

Danuta Zamącińska

Kilka uwag o czytaniu liryki Norwida

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/3, 191-197

1980

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DANUTA ZAMACIŃSKA

KILKA UWAG O CZYTANIU LIRYKI NORWIDA

Im dokładniej chcemy określić wewnętrzne prawa „mikrokosmosu” utworu, tym bardziej oddalamy się od możliwości uchwycenia jego uczestnictwa w przebiegu historycznym. I odwrotnie: im silniej skupiamy uwagę na „zdarzeniowości” dzieła, na jego udziale w procesie ewolucyjnym, tym bardziej znika nam ono z pola widzenia jako porządek ustabilizowany, gotowy; traci granice tożsamości, ulega dekrystalizacji, rozpuszczając się w swoich uwarunkowaniach genetycznych. Oczywiście, można sobie wyobrazić rozmaite formuły praktycznego kompromisu między tymi dwoma podejściami, niemniej jednak będzie to zawsze kompromis dążeń, które w istocie wykluczają się nawzajem¹.

Można łatwo sprawdzić, że ta metodologicznie kłopotliwa sytuacja nie wytrąca bynajmniej pióra z ręki historykom literatury. Szybciej niż interpretacje dzieł poszczególnych narastają rekonstrukcje systemów, poglądów, postaw wobec... i nadal metodą niezawodną uwierzytelniania koncepcji badacza jest celnie użyty cytat z utworu. Kiedy więc mamy zapotrzebowanie na wiedzę uporządkowaną w zakresie myślenia Norwida np. o człowieku w ogóle, o kobiecie w szczególności, o społeczeństwie, o narodzie, o Polsce, Rosji, chrześcijaństwie, papieżu, cywilizacji, Ameryce, emigracji, o wieku XIX, o języku, miłości, dobroci, despotyzmie — nie musimy i nie powinniśmy (byłoby to niegrzeczne wobec norwidologów) sięgać po *Pisma wszystkie*. Możemy tylko żałować, że nie wszystkie znakomite rozprawy zostały skupione w osobnych książkach, że trochę trzeba jednak wydobyć z archiwalnych roczników czasopism. Stan badań narasta jakby wbrew istotnemu „interesowi” Norwida, marzeniu o prawdziwym, samodzielny czytelniku. Słynny „sługa pokojowy” wnoszący gotowe światło przybiera konkretne rysy to Juliusza Wiktora Gomulickiego, to Michała Głowińskiego, to Zdzisława Łapińskiego, wciela się w postaci kobiece; wciela się nawet w Wacława Borowego!

A przecież mimo wielkiej wygody i prawdziwej przyjemności obco-

¹ J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*. W: *Dzieło — język — tradycja*. Warszawa 1974, s. 11.

wania z subtelnymi Przewodnikami po dziele Poety ciągle mamy jednak potrzebę lektury tego dzieła. Co więcej, mamy też potrzebę jakby usunięcia z przestrzeni mentalnej owego Pośrednika i jego jasnego światła. Wiedza o strukturze różnorodnych systemów składających się na całość znakowaną hasłem „Norwid” nie jest wcale potrzebna jako klucz do rozumienia utworu, który właśnie czytam. Tylko lektura małego fragmentu tej całości pozwala mi się znaleźć w roli prawdziwego odbiorcy, na swój własny sposób rozumiejącego skierowane doń przesłanie. Norwid rekonstruowany jako wielki poeta pociąga wielostronnością, skomplikowaniem, ale i odpycha monumentalną konsekwencją. Człowiek zamieszkujący w przestrzeni tego jednego liryku pozwala mi czasami zapomnieć o surowych regułach, o wewnętrznej dyscyplinie, o powinnościach człowieka w towarzystwie — zdradza się bowiem z taką samą emocjonalnością, niesprawiedliwością, nieotamowaniem — jakby nie był „podmiotem lirycznym”, lecz kimś znacznie bardziej realnym. „Norwid był pisarzem głęboko intelektualnym” — powiada Alicja Lisiecka². Za kim to zdanie powtarza? — mniej ważne, bo nie ma pracy o Norwidzie, która by tę formułę wymięła, ale po co powtarza, skoro i przyjęta, i trafna opinia? Jeśli więc każdy interpretator uważa ją jednak za niezbędną do przypomnienia i przytoczenia — mogą podejrzewać, że sprawa nie jest tak oczywista, że może mam do czynienia z metodą wmówienia, że intelektualny, bo właściwie nie-intelektualny? A może formuła pozwala zachować tylko dobre samopoczucie uczonym czytelnikom poety? Jeśli przedmiot badań tak intelektualny, to podmiot badający jest intelektualny do potęgi?

— Więc słusznie gań — a smuć pozwól się niesłusznie,
Bo któryż smutek (rzeczy biorąc wielkodusznie),
Któryż bo smutek słuszny?!...³

Chcę na kilku wybranych wierszach pokazać, jak z reguły nie honorujemy prawa poety do „niesłusznego smutku”, jak wmawiamy mu obiektywność i stałą racjonalną postawę tam nawet, gdzie językowy kształt wypowiedzi zachował wyraźnie odcisnięty ślad reakcji wcale nie ogarniającej przedmiotu czystym blaskiem intelektu i wcale nie apelującej do racjonalności czytelnika, ale owszem, ślad ten ostentacyjnie wzywa do współpracy właśnie nasze „nerwy”, fobie albo po prostu nasze doświadczenie życia.

Oto czytam wierszowany (acz bardzo swobodnie) list skierowany do konkretnej adresatki, do Marii Trębickiej. Wypowiedź ta zachowuje

² A. Lisiecka, *Norwid, poeta historii*. Londyn 1973, s. 66.

³ C. Norwid, *Z listu (Do Włodzimierza Łubieńskiego)*. To i wszystkie następne zacytowania tekstów poetyckich Norwida według wyd.: *Dzieła zebrane*. Opracował J. W. Gomułicki. T. 1. Warszawa 1966.

wszelkie konwencje epistolarnej formy — poczynając od adresu i daty („New-York, United States of America, 10 kwietnia 1853”), poprzez podjęcie „stylu korespondencyjnego” („Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy, / Jest ten od Ciebie”), z licznymi bezpośrednimi zwrotami do adresatki („Pani”, „O! wierz mi, Pani”, „nie myśl, Pani”), z próbą opowieści o nie znanych adresatce wydarzeniach z podróży, pokazaniem moralnego bilansu tej podróży, także ze zdawkowym zaprojektowaniem przewidywanego dalszego ogniwa korespondencji („Proszę mi pisać o bracie i sobie, / O rzeczach, które Pani są najbliższej, / [...] albo o tym, / Co się podoba Pani”), wreszcie — nie bez szczególnej listowej kokieterii — kreacje osób: zwięzła charakterystyka adresatki („Pani jesteś dobra”) i wielokrotnie później wykorzystywana przez krytyków autocharakterystyka („ja to jestem / Na świecie jako w trupie doskonałej / Nad-kompletowy aktor”).

Po 56 wersach, które czytelnika całkowicie przyzwyczyły do lektury tekstu jako intymnego listu zaadresowanego do Pani „dobrej”, następuje nagłe odwrócenie uregulowanego strumienia mowy: „O! Boże... jeden, który JESTEŚ — Boże, / Ja także jestem...” Czy list został przedarty, wyrzucony? adresatka zignorowana (więc i obrażona jako osoba)? Co mamy zrobić z tą nie umotywowaną w żaden (literacki) sposób przemianą Piszącego? A przecież nie na tym odwróceniu się — jakby w kierunku jedyne go właściwego Adresata i Słuchacza ludzkiej wypowiedzi — kończy się utwór. Zamyka go partia tekstu wcale obszerna (9 wersów), która równie nas szokuje: „A Wy? o! moi wy nieprzyjaciele...” Pęka więc całkowicie konwencja listu, wkraczają ułamkowe kształty jakby modlitwy, jakby inwektywy, ale „forma z formą nie zlewa się”, a poprzez wielkie szpary, szczeliny wychyla się ku nam postać Zrozpaczonego. Emocjonalne przeżycie sytuacji podmiotowej było zbyt silne, by podolać mu mogły obiektywizujące zabiegi konwencji listowej, modlitewnej, przemówieniowej.

Wydaje mi się, że w liryce Mickiewicza i Słowackiego nie znajdziemy analogicznego przykładu tak całkowitego przekreślenia początkowo przyjętej lirycznej formuły wypowiedzi, takiego emocjonalnego łuku: od przyjaznego zwierzenia ku pogardliwemu przedarcu związków; od ciepłego „O! wierz mi, Pani”, intymnego „ty”, ku okrutnemu, obcemu, odpychającemu „wy nieprzyjaciele”.

Wiersz-list skierowany do Marii Trębickiej posłużył Łapińskiemu jako przykład działania religijnych składników w twórczości poetyckiej Norwida, działania porządkującego, przywołującego przesłanki, które integrują człowieka⁴. Moje rozumienie utworu prowadzi w kierunku przeciwnym — zniszczenia (może jednokrotnego w poezji Norwida?) „dekoracji cnót, wiary”... Kompozycja tego tekstu jest wyra-

⁴ Zob. Z. Ł a p i ń s k i, *Norwid*. Kraków 1971, s. 110—112.

zistym śladem i zapisem takiego momentu w osobistych dziejach, kiedy napór emocji w sposób istotny rujnuje misterny system przemysłów. Religijna podstawa światopoglądowa pozostawia tylko zdolność podjęcia zewnętrznej pozy błogosławiącej; nie istotowo, lecz retorycznie traktujemy nakaz miłowania nieprzyjaciół.

Tę samą gniewną i pogardliwą „niesprawiedliwość” (jakże zdumiewającą u twórcy, któremu przypisaliśmy naturę sprawiedliwą, bo intelektualnie wielostronnie analizującą rzeczywistość ludzi) obserwować możemy także w obrazowaniu poety wtedy, gdy ujmuje ono w błysku metafory kwestię „małych grup społecznych”, temat „bliskich”, „naszych”, „kółek” towarzyskich i domowych.

Oto wyrozumiała i zobiektywizowana, uogólniona fraza utworu *Kółko*:

Jak niewiele jest ludzi i jak nie ma prawie
Pragnących się o b j a w i ć!...

— pozostaje refleksją tylko w momencie widzenia ogarnianego nią przedmiotu w kategoriach „wielkiej liczby”. W chwili gdy sprawa zostaje wytrącona z przestrzeni społecznych abstrakcji („Ni w s p ó ł c z e ś n i, ni bliscy, ani sobie znani”), nagle ujrzana i rozpoznana w całej dosłowności tej oto tańczącej ludzkiej „pary”: „Ręce imając, śliniąc się szczelnym uściskiem” — w chwili tej musimy się przestawić na taką samą osobliwą percepcję obrazu tańca. Znika beznamietność obserwacji, nie ma żadnego przejścia od intelektualnie „oswojonej”, acz przykrej diagnozy schorzenia w sferze obcowania ludzi:

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

— ku nagłemu konkretyzmowi widzenia:

Ręce imając, śliniąc się szczelnym uściskiem.

To obrazowe centrum utworu nie pozwala inaczej — jak tylko w kategoriach estetycznie ostrych: odrazy, wstrętu fizycznego — uczestniczyć w tak osobistej wizji. Podmiotowo, poprzez język, wydobyta faktyczna obrzydliwość związków między „najbliższymi” nie zostanie już w tym utworze zniwelowana następnymi obrazami. Metonimie kierują wyobraźnię w stronę bardziej utartych znaków obcości:

— Oni zaś tańczą: łonem zbliżeni do łona,
Polarnie nieświadomi siebie i osobni;
Dość, że nad nimi jedna lampa zapalona
I moda jedna wszystkich wzajemnie podobni.

Zakotwiczenie metafory w subiektywnie dotkliwie odczuwanej codzienności towarzyskiej (jakże kontrastuje to zaślinienie z naszym wyobrażeniem i wiedzą o elegancji, powściągliwości XIX-wiecznego to-

warzystwa), pozycja obserwatora, a nie uczestnika tej zabawy — znów prowadzi czytelnika tekstu ku pewnej modyfikacji wyobrażenia na temat niezbędnych przymiotów odbiorcy liryki Norwida. Jeśli nawet odbiorca ten bardzo surowo ocenia własne wyposażenie intelektualne, brak gwarancji „zrozumienia” poety, nie musi aż tak bardzo bać się tego spotkania. Częściej bowiem, niż się wydaje, liczy poeta na zwykłą wspólność ludzkiego doświadczenia. Odkrycie, że Norwid wymaga „tylko” analogicznego, negatywnego doświadczenia życia („życie ludzkie jest niemożliwe. Ale dopiero nieszczęście daje nam to odczuć” — powiada Simone Weil⁵), kazałoby zalety te przypisać jednak „ludziom dojrzałym”, a „małym dzieciom” — nim dojrzeją — zostawić lekturę opracowań o Norwidzie.

Czasami mamy wrażenie, iż naczelne przekonanie o całości, jaką jest „Norwid — pisarz głęboko intelektualny”, w ogóle zwolniło czytelnika z konieczności kontaktu z tekstem, np. z tekstem wiersza *Jesień*. Czytamy dysertację:

Zarówno moralistyczna pointa jak i melancholia *Jesieni* są całkowicie zobiektywizowane, eliminują niemal bez reszty „ja” liryczne poety. Przemawia do nas nie Cyprian Kamil Norwid, ale Duch Dziejów...⁶

A przecież kiedy tekst czytamy:

O — ciernie deptać znośniej — i z ochotą
 Na dzid iść kły,
 Niż błoto deptać, ile z łez to błoto,
 A z westchnień mgły...

czytamy, tzn. honorujemy jego intonację, tryb życzący, słownik zjadliwie podejmujący utrwalone sentymentalną konwencją sensy — nie można utworu rozumieć inaczej niż jako skrajnie właśnie subiektywną manifestację samopoczucia poety. W płaskim przekładzie na prozę wyraziłoby się ono następująco: O, tysiąc razy wolałbym zderzyć się z czymś wyraźnym, choćby ostrym i raniącym, niż grzęznąć w tej obozwardniającej, lepkiej, rozlazłej uczuciowej mazi. W metaforycznie rozumianym zdaniu: niech przyjdzie siarczasty mróz, niech się wreszcie skończy to błoto. Oczywiście jest w tym marzeniu Norwid wyraziście zorganizowany, intelektualny. Ale nade wszystko mamy tu do czynienia ze szczególnym jego sposobem mówienia, gdzie emocję najbardziej zdradza inicjalna intonacja — bliska krewna naszych życiowych pokrzyków: „dość mam już...”

Podobnie w kilku lirycznych arcydziełkach Norwida, które — jak mówi Borowy — „ujawniają prawdy spoza iluzji”.

⁵ S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona*. (Wybór myśli). Przełożyła A. Ołędzka-Frybesowa. Warszawa 1965, s. 203.

⁶ Lisiecka, *op. cit.*, s. 91.

Uroczą jest powieść o gwiazdach-łzach rzucanych przez niebo na groby nieszczęśliwych kochanków [...], ale prawdą jest, że [...] spadające gwiazdy są tylko kamieniami⁷.

Cyprysy mówią, że to dla Julietty,
Ze dla Romea, ta łza znad planety
Spada — i groby przecieka;

A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Ze to nie łzy są, ale że kamienie,
I — że nikt na nie nie czeka!

Ze zdziwieniem zauważamy, iż przytoczenie opinii ludzi („uosiobienia zimnego rozsądku”, mówi Gomulicki⁸) zostało dokonane w sposób jakby technicznie nieporadny („mówią, i mówią [...] / Że to nie [...], ale że [...] / I — że [...]”), emocjonalnie i z zająknieniem. Wypowiedź literackich cyprysów jest bardziej zdystansowana i zobiektywizowana niż „przeżywająca”, emocjonalnie zanieczyszczona wypowiedź ludzi albo człowieka, który ją przytacza. Czy nieporadność składniowa, intonacyjne przyspieszenie nie są tu semantycznie ważniejsze, wymowniejsze od znaczeń leksykalnych?

Oto najbardziej zobiektywizowana liryka Norwida — utwór *Fatum*. Jako przykład absolutnej doskonałości gatunku liryki lapidarnej zalecił go miłośnikom poezji Stefan Szuman. Potwierdził osąd o kształcie i sensie utworu Borowy: „»Fatum« człowieka to tylko konieczność zmierzenia się z nieszczęściem”, także Gomulicki mówi o „świadomym i planowym wykorzystaniu cierpienia”⁹. *Fatum*, jego sens i metaforyka zdają się podtrzymywać sądy jeszcze ogólniejsze o poezji Norwida:

nie jest to liryka nigdy przygnębiająca, tym bardziej nigdy rozpaczliwa. Jej głęboką podbudową jest surowy stoicyzm, wiara katolicka i czerpiąca siły z tej wiary nadzieja. Najboleśniejże stwierdzenia przechodzą w tej poezji we wzniosłą rezgnację albo modlitewne wzniesienie ducha¹⁰.

Jest to lekcja Norwida zakorzeniona w pamiętnej wypowiedzi Marka Aureliusza:

Czyż w ogóle nazwiesz to nieszczęściem człowieka, co nie jest odstąpieniem od natury człowieka? [...] Czyż więc to, co ci się zdarzyło, wzbrania ci być sprawiedliwym, wielkodusznym, roztroptym, rozumnym, ostrożnym, szczerym, obyczajnym, wolnym i inne mieć cechy, przy których natura ludzka swą właściwość zachowuje? Pamiętaj zresztą przy każdym zdarzeniu,

⁷ W. Borowy, *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*. Warszawa 1960, s. 14.

⁸ Gomulicki, *ed. cit.*, t. 2, s. 358.

⁹ S. Szuman, *O kunszcie i istocie poezji lirycznej*. Toruń 1948, s. 113—120.
— Borowy, *op. cit.*, s. 55. — Gomulicki, *ed. cit.*, s. 786.

¹⁰ Borowy, *op. cit.*, s. 54.

które cię do smutku przywodzi, o zasadzie: To nie jest nieszczęściem, owszem, szczęściem jest znosić to wzniośle¹¹.

Dobrze wprowadzie pamiętając myśl filozofa inny czytelnik czy słuchacz przypowieści równie dobrze wie, że powinien uważać, „jak” się opowiada. Czy więc powinien w tej sytuacji może zapomnieć o tej jednakowej wadze i mierze stosowanej w lekturze dla „co” i „jak”? Zauważa więc czytelnik, że monumentalnie zarysowanej strofie pierwszej wcale nie odpowiada tożsamy styl strofy drugiej. Jakże szlachetnie brzmią wyrazy części 1: „dziki zwierz”, „nieszczęście”, „człowiek”, „fatalne oczy”. Scena z tragedii klasycznej. A w części 2? W słownictwie i frazeologii „już wiek XIX” — „artysta / Mierzy swojego kształt modelu”, „skorzysta / Na swym nieprzyjacielu”, „postaci waga”. A wers ostatni? Też nie „z tragedii całej antycznego świata”: „— — I nie ma go!” — rytmiczne skrócenie, konieczność transakcentacji, żadnego rzeczownika! i rym jakiś komiczny: „waga” — „nie ma go”.

Zdaję sobie sprawę z ryzykowności mego osobliwego czytania, zmierza przecież ono nie ku wskazaniu artystycznych uchybień utworu, ale ku zakwestionowaniu najogólniejszego sensu *Fatum*. Odwróceniu się od Marka Aureliusza ku jakże dwuznacznym, cytowanym tu, formułom Weil o życiu niemożliwym. Formułom odwodzącym nas i od monumentalnego widzenia człowieka, i od intelektualizmu, i od moralizmu — ku obserwacji mechanizmów dość prostych, ale jakże zakorzenionych w każdym człowieku. Jeśli psycholog nazywa je bardzo niepoetycko „mechanizmami samoobronnymi” właściwymi wszystkim istotom żyjącym, to Norwid zezwala mi ujrzeć to spotkanie z losem jednak w kategoriach bardziej ludzkich — i bez wyniosłej samotności wybrańca.

O cóż naprawdę chodzi? Przecież nie o drobne korekty w rozumieniu tych paru cytowanych utworów. Wydaje mi się, że rekonstrukcja oblicza poetyckiego Norwida, z jaką mamy dziś do czynienia, wyrosła na opinii, którą chciałabym zrewidować, na opinii, że kształt sztuki Norwidowskiej jest dowodem intelektualnego zapanowania nad doświadczeniem życia, dokonanej jakoby pełnej obiektywizacji. Wbrew panującej formule krytycznej o tej twórczości pociąga mnie ogromny udział „emocjonalnego” (czy romantycznego?) w tym dokonaniu. Udział o s o b i s t e g o wpisany w kształt językowy tej poezji nieobojętny jest przecież i dla całościowego sensu tego przesłania, i dla problemu „Norwidowskiego romantyzmu”¹².

¹¹ Marek Aureliusz, *Rozmyślania*, IV, 49. Cyt. w przekładzie M. Reitera (Warszawa 1958, s. 42—43).

¹² Z. Stefanowska, *Norwidowski romantyzm*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.