

# Ewangelina Skalińska

---

## O tym, na co "formuł stylu nie ma" Norwid i doświadczenie świętości

---

Colloquia Litteraria 2/15, 57-71

---

2013

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EWANGELINA SKALIŃSKA

## O TYM, NA CO „FORMUŁ STYLU NIE MA”. NORWID I DOŚWIADCZENIE ŚWIĘTOŚCI

Cyprian Norwid, poeta urodzony pod koniec roku 1821, czyli na chwilę przed oficjalnym rozpoczęciem polskiego romantyzmu, był chyba ostatnim polskim poetą romantycznym, świadomym współtwórcą i kontynuatorem polskiej tradycji romantycznej. Na tle potocznie rozumianej matrycy literatury polskiej pierwszej połowy XIX wieku, postać Norwida zdecydowanie się wyróżnia. Jest on jej świadomym kontynuatorem i zarazem reformatorem. Sporo u niego wątków wyraźnie odrzucających pewne „kanony” zachowań epoki, jak choćby wczesno-romantyczne bunty prometejskie, postawy byroniczne czy rdzennie polskie pomysły mesjanistyczne. Zresztą miejsce autora *Assunty* na tym tle wydaje się już dobrze opisane. Ale w tym opisie widać też pewien brak. Wszak stwierdzenie o przynależności Norwida do formacji romantycznej narzuca szereg pytań i wątpliwości, w tym – szczególnie frapujące dla mnie pytanie o postawę, jaką przyjmuje poeta wobec rzeczywistości religijnej i mistycznej. Wiadomo przecież, że romantyzm polski opływa w nadmiar rozmaitych wizji mistycznych (bądź pragnących za takie uchodzić). Wystarczy wspomnieć Mickiewicza, Słowackiego czy też nieco kuriozalną postać Towiańskiego. A jak na tym tle wypada Norwid? Literatura przedmiotu zgrabnie i skrętnie usiłuje tego problemu unikać. Mówi jedynie o Norwida religijności, o jego katolicyzmie, o ortodoksji poety. A skoro katolik i to ortodoksyjny, a w dodatku nieświęty, to mistykiem być nie może. Chyba tak?

Ale... Takim „ale” w przypadku Norwida jest szereg tekstów niemieszczących się ani w przestrzeni doczesnej wyobraźni romantycznej, ani też nie aspirujących do miana zapisu doświadczenia mistycznego. Takie właśnie są *Czarne i Białe kwiaty*, takie są niektóre liryki (np. *Krzyż i dziecko* czy *Do zeszej*), taka jest *Cywilizacja* i jeszcze parę innych tekstów poety. Jeśli uznajemy szczególne znaczenie tych utworów, a jednocześnie brak nam wyraźnych podstaw do mówienia w ich kontekście o mistycyzmie w pismach poety, to czy należy odłożyć refleksję nad nimi na bok czy też warto raczej poszukać innych, pośrednich sposobów mówienia o *sacrum* w dziele literackim, niekoniecznie łączących się z problematyką mistycyzmu. Taką ścieżkę pośrednią można znaleźć w religioznawczych rozważaniach Rudolfa Otto, który wyraźnie odróżnia doświadczenie mistyczne (i próby jego zapisu) od *intuitus mysticus*, czyli takiego sposobu spojrzenia na rzeczywistość, w którym otwiera się ogłąd na coś „całkiem innego”<sup>1</sup>. Wydaje się, że z taką właśnie „intuicją mistyczną” mamy do czynienia również w przypadku twórczości Norwida.

\*

Słowo, które pieśniami opiewałem – za które kuglarzem,  
nieukiem i wariatem jestem

(*Jasność i ciemność*)

Na rok 1850, zgodnie z deklaracją samego poety, należy datować ostateczny rozbrat Cypriana Norwida z polską szkołą romantyczną w ogóle, a z Zygmuntem Krasieńskim i Augustem Cieszkowskim w szczególności. W tym właśnie roku powstaje dokumentująca ten rozbrat „autoapologia Norwida”, nosząca wymowny tytuł: *Jasność i ciemność. Do A. C. i do Z. K., których prawdzie kocham i szanuję, i poważam*. Historia powstania tego tekstu rozciąga się na kilka

<sup>1</sup> Zob. Rudolf Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. Bogdan Kupis, Warszawa 1999.

lat, spędzonych przez Norwida na emigracji, od chwili wyjazdu z Królestwa Polskiego w roku 1842. Norwid opuszcza paskiewiczowską Warszawę jako najlepszy może, a w każdym razie najbardziej popularny młody poeta trzeciego pokolenia romantyków. Sława literacka ciągnie się za nim w trakcie kilku pierwszych lat podróży po Europie i w jej blasku zostaje przedstawiony najpierw romantycznej *femme fatale* – Marii Kalergis, a później, nieco bardziej krytycznym wobec młodej szkoły poetów – Zygmuntowi Krasińskiemu i Augustowi Cieszkowskiemu. Autor *Nie-boskiej* tak opisuje pierwsze spotkanie z Norwidem w liście do Delfiny Potockiej z 8 stycznia 1848 roku:

Na Sistina przez korytarze i schody labiryntowe dostałem się do Norwida. Zapukałem. Drzwi się otwały. Szeroka jakby pracownia. Lampa zasłonięta, gdyby iskra konająca jedna wśród ciemności. Kilka ram. Płótno jedno wielkie. Dwie gipsowe głowy, a w tym zmierzchu człowiek młody, pół-Słowackiego, pół-Jerzego [Jerzego Lubomirskiego – E.S.], ni to, ni owo, ale z obu coś, bo i fantazji ogrom – i tkliwości. Nerwowa natura, zagmatwana, siebie sama niedokładnie pojmująca, ale prześliczna, nie tytańska, ale prześliczna! Ogień w alabastrowym naczyniu – sto luciołek skupionych razem na duszę jedną. Choroba, nęcza, a wszystko to w tęczy! Uprzejmość, grzeczność, wdzięczność i wdzięk, meble niedemokratyczne, woń jakaś arystokratyczna!<sup>2</sup>

Zaciekawienie i niemal zachwyty przebijają przez ten list Krasińskiego. Młodzieniec w tak entuzjastyczny sposób przedstawiony Delfinie musiał być osobnikiem naprawdę nieprzeciętnym. Na kilka drobiazgów tego epistolograficznego anonsu warto zwrócić bacniejszą uwagę. Po pierwsze – miejsce. Krasiński prezentuje w tym liście przecież nie tylko Norwida, ale też, jak miał w zwyczaju ten mistrz auto-kreacji – siebie. Odkrywca tego „ognia w alabastrowym naczyniu” musiał przemierzyć niemal labirynt, żeby dostać się do tajemniczej, ciemnej „niby-pracowni”, w której ukrywał się dotychczas prześliczny młody poeta, na dodatek – sam siebie niedokładnie pojmujący. Jakież

---

<sup>2</sup> Zygmunt Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. i wstępem poprzedził Zbigniew Sudolski, t. 3., Warszawa 1975, s. 574–575.

zadanie staje się udziałem szczęśliwego „odkrywcy” ukrytego skarbu? Naturalnie, tylko jedno – jego oszlifowanie. Na taką właśnie „jubilerską” modłę przez kilka następnych lat hrabia-poeta będzie usiłował kształtować swoją relację z nowym podopiecznym, kimś – kto może miał w jego wyobraźni stanąć obok Henryka Reeve’a. Norwid jednak, jak może się wydawać, nie potrafił i chyba nie chciał oglądać siebie w roli szczęśliwego pupila emigracyjnej arystokracji<sup>3</sup>. Zbyt wiele było w nim ducha demokratycznego (mimo tych „arystokratycznych mebli”) i zbyt wiele wymagał on od pokolenia mistrzów. Nie miejsce tu, by szczegółowo przedstawiać dramatyczny przebieg znajomości obu poetów i sekundującego im filozofa – wystarczy stwierdzić, że w roku 1850 ich drogi zdecydowanie się rozeszły, a postać „pół-Słowackiego, pół-Jerzego” była odtąd przedstawiana w listach Krasińskiego w sposób nader odmienny i na pewno niezachęcający, by tego niedoszłego protegowanego czytać, drukować lub wspierać finansowo. (A warto pamiętać o potężnym wpływie, jaki wywierały epistolarne opinie Krasińskiego na tzw. opinię publiczną). Ważne dla nas jest teraz jedynie to, że obaj czytelnicy Norwida, ukrywający się w dedykacji jego tekstu pod inicjałami A. C. i Z. K., zarzucali mu ciemność myśli, brak jasności wypowiedzenia, przesadne zagęszczenie formy artystycznej (dziś powiedzielibyśmy raczej – barokowość) i... pychę. Tak właśnie zostały przez obu panów odczytane przede wszystkim wcześniejszy *Zwolon*

<sup>3</sup> Widać to wyraźnie choćby w jego późniejszym (z 1859 roku) liście do Teofila Lenartowicza: „Mniemam, i kiedy był u mnie parę miesięcy temu Zygmunt Krasiński, mówiłem mu, iż mniemam, że każdy, kto serio kilkanaście kroków w życie polskie postawi, znajdzie się w takiej samej samotności. I kiedy wyrzucał mi, iż «kochano Cię, wszyscy kochali Cię wielką miłością, a Ty to wszystko odsunąłś» – powiedziałem mu: «Nieprawda... nie wiesz, albo zapominasz w tej chwili, co jest miłość i przyjaźń. Nieprawda – żyłem innym życiem, życiem, które wywoływa te oznaki – i tak żyć może osiemnastoletni chłopiec – i nazywa się to: być miłym chłopcem».

I dodałem mu: «Jutro, jeśli chcesz, to Ci potrafię taką sztukę – jutro toż samo zagram i wywołam, ale widzisz, kiedy się jest miłym chłopcem, to to wolno – kiedy zaś człowiek tak żyje, to on już nie jest miły chłopcem, ale płaski-człowiek!»”. Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. VIII: *Listy 1839–1861*, Warszawa 1971, s. 372. Dalej, w przypadku cytatów z Norwida, bezpośrednio pod testem podaję numer tomu (cyfra rzymska) i strony (arabska). Za wskazanie mi tego kontekstu epistolarnego dziękuję p. Janowi Falkowskiemu.

i późniejsze, pisane w dobie najostrożniejszych z nimi konfrontacji ideowo-estetycznych *Promethidion* i *Salem*.

Ten wstęp biograficzny służy właściwie jednemu tylko celowi – zaakcentowaniu tego, w jakiej atmosferze towarzysko-krytycznej powstawały jedne z najciekawszych i najtrudniejszych do interpretacji utworów Norwida – *Jasność i ciemność* oraz przedziwny dyptyk: *Czarne i Białe kwiaty*.

Tym, co w pierwszej kolejności zwraca w nich uwagę czytelnika, jest forma. Forma trudna, niejasna, ale – trudna i niejasna z założenia,

Bo unikać-ciemności-wysłowienia jest toż samo, co szukać jej.

† Światłość (bowiem) w ciemnościach świeci, a ciemności jej nie ogarnęły. †

I każda inna światłość nie jest z tej światłości – ale z tej, której koniec – która się pożera sama sobą – która się potępia sama sobą, co dzień, co gazeta, co cytacja... Aż się zniszczy i poźrze.

A wtedy Słowo wstanie te, którego wszyscy pragną, chcą – Słowo, które pieśniami opiewałem – za które kuglarzem, nieukiem i wariatem jestem.

(*Jasność i ciemność*, VI, 599)

Tak wyraźna i nieco dramatyczna w swojej wymowie deklaracja autorska nakreśla istotny horyzont interpretacyjny, lokujący to niezrozumiałe dla starszych romantyków zamięłowanie Norwida do ciemności wysłowienia w perspektywie sakralnej. Wszak rzeczywistość niemal w żadnym ze swoich wymiarów nie jest jasna i klarowna. Tego uczy epistemologia biblijna (*vide* niejasne widzenie św. Pawła, 1 Kor 13, 12), tego też nauczył się Norwid bezpośrednio od „romantycznych wielkoludów”. A skoro poeta ma być świadkiem prawdy i nauczycielem, skoro – według jego własnych deklaracji – sztuka jest „najwyższym z rzemiosł apostoła” (*Promethidion*), to światłość sztuczna i udawana stwarza jedynie iluzję, nędzny odbłask rzeczywistości, za który to Platon pragnął wypędzić poetów z idealnego państwa.

\*

Kto nazbyt odkrył, pewno gdzieś z a s ł o n i !...  
Trybuna swoje podnóże ma w mroku

(*Assunta*)

Z tego właśnie sposobu myślenia i pisania o rzeczywistości wywodzi się niezwykła, trudna do precyzyjnego określenia poetyka parę lat późniejszych *Czarnych* i *Białych kwiatów*. Utworów, powstających w okresie nasilonego rozbratu poety z całą czytającą publicznością, w trakcie przeżywania największego zawodu miłosnego i próby ucieczki przed pogmatwanym, nieudanym życiem do Ameryki.

Jednak poza podstawową zasadą poetyckiego kształtowania tych tekstów, jaką jest maksymalna wierność wobec prawdy, pojawia się w nich element dodatkowy. No bo jeśli rzeczywistość sama w sobie jest nieskończenie trudna do opisania (wszak pisał gdzie indziej Norwid: „Jesteśmy w każdym zmyśle i rozmyśle naszym otoczeni kryształem przezroczystym, ale u-obłądniającym poglądy nasze”), to jak właściwie opisać jej fragmenty szczególne, wyraźne przebliski rzeczywistości, wyłaniające się na moment spoza kryształu zniekształcającego nasze widzenie. I jak je właściwie nazwać? Właśnie wokół tej problematyki zostały skupione Norwidowe *Kwiaty*, dyptyk, którego „czarna” część opowiada o spotkaniach z osobami, „które już w niewidoczny świat odeszły”, a „biała”... Tu sprawa nieco się komplikuje. Pierwszy obrazek opowiada o „zasłyszanej na szarym Mazowszu” piosence ludowej. Drugi – o tym, jak to poecie udało się przez przypadek uniknąć lawiny na ścieżce górskiej. Kolejne m.in. – o śmierci pewnego włoskiego ministra i inscenizacji *Makbeta*, o rozmowie na temat ruin Forum Romanum, o niedzieli i o nocy na statku, przemierzającym Atlantyk... Elementem niewątpliwie wspólnym dla obu tekstów jest szczególnie, niepowtarzalne doświadczenie rzeczywistości i próba utrwalenia tego chwilowego przeblisku prawdy. Cytowany już Rudolf Otto komentuje w *Świętości* ten mechanizm epifaniczny:

Takie dowody rzeczowe, takie przejawy świętości w wyczuwalnym samoobjawieniu nazywają się w języku religii „znakami”. Od czasu najbardziej prymitywnej religii za znak uchodziło zawsze to wszystko, co było w stanie wywołać w człowieku uczucie świętości, wzbudzić i doprowadzić do wybuchu te wszystkie elementy i okoliczności, o których była wyżej mowa: to, co straszne, to, co wzniosłe, to, co wszechmocne, to, co rzuca się w oczy i pociąga, oraz to, co szczególnie niezrozumiałe i tajemnicze i co staje się *portentum* i *miraculum*<sup>4</sup>.

A w jaki sposób usiłuje opisać swoje „epifanie” Norwid? Gdzie szuka ten „poeta wieku przemysłowego” odpowiedniej formuły na „samoobjawienie w znakach”? Metaforyczną formułę gatunkową podpowiada mu rzeczywistość XIX-wieczna. *Czarne kwiaty* niczym współczesny poecie dagerotyp mają stać się obrazem, ikoną słowną spotkań z przestrzenią sacrum:

Ile razy przypominam sobie ostatnie rozmowy z osobami, co już w niewidzialny świat odeszły, zmarłszy tu, tyle razy nie wiem, jak pominąć to, co ze zbioru razem wspomnień tych samo czasem zdaje się określać, i dlatego właśnie w d a g u e r o t y p raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić [...].

(VI, 177)

Formalną uwerturę *Czarnych kwiatów* uzupełniają deklaracje literackie *Białych*:

Jakoż – słysząc dopiero natury c i c h o ś c i rozmaitych, przychodzi się potem do usłyszenia dramy i głębokości wyrazów bezmyślnych, bezkolorowych, b i a ł y c h (że tak je nazwę), i to zda się być wątkiem wszelkiego dramatyzowania prawdziwego.

(VI, 191)

W przypadku obu części dyptyku autor już na wstępie informuje czytelnika, że będzie tu mowa o szczególnych („białych”, „cichych”) fragmentach rzeczywistości, wyjętych spod ogólnego prawa pędu,

---

<sup>4</sup> Rudolf Otto, dz. cyt., s. 165.



zmiany i wielosłowa. Fragmentach tak szczególnych, że nie sposób ich utrwalić inaczej niż za pomocą „fotografii słownej” – formy maksymalnie przezroczystej, nawiązującej dyskretnie do ewangelicznego wzorca gatunkowego, mającego na celu dawanie świadectwa, będącego jedynie znakiem innej, duchowej rzeczywistości<sup>5</sup>.

Warto jednak rozpocząć lekturę chronologicznie. Temat *Czarnych kwiatów* został określony przez Norwida dopiero po przedstawieniu pierwszej fotografii słownej, kreślącej w dwóch odślonach stopniowe konanie Stefana Witwickiego. W „obrazach” kolejnych pojawiają się: Fryderyk Chopin, Juliusz Słowacki, Paul Delaroche oraz bezimienna Irlandka i Adam Mickiewicz. Portret ostatniej z tych postaci wydaje mi się najciekawszy. Obaj poeci spotykają się tu już pod koniec życia „wieszczka narodowego”, w okresie niezwyklego wyciszenia jego aktywności pisarskiej i politycznej. W 1852 roku, kiedy Mickiewicz obejmuje posiadłość w Bibliotece Arsenau, ma on już dawno za sobą ostatni wydrukowany utwór, karierę akademicką w Lozannie i College de France, udział w Kole Sprawy Bożej Towiańskiego i rozpaczliwe próby stworzenia legionu polskiego we Włoszech. Ma też za sobą – o czym Norwid najpewniej nie wiedział – m.in. „wiersz- płacz”, czyli liryk *Polaty się lzy me czyste, rzęsisie* według określenia Przybosa. Z takim właśnie Adamem Mickiewiczem odbywa Norwid dwukrotne, dość długie rozmowy. Rozmowy przedśmiertne, a więc szczególnie ważne. Co z nich zostaje czytelnikowi przekazane? Chyba niewiele więcej niż potrafiły on dostrzec na klasycznej fotografii: wygląd Mickiewicza, wystrój jego pokoju i całej kamienicy, wyraz oczu poety... Historycy literatury zapewne wiele daliby za to, żeby poznać przynajmniej część sądów wypowiedzianych wówczas przez obu rozmówców. Dla Norwida jednak znacznie ważniejsze od przekazania słów Mickiewicza była próba oddania klimatu owych chwil i słów naprawdę znaczących albo jeszcze inaczej – znaczących więcej niż tylko wypowiedziane świadomie sądy:

---

<sup>5</sup> W tym momencie abstrahuję, naturalnie, od religijnego znaczenia Ewangelii jako tekstu objawionego, współtworzonego przez Ducha Świętego. Chodzi mi jedynie o ich aspekt najbardziej formalny, pragmatyczny.

Wesoło spojrzął na mnie [Mickiewicz – E. S.] i uściśnął, i rozmawiałem z nim do zachodu słońca, bo pamiętam, że czerwono zrobiło się w oknie, kiedy myślałem odejść.

(VI, 184)

A z drugiego spotkania poetów ocalało tylko zdawkowe sprawozdanie i słowo pożegnania:

Mówił mi o śmierci żony, szczegółowo, bardzo pogodnie, małe zboczenie robiąc: że nieświadomość p r a w d y tylko daje przerażenie zgonu i rzeczy śmierci dotyczących... aż kiedy przy jednej z ulic ja miałem inaczej obrócić drogę, a on gdzie indziej iść, ścisnął mię za rękę i mocnym głosem rzekł mi: „No... *adieu!*”

Że nigdy ani po francusku, ani tym tonem nie żegnał mię był, a tyle-ć razy rozchodziliśmy się, przeszedłem potem niedługo na drugi koniec miasta i, na schody do siebie wstępując, słyszałem jeszcze to słowo: „...*Adieu!*”

(VI, 185)

Na czym więc w tak specyficznej (żeby nie powiedzieć: dziwacznej) relacji miałyby polegać owo eksponowane przez Norwida „świadczenie prawdzie”? Na tym, że Mickiewicz (jak wspominał Norwid w innym fragmencie *Kwiatów*) w ostatnich latach życia chodził ubrany w prowincjonalną kapotę? Czy na tym, że (o, zgrozo!) pogodnie mówił o niedawnej śmierci chorej psychicznie żony? Na tym, że po wielu latach mieszkania we Francji użył raz miejscowej formuły pożegnalnej? Jeśli będziemy korzystali z powszechnego klucza interpretacyjnego do lektury tych szczególnych nekrologów, to najpewniej miniemy się zupełnie z intencją autorską, towarzyszącą ich powstaniu. A więc, jeśli nie należy ich czytać tradycyjnie, to – jak? Pewna podpowiedź zawarta jest, może, w przywoływanych już rozważaniach Rudolfa Otto o intuicyjnym postrzeganiu świata w chwilach doświadczania świętości. Twierdzi badacz, że

Przecież tam, gdzie nie ma miejsca na przymus ze strony dowodu, na pomieszanie z metodą logiki czy prawa, gdzie wolność w poznaniu i wewnętrznym uznaniu czegoś pochodzi z jak najbardziej swobodnego odru-

chu wewnętrznej głębi bez jakiegokolwiek teorii i jakiegokolwiek pojęcia, tam człowiek spostrzega rządzącą świętość we własnych albo cudzych zdarzeniach, w naturze albo w historii<sup>6</sup>.

Z podobnym doświadczeniem świętości (oczywiście – nie tyle samego Mickiewicza, co raczej stworzonej rzeczywistości, będącej obrazem swojego Stwórcy) mamy do czynienia, chyba, i w tym przypadku. Z punktu widzenia narratora *Czarnych kwiatów* naprawdę istotne staje się nie to, co Mickiewicz świadomie i z rozmysłem mówił do swojego gościa, ile raczej jego sposób mówienia, akompaniująca mu gra barw zachodzącego słońca i pewne szczególne, nienazywalne uczucie, które wszystkie te elementy raz dostrzeżone wzbudziły w samym Norwidzie.

Zupełnie analogicznie, czyli na zasadzie połączenia tła, obrazu i dźwięku zostały skomponowane *Białe kwiaty*. Pozornie błahe historyjki podróżne stają się tu parabolą, rodzajem przypowieści, uwidaczniającym Prawdę. Bo jak pisał Norwid w późniejszym *Milczeniu*:

Pochopnie [...] mówi się, że „parabola nie dowodzi niczego...” Jużci tak jest, bo paraboli zadaniem nie jest dowieść, ale u-o-c-z-y-w-i-s-t-n-i-ć – jedna zatem parabola o-c-z-y-w-i-s-t-n-i, lecz wszystkie razem uważane parabole nie tylko że d-o-w-o-d-z-ą, ale dowodzą one tak bardzo ogromnej rzeczy, iż strach święty bierze pomyśleć o tym!... Dowodzą one albowiem analogijnego stosunku pomiędzy prawami rozwoju rzeczy świata tego a prawami rozwoju ducha...

(VI, 236)

W drugim z kolei fragmencie *Białych kwiatów* staje się Norwid świadkiem niezwykłego przedstawienia. Jego tłem jest przerobiona na operę sztuka teatralna – Szekspirowski *Makbet*, a właściwym dramatem – śmierć włoskiego ministra, Pellegrina Rossiego, zamordowanego sztyletem przez jego politycznego przeciwnika:

W miarę jednak jak opera przez treść swą w dramę i tragedię przechodzić z czasem zaczynała, pusta łoża ministra Rossi [...] ciemnopurpurowe, aksamitne wnętrza swoje ku światłu, jak wielka rana, odmykając,

<sup>6</sup> Rudolf Otto, dz. cyt., s. 167.

uprzedziła wrażeniem magiczną oną Shakespeare'owskiej tragedii chwilę, kiedy cień zasztyletowanego Banka na pustym krześle przy uczcie teatralnej zasiadać ma...

I poczęło się grać pomiędzy publicznością a sceną to, co Shakespeare w *Hamlecie* obmyślił był, aby zagrać tragedię na dworze, scenę na scenie dając...

(VI, 194–195)

Zderzenie sztuki i rzeczywistości. Ktoś, kto do tego zderzenia doprowadził i drugi ktoś, kto je dostrzegł. Właściwie nie tylko drugi, bo doświadczenie widzenia stało się tu powszechne. Widzenie Obecności, widzenie celowości, widzenie u-naoczniające analogię. Rzeczywistość jawi się tutaj jako ikona samej siebie. Świat zostaje zwielokrotniony w obrazie słownym, „obrazie ikonicznym” (lustrzanym), obrazie będącym obrazem samego siebie.

Tego rodzaju ikoniczne postrzeganie rzeczywistości ma naturalnie dość długą tradycję. Na jego pośrednie połączenie z wynalazkiem fotografii zwraca uwagę na przykład Mario Praz, pisząc o XIX-wiecznej strukturze fotoskopowej, występującej w malarstwie i literaturze. W tym jednak miejscu znacznie ważniejsza wydaje mi się analogia wobec mocno oddalonej od Norwida w czasie i przestrzeni prawosławnej sztuki sakralnej. Ks. Henryk Paprocki tak przedstawia znaczenie ikony w kontekście twórczości Jerzego Nowosielskiego:

Świat staje się jednością, człowiek jest jego cząstką. Sztuka ukazuje rzeczywistość świata przemienionego, czyli wybiega w przyszłość. Ale punkt dojścia jest zarazem punktem wyjściowym. Jak w przeżyciu liturgicznym, wszystkie granice zostają zlikwidowane – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość są tym samym, „czasu już więcej nie będzie”. Czas i przestrzeń są święte. Termin „świętość” ma charakter ontologiczny, a nie moralny. „Święte” przeciwstawia się temu, co określamy jako „profanum” i jest wtargnięciem czegoś zupełnie innego w rzeczywistość empiryczną. [...] Ikona nie jest bytem samym w sobie, ikona prowadzi ku bytom samym w sobie<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Ks. Henryk Paprocki, *Między słowem i obrazem. Wprowadzenie*, w: Jerzy Nowosielski, *Inność prawosławia*, Białystok 1998, s. 9–10.

Pisanie ikony wymaga jednak szczególnych predyspozycji duchowych. W tradycji prawosławnej przyszły twórca ikony przed rozpoczęciem pracy musi przejść proces modlitewnego oczyszczenia, żeby uzyskać zdolność prawdziwego widzenia. Ta postawa, choć może mniej znormalizowana, była bliska także Norwidowi. Wszak pisał on, że „sztuka jest mniej lub bardziej dojrzałym w i d z e n i e m , w miarę jak sztukmistrz jest mniej lub więcej dojrzałym Chrześcijaninem” (VIII, 180). A najdoskonalsze widzenie? Mistyczną relację między obrazem i słowem próbował ująć w języku poetyckim Jan Paweł II:

Słowo – odwieczne widzenie i odwieczne wypowiedzenie.  
 Ten, który stwarzał, widział – widział, „że było dobre”,  
 widział widzeniem różnym od naszego,  
 On – pierwszy Widzący –  
 Widział, odnajdywał we wszystkim jakiś ślad swej Istoty, swej pełni –  
 Widział: *Omnia nuda et aperta sunt ante oculis Eius* –<sup>8</sup>

Norwid, jak zastrzegłam już na początku, nie deklarował aspiracji do takiego pełnego widzenia. Doskonale zadawał sobie sprawę z ograniczoności własnego postrzegania świata i właśnie dzięki temu potrafił czasem dostrzec więcej. Kolejnym – tym razem lirycznym – owocem jego „intuicji mistycznej” jest wiersz *Krzyż i dziecko*.

Podobnie jak inne przywoływane tu utwory Norwida, cechą wyróżniającą ten tekst jest szczególne widzenie rzeczywistości, polegające na jednym z podstawowych aspektów fideistycznej „optyki” poety: traktowanie figury krzyża jako podstawowego elementu architektonicznego świata. Zresztą to odkrycie poetyckie zostało przez Norwida po raz pierwszy wyeksplikowane właśnie na przełomie lat 40. i 50., w okresie starć ideowych z Krasińskim i Cieszkowskim. W *Promethidionie* czytamy, że

Chryśc i a n i z m [doszedł do pojęcia sztuki – E.S.] – przez przecięcie linii z i e m s k i e j , horyzontalnej, i linii nadziemskiej, p r o s t o p a -

<sup>8</sup> Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, Kraków 2003, s. 15.

d ł e j – z n i e b a p a d ł e j – czyli przez znalezienie ś r o d k a +, to jest przez tajemnicę krzyża (ś r o d e k po polsku znaczy zarazem s p o s ó b).  
(III, 464)

Taki właśnie obraz krzyża pojawia się w wierszu *Krzyż i dziecko*:

1  
– Ojczy mój! twa łódź  
Wprost na most płynie –  
Masz uderzyć!... wróć...  
Lub wszystko zginie.

2  
Patrz! jaki tam krzyż,  
Krzyż niebezpieczny –  
Masz się niesie w z-wyż,  
Most mu poprzeczny –

3  
– Synku! trwogi zbądź:  
To znak-zbawienia;  
Płynmy! bądź co bądź –  
Patrz, jak? się zmienia...

\*  
Oto – wszere i w z-wyż  
Wszystko – toż samo.

\*  
– Gdziez się podział k r z y ż ?

\*  
– Stał się nam b r a m ą .

(II, 95-96)

Przedstawiony tu dialog, oparty (jak się początkowo wydaje) na złudzeniu optycznym, doświadczonym przez dziecko, jest chyba najlepszą egzemplifikacją owych przeczuwanych przeze mnie „intuicji mistycznych” Norwida. Po raz kolejny potwierdzenie moich domysłów przynosi lektura *Świętości* Rudolfa Otta:

Z prawem natury i zależnością albo niezależnością od niego prawdziwy dar natury w ogóle nie ma nic do czynienia. W ogóle nie pyta o dojscie do skutku jakiegoś wydarzenia, czy to będzie zdarzenie, osoba czy rzecz, lecz pyta o jego znaczenie, a mianowicie o jego znaczenie jako znaku świętości<sup>9</sup>.

Tak samo w wierszu Norwida. Rzeczywiste czy tylko wymyślone przez dziecko niedopasowanie wysokości masztu i mostu, mogące doprowadzić do katastrofy, przestaje być istotne. Liczą się jedynie dostrzeżone przez nie „znaki”, sakralne podłoże rzeczywistości. I lęk, jaki wzbudza ich dostrzeżenie. I spokój doświadczonego przewodnika -ojca. U podłoża tej krótkiej formy lirycznej, będącej w istocie kolejną inkarnacją Nowidowej „paraboli”, tkwi mocne przekonanie, że krzyż – w żadnej ze swoich form – nie może być niczym innym poza „znakiem-zbawienia”.

A przedziwne, nieprzylegające już do żadnych znanych praw fizyki stwierdzenie: krzyż „stał się nam bramą”? Co się właściwie dzieje w zakończeniu tego wiersza? Jak należy odczytywać ową „bramę”? Jeśli metaforycznie, to sprawa wydaje się klarowna – dostrzeżone przez dziecko niebezpieczeństwo było nieprawdziwe, nie nastąpiła żadna katastrofa. A jeśli dosłownie? Jeśli skrzyżowanie masztu i mostu doprowadziło do katastrofy? Jakiego wymiaru nabiera ten liryk w przypadku takiej interpretacji? Nie wiadomo... W końcu – jak pisał sam Norwid:

W tej powszedniości, o! jakże tu wiele  
Mistycznych rzeczy i nieodgadnionych

(I, 255)

Norwid nie był mistykiem. Bardzo niewiele wiadomo nam dzisiaj również o jego lekturach mistycznych. Jednak doświadczenie „świętości świata” było – zdaje się – także jego udziałem. I choć twierdził poeta, że nie sposób znaleźć na nie odpowiednich „formuł stylu”,

<sup>9</sup> Rudolf Otto, dz. cyt., s. 167.

wydaje się, że można przynajmniej próbować ślady tego doświadczenia z tekstów Norwida wyczytać, spróbować je zrozumieć.

### Summary

#### **On these for which ‘the style formula isn’t there’ [‘formuła stylu nie ma’]. Norwid and the experience of sainthood**

The article is an attempt to decipher certain spiritual motifs in Cyprian Norwid’s writings. The attempt is based on Rudolf Otto’s religious studies considerations, and the analysis concerns fragments of the following pieces by the Polish poet: *Jasność i ciemność*, *Czarne kwiaty*, *Białe kwiaty* and the poem *Krzyż i dziecko*.