

AGATA SEWERYN

NORWIDOWSKA ŁZA. WOKÓŁ LIRYCZNOŚCI I RETORYCZNOŚCI*

Kto więc myślą pisarza chce się uradować,
Ten niechaj ją przytuli do łona swej duszy,
I niechaj ją obejmie uczuciem – a wzruszy
Martwe znaki – że wreszcie nie zechcą tamować
Głosu swego, i będą kwilić jako stada
Na wpół zbudzonych ptaków promieniem jutrenki,
A poznamy dopiero, jak to myśl upada
Na siłach, jak to płacze, kiedy ją w sukienki
Czarnych głosek obleką...

(Do piszących, w. 14-21¹)

1. Łkające święte, płacząca Melancholia i dama, która nie chciała słuchać o tym, „co znaczy łza”

W liście do Konstancji Górskiej pisze Norwid: „Albowiem nikt go [czyli Norwida] nigdy nie widział z czymkolwiek do łzy podobnym; owszem, prawie zawsze z uśmiechem. Kto go inaczej widział? – proszę, niech powie!” (IX, 177). Jakże wielu norwidologów – choćby pośrednio – odpowiedziało na to pytanie: „Ja widziałem!”. Norwid jawi

* Rozprawa ta jest częścią szerszej zakrojonego projektu poświęconego tradycji barokowej w twórczości Norwida.

¹ Cytaty z tekstów Norwida według edycji: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971-1976 (w przypadku wierszy podaję numery wersów, w przypadku prozy – liczba rzymska w nawiasie oznacza numer tomu, arabska – strony).

się przecież jako poeta smutny, melancholijny², stary już niemal w dniu swych narodzin³, apelujący przede wszystkim do negatywnych lub trudnych doświadczeń ludzkiego życia⁴. Marii Cieśli-Korytowskiej trudno nawet wyobrazić go sobie tańczącego krakowiaka⁵. Taka zresztą perspektywa w postrzeganiu Norwida zaznacza się już od czasów jego świetnego warszawskiego debiutu. Na przykład w liście Wojciecha Potockiego do Andrzeja Edwarda Koźmiana z 25 marca 1841 został Norwid nazwany nie tylko „dzieckiem smutku i nieszczęścia”, a jego poezja „smętną”, lecz także zestawiono go z Chojeckim. Obaj przedstawieni są jako „dwa czyste, nieskażone kryształy w świetle warszawskim”, „mili i kochani”, kochający się „jak bliźnięta”, ale – pisze Potocki – „Chojecki – piękny, świetny, odurzający – zawraca głowy, a Norwid – cichy, ponury, milczący – [...]”⁶.

Rzeczywiście, jeśli przyjmiemy perspektywę ikonograficzną, zarysowaną na przykład przez Alciatusa w słynnym emblemacie *In vitam humanam*:

Plus solito humane nunc defle incommoda vitae,
Heraclite, scatet pluribus illa malis!
Tu rusus, si quando alias, extolle cachinum,
Democrite, illa magis ludicra facta fuit!

² Zob. np. Renata Gadamska-Serafin, *Oblicza smutku w młodzieńczych lirykach Norwida*, „Ruch Literacki” 1998, z. 5; Sławomir Rzepczyński, *Melancholijny liryzm Norwida. Między „czarną suitą” a litografią „Solo”*, „Studia Norwidiana” 2002-2003 (2004), t. 20-21.

³ Krzysztof Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.

⁴ Co w przejmujący sposób odsłoniła Danuta Zamaćńska (*Poznawanie poezji Norwida*, w: *taż, Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985). Zob. także: Piotr Sobotka, *Negatywne uczucia w „Vade-mecum” a Norwidowski horyzont aksjologiczny*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002; Włodzimierz Toruń, *Homo patiens w liryce Norwida*, w: *Liryka romantyczna i inne szkice*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2010; Józef Fert, *Norwidowskie oblicza cierpienia*, w: *tenże, Poezja i publicystyka*, Lublin 2010.

⁵ Maria Cieśla-Korytowska, *Czy Norwid tańczył krakowiaka?*, w: *taż, Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.

⁶ Juliusz W. Gomulicki, *O nieznanym dramacie Norwida*, „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 2, s. 202-203. Cyt. za: Zofia Trojanowiczowa, Zofia Dambek, przy współudziale Jolanty Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007, s. 70.

Interea haec cernens meditor, qua denique tecum
Fine fleam, aut tecum quomodo splene iocer⁷.

– zdecydowanie łatwiej umieścimy Norwida po stronie „ubolewającego nad klęskami ludzkiego żywota” Heraklita. Jako wybuchającego demokrytowym śmiechem znacznie trudniej sobie wyobrazić poetę, który był tak uwrażliwiony na najdrobniejsze „w rzeczach ludzkich smutki” (*Aktor*), a jako cień każdej radości widział „przeciw radą łzę” (*Aerumnarum plenus*). Poetę, który nie tylko pisał „źle, źle zawsze i wszędzie” (*Moja piosnka* I), ale też dowodził, że „humor prawdziwy musi mieć łzę na dnie” (list do Artura Bartelsa z 1 września 1875; X, 50), więc tworzył „poważne karykatury” i „wysokie komedie”. Poetę, który wspominając Italię tęsknił nie do chwil radosnych, lecz do wylanych w niej łez (*Italiam! Italiam!*)⁸, a w *Odpowiedzi do Włoch* przywoływał „łzawą, ciemną rzecz”. Nie tylko w młodzieńczych wierszach, także w późniejszych dziełach Norwida, jeśli „wchodzi Wesołość”, to „jak gość nieproszony” (*Sieroty*) – można by z powodzeniem sparafrazować w odniesieniu do tej twórczości fragmenty wiersza Hieronima Morsztyna *Non licet plus effere quam intuleris*: „Plakałem, gdym się rodził, płacząc umierając –”⁹. Łatwo z marszu wymienić co najmniej

⁷ „Bardziej niż zwykle ubolewaj nad klęskami ludzkiego zycia, Heraklicie, bo pełne ono wielkich nieszczęść!
Ty z kolei, Demokrycie, wybuchnij śmiechem,
jeśli kiedy indziej bardziej zabawne się stanie!
Tymczasem zastanawiam się, gdzie granica
płaczu z tobą – a z tobą, czy śmiać się do rozpuku”.

Andreas Alciatus, *Emblema XCVI: In vitam humanam/ Na ludzki żywot*, w: tenże, *Emblematum libellus/ Książeczka emblematów*, przekład i komentarze pod kierunkiem M. Mejora A. Dawidziuk, B. Dziadkiewicz, E. Kustroń-Zaniewska, wstęp i oprac. R. Krzywy, Warszawa 2002, s. 198-199.

⁸ Na Norwidowską tęsknotę za płaczem w wierszu *Italiam! Italiam!* zwrócił uwagę Julian Przyboś: *Próba Norwida*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J.W. Gomulicki, J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 71.

⁹ Cyt. z wydania *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku od Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, wstęp i oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 1993, s. 119. O dziele Norwida tak pisze Józef Fert: „To literatura – i sztuka – tak poważna i dostojna, że nawet żart zmienia w pouczającą ironię” (*Wstęp*, w: Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. LXXI).

kilka Norwidowskich tekstów, w których pojawia się motyw łez, na czele z najsłynniejszą, najdokładniej chyba opisaną przez badaczy, „łzą znad planety” – zresztą wiersz *W Weronie* bywa okazjonalnie nazywany „Norwidowskim wierszem-płaczem”¹⁰.

Nie jest więc moją intencją dowodzenie oczywistości, że u Norwida często spotkamy motyw łez. Wiadomo to co najmniej od czasu wydania zeszytu próbnego *Słownika języka Cypriana Norwida*, zawierającego hasło „łza” i pokazującego, że słowo to, odmieniane na najróżniejsze sposoby, występuje u Norwida z dużą częstotliwością¹¹. Badania frekwencyjne rzeczowników również wyraźnie wskazują na uprzywilejowanie łzy w tej twórczości. Na przykład z analiz Teresy Skubalanki wynika, że najczęściej pojawiającym się w *Vade-mecum* rzeczownikiem jest „człowiek” (43 razy), ale już na drugim miejscu plasuje się „łza” (24 razy). „Uderza niska ranga typowo lirycznych somatyzmów, przede wszystkim «serca» na korzyść wysoko notowanej «łzy»” – podsumowuje uczona¹². Odnotujmy w tym momencie, że Skubalanka nie uważa łez za „typowo liryczne” zjawisko, co może zaskakiwać, bo w dziełach romantycznych łzy – „czyste rześiste”, „burza we łzy roztopiona”, „wielki płacz na pustym błoniu”, „gorąca łez rzeka”, którą Gustaw wylewał na listek cyprysowy, łzy Aldony – są nośnikami wartości lirycznych: osobistych, emocjonalnych, elegijnych¹³. Do wątku tego powrócę.

Sama zresztą konstatacja, że u Norwida słowo „łza” pojawia się często, niewiele by wносиła – jaką pułapką mogą być badania frekwencyjne, dowodzą między innymi dawne prace wyliczające, ile razy na

¹⁰ Małgorzata Filek, *Motyw łez w „Vade-mecum” Norwida*, w: *Literackie wizje i re-wizje*, red. M. Stępień, W. Walecki, Warszawa 1980, s. 103-111.

¹¹ Jacek Leociak, *Łza*, w: *Słownik języka Cypriana Norwida. Zeszyt próbny*, red. J. Chojak, J. Puzynina, E. Teleżyńska, E. Wiśniewska, Warszawa 1988, s. 95-116.

¹² Teresa Skubalanka, *Z problematyki stylistycznej wierszy Norwida. Język religii – język poezji*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 338-339. „Somatyzmami” nazywa badaczka „nazwy somatyczne”, takie jak np. serce, oko, ręka, oblicze, krew, nerki (dz. cyt., s. 326).

¹³ Według Bernadetty Kuczery-Chachulskiej łza ma często „znamię elegijne”, sytuacja elegijna zaś – jako sytuacja „osobistego doznania uaktualnionej przeszłości przez podmiot mówiący” – nacechowana jest lirycznością (*Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 188).

przykład nazwa „czerwony” czy „niebieski” występuje w twórczości różnych poetów i na tej podstawie stawiające tezę, kto był tak zwanym „kolorystą”, a kto niestety nie. Na podstawie samej frekwencji łez u Norwida można by przecież odnieść wrażenie, że to czołowy dziewnastowieczny sentymentalista, bo to w twórczości sentymentalistów łzy obok czułego serca stają się jednym ze słów-kluczy¹⁴. Nie o ilość wszak idzie, lecz o jakość i znaczenie.

To znaczenie łez w twórczości Norwida bywało już, oczywiście, wydobywane przez norwidologów – zwłaszcza w odniesieniu do rozwiązań formalnych. Wiadomo, że motyw łez przywoływany jest w metawypowiedziach poety, w *Białych kwiatach*, ale też w wierszu *Finis*, gdzie *Vade-mecum*, określone zostało jako „s t o perełek nawlekłych/ Logicznie w siebie – jak we łzę ła – wciekłych”, co stanowi w jakiś sposób klamrę spajającą późne dzieło Norwida z twórczością młodzieńczą, mianowicie z *Sierotami*, w których też jest mowa o „łzawym różańcu”. Dowiedziono już, że deklaracje z *Finis* nie są pozorne, nie pełnią tylko roli ozdobnika – w *Vade-mecum* ła ma również znaczenie kompozycyjne¹⁵. Nie tylko zresztą w *Vade-mecum*, także na przykład w *Tyrteju – Za kulisami* motyw ten okazał się istotnym elementem „lirycznej ramy” ów dyptyk spajającej¹⁶. Częste zestawianie przez Norwida motywu łez z motywem krwi pozwala badaczom natomiast stwierdzić, że łzy są u poety najczęściej symbolem męczeństwa, cier-

¹⁴ Teresa Kostkiewiczowa, *W kręgu serca i czucia*, w: taż, *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984.

¹⁵ Fert twierdzi, że tym, co spaja ogniwa cyklu, jest „logika łez” (zob. *Wstęp*, w: C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. XCII). Podobnie konstatuje Kuczera-Chachulska, według której „każdy kolejny wiersz *Vade-mecum* to ła”, a „ła znad planety” przenika cały Norwidowski zbiór (*Przemiany form i postaw elegijnych...*, dz. cyt., s. 179). Według badaczki motywy kwiatu i motywy łzy u Norwida „obok idei zbieractwa akcentują może i akceptują pewne treści estetyczne i symboliczne: piękno tego, co ocalone z biegu rzeczy, gest obdarowywania i motywy wody o utrwalonych już w kulturze konotacjach – wszak: «we łzę ła wciekła» to «blok wody», «mowa wody», «trwanie wody»”. (Tamże, s. 199).

¹⁶ Grażyna Halkiewicz-Sojak, *Liryczne ramy dramatycznego dyptyku Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 273.

pienia, ale też smutku, niekiedy po prostu „wyrazem współczucia dla świata, który niczego już – nawet łez – pojąć nie potrafi”¹⁷.

Wszystko wydaje się oczywiste. Dlaczego więc warto temat łez w Norwidowskim dziele jeszcze raz podjąć? Między innymi dlatego, że – w perspektywie diachronicznej, zwłaszcza w kontekście lirycznych, romantycznych łez – łzy Norwida często wydają się niezwykle kłopotliwe, pojawiają się w kontekstach zaskakujących. Czasem stanowią przykład, zgodnie z terminologią Janusza Sławińskiego, negatywnego przywołania normy¹⁸, czasem zaś stają się – jak zamierzam tu dowieść – czymś w rodzaju sygnatury poety, elementem jego artystycznego podpisu, pozwalającego odczytać też związki tego lirycznego „ja” z literaturą dawną, zwłaszcza barokową.

Pierwszy przypadek, na który chcę zwrócić uwagę, wiąże się z „liryczną ikonografią” Norwida, czyli: bądź z aluzjami do istniejących dzieł sztuki, bądź z kreowanymi przez poetę plastycznymi wyobrażeniami, które nie mają, jak się wydaje, nacechowania ekfrastycznego. Oto *Mój psalm*. Włączany jest ten wiersz w kontekst zainteresowań poety emancypacją kobiet (w tym samym czasie powstaje też szkic *Emancypacja kobiet*). Traktuje się go jako „echo rozmowy z Duchiniąską na tematy kobiece” (tekst bowiem został ofiarowany Sewerynie Duchinińskiej¹⁹), zawierać ma „gloryfikację kobiecości”²⁰. Zaczyna się liryk ów tak:

¹⁷ W odniesieniu do *Vade-mecum* na symboliczne znaczenie łez (męczeństwo, cierpienie) zwracają uwagę Ewa Teleżyńska (*Z badań nad strukturą ilościową słownictwa „Vade-mecum” Cypriana Norwida*, w: *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, red. J. Brzeziński, Zielona Góra 1988) i Teresa Skubalanka (dz. cyt., s. 329). Znaczeniom motywu łez poświęca ostatnie passusy swojego wstępu do lektury *Vade-mecum* Józef Fert (stamtąd też, s. XCI, pochodzi zacytowane przeze mnie w toku głównym zdanie). Uczony dodaje: „Byłby to więc płacz nad bezpowrotnie zniszczoną arkadią sztuki. Płacz przypominający żal Jezusa nad zmarłym przyjacielem [...] czy też na Miastem. Narzucająca się tu logika znaczeń, która subtelną nicią zespała te sto rapsodów, to logika łez – znaku współczucia dla siebie i bliźnich i znaku cierpienia [...]” (tamże, s. XCI-XCII).

¹⁸ Janusz Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, w: tenże, *Prace wybrane*, red. W. Bolecki, t. 2, *Dzieło – język – tradycja*, Kraków 1998.

¹⁹ Zob. Zofia Trojanowiczowa, Elżbieta Lijewska przy współudziale Małgorzaty Pluty, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. II: *1861-1883*, Poznań 2007, s. 770.

²⁰ Zbigniew Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 593.

Maryj rozlicznych (a tych nigdy dosyć!),
 Jasnych Magdalen z bujnymi włosami,
 Roztropnych Zofij – i genialnych Teres,
 I dnie, i noce nie ustawam prosić,
 Żeby raz skończył świat z i n t e r e s a m i !...
 (w. 1-5)

A kończy się następującą wizją:

I o to święte proszę, które noszą
 Grzebień z promieni, i łzę mają w oku,
 I z Weroniką od łkań się zanoszą
 Na purpurowym obłoku – –
 (w. 11-14)

Trzeba przyznać, że takiej wizji rajskiej szczęśliwości nie wykreowała chyba żadna ikonografia. Zamiast śpiewów anielskich chórów i dźwięków anielskiej orkiestry – łkania świętych z Norwidowskiego panteonu. Jest to przy okazji wizja deprymująca, zwłaszcza, jeśli weźmie się pod uwagę charakterystyczne dla Norwida kontestowanie nadmiernej ekspresji płaczu, napiętnowania wszelkich redundancji czułościowych łez²¹. By przywołać tylko emocjonalne wykrzyknienie z wiersza *Jesień*: „O – ciernie deptać znośniej – i z ochotą/ Na dzid iść kły/ Niż błoto deptać, ile z łez to błoto[...]”. A w *Moim psalmie* święte emocjonalnie łkają i od tych łkań aż się zanoszą. Norwid każe histerycznie łkać nawet św. Weronice, która przecież, wedle apokryficznych opowieści, nie dołączyła do niewiast płaczących, tylko – pełna rozumiejącego współczucia – pospieszyła, by otrzeć twarz cierpiącemu Człowiekowi. Do tego te zalewające się łzami święte przyozdobione są złocistymi grzebieniami z promieni i ulokowane na

²¹ To przecież nie Krasiński, który potrafił napisać: „Chrystus zapłakał na tej smutnej ziemi –/ I trupa wskrzesił – łzami rozrzewnienia!” ([*Daj jej, o Panie...*], w: *Pisma Zygmunta Krasińskiego. Wydanie jubileuszowe*, red. J. Czubek, t. VI: *Utworthy liryczne (1833-1858)*, Kraków 1912, s. 208). Na negatywne nacechowanie łkania u Norwida zwrócił uwagę Zdzisław Jastrzębski, *Pamiętnik artysty. (O „Vade-mecum” Cypriana Kamila Norwida)*, „Roczniki Humanistyczne” 1956-67, t. 6, z. 1, s. 56.

purpurowym obłoku. Przedstawienie niczym ze straganowego obrazka. Norwidowski żart? Ironia romantyczna wymierzona w infantyлизację współczesnego poecie społeczeństwa²²? A może sentyment do takich właśnie, nieco kiczowatych, przedstawień ikonograficznych stanowiących wyraz ludowej pobożności?

Dostrzeżenie u Norwida sympatii dla ludowej pobożności z jej – nieraz niemal dziecięcym i niekoniecznie znajdującym pełne odbicie w chrześcijańskiej teologii – wyobrażeniem Boga i świętych, nie jest zresztą jakimś szczególnym odkryciem, przecież „naiwność jest niewinność” (*Aktor*). Ta sympatia manifestuje się na różne sposoby. Czasem przejawia się w, jak powiedziałaaby Zamaćńska, „stylistycie Konopnickiej”²³ – na przykład w fantazji *Chwila myśli* główny bohater (Młodzieniec), nie mogąc znieść płaczu dzieci wołających: „Mamo, mamo, chleba!”, sam wstrzymując łzy, próbuje pocieszać tłumacząc „[...] to jednak płakać nie należy,/ Bo się Pan Jezus będzie za to gniewał”. A Dziecię wypowiada zdanie, powtarzane potem w zamyśleniu i komentowane przez Młodzieńca, „A, proszę pana, mama nam mówi-

²² Pominięta przeze mnie w cytacie w toku głównym strofa druga mogłaby taką interpretację dopuszczać:

„Ta jest modlitwa ma – i ten interes,
 Żeby raz ludzkość weszła do okresu,
 Który jej z dawna należy logicznie,
 Gdzie już żadnego nie ma interesu
 I gdzie już nic nie robi się praktycznie”.
 (w. 6-10)

²³ W ten sposób odnosi się Zamaćńska na przykład do *Ruszał z Bogiem*: „Dlaczego [...] tekst utworu [wydaje mi się – A.S.] poetycko fałszywy? Natręctwo kompozycyjnych wiązań, ostentacyjne, pokazowe wykorzystanie frazesu «Ruszał z Bogiem»? stylistyka... Konopnickiej (Bez chleba dziś jestem, westchnąwszy w sobie, nie wiem, co teraz już zrobię, chleb znowu był tanim itp.), łzawość zamiast bezwzględności Ewangelii, dawanie «do myślenia» na siłę?” (Danuta Zamaćńska, *Poznawanie poezji Norwida*, w: taż, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 79). Zaś Zofia Stefanowska, recenzując książkę Zamaćńskiej, pisze: „Zjadliwa wzmianka o «stylistycie Konopnickiej» nasuwa mi myśl o innym «rozgadany» wierszu Norwida, *Bezimiennych*, a właściwie drugiej tego wiersza zwrotce: « – Dziecię woła za piersią: „Mamo!” – / Lecz ona w mieście jest na balu, / Pierś zapiętą wsparłszy o ramię / Tanecznika, co uśmiech kłamie” (Zofia Stefanowska, *O wierszach romantycznych*, w: „*Poznawać (więc kochać!)*”. *O Danucie Paluchowskiej*, red. A. Seweryn, D. Seweryn, Lublin 2010, s. 195).

ła./ Że i Pan Jezus także płakał siłą” (IV, 14). Kiedy indziej ta sympatia dla ludowych przekonań o tym, jak przejawia się troska u Boga, świętych, aniołów, uobecnia się w baśniowej opowieści – w *Legendzie Ostatnia z bajek* Anioł płacze nad ludźmi, ale już bez historii charakterystycznej dla świętych z *Mojego psalmu*. Dyskretnie roni łzę. Powiada przy tym poeta, że może to nie łza, lecz złudzenie optyczne, „drobna jasność do perelki podobna”, prześwitująca przez obłok²⁴. Łkające święte razem z „płaczącym siłą” Panem Jezusem i roniącym łzę Aniołem tworzą zgodne towarzystwo, w tym otoczeniu nie budzą już takiej konsternacji jak wtedy, kiedy czyta się *Mój psalm* bez tego kontekstu.

Jakkolwiek jednak odpowiemy na pytanie o sens ewokowany przez końcowe przedstawienie z *Mojego psalmu* faktem jest, że tym „dorysowywaniem łez” przez Norwida została dotknięta nie tylko św. Weronika *et consortes* – także alegoryczna Melancholia z miedziorytu Dürera. Oto [*Il pensieroso*], epigram zaliczany do Norwidowskich ekfraz:

Brodę na dłoni oparłszy kielichu,
By oko suche błyszczało spod wianka,
A łzy ukradkiem spływały po cichu:
Dürera myśl to... stokroć, nad moglią!...
Ale to jeszcze germańska kochanka,
Jeszcze nie smutek ów, co gada z siłą,
Sam na sam, rymem gardzący i prozą,
Marmurem wyższy od nich: *Pensieroso!*
(II, 197)

Epigram ten opiera się na porównaniu miedziorytu Dürera z rzeźbą Michała Anioła, przedstawiającą Lorenza de Medici, znaną jako *Il Pensieroso* (*Zadumany*). Przywoływany jest jako dowód na to, że Norwid bardziej cenił rzeźbę niż malarstwo, a sztukę włoską wyżej od

²⁴ „Wtedy Anioł w niebiosach wionął pióry około oczu swoich i myśliłbym, że łzę uronił bo, jako przez szyby przezrocze bieży nierówno kropla rzucona rosą na okno i tęczyje się, tak, przez obłok przewiewała błędnie drobna jasność do perelki podobna...” (VI, 97).

sztuki germańskiej²⁵. Tak oczywiście było, ale wyłożone w wierszu argumenty na rzecz wyższości Michała Anioła nad Dürerem brzmią nieco pokrętnie. Gdzie u Dürera „łzy spływające ukradkiem”? Jest, owszem, ale siła spojrzenia typowego w ikonografii, jak dowodzą studia historyków sztuki, dla skupienia intelektualnego (Dürer osiągnął to między innymi poprzez zwrócenie źrenic Melancholii w górę przy odmiennej osi spojrzenia dla każdego oka²⁶). Są „oczy Melancholii wpatrujące się w Niewidzialne tak samo intensywnie jak dłoń ściska Niedotykalne”²⁷. Dodajmy przy okazji, że zaciśnięta w pięść dłoń z miedziorytu też nie bardzo przypomina Norwidowski „dłoni kielich”, do którego miałyby zapewne spływać owe wymyślone łzy. W ekfrazie „dłoni kielich” byłby więc swoistym *lacratorium* – „naczyniem do łez szklannym w grobach znajdowanym”, jak objaśnia poeta w przypisie do *Quidama* (III, 154).

Nie jest moją intencją dowodzenie Norwidowskich nadużyć w stosunku do plastycznego oryginału, którego wszystkich szczegółów poeta tworząc swą ekfrazę mógł po prostu nie pamiętać, albo będącego dla niego tylko impulsem do wykreowania wizji poetyckiej wedle własnych wyobrażeń. Norwid zresztą dosyć często traktował temat plastyczny jako punkt wyjścia do własnych wariacji – na przykład w ekfrazie *Mater Admirabilis*, zawartej w *Legendzie*, „dorysował” Martę i Marię²⁸, potrafił też manipulować życiorysami wielkich artystów, czego dowodem rozgoryczony Rafael z *Rozmowy umarłych: Byron, Rafael-Sanzio*²⁹. Do *Melancholii* Dürera też przecież wracał, przetwa-

²⁵ Aneta Grodecka, *Ekfrazy Norwida*, w: *Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań 2008, s. 139-140.

²⁶ Zob. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 344-345.

²⁷ Tamże, s. 344.

²⁸ Zob. ks. Antoni Dunajski, *Ikonografia religijna w literackich aluzjach Norwida*, w: *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 61-66.

²⁹ Poruszona Alina Kowalczykowa konstatowała: „Ze wszystkich znanych mi opowieści wyłania się wizerunek Rafaela znakomicie wpasowanego w życie społeczne, artysty, dla którego powszechna akceptacja jego sztuki i osoby stała się źródłem siły i radości życia. Zdumiewające więc, że w *Rozmowie umarłych* pojawia się on jako bohater o zupełnie innej psychice i nastą-

rzając swoje inspiracje zupełnie już inaczej niż w [*Il Pensieroso*] – mam tu na myśli obraz olejny *Saturn z cyrkiem nad globem ziemskim (Melancholia)*. Idzie o zwrócenie uwagi na – nieco czasem kompulsywne – Norwidowskie powracanie do motywu łez w sytuacjach nieoczekiwanych. W *Lekcji V* swych wykładów *O Juliuszu Słowackim* porównuje Norwid brak samogłosek „we wszystkich semickich hieroglifach” do pominięcia w relacjach historycznych „łez, łkań, rozdarć i tortur” i konkluduje: „Jako więc królowa Jadwiga, kiedy dano jej wiedzieć o zapłaconej krzywdzie, pytała: «A kto łzy zapłacił?» – tak pyta się dziś dusza Chrześcijanina, czytając historię tryumfalną” (VI, 447). Można odnieść wrażenie, że poeta postanowił tę lukę w „historii tryumfalnej” wypełnić, wstawić samogłoski tam, gdzie jego zdaniem ich zabrakło, bo on sam okazji do wyeksponowania motywu łez raczej nie pomija. U Norwida nawet „łagodne oko błękitu” – czyli znane z ikonografii chrześcijańskiej Oko Opatrzności³⁰ – roni łzę nad nieszczęściem szekspirowskich kochanków.

Te nawroty do tematu łez pojawiają się rzecz jasna nie tylko w – jak to określiłam – „Norwidowskiej ikonografii”, także – i to natrętnie – w kreowanych przez Norwida rozmowach. To jest drugi przypadek obrazujący kłopotliwość motywu łez w dziele Norwida, czytany zwłaszcza w kontekście arcydzieł polskiego romantyzmu.

Najbardziej dobitnie sytuacja taka ukazana została w wierszu *Malarz z konieczności*. Najczęściej utwór ten jest przywoływany jako eg-

wieniu do świata, pełen wzgardy dla ludzi i pełen goryczy. Inny Rafael”. (*Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 2, s. 219). Grażyna Halkiewicz-Sojak łączy to z charakterystyczną dla Norwida tendencją do wprojektowywania siebie w przedstawianych bohaterów (*Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994, s. 91), Anna Kadyjewska zwraca zaś uwagę na to, że wpływ biograficznych szukano też w akwaforcie *Dialogue des morts*: znajomy Norwida dopatrzył się rysów twarzy poety w wizerunku Rembrandta, po latach zaś J. W. Gomułicki rysy Norwida ujrzał w twarzy Fidasza (Anna Kadyjewska, *Norwidowskie rozmowy umarłych – dialog postaci i epok*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, dz. cyt., s. 285).

³⁰ Na powinowactwo „łagodnego oka błękitu” z ikonograficznym „Okiem Opatrzności” zwróciła uwagę Teresa Kostkiewiczowa („*W Weronie*”, w: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1984, s. 24), do spostrzeżenia tego nawiązuje w swoich rozważaniach Marian Maciejewski (*Norwidowskie „łagodne oko błękitu”*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, dz. cyt.).

zemplifikacja „tragizmu ludzkich kontaktów”³¹ oraz – jest to przecież część tak zwanej „suity salonowej” – jeszcze jeden przyczynek do Norwidowskiej krytyki kultury salonu. Bohater wiersza, artysta, zwraca się kurtuazyjnie do damy, proponując kolejne, jak się okazuje nieatrakcyjne dla niej, tematy dyskusji:

Pani – mam mówić z nią o rytmie sił,
Które sprawują planet korowody.
[...]

Pani – mam mówić z nią o głosce A,
Ile przyniosła ludzkości?! –
Wspomnę, co mądrość? a co znaczy łaza?
Nadmienię też o miłości.
(w. 1-2; 17-20)

Wieczór, jak to często bywa u Norwida, kończy się rozczarowaniem. Zrezygnowany bohater liryczny, zniechęcony brakiem odzewu czy choćby odrobiny zainteresowania ze strony kobiety, która rozmyśla o fryzjerze, sukniach i dodatkach, postanawia zamilknąć i zrobić jej szkic w swym „albumie podręcznym”, stając się „malarzem z konieczności”.

To, co jest dla mnie interesujące w przywołanym wierszu, to jednak nie kolejna karykatura relacji męsko-damskich wykonana przez Norwida³². Zajmujące są właśnie propozycje tematów owej niespełnionej rozmowy. Wszystkie te tematy są znane, w uchu odbiorcy tekstów Norwida brzmią niczym *basso continuo* w muzyce barokowej – choć-

³¹ Formuła Marii Kalinowskiej, która konkluduje: „Wciąż obecny jest w twórczości Norwida dramat słów wypowiedzianych i oczekujących odpowiedzi, a napotyających milczenie, niedopełnionych przez drugiego człowieka, i w tak pustoszący sposób powracających ku podmiotowi wypowiadającemu”. (*Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 240).

³² Dariusz Seweryn dostrzega w analizowanym wierszu „ostro satyryczne nacechowanie wizerunku kobiety – kreowanej w stylu oświeceniowej «żony modnej»”, ale słusznie zauważa też, że „wizerunek niefortunnego amanta nie pozostaje wolny od krytycznego zabarwienia”. („*Śpiąc z Epopeją*”. *O możliwościach badania wyobraźni erotycznej Norwida*, w: *Jak czytać Norwida? Postawy badawcze, metody, weryfikacje*, red. B. Kuczera-Chachulska, J. Trzcionka, Warszawa 2008, s. 149-150).

by fragmenty wiersza [*Co? jej powiedzieć...*] realizują zarzucony tu wątek o „rytmie sił/ Które sprawują planet korowody”. Co według poety znaczy samogłoska „a” w dziejach ludzkości, można próbować dowiedzieć się na przykład z jego tekstu poświęconego syntezie sztuk³³. Uwagę przykuwają natomiast pozostałe tematy ułożone w triadę: mądrość – łza – miłość. Wydają się one w pierwszej chwili tyleż ogólnikowe, co skonwencjonalizowane. Od niepamiętnych czasów zastanawiano się przecież nad mądrością i miłością, łzy zaś tak często pojawiały się w staropolskich tekstach stanowiących dokumentację dworskiej *ars amandi*, że Stanisław Morsztyn w wierszu *Odkryta szczerłość kawalerska* postanowił obnażyć miałkość komplementów rodem z dowcipnej salonowej gry³⁴. Oto jego fragment:

Damy, powiemli wam kiedy życzliwie:
 „Źródła łez z oczu moich wypadają,
 Oczy me z płaczu rzekami się stają
 I że mizernie żyję i płacziwie,
 Że potop w sercu i morze łez noszę” –
 Nie wierzcie damy, nie wierzcie mi, proszę.

³³ Podobnie jak inne samogłoski, „a” pełni według poety ważną rolę poświadczającą powinowactwo sztuk, które Norwid postrzega w kategoriach syntezy, nie zaś – jak to często bywa u innych romantyków – korespondencji: „Pierwokszałty zatem symboliczne, jako to: p r o s t o - p a d ł a, t r ó j k ą t, k o ł o, k w a d r a t, o w a l – czyli I, które nawet kropkę ma dlatego, że jest koła p r o m i e n i e m ze środkowego punktu wyszłym – A, które jest t r ó j k ą t e m – O, kołem – U, kwadratem – E, dwoma na sobie kwadratami, czyli o w a l e m lub elipsą: pierwokszałty takie są zarazem pierwo-głosami, czyli samogłoskami: a, e, i, o, u. I pierwoliczbami, to jest: I znaczy 1; A znaczy trójkąt, czyli 3; E – dwa kwadraty na sobie (to jest elipsę), czyli 2 – U znaczy kwadrat, czyli 4; O, czyli koło, znaczy 5, jako ogarniające, jako obejmujące okręgiem swym, jako wyrażające sumę 5. Dla której to przyczyny rzymskie pięć jest jak cyrkiel ku skreśleniu koła rozemknięty (V), a indyjski talizman z dziewięciu kwadratów ułożony (i obejmujący symboliczną mądrość liczb) pięć ma w środku, za liczbę ją koła uważając. Barw podobnież głównych pięć jest tylko: b i a ł a, c z a r n a, n i e b i e s k a, ż ó ł t a i c z e r w o n a”. (VI, 279). Na ten temat zob. Ilona Woronow, *Synteza sztuk w pismach Norwida*, w: taż, *Romantyczna idea korespondencji sztuk*. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid, Kraków 2007.

³⁴ O tym tekście oraz *Responsie* na „*Odkrytą szczerłość kawalerską*” Michała Druckiego-Sokolńskiego zob.: Mirosława Hanusiewicz, *Szczerłość barokowego poety. Uwagi na marginesie wiersza Stanisława Morsztyna*, w: *Literatura. Historia. Dziedzictwo. Prace ofiarowane profesor Teresie Kostkiewiczowej*, red. T. Chachulski, A. Grzeskowiak-Krwawicz, Warszawa 2006, s. 97-105.

Rzeki nie są łzy, ani łzy rzekami;
 Nie z oczu rzeki, ale z morza płyną,
 Łzy też nie w morzu, ale w chustce giną
 I ryb nie łowią w oczach niewodami.
 Żart to jest mówić: „Łez strumienie leję”,
 A oko suche nic nie czerwienieje.
 (w. 37-48)³⁵

Sądzę, że Norwidowi to dzieło, tak dobitnie wskazujące na fałsz salonowych frazesów, przypadłoby do gustu. Nie tylko jako krytykowi kultury salonu. Już w okresie warszawskim przekonywał przecież skowronka, że „łezka [...] to nie deszcz, nie rosa”, a i później do tej kwestii powracał, na przykład w *Królestwie*: „Łzy? – nie deszcz są, choć jak deszcz wilgoć”.

Skojarzenie zarysowanej w *Malarzu z konieczności* próby rozmawiania o tym, „co znaczy miłość”, „a co znaczy łaża?” z sytuacją dworskiego flirtu ornamentowanego łażawą stylistyką, jest – rzecz jasna – bardzo odległe. Znając dzieła Norwida można sobie raczej wyobrazić, że gdyby dialog się rozwinął, poszedłby w kierunku „prawdy o łzie”, na przykład tropem, popularnej w homiletyce, frazeologii nawiązującej do „padołu łez”, przywoływanej także przy okazji uruchamiania konwencji „skargi na obecne czasy”. A po tę konwencję, podobnie jak po topos „świata na opak” (także wykorzystywany w kazaniach – na przykład Piotra Skargi), chętnie Norwid sięgał³⁶. W *Malarzu z konieczności* mamy bowiem do czynienia ze stylem przywodzącym na myśl kazanie kierowane do damy, która winna przede wszystkim słuchać.

Mieczysław Korolko kazanie zaliczył do „rodzaju doradczego” (*genus deliberativum*), czyli polegającego na „doradzaniu (*suasio*) lub odradzaniu (*dissuasio*) jakiegoś tematu, sprawy, problemu”³⁷. Tak też

³⁵ Stanisław Morsztyn, *Odkryta szczerłość kawalerska*, w: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór tekstów, wstęp i komentarze A. Vincenz, opracowanie tekstów i bibliografii M. Malicki, Wrocław 1989, s. 182.

³⁶ Zob. Marek Adamiec, *Cypriana Norwida „świat na opak”*, w: *Cyprian Norwid w setną rocznicę śmierci poety*, red. S. Burkot, Kraków 1991.

³⁷ Mirosław Korolko, *Słownik pojęć i terminów retorycznych*, w: tenże, *Andrzej Frycz-Modrzewski*, Warszawa 1978, s. 217.

jawi się wątpliwa próba zabawienia damy w *Malarzu z konieczności*. Damy postrzeganej przy tym przez oratora niczym nieposłuszna, zepsuta marionetka odmawiająca współpracy z kreatorem tego *theatrum*, w którym zaplanowano scenografię („Firanke – sługa niech odrzuci z szyb./ Księżyc potrzebny jest k’temu./ Naczynie pełne złotych ryb/ Podamy jemu”), kostium i gesty marionetki („I siądź – na ramię zarzuć ciwszy szal./ Nieumiejętnie, jak nimfy szal kładą:/ Błękitną niechaj on harmonią fal/ Jak z skały spada kaskadą!?”; „Siądźże – i włosy swe grzebieniem zbierz,”)³⁸. Ten wysiłek poszedł jednakże, jak dowodzi tekst Norwidowskiego liryku, na marne, gdyż bohaterka, niczym źle rozpoznane audytorium, uniemożliwiła oratorowi przeprowadzenie *actio* zgodnie z przyjętym planem.

Całość jawi się zatem raczej jako „inscenizacja rozmowy” – rodzaj pozornego dialogu, który Adam Karpiński, dokonując klasyfikacji dialogów staropolskich, wpisuje w „kulturę widowiska” i przeciwstawia „kulturze rozmowy”³⁹. Blisko tutaj Norwidowi szczególnie do retorycznej tradycji barokowej, o której Aleksander Wilkoń pisze tak:

Barok [...] kochał się w perorowaniu i nieomal było rzeczą obojętną, o jaki typ wypowiedzi, gatunek, formę podawczą, temat szło podmiotowi mówiącemu [...] i mowa ta jest daleka od gatunków typu zwierzenie, wspomnienie, prośba osobista, słowem – dyskursu personalnego, bliska natomiast gatunkom mowy publicznej. Powstaje więc tekst *quasi*-liryczny, nienaturalny i pseudodialogiczny⁴⁰.

Scenka z Norwidowskiego wiersza wydaje się sztuczna nie tylko z powodu swej patetycznej teatralności. Także z powodu drobnej „łzy”

³⁸ Na „despotyczne reżysersko-scenograficzne zapędy” lirycznego bohatera wygłaszającego wyreżyserowany monolog do kobiety, dla której „przewidział rolę manekina” zwraca uwagę Dariusz Seweryn, dz. cyt., s. 149.

³⁹ Adam Karpiński, *Mowy i rozmowy Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, w: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Warszawa 1989, s. 173.

⁴⁰ Aleksander Wilkoń, *Styl retoryczny w literaturze XVII w.*, w: tenże, *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Język i style literatury barokowej*, Kraków 2002, s. 53.

wciśniętej pomiędzy „mądrość” i „miłość”. No właśnie: czy drobnej, osobistej łyzy?

„Słowo w warunkach cywilizacji jest raczej dramatyczne niż osobiste” pisał Norwid w liście do Władysława Czartoryskiego (IX, 227). Tak też – bardziej dramatycznie (a nawet teatralnie) niż intymnie, osobście, lirycznie – jawi się scenka przedstawiona w analizowanym wierszu. Ta dramatyzacja liryki, będąca miejscami mocno nacechowana retorycznie, pociąga za sobą także inne konsekwencje, jeśli idzie o interesującą nas łyżę. Zastosowanie synekdochy sprawia, że zapytanie „co znaczy łyza?” jawić się może jako zachęta do wyjaśnienia znaczenia „łyzy”, tak jak wyjaśnia się znaczenie alegorii czy symbolu. Przy tym, dzięki włączeniu w triadę, którą obok „łyzy” współtworzą „miłość” i „mądrość”, „łyza” urasta tutaj do rangi pojęcia uniwersalnego, staje się jednym spośród Norwidowych „słów-wielkich” lub „słów publicznych” w rozumieniu zaprezentowanym przez poetę w odczytach o Juliuszu Słowackim (VI, 407). Jest to wykroczenie poza konwencję charakterystyczną dla romantycznego pojmowania liryczności⁴¹.

Fakt, że Norwid nawet w kontekstach prywatnych (rozmowach, korespondencji) często posługiwał się „słowem publicznym”, nie „słowem prywatnym”, tłumaczy się nieraz procesem autokreacji poety⁴².

⁴¹ Odwołuję się tutaj do klasycznego już rozpoznania liryczności romantycznej, dokonanego przez Czesława Zgorzelskiego: „W rozumieniu romantyków stało się ono [pojęcie „liryczności” – A.S.] nie tyle określeniem przynależności do jednego z rodzajów literackich, ile raczej oznaczeniem kategorii estetycznej wiążącej się z podmiotowością wypowiedzi i przenikającej ją w większym lub mniejszym stopniu niezależnie od rodzaju czy gatunku utworu. Zmienił się aspekt spojrzenia na dzieło literackie. Widziano w nim nie tyle realizację zasad epiki, liryki, dramatu, ile raczej przejaw twórczości jako spontanicznego wyrazu reakcji człowieka na rzeczywistość wewnętrzną własnej osobowości i na prawdę świata, który go na zewnątrz otacza. Poezję pojmować zaczęto jako rezultat refleksji nad egzystencją świata i ludzi” (*Liryczność poezji romantycznej*, w: tenże, *Observacje*, Warszawa 1993, s. 181). Bernadetta Kuczera-Chachulska, rozwijając poniekąd myśl Zgorzelskiego, próbuje z kolei interpretować liryczność przez pryzmat „spotkania z osobą” w teksty liryczne wpisana (zob. np. *Kategoria liryczności a problemy wartościowania*, w: *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*, red. A. Tyszczyk, E. Fiałła, R. Zajączkowski, Lublin 2003).

⁴² Zob. Jacek Trznadel, *Człowiek i persona*, w: tenże, *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978. Marek Adamiec, *Cypriana Norwida „świat na opak”*, dz. cyt., s. 85.

Można jednak postawić tezę, że u Norwida „słowo publiczne” pojawia się także jako efekt retorycznych upodobań poety, pasji perorowania, pasji kaznodziejskiej, która – czytelnik pism Norwida dobrze to wie – ciągle autora *Promethidiona* ponosi, stając się głosem dominującym tej twórczości. O barokowej alegorii Walter Benjamin pisał, że „cokolwiek pochwyty, zmienia swą Midasową ręką w rzecz znaczącą”⁴³. Norwid często postępuje właśnie jak taka „barokowa alegoria”: zmienia w „rzecz znaczącą” wszystko to, co znajduje się w promieniu jego refleksji. Posługując się Norwidowskim językiem należałoby powiedzieć, że upublicznia prywatne.

2. Pomiędzy liryzmem a komunalem. Od rozmów o łzach do płaczu Spojrzenia

Płacz jest kojarzony w literaturze romantycznej z wyznaniem lirycznym, na ogół stanowi zaprzeczenie wzniosłości jako coś osobistego, emocjonalnego. Chęć rozprawiania o tym „a co znaczy?” w sytuacji naznaczonej konwencją salonową, pozbawienie łez intymności łączącej się z liryzmem a włączenie ich do dyskursu, może się wydawać w kontekście romantycznych, otoczonych ciszą łez, nieco żenujące. „Ale samotny – ale łzami płynę – [...]” pisał Słowacki⁴⁴, Mickiewicz w liryku rzymsko-drezdeńskim, kreując sytuację intymnej modlitwy, zwracał się do Boga: „I tylko w nocy – cicho – na Twe łono/ Wylewam burzę, we łzy roztopioną”⁴⁵, bohater liryczny Norwida zaś chciałby zmusić, zaprzątniętą akurat swą kreacją kobietę, spotkaną w salonie, by wysłuchała wyjaśnień dotyczących semantyki płaczu. Być może jednak posłużył się tu poeta inną konwencją, mianowicie ironią ro-

⁴³ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, w: tenże, *Gesammelte Schriften I: 1*, Frankfurt am Main 1974, s. 403. Cyt. za: Arne Melberg, *Imitación Cervantesa*, w: tenże, *Teorie mimesis*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 89.

⁴⁴ Juliusz Słowacki, [*Bo to jest wieszczą najjaśniejsza chwala...*], w: tenże, *Dziela wszystkie*, t. XII, cz. 1, red. J. Kleiner przy współudziale W. Floryana, Wrocław 1960.

⁴⁵ Adam Mickiewicz, *Rozmowa wieczorna*, w: tenże, *Dziela wszystkie*, red. K. Górski, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, t. I, cz. III: 1829-1855, Wrocław 1981.

mantyczną. Pisząc o *Beniowskim* i jego „formie tak ironicznej, że nawiąsy są celem” dodawał:

Jest to jakoby rozmowa z próżnymi, formalnymi i zewnętrznymi ludźmi, do których, po gawędce potocznej o pogodzie i o wielu innych rzeczach, mówimy nawiasem: „A czy nie pogadalibyśmy teraz trochę o prawdzie lub o łzach, które poród prawdy wyciska?...” (VI, 449)

Tak przecież właśnie czyni bohater *Malarza z konieczności*, kiedy o mądrości i łzie chce rozmawiać z „próżną, zewnętrzną i formalną” damą salonową. Zatem nie liryzm, lecz ironia? Być może, ale nie zmienia to faktu, że postawienie kwestii „co znaczy łza” w wykonaniu Norwida jawi się jako karykatura innych romantycznych „dialogów o łzach” – zwłaszcza Mickiewiczowskich. Tego, toczonoego pomiędzy Aldoną i Konradem oplakującymi utracone szczęście; tego, zawartego w wyznaniu lirycznym Gustawa pocieszanego przez Księdza, Gustawa w elegijnym monologu wspominającego „kraje pamiętek,/ Gdzie tyle łez zabiera każdy znany kątek”⁴⁶. Mając w pamięci różne, prywatne, bardzo osobiste łzy z romantycznych tekstów (także i te, które popłynąć z jakichś względów już nie mogły: „A żona twoja mu nie zostawiła/ Oczu, by płakał nad swoją niedolą” mówi Lilla Weneda do Lecha błagając o łaskę dla brutalnie oślepionego Derwida⁴⁷), przyznam, że cieszę się, że dama z *Malarza z konieczności* nie chciała rozprawić o tym „co znaczy łza”. Pamiętając z kolei o przywołanej scenie z analizowanego wiersza, usprawiedliwiam też zwykle pozostałe niesubordynowane bądź zaprzątnięte fatalaszkami i innymi marnościami świata tego damy z Norwidowskich dzieł, odpowiadające na pytania o semantykę łez niemądrze i niecierpliwie. Ta z wiersza *Sieroctwo* odrzekła na przykład tak:

⁴⁶ Adam Mickiewicz, *Dziady. Część IV*, w: tenże, *Dziela*, Wydanie Rocznicowe, red. Z. J. Nowak i in., t. III, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 75.

⁴⁷ Juliusz Słowacki, *Lilla Weneda*, w: tenże, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IV, Wrocław 1953, akt II, sc. II, w. 122-123.

„Nie trzeba zważać na to... co? to znaczy!...

Może – deszcz pada”.

(w. 15-16)

Charakterystyczna jest bowiem dla Norwida tendencja do tworzenia wariacji na temat zarysowany w *Malarzu z konieczności*: bohater płci męskiej indaguje w sprawie znaczenia łez kobietę najczęściej nie będącą w stanie tematu udźwignąć. Tak jest też i w *Pierścieniu wielkiej damy*. Tu o łzach – a właściwie o „różańcu z człowieka łez, arcydrogim”, który wpadł do Morza Martwego i „przemienił się cały/ W opalowe ziarna... krystaliczne.../ Niestychanie twarde.../ – jasne!... jak lód” – chciał rozmawiać Szeliga i też spotkał się z kompromitującym niezrozumieniem Hrabiny i Magdaleny bardziej zainteresowanych organizowanym przez siebie „małym wieczorkiem”, na który „śliczne wszystkie i pełne dobroci panienki z pensji przyjdą tańczyć”. Jak łatwo się domyślić, żadna to jednak atrakcja dla Szeligi, który rozgoryczony konstatuje:

Świat – jest zaprawdę trucizną ludziom,

Bo on kształci ich...

– a nie – – rozwija!⁴⁸

Echa takiego rozumowania pobrzmiewają i w *Aktorze*. Oto trwa sprzątanie teatralnej kawiarni, lecz nagle pojawia się problem: „[...] – na stole czwartym – kropla jest – prawdziwie/ Kropla! [...]” (IV, akt I, 173-174). Wydawałoby się – normalna sytuacja w kawiarni. Ale nie dla sprzątającego Starszego Chłopca, który wzdraga się przed wytarciem plamy, bo może to kropla rosy? Na te wątpliwości córka właściciela lokalu, Felcia, odpowiada pytaniem retorycznym: „Choćby upadła z nieba, czy byłoby czyściej?”. Takie zdroworozsądkowe podejście nie zadowala jednak Starszego Chłopca, który nie może się zdobyć na wytarcie stołu z przyczyn wyższych. Mniejsza już nawet o rosę:

⁴⁸ Referowany tu skróto dialog o łzach zawarty jest w akcie II, w. 388-436.

„A gdyby też kto z gości ocierał pot z czoła/ Lub zapłakał?”, wyjaśnia dalej swe opory. Finał dialogu jest do przewidzenia. Nieczuła i przyziemna Felcia odparowuje:

To trzeba obetrzeć ze stoła
I kraszwarękę podsunąć...

Patetycznie

Ja kropli nie znoszę –
Baczną zalecam czystość i o czystość proszę!
(IV, akt I, w.181-184)

Gdyby czytelnik miał wątpliwość, jak należy zakwalifikować podejście Felci do kwestii kropli, która przecież może być łąką, interpretację ułatwi mu reakcja barona Erazma Potomskiego: „To kobieta!!... no, proszę!.. tej dałbym wzorowę/ Krowiarnię z ferumą...[...]/ Doprawdy że dałbym jej wzorową-krowiarnię!”. A Felcia jeszcze z oddali dopowiada: „Zalecam! by mi kropli na stołach nie było” (IV, akt I, w. 189). Gdyby odbiorca jednak jeszcze nie był przekonany o tym, po czyjej stronie jest racja (Erazm to przecież ograniczony prostak), pomoże mu Gotard Pszonk-kin. Jest to postać jednoznacznie pozytywna, wyjątkowa. Nie tylko „aktor-wielki”, lecz i „pocziwy-człek” (IV, akt II, w. 234-235), darzony podziwem, otaczany ogromnym szacunkiem, jednocześnie przy tym skromny, wrażliwy na cudze cierpienie i niosący pomoc potrzebującym. Nie można w nim dostrzec żadnej ułomności⁴⁹. W dialogu z Wernerem konstatuje on, że czasy, kiedy prawdziwa wielkość zostanie zrozumiana nadejdą wtedy, „– Gdy malenieczką rosy zgłębimy kropelkę/ Lub łzę, nim zbiegnie na nos i przód kamizeli...” (akt I, w. 266-267).

Znajdziemy u Norwida i takie sytuacje, w których bohater liryczny nie indaguje swej rozmówczyni (lub rozmówczyń) w kwestii łez, nie

⁴⁹ Na temat kreacji Gotarda zob. Bernadetta Kuczera-Chachulska, *Między estetyką a etyką. Jeszcze o „Aktorze” Norwida*, w: taż, *Norwida „przypowieść o pięknem” i inne szkice z pogranicza genealogii i estetyki*, Warszawa 2008, s. 59-73.

poddaje jej próbie łez, lecz włącza łzę w gwałtowny potok wyrzutów kierowanych pod adresem kobiety, jak w *Beatrix*: „[...] nie splamiłem ci łzy mej kropelką/ Wstążek, atlasów!...”⁵⁰. Ale – dodajmy od razu – nie wszystkie postacie kobiece w dziele Norwida wykazują taką niefrasobliwość jeśli idzie o ten temat, część z nich próbę łez przechodzi pomyślnie. Mam tu na myśli przede wszystkim Assuntę, która jako niemowa o łzach nie porozmawia, ale która sama patrzy ze łzą w oku. Z tym, że Assunta jest nie tyle kobietą, ile alegorią Spojrzenia (mówi nam to wyraźnie już tytuł poematu: *Assunta czyli Spojrzenie*), dlatego też tak eksponowane w jej wyglądzie są właśnie oczy – najważniejszy atrybut tej alegorii. Wiadomo, jak ważną rolę w programowych hasłach polskiego romantyzmu pełni spojrzenie (by przywołać tylko wykrzyknienie Karusi: „Widzę, oni nie widzą!”), jak ważne jest ono w romantycznej epistemologii. Bardzo znamienne jest to, że atrybutem alegorii Spojrzenia u Norwida jest także łza⁵⁰.

Co więc znaczyć by miała ta łza dla Norwidowskiego metabohatera, skoro tak uporcezywie chce o niej rozmawiać? Co miałyby znaczyć dla Norwida, skoro wokół tej kwestii programuje imitowane w swoich tekstach struktury dialogu⁵¹, skoro w swojej literackiej ikonografii tak chętnie posługuje się łzą właśnie i nawet jego alegorie spozierają ze łzami w oczach⁵²? I jak to się ma do kwestii liryczności i retoryczności?

⁵⁰ W dawnej emblematyce, płaczące oczy były symbolem św. Magdaleny – dzieje się tak na przykład w *Symbolica vitae Christi meditatio* Tomasza Tretera, gdzie *Magdalene poenitentia*, płacząca postać nawróconej jawnochrześnicy, ukazana została nie jako pełna postać kobieca, ale płaczące oczy i włosy kobiece okrywające stopy Chrystusa (zob.: Janusz Pelc, *Barok epoka przeciwieństw*, Kraków 2004, s. 186).

⁵¹ Na częste imitowanie przez Norwida całych struktur wypowiedzi (broszury politycznej, listu, rozmowy) zwraca uwagę Zofia Mitosek, łącząc to zjawisko z mimetyzmem formalnym (*Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 241).

⁵² Nie tylko Melancholia i Spojrzenie ronią u Norwida łzy. Także – na przykład – personifikacje Polski i Grecji: „Jam jej [Polski – A.S.] nigdy nie łudził i wiem, że jest wielkie dziecko z zalanymi łzami oczyma, a przeto widzące jedynie przez łzy swoich świętych i przeklętych przyzmat, widzące trojenia i siedmienia się tęcz – nigdy prawdy!” (IX, 166). „Po śmierci Byrona Grecja, którą on opiewał, przywdziała grubą żalobę, rozpląkała się; po śmierci Juliusza znajdziesz się jedna łza?” (XI, 437).

3. Norwidowy hieroglifik

Przywołując łzę w *Malarzu z konieczności*, Norwid apeluje raczej nie do emocji odbiorcy, lecz do jego umysłu. Wydaje się też, że w przypadku wielu innych łez w Norwidowskich tekstach jest podobnie – łzy są tutaj najczęściej nie liryczne, lecz retoryczne. Rzadko trafiają się takie fragmenty jak ten z *Białych kwiatów*, opisujący płacz nad „wielką cichością” doznaną zimową nocą w czasie podróży przez ocean⁵³. Na ogół – tak jak w *Assuncie* – łzy są alegoryzowane⁵⁴; sprzyja temu także posługiwanie się przez Norwida synekdochą: częściej można spotkać u niego nieco patetyczną pojedynczą „łzę” niż bardziej naturalne w kontekście indywidualnego doświadczenia, „łzy”. Albo włączane są łzy u Norwida w konstrukcje o charakterze konceptystycznym⁵⁵.

Przy czym poeta sięga i po ograny już w tradycji literackiej motyw łez-perł (pojawiają się u niego i „rosami operlone” łzawiejące fijołki (*Marmur-biały*), łzy „pochowane w Oceanie na perł więcej” (*Trzy strofki*), i łzy-perły płaczące gradem (*Purytanizm*)...), i po nieco mniej skonwencjonalizowane, acz też już często znane z poetyckiej rekwizytorni epok minionych, ujęcia.

⁵³ „Ciszy w najkosalniejszym słowa tego tonie nie doznałem nigdzie jeszcze wyższej nad ciszę o jednej nocy, acz zimowej, na Oceanie... że słów na to nie ma, mimo iż twarzą to i prawie głodną podróż dwumiesięczną przeszło była i uprozaiczniała dobrze... pomnę, iż obejrawszy się wkoło ani modlić się nawet słów nie miałem – i zapłakałem tylko... że może być tak wielka cichosc... a przecież tyle mórz pierw innych znałem...” (VI, 198).

⁵⁴ Na zjawisko alegoryzacji w twórczości Norwida zwracał uwagę Michał Głowiński w znacznej rozprawie *Ciemne alegorie Norwida*, w: *Cyprian Norwid w setną rocznicę śmierci poety*, Kraków 1991. Z kwestią tą wiąże się także Norwidowska paraboliczność (zob. np. Michał Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973). Niedawno, przy okazji *Czarnych kwiatów*, do kwestii tych powrócił Sławomir Rzepczyński (*Plastyczna figuratywność przedstawiania postaci w „Czarnych kwiatach”*. O myśleniu alegorycznym i symbolicznym, w: *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007).

⁵⁵ Wiele interesujących uwag o Norwidowskim konceptyzmie formułuje Arent van Nieukerken: *Na czym polega specyfika Norwidowskiego konceptyzmu*, w: tenże, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998. Zob. także: tenże, *Epigramatyczność i konceptyzm w dyskursie Norwida (na przykładzie fraszek)*, w: *Norwidowskie fraszki (?)*, red. J. Leociak, Warszawa 1996.

Odnajdujemy więc na przykład łzy, w których księżyc – „złożony pająk” – kapie swe „nici promienne” (*Noc*), łzy – nasiona „marnej, bezowocnej roślinki tęsknicy” (*Marzenie (Fantazja)*), „dyjamentową łzę” niebezpieczną – gdyż potrafi „zakować powieki i strącić w przepaść nocy” (*Pożegnanie*), łzy – winogrona (*Pieśń od ziemi naszej*), łzę z wosku (*Po balu*), płaczące gromnice i odrywającą się z twarzy łzę zbieraną do konchy (*Bema pamięci żałobny rapsod*), łzę – gwiazdę-kamień (*W Weronie*), łzy – „żywicy bursztyń” (*Deotymie. Odpowiedź*), „okna z łez”, „łzy z koronek rosy/ Trójbarwnie szklitych” (*Do panny Józefy z Korczewa*), „bladą srebrną łzę” służącą za świecznik (*Post scriptum [I]*), hiper-łzę, która może pokryć „milion rzęs” (*Do zeszłej*)⁵⁶, czy wreszcie – przywoływany już przeze mnie – różaniec z łez, który przemienił się w różaniec z opali (*Pierścień wielkiej damy*). Nawet zestawienia łez i krwi częste u Norwida i postrzegane jako stereotypowe⁵⁷ (w *Zagadce* na przykład pojawiają się „kajdany przesiąkłe krwią i łzą”), znane przecież i z *Jerozolimy wyzwolonej*, ukochanej lektury Norwida, pobrzmiwają czasem konceptystycznie. W *Tajemnicy Lorda Singelworth* napotyamy na takie wykrzyknienie Toniego di Bona Grazia, włączone w tok improwizacji o architekturze, w tym gotyckich wieżach, z których jakoby często „zrzucali się rozpaczą gnani śmiertelnicy nieszczęśni”:

Atoli i przez takowy deszcz krwi i łez patrząc na architekturę piękną, można nie być nieczułym estetycznie! (VI, 150)⁵⁸.

⁵⁶ Władysław Stróżewski interpretuje tę łzę jako łzę Chrystusa – pośrednika między niebem i ziemią (Władysław Stróżewski, *Filozofia człowieka w „Vade-mecum” Cypriana Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, dz. cyt., s. 29).

⁵⁷ Na częste połączenie łez i krwi u Norwida w kontekście „trudów i cierpień poniesionych dla zdobycia jakiejś wartości lub zaświadczenia o niej” zwraca uwagę Jacek Leociak (*Słownik języka Cypriana Norwida*, dz. cyt., s. 115).

⁵⁸ Norwid ten fragment swej noweli opatrzył nawet skrupulatnym przypisem: „W niektórych miastach Europy można by z rzeczywistością statystyczną wykazać, ile na rok zrozpaczonych samobójców z-rzuca się z jakiego monumentu dla roztrzaskania sobie czaszki – tak iż nie od razu może przytomny widz zgadnąć, z jakim rodzajem uczucia godzi się oglądać i podziwiać te wzniosłości” (VI, 160).

Jeśli ów „deszcz krwi i łez” przywołany przy okazji opisywania doznań estetycznych brzmi nieco szokująco, to efekt ten ulegnie neutralizacji w kontekście barokowych tekstów o charakterze pasyjnym. W „będących prawdziwą kopalnią symboli i motywów charakterystycznych dla sztuki i poezji XVII stulecia”⁵⁹ *Pobożnych pragnieniach* Aleksandra Teodora Lackiego na przykład drzewo krzyża staje się jabłonią, w cieniu której znajduje ukojenie Dusza tęskniąca za Oblubieńcem, „szkarłatne frukta” z tego drzewa uśmierzają zaś jej pragnienie⁶⁰. Tego typu metaforyka bardzo była popularna w barokowej literaturze medytacyjnej – w *Wojnie duchownej* Lorenza Scupoli odnajdziemy na przykład porównania padającego deszczu do krwi wylanej przez Jezusa⁶¹, zaś w *Pocie krwawym* Jana Andrzeja Morsztyna (jest to przekład *Il sudore del sangue* Giambattisty Marina włączony przez Krzysztofa Mrowcewicza do antologii poezji metafizycznej polskiego baroku) napotkamy i takie *conpetto*: „pot się z Pana leje krwawy:/ łaskawa chmura, która zeszlą ziemię/ serca naszych wdzięcznie żyzną rosą kropi/ i do żywności przywodzi, nie topi” (w. 21-24)⁶².

Warto też pamiętać, że zestawienie łez z krwią, męką – rozpowszechnione w kulturze chrześcijańskiej dzięki nabożeństwom pokutnym takim jak *Gorzkie żale* – jest typowe również dla XVII-wiecznej homiletyki, w której przywoływano myśl św. Jana Chryzostoma, iż łzy

⁵⁹ Krzysztof Mrowcewicz, *Wprowadzenie do lektury*, w: Aleksander Teodor Lacki, *Pobożne pragnienia*, wydał K. Mrowcewicz, Warszawa 1997, s. 12.

⁶⁰ Aleksander Teodor Lacki, *Pobożne pragnienia*, dz. cyt., s. 120.

⁶¹ Laurentius Skupola, *Wojna duchowna*, tłum. ks. D. Nersesowicz, Jarosław 1683. Na ten temat obszerniej: Krzysztof Mrowcewicz, *Wstęp*, w: *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*..., dz. cyt.

Nie tylko zresztą padający deszcz może przypominać krew wylaną podczas Męki Chrystusowej: „pite wino powinno każdemu przypominać o occie, którym napojono Zbawiciela, we wszystkich zapachach trzeba szukać smrodu ciała na Kalwarii, promienie słońca mają nasuwać na myśl ciemności, które zapadły po śmierci Boga-człowieka, a rozpraszające rekolektanta głosy innych ludzi mogą pomóc wewnętrznemu słuchowi usłyszeć krzyki Żydów: «Ukrzyżuj! Ukrzyżuj!»” (Mrowcewicz, tamże, s. 23).

⁶² Cyt. za: jw., s. 150.

można porównywać do krwi męczenników (*Martyres sanguinem fundunt, peccatores lacrymas fundunt*)⁶³.

Norwidowskim konceptystycznym łzom towarzyszy przy tym często – jak to w literaturze konceptystycznej – żywioł metamorfozy: łza staje się na przykład nasionkiem, z którego może wyrosnąć nieznana w naturze, za to alegoryczna jak błękitny kwiat Novalisa, roślina tęsknicy lub łza jest lichtarzem rozświetlającym ciemność, może także posłużyć jako werniks służący konserwacji „butów honorowych” ([*Do J. I. Kraszewskiego po jego jubileuszu*]). Łza u Norwida jest przy tym nade wszystko sztuczna, bardzo często zmienia stan skupienia tak, że można ją na przykład włożyć do koperty:

[...] napiszę jej o tem –
 Nieba jej poszłę szmatkę, [...]
 Albo jej gwiazdę poszłę, [...]
 lub łzę jej włożę w list – a ona
 Odbierze łzę, gdy będzie bardzo roztargniona –
 (*Epimenides*, III, 64)

Trwałą tendencją u Norwida jest zmiana stanu fizycznego łzy z ciekiego na stały. Nie tylko w *Epimenidesie*. Gdzie indziej staje się łza kamieniem-meteoritem lub, bardziej konwencjonalnie, zgodnie z tradycją ugruntowaną w baroku, kamieniem szlachetnym: zwłaszcza zbanalizowaną już w tym kontekście perłą⁶⁴, ale też diamentem, opalem. Łza nabiera „ciężaru rzeczy”. Bardzo to typowe dla poety, u którego tak widoczna jest tendencja do monumentalizacji zjawisk, przedstawiania ich za pomocą „grubej kreski”. „Odblask rzeźby”, manifestujący się w ten sposób i w dziele malarskim, i w dziele literackim Nor-

⁶³ Zob.: Wiesław Pawlak, *Papierowe łzy barokowego homilety*, w: *Śmiech i łzy w kulturze staropolskiej*, dz. cyt., s. 178.

⁶⁴ Wokół łez-perł w *Trzech strofkach* toczono boje: Mieczysław Jastrun uznał je za stereotypowe (*Norwid i perły*, „Poezja” 1966, nr 8, s. 16-23), Julian Przyboś zaś za oryginalne („*Słowem każdym jak perłą*”, „Poezja” 1966, nr 8, s. 23-25). Perły, jak wiadomo, są także często nośnikami wartości wanitatywnych – choćby w *Dziewczynnie ważącej perłę* Vermeera (na ten temat zob. Jan Białostocki, *Vanitas: z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, w: tenże, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961).

wida, dawno został już dostrzeżony przez Kazimierza Wykę, który subtelnie też spostrzegł, że owa monumentalizacja czasem prowadzi do sprzeczności pomiędzy zamierzeniem artysty a wyrazem jego dzieła. „I tak np. w rysunku z 1853, mającym przedstawiać zmartwychwstanie ciał – pisze Wyka – owe zmartwychwstałe ciała jak ciężkie posągowe nagrobki ulatują nad cmentarzem ku niebu, a widz spogląda nieco zalekniony, by się nie rozbiły w takim locie...”⁶⁵. Można by powiedzieć analogicznie, że jeśli Norwid postanowił „dorysować” łzę Oku Opatrzności, to nie przedstawił jej w postaci „tradycyjnej”, czyli akwaticznej (*W Weronie*). Nie jest to łza, która mogłaby się kojarzyć z deszczem czy rosą (od tego typu porównań zresztą, jak widzieliśmy, poeta odżegnywał się i w swoich tekstach młodzieńczych, i późnych). Jest to meteoryt z odpowiednim ciężarem i siłą rażenia. Jeśli natomiast w dziele Norwida zapłacze Anioł, to jego łza też nie będzie miała nic wspólnego z „płynnymi łzami”, będzie to pojedyncza „perełka” prześwitująca przez obłok (*Ostatnia z bajek*). Łzy stają się tutaj okazami współtworzącymi poetycką kolekcję minerałów i klejnotów, zjawisk niezwykłych jak te, które fascynują kosmomineralogów.

W kontekście tych ciężkich, kamiennych, Norwidowych łez natarczywie przypomina się jedna z kwestii Goplany z *Ballady* Słowackiego. Goplana powiada w pewnym momencie: „[...] cała / W mgłę się rozplynę białą, i spadnę łzami / Na jaki polny kwiat, i z nim uwiednę.” (akt I, sc. II, w. 571-573⁶⁶). Mamy tu do czynienia z sytuacją do pewnego stopnia odwrotną niż w dziełach autora *Quidama*: ciało stałe miałoby się „upłynnić”, opaść deszczem (rosą?) na kwiat i razem z nim – wanitatywnie – „uwiednąć”, przemiąć. I chociaż można by uznać taki dobór cytatu z dzieł Słowackiego za stroniczy (wiadomo, jak często i u tego poety pojawiają się ornamenty z łez-pereł), to wydaje się, że – mimo wszystko – wskazuje on na trwalsze tendencje w twórczości obu artystów. Przecież w kontekście obrazowania Norwida nikt by raczej nie powiedział

⁶⁵ Kazimierz Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, w: tenże, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 61.

⁶⁶ Cyt. wg edycji: Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IV, Wrocław 1953.

o „migawkowości i wyrzuceniu z dotykalnych, plastycznych właściwości przedmiotu”, jak to czynił już Julian Przyboś (a za nim cała rzesza badaczy) w odniesieniu do sposobu kreacji rzeczywistości literackiej u Słowackiego⁶⁷. Jest u Norwida dokładnie na odwrót: statyzm, figuratywność, łączące się także z „rzeźbiarstwą”, na którą wskazywał Wyka. W przypadku łzy – także próba jej „utrwalenia w kamieniu”, sprawiająca, że tak łatwo nie podda się ona heraklitowemu „panta rhei”.

Przy tym u Norwida nie tylko ludzkie łzy nabierają ciężaru, stają się kamieniami. Ze stanu ciekłego w stały ewoluuje też konsystencja łez natury – łzy sosny natychmiast zastygają w bursztynową żywicę (*De otymie. Odpowiedź*), łzy morza – w perłę (*Kleopatra*, V, 50). Zastygają krople wosku – nieprawdziwe łzy rzeczy, *lacrimae rerum* (*Po balu, Bema pamięci żałobny rapsod*).

Łza u Norwida przemienia się w kamień, ulega także przy tym estetyzacji. Łśni, mieni się jak drogocenny skarb:

----- Tło było, jako oko Marty
Siostry Łazarza: modre, łzą po-osrebrzane,
Łzą morza. [...]
(*Epimenides*, III, 63)

Jakże często u tego „poety światła”⁶⁸ wydobywana jest przy tym świetlistość łez, co – podobnie jak estetyzacja płaczu – znowu może

⁶⁷ Julian Przyboś, *W błękitu krainie*, w: tenże, *Linia i gwar*, t. I, Kraków 1959, s. 281.

⁶⁸ Tudzież „poety światłocienia”. O roli światła w dziele Norwida pisał w swej klasycznej już książce, poświęconej „sztukmistrzostwu” poety, Kazimierz Wyka (dz. cyt.), a za nim cała rzesza autorów, zob. np.: Aleksandra Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, dz. cyt. Adela Kuik-Kalinowska, *Norwid – artysta światła, w: Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, dz. cyt. Dariusz Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005. Sławomir Rzepczyński, *Elementy wyobraźni plastycznej w liryce Norwida*, w: *Norwid – artysta. W 125 rocznicę śmierci poety*, dz. cyt. Ostatni z wymienionych autorów konkluduje: „Światło byłoby zatem najważniejszym składnikiem jego [Norwida – A.S.] plastycznej wyobraźni (i szerzej: wyobraźni w ogóle), organizującym działalność artystyczną, narzucającym postrzeganie w kategoriach światłocienia, jasności i ciemności, widzialnego i niewidzialnego” (tamże, s. 146). „Przejrzystość”, „połyskliwość”, „perlistość” łzy w dziele Norwida zwróciła też uwagę autora hasła „łza” w *Słowniku języka Cypriana Norwida* (dz. cyt., s. 115).

przywołać na myśl dawną tradycję literacką. Przywołać tu można choćby widowiskowy „płacz zmyślony prawdziwe wywodzące łzy” Armidy z *Jeruzolimy wyzwolonej* Tassa-Kochanowskiego⁶⁹. Jej łzy nie tylko lśnią w słońcu jak (oczywiście) perły i kryształ, ale też sypią skrami. Zgodnie z tradycją platońską „oczy są ogień” nic więc dziwnego, że nawet łzy mogą krzesać iskry⁷⁰. U Norwida jednakże iskrzące się łzy lśnią raczej światłem przytłumionym, subtelniejszym: rozszczepiają się w tęczę (*Tęcza*: „A łąza słoneczny promień mi w powiece/ Siedmiła barwą – i zdawało mi się/ Że w tęczę lecę...”), świecą na ogół nie złoto, lecz srebrzyście (*Post scriptum [II]*), chciałoby się powiedzieć, że są bardziej lunarne aniżeli solarne, pojawiają się częściej w kontekstach nokturnalnych. Odbijają światło księżyca, który kąpie w nich swe promienie (*Księżyc*). Lub – jeśli nie stają się gwiazdami – świecą jak gwiazdy:

Zobaczyłem ją bladą jak ten papier – pisze Norwid o swej znajomej do Joanny Kuczyńskiej – i dwie strugi łez przy latarniach wieczornych jak dwa wielkie promienie kometne zaświeciły (IX, 16).

W baroku także łączono łzy ze zjawiskami świetlnymi, nawiązującymi nie tylko do blasku klejnotów i kamieni szlachetnych, ale też do sfery zjawisk kosmicznych (w czym celował jeden z pierwszych polskich marinistów Mikołaj Grodziński)⁷¹.

Tradycja konceptystyczna staje się przy tym czynnikiem sprzyjającym figuratywności, obrazowości języka Norwida, a także wpływa na jego ozdobność. Jak wiadomo, Norwid w swoich wypowiedziach teoretycznych krytykował nadmierną ozdobność języka poetyckiego, kreując się raczej na zwolennika stylu attyckiego. Przy okazji motywu łez

⁶⁹ Torquato Tasso, *Gofred albo Jeruzalem wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, na podstawie pierwszego wydania, wstępem i objaśnieniami opatrzył R. Pollak, Wrocław 1951, [Pieśń IV, s. 127-128].

⁷⁰ Szerzej o platońskiej proveniencji tego typu metaforyki pisze Mirosława Hanusiewicz: *Oczy są ogień*, w: *taż, Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Warszawa 2004.

⁷¹ Mirosława Hanusiewicz, *Oczy są ogień*, dz. cyt., s. 62.

często mu jednak bliżej do azjanizmu retorycznego. Nie jest to wszak tylko zwykła dekoracyjność – błędem byłoby utożsamiać lśniące łyż-perły, diamenty, opale z salonowymi cackami. Stają się one skarbem – cennym darem ofiarowanym przez „zakłęta królownę” genialnemu skrzypkowi (*Do Nikodema Biernackiego*) lub podarkiem od „syna Polski” dla zachwycającej baletnicy (*Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznannej zakonnicy*). I nie trzeba się zrażać konwencjonalnością tych ujęć. Można spróbować odczytać je zgodnie ze znaczeniami, jakie przypisywano im w literaturze dawnej.

Kamienie i klejnoty – stwierdza Jadwiga Kotarska – jako *obiecta inventionis* mieściły się w poetyce i estetyce zadziwienia, olśniewania i cudowności. Otwierały możliwości zaprezentowania erudycji, kunsztu zaskakiwania nieoczekiwaną grą przeciwieństw, kontaminacją tego, co święte, duchowe z tym, co materialne, naoczne [podkr. – A. S.]⁷².

Być może właśnie w tych obszarach tradycji literackiej znajduje się odpowiedź na pytanie, „co znaczy ła” dla Norwida. Wydaje się bowiem, że w tej poezji – zwłaszcza u późnego Norwida – owa „ła, co prawdziwie świeci” (*Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznannej zakonnicy*) funkcjonuje często właśnie jako kontaminacja tego, co święte i duchowe z materialnym i naocznym, przywodząc tym samym na myśl – także dzięki swojej obrazowości – hieroglifik, element tworzonego przez poetę indywidualnego kodu symbolicznego. Fascynację legendarnymi niemal *Hieroglifami* Horapollona w kręgu neoplatoników tłumaczy się przecież przede wszystkim „splatanie się pierwiastków boskiego i ludzkiego w widzialnych, choć nie do końca dających się pojąć, symbolach”⁷³. Plotyn we fragmencie piątej *Enneady*

⁷² Jadwiga Kotarska, „Nad blask brylantów, perel miganie”. *Wśród symboli szlachetnych kamieni i klejnotów*, w: *taż, Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998, s. 154.

⁷³ Jacek Sokolski relacjonuje, że w renesansie autorstwo dziełka przypisywano jakiejś mitycznej boskiej postaci, nawet samemu Horusowi, synowi Ozyrysa, przez Greków utożsamianemu z Apollinem – stąd, jak sądzono, imię Horapollon. Był on jednakże postacią ludzką, nie boską. Tak jak jego ojciec, Asklepiades, wykladał literaturę i filozofię w Aleksandrii. Bardziej

przypisuje hieroglifom rangę znaków komunikujących ukryte prawdy w sposób doskonały i pełny. „Później, dla niektórych jego renesansowych kontynuatorów – komentuje Jacek Sokolski – hieroglify staną się wręcz obrazowymi przedstawieniami platońskich idei”, przekazującymi te idee w sposób bezpośredni⁷⁴.

O barokowej retoryce pisze Barbara Otwinowska tak:

Nie jest jej znane pojęcie „oryginalności” (w dzisiejszym znaczeniu), jej ideałem jest raczej „nowość”, uzyskana z eklektycznej pomysłowości (*ingeniosité*) humanisty, który wciąż jeszcze konsumuje i przetwarza szczerze dziedzictwo tradycji, tworzy nowe układy ze znanych i częściowo zwietrzałych elementów. Jego główną rolą i atrybutem jest „wybór”, niekiedy identyfikowany z trafnym gustem⁷⁵.

A Jadwiga Kotarska, w kontekście wierszy wariacyjnych, dodaje:

Barokowi autorzy, podejmując wątek wariacji tematycznych, rozwijają grę opartą na wykorzystaniu skostniałej konwencji i [...] przyzwyczajeni literackich odbiorcy. [...] Na inwariantnym szkieletcie nizane są elementy upodabniające i różniące wersje tematu. Te ostatnie są wyrazem pomysłowości, subtelności artystycznej; one właśnie odsłaniają sprawność warsztatu⁷⁶.

tajemniczą postacią był stryj Horapollona, Heraiskos, którego Damascjusz przedstawiał tak (Sokolski zauważa tu złośliwe intencje): „Jego pierwsze chwile życia stały pod znakiem świętości i mistycyzmu. Gdy tylko wyszedł z łona matki na światło dzienne, trzymał palce na ustach nakazując milczenie. Taką samą legendę Egipcjanie opowiadają o urodzinach Horusa i – jeszcze przed legendą o Horusie – o takim samym przyjściu na świat Heliosa. Ale ponieważ palec z czasem zrósł się z ustami, trzeba go było odciąć, dlatego warga na zawsze pozostała podcięta i świadczyła o tajemnym znaku towarzyszącym jego urodzinom.” (Focjusz, *Biblioteka*, t. 4 „Kodeksy” 238-248, przeł. O. Jurewicz, Warszawa 1996, s. 84; cyt. za: Jacek Sokolski, *Wstęp*, w: Horapollon, *Hieroglify*, przełożył i komentarzem opatrzył J. Krocak, Wrocław 2003, s. 13). O pojmowaniu hieroglifików przez neoplatoników zob. Sokolski, dz. cyt., s. 14-15.

⁷⁴ Tamże, s. 10.

⁷⁵ Barbara Otwinowska, „Wciąż nowa Minerwa”. *Próba kwalifikacji retoryki barokowej*, w: *Retoryka a literatura*, red. B. Otwinowska, Wrocław 1984, s. 54.

⁷⁶ Jadwiga Kotarska, *Wiersze wariacyjne – autorska propozycja krytycznej lektury*, w: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, red. H. Dziechcińska, Wrocław 1988, s. 78.

Uwaga Kotarskiej odnosi się do „wierszy wariacyjnych”, a więc jednego utworu bądź poetyckiego cyklu, w którym dowolnie wybrany przez poetę motyw jest, mniej lub bardziej kunsztownie, przekształcany⁷⁷. Norwid takiego cyklu (czy choćby jednego tekstu), poświęconego łożom jako motywowi centralnemu, nie napisał. Ale nie można się oprzeć wrażeniu, że podejmując temat łoż, wciąż poeta „tworzy nowe układy” ze znanych elementów, próbuje skostniały szkielet po swojemu ubrać w ciało. Wybiera z rekwizytorni epok minionych motywy znane, może i „zwietrzałe”, ale – dzięki swym ciągłym rekontekstualizacjom na przestrzeni wieków, przeprowadzeniom przez głosy różnych artystów, tworzących w różnych stylach i tradycjach – doskonale rozpoznawalne. Nawet średnio wykształcone ucho temat ten wychwyci. Jednak dopiero koneser może docenić wirtuozerię tej właśnie konkretnej wariacji, jej indywidualne piętno i sposób interpretacji tematu głównego. Zauważa Bernadetta Kuczera-Chachulska: „Tak «łza» – obecna w metawypowiedziach poety, jak i «kwiat» należą do rekwizytorni środków i motywów bardzo zbanalizowanych i dziwi nieco, że poeta, który przez dziesiątki lat recepcji «wypracowywał» sobie miano twórcy-intelektualisty, sięga po nie zupełnie poważnie [...]”⁷⁸. Rzeczywiście może to zaskakiwać w kontekście myśli romantycznej, ale zaskoczenie zniknie, jeśli spojrzymy na Norwida jako na spadkobiercę tradycji staropolskiej. Wydaje się bowiem, że właśnie dlatego, iż kreował się na twórcę-intelektualistę, mógł Norwid zupełnie poważnie gromadzić perłowe łyzy oraz zrywać kwiaty z niw tradycji literackiej. Tyle, że jest to intelektualizm tkwiący korzeniami w wieku XVII, nie tak jak romantyzm wrażliwym na indywidualizm, inaczej też rozumiejącym oryginalność dzieła sztuki. Intelektualizm, który nawiązuje do barokowego wyobrażenia o tym, jaki powinien być prawdziwy *poeta doctus*.

⁷⁷ Takim barokowym, fascynującym cyklem jest – na przykład – przypisywany Stanisławowi Herkaliuszowi Lubomirskiemu (prawdziwość autorstwa Lubomirskiego podał w wątpliwość Adam Karpiński) – *Somni descriptio*, wariacje na temat marzenia sennego. (Zob. ich interesującą analizę napisaną przez Janusza K. Golińskiego (*Barokowe igraszki z Hypnosem*. („*Somni descriptio*” – *tajemnice snów, ogrodów, gabinetów...*), „Ogród” 1994, nr 1).

⁷⁸ Bernadetta Kuczera-Chachulska, *Przemiany form i postaw elegijnych...*, dz. cyt., s. 199.

4. Lekcja łez, czyli lekcja człowieczeństwa

Stwierdziłam, że alegoryzacja i konceptyzm, towarzyszące wielu z Norwidowskich przedstawień łez i płaczu, uruchamiają złoża tradycji retorycznej w tej poezji. Ale retoryczność uobecnia się tu również dzięki dydaktyzmowi. W dziele Norwida można bowiem odnaleźć swoistą pedagogię łez (co sygnalizowałam już przy okazji odwołań do *Malarza z konieczności*). Poeta nie tylko każe swoim bohaterom o nich rozmawiać (lub przynajmniej inteligentnie słuchać wywodu o nich), także waloryzuje płacz, który służy mu do charakterystyki człowieka, ma świadczyć o jego naturze. Najprościej można by powiedzieć, że istotą pełni człowieczeństwa u Norwida jest między innymi umiejętność uronienia łzy – zmysłowego, namacalnego konkretności uzewnętrzniającego myśli i kondycję ludzką, czasem reakcją wobec niewypowiedzianego (jak w wierszu *Na zgon Poezji*).

„Suche oko” to przecież atrybut alegorii Znikomości z wiersza *To rzecz ludzka!...*:

Czcza Znikomość z Arcydzieły
 Wraz, by siostry dwie, stały:
 Jedna – pustą ma łzawicę
 I wzrok pusty, jak Nijobe;
 Tylko czasem błyskawice
 Zaczerwienią tę osobę,
 A deszcz łzami skąpie lice.
 (w. 52-58)

Może być też takie „suche oko” znakiem nadmiernej dominacji rozumu nad sercem. „ – Rozum zbyt zimną dla mnie przynosi otuchę,/ Skoro przytłumię serce, to oko mam suche [...]” – powiada Werner w *Aktorze* (akt II, w. 500-501). Kiedy zaś – w tej samej sztuce – Hrabina, mierząc się z nieszczęściem bankructwa, każe sobie czytać Biblię i przywołuje historię Hioba, tak porównuje dzieło biblijne z Homerem:

– Homer przy rzeczy takiej wygląda jak biały
 Marmur arcydzieł, które się za wzór przyjęło:

Cudnych! – lecz bez źrenicy: a choćby tę miały,
 Nie byłoby łez na niej...
 (akt III, 399-402)

Werner odpowiada: „Parnas jest ze skały –”, a Hrabina jeszcze dodaje: „Biblia jest cała z życia – –” (akt III, 403-404).

Jednak nie każdy płacz jest nacechowany pozytywnie. Płacz rzewny – jak już wspominałam – jest na przykład u Norwida postrzegany negatywnie, bo to znak fałszu, czułościowości: „Jest to bowiem c z u - ł y c z ł o w i e k [...] – to jest, obraźliwy – raz usłyszysz od niego łzą rzewną przesiąknięte słowo” (*Cywilizacja*, VI, 51). Z kolei „czułe oko, gdy je łza ociemi” jest „najśodszy z darów”, przez który przemawia Bóg (*Modlitwa*). Niepoważne traktowanie tematu łez przez salonowe damy to czynnik dyskwalifikujący, zaś kobieta-ideał – powinna już spozierać ze łzą w oku. I mniej tu chodzi o Assuntę – Spojrzenie z „*Ikonologii* Cypriana Norwida”. Bardziej o realne kobiety.

Od powrotu z Ameryki bardzo serdecznie kocham się w każdej kobiecie, która cokolwiek bądź zewnątrz lub wewnątrz ma w całości swojej pięknego, czy to oprawę oka i tok spojrzenia – czy to ramię, czy szyi obrót, czy głos, czy udatność ruchu, czy serca powab, c z y ł z ę [podkr. – A. S.], czy arabską linię łęku stopy – czy włosów jedwab?...

– wyznaje poeta w jednym ze swoich listów (VIII, 357). A do upersonifikowanej Francji zwraca się: „dajże choć łzę za tyle serca” (*Pożegnanie. Ostatni rapsod Bérangera*).

Norwid ożywia tu i rekontekstualizuje znane z literatury frazy, w których poeci oczekiwali łez w oczach kobiecych – „łezki boleści”, „łezki szczerzej” domagał się przecież także Gustaw z IV cz. *Dziadów* od swej ukochanej. To jest znowu, oczywiście, relikty dawnej literatury erotycznej, w której płacz to jeden z objawów *aegritudo amoris* – choroby miłosnej, a łzy w oczach kochanków – zjawisko tak pożądane jako dowód miłości, że wśród szesnastowiecznych *les blasons* można

było znaleźć i pochwały łez (dowodem *La larme* Maurica Scève)⁷⁹. Jeden z najsłynniejszych, a w każdym razie na pewno znanych Norwidowi, przykładów pochodzi z *Jerozolimy wyzwolonej*, gdzie rozkochna Armida niewoliła Rynalda także za pomocą „kropki słodkich łez”. Zaś Rynald, po oswobodzeniu z mocy miłości występnej, „uparł się zgoła, łzy z siebie nie puścił”, co wywołało – jadowity już – komentarz odrzuconej czarodziejki: „Łzy nie upuścił – podobny żelazu!/. Więc przypatrzcie się złemu człowiekowi!”⁸⁰. W twórczości Norwida bywa nieco podobnie: „zły człowiek” nie uroni szczerzej łzy, cennego daru mającego nieraz moc ożywczą, jak łzy Erminii lane nad ciężko rannym Tankredem, czy – w końcu – i łzy Rynalda, który widząc Armidę chcącą popełnić samobójstwo, „[...] żalem zdjęty, twarz jej pochyloną/ I piersi skropił mokreimi perłami”, ożywiając ją jak poranny deszcz „rozą srebrnymi kroplami”⁸¹. Żaden z Norwidowskich bohaterów nie będzie wprawdzie żądał – jak Armida – głowy złego człowieka, który nie chciał upuścić łzy, ale niewątpliwie człowiek taki budzi emocje negatywne. Łza bowiem funkcjonuje tutaj nie tylko jako dowód uczucia, służy przede wszystkim jako argument pozwalający sformułować ocenę moralną człowieka, argument świadczący też o jego intencjach. Tak jak u Tassa-Kochanowskiego: „Jesli dać wiary nie chcesz mojej mowie,/ Patrz na moje łzy, wierz, że cię nie zdradzę” (pieśń XX, 135, w. 1-2).

Brak łzy w oku znamionuje świat pozorów i konwenansów – jak w wierszu *Po balu*: „Z kandelabrow jedna spadła łza – / ...Ale i ta jedna – z wosku była!”. Jednocześnie dokonuje Norwid czegoś w rodzaju klasyfikacji łez, a co za tym idzie – waloryzującego podziału ludzi te łzy roniących. Taki podział zaznacza się już w wierszu [*Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie*]: „[...] I łez wylanych dziś będą się wstydzic/

⁷⁹ O *aegritudo amoris* i jej objawach pisze Mirosława Hanusiewicz (*Miłość jest chorobą*, w: taż, *Pięć stopni miłości...*, dz. cyt., s. 12-32). Informacje o *les blasons* czerpię również z rozważań tej autorki (tamże, rozdział „*Jedwabne słowa*” kochanków, zwł. s. 71-76).

⁸⁰ Torquato Tasso, dz. cyt., pieśń XVI, 25, w. 3-4; pieśń XVI, 50, w. 7; pieśń XVI, 56, w. 8; 57, w. 1.

⁸¹ Tamże, pieśń XX, 129, w. 1-4.

A łać ci będą łzy potęgi drugiej [...]”. Najkrócej zaś dychotomiczne potraktowanie przez Norwida tematu łez wyraża się we frazie „ci, co łzami nie płaczą, łzami cierpią rodzaj konwulsyj” (VIII, 382). Są więc łzy i łzy, ludzie i ludzie. W jakiś sposób przejawia się tutaj i – rozpoznana przez Grażynę Halkiewicz-Sojak – Norwidowska dychotomiczność, dwoistość refleksji na drodze poszukiwania „całości”⁸². Przy czym ważna jest dla poety nie tylko zdolność uronienia przez człowieka łzy, także – umiejętność zrozumienia łzy cudzej. Pisałam tu już, że wedle bohatera *Aktora* prawdziwa wielkość objawi się wtedy, „– Gdy malenieczką rosy zgłębimy kropelkę/ Lub łzę, nim zbiegniemy na nos i przód kamizeli...”. Ale przecież tej Norwidowskiej „próbie łez” poddawany jest także każdy odbiorca *Vade-mecum*, owych „stu perełek nawlekłych/ Logicznie w siebie – jak we łzę ła – wciekłych” (*Finis*). Czy poeta uznałby, że dzisiejsi czytelnicy jego dzieła przechodzą tę próbę pomyślnie? A może stwierdziłby raczej, że „późny wnuk”, czyli czytelnik idealny⁸³, jeszcze się nie narodził i te wiersze-łzy-perły nadal trafiają przed wieprze?

To moralizatorstwo Norwida przechodzące w ton dywagująco-pe-rorujący, dydaktyzm posługujący się łzami w charakterze argumentu, znowu przywodzi na myśl barokowe kaznodziejstwo. Znaczenia w nim motywu łez dowodzi fakt, że w jednym z ważniejszych dzieł XVII-wiecznej homiletyki, *Podręcznej bibliotece kaznodziejskiej* niemieckiego jezuitę Tobiasza Lohnera cały rozdział został poświęcony właśnie łzom (jest to rozdział XXIII zatytułowany *Lachrymae*). Uczony autor stworzył tu i definicję łez, i dokonał też, na podstawie pism chrześcijańskich myślicieli, najróżniejszych podziałów (na łzy naturalne i pobożne, te ostatnie zaś na łzy wywołane żalem, lękiem, nędzą doczesnego żywota i niemożnością uczestniczenia w rajskiej szczęśliwości), i – wreszcie – przywołał wiele „cytatów ze łzami” z Pisma świętego, Ojców Kościoła oraz zaopatrzył swe dzieło w liczne

⁸² Grażyna Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998.

⁸³ Bo tak należy rozumieć tę formułę, jak dowodzą studia Józefa Ferta (*Norwid. Poeta dialogu*, Wrocław 1982; tenże, *Późny wnuk – nieporozumienie?*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 4).

egzemplu⁸⁴. Co ciekawe, w VIII podrozdziale (*Ascetica*) Lohner poucza, że należy odróżnić łzy zmysłowe, będące dowodem niedoskonałości ludzkiej od łez wewnętrznych, mających charakter duchowy. Jak pisze Wiesław Pawlak

Te ostatnie wolno wylewać bez ograniczeń, co więcej, „każdemu człowiekowi starającemu się o zbawienie są w najwyższym stopniu potrzebne i należy mieć o nie nieustanne staranie”, w przeciwieństwie do pierwszych, których należy się wystrzegać albo przynajmniej ograniczać [...] ⁸⁵.

Może więc właśnie w kontekście „płaczu wewnętrznego” właściwego dla dobrego chrześcijanina należy odczytywać takie Norwidowskie fragmenty, jak ten z *Czarnych kwiatów* poświęcony Stefanowi Witwickiemu:

Leżał ubrany jak zwykle na kanapie, męczyło go mówienie, spoglądał tym samym wzrokiem, niezwykłą zawsze jasność i zarazem kroplę łzy mającym w sobie [...] (VI, 176)⁸⁶.

Być może w kontekście tej właśnie tradycji należy rozpatrywać niechęć poety do ostentacyjnego płaczu przy jednoczesnym podkreślaniu wagi łzy niemal niewidocznej, pojedynczej, dokumentującej kondycję wewnętrzną człowieka. Przy czym pobrzmiwa u Norwida też delikatnie, wypracowana przez teologię mistyczną i barokową literaturę medytacyjną, koncepcja zmysłów duchowych. Według św. Ignacego Loyoli przystosowanie zmysłów do medytacji polegało przecież na *aplicatio sensuum* – zneutralizowaniu zmysłów zewnętrznych przez wewnętrzne⁸⁷.

⁸⁴ Zob. Wiesław Pawlak, *Papierowe łzy barokowego homilety*, dz. cyt., s. 176-185.

⁸⁵ Tamże, s. 180.

⁸⁶ O fragmencie tym Bernadetta Kuczera-Chachulska pisze tak: „«Łza» znajduje się wewnątrz, w obrębie promieniującej jasności – bieli; przewycięża tradycyjny model żaloby, ta staje się miejscem otwarcia egzystencji, nieograniczenia i śmiercią. Znakomicie koresponduje z sensami takich wierszy, jak *Do zeszej* albo *Śmierć*” (*Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 182).

⁸⁷ Szerzej na ten temat: Kazimierz Mrowcewicz, *Wstęp*, w: *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany...*, dz. cyt., s. 22-24.

A liryczność i retoryczność? Te elementy, na które wskazywałam: alegoryzacja, konceptyzm, dydaktyzm, czynniki aktywizujące tradycję retoryczną, poniekąd racjonalizujące łąkę, pozbawiające ją nacechowania emocjonalnego i „odliryczniające”, mogłyby po raz kolejny prowadzić do upraszczającej i aż do znudzenia powtarzanej konstatacji o Norwidzie – poecie intelektu⁸⁸. Wydaje mi się jednak, że – paradoksalnie – retoryczność w tym przypadku w przejmujący sposób odsłania złoża liryczności rozumianej jako „wyrażenie wewnętrznego świata jednostki”⁸⁹, wyrażenie nie zawsze świadome, czasem manifestujące się wbrew zamierzeniom twórcy. Bo te ciągle Norwidowskie nawroty do tematu łąki, wywód o łzach snuty na tyłu kartach, jawią się jako kolejna manifestacja samotności, poczucia wyobcowania u metabohatera tych tekstów (alegorycznej figury samego Norwida⁹⁰?). Można się nawet pokusić o ostrożną – bo biorącą pod uwagę niebezpieczeństwa kryjące się w nadmiernych uogólnieniach – tezę mówiącą, że motyw łąki, funkcjonujący jako jedna z ważniejszych Norwidowskich figur wyobraźni, nie tylko jednoczy cykle (*Vade-mecum*; *Tyrtej – Za kulisami*), lecz staje się jednym z dominujących atrybutów metabohatera, integrując głos mówiący w tym dziele, wskazując na jego spójność, „całość”.

O obowiązujących w tekstach staropolskich konwencjach regulujących „ekspresję płaczu” pisał Janusz Drob:

Łzy nieopanowane, żale i rozpacz nadmierne, wychodzące poza uznawaną konwencję, zdają się tracić wartość komunikatu, przestają być czytelne społecznie, stając się w najlepszym razie znakiem choroby afektów, a tym samym przestają znaczyć to, co było intencją płaczącego. Niekiedy nawet

⁸⁸ Już dawno formułę tę zakwestionowała Danuta Zamaćńska (dz. cyt.).

⁸⁹ Czesław Zgorzelski, dz. cyt., s. 193.

⁹⁰ Odwołuję się tutaj do Paula de Mana, który w podobny sposób (jako alegorię autora) interpretuje postać narratora w dziele Prousta (*Czytanie Prousta*, w: tenże, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybylski, Kraków 2004). Píše Danuta Zamaćńska: „A Norwid? – żadna intelektualna zaporą nie staje tu przed czytelnikiem. Zaporą jest nasza niechęć do bycia z cierpiącym. Osobowość cierpiącego. «Przed nieszczęśliwym, ach wszystko ucieka...»” (dz. cyt., s. 97).

wzbudzają już nie współ-czucie i współ-żal, czy współ-płacz, ale wręcz jego odwrotność – śmiech i kpinę⁹¹.

W romantyzmie konwencja była inna: tutaj często pojawiały się „łzy nieopanowane” (bohater liryczny wiersza Krasińskiego wyznaje rozbrajająco: „Od łez moich się zaduszę!”⁹²). Norwid natomiast w swych dziełach nad łzami każe panować⁹³, największą jego aprobateę zyskuje nie fizyczny płacz, lecz „płacz wewnętrzny” lub dyskretna, pojedyncza łza. Nieco przy tym odrealniona, gdyż – zwłaszcza u późnego Norwida – przywodząca na myśl hieroglifik służący lepszemu zrozumieniu świata i kondycji ludzkiej. Aktywizowane są jednocześnie przez poetę przede wszystkim konwencje charakterystyczne dla literatury dawnej, stąd, w kontekście łez Mickiewicza czy Słowackiego, łzy Norwida mogą wydawać się papierowe. Trudno tu o współ-czucie, współ-żal czy współ-płacz. Czy poeta zdawał sobie z tego sprawę, kiedy w barokowo zatytułowanym wierszu *Do Walentego Pomiana Z., zwierzając mu rękopisma następnie wyszłe w XXI tomie Biblioteki P[isarzy] P[olskich]*, wierszu osobistym i ważnym (Norwid nazywa go wszak listem i dołącza jako *Epilog do Vade-mecum*), pisał:

O! tak, o! tak, mój drogi... czas idzie... śmierć goni,
A któż zapłacze po nas – kto? – oprócz I r o n i i ?
(w. 180-181)

⁹¹ Janusz Drob, *Granice rozpacz i łez w kulturze staropolskiej*, w: *Śmiech i łzy w kulturze staropolskiej*, dz. cyt., s. 137.

⁹² Zygmunt Krasiński, *Dwie piosnki I.*, dz. cyt., s. 91. Ale trzeba dodać, że na przykład Marynie Mniszchównie, doświadczonej rozmaitymi klęskami, stojącej u kresu swego żywota nad trupem Żurckiego odmawia poeta prawa do „zrenicy łzami zamglonej”. Tak argumentując: „Łzy są dziećmi przelotnego smutku; jak z chmury wiosennej na lica spadają i wróżą pogodę, ale, kiedy zetnie ich mróz boleści, wtedy nie pytaj się o słońce, bo ono może już nigdy nie wrócić”. (*Agaj-Han*, w: *Pisma Zygmunta Krasińskiego*, dz. cyt., t. II, s. 541).

⁹³ W odniesieniu do *Vade-mecum* konkluduje Fert: „Ale też VM raz po raz mówi nam o wartości (i sztuce!) panowania nad nieszczęściem, nad łzami... nad sobą. Idealy tej sztuki każą nam się cieszyć nawet wtedy, gdy ideał sięgnie bruku” (*Wstęp*, dz. cyt., s. XCII). Przypominam jeszcze raz zacytowany już przeze mnie w toku rozprawy *passus* z listu Norwida: „albowiem niht go [czyli Norwida – A.S.] nigdy nie widział z czymśkolwiek do łzy podobnym; owszem, prawie zawsze z uśmiechem. Kto go inaczej widział? – proszę, niech powie!”.

Pierwszy wers przywodzi na myśl styl „bohatera romantycznych manowców” i „romantyka prawdy”⁹⁴, księdza Baki (którego *Uwagi śmierci niechybnej* Norwid znał, choć jak się zdaje, nie cenił ich szczególnie – a w każdym razie cenił mniej niż dzieła swoje⁹⁵), w drugim płacze nieco karykaturalna alegoria Ironii („Pani wielka – i zawsze w coś ubrana krzywo – / Popioły ciche stopą lekką ruszająca, / Z war-koczem rudym, twarzą czerwoną miesiąca” w. 183-185), a mimo to ten krótki fragment – w kontekście Norwidowskiego metawywodu o łzach – wydaje się bardzo liryczny.

Czesław Zgorzelski retoryczność postrzegał negatywnie i rozumiał jako „przeciwstawienie liryczności, mowie osobistej i uczuciowej”⁹⁶. Nie zawsze jednak liryczność – owo „wyrażenie wewnętrznego świata jednostki” – stoi na antypodach retoryczności. Czasem retoryczność, która zwłaszcza w literaturze dawnej służyła „depersonalizacji mowy artystycznej”⁹⁷, może sprzyjać odsłonięciu liryczności – przekazowi intymnego świata poety, tak jak konceptyzm bywa sposobem docierania do prawdy („wiecznej prawdy błyskawic” – powiada podmiot wiersza *Koncept a Ewangelia*), do której inaczej niż przez odsłonięcie paralogizmu dotrzeć się nie da, tak jak topos *theatrum mundi vitae* służy wyrażeniu istoty ludzkiego życia. A przecież nie tylko konceptyzm, także pojmowanie życia w kategoriach „bycia aktorem”, „bycia w teatrze” (*Rzecz o wolności słowa*) nie było obce Norwidowi, autoro-

⁹⁴ Pierwsza formuła pochodzi od Aleksandra Nawareckiego (*Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej księdza Baki” – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991), druga – z osobliwego wierszyka Placyda Jankowskiego zatytułowanego *Wiersz do Baki i czytelnika* (cytuję za Nawareckim, dz. cyt., s. 207).

⁹⁵ Na co wskazuje ironiczna uwaga w liście do Marii Trębickiej z czerwca 1858 roku: „[...] wydawcy, a następnie i przyjaciele moi zamyślili, po latach blisko dwudziestu rozrzucania pism moich po w s z y t k i c h dziennikach ojczystych, zebrać one i wydać. [...] Tym, więcej – że wydano na nowo pisma X. Baki” (VIII, 338). Jak informują autorki *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida*, chodzi o wydany w Wilnie w 1855 roku przez L. Borowskiego, W. Syrokomlę i R. Korsaka, tom *Baka odrodzony. Uwagi o śmierci niechybnej, wszystkim pospolitej, wierszem wyrażone* (dz. cyt., t. I, s. 727).

⁹⁶ Michał Głowiński, Czesław Zgorzelski: *Między formalizmem a tradycją romantyczną, w: Czytanie liryki po Zgorzelskim*, red. B. Kuczera-Chachulska, T. Chachulski, Warszawa 2010, s. 18.

⁹⁷ Aleksander Wilkoń, dz. cyt., s. 55.

wi *Aktora* i *Tyrteja – Za kulisami*⁹⁸. *Notabene*, zauważmy, ile uwagi łożom poświęca się właśnie w *Aktorze*. W sztuce tej „ekspertem od łoż” jest Gotard (jego wypowiedź o zrozumieniu „malenieczkiej rosy kropelki” i łoży, jako warunkach odkrycia prawdziwej wielkości, już cytowałam). Norwid doskonale tłumaczy – ustami samego Gotarda zresztą – dlaczego akurat aktor jest predestynowany do tego, by łożę prawdziwie zrozumieć: „Trzeba umieć łoży cenić, gdy się łoży wyciska...” (akt II, w. 203). Kiedy zaś Jerzy, aktor w teatrze życia i przyszły aktor mający odegrać na scenie *Hamleta*, dopowiada: „A zwłaszcza – łoży połkniete...” (akt II, w. 204), Gotard kwituje zgodnie z Norwidowską klasyfikacją łoż:

Łży połknione

Są nad sztuką – w najszczerzym misterstwie – są one
 Politowaniem wielkim dla niziny świata:
 Tam się już nie d o c h o d z i , lecz tam się d o l a t a !
 (akt II, w. 206-209)

Dlaczego te słowa Norwidowego aktora przywołuję pod koniec swego wywodu o łożach? Bo przekonanie o tym, że właśnie przede wszystkim wielki aktor najlepiej potrafi dostrzec i zrozumieć głębię ludzkich doświadczeń, odsłonić ich sens przed „wiedzami”, przywodzi na myśl jedno z arcydzieł-hiszpańskiego przełomu renesansowo-barokowego. *El caballero de la Triste Figura*, Rycerz Smętnego Oblicza („Rycerz Smutnej Postaci” w tłumaczeniu Franciszka Podoskiego⁹⁹), czyli Don Kichote z Manczy, jak kazał nazywać siebie szlachcic Quijada vel Quesada, bohater pierwszej podobno książki przeczytanej

⁹⁸ Kwestie te sygnalizuje Stanisław Świontek w książce *Norwidowski teatr świata* (Łódź 1983).

⁹⁹ Najprawdopodobniej z tego właśnie tłumaczenia (*Historia czyli dzieje i przygody prz dziwnego Don Quisotta z Manszy z hiszpańskiego na francuskie, a teraz na polskie przełożone przez F.H.P.K.M.*, Warszawa 1786, t. I-IV) korzystał Norwid (zob. *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I 1821-1860, Poznań 2007, s. 18). Drugie polskie tłumaczenie dzieła Cervantesa, dokonane przez W. Zakrzewskiego, ukazało się dopiero w 1855 roku (zob. K. Sabik, *Don Kichote*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 166).

przez około dziesięcioletniego Cypriana Norwida, powiadał: „Żadne porównanie tak żywo nie przedstawia nam, jakimi jesteśmy i jakimi powinniśmy być, jak komedia i aktorzy”¹⁰⁰.

Abstract

Agata Seweryn, *Norvidian Tear. On Lyricism and Rhetoric*

The text presents in a multi-faceted way the motif of tears in Norwid's writings. The motif is shown within a new research context, i.e. the tradition of baroque rhetoric. The author proposes a well-supported thesis, in which she argues that in the case of Norwid's writings lyricism grows out of the rhetoric thus creating a new artistic dimension.

Transl. Mateusz Falkowski

¹⁰⁰ Miguel de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Mancy*, przeł. A. L. Czerny, Warszawa 1955, t. II, s. 90. Informacje o pierwszej lekturze Norwida podają autorki *Kalendarza życia i twórczości...*, tamże. O *Don Kichocie* Norwida pisał ostatnio Tomasz Korpysz: *Nie tylko „Epos-nasza”. O obrazie Don Kichota w pismach Norwida*, w: *Norwid. Z warsztatów norwidologów bielańskich*, red. T. Korpysz, B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2011.