praktyka otamowana (z dobrymi rezultatami poznawczymi) i „psychologicznie”, osobowościowo (skromność), i metodologicznie (solidność, rzeczowość, skrupulatność, analityczność), i zapewne nawet etycznie (postulat szukania prawdy). Staje się więc krytyk w norwidologii (zresztą nie tylko) jednym z głównych promotorów takich badań analitycznych, które czynione są z jasną świadomością ich, z jednej strony, ograniczeń, z drugiej możliwych i oczekiwanych konsekwencji poznawczo-syntezytycznych. Upraszczając: nie interpretuje bez dokładnych badań szczegółowych, ale też, nigdy nie poprzestaje na tych ostatnich, na ich nagiej i biernej prezentacji.



Elegancja i subtelność. Cechowały go, jak poświadczają przyjaciele i współpracownicy – w życiu codziennym i zawodowym. Widać to też w tekstach. Prawie nie znajdujemy w nich określeń szorstkich, topornych, nawet w polemicznym i nieco złośliwym omówieniu „batalii o Norwida”. Będąc (niejako zatajonym) poetą, nie był Makowiecki badaczem-literatem, popisującym się eseistycznym wdziękiem frazy, paradoksu. Podobno, jak stwierdza m.in. Dokurno, także styl jego wykładów daleki był od kwiecistości: suchy, rzeczowy, rwany; nawet przytaczając Słowackiego, nie recytował. Całe stronicze jego studiów mają też taki rzeczowy, dyskursywny charakter, sporo w nich (zwłaszcza we wcześniejszych) także metatekstowych, racjonalizujących wywód wtrąceń. W pracy doktorskiej najwyraźniej: pełno w niej zastrzeżeń, napomknień o tym, co „należy” stwierdzić, dodać czy zaznaczyć, sporo jest też dość kategoriycznych sądów i domniemań z zakresu psychologii twórczości (typu: „musiało...”). Rzeczowość i „merytoryzm” dominuje jednak zawsze – nawet w krytycznej publicystyce. Ufundowane są one na postawie analitycznej, niejako przyrodzonej przeciwnikowi konstruowania pospiesznych syntez. Nigdy jednak Makowiecki, jak już powiedziano, nie poprzestaje na analizie, zawsze zmierza do uogólnienia, wprowadzenia bieżących rozważań i poczynionych spostrzeżeń w szerszy kontekst, i wtedy, zazwyczaj w końcowych partiach szkiców (czy ich części), zmienia się jego język krytyczny, staje się bogatszy, bardziej obrazowy. Wspomniany kontekst bywa dwójaki – przede wszystkim to kontekst pozostałej twórczości poety. Gdy badacz zajmuje się młodzieńczymi wierszami – wskazuje tendencje i zapowiedzi, które mają się rozwinąć czy ulec modyfikacji w twórczości późniejszej. Gdy pisze o Norwidzie dojrzałym, z lat sześćdziesiątych, nie zaniedbuje wskazania precedensów; podobnie ukazaniu swoistości przełomu światopoglądowego i artystycznego poety z okresu

Wiosny Ludów dobrze służy tło wcześniejsze. Konteksty inne – poza ogólnocywilizacyjnym – to zazwyczaj pomysłowe analogie z domeny innych sztuk, obrazujące i uwydatniające charakterystyczne cechy struktur poetyckich Norwida.

Zasadniczym odkryciem Makowieckiego w sferze poetyki Norwida jest dostrzeżenie wieloelementowości i wielobrzmiowości (polifoniczności) licznych istotnych jego dzieł; szczególnie podkreśla tę właściwość w mistrzowskich ujęciach struktury *Fortepianu Szopena* i *Promethidiona*, a także w będącej rezultatem krytycznego dialogu z Ireną Sławińską analizie dylogii dramatycznej *Tyrtej – Za kulisami*. W „intymnej przemowie do Chopina” uwydatnia m.in. jej dialogową formę (właściwą też „ogromnej ilości utworów poety”), wprowadzenie „słów obcych” (strun, Cnoty), falującą, zmienną różnaitości instrumentacji głoskowej, podskórnego rytmu sylabotonicznego, „grę zsuwanych i rozsuwanych akcentów”, wreszcie „melodie zdaniowe” („nie sposób jest prawie uchwycić, na czym polega kanon melodyjności tego wiersza, a zarazem przyznać się musi, że jest bardzo melodyjny”; 126). Dylogię *Tyrtej – Za kulisami* cechuje z jednej strony intelektualizm, z drugiej – „bogactwo, barwność poetyckiej i teatralnej wizji” (61), „współgranie dwóch stylów: klasycyzmu i późnego renesansu czy baroku” (62), co sprawia, iż jest to „niezmiernie bogaty, jeden z najbardziej polifonicznie zbudowanych utworów literatury polskiej” (61).

Szczególnie rozbudowany, pomysłowy i klarowny aparat opisu stworzył Makowiecki w rozbiorze *Promethidiona*, jakby w odpowiedzi na jego strukturalną złożoność, „wielką różnolitość”, „niespokojną różnorodność”. Mamy tu wyróżnienie aż czterech szeregów „elementów [„soczewek”, „czynników”] rezonansowych”, „amplifikatorów” i „sposobów przybliżeń” (od tematycznych – poprzez tytuł, dedykację, wstęp – motta i przypisy – po wyróżnienia graficzne, jak „najściślej związane z treścią”). Wskazana różnorodność „nie ma charakteru zlepkę, ale różnorodności strukturalnej, w której różnym elementom, jak wstępy, motta, przypisy, akcenty itd. przypadają różne funkcje. Różnorodność jest tutaj w znacznej mierze – zróżniczkowaniem” (14).

„Znamienne cechy kompozycyjne” poematu „odpowiadają pewnej właściwości stylu, która [...] jest dla Norwida niezwykle ważna i znamienna”:

Właściwość ta polega na otaczaniu jakiegoś jądra treściowego (obrazu, słowa, gestu) obfitym mięszem (opisów, rozważań, uwag ubocznych itd.), łupinami, przez które trzeba nieraz z trudem się przełamać i przegryźć, nim dojdzie się do właściwej ukrytej pestki, zazwyczaj prostej i dojrzałej. Trzeba się zastrzec, że ta metoda kompozycyjna nie ma nic wspólnego z dążeniem do efektownej pointe’y, choćby z tej prostej przyczyny, że owa pestka Norwidowa daleka jest od efektownej niezwykłości, prawie zawsze bywa właśnie zwykła i prosta.

Plastyeczność, zmysłową jakby dotykalsność konceptu krytycznego z „rezonatorami” uzyskuje krytyk poprzez (typowe dla niego) sięgnięcie do analogii:

Instrumenty muzyczne oparte na dźwięku strun muszą mieć pudła rezonansowe, czy to będą pudła skrzypiec lub wiolonczeli, czy akustyczne skrzynie fortepianów. Nie potrzebują takich opraw echowych flety czy kłamety. Pewni pisarze w swych dziełach podob-

nie stwarzają wnętrza rezonansowe. Z ostatnio najslawniejszych należałoby wymienić choćby Conrada. Jego zawile kompozycje, cofanie akcji o szereg lat, wstępy, epizody, liczne opisy itp. tworzą wielkie tło akustyczne, na które autor rzuca potem krótką pieśń, ale ona wtedy huczy i wstrząsa całym bogactwem tonów poprzednio nagromadzonych. Podobnie komponuje Norwid. [...] By przejść od przenośni do konkretnego, zważmy np. ile poeta potrąca tonów w *Fortepianie Szopena*, jak przerzuca się od muskania klawiszów, pieśni złotopszczołej aż do wizji szarży kozackiej, aby wreszcie pełnią chichoczących dźwięków mogły wybrzmieć trzy słowa ostatnie: „Ideał sięgnął bruku”. Tak w olbrzymiej większości komponuje Norwid swoje utwory liryczne, epickie czy dramatyczne; nie na akcję, fabułę i nie na opis kładąc główny swój akcent twórczy (9–10)²¹.

Prace Makowieckiego cechuje zwartość, lapidarność, samodzielność; bardzo rzadko spotykamy u niego rozległe przytoczenia tekstów Norwida, jeszcze rzadziej – opinii badaczy. Jedną z metod, zwłaszcza we wcześniejszym okresie, jest budowanie elementów własnego wywodu oparte na sztuce „mikrocytatu”.

Oto pieśń skowroncza i śpiew słowików, klekot bociana i kwilenie ptaków „na wół zbudzonych promieniem jutrzeńki”, i rozmowy prowadzone „ze świętym uśmiechem”. Dalej znajdziemy [we wczesnych wierszach – M.B.] całą skalę wrażeń jeszcze cichszych, jeszcze bardziej nieuchwytnych: szum drzew dalekich, brzęczenie komara, świt, kiedy „opadająca rosa po krzewach szeleści taktami”, cieniuchny pisk drewek spalających się na kominku, a wreszcie: szmer ram drewnianych, toczonych przez robaki²².

Ta częsta dawniej (i w nieumiejętnych rękach prowadząca czasem do oplakanych rezultatów) technika „konkordancyjna” czy „mozaikowa”, powszechna i mistrzowska w komentarzach Miriama, nierzadka i udatna u Borowego czy Cywińskiego, w późniejszych tekstach Makowieckiego ulega ograniczeniu – cytaty, źródła tekstowe przechodzą w zazwyczaj udane i nie wymagające cudzysłowu parafrazy bądź w dyskurs już w pełni własny, choć wierny wobec pierwowzoru. W interpretacjach najpóźniejszych, przy całej ich poznawczej solenności, ma też krytyk na oku wzgląd dydaktyczny, pozwala sobie na obszernie nawet parafrazy-streszczenia, uprzystępniające złożone sensory utworu, ale też – co nie mniej ważne – przenoszące też coś z jego atmosfery. Najwyraźniej widać to w rozbiórce *Fortepianu Szopena*, a więc na terenie, zważywszy na subtelną, delikatną dykcję poetycką, najbardziej ryzykownym. Pozwólmy sobie, na zakończenie niniejszych uwag, na przykłady obszerniejsze, pamiętając, że rozproszony dorobek Makowieckiego nadal czeka na zebranie i przypomnienie.

Oto „podsumowanie” wstępnej części poematu:

Wszystko to wskrzesić ma w nas poczucie kruchości, cenneści, bezcenneści – tych chwil i tego gasnącego cienia. Jedną tylko rzecz dobywa poeta z mroku nieokreśloności, ale za to skupia na niej całą uwagę: rękę Chopina, rękę białą, alabastrową, piękną i delikatną, długą jak strusia pióro, która w swych chwiejnych dotknięciach miesza się w oczach z klawiaturą białą

²¹ Pomysły interpretacyjne Makowieckiego podjął i twórczo rozwinął S. Sawicki we wstępie do: C. Norwid, *Promethidon*, Kraków 1997.

²² *Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę*, s. 12.

ze słoniowej kości. – Drugim więc celem tych wierszy jest zmieszanie, złączenie, stopienie ze sobą w naszych oczach, w naszym odczuciu tej ręki i tych klawiszy.

Po wywołaniu wizji Chopina, po otoczeniu go aureolą smutku, piękna, dostojeństwa i prapolskości przesunął poeta niepostrzeżenie poprzez medium rąk ową aureolę na fortepian, w którym zamknięte zostały ostatnie „niedośpiewane” chęci umierającego. Instrument staje się w naszych oczach relikwiarzem. [...].

Czarodziejstwa tej przemiany dokonał Norwid kładąc tłumiki na wszelkie wrażenia zbyt wyraźne. W świecie barw ukazuje się tylko alabastrowa białość ręki stapiającej się z klawiaturą z kości słoniowej, a poza tym tylko dni – blade jak świt i Hostia biała, którą „przez blade widać zboże”. W świecie dźwięków – życie „szepcze”, struny trącając się „szemrzą z cicha”, ton „mówi w echach”, doskonałość gdy rzekła, to tylko „rzekła do siebie”, a, spór dziecięcy klawiszów również „szemrze”. W tej ciszy słyszymy dotknięcie pojedynczych strun. I nawet w tych dotknięciach przerzucił poeta czar melodii z osoby muzyka na fortepian. Gdy bowiem motyw muskania strun pojawia się pierwszy raz, gdy wiąże się z duszą mistrza podobną do upuszczonej liry antycznej – poeta pisze o rozmowie jej czterech strun (tyle miała lira), „trącają się po dwie – po dwie”. W zakończeniu wstępu struny – nie liry już, lecz fortepianu – będą zamierać we współdźwięczących oktawach i kwintach: „trącając się z cicha po ośm – po pięć”. Czar przesunięcia został dokonany.

Oto obraz Warszawy:

Czterokrotnym „patrz”, czterokrotnym „oto”, parokrotnym „widzę”, wielokrotnym cza-sem terazniejszym – wskrzesza poeta w oczach czytelnika: dzisiaj i tu. Jakżeż zmienia się koloryt barw, przede wszystkim blasków: Warszawa „pod rozplomioną gwiazdą dziwnie jaskrawa”, wprawdzie „bruki głuche i szare i Zygmuntowy w chmurze miecz”, ale ileż ruchu! („z zaułków – kaukaskie się konie rwą, jak przed burzą jaskółki, wyśmigając... po sto, po sto”). Horyzont wiersza coraz się zwęża, zaczął poeta od całej Warszawy pod gwiazdą rozplomioną, narzucił parę rysów ze Starego Miasta, najznamienniejszych dla stolicy, by z zaułków wybiec razem z szarą kozacką na Nowy Świat i tam skupić całą uwagę na pałacu Zamoyskich. Oto „gmach zajął się ogniem, przygasł znów, zapłonął znowu”. Widzimy falowanie płomieni, czas terazniejszy podawany jest w zdjęciach sekund, by na tle pożaru nagle ukazać główny fakt: – „I znów widzę, acz dymem oślepiam...”.

Oto wreszcie, eksplikacja sensu zakończenia poematu, nadal wzbudzającego namiętne spory interpretacyjne:

Po dramatycznym, rozpaczliwym obrazie następuje całkowity odskok tonacji. Poeta uderza w sądne pienie, lecz zarazem woła: „ciesz się późny wnuku.” Straszliwym, aż bolesnym zgrzytem dźwięczy w tym miejscu apel do uciechy. I w tej tonacji przeraźliwej ironii i szyderstwa formuluje poeta dwie tezy, którymi zamyka ostatecznie całość. Ciesz się – gdyż jękły nawet głuche kamienie, ciesz się, bo nawet martwe przedmioty odezwały się, a za jaką cenę, o tym ty „późny wnuku” wiedzieć nie będziesz. Ta nagła zmiana punktu widzenia, owa „Froschperspektive”, spojrzenie od strony kamieni i ich zysku – pociąga za sobą drugą tezę, chichoczącą jak bies. „Ideal sięgnął bruku”, programowe hasło różnych teoretyków spełniło się w naszych oczach tragiczną karykaturą: doskonałość zeszała oto na poziom ziemi, na poziom zwykłości, sięgnęła bruku. Cóż ze przy tym zginęła – ale spełnił się program – ciesz się więc! [...]

Po obrazie wzrokowym upadku fortepianu nastąpił wyższy, silniejszy obraz dźwiękowy druzgotanego instrumentu; po wrzasku dysonansów nastąpił trzeci etap: dysonans uczuciowy, zgrzyt żelaza po szkłe, straszliwy zgrzyt ironii. Przerzucenie się do tonacji szyderstw ma więc tu podwójny sens artystyczny: stwarza gorzki dystans autora do opisanych przed chwilą wydarzeń, a zarazem gwałtownym przeskokiem uczuciowym i dysonansem ironii zamyka wrażeniowo obraz roztrzaskującego się fortepianu. Dynamicznej, rwącej melodii ostatniej części nie mógł poeta zamknąć poważnym, majestatycznym akordem; musiał go urwać – zgrzytem.

Remarks on Makowiecki - Norvidian Expert

Abstract

Norwid is alive in Tadeusz Makowiecki's research (1900-1952) over the whole time of his scholarly activities, from the period of studies to posthumously published dissertation entitled *Norwid a rok 1848 (Norwid and the Year 1848)*. Personal relationship of the researcher and the poet is hardly explicit, however Makowiecki's constant and strong fascination both with the poet and his work is permanently present, and even in the most scholarly texts this fascination, or a kind of male alliance and spiritual kinship, is transparent. Faithful to the poet as a critic, Makowiecki was most efficiently faithful "in deed", as a searcher of unpublished works, a defender of the poet's good reputation, and a member of a rescue team that after the Warsaw Uprising sought Norwid's manuscripts and graphics. What Makowiecki was intrigued with most in Norwid was his personality: primarily artistic, but also political, social, ethic; simply human. Without ignoring direct data (correspondence, journalism), the critic seems to claim that this human aspect is most vividly encompassed in Norwid's very works, especially those highly artistic. The root of such claim is the conviction that ideas "live" in literary, artistic and musical pieces; that works of art mean something. Makowiecki most willingly analyses boundaries of poetry and aesthetics (other arts), and in the spirit of *Promethidion* and *Fortepian Szopena (Chopin's Piano)* poetry and ideology of art and national deeds. The aesthetic motif is emotionally closest to him. Before focusing on Wyspianski, a poet-painter, Makowiecki reconstructed Norwid's views on art (mainly poetry); before focusing on the link between music and poetry, he investigated it in the interpretation of *Fortepian Szopena*. Analyses of Norwid's ideology, the world of his ethical, social, political and religious views resulted from discovering a natural connection of those areas with the poet's aesthetics, and from the obligation to reconstruct and save ideals. In his research outlook, Makowiecki, while undertaking even the least significant and minor issue, heads towards "the core" that is the characteristics of the poet's creative personality, or its realisation such as a particular literary work, stylistic peculiarities or the world of ideas, for example in the study entitled *Norwid - myśliciel (Norwid - Thinker)*. What was ascertained in his studies remains valid, similarly to Norwid's poems and dramas, which continue to be a model of analytical precision and pertinent interpretative generalisation.