

PODWÓJNY SPLOT. NORWIDA POETYKA MYŚLENIA OTWARTEGO

Double Weave. Norwid's Poetics of Open Thinking

LESZEK ZWIERZYŃSKI

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska

E-mail: leszek.zwierzynski@us.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6157-7589>

Abstract

The article describes a mechanism employed in Norwid's poetry that permits precision and openness in reflecting on his poetry. In order to achieve that, Norwid introduces a double stylistic device which is examined by means of an alternative method of thematic criticism. The first stage of this stylistic device is constituted by a modern allegory which recognises manifestations of the contemporary world; it proves effective due to its two interrelated metonymic levels. However, the entire process of thinking effort that takes place in the poems does not stop within the limits of the contemporary world. The poems develop a symbol on the grounds of this allegory and open Norwid's poetic thinking to the 'inexpressible'. This thinking does not bear any theological stamps, it is granted as an absolutely remarkable straightforward experience that is epiphany.

Keywords: Cyprian Norwid, allegory, symbol, epiphany

Streszczenie

Artykuł jest opisem mechanizmu w poezji Norwida zapewniającego precyzję i charakter otwarty myśleniu w niej rozwijanemu. Służąca temu celowi, skonstruowana przez poetę, podwójna figura poetycka zostaje zbadana zmodyfikowaną metodą krytyki tematycznej. Pierwszą fazę figury stanowi nowoczesna alegoria umożliwiająca, dzięki swym dwóm metonimicznie połączonym poziomom, skuteczne diagnozowanie zjawisk świata nowoczesnego. Wysiłek myślowo-wyobraźniowy wierszy nie zatrzymuje się jednak w granicach przestrzeni nowoczesnego świata; wypracowują one na bazie alegorii symbol otwierający myślenie poetyckie Norwida na niewyraźne. Nie jest ono tu jednak ujęte w kształt teologiczny, lecz dane jako fenomen bezpośredniego doświadczenia – epifania.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, alegoria, symbol, epifania

I. Norwidologia w ostatnich latach wydaje się dynamicznie zmieniać. Strumienie powstających książek i artykułów o twórczości Norwida, poszerzanie zakresów jej badania, pojawianie się nowych tematów, a także świeżych, często skomplikowanych teoretycznie, ujęć sprawia, że na naszych oczach powstaje odmieniony obraz tej niezwyklej poezji. Przesuwa się ją w kierunku premodernizmu, lecz wypracowywane są także różnorodne precyzyjne, wielopłaszczyznowe modele jej funkcjonowania. To niezwykle ważne, bowiem w norwidologii mimo wielu znakomitych prac¹ można było dostrzec zjawisko swoistego zastygania sensów w pewien zamknięty kształt. Coś analogicznego wydawało się dziać nawet w samych wierszach twórcy *Vade-mecum*, na co miało wpływ zapewne wyczerpywanie się możliwości pewnego rodzaju ich lektury. Oczywiście w poezji Norwida istnieje (jak to ukazała niegdyś Danuta Zamaćńska²) druga, nieintelektualna strona, zapobiegająca wspomnianemu zjawisku marmurzenia i zamykania znaczeń. Można wskazać, jak sam Norwid w puencie wiersza otwiera sens w inną stronę. Tak dzieje się w *Naturalizmie*³. Istotne są także opisywane już zjawiska wieloperspektywiczności, przemilczenia czy epifanii nowoczesnej⁴.

W niniejszym szkicu chcę opisać pewien ciekawy mechanizm działający w liryce twórcy *Vade-mecum*, zapobiegający wspomnianemu zastygnięciu sensów. Oczywiście nie wszystkie wiersze Norwida zawierają go, nie wszystkie są na nim oparte, ale jest wystarczająco istotny, by go dokładniej zbadać. W wielu jego utworach dostrzec można zderzanie się co najmniej dwóch perspektyw, form tekstowych ujmujących rzeczywistość, wymuszające ruch znaczeń. Najwyrazistszym przykładem tego zjawiska są opisane przez Michała Głowińskiego „wiersze przypowieści”, o podwójnej strukturze tekstowej – połączenia lirycznego dyskursu z paraboliczną fabułą⁵. Przyjmując z wdzięcznością ten norwidologiczny dar, spróbuję trochę rozszerzyć model lirycznego mechanizmu wprawiania w ruch sensów.

¹ Oczywiście istnieje cały szereg prac zmagających się z tym zastygnięciem. Wymienię choć niektóre: S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986; J. Trznadel, *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978; Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1971; D. Zamaćńska, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985. Także prace Grażyny Halkiewicz-Sojak, Ryszarda Nycza, Rolfa Fiegutha, Karola Samsela i innych.

² D. Zamaćńska, op. cit., s. 60–70.

³ Ukazuje przejrzyste dwuetapowy model tego liryku i innych wierszy parabolicznych Norwida w klasycznym tekście o mechanizmach poszerzania znaczeń w poezji Norwida Michał Głowiński (*Norwida wiersze-przypowieści*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, a także *Ciemne alegorie Norwida*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola*). Ciekawe odczytanie alegorii w konkretnym wierszu: K. Trybuś, „Memento” – kilka uwag, w: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002.

⁴ S. Sawicki, op. cit.; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.

⁵ Vide M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*.

W tym celu zbadam⁶ trzy bliskie mi (znane powszechnie) liryki, w których ów ruch sensów przebiega w szczególnie interesujący sposób. Zaciekawiła mnie bowiem niegdyś forma niektórych Norwidowskich wierszy, które organizuje wielokształtny znaczeniowo, a przeważnie także tematycznie, łańcuszek ogniwi (strof, strofoid), stawiający nas, w przejściu od jednego ogniwa do kolejnych, w swoistym zawieszeniu sensu, prześwicie niezrozumienia⁷. Tu niejako bezpośrednio, doświadczalnie jest dana otwartość Norwidowej liryki – powstający i rozwarstwiający się ruch myśli.

II. *Dwa guziki (z tyłu)* to wiersz będący pełnym, dojrzałym przykładem Norwidowego budowania struktury tekstu i stwarzania kształtu oryginalnego lirycznego myślenia. Jest w nim wyraźny wspomniany model łańcuszkowego prowadzenia toku poetyckiego myślenia przez szereg ogniwi, z których jedno ustala podstawową myślowo-wyobraźniową zasadę utworu, potem i przedtem ukazwaną i sprawdzaną w kolejnych permutacjach, oglądach różnych zjawisk. Zasadę, która w końcowej strofoidzie zostaje rozszerzona w figurę bardziej skomplikowaną i otwartą, kreującą najważniejszy, wielowymiarowy i otwarty sens liryku⁸. Figura ta ujawnia w ten sposób sam model niezwyklego, splecionego myślenia lirycznego Norwida.

⁶ W mojej lekturze podstawowe będzie ukierunkowanie hermeneutyczne – próba zrozumienia tekstu i jego figur. W analizach konkretnych figur i obrazów zostanie wykorzystana fenomenologia wyobraźni.

⁷ Przykładowo można wymienić liryki: *Zawody, Bliscy, Królestwo, Idee i prawda, Larwa*. Wybieram *Dwa guziki...*, gdyż w wierszu tym zjawisko podwójnego splotu (czyli splecenia figury paraboli – pierwszy splot dwupoziomowego myślenia, z drugim splotem – figurą symbolu – w którą wiersz w ostatniej strofie przechodzi) krystalizuje się w sposób wyjątkowo ciekawy i twórczy. W drugim wybranym wierszu (*Mistycyzm*) najwyraźniej chyba i najprzejrzysiej krystalizuje się splot obu figur – alegorii i symbolu. Każdy z tych wierszy jest najciekawszym reprezentantem całej grupy utworów analogicznych (oprócz *Mistycyzmu* w jego grupie można wskazać *Laur dojrzały, Purytanizm, Do Zeszłej, Fatum*). Ostatni wybrany utwór (*Kółko*) jest wyjątkowy i trudno znaleźć dla niego odpowiednik – łańcuszkowe, bardzo gęste, figuralne ujęcie obrazu życia zostaje w końcowej strofie zwieńczone niezwykle wzniosłym wzniesieniem zapierającego dech całościowego, alegorycznego ujęcia „globu”, którego porażająca figura jest spleciona z uwewnętrznionym, ocalającym splotem symbolu. W pierwotnej wersji tekstu analizy owego podwójnego splotu dopełniała inna jego wersja, działająca w wierszu *Centaury*. Słowa „splot” używam tu w sposób metaforyczno-obrazowy, oddaje ono jednak dobrze figuralne dzianie się w analizowanych wierszach.

⁸ W wierszu tym można by uznać za centralną strofoidę o guzikach, ale ona jest sformułowaniem pytania, a nie próbą rozwiązania. Ostatnio o liryku tym pisał Jan Gondowicz (*Co dziwi Chińczyków*, w: „*Klucze od Echa*”. *Cyprian Norwid. Osobność – wiersze*, red. E. Kačka, Kraków 2018), wcześniej analizował go szczegółowo Rolf Fieguth w artykule ukazującym tekst wiersza w ruchu, jego niezwykłą wielogłosowość i wielopoziomowość (*O poetyckim znaczeniu nieznacznego. Wiersz Norwida „Dwa guziki (z tyłu)”*, „*Studia Norwidiana*” 1983, nr 1, s. 89–105); a także (nieco inaczej) Jadwiga Puzynina, *Słowo Norwida*, Wrocław 1990, s. 115–119; od strony kulturowej badała go Małgorzata Rygielska, „*Dwa guziki*”. *Norwid i ewolucjonizm*, Katowice 2011.

W liryku *Dwa guziki...* podstawową zasadę ustanawia trzecia strofoida⁹: kształt istnienia i myślenia postacuje tu roślina, byt z natury swej dwustronny i „dwu-przestrzenny” (nadziemno-podziemny), w rozmowie dwóch swych części. Kwiat określa siebie jako byt niemal już powietrzny, kosmiczny (leczący do słońca), w oderwaniu od części chthonicznej (korzeni), z której wyrasta. Jednostronność korzeni polega zaś na tym, że chcą być równokształtnym odbiciem cząstki nadziemnej – kwiatu. A mają swoją odmienną, głębinną, „zakorzeniającą” funkcję. Dopiero razem kwiat i korzenie („przeciw-wrotne połowice”) tworzą całość¹⁰.

Wiersz rozpoczyna jednak w pierwszej strofoidzie inna postać splotu: zespół alternatywnych, krótkich formuł o sposobach mówienia (pisanie) różnych osób. Owe sposoby zostały już omówione przez badaczy¹¹, podkreślę więc tylko sam kształt otwartej wiązki owych „gałązek” związanych tematem mówienia, lecz nie-tworzących szeregu rozwijania, wynikania myśli. To wiązka możliwości. Nieprzypadkowo jednak ostatnia gałązka dotyczy artysty-muzyka, biorącego kształt swej mowy od materii muzyki, od zetknięcia z nią, z jej harmonią. Następujący zaraz przeskok (w tej samej strofoidzie) do „dzikiego zagnańca”, wiąże się właśnie ze stosunkiem do harmonii. Ukazuje sytuację zetknięcia nomady (prowadzącego życie w postaci prostej, linearnej wędrówki) ze zjawiskiem złożonym, wielowymiarowym i wielopłaszczyznowym – świątynią grecką. Będącym nie tylko artefaktem innej kultury, lecz także zupełnie innego porządku: jej harmonia, piękno (a pośrednio, w harmonii, także – sacrum) dane jest w konstrukcji, uwidocznionej w jej kształcie. Do świątyni greckiej wierni wprawdzie nie wchodzi, ale cała głębia sacrum zostaje jednak wyrażona na zewnątrz, z czym wiążą się subtelne, skomplikowane zasady konstrukcji tejże świątyni (tryglif, kolumny)¹², niezrozumiałe dla obcego. Dla „dzikiego” Scyty, bytującego w linearności, miejscem świętym jest zamknięty, spoisty kurhan, ze skarbem (upostaciowieniem sacrum) ukrytym wewnątrz. Niedostępnym. Cokolwiek widocznego, sterczącego na zewnątrz, burzy zamknięty, zwarty kształt kurhanu. Wydaje się „dzikiemu” coś niezrozumiałym, dzikim, jakby animalnym. Tak właśnie jako niezrozumiałe, nieużyteczne odbiera on zasady harmonii świątyni greckiej.

Tropem „dzikiego” przechodzimy w wierszu do drugiej strofoidy, która rozpoczynając od zasady jednostronności myślenia „dzikiego”, wyjaśnia ją na modelu roślinnym. Dostrzec warto, że strofoidy są konstruowane celowo „synkretycznie”, łącząc w sobie różne tematy, które z kolei są przerzucane do następnych strof. To musi oczywiście wpływać na nasze odczytywanie – nie może być monolityczne

⁹ Choć przygotowuje to wcześniejsza, druga strofa.

¹⁰ Rolf Fieguth inaczej odczytuje tę bajkę.

¹¹ R. Fieguth, *O poetyckim znaczeniu...*; J. Gondowicz, op. cit.

¹² Opisuje przejrzyste te skomplikowane zasady greckiej architektury Kazimierz Michałowski, *Jak Grecy tworzyli sztukę*, Warszawa 1970.

ani jednowymiarowe. Ten roślinny wzorec (odczytany przez nas wcześniej) został przedstawiony w trzeciej strofoidzie. Dalej poeta, mając już sformułowany model, analizuje za jego pomocą zjawisko mowy, którego aspekty zostają związane tekstowo w kształt koncentryczny, skupiający wielość zjawisk wokół bytu słowa¹³. Piąta strofoida¹⁴ mówi o szczególnie złożonym zjawisku, wydającym się na przecięciu różnych sfer – kultury, cielesności (sportu!), mody (praktyki życia) i duchowości. Mającym początek, zaczepienie – jak często w poezji Norwida – w czymś drobnym, śmiesznym: „guziki dwa”. I to „z tyłu”! Zjawisku, które dzięki swemu zagęszczeniu, kumulacji sensów i obrazów, kreuje finał i kwintesencję wiersza i zarazem, danej w pigułce, skryzalizowanej ironicznie w tytule, tradycji Europy. Gąszcz ten jednak został ujawniony w pytaniu kogoś spoza kultury europejskiej („Chińczyki”). Uściślijmy, że nie jest ów pytający „dzikim”, gdyż jest przedstawicielem innej wysokiej kultury, pyta zaś zarówno o użyteczność (K' czemu?), jak i o sens znaku w ubiorze (co znaczy). Stronę użyteczności owego znaku – centralnego i peryferyjnego zarazem – wyjaśnił niedawno szczegółowo Jan Gondowicz w swej interpretacji¹⁵: guziki służyły angielskim dżentelmenom do podwijania i zaczepiania długich pól fraka w czasie jazdy konnej.

Wiersz i jego hieroglif na tym się jednak nie kończy, nie da się do tego sprowadzić. Druga połowa ostatniej strofoidy zawiera cały wielowymiarowy, wielopłaszczyznowy splot, z trudem dający się rozsypać, oscylujący do końca kilkoma różnymi przestrzeniami wyobrażeń i znaczeń. Poeta rysuje to w nowym, szerszym modelu istoczenia się sensu. Rozpoczyna od pełnego sformułowania wzorca-sentencji, ogólnej myśli stanowiącej nić wiążącą całego utworu („– Użyteczność... ocenia człek dziki / Lecz harmonii ogólnej pojąć on nie może”). Dalej jednak owa przejrzysta formuła przechodzi (za pomocą słówka „jak”) w typową dla wielu wierszy *Vade-mecum*, opisaną przez Głowińskiego¹⁶, parabolę; tu wyjątkowo złożoną, gdyż Norwid prowadzi ją, splatając sensy różnych poziomów. Pierwszy, podstawowy sens mówi o niemożności przekroczenia (w poznawaniu,

¹³ Pomijam tu wątek niewątpliwie ciekawy i ważny – Norwid bardzo nowocześnie splata w obrazie słowa mowę i pismo. Ciekawszy i ważniejszy jest status (modus) tej harmonijnej wypowiedzi o mowie. Czy można uznać, że jest ona zgodna z modelem poezji samego Norwida? Raczej nie... Gdzie wykrawanie nowego kształtu, nowego sensu? Gdzie zgrzyt ironii, warunkujący stwarzanie prawdziwej harmonii? Podobnie odczytuje tę strofę Rolf Fieguth, *O poetyckim znaczeniu...*

¹⁴ W wersji Gomulickiego podzielona na dwie strofoidy, u Ferta jest jedna, dłuższa. Tak jest też w rękopisie, choć dostrzec tu można jakiś odstęp, brak jednak oddzielającej kropki („gwiazdki”).

¹⁵ J. Gondowicz, op. cit. Wcześniej wytłumaczyła to Małgorzata Rygielska, opierając się na pracy Edwarda Burnetta Taylora *Wstęp do badań człowieka i cywilizacji*, tłum. A. Bąkowska, Cieszyn 1997, s. 13. Rygielska objaśnia szczegółowo ten aspekt stroju (i inne szczegóły wiersza). Vide eadem, „*Dwa guziki*”... Inną, estetyczną rolę „guzików dwóch” podkreśla słusznie Jadwiga Puzynina (*Słowo Norwida*).

¹⁶ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*.

w życiu, w byciu) własnej sytuacji. Służy to obrazowemu wyjaśnieniu rozumowania „dzikiego”, ale zarazem dzięki przywołanej w paraboli sytuacji chorego (nie może wstać i wziąć swego łoża na plecy) sytuacji człowieka w ogóle, stanowiąc kontynuację wątku „dwóch guzików” – sprawności fizycznej i użyteczności – przenosząc go jednak na inny poziom.

Już jednak na poziomie zasadniczym dokonuje się zderzenie angielskiego wzoru „sportowego”¹⁷ z innymi, karykaturalnymi (szlafroki i groby), które w istocie zatracają nie tylko ów nowoczesny kształt antropologiczno-kulturowy, lecz także uniwersalny pramodel antropologiczny – człowieka jako istoty wyprostowanej. Niesprowadzalny, jak to Norwid ukazał chociażby w *Pielgrzymie* czy *Assuncie*, do wymiaru fizycznego, lecz będący także symbolem duchowego wymiaru – człowieka jako istoty zanurzonej prymarnie w przestworze niebieskim. Zatrącenie angielskiego wzorca w „otyłości” i „szlafrokowatości” stanowiłoby więc nie tylko destrukcję konkretnego kształtu kulturowego, lecz byłoby klęską człowieczeństwa w ogóle. Tu biegnie wyraźnie linia myślenia rozpoczęta wzorcem greckim w pierwszej strofie (harmonia spleciona z konstrukcją), co podkreślone zostało w końcowej, niezwykłej formule: „G u z i k ó w d w ó c h na krzyżu wcale nie byłoby”.

Aby odczytać ową formułę, trzeba uwzględnić, że parabola o człowieku chorym na łożu mówi nie tylko o nieprzekraczalności każdej sytuacji, lecz zawiera także treść ewangelicznego zdarzenia – cudu, który przemienił takową sytuację – uzdrowiony paralytyk potrafił wziąć swoje łożo i iść do domu. Przekroczył sytuację graniczną i został mu przywrócony wzorcowy kształt antropologiczny. Ten cud nie był jednak cudem baśniowym, lecz ewangelicznym, stanowiąc znak i część Chrystusowego, zbawczego czynienia, którego bolesne centrum stanowi krzyż. Tu zostają splecione poszczególne, zawarte w wierszu, sensory znaku symbolicznego „krzyż”: ukrytego rdzenia uniwersalnego wzorca antropologicznego zawartego w angielskim modelu sportowo-kulturowym, związanego z nim krzyża cielesnego (z kości), fizycznej podstawy antropomorficzności, zagrożonej w chorym (a groźniej – duchowo i cielesnie w „zatyłych”), nadbudowanego na nim symbolu kręgosłupa moralnego i wreszcie krzyża Chrystusa, stanowiącego ukryte, sakralne centrum utworu¹⁸. Wszystkie te wyobraźniowo-znaniowe kształty

¹⁷ Tu ów angielski model stanowi niejako kontynuację i kwintesencję współczesnego przekształcenia uniwersalnego europejskiego wzorca.

¹⁸ Opisujący tu wewnętrzny ruch wyobrażenia krzyża przez kolejne warstwy alegoryczne odbywa się zarazem w przestrzeni pamięci. To owa pamięć kulturowa pozwala scalać poszczególne obecne w wierszu postaci, „awatary” krzyża, by wybuchnąć symbolem w ostatniej strofie. O zjawisku symboliki pamięci pisze Krzysztof Trybuś (*Symbole pamięci Norwida*, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011, s. 208–218). W tejże książce wiele ważnych studiów o symbolu i alegorii (m.in. A. Kozłowskiej, G. Halkiewicz-Sojak, S. Rzepczyńskiego, M. Kuziaka, E. Kąckiej, E. Lijewskiej, P. Śniedziewskiego i innych).

są w tej strofie obecne, lecz zarazem w dziwnej nowoczesnej Norwidowej sztuce splecione nie metaforycznie, lecz metonimicznie; oddzielone od siebie, jak wskazuje przenikliwie Rolf Fieguth¹⁹.

Najciekawsze jest to, co wydarza się w finałowym wersie: osadzenie tytułowych „guzików dwóch” – współczesnej metafory antropologicznej – na krzyżu Chrystusowym, stwarzające hybrydyczną, nowoczesną, abstrakcyjną ikonę Ukrzyżowania – oś sakralną i kosmiczną świata i wiersza. Tak interpretuję ten najbardziej skomplikowany splot, jako jedyną możliwość pełnego odczytania finalnego wyobrażenia i całego scalonego w nim sensu wiersza. W jego centrum musi tkwić owo niezwykle realno-symboliczne dzieło Norwidowskiej ikonografii poetyckiej – „Guzików dwóch na krzyżu wcale nie byłoby”. Co jednak znaczy owa abstrakcyjna ikona? Na pewno metonimiczne złączenie znaku (współczesnego) – guzików dwóch – z symbolem Chrystusowym; guziki nie są tu już z tyłu, ale są na krzyżu. Znak, mały, wcześniej śmieszny, staje się egzystencjalnym symbolem tego, co współczesne i ludzkie na krzyżu. Śmieszny, pomniejszony jak w innych wierszach (*Zapał*) symbol sakralności – znaki, ślady ran? wysiłku? znikomości? Zaiśniały dzięki zapośredniczeniu naszego krzyża-kręgosłupa (który jest osią naszego wertykalnego człowieczeństwa – kruchą i podatną na słabość i destrukcję)²⁰. I ta dziwna estetyka symetrii.

III. Po tej szkicowej próbie odczytania skomplikowanego, wieloskładnikowego utworu i jego finalnego „otwartego symbolu metonimicznego” spróbuję teraz na materiale wiersza, mistrzowskiego, ale krótszego (*Mistycyzm*), opisać interesujący mnie model Norwidowskiego myślenia poetyckiego, tytułowy „podwójny splot”. Przebieg utworu dość dokładnie odpowiada modelowi paraboliczności,

¹⁹ R. Fieguth wskazuje tu „proceder szczególnie doniosły, a mianowicie skontaktowanie poziomu znaczącego z poziomem znaczonym w taki sposób, że mimo więzi symbolicznej zostają sobie obce. Przykładem jest wiersz z VM *Dwa guziki*, gdzie nieznaczne i trochę śmieszne dwa guziki »na krzyżu« żakietu frakowego stają się nie wiadomo czy alegorią, symbolem, pamiątką, czy etykietką Chrystusowego aktu leczenia i uświęcenia [...]”. R. Fieguth, *Symbolizmy w „Quidamie”*, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011, s. 87. Ja postrzegam to podobnie, ale w szczegółach inaczej. W tym dziwnym symbolu jest wielość znaczących, których znaczone przechodzi jednak w dziwny metonimiczny sposób w symbolizowane, niesprowadzalne w prosty sposób do symbolu Ukrzyżowania; krzyż w sensie Ukrzyżowania stanowi w wierszu symbolizujące. Zarówno symbolizujące (niezwykła abstrakcyjna ikona), jak i symbolizowane są tu rzeczywiście skonstruowane metonimicznie. Dążność Norwida do tworzenia nowych „postsekularnych symboli” widać w wielu utworach (np. *Do Zeszłej, Czemu nie w chórze?*). Siatkę pojęciową do opisanego owych zjawisk przejmuję częściowo od Paula de Mana (*Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004).

²⁰ W późnej Norwidowskiej noweli *Ad leones* widoczna jest trudność, wręcz niemożność stworzenia nowoczesnego, heroicznego symbolu krzyża. Jego nieprzystawalność do myślenia bohaterów noweli, jego niedostępność dla nas. Precyzyjnie analizuje „krzyżowe” działanie się w tej noweli Krzysztof Trybuś. Vide idem, *Symbole pamięci Norwida*, s. 215–216.

opisanemu przed laty przez Głowińskiego²¹. W pierwszej strofie *Mistycyzmu* zarysowany został (jakby w dialogu) problem prawdziwości i istnienia mistyki. Teza podstawowa (na którą godzi się podmiot)²² to stwierdzenie o zagrożeniu mistyka możliwością pomyłki, błędu (o tym skądinąd wielokrotnie pisali sami mistycy – św. Teresa z Ávili, św. Jan od Krzyża). Z tej tezy zostaje wyprowadzony nieuprawniony, rozszerzony wniosek o „nieistnieniu mistycyzmu”. Cały wywód jest jednak ujęty w klasyczną dla Norwida kłamrę sokratejskiej ironii – sokratejskiego dialogu przyjmującego (pozornie) błędne rozumowanie rozmówcy i doprowadzającego je do absurdu.

Podmiot *Mistycyzmu*, doprowadzając wywód do takiego rozwinięcia, nie dyskutuje z nim, lecz opowiada w strofie drugiej fabułę o góralu. Jej wyjaśniającą funkcję dla wywodu ze strofy pierwszej wskazuje wyraźnie identyczna struktura obu strof. Przebieg historii wydarzającej się góralowi naocznie ukazuje błędność rozumowania z pierwszej strofy. Góral, „Jeżeli się zabłąka w chmurze”, może nie odnaleźć dobrej drogi, może błąkać się lub iść źle, ryzykownie. Ale takie zabłąkanie oznacza tylko niepewność poznawczą, możliwość wybrania niedobrej drogi. Gdyby natomiast góral z niepewności epistemologicznej, której przyczyną jest chmura, w której tkwi, wywnioskował (jak dziecko), że chmury nie ma (skoro on niczego, więc także i jej nie widzi), to taki absurdalny wniosek stanowiłby już błąd w mocnym sensie fałszu, nieprawdy.

Gdy przyłożymy tę parabolę do pierwszej strofy, oczywiste staje się, że w rozumowaniu o mistycyzmie popełniono błąd: pomyłono dwa poziomy błędzenia – możliwość pomyłki („mystyk błędnym jest”) zrównano z sądem zdecydowanie fałszywym (mistycyzmu nie ma), wyciągnięto bowiem nieuprawniony wniosek²³. Wiersz jest więc w istocie utworem o błędnym rozumowaniu (choć obalenie mylnego sądu pośrednio potwierdza istnienie mistycyzmu).

Na tym jednak nie kończy się droga tego wiersza. Czytelnik winien bowiem, jak się wydaje, zauważyć, że sceneria i fabuła strofy drugiej nie są przypadkowo wybrane, że obraz nie niknie tu „w przekładzie”, jaki modelowo dokonuje się w alegorii. Nie jest więc tylko obrazową ilustracją. Gdy dokonać inwersji pierwszego, alegorycznego zabiegu i spojrzeć na strofę drugą przez soczewkę tematu

²¹ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*.

²² Inaczej to odczytuje Sławomir Rzepczyński (*Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*, Słupsk 2004, s. 180–187).

²³ W drugiej strofie *Mistycyzmu* można dostrzec opisane przez Dariusza Seweryna (*Alegoria i problemy dyskursu symbolicznego*, Lublin 2017, s. 265–276) w wierszu *Dziecko i krzyż* zjawisko temporalizacji, stanowiące aspekt sytuacji górala – jej konkretność, egzystencjalne umiejscowienie w przestrzeni czasowej, wzmagające realność. Natomiast w strofie pierwszej można dostrzec odwrotne działanie poetyckie – zdarzenie mistyczne zostaje potraktowane w procesie „demaskacji” atemporalnie, choć skupia w sobie konkretne momenty czasowe (noc, dzień, poranek), ale ogólne, uniwersalne, jako aspekt metafory, wyrażającej jej nieprawdziwość, nieistnienie. Temporalność „dziania się” jest jednak mocniejsza niż atemporalność rozumowania.

strofy pierwszej (mistycyzm!²⁴), to dostrzec można, że paraboliczna opowieść – instrument rozumowania – jest zarazem autonomiczną opowieścią symboliczną o tym, który wstępuje na górę, kto zanurza się w Chmurę Niewiedzy. Zostaje zarysowana za pomocą rozpoznawalnych, sakralnych obrazów symbolicznych (góra, obłok) sytuacja mistyczna. Nie zostało wprowadzone jawnie ukazane mistyczne wstępowanie (są tylko jego elementy), ani dane bezpośrednio doświadczenie mistyczne, ale jest to zgodne z poetyką Norwida, która zazwyczaj rysuje tylko ziemską stronę sacrum (krzyż w *Nerwach* czy w *Dziecku i krzyżu*), nie konkretyzując strony transcendentnej, jako poetycko niedostępnej i nieprzekazywalnej.

Symbol wykracza tu naocześnie poza dyskurs intelektualny, poza wyrażalne. Doprowadzeni zostajemy myślą do miejsca, w którym następuje Norwidowskie oderwanie, zawieszenie. Stanięcie w procesie lektury twarzą w twarz z symbolicznym. Coś podobnego (choć nie zawsze tak wyraźnie jak w *Mistycyzmie*) wydarza się w wielu innych wierszach. Także w analizowanych *Dwóch guzikach...*, w których oderwanie i zawieszenie wydaje się radykalniejsze i mocniejsze²⁵. W *Mistycyzmie* widać dość przejrzyste strukturę podwójnego splotu – droga przez parabolę wydaje się koniecznym i niezbywalnym (wynikającym z sytuacji nowoczesności) etapem i sposobem docierania do „postromantycznego” (premodernistycznego) Norwidowskiego symbolu. Jest to wyraźne i szczególnie ważne w sytuacji świata zdesakralizowanego, horyzontalnego, którego przejawy poeta dostrzegł w kształtach cywilizacji Zachodu.

IV. Trzecim wierszem, któremu chciałbym się przyjrzeć, jest *Kółko*. Jego tematem jest ludzki świat, pewna wizja życia, więzów zaistniałych między ludźmi; być może wymuszanych przez bezosobową maszynę świata, która przeziera spoza nich. Podstawową figurą istnienia świata jest w wierszu koło. Odwieczny, uniwersalny symbol opisany precyzyjnie i szczegółowo przez Georgesa Pouleta²⁶, zawierający w sobie wzorzec rzeczywistości doskonałej, pełnej i świętej. Koło może również ujmować ludzkie bytowanie i jego relację z Bytem kosmicznym, Boskim. W tytule i w tekście wiersza figura ta pojawia się w postaci zdrobniałej („kółko”), co nie musi samo w sobie być czymś negatywnym, oznacza jednak niewątpliwie mniejszy wymiar, skalę zjawiska i raczej nie zawiera w sobie bezpośrednio wspomnianych kosmicznych czy boskich rejestrów symbolu.

W analizowanym liryku podstawowym wcieleniem figury kółka jest taniec, mający także wiele znaczeń, lecz już bardziej konkretnych, uszczegółowionych, co widoczne w jego obrazach. Sakralne, biblijne sensy tańca pojawiają się tu

²⁴ Już utwierdzony parabolą o góralu.

²⁵ Vide R. Fieguth, *Symbolizmy* w „*Quidamie*”.

²⁶ G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, przekład zbiorowy, Warszawa 1977.

tylko potencjalnie, w oddali, w tle. Podstawowy wydaje się taniec jako zabawa, lecz także jako figura, symbol życia. W utworze traktowany (mimo kontekstu gry, zabawy) zdecydowanie serio, mający mroczną tonację i ogólne wyobrażenie bliskie obrazowi Edwarda Muncha *Taniec życia*²⁷.

Kółko rozpoczyna się jednak uniwersalną, antropologiczną ramą²⁸, określającą człowieczeństwo na płaszczyźnie ontologicznej, ujęte przez podmiot w postaci negatywnej, jako brak prawdziwego bytu. Najpierw zostaje to wyrażone ogólnie w diogenejskiej konstatacji („Jak niewiele jest ludzi”), dalej dookreślone (wyostrzone) w stwierdzeniu („jak nie ma prawie / Pragnących się o b j a w i ć”). Prawdziwe człowieczeństwo jako coś, co ma się dopiero stworzyć, objawić; zaistnieć w relacji z Innym. Przejściem, obrazem pośredniczącym między ogólną ramą a rozwijanym dalej obrazem „tańca życia” jest ujęcie ludzkiego życia, ludzkich dziejów jako pochodzą – „przechodzą, przechodzą”²⁹. Pochodu życia, pochodzą miłości. Nie jest to wariant toposu życia jako drogi, ujęcia „ja” w postaci stwarzającej się, rozwijającej tożsamości, lecz wizerunek istnienia niezainstancjalnego – w przejściu, bez prawdziwego „objawienia się”. Niezwykły pochod, łańcuch nieskończonej ilości istnień, które tylko migają w tym niekończącym się przechodzeniu. Dalej obserwujemy już ukonkretnienie – wspomniane centralne wyobrażenie tańca (tytułowego kółka), w postaci szeregu kolejnych figur tanecznych prezentujących w wierszu obrazy, migawki z ludzkiego życia.

Pierwszym słowem, co dziwne i uderzające, w przedstawieniu tańca i tańczących jest czasownik „odpychają się”, przeciwstawny wyobrażeniu więzi i bliskości, jaką potencjalnie mógłby taniec stwarzać. Tu tej więzi wyraźnie nie ma. Całość utworu krok po kroku punktuje, ukazuje nieautentyczność, fałsz, nieprawdę tej niby-blikości – nieprawdziwość więzów i nierealność tańczących. Odbывается się to w postaci zderzenia dwóch obecnych w słowach wiersza perspektyw – świata i podmiotu utworu. Dialogu najpierw ukrytego, lecz w środkowej części liryku ujawnionego („świat mówi”). Najpierw ogólne ujęcie „Odpychają się, tańcząc z sobą”, a potem dalej cała seria określeń (zdynamizowana i potargana przeczuciem rozdziałającą tekstowo dwie części opisujące kolejną czynność³⁰), w której negatywne słowo główne (czasownik), wypowiedane przez podmiot, dopełniają

²⁷ Obecne w symbolice tańca sensory boskie, transcendentne (taniec anielski, korowód zbawionych – vide M. Lurker, *Przesłanie symboli*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994) nie są w wierszu bezpośrednio przywoływane. Motyw tańca w wierszu *Kółko* omawia Jadwiga Puzynina, „*Kółko po raz n-ty*”, „*Studia Norwidiana*” 2008–2009, nr 27–28, s. 115–127.

²⁸ Rzepczyński w swej interpretacji wskazuje dwie płaszczyzny utworu – uniwersalną i konkretną. Zgadając się z tą obserwacją, trzeba jednak dodać, że *Kółko* jest bardziej skomplikowane, co spróbuję pokazać.

²⁹ Można tu przywołać inny jeszcze obraz – scena, przez którą przechodzi nieskończony szereg ludzi; każdy na chwilę i znika... Przedstawienie życia, trochę jak w *IV Elegii duinejskiej* Rilkego.

³⁰ O sensach kolejnego określenia działania się w tym świecie („zabawa”) pisze Jadwiga Puzynina, „*Kółko po raz n-ty*”.

epitety pozytywne, zgrzytające jednak w zetknięciu z negatywną czynnością („kłamia płynnie”, „serdecznie się zwodzą”). To już gryząca ironia, demaskująca prawdziwe oblicze tańca życia.

Ta podmiotowa filipika kontynuowana jest w strofie następnej – podmiot ukazuje, ujawnia nieprawdziwość istnienia, dziania się zawartą w słowach liczmanach, emblematkach wypowiedzianych przez „świat”. Tańczący nie są w rzeczywistości „ni współcześni, ni bliscy, ani sobie znani”. Ta konstatacja przechodzi dalej w konkretny już, jednostkowy obraz tańca i pozornej bliskości: „Ręce mając, śliniąc się w szczelnym uścisku”³¹. To, co mogłoby być pozytywne (ludzka bliskość), tu przez mechaniczność wziętą ze świata techniki i fizyki zostaje odosobowione, zinstrumentalizowane. Do tego płynąca z biologii negatywna, zwierzęca somatyczność („ślinią się”)³². Nieestetyczność, animalność szczególnie ostro deprecjonuje tę pozorną, „śliską” bliskość tańczących.

A przecież ci tańczący (teraz już konkretna para) usytuowani zostają niespodziewanie na tle kosmosu, objawiającego się synekdochicznie w postaci żywiołu wody: „Głębia pomiędzy nimi wre i oceani”. Wspaniała Norwidowska epifania³³! Dynamiczny żywioł i – zarazem – dynamiczne ludzkie wnętrze, rozrywające (w słowie, w brzmieniu) jakby na chwilę mechaniczność i skamienienie postaci świata. Epifania wieloznaczna, bo to symboliczna reprezentacja kosmosu jako boskiej, kreacyjnej *natura naturans*, lecz także możliwy, epifaniczny kształt ludzkiego bycia. Nie tylko jako formy Heideggerowskiej egzystencji autentycznej, lecz także jako (opisanej przez Levinasa³⁴) prawdziwej przestrzeni dialogu, bliskości³⁵. Obrazu głębi jako rzeczywistego: ontologicznego, kosmicznego i sakralnego wymiaru człowieczeństwa; a także głębi kosmicznej, która nie tyle rozdziela, ile zapobiega nieosobowej postaci dialogu jako przejawu totalizacji.

³¹ Tę część utworu przed laty podobnie szkicowo odczytywała Danuta Zamaćńska (op. cit., s. 64–65).

³² Jak dookreśla to Danuta Zamaćńska (ibidem), mamy tu negatywne, estetycznie ostre określenia. Te somatyczne obrazy w jakiś sposób korespondują z innymi negatywnymi Norwidowskimi wyobrażeniami, chociażby z ambiwalentnym obrazem człowieczeństwa w *Larwie*. W *Kółku* związane ze sferą etyczną szczególnie mocno zgrzytają.

³³ Epifanię tę można rozumieć jeszcze po Eliadowsku, jako przejaw sacrum, hierofanię w rozumieniu religijnym; vide M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, szczególnie s. 160–163; także idem, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 7–37. Pierwszy epifanię jako doświadczenie boskiej mocy i jej przejawy (jako *numinosum*) opisał Rudolf Otto (*Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993). Jednak już w tym miejscu wiersza, a jeszcze bardziej w końcowej jego części (i dalszym toku interpretacji) rozumieć epifanię tak, jak jest odczytywana we współczesnym literaturoznawstwie, vide M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 30–35; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 41–50, 88–99.

³⁴ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998.

³⁵ O tej stronie poezji Norwida vide J. Fert, *Norwid poeta dialogu*, Wrocław 1982.

Głębia, umożliwiając (czy wręcz wymuszając) dostrzeżenie inności, odrębności Ty (jego Twarzy) daje szansę zbudowania płaszczyzny rzeczywistego dialogu z Innym. A jednocześnie głębia (która „wre i oceani”) wskazuje możliwość włączenia się tańczących w prawdziwe, szersze koło życia, koło kosmiczne, co daje szansę zaistnienia w wymiarze mitycznym, a także dostrzeżenia wyłaniającego się zza niebokręgu koła Boskiego. W wizji wierszowej te możliwości nie zostają spełnione. Ukazuje to wyraźnie zaznaczona w tym obrazie relacja tańczących do koła żywiołów – „A na jej pianach – oni bliscy nazwiskiem”. Piana jest efektownym przejawem, wytworem oceanu (śmieciem? ozdobą?), lecz swoją postacią stanowi jakby materię pozorną. Tańczący, nie docierając do głębi, nie dostrzegając jej, bawiąc się³⁶, poprzestają na pozorze, sami stając się ułudą. Przechodzą, marnując swą szansę na zaistnienie. Ich „bliskość” jest pozorna – bliskością nazwania, „nazwiska”³⁷; to świat, nasi.

Tu ujawnia się świat nie tylko jako osoba dialogu, lecz także jako prawodawca, kreujący model rzeczywistości jako salonu. Sztuczna salonowa bliskość zostaje jednak w wierszu rozerwana Nietzscheańskim obrazem wojny jako alternatywnej postaci życia i świata. Ten groźny, dramatyczny kształt bycia jest bowiem prawdziwszy, bardziej autentyczny i w istocie bliższy Nieba niż salonowy, bezpieczny pozór istnienia. Wizerunku „kółkowego” tańca dopełnia jego ostatnie, erotyczne wyobrażenie („Oni zaś tańczą: łonem zbliżeni do łona”), w którym raz jeszcze, najmocniej może, została udobitniona obcość tańczących: „polarnie nieświadomi siebie i osobni”. Lodowatość i maksymalny ziemski dystans. To ostatnie, egzystencjalnie „nagie” ich przedstawienie dopełnia tego, co ukazywał wcześniej obraz somatyczny. Obraz zastygłego w transie tańca w pustym salonie kontrastowo zderza się ze wspomnianą, poprzedzającą, dynamiczną wizją życia – dzikiego, wojennego, ale realnego i wydarzającego się pod otwartym, boskim niebem.

Analizowany szereg figur tanecznych, wyrażających istnienie pozorne, zostaje w wierszu ostatecznie skryształizowany w obrazie-alegorii mapy-życia³⁸. Alegorycznej mapy budowanej analogicznie jak mapa fizyczna globu³⁹. Rdzeń Europy, przestrzeń rozwoju cywilizacji Zachodu, stanowią żyzne niziny obrysowywane przez góry, tworzące granice między nimi, wokół zaś rozlewają się najobszerniejsze

³⁶ Tu trzeba zaznaczyć, że sam taniec nie jest w poezji Norwida czymś koniecznym negatywnym. Wystarczy przywołać wiersz *Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznannej zakonnicy*, w którym koło tańca staje się okręgiem sakralnym, kosmicznym. Vide interpretacja Bernadetty Chachulskiej (*Wokół wiersza „Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznannej zakonnicy”*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003).

³⁷ Analizuje to dokładniej Sławomir Rzepczyński (*„Kółko” Cypriana Norwida*, w: *Czytając Norwida*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 1995, s. 167–176; vide też J. Puzynina, *„Kółko” po raz n-ty*).

³⁸ Konieczne jest podkreślenie, że tu nie mamy do czynienia z alegorią-parabolą (jak w wielu Norwidowych wierszach), lecz alegorią-obrazem.

³⁹ W obrazie globu zjawia się wyobrażenie koła kosmicznego.

przeźnienie – oceany, będące rezerwuarem życia⁴⁰. Tę fizyczną mapę przekształcamy teraz w mapę-życia. Jak życie jest tu rozumiane? Nie o sam biologiczny jego wymiar chodzi – taki jest częścią mapy fizycznej, obecny był także swoiście w obrazach tańca życia. Raczej o życie w wymiarze etycznym, duchowym w obliczu Drugiego. Gdy teraz spojrzeć na to, co dzieje się po przekształceniu mapy globu w mapę-życia, widać, że do centrum świata przemieszczają się „góry i pustynie”, zdecydowanie niebędące przejawem, obrazem życia i niestanowiące przestrzeni Europy. Teraz natomiast wypełniają mapę-życia. Przyjazne życiu niziny nie zostają w ogóle wymienione (czyli po Ingardenowsku nie istnieją), zaś oceany (rezerwuary życia i istnienia) przepadają, przenoszą się na obrzeża, na margines. Ich ślad pozostaje, „gdzie łąza drobna płynie”. Kropla życia istnieje nadal tylko tam, gdzie trwa ewangeliczna postać bytowania⁴¹. Nasz świat życia jawi się więc jako pustynia – pustka będąca w istocie nicością:

„To nasi!” – mapę-życia gdyby ktoś z wysoka
 Kreślił jak mapę-globu?... góry i pustynie
 Przeniosłyby się w krótkie jedno mgnienie oka;
 Ocean by zaś przepadał – gdzie łąza drobna płynie!
 (Kółko, w. 17–20)⁴²

Bardzo radykalna diagnoza, zgodna jednak zarówno z obrazami tańca życia części głównej wiersza, jak i z początkową, „ontologiczną” ramą. Podejmowane przez moich poprzedników próby innego, pozytywnego odczytania ostatniej strofy, bardzo różnorodnie i ciekawe⁴³, wydają się jednak zbyt dowolne, zarówno ze względu na naocznie dane właściwości obrazu „gór i pustyn” jako negatywnego wizerunku życia⁴⁴, jak i przebieg, i zawartość całego wiersza⁴⁵. Podobnie niesłuszne wydaje się negatywne odczytywanie głębi, która „wre i oceani” i skorelowane z tym pozytywne wartościowanie „przepadnięcia” oceanu, który znika, „wsiąka”. Nietrafne jest antagonistyczne ujęcie bytu oceanu i łąz (łąza unicestwi ocean) – łązy i wody oceanu substancjalnie i wyobraźniowo są tą samą materią symboliczną.

⁴⁰ Ciekawie wypada ten obraz w zestawieniu z innym symbolicznym wizerunkiem Europy w *Świecie. Poemach naiwnych* Miłosa.

⁴¹ A o wycich łąz prawdziwych, jak wskazuje poezja Norwida, w świecie europejskiego salonu (kółka domowego) nie jest zbyt wiele. O Norwidowych łązach, ich kształtach i sensach dokładnie i wielopłaszczyznowo pisze Agata Seweryn (*Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013).

⁴² Cytuję według wydania Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, BN.

⁴³ Referuje je w swoim tekście Jadwiga Puzynina *Kółko po raz n-ty*.

⁴⁴ Oglądamy synchroniczną **mapę** życia, a nie obraz jednostkowego, linearnego dziania się życia.

⁴⁵ Oczywiście niektóre próby są ciekawe i twórcze. Zasadnicze i słuszne wydaje się stwierdzenie Jadwigi Puzyniny, że wszystkie te odczytania (a więc oczywiście także niniejsze) trzeba traktować jako próby.

Powstaje jednak pytanie, czy ta mocna, ontologiczna alegoria – „mapa-życia” – stanowi ostateczny sens, zamykający wiersz (jego odczytanie). W pewnym sensie tak, jako zwięźczenie, podsumowanie i koda głównej, krytycznej linii wiersza – łańcuszka negatywnych figur tańca życia. Lecz przecież wstępna rama mówiła o człowieku, wskazując na potencjalną możliwość zaistnienia prawdziwej postaci człowieka i człowieczego życia – objawiającego się. Obecne są w *Kółku* także dwa obrazy alternatywne do wizerunków istnienia pozornego: głębia między tańczącymi i Nietzscheański ostry obraz życia prawdziwego jako wojny.

Czy ta „inność” nie powinna mieć swojego udziału w końcowym obrazie mapy-życia, w jej rozumieniu? To zgodne byłoby (w pewnym przynajmniej sensie) z niektórymi odczytaniem *Kółka*, a także z proponowaną w niniejszym tekście poetyką utworu otwartego Norwida. Bo zarysowana pustynna, alegoryczna końcówka domykałaby wiersz efektowną kodą, udobitniając jego główny łańcuch wyobraźniowo-semantyczny, ale zamykając utwór unieruchamiałaby jego mechanizm poetycki. Oczywiście liryk zastęga w niezwykłym, ekspresyjnym i przejmującym obrazie świata, mającym w sobie coś ostatecznego, apokaliptycznego, ale jednak statycznym i zamkniętym. Można by nawet stwierdzić, że wiersz, demaskując pustynny kształt życia, walcząc z nim, jakby poddawał się ostatecznie jego bezosobowemu mechanizmowi, nieruchomiejąc w pustynnym obrazie.

Wydaje się więc, że jeśli wykorzystać wydobyty z wcześniej interpretowanych utworów Norwida model podwójnego splotu, można zauważyć w końcowej pustynnej wizji, ewokowany przez obrazy, zarys innego, symbolicznego i otwartego finału. Gdy bowiem dojrzy się i uzna, że prawdziwą, rzeczywistą postacią naszego życia jest pustynia (jako metafora naszego świata, naszej zdehumanizowanej cywilizacji), to taka radykalna konstatacja może się stać punktem wyjścia indywidualnej, duchowej przemiany. Zostaje wtedy uruchomione inne znaczenie pustyni. Próby pozytywnego odczytania ostatniej strofy wiersza pojawiały się już w istniejących interpretacjach. Mnie przekonała wyrazista interpretacja „mapy-życia” autorstwa Aleksandry Liszki⁴⁶, która odczytała Norwidowską „mapę życia” (góry, pustynie, oceany) jako obraz naszego życia wewnętrznego. Stwierdziła, że gdy spojrzeć na owo wnętrze z wysoka (z wieczności)⁴⁷, wszystko zmienia się, zaczyna mieć inne znaczenie. Podobnie jak w „pustce” mistyków. W takim widzeniu interpretatorka dostrzegła możliwość wyjścia z „kółka”.

⁴⁶ Zapropionowana na pewnym fascynującym Proseminarium w dyskusji z innymi uczestnikami (semestr letni 2020, Filologia Polska, I rok Studiów Magisterskich, Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach).

⁴⁷ To bliskie temu, co zaproponował w odczytaniu liryku *Polaty się lzy me czyste, rześiste...* Marian Maciejewski: „Podmiot patrzy nie tylko »spoza życia, z drugiego brzegu«, ale usytuowany został także jakby »nad«. Spogląda na »płaszczyznę życia« z perspektywy Norwidowskiego »oka błękitu«. Vide M. Maciejewski, *Wrzucony do bytu ochłani. Liryka lozańska i jej konteksty*, Lublin 2012, s. 67.

Oczywiście takie odczytanie pustyni jako bezpośredniego następstwa akcji utworu jest czymś zbyt dowolnym: po szeregu zdecydowanie negatywnych obrazów życia nagle, nieusprawiedliwione akcją liryczną pozytywne zwieńczenie. Ale słuszne wydaje się, by po trudzie alegorii, po miazdzącej diagnozie postrzegającej pustynię jako prawdziwy wizerunek naszego życia, dostrzec, że na innym, symbolicznym poziomie istnieje możliwość wyjścia na pustynię i – *metanoia*. Dodajmy, że w wierszu nie ma tego gestu wyjścia⁴⁸, jest tylko spojrzenie, jednak takie prawdziwe widzenie może być impulsem, początkiem przemiany – stworzenia innego, duchowego życia. Wskazuje na to także obecność w mapie-życia gór, które są wprawdzie pustkowiem, lecz także obrazem wchodzenia wyżej i samej Wysokości jako składnika mapy-życia. Taka przemiana znaczenia pustyni w kontekście obrazów epifanicznych *Kółka* i innych utworów Norwida (*Mistycyzm*) wydaje się potencjalnie obecna w przebiegu utworu jako wyższe, symboliczne piętro końcowej, mocnej, lecz zamkniętej alegorii. W ten sposób otrzymujemy dwie figury odczytania finału wiersza: alegoryczną i symboliczną. Razem otwierają *Kółko* na nieskończoność.

V. Co mówią powyższe interpretacje i badany w nich fenomen podwójnego splotu o poezji Norwida, o kształtach jego poetyckiego myślenia? Centrum i punkt wyjścia czytania stanowi niewątpliwie „metonimiczna alegoria”, będąca figurą rozumowania (*Mistycyzm*) i rozpoznawania prawdziwego porządku rzeczywistości. Może to czynić dzięki temu, że jest zasadą precyzyjnego i zarazem konkretnego myślenia, trafnej, uzasadnionej przejrzystością analogii. Ale swoją naturą i działaniem w poezji Norwida wskazuje także, że nasze poznanie i figury naszego myślenia nie mają nadrzędnej sankcji metafizycznej, bezpośredniego umocowania w transcendencji. Myślenie jest i powinno być próbą rozpoznawania zjawisk, również ich metafizycznego wymiaru i kształtu, ale czyni to niejako na własną odpowiedzialność, będąc oparte na naturalnej zdolności i wewnętrznej poprawności dokonywanego procesu. Symbol „teologiczny”, który funkcjonował w europejskiej (chrześcijańskiej) tradycji aż do romantyzmu, a który został w romantyzmie odnowiony, uzyskując w późnej poezji Mickiewicza i Słowackiego zmodyfikowaną postać symbolu romantycznego (symbolika lozańska, genezyjska)⁴⁹

⁴⁸ Takie wyjście można dostrzec chociażby w *Mistycyzmie*. Warto dodać, że mapę życia można odczytać jako punkt wyjścia pozytywnej przemiany, wychodząc także od ostatniego wersu wiersza („Ocean by zaś przepadał gdzie ła drobna płynie”). Ta kropla, pozostałość oceanu też może być (inaczej) punktem wyjścia, początkiem *metanoi*. Wtedy przestrzenią przemiany byłoby nie indywidualne wnętrze, lecz sfera pomiędzy, między Ja i Ty (tam gdzie głębia „wre i oceani”).

⁴⁹ Vide L. Zwierzyński, *Wizja mistyczna – wizja poetycka. Sploty późnej poezji Mickiewicza i Słowackiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10 (13). O relacjach Norwida z nowoczesnością vide E. Paczoska, *Być czy też bywać? Norwid wobec dylematów nowoczesności*, w: „Klucze od Echa”. *Cyprian Norwid. Osobność – wiersze*, wstęp, red. E. Kaćka, Kraków 2018.

przesłał – jak Norwid ukazuje – w świecie nowoczesnym tłumaczyć skutecznie jego profaniczną postać. Dlatego w poezji Norwida symbol przestaje funkcjonować jako centrum poezji i zostaje przesunięty na granicę (kres) tekstowości i myślenia. Jesteśmy zdani na metonimiczny domysł, na paraboliczność jako precyzyjny i osadzony w rzeczywistości świata kształt rozumowania, który nie wyrokuje jednak (bo nie może) o transcendencji.

* * *

Niniejsza próba opisania „podwójnego splotu” włącza się w nurt tych badań poezji Norwida, które podjęły zadanie dookreślenia trudnych, granicznych zjawisk poetologicznych, wydarzających się w późnej jego poezji (od *Vade-mecum* począwszy), a także w jego tekstach narracyjnych. Istotne próby zarysowania natury tych zjawisk pojawiały się już w klasycznej norwidologii: chociażby w analizach Stefana Sawickiego⁵⁰, szczególnie zaś w tekście Głowińskiego o „ciemnych alegoriach”, gdzie analizował owe niestandardowe zjawiska w powiązaniu ze swoim klasycznym tekstem o parabolach. To ujęcie wydobywa już istotne aspekty skomplikowanych form poetyckich twórcy *Stygmatu*.

Później podejmowano to zadanie na różnych płaszczyznach lekturowych. Oprócz przywoływanych już znakomitych analiz Fiegutha istotne wydają mi się dwie inne próby – Wiesława Rzońcy i Karola Samsela⁵¹. W przypadku Rzońcy stanowi ona finałową część szerokiego, komparatystycznego ujęcia „premodernizmu Norwida”. Badacz, odnosząc się do późnej ballady Norwida *Rozebrana* (a także innych, narracyjnych jego utworów), wskazuje niewystarczalność ujęcia Głowińskiego (w związku z anachronizmem historyczno-literackim alegorii w latach osiemdziesiątych XIX wieku) i proponuje odczytanie „trudnego zjawiska” Norwidowskiej poetyki jako postaci stwarzanego przez poetę symbolu modernistycznego⁵². Analizy Samsela zmierzają w podobnym kierunku, skupiając się jednak na nieco innych aspektach problemu⁵³. Badacz dokonuje ich również na materiale *Rozebranej*. Rozpinając swą lekturę na szerokim tle zjawisk analogicznych, ukazuje (podobnie jak Rzońca) destrukcję alegorii w późnej twórczości Norwida, wskazując dwa podstawowe aspekty

⁵⁰ S. Sawicki, *Norwida walka z formą*. Tych prób jest oczywiście więcej. Vide A. van Nieukerken, *Wieloperspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*, Warszawa 2007; K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.

⁵¹ Oczywiście tych prób ujęcia relacji obu tropów jest więcej. Inaczej opisuje ją Krzysztof Trybuś, szczególnie stosunek Norwida do indywidualistycznego (modernistycznego) symbolu. Vide K. Trybuś, *Symbol pamięci Norwida*. Jeszcze inne ujęcie tej problematyki: J. Lyszczyzna, *Cyprian Norwid poeta wieku dziewiętnastego*, Katowice 2016.

⁵² W. Rzońca, *Premodernizm Norwida na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.

⁵³ K. Samsel, *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*, Warszawa 2017.

dokonujących się w teź figurze przekształceń. Pierwsze ujmuje w formułę metaalegorii, ukazując, jak w *Rozebranej* poeta prowadzi metateoretyczną grę z nieadekwatną już poetycko formą alegorii. Drugą formułą opisującą owo poetologiczne dzianie się jest postalegoryczność (jako wewnętrzne zjawisko samej już formy poetyckiej).

Następnie Samsel w precyzyjnych i efektownych, choć karkołomnych analizach, zestawiając balladę z *Wyzwoleniem* Wyspiańskiego i poezją Mallarmégo ukazuje nie tylko proces destrukcji alegorii, lecz także zjawiska wydarzające się w wyniku tego procesu. W opisie dokonuje się przejście z płaszczyzny poetologicznej na płaszczyznę estetyczną⁵⁴, a w centrum badacz umieszcza wydarzającą się w ostatnich strofach *Rozebranej* epifanię. To wszystko arcyciekawe i przekonujące, choć można dostrzec, że fascynująca epifania, poetologicznie przyjmująca formę symbolu, wydarzająca się w VI, VII i VIII strofie ballady, w ostatnich dwóch wersach utworu powraca jakby do ujęcia pojęciowego, o nachyleniu alegorycznym. Oczywiście ważniejsza jest tu wydobyta przez Samsela zasadnicza epifania, to ona bowiem stwarza prawdziwy finał ballady. Szczególnie interesujący jest dynamiczny obraz skutków nagiego, boskiego blasku, ów nagły, niezwykle ruch⁵⁵ (również w warstwie dźwiękowej!) strumieni Bytu. Trzeba dodać, że owa epifania romantyczna (bo z taką niewątpliwie mamy tu do czynienia) jest tylko jedną z możliwych realizacji apofatycznej epifanii niewyraźności z wcześniejszej części ballady.

Samo zjawisko przemieszczania się centrum z płaszczyzny poetyckiej na estetyczną dokonuje się także (choć na różne sposoby) w analizowanych w niniejszym tekście wierszach „podwójnego splotu”, szczególnie interesująco w *Dwóch guzikach... i Kółku*. Tu bowiem (inaczej niż w finale *Rozebranej*) mamy do czynienia z epifaniami nowoczesnymi. Całe kłębowisko różnych nici tkanych misternie i dynamicznie w *Dwóch guzikach...* (jak ukazał to Fieguth⁵⁶) w finale tworzy charakterystyczny dla epifanii nowoczesnej kolażowy splot; epifania wydarza się w ruchu między wersami, obrazami, kumulując się ostatecznie w końcowej, również kolażowej abstrakcyjnej ikonie – tym razem już obrazie, a nie pojęciowej klamrze, choć włączonej niewątpliwie w poetycki ruch myśli ostatniej strofoidy (i całego wiersza).

⁵⁴ O tych dwóch płaszczyznach opisywanych zjawisk pisze precyzyjnie Ryszard Nycz, przywołując zresztą badania Charlesa Taylora (idem, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, Warszawa 2001). Nycz dokonuje w swym tekście syntetycznej fenomenologii form epifanii (a potem także analiz epifanii nowoczesnej w twórczości Norwida), vide R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001. Dodajmy, że Samsel dostrzega oczywiście, iż finał dokonuje się na tej właśnie płaszczyźnie.

⁵⁵ Ruch ten mocno kontrastuje z zatrzymaniem działania w pierwszej części utworu.

⁵⁶ R. Fieguth, *O poetyckim znaczeniu...*

Jeszcze inaczej dzieje się to w *Kółku*. Opisałem poetologicznie to, co się wydarza w ostatniej strofie: alegoria – pustynia jako obraz pustki świata nowoczesnego – staje się symboliczną przestrzenią duchowej przemiany. Ale ten finałowy, mocny i ekspresyjny obraz jest chyba jeszcze bardziej wielokształtny i wieloznaczeniowy. Bo można odczytywać go jako nagi symbol, wydarzający się (w mgnieniu oka) jako epifania nowoczesna, ujawniająca kres tego, co ludzkie⁵⁷. Powstaje ona (tak opisał niegdyś epifanię Joyce) między obrazami, między słowami. Ukazuje się nam jako mocna, esencjalna forma, lecz w istocie dana nam jest naocznie jako doświadczenie materii. Tu już nie da się nałożyć żadnej ramy pojęciowej – dotykamy tego, co nie-ludzkie, obce. Podobny, chyba jeszcze bardziej sugestywny obraz Norwid stworzył w środkowej części *Źródła*. Podmiot, po fazie wędrówki przez alegoryczne piekło świata, bezpośrednio doświadcza już samej bezkształtnej materii:

Znalazłem się na miejscu, gdzie pod stopą lawa
 Stygła [...]
 – Na podobieństwo łańców zwęglonych wulkanem
 Lub morza, co zateęchło postępem wstrzymanym
 Morza fal, które stojąc poglądały wzajem –
 Zadziwione niezwykłym głębi obyczajem –
 (*Źródło*, w. 15–21)

Analizując obrazy *Źródła* i *Kółka* dostrzec można strukturę takiej nowoczesnej epifanii. Materia, której dotknięcia doświadczamy, po wyjściu poza świat form, po ich odrzuceniu wydaje się mieć jakiś wewnętrzny ruch, mimo że nie jest organizmem. To odłamki, okruchy, objawiające swym asemantycznym, samoistnym ruchem oblicze Bytu jako bezkształtu, obcości⁵⁸.

Powstaje pytanie, jaki ma sens w poezji Norwida taka epifania jako ostateczne otwarcie. Wydaje się otwierać jej ramową alegoryczność na kilku poziomach: poetologicznym (jako symbol), epistemologicznym (niewyraźalne) i ontologicznym (Byt w postaci chaosu, dziania się, istnienia). Tu już niemożliwa jest pojęciowa konceptualizacja. Dane zostało to tylko jako transludzkie doświadczenie, dostępne jako ogląd i swoista ontologiczna medytacja. Inny rodzaj symbolu.

Ukazuję te różne ujęcia postalegoryczności, symbolu modernistycznego czy podwójnego splotu, by zarysować pewną istotną przestrzeń Norwidowej poezji (i nowelistyki!). To, co się tu wydarza, nie stanowi w moim rozumieniu

⁵⁷ Jakby koniec, apokalipsa, podobna jak ta w zakończeniu *Nie-Boskiej komedii*, tylko radykalniejsza – nieteologiczna, nieosobowa.

⁵⁸ Bezkształt, wyraźnie negatywny, będący zagrożeniem tego, co ludzkie, pojawia się także w ostatniej strofoïdzie *Dwóch guzików...* Wiesław Rzońca bardzo ciekawie ukazuje podobną epifanię nowoczesną w swej analizie noweli *Tajemnica lorda Singelworth*. Vide W. Rzońca, *Norwid poeta pisma*, Warszawa 1995, s. 148–154.

jednorodnego kształtu semantyczno-estetycznego, lecz raczej wiązkę możliwości (jest ich więcej), która jednak już w tej postaci ukazuje pewne istotne działanie się w poezji Norwida. Być może da się owe strumienie zjawisk ująć w jakiś pełniejszy model teoretyczny, ale to zadanie stoi jeszcze przed nami jako kolejna ścieżka norwidologicznych badań.

Bibliografia

- Chachulska, Bernadetta, *Wokół wiersza „Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznaney zakonnicy”*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003.
- Fert, Józef, *Norwid poeta dialogu*, Wrocław 1982.
- Fieguth, Rolf, *O poetyckim znaczeniu nieznacznego. Wiersz Norwida „Dwa guziki (z tyłu)”*, „Studia Norwidiana” 1983, nr 1, s. 89–105.
- Fieguth, Rolf, *Symbolizmy w „Quidamie”*, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011.
- Fieguth, Rolf, *Zaproszenie do „Quidama”. Portret poematu Cypriana Norwida*, Kraków 2014.
- Głowiński, Michał, *Ciemne alegorie Norwida*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Głowiński, Michał, *Norwida wiersze-przypowieści*, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.
- Gondowicz, Jan, *Co dziwi Chińczyków*, w: „Klucze od Echa”. *Cyprian Norwid. Osobność – wiersze*, red. E. Kącka, Kraków 2018.
- Halkiewicz-Sojak, Grażyna, *Wobec Tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach całości*, Toruń 1988.
- Levinas, Emmanuel, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Lurker, Manfred, *Przesłanie symboli*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Lyszczyna, Jacek, *Cyprian Norwid poeta wieku dziewiętnastego*, Katowice 2016.
- Łapiński, Zdzisław, *Norwid*, Kraków 1971.
- Maciejewski, Marian, *Wrzucony do bytu otchłani. Liryka lozańska i jej konteksty*, Lublin 2012.
- Man, Paul de, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybyśławski, Kraków 2004.
- Michałowski, Kazimierz, *Jak Grecy tworzyli sztukę*, Warszawa 1970.
- Nieukerken, Arent van, *Wieloperspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romanizmie*, Warszawa 2007.
- Norwid, Cyprian, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, BN.
- Nycz, Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Paczoska, Ewa, *Być czy też bywać? Norwid wobec dylematów nowoczesności*, w: „Klucze od Echa”. *Cyprian Norwid. Osobność – wiersze*, wstęp, red. E. Kącka, Kraków 2018.

- Poulet, Gerard, *Metamorfozy czasu*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, przekład zbiorowy, Warszawa 1977.
- Puzynina, Jadwiga, „Kółko” po raz n-ty, „Studia Norwidiana” 2008–2009, nr 27–28.
- Puzynina, Jadwiga, *Słowo Norwida*, Wrocław 1990.
- Rygielska, Małgorzata, „Dwa guziki”. *Norwid i ewolucjonizm*, Katowice 2011.
- Rzepczyński, Sławomir, *Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*, Słupsk 2004.
- Rzepczyński, Sławomir, „Kółko” Cypriana Norwida, w: *Czytając Norwida*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 1995.
- Rzońca, Wiesław, *Norwid poeta pisma*, Warszawa 1995.
- Rzońca, Wiesław, *Premodernizm Norwida na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.
- Samsel, Karol, *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*, Warszawa 2017.
- Sawicki, Stefan, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.
- Seweryn, Agata, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013.
- Seweryn, Dariusz, *Alegoria i problemy dyskursu symbolicznego*, Lublin 2017.
- Śliwiński, Marian, *Romantyzm*, Piotrków Trybunalski 2000.
- Trybuś, Krzysztof, „Memento” – kilka uwag, w: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002.
- Trybuś, Krzysztof, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.
- Trybuś, Krzysztof, *Symbole pamięci Norwida*, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011.
- Trznadel, Jacek, *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978.
- Zamącińska, Danuta, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985.
- Zwierzyński, Leszek, *Wizja mistyczna – wizja poetycka. Sploty późnej poezji Mickiewicza i Słowackiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10 (13).

LESZEK ZWIERZYŃSKI – dr hab. prof. UŚ w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się poezją romantyczną, a także nowszą (Leśmian, Herbert). Jego perspektywę badawczą kształtuje hermeneutyka i krytyka tematyczna, którą rozszerza na kolejne przestrzenie (symbolika, mit, podmiot, etyka, geopoetyka). Wypracowuje nową koncepcję historycznoliterackiej interpretacji, jej częścią (*Odwrócenie perspektywy – próba innego modelu historii literatury*) ukazała się w książce *Ja w przestrzeniach aksjologicznych* (Katowice 2017). Autor ponad 50 studiów o poezji romantycznej i czterech książek monograficznych: *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza* (1 wyd. Katowice 1998, 2 wyd. Tyniec 2019), *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego* (Katowice 2008), *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego* (Katowice 2003), *W głąb i w dal Ja. O poezji Mickiewicza i Słowackiego* (Katowice 2021). Współredaktor trzech innych książek.