

WIESŁAW RZONCA

Emocjonalizm czy symbolizm Norwida? Dyskusja z ujęciem liryki autora *Vade-mecum* przez Danutę Zamącińską

Uwarunkowany przemianami politycznymi sprzed lat dwudziestu kryzys paradygmatu romantycznego w Polsce wiąże się z przemianami natury historycznoliterackiej, pozwalającymi na czytanie Cypriana Norwida bez użycia narzędzi, które przez dziesięciolecia jawiły jako niezbędne. Należy do nich emocjonalizm — tak charakterystyczny dla epoki, o obliczu której stanowiła ekspresja Ducha i poetyckiego „ja”.

Odwołanie do ustaleń Danuty Zamącińskiej uzasadnia się, po pierwsze, tym, że jej silnie nacechowany metodologicznie szkic *Poznanie poezji Norwida* (zawarty w książce *Słynne — nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*¹) stanowi jedną z najważniejszych wypowiedzi lat osiemdziesiątych XX wieku dotyczących dojrzałego dzieła autora *Vade-mecum*; po drugie zaś tym, że analityczne uwagi Zamącińskiej, charakteryzujące warstwę poetyckiego obrazu, są pośrednią prezentacją Norwidowego symbolizmu. Symbolizm ów zdaje się decydować o nieromantyczności poety. Pozwala dostrzec w Norwidzie twórcę, którego warsztat artystyczny należy do estetyk drugiej połowy XIX wieku².

Artykuł Zamącińskiej otwiera odwołanie do Zofii Stefanowskiej, konkretnie zaś do dychotomii sugerującej, że jako czytelnicy poezji mamy do wyboru albo ogłód mikrokosmosu danego utworu, albo skupienie na jego związku z historią — „przebie-

¹ D. Zamącińska, *Słynne — nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Warszawa 1985. Dalsze odwołania do szkicu pomieszczonego w tej książce lokalizuję w tekście głównym.

² Potrzeba „europeizacji” struktur historycznoliterackich zmusza do traktowania Wiosny Ludów jako cezury zamykającej romantyzm. Zresztą po roku 1850 nie powstawały na ziemiach polskich ani na emigracji dzieła, które decydowałyby o obliczu epoki Byrona i Mickiewicza.

giem historycznym” (s. 59). Zamącińska zdecydowała się na lekturę bezpośrednią, „omijającą” ustalenia norwidologii. Jej wybór miał niebawem okazać się sprawą metodologicznego nowatorstwa. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych uległa intensyfikacji recepcja myśli poststrukturalistycznej i związek utworu literackiego z historią (jak np. u Hydena White’a) przedstawiono jako typ narracji historiograficznej, zaś samo „wyjaśnianie” dzieła artystycznego stało się — czynionym dla poznawczej wygody — utożsamieniem go z określoną ramą³ ideologiczno-ikonograficzną typu „powstanie listopadowe”, „powstanie styczniowe”, „Wiosna Ludów”, byronizm, mesjanizm, patriotyzm itp.⁴

Zamącińska zdaje się zatem w pełni świadoma tego, że mamy do czynienia z mikrokosmosem i makrokosmosem tekstu (do którego rzeczony ramy należą). Z jej rozstrzygnięć, które kazały badaczce zrezygnować ze „sługi pokojowego” (znanego z Norwidowego wiersza *Ciemność*), wynika, że tekst poetycki — z natury rzeczy przecież nacechowany symbolistycznie — nie powinien być ideologizowany. Opatrzanie ramą pozbawia go mocy estetycznej. Mimo analityczności czytania autorka nie wyzbywa się jednak rzeczony ramy. Decydując się na „poetę emocji — nie intelektu” (s. 61), zdradza swoje uwikłanie w sprawę pseudohistorycznej przynależności całego Norwida (również jako autora dzieł z lat 1857–1883) do romantyzmu, tj. do epoki, w wypadku której (co najmniej od Mickiewiczowskiej *Ody do młodości*) dominująca była antynomia: intelektualistyczny racjonalizm — subiektywistyczny emocjonalizm. „Wmawiamy mu obiektywność i stałą obiektywną postawę” — powiada Zamącińska (s. 62), mając niejako pretensję do Alicji Lisieckiej jako autorki książki *Norwid — poeta historii*⁵, że według niej twórca piszący dla „późnego wnuka” był poetą „głęboko intelektualnym” (zob. s. 61). Patrząc z perspektywy XXI wieku, nietrudno dostrzec archaiczność omawianego tu sporu. Norwid bowiem jest pisarzem historii, powiedzieć można, wielokrotnie. W tym historii jako poddanego prawom logiki procesu dialektycznych zmian oraz historii jako zwartej epoki cechującej się dominantą światopoglądowo-ikonograficzną. Twórca ten, wychodząc poza roman-

³ Przez „ramę” rozumiem (podobnie jak J. Derrida) klucz interpretacyjny, który stosujemy, omawiając dany utwór.

⁴ H. White jako autor *Tropów dyskursu* mówił o wzorcach tragedii, komedii, romansu, które zależne są od stereotypowych ujęć wydarzeń historycznych. W wypadku literatury polskiej rozumienie zrywów narodowych, postaw patriotycznych itp. silnie zaważyło na dwudziestowiecznej recepcji liryki Norwida i innych poetów XIX wieku.

⁵ Zob. A. Lisiecka, *Norwid — poeta historii*, Londyn 1973.

tyzm, zsyntetyzował⁶ — jak ująłby to Stanisław Makowski — pierwiastki racjonalistyczne i emocjonalne, aby stworzyć dzieło artystyczne nowego typu, dla którego, dodajmy, budulcem są: oryginalnie skojarzone, nacechowane historycznie pojęcie i obraz, zaś koniecznym dopełnieniem — wyobraźnia symboliczna tudzież ogólnohumanistyczna wrażliwość czytelnika jego wierszy. Bezpodstawność czy też pozornosc sporu Lisieckiej i Zamaćńskiej o Norwida wynika stąd, że racjonalizm i emocjonalizm, mimo że ich znaki zawiera dany tekst, dotyczą w istocie recepcji wiersza, nie zaś samego dzieła artystycznego. Tym samym historyzm poety zależy od określonej ramy historiograficznej, którą właśnie czytelnik wykorzysta w trakcie czytania (zestawi z wierszem). Historyzm ów nie jest sprawą danego wydarzenia natury biograficzno-historycznej.

Studium Zamaćńskiej jest bardzo interesujące, gdyż stanowi arenę metodologicznej walki interpretacyjnej tradycji z czytaniem immanentnym, które autorka szkicu postuluje. Jednak mimo deklaracji, że (wbrew Lisieckiej) skupi się na „nienaukowej” lekturze, robi ona daleką „wycieczkę” poza tekst. O wierszu *Pierwszy list co mnie doszedł z Europy* pisze bowiem: „Kompozycja tego tekstu jest wyraźnym śladem i zapisem takiego momentu w osobistych dziejach, kiedy **napór emocji** w sposób istotny powoduje zrujnowanie misternego **systemu przemysłu**” (s. 64, podkr. — W.R.). Jak w klasycznym dziele reprezentującym psychologizm w badaniach literackich światopogląd i emocje stanowią dwa podstawowe elementy komunikatu artystycznego. Użyteczności tego modelu interpretacji nie można kwestionować, gdy chodzi o nacechowane politycznie utwory Adama Mickiewicza (np. *Konrad Wallenrod* czy *Dziadów* cz. III), jeśli idzie zaś o Norwida (ale też Juliusza Słowackiego jako autora *Beniowskiego* czy *Króla Ducha*) model ten pozwala na eksplorację naukowej (i historycznej) wyobraźni badacza, nie sprzyja na ogół mówieniu o poezji jako o tekście artystycznym.

Zamaćńska może jednak imponować, kiedy interpretuje liryk *Kółko*. Utwór ten traktowano zwykle jako Norwida gwałtowną krytykę („niechrześcijańskiego”) zakłamania relacji międzyludzkich. Autorka przekonująco pisze, że wiersz stanowi „osobliwą percepcję obrazu tańca” (s. 65). Rzeczywiście, jak w przypadku procesu twórczego łączonego z „ojcem” naszego postmodernizmu — Witoldem Gombrowiczem, mogło być tak, że punktem wyjścia stało się urzeczenie (jakkż uniwersalnym)

⁶ Zob. S. Makowski, *Jaki Norwid*, w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986.

obrazem tańczącej zbiorowości, czemu od wieków towarzyszą zwierzenia, czcze komplementy, paraerotyczne figury wpisane w ruchy zbliżonych do siebie ciał.

Odpychają się, tańcząc z sobą lub w zabawie
 Poufnej, kłamią płynnie, serdecznie się zwodzą;
 [...]

 Ręce imając, śliniąc się szczelnym uściskiem⁷.

Ów dynamiczny obraz opatruje Zamaćńska następującym komentarzem: „Podmiotowo, poprzez język, wydobyta faktyczna **obrzydliwość** związków między «najbliższymi» nie zostanie już w tym utworze zniwelowana następnymi **obrazami**. Metonimie kierują **wyobrażnię** w stronę bardziej utartych **znaków** obcości” (s. 65, podkr. — W.R.).

Autorka mówi o „obrzydliwości” relacji międzyludzkich. W opisie wyczuwamy pierwiastki poetyki naturalistycznej. Równie dobrze jednak można by tutaj przypisać Norwidowi urzeczzenie tańcem. Co prawda w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego naturalizm opisu nie jest tak silny, ale oba teksty zdaje się łączyć właśnie fascynacja ludzkim niezrozumieniem, wymijaniem się „człowieczych” intencji. Przede wszystkim zaś fascynacja dynamizmem zbliżeń i oddaleń, szeptów i okrzyków, czułych dotyków i gestów niechęci. Czy u Norwida mogłaby fascynować krytyka nieszczerości? Nie sądzę. Czy w Wyspiańskim fascynuje krytyka zaborcy tudzież (politycznej i duchowej) niemocy Polaków? To literaturoznawcy, mówiąc czytelnikom (reprezentującym zresztą na ogół jedynie obieg szkolny), „co poeta chciał przez to powiedzieć”, sprowadzają poezję do idei. Czytelnika autentycznego i bezinteresownego zarazem pociąga zwykle estetyczny proces rodzenia się oraz przeobrażania sensu towarzyszącego grze wytwarzanych przez język obrazów.

Zamiłowanie literaturoznawców do określania „istoty” rzeczy i naddanego porządku zdaje się świadczyć o tym, że interpretator nie ufa czytelnikowi. Czytający nie tylko nie w pełni rozumie wiersz, ale też nie potrafi uświadomić sobie, jak szlachetne przemyślenia towarzyszyły poecie, gdy przystępował do przyozdobienia swej głębokiej myśli obrazem poetyckim. Te tutaj karykaturowane „pobożne” życzenia przedstawicieli tradycji literaturoznawczej kłócą się z rzeczywistością (z poszanowaniem której u Norwida — stale poszukującego „odpowiedniego” sło-

⁷ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. I–XI, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971 i n., t. II, s. 84. Dalsze odwołania do tego wydania czynić będę bezpośrednio w tekście. Cyfry rzymskie oznaczają numer tomu, arabskie — strony.

wa — mamy bez wątpienia do czynienia). Nie możemy wykluczać, że przedmiotem fascynacji jest „obrzydliwość” relacji międzyludzkich (wcale nie dobro i naiwnie pojmowane piękno). Sugerowanie, że Norwid nie doświadczał brzydoty oraz że jego teksty nie są świadectwem fascynacji złem, jest prymitywizmem psychologicznym godnym średniowiecza. Zwykle jest tak, że nacechowane estetycznie dobro i zło fascynują nas w takim samym stopniu. Wielka literatura (najlepszym przykładem jest tu choćby Fiodor Dostojewski) potrafi ów dynamizm wielorakości ludzkiego świata uchwycić w określonej kombinacji następujących po sobie obrazów.

Znaczenie przedstawianego tu ujęcia Norwida przez Zamaćńską wiąże się właśnie z tym, że badaczka potrafiła jednak opisać ów dynamizm stawania się poezji. Poeta mianowicie posługuje się znakami — figurami obcości, ale również figurami zbliżenia. Metonimie powodują, że obraz tańca traci konkretność. Tożsamość grupowej zabawy zatracą się (jak niejednokrotnie w *Weselu* Wyspiańskiego), mimo iż żywiołem narracji jest opis dążący do konkretności, godny nieomal dzieła realistycznego. Zakłóceniem są pierwiastki surrealizmu (nieobce np. poetyckiemu warsztatowi Słowackiego). Trudno mianowicie wyobrazić sobie ślinienie się uściskiem. To przemieszczenie sensu dokonane przez skojarzenie z poceniem się. Trudno także wyobrazić sobie „jedną gwiazdę” zapaloną nad tańczącymi. Sens budowany jest tu przez odesłanie do lamp (może kandelabrow „krzywiących się” na realizm), które oświeślały salę (balową?). Przemieszczenie sensu nakazuje również skojarzenie ze słońcem (a w dalszej kolejności — antynomicznie — np. z gwiazdą, która wiodła biblijnych trzech króli). Ta semantyczna gra ma zapewne prowadzić do przywołania owego „oka błękitu”, znanego nam z wiersza *W Weronie*, które jest uniwersalnym symbolem wyższej mądrości wpisanej w kosmos. Wyższa mądrość „patronuje” światu. Wertykalna perspektywa nieba wzbogaca sens symboliczny. Sugeruje ona bowiem, że sprawy ludzkie, jak u Platona, mają swój idealny odpowiednik. Nie postawa światopoglądowa jednak — co sugeruje Zamaćńska — lecz wielość następujących po sobie obrazów wzbogaconych perspektywą transcendentalną jest gwarantem zobiektywizowania (przedstawienia). Właśnie sposób funkcjonowania obrazu w dziele Norwida pozwala zauważyć znamiona warsztatu artystycznego charakterystyczne dla europejskiego symbolizmu.

Symbolizm tekstu Norwida jest gwarantem obiektywizmu w tym sensie, że poeta — jak trafnie ujęła to Zamaćńska — mówi „błyskami metafor” (s. 64). Mimo że, jeśli sytuować poetę na tle

romantyzmu, jego liryka jawi się jako racjonalistyczna, nie jest tak, iż obraz⁸ poetycki stanowi u niego „narzędzie” racjonalizmu. To sam obraz dystansuje czytelnika do przedmiotu opisu i powoduje zarazem „sprawczy” dystans poety do „świata przedstawionego” — jeśli by wyrazić to językiem Romana Ingarden. Racjonalizm to rodzaj iluzji, na jaką skazany jest naukowy ogląd sztuki. Otóż interpretator, opisując sens ewokowany przez obrazy, wpisuje ów sens w określony system rozumowania (i tak rodzi się „racjonalizm”). Zjawisko to obrazuje spór Zamącińskiej z Lisiecką. Według autorki *Norwida — poety historii* w wierszu *Jesień* przemawia do nas nie poeta, „ale Duch dziejów”⁹. Zatem ujęcia świata zawdzięczane Norwidowi są „całkowicie zobiektywizowane”¹⁰. Liryk mówi o tym, że lepiej iść na dzidy, niż deptać błoto, którego składnikami są łzy i, jak mówi poeta, „westchnienia mgły”. Owa „całkowitość zobiektywizowania” wydaje się niefortunna przede wszystkim ze względu na rozmiary, czy też intensywność, metaforyzacji, której „westchnienia mgły” są jaskrawym przykładem. Sens nie jest tu zawdzięczany idealistycznemu heglizmowi, lecz sama materia obrazy stanowi czynnik sprawczy dokonującej się transcendencji. Nacechowane naturalizmem błoto skojarzone z treścią idealną ewokowaną przez „łzy” oraz postawą chrześcijańskiego miłosierdzia prowadzi Zamącińską w przeciwnym kierunku. O *Jesieni* pisze: „Nie można utworu rozumieć inaczej niż jako skrajnie właśnie subiektywną manifestację samopoczucia poety” (s. 67). Jej spór z tradycją norwidologiczną ma więc charakter jedynie metodologiczny. Nie da się bowiem rozstrzygnąć, czy liryk wyraża postawę obiektywistyczną, czy stanowi ekspresję subiektywizmu, ponieważ brakuje nam kryteriów oceny autentyczności stanów świadomości poety. Wiadomo, że możemy opisywać warsztat poetycki, lecz na pewno nie to, co poecie „w duszy gra”. Historia literatury, generalnie świadoma tego, że psychologizująca interpretacja zjawisk literackich jest nienaukowa, aż do lat dziewięćdziesiątych XX wieku zdawała się czynić wyjątek dla romantyzmu — epoki wieszczów i poetyckiego geniuszu. Przez romantyka, jak już powiedziano, przemawiał albo Duch historii, albo „serce szczere”. Obie badaczki zawierzyły właśnie

⁸ Świetnym komentarzem do szkicu Zamącińskiej i szerzej norwidologii lat osiemdziesiątych jest książka P. Śniedziewskiego, w której czytamy, jak symbolizm, pragnąc „wymazania figury poety [...] wprowadził do poezji obraz”. Zob. P. Śniedziewski, *Mallarmé — Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 129.

⁹ A. Lisiecka, op.cit., s. 91.

¹⁰ Ibidem.

ramie romantyzmu, wpisały się w schemat antynomii typowej dla epoki Mickiewicza. Tymczasem przemiany postaw metodologicznych, jakie dokonały się w Polsce po 1989 roku, nie pozwalają już zawrzeć dzieła Norwida w epoce romantyzmu, gdyż „całościowy”, a tym samym totalny, obraz danego pisarza przestał być historii literatury potrzebny.

Gra semantyczna uzyskiwana przez twórcze kojarzenie obrazów i pojęcio-obrazów¹¹ jest tym, co zdaje się decydować o wielkości Norwida. Oczywiście wiedzano to już w czasach Zenona Przesmyckiego i Wiktora Gomułickiego. Nie godziło się jednak wiązać geniuszu z... warsztatem, gdy historyk literatury dysponował — mówiąc po Norwidowsku — pojęciami „górnymi”, mianowicie „duszą”, również „sercem”. Tendencje ogólnohumanistyczne decydowały przeto o tym, że zagadnienia tekstologiczne wiązano z rozwiązaniami światopoglądowymi, konsekwentnie traktując ów światopogląd jako pierwotny w procesie artystycznym. Dobrym tego przykładem jest znany wiersz *W Weronie*. Utwór, jak wiemy, stanowi nawiązanie do renesansowego motywu Romea i Julii. Jednak bohaterami liryku są... łagodne oko błękitu oraz ła! (!). Wiersz stanowi dialog różnorodnych racji światopoglądowo-ikonograficznych. Różne epoki (w tym romantyzm) i różne postawy światopoglądowe uczestniczą w dyskusji, a właściwie w semantycznej grze zorganizowanej wokół miłości i — szerzej — ludzkich namiętności. W tym wypadku, niczym u mistrzów malarstwa renesansowego, patronem obiektywizmu jest z natury rzeczy metaforyczne oko błękitu, które ma być rękoią „wyższej”, tj. semantycznej tudzież nacechowanej etycznie sprawiedliwości. Potraktowanie *W Weronie* jako polemiki z *Romantycznością* Mickiewicza banalizuje wiersz, bo przeobraża ogólnohumanistyczny dialog w polemiczność, zaś „ludzi” jako pełnoprawnych uczestników dialogu czyni „płaską” społecznością, którą Młoda Polska nazwała później zbiorowością filistrów. Sprawa tylko pozornie jest błaha. Oto bowiem nawet Juliusz W. Gomułicki, który tylekroć mówił o prekursorstwie Norwida, wpisuje „ludzi” w schemat rozumu — „zimnego rozsądku”. Dodajmy, że Wacław Borowy traktował wypowiedź cyprysów jako bardziej zdystansowaną i zobiektywizowaną niż ludzi¹², choć nie wiemy, czy wypowiedź ludzi nie jest jedynie referowana. Najważniejsze jednak wydaje się to, że ludzie *W We-*

¹¹ Zagadnienie „pojęcioobrazu” stanowi ważny przedmiot zainteresowania w rozprawie doktorskiej A. Kubickiej. Praca powstaje w Instytucie Literatury Polskiej UW.

¹² Por. komentarz Zamącińskiej do odczytów *W Weronie* — s. 68. Zob. też W. Borowy, *Rozprawy i notatki*, Warszawa 1960, s. 54-55.

ronie stanowią rodzaj ikonograficznego hasła i z pewnością nie stanowią konkretnej historycznej zbiorowości.

Jaki ma sens mówienie o obiektywizmie i zdystansowaniu, jeśli w dialogicznych wierszach Norwida mamy do czynienia z mnogością nawiązań intertekstualnych, jeśli zarazem naukowa próba opisu danego wiersza, mająca potwierdzić ów obiektywizm, niechybnie prowadzi na manowce racjonalizmu, który — co Zamaćńska słusznie zauważa — pociąga za sobą zubożenie wiersza jako kompozycji semantycznie otwartej. Wymusza zatem w konsekwencji zaprzeczenie wielkości danego utworu. A skoro dzieło literackie stanowi twór tak misterny, że jego naukowy opis okazuje się na ogół tegoż dzieła zubożeniem, czy nie potwierdza to, iż liryk ów jest tekstem symbolicznym? Wszak to właśnie w wypadku dzieła symbolistycznego — z natury rzeczy „ciemnego” — mamy do czynienia z nieprzekładalnością języka obrazu na język dyskursywny¹³, mimo że obraz zawsze ewokuje określony sens.

Kojarzenie Norwida z myślą psychologiczną Gustawa Junga może wydawać się niewłaściwe, zważywszy na odmiennosc postaw światopoglądowych tudzież dziedzin humanistyki, które twórcy ci reprezentowali. Łączy ich jednak właśnie tradycja symbolistyczna. Autor *Vade-mecum*, buntując się przeciw romantyzmowi, dojrzał do symbolizmu, Jung zaś wychował się w klimacie modernizmu, którego symbolizm był, jak wiadomo, jednym z najważniejszych składników. Autor *Archetypów i symboli*, penetrując przestrzeń snu, bliższy jest jednak niż Norwid tradycji romantycznej. Jak wiadomo, Mickiewicz, Andrzej Towiański i Słowacki (charakterystyczny jest tu np. dramat *Sen srebrny Salomei*) przypisywali marzeniom sennym cechy medialne — w ten czy inny sposób łączyły one ze światem szeroko rozumianego Absolutu. Autor liryku *Rzeczywistość i marzenia* uważał natomiast oniryczność i fantazmatyzm za zjawiska sobie obce. Kpił z romantyków, że zwidy mają za „wyroki prawdy”. Metafizyka Junga, zakładająca, że w praobrazach, którymi się — na ogół nieświadomie — posługujemy, zawarta jest wiedza o źródłach istnienia w ogóle, zapewne nie przekonałaby Norwida. Gdy jednak szwajcarski psychiatra mówi o wielkim (!) dziele sztuki, to jakby charakteryzował niektóre teksty Norwida. Podświadomość zbiorowa ma charakter ogólnoludzki, ale jej uniwersalność jest pozorna, bowiem przeobrażanie podświadomości w świadomość jest interpretacją. Czytając sen, opisujemy obrazy. Twórca „psychologii analitycznej” ograniczył więc „głę-

¹³ O symbolistycznej ciemności zob. P. Śniedziwski, op.cit., s. 266–271.

bie” snu, wpisując marzenie w — tak bliski Norwidowi — plan czytania. Autor *Assunty* i Jung spotykają się, gdy przychodzi nam zauważyć, że sen, tak jak symbolistyczne dzieło sztuki, jest wieloznaczny. „Żaden sen — pisze Jung — nie powie: «powinieneś» czy «to jest prawda»; podsuwa swoje **obrazy** tak, jak natura pozwala rosnąć roślinom, a wyciągnięcie wniosków pozostawia nam”¹⁴.

Oczywiście czytanie nie jest dowolne. W umyśle człowieka bowiem zakodowane są ikonograficzne idiomy (jungowskie „archetypy”), które niejako stanowią własność publiczną, podlegają względnej standaryzacji. To właśnie wspólnota obrazów umożliwia przemoc symboliczną, tak wszechstronnie opisaną przez postmodernistyczną krytykę literacką.

Mimo przyporządkowania Norwida (za Stefanowską) do romantyzmu i błędnego rozpoznania liryki autora *Ad leones!* jako głęboko emocjonalnej Zamącińska trafnie ujmuje sprawę właściwej dziełu poety obiektywizacji. Otóż zarówno alegoria, jak i symbol (tym samym także parabola) odwołują się do ikonograficznej „wiedzy” właściwej danej zbiorowości. Autorka pisze na temat „obserwacji mechanizmów dość prostych, ale jakże zakorzenionych w każdym człowieku” (s. 70). Owo „w każdym” sugeruje jednak — notabene w myśl Junga — wspólnotową naturę emocji. To łączy uczucia z obrazami. Dlatego „gwałtowną emocjonalność tekstów Norwida” (s. 73) należy traktować jako przejaw za daleko idącej indywidualizacji poety (jako twórcy „romantycznego”). Nawet wtedy, gdy Zamącińska, interpretując *Promethidion*, pisze, że fragmenty poematu „nawiązują do struktury mowy emocjonalnej” (s. 74), badaczka mimowolnie potwierdza, że ów emocjonalizm zapośrednicza się w obrazach. I to jest decydujące.

Już wczesny *Promethidion* potwierdza różnicę między liryką miłosną Zygmunta Krasińskiego czy *Do M...* Mickiewicza a Norwidem. W cytowanym przez badaczkę fragmencie poeta nie mówi „kocham”. Mówi on o („jakims tam”) człowieku, który kocha. Czytamy:

Kto kocha — widzieć chce choć cień postaci,

[...]

Kto kocha, widzieć chce choć cień obrazu,

[...]

Kto kocha — widzieć chce oczyma w oczy,

Czuć choćby powiew jedwabnych warkoczy. (III, s. 441–442)

¹⁴ C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, wybór, przekł., wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 402.

Prześledzenie polemiki między Norwidem i Krasieńskim w latach pięćdziesiątych uzmysławia, że młody wtedy jeszcze poeta świadomie „quidamizuje” kreowanego przez siebie (nawet wtedy w literaturze polskiej) bohatera lirycznego. Otóż jedną z najważniejszych przemian neoromantycznego przecieź symbolizmu było to, że w epoce Byrona i Mickiewicza głęboko indywidualny podmiot mówiący został w czasach Charles’a Baudelaire’a, a potem Arthura Rimbauda częściowo zdepersonalizowany i niejako zuniwersalizowany. Zaowocowało to (jak w wypadku Norwida) tym, że problematyka miłosna zeszała na drugi plan, a o uczuciach mówi się tak, jakby były udziałem zbiorowości lub „jakiegoś tam” człowieka. I tak jest w *Prometbidionie*. Nie uczucia przeżywającego poety są tutaj prymarne, lecz ikonograficzne idiomy mające oddać uniwersalną prawdę o człowieku.

Nie uwzględniając możliwości sytuowania Norwida poza romantyzmem, Zamaćńska nie dostrzega, że cytowany przez nią i tu w skrócie przytoczony fragment z *Prometbidiona* konstrukcyjnie nie potwierdza „struktury mowy emocjonalnej” (s. 74), lecz przeciwnie: jest dowodem na dokonujące się w liryce autora *Quidama* w latach pięćdziesiątych wyciszenie i neutralizację emocjonalności. Zjawisko to unaocznia na przykład porównanie (tu upraszczając) typowego wiersza Krasieńskiego ze strofą Norwidowską. W wypadku autora *Assuntę* konstrukcja komunikatu poetyckiego zwiastuje strukturę charakterystyczną dla późniejszego europejskiego symbolizmu, w którym bezpośrednią ekspresję (realizującą się zwykle w pierwszej osobie) zastąpiła, tak to nazwijmy, sytuacja liryczna. Jej żywiołem jest opis — wspólny notabene w Europie w drugiej połowie XIX wieku symbolizmowi i realizmowi. Zapowiedź tej tendencji mamy już w prekursorskich *Lirykach lozańskich* Mickiewicza.

Druga ważna cecha konstrukcyjna zwiastująca symbolizm dotyczy retorycznego wymiaru struktury lirycznej. Cechą tą jest **warunkowość**. Wiąże się ona nie tylko z symbolizmem, ale również, uogólniając tu z konieczności zasięg zjawiska, z poezją XX wieku. W cytowanym fragmencie Norwid nie mówi np.: „kocham i pragnę ją widzieć”, lecz mówi jakby: „ten, kto kocha, widzieć chce...” albo innymi słowy: „w sytuacji, gdy ktoś kocha, widzieć chce...”. Tak czy inaczej, jest to rodzaj założenia zawierającego pierwiastek względności. Retorykę owej struktury można skrótowo wyrazić następująco: jeśli (stanie się) to, to konsekwencją tego jest to... Najjaskrawszym przykładem warunkowości w poezji Norwida jest znany wiersz *Jak...*, opisujący

sytuację, gdy ktoś mógłby komuś („człowiekowi”) cisnąć w oczy (garścią fiołków).

Innym jeszcze zwiastunem późniejszego symbolizmu wpisanym w przytoczony fragment *Promethidiona* jest specyfika składowych obrazu poetyckiego. Totalizujący charakter dychotomii romantyzm — pozytywizm¹⁵, decydującej niestety jeszcze dzisiaj o naszym myśleniu o literaturze XIX wieku, spowodował, że uległ stłumieniu znaczący w dziele Norwida motyw cienia. Kreowany przez poetę cień może się kojarzyć ze zjawiskowością typu romantycznego, np. rodem z *Ballad i romansów* Mickiewicza czy *Zamku kaniowskiego* Seweryna Goszczyńskiego. Współtworzył on aurę tajemniczości i wzmacniał kontrasty. U Norwida natomiast cień funkcjonuje jak w symbolizmie. Przywołać można tu choćby rówieśnika naszego „sztukmistrza” — mistrza cieni, Arnolda Böcklina.

W Europie mniej więcej w połowie wieku XIX przestrzeń dzieła sztuki zatraciła charakter folklorystyczno-metafizyczny, zyskując sens atmosferyczno-metafizyczny. Wpłynął na to, jak wiadomo, gwałtowny rozwój nauk przyrodniczych, również fizyki. Pisma Norwida przemiany te świetnie odzwierciedlały. W wypadku metonimii opisujących człowieka karierę robi **światło**. Udziałem Norwida jest wrażliwość estetyczna, która swój czytelny, nawet dobitny wyraz zyskała około dwadzieścia lat później w malarstwie impresjonistycznym. W latach siedemdziesiątych świat człowieka będzie sprawą realizowania się w przestrzeni różnych postaci światła. Zauważmy, że Camille Pissarro np. skupił się w swoich studiach niemal wyłącznie na efektach świetlnych¹⁶. Nieomal w centrum uwagi znalazł się wtedy cień. Notabene impresjoniści przypisywali sobie odkrycie jego wielobarwności. U Norwida monumentalny cień „odjeżdżający”, kiedy indziej cień, który nie kłamie, cień zastępujący postać Barchoba (w *Quidamie*) lub znowu cień giętkiej szyi kobiety — wszystko to reprezentuje antropologiczne „kompetencje” nowej estetyki.

Człowiek (przynajmniej na ziemi) jest bytem „chwilowym”. Stanowi materialną figurę na drodze światła. Najważniejsze jednak, że człowiek ów, jak przyroda w ogóle, jest zjawiskowy. Mimo niesystemowości (akurat tak jak w wypadku Norwida) światopoglądu „impresjonistycznego” nie ulega wątpliwości doniosłość przekonania, że każdy stan jest chwilowy czy też

¹⁵ Znakomitym obrazem nieschematycznego i niestereotypowego pozytywizmu jest książka J. Tomkowskiego, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993 (zob. zwłaszcza s. 15–19).

¹⁶ Zob. K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa 1984, s. 514.

momentalny. Duch jest jak błyskawica i chce go ująć gest — tak o plastyce (a może sztuce w ogóle) pisał Norwid. Kojarzyć się nam to może z romantycznym frenetyzmem lub rymem „błyskawicowym” Słowackiego. Takie atawizujące poetę skojarzenia niewiele jednak mogą wnieść do sprawy specyfiki warsztatu artystycznego Norwida, skoro zgodnie twierdzimy, że był prekursorem poezji XX wieku. Lepiej, jak się wydaje, kojarzyć poetę ze zjawiskami charakterystycznymi dla „jego” czasów, tj. lat faktycznego powstawania jego dojrzałych dzieł.

Niemiecki krytyk romantyzmu Artur Schopenhauer, niczym Norwid przeciwstawiając się monumentalizmowi antropologicznemu, wielokrotnie powtarzał, że jedyną stałą cechą świata jest jego zmienność. Nie trzeba mówić, jak dowartościowywało to działania artystów i jak świetnie stanowiło umotywowanie skupiania się w pracy twórczej na tym, co ulotne. Przypomnijmy cytowany wcześniej fragment — jedną z licznych drobnych „impresji” w dziele autora *Promethidiona*:

Kto kocha — widzieć chce oczyma w oczy,
Czuć choćby powiew jedwabnych warkoczy;
Kto kocha — małe temu ogromnieje
I lada promyk zolbrzymia nadzieję. (III, s. 443)

Pozornie dyskursywna wypowiedź, a jednak ulotność stanowi o pięknie opisu. Mamy dynamizm „powiewu”, znikomość promyka światła, który okazuje się czynnikiem sprawczym owego „ogromnienia”. Zatem prostota jak u realistów, realizacja zaś godna impresjonistycznych rzeźb Auguste’a Rodina. Rzeczywiście była to poezja już wtedy stanowiąca artystyczny „skręt konieczny”.

Dlatego też sąd Zamącińskiej, jakoby *Promethidion* był jedynie maską, która pozwoliła Norwidowi zasłonić swoje cierpienie, jest sądem krzywdzącym poetę. Badaczka odrywa „sztukmistrza” od czasów, w których powstawało jego dzieło. Dzieło to jawi się dzisiaj raczej jako synteza obrazu i pojęć typu intelektualistycznego. Mimo wielu „odpomnień” romantyzmu¹⁷ i hybrydyczności pism Norwida jego ambitna poezja stanowi twór równoległy wobec europejskiego symbolizmu.

O autorze *Świata jako woli i przedstawienia* nie warto byłoby tu wspominać, gdyby nie fakt, że długo czekający na sławę Scho-

¹⁷ O modernizmie Norwida „tłumionym” przez romantyzm zob. P. Śniedziewski, op.cit., s. 323–324.

penhauer zyskał ją po 1848 roku¹⁸. Świadczy to o tym, że Europa w połowie wieku była podatnym gruntem dla twierdzeń wyrażających zmienność tudzież momentalność świata. To ważne, jeśli uwzględnić, że Norwid — mistrz poetyckiej ironii (najlepiej opisującej zmienność i „wielokrotność” rzeczywistości) — kształtował swój warsztat właśnie w latach pięćdziesiątych. *Promethidion* zatem („dialog, w którym jest rzecz o sztuce i stanowisku sztuki”) okazuje się istotnym wstępem do „twórstwa” nowego typu — zapowiedzią estetyki drugiej połowy XIX wieku. O ile jednak w historię literatury francuskiej wpisywałby się znakomicie, o tyle w Polsce był skazany na margines literackiego życia. Nie postawa (romantyczna) Norwida była tu decydująca, ale poetyka — warsztat artystyczny.

Analityczne spostrzeżenia Zamącińskiej okazały się trafne: Norwid zapośrednicza uczucia w obrazie. Czytając, posługujemy się stereotypami wyobraźni — niejako „archetypami”. Jednak zastosowana przez badaczkę rama (emocjonalizm romantyczny), dziś jawi się jako niewłaściwa. Atawizuje ona i „uwstecznia” poetę, wskazując dobitnie na nieprzydatność w historii literatury kategorii totalnych — pojęć o nieograniczonej „pojemności” semantycznej oraz dużym zasięgu czasowym. Potwierdza to, że polityczna tudzież estetyczna zmienność świata narzuca nam imperatyw stałego poszukiwania adekwatnych pojęć i coraz sprawniejszych narzędzi opisu, by danie rzeczy odpowiedniego słowa — parafrazując ideę *Vade-mecum* — nie było jedynie poetyckim „ogólnikiem”, ale stanowiło rzeczywisty wstęp do poznawczej wędrówki.

WIESŁAW RZOŃCA

Cyprian Norwid's emotionalism or symbolism? (a reply to Danuta Zamącińska's approach to the poetry of the author of *Vade-mecum*)

The polemical article addresses and questions the findings and determinations given by Zamącińska, who treats Norwid's poetry as heavily marked emotionally which, according to the literary researcher and scholar, is decisive in assigning the poet to the generation of Romantics. Questioning the arguments given by Zamącińska, the present author points at a considerable decrease in individualism and direct expression in the writings of Norwid in favour of the so-called "quidamization", i.e. a forming process of underdetermined man and "one of the may".

¹⁸ Zob. M. Vogt, *Historia filozofii dla wszystkich*, przeł. M. Skalska, Warszawa 2004, s. 345.

Concurrently, emotions find their way to the poetical image co-created by the description in which general notions constitute a substantial component. The poetics of conditionality, sensitivity to the changeability of the world and the momentous character of reality, and at the same time sensitivity to light, sphericity and multicolourness of poetical space are decisive in attributing the artistic workshop of Norwid to the aesthetics of the second half of the nineteenth century.

WIESŁAW RZOŃCA — dr hab., od 1989 roku pracuje w Zakładzie Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autor książek: *Norwid poeta pisma* (1995), *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej* (1998), *Norwid wobec romantyzmu polskiego* (2005).

e-mail: w.rzonca@uw.edu.pl