

KAROL SAMSEL
Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

CYPRIANA NORWIDA OGRÓD ŚWIATA
– SYMBOLIKA KWIATÓW W PERSPEKTYWIE
EUROPEJSKIEGO MODERNIZMU

Słowa kluczowe: ogród, kwiat, symbol, Cyprian Norwid, modernizm

Kwiat albowiem zdradza
Upadkiem –
C. Norwid, *Quidam XV*

Uwagi wstępne

Przedmiotem niniejszego artykułu jest analiza symboliki kwiatów w dziele Cypriana Norwida w odniesieniu do obrazu świata, który zakładał modernizm. Symbolizacja kwiatów, ich funkcja symboliczna i sposób przedstawiania są w utworach Norwida związane z nową estetyką ogrodu świata, którą wykorzystywała nowoczesność. Świat jako ogród stanowi dominantę modernistycznej myśli na temat natury. Z perspektywy bycia wewnątrz ogrodu świata moderniści piszący w drugiej połowie XIX wieku: John Ruskin, Stéphane Mallarmé i Artur Rimbaud wywodzili refleksję estetyczną i moralną na temat porządku naturalnego. W podobny sposób ogród świata, właściwie: estetykę i ontologię tego ogrodu, rozumiał Cyprian Norwid, eksponując oraz pogłębiając we własnych utworach symbolikę kwiatów.

Założenie artykułu brzmi następująco: Cyprian Norwid, posługując się symboliką kwiatów, uznawał modernistyczne ujęcie świata jako ogrodu. Uzasadnione jest tym samym poszukiwanie elementów łączących Norwidowskie obrazowanie z obrazowaniem modernistycznym Ruskina, Mallarmégo i Rimbauda. W świetle tego porównania utwory poety, takie jak *Stygmata* i *Czarne kwiaty*, domagają się odczytań nowych, poszerzonych o interpretację modernistyczną.

Kwiat w ogrodzie świata jest symbolem centralnym wielu dzieł Norwida. Niejednokrotnie stanowi on również nadrzędny element przestrzeni symbolicznej

utworu, grupujący i hierarchizujący pozostałe symbole. W podobny sposób na wyróżnione miejsce kwiatu w ogrodzie świata wskazywali Ruskin w *Sezamie i Liliach*, Rimbaud w *Iluminacjach* i Mallarmé w *Kryzysie wiersza*¹.

Artykuł jest wynikiem inspiracji monografią *Symbol w dziele Cypriana Norwida* pod redakcją Wiesława Rzońcy, stanowiącą owoc ogólnopolskiej konferencji naukowej pt. *Symbolizm Norwida*, która odbyła się w Warszawie w dn. 23-24 kwietnia 2009 roku. Analizą symbolu kwiatu, przeprowadzoną w obrębie doświadczenia modernistycznego Cypriana Norwida, pragnę kontynuować i poszerzyć refleksję nad symbolistycznym ujęciem motywiki dzieł autora *Assunty*.

Norwid w perspektywie teorii estetycznej Ruskina

Idea umoralniającego piękna sztuki, rodzącego się poprzez zastosowanie gotyckiego kanonu prawdziwości i surowości, oraz koncepcja utworu spełniającego wzór dzieła naturalistycznego, upowszechniającego ideały organicznej proporcji i harmonii – stały się dwoma głównymi hasłami teorii estetycznej Johna Ruskina, przedstawionej m.in. w *Kamieniach Wenecji* (1851)². Ruskin, łącząc naturalizm z gotykami i uznając tę syntezę za właściwy i umoralniający kierunek sztuki, sprzeciwia się uprzedmiotawiającym tendencjom manieryzmu i akademizmu. Nie chodzi o to, aby uprzedmiotawiać, ale o to, by przedmiot rozpoznawać i oddawać jego prawdę w zgodzie z pięknem form, ich harmonijnym wzrostem i rozwojem.

W podobny sposób ideę piękna form, a także stosunek do formy i jej przedmiotu przedstawia Cyprian Norwid w traktacie poetyckim *Pięć zarysów* z 1852 roku. Piąta z części cyklu, zatytułowana *Lilie*, szczególnie ważna dla niniejszego

¹ Nie czynię w niniejszym szkicu odwołania do Charles'a Baudelaire'a z tego względu, że wymagałoby ono odrębnego opracowania. Zresztą kwestia ta ma już literaturę przedmiotu: M. Siwiec, *Norwid i Baudelaire. Komparatystyka przelomu*, w: *Komparatystyka dzisiaj. Interpretacje*, red. E. Kasperski i E. Szczęsna, Warszawa 2011, t. II, s. 213-232; o relacji między *Vade-mecum* a *Kwiatami zła* J.W. Gomulicki, *Mała kronika życia i twórczości Cypriana Norwida*, w: C. Norwid, *Dzieła zebrane*, Warszawa 1966, t. 1, s. 56; J. Trznadel, [recenzja], „Nowe Książki” 1966, nr 9, s. 517-518. O tej relacji pisali również Maciej Żurowski i Hans Robert Jauss. Ten ostatni dopatrywał się w *Vade-mecum* i *Kwiatach zła* rysu dzieł reprezentatywnych dla tzw. modernizmu krytycznego. Zob. M. Żurowski, *Norwid i symboliści*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4, s. 101-125 oraz H.R. Jauss, *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida*, tłum. M. Kaczmarkowski, „Studia Norwidiana” 1985/86, nr 3/4, s. 9.

² Rozwój anglojęzycznych badań nad dziełem Ruskina przypada na lata 60. XX wieku. Spośród ukazujących się wówczas publikacji warto wymienienia są dociekania Johna D. Rosenberga i Roberta Hewisona, kontynuowane w latach 80. przez Elizabeth K. Helsinger i Paula Sawyera. Por. J.D. Rosenberg, *The Darkening Glass: A Portrait of Ruskin's Genius*, New York 1961; R. Hewison, *John Ruskin or the Argument of the Eye*, London 1975; E.K. Helsinger, *Ruskin and the Art of the Beholder*, Massachusetts 1982; P. Sawyer, *Ruskin's Poetic Argument: The Design of His Major Works*, Ithaca 1985.

szkicu, spisana została w formie parabolicznego dialogu Jerzego i Wiesława wracających nocą z konnej przechadzki przez żydowski cmentarz. Mroczną aureę spaceru Jerzy wykorzystuje do dysputy z towarzyszem podróży na temat koncepcji zła i Bożej sprawiedliwości. Nieprzypadkowo, gdy uwaga dyskutujących mężczyźn koncentruje się na problemie ludzkiej wolności i napotyka paradoks, dialog Jerzego zostaje przerwany przez wskazanie lilii rosnących na pobliskiej łące. Rozmówca przywołuje wówczas neoplatońską symbolikę lilii, uznając ją za paraboliczny przykład trwałości rzeczy w świecie, dowodzący wiecznej natury prawd i miar:

Lilie wonne opodal rosły - - - - -
 - - - - - Przekł. Jerzy
 Te powie słowa: „Gdyby, co wiedzieć należy,
 Wiedzieć chciano i pomnieć chciano wszech-przytomnie,
 Pomnieć i ufać temu całą prawdy siłą:
 To zaś jest, co te lilie mówią teraz do mnie –
 To zaś jest, co tym liliom powiedziano było
 Przed wiekami, na puszczy – tam. Gdyby wiedziano,
 Że mimo żądz i miotań, więcej się nie staną
 Na cal jeden ani tyle, ile stać się mogą;
 Że ani włosy barwy zmienić nie są w stanie,
 Ale – że biada jeśli wsteczną pójdą drogą,
 Nie dotrzymawszy miary – [...]”³.

Wypowiedź Jerzego z *Pięciu zarysów* odpowiada głównym tezom estetyki Ruskina. To, co Norwid w *Liliach* określił za pomocą pojęcia niezmienności istoty, tj. także – niezmienności jej możliwości rozwoju, autor *Kamieni Wenecji* uznał za naturalistyczny składnik gotyku:

[...] Tworzenie w gotyku, odniesione do zadań sztuki jako takiej – puryzmu, naturalizmu, sensualizmu – było naturalistyczne. Ta cecha pociąga za sobą skrajne umiłowanie prawdy, prze-ważające nad znaczeniem piękna, powodujące zachwyt nad portretem każdego rodzaju, wyraża-jące wielość postaci ludzkiego oblicza i ludzkiej formy, tak jak odzwierciedlają ją różnorodność rzeźbionych liści i postrzępienie gałęzek⁴.

³ C. Norwid, *Lilie*, w: idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 3, Warszawa 1971, s. 500. Wszystkie cytaty z dzieł Norwida pochodzą z tego wydania (t. 1-6 i 8-10 Warszawa 1971, t. 7 Warszawa 1973, t. 11 Warszawa 1976). Dalej w tekście głównym lokalizując cytaty, oznaczam cyfrą rzymską numer tomu i cyfrą arabską numer strony.

⁴ Przekł. mój – K.S. W oryginale: „Gothic work, when referred to the arrangement of all art, as purist, naturalist or sensualist, was naturalist. This character follows necessarily on its extreme love of truth, prevailing over the sense of beauty, and causing it to take delight in portraiture of every kind, and to express the various characters of the human countenance and form, as did the varieties of leaves and the ruggedness of branches” (J. Ruskin, *The Stones of Venice. Volume The Second: Sea Stories*, New York 1891, s. 198).

Praca zgodnie z ideą Ruskinowskiego naturalizmu jest realizacją proporcji i dopełnianiem organicznej miary. Tylko wówczas rzecz (w przykładzie Jerzego: kwiat lili) istnieć będzie jako przedmiot czysty i czyste przedstawienie. Prawda o przedmiocie i o jego przedstawieniu rodzi się w pracy, kłamstwo i zło wynika z „pójścia wsteczną drogą” i z „niedotrzymania miary”. Nieodłączną częścią pracy jest decyzja o podjęciu wysiłku nowej symbolicznej egzegezy – stąd bohater *Pięciu zarysów* odrzuca tradycyjne symboliki i podejmuje ze swoim towarzyszem dialog „wszech-przytomny”, czyli – jak ująłby to Ruskin – poszukiwanie miary i ważenie proporcji na temat przedmiotu zgodnie z imperatywem bezwzględności weryzmu, z nakazami prawdziwości i surowości.

Teoria estetyczna Ruskina, zwłaszcza jego teza o umoralniającej wartości symbolu, leży u źródeł Norwidowskiej koncepcji moralności. W tworzenie symbolu i symboliki, tj. we wszelką działalność symboliczną i symbolistyczną, którą zarówno Ruskin, jak i Norwid utożsamiają z pracą, wpisany jest silny imperatyw moralny: nakaz odpowiedzialności za przedmiot i najwyższy możliwy wysiłek utrzymania jego tożsamości w procesie symbolizacji. W wypadku kwiatu w ogrodzie świata imperatyw ów wyraża się w trosce, pielęgnacji, opiece i odpowiedzialności. Kwiat, jako czysty obraz i jako czyste przedstawienie, może zostać uwidoczniony dopiero w wyniku pracy. W tym sensie ogród świata musi stać się warsztatem pracy w dokładnie ten sam sposób, w jaki prerafaelickie dzieło sztuki przekształca się w przestrzeń wytwarzania czystych symboli. W *Sezamie i Liliach* (1864) Ruskin konstatował:

Mało tego, jeśli wasz wzrok jest w mocy nie tylko pozdrawiać, lecz także pełnić straż, jeśli możecie zgodnie z waszym życzeniem: odsunąć od rośliny czarną zarazę, oddalić lgnącą do niej liszkę, sprowadzić krople rosy w czasie suszy, nakazać wiatrowi południowemu w czasie mrozu: „A zatem przybądź, wietrze, by tchnąć nad moim ogrodem i rozprzestrzenić jego zapachy”. Myślicie, że to byłoby rzeczą wielką?⁵

Podobnie dla Norwida ogród stanowi miejsce pracy ludzkiej, czyli warsztat świata. W *Zawodach*, wierszu z cyklu *Vade-mecum*, dwa odpowiadające sobie symbole „kwiatu sercowego” i „kwiatu jabłoni-Cnót” dopełniają archetyp ludzkiej natury: ogrodnika, który należy do świata pracy, czyli do świata ogrodu⁶.

⁵ Przekł. mój – K.S. W oryginale: „Nay, more, if your look had the power, not only to cheer, but to guard; – if you could bid the black blight turn away and the knotted caterpillar spare – if you could bid the dew fall upon them in the drought, and say to the south wind, in frost – «Come, thou south, and breathe upon my garden, that the spices of it may flow out». This you would think a great thing?” (J. Ruskin, *Sesame and Lilies*, ed. Deborah Epstein Nord, essays by Elisabeth Helsinger, Seth Koven, Jan Marsh, London 2002, s. 92).

⁶ Ewa Ihnatowicz w pojawiającej się w literaturze II połowy XIX wieku figurze ogrodnika spostrzega symbolikę towarzyszącą postaciom „duchowych projektantów codzienności”. „Architekt, Garncarz, Rzeźbiarz, Ogrodnik, Stolarz” – wymienia Ihnatowicz – „to najczęstsze postacie Boga-Projektanta, które odzwierciedlają się, gdy za sprawą bohatera następuje twórcze przekształcenie

Poza przestrzenią symbolicznego porządku powinni znajdować się jej niszcyciele, „rozpustnicy” i „nędznicy” – wyłączenie ich poza świat ogrodu umożliwi realizację imperatywu i moralne spełnienie się w pracy:

Uszanujcie ten kwiat sercowy,
Tę szlachetność, co chce być zbytkiem;
Lub obietnic przyjmcie połowy –
A zawód sam – będzie nabytkiem!

Tego ja nie zwę ogrodnikiem,
Co w pośpiechu otrząsał kwiaty,
By z jesienią stał się nędznikiem
I klął ogród, że niebogaty.

Tego – zowie ja rozpustnikiem,
Choćby w progu ubogiej chaty
Nie podzielał się ucztą z nikim:
– Bo i j a b ło ń – C n ó t ma swe kwiaty! [I, 60].

Pozostawienie niszcycieli w świecie ogrodu nieodwracalnie doprowadzić musi do zagłady warsztatu pracy. Zniszczenie ogrodu, opisane przez Norwida w paryskim liryku *Piękno-czasu* (1880), jest śmiercią określonej symboliki, opartej na założeniach czystości przedstawięń, tj. na prawdzie i surowości w obrazowaniu. Ideał prawdy ustępuje w wierszu Norwida pseudoideałowi „powabu”, ideał surowości zaś pseudoideałowi „grzmotu”. Oba wzorce, utraciwszy moc czystego przedstawiania, wciąż mimo to uznawane są za „dwa wdzięki”, tj. „dwa ramiona Uranii”. Zagłada ogrodu jest tym samym równoznaczna z zagładą czasu i zagładą piękna:

Zgasły lilie i róże omdlewające,
Odejma im wiatr liście jedwabne:
Dziś nie szuka nikt P i ę k n a... żaden poeta –
Żaden sztukmistrz – amator – żadna kobieta –
[...] P o w a b i g r z m o t... dwie siły,
Skąd-kolwiek-bądź by były!...
To – dwa wdzięki Uranii, dwa jej ramiona [I, 247].

materii w dzieło. Codziennosc jest więc z pozoru trywialna, ale w istocie nasycona szlachetną duchowością” (E. Ihnatowicz, *Proza Kraszewskiego. Codziennosc*, Warszawa 2011, s. 328). Niewątpliwie, nacechowanie symboliczne utworów Norwida odnosi się w ogóle do sfery kulturowej codzienności. Jej doniosłość dostrzega Ihnatowicz także w odniesieniu do symbolicznych poszukiwań autora *Assunty*. Myśl tę rozwija Ewa Paczoska: „W literaturze polskiej wpływy biedermeieru widać najwyraźniej w międzypowstaniowej twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego, ale dostrzec można je i u Norwida, w jego fascynacji codziennością, zapisującą obecne w niej, a wciąż zagłuszane przez szum informacyjny powszedniego życia (o czym mówi np. *Bransoletka*) cechy wyższego porządku” (E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 18).

Właśnie poprzez, zakładany tutaj, wpływ teorii estetycznej Ruskina, Norwidska symbolika kwiatów w ogrodzie świata zyskuje moralną wartość i odniesienie. Idee pracy, troski i odpowiedzialności, a także moralny imperatyw wierności surowej prawdzie w przedstawianiu piękna, postulowane przez Ruskina w *Kamieniach Wenecji* oraz w *Sezamie i Liliach*, budują w utworach Norwida uniwersum dyrektyw etycznych i estetycznych. Uprawnione tym samym wydaje się włączenie takich utworów Norwida, jak *Pięć zarysów* czy *Piękno-czasu*, w obręb tekstów będących częścią Ruskinowskiej kampanii przeciwko akademizmowi i manieryzmowi w sztuce. W nich Norwid wydaje się potwierdzać tezy moralizmu i naturalizmu estetycznego, stanowiące fundament estetyki angielskiego krytyka sztuk.

Norwid w perspektywie teorii estetycznej Mallarmégo

Podstawowe pojęcia teorii estetycznej Stéphane'a Mallarmégo są pojęciami negatywnymi⁷. Tworzenie symbolu Mallarmé wiąże z jego nieobecnością w świecie rzeczy i niepamięcią jako podstawą wszelkiej działalności symbolicznej. W świetle tej estetyki narodziny kwiatu-symbolu są odwrotnością, a nawet zaprzeczeniem narodzin kwiatu-rzeczy. Jak bowiem wskazuje Mallarmé w studium pt. *Kryzys wiersza* (1897), symbol kwiatu istnieje jako myśl, myśl zaś wynika z odrzucenia swojego przedmiotu:

Mówię: kwiat! i, zza niepamięci, gdzie głos mój odsyła wszelki zarys, muzycznie się wznosi, będąca czymś innym niż płatki znajome, myśl sama i upajająca, nieobecna w żadnym bukicie⁸.

Symbolika kwiatów pozostaje w wielu utworach Mallarmégo nierozpoznawalna. W poemacie *Herodiada* różnica między kwiatem-symboliem a kwiatem-przedmiotem zaciera się, dochodzi tym samym do rozbicia przestrzeni symbolicznej i reorganizacji świata podmiotowo-przedmiotowego. Piotr Śniedziwski określa ten stan mianem „śmierci języka codziennego”:

Herodiada zrywa swe więzi z rzeczywistością tak samo, jak język poetycki zrywa swe więzi z językiem codziennym. Podczas gdy ten ostatni służy jedynie do komunikacji i opisu, pierwszy

⁷ Z dotychczasowych francuskojęzycznych prac dotyczących twórczości Mallarmégo przywołam dwie – w sposób szczególny związane z tematem niniejszego szkicu: pierwsza z nich porządkuje pisma poety wedle kryterium rozumienia i użycia metafory, druga skupia się na analizie zaproponowanego przez autora *Rzutu kośćmi* pojęcia nieskończoności. Zob. Deborah A.K. Aish, *La métaphore dans l'oeuvre de Stéphane Mallarmé*, Geneve 1981; R. Giroux, *Désir de synthèse chez Stéphane Mallarmé*, Québec 1978.

⁸ S. Mallarmé, *Kryzys wiersza*, tłum. E.D. Żółkiewska, w: idem, *Wybór poezji*, red. A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 84.

koncentruje się na sobie samym, a nie na komunikacie, który winien być przekazany. Język poetycki staje się swym własnym komunikatem⁹.

Wydaje się, że sposób obrazowania Norwida kieruje go w podobną stronę – ku „śmierci obrazu codziennego”, ku dynamicznej grze między typami przedstawień: symbolem a alegorią. Mallarmé, doprowadzając do „śmierci języka codziennego”, dążył do redukcji świata przedmiotowego przez myśl. Wskutek usunięcia idei przedmiotowości każdy rodzaj symbolu i alegorii stanowił wyłącznie hipostazę obrazu myśli i stawał się czystym aktem refleksji¹⁰. Norwid, chcąc osiągnąć „śmierć obrazu codziennego”, również zmierzał do redukcji, choć niecałkowitej. Następnie zaś – do ekstrapolacji. Jej przedmiotem było bowiem uczynienie granicy między symbolem a alegorią granicą dynamiczną, przesuwaną w zależności od dominacji jednego sposobu obrazowania nad drugim.

„Śmierć obrazu codziennego” w utworach Norwida wskazywałaby tym samym nie na rozmycie granicy między symbolizacją a alegoryzacją, lecz na jej nieokreśloność. Graniczny charakter Norwidowskiej symboliki dobrze odzwierciedlają symbole kwiatów w poemacie *Wędrowny Sztukmistrz* (1855). W napięciu symboliczno-alegorycznym budowana i utrzymywana jest scena rozmowy Sztukmistrza z niewiastami plotącymi wieńce z chabrów. Wpierw w scenie przedstawione zostają kolejne plamy barwne, składające się na obraz „korony” kwiatów. Sekwencyjność ich przedstawienia nie doprowadza do rozbicia kolorystyki planu ogólnego sceny, dzięki czemu napięcie obrazowania zostaje utrzymane i nie dochodzi do estetycznego przerostu:

Napotkał naprzód dwie niewiasty same,
Uplatające dwie z chabru korony,
Jakoby wieńce z błękitnych płomieni
Gwiazd, co wytrysły nad sferę zieleni,
Ale nie weszły w złotą lub czerwoną –
I lazurowe są jak niebios łono [III, 71].

Uczynienie z wieńca szeregu plam barwnych uniemożliwia konkretyzację przedstawienia – korona kwiatów staje się przez to przedmiotem gry symbolicznej, nie zaś przedmiotem opisu. Można zaryzykować stwierdzenie, że podobnie jak symbol kwiatu w studium Mallarmégo, obraz wieńca w poemacie Norwida

⁹ P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 49.

¹⁰ Na czystą, czyli niezapośredniczoną postać symbolu wskazywała również Maria Podraza-Kwiatkowska sytuująca symbolizm w kręgu europejskich filozofii idealistycznych. „Podstawą” – konstataowała badaczka – „był tu idealizm typu platońsko-plotyńskiego z wyraźnymi wpływami filozofii późniejszych, zwłaszcza Schopenhauera i Hartmanna, oraz z ogromną domieszką filozofii hinduskiej” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Pojęcie symbolu*, w: eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 21-22).

istnieje jako myśl. Sugestię tę uprawdopodobnia hipoteza interpretacyjna Dariusza Pniewskiego, dopatrującego się w figurach niewiast alegorii myśli twórczej i religijnej:

W napisanej kilka lat temu interpretacji *Wędrownego Sztukmistrza* zaproponowałem, by potraktować niewiasty bardziej swobodnie: uznać za metaforyczne, „rozpisane na osoby” tworzenie obrazu. Jeśli będziemy rozumieć Sztukmistrza jako postać wzorcowego artysty, to kobiety będą najważniejszymi cechami twórczości (malarstwa) i to o tematyce (treści) religijnej – to jest uznawanej przez Norwida za najbardziej wartościową¹¹.

Interpretację Pniewskiego można jeszcze wyostrzyć. Dialog Sztukmistrza z płocącymi kwiaty niewiastami wydaje się wręcz utajonym monologiem wewnętrznym, rodzajem soliloquium poetyckiego, innymi słowy: mierzeniem się twórcy z religijną myślą twórczą. Wskazuje na to finał rozmowy wędrowca z dziewczętami, określony przez podmiot poematu za pomocą mistycznej figury „wybłyśnięcia myśli” i „rozjaśnienia tła idealnego” (III, 60). W świetle tego cytatu, dialog na łące okazuje się wyłącznie ilustracją medytacji prowadzącej do epifanii myśli twórczej. Takie wykorzystanie funkcji dialogu w *Wędrownym Sztukmistrzu* antycypuje refleksję Mallarmégo o dziele literackim rozumianym jako dzieło myśli, tj. jako „oślepiająca pełnia” lub „chimera”:

Wszystko staje się niepewnością [...]. Przeczcucie [...] i [...] młodość, tym razem w poezji, gdzie konieczna jest oślepiająca i harmonijna pełnia, wyjąkała magiczne pojęcie Dzieła. [...] To, że o tym pomyślałem, chimera w swoich łuskach poblasku, potwierdza, w jakim stopniu [...] ostatnie ćwierćwiecze doznało jakiegoś absolutnego olśnienia, iż wszystkie mniej więcej książki zawierają scalenie kilku policzonych powtórzeń: nawet gdyby była tylko jedna – na świecie, jej prawo – biblią, tak jak ją przedstawiają narody¹².

Iluminacja myśli w *Wędrownym Sztukmistrzu* ma charakter apofatyczny, tzn. jest ściśle związana z negacją mowy. Nawet milczenie Norwid czyni jednak przedmiotem gry symboliczno-alegorycznej. Tym, co w poemacie wprowadza milczenie w przestrzeń gry znaczeń, jest gest wpięcia maku we włosy jednej z dziewcząt. Ruch ręki dołączającej kwiat do wieńca na głowie, nie zaś mowa, doprowadza do przemiany symbolicznej i przeniesienia dialogu w nowy „period”:

Ten ruch, czerwona maku błyskawica
Podniesionego do skroni, te kwiaty
Chabru, te k’sobie pochylone lica –
Zniepokoiły chwilowo bławaty,
I stał się wonny powiew fijołkowy,
Który z purpury a niebios powstawa,

¹¹ D. Pniewski, *Kobiety i barwy. Czy „Wędrowny Sztukmistrz” jest utworem symbolistycznym?*, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011, s. 78.

¹² S. Mallarmé, op. cit., s. 84.

I powróciły na swe miejsce głowy,
Błękitniał chaber, zieleniała trawa
I mak czerwieniał, on period rozmowy! [III, 73].

Status przemiany symbolicznej, do której dochodzi w *Wędrownym Sztukmistrzu*, jest jednak inny niż to rozumienie przemiany znaku, którym posługiwał się Mallarmé. O ile zarówno w utworze Norwida, jak i w studium Mallarmégo symbol kwiatu jest ekwiwalentem myśli twórczej, o tyle wyłącznie w *Kryzysie wiersza* okazuje się on również negacją istnienia fizycznej podstawy symbolu, tj. kwiatu-rzeczy. Jak wskazuje Śniedziwski, Norwid fizykę świata utworu buduje z epifanii myśli twórczej, samo milczenie zaś stanowi dla niego fundament świadomego doświadczenia językowego, w tym: ekspresji artystycznej, refleksji historycznej i filozoficznej oraz sądów o świecie zewnętrznym. Przeciwnie Mallarmé – jak podkreśla Śniedziwski – epifanię traktuje jako doznanie fikcyjne, nie odsyłające do żadnej zewnętrznej instancji, jedyny sposób autoreprezentacji dostrzegając w tzw. piśmie poetyckim:

Wzlot, który w kontekście twórczości Mallarmégo przedstawiłem jako fikcyjny i odbywający się w wyobraźni, jest przez Norwida traktowany zupełnie serio – poeta wierzy w możliwość, a nawet konieczność przekroczenia tekstu. Jeśli unicestwia słowo, to tylko dlatego, że jest przekonany o braku jego skuteczności. Taki jest, paradoksalny i niespodziewany, punkt dojścia refleksji Norwida. [...] Dziwi to tym bardziej, jeśli przypomnimy sobie, że Norwid odrzucił w poezji zarówno natchnienie, jak i reprezentację. [...] Niewyraźalne Norwida znajduje się zatem zarówno w samej poezji, jak i poza nią¹³.

Nie wydaje się jednak, aby to, co Śniedziwski określił „możliwością przekroczenia tekstu”, było oczywiste w wypadku wszystkich utworów Norwida. Poza tę generalizację mogłyby wykraczać epifanie towarzyszące symbolice kwiatów, m.in. w *Czarnych kwiatach*. W jednym z ustępów utworu narrator wspomina agonię Stefana Witwickiego, opisuje jego majaczenia, które nasiliły się podczas spaceru umierającego po jego pokoju. Witwicki, znajdując się w obłądnie, zaczyna opisywać niewidzialne i nieistniejące kwiaty, znajdujące się w jego mieszkaniu:

Tak to wlokąc się, po pierwszy raz Witwicki wpadł w lekki, bardzo błogi, ale widzialny obłąd – i zaczął tu i owdzie wskazywać ręką i zatrzymywać się:
– ...A to (mówił) co to za kwiat jest?... ten kwiat, proszę cię (a nie było kwiatów w mieszkaniu), jak to się nazywa ten kwiat u nas?... to tego pełno jest w Polsce... i te kwiaty... i tamte także kwiaty... to jakoś u nas zwyczajnie nazywają... [VI, 177].

Spacer Witwickiego opisany w *Czarnych kwiatach* jest dokładnym odwróceniem sceny rozmowy na łące z *Wędrownego Sztukmistrza*. W przytoczonym ustępie epifania, skutek której następuje widzenie przez mężczyznę kwiatów, nie rodzi się w milczeniu ani nie skutkuje przemianą symboliczną. Jej efektem jest

¹³ P. Śniedziwski, op. cit., s. 319.

raczej nieskładny potok mowy, której towarzyszy pustka obrazowa oraz doświadczenie, które Mallarmé określał jako przeżycie nieobecności i niepamięci. „Możliwość przekroczenia tekstu”, która – jak dowodził Śniedziwski – różnicowała poglądy Norwida i Mallarmégo, wydaje się w tym wypadku niemożliwa.

Problematiczne jest jednak to, czy „pusta epifania” z *Czarnych kwiatów* rzeczywiście unieważnia wniosek Śniedziwskiego. Niewątpliwie, usunięcie obrazu dokonane w monologu Witwickiego, oparte jest na zasadzie podwójnej negacji. Kwiaty, na które wskazuje widzący je, są bowiem zarówno pustym symbolem (przedmiotem doświadczenia niepamięci), jak i pustym desygnatem (przedmiotem doświadczenia nieobecności). Ich funkcją nie jest jednak wyłącznie zastąpienie obrazowania pustką obrazową. Nie wydaje się nią również – zgodnie z tym, co postulował Śniedziwski – „przekroczenie tekstu”. Wyznaczanie pustego symbolu i pustego desygnatu jest raczej tożsame z wyznaczaniem podstawy do rekonstrukcji świata przedstawionego. Tym samym nie „przekroczenie”, lecz przebudowa okazuje się w *Czarnych kwiatach* nadrzędnym celem narracji wspomnieniowej. Należy – jak ujmuje to Norwid – doprowadzić do „zamiany pióra w dagerotyp”:

Ile razy przypominam sobie ostatnie rozmowy z osobami, co już w niewidzialny świat odeszły, zmarłszy tu, tyle razy nie wiem, jak pominąć to, co ze zbioru razem wspomnień tych samo czasem zdaje się określać, i dlatego właśnie w dagerotyp raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić – inaczej przysłoby mi bowiem zacytować słowa jedyne Voltaire'a, jakie kiedykolwiek na myśl mi przychodziły lub przychodziły z autora tego, a te są:

Je tremble!... car ce que je vais dire
Ressemble a un systeme [VI, 177]¹⁴.

Symbole kwiatu w *Wędrownym Sztukmistrzu* i *Czarnych kwiatach* mają inne funkcje obrazowe: w pierwszym z utworów Norwida skutkiem „śmierci obrazu codziennego”, dokonującej się przez wprowadzenie symbolu kwiatu, jest epifania myśli. W planie semantyki utworu dochodzi, jak wskazywał Śniedziwski, do tzw. przekroczenia tekstu, w planie estetyki dzieła – do upłynnienia granicy między symbolizacją a alegoryzacją. W tych dwóch planach utworu poemat *Wędrowny Sztukmistrz* wydaje się wpieryw wstępnie artykułować, następnie zaś przewycięzać założenia przyszej teorii Mallarmégo.

¹⁴ Idea odbudowy świata w oparciu o wspomnienie nie oznacza jednak jego dagerotypizacji – *zamiana pióra w dagerotyp* nie może być innymi słowy doprowadzona do końca. Jak zauważa Michał Kuziak, „w *Czarnych kwiatach* pamięć nie jest pamięcią dagerotypiczną, ale [...] pamięcią wyraźnie podmiotową, pamięcią doświadczenia”. Norwidowskie wezwanie do rekonstrukcji nie jest tym samym próbą obrony idei reprezentacji (będącej jakkolwiek „rzeczą sumienia”, jak określa badacz), lecz raczej – jej sproblematyzowaniem. W ujęciu Kuziaka „Norwid problematyzuje formułę reprezentacji, by w ten sposób zwielokrotnić możliwości znaczeniowe swojego tekstu” (M. Kuziak, *Czarne kwiaty, których nie ma. Jak dekonstruuje się tekst Norwida?*, w: *Strona Norwida*, red. P. Chlebowski et al., Lublin 2008, s. 275, 279, 280).

Idea *przekroczenia tekstu* nie jest zatem postulatem adekwatnym w odniesieniu do sposobu obrazowania w *Czarnych kwiatach*. Podczas ostatniego spaceru Witwickiego „śmierć obrazu codziennego” doprowadza do „pustej epifanii” – kwiaty, widziane przez obłąkanego mężczyznę, posiadają pustą desygnację i generują pustkę obrazową. W tym ujęciu zarówno plany semantyczny, jak i estetyczny utworu zostają unieważnione. Wyjście poza tekst, które postulowałby Śniedziwski, wydaje się tym samym niemożliwe; nowym imperatywem narracyjnym *Czarnych kwiatów* staje się rekonstrukcja świata przedstawionego i jego przebudowa zgodna z zasadami stylizacji wspomnieniowej.

Zgodnie z tą perspektywą, ontologia negatywna Mallarmégo, czyli ontologia niepamięci, musiałaby zostać uznana za nieadekwatną wobec ontologii Norwidowskiej, rozbudowującej przestrzeń pamięci. Predyspozycje ontologa pamięci Norwid ujawnia, formułując w *Czarnych kwiatach* nakaz „zamiany pióra w daguerotyp”. Nakaz ten jednak nie byłby w stanie unieważnić idei niepamięci Mallarmégo. Norwid wszak, przywołując obłąd Witwickiego, wskazuje wyraźnie: niepamięć, rozumiana jako negacja pamięci, jest podstawą (czyli bodźcem, impulsem, zainicjowaniem) procesu zapamiętywania.

Norwid w perspektywie teorii estetycznej Rimbauda

W utworach Artura Rimbauda obrazy kwiatu wyznaczają odrębną przestrzeń symboliczną, kształtowaną jako ogród świata wizyjnego. W cyklu prozy poetyckiej *Illuminacje* (1874) kwiat okazuje się źródłem dysharmonii i dysproporcji, co doprowadza do zniekształcenia przestrzeni symbolicznej utworu i do zniesienia tradycyjnej konwencji prozy wizyjnej. Hiperbolizacja motywu kwiatowego doprowadza do oderwania symbolów od tradycyjnych znaczeń, a następnie do ich zespolenia z „niewłaściwymi” semantykami. W potęgującym się w *Illuminacjach* chaosie symbolicznym kwiaty podlegają zarówno animizacji, jak i deifikacji, synestezji, jak i anestezji:

Ze złotego stopnia – wśród jedwabnych sznurów, szarej gazy, zielonych aksamitów i kryształowych tarcz, które czernieją w słońcu jak brąz – widzę naparstnicę otwierającą się na dywanie ze srebrnych filigranów, oczu i włosów.

Różę wodną otaczają monety z żółtego złota posiane na gładzi agatu [...].

Jak bóg o śnieżnych kształtach i błękitnych i bezkresnych oczach, niebo i morze przywabiają na marmurowe tarasy tłum młodych i silnych róż¹⁵.

Kwiaty w Rimbaudowskim ogrodzie świata wizyjnego stają się elementami irracjonalnych ciągów asocjacyjnych, łamiąc zaś szeregi upodobnień, doprowadzają do dyspersji pejzażu *Illuminacji* i czynią go nadrealistycznym, a nawet

¹⁵ A. Rimbaud, *Kwiaty*, w: idem, *Illuminacje*, tłum. A. Międzyrzecki, Warszawa 1999, s. 75.

absurdalnym. Wydają się nie tylko znakiem niejasnego związku symbolicznego, lecz także – świadectwem ukrytego paradoksu. Obraz kwiatu w *Iluminacjach* należy odczytywać jako symbol rozdwojony: zarazem utrwalony, czyli wydzielony z tła w konkretnym wizerunku, i sprzeczny ze sobą. Doświadczenie tak ambiwalentnego przedstawienia motywu jest w prozie Rimbauda przeżyciem synestetycznym. W tzw. *Liście Jasnowidza* (1871) poeta zaleca je artystom, twierdząc, że podstawę tekstu wizyjnego musi stanowić idea „rozprężenia wszystkich zmysłów”:

Chcę być poetą i pracuję nad tym, żeby być „Jasnowidzem” [...]. Idzie o to, by dojść do niewiadomego przez „rozprężenie wszystkich zmysłów”. Cierpienia są ogromne, ale trzeba być silnym, trzeba urodzić się poetą, ja zaś uznałem się za poetę. [...] Niesłusznie jest mówić: ja myślę. Należałoby raczej powiedzieć: Mnie myślą. Przepraszam za grę słów. Ja to ktoś inny¹⁶.

To, co Rimbaud określa mianem „jasnowidzenia”, czyli „rozprężenia wszystkich zmysłów”, Norwid uznaje za metodę rekonstrukcji sytuacji wizyjnej w utworze. W wierszu [*Na ofiarowane sobie kwiaty*], spisywanym przez poetę w Paryżu w 1873 roku, dochodzi wręcz do wyłączenia przedstawienia poza przedmiot, a następnie do jego hiperbolizacji. Spełnienie wizyjnego obrazu świata wymaga od Norwida unieważnienia maksymy realistycznej jedności. Symbol kwiatów w wazonie podlega w liryku autora *Assunty* przerostowi obrazowania, wydaje się przedstawieniem zwielokrotnionym, efemerycznym i zanimizowanym. Podobnie jak obrazy z *Iluminacji*, oscyluje wręcz na granicy absurdu:

Śród dzbanów ziemi zielonym atomem
Były te kwiaty, za młodu – –
Dziś każdy z liści większy od ogrodu,
Mieszkaniec głową wyższy ponad domem,
Ziemia się kończy u spodu.

Gdzież poszły one i żyją?... pytanie,
Które jeśli wznowić trzeba,
To – niżli zorza się odbije w dzbanie,
Nim roz-chorągwią się obłoki nieba,
Nim słońce wstanie! [I, 210].

Wiesław Rzońca uświadamia, że zarówno w wypadku utworów poetyckich Rimbauda, jak i liryków Norwida przedmiotem doświadczenia wizyjnego, na który wskazuje symbol (w tym: symbol kwiatu i ogrodu), jest „rzeczywistość nieustannie się parabolizująca”, tj. nieskończoność. Z tej perspektywy wizyjność symboliki kwiatów, jej hiperbolizacja i przerostowość, obecne w paryskim wierszu Norwida, wydają się próbą ujęcia całości rozumianej jako wciąż przemieniające się *infinitum*, obejmowane wyłącznie w akcie milczenia. Rzońca wskazuje:

¹⁶ Cyt. za: J. Hartwig, *Artur Rimbaud, poeta przeklęty*, w: A. Rimbaud, op. cit., s. 7.

Otóż każda scena z życia zyskuje samoświadomość i estetyczną doniosłość, odsyłając do nieskończoności i reprezentując nieskończoność. To teoriopoznawczy dialog: nieskończoność przejawia się w przestrzeni materialnej i odwrotnie: przestrzeń materialna odsyła do nieskończoności. [...] Estetyczno-religijne podziwianie nieskończoności – tak u Rimbauda jak u Norwida – dokonuje się właśnie w milczeniu¹⁷.

Kwiat w ogrodzie świata staje się w dziele Norwida metafizycznym znakiem nieskończoności procesów zachodzących w przestrzeni materialnej. Uzasadnione jest tym samym uznanie go nie tylko za narzędzie sprowadzające epifanię, lecz także za jej przedmiot i treść. W *Hrabinie Palmyrze* płomień gromnicy płonącej w kościele Marta zestawia – co charakterystyczne – z gorejącym tulipaniem. Złudzenie wzrokowe bohaterki komedii postępuje dalej. „Rozprężenie zmysłów”, jak określiłby to Rimbaud, doprowadza do kumulacji obrazowań, skutkującej przerostem symbolicznym. Wysokość palącego się tulipana-świecy zbiega się z wysokością, na której umieszczona jest wysunięta ręka jednego z kościelnych posągów – modląca się kobieta ma wrażenie, że „kwiat przechodzącemu przez łąkę w palce garnie się i łechce”:

MARTA:

Gromnica jedna wielka, pewno zapomniana,
Paliła się: tej płomień na kształt tulipana
Płomienistego gorzał – wysokość zaś świecy
Czyniła, że tlił się jakby w posągu prawicy,
Tak jak gdy kto przez łąkę przechodząc, choć nie chce
Kwiatu zerwać, kwiat w palce garnie się i łechce... [IV, 300].

Wtórna symbolizacja widzianej przez Martę świecy oddala ją od sensu prototypowego, skojarzenia gromnicy z kwiatem mistycznym, którego pierwowzorem był biblijny krzew gorejący. Symbol płonącego tulipana staje się tym samym znakiem pozornym, niedopełnionym i fałszującym rzeczywistą symbolikę unii świętej, którą Marta odkryła w pierwszym doświadczeniu wizyjnym, następnie jednak odrzuciła, dając przystęp kolejnym asocjacji. Ambiwalentną sytuację objawienia Marty wyjaśnić można za pomocą Rimbaudowskich kategorii widzenia świata. Iluminacja kobiety zostaje przerwana wskutek wprowadzenia przez nią chaosu symbolicznego. W rozmowie z Rizziem bohaterka *Hrabiny Palmyry* motywuje swoje skojarzenia pragnieniem zastąpienia czystego doświadczenia wizyjnego jakimkolwiek materialnym konkretem. W jej przekonaniu bowiem kto „patrzy zbyt wysoko, musi być zdradzony” (IV, 301).

Chaos symboliczny, zarówno w utworach poetyckich Rimbauda, jak i w dziełach Norwida, pociąga za sobą utratę denotującej siły symbolu przy dalszym, postępującym usymbolicznianiu świata. Niewstrzymanie procesu symbolizacji

¹⁷ W. Rzońca, *Artyści milczenia. Powinności poety-symbolisty: Rimbaud – Norwid, w: Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań 2008, s. 76.

doprowadza do narodzin pustej symboliczności. W Norwidowskim dramacie *Za kulisami* chaos symboliczny skoncentrowany zostaje wokół symbolu kwiatu. Z OmeGITtem dialog podejmują postaci kryjące twarze za maskami Fiołków, określające siebie „pół-grobowymi cichymi kwiatkami”. Ich rozmowa przesyciona jest szyderstwem z rozmówcy, a zarazem chęcią jego ubezwłasnowolnienia. Całość wydaje się trawestacją psychomachii – Norwid, konstruując wypowiedzi Fiołków, gra dwuznacznością pojęcia opętania rozumianego jako spętanie i jako atak diabelski:

CHÓR FIOŁKÓW (MASEK):

Podróżniku smętny! – patrz i tchnij... oto szarych i fioletowych kwiatków wieniec, naokoło ciebie krążąc, naokoło, czarodziejskim zagraża tobie opętaniem...

OMEGITT:

Maski wonne i smętne, jak? godzi się odzywać do was – [...]

FIOŁKA:

Czy zakochałeś się w Paryżu, widząc siostrzyczkę moją opętaną w ciężkie warkocze? [IV, 526-527].

Każdy gest fiołkowych masek rodzi się w rozbiciu przestrzeni symbolicznej, nie posiada dominanty obrazowej, dowodzi utraty przedstawiającej potencji przedmiotu – „opajęcza go grobowa krepa”. Można zaryzykować stwierdzenie, że Fiołki w *Za kulisami* – silniej niż inne maski obecne na balu: Diogenes, Krytyk lub Astrolog – reprezentują zbiorowy podmiot rozmyty. W tym tkwi podstawowa różnica między Norwidowskim rozumieniem chaosu symbolicznego a tym samym pojęciem stosowanym do prozy poetyckiej Rimbauda. W *Za kulisami* chaos symboliczny wprowadzają wypowiedzi podmiotów rozmytych, w *Iluminacjach* Rimbauda – narracja podmiotu wielokrotnego¹⁸. Obrazowanie podmiotu rozmytego, czyli Fiołków, jest w utworze Norwida wyznaczane przez ciąg symbolów pustych:

CHÓR FIOŁKÓW:

[...] kiedy gdzie indziej rumiane tańczyły dziewczęta przez wiosnę swoich lat, my wtedy włożyłyśmy za sobą grobowy kir i krepe, która nam opajęczyła wszelki nasz gest.

I **żadna** z nas lub **żaden** – jak sobie chcesz! – I **żaden** lub **żadna** z nas całoserdecznego nie zna uśmiechu.

Ja Fiołek jestem, a ona powiada, że jest Fiołką, i my jesteśmy dużo Fiołków... i pytamy się ciebie, czy widziałeś wiele grobowych wiosen? [IV, 526-527].

¹⁸ Wielokrotność podmiotu Rimbaud interpretuje w swoisty sposób: definiuje ją, wprowadzając koncepcję duszy monstrialnej i odwołując się do niewolniczych praktyk *comprachicos* – siedemnastowiecznych handlarzy porywających dzieci i deformujących ich ciała w specjalnie do tego przygotowanych naczyniach. „To się wydaje proste” – konstatuje poeta – „ale idzie o stworzenie duszy monstrialnej: na podobieństwo «comprachicos», właśnie tak! Proszę sobie wyobrazić człowieka, który sadzi i hoduje kurzajki na twarzy”. Cyt. za: M. Krassowski, *Baudelaire i Rimbaud. Poeci wielkiego przelomu*, Warszawa 1991, s. 34.

Obrazowanie podmiotu wielokrotnego *Iluminacji* ukształtowane zostaje przez ciąg symbolów niedopełnionych:

Dość widziałem. Wizja oczekiwała w każdej aurze.
Dość miałem wszystkiego. Szumy miast, wieczorem, i w słońcu, i zawsze.
Dość poznałem. Stacje życia – O Szumy i Wizje!
Odjazd z nowym uczuciem i w nowym zgiełku¹⁹.

Najwyraźniejsza inspiracja Rimbaudowska estetyką przerostu umieszczona została – jak należy sądzić – w spisywanym przez Norwida na przełomie 1882 i 1883 roku *Stygmacie*. Motywy kwiatowe stanowią podstawę tożsamości komiczno-ironicznej bohaterów noweli. Symbol kwiatu zarazem wyostrza i sublimuje charakterystykę ulubienicy w salonie Generałowej, mianowicie Róży Pomian.

Bohaterka noweli Norwida utrzymywana jest w niepełnej ekspozycji wskutek ciągłych zmian przestrzeni symbolicznej, w tym z powodu rozpraszania obrazowania. Już w momencie przedstawienia rys komiczno-ironiczny zdaje się zawłaszczać figurę Róży Pomian. Szczególnie ironiczny wydźwięk ma w tym wypadku teza zrównująca inność kobiety z nicością – Róża określana jest niejednokrotnie przez mężczyzn jako „panna niczego” bądź „panna nie ma co mówić” (VI, 107).

Niejasny status ontologiczny – z jednej strony – podkreśla wartość „zagrywki” o kobiecie, z drugiej – pozbawia ją podmiotowości przynależnej personie salonu i istocie ludzkiej. Przedstawienie jej figury jako „posągowo-całej” (VI, 107) jest tylko wybiegiem umownym i pozornym, koniecznym do zrealizowania wskutek nakazów stylu wysokiego – „cało-wzoru” (VI, 106). Róża ma się wydawać kerygmatem salonowej ewangelii, w rzeczywistości jednak to, w jaki sposób jest opisywana, nieograniczenie zawłaszcza jej osobowość. Jej ideał antropomorficzny – posąg, może być uznany jedynie za fetysz. Rzeczywistym, choć pośrednim opisem dotyczącym Ukrainki jest opis za pomocą symboliki kwiatu, zupełnie ją odczłowieczający.

Nie bez powodu salon Generałowej początkowo wydaje się przestrzenią tonącą w kwiatach. Momenty, w których figura Róży ze *Stygmatu* oraz motyw kwiatostanu łączą się ze sobą, są strategicznymi węzłami komiczno-ironicznymi utworu. Antycypują dalsze losy tej postaci, w tym utratę i kompromitację jej tożsamości:

Patrząc zaś na kwiaty, które do połowy okien wielkich gęsto wznosiły się, podejrzewałem służącego o niezgrabność – podejrzewałem go, że wygibnął był tacę, że aromu herbaty i rumu udzieliło się nagle zasypiającym już roślinom, słowem – że nie bez przyczyny jaskrawszymi one patrzają oczyma!...

Róży jednej nie podejrzewałem o zapomnienie się tak gminne, lecz płomienisty granat mógł nie być trzeźwym, a pąsowe i wielkie usta geranium lśniły się wyraźnie jak podpiłe [VI, 106].

¹⁹ A. Rimbaud, *Odjazd*, w: idem, *Iluminacje*, s. 61.

Obraz kwiatu pojawia się również w opisie wyglądu Oskara, wdowca i skrzypka, najczęściej przedstawianego w *Stygmacie* w „białym kapeluszu z krepą żałobną i z różowym laurem u piersi”, opisującym siebie jako „kwiat lauru, prowadzący za się człowieka, jak przecie może kwiat wnosić z sobą motyla” (VI, 112). Pierwsze z nieporozumień, które dokonują się między niespełnionymi kochankami, właśnie wskutek hiperbolizacji motywu kwiatu, ulegają estetycznemu przerostowi skali – po róży wypuszczonej z włosów Róży sypią się na podłogę salonu fiołki, granat, gwoździki, powoje etc.:

Ledwo albowiem nieporozumienie o różę doszło do obopólnej zgody, jużci o mało co fiołek nie zagał czegoś podobnego, to zaś, gdy koiło się, kwiat płomienisty granatu wyraźnie podniósł nową sprzeczkę, i zdarzało się nawet w okolicznych wycieczkach, że gwoździki dzikie, że bławatek, że białe i poziome powoje polne i malenieczkie bezimienne (dla profanów) roślinki stawały się powodem lub bodźcem kontrowersji... [VI, 110].

Nagle rozwinięcie i rozszerzenie symboliki kwiatu powoduje, że o salonie Generałowej adresat noweli może zacząć myśleć jak o przestrzeni w stanie witalnego wykwitnięcia, ekspansji i mnożenia się²⁰. *Stygmata* w tym ujęciu wydaje się nowelą włączającą do tekstu teorię estetyczną Rimbauda, a wręcz uchodzić może za pastisz ustępów jego prozy poetyckiej z *Iluminacji*, np. z *Kwiatów*. Wydaje się to możliwe ze względów historycznych: Norwid pracę nad nowelą kończy w styczniu 1883 roku, tj. dziewięć lat po powstaniu utworu Rimbauda. Rozkwitający salon z noweli ujawnia się w tym przedstawieniu jako Rimbaudowski ogród świata wizyjnego.

Zakończenie

Wiele wskazuje na to, że Norwidowską estetykę ogrodu świata można uznać za wzorcowy przykład literackiej estetyki przejściowej. Utwory takie, jak m.in. *Pięć zarysów*, *Czarne kwiaty*, a także *Za kulisami* w niniejszym ujęciu uchodziłyby za teksty znamionujące estetyczny przełom modernizmu – okres wzmożonej wymiany światopoglądowej, skutkujący narodzinami stanowisk transestetycznych ze względu na przenikanie się licznych teorii sztuk. Wszystkie rozwinięcia symboliki ogrodowej, których Norwid dokonuje, stosując i przetwarzając symbol kwiatu: idee ogrodu jako warsztatu pracy (naturalizm etyczny Ruskina), jako przestrzeni nieobecności i niepamięci (w kierunku ontologii negatywnej Mallarmégo) i jako miejsca wizyjnego (intuicja mistyczna Rimbauda), mają za zadanie unieważnić dotychczasowy klasyczo-romantyczny paradygmat ogrodu świata.

²⁰ Zapowiedź takiej syntezy symbolicznej: obrazów salonu, kobiety i kwiatu, znajduje się już w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*. Podczas zabawy w domu Harrysowej Sędzina porównuje bawiące się dziewczęta do „pięknie uzbieranego bukietu matek, żon i gospodyń, które podzielił niegdyś zgon i tryumf” (V, 277).

Norwidowskie nowe rozumienie ogrodu opiera się na odrzuceniu wszelkich prób jego interpretacji przestrzennej. Ogród w tej perspektywie jest nieskończonością – obszarem nie tylko pozbawionym mapy, topografii, granic i architektury, lecz także przestrzennie nie różnicowanym oraz niemożliwym do opisu i podziału na mniejsze części. Wydaje się epifenomenem, do którego wkracza się, opuszczając świat realny. Inaczej niż we wzorcu klasycysto-romantycznym, definiuje się go poza kategoriami *realitas* i *identitas*, neguje się również oddziaływanie zasady *mimesis*. O ile step romantyczny wydaje się przestrzenią bezkresną, o tyle ogród modernistyczny jest przestrzenią nieskończoną, tym samym odsyła do archetypu ogrodu rajskiego.

Na tle teorii estetycznych Ruskina, Mallarmégo i Rimbauda utwory Norwida wydają się urzeczywistniać modernistyczną ideę ogrodu świata jako przestrzeni metafizycznej, przeznaczonej do pracy podejmowanej prawdziwie i z surowością (Ruskin), a także: przestrzeni umożliwiającej dostępowanie wizji (Rimbaud). Tak rozumiany ogród jest zarazem miejscem, w którym, z jednej strony, podział na obecne i nieobecne nie istnieje, z drugiej zaś – doświadczenia czasu i pamięci scalają się ze sobą (Mallarmé). W ujęciu Norwidowskim możliwe jest jednak wyjście z ogrodu – jego przekroczenie, lub odnowienie świata ogrodowego poprzez przebudowę jego symboliki, tj. poprzez wypełnienie pustych symboli treścią symboliczną.

W utworach Norwida symbol kwiatu najczęściej zostaje zatem wyłączony poza obszar ogrodu i desygnuje przestrzeń pozbawioną granic. Mimo to każdorazowe jego użycie uzasadnia wprowadzenie symboliki ogrodowej, Norwid przekształca bowiem rozumienie ogrodu, doprowadzając do przesunięcia pojęć i zainicjowania nowego paradygmatu. Nowym ogrodem świata stają się: łąka z *Wędrownego Sztukmistrza*, kościół z *Hrabiny Palmyry*, tyły sceny teatru z *Za kulisami*, a także salon ze *Stygmatu*. Kwiat jest sercem ogrodu świata rozumianego jako ogród nieskończoności, on go determinuje i doprowadza do jego narodzin. Sposób prezentacji kwiatu w pismach Norwida staje się tym samym zakamuflowanym sposobem przedstawienia ogrodu świata. Tak daleka homonimiczność tych dwóch symbolik charakteryzuje Norwidowski świat przedstawiony, wskazuje tym samym na przynależność utworów poety do kręgu dzieł europejskiego przełomu modernistycznego.

W perspektywie całości dzieła Norwida za znaczącą należy uznać kumulację symboli kwiatowych. Wysoka frekwencja motywu, dotychczas marginalizowanego, bo sytuowanego w obrębie paradygmatu klasycysto-romantycznego, świadczy o tym, że autor *Assunty* przeczuwa wieloaspektowość przełomu modernistycznego, stanowiącego nie tylko moment przemiany paradygmatycznej, lecz także punkt wyjściowy dla zwrotu motywicznego.

Zmiana motywiki uprawnia do alternatywnej interpretacji symbolu ogrodu świata w utworach Norwida. Otóż, przestrzeń naturalna – w tradycji romantycznej

uznawana za dziką i nieoswojoną – podlega w chwili przejścia w nowoczesność swoistej kulturacji. Wzrastająca liczba motywów kwiatowych jest w dziełach Norwida i teoretyków modernizmu przejawem swego rodzaju kulturowej kolonizacji ogrodu świata. Ogród staje się w tym ujęciu miejscem obcowania z naturą kulturowo zaprojektowaną, poddaną ścisłej, cywilizacyjnej kontroli, pielęgnacji i opiece: z naturą oswojoną, a wręcz pozbawioną cech swoistych. Jak zatem wskazują na to konteksty pism Norwida: symbol ogrodu należy rozpatrywać co najmniej w dwóch niezależnych realizacjach – jako przestrzeń nieskończoną i jako przestrzeń cywilizacyjną.

**Cyprian Norwid's world garden
– the symbolism of flowers in the perspective of European modernism**

S u m m a r y

Keywords: garden, flower, symbol, Cyprian Norwid, modernism

The author attempts to present the garden motif, especially – the flower motif, in the writings of one of the most original Polish poets of the 19th century. In France, as an inheritor of romanticists, Norwid continuously participated in the forming of modernist poetics with their distinctive features like ethical naturalism, prophetism and also negative ontology. In this frame, the garden as a motif seems to be not only infinite space, but also a manufactory, an area of absence and oblivion, and at last – a place of illumination.