

Sławomir Rzepczyński

Norwid i nowoczesność : perspektywa podmiotowości

Colloquia Litteraria 1/2/2/3, 9-20

2007

Artykuł został 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.

SZKICE – ROZPRAWY – INTERPRETACJE W KRĘGU SŁOWACKIEGO

Colloquia Litteraria UKSW 2/3 2007
--

SŁAWOMIR RZEPCHYŃSKI

NORWID I NOWOCZESNOŚĆ (PERSPEKTYWA PODMIOTOWOŚCI)¹

WPROWADZENIE

Myśl Norwida i odzwierciedlająca ją jego aktywność twórcza skierowana jest ku przyszłości. Jego refleksja nad człowiekiem i światem podporządkowuje się procesowi powrotu do utraconej jedności z Absolutem, dziejowość natomiast, w jego ujęciu, jest pochodną upadku człowieka i jednocześnie zadaniem do wypełnienia, szansą na odzyskanie tego, co utracone. W tym kontekście każda terażniejszość wartościowana jest pozytywnie o tyle, o ile przekracza samą siebie i umożliwia przejście do następnego etapu przybliżającego moment odzyskania pierwotnej jedności (*Przeszłość, Socjalizm*). Jednakże taki prosty ewolucjonizm, zgodnie z którym to, co późniejsze, jest w jakimś sensie lepsze od wcześniejszego, nie stanowi istoty Norwidowskiej myśli. Dziejowość nie jest prostą wznoszącą się linią, wręcz przeciwnie, to linia zagmatwania pełna różnych zakoli, zwrotów i zapętleń. Więcej – przez to, że w niektórych epokach, jak twierdził poeta, zaprzepaszczony został dorobek poprzedników, to, co późniejsze, wartościowane jest niejednokrotnie niżej, niż to, co wcześniejsze. Dlatego namysł Norwida nad historią to szukanie tych dokonań, które uwznioślały człowieka ponad jego codzienność i doczesność, i pozwalały na rozpoznanie siebie w perspektywie ponadczasowej. Nie wszystko zatem, co nowe, nowoczesne i nowatorskie mogło być przedmiotem fascynacji poety, tak jak nie wszystko, co stare – przedmiotem jego pogardy. Każdy element z „osi czasu” odnośzony był przez niego do wartości finalnej, także to, co przeszłe,

¹ Artykuł jest fragmentem większej rozprawy.

mogło w jego systemie oceny jawić się jako bardziej nowoczesne, niż to, co dzisiejsze.

Nic dziwnego, że historycy literatury od początku refleksji nad twórczością Norwida mieli trudności z zaklasyfikowaniem go do epoki. Nie pasowało do niego ani określenie „późny romantyk”, ani „prekursor pozytywizmu”, ani „symbolista”, ani „parnasista”, ponieważ te i inne określenia („arystokrata”, „demokrata”, „poeta katolicki”) nie odzwierciedlały w pełni jego poglądów filozoficznych, społecznych czy artystycznych. Był zarazem w głównym nurcie swej epoki i na jego obrzeżach, uczestniczył w nim, a zarazem snuł nad nim dystansujące refleksje i oceniał go.

1. JAKA NOWOCZESNOŚĆ?

Pojęcie nowoczesności nie jest oczywiste². Można rozumieć je przynajmniej w dwu znaczeniach. Po pierwsze, nowoczesność można łączyć z terażniejszością, z tym, co współczesne i co przeciwstawia się jakiejś przeszłości, od której w taki czy inny sposób się odcina. W tym sensie każda epoka jest nowoczesnością na tle przeszłości, która należy do tego, co już przeminęło. Byłoby to ujęcie *de facto* ahistoryczne i podkreślałoby świadomość przynależenia do epoki nowej, która przewyciężyła to, co dominowało

² Hans Robert Jauss wymienia trzy przełomy w literackim procesie modernizmu. Pierwszy z nich określa jako „rewolucję estetyczną”, jaka zapoczątkowana została w Niemczech w czasie przełomu klasycystyczno-romantycznego, który dokonał zwrotu w kierunku historyzmu, odrzucając antyk z jego wzorcami piękna i – nawiązując do koncepcji naturalnego wychowania Jana Jakuba Rousseau – ustalił nowe miejsce dla sztuki i nowe jej funkcje. Drugi przełom dokonał się w połowie XIX wieku i wiąże go Jauss z poglądami Baudelaire’a, który swą nową estetykę oparł na koncepcji „przemijającego piękna”, oraz z poglądami Flauberta z jego koncepcją „fragmentarycznego postrzeżenia”; podkreśla przy tym niemiecki badacz przemianę historyzmu w estetyzm, który wchłania przeszłość w obszar „muzeum wyobraźni”. Trzeci przełom sytuuje Jauss około roku 1812 i wiąże z osobą Apollinaire’a, podkreślając jako cechę wyróżniającą pęd „ku fantasmagorycznej przyszłości” i odrzucenie całej przeszłości (zob. H. R. Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*. Pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 21-70).

Byłoby to zatem rozumienie nowoczesności jako ciągu przemian zapoczątkowanych w wieku XVIII i trwających przez cały wiek XIX i początek wieku XX. Zawarte są w takiej przestrzeni czasowej odrębne formacje kulturowe od oświecenia po dwudziestowieczne awangardy i nowoczesność w tym sensie jest bardziej procesem, ciągiem przemian, dynamiką odchodzenia od pewnych tradycji, ale też dynamiką powrotu do niektórych i kreowania nowych wizji człowieka i świata – aż po negację tych wszystkich fundamentów, na których wspierał się stary świat przednowoczesny.

w przeszłości³. Po drugie, pojęcie nowoczesności funkcjonuje jako pewien etap w procesie historycznym i przeciwstawiane jest tradycji ufundowanej od czasów starożytności do przełomu świadomościowego, jaki dokonał się w okresie pokartezjańskim, przede wszystkim w wieku XVIII, i przetrwał – z odpowiednimi modyfikacjami – do początku wieku XX. Nowoczesność bywa też określana jako modernizm (choć często ten ostatni termin funkcjonuje na oznaczenie zjawisk zapoczątkowanych w drugiej połowie XIX wieku).

Nowoczesność byłby to zatem termin, który określa proces „odczarowania” (*Entzauberung der Welt*) – by użyć określenia zaproponowanego przez Webera⁴ – świata, w którym człowiek nie jest już rozumiany jako jego „funkcja”, wręcz przeciwnie: to świat staje się „funkcją” człowieka, umieszczonego teraz w jego centrum i zastępującego miejsce przynależne dotychczas Bogu. Rodzi się tym samym nowa koncepcja podmiotowości, której istotą jest zachłanne dążenie do zapanowania nad światem i zaprojektowania podstaw własnej egzystencji, przejęcia kontroli nad procesami społecznymi, politycznymi, ekonomicznymi, zbudowania nowego ładu na miejsce zdetronizowanego porządku odziedziczonego z epoki przednowoczesnej (wyraźnym przykładem jest tu Wielka Rewolucja Francuska). Nowoczesne „ja” zawiera w sobie kolejno samowiedzę kartezjańskiego *cogito*, racjonalność oświeceniowego wszechwładztwa rozumu, kantowską transcendentalność „ja” poznającego czy wreszcie czystą jaźń fichteańską. W porządku tym obserwujemy proces odrywania się „ja” od absolutu, któremu było podporządkowane, i tworzenia się nowej podstawy, na której fundowany ma być nowy (nowoczesny) porządek rzeczy.

Nowoczesność wkracza we wszystkie dziedziny życia, dokonując reifikacji świata, za którym idzie jego rozproszenie, oddzielnie od sfery *sacrum*, rozpad mitycznej więzi z pierwotnością, zatracenie obrazu całości, wewnętrznych jej powiązań i uwarunkowań, widzenia rzeczywistości – użyjmy określenia Mickiewicza – „w proszku, w każdej gwiazd iskerce”.

³ Zob. na ten temat rozważania wstępne Paula de Mana, [w:] *Liryka i nowoczesność*. Przeł. A. Przybysławski, „Literatura na Świecie” Nr 10-11/1999, s. 146-169.

⁴ Termin ten przejęli M. Horkheimer i T. W. Adorno w pracy: *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, Warszawa 1994.

2. NOWOCZESNOŚĆ NORWIDA

Aktywność twórcza Norwida datuje się od lat czterdziestych XIX wieku, kiedy romantyczne próby reakcji na nowoczesność osiemnastowieczną (przed- i wczesnoromantyczną) już przebrzmiewały, natomiast wybrzmiewać zaczęła inna, późnoromantyczna czy wręcz poromantyczna świadomość wyczerpywania się paradygmatu epoki – jak ją określił poeta – „wielkoludów”⁵. Proces ten – jak wiadomo – przebiegał niejednolicie i w Niemczech objął przełom XVIII i XIX wieku, w innych krajach Europy, w tym we Francji, z którą Norwid był związany długotrwałym pobylem, ciągnął się po lata pięćdziesiąte⁶.

Istotę wczesnoromantycznej, a więc tej, którą Norwid zastał, nowoczesności można lapidarnie ująć za H. H. Remakiem, który określał romantyzm następująco:

Romantyzm jest próbą scalenia rozdartego uniwersum; jest bolesnym doświadczeniem dualizmu, a zarazem poszukiwaniem ratunku w organicznym monizmie; jest zderzeniem z chaosem, któremu towarzyszy woła włączenia go w kosmiczny ład; jest dążeniem do pojednania przeciwieństw, do syntezy przez antytezę⁷.

Z jednej strony mamy w tym ujęciu „rozdarte uniwersum”, „dualizm”, „chaos”, „przeciwieństwa”, z drugiej – potrzebę scalenia, dążenie do „monizmu”, „kosmicznego ładu”, pojednania przeciwieństw. Romantycy „odczarowanie” świata odbierają jako utratę dawnej jedności i podejmują rozpaczliwe próby jej przywrócenia. Dążą do odnalezienia takich kategorii, które zdjęłyby z człowieka odium rozpacz, bólu, osamotnienia i zagubienia, i które z góry – nie miejsce tu argumentowanie powodów – skazane były niepowodzenie.

Norwid we wczesnym okresie twórczości wpisywał się w ogólnoromantyczne tendencje określania sytuacji człowieka w świecie

⁵ Według określenia H. Friedricha: „odromantyzowany romantyzm”; zob. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. Przełożyła i opatrzyla wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 87.

⁶ Romantyzm bywa traktowany jako reakcja na tzw. radykalne oświecenie, co sytuuje go w specyficznej pozycji jako kontrpropozycję dla nowoczesności oświeceniowej; zob. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.

⁷ H. H. H. Remak, *Klucz do zachodnioeuropejskiego romantyzmu*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 199.

cie „odczarowanym” (tak na przykład można odczytywać jego pierwsze wiersze: *Samotność*, *Mój ostatni sonet*, także tzw. „czarna suita” czy *Epos-naszą*) i w próby przywrócenia łączności człowieka z utraconą transcendencją (np. dramaty *Krakus*, *Wanda*). Z pewnego punktu widzenia można tę twórczość określić jako melancholijną, zarówno w wymiarze kulturowym, jak i w aspekcie jego prywatności⁸. Tę melancholiczność, wynikającą z tęsknoty do świata idealnego (takiego np., jaki przedstawił w wierszu *Moja piosnka* II), wiązać należy z całą jego twórczością, by dostrzec trzy projekty „wywalczenia się” z jej obszaru: zwrot ku religijność, hermeneutykę temporalności i idealizację. Byłyby to zarazem trzy projekty Norwidowej nowoczesności postulowane i realizowane w jego twórczości opozycyjnie wobec radykalizmu oświeceniowemu oraz wobec „tradycyjnemu” rozumieniu romantyzmu.

Pamiętając o tym, że Norwid deklarował się jako artysta i człowiek pióra, podkreślić należy, iż twórczość artystyczna była dla niego podstawowym narzędziem urzeczywistniania tych trzech projektów; towarzyszyła temu świadomość „niewczesności”, a więc tego, że wytycza poeta drogi, którymi podążać będą dopiero następne pokolenia (np. zakończenie wiersza *Klaskaniem...*, projekt „przyszłej sztuki” w *Promethidionie*, „nowy budynek estetyki” w *Białych kwiatach*). „Niewczesność” ma także swój aspekt przeszły, oznacza nie tylko „za wcześnie”, ale także „za późno”, stąd Norwidowskie próby przywracania pewnych tradycji, które „wybrzmiały” i, z pozoru, przebrzmiały w poprzednich epokach. Budowały jednak nostalgicznie przywoływany przez Norwida świat „zaczarowany” i ich aktualizujące przywrócenie mogło, według poety, przywrócić łączność z zagubioną transcendencją. Lista tych nawiązań Norwida jest długa, rozpoczyna ją Biblia, kończą dokonania „wielkoludów”, których niejednokrotnie wpisywał poeta w ciągi wielkich tradycji (jak np. Mickiewicza i Słowackiego w nurt epopei chrześcijańskiej, którą znamionowała łączność człowieka z Bogiem i która była jednocześnie pożądana i zagubiona, a zatem w XIX wieku, szczególnie w drugiej połowie, już niemożliwa).

⁸ Zob. mój szkic *Melancholijny liryzm Norwida*, „Studia Norwidiana” 20-21 (2002-2003), s. 3-16.

3. POEZJA, POETA, AUTOR (MOCNE „JA” JAKO REAKCJA NA OSŁABIENIE SPOŁECZNEJ FUNKCJI POETY)

U źródeł myślenia Norwida o poezji leży na wskroś romantyczne przekonanie o tym, że poezja jest pierwotną formą ekspresji człowieka, jest swego rodzaju prążykiem, w którym dokonuje się w sposób doskonały akt „wygłosu”. To wokół osoby, która z jednej strony wyraża siebie, własne „ja” rozumiejące i odczuwające, z drugiej – podporządkowuje owo „ja” kategorii nadrzędnej, gwarantowi jakiegoś ładu i porządku, buduje Norwid swą hermeneutykę. Wobec pokartezjańskiego odczarowania świata, rozpadu mitu i nadania człowiekowi misji organizowania swej ziemskiej rzeczywistości w duchu ateizmu czy teizmu, a także przeciw różnorakim próbom zbudowania konkurencyjnych wobec tradycji chrześcijańskiej (bądź „podskórnych” w jej obszarze) ruchów iluminacyjno-reformatorskich Norwid starał się łączyć integrację „ja” (w sensie retorycznego „ja” mówiącego) z fideistycznym „ja” uzależnionym od ponadjednostkowych kategorii absolutnych.

W *Milczeniu* z 1882 roku przedstawił poeta koncepcję przemiany form autoekspresji ludzi na przestrzeni dziejów: od psalmicznego uczestniczenia w absolutcie, utraconego w wyniku upadku człowieka, po współczesny etap „pracy dziejów”, ukazany jako romansowo-powieściowy czas upadku. Ujął tę koncepcję w nawiązującą do myśli Giambattisty Vica figurę *ricorso*⁹; w ten sposób uobecnił się w jego poglądach romantyczny mit powrotu człowieka do punktu wyjścia, do utraconej jedności kosmosu, co wiąże Norwida z nowoczesnością ustanawiającą romantyzm, z myślą Goethego, Novalisa, Schellingów, Hegla i innych. Koncepcja ta, powiązana u Norwida z doktryną chrześcijańską (przede wszystkim poprzez nawiązanie do biblijnej opowieści o grzechu pierworodnym, o upadku pierwszych ludzi; np. wiersze: *Przeszłość*, *Socjalizm*, ironiczne *Kółko*), stanowi trwały element struktury myślowej autora *Vade-mecum* i poprzez swe „ideologiczne” umocowanie w tradycji biblijnej jest akceptacją fundujących romantyzm koncepcji i zarazem niejako „pozaromantycznym” idiolektyzmem poety. Wpisuje Norwida w romantyczny etos melancholii, a jednocześnie dystansuje go od niej poszukiwaniem sposobów na

⁹ Zob.: E. Feliksiak, *Norwidowski świat myśli, Norwid i Vico* oraz *Vico, Michelet, Norwid*, [w:] *też*, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001.

„wywalczenie się” z jej zagrożeń¹⁰. Sposobów tych szuka nie tyle w aktywności na płaszczyźnie doczesnego bytowania, ile w „spojrzeniu w górę” (np. nawiązująca do *Marii Malczewskiego Assunta*). Totalizacja liryki wiąże Norwida z koncepcją tego sposobu wyrażania jako nadrzędnej formy ekspresji chrześcijańskiej F. Schlegla¹¹, z tym że nie o bezpośredni genetyczny związek pomiędzy polskim poetą a niemieckim filozofem chodzi, ale o wspólnotę świadomości romantycznej jako reakcji na oświeceniową racjonalność świata. Norwid, wpisując się w romantyczne marzenie powrotu do pierwotnego świata mitu i jedności człowieka z absolutem, włącza w tę pierwotność obrazy prefiguracji chrześcijaństwa. Tak na przykład jest w *Krakusie* i w *Wandzie*, gdzie dzieje mityczne uzyskują status realności przez to, że antycypują przyszłość w jej soteriologicznym i zarazem tragicznym aspekcie¹². Tragizm Krakusa i Wandy należy odnosić do ofiary Chrystusa, podobnie jak współczesną martyrologię narodu polskiego (choć dystansuje się poeta od polskiego mesjanizmu narodowego, przede wszystkim Mickiewiczowskiego). Z tym że nie o konieczność cyklicznego powtarzania takich hekatomb poecie chodzi, wpływ czasu ma sprawić, by ofiary były zbędne, stąd jego teza o „unipotrzebnianiu męczeństwa”, a więc o niezaprzaszczaniu zdobyczy przeszłości (potraktowanej najczęściej przez niego figuralnie, np. w wierszu *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie...*).

Diagnoza o „odczarowaniu świata”, rozumianym jako przesunięcie aktywności w odniesieniu do zachodzących procesów ze Stwórcy na człowieka i o towarzyszącej temu procesowi reifikacji, to dla Norwida postulat przyjęcia ofiary i – według jego wszechobecnej niemal metafory – podążanie ze swoim krzyżem za Zbawicielem. Mityczność jest u niego realnością zarówno w sensie temporalnym – obecności przeszłości w teraźniejszości, jak i w sensie „prze-strzennym” – przenikania się tego, co mistyczne, z tym, co realne; odbicia tego, co święte, w tym, co wspólne, zwyczajne; związku

¹⁰ Zob. mój szkic: *Melancholijny liryzm Norwida*, op. cit.

¹¹ Pisał o tym E. Kasperski w książce: *Dyskursy romantyków. Norwid i inni*, Warszawa 2003, s. 53-54.

¹² Warto przywołać fragment ze wstępu do *Krakusa*: „Co do mnie, mniemam, iż tragedia jest to uwidomienie fatalności historycznej albo społecznej narodowi albo wiekowi jakowemu wyłącznej właściwej –” Cyt. za: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki, tom I-XI, Warszawa 1971-1976; tu: IV, 161.

wzniesłego z tym, co niskie (jak w metaforze mówiącej o tym, że „Bóg mieszka i na śmieciach”).

Miejsce współczesnego człowieka w świecie wyznacza zatem pierwotny upadek; człowiek otrzymał szansę na powrót do utraczonego stanu szczęścia, ale z tej szansy nie skorzystał. Historia jest dla Norwida procesem zrywów i nawrotów, wznoszenia się i upadku, postępu i cofania się. W prezentowany w utworach Norwida wizerunek negatywny człowieka współczesnego wpisuje poeta odrzucenie wszystkiego, co przekracza sferę materialną, co nie ma pragmatycznego wymiaru w codziennym bytowaniu, nie zapewnia doraźnego powodzenia (np. w noweli *Tajemnica lorda Singelworth*¹³). Odrzucając perspektywę transcendentną, człowiek współczesny zakreśla niewielką przestrzeń własnego bytowania, własne „kółko” (*Kółko*), w którego obszarze porusza się odwrócony od świata zewnętrznego. To nie tylko krytyka współczesnego zniżenia miary człowieka, lecz także prezentacja świata oddanego we władanie zachłannemu osobowemu „ja”, które dążąc do zapanowania nad wszystkim, chciałoby zbudować swój raj na ziemi. Nowoczesność kreuje „ja” oderwane od kategorii transcendentnych, wprzęgnięte w codzienność, podporządkowujące sobie świat, nad którym chciałoby panować i ustalać jego reguły. Stawia siebie w centrum, lekceważąc wszystko wokół, skazując się jednocześnie na udrękę zmagania z wszelkimi przeciwnościami, wobec których czuje się bezradne. Dlatego, aby udrękę tę oddalić, decyduje się na funkcjonowanie w kręgu własnej codzienności lub zamienia w mechaniczny rytuał odziedziczoną, ale już nierozumianą tradycję (obrazy formalnego skostnienia sakramentów czy zatracenie istoty postu w *Bransoletce*). „Ja” oddala od siebie nie tylko kategorie religijne, lecz także wszelkie podporządkowanie się ideałom życia społecznego, politycznego, narodowego czy rodzinnego. Także sztuka traci wymiar transcendentny i jawi się jako „cacka”, ozdobniki codzienności lub jako przedmiot zabiegów kupieckich (*Cacka, Ad leones!*). Norwid owo nowoczesne „ja” czyni negatywnym bohaterem swych utworów, włączając je w ironiczne konteksty oraz kontrastując z – wyjętymi najczęściej z tradycji – formami pozytywnego uobecniania się „ja”.

¹³ Zob. moją interpretację tej noweli: *O umyśle „zgodobliwym”*. „*Tajemnica lorda Singelworth*” Norwida, „*Studia Norwidiana*” 14 (1997), s. 106-112.

Twórczość Norwida stanowi, co po rewolucjach artystycznych romantyzmu oczywiste, formę autoekspresji. Jest to mówienie o świecie z punktu widzenia „ja”, budowanie przez poetę mocnego podmiotu; tego, który dostąpił poznania prawdy, został, jak w koncepcjach poety romantycznego, wybrany („Boży-palec zaświtał nade mną” z wiersza *Klaskaniem...*) i realizując swą misję, głosić chce tę prawdę w sposób autorytarny i stanowczy. Ale gwarancją jego mówienia jest nie tylko legitymizacja wybrania (ta przeniosłaby go w obszar mistyki), także autorytet wiedzy zdobytej wysiłkiem własnych lektur i przemyśleń; zagarnięcie całej tradycji i – jak to sam ujmował – świadectwo wielu wieków historii. Jednym z najczęściej występujących u niego sposobów argumentacji jest podpieranie własnych tez autorytetem poprzedników. „Użyci” jako autorytety, którym dane było dotrzeć do prawdy, stają się jej figurami, które poeta konwencjonalizuje jako swego rodzaju ikony i konsekwentnie wpisuje w nie także samego siebie¹⁴. W ten sposób podmiotowe „ja” jest już nie tylko głosem autoekspresji pojedynczego poety, jest mówieniem z perspektywy „wysokości dziejów” (*To rzecz ludzka...*), mówieniem, które zawłaszcza całą tradycję, by ją wygrać przeciwko zdegenerowanej współczesności, której sprzeniewierzenie się wartościom Norwid ilustruje niemal w całej swej twórczości (np. w *Vade-mecum: Ostatni despotyzm, Cacka, Nerwy, Larwa*; nowe: *Bransoletka, Cywilizacja*).

Mamy zatem w liryce Norwida do czynienia z kreacją „ja” dwuaspektowego, z autoekspresyjnego indywidualnego głosu wyłania się „ja” zobiektywizowane. W ten sposób w twórczości poety toczy się gra pomiędzy obiema kreacjami podmiotu, głos ukonkretnionego (często jako uczestnika przedstawionego świata) przekształca się w głos wygłaszający prawdę *ex cathedra*¹⁵.

Norwid zdaje sobie sprawę z tego, że w XIX wieku głos pisarza (a postrzegał pisarstwo jako zawód o wyjątkowej roli społecznej, który powinien być przez społeczeństwo doceniany również godziwym wynagrodzeniem) stopniowo słabnie i następuje przesunięcie jego funkcji: już nie pełni roli autorytetu (religijnego, moralnego,

¹⁴ Zob. mój szkic: „Lecz ty, lecz ja...”. *Gra sygnatur w „Fortepianie Szopena”*, [w:] S. Rzepczyński, *Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*, Słupsk 2004, s. 158-179.

¹⁵ Pisałem o tym w odniesieniu do nowelistyki Norwida w książce *Wokół nowel włoskich Norwida. Z zagadnień komunikacji literackiej*, Słupsk 1996.

przywódczego), zostaje natomiast zepchnięty do roli bądź kronikarza swego czasu, bądź dostarczyciela rozrywki; jego dzieła nie są wyrazem wartości, stają się towarem (*Ad leones!*). Mając świadomość osłabienia głosu artysty (szukmistrza), dąży do znalezienia sposobu przywrócenia jego mocy, dlatego uruchamia procedury figuralnej alegorezy, chcąc podbudować autorytet współczesnego pisarza ciągnącą się przez wieki wspólnotą wielkich postaci mówiących prawdę i zarazem ich konfliktu ze współczesnymi (np. *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie...*).

Na inny jeszcze sposób wzmacniania autoekspresyjnego „ja” zwrócił uwagę Michał Głowiński¹⁶ – chodzi o kategorię lirycznego „ty”, Norwidowskiej „drugiej osoby”, którą badacz wiązał z dialogicznym aspektem poezji Norwida, „poezji dyskusji nieustającej”. „Druga osoba” nie jest nikim określonym, nie jest skonkretyzowana, jest to bowiem albo oponent „ja” tekstowego, albo – jak twierdzi Głowiński – „druga rola poety”. W wierszach tego typu jest prezentowana nie tyle „gotowa” prawda, ile proces dochodzenia do niej. Swego rodzaju podwajanie siebie (a dodajmy, że można w odniesieniu do niektórych utworów mówić o zwielokrotnianiu siebie) buduje „ja” z pewnego punktu widzenia nieoczywiste; w konsekwencji jednak gra kategoriami osobowymi podbudowuje siłę perswazji „ja” autorskiego i tym dobitniej w retorycznym procesie wygłoszona zostaje prawda, uznana z punktu widzenia „ja” za niepodważalną. Nie bez znaczenia jest fakt – o czym pisze Głowiński – że kreowanie „drugiej osoby” w twórczości Norwida wiąże się z takimi formami, jak *exemplum* i przypowieść, jednakże poeta postępuje z tymi tradycyjnymi sposobami mówienia nietradycyjnie, nie oddziela bowiem *exemplum* od przypowieści i nie stosuje w zwrotach do adresata dydaktycznego pouczenia. Całość sytuacji komunikacyjnej poddana jest pod rozwagę odbiorcy, który śledząc proces dochodzenia do prawdy i rozważając moc przytoczonych argumentów, sam dokonać ma ich oceny i zbudować własną opinię. Jednak sposób istnienia racji prezentowanej przez „ja” jest na tyle silny, że można mówić o swego rodzaju „sterowaniu” procesem odbioru, przez co racja „ja” w sposób dyskretny jest narzucana odbiorcy; z tym

¹⁶ M. Głowiński, *Norwidowska druga osoba*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*. T. V: *Intertekstualność, Grotteska, Parabola*, Kraków 2000, s. 341-346.

że poprzedza to narzucenie sama prowokacja do podjęcia refleksji nad prezentowanym problemem.

Zauważmy więc, że formy ekspresji Norwidowego „ja” nie są, a na pewno nie są przede wszystkim, jak to przypisuje się nie zawsze słusznie romantynom, ekspresją emocji. Przedmiotem autoekspresji jest intelekt operujący pojęciami, które wyrażane są na sposób poetycko-retoryczny (jako Poezja i Wymowa – *Ogólniki*). Źródłem intelektualnej emocji jako czynnika poezjotwórczego, a więc źródłem poetyckiej wyobraźni jest odczucie dyskomfortu w związku z brakiem respektowania ważnych dla Norwida wartości, zarówno w aspekcie indywidualnym, jak i społecznym. Musiał zatem poeta znaleźć takie sposoby kreacji „ja”, które odrzuciłyby sentymentalną tkliwość i romantyczną burzę uczuć i które „reinkarnowałyby” formy znane z tradycji i wpisywałyby je w nowe konteksty, przystosowując do nowych potrzeb i nowej konsytuacji.

Wskazane wyżej sposoby „wzmacniania ja” można określić jako „kontekstualizację” podmiotu. Inicjuje tym samym Norwid zjawisko depersonifikacji podmiotu mówiącego¹⁷. Na pytanie: kto mówi? odpowiemy – rzecz jasna – „ja”. Ale jest to „ja” rozpisane na wiele ikonicznie przywołanych kategorii osobowych: bądź jako autorytety, w które „ja” Norwida się wpisuje, bądź jako „ja” rozszczepione w procesie dialogicznej demonstracji dochodzenia do prawdy. W ten sposób wewnętrztekstowe „ja” przechodzi w „nad-ja” tego, który podjął się poszukiwania prawdy i bądź taką prawdę znalazł, bądź przekonany o konieczności jej poszukiwania prowokuje do współmyślenia, którego chce być przewodnikiem. Jako ofiara przemian świata nowoczesnego, ofiara własnej „niewczesności”, kreuje arystokratyczne „ja” (co zarzucał mu Krasiński). Podstawą tego arystokratyzmu jest bycie innym zarówno w odniesieniu do sfery prywatnej osoby Norwida, jak i w odniesieniu do jego tekstowych kreacji i autokreacji.

Depersonalizacja podmiotu i jego kontekstualizacja – jak można zatem sądzić – w intencji Norwida miały być zabiegami wzmacniającymi siłę głosu podmiotu mówiącego. Wiemy jednak, że w społecznym odbiorze zabiegi te nie spełniły oczekiwań poety, je-

¹⁷ To jedna z najważniejszych cech poezji nowoczesnej wskazana przez H. Friedricha w jego rozważaniach poświęconych Baudelaire’owi; zob. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, op. cit., s. 58-61.

go głos odbierany był jako marginalne dziwactwo. Depersonalizacja i kontekstualizacja odsłoniły – w czasie aktywności twórczej Norwida – swą podwójność, obosieczność: to, co miało wzmocnić integralność mówiącego „ja” i uwyraźnić głoszone prawdy, w istocie okazały się kolejną „niewczesnością”. Dopiero przyszłość modernistyczna usankcjonowała nie tylko proponowane przez Norwida sposoby kreacji podmiotu, lecz także propozycje związane z przemianą poetyki¹⁸.

¹⁸ Już po napisaniu niniejszego szkicu miałem możliwość zapoznać się z książką Wiesława Rzońcy *Norwid a romantyzm polski* (Warszawa 2005), w której badacz opisuje niektóre problemy poetyki Norwida, podkreślając jej premodernistyczny charakter.