

KAROL SAMSEL
Instytut Literatury Polskiej
Uniwersytet Warszawski

ROZEBRANA, CZYLI NORWIDOWSKA BALLADA O KRESIE METODY ALEGORYCZNEJ

Słowa kluczowe: *Rozebrana*, postalegoryzm, aporia ikonologiczna, *Wyzwolenie*, filozofia życia

Keywords: *Undressed*, post-allegorism, iconology aporetics, *Liberation*, philosophy of life

1.

Polski czytelnik na temat *Rozebranej* mógł usłyszeć po raz pierwszy w 1921 roku. Pośmiertnego pierwodruku w drugim numerze warszawskiego półrocznika „Krokwie” dokonał Zenon Przesmycki Miriam. Pierwsza związana z tym refleksja: *Rozebrana* nie stała się przedmiotem rozważań estetyczno-krytycznych czytelników młodopolskich, w tym (przede wszystkim) czytelników „Chimery”, a to znacznie zmniejszyło szansę na estetyczną, symbolistyczną, czyli np. metaliteracką interpretację tekstu¹. Dominowała tym samym najważniejsza dla Polaków interpretacja etyczna utworu. Druga istotna refleksja: Miriam najwyraźniej chciał owo zaniedbanie naprawić, jeżeli włączał ten szczególny przecież tekst Norwida w sam środek „forpoczt” prasowej ofensywy artystycznej II Rzeczypospolitej.

¹ C. Norwid, „Rozebrana. (Ballada)”, *Krokwie. Czasopismo literacko-artystyczne poświęcone zagadnieniom myśli nowoczesnej*, no. 2 (1921). W poszukiwaniu metaliterackości *Rozebranej* uwypuklać chciałbym procedury problematyzujące kształt alegorii oraz proces alegorezy, zapytując tym samym o to, czy istnieje w ogóle coś takiego jak tak zwany ostateczny kształt alegorii, a także tak zwany finalny etap alegorezy, wreszcie – odpowiadające na zadane przez siebie pytanie negatywnie, przecząco. Pod pojęciem „alegoryczności” rozumiem bądź niesproblematyzowane odczytanie alegorii bądź także odczytywanie sproblematyzowane, lecz udzielające odpowiedzi twierdzącej na zapytanie o możliwość dotarcia do kresu alegorezy. Interpretacja alegoryczna to w obydwu więc wypadkach interpretacja do tego kresu rzeczywiście docierająca, wyczerpująca wszystkie sensory allegorii. Fiasko tego zamiaru, przedsięwzięcia – inicjuje moment namysłu nad naturą alegoryzowania świata, który chciałbym tutaj nazwać (odmiennie niż tamten) momentem alegorystycznym. Tu zatem w miejsce alegoryki rodzi się alegorystyka, w miejsce praktyki poetyckiej – refleksja nad naturą samego *poiesis*, spekulowanie i spekulatywność.

Trudno dyskutować nad możliwym estetycznym zwrotem Norwida wyrażonym w *Rozebranej*, dostrzegłszy niezwykle prominentne, etyczne ukierunkowanie interpretacji tego utworu ze strony badaczy-norwidologów analizujących tekst (Zofia Stefanowska, Stefan Sawicki, Michał Głowiński, Grażyna Halkiewicz-Sojak, Agata Brajerska-Mazur w sporze z Adamem Czerniawskim, nawet Wiesław Rzońca²). Moja pozycja jest tym bardziej kłopotliwa, ponieważ, jak już zasugerowałem, nie będzie mnie interesować alegoryczna interpretacja *Rozebranej*, ale ta „metaalegoryczna”, wykraczająca również – i to daleko – poza horyzont znaczeń, który balladzie Norwida przypisywał Michał Głowiński³.

Chciałbym mówić językiem odmiennym od poprzedzających mnie interpretatorów *Rozebranej*. W moim najgłębszym przekonaniu, *Rozebrana* jest metatekstem. Jako taka usiłuje sugestywnie, to znaczy malarsko – tj. w sposób nastrojowy, balladowy – uświadomić koniec alegorycznego tekstotwórstwa, wyczerpanie oryginalnego tekstu alegorycznego, kres metody alegorycznej wreszcie, alegorezy. Zdaję sobie sprawę, że interpretacja to znanej ballady Norwida dyskusyjna i kontrowersyjna, pozwolę sobie jednak zauważyć, że zarazem – formalnie możliwa. Z tej ryzykownej możliwości chciałbym w niniejszym studium interpretacyjnym skorzystać.

² Zofia Stefanowska, op. cit., 105–118; Stefan Sawicki, „Z zagadnień semantyki poetyckiej Norwida”, in: Stefan Sawicki, *Norwida walka z formą* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986), 24–26; Michał Głowiński, „Ciemne alegorie”, in: Michał Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje* (Kraków: Universitas, 2000), 287–292; Grażyna Halkiewicz-Sojak, „*Rozebrana*, czyli Norwidowska ballada o nadziei”, in: Grażyna Halkiewicz-Sojak, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010), 231–242; Agata Brajerska-Mazur, „*Rozebrana Rozebrana*”, *Akcent*, no. 3 (2005), 139–145, a także: Agata Brajerska-Mazur, „Polskość a europejskość Norwida w przekładzie na język angielski” in: *Norwid – spotkania kultur*, ed. Edyta Chlebowska (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2015), 231–236; Wiesław Rzońca, „Z zagadnień Norwidowskiej semantyki poetyckiej”, in: *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, ed. Piotr Chlebowski, Włodzimierz Toruń, Elżbieta Żwirłowska, Edyta Chlebowska (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2009), 363–366.

³ Głowiński powiada, że Norwid „przejmował formy tradycyjne, tradycyjne wątki, tradycyjne rozwiązania stylistyczne, ale poczynął sobie z nimi w nietradycyjny sposób”, że „postępował tak, jakby, odwołując się do tradycji, budował mosty, które miały mu zapewnić kontakt z czytelnikiem, i jednocześnie je burzył”, przeto „nazwiemy poezję Norwida poezją form poruszonych”. Michał Głowiński, op. cit., 292. W moim przekonaniu w ten sposób autor *Ciemnych alegorii* wypowiedział zdecydowanie zbyt mało. Skoro jednak jego wniosek jest minimalistyczny, mój niech będzie maksymalistyczny. Głowiński nie dostrzega metaalegorycznej odmienności *Rozebranej* na tle innych alegorycznych utworów Norwida. *Rozebrana* nie zawiera w sobie bynajmniej innowacji w zakresie technik alegorycznych, lecz – dekadencję oraz dekonstrukcję alegorii. Kreuje w tekście proces: tekstowy i pozatekstowy, metatekstualny, może nawet „od-kulturowy”. Proces postalegoryzacji. Nie jest innowacyjna w sposób, w jaki innowacyjne pozostają Norwidowskie wiersze-przypowieści. Jest Norwida „pożegnaniem z alegorią”. Norwida nowatorskim i osobistym w jakiś sposób „obrazem erozji obrazowania”. Michał Głowiński, „Norwida wiersze-przypowieści” in: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, ed. Maria Żmigrodzka (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973), 72–109.

Synonimy można, rzecz jasna, mnożyć. Klasyfikacja pozostaje najważniejsza. *Rozebrana* jest balladą postalegoryczną i jej balladowość ma za zadanie owo wrażenie postalegoryzmu potęgować – za sprawą określonej teatralnej maszynerii, zwanej chętnie balladową (wprowadzanej tutaj jednym słowem zaledwie – „ballada”). Opowiadając bowiem o alegorii w zaniku, o zaniknięciu alegorii, o jej niejasnym statusie ontycznym⁴ (a taka interpretacja jest wbrew pozorom prawdopodobna oraz może przekonywać, jeżeli tylko ryzykownie, lecz konsekwentnie przyjmiemy, że tytułowa bohaterka poematu to alegoria, oczekujący natomiast na nią „szewcy” oraz „szwaczki” to... bezradni alegoryści) – tworzący *Rozebraną* posługuje się jak gdyby językiem poetyki tajemnicy, tak balladom właściwej (jak gdyby – powiedzmy to jeszcze inaczej – mówiło się o istotnym problemie estetycznym jak o „elemencie balladowego świata” i nie było różnicy między problemem zanikłej alegorii a – dajmy na to – dramatem w *Świteziance* związanym z zaginięciem strzelca).

To daleko posunięte interpretacje. Generuje je pytanie o status Norwidowskiego podtytułu, a ono nigdy w norwidologii nie zostało zadowolająco rozstrzygnięte⁵. Jeżeli bowiem uznać, że *Rozebrana* to ballada o zanikaniu alegorii, trzeba dokonać gatunkowej generalizacji jej treści. Wrażenie postalegoryzmu może być w *Rozebranej mutatis mutandis* postrzegane jedynie jako peryferyjne, takie (jeżeli w ogóle jest) byłoby z założenia. Ma nie być czymkolwiek więcej aniżeli powtórzonym przedmiotem naśladownictwa, odbiciem odbicia. Ma być może pozostawać irytującą dla czytelnika, utrudniającą mu lekturę całości, próbą ulokowania ważnego problemu literacko-kulturowego, końca alegorii literackiej mianowicie, poza swoim miejscem. Strategia „gatunkowego uogólnienia” komplikuje więc interpretację treści *Rozebranej*. Redukcja do gatunku zawartego w podtytule nie jest jednak *reductio ad absurdum*. Domaga się delikatnej,

⁴ Zanikanie jakości artystycznych, a wraz z nim figur, gatunków oraz literackich elementów stylu jest jednym z najistotniejszych tematów nie tylko liryki senilnej Norwida, lecz także wierszy z *Vade-mecum* (*Dziennik i epos, Czas i prawda, Styl nijaki, Liryka i druk, Kolebka pieśni*) oraz traktatu poetyckiego *Rzecz o wolności słowa*. W wierszu *Piękno-czasu* pisanym na rok przed balladą *Rozebrana* dla przykładu czytamy: „Dziś nie szuka nikt Piękna... żaden poeta – / Żaden sztukmistrz – amator – żadna kobieta – / Dziś szuka się tego, co jest p o w a b n e, / I tego – co jest u d e r z a j ą c e !...” (II 247). Tematem przywołanego wiersza, tematem skrzątnie przez Norwida ukrytym tu, zauważmy, nie jest nic innego jak tylko zanikanie pewnych grup środków artystycznych kosztem rozmnożenia innych.

⁵ Niedopatrzenie to niwelują częściowe analizy na temat balladyczności *Rozebranej* Głowińskiego i Halkiewicz-Sojak. Głowiński mówi, że balladowość utworu Norwida to literacki wyznacznik „niezwykłości w zwykłości”, daleki od wzorca balladowego zaproponowanego przez Mickiewicza, pojemniejszy od niego oraz bardziej abstrakcyjny. Halkiewicz-Sojak domyśla się z kolei, że balladyczność utworu Norwida to przede wszystkim jego „synkretyczna struktura” przedstawiająca się w trzech epizodach wiersza. Badaczka zestawia *Rozebraną* z *Romantycznością*, uznaje ją za kodę XIX-wiecznego „polskiego cyklu balladowego”. Michał Głowiński, op. cit., 288; Grażyna Halkiewicz-Sojak, op. cit., 236–237, 241–242.

wnikliwej i gruntownej „restrukturyzacji odczytania”. Wróćmy jednak do pytania, od którego wyszliśmy. Czy *Rozebrana* jest rzeczywiście balladą o śmierci określonego gatunku literackiego? Czy to gatunek, sam gatunek *explicite* istotnie mógłby pełnić w tym wielo-wieloznacznym przecież tekście rolę tzw. bohatera balladowego?

2.

Badania ikonologiczne wyróżniają na tle wielu osobniczych cech kobiecych postaci alegorycznych cechy uniwersalne, nieosobnicze, łączące je wszystkie: jest nimi element stroju, dostojnego i obfitego bądź też nędznego oraz poszarpanego ubioru będącego elementem znaczącym danej postaci. Na ich tle „alegorie nagie” – męskie, żeńskie, nagie częściowo, w całości – stanowią wyjątek od reguły mającej świadczyć o ikonologizującej funkcji kostiumu. W komentarzach autorskich do *Ikonologii* Cesarego Ripy Acedia jest „ubrana niechlujnie”, Ambicja kroczy „ubrana na zielono”, „w sukni podkasanej”, Akademia „łśni odziana w mieniące się szaty”⁶. Lojalność dla odmiany – objawia się „w zwiewnej sukni”, „lekka szata [bowiem – K. S.] wskazuje, że w słowach człowieka lojalnego zawsze odnajdujemy szczerą duszę”⁷. Pobożność udawana – ugina się pod ciężarem „sukni obfitej”, o Perswazji zaś wiemy, że ta jest „przyzwoicie odziana”, podczas gdy Oszczędność nosi na sobie „strój prosty” etc.⁸ Kostium lub resztki, pozostałości kostiumu na ciele „alegorii negatywnych” to zdecydowany wyjątek. To Melancholia imaginowana za pomocą figury kobiety „w sukni brzydkiej” oraz Niedbalstwo na przykład – „w sukni podartej i poszarpanej”⁹. Moc z kolei jawi się jako niewiasta w puklerzu, Dociekanie – jako kobieta w szacie upstrzonej mrówkami. Czystość nareszcie – ubrana jest w szatę sięgającą ziemi, opiętą przepaską *Castigo corpus meum* („Poskramię moje ciało”)¹⁰.

Na tym tle, zwłaszcza w perspektywie drugiej kwartyny ballady, *Rozebrana* winna uchodzić za balladę, której tematem jest problem ikonologiczny (czy to wyłącznie „polski problem ikonologiczny?”), aporia ikonologiczna (czy „polska

⁶ Cesare Ripa, „Acedia”; „Ambicja”; „Akademia”, in Cesare Ripa, *Ikonologia*, trans. Ireneusz Kania (Kraków: Universitas, 2010), 3–5. Norwid z księgą ikonologiczną Cesarego Ripy lub z podobnymi do niej systemami alegorycznymi mógł zapoznawać się w różnych sytuacjach życiowych w okresie młodości, m.in. terminując u swojego nauczyciela rysunku, Jana Klemensa Minasowicza, wcześniej zaś „w szkole malarskiej Aleksandra Kokulara i na Kursach Dodatkowych w Pałacu Kazimierzowskim”. Zofia Trojanowiczowa, „W kręgu «młodej piśmienności warszawskiej»”, in Zofia Trojanowiczowa, *Rzecz o młodości Norwida* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1968), 68–69.

⁷ Cesare Ripa, „Lojalność”, op. cit., 260–261.

⁸ Idem, „Pobożność udawana”, „Perswazja”, „Oszczędność”, op. cit., 134, 311, 307.

⁹ Idem, „Melancholia”, „Niedbalstwo”, op. cit., 272, 300.

¹⁰ Idem, „Moc”, „Dociekanie”, „Czystość”, op. cit., 23, 28, 101–103.

aporia ikonologiczna”?), której nie sposób przemóc, przewyciężyć, skoro „ani jej widzieć wieczorem, ni z rana, / B o r o z e b r a n a...”:

Tymczasem szwaczek trzy stoi z pudłami
I szewców sporo,
Co, nic nie widząc, swymi domysłami
Miary Jej biorą.

(II 249)¹¹

Nie chodzi mi o trywialną interpretację, o dowiedzenie tego, że „trzy szwaczki” i „sporo szewców” to ikonolodzy, alegoryści, „branie zaś Jej miar d o m y s ł a m i” – to utopijna spekulacja metaalegoryczna, która nieuchronnie dowieść musi postalegorycznego rezultatu. Aktualne – jak zasugerowałem – pozostawałoby w takiej sytuacji także pytanie o polskość: czy jest to „polska spekulacja”, czy to „spekulacja nad polską alegorią narodową”, czy wreszcie *Rozebrana* to ballada o kresie „polskiej/narodowej metody alegorycznej”? To – jak uważam – należałoby rozstrzygać w oddzielnej refleksji. Wskazuję przede wszystkim możliwość innej aniżeli dotychczasowe interpretacji Norwidowskiej ballady – interpretacji w perspektywie ikonologicznej. Spójnym układem ikonologicznych znaczeń jest zazwyczaj strój postaci alegorycznej, zarazem jednak nie jest bynajmniej tak, że nagość żeńskiej bohaterki utworu Norwida implikowałaby niemożność ikonologizacji jej wizerunku. Nie nagość bowiem, ale „rozebranie” i związana z nim nieobecność nagiej w toaletowej przebieralni stwarza realny, ikonologiczny czy alegoryczny – problem.

Także nagość jest bowiem ikonologiczna, chociaż – to ikonologon specyficzny. W *Ikonologii* Ripy nagie są Hańba „pokryta trądem” oraz Herezja z „piersiami wyschniętymi i bardzo obwisłymi”¹². W częściowym neglizu przedstawione zostaje Oszustwo – istota dwugłowa „z dwu twarzami urodziwej dziewczyny i szpetnej staruchy, obnażona aż do piersi”¹³. Nie jest jednakże tak, że niepokój Norwidowskich „szwaczek” i „szewców” wynikałby z nagości Rozebranej, że „alegoryści” z *Rozebranej* obawiają się negatywnej alegorezy. Nagość albowiem kojarzona jest u Ripy także z altruizmem i naturyzmem. Naga jest przede wszystkim Natura z „piersiami nabrzmiałymi mlekiem i z sępem na dłoni”¹⁴, naga jest także Łaska Boga – która w *Ikonologii* przypomina Gombrowiczowską Albertynkę z *Operetki*, „cud-dziewczynkę” – „prześliczna i powabna dziewczeczka, naga, o przepięknie

¹¹ Teksty Norwida cytuję według wydania: Cyprian Norwid, „Rozebrana”, in Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, ed. Juliusz Wiktor Gomulicki, t. II (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971), 249. Miejsca cytowanych tekstów oznaczam skrótem, w którym liczba rzymska oznacza tom, arabska – stronę.

¹² Cesare Ripa, „Hańba”, „Herezja”, op. cit., 41–42.

¹³ Idem, „Oszustwo”, op. cit., 122.

¹⁴ Idem, „Natura”, op. cit., 298.

i subtelnie ułożonej fryzurze”¹⁵. Pamiętając o Akteonie z siódmej kwartyny *Rozebranej*, który „blednie uderzony blaskiem” „niekrytego a tak promiennego łona Dyjany” (II 250), wskazać możemy wreszcie na Ripowską Jasność w alegorycznym wizerunku, obrazie „nagiej dziewczyny ze wszystkich stron otoczonej wielkim blaskiem, w dłoni trzymającej Słońce”¹⁶. Zasadniczym pytaniem jest to, czy *Rozebrana* byłaby rzeczywiście Jasnością, czy przeciwnie – jest to alegoria zupełnie dowolna: przypadkowa, akcydentalna, wynikająca z określonego osobistego upodobania i niczym się nieróżniąca od poprzednich, bezradnych przecież „brań Miar Jej swymi domysłami” (II 249). Jaki jest w związku z tym status narratora ballady, czy Diana-Jasność bądź Diana-Polonia to jego, narratora wyłącznie projekcja wizerunku *Rozebranej* (projekcja za ledwie), czy (już!) rozstrzygająca „ikonologiczny spór” „metaikonologiczna”, „metaalegoryczna” wykładnia? Czy narrator Norwida proponuje przewyżczenie alegorycznej aporii? Jeżeli tak, warto zauważyć, że wobec *Rozebranej* sytuowałby się on w podobnej pozycji, co narrator *Romantyczności* wobec Karusi. Ma w tym ujęciu w romantycznym tego słowa znaczeniu „zdanie odmienne”¹⁷ o swoim przedmiocie. Inny jest jedynie status obu przedmiotów, ontyczny: Mickiewiczowski, genetycznie romantyczny i Norwidowski, genetycznie modernistyczny. Karusia jest medium, rezerwuarem, zasobem idei romantycznych, *Rozebrana* natomiast – w nowoczesnym tego słowa znaczeniu jest „fikcją heurystyczną” prowokującą określone, realnie postawione pytanie estetyczne domagające się określonej, konkretnej weryfikacji: weryfikacji mitu, przesądu, przekonania o nowoczesnym upadku alegorii.

3.

Pierwsza część *Rozebranej* to zatem w tej interpretacji Norwidowskie medytacje o kresie metody alegorycznej, przypowieść o zmierzchu starej alegorezy, o afazji zastanego myślenia alegorycznego. Nie rozstrzygamy jeszcze, czy druga część to propozycja nowego, postalegorycznego obrazowania. Skupmy się raczej na tym, co w pierwszych kwartynach *Rozebranej* zanikowe i zanikające. Biorąc więc pod uwagę alegorotwórczą funkcję żeńskiego stroju, kostiumu, ubioru, a także – częściowego bądź pełnego neglizżu, uznaliśmy na podstawie prześledzenia szeregu ikonologicznych reprezentacji, że kluczowa dla zrozumienia tej części utworu jest kwartyna druga prezentująca „szwaczki” i „szewców”. „Dama modna” nie wychodzi z buduaru, nie objawia się w żadnej ze swoich reprezentacji, nawet w wizerunku nagości, który już sam jeden – mógłby determinować

¹⁵ Idem, „Łaska Boga”, op. cit., 94.

¹⁶ Idem, „Jasność”, op. cit., 82.

¹⁷ Wyrażające się bezpośrednio w deklaracji współwiary i współprzeżycia z ludem: „I ja to słyszę, i ja tak wierzę, / Płaczę i mówię pacierze”. Adam Mickiewicz, „Romantyczność”, in idem, *Wiersze*, op. cit., 107.

pewną motywację alegoryczną. Rozebrana nie jest naga, jest nieobecna – i jako taka nie może być ani Naturą, ani Chwałą, ani Jasnością, ani Łaską Boga. Do szeregu aporii, które nazwaliśmy ikonologiczno-alegorycznymi dołączyć należy aporię być może najważniejszą – epistemologiczną, a *Rozebraną* – warto wiedzieć, że Stefan Sawicki bliski był niegdyś podobnego określenia *Stygmatu*¹⁸ – nazwać „balladą epistemologiczną” (w zupełnie nowym tego słowa znaczeniu aniżeli w wypadku *Romantyczności*). Proponowanie miar na strój nieobecnej, istniejącej, poznawalnej – jak wierzę – lecz niepoznanej dostatecznie będzie tutaj jałową sofistyką, syzyfowym mieleniem pustego przez próżne, marnotrawstwem rzemiosła, czyli sztuki, domagającym się nie tyle reformy, jak się zdaje, co zdecydowanego usunięcia ze sceny. Tak, Norwid optuje w *Rozebranej* za śmiercią alegorii. I owszem, tenże sam Norwid domaga się powołania nowego postalegorycznego sposobu myślenia równie wydajnego i efektywnego pod względem potrzeb jak alegoria, która określone potrzeby obrazowania – uprzednio – zaspokajała.

Słowa, których używa tutaj Norwid, są zdradzieckie, nie należą bowiem jeszcze do narratora, ale do opinii publicznej, powszechnej – cierpiącej na „ikonologiczny głód”, zlaknionej Wielkiego Ikonemu, Wielkiej Alegorii. Na tym progu społecznego oczekiwania mogłoby być nią już cokolwiek, byleby wreszcie było, toteż słyszymy podpowiedzi „laików”, „profanów” radzących „ikonologom” w przypływie ostatecznego zniecierpliwienia, by rozebrana włożyła na siebie strój „zachodni”, „wschodni”, „pstry”, „żałobny wór” wreszcie (to w *Ikonologii* Ripy wizualizacja Hańby – II 250). To jednakże wyłącznie ideologizacja – okcydentalizowanie, orientalizowanie, hybrydyzowanie alegorii narodowej. W świecie doby 1880 roku – jeśli patrzeć wyłącznie z perspektywy IV oraz V kwartyny *Rozebranej*, a więc zapomnieć o ciągu dalszym ballady – pozostaje jedynie przyglądać się fiaskom kolejnych prób pseudo-alegoryzowania świata, recesyjno-erozyjnej cyrkulacji zdezaktualizowanego obrazowania. Norwid prawdopodobnie wie, że w tzw. dobie Fryderyka Nietzschego (a ta – przypomnijmy – już się zaczęła, *Narodziny tragedii* po raz pierwszy wydano w 1872 roku) alegoryzacja uciskanej Polski to „niewczesne rozważania” i „czyn spóźniony”. Że, owszem, istnieje przedmiot alegoryczny, ale tzw. metoda alegoryczna jest już przedatowana. Co więc Norwidowi pozostaje? Miast stwarzać anachroniczną alegorię literacką, napisać balladę wyrażającą głęboką „niewczesność” tego rodzaju zabiegów, którym poeta: nie tylko „ciemny alegorysta”, lecz także „polski symbolista”¹⁹, pozostawał wierny

¹⁸ Stefan Sawicki, „Stygmat Cypriana Norwida”, in *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, ed. Kazimierz Bartoszyński, Maria Jasińska-Wojtkowska, Stefan Sawicki (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1979), 80–81.

¹⁹ W polemice z koncepcją Norwidowskich „ciemnych alegorii” Głowińskiego, a także na rzecz „polskiego symbolizowania” Norwida: Wiesław Rzońca, „Michała Głowińskiego mit Norwidowej alegorii”, in idem, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego II połowy XIX wieku* (Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, 2013), 359–365. Nie tyle należy zatem mówić

przez lata. *Casus Rozebranej* to nie – jak wiele na to wskazuje – szczyt spełnialności Norwidowskiej techniki alegorycznej, ani nie symboliczne podsumowanie osiągnięć wynikających z rozwijania tej techniki. To rozrachunek z nią, to dekonstrukcja. Swego czasu Michał Kuźniak użył bardzo trafnego, a zarazem sugestywnego sformułowania na określenie przynależności gatunkowej pierwszej części suity nekrologicznej Norwida – *Czarne kwiaty*. Określił całość na poły tautologicznie: „czarnymi kwiatami, których nie ma”²⁰. „Rozebraną, której nie ma” – warto by, myślę, nazwać balladę Norwida.

4.

O ile czwarta (cytowana powyżej) kwartyna *Rozebranej* może nasuwać skojarzenia z postacią Dziewicy z I części *Dziadów*, a wraz z nią z problemem „niewinnego czarodziejstwa”²¹, o tyle kwartyna piąta – jeśli uznawać, że ballada Norwidowska traktuje o upadku narodowej metody alegorycznej – zyskałaby wiele na relekturze w perspektywie jednej ze scen z *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Ustaliliśmy, że w czwartej kwartynie wypowiedziała się opinia publiczna, wyrażając m.in. żal, że rozebrana nie może odczuwać „błogiej woni narodowego poranka”, gdy (to celowa parafraza z pieśni Franciszka Karpińskiego!) „wstają zorze”²². Ta opinia nabiera charakteru apodyktycznej i w końcu ulega eskalacji w ukaz, rozkaz, „zarządzenie świata” w kwartynie piątej.

Po pierwsze: zauważmy, że jest to jawne pogwałcenie zasad ikonologizacji wizerunku; świat, opinia, Polacy – domagają się porzucenia niepotrzebnej ich zdaniem metaalegorycznej skrupulatności, zawieszenia przynajmniej rozlicznych kryteriów doboru, miar, kolorów ustalonych tradycją alegorezy. Ikonologów chcą zastąpić ideologami. Proponują własny zideologizowany obraz wizerunku rozebranej, którego próżno uświadczyc w katalogach Ripowskich. Po drugie: narrator *Rozebranej*... postępuje ten obraz jawnie – w obliczu alegorycznej i metaalegorycznej aporii proponuje przeciw obraz iluminacji Diany, powrót do czystego alegoremu, czy inaczej rzecz ujmując: powrót do ikony, do mitologicznego ikonostasu. Nie ma w nim jednak romantycznego żywiołu tyrady ani pasji

o „ciemnych alegoriach” Norwida, co – idąc tu za Fryderykiem Nietzschem i dopowiadając do tekstu Rzońcy – o „alegoriach niewczesnych”, „post-alegoriach”, jak chciałbym to ująć ja w duchu nietzscheańskiego przeciwieństwa (na co istnieje zapotrzebowanie) interpretowania *Rozebranej*.

²⁰ Michał Kuźniak, „Czarne kwiaty, których nie ma. Jak dekonstruuje się tekst Norwida?” in *Strona Norwida...*, op. cit., 271–281.

²¹ Adam Mickiewicz, „Dziady. Widowisko”, in idem, *Utwory dramatyczne*, t. III, ed. Julian Krzyżanowski (Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1955), 100.

²² Franciszek Karpiński, „Pieśń poranna”, in idem, *Poezje wybrane*, ed. Tomasz Chachulski, BN I 89 (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1997), 136–137. Vide w sprawie XIX-wiecznej recepcji dzieła Franciszka Karpińskiego: Igor Piotrowski, *Pieśni i moc. Pieśni codzienne Franciszka Karpińskiego w kulturze polskiej XIX i XX wieku* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012).

– krytycznej wobec własnych antagonistów. Jawny antagonizm niesie więc tutaj w 1881 roku ze sobą subtelność konfrontacji, podkreślaną uprzejmym, eufemizującym doniesieniem zaledwie: „mam zdanie odmienne o Rozebranój” (II 250). To, czego brakuje Norwidowi w skreśleniu tego lejtmotywu, uzupełniałby neoromantyczny Wyspiański w *Wyzwoleniu*, którego Konrad w dialogu z Maską 11. skoncentrowany jest niemal wyłącznie na zniszczeniu swojego przeciwnika, zwolennika nie tylko starej, lecz także zwyrodniałej na skutek upływu czasu narodowej metody alegorycznej. Scena – choć nie mogła być inspirowana Norwidowską *Rozebraną* – jest doskonałą, jakkolwiek projekcyjną oraz hipotetyczną ilustracją wniosków, do jakich prowadzić mogłaby metaliteracka lektura ballady Norwida. Sproblematyzowaniem „rozebranego” wizerunku narodowego jest już poprzedzające to starcie zawołanie Konrada (z dialogu z Maską 4.): „Nie będziesz wzywał imienia Polski nadaremno!”²³. Tu – tłumacząc rzecz po Norwidowsku – imię to metoda przedstawiania, refleksja natomiast nad imieniem to refleksja nad metodą. Ujmując zaś sprawę językiem Wyspiańskiego, aktualizującą balladę Norwida w kontekście neoromantycznym – *Rozebrana* to w uniwersum językowym *Wyzwolenia* utwór o „robieniu Polski”:

KONRAD:

Bo to wygląda, jakby Polski nie było, Polaków nie było... Jakby ziemi nawet nie było polskiej i tylko trzeba było wszystko pokazywać, bo wszystkiego zostało na okaz, po trochu; ...pokazywać, jakby srebra stołowe w zastawie; pokazywać, jakby kartki i karteczki zastawnicze – i kryć się, i udawać, i udawać. [...] A to złego, że każdy uczciwy Polak, jak skoro zacznie gadać, tak ze słabą głową przegada wszystko; a on jest tylko od tego, żeby siedział w swoim kącie, na swoich śmieciach i BYŁ!

MASKA 11:

To jest zamykanie gęby.

KONRAD:

A tak. Powinien być, być, być. Być ze zamkniętą gębą.

MASKA 11:

Ha!

KONRAD:

I nie filozofować, by nie przefilozofować Polski, bo...²⁴

Jeżeli *Rozebrana* pisana w 1881 roku pozostaje jeszcze neutralną refleksją o schyłku czy zwyrodnieniu metody alegorycznej, *Wyzwolenie* stworzone przez Wyspiańskiego w 1902 roku staje się bezkompromisowym zamachem na tę metodę, jej ostatecznym uśmierceniem już bez możliwości nawet – postawienia jej

²³ Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, ed. Aniela Łempicka, BN I 200 (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970), 73.

²⁴ Ibidem, 103, 105–106.

przed trybunał. Konrad Wyspiańskiego ma w sobie coś z Herodowego oprawcy, z inkwizytora, z „inżyniera” rzezi niewinności, polskich mitów narodowych. „Knebluje” Maskę 11., zwiera jej usta, wprowadza cenzurę narodową, chce wypalić chwast „narodowego oszustwa”²⁵. Wiele w nim z drezdeńskiego Mickiewicza, wiele z Nietzschego, ale sam zaostrowany spór estetyczny – ma swoje korzenie w balladzie Norwida. Na polemiczną, zdystansowaną dystynkcję narratora *Rozebranej*, na tzw. Norwidowskie „zdanie odmienne” w pisanym u progu XX wieku *Wyzwoleniu* nie będzie jednak miejsca. Dwadzieścia lat po balladzie Norwida jedyną możliwą formą usunięcia zdeprawowanego stanu rzeczy jest „wypalanie rany żelazem”, patriotyczny karnawał okrucieństwa, mord dokonywany na „starej estetycznej wyobraźni”, zabijanie swych ojców. Równie wiele – jak się więc wydaje – dzieli Mickiewiczowską *Romantyczność* od pokrewnej jej w jakiś sposób *Rozebranej*, co *Rozebraną* dystansuje od pokrewnego jej przecież *Wyzwolenia*. Filiacje tych utworów dostrzegamy najwyraźniej, postępując tokiem metaliterackiej, czyli metaalegorycznej, nie zaś alegorycznej interpretacji Norwidowskiego utworu. *Wyzwolenie* – jak uważam – w sposób zupełnie wyjątkowy legitymizuje i wzmacnia znaczenie takich interpretacji ballady autora *Assunty*, które umieszczałyby w centralnym miejscu utworu Norwida wątki postalegoryczne. I dobrze pokazuje zarazem głęboki sens estetycznych dywagacji nad *Rozebraną* – zupełnie niezależnie od tego, że Stanisław Wyspiański ballady Norwida najprawdopodobniej nie znał ani też poznać nie mógł.

Ruch jednak, który obserwujemy w szóstej, siódmej i ósmej kwartyntnie *Rozebranej*, przypomina w jakiejś mierze rozwiązanie dramaturgiczne *Wyzwolenia*. W jednym i drugim wypadku mamy do czynienia z niemalże nietzscheańską manifestacją siły²⁶. To eskalacja potęgi jest dla Norwida oraz Wyspiańskiego sposobem rozwiązania ikonologicznej/allegorycznej aporii. Inny jest jednak dysponent owej potęgi: Wyspiański-neoromantyk namaszcza do czynu nowego Konrada, on, nadczołowiek ma doprowadzić do zamknięcia anachronicznej polskiej epoki alegorycznej; Norwid-modernista *sensu largo* proponuje obraz mistycznej, intelektualnej panalegorii Diany-Polonii, a wraz z nią rewolucję w kulturze obrazowania: model epifaniczny, a zarazem intelektualnie za pośrednictwem,

²⁵ Ibidem, 108. Vide na ten temat m.in.: Ewa Miodońska-Brookes, „«Tragedia Edypa» i «tragedie drobnoustrojów». Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości. Głosy do *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego”, in eadem, „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego* (Kraków: Universitas, 1997), 149–169 i Maria Prussak, „Przestrzenie *Wyzwolenia*”, in eadem, *Wyspiański w labiryncie teatru* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2005), 81–99. Na temat paraleli Norwid – Wyspiański zob. m.in.: Anna Kapusta, *Mitologie twarzy. Cyprian Norwid i Stanisław Wyspiański. Próba komparatystyki mitu* (Kraków: Collegium Columbinum, 2007).

²⁶ Spośród wymienionych badaczy *Rozebranej* zwraca na tę kwestię uwagę jedynie Halkiewicz-Sojak, wedle której „finał wiersza jest eksplozją widzenia”, w której to „eksplozji” „nagą Dianę widzi zarówno Akteon, jak i narrator”. Grażyna Halkiewicz-Sojak, op. cit., 241.

czerpiący z obrazów antyku, ale nie – arbitralny w przejmowaniu zapożyczeń, przypadkowy, stereotypowo alegoryczny. Norwid proponuje rozwiązanie estetyczne w obliczu recesji narodowego myślenia alegorycznego, Wyspiański – rozwiązanie etyczne, indywidualizacyjne. W obydwu wypadkach jednakże dysponujemy rozstrzygnięciami radykalnymi, bezkompromisowymi. Podczas gdy pierwsze, Norwidowskie jawi się *mutatis mutandis* jako symbolistyczne, przypomina bowiem rozwiązanie *Księgi* Mallarmégo, drugie, Wyspiańskiego – pozostaje neoromantyczne w etycznym, tj. heterogenicznym sposobie rozstrzygnięcia sporu estetycznego²⁷.

Skąd Mallarmé w finale *Rozebranej*? Polskie imaginarium narodowe ma być „łonem Dyjany”. I jako „łono Dyjany” – ujawniać się wyłącznie sporadycznie, co jakiś czas w prześwicie „zasłony bytu” – ma być niezmiennie „niekryte, a tak promienne” (II 250). Nie może istnieć w porządku alegorycznym, historycznym, dokumentującym: ustalonym, katalogowym, linneuszowskim, ma identyfikować życie, w partykularnym rozumieniu życie polskie jako byt. Zauważamy, że ta identyfikacja przebiega już u Norwida w rozumieniu zbliżonym do procedur filozofii życia, które swój renesans przeżyją po śmierci poety: Nietzschego, Bergsona, Diltheya²⁸. Opis Diany-Polonii jest specyficznym sposobem obrazowania, głęboko nowoczesnym, zbliżonym do Nietzscheańsko-Diltheyowskiego opisu świata jako *Lebensweltu*, wyrasta bowiem z tego samego, z czego wyrastała niemiecka idea ogólna *Lebensphilosophie*, tj. z konstatacji kryzysu kultury. W balladzie Norwida jest to kryzys narodowego imaginarium, które jest imaginarium alegorycznym, a ma stać się emanacją Bergsonowskiego *élan vital*²⁹.

Fakt, że rozwiązanie alegoryczno-ikonologicznej aporii przynosi dopiero epifania, epifania zaś leży u podstaw uniwersalnego projektu epifanicznego kultury, interpretuję jako czynnik mogący zbliżyć *Rozebraną* Norwida do dzieł takich, jak *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* Stéphane’a Mallarmégo (tu znów dla odmiany – rejestrujemy oddalenie tekstu Norwida od kontekstu *Wyzwolenia* Wyspiańskiego). Mallarméowski jest bowiem sam ruch, który Norwid – chcąc nie chcąc – w swoją balladę wpisał. To modernistyczny mechanizm ewolucyjny: dekadentyzm-symbolizm, którego najwybitniejszym adherentem był

²⁷ Na symbolistyczny wydzźwięk szóstej, siódmej oraz ósmej kwartyny *Rozebranej* wskazała także Halkiewicz-Sojak, nie dostrzegając jednakże w ogólnym przesłaniu utworu jakiegokolwiek wskaźwanej przeze mnie dekadencji obrazowania alegorycznego: „Obraz przebudzonej Diany przestaje być jednoznaczną alegorią Polski, a staje się wieloznacznym symbolem: Polski, nagiej prawdy, prawdy o polskim i byciu w świecie, i... nadziei na dostrzeżenie tego, co ważne”. Ibidem.

²⁸ Andrzej Kucner, „Spór o racjonalność w obliczu argumentów filozofii życia – Nietzsche, Dilthey, Bergson”, *Humanistyka i Przyrodoznawstwo*, no. 12 (2006), 45–64.

²⁹ Elżbieta Paczkowska-Łagowska, „Lebensphilosophie / Filozofia życia”, in *Brzozowski. Wokół kultury: inspiracje nietzscheańskie*, ed. Paweł Pieniążek (Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii PAN, 2004), 203–222.

autor koncepcji tzw. estetyki pustki³⁰. *Rozebrana* jest w tym świetle tekstem podwójnym: balladą dekadencją, tj. postalegoryczną, opowiada bowiem o kresie głównej metody obrazowania, a zarazem – pozostaje, jak niegdyś *Romantyczność*, balladą programową, symbolistyczną w sferze interpretacji sensów, proponuje bowiem mechanizm szeroko pojętej anty-alegorezy, odrzucenie figuralnych, konstytutywnych cech obrazu na rzecz „trenowania zabiegów tekstualizacyjnych” skoncentrowanych wokół utrwalenia „pojedynczej eksplozji sensu” i odpowiedzialnego (!) wpisywania tejsze „eksplozji” w narodowe imaginarium.

5.

Nie jest więc chyba tak, jak uważali swego czasu Stefan Sawicki oraz Michał Głowiński. *Rozebrana* nie rejestruje alegorii zmaconych, nie zawiera „ciemnych alegorii”, nie reprezentuje w sposób zmacony ani „zaciemniony” żadnych gatunków alegorycznych³¹. *Rozebrana* gromadzi stan wiedzy o alegorii jako gatunku n i e m o ż l i y m (!), i dopiero ta konstatacja otwiera realną, w moim przekonaniu, perspektywę dyskusji nad ostatnimi trzema kwartynami ballady³². Wpisana w nie została bowiem określona postawa psychologiczna. Chciałbym ją nazwać horyzontem dramatu kreacji literackiej. Co składa się na ową dramatyczność? Otóż, oczywiście jest, że wygaśnięcie gatunku nie pociąga za sobą wygaśnięcia tematów danego gatunku, tematów przez twórców danego gatunku preferowanych. Istnieją więc treści alegoryczne, istnieją jednak w obliczu braku dyskursu alegorycznego, braku alegorycznej wykładni, której stosowanie jest w 1881 roku anachronizmem. Napięcie to widoczne jest w późnej, postalegorycznej twórczości Norwida, np. w prozie *Ostatnia z bajek*, gdzie w moim przekonaniu uprawia się dyskurs nie tyle alegoryczny, co – *explicite* postalegoryczny: wybór ów, świadomie przez Norwida dokonywany, wynika tutaj z niemożności zastosowania anachronicznej metody alegorycznej do przedmiotu, który *in potentio* wydawałby się doskonałym przedmiotem przyszłej alegorezy. W *Ostatniej z bajek* jest nim głośny fenomen naukowo-społeczny, który Norwid nazwałby „fabulizmem Darwina” (VI 650–651)³³.

³⁰ „W przypadku twórczości Mallarmégo zamiast wiecznej prawdy – odnajdujemy niezaprzeczalną pustkę”. Piotr Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008), 319.

³¹ Stefan Sawicki, op. cit., 25–26; Michał Głowiński, op. cit., 290, 292.

³² Można oczywiście tę niemożliwość czytać szerzej. Tekst Norwida dotyczyłby zarówno kryzysu polskiej kultury, jak i polskiej literatury. Polską literaturę należałoby brać tutaj *sensu largo*, także w znaczeniu archaicznym, a jej kryzys widzieć w głębokim, filozoficznym znaczeniu, genetycznym oraz uniwersalizującym – na tle kształtującej się, modernistycznej *Weltliteratur*.

³³ „Treść tego opowiadania wypłynęła z lingwistycznych studiów Norwida, który przez dłuższy czas interesował się problemami glosolalii, a w związku z nią i problemami języka zwierząt, uważanych przez niego za «parabolicznych braci naszych»” (Juliusz Wiktor Gomulicki, „Metryki i objaśnienia: *Ostatnia z bajek*” – VII 531).

Wróćmy jednak do finalnego obrazu *Rozebranej*. Epifania, którą realizuje tutaj narrator utworu, ma utajony „wymiar dramatyczny”. Jest w jakimś stopniu niekontrolowana, bezładna, chaotyczna, znacząco odbiega od porządkującego, selekcyjnego racje i obserwacje narratorskiego tembru pierwszych sześciu kwartyn ballady. Chciałoby się powiedzieć, że do eksplozji sensu, postalegorycznego przecież, dochodzi tutaj wskutek przedłużanego, komplikowanego, metodycznego tłumienia alegorycznej treści. Ze efektem tegoż stłumienia jest eksplozja treści alegorycznej, anty-epifanicznej – w anty-alegorycznej, epifanicznej postaci. Norwid nie będzie tym samym oszczędny w obrazowaniu: w jednym ruchu zechce on spożytkować cały potencjał imaginacyjny obrazu, a właściwie go „zmarnować”, jest ów potencjał przecież anachroniczny. Powie zatem o Dianie i jej promiennym łonie, Akteonie, mitycznym Hyperboreum, psiarni, trąbach, braku zbroi oraz togi. W jednym mitologicznym obrazie „pozbędzie się” całej ciężającej mu treści starej imaginacji. Ciężającej, choć jest to epifania. Wyleje „ciekły kruszec” za siebie, pozbędzie się „złotego rogu”, alegorycznego „złotego runa”. Tak jak w Mallarmé’owskiej koncepcji epifanii literackiej jako oczyszczenia – ta eksplozja będzie jednocześnie narodzinami znaczenia, jego byciem w apogeum oraz jego kresem³⁴. *Rozebrana* jest zatem również Norwida „pożegnaniem z alegorią” jako wyróżnianą przez niego, autorską, retoryczną figurą. Ten znamieny gest będzie autor *Stygmatu*, *Ad leones!* oraz *Tajemnicy lorda Singelworth* jeszcze powtarzał, równie przekonująco, chociaż mniej intensywnie i retorycznie – m.in. w *Ostatniej z bajek*. Tak właśnie jest, tak zdaje się być: „tak – karzą Bogi!” (II 250).

UNDRESSED OR NORWID’S BALLAD ON THE END OF THE ALLEGORICAL METHOD

S u m m a r y

Undressed, Cyprian Norwid’s poem written in 1881, defined by himself as ‘a ballade’, for years has bothered many norwidologists interpreting this text. Nevertheless, a particular paradigm of interpreting *Undressed* has been established, as built up by connectable (in the most significant statements) conclusions of scholars such as Michał Głowiński, Stefan Sawicki or lately – Grażyna Halkiewicz-Sojak. The aim of my study is to attempt to reinterpret Norwid’s ‘ballade’ as a lyrical study of a specific aesthetic problem, in other words, as a parabolic and poetised study on the art of allegory, which for Norwid was ‘art passé’. Viewed in this light, peculiar Norvidian ‘ballade-non-ballade’ seems to give to the reader of the poem knowledge about the waning possibility of allegorisation at the moment of the modern breakthrough. The explication of *Undressed* could be therefore (as well as other, less complicated, explications) the national ‘iconological aporia’. ‘Polish iconoclasm’ i.e. reaching the very limit of national representation, is the pure inability to create the ‘finite portrait of the fatherland’ and the petrification of Poland’s picture by its allegories. Acceptance of such interpretation leads to viewing Norwid’s poem from the perspective set by Stanisław Wyspiański’s *Liberation* and unexpectedly reveals Norwid’s precursory.

³⁴ Piotr Śniedziewski, „Od «milczącej mowy» do «martwych znaków» Norwida”, in idem, *Mallarmé – Norwid...*, op. cit., 50–72.