

Zofia Mitosek

Przerwana pieśń : o funkcji podkreśleń w poezji Norwida

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 77/3, 157-174

1986

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.

ZOFIA MITOSEK

PRZERWANA PIEŚŃ
O FUNKCJI PODKREŚLEŃ W POEZJI NORWIDA

„Norwid jest poetą idei” — opinia ta zadecydowała o stosunku badaczy do twórczości pisarza. Chętniej zagłębiano się w jego światopogląd i system wartości aniżeli w poetycki warsztat. W owych „ideowych” zainteresowaniach napotymano zazwyczaj trudność nie do pokonania, jaką jest określenie relacji Norwida do romantyzmu. Zdeklarowany antyromantyk okazywał się utajonym romantykiem; jego sprzeczny traktowano jako wyraz osobowości, a nie wizji świata. Tymczasem przynajmniej na jednym polu był on najzupełniej świadomym odstępca od romantyzmu. Jest to jego indywidualna poetyka. Nie ideologia, ale innowacje artystyczne zadecydowały o dystansie Norwida wobec epoki, z której wyrósł i do której skłonna go zaliczać historia literatury. One to wpłynęły na niechętną lekturę pism poety, tekstów, które męczyły czytelników przyzwyczajonych do romantycznej „pieśni”. Norwid pieśń przerwał i na jej miejsce wprowadził poetycki dyskurs o świecie, wartościach i ideałach, dyskurs moderujący rozbudowaną w XIX w. funkcję emocyjną, odwołujący się do świadomości adresata, jego aktywnej postawy i wiedzy.

Ten typ poetyckiej mowy wymagał nowej formy, przy czym chodziło nie tylko o zabiegi techniczne, ale o nową koncepcję artystycznego słowa, pojęcie poety i czytelnika. Te właśnie pierwiastki Norwidowego piarstwa sprawiły, że zapoznanemu w XIX w. artyście udało się to, co nie udało się epigonom romantyzmu: przetrwać w świadomości literackiej do dzisiaj, a nawet — co można uznać za pewną przesadę — zająć w naszych upodobaniach miejsce romantycznych wieszczów. Być może dlatego, że Norwid wieszczem nie chciał być i nie był.

1. Za parabolę sytuacji Norwida we współczesnym mu świecie może służyć wiersz z 1861 r. zatytułowany *Czemu nie w chórze?*

1

Śpiewają wciąż wybrani,
U złobu, gdzie jest Bóg;
Lecz milczą zadyszani,
Wbiegając w próg...

2

A cóż dopiero? owi,
Co ledwo wbiegli w wieś,
Gdzie jeszcze ucho łowi —
Nie winniat rzeź!...

3

Śpiewajcież, o! wybrani,
U żłobu, gdzie jest Bóg;
Mnie jeszcze ucho rani
Pogoni róg...

4

Śpiewajcież, w chór zebrani — —
Ja? — zmięszać mógłbym śpiew
Tryumfującej litanii:
Jam widział krew! ... [PW 2, 45]¹

Fabula ewangeliczna z pastoralnym motywem w centrum zakłócona jest ostrym zgrzytem. Narodzinom Chrystusa towarzyszy rzeź niewiniątek. Ten, kto był jej świadkiem, nie może śpiewać radosnej kantyczki, odmawia udziału w pieśni. Jest coś tajemniczego w takim przywołaniu *Ewangelii*: znając przekonania religijne Norwida nie sposób posądzać go o bluźnierstwo. A jednak postawa podmiotu wypowiadającego nie wymaga komentarzy: jest to niezgoda wypływająca z widzenia i wiedzenia, jest to dysonans w pieśni wybranych.

Jest to dysonans w rytmie. Wiersz poddany jest tokowi jambicznemu, strofy określa układ sylabiczny 7 + 6 + 7 + 4. Czujemy takt traumatycznej pieśni, odgłos chóru opanowanego przez inercję melodii. Przeciwwstawiony chórowi (wybranych!) obserwator śpiew mąci. W trzecim wersie czwartej zwrotki następuje zakłócenie jambu i miary sylabicznej. O jedną zgłoskę za dużo, o dwa akcenty inaczej. Jeżeli wyrażenie „tryumfującej litanii” przeczytamy zgodnie z wymogami jambu, nastąpi transakcentacja, która jest zawsze gwałtem na języku. Jeżeli uszanujemy język (jego reguły akcentowe) — pogwałcona zostanie pieśń.

W wierszu *Czemu nie w chórze?* mamy do czynienia z zadziwiającą jednością treści i formy. Myśl jest adekwatna do brzmienia, brzmienie potwierdza myśl. Zabieg wersyfikacyjny Norwida znosi arbitralność języka: w tej szczególnej mowie, jaką jest rytm sylabotoniczny, element znaczący motywuje znaczenie, a znaczenie określa element znaczący. W istocie nie chodzi o zgodność, ale o odmowę. Poeta nie śpiewa podwójnie: nie łączy się z chórem uczuciowo, przeszkadza mu. Nie jest śpiewakiem ani wybranym. Jest sobą.

¹ W ten sposób odsyłam do: C. Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 1—11. Warszawa 1971—1976. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następne — stronicę.

Co oznaczało owo „bycie sobą” w sytuacji Norwida? Aby to zrozumieć, należy jeszcze dokładniej przyjrzeć się wierszowi. Zawiera on cechy graficzne rzadko spotykane w dotychczasowej polskiej poezji². Trzy wyrażenia są podkreślone: w pierwszej strofie „Bóg”, w drugiej — „nie winniat rzeź”, w czwartej — „krew”. Wyróżnione słowa wprowadzają do linearnego porządku wypowiedzi inny porządek, z pierwszym związany tylko pośrednio. Na indywidualne wydarzenie (śpiew pochwalny) nakłada się system myślowy, określony przez pojęcia Boga, krwi, niezasłużonej kary. To porządek Teodycei. Odmowa uczestnictwa w zdarzeniu fabularnym wchodzi w konflikt z nadrzędnym układem, który owo wydarzenie motywuje. Wiersz staje się dyskusją filozoficzną, grafia nadaje wypowiedzi poety walor rozprawy o sensie świata.

Jak wygląda sytuacja odbiorcy utworu? Może on „śpiewać” razem z chórem, tzn. deklamować wiersz transakcentując słowa. Albo nie śpiewać — łamać jamb razem z tym, który w wierszu mówi. Ale forma graficzna nakazuje jeszcze inne zachowanie: oznacza ona wzmocnienie semantyczne i intonacyjne. Odbiorca powinien już wcześniej przełamać impuls rytmiczny i już wcześniej partycypować z podmiotem wypowiadającym w „widzeniu”. Podkreślenie jest mechanizmem tekstowym, który przeciwstawia się zmysłowi słuchu i uprzywilejowuje zmysł wzroku. Ten, kto widzi (słowa), staje się tym, który wie (o zbrodni). Nie słucha pieśni i jej nie śpiewa. Myśli.

Kunszt poetycki Norwida przekracza wszelkie oczekiwania. Jedność treści i formy, widoczna w budowie wersyfikacyjnej, jest potwierdzona przez sposób dokonania zapisu. Dwie odmienne sytuacje: fabularna i lekturowa, łączą się w pracy wzroku, wyprzedzającej pracę myśli. Zarazem obydwie deprecjonują pracę głosu i słuchu jako typ aktywności wyłączającej też myśl.

Wiersz *Czemu nie w chórze?* interpretowano jako wyraz konkretnych poglądów politycznych Norwida. Rzeź niewiniątek byłaby symbolem krwawych ofiar walki narodowej, chór wybranych — masą ludzką w sposób nieprzemyślany poddającą się demagogii przywódców, odmawiający śpiewu — krytycznym obserwatorem, tym, który powstanie wyobraża sobie jako jedność myśli i czynu.

² Odniesieniem może być poezja Mickiewicza: w jego wierszach spotkaliśmy kilkanaście pojedynczych podkreśleń, m.in. w *Pieśni* (1819), w balladzie *To lubię*, w *Czynie* (1824), w tłumaczeniu z Byrona (*Ciemność*, 1827), w wierszu *Na Alpach w Splügen* (1829), w *Reducie Ordona* (1832). Na ogół wyrażenia podkreślone stanowią cytaty cudzej mowy („To lubię — rzekłem — to lubię”) lub też zwroty nacechowane ideologicznie („Wyjdzie z zamętu świat Ducha” — w *Odzie do młodości*, zwrot wyróżniony w rękopisie, a pisany zwykłym drukiem przez wydawców). Zob. *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*. Cz. 1: 1819—1829. Opracował Cz. Zgorzeński. Wrocław 1973.

Abstrahujmy od tych doraźnych interpretacji. Odmowa, zaznaczona na wszystkich poziomach wiersza (wersyfikacyjnym, graficznym, semantycznym), ma walor bardziej ogólny. Jest to rozprawa z romantyczną pieśnią, jest to polemika z popularnymi naówczas koncepcjami poezji, jest to propozycja poezji nowej i nowego myślenia — tak o poezji, jak i o świecie. Gest odmowy, wyrażony w najrozmaitszych postaciach — od wypowiedzi osobistych aż do rewolucji artystycznej, którą był wiersz wolny — chcemy przebadać na przykładzie zabiegu pozornie tak mało znaczącego, jakim są operacje graficzne Norwida, a w szczególności podkreślenia, w druku wyróżnione spacją.

2. Mimo znakomitego zastosowania sylabotonizmu w wierszu *Czemu nie w chórze?* i w innych równie mistrzowskich utworach Norwid niezbyt cenił poezję stylizowaną na pieśń; zdarzało się, że pisał o tego rodzaju twórczości wręcz z pogardą, jak w liście do Władysława Bentkowskiego z listopada 1867:

Ani Polacy, ani język polski nie mają pojęcia o istnej liryce — to, co Polacy nazywają liryką, jest zawsze mazurkiem i tętmem pańszczyźnianych cepów na klepisku — to zawsze młockarnia i pańszczyzna — kroku w niczym nie zrobili naprzód — oni by radzi lirykę Ezechiela na nutę *Trzeciego maja* mazurkiem podrygać w butach palonych — ram tam tam! ram tam tam!
[PW 9, 331]

Na przekór tradycji Norwid podkreślał:

Ale my, inne o słowie mając przekonanie, i że co innego pieśń śpiewać, a co innego SŁOWO śpiewać, my dajemy folgę piórom naszym...
[Pół listu, PW 6, 380]

Owo przeciwstawienie pieśni i słowa określa wiersz *Czemu nie w chórze?* Jamb użyty jest w funkcji parodystycznej, stanowi cytat struktury (poezji „kantyczkowo-mazurkowej”). Inercji rytmu, który zmusza do śpiewania, przeciwstawia poeta widzenie, myślenie i pisanie. Poezję opartą na głosie i słuchu konfrontuje z poezją opartą na wzroku: jej wyrazem jest litera, u Norwida wzmocniona przez szczególną typografię.

Możliwości tkwiące w zapisie wiązał Norwid nie tylko z podkreśleniami. Używał często majuskuły w wyrażeniach mających charakter nazw pospolitych („SŁOWO”, „Chrzest”, „Cnota”). W sposób niekonwencjonalny stosował znaki przestankowe. Nie chodzi o słynne kreski łączące nazwy z atrybutami („wygłos-pierwszy”, „z dymisją-czynownicy”) czy też dzielące słowo w zamiarze odkrycia zatartych etymologii („prze-konaj”, „z-niesieniem”), ale przede wszystkim o przerywanie toku zdania przez wielokropki, wykrzykniki i znaki zapytania. Z punktu widzenia komunikacji stanowiło to nadużycie norm składniowo-intonacyjnych: na porządek frazy nakładała się nowa, indywidualna dykcja. Segmentacja tego typu doprowadziła do powstania wiersza wolnego w postaci, jaką tworzy współczesny system emocyjny. Oto fragment wiersza *Sfinks*:

— „Człowiek?... — jest to kapłan bezwiedny
I niedojrzały...” —
Odpowiedziałem mu.

*

Alić — o! dziwy...
Sfinks się cofnął grzbietem do skały:
— Przemknąłem żywy! [PW 2, 33]

Jak widać, wszystkie chwytty graficzne stosowane są naraz w jednym i tym samym wierszu, nawet jeśli jest to wiersz wolny, a więc taki, w którym interpunkcję mógłby zastąpić podział na wersy, a podkreślenia — stawianie danego słowa w oddzielnej linijce. U Norwida wszystko się miesza i daremnie szukać by tu konsekwencji.

Pozostawmy na boku wszystkie inne, poza podkreśleniami, „pudła rezonansowe”³. Chodzi o umotywowanie tego najczęstszego u Norwida chwytu graficznego, któremu w druku odpowiada rozstrzelone pismo — spacja. Chwyt ów występuje nie tylko w poezji; mamy z nim do czynienia w listach, wypowiedziach publicystycznych, dramatach, prozie. Jest tak nagminny, że niemal przestaje znaczyć: dowodzi tego pośrednio fakt, że „norwidologia” nie zajęła się nim bliżej. Widziano tu manierę poety, który w ten sposób pragnął wyróżnić pewne wyrażenia. Maniery nie są jednak niewinne. Nawet jeśli badacze je lekceważą, o czymś informują.

³ Jest to określenie T. Makowieckiego, pochodzące z artykułu „*Promethidion*” (w: K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949). Na temat spacji Makowiecki pisze (s. 14): „Mają one charakter rezonansu: zadaniem ich jest sprawić, aby pewne słowa w czytaniu głośnym brzmiały mocniej i wyraźniej, a w czytaniu cichym, aby leżał na nich akcent wyróżniający je z toku zdań. Nie należąc do integralnie literackich, ale do zewnętrznych, półtechnicznych składników utworu — tworzą one przeważnie razem ze ściśle literackimi elementami zespół motywów rezonansu, którym otacza Norwid swoje dzieła”. — Podkreślenia są najwcześniejszym chronologicznie chwytem graficznym Norwida. Pojawiają się już w *Pożegnaniu* (1842); tam też po raz pierwszy poeta użył dużej litery w nazwie pospolitej („Szalej”). Z czasem daje się dostrzec występowanie kresek łączących nazwy z atrybutami („wygłos-pierwszy”); w rękopisie nie są to łączniki, ale znaki równania. Te dwa zabiegi, pomnożone o eksperymenty interpunkcyjne, nasilają się w fazie *Vade-mecum*, tzn. w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych. Podkreślenia znajdują się we wszystkich zachowanych manuskryptach, natomiast w publikacjach zdarzają się niewierności i pominięcia, które tak bardzo irytowały Norwida. Poza wspomnianą już zamianą znaku równania na łącznik wydawcy zmieniają także przecinki na myślniki: „Ziemia, jest krągła, jest kulista” z rękopisu — w druku ma postać: „Ziemia — jest krągła — jest kulista”. Analiza rękopisu *Vade-mecum* (Bibl. Narodowa, dział rękopisów) pozwala stwierdzić, jak wielką wagę nadawał Norwid podkreśleniom; obok linii prostych zdarzają się linie wężykowate i podwójne. Wydawcy nie zawsze umieli sobie poradzić z tą graficzną nadbudową — typowa dla druku spacja wydaje się środkiem zbyt ubogim do wyrażenia gry semantycznej toczącej się w momencie pisania tekstu. Charakterystyczne, że pierwsze wydanie *Poezji* w oficynie Brockhousa w Lipsku jest wierniejsze od późniejszych.

Przeanalizujemy sytuacje i miejsca, w których Norwid posługuje się podkreśleniami.

2.1. Rozstrzelonym drukiem podkreślane są słowa centralne dla wizji świata poety, słowa, o których sens walczy. Tak było w wierszu *Czemu nie w chórze?* Także tezy moralne, niekwestionowalne dla autora prawdy, definicje, których przykładem może być *Sfinks*.

2.2. Spacją wyróżnione bywają oceny Norwida: epitety, pochwały, przekleństwa, obelgi, jak np. w wierszu *Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*:

I nic — nie wziąłem od nich w serca wnętrze,
Stawszy się ku nim, jak one, bezwładny,
Tak samo grzeczny i zarówno ża d n y,
Że aż mi coraz szczęście niepojętsze!
— Czemu? dlaczego? w przesytu-Niedziele
Przyszedłem witać i żegnać tak wiele?...
Nic nie uniósłszy na sercu prócz szaty —
Pytać was — nie chcę i nie raczę: k a t y!... [PW 2, 16]

2.3. Podkreślano niekiedy nazwy własne, istotne dla semantyki wiersza, takie jak Babilon, Jeruzalem, Arno, Michelet, Sosnowscy, Don Kichot.

2.4. Wszystko to można by potraktować jako bezpośrednie wypowiedzi podmiotu lirycznego. Nie one są jednak najczęściej podkreślane. Rozstrzelony druk występuje w przytoczeniach wypowiedzi osób trzecich i instancji abstrakcyjnych, takich jak głos opinii publicznej, poezji romantycznej, werdykty krytyki, oceny salonów. Przytoczenia te są wprowadzane w mowie niezależnej:

Ty powiadasz: „Śpiewam miłosny rym...”
Myślisz? że mnie oszukasz:
Nie czuję strun, drżących pod palcem twym —
Jesteś poezji drukarz! [PW 2, 24]

A oto cudzy głos wprowadzony w mowie zależnej:

Ludzie, choć kształtem ras napiętnowani,
Z wykrzywianymi różną mową wargi,
Głoszą: że oto źli już i wybrani,
Ze już hosanna tylko, albo skargi... [PW 2, 19]

2.5. Ten mechaniczny podział nie może sobie poradzić z pewnymi użyciami spacji:

Z intencji rodzi się wszelki uczynek —
Ty! — będąc czynu-człowiekiem —
Gardzisz intencją? — uwielb pojedynek
I głos: żeś na równi z wiekiem! [PW 2, 69]

Określenie „czynu-człowiekiem” wypowiada podmiot wiersza, wypowiada je jednak z intencją negującą. Jest to rodzaj kryptocytatu, aluzja ironiczna do romantycznego hasła czynu. Podobnie wygląda to w wier-

szu *Nerwy*, gdzie cudza mowa wprowadzona jest jako przytoczenie niezależne i jako wtopiony w narrację autorską głos opinii publicznej:

...Zwierciadło pięknie,
Kandelabry się skrzywią na realizm,
I wymalowane papugi
Na plafonie — jak długi —
Z dzioba w dziób zawołają: „Socjalizm!” [PW 2, 136]

Takich podkreśleń jest najwięcej: ironię można pomylić z przekonaniami poety, w powierzchownej lekturze czytelnik skłonny jest wziąć głos kogoś innego, cytowany w sposób pośredni, za głos Norwida. Zwłaszcza gdy ten cudzy głos jest również graficznie wyróżniony. Naśladowanie cudzej mowy odbiera się jako wyraz poglądów poety, wiersz — zapisany dialog wielu głosów — jako odpowiednik autorskiego monologu. Przykładem takiej wieloznaczności jest zakończenie wiersza *Przeszłość*:

Przeszłość — jest to dziś, tylko cokolwiek dalej:
Za kołami to wieś,
Nie jakieś tam coś, gdzieś,
Gdzie nigdy ludzie nie bywali!... [PW 2, 18]

W tej samej strofie wyróżniona drukiem autorska definicja miesza się z również podkreślonymi mniemaniami ogółu.

Te pobieżne obserwacje nie prowadzą do żadnych wniosków. I znów trudno byłoby odnaleźć jakąś konsekwencję w posługiwaniu się takim, właściwie niejęzykowym (tzn. nie należącym do systemu języka) środkiem, jakim jest druk. Typografia gra nie tyle na możliwościach mowy (nawet jeżeli pojmujemy je szeroko, jako np. reguły przytoczeń), co na przestrzeni tekstu.

3. Niezależnie od bardziej szczegółowych uzasadnień jedno przekonanie wydaje się pewne. Jest to przekonanie, że w czasach Norwida odbiór poezji zapośredniczony jest przez pismo. Romantyczny model komunikacji: wieszcz—słuchacz, zastąpiony jest innym: pisarz—czytelnik. Wieszcz „śpiewał pieśń”, słuchaczowi pozostawało poddanie się jego głosowi. Autor pisze wiersz, odbiorca wiersz czyta. W komunikacji za pomocą pisma porozumienie dokonuje się na płaszczyźnie: litera (kształt graficzny) — jej wzrokowa percepcja — świadomość czytelnika. Tu rodzą się czy odradzają sensory, które w sposób materialny utrwalił autor, tu ożywia się duch zawarty w literze. Odżywa jako konsekwencja jej materialnego porządku. Pisał o tym Norwid w liście do Deotymy z 1856 roku:

Ale — od czasu kiedy nie bierze się sztuki i wiedzy przez inicjację z ręki do ręki w cieple życia — tylko na targu publicznym przez druk bezpośrednio, każdy może sobie wybierać ton tak szeroki, jak zechce — aż do tej chwili, o której Dante mówi: „*Nel mezzo del cammin...*”⁴.

⁴ „*Nel mezzo del cammin*” — „w połowie drogi [naszego życia]” (Dante, *Boska Komedia*. Cz. 1: *Piekieło*); u Norwida: „w południe”.

Wtedy — w południe owe, przychodzi oddać w ów ton tak wzięty
 tyleż i uczucia swojego, aby wypełnić go życiem — i to jest one piekło ognio-
 we, bo aby wyrobić tyle uczucia żywego, jak szeroki był
 ton, ileż to boleć trzeba... [PW 8, 271]

Pisał tak Norwid po lekturze „pięknych poezji poetessy młodej”, z własnego przeżycia cudzego tekstu tworząc model każdej lektury. „Ciepło życia”, „inicjacja z ręki do ręki”, „ton wypełniony uczuciem” — wszystkie te określenia odsyłają do Mickiewiczowskiego modelu komunikacji jako komunii dusz. Model ten został zarysowany w Collège de France⁵ i wydawać by się mogło, że eksperymenty graficzne Norwida stanowią jego idealne spełnienie. Można by je traktować jako próbę przekładu tonu na literę, jako realizację żywej mowy w dyskursie pisanym. Słowa podkreślone to nic innego jak autorskie intencje; wykrzykniki, znaki zapytania, wielokropki i myślniki — to pauzy, momenty zaczerpnięcia tchu, chwile zastanowienia. Podział na wersy odtwarzałby urywany, pełen wewnętrznych wahań proces mówienia, sposób formułowania myśli, która nie jest jeszcze jasna dla mówiącego. Organizacja typograficzna stanowiłaby w takim ujęciu instrukcję dla czytelnika, rodzaj didaskaliów, ułatwienie — a może nakaz — realizacji takiego tonu, jaki przysługiwał poecie w chwili natchnienia.

Tekst poetycki byłby podporządkowany prawom ekspresji oralnej. Spację można by interpretować jako indeks — wskaźnik osobowości poety nałożony na znaki języka naturalnego. Zapis graficzny naśladowałby w ten sposób wypowiedź w trakcie jej wypowiadania. Zjawisko takie nosi nazwę mimetyzmu językowego⁶. Pismo miałoby tu spełniać funkcję reprezentacji, tyle że przedmiotem jej byłaby nie obiektywna rzeczywistość, ale akty mowy.

Jest to interpretacja bliska ujęciom historycznoliterackim. Spacja pozwalałaby na odtworzenie autorskiego systemu wartości. Druk stanowiłby konieczność w momencie, kiedy deklamacja była niemożliwa. A jak wyglądała sama deklamacja? Oto opinia jednego ze słuchaczy *Rzeczy o wolności słowa*, wygłoszonej przez Norwida na publicznej prelekcji w Paryżu w 1869 roku:

⁵ Zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*. W: *Dzieła*. Wyd. Narodowe. T. 11. Warszawa 1955, s. 380—381: „Słowo należycie stworzone jest i będzie zawsze powszechne. Kiedy rozbrzmiewa, to nie usta mówią do uszu, to duch mówi do ducha, a duch słuchającego nadaje przyjmowanemu pojęciu formę, jaką zwykł przyoblekać swoje własne myśli”. Modelem romantycznej sytuacji komunikacyjnej byłyby *Pieśń* i *Powieść Wajdeloty* z Konrada Wallenroda. Należy zaznaczyć, że Norwid nigdy nie polemizował z Mickiewiczowską teorią poezji i literatury, co więcej, wieszcza darzył najwyższym szacunkiem. Obiektem jego ataków byli epigoni romantyzmu, przede wszystkim Lenartowicz.

⁶ Zob. M. Głowiński, *Mimesis językowa w komunikacji literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4. — J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*. W zbiorze: *Tekst i fabuła*. Wrocław 1979.

Posądzisz, że to wieszcz, co daleko przeszedł Mickiewicza i nam, jak Homer przyświeca w XIX wieku. Stukanie o stół kulakami, przesadna gestykulacja, która nawet dochodzi do tego, że autor czytając wiersz, pokazuje, jak piłować, kuć lub ćwiek wyciągać, zagłuszające głośne wygłaszanie wiersza — zrobiono dowodem najwznioślejszego natchnienia⁷.

Ta złośliwa relacja pojawiła się obok entuzjastycznych opinii sympatyków Norwida: Zofii Węgierskiej i Agatona Gillera. Z pewnością nie była obiektywna; przywołujemy ją w tym miejscu tylko dlatego, że Wernicki zwrócił uwagę na pewne cechy Norwidowskiej poezji, nietożsame z natchnioną mową. Poeta recytował swój utwór — zatem odtwarzał już zapisany tekst. Nie była to improwizacja, ale udawanie improwizacji, niejako reprodukcja tonu, który sam w sobie powinien być — wedle romantycznych teorii — spontaniczny i niepowtarzalny (sam Norwid powiedział, że nie ma dwóch słów wygłaszanych jednakowo). Reprodukacja niezbyt łatwa do zrozumienia: widocznie tekst posiadał właściwości trudne do przełożenia na żywą mowę. Być może poeta, transformując ten tekst w wypowiedź ustną, mylił się co do charakteru swojej twórczości, a przekonanie, że poezja powinna naśladować natchnioną mowę, było iluzją pozostałą po romantykach.

Wątpliwości powyższe potwierdza uważna analiza podkreśleń. Tonowi pojmowanemu jako autorska ekspresja odpowiadałyby tylko definicje i oceny. Jak rozumieć występowanie spacji w przytoczeniach, w stwierdzeniach bezosobowych, w nazwach pospolitych, takich jak „prawda”, „marność”, „uczynek”, „krytyka”, „gest”, „mydło”... Jak zinterpretować mowę pozornie zależną, której świetnym przykładem są fragmenty *Przeszłości*? Jak pogodzić liryczne wyznanie z ironią?

Nawet jeżeli przyjmiemy, że wyróżnione zwroty dadzą się odtworzyć w mówieniu za pomocą specjalnej intonacji, to istnieją jeszcze inne ważne cechy Norwidowskiej typografii, całkowicie nieprzekładalne na ekspresję oralną. Jak odtworzyć w deklamacji duże litery stosowane w nazwach pospolitych (np. „Szalej”, „Postęp”, „Mąż”, „Filozofia”) czy też kreski-łączniki w wyrażeniach typu „Jabłoń-Cnót”, „z potem-CZOŁA”, „nie-cny”?⁸

⁷ A. Wernicki, cyt. z: C. Norwid, *Pisma wybrane*. Wybrał i opracował J. W. Gomulicki. T. 2, część: *Głosy o poematach*. Warszawa 1968, s. 335. Opinia ta nie znalazła się w *Pismach wszystkich Norwida*.

⁸ Dobrym przykładem „niemimetycznej” funkcji podkreśleń jest ich użycie w wierszu *Purytanizm*. Chodzi o grę słowną związaną z wyrazem „mydło”. Gdy słowo to oznacza materialny przedmiot, pisane jest bez wyróżnień. Ale Norwid nadaje mu konotację niezwykłą, związaną z fałszywą czystością: purytanizmem (od łac. „*purus*” — ‘czyszczący’). Mydło staje się symbolem, tyle że negatywnym:

Na purytanizm, jak na rzecz obrzydłą,
Czemu? się gniewam (pytasz). *Primo*: wcale
Ze się nie gniewam na najczystsze mydło,
Którego pianę, to jest: wartość, chwale —
[.]

4. Jakie zatem znaczenie miałyby typografia Norwida? Czy byłaby ona próbą romantycznej rewindykacji „mowy aktywnej”, czy też dobrowolną zgodą na „mowę druku”?

Jest to pytanie bardziej ogólne: czy mowa w sposób nieuchronny wyprzedza pismo, czy komunikacja grafemiczna stanowi tylko ślad albo — jak mówił Hegel — znak znaku, relikwium komunikacji ustnej? Czy zatem formy poetyckie mamy zawsze traktować jako po-głos, a dźwięk musi się jawić jako konieczny pośrednik pojęcia?

Pytania te kierujemy do teorii literatury. Przecież to ona uznała porozumienie ustne za wzór wszelkiej komunikacji literackiej. Poeta (podmiot liryczny, „śpiewak”) wyraża w wierszu swoje odczucia, odbiorca (adresat, słuchacz) poddaje się ciepłu wygłoszonego wiersza, w komunii dusz łącząc się z tym, który mówi. Zapis tekstu byłby niczym innym aniżeli utrwaleniem ulotnych wartości zawartych w mowie („pieśni”) poety. Podobnie powieść nie byłaby niczym więcej jak utrwaleniem aktu opowiadania, wygłaszanego przez narratora do wrażliwych przyjaciół⁹.

Nie negując walorów dydaktycznych takiej teorii komunikacji literackiej trzeba zdać sobie sprawę z tego, że wywodzi się ona z romantycznej ideologii poezji, co w sposób oczywisty ogranicza pole jej zastosowań. Można łatwo wskazać przykłady takiej produkcji artystycznej, która w żaden sposób nie da się wyjaśnić za pomocą pojęć czerpanych z koncepcji porozumienia ustnego. To powieść autotematyczna¹⁰. To poezja widzenia, oparta na szczególnej typografii.

*Ergo: uważam za istne prawidło
(W którego kole się zaklętym kręcę),
Że marmur — marmur, zaś mydło jest mydło,
Że — robić z mydła, to — umywać ręce!* [PW 2, 67—68]

Wprawdzie pośpieszny czytelnik skłonny byłby całą maksymę podkreśloną uznać za wyraz tonu, ale możliwości tej przeczy dalszy ciąg utworu, gdzie mydło znów ocenione jest pozytywnie, tak że do końca nie wiemy, gdzie w tym ironicznym wierszu artykułuje się liryczne „ja” poety. Na temat rozbieżności między ideałem mowy poetyckiej naśladowującej żywy proces mówienia a praktyką poetycką Norwida pisze interesująco Z. Łapiński w książce *Norwid* (Kraków 1971, s. 43, 162—165).

⁹ Zob. J. Kleiner, *Rola podmiotu lirycznego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956. Badacza nie interesuje wyznaczenie liryczne czy osobowość poety, ale typ komunikacji zachodzącej w tekstach poetyckich.

¹⁰ Uproszczenia teorii komunikacji literackiej opartej na modelu porozumienia ustnego (głos—ucho) dostrzegła E. Szary-Matywiecka w pracy *Książka — powieść — autotematyzm* (Wrocław 1979). Powieść autotematyczna — tekst o pisaniu tekstu — obnaża fikcję komunikacji oralnej w literaturze. Szary-Matywiecka pisze o dwóch typach tekstów powieściowych: „a) powieści doręczanych czytelnikom pismem/drukiem, ale imitujących doręczenie ustne, oraz b) powieści doręczanych czytelnikowi pismem/drukiem, ale nie imitujących doręczenia ustnego” (s. 62). Podział ten odpowiadałby naszemu podziałowi na „poezję głosu” i „poezję pisma”. H. Dziechcińska w książce *Literatura i zabawa* (Warszawa 1981) pisze o sy-

O powstaniu poezji zadecydował bezpośredni kontakt poety i słuchacza. Jej ojcem był rapsod. Oddziaływanie wiersza opierało się na głosie i słuchu; legenda mówi, że Homer był ślepy. Ze słuchem wiązała się szczególna organizacja wypowiedzi, jej podział na odcinki dźwiękowo ekwiwalentne. Rym, instrumentacja, wersy, refren, strofy — wszystkie te elementy pełniły rolę fraz muzycznych. W momencie zaniku melodii zaczęto szukać w systemie języka takich możliwości, które pozwalałyby w mowie imitować śpiew. Był to iloczias i akcent. Efekt tego rodzaju poszukiwań stanowi wiersz sylabotoniczny, znany już w starożytności.

Obok takiej „muzycznej” poezji pojawia się inna, oparta na wzorach komunikacji ustnej: potocznej i użytkowej. Były to utwory retoryczne, satyry, bajki. Z czasem — tzw. liryka czysta, odtwarzająca monolog podmiotu, oraz wiersze naśladowujące dialogi. Podział powyższy nie jest rozłączny, bo przecież w poezji imitującej żywą mowę często występowały cechy rytmiczne pieśni, a wiersze odwołujące się do organizacji muzycznej też były gatunkowo zróżnicowane.

Ale tym dwóm typom „poezji głosu” trzeba przeciwstawić poezję funkcjonującą tylko i wyłącznie w piśmie. W twórczości dawniejszej odpowiadałyby jej takie eksperymenty, jak *carmina figurata*, anagramy, paragamy, akrostychy, palindromy, jednym słowem formy określane mianem „*poesis artificiosa*”. W poezji nowszej — wiersz wolny, gry poetyckie oparte na przestrzeni (*Księga Mallarmégo*), *Kaligramy* Apollinaire’a, eksperymenty ortograficzne futurystów (*Nuż w bżuchu*), dzisiejsza poezja konkretna. O ile w „poezji głosu” modelem naśladowanym przez pismo byłaby żywa wypowiedź, o tyle w tej drugiej poezji pismo stanowiłoby element konkurencyjny wobec aktów mowy, wskaźnik autonomii literatury, która posiada inny aniżeli potoczna praktyka językowa status egzystencjalny¹¹.

5. „Poezji pisma” odpowiada określona semiologia. Znak graficzny czy też sekwencja znaków, jaką jest tekst (jedną z właściwości tekstu stanowi utrwalenie), operuje cechami przestrzennymi. Uporządkowanie linearne jest tylko jedną z tych cech, właściwością wynikającą z temporalne-

tuacjach komunikacyjnych w literaturze staropolskiej wyróżniając tam istnienie „poezji dla ucha” oraz „poezji dla oka”. Przewaga form oralno-audytywnych w czasach, kiedy druk i czytanie nie miały charakteru powszechnego, rzutowała później, już w momencie zaniku tych form, na teorię literatury.

¹¹ Zob. Ph. Sollers, *La Science de Lautréamont*. W: *L'Écriture et l'expérience des limites*. Paris 1971, s. 149. Sollers wprowadza opozycję „*écrivain—scripteur*”, podkreślając w tej drugiej kategorii konotację związaną z materialnym aktem pisania, z aktem graficznym, a nie z żywą mową. W pracy o Mallarmé Sollers podkreśla, że pisma nie można traktować jako prostej reprezentacji dźwięku, że ma ono właściwości, które odróżniają komunikację graficzną od każdej innej formy porozumienia. O roli przestrzeni w pisarstwie Mallarmégo mówi J. Derida w pracy *La Double séance* (w: *La Dissémination*. Paris 1972).

go charakteru znaków mowy. Charakter ten dość długo decydował o lekturze tekstu, „zasłaniając” niejako inne jego cechy, takie jak miejsce znaku na stronicy, rodzaj czcionki, typ druku, wielkość marginesu, długość wersu, kontrast między czernią a bielą. W „poezji pisma” ograniczenia czasowe i organizacja fonetyczna przestają odgrywać najważniejszą rolę. Znaczy tu „rym wewnętrzny”, pojmowany jako porządek myśli¹².

W tekście takim sens kształtuje się na skrzyżowaniu trzech wymiarów. W układzie poziomym wynika on z linearnego przepływu słów, związanego z rozwojem tematu, wyznania lirycznego, pozycji światopoglądowej. W wymiarze pionowym, który w wierszach z utrudnioną typografią szczególnie narzuca się oczom czytającego, powstaje jako nadwyżka wynikająca z gry wyróżnionych słów między sobą, z gry tychże słów z wyrażeniami nienacechowanymi i wreszcie z relacji owych podkreślonych słów do całości pozatekstowych, którymi są systemy wartości (autora i innych), teksty, do których dany utwór odwołuje się aluzyjnie, kalki wypowiedzi nacechowanych środowiskowo, w końcu cały świat tradycji kulturalnej. W ten sposób wypowiedź poetycka zyskuje trzeci wymiar — głębię, tło symboliczne i intertekstualne.

Nie trzeba zapominać, że w poezji opartej na regularnym metrze wymiar pionowy, w którym znaczą podkreślenia, jest też wymiarem ekwiwalencji brzmieniowych i rytmicznych (tak wygląda to w wielu wierszach Norwida). Z pewnością słowo wyróżnione znaczy inaczej w środku wersu, a inaczej w klauzuli. Jest to sprawa szczegółowych badań; niewykluczone, że w pewnych wypadkach metr i typografia pozostają w sprzeczności. Pismo ostatecznie decydowałoby o tym, który układ jest nadrzędny.

Ostatnia uwaga prowadzi do wniosku, że wiersze z utrudnioną typografią wyakcentowały tylko właściwości każdej zapisanej wypowiedzi poetyckiej (tekstu), cechy takie, jak przestrzenny, a nie tylko liniowy układ znaczeń, a także głębinowy wymiar słów. Z tego powodu lepiej byłoby podzielić poezję na oralną — podporządkowaną głosowi i słuchowi, oraz pisemną — określoną przez widzenie i czytanie. I nawet jeśli zapis traktowano jako partyturę do wykonania, to wykonawca musiał najpierw widzieć, kojarzyć i czytać, a dopiero potem „śpiewać”. Z graficznego charakteru poezji twórcy zdawali sobie sprawę na długo przed Norwidem; z chwilą gdy zaczęli publikować swoje utwory, „pieśń” zamieniała się w tekst.

¹² Zob. J. Bartin, *La Graphique*. „Communications” 1970, nr 15: „Wszystkie systemy przeznaczone dla ucha są linearne i temporalne. [...] Przeciwnie, percepcja wizualna dysponuje trzema zmiennymi: odmianą plam i wymiarem temporalnym oraz atemporalnym. Stąd jej istotna właściwość: o ile w systemach linearnych w jednym momencie percepcji postrzegamy tylko jeden znak, w systemach przestrzennych, zatem i w grafice, percypujemy dane wynikające ze stosunków między trzema zmiennymi”.

Obserwacje te rzucają nowe światło na poezję Norwida. Jest to „poezja pisma”, poezja wymagająca „widzącej”, a nie „śpiewającej” lektury. Warto zwrócić uwagę na fakt, że Norwid przez całe życie uprzywilejowywał zmysł wzroku kosztem zmysłu słuchu, że był malarzem i rzeźbiarzem, a nie muzykiem. Dowodem tego jest choćby próba interpretacji alfabetu, w której jakości semantyczne liter określa się poprzez kształt, nie zaś poprzez sposób artykulacji. Jest to próba odwołująca się do symbolizmu graficznego, a nie dźwiękowego¹³. Znamy także opis znaku zapytania, który jawi się poecie jako zakrzywiona wędka łowiąca myśl¹⁴.

Ten naiwny „mimografizm” ma niewiele wspólnego z „poezją pisma”. Praca widzenia, którą nakazują teksty Norwida, jest przeciwstawiona pracy śpiewania i mówienia. W tym sensie poeta mógł napisać w *Psalmów-Psalmie*: „Bo zasłaniałem wzrok, śpiewając słowo” (PW 3, 411)¹⁵, traktując te dwie czynności jako rozłączne, nieprzystawalne do siebie. W tym sensie potępiał epigonów romantyzmu za zbytne rozśpiewanie. Ale Norwidowska koncepcja poezji to coś więcej niż uprzywilejowanie pisania i czytania, to przede wszystkim zgoda na mowę druku, wykorzystanie możliwości, które płyną z powielenia, to szczególna typografia.

¹³ Zob. *Częstochowskie wiersze*. PW 1, 143:

Uczę się też czytania
I wiem, że O jak bania,
Lub jak koło u woza,
Ze A jak szczyt u chaty,
Ze I jak gibka łoża,
Ze E jak dziad szczerbaty,
Ze U jak wół rogaty
Albo jak przewrócona
Dua, gdy wyprężona...

„Wizualne” ujęcie alfabetu nie stanowiło specjalności Norwida: w w. XIX, a i później, tak właśnie nauczano dzieci czytania. Wiersz, przeznaczony dla „Wiarusa”, odtwarza ów popularny mimografizm. (Uwagę tę zawdzięczam pani profesor Lucylli Pszczołowskiej). W *Rzeczy o wolności słowa* litery charakteryzowane są w sposób nie tylko obrazowy, ale i moralny („Ogromne A! podziwu świata i sumienia”). Zob. PW 3, 572, 574.

¹⁴ Zob. *Pióro* (1842). PW 1, 49.

¹⁵ A oto kontekst przytoczonej wypowiedzi:

....Różne miałem mowy
I różne o tym było me śpiewanie
Od pacholęcia świegocąc pieśniami
(Te — gdy zmężnieje czas, wspomnicie sami) (x₁)

.....

Bo zasłaniałem wzrok, śpiewając słowo,
Ani mi lauru liść szumiał nad głową,
Bom ja ostatni tu w poetów świecie,
Którym nie przyszedł w c z a s i... zresztą wiecie!

Psalmów-Psalm jest rozprawą z postromantyczną poezją („Tu, za Konradem w chór śpiewaków powstały / I każda z polskich ziem już prześpiewana w chorały”); z niedostrzeganiem przez nią faktów. Norwid stwierdza, że teraz „wiosna pieśni przekwita”.

Przekora poety sięga o wiele dalej: nie o komunię dusz chodzi, ale o komunikację masową.

6. Orientacja na typografię związana jest ze szczególną socjologią. W czasach Norwida formy bezpośredniego kontaktu między autorem a odbiorcą skończyły się. Ich reliktem był salon, ale tak naprawdę XIX-wieczny poeta skazany jest na druk¹⁶. Wiedział o tym Mickiewicz: przekonanie o „ołowianej litery urzędzie” doprowadziło go na początku lat czterdziestych do kryzysu twórczego. Wieszczyzna uznała głos, słowo mówione za jedyne czynniki godnie reprezentujące myśl i ducha. Głosowi towarzyszył ton, realizowany w gestach, intonacji, mimice twarzy. Narzucał on motywację dźwiękowi, głos artykułował wprost przeżycie idei, stawał się jej natchnionym substytutem. W rezultacie Mickiewicz „złamał pióro” i ograniczył się do komunikacji ustnej, jaką były wykłady w Collège de France, improwizacje i spotkania w gronie towarzyszy.

Był to gest utopijny i konserwatywny. Warunków komunikacji literackiej opartej na bezpośrednim kontakcie nie można było restytuować w świecie nowoczesnej cywilizacji, w świecie „panteizmu druku”. Zerwać z pisaniem, a jednocześnie oddziaływać na ludzi — oznaczało to albo mistycyzm (milczenie świętego), albo charyzmę. Mickiewiczowi przypadło w udziale to drugie powołanie¹⁷.

Norwid patrzył na świat oczami nie-utopisty. Nawet jeśli ten świat potępiał, jeśli współczesną cywilizację uważał za zakłamaną, a „panteizm-druku” wiązał z wyobcowaniem człowieka, to jednak doskonale zdawał sobie sprawę z warunków, w jakich żył, i był świadomy ograniczeń z nimi związanych. Wybrał rolę pisarza, a nie profety¹⁸.

¹⁶ W wieku XIX, a właściwie już w okresie Oświecenia, można zaobserwować zanik oralno-audytywnych sytuacji porozumienia na korzyść sytuacji wizualnych, opartych na intymnej lekturze. Wiązało się to z radykalnymi przemianami publiczności literackiej: w średniowieczu, renesansie, baroku uczestniczyła ona w życiu dworskim, w świątkach i zabawach; kontakt z tekstem literackim (panegirycznym, madrygałem, parodią, komedią sowizdrzalską) był kontaktem zbiorowym, nawet jeśli nadawca tekstu (częściej wykonawca) był indywidualny. W wieku XIX publiczność literacka kształtowała się pod wpływem upowszechnienia literatury przez pismo i druk. Zob. Dziechcińska, *op. cit.*

¹⁷ Sytuacja Mickiewicza była nadzwyczaj złożona. Jak wykazaliśmy w innej pracy (*Język kłamie? <Raz jeszcze o Mickiewiczu>*). „Przegląd Humanistyczny” 1983, z. 5), jego poglądy na język i komunikację literacką zmieniały się: od wiary w pęczę, która jest w stanie przełamać schematyzm mowy, aż do totalnego odrzucenia literatury skazanej na druk i tym samym podporządkowanej (przez druk) ideologii wrogim poezji. Mickiewicz przestał publikować wiersze, ale posługiwał się drukiem jako środkiem propagandy, czego dowodem były artykuły w „Trybunie Ludów”.

¹⁸ Owe wybory nie były w czasach Norwida łatwe, chociaż każdemu prawdziwemu artyście przychodziło się z nimi borykać. W tym samym czasie (lata czterdzieste XIX w.) inny wielki człowiek, Gustave Flaubert, wybrał również rolę pisarza. Tyle że tradycja, od której się odcinał, była inna. Norwid zrywał z roman-

To, co z punktu widzenia romantycznego wieszczą było złe i wrogie wszelkiej poetyckości, Norwid opatrzył innym znakiem. Poezja zapisana (a właściwie drukowana) obdarzona jest szansami niedostępnymi innym modelom komunikacji. Główną jej zaletą jest utrwalenie myśli¹⁹. Druk jest takim ograniczeniem, które sprzyja wynalazczości; jak dowodzi Norwidowska typografia, już nie rym i rytm, ale litera staje się generatorem znaczeń. Przede wszystkim jednak współczesne „warunki literackości” gwarantują dotarcie wiersza do ogółu, a nie tylko do jego (salonowych) reprezentantów. Tym samym gwarantują wpływ poezji na życie o wiele większy niż wpływ natchnionej pieśni. Owo przekonanie o demokratyzacji piśmiennictwa jest u Norwida bardzo ważne: dlatego w 1863 r. walczy on o stworzenie narodowego pisma, organu, w którym mądra refleksja wyprzedzałaby (nie zawsze rozważne) czyny²⁰.

I znów okazuje się, że Norwid wyakcentował tylko sprawy, o których doskonale wiedzieli romantyczni poeci; przecież oni także zabiegali o publikację swoich utworów, przecież oni też pertraktowali z wydawcami i robili korekty. Romantyczna teoria twórczości wydaje się jednak zupełnie ignorować ten przyziemny poziom, jakim są „warunki literackości”.

W Norwidowskiej socjologii Autor jest przeciwstawiony Wulgaryzatorowi²¹: ten ostatni jest negatywnym produktem cywilizacji druku. Samo jednak rozróżnienie mogło się pojawić tylko u tego, kto siłę druku pojął. Nie ma ono nic wspólnego z romantyczną (a pochodzącą od Rousseau) tęsknotą za słowem spopielałym w literaturze.

7. Ta „pozioma socjologia” współlistnieje z „pionową”, nakierowaną na upowszechnienie ideałów, aksjologią pisma i litery. Wyrażona ona została w *Rzecz o wolności słowa*:

tyczną literaturą, Flaubert — ze światem mieszczańskim, który reprezentowała jego rodzina. Alternatywą dla Norwida-pisarza był wieszcz, dla Flauberta — chirurg, adwokat, urzędnik, zawody gwarantujące powodzenie w mieszczańskiej Francji. Zob. J.-P. Sartre: *Conscience de classe chez Flaubert*. „Les Temps Modernes” 1966, nry 240—241; *Idiot de la famille*. T. 1. Paris 1971.

¹⁹ Zob. *Rzecz o wolności słowa*. PW 3, 605:

T ch n ą ć możesz bez litery i bez jej uznania,
Ale dać nic nie zdołasz: ona rękę skłania.
Ludy, chociaż mniej zdolne, choć płytkie natchnieniem,
Skoro literze wierne, zagłuszą cię swym cieniem,
I przejdą mimo twoich uroszczeń, bo one
Dawać mogą, nie tylko wskazywać koronę!

²⁰ Norwid miał sprzeczne opinie co do demokratyzacji piśmiennictwa. Podkreślając jej historyczną konieczność („Późno wychodzi książka, czyn w zamian przedwcześnie”, PW 3, 605), mówiąc o szansach intelektualnych i moralnych, wynikających z obcowania z literą, zarazem bał się wulgaryzacji, taniej popularyzacji i jakby zazdrośnie strzegł poetyckiego posłannictwa, odcinając się od tłumu. Píše o tym Z. Stefanowska w artykule *Norwidowski Parys* (w zbiorze: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin*. Warszawa 1973). Stefanowska we wszystkich pracach o Norwidzie podkreśla romantyczne pierwiastki jego wizji świata.

²¹ *Rzecz o wolności słowa*. PW 3, 593—596.

Człowiek — który na wstępie nieustannie mówił,
 Milczy i pisze naraz, gdy się zastanowił,
 Naraz milczy i pisze, bo zastanowienie
 Ogółu jest objęciem, więc jest określenie,
 Więc to jest forma... przeto: litera i słowo
 Z wewnątrz na zewnątrz całą zakwitnęły mową. [PW 3, 601—602]

Pismo jawi się nie tylko jako środek utrwalenia myśli, ale jako czynnik rozwoju i przetrwania narodu oraz stymulator refleksji. Podobnie myślał Hegel, który zdając sobie sprawę z tego, że litera jest niczym więcej niż znakiem znaku, twierdził zarazem, że jest ona oznaką kultury, elementem wyzwalającym ideę z ograniczeń zmysłowych²².

Stąd też wywodzi się walka poety o literę jako słowo uniwersalne, pozbawione partykularnych okoliczności komunikacji, takich jak tłum słuchaczy, uniesienie, gest. Podstawową zaletą litery jest sposób jej odbierania: głosu się słucha, literę się czyta. Czas, który w wygłaszanym wierszu, przemówieniu, „gawędce” jest czynnikiem przymusu (tempo wypowiedzi), zostaje w czytaniu uwolniony, staje się czasem indywidualnej refleksji. Ale „poezja pisma” narzuca czytelnikowi określone wymagania: jego rola nie polega na biernym odbiorze, ale na współtworzeniu sensu, na wychwytywaniu wszystkich wymiarów tekstu. Jest to poezja, która pokonuje inercję adresata, jego lekturowe lenistwo:

Błogosławione jest próżniactwo człeka,
 Co szuka, aby mu było wygodnie;
 Poezja w usta by szła zdrojem mleka,
 Wiek się nikczemnie nie kłopotał o dnie,
 [.]
 A ty — bezkrwawą promienny zaletą,
 Dobranych ludzi otoczony chórem —
 Zebyś był harfą... rzec chciałem: poe'tą,
 Lecz mi to słowo przychodzi z oporem — [PW 3, 476—477]

Myśliciel, filozof, pisarz, artysta — takie role wybiera sobie Norwid w miejsce romantycznego mitu poety-śpiewaka. Mit ten demaskuje w wielu utworach, w których jak słowa-klucze (negatywnie obciążone) przewijają się pojęcia chóru, pieśni, harfy, wreszcie samego poety. Publiczności swojej każe uczyć się czytać: czytać nie tylko własne wiersze, ale to wszystko, co składa się na pismo kultury, a co jest utrwaloną śladem — literą Historii.

Warto w tym miejscu podkreślić, że pojęcie litery nie jest u Nor-

²² G. W. F. Hegel, *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. Berlin 1966, § 8. Por. też wiersz Norwida *Dwa guziki* (PW 2, 127):

Lecz mowa-piękna zawsze i wszędzie polega
 Na wygłoszeniu słowa zarazem ponętne
 I tak zarazem, że się pisownię postrzega:
 Po tej to zgodzie, jak po nieomylnym piętne,
 Poznasz: pojedynczości obcowanie z prawem,
 Duchą? — z literą, nocnej głębokości — z jawem!

wida jednoznaczne i że obok atrybutów, które interesują nas w tej pracy, takich jak utrwalenie, grafia, alfabet, druk, substytut głoski — jednym słowem obok właściwości ściśle materialnych, występują znaczenia wiążące literę ze światem ducha i historią przez duże H, konotacje, których związek z procesem pisania i lektury jest tylko pośredni. Widzimy to np. w *Rzeczy o wolności słowa*:

Dziejów sąd ma u siebie tę straszną potęgę,
 Że można słowa nie rzec i utworzyć księgę,
 Skoro nie gwałcąc zdania ani rzeczy biegu,
 Postawi tylko trumnę przy trumnie w szeregu,
 A wiatr kątami owych zaświśnie w te słowa:
 „Nie rzekłem nic... czytajcie! co zmówił Jehowa!” [PW 3, 606]

Ten, kto umie czytać, może myśleć. Literą jest dla niego zarówno odezwa, jak i rząd trumien, zarówno wiersz, jak i starożytny talerz. W widzeniu-czytaniu stają się one znakami człowieka, jego śladami, równie ważnymi jak spontaniczne przeżycia i reakcje. Równają się słowu, bo są słowem — utrwaloną praktyką ludzką²³.

Czy staną się tekstem, czy temu, na którego drodze się pojawiają, przyniosą jakiś przekaz — zależy to od samego obserwatora. Dla człowieka zapatrzonego w siebie, w swoją „wewnętrzzną pieśń” nie znaczą więcej aniżeli dekoracje czy elementy natury. Tak samo jak łatwe wiersze („pieśni kalinowe”). Dla człowieka rozpoznającego literę cały świat jest tekstem. Widzenie zmienia się w czytanie, przedmiotom nadaje się znaczenia, z kolei czytanie uczy uważnej obserwacji, spojrzenia ujmującego rzecz z perspektywy sensu. W twórczej lekturze materialne ślady człowieka zyskują rangę symboli.

Stosunek „tekstu świata” i tekstu poezji jest wieloaspektowy. Poeta to ktoś, kto „czyta rzeczywistość” szczególnie uważnie. Proces pisania stanowiłby rezultat takiej właśnie lektury. Ale istnieją i inne powiązania. Rozproszenie słów wyróżnionych w wierszu przypomina rozproszenie przedmiotów symbolicznych w tekście świata. Myliłby się ten, kto uznałby je za proste przekązniki myśli. Tylko niektóre z nich stanowią sygnały autorskiego systemu wartości. Na ogół słowa podkreślone reprezentują przedmioty z tradycji kulturalnej, obciążone są znaczeniami przypisywanymi im we wcześniejszych tekstach, niosą wspomnienie sytuacji i sposobu mówienia tych, którzy się nimi posługiwali. „Bóg”, „rzeź niewinny”, „człowiek czynu”, „kapłan”, „serio-fałszywe”, „krew”, „poeta”, „harfa”, „purytanizm”, „realizm”, „socjalizm” — to tylko najprostsze przykłady wyrażenń znaczących na wielu poziomach semantycznych. Nie są one użyte w sposób dziewiczy. Poeta reprodukuje je w swoich utworach, ale sens tej reprodukcji nie ma nic wspólnego z naśladowaniem. W poezji Norwida stanowiącej konglomerat aluzji, ocen, kalk i ste-

²³ O Norwidowskiej lekturze historii pisze Łapiński (op. cit. s. 16).

reotypów, dodatkowo nasyconej neologizmami i grą etymologiczną, wszystkie te znaki zmieniają sens. Wcielone są w nowy tekst, ich znaczenia podlegają zderzeniu i przesunięciu, kontekst (poziomy i pionowy) nadaje im nowe konotacje, ironiczne i dramatyczne zarazem, bo przecież Norwid nie jest kpiarzem, jest poetą idei.

Pisanie oparte na przestrzeni stanowiłoby akt paralelny do kształtowania się świata kultury, którego składniki cechuje stan rozproszenia, znoszący porządek ich narodzin i śmierci. Czytanie oparte na widzeniu byłoby wysiłkiem zebrania swego rozrzucenia w przestrzeni i czasie poprzez patrzące i myślące oko, przekształceniem litery w sens.

8. Poezja Norwida znaczy na tle dwóch kontekstów. Jednym z nich jest awangardowa praktyka artystyczna z końca XIX i całego XX wieku. Postulat „poezji pisma” zawiera dążenie do autonomizacji kształtu, do skupienia uwagi na swoistej, estetycznie ważnej grze liter i słów, do twórczości „kombinatorycznej” (Valéry). Ale „poezja pisma” może też oznaczać co innego: należy tworzyć i czytać literaturę jak „księgę świata”, komentować jej składniki jako ślady, symptomy zjawisk i treści niesprowadzalnych do materialnej powierzchni, odkryć związaną z wymiarem symbolicznym głębię. W obydwu wypadkach chodzi o odczytanie tego, co ktoś kiedyś napisał, ale księga literatury to zaledwie drobny ułamek księgi świata.

Tak więc obok kontekstu „progresywnego” pojawia się odniesienie stare, związek z renesansem²⁴. Wtedy to po raz pierwszy mówiono o księdze natury. Kategoria ta odżyła w romantyzmie niemieckim i w hermeneutyce. Odżyła jako postulat czytania przyrody, którą poeci napelniali mistycznymi sensami. Norwid nie o przyrodzie mówi. Jego tekst świata to historia, rzeczywistość zapełniona wartościami i symbolami, świat twórców człowieka. Odtwarzanie tego świata było od dawna ambicją artystów. Nowatorstwo Norwida polegałoby na tym, że miejscem owego odtworzenia stał się poetycki kształt.

„Przerwana pieśń” oznacza wyzwolenie się poezji spod wielorakich presji. Lira, śpiew i deklamacja to tylko pierwszy porządek, od którego uwolniła się „poezja pisma”. Wyakcentowanie materialnych ograniczeń (typografia) nadało duchowym zobowiązaniom sztuki nowy charakter. Poezja stała się jedną z masowych form przekazu, zaczęła funkcjonować obok broszury politycznej, gazety, romansu. Najbardziej jednak istotne było wyzwolenie się z romantycznego egocentryzmu: już nie dusza poety wyraża się w lirycznym wyznaniu, ale — w wyniku artystycznej pracy — struktura świata manifestuje się w strukturze wiersza.

²⁴ Zob. M. Foucault, *Les Mots et les choses*. Paris 1966, rozdz. *Représentation*.