

Michał Głowiński

Ciemne alegorie Norwida

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 75/3, 103-114

1984

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.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

CIEMNE ALEGORIE NORWIDA

Pisał Norwid do Jana Koźmiana przesyłając mu *Wigilie*: „Mieście trochę pokory i wyznajcie, że nie wariat — że nie ciemno piszę, ale wy ciemno czytacie” (8, 109)¹. W liście do Augusta Cieszkowskiego z maja 1860 stwierdził, relacjonując swe prelekcje: „Wyłożyłem rzecz o jasności i ciemności języka poetów i mojego... czynem!” (VIII, 425)². Sprawa ta trapiła go przez długie lata, powracał do niej także w swej poezji. Owa „ciemność” stanowiła stały element jego i literackiego, i po prostu ludzkiego położenia. Stanowiła składnik tej sytuacji komunikacyjnej, w której znalazł się bez swej woli. Zarzut ciemności równa się zarzutowi niezrozumiałości; ciemno piszący nie może nawiązać kontaktu z tymi, którzy od poezji oczekują jasności. Jasności, a więc czego? Na pytanie to trudno odpowiedzieć, tym bardziej że tyle jest jasności, ile stylów i konwencji, a sama jasność należy do kategorii krańcowo nieostrych. Tym wszakże nie będziemy się przejmować, zakładamy bowiem, że każda epoka wytwarza swoją jasność i wie, na czym ona polega. Tymczasem musi nam to wystarczyć. I stwierdzam to już na wstępie, by uniknąć formułowania pretensji pod adresem współczesnych poety, że go nie rozumieli. Ważniejsze wydaje się pytanie: czy rozumieć go mogli? czy jego sposób pisania pozostawał w takim stosunku do obowiązujących wówczas konwencji i stylów lektury, że w ogóle mógł zostać zrozumiany.

Jasność i ciemność, gdy nie traktuje się ich jako obiegowych potocznych metafor wyzbytych głębszych sensów, określić można jako swoiste potencjalności komunikacyjne poezji, potencjalności jeśli nie ogólne, z góry przesądzające o jej funkcjonowaniu, to decydujące o jej odbiorze w danym czasie; jasność i ciemność są więc kategoriami historycznymi.

¹ Cytaty z dzieł C. Norwida podaję z: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 1—11. Warszawa 1971—1976. Pierwsza liczba w nawiasie oznacza tom, druga — stronicę.

² List, z którego zaczerpnąłem to zdanie (nr 337 w *ed. cit.*), jest w dużej części wykładem na temat jasności i ciemności.

Były zresztą niewątpliwie nimi dla samego Norwida, który zdając sobie sprawę, że nie może nawiązać porozumienia ze współczesnymi, nie odmawiał jednak swym dziełom zdolności komunikacyjnych, gdyż pozbawiłby je wówczas racji istnienia. Jest to kwestia ogarniająca w istocie całą jego twórczość w jej najróżniejszych przejawach. Nie aspiruję w tym szkicu do wyczerpującego omówienia problemu, ograniczę zakres swych rozważań do jednego tylko zjawiska — Norwidowskich alegorii.

W tym miejscu należy wyjaśnić, dlaczego decyduję się mówić o alegoriach Norwida, nie zaś — o symbolach. Ktoś mógłby wybór taki motywować w ten sposób, że zarówno w ubiegłowiecznej polszczyźnie (o czym świadczą słowniki, od Lindego do Karłowicza), a także w ówczesnej polskiej terminologii literackiej aż po lata dziewięćdziesiąte (o czym świadczą podręczniki poetyki i retoryki, od F. N. Golańskiego do A. G. Bema) znaczenia „symbolu” i „alegorii” nie były ściśle odgraniczone, a ich zakresy zachodziły na siebie, ponadto zaś często były traktowane w ten sposób, jakby stanowiły synonimy. Uzasadnienie takie wydaje się wszakże nietrafne, i to z dwóch przynajmniej powodów. Po pierwsze, zwyczaję językowe i terminologiczne epoki nie obowiązują historyka literatury, jest on przecież zobligowany do mówienia językiem swego czasu. Po drugie, przeciwstawienie symbolu i alegorii, które stało się jednym z dogmatów estetyki symbolizmu, po raz pierwszy sformułowane zostało dobitnie przez Goethego pod koniec XVIII w. i silnie oddziało na europejską świadomość literacką³. Trzeba je brać pod uwagę również wówczas, gdyby się sądziło, że było ono nieistotne tak dla Norwida, jak dla całej polskiej myśli literackiej ubiegłego stulecia.

Decyzję naszą wypada więc umotywować w inny sposób. Przede wszystkim trzeba uwzględnić fakt, że te Norwidowskie ujęcia, które określamy mianem alegorii, odwołują się w sposób wyraźny do tradycji, i to — jak zobaczymy — tradycji bardzo określonej. Odwołania do tradycji zaś stanowią jeden z konstytutywnych wyznaczników alegorii (należy ona do tych form wypowiedzi, które niemal zawsze przyciągają uwagę na swe antecedencje), podczas gdy są one nieistotne dla symbolu, często nieistotne nawet wówczas, gdy łatwo je wskazać. Alegoria przywołuje swoją przeszłość, tak czy inaczej ją aktualizuje, symbol nie czyni tego nigdy; nawet gdy przejmowany z tradycji, kształtowany jest w ten sposób, jakby krystalizował się dopiero w toku wypowiedzi. Ta swoista tradycjonalność alegorii jest faktem dla poetyki Norwida doniosłym.

Ujawnia się to ze szczególną siłą zwłaszcza wtedy, gdy się uwzględni gatunki literackie, jakie poeta reaktywował⁴. W sferze jego zainteresowań znajdują się w przeważającej większości gatunki dawne, takie, któ-

³ Zob. T. Todorov, *Théories du symbole*. Paris 1977.

⁴ Sprawą tą zajmuję się w pracy *Norwida wiersze-przypowieści* (w zbiorze: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin*. Warszawa 1973).

re w piśmiennictwie jego czasów, tak polskim, jak europejskim, dawno już wyszły z obiegu lub — najwyżej — znalazły się na marginesach literatury, wiodąc żywot skromny i przez mało kogo dostrzegany. Były to gatunki, co dla nas najważniejsze, w ten czy inny sposób związane z alegorią; niektóre z nich — przede wszystkim przypowieść — nazwać możemy po prostu gatunkami alegorycznymi. W takich uwikłaniach genologicznych nigdy nie występowały symbole, które w ogóle znacznie mniej niż alegorie łączą się z określonymi gatunkami, co wynika z ich założonej jednorazowości (także i w tych przypadkach — a tak bywa najczęściej — gdy jest ona jedynie pozorna).

Gatunki te wyróżniały się właściwościami, które stanowią cechy konstitutywne alegorii, nie łączą się zaś z symbolem. Wymienić należy dwie z nich, podstawowe, jak się zdaje: fabularyzację i związek z dyskursem. Alegoria w istocie w każdym momencie może się rozwinąć w fabułę; tę fabularność, nie zawsze jedynie potencjalną, niektórzy teoretycy i historycy mówienia alegorycznego uznają za jeden z jej zasadniczych wyróżników. Jest to fabularność bardzo specyficzna, odznacza się daleko posuniętą schematycznością, wynikającą z tego przede wszystkim, że elementy składające się na pewien ciąg wypadków są mało samodzielne lub wręcz w ogóle samodzielności pozbawione, że są one na pierwszym miejscu nosicielami pewnych znaczeń lub też — co częste — zostały im bezpośrednio podporządkowane. Zjawisko tego rodzaju nazwiemy fabularnością egzemplaryczną. Nie może ona nigdy wiązać się z symbolem, bo jeśli nawet z niego jakoś fabuła wynika (znamienne to np. dla Leśmiana), ma ona całkiem inny charakter, w pewnej mierze upodobnia się do mitu. A właśnie z fabułami egzemplarycznymi, o małym stopniu samodzielności, mamy nieustannie do czynienia w poezji Norwida. Jest ona pełna owych fabuł (czy raczej — w liryce — mikrofabuł) znaczących, ledwo zarysowanych, skrajnie uschematyzowanych. I takie właśnie fabuły są domeną alegorii.

Rola dyskursu w tego typu gatunkach ujawnia się już w tym, co powiedziano o fabularności. Fabularność egzemplaryczna polega bowiem nie tylko na unaocznianiu lub wręcz narzucaniu znaczeń, jest — z mniejszą lub większą wyrazistością — pochodną tego, co zostało bezpośrednio sformułowane w postaci mniej lub bardziej dobitnie dyskursywnej. I może w dyskurs przechodzić — w sposób usankcjonowany przez wielowiekową tradycję. Tego rodzaju związek wykluczony jest w przypadku symbolu, nie może on bowiem sam być dyskursywny ani też wchodzić z dyskursem w symbiozę. I znowu dyskursywność współzysająca z fabularyzacją jest jedną z najbardziej charakterystycznych (i niezwykłych na tle poezji epoki) właściwości tekstów Norwida.

Wszystkie wyłożone wyżej względy pozwalają mówić właśnie o alegorii. To w jej kształtowaniu ujawniają się podstawowe mechanizmy poezji Norwida, jej swoiste usytuowanie komunikacyjne. Mechanizmy

tym wyrazistsze, że alegoria na mocy swych tradycji powinna już być w połowie XIX w. czymś „jasnym”, dobrze zdomowionym, od razu zrozumiałym. I może czymś takim była rzeczywiście, ale u innych, nigdy u Norwida. I trzeba tu od razu podkreślić, że owa potencjalna ciemność alegorii wynikała nie — by się tak wyrazić — z jej materii. Poeta sięgał częstokroć po alegorie powszechnie znane, takie, które wiodły już żywot toposu, choćby po alegorię żeglarza, zbanalizowaną w setkach powtarzających się ujęć.

Od rezultatów mylnego zamętu
Z kagańcem w rękę do przyczyn zstępuję,
Jak smutny żeglarz po schodach okrętu,
Kiedy kotwicy szuka... burzę czuje...
(*Od rezultatów mylnego zamętu*, 1, 137)

Zużyta już i wytarta alegoria żeglarza pojawia się tu w nowym uwikłaniu, służy określeniu wysiłków poznawczych. Można oczywiście zadać pytanie, czy owo zużycie ułatwiało ubiegłowiecznemu czytelnikowi zrozumienie strofy, czy też — przeciwnie — przysparzało dodatkowego kłopotu, bo odświeżenie alegorycznego stereotypu pomnażało tylko percepcyjne trudności. W każdym razie jest pewne, że dwie dalsze strofy tego wiersza zadania czytelnikowi nie upraszczały — i to nie tylko dlatego, że alegoria żeglarza, ograniczona do roli *exemplum*, nie jest w nich kontynuowana. Alegoria włączona została w skonstruowane w sposób eliptyczny rozmyślanie, podobnie zresztą jak w strofie ostatniej nawiązanie do mitu Danaid. O zrozumiałości, a więc jasności wątku alegorycznego decyduje — podkreślam raz jeszcze, ze szczególną dobitnością — miejsce, jakie on zajmuje w całej poetyckiej strukturze, a także funkcja, jaką mu przyznano. Przejmując choćby obiegowy motyw żeglarza Norwid jakby obiecuje czytelnikom, że będzie się poruszał w sferze dobrze już poznanej, wręcz wyeksploatowanej, obietnicy tej wszakże nie spełnia, wyzyskuje go bowiem w sposób przez tradycję nie projektowany. I tu właśnie dochodzimy do centrum problematyki związanej z Norwidowskimi ciemnymi alegoriami.

Zanim je omówię, muszę się zastanowić, w jakich uwikłaniach alegoria pojawia się w poezji Norwida. Wypada, jak się zdaje, zwrócić uwagę na dwie podstawowe formy jej występowania. Pierwszy, bodaj dominujący, to alegoria uwikłana w dyskurs, często przyjmująca formę przypowieści czy *exemplum*; przykładem — cytowany wiersz *Od rezultatów mylnego zamętu*. Uwikłana różnorako, bo albo przenikająca w jego materię, albo też w taki czy inny sposób wydzielona, a także raz mniej, raz bardziej rozbudowana, gama możliwości jest tu duża. Przypadkiem tym wszakże nie będę się osobno zajmował, usiłowałem go zanalizować w pracy *Norwida wiersze-przypowieści*. Drugą ewentualność stanowi alegoria, jeśli nawet nie całkowicie samodzielna, to w dużym stopniu

wyemancypowana, zawsze nadrzędna wobec dyskursu (jeśli w ogóle on się pojawia).

Czy jednakże wszystkie alegorie, niezależnie od uwikłań, w jakich występują, są u Norwida „ciemne”? Jedno jest pewne, że podział na alegorie w dyskurs uwikłane i samoistne nie przesądza z góry ani o jasności, ani o ciemności, dyskurs nie musi być czynnikiem ułatwiającym, często zaś — sam skomplikowany — jeszcze bardziej alegorię uniewyrażnia, sugeruje możliwość wielorakich interpretacji, kieruje uwagę czytelnika w różne strony, tak że on sam musi w końcu podjąć decyzję, z czym rzecz wiązać i jak ją rozumieć. Nie przesądza o tym zresztą sama alegoria, która może być zarówno — sama w sobie — bądź jasna, bądź ciemna (teoretycy tego tak ważnego dla kultury europejskiej zjawiska pisali o tym wielokrotnie). Wydaje się więc, że w tej dziedzinie mamy i takie alegorie, które intuicyjnie skłonni bylibyśmy określić jako jasne, i takie, które z tą samą pewnością zakwalifikowalibyśmy jako ciemne, choć nie zawsze motywacje tego podziału będą równie przejrzyste.

Tak wiersze, w których element dyskursu jest znaczny, np. *Bohater*, jak i te, w których w ogóle on nie występuje, np. *Krzyż i dziecko*, wydawać się mogą całkowicie jasne, przynajmniej dzisiejszemu czytelnikowi. Zwłaszcza w tym drugim alegoria tłumaczy się sama, nie wymaga żadnych komentarzy, a jeśli porównywać ją z idiomem poetyckim, który zaczął się kształtować już w epoce Norwida (z jego znaczącym udziałem zresztą), może wydawać się wręcz zbyt jasna, tak że nie pozostawia miejsca na wysiłek czytelnika i jego inicjatywę. Tak by więc wyglądał jeden z ekstremów poezji Norwida: ekstrem jasności. Nie jest jednak pewne, czy wiersz ten, tak łatwo się tłumaczący dzisiejszemu odbiorcy, był rzeczywiście jasny dla czytelnika z trzeciej ćwierci XIX wieku. I wcale być nie musiał, jasność czy zrozumiałość zależy od tego także, czy dany element literacki występuje w miejscu usankcjonowanym w danym czasie przez tradycję, a więc czy jest oczekiwany. Nie sposób nie stwierdzić, że w czasach Norwida takich alegorycznych wierszy już nie pisywano, że poeta posłużył się alegorią w punktach, które nie były dla niej zarezerwowane. Mniemana jasność mogła zatem okazać się ciemnością. To już jednak inna sprawa. Tym bardziej że musimy się skoncentrować na tej sferze, która była sferą ciemności — i to z pewnością nie tylko dlatego, że ówczesna publiczność literacka „ciemno czytała”.

Przystoi więc zapytać, co o owej — rzekomej czy rzeczywistej — ciemności decydowało. Przede wszystkim w dziedzinie alegorii, aczkolwiek zdają sobie sprawę, że problem nie tylko jej dotyczy. I tu wymienilibym przede wszystkim cztery zasadnicze czynniki, które na ową Norwidowską ciemność się składały, a więc sprawiały, że trudne było nawiązanie komunikacyjnej łączności z odbiorcą.

Czynnik pierwszy i, jak sądzę, najważniejszy, to wieloperspekty-

wiczność. Polega ona na tym, że poeta nie przestrzega zasady, by o danej rzeczy mówić z jednego punktu widzenia, by ukazywać ją z jednego, wyraziście zaznaczonego dystansu, a więc jednej, łatwej do zrekonstruowania perspektywy. W tym miejscu Norwid — jak się zdaje — ze szczególną intensywnością narusza tradycje. Nie jedną tradycję, ale wszelkie, jakie wówczas funkcjonowały, zarówno bowiem tradycję retoryczną, zakładającą wyraźną konstrukcję podmiotu mówiącego, niepodzielnie panującego w wypowiedzi, jak tradycję intymnej liryki romantycznej, w której również podmiot był niekwestionowanym panem wszystkiego, aczkolwiek owa dominacja przejawiała się w innych formach i do innych celów zmierzała. Nie znaczy to jednak, że w poezji realizującej dawniejsze zasady retoryczne czy w romantycznej liryce zawsze dominował jeden głos, którego słyszalność niczym nie była zakłócana. Działo się inaczej, z tą wszakże różnicą, iż w ich obrębie przejście od głosu podmiotu do jakiegokolwiek innego zaznaczano wyraźnie, były to sfery, które w zasadzie się nie przenikały. U Norwida rzeczy miały się akurat odwrotnie: nie respektuje on podziałów na głosy, przechodzi od jednej perspektywy do innej w ten sposób, że zaciera między nimi granice. Nie ma już głosu dominującego, obowiązuje polifonia. Ten głos, który w wierszu uznany ma być za własny głos poety, nakłada się na inny lub w sposób łatwiej czy trudniej (częściej — trudniej) zauważalny w ową inną mowę przechodzi. W *Rozmowie zmarłych* każe Norwid oświadczyć Byronowi: „mam dumania nałóg — nałóg monologu” (1, 278). Słowa te tylko w części zdają sprawę z poetyki ich autora.

Że „nałóg dumania” charakteryzuje poezję Norwida i jest naczelną właściwością jego poetyki, to oczywiste i nie wymaga dyskusji. Inaczej rzecz się jednak przedstawia z owym „nałogiem monologu”. W tej dziedzinie właśnie poeta naruszył podstawowe reguły poetyckie swej epoki. Nie tylko dlatego, że monolog w tak wysokim stopniu zdyskursywizował. Z tej przede wszystkim racji, że wprowadził w jego obręb to, co określiłem jako wieloperspektywiczność. Że praktykował w jego obrębie różnego rodzaju dystans wobec przedmiotu wypowiedzi, że ukazywał go w zbliżeniu i — za moment — z zaawansowanego oddalenia. Powiadał we wczesnym wierszu: „Z wysokości dziejów patrzę / Na rzecz ludzką...” (*To rzecz ludzka*, 1, 63), ale patrzył na nią także od dołu, z pobliza, z niewielkiego oddalenia. I wieloperspektywiczność, i związany z nią dystans są w poezji Norwida kategoriami ruchomymi i zmiennymi. Aby się o tym przekonać, wystarczy sięgnąć po takie wiersze, jak *Moralność, Wczoraj-i-ja, Czemu, Dwa guziki (z tyłu)*; przykładów jest oczywiście o wiele więcej.

Czynnik drugi, ściśle związany z poprzednim, określiłbym jako nie usankcjonowane przez tradycję zestawianie elementów, takie, że czytelnik mógł mieć trudności w zorientowaniu się, co poszczególne części (rozważania o charakterze dyskursywnym, obrazy, symbole itp.) łączy

w całość, co je zespala w sensowny przekaz. A także: jakie są zasady przechodzenia od jednej części do drugiej. Nieprzygotowany czytelnik, a taki był przecież współczesny Norwidowi odbiorca jego poezji, mógł wręcz sądzić, że żadne zasady tu nie działają, w każdym zaś razie — zasady intersubiektywnie dostępne i dające się zracjonalizować. Powiedzieć można, iż Norwid w wielu wierszach stosował ostry montaż elementów, zestawiał je na różne sposoby, ale zarazem nie praktykował metody mającej ówczasnie szerokie zastosowanie, a mianowicie mniej czy bardziej prostego i wyrazistego paralelizmu, który mógł być traktowany jako środek obiegowy, a więc jasny i „oswojony”. Czytelnik nie był jakby odpowiednio wyposażony, by nadążać za zmiennością składników (charakterystyczny jest pod tym względem wiersz *Sława*, zwłaszcza jego pierwsze strofy). Ostry montaż, praktykowany przez Norwida z taką konsekwencją, jest właśnie jednym z podstawowych przejawów swoiście formowanej wieloperspektywiczności.

Z wieloperspektywicznością łączy się także — i to będzie czynnik trzeci — specyficzne traktowanie czasu i przestrzeni. Nie tylko jako przedmiotu refleksji czy metafizycznej zadumy, także jako elementu strukturalnego wypowiedzi poetyckiej. Ubiegłowieczny czytelnik przyzwyczajony był w obu tych materiałach do wyraźnych rygorów. Jeśli przestrzeń i czas traktowane być miały mimetycznie, musiały odpowiadać potocznym doświadczeniom społecznym; nie mogły w żadnym wypadku naruszać przyjętych reguł racjonalności. Fantastyka czy mityczność wymagały wyraźnej ramy modalnej, wskazującej, że mamy do czynienia z rzeczywistością swoiście kształtowaną, która właśnie z doświadczeniem tym nie wchodzi w bezpośredni kontakt. Sprawa fantastyki jest w przypadku Norwida niemal nieważna, znaczenie podstawowe zaś ma kwestia mityczności. Wyraża się to przede wszystkim właśnie w formowaniu czasu i przestrzeni. W wielu wierszach kształtuje je poeta tak jak w realistycznej powieści, jednakże nie jest w tym konsekwentny. Czas, choćby czas salonowej sceny, niemal „realistycznej”, staje się czasem wielkiej historii czy wręcz wieczności, a często — traci po prostu swe konkretne wymiary⁵.

Dzieje się tu jednak inaczej niż u wielkich poetów europejskiego i polskiego romantyzmu, których fascynowała swoista dialektyka chwili i wieczności⁶, moment nie jest tu jej przejawem czy realizacją wielkiego, nie dającego się ogarnąć czasu. Czas realistycznej sceny stawał się czasem przypowieści, podlegał alegoryzacji. Podobnie dzieje się z przestrzenią. Konkretna przestrzeń salonu, miasta czy czegokolwiek

⁵ Bodaj najdobitniejszym przykładem Norwidowskich komplikacji w kształtowaniu czasu jest wiersz *W pamiętniku*, wprowadzony do prologu *Tyrteja*.

⁶ Historycy romantyzmu wielokrotnie o tym pisali. Zob. przede wszystkim M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism, Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York 1971.

innego traciła swe kontury i — jak czas — stawała się przestrzenią alegoryczną⁷. Norwid przechodził od jednej do drugiej bezpośrednio, czytelnikowi nie dawał jakby sygnału, że w tej sferze zachodzi zmiana, i to tak doniosła. Ten czynnik ciemności wydaje się szczególnie ważny, gdyż naruszał wszelkie przyzwyczajenia czytelnicze, negował te sposoby przechodzenia od szczegółu do ogólności, które w epoce były powszechnie praktykowane.

Czwartym czynnikiem ciemności jest swoista politematyczność, czy też — jeśli kto woli — dygresyjność wierszy Norwida; albo inaczej: otwartość kompozycji. Oparte na zasadzie wieloperspektywiczności, dopuszczały wątki inności, będące jednym z przejawów swobodnego („dygresyjnego”) kształtowania dyskursu lub takiego formowania alegorii, że sankcjonowała ona różne tematyczne odejścia i zakręty. Przykładem tego rodzaju postępowania Norwida jest choćby wprowadzanie wspomnieniowych obrazków do utworów, które bynajmniej charakteru wspomnieniowego nie mają (przykładem — odpowiednie strofy *Purytanizmu* i *Rozebranej*).

Moje uwagi o tych elementach poetyki Norwida, które decydowały o ciemności jego poezji dla współczesnych, wydać się mogą raczej abstrakcyjne i mało osadzone w konkretach jego twórczości, a z pewnością — zbyt mało dokumentowane przykładami. Świadom tego możliwego zarzutu, spróbuję pokazać te mechanizmy, na które położyłem nacisk, na przykładzie konkretnego utworu. Wybrałem jeden z najbardziej niezwykłych wierszy Norwida, jeden z najbardziej śmiałych i oryginalnych, a przy tym nie budzący wątpliwości, że jest poematem alegorycznym. Wybór mój padł na utwór pt. *Rozebrana* (2, 249—250). Nie zamierzam tutaj, rzecz jasna, przedstawić jego interpretacji (wymagałoby to osobnego referatu), chciałbym jedynie zwrócić uwagę na elementy, które sprawiają, że ta osobliwa historia niewiele miała danych, by wejść w kontakt nawet z tymi odbiorcami z epoki poety, którzy nie „czytali ciemno”. Zacząć wypadnie od podtytułu: ballada. Historycy polskiej ballady piszą:

Norwida poezje jeszcze większy dystans dzielił od uroków poetyckich ballady. Konwencje jej umiał wprawdzie wyzyskać dla własnych celów. Umiał także konwencje te żartem parodii ośmieszyć. Ale przejścia się poezją ballady na serio próżno by w jego twórczości poszukiwać⁸.

W związku z *Rozebraną* autorzy w przypisie mówią o „żartobliwej aluzyjności podtytułu”⁹. A więc *Rozebrana* jest czy nie jest balladą? —

⁷ Zob. uwagi o kształtowaniu przestrzeni w poezji Norwida w moim szkicu *Przestrzenne tematy i wariacje* (w zbiorze: *Przestrzeń i literatura*. Wrocław 1978).

⁸ I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada*. Wrocław 1970, s. 135—136.

⁹ *Ibidem*, s. 136, przypis.

to pytanie wymagało początkowych rozstrzygnięć czytelniczych, rozstrzygnięć ważnych, skoro od nich zależał dalszy tok lektury. Jak się zdaje, ta kategoria gatunkowa, jeśli coś sugeruje, to swoistą niezwykłość w zwykłości, stanowi przecież nawiązanie do tego etapu w rozwoju gatunku, kiedy stał się on poetycką opowieścią o dniu powszednim, kiedy jeśli w ogóle jeszcze interesowała go jakaś niezwykłość, to była nią niezwykłość owego dnia powszedniego. „Żartobliwa aluzyjność podtytułu” przywołuje więc tak charakterystyczną dla drugiej połowy XIX w. balladę salonową. Ballada taka na ogół jednak daleka była od alegoryczności.

Nie tylko jednak podtytuł narzucał czytelnikowi różnorakie sugestie, w tym takie, które mogły być odczuwane jako sprzeczne. Czynił to także tytuł — z równą dobitnością, a może nawet jeszcze większą. Alegoria Norwida wynika bowiem z gry słów. Nie tylko w tym wierszu; więcej — nie tylko w tym wierszu grał Norwid słowem „rozebrana”. W innym pisał (w toku rozważań o Polsce):

— Cóż stąd?... jeżeli owoc tej cytryny
Co tu na stole leży, kto rozbierze
(O historii, 1, 164)

W jeszcze innym wierszu zaś:

Śród Europy, nie dla obyczaju
Chrzczonej — co począć w rozebrany kraj?
Co robić? — pyta ten, tamten i owy,
Rozłamane go narodu trzy głowy.
(Co robić?, 2, 214)

W pierwszej z cytowanych strof gra słów jest oczywista i od razu rzuca się w oczy; w drugiej nie jest z pewnością tak wyrazista, przymiotnik „rozebrany” nie traci jednak swego podstawowego znaczenia. W każdym razie i w jednym, i w drugim przypadku jesteśmy blisko wiersza, który nas tu bezpośrednio zajmuje. To, co w przytoczonych urywkach pojawiała się jedynie jako chwyt epizodyczny, w *Rozebranej* stało się podstawą konstrukcji. Poprzez grę słów odwoływał się Norwid do obiegujowej alegorii, do wyobrażenia patriotycznego, które stanowiło w ubiegłym wieku stały składnik narodowego *imaginarium*¹⁰. Alina Witkowska w ciekawym szkicu *Śmierć Polonii* pisze o „alegorii rozbiórów Polski potraktowanych jako zabójstwo kobiety”. Alegorii znanej nie tylko z topiki poetyckiej, także — z ikonografii. Ale, jak dowodnie pokazuje Witkowska, wyobrażenie to kształtowane było całkiem inaczej niż w wierszu Norwida: kobietę łączono ze śmiercią.

¹⁰ Ten poręczny termin — jako odpowiednik francuskiego „*imaginaire*” — wprowadziła A. Tatariewicz w swym przekładzie książki A. Malraux *Przemijanie i literatura* (Warszawa 1982).

Stąd połączenie alegorii i ekspresji okropności, bo tę alegoryczną kobietę dręczy się, katuje, przybija do skały, tratuje koźmi, spycha do grobu, nawet obnaża, bezwstydnie ściągnając szatę z ciała, któremu za chwilę zada się ostatni cios ¹¹.

Niczego takiego nie ma u Norwida, jego bohaterka nie jest męczennicą, wiecie higieniczny żywot salonowej damy. Poeta przejmując obiegowe wyobrażenie alegoryczne, jak zresztą czyni często i przy różnych okazjach, nie czuje się jednak związany jego dotychczasowymi kształtami i użyciami ¹². Potwierdza się tu więc jedna z ogólnych prawidłowości charakterystycznych dla poezji Norwida: o funkcjonowaniu alegorii nie decyduje tradycyjność, a więc to, co nazwaliśmy jej materią. Jeśli na ten poetycki proceder spojrzeć z komunikacyjnego punktu widzenia, powiedzieć można, iż jest on na swój sposób dwuznaczny: z jednej strony odwołuje się do tego, co dobrze znane, z drugiej — zakłóca funkcjonowanie owych elementów dobrze znanych. Obiegowa alegoria, choć oparta na powszechnie eksploatowanym wyobrażeniu, stała się ciemna.

O ciemności tej w *Rozebranej* decyduje także wieloperspektywiczność. Przejawia się ona w tym wierszu w rozmaity sposób. Przede wszystkim alegoria w swej klasycznej, w czasach Norwida bardzo już uschematyzowanej postaci zakładała pełną przetłumaczalność, a więc wymagała od czytelnika w trakcie lektury nieustannej świadomości, że to, o czym bezpośrednio się mówi, jest czym innym. I tak się dzieje w tej *quasi-balladzie*, skoro jej bohaterka, choć nikt śmiercią jej nie grozi, ma być Polką. Ale dzieje się także co innego, opowieść owa — przynajmniej do pewnego momentu — jest historią salonowej damy wieczorem i z rana. Jest konkretną relacją w stopniu dużo większym, niż wymaga tego przekaz alegoryczny.

Z pozorów ułatwia to odbiór — i z pewnego punktu widzenia tak niewątpliwie rzeczy się mają. W istocie jednak go utrudnia, gdyż pozostawia czytelnika w niepewności, nieustannie bowiem musi on uwagę koncentrować na konkretności i — równie nieustannie — poza niego wychodzić. Przywołany w trzech ostatnich strofach mit o Akteonie i Dianie nie tylko niczego w tym przedmiocie nie zmienia, ale jeszcze rzecz komplikuje. Komplikuje, pomimo że niewątpliwie znany był ewentualnym XIX-wiecznym czytelnikom poety, a także — pomimo faktu, że miejsce i ro-

¹¹ A. Witkowska, *Śmierć Polonii*. „Teksty” 1979, nr 3, s. 181.

¹² Warto przypomnieć, że wątek ten parodystycznie spointowany został przez Boya w *Replīce kobiety polskiej* (cyt. z: T. Żeleński <Boy>, *Pisma*. Pod redakcją H. Markiewicza. T. 1. Warszawa 1956, s. 139):

A ten... trzeci wasz poeta...
No, ten... hrabia... z dużym nosem,
Któremu każda kobieta,
Co ją ujrzał bez bielizny,
Była symbolem Ojczyzny,
A łóżko ofiarnym stołem!

lę owego mitu w wierszu wyraźnie wyznaczono: pełni rolę drugiego członu porównania. Jest to technika wprowadzania przypowieści konsekwentnie przez Norwida praktykowana (od najwcześniejszych lat), jednakże również tutaj możemy mówić o ostrym montażu. Mamy tu do czynienia raczej ze zjawiskiem zestawienia niż swoistego poetyckiego wynikania.

Z wieloperspektywicznością, jak zawsze u Norwida, wiąże się kształtowanie przestrzeni i czasu. Występują tu jakby dwa czasy i dwie przestrzenie. Czas pierwszych strof, tych, które przedstawiają bohaterkę w momencie, gdy nie wiemy jeszcze, czy będzie salonową damą, czy figurą alegoryczną, jest — jak się wydawać może — czasem codzienności, czasem zwykłym, kształtowanym tak niemal jak w realistycznej powieści. Następnie czas jakby się rozszerza — w obydwu strofach zaczynających się od „tymczasem” (zwłaszcza w drugiej). A potem nagle radykalnie się przeinacza, nie jest już czasem poetyckiego obrazka. Jakim więc? Najchętniej określiłoby się go jako alegoryczny, a więc — w jakiejś przynajmniej mierze — uogólniony, bliżej nie określony, nie można go bowiem sprowadzić do momentu, w którym „fabuła” się rozpoczynała, ani też z niego bezpośrednio wywieść.

Podobnie kształtowana jest przestrzeń. Początek sugeruje dobrze już znaną literaturze przestrzeń mieszkania, codzienną, nie wyróżniającą się niczym szczególnym. Ta przestrzeń apartamentalna ulega także w pewnym momencie rozszerzeniu, by wreszcie całkowicie się przekształcić. Strofa:

Tymczasem dzieci o rannej godzinie
Gdzieś do szkół idą;
Oracz wywleka pług, i Wisła płynie
I Warta z Nidą.

przedstawia już rozległą przestrzeń kraju¹³. W końcowej partii wiersza staje się ona ogólna i bliżej nie określona. Kształtowanie czasu i przestrzeni, ściśle związane z kompozycją alegoryczną wiersza, niewątpliwie kwestionowało przyzwyczajenia i oczekiwania odbiorcy, było przeto niebagatelnym czynnikiem ciemności.

Podobnie to, co nazwałem inności elementów. W *Rozebranej* ta właściwość poetyki Norwida ujawnia się z dużą wyrazistością. Temat główny, wątek *Rozebranej*, tak został pomyślany, by umożliwić wprowadzenie motywów różnorodnych, przede wszystkim odwołania do mitu

¹³ Podobnie postępował czasem J. Słowacki. Przykładem — druga strofa sonetu zaczynającego się od słów „Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi” (cyt. z: *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleina. T. 12, cz. 1. Wrocław 1960, s. 272):

Pode mną noc i smutek — albo sen na ziemi,
A tam już gdzieś nad Polską świeci zorzy pręga,
I chłopek swoje woły do pługa zaprzęga,
Modli się. — Ja się modlę z niemi i nad niemi...

Akteona, a także choćby wprowadzenie cytowanej strofy o charakterze niewątpliwie wspomnieniowym. Dobrze obznajmiony z właściwościami poetyki Norwida czytelnik może tu ujawnić zasady łączące te rozmaite elementy w konsekwentną całość, odbiorcy współczesnemu pisarzowi tak skonstruowana wypowiedź poetycka wydawać się mogła mało spójna lub wręcz niespójna. A niespójna znaczyło: ciemna.

Przedstawione w tym szkicu rozważania ogólne, a także uwagi o *Rozzebranej* upoważniają do skromnych bodaj wniosków. Cóż znaczy ciemność alegorii Norwida traktowanych jako jeden z fundamentalnych składników jego poetyki, jeśli w ogóle nie najważniejszy, to jeden z najdonioślejszych? Ujawnia się tu najogólniejsza jej właściwość: Norwid działa nieustannie na terenach wyznaczanych przez tradycję, niekiedy tradycję archaiczną i bardzo szacowną. To właśnie, wydawać by się mogło, powinno poecie zapewnić dobry kontakt z publicznością, stanowić ważny element porozumienia. Tak jednak, jak wiadomo, się nie stało, zjawisko to wymaga więc wytłumaczenia. Postępowanie Norwida z alegoriami chyba na to pozwala. Przejmował on formy tradycyjne, tradycyjne wątki, tradycyjne rozwiązania stylistyczne, ale poczynił sobie z nimi w nietradycyjny sposób. Sformułować to można tak: elementy tradycji pojawiają się u Norwida w nietradycyjnych miejscach, w miejscach, których dotychczasowa poezja nie zakładała. Postępował więc tak, jakby odwołując się do tradycji, budował mosty, które miały mu zapewnić kontakt z czytelnikiem, i jednocześnie je burzył. Nazwę przeto poezję Norwida poezją form poruszonych. Jak dowodzi jego doświadczenie, praktyka ta utrudniała czytelność dużo bardziej niż wcześniejsze romantyczne nowatorstwa. I jeśli traktujemy ciemność, tę ciemność, o której sam poeta nie bez ironii pisał wielokrotnie, jako swoistą sytuację komunikacyjną, to tu właśnie mamy klucz do niej. Jak się okazało, najtrudniej być nietradycyjnym tradycjonalistą.