

Dariusz Seweryn

„Śpiąc z Epopeją” : O możliwościach badania wyobraźni erotycznej Norwida

Colloquia Litteraria 1/2/2/3, 21-40

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.

DARIUSZ SEWERYN

„ŚPIĄC Z EPOPEJĄ”. O MOŻLIWOŚCIACH BADANIA WYOBRAŹNI EROTYCZNEJ NORWIDA

Utrwalona w badawczej recepcji pozycja Norwida jako najbardziej „współczesnego” z wielkich romantyków opiera się zasadniczo na dyskursywnej warstwie jego pism. Mnóstwo miejsca poświęcono już zatem solennemu referowaniu poglądów Norwida na wszelakie szczegółowe kwestie moralne, filozoficzne, teologiczne, polityczne, społeczne, estetyczne; i chociaż rozwinęła się także refleksja nad cechami jego języka poetyckiego i grafii, a poszczególne teksty wciąż bywają przedmiotem kontrowersji i sporów interpretacyjnych, to zagadnienie wyobraźni poetyckiej Norwida zeszło na plan raczej daleki. Nawet tzw. liryka osobista autora *Vade-mecum* czytana jest chętnie jako moralistyczny dyskurs. Dużo trudniejszy do pomyślenia pozostaje natomiast Norwid jako poeta fantazmatyczny. Nie przeceniając tego aspektu w perspektywie całości Norwidowskiego dzieła, można się przecież pokusić i o tego rodzaju refleksję.

Liryka miłosna jest w twórczości Norwida reprezentowana w stopniu minimalnym. To rzecz dosyć znamienita, że wśród dwustu czterdziestu ośmiu pozycji, jakie liczy antologia w tomie *Biblioteki Romantycznej* poświęconym miłości romantycznej, nie ma ani jednego fragmentu zaczerpniętego z tekstów Norwida. Czyżby zatem temat ten zupełnie nie mieścił się w zakresie programowego sporu Norwida z pierwszym pokoleniem poetów romantycznych?

Już choćby uporczywość, z jaką Norwid powracał do sprawy braku w literaturze polskiej pełnych i dojrzałych kreacji kobiecych, a zwłaszcza wysoki stopień ironicznego nacechowania jego komentarzy na temat kobiet w twórczości Mickiewicza, pozwalają dostrzec w tego typu wypowiedziach oznakę trwałej intencji polemicznej.

Ponieważ ujęcie dyskursywne uważam za co najmniej jednostronne, muszę zaznaczyć jasno, że głównym przedmiotem mojego zainteresowania nie będą tu takie czy inne poglądy Norwida, ale raczej ta trudno uchwytna sfera wyobraźni, w której wyrażane przez Norwida poglądy mają swoje uwarunkowanie i z której czerpią środki wyrazu.

Chociaż erotyczny wymiar wyobraźni artystycznej Norwida nie wydaje się specjalnie rozległy i zróżnicowany, to przecież pojawiały się w literaturze przedmiotu głosy, które skłaniać by mogły do głębszego przemyślenia tej kwestii. Oto w książce Zygmunta Wasilewskiego z roku 1935 znajdujemy tezę tyleż inspirującą co trudną do ścisłego udowodnienia:

Jeśli nie ma kobiety, to utwór tak brzmi, jakby go Norwid czytał kobiecie. Jeśli nie ma erotyzmu, to postawa poety jest taka, jakby liczył, że odbiorcą jego i sędzią jest kobieta w salonie, pozostająca pod magią słów i dla akcentów męskich chętnie rezygnująca z pojmovania treści.¹

Obserwacja Wasilewskiego należy do rzędu tych, które jakkolwiek nie podlegają bezpośredniej weryfikacji w żaden metodologicznie określony sposób, to posiadają niezaprzeczalny walor hermeneutyczny. Tym bardziej warto przyjrzeć się temu, co w tekstach Norwida pozostaje bardziej uchwytnie, choć bynajmniej nie oczywiste.

Przede wszystkim zauważyć trzeba, że wzniosłe oświadczenia Norwida na temat roli kobiet w życiu społecznym miewają w sobie coś dwuznacznego. W rozprawce *Emancypacja kobiet* pisał:

[...] kobieta, będąc najwyższym węzłem pomiędzy samotnym Ja a publicznym My, stawa się pierwszą kapłanką naturalnie immolującą egoizm i dającą ugruntowanie zbiorowemu ciału społecznemu.²

(VI, 653)

Ukryta presupozycja przytoczonego sądu to założenie, że owo „samotne ja” to „ja” męskie – samoistne „ja” kobiece nie jest tu w ogóle brane pod uwagę. Kobieta zatem to nie autonomiczny

¹ Z. Wasilewski, *Norwid*, Warszawa 1935, s. 99.

² Cytaty z tekstów Norwida według edycji: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki, tom I-XI, Warszawa 1971-1976.

(mogący mieć, by tak rzec, swoje problemy) podmiot, lecz jedynie – mediatyzująca funkcja społeczna, czynnik pośredniczący w relacjach pomiędzy człowiekiem a społeczeństwem. Poza tym jest jak przyszłowiowa muzyka – łagodzi obyczaje. Równocześnie jednak głosi Norwid, że

Kobieta (naszym zdaniem) jest organizacją naturalnie wyższą od mężczyzny.

(tamże)

Owa „naturalna wyższość” niezbyt się jednak *per saldo* opłaca, bo – jak dalej rozwija swą myśl autor rozprawki –

[...] przeto wyższość, przyrodzoną będąc, jest naturalnym przewilejem i jest istotną naturalną arystokracją, a przeto wobec dobrobkowych męskich wyższości musi mieć ujemne – nie jej, ale z a l e t jej – strony. Nasze albowiem zalety mają zawsze swe strony ujemne.

(tamże)

W konsekwencji wyższość naturalna okazuje się niższością kulturową – do tego przytoczony wywód ostatecznie się sprowadza.

Jak już wspomniałem, śledzenie wyrażonych *explicite* poglądów Norwida nie jest tu celem samym dla siebie. Chciałbym jedynie zwrócić uwagę na dwie cechy prezentowanego w rozprawce ujęcia problemu: po pierwsze – na nieautonomiczną, jedynie pośredniczącą rolę społeczną kobiety; po drugie – na okoliczność, że podstawowe kategorie analityczne przywołanego dyskursu wyznacza opozycja wyższość – niższość.

Istnieje w tej twórczości zespół tekstów lirycznych, które można by nazwać wierszami salonowymi. Przewijają się wśród nich pewien motyw, dający się określić formułą: konwersacja o jednostronnym nacechowaniu erotycznym. Najbardziej chyba wyrazisty jest pod tym względem datowany na rok 1860 wiersz *Malarz z konieczności*, którego dialogowa struktura ukazuje zasadniczą rozbieżność perspektywy między parą lirycznych protagonistów, określanych zaimkami „ja” i „ona”. Mężczyzna ma bardzo precyzyjny plan przebiegu rozmowy:

Pani – mam mówić z nią o rytmie sił,

Które sprawują planet korowody.

Każde mi podać wina – abym pił,

Cukru i wody –

(I, 316)

„Mówić z nią” to jednak, jak się okazuje, formuła czysto grzecznościowa; w istocie mężczyzna zamierza mówić do niej. Co więcej, dysponuje on pełnym i drobiazgowym scenariuszem obejmującym również projekt scenografii:

I siądź – na ramię zarzuciwszy szal,
 Nieumiejętnie, jak nimfy szal kładą:
 Błękitną niechaj on harmonią fal
 Jak z skały spada kaskadą! –
 Firankę – sługa niech odrzuci z szyb,
 Księżyc potrzebny jest k’temu,
 Naczynie szklanne złotych pełne ryb
 Podamy jemu.

Niestety, słuchaczka najwyraźniej nie wykazuje skłonności do współpracy i nie ma ochoty na odgrywanie zaprojektowanej dla niej roli:

Owszem, lecz spiesz się, właśnie bowiem czas,
 Gdy fryzjer, Pinettim zwany,
 Przyjdzie – a za nim służebnice wraz
 Mnogie przyniosą falbany.

Mężczyzna podejmuje jeszcze jedną próbę opanowania sytuacji, proponując inny temat przemowy:

Pani – mam mówić z nią o głosce A,
 Ile przyniosła ludzkości?! –
 Wspomnę, co mądrość? a co znaczy Iza?
 Nadmienię też o miłości.

Także i na tę okazję mówca ma przygotowany projekt scenograficzny:

Siądźże – i włosy swe grzebieniem zbierz,
 Gdy ja – przylegnę na progu;
 I będę, jak do feodalnych wież,
 Śpiewał: nieznaney i Bogu.

Ale i ta propozycja nie spotyka się ze spodziewanym entuzjazmem:

Owszem – lecz śpiesz się, oto bowiem, kwiat
 Nie będąc na czas zrobiony,

Odmieniać muszę włosów tok i szat,
Wieczór mój! – prawie stracony!

Zamiast wyreżyserowanego monologu na tematy metafizyczno-moralne, mężczyzna musi się więc zadowolić wykonaniem ołówkowego szkicu „z natury”.

Wniosek, że motywacja konwersacyjnych zabiegów protagonisty ma zabarwienie erotyczne, opiera się na spostrzeżeniu, iż w przeciwnym razie mówca wpisywałby się w rolę guwernera, starającego się wyłożyć przewidzianą na dany dzień lekcję, a jego interlokutorka – przypominałaby roztargnioną i kapryśną uczennicę. Ponieważ tego rodzaju konkretyzacja wyglądałaby niedorzecznie, to wolno nam przyjąć, że starania mężczyzny motywowane są erotycznym zainteresowaniem osobą, do której się zwraca.

Ostro satyryczne nacechowanie wizerunku kobiety – kreowanej w stylu oświeceniowej „żony modnej” – nie oznacza jednak, że mężczyzna jest tu jednoznacznie „bohaterem pozytywnym”. Kusząca jest wprawdzie możliwość włączenia tego tekstu w nurt Norwidowskiej krytyki salonów z pozycji niezależnego moralisty, ale byłoby to działanie po linii najmniejszego oporu. Zwłaszcza, że liryczny bohater w swoich despotycznych reżysersko-scenograficznych zapędach też wydaje się postacią nieco podejrzaną. W myśl jego oczekiwań, słuchaczka ma się w pełni podporządkować zaleceniom, zastygając w stosownej do tematu pozie. Przewidziana dla niej – chociaż przez nią nie odegrana – rola to właściwie rola manekina, podczas gdy mówca rezerwuje dla siebie główną i właściwie jedyną rolę w całym spektaklu. Przy czym ostentacyjny estetyzm demonstrowany przez „reżysera” w doborze rekwizytów i póź wykazuje nieco kiczowate zabarwienie.

Wiersz niewątpliwie przedstawia sytuację gruntownego braku porozumienia między protagonistami, ale czy istotnie jest to jedna z odsłon rzeczywistego dramatu niezrozumianego artysty, będącego też z powołania rezonerem? Raczej nie – satyra wydaje się tu obosieczna. Jej ostrze dotyka zwłaszcza damy, ale i wizerunek niefortunnego amanta nie pozostaje wolny od satyrycznego zabarwienia. Liryczny bohater kieruje bowiem swój projekt pod zupełnie nieodpowiednim adresem, wykazując się błędnym rozeznaniem komunikacyjnej sytuacji. Jego estetyzujące marzycielstwo skontrastowane z prozaiczną, małostkową rzeczowością damy da-

je efekt nieco komiczny, a trudno byłoby dowieść, że to efekt przez Norwida niezamierzony. Tekst jako semantyczna całość w ostatecznym rachunku nacechowany jest autoironicznie.

Erudycyjny i poetycki zarazem wywód, potraktowany jako potencjalne narzędzie flirtu, zupełnie się nie sprawdza: uwodzicielski w zamierzeniu monolog, czy raczej monodram, okazuje się całkowitym fiaskiem wskutek braku elementarnej gotowości do współpracy ze strony damy, zaprzątniętej pilną potrzebą zmiany stroju i fryzury. Dowodzi to tyleż jej duchowego ubóstwa, co – jednak – naiwności mężczyzny, który wreszcie uświadamia sobie daremność swych popisów i zmienia tonację na równie obojętną.

Podkreślmy tu jeszcze dwie okoliczności: po pierwsze, wiersz ten, mimo całego humorystyczno-ironicznego zabarwienia, ukazuje sytuację odtrącenia mężczyzny przez zajmującą go damę; po drugie, rozmowa z kobietą jawi się tu jako przemowa do kobiety.

Autokomentarzem do *Malarza z konieczności* może być passus z listu Norwida do Cieszkowskiego:

Bo ze społeczeństwem łączność przez kobietę jest (jak wiesz), a kobietę każdą znudzę w czterech godzinach: ja uważając za słuszne, iż banalne rzeczy rozpowiada – ona za niesłuszne, iż nie rozpowiadam ich.

(listopad 1850, VIII, 111)

Wychodząc od tego przykładu, pozwalam sobie na sformułowanie tezy ogólnej: charakterystyczną cechą wyobraźni literackiej Norwida jest ewokacja sytuacji poniżenia, doznawanego w kontekście erotycznym; z czynnikiem tym wiążą się słowne gesty literackiego bohatera stanowiące realizację odpowiednich strategii kompensacyjnych. Biograficzne tło tego rodzaju zjawisk w piarstwie Norwida jest dość oczywiste, lecz redukcja owych zjawisk do poziomu biograficznego nie ma wiele wspólnego z uprawianiem historii literatury. Jeżeli przy badaniu tej problematyki sięgam po kategorie psychologiczne, to nie w celu wypowiedania się na temat osobowości Norwida, ale raczej dla rekonstrukcji niejawnych właściwości kreowanych przez Norwida postaci literackich.

Pierwszym tekstem, w którym wyraziście ukazana zostaje aktywna reakcja na odrzucenie uczuć, jest wiersz *Trzy strofki* z roku 1854, kojarzony z postacią Marii Kalergis.

Nie bluźń, żem zranił Cię, lub jeszcze ranię,
Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy;
I pochowałem łzy me, w Oceanie,
Na pereł więcej!..

(t. I, s. 222)

Już sam inicjalny wers jasno i ostro zarysowuje sytuację komunikacyjną: wypowiedź liryczną otwiera pełen oburzenia protest przeciwko sformułowanym przez adresatkę wymówkom czy oskarżeniom – „nie bluźń...” To raczej atak niż obrona. Niemniej jednak ofensywny potencjał retoryczny przemawiającego podmiotu nie ujawnia się od razu; w pierwszej strofie przesłonięty zostaje pozorami postawy defensywnej. Cierpienie spowodowane odtrąceniem przybiera tu formę dyskretną i szlachetną, a konwencjonalność perłowej metaforyzacji też wzmacnia rycerską ceremonialność gestu ustąpienia „na mil sześć tysięcy”. Ale w zwrotce drugiej uprzejmości się kończą.

I nie myśl! – jak Cię nauczyli w świecie
Świątecznych-uczuć świąteczni-czczyciele –
I nie mów, ziemskie iż są marne cele –
Lecz żyj – raz – przecie!...
(tamże)

Nie może raczej budzić wątpliwości pogardliwe zabarwienie tej perery. Już kilka lat wcześniej w liście do Marii Trębickiej Norwid pisał:

Ale powiem Pani w zaufaniu, któremu równego trudno znaleźć –
bo może już dotyka niegrzeczności – że dla całej płci waszej, que pour
la femme EN GENERAL jedno DZISIAJ tylko mam uczucie, to jest
czuła pogardę. Cóż Pani ze mną za to zrobisz?
(17 czerwca 1847, VIII, 49)

Ale dla właściwego zrozumienia tego, co się w drugiej z *Trzech strofek* rzeczywiście dzieje, taki sposób uruchamiania kontekstu biograficznego – jakkolwiek dość powszechny w norwidologii – jest co najmniej niewystarczający. Fiksacja uczuć Norwida na osobie Marii Kalergis była istotnie długotrwała, skoro jeszcze w 1853 roku pisał z Nowego Jorku do Marii Trębickiej:

Próżno! – jużci tak jest, że kocham kobietę, której wspomnienie jest mi silniejszym uczuciem niż miłość, przyjaźń

i obecność realna drugich, a kocham dlatego, że to jest kochać. Zdaje mi się, że to jasno – jasno jak piorun.

(po 10 kwietnia 1853, VIII, 193)

Jeżeli teraz dodamy do tego jakiś passus z pism Norwida, odnoszący się krytycznie do „anielstwa” kobiet mu współczesnych – obelżywy sens komentowanej zwrotki znakomicie wpisze się w to, co uważamy za poglądy Norwida na „kwestię kobiecą”.

[...] kobiety wieku tego, a mianowicie polskie, są najczęściej osoby przymiotów anielskich – bez najmniejszej ironii to powtarzam: przymiotów anielskich. W obliczu Aniołów czas jest żadnym warunkiem – praca niezrozumiałą rzeczą – dramat piosnką.

(List do Trębickiej, ok. 28 sierpnia 1857, VIII, 319-320)

A jednak tego rodzaju zwyczajowe zabiegi interpretacyjne nie tylko że nie pomagają nam zrozumieć owej drugiej z *Trzech strofek*, ale wręcz to uniemożliwiają. Przyjmując, że na planie odniesień biograficznych wiersz ma związek z Marią Kalergis, musimy wziąć pod uwagę, że Norwid już w lipcu 1848 roku wyzbył się naiwnych złudzeń co do jej osoby. W innym liście do Trębickiej pisał o sobie jako o człowieku, który

widział [...] czoła greckie marmurowych półbogów wiotką osnute pajęczyną i jaszczurki w kielichach starożytnego grobu – Widział kłamstwo na ustach opiewających rzecz anielską i skrzydła z pawich piór szatańskie do najpiękniejszych wpięte ramion...

(List do Trębickiej, 3 lipca 1848, VIII, 67)

Tymczasem podmiot *Trzech strofek* rzuca:

I nie mów, ziemskie iż są marne cele –

Lecz żyj – raz – przecie!...

(I, 222)

A przecież sam tylko przypadający na sezon 1847-1848 paryski debiut Marii Kalergis, o którym Norwid był już, jak widać, nieźle poinformowany, musiał mu dostarczyć wymownych świadectw, że akurat ona nie potrzebowała do tego specjalnych zachęt, a jedynie sprzyjających okoliczności. Nie mógł nie zdawać sobie sprawy, że powodem jego niepowodzenia nie były ani konwenanse „świętecznych-uczuć”, ani tym bardziej domniemane aspiracje owej damy

do osiągnięcia duchowej doskonałości. Po prostu nie miał szans w konkurencji, w której warunkiem startu był nieporównanie wyższy status społeczny. Ktoś taki jak Norwid w żaden sposób nie pasował do „horyzontu oczekiwań” damy, którą zaszczycił (wprawdzie raczej przelotnie) sam generał Cavaignac – dyktator Paryża w czasie powstania czerwcowego, prezes rady ministrów i rywal Ludwika Napoleona w wyborach prezydenckich, czy *arbitrer elegantiarum* Théophile Gautier; damy, o której złośliwy Heine, dowiedziawszy się o jej zamiarze zwiedzania Panteonu, powiedział: sama jest Panteonem, w którym spoczywali wielcy mężowie. Tymczasem w wierszu stylizowanym na autobiograficzny rozrachunek padają zarzuty, które – jeżeli rozpatrywać je właśnie w kontekście autobiograficznym – wydają się trafiać w próżnię. Bo przecież to nie są zarzuty nieszczerości, fałszu, obłudy, próżności czy kolekcjonerskiego stosunku do mężczyzn, pobrzmiewające aluzyjnie w cytowanej wzmiance o „szatańskich skrzydłach do najpiękniejszych wpiętych ramion”; są to natomiast oskarżenia o – uległość konwensom i eskapistyczną dewocję. Z pewnością ani jedno, ani drugie nie było przyczyną doznanego przez Norwida zawodu i dla niego samego musiało to być od dawna jasne. W liście do Augusta Cieszkowskiego z listopada 1850 ironizował na ten temat:

[...] spodziewam się [...] że np. takie określenie rzeczy, jakiego dla wytłumaczenia przerwy stosunków moich z P [anią] Marią użyto: że ja nie miałem dość idealnych pojęć o przyjaźni (!) – takiego, mówię, określenia i innych w następstwie rzeczy się spodziewam.

(VIII, 112)

Przewrotność *Trzech strofek* polega na tym, że spływająca na adresatkę pogarda ma nierealistyczną – za to tym bardziej dla ofiary kompromitującą – motywację, bowiem przytoczony *bon mot* Heinego na temat pani Kalergis jest poniekąd komplementem; w stylu Chamforta można by to skomentować na przykład tak: nie każda dama może się poszczycić złą reputacją uzyskaną przy pomocy „wielkich mężów”. Natomiast Norwidowi udaje się uniknąć nawet cienia pozytywnej waloryzacji. Adresatka wiersza wychodzi na erotycznie oziębłą, zalęknioną i ograniczoną dewotkę; skądinąd pobożność Marii Kalergis była powszechnie znana. Mickiewicz w gniewnie obelżywym sonecie *Pożegnanie* jest może bardziej bru-

talny, ale z pewnością mniej zjadliwy. Pozwalając sobie na pewną amplifikację, stwierdzić można, że konstrukcja *Trzech strofek* przypomina salonową intrygę w stylu *Niebezpiecznych związków*. Wyrafinowana zemsta za doznane upokorzenie.

Długoletniej przyjaciółce poety Marii Trębickiej też nie uszło płazem odrzucenie jego oświadczyn. Strategia, jaką wybrał, jest nieco podobna, lecz nie tożsama. Wiersz o incipicie *Smutną zaśpiewam pieśń...* (datowany przez Gomulickiego na luty-marzec 1852, por. XI, 591 – ale to chyba jednak nieporozumienie...) przynosi kontynuację wątku pogardy „pour la femme en general”, zainicjowanego w przywoływanym liście z roku 1847.

Aż – pogardziłem... może nie w czas – nie wiem,
Czy jest pogardy jaki Jubileusz?
Czyli dość trafnie gardzę? [...]
(I, 257)

Tym razem jednak wytoczył Norwid armatę większego kalibru:

Straciłem wielką rzecz – uszanowanie
Dla płci, jak dawni czynili poganie,
I do dna onej zstąpiłem bez-wiary,
I wiem, że cała różnica kobiety
Przed-chrześcijańskiej na tym tylko leży,
Że tamte (mamże tu dodawać: nie Ty),
Że tamte tylko z wysokości wieży
Na dzień tryumfu kwiat miały wonny,
Gdy spodem huczał wóz dwunastokonny,
A te na Pasji dzień...
(I, 258-259)

Można by – zauważyła Kazimierz Wyka – cytaty odnoszące się do p. Kalergis powstawić w miejsca, gdzie niewątpliwie mowa o Trębickiej, i na odwrót, zawód pozostanie ten sam, zarzuty nie zmienią się.³

To jednak trochę niesprawiedliwe – ów „pogardy jubileusz” obchodzi Norwid na cześć Trębickiej bardziej uroczyście i z większym rozmachem. Jest to bowiem święto chrześcijańskie, przypadające

³ K. Wyka, *Nieznana rozprawka Norwida*, [w:] tenże, *Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 204

w okolicach Wielkiego Piątku („Pasji dzień”). Sugerując z pozoru, że różnica między niewiastą chrześcijańską a poganką jest niewielka („na tym tylko leży”), podmiot przemawiający w owym wierszu głosi w istocie tezę przeciwną – że współczesne mu chrześcijanki w gruncie rzeczy stoją znacznie niżej; tamte czciły triumfatorów, te – zdobią kwiatami idących na Golgotę. Wizja ta bardziej niż kościelną tradycję grobów wielkopiątkowych przypomina ikonograficzny wzorzec naigrawania się z umęczonego Jezusa – rola kobiet w Norwidowskim „jubileuszu” jest więc dosyć przerażająca.

Wątek pasyjny powraca w liście do Trębickiej z sierpnia 1858; nieprzypadkowo zamieszcza w nim Norwid relację z rozmowy o świętej Weronice, prowadzonej „w Faubourg St. Germain w wielkim świecie francuskim”:

[...] kwestia była, azali Weronika św. z gminu była? –

K'czemu odpowiedziałem:

Mniemam: iż osoba święta, którą głównie znamy po tym tylko, iż spoconą twarz człowieka na szubienicę idącego otarła fartuchem, musiała być nie z świata dobrze-ukształconego. Inaczej – zapewne by tego nie zrobiła, ale postąpiłaby w sposób właściwy stanowisku swojemu, jak np. Józef z Arymathii, który był senatorskiego rodu, mąż z arystokracji, albo żona Piłata, która także z arystokracji była.

Nie mam czasu więcej pisać, ale to Pani objaśni, co rozumiem przez przymioty anielskie Polkom właściwe – ja zaś, jak Pani wiadomo, człowiek jestem i za życia tego ze wszech cnót cnoty-ludzkie najwięcej sobie ważę.

(VIII, 320)

Narrator tego listu, wpisując swą osobę w ikonograficzny typ *ecce homo* („człowiek jestem”) i odmawiając adresatce „cnót-ludzkich” (włącznie z rozumem – ironiczne „jak Pani wiadomo”), właściwie kwestionuje jej przynależność do chrześcijańskiej wspólnoty. Ewangeliczne nawiązania w wierszu i w liście układają się w czytelny także na poziomie biograficznym przekaz: oto adresatka, rzekomo chrześcijanka, powinna była rozpoznać wizerunek udręczonego Jezusa w obliczu Norwida i – wyjść za niego. Małżeństwo jawi się tu zatem jako dziewiętnastowieczny równoważnik miłosiernego gestu św. Weroniki.

Beatrix – inny rozliczeniowy wiersz, datowany na rok 1860 i łączony przez Gomulickiego ze wspomnieniami Norwida o Brygidzie

Wierzbowskiej, której był ponoć wielbicielem w wieku lat szesnastu, prezentuje świecki wariant heroicznej autokreacji. Ramowa sytuacja liryczna to ironiczny dialog poety z damą wyrażającą zdziwienie z powodu pewnej szczególnej cechy, jaką – jej zdaniem – charakteryzują się poezje rozmówcy: braku „słówka w nich do Beatrycze”.

Replika poety wychodzi od ironicznego zakwestionowania faktycznej znajomości jego pism. Poblżliwy stosunek do interlokutorki łączy się więc z zupełnie poważną autoprezentacją – jej ciągiem dalszym będzie osadzona wewnątrz wypowiedzi ramowej *Oda do kobiety*. Poprzedzająca ją retardacyjnie refleksja metaliteracka wyostrza kreację przemawiającego podmiotu jako kogoś, kto z taką samą swobodą potrafi w błyskotliwej salonowej konwersacji wykpić rozmówcę jak i zabawić się zużyтыми konwencjami literackimi – w tym przypadku przedmiotem żartu będzie stylistyczny wzorzec wywodzący się z IV części *Dziadów*. Zaprezentowana wreszcie *Oda do kobiety* zaczyna się właściwie jak oda do dziewczynki:

Kiedy za kółkiem biegałaś po darni,
Cała w warkoczach,
Mówiłem tobie: „Włos sobie odgarnij!” –
I łzy miał w oczach.
(I, 312)

Już w trzeciej zwrotce tej *ody* pojawia się chłopięcy, choć – jeśli się dobrze przyjrzeć – zaskakująco śmiały, sadystyczno-frywolny fantazmat:

Rad bym ci za to wziąć te złote sploty
I obciąć nożem –
Albo uknować jakie wielkie psoty
Z aniołem-strożem...
(I, 313-314)

Za co miałyby to być kara? Tutaj już kończą się żarty, a zaczynają poważne urazy i resentymenty:

Bo byłem smutny – a kto przyszedł do mnie?
Nie ty – o pani!
Gdy krew i ogień, i fala koło mnie
Wrzały z otchłani...
(I, 314)

Maska tragiczna, jaką wkłada przemawiający tu podmiot, nabiera rysów coraz bardziej heroiczych:

I smutki ludzkie, prawie smutki Boże –
Znam po nazwisku;
Zawiści chude brałem na obroże
W piekiel ognisku.

„Eurydyce! – miałbym mówić prawo –
Pozdrów mię, proszę...”
I Andromacy rzec: „Ksieni! łaskawo
Patrz, ile znoszę...”

Nie jak Eneasz, ja piekielne grotty
Przeszedłem – o! nie;
Bo żalowaliście mi różgi-złotej,
I ziół na skronie.
(tamże)

W wierszu *Beatrix* odnajdujemy wyraźnie odzwierciedloną stałą tendencję wyobraźni literackiej Norwida, tę samą, która zaznaczyła się lekko w *Trzech strofkach*, silniej w wierszu do Marii Trębickiej, jeszcze mocniej w korespondencji z nią – owa tendencja to wyzwalone w kontekście erotycznym ciężenie samoświadomości wypowiadającego się podmiotu w kierunku wyobrażeń heroiczych o zabarwieniu mitologiczno-hagiograficznym. Co więcej, wiersz ten pozwala dostrzec w sposób niezwykle jasny, że pomiędzy literacko wyrażonym stosunkiem Norwida zarówno do kobiet w ogólności, jak i do tych angażujących go uczuciowo oraz do społeczności, dla której tworzył – występuje daleko posunięta analogia.

Gdym nogę bosą stawił z dumą wielką
Na zamieć czasów,
A nie splamiłem ci lzy mej kropelką
Wstążek, atlasów!...
(I, 313-314)

Nasuwa się spostrzeżenie, że deklaracje te, podkreślające samotność, ale zarazem i autonomię przemawiającego podmiotu, który niczego nie ma kobietom do zawdzięczenia i nic im nie jest winien – dziwnie przypominają metaliterackie oświadczenie zawarte w otwierającym *Vade – mecum* wierszu *Klaskaniem mając obrzękte prawice...*:

Nie wziąłem od was nic, o! wielkoludy,
(II, 15)

Tak jak przypominają też rozsiane w korespondencji Norwida, pełne goryczy deklaracje, że nic go nie łączy z polską społecznością (na przykład w liście do Piotra Semenki z 16 sierpnia 1857, zob. t. VIII, s. 314-315). Wzorzec: heroizm samotnych zmagania – obojętność lub niechęć otoczenia, równoznaczna z odrzuceniem – kompensacyjne uniesienie się dumą – odruch pogardy integruje w pisarstwie Norwida kilka poziomów egzystencji artysty: poszukiwania w zakresie języka poetyckiego, sytuację materialną, recepcję twórczości oraz doświadczenia w sferze związków erotycznych. Taka homologizacja widoczna jest już w konstrukcji wiersza *Kłaskaniem mając obrzękte prawice...* – deklaracja metapoetycka przechodzi w refleksję na temat kontekstu społeczno-ideowego, by w rezultacie dojść do kwestii „niewiast zaklętych w umarłe formuły”. Artysta przemawiający w tym wierszu, patrzący na owe niewiasty całkiem obojętnie i zupełnie nieczuły na ich wdzięki, nie jest jednak kreacją konsekwentną. W następnej bowiem strofie, podejmując w innej tonacji temat – zdawałoby się – ową deklaracją obojętności wyczerpany, ujawnia kompensacyjne podłoże rzekomej „bez-namiętności”:

Nic nie uniósłszy na sercu, prócz szaty –
Pytać was – nie chcę i nie raczę: k a ty!..
(I, 315)

„Bez-namiętna” maska skrywa zatem głęboki zawód i poczucie krzywdy. *Oda do kobiety* w wierszu *Beatrix* też kończy się obelgą:

Dlatego znam cię, Re a l n o ś c i - w d o w o!
I znam twą śliczność,
I powiem tobie tylko jedno słowo:
„Tyś... jak... publiczność.”
(I, 315)

Spoleczna recepcja dzieł i erotyczna „recepcja” osoby nonkonformistycznego artysty okazują się dwiema stronami tego samego medalu. W formule zamykającej wiersz pobrzmiewa brutalny dwuznacznik – potencjalne nawiązanie semantyczne do zbitki frazeologicznej „kobieta publiczna”.

W literackie i publicystyczne teksty Norwida wpisany jest pewien wzorzec oczekiwań pisarza wobec otoczenia społecznego. Oczekiwania te były niemałe: pisarz ma moralny obowiązek ignorować „po-obracanych w przeszłość nie pojętę” (II, 16), nawet gdy w gronie umiejących czytać stanowią większość, ma prawo „nieraz Obyczaj stary zawadzić” (zob. tamże), jeżeli widzi jego otępiający wpływ na zbiorowość – i równocześnie ma prawo oczekiwać uznania i merytorycznej akceptacji, należnych mu dlatego, że racja jest po jego stronie, nawet jeżeli nie jest w stanie dowieść tego w sposób powszechnie przekonujący. Ma prawo oczekiwać zapłaty za trud intelektualny, chociaż jego praca nie powstaje na społeczne zamówienie, a rynek literatury nie może podlegać bez reszty prawu podaży i popytu. Tyle rzeczywiście można wyczytać z rozbieżnych Norwidowskich wypowiedzi i autokomentarzy w tej kwestii, a teza Zofii Stefanowskiej o świadomym modelowaniu przez Norwida statusu pisarza w sposób wewnętrznie sprzeczny pozostaje w mocy.⁴

Ta dialektyczna logika Norwida ma jednak swoje przedłużenie w jego sposobie postrzegania kobiet i interpretowania zawodów w sferze erotycznej. Oto kobieta, „będąc najżywszym węzłem” (*Emancypacja kobiet*) pomiędzy jednostką a społecznością, czyli sama nie będąc w istocie jednostką, zobowiązana jest wspierać socjalizację rzeczywistego, czyli męskiego „ja”, na tej samej zasadzie, na jakiej społeczeństwo winno zapewnić intelektualistę środki utrzymania, nawet – a może zwłaszcza wtedy – gdy intelektualista działa w sposób jawnie naruszający „obyczaj stary”. Zgodnie z tą analogią prawo kobiety do wyboru partnera jest – w sensie moralnym – ograniczone, zatem odrzucenie uczuciowej oferty to w pewnych przypadkach postępek skandaliczny i haniebny, zasługujący na napiętnowanie. Tak więc w ostatecznym rachunku zarówno status pisarza wobec publiczności jak i sytuacja twórczej jednostki, poszukującej więzi uczuciowej i bliskości z kobietą – podlegają tej samej regule interpretacyjnej: „Tyś... jak... publiczność.”

Owa racjonalizacja postawy roszczeniowej przybiera w tekstach Norwida formę zarówno dyskursywną, jak i obrazową, toteż erotyczny aspekt jego literackiej wyobraźni wydaje się – jeśli tak można powiedzieć – mało bezinteresowny. Kobieta jawi się jako dobro trudno

⁴ Zob. Z. Stefanowska, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, [w:] *taż, Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.

osiągalne, co na poziomie środków figuratywnych realizowane jest poprzez posągowo-marmurową stylizację. Za prototyp takich przedstawień można uznać sposób prezentacji wykorzystany w wierszu *Marmur-biały*, opartym na koncepcie paraleli między społecznością antycznej Grecji, niewdzięczną i bezwzględną wobec swoich znakomitych mężów – a „Panią błękitno-oką, z równym profilem Minerwy”, równie beztrzesko obchodzącą się z przemawiającym w wierszu podmiotem (zob. I, 100-101). Mamy tu już także zasadniczy załączek owej heroicznej waloryzacji „ja” mówiącego, która zyska silniejszą motywację i rozwinię się obrazowo w późniejszych utworach: jeżeli bowiem wizerunek owej „Pani [...] z równym profilem Minerwy” odpowiada „Grecji pięknej” – to tym samym, siłą metaforycznej paraleli, smutny wielbiciel staje w jednym rzędzie z Homerem, Fidiaszem, Miltiadesem, Temistoklesem, Tukidydesem, Kimonem, Arystydesem, Fokionem i wreszcie Sokratesem. Na razie jeszcze awans do tego towarzystwa zapewnia samo tylko bycie wiernym wielbicielem nieskorej do wzajemności damy, ale w wierszu *Beatrix* antyczny kostium będzie już uszyty na miarę i wykończony znacznie staranniej. Przemawiający tam podmiot rozpozna się w postaciach Orfeusza i Hektora, porówna do Eneasza; uzasadnienia dla takiej auto-kreacji dostarcza – przynajmniej w przypadku pierwszego i ostatniego z trójki herosów – motyw zstąpienia do Hadesu:

Zawiści chude brałem na obrożę
W piekiel ognisku.
(I, 314)

Deklaracja ta odsyła bezpośrednio do mitu o Heraklesie – chodzi o najtrudniejszą z jego dwunastu prac: poskromienie Kerberosa i sprowadzenie go na mykeński dwór króla Eurysteusa. Ten aspekt heraklejskiej topiki odgrywa pewną rolę już w Mickiewiczowskiej *Odzie do młodości*:

Dzieckiem w kolebce kto łeb urwał Hydrze,
Ten młody zdusi Centaury;
Piekiłu ofiarę wydrze,
Do nieba pójdzie po laury.⁵

⁵ Cyt. według edycji: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t 1, cz. 1-4, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1971-1986, cz. 1: *Wiersze 1817-1824*, Wrocław 1971.

To, co u Mickiewicza jest postulatem maksymalistycznego formułowania celów, w tekście Norwida staje się opowieścią o ich osiągnięciu. Ale nie można zapominać, że opowieść ta jest retoryczną figurą (*narratio*) wpisaną w *Odę do kobiety* i pełni funkcję oskarżycielską – jeżeli bowiem przemawiający podmiot okazuje się przewyższać mitycznych bohaterów, to nie z własnej chęci, ale dlatego, że został skazany na zupełną samotność. Jest Orfeuszem bez Euridyki, Hektorem bez Andromachy, Eneaszem bez Lavinii. Przeszedł „piekielne grotty”, nie splamiwszy niczyich „wstążek, atlasów”, ani nie oberwawszy „gazowego welonu” dla otarcia skroni. Jego triumf jest więc gorzki, ale pozostaje triumfem. „Nie używałem leków i lekarzy” – pisał Słowacki w lirycznym urywku; w wierszu Norwida „lekarze” zostali zastąpieni „kobietami”.

Struktura Norwidowskiego obrazu kobiet „empirycznych” (w odróżnieniu od kobiet „postulowanych”) jest podwójnie oksymoroniczna: z jednej strony metaforyka chłodnych, marmurowych posągów (należy tu także aluzyjne porównanie do „skały” i „feodalnych wież” w *Malarzu z konieczności*), z drugiej – wszystkie te wstążki, atłasy, welony (*Beatrix, Daj mi wstążkę błękitną...*), koafiury, kwiaty i falbanki (*Malarz z konieczności*); a z trzeciej strony – jakaś widmowość, nierzeczywistość ich bytu. „Znam cię, Realności-wdowo!” – powie podmiot *Ody do kobiety*, a w wierszu *Klaskaniem mając obrzękłe prawice...* możemy śledzić płynną – choć przecież właśnie oksymoroniczną – tranzycję: marmury stają się widmami:

Tej, tamtej rękę tknąwszy marmurowę,
Wzruszyłem fałdy ubrania kamienne,
A motyl nocny wleciał jej nad głowę,
Zadrżał i upadł... i odeszły senne...
(II, 16)

Odchodzą więc jak zjawy, ale to nie wyczerpuje zasobu przedstawień – w następnej zwrotce powrócą w innej jeszcze postaci:

Pytać was – nie chcę i nie raczę: ka ty!...
(tamże)

Jest więc jeszcze czwarta strona obrazu – okrucieństwo – i kolejny oksymoron: pasywne, senne kobiece widma odchodzą, by zjawić się ponownie – w roli oprawców.

Wszystko to, wypowiedziane w pierwszej osobie, formuje się w osobisty mit autobiograficzny Norwida. Aspekt roszczeniowy owego mitu można też ująć w szerszej perspektywie kulturowej. W wyobraźni pisarskiej poety odnajdujemy bowiem jeden z fundamentalnych toposów literatury europejskiej: kobieta jako nagroda wojownika.⁶

Wprawdzie w Schillerowskiej balladzie *Rękawiczka*, sparafrazowanej przez Mickiewicza i włączonej do *Ballad i romansów* motyw ten został poddany ostrej rewizji, ale na przykład dziewiętnastowieczna powieść historyczna dość chętnie wciąż go eksploatowała. Weźmy Sienkiewicza: Ligia to dla Winicjusza nagroda za przyjęcie chrześcijaństwa i ufność w Bogu; Helena – premia dla Skrzetuskiego za wierną i pełną śmiertelnych niebezpieczeństw służbę księciu Jeremiemu i Rzeczypospolitej; Oleńka – wynagrodzenie dla Kmicica za zniszczenie kolubryny i przypiekanie pochodnią. Funkcjonowanie tego wzorca w wyobraźni literackiej Norwida można także uchwycić w sposób pośredni. Spójrzmy uważnie na zarzuty z cyklu „brak kobiet w literaturze polskiej”, formułowane przez niego pod adresem bohaterki *Konrada Wallenroda*:

Każdy wie, że Aldona jest to śpiew z wieży zamkniętej, z której wyjść nie można, ażeby nie pokazać się mniej piękną człowiekowi, odkąd zaczął żyć – najśluszniej w świecie, bo dla tak wielkich subtelności miłosnych trzeba być niezwywym.

(list do Marii Trębackiej, 20 października 1853, VIII, 197)

Aldona jest nic a nic – albo jest to karykatura Rafaelowskim pościągami pęzła skreślona – która człowiekowi, gdy wiek i świat cały na nim ciąży, mówi (nie pokazując się, bo nie uczesana): „Bądź mi wielkim i sławnym, i potężnym, ale daj mi pokój, nie chcę cię znać i widzieć, i szklanki wody ci nie podam, i niech cię licho weźmie” – tak

⁶ Herakles po wstąpieniu na Olimp otrzymuje za żonę Hebe, boginię młodości. Perseusz zabija smoka pustoszącego Etiopię i poślubia Andromedę. Odyseusz rewindykuje swą władzę na Itace i odzyskuje Penelopę. Młody król Artur wraz z czterdziestu towarzyszami udziela wsparcia władcy Karohezu, rozbijając inwazyjną armię Rzymian i Alemanów, a następnie wyrusza z odsieczą do swych własnych ziem, pustoszonych przez pogańskich Sainów; zwycięża, składając przy okazji do hołdu swoich zbuntowanych wasali, a wykazawszy się jako rycerz i władca, otrzymuje rękę pięknej Ginewry (por. *Opowieści Okrągłego Stołu*, oprac. J. Boulenger, przeł. K. Dolatowska i T. Komendant, Warszawa 1987, s. 73-112). W baśniach popularny jest motyw współzawodnictwa o rękę królewskiej córki, otrzymywaną wraz z połową, królestwa.

iż nie wiem, do czego ona się tam modli, ta chrześcijanka – bo to ani Marta, ani Magdalena!

(list do Marii Trębickiej, 15 września 1856, VIII, 287)

Osobliwość polega na tym, że ironizując tak, zachowywał się Norwid, jak gdyby niezupełnie rozumiał, o czym właściwie jest *Konrad Wallenrod*. Wiadomo, że wątek Aldony poprowadził autor w sposób mogący budzić niejaki stylistyczne zastrzeżenia – sentymentalistyczną uczuciowość bohaterki szczegółowo omówił Henryk Schipper w swojej książce z 1926 roku, psychologizującej analizy funkcjonalnej dokonał Kleiner.⁷ Trudno jednak zarzucać Norwidowi, że nie dość uważnie czytał Kleinera... Mógł jednak uważniej czytać Mochnackiego, jako że to właśnie autor rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* przeprowadził błyskotliwie miazdzącą krytykę wątku miłosnego w powieści poetyckiej Mickiewicza:

Krótko mówiąc: cały romans Alfa i Aldony zły skutek czyni w tym poemacie. Aldona nawet ku końcowi stroi zaloty niegodne pustelnicy. [...] Aldona nie chce paść z uniesieniem w ramiona Alfa – czegoż chce? oto chce go widzieć żywym, co wieczora z nim rozmawiać: osładzać chce tym sposobem wszystkie cierpienia. [...] – Co większa, Aldona chciałaby mieć nie tylko Alfa, ale całą Litwę w miniaturze koło swej wieży [...].

Toż samo, słowo w słowo, co w *Szwajcarskiej rodzinie* Weygla!! – Czyż nie wpadło w myśl Mickiewiczowi, że to wszystko jest drobne, małe, że to afekcja i ledwo nie takie samo wydwarzanie, jakim mieszkańcy miast tęsknią do pięknej za miastem natury? [...] Ileż w tym wszystkim psychologicznej i poetyckiej nieprawdy!⁸

Norwid powtarza zarzuty Mochnackiego, trywializując je przy tym niemiłosiernie. Krytyk rzeczowo, mimo całej ironii, wytykał niespójności konstrukcyjne, stylistyczne i psychologiczne, komentarz poety natomiast kwestionuje samo fabularne rozwiązanie powieściowej akcji. A przecież pomysł Mickiewicza, żeby tak ukształtować

⁷ H. Schipper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926, s. 262-267; J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1-2, Lublin 1948, t. 2: *Dzieje Konrada*, cz. 1, s. 95-105.

⁸ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, oprac. Z. Skibiński, Łódź 1985, s. 130.

ów nieszczęsny epizod pod więzą, by okazało się, że dla obojga bohaterów jest już za późno, że powrót do przeszłości jest niemożliwy – to pomysł na poziomie fabularnym zupełnie sensowny, dopełniający wizerunek bohatera jako postaci konsekwentnie tragicznej. Tymczasem to, że Aldona nie zbiegnie pędem ze swojej wieży, aby rzucić się w ramiona Alfa, nie jest dla Norwida kwestią psychologiczną wiarygodności postaci, ale – zagadnieniem moralnym. Krytykując tę kreację, Norwid wydaje się jak gdyby nie dostrzegać, że to właśnie literacka kreacja, pełniąca – lepiej czy gorzej – konkretną funkcję w przebiegu fabularnym; komentuje jej zachowanie, jakby to była jedna ze znanych mu salonowych kokietek, „wdów Realności”. Wygląda to tak, jak gdyby w Norwidowskiej, postulatywnej wersji *Konrada Wallenroda* Mickiewicz powinien wyprawić swych bohaterów na Litwę, gdzie żyliby sobie długo i szczęśliwie.

Wydaje się, że sprzeciw Norwida, sprzeciw bynajmniej nie estetyczny, lecz w istocie moralny, budzi to, że Alf-Walter nie otrzymuje nagrody, jaka mu się słusznie za dokonane dzieło należy. Tą nagrodą jest oczywiście miłość – realna i czynna, w odróżnieniu od owej „uczuciowości bez-materialnej”, o której pisał w tym samym liście. Na taką miłość trzeba moralnie zasłużyć (por. poemat *Szczesna*), ale jak już ktoś zasłuży, to ma do niej niezbywalne prawo i kobieta nie powinna się wykręcać czy wydziwiać. Jak Aldona... czy – Maria Trębicka. W poetyckim i prozatorskim imaginarium Norwida gdy kobieta nie chce być nagrodą za moralne cnoty i talenty artystyczne, to tym gorzej dla niej – gdyby była niewiastą prawdziwie chrześcijańską, to by z pewnością chciała. A skoro nie potrafiła rozpoznać w pretendencie Orfeusza, Hektora, Eneasza czy męczennika-naśladowcę Chrystusa, to trzeba ją przykładowo napiętnować. A nawet – trochę zwymyślać. Żeby sobie nie myślała, że może się zrehabilitować, przysyłając tandetny obrazek Matki Boskiej⁹ opakowany w obłudne błogosławieństwo.

⁹ Dziękuję za obrazek, jest on niewierny i wykonany jak wszystkie rzeczy sztuki w stylu religijnym d z i ś, to jest – z profanacją rzeczy. [...]

Owóż na obrazku tym (z Murilla naśladowanym) nie ma ani «korony z gwiazd dwunastu», ani jest «odzia na w słońce», ani na twarzy widać, iż brzemiennej jest – a to wszystko zapisał Ewangelista, powiernik i przyjaciel od serca Zbawicielowy. Ale dziś tak wszystko bywa i tak najświętsze rzeczy traktowane są! To tyle o obrazku (List do Marii Trębickiej z sierpnia 1857, VIII, 319).