

# Jerzy Tynecki

---

## Z poetyk Micińskiego i Norwida

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 27, 109-124

---

1971

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY TYNECKI

## Z POETYK MICIŃSKIEGO I NORWIDA

### W MROKU GWIAZD I A DORIO AD PHRYGIUM

„To los mój — los!” Efektowny tragizm pointy wzmacnia arytmia całego wiersza, ewokującego skrajny przypadek rozbra-  
tu ze społecznością i jej normami. Po dwóch nie tyle zdyscypli-  
nowanych, co wyrafinowanych zrygoryzowanych strofach:

Wyszła mi z boru — w złocie warkoczy  
z twarzą indyjskiej Bogarodzicy —  
w błękitnych iskrach — w srebrnej przezroczy —  
nadksiężycowej wieszczka świątnicy...  
Ach, rozkochały się w niej moje tęskne oczy —  
ach, — i zabrzączał łańcuch mej ciemnicy.

Jak wulkan krwawy w łonie Arymana,  
jak Samum, gdy się wichrami rozuzda —  
tak we mnie otchłań — gwiazdami przetkana  
leciała w państwo słoneczne Ormuzda.  
Ach, rozkochały się w niej moje tęskne oczy —  
ach, i zabrzączał łańcuch mej ciemnicy.

sekstyna ściąga się w czterowiersz sugerujący, że bezmierny afekt  
do owej zjawy, uczucie tak rozległe, że nosi znamiona synkret-  
tycznego kultu religijnego — napotkał przeszkodę. „Otchłań”  
miała być jednocześnie Arkadią, cóż, kiedy prócz orfika i nimfy  
był jeszcze ten trzeci:

Nie wzbraniał mi jej smok, żelazna wieża,  
zdradny labirynt, ni królewskie ramię —  
miłość zwycięży wszystko — wszystko złamie —  
ale nie miłość drugą do pasterza.

Mimo ogromne wzmocnienie uczucia, struktura owej prze-  
szkody pozostała nie naruszona — średniówka drugiego i czwar-  
tego wersu czterowiersza leży w tym samym miejscu:

6+5  
 5+6  
 7+4  
 5+6

Więc Śmierć przyzwałem — i śmierć odtąd żyje —  
 i wszechświat cały grobowcem przywarła —  
 — — — czuję mdły powiew — —  
 — — w oczeretach gnije — —  
 z tęsknoty — u nóg mych — umarła.

Jeden dystych jednomiarowy („Więc Śmierć przyzwałem — i śmierć odtąd żyje — i wszechświat cały grobowcem przywarła”) i katastrofa. Następny jedenastozgłoskowiec już jest sierocy, po nim przychodzi już tylko dziewięciozgłoskowiec, a troska — czy oszołomienie — w nim zawarte, są tak wielkie, że nie wiadomo, gdzie leży średniówka: 5 + 4, czy 6 + 3?

I to już jest koniec. Wobec tak przykrego losu średniówki, któż jeszcze może myśleć o arkadyjskim micie lub o hedonizmie mistyki orfickiej czy wschodniej. Jeszcze tylko krótki zaśpiew — epoda po strofie i antystrofie na cześć religijnie pojętej miłości:

Na krótkiej trzcinie rozpiąłem jej włos —  
 nad śniącą rzeką schyliły się drzewa —  
 wiatr cicho płacze — ptak mogilny śpiewa —

W trakcie tej epody rozigrana na kanwie antycznomistycznych reminiscencji wyobraźnia poprzestaje na odmalowaniu rodzimego pejzażu, a więc natury. Babie lato nabiera cech osmętnicy, po czym orfik i Kain zarazem przeistacza się w *poete maudit*:

to los mój — los!...  
 głębiny tajne pruć —  
 milczenia głuche mącić —  
 jako stracona łódź  
 od brzegu się odtrącić —  
 mieć gwiazdy — gwiazdy rzucić —  
 i tylko piosnkę nucić —  
 to los mój — los!...

I na tym w zasadzie można by poprzestać, interpretując ten kunsztowny skądinąd wiersz Micińskiego. Kunszt poetycki bowiem może być również oddany na usługi myśli synkretycznej. Zwłaszcza gdy rytm, oddający metamorfozy nastrojów, nasycy-

nych reminiscencjami różnorodnych kultur — też jest swoiście synkretyczny, oczywiście na płaszczyźnie wersyfikacyjnej. Oscyluje mianowicie między sylabizmem, sylabotonizmem i tonizmem.

Jeśli się zatem zachowa dostateczny dystans wobec strukturalistycznej metafizyki „znaku”, wówczas dochodzi się do wniosku, że tak zwane struktury, są to — rozumując po prostu — granice wyznaczające obszar, na którym egzystują systemy wartości; co więcej — struktury te znajdują się dla czytelnika niejako na wierzchu i dają się lapidarnie ująć z pomocą tradycyjnych terminów z zakresu poetyki, stylistyki i wersyfikacji. Jedynie ujawnienie funkcji struktur wymaga odniesień do dziedzin pozaliterackich. Tak na przykład całościowo, to znaczy funkcjonalnie rozumiana struktura wiersza *Kain* wyznacza taki obszar, w którym egzystują przeciwstawne, a jednak dzięki swej antynomiczności uzupełniające się emocje mistycznego zachwycenia i naturalistycznego hedonizmu. Emocje te stanowią wartości, ponieważ zostały oznaczone środkami poetyckiego wyrazu. Co nie zostało oznaczone stosownym wyborem środków literackich — nie istnieje, więc wartość mu nie przysługuje. „Struktura” zatem wyznacza granice między określanym przez twórcę „bytem” i „niebytem”. Dla autora *Kaina* na przykład bytem emotywnym są tylko synkretyczne stosunki między emocjami mistycznymi i hedonistycznymi; tylko ten synkretyzm emocji pozwala na projekcję subiektywnego obrazu świata, w którym zachodzi nieustanna przemiana postaw charakterystycznych dla tak różnych zjawisk kulturowych, jak filozofia religijna Indii i zoroastryzmu, teokrytejska sielanka, legenda biblijna i modernistyczny wzorzec wyklętego artysty.

Skoro zatem „struktura” nie jest zjawiskiem, które wymagałoby mnożących się współcześnie tak zwanych „interpretacji” wyróżniających się tym, że dla uzmysłowienia czytelnikowi „znaków”, zawartych w jednym czterowierszu, zużywa się kilkanaście stron druku — egzegeza wiersza może i powinna wyczerpywać się w lapidarnym określeniu jego funkcji. Czyli: jeśli nie wyrusza się ze słońcem na motykę, funkcja wiersza staje się oczywistsza. Wtedy też dopiero, gdy się usunie balast strukturalistycznego mistyfikatorstwa interpretacyjnego, gdy się zrekapitułuje całościową funkcję wiersza, zyskuje się swobodne pole dla prowadzenia analiz o rzeczywistej wartości epistemologicznej. Zapewnienie tej swobody jest niezbędne zwłaszcza dlatego, że w analizach literackich o wartości nie tylko hermeneutycznej, lecz również heurystycznej, najtrudniejszą rzeczą jest należyta redukcja jednych warstw funkcjonalnych wiersza do drugich.

Idzie o to, jak sprowadzić aspekt semiotyczny wiersza, to znaczy jego oddziaływanie kulturowe, ideologiczne, filozoficzne, estetyczne także — do jego, wiersza, konkretów stylistyczno-wersyfikacyjnych, z tym jednak, żeby wiedza o warstwie stylistyczno-wersyfikacyjnej wzbogaciła się w trakcie tej redukcji wiedzą o warstwie semiotycznej, i na odwrót. Aby zredukowane (sprowadzone) wzbogaciło się zredukowanym (sprowadzanym), a zredukowane — zredukowanym. Kwestia redukcji jest też tym, co wprowadza cesurę między epistemologią klasyczną i nieklasyczną, i niewiele jest jeszcze dyscyplin naukowych, w których problem ten rozstrzygnięto by na rzecz epistemologii nieklasycznej: w ekonomii politycznej dokonał tego Marks, w fizyce — Einstein, w psychologii Piaget. Fakt, że strukturalizm, będący bądź co bądź „nowoczesnym” kierunkiem w myśli literaturoznawczej, wobec problemu redukcji epistemologicznej jest zupełnie bezradny, świadczy wymowniej niż jakiegokolwiek skargi czy anatemy, do jakiego stopnia wiedza o literaturze znalazła się w zaułku zachowawczości, gdy idzie o metody jej badań. Cóż bowiem za perspektywę postępu wskazywać może strukturalista, kroczący w awangardzie literaturoznawczego konserwatyizmu, gdy w trakcie swoich tasiemcowych interpretacji chcąc dać przykład „znaku” poprzestaje na egzemplifikacji prostego zazwyczaj zdania, które niezwłocznie traci swój kontekst i staje się wyzutyk ze wszelkiego funkcjonalnego znaczenia artystycznego zdaniem gramatycznym i niczym więcej. A przecież istnieją znakomite wręcz przykłady redukcji, którą nazwiemy redukcją realistyczną, gdy została zastosowana w dziele sztuki, a nie w badaniach naukowych. Znaleźć je można w *A Dorio ad Phrygium* Norwida, gdzie to, co autor nazywa „epoką nominalną”, zostaje unaocznione poprzez wzbogacające się wzajemnie i sprzężone ze sobą konkretyzacje.

Przede wszystkim więc upadek powstania listopadowego zyskuje na głębi tragicznej dzięki sprowadzeniu go do podania o Troi, a legenda trojańska przestaje być wtrętem erudycyjnym, lecz okazuje się wstrząsającym zdarzeniem aktualnym dzięki nacyonieniu jej doświadczeniem współczesnym:

Po trojańskiej wojnie w sporo już czasu,  
Kiedy nominalny ostatni król  
Panował w królestwie nominalnym  
Jechałem był (pomnę) „borem — lasem” —

Słowa, podane w sposób typograficznie konwencjonalny, są tu elementami redukcji, słowa zaś wyróżnione spacją pełnią nie

tylko funkcje symbolizujące — te ostatnie należą bowiem do zabiegu znacznie ważniejszego, do asocjacyjnego wzbogacenia redukcyjnego. Skoro to zostało dokonane, autor może poprzestać na jednym, konkretnym uzmysłowieniu skutków podobnej klęski tragicznej: osamotnionej jednostce pozostaje tylko estetyzujące doznawanie przyrody:

Sosn szeregi za mną i przede mną  
 Jak chór grecki zbiegały się w epod,  
 Ale koła skrzypp, ale zacięcie bicza,  
 Ale wiatr gdzieś suchą łamiący gałąź,  
 Ale pijanego słodyczą kwiatów bąka  
 Pieśń pijana, z kielicha niesiona w kielich,  
 Ale żaby skrzek w pobliskim bagnie  
 Lazurową pstrym niezapominanką,  
 Zagajały tysiąc podrzędnych tonów.

W konkretyzacji tej dystans między „epodem” a nastrojem, zapowiadającym romans romantyczny w Serionicach, zaznaczony został tylko w ten sposób, że zamiast regularnego rytmu wiersza, który zapowiada werset:

Sosn szeregi za mną i przede mną  
 Jak chór grecki zbiegały się w epod

— odbieramy coś, co jest sprzeczne z uwznioślającym ściągnięciem „sosn” zamiast „sosen”, czy z oczekiwaną dalej rytmiką wiersza. Początek możliwego eposu jest tutaj podstawą ciągnącego się w tempie powolnej jazdy wozem wiersza wolnego, rejestrującego kapryśne jakby, a zarazem monotennie jednak ryt-mizujące się zjawiska przyrody.

Zadnej przy tym transcendencji. Osobowość podmiotu lirycznego nie jest porażona tragizmem; ani jego intelekt, ani emocje, ani wola nie zmiernają do pozaosobowych, pozaspółecznych i pozahistorycznych bytów pomyślanych (hipostaz), w których konkretna sytuacja straciłaby wyrazistość. Owszem, owa monotonia przeżyć jednostkowych unaoczniona w chwili, gdy narrator poematu „po wojnie trojańskiej” jedzie „borem — lasem”, stanowi przesłankę ekstazy, która wystąpi, gdy narrator pozna w Serionicach Różę. Te słynne strofy przecież o zachwyceniu:

Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi  
 Garścią fiołków i nic mu nie powie...

Jak gdy akacją z wolna zakołysze,  
 By woń, podobna jutrzennemu ranu,  
 Z kwiaty białymi na białe klawisze  
 Otworzonego padła fortepianu...

— utrzymane są jednak w granicach gry psychologicznej, nie roztapiającej się w tle kulturowym, lecz w nim wyodrębnionej. Istnieje tu czynnik przymusu, bo:

Z niewiastą cóż być ma? gdy społeczność  
Nominalnie istnieje? — Ta zaś jest czym?  
Skoro Senat w mundurach szambelańskich  
Poza Ojczyznę, armia gdy w szeregach obcych,  
Parlament w dziecinniejącej pogawędce,  
Salony ledwo że modą żywe,  
A udawającymi zdań zamianę  
Monologami są rozmowy!...

„Bawić na wsi!” — te dwa tylko słowa  
Pozostają, jak z okrętu okrzyk:  
„Ziemia! ziemia!...” gdy dni wiele i nocy  
Zagle twoje pękały od wichru,  
Wielokrotnym popstrzone łataniem,  
Jak chwiejący się w łachmanie nędzarz,  
Drżą — te słyszac słowa: „Ziemia! ziemia!”

W sytuacji rozbitków, ukazanej poprzez dezintegrujące i dezurbanizujące konkrety, rustykalizm jest jedyną formą przetrwania, a romans na wsi — wyłącznie dostępnym ożywiającym przeżyciem. Są to sposoby trwania jedynie dostępne, ale i jedynie możliwe do przyjęcia:

Na wsi bawić! dopokąd wieś jeszcze  
Niezupełnie jest czymś nominalnym!  
Ziemia bowiem, jakkolwiek pokorna,  
Tak że się ją depcze wciąż i depcze,  
Ziemia nawet uprawianą chce być  
Ręką wolną!

Tak więc romans serionicki nie odbywa się poza konkretną sytuacją. Jest ona tego rodzaju, że osoby dysponują mimo wszystko dostateczną swobodą manewru psychologicznego, aby nie odczuły nacisku jednej jakiejś dominanty, której przypisywałyby cechy irracjonalne lub mistyczne. Ich aktywność jest na tyle różnorodna, że nawet to, co wydaje się historiozofią poematu i co skądinąd stanowi wyraz ideologii tak zwanej demokracji szlacheckiej, należy do wymiany myśli (i uczuć, oczywiście) między zakochanymi:

I odepchnie ziemia plug — i nie raczy  
Chcieć, by ją nie rozweselony niczym  
Oracz tykał, jak błoto kajdaniarz:  
Sto ma piersi Cybela, karmić gotowa  
Dzieci wiele, które ssą z uśmiechem!

To mawiałem, gdym podawał strzemię  
Lewej stopie Róży — — jeździliśmy...

Nawet o stopniu zaangażowania uczuciowego narratora wnosimy stąd, że w trakcie swoich tyrad nieoczekiwanie wiernie zapamiętał szczegóły sytuacji: „To mawiałem — gdym podawał strzemię lewej [podkr. moje — J. T.] stopie Róży”. Z kolei zaś unaocznienie miłości w drobnym szczególe tym bardziej podkreśla i wzmacnia zaangażowanie intelektualne (intelektualne, to znaczy społeczne!) zakochanego. W tyradach o wsi, pojętej jako ostatek wolnej społeczności, pełno wykrzykników i pytańników, charakterystyczne też są krótkie, zwarte porównania o urwanej akcentuacji, jak wtedy, gdy mowa na przykład:

I odepchnie ziemia pług — i nie raczy  
Chcieć, by ją nie rozweselony niczym  
Oracz tykał, jak błoto kajdaniarz  
[podkr. moje — J.T.]

Kto zatem zechciałby oderwać stylistykę serionickiego fragmentu poematu od jego semiotyki, poprzestałby na opisowym spostrzeżeniu, że autor gromadzi tu porównania; utraciłby jednak perspektywę, że porównania te stanowią narzędzia redukcji, dzięki której ukazana gra miłosna, w całym jej bogactwie od zwiastunów przeżyć mistycznych aż po jej intelektualne zorientowanie społeczne, zyskuje w swoim artystycznym wyrazie dodatkową głębię epistemologiczną. Sytuacja emocjonalna i intelektualna zakochanego narratora ma tak wiele sprzężeń bardziej uniwersalnych, że *A Dorio* może służyć zarówno jako wirtuozowski dokument przeżyć osobistych, jak też może być rozumiany jako analiza genezy, form rozwoju i perspektyw kultury romantycznej w Polsce i jej owoczesnej literaturze.

Pod tym względem rzecz Norwida prowadzona jest szerokim frontem; poemat sprawia wrażenie eksperymentu, dokonywanego środkami dostępnymi literaturze. Ścisłe — jest rejestracją eksperymentu myślowego. I do walorów estetycznych *A Dorio* należy nie tylko precyzja i odkrywczość w rysowaniu stanów uczuciowych, lecz również satysfakcja ze spontanicznych, śmiałych a udanych pomysłów intelektualnej interpretacji tego, co zostało przedstawione w swoich najbardziej złożonych i ukrytych niejednokrotnie aspektach.

Zważmy jeszcze raz: sporo lat po powstaniu listopadowym ktoś młody jedzie lasem bawić na wsi i w trakcie podróży łowi odgłosy boru. Ten ktoś jednak harmonizuje odbierane wrażenia



tak samo, jak artysta zestraja swoje dzieło. Na treść, tonację i kompozycję tej projekcji wrażeń wpływają tak rozliczne czynniki, że należy je rozłożyć na proste. Ponieważ narrator w podróży komponuje swoje wrażenia zgodnie z całością dotychczasowych swych przeżyć, zgodnie wreszcie z sytuacją, w jakiej się znajduje jako członek określonej społeczności i jako spadkobierca określonej kultury, to co dotyczy jego dyspozycji i możliwości, dotyczy również artysty, który znajdowałby się w jego, narratora, położeniu. Kiedy więc „koła skrzyp”, „zacięcie bicza”, „wiatr gdzieś suchą łamiący gałąź” itp. „zagajały tysiąc podrzędnych tonów, podchwytujących główny pieśni ustrój”, pieśni nie będącej już „doryjską” po „trojańskiej wojnie” — można też wprowadzić hipotezę i jej weryfikacje:

Tak nie tylko w romanckich płodach późniejszych  
Z Doryjskiego na Frygijskie schodzi  
Rzecz poety, snując się na pozór  
W barbarzyński i dziwaczny sposób.  
I lud dawny tak samo w teatrach,  
Gdy długie go umartwiało patos,  
Wołał przecież: „Dlaczego nic nie ma  
W tych tragediach gwoli Bachusowi?”  
Lud klasyczny więc wchodził do Chóru,  
Apostrofującym tym wykrzykiem  
Naglił formę, tok przerywał z-rzędny,  
Oratorstwem grożący na scenie.  
Owszem — właśnie że za dni Nerona  
Przepis prawa i sam oklask objął.  
Równo było, metrycznie i sformie,  
Arcymiernie było... nie było nic!

Trzeba pewnego namysłu, by uzmysłwić, że to, co podziwiamy w *A Dorio*, jest nie tylko hermeneutyką, a więc interpretacją tego, co opisowe, lecz także — i przede wszystkim — „sztuką znajdowania”, heurystyką. I to zarazem sztuką znajdowania nowych prawd i stawiania hipotez, jak umiejętnością wyszukiwania i zbierania materiałów (przykładów) historycznych (jak wiadomo, obydwie te aspekty mieszczą się w pojęciu heurystyki). Analizę wypada zacząć od tego drugiego aspektu heurystyki Norwidowej.

Nie istnieje mianowicie dla Norwida bezdziejowość. Historia nie jest dlań reproduktorką pierwowzorów (archetypów), a w dziejach nie powtarza się metafizyczny cykl dobra i zła; w Norwidzie rozumieniu historii nie ma miejsca na skrót wizyjny, sugerujący rytmiczne, niby dobowe zmagania Lucifera i Boga, jak to jest w jednym z wierszy z cyklu *Lucifer* w tomiku *W mroku gwiazd* Micińskiego, gdzie:

Na harfach morze gra — kłębi się rajów pożoga —  
i słońce — mój wróg słońce! wschodzi wielbiąc Boga.

Jeśli nawet w ukazanej w *A Dorio* wsi polskiej:

Spółeczności będącej niby idyllą,  
Niby wykwiłtne go świata kaprysem; [...] Coś, jak fortunne — wyspy starożytno,  
Dziejów mające wdzięk — nie trud i ciąg.

— jeśli więc nawet na wsi polskiej, będącej czymś „p o n a d  
czy p o z a historycznym?”

historia, jako fenomen,  
Przypadkami się ledwo odpomina.

— to przypadki owe, takie jak:

niekiedy bywa,  
Ze utrafi ony pluga ostrzem panczer  
Wyrzuci kmięć na miedzę, a pacholęta  
Pobrmiewają weń — bywa, niekiedy,  
Ze w zamkowej tej lub owej sali  
(Gdzie owoce się suszą) ściemniały portret  
Obsunie się wraz z gwoździem zjedzonym rdzą...

nie są przeciwstawione jakimś nie zjawiskowemu bytowi; fenomen — to nie antyteza „bytu w sobie” (noumenu), lecz rzeczywistości, którą cechowałby „trud i ciąg”. Jeśli zatem Norwid szuka prawideł, rządzących tą kompozycją wrażeń leśnych, którą snuje narrator *A Dorio*, jadący „po trojańskiej wojnie” bawić na wsi, to postępuje zupełnie inaczej niż Miciński w *Kainie*. Obydwaj poczuciu tragizmu starają się nadać konsystencję kulturową; tragizm narratorsa *Kaina* i narratorsa *A Dorio* wyrażony jest w takiej postaci, jaką nadają mu odwołania do określonej kultury. Miciński jednak, jak pamiętamy, odwołuje się do reminiscencji. Postępuje więc hermeneutycznie: z opisów zoroastryzmu, orfizmu, z ocytań w mistyce wschodniej i w Biblii bierze potrzebne mu różne elementy oraz łączy je na podstawie przypadkowych motywów, byle były zgodne z jego aktualnym stanem emotywnym: jeśli miłość jest bezgraniczna „pasterz”, „nadksiężycowej wieszczka świątnicy”, Aryman i Kain mogą sąsiadować ze sobą choćby to były symbole typowe dla sprzecznych z sobą kultur. To jest właśnie synkretyzm, czy — jak kto woli — nadrealizm. Takie jednak emocje, intelektualnie zorientowane ku roztopieniu się w antynomiach, Norwid nazywał po

prostu nerwami, a będący ich rezultatem synkretyzm nazwał równie po prostu, choć nie wprost — fałszem:

Atoli nerwy nie są duchem i sercem nie są,  
 Odpychliwe bywają równie jak wstępne,  
 Szczegół nieraz potoczny podejmą tak,  
 Że się ogółem stawa, ogół natomiast  
 Fraszką czyniąc...

Skoro zatem Norwid w estetyzującym odbieraniu wrażeń leśnych przez narratora *A Dorio* dopatruje się cechy, a raczej: groźby schyłkowości, odwołuje się niezwłocznie do przykładów historycznych, w których by się ona zaznaczała. Nie zbiera jednak przypadkowych motywów, lecz odszukuje ciąg zjawisk, stara się odkryć rządzącą nimi prawidłowość. Sięgnąwszy po przykład kultury klasycznej, rzuca skrótowy obraz schyłku: zejście stylów „z doryjskiego na frygijskie”, stopniowe trywializowanie się tragedii, wreszcie zanik sztuki za cesarstwa rzymskiego.

Osobliwie godną podkreślenia jest rzeczą, że Norwid, przekonany iż nawet bezrefleksyjnymi wrażeniami leśnego wędrowca sterują jego uwewnętrznione (zinterioryzowane) doświadczenia społeczne i tradycje kulturowe, stara się je przecież ukazać. Postępuje więc ściśle tak, jak czyni eksperymentator, konsultujący fakt obserwowany dostępną mu wiedzą o przedmiocie badanym. Dla Norwida nie istnieje więc autonomiczna dziedzina sztuki, do której mogłyby się odnosić przeżycia ludzkie. Nie istnieje więc związek doznań narratora *A Dorio* z Absolutem; istnieje tylko relacja między jego wrażeniami udokumentowanymi i uwarunkowanymi zjawiskami sztuki:

Tak nie tylko [podkr. moje] w romanckich płodach późniejszych  
 Z Doryjskiego na Frygijskie schodzi  
 Rzecz poety, snując się na pozór  
 W barbarzyński i dziwaczny sposób.

Z doznań wędrowca znamy tylko „koła skrzyp”, „zacięcie bicz”, pijaną pieśń baka, „żaby skrzek w pobliskim bagnie”; wiemy też, że wędrowiec ów, gdyby był w innym nastroju, mógłby pominąć te wrażenia, i wówczas „sosn szeregi” zbiegałyby mu się w epod. Tyle, i tylko tyle możemy wiedzieć o narratorze i jego stanie emotywnym. Głębi interpretacyjnej, głębi heurystycznej nabierze ten fragment dopiero wtedy, gdy to, co dla narratora jest bezrefleksyjne, zostanie przełożone na język uwarunkowań społecznych i skonsultowane objawami znanego już w dziejach schyłku kulturowego. Wówczas poemat, uderzający swoją

sztuką wersyfikacyjną ale i heurystyczną (wolny wiersz poematu podkreśla „barbarzyńskość” tego, co jest interpretowane), zyskuje zarazem aspekt pesymistycznego teorematu futurologicznego. Jeżeli bowiem narrator jedzie „po trojańskiej wojnie w sporo już czasu”, a jego leśne wrażenia snują się „na pozór w barbarzyński i dziwaczny sposób”, to cóż będzie, gdy — podobnie jak „za dni Nerona” — stanie się równo, „metrycznie i sfornie”?

Podsumujmy: sztuka heurystyczna Norwida w analizowanym fragmencie *A Dorio* polega na tym, że w pozornie pozahistorycznym i pozaspółcznym momencie życia jednostki, w chwili na przykład, gdy ktoś łowi odgłosy lasu będąc w podróży, poeta doszukuje się objawów, znanych mu już z dziejów określonego schyłku kultury, w której rzecz najpierw snuła się „na pozór w barbarzyński i dziwaczny sposób”, potem nagłono formę gwoli Bachusowi, aż wreszcie „przepis prawa i sam okłask objął”. I to odwołanie na rzecz zabiegów redukcyjnych, zabiegów sprowadzania jednego analizowanego aspektu do aspektu prostszego — z takim zarazem ich sprzęgnięciem, by się wzajemnie wzbogacały, ukazując wielość związków między sobą. Są to zabiegi może najdobitniejsze w światowej literaturze „pięknej”.

Analizując swoją „epokę nominalną” Norwid dokonał dotąd w *A Dorio ad Phrygium* następujących zabiegów: związał chwilę aktualną, której perspektywy i ukierunkowania nie są dokładnie znane — z takim momentem historycznym, którego dalszy rozwój jest wiadomy; dokonał opisu względnie prostego zjawiska jednostkowego, opisu przeżyć kogoś, kto doznał skutków klęski „trojańskiej wojny”; przełożył uwewnętrznione determinanty opisanego zjawiska na język uwarunkowań społecznych i skonsultował je historią kultury. I teraz dopiero następuje szereg obrazów, w których unaoczniona zostaje „nominalność” epoki współczesnej. Autor zaznacza, że jego poprzednie refleksje historyczne o doryjskości, tragedii klasycznej i Neronie należą do analizy chwili aktualnej:

Przez las jadąc, myśliłem te rzeczy  
Za dni epoki nominalnej,

i niezwłocznie daje najbardziej wstrząsający w całej literaturze polskiej obraz Polski paskiewiczowskiego okresu:

Gdy — jak długie królestwo i szerokie —  
Było równo... u słupów przy drodze  
Mało dbale nie mogłeś się oprzeć,

Wszystkie bowiem mokry zwilżał pędzel  
 Kolorami monarszej chorągwi.  
 I to nigdy nie schło — słupy — bramy —  
 Skazodrogi, co cię gamą w uścisk —  
 Szubienice... wszystko pędzlem jednym  
 Malowane, na żółto, na czarno...

Ta totalna uniformizacja zostaje tu zaraz sprowadzona do obrazu feudalnej zmiany własności albo odmiany biurokratycznego zarządu:

Tak, gdy domu jakiego lub zakładu  
 Właściciele mienia się i zarząd,  
 Przedmiot wszelki nową przybiera postać,  
 Zawieszona jest czynność gospodarcza,  
 Szydł jaśnieje pod pędzlem i woła ludzi,  
 Odrzwia cieką farbą... wszystko piękne,  
 Lecz ostrożnie tam idź — lub iść tam nie czas...  
 Tam nic nie ma, tam jeszcze porządek,  
 Mieszkać tam nie można ani gościć.

Dwa obrazy, a przecież w obydwu rozpoznajemy te same cechy konstytutywne: uniformizację zgodnie z wymaganiami czegoś, co jest wobec ukazanych zjawisk tylko nominalnie nadrzędne. Dlaczego jednak tak się dzieje, że jeden obraz wzbogaca się wzajem szczegółem innego? Dlatego, — i tu następuje uogólnienie Norwida — że:

Nominalny Czas-dziejów nie trzyma w dłoni  
 Zamaszystej swej kosi, ani jej ostrzem  
 Podchwytuje ludzkość i polny kwiat —  
 On tylko społeczność nominalną  
 Podsuwa pod profile postaci różnych.  
 Tak gdyby kto etruskie czarne rysunki  
 Na czarne tło przeniósł, znikłyby w tle.

Taka jest struktura Norwida analizy „epoki nominalnej” i jego teorii schyłku kulturowego. Reszta mieści się w jej granicach lub wypływa z jej założeń; gdy w Wiedniu „Arcyksiążę delegował wtórego Salomona”, aby damy, przebrane jednego dnia zapustu za dwie jednakowe Saaby, nie patrzyły na siebie „okiem straszonym” — polecenie to wykonuje szambelan Serionicki, tak jakby potwierdzał tezę, że przy zmianie właścicieli „domu jakiego lub zakładu [...] przedmiot wszelki nową przybiera postać”; skoro nominalny czas dziejów „społeczność nominalną podsuwa pod profile postaci różnych”, pozostaje tylko „bawić na wsi” itd., itd.

Jeszcze tylko poeta zaznaczy sytuację obyczajową społeczności nominalnej:

Jak maluczko jest ludzi, rzekłbym: nie ma prawie,  
Pragnących się objawić — przechodzą — przechodzą.  
Czy się nie odpychają tańcząc? lub w zabawie  
Poufnej czy się oni nie mylą i zwodzą?  
Ni spóźnień, ni bliscy, ni istotnie znani,  
Ręce mając, kłoniąc się spólnym uściskiem,  
Pomiędzy nimi głębia wre i oceani,  
Gdy na jej pianach oni, zbliżeni nazwiskiem.  
Świat więc mówi: „To swoi, to kółko domowe,  
To nasi...” [...]   
Oni zaś tańczą, łonem zbliżeni do łona,  
Polarnie nieświadomi siebie i osobni;  
Dość, że jedna nad nimi lampa zapalona,  
Że moda jedna wszystkich zarówno podobni.  
— T o n a s i!...

i po tym obrazie osamotnienia jednostki ludzkiej w nominalnym społeczeństwie, następuje egzystencjalna konkluzja i ocena. Znika tu wiersz wolny, tak świetnie służący heurystycznej analizie dziejów i budowie teorii schyłku kulturowego. Skoro to zostało dokonane, przytoczone wyżej resumé obyczajowe i poniższa konkluzja egzystencjalna wyrażone zostają środkami strofiki:

— — Mapę życia gdyby kto z wysoka,  
Jak mapę globu, kreślił: góry i pustynie  
Przeniosłyby się w krótkie jedno mgnienie oka,  
A ocean przepadłby, gdzie ledwo łąza płynie.

Tyle mieści i taki obszar myślowy wyznacza zachowany fragment *A Dorio ad Phrygium*. Jeśli opuścić inwokację w części I i urwany retardacyjny (zwalniający tok refleksji) fragment IV (wyjazd narratora do obozu Cyganów), treść ta zawarta jest w 305 wierszach (373 wiersze części I — III, mniej 69 wierszy inwokacji). Wprost chce się zakrzyknąć: oto jakie możliwości daje redukcyjność myśli. Zapewne też reduktywność myślenia jest tym, co pozwala odróżnić, czy myślenie jest realistyczne, czy też tylko formalnie logiczne lub wręcz synkretyczne a nawet paranoiczne. Test, który by pozwalał określić ilość zabiegów redukcyjnych w określonym procesie myślowym, pozwalałby też zapewne ustalić nie tylko stopień uzdolnień twórczych, lecz również odsłaniałby ewentualny formalizm lub paranoiczność danego myślenia.

Czynnikiem oddziaływania poematu i przedmiotem aktywnego podziwu czytelnika nie są jednak tylko rozliczne sprzężenia

między konkretem a ogółem, między szczegółem a tłem kulturowym, między chwilą historyczną a perspektywą dziejów, między prostym a złożonym aspektem ukazanego zjawiska. Skoro treść wrażeń emocjonalnych człowieka zostaje unaoczniiona poprzez zewnętrzne wobec niej przykłady uwarunkowań historycznych i kulturowych, poprzez intelektualne zorientowanie w źródłach i ujściach tych emocji, w poemacie zachodzi też bardzo złożona, bardzo bogata i sprzęgnięta relacja między uczuciem a myślą. Intelpekt zostaje w taki sposób zaangażowany w opis emocji, że odsłaniają się nieprzewidywane zwązki między nimi. Ktoś, dotknięty skutkami przegranej walki o społeczność nienominalną, usiłuje intelektualnie zorientować swoje emocje — chce rozpoznać swoją sytuację i szanse na przyszłość. Ta dążność ma charakter ekstrapolacji — uprzedzającego rozpoznania nie tylko sytuacji i wrażeń przez nią wywołanych, lecz także związku między istotą procesu dziejowego i istotą procesu psychicznego, który jest determinowany przez ten pierwszy. Od trafności tego rozpoznania zależy, czy narrator uchroni się w jakimś możliwym stopniu przed alienacją i uniformizmem „epoki nominalnej”, akt twórczy jest tu więc wynikiem czynnej postawy całej osobowości: w proces rozpoznania zaangażowane są zarówno emocje, jak intelekt i wola, a raczej etyka. Redukcyjne zaś ukazanie zaangażowanych w tym procesie aspektów osobowości stawia pod znakiem zapytania tradycyjnie rozłączne traktowanie intelektu, uczuć i woli jako oddzielnych władz psychiki. Jeśli się wmyśleć, jak bardzo się one przenikają w trakcie tego aktu samoobrony przed zagubieniem w świecie, czym jest właśnie *A Dorio ad Phrygium* — wygląda na to, że emocja jest raczej energetycznym zapleczem myśli, jej mocą i warunkiem sprawności, że myśl jest uczuciem zorientowanym, a determinantą tego zorientowania jest kulturowa synchronia emocji, doznawanych i oczekiwanych, zwana wolą lub etyką.

Zważywszy, że istnieje z pewnością określona energetyka emocji i że jej wyrazem w sztuce jest ekspresja, można założyć, że einsteinowski wzór

$$e = mc^2$$

odnosi się także do estetyki, gdzie ustala zależność między ekspresją a masą wrażeń i ich przebiegiem w cywilizacyjnych strukturach. Nie sądzi się tutaj zatem, aby formuła

$$\text{ekspresja} = \text{mimesis cywilizacja (kultura)}$$

miała charakter tylko metaforyczny. Ekspresja — to energia uczuć wyrażona środkami sztuki; mimesis — masa wrażeń na-

turalistycznie odwzorowujących bodźce rzeczywistości; cywilizacja — to adekwatne struktury społecznej rzeczywistości, kultura zaś — synchronia wrażeń i struktur. Ta synchronia jest konieczna dlatego, że zarówno masa fizyczna jak wrażliwość psychiki realizuje się, ma wartość energetyczną tylko w określonych strukturach. Dobrze, jeśli są to struktury adekwatne, źle — jeśli założone arbitralnie lub urojone, i można zarzucić strukturalizmowi, że nie tylko zmistyfikował funkcje struktur, lecz odnosi się też obojętnie do ich realności lub hipostazowania. Wszak porównanie wierszy Micińskiego i Norwida świadczy, że niech tylko artysta zrezygnuje z heurystycznego określenia struktur cywilizacyjnych, gdy zamiast dynamicznej i otwartej w swym przebiegu prawidłowości pojawia się jej cień — reminiscencja, a zamiast aktywnego stosunku do realizowania w dziele sztuki popędu orientacyjnego, występuje igranie motywem, który może być przypadkowo, synkretycznie zestawiany.

Wówczas w sztuce synkretycznej, we wzorze: ekspresja = mimesis cywilizacja (kultura), realnie egzystuje tylko mimesis w swoich różnych formach: romantycznej (ekspresja pojęta wyłącznie jako odwzorowanie uczuć), naturalistycznej. (ekspresja — odwzorowanie popędów) czy nadrealistycznej (ekspresja jako odwzorowanie „uniwersalnych” nastrojów). Sztuka traci swój charakter epistemologiczny, i — o, paradoksie! — zgodnie z racjonalistycznym przekonaniem, że wystarczy nazwać, aby rozwiązać, poprzestaje na funkcji katartrycznej, spowiedniczo-oczyszczającej, coraz bardziej się irracjonalizującej.

W świecie energetyki psychicznej wszystko zdaje się polegać na emocjach, tam jednak, gdzie emocja ludzka realizuje się szczególnie dynamicznie — w ekspresji dzieła sztuki, równowaga uczuć i myśli najmniej powinna być zapoznawana. Właśnie zatem w badaniach nad sztuką dominująca w niej rzekomo „ekspresja uczuć” powinna być zakwestionowana. Sztuka mianowicie jest dziedziną aktywności ludzkiej, w której realizuje się emocja równoważna z intelektem; jest zatem sztuka najpełniejszym i najdobitniejszym wyrazem realistycznego, twórczego myślenia. Nie istnieje również w tym świetle antynomia sztuki — ekspresji uczuć, i nauki — domeny intelektu, nie istnieje bowiem odrębne myślenie naukowe. Istnieje tylko metoda nauki, którą należy skojarzyć z myślą. Jeżeli jest prawdą, że technika jest materializacją nauki, to sztuka jest jej ożywieniem, jej plastycznością i dynamicznością, operacyjnym modusem istnienia nauki i techniki. Jeśli uwzględnić operacyjny charakter tego pojęcia, okaże się, że kod zawarty w słowie „sztuka” nie oznacza



statycznego wytworu jakiejś szczególnie emotywniej władzy psychicznej, lecz aktywny proces angażujący wiele energetycznych zestrojów osobowości. Termin „sztuka” oznacza bowiem faktycznie „doskonała umiejętność czynienia czegoś”: istnieje więc nie tylko sztuka realizacji pomysłu w tworzywie literatury, muzyki, plastyki itd., lecz również — i przede wszystkim — sztuka realizowania wielostronnego instynktu orientacji w równoważnym tworzywie emocji i myśli. Dlatego istnieje przede wszystkim sztuka orientującego nasze bodźce myślenia, i ta ogarnia i przenika wszystkie swoje podklasy: sztukę pisania wierszy i sztukę ich analizowania, zarówno jak sztukę badania pierwotniaków. Stanowi też kryterium zarówno stopnia realizmu, jak rodzaju artyzmu, co było do udowodnienia na przykładzie wybranych poezji Micińskiego i Norwida: *Kain* i *A Dorio ad Phrygium*.