

MAŁGORZATA ŁUKASZUK
<https://orcid.org/0000-0001-8328-4501>

**WOBEC „WIELCE RZECZYWISTEJ”¹
POEZJI NORWIDA
(Z PERSPEKTYWY POCZĄTKU XX WIEKU)**

1.

Dziś, gdy kulturowym dogmatem stać się ma semantyczna i ontologiczna nieoczywistość, wpisuje się i Cypriana Norwida w nurty (po)modernistyczne, w koncepcje osłabionego podmiotu, wybrakowanej tekstowości, mimetycznego demontażu, skandalu poznawczego (doświadczenie utraciło status bezpośredniej wiedzy o rzeczywistości; język poezji na nowo powołuje nieistniejący świat; poezja podtrzymuje brak i niespełnienie; słowa poezji udają, że odsyłają do czegoś...). Rymy „z parasolką i tłumokiem”, podobnie jak „groby lub szlafroki” nie były jednak w sztuce po to, by unieważniać sens świata, a tym bardziej poezji, czy satysfakcjonować odbiorów kontestujących egalityzm sztuki. Norwid, a po nim wielu najlepszych ze współczesnych poetów, zrozumiał, że artysta, posiadłszy władzę nad językiem i sensem semantycznym, nie zdobył władzy nad rzeczywistością.

W zaproszeniu na konferencję o dwudziestowiecznym rezonansie myśli i języka Cypriana Norwida napisano:

¹ Cytat w tytule mego szkicu za: C. Norwid, I. *Vade-mecum*, w: tegoż, *Vade-mecum*, oprac. J.F. Fert, wyd. II poprawione i uzupełnione, Wrocław 2003, s. 19. O ile nie podano inaczej, stąd, z podaniem numeru fragmentu, jego tytułu i strony w wydaniu, dalsze cytowania utworów Norwida.

Pozostając pisarzem domagającym się wyraźnego aksjologicznego samookreślenia odbiorcy, staje się patronem (źródłem postaw i myśli) różnorodnych, często odmiennych orientacji antropologicznych, a także różnorodnych propozycji literackich i artystycznych.

Z drugą częścią tego fragmentu nie trzeba dyskutować. Wystarczająco wymownie wybrzmiewa lapidarny i ironiczny (a więc zarazem Norwidowski i współczesny) wierszyk Ryszarda Krynickiego, niewątpliwie jednego z braci młodszych autora *Vade-mecum*:

Różni ludzie cytują Norwida.
Norwidowi to już
nie zaszkodzi
Nie szkodzi²

Skatalogowanie faktycznie zrealizowanych pożyczek, nawiązań, kontynuacji czy parafraz, jakich dokonywali poeci kolejnych dekad XX wieku wobec niemal każdego z estetyczno-literackich dokonań czy choćby każdej z artystycznych intuicji Norwida, nie jest możliwe, ale przede wszystkim konieczne, by rozumieć, że w rodzimej współczesności, ale także nowoczesności i ponowoczesności³ patronat Norwida obowiązuje i bezsprzecznie, i na innych prawach aniżeli inne wielkie patronaty – np. Jana Kochanowskiego czy ks. Józefa Baki⁴. Stało się przecież tak, że Norwid, tak mocno zanurzony we własnej

² R. Krynicki, *Różni ludzie*, w: tegoż, *Magnetyczny punkt. Wybrane wiersze i przekłady*, Warszawa 1996, s. 255. O relacji Norwid–Krynicki patrz np. K. Kuczyńska-Koschany, *Krynicki czyta Norwida*, w: *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszyk, D. Seweryn, Lublin 2007, s. 159–176.

³ Że Norwid „najbardziej nadaje się na patrona” nowoczesności jako jej stabilny „kontekst historycznoliteracki”, dowodzą np. książki: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009; Andrzeja Zawadzkiego, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009; Andrzeja Niewiadomskiego, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010.

⁴ Patrz np. T. Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji «głębokiej» Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006; A. Nawarecki, *Czarny karnawał. «Uwagi śmierci niechybnej» księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991.

współczesności i tak bardzo w swym czasie aktualny⁵, permanentnie obierany był i jest za autorytet nie tylko literacki czy literaturoznawczy, antropologiczny czy kulturowy, ale i publicystyczny, ale i polityczny. Niekomunikatywnością, ostrością sądów i zmysłem ironii nadawał się na patrona współczesności najbardziej.

Nie uda mi się zebrać opinii o celności wypracowanych przez Norwida figur stylistyczno-językowych, o potencjale bardziej złożonych układów estetycznych, takich np. jak ironia, parabola, korespondencja, omówienie, niedomówienie, analogia itd. Mówiąc słowami Norwida: „Czytelnik to połyka”... (*Do Walentego Pomiana Z.*, s. 189). Zatrzymam się natomiast na fragmencie zaproszenia na konferencję, traktującym o wyrażonym aksjologicznym samokreśleniu, jakie Norwid wymusza na odbiorcach. Za podstawę źródłową biorę *Vade-mecum*. Za główny kontekst literacki formułę „realizmu materialnego” użytą przez Józefa Czechowicza w jednej z pierwszych wypowiedzi programowych. Najważniejszym kontekstem badawczym jest rozumienie aktualności zaproponowane przez Zdzisława Łapińskiego w książce zbierającej szkice Norwidowskie⁶. Łapiński pisał tu o podwójnej współczesności Norwida: trwałości artystycznych odkryć i ustaleń autora *Promethidiona* jako aktualności bezpośredniej, ważniejszej od inspiracji literackiej czy literaturoznawczej, a także znacząco odmiennej od trwałości afektów ideologicznych.

* * *

Warto przywołać to rozpoznanie. Po pierwsze – Łapiński mówił nie tylko o poecie, ale i o poecie-artyście, a nie każdy z producentów tekstów kultury na takie miano zasługuje. Po drugie – podkreślał, że Norwida interesowała aktualność spraw ważnych, nie zaś

⁵ Patrz np. J.F. Fert, *Poezja i publicystyka (Przyczynek do sporu Norwida ze współczesnością)*, w: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002, s. 29–51.

⁶ Z. Łapiński, *O Norwidzie. Rzeczy dawne i najdawniejsze*, Lublin 2014. Książka zawiera szkice od połowy lat 50.

tylko słusznym czy nowatorskim. Po trzecie – argumentem nie były aspekty czy cząstkowe jakości, ale to, że Norwid złożył je świadomie w całość oryginalnego programu. Po czwarte wreszcie – chodziło o odkrywczosć i użyteczność Norwida jako tradycji żywej, o realizowanie się tej tradycji w naszych działaniach i wyborach, bo nie są odległe od tych, przed którymi stawał właśnie ten poeta XIX wieku.

Łapiński użył słowa ‘użyteczność’⁷ w szczególnym znaczeniu:

Cyprian Norwid należy do tych nielicznych artystów, którzy nie tracą nic ze swojej odkrywczosći w zestawieniu z obecną świadomością semiotyczną, antropologiczną, socjologiczną, historyczną i Bóg wie jeszcze jaką. Norwid, jedyny spośród nieżyjących polskich poetów, jest nam użyteczny bezpośrednio, w decyzjach podejmowanych przez nas w obliczu dzisiejszych wydarzeń. Nie służy czytelnikowi sposobem okrężnym, przez analogię, jak inni poeci, którzy nas szkolą we wrażliwości, zaprawiają do rzutkiej wyobraźni, kształcą język, skłaniają do prawdomówności przed samym sobą – ale wszystko to na obcym materiale, pod który musimy podstawiać materiał bieżących doświadczeń i wątpliwości, Norwid uczy nie tylko metody, lecz i rozwiązań tych samych gatunkowo problemów, jakie i przed nami stają, bo procesy teraz dojrzewające zawiązały się w wieku ubiegłym, choć nie były wówczas przez większość dostrzegane⁸. (podkr. – M.Ł.)

A zatem Norwid jako poeta-artysta jest „bezpośrednim sługą” czytelnika, ale – powtarzam za badaczem – nie służy czytelnikowi przez analogię, szkolącą nas w wyobraźni, języku, nawet w racjach moralnych i w czystości sumienia. Nie o metodę (metodologię, ideologię) tu

⁷ Pisał Norwid:

[...]

– Użyteczność... ocenia człek dziki,

Lecz harmonii ogólnej pojąć on nie może,

[...]

(XC. *Dwa guziki*, s. 155)

⁸ Z. Łapiński, *Kompetencje Norwida*, w: tegoż, *O Norwidzie. Rzeczy dawne i najdawniejsze*, dz.cyt., s. 7–8. Szkic z 1960 roku.

przecież chodzi, ale o ten wymiar praktyczności (postawy, idei), który pozwala nam – o ile zechcemy pójść po Norwidowych śladach – na rozwiązywanie problemów współczesnego życia, bo są w istocie te same gatunkowo co problemy XIX-wieczne. I nieodmiennie ta sama jest wobec nich nasza powinność: branie odpowiedzialności za własne czyny. Właśnie – za własne.

Do ważkich wymiarów dzisiejszej użyteczności Norwida jako autorytetu (w decydujący sposób określił on samoistność polskiej literatury XX wieku, stanowił spoiwo rodzimości z myślą europejską oraz dostarczył „narzędzi” literaturoznawstwu) dodał Łapiński wymiar bardzo oddalony od tzw. cytowalności. Odbiorca – oczywiście nie tylko zawodowo zobowiązany, ale przede wszystkim mający twórcze pasje i ambicje – poznając twórczość Norwida i próbując ją zrozumieć, zyskuje wyjątkowy powód i szansę, by dokonać samooceny. Oznacza to oczywiście, że ma szansę, by się moralnie zmienić, skorygować plany, pójść dalej lub zrobić krok w tył. Ale także – a tak rozumiem wskazanie na rolę artysty i rolę aksjologii zarówno w utworach Norwida, jak w pracach jego badaczy – dzięki próbie poznania i jeszcze bardziej próbie zrozumienia świata współczesny człowiek ma szansę na osiągnięcie bądź odzyskanie takiej postawy, która dojrzy to, co „tu, teraz” pozostaje stałe i niezmiennie, bo gatunkowo konkretne, bo mające kształt i miarę. Chodzi o kształt i miarę w dynamicznej, niekoherentnej, rozproszonej i rozpraszananej współczesności zdarzeń, chodzi też o kształt i miarę w dynamicznej (wyspowej) strukturze tekstowej. Osiągnięcie ładności – i tak odczytuję zdania Łapińskiego – nie jest skutkiem perswazji, jakiej autorytet udzielić chce niesfornym. Harmonia jest nam dana i oznacza, że niezależnie od skali czy charakteru konfliktów i kryzysów rozumiemy, że stoją przed nami te same, w dodatku naturalne, przyrodzone zadania, powinności i cele. Warto dodać, że ogólne, duchowe przekonanie o ładzie u Norwida i jego następców nie jest w rozważaniach Łapińskiego pochodną postawy zawierzenia. Przekonanie to wynika z wiedzy o świecie, bo pomiędzy ukształtowanymi bytami i sprawami istniejącego świata panuje ład.

Norwid jest tu nad wyraz precyzyjny i konsekwentny. O kształtach i ładzie spraw świata, jako koniecznej podstawie idei, powie na początku i końcu *Vade-mecum*:

[4]
 Ten zostanie sercem i głową
 W harmonię ujętym jedną
 I zawita jej ład na nowo
 [.....]

(*Za wstęp (ogólniki)*, s. 15)

Że nie o n, owi raczej przy zmysłach niezdrowych
 Będąc, nadziei jednej szukali – z nieładu!

(*Do Walentego Pomiana Z.*, s. 190)

Artysta, rozumiejący Norwida, może współczesny świat, ale przede wszystkim współczesną o nim opowieść ująć jako poemat dynamiczny i ekspansywny tkanką obiektów czy gramatyki, ale istotowo tożsamy, rozciągnięty po nasze „tu, teraz”, i jeszcze dalej, „na wieki”, bo wciąż na nowo wiedzie jedna droga ku prawdzie. Poezja Norwida nie była jedynie po to, by wielkie słowa o świecie podawać dalej. Dla Norwida ważne było także o t o c z e n i e, w k t ó r y m zostały wieki temu wypowiedziane i ważny był p o w ó d, d l a k t ó r e g o „Żyją ... do dzisiaj”. Wrzeszczącym „d z i s i a j!” odpowiadał więc zirytowany:

II
 Gdzie? tych s ł ó w w i e l k i c h jest wspólna kraina,
 Jedna dla ludzi wszystkich i taż sama,
 Która nie kończy się, lecz wciąż zaczyna –
 Dla nas [...]
 [...]

IV
 Któs je lat temu wypowiedział tysiąc,
 Lecz one dzisiaj grzmią – i Ty, za stośem
 Ksiąg drukowanych, gotów byłbyś przysięć,
 Że bliższe ciebie są myślą i głosem!

[...]

VI

Czy zapytaliście, czemu [...]

[...]

(LXXX. *Wielkie słowa*, s. 135–136)

Pisał Łapiński:

[...] socjalny i historyczny punkt widzenia przyjmuje poeta jedynie po to, aby do oceny faktów wprowadzić konieczne poprawki. [...] Uważa, iż każdy z nas obdarzony został odpowiedzialnością za własne czyny. Uwikłanej przez niezależne od niej potęgi istocie ludzkiej pozostawiono otwartą ścieżkę. [...] I tu jest Norwid w naszych oczach podwójnie współczesny⁹.

Badacz uważał, że podwójna współczesność, będąca zasadą aktualności Norwida, wynika z rozpoznania tego, co nas determinuje historycznie i społecznie, oraz tego, co nam pozostawiono jako sumienie i wolne prawo wyboru. Norwidowy nakaz moralnego heroizmu zyskał zatem ograniczenia: wynikały one z granic ludzkiej natury i kazały poecie słowa „czystość” czy „niewinność” wypowiadać z negatywnymi konotacjami. Są i dalsze, obrazowe konsekwencje przyjęcia ludzkiej perspektywy: w wierszach Norwida-intelektualisty szeregi pojęciowe napełnione są, jak pisze Łapiński, „żywą substancją wizualną i uczuciową”¹⁰.

Od Kochanowskiego wzięł Norwid mądrość humanistyczną. Dydaktyzm odróżnił od pedagogiki, z nauk najdoskonalszej, bo bezpośrednio dotyczącej słabości człowieka. Rozumiał, że nie są równowarte sprawy i sensory tego świata. Wskazywał na prawo wyboru, bo jest to prawo naturalne i nienaruszalne. Norwid, w którym widzimy mistrza ironii i niedopowiedzenia, wyraził to do końca i wprost: wulgaryzator jasność rozproszy w mrok, artysta – z mroku wywiedzie światło.

⁹ Tamże, s. 8.

¹⁰ Tamże, s. 9–10.

Poeta-artysta – wciąż podążam za refleksjami Łapińskiego – redukuje emocje, bo doskonałość jest „owocem wyrzeczenia”. Zarazem Norwid maksymalizuje drugi po osobowości priorytet języka poetyckiego: „wiem”. Poetycka dojrzałość tego dzieła oznacza przecież, że:

Norwid ciszę chce przełamać. Dlatego nie usypia nas nigdy łagodnym uniesieniem rytmów – nawet wersyfikacja służy pod jego piórem wyostreniu znaczeń, interpretacji, bywa iż przekornej, tego, co powiedziane było lub pokazane wprost¹¹.

Podsumujmy: współczesność i aktualność jego twórczości wynika nie z tego, że mówi o odwiecznym ładzie, ale z tego, że każdorazowy wybór słów, grafii, ukształtowania wersyfikacyjnego jest po to, by rozliczne i pogubione rzeczy świata znów trafiły na swoje miejsca.

* * *

Rozumiem więc, że aksjologiczne samookreślenie oznacza w twórczości Norwida zwłaszcza „moralności-praktyk” (XXVIII. *Saturnalia*, s. 60): etyczne ukierunkowanie dążeń, ale przede wszystkim działań, zlecone przez artystę potomnym do realizacji w obrębie społecznych, także literackich relacji i zależności. W skrócie, inicjują ten patronat dwie ściśle ze sobą połączone dominanty twórczości Norwida, wyrażone w takich na przykład fragmentach *Vade-mecum*: „P r a w d a zawoła” (VII. *Addio*, s. 26) oraz „Różę zwać różą, tudzież pokrzywę – pokrzywą” (*Do waleriana Pomiana Z.*, s. 191). O tak bezpośrednio artykułowanych powinnościach poety, w imię Prawdy biorącego językiem swego dzieła odpowiedzialność za obraz wspólnej współczesności, w sposób oczywisty traktuje i duża część norwidologii, która przypomina:

[...] jeden z głęboko dramatycznych dylematów myśli romantycznej – dziedziczony zresztą przez wnuki „pięknego wieku” – sprawę stosunku sztuki do rzeczywistości, czyli też relacji pomiędzy

¹¹ Tamże, s. 14.

rzeczywistością a sztuką, jako jedną z aporii w odwiecznej kwestii stosunku myśli do bytu¹².

Ogólne tło (filozoficzno-estetyczne) powyżej opisanego dylematu dotyczy fundamentalnych zagadnień aksjologii kultury (sposobu obcowania człowieka z rzeczami należącymi do świata¹³) czy też filozofii dzieła sztuki (odróżnienia nie tylko między bytem realnym a bytem estetycznym, ale i między jakością estetyczną a jakością artystyczną¹⁴). Nie do końca jednak to tło objaśnia szczególnie charakter poetyckiej aksjologii, czyli proponowanej w niezwykłym obiekcie, jakim jest „ten oto” utwór nie tylko kulturowy i nie tylko literacki, ale – poetycki.

Wiemy zatem, jak dużą rolę odegrało i w poetyckich utworach Norwida historyczne *a priori*, oparcie wypowiedzi na uprzednich i ogólnych założeniach (religijnych, kulturowych), racjach (rozumowych), uzasadnieniach (logicznych), stanowiących powód tych aktów świadomości autora, które nakazują mu przetwarzać, oczywiście w określony sposób, materię realną w materię wiersza. Postawę artysty wobec świata – przecież zawsze podstawowego tematu i powodu sztuki – określa wszakże intrygujący badaczy poezji inny aspekt jego dzieła: nie tylko myślowy filar sztuki, ale i jawnie widoczny, bo utrwalony graficznie jako znaki (interpunkcji, liter, numeracji itd.) czy układy (podział słów, wersów, strof itd.), dialog, dzięki któremu martwą lub nierefleksyjną, ale zawsze jawną materię świata c z y n i ł niejawną, estetyczną, ale niekiedy żywą, niekiedy liryczną czy osobową materią utworu poetyckiego. W tym właśnie aspekcie wzrasta poznawcza i aksjologiczna rola utraconych w sedno wyrażen czy sentencji Norwidowej poezji, ale także jej pojedynczych liter, słów, znaków pauzowania czy ciągłości.

¹² J.F. Fert, *Poezja i publicystyka*, dz.cyt., s. 29.

¹³ H. Arendt, *O kryzysie w kulturze...*, w: tejsze, *Między czasem minionym a przyszłym*, przeł. M. Godyń, W. Madej, Warszawa 1994, s. 252.

¹⁴ Patrz prace R. Ingardena, np. *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie A. Tyszczyk, Kraków 2005, s. 249–267.

Mój namysł nad poezją Norwida jako źródłem aksjologicznego samookreślenia odbiorcy zaczynam tu właśnie. Pamiętając, że u Norwida „paraboli zadaniem nie jest d o w i e ś ć, ale u o c z y w i s t n i e”¹⁵, przekonanie o aktualności dyskursywnie dowodzonej idei, nie tylko modyfikującej, ale i sakralizującej w artystycznym programie Norwida to, co ledwie fizyczne i nieuchronnie przemijalne (materia), spróbuję przeciwstawić kilka pytań o aktualność sposobów „węzlastego”¹⁶ umocowania przedmiotów „tego, tu” świata w świecie przedstawionym tekstu. Chodzi mi o taką ich percepcję i rozumienie, które zachowują realia, zachowują istnieniowy autentyzm rzeczywistości pozapoetyckiej, a tym samym dowodzą autentyzmu doświadczeń osoby poezji (nie zaś podmiotu, maski czy głosu) oraz jej autentycznego, właśnie twórczego zaangażowania w zdarzenie. Emocje zaś realizowane w życiu, gdy zostają przeniesione do utworu poetyckiego, gdy odcisną się w elementarnej jego materii, stają się – u Norwida, a po nim u najlepszych poetów wieku XX, Józefa Czechowicza czy Mirona Białoszewskiego – szczególnie jakościami liryki honorującej walory sztuki jako trudu pracy w tworzywie i z tworzywem.

* * *

Pamiętając kategoryczny sąd Czechowicza:

Nowa sztuka ukazuje nie przedmiot, ale prawa przedmiotów, i nie zbliża się nigdy do swego ostatecznego widma, wieczności, inaczej jak poprzez kręte drożyny aluzji.

– musimy zarazem pamiętać, że – po pierwsze – tak bezwzględną krytykę „realizmu materialnego” przeprowadził poeta w debiutanckim wystąpieniu programowym¹⁷; po drugie – była to krytyka dawnego

¹⁵ C. Norwid, *Milczenie*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976, t. VI, s. 236; dalej: PWSz, z numerem tomu i strony.

¹⁶ Korzystam tu z leksyki samego poety – „Tak – pisał Norwid – wywęzła się kwiatu pąk i tak ptaszę” (LXXI. *Kolebka-pieśni*, s. 139).

¹⁷ J. Czechowicz, *Oblicze nowej sztuki*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, 5: *Szkie literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 2011, s. 23. Prwdr.: „Kurier Lubelski” 1932, nr 96 i 97.

materializmu (i dawnego spirytualizmu), krytyka obumarłych, zabobonnych form artystycznych, w dużej wtedy mierze synonimicznych z romantycznymi. W ostatnich szkicach – np. w [*Przedmowie do antologii współczesnej poezji lubelskiej*] – w obliczu strasznego zamętu pisał Czechowicz o cechującej poetów „wiedzy niewiedzy”, o wikłaniu się w „niewypowiedziane”, a jednocześnie znacząco skorygował pochopną nieroztropność wczesnych rozpoznań dotyczących poetyckiej przydatności materii i realizmu.

Czechowicz w najpóźniejszych swych wystąpieniach tęsknotę czy marzenie, nawet wiarę umocowywał w przypomnieniu materialnych właśnie dowodów istnienia świata, jego budowli, pejzaży, ukształtowań, wektorów, barw:

Miasto rodzinne [...] do ciebie zwracam się pamięcią [...]. Miasto na skłonie pagórka rozłożone, dzwoniąc kościołami dzieciństwa, poddające mury odwiecznych budowli słońcu [...].

[...]

Wsparci o wspomnienie uliczek, fragmenty murów ocienionych starymi drzewami, nawet o linie cienia, kładącego się w przelotnym powietrzu tamtejszego lata gdzieś na Jezuickiej czy Złotej ulicy, otwieramy dłonie ku światu [...] ¹⁸.

Nie będę oryginalna, gdy napiszę, że miasto rodzinne było dla Czechowicza centrum cielesnej biografii, a dzięki temu źródłem obrazowym najcenniejszej części twórczości. I właśnie w tej części twórczości artysta używa nazw własnych, związanych z konkretnym i historycznie bogatym obszarem świata. Pojawiają się tu zatem nazwy miast i miasteczek, nazwy rzek i ulic, nazwy budowli i kompleksów architektonicznych, nazwy pejzażowe i związane z ukształtowaniem

¹⁸ Tenże, [*Przedmowa do antologii współczesnej poezji lubelskiej*], w: tegoż, *Pisma zebrane*, 5: *Szkice literackie*, dz.cyt., s. 123. Prwdr.: ks. Ludwik Zalewski, *Antologia współczesnej poezji lubelskiej*, Lublin 1939. Cytaty z wierszy Czechowicza z podaniem tomu i strony z lubelskiego wydania *Pism zebranych*; t. 1: *Wiersze i poematy*, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012; t. 2: *Wiersze i poematy. Utwory niepewnego autorstwa lub przypisywane poecie. Dodatek krytyczny*, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012.

powierzchni, nazwy sklepów i instytucji. Sam poeta dał nam istotny suplement do poezji: przechowywaną w lubelskim muzeum jego imienia bogatą dokumentację fotograficzną miasta, jego centr i krańców tak, jak ujrzał je w latach 30. XX wieku. Sam też w kolejnych esejach, szkicach czy przedmowach dokonał reinterpretacji sztuki nowoczesnej i pokoleniowej. Zaczął mówić o sztuce nowatorskiej i własnej – jako doskonale wewnętrznej, czystej ewokacji prawdy doświadczenia.

Andrzej Tyszczyk – za sprawą szkicu Czechowicza *Wyobraźnia stwarzająca*¹⁹ i wiersza *Wieniawa* (który wszedł do tomu *stare kamienice*, do *poematu o mieście Lublinie* i do cyklu *provincia noc*), ale także obecności w tym samym miejscu – za główną zasadę estetyczną Czechowiczowskiej poetyki uznał „strukturalną niejasność metaforycznych obrazów”. Píše Tyszczyk, że w artystycznej wizji świata Czechowicza:

[...] metafora stanowi analogon „aluzji kształtu” oscylującego między znaczeniem dosłownym i symbolicznym [...]²⁰.

Tyszczyk mówi o strukturalnej niejednoznaczności i opalizacji znaczeń metaforycznych, osiągniętej dzięki rozpiętości funkcji

¹⁹ Prwdr.: „Pion” 1937, nr 14.

²⁰ A. Tyszczyk, *Czechowicz i miasto*, w: *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003, s. 56. Księżycowe, srebrzyste światło, „przebiwszy się przez chmury”, oświetla „pagóry, zagaje podłęża” oraz zatrzymuje pejzaż, nadając mu – jak pisze Tyszczyk – nastrój „aż nazbyt konwencjonalny w swej sielskiej liryczności”. To jeden biegun tematyczny opowieści artysty. Drugim jest „przedziwna opowieść o bestiach, dokonujących zagłady miasta, jego beznadziejnej obronie i odsieczy księżycowego światła”. Za sprawą „dynamicznej metafory” poetyckie obrazowanie pejzażu zostaje skonfrontowane z narracyjną sekwencją wydarzeń. Sielski, liryczny pejzaż odmienia się w obraz ciemnych, poruszonych chmur grozy. Idylliczny „Pejzaż: Wieniawa z księżycem” (z ostatniej, wydzielonej linijki wiersza) stał się zarazem pejzażem zagłady z fresku z Kaplicy Świętej Trójcy na Zamku w Lublinie, ręki średniowiecznego mistrza Andrzeja. Tajemniczy fresk, przewyższający – jak uważał Czechowicz – „pod względem kreacyjności dzieła takich artystów, jak Bosch i Breughel Starszy”, stał się dla lubelskiego artysty wzorem „odrealnienia kształtów” do tego stopnia, że kształty stały się aluzją innego bytu niż człowieczy, niż zwierzęcy (s. 57 nn.).

metafory, której wzór wziął poeta z XV-wiecznego fresku z Kaplicy Świętej Trójcy na Zamku. Metaforę tę poeta międzyepoki osadził w znajomym sobie pejzażu: przede wszystkim w podmiejskiej dzielnicy Wieniawa oraz w innych pejzażach z wierszy układających się w *Poemat o mieście Lublinie*. Drogę ku Wieniawie poprzedził także wizją: miasta wyłaniającego się z ciszy i mgły, posadowionego na „pagórach kół”, okolonego „sadami czarnymi” i „łąkami” ([*Na wieży furgotał kogucik...*]; *Poemat o mieście Lublinie*, 1, s. 209). Wędrowiec nie idzie wszakże po omacku. Nadal otacza go mgła, ale prowadzony jest przez narratora i zgodnie z jego wskazówkami zmierza ku krętym uliczkom starej Wieniawy, która utrudzonego ogarnie i utuli. Tu ulokował artysta, człowiek obrazów, i wizję spraw niewyraźnych, i opowieść o wyrażalności bezpiecznej części świata. Narrator, niczym współczesny Mirza, nie tylko przecież pokazuje wędrowcowi realia, ale i tłumaczy ich sensy, nakazuje kierunek, przestrzega przed popełnieniem błędu. I czyni coś jeszcze: przypomina, że wędrowiec znalazł się „wśród dobrze mu znanych murów” (s. 211), wśród kamienic bezpiecznych już tym, że mających nazwę, mających swe miejsce w planie. Nawet sklepy zachowały tu napisy, które wędrowiec odczytuje w blasku latarni, a odczytawszy odnosi do zdarzeń z dziecięcej przeszłości:

[...] W tym, narożnym, kupiono mu trąbkę dzieciinną. Przy tamtym zegnał się z matką i siostrą, wyruszając na front. A oto i dom, w którym przeżył chwile najłagodniejsze. (1, s. 211–212)

Czechowicz, niczym bohater opowiadań Schulza, studiował swe miasto jak księgę, zapisywał jego topografię i legendy, pisał o miejscach opustoszałych po kościołach (szkic *Kościół niewidzialny*), o malowidłach odsłanianych przez konserwatorów (np. szkic *Kościół na zamku w Lublinie*)²¹. Nie przeciwstawiał krajobrazu ziemi architekturze uczynionej rękami ludzi. Doceniał, że budowniczowie respektowali topograficzne ograniczenia: miasto posadowione zostało w przestrzeni wzgórz i wąwozów, wyłaniało się z podnoszącej się

²¹ Tamże, s. 58.

znad łąk mgły. Poetycki i realny Lublin żydowskich dzielnic, biedoty, bezrobocia oraz miasto królewskiego blichtru są tu oddalone, ale nie rozwarstwiają się w tej poezji na antynomiczne narracje mityzujące²².

To zatem nowy, ocalający realizm materialny, nic nie mający wspólnego z naiwną pokusą kopiowania obiektów. Wcześniej ze świata wyjmowano jego elementy i wklejano je w nową, tekstową całość semantyczną. Czechowicz tymczasem napisał: „otwieramy dłonie ku światu”, troskliwie zbliża się do kształtów świata, obejmuje je, chroni.

Norwid w obręb kulturowych i etycznych rozważań także wprowadzał „r e g e s t r a, l i s t y, n o t a t k i i k w i t y” (*Do Walentego Pomiana Z.*, s. 185). Przetwarzał je figurami języka, ale niekiedy oczywista materialność i użyteczność przedmiotów została tu zachowana. Tak dzieje się na przykład w dwóch znakomitych fragmentach:

[...]

...oni, że ich bawisz,
Szepną, i chrząkną, i krzesły swojemi
Stwierdzą, że siedli, i że są na ziemi.

(*Powiedz mi...*)²³

*

Dlatego usiądę z kapeluszem
W rękę – – a potem go postawię
I wrócę milczącym faryzeuszem
– Po zabawie.

(XCV. *Nerwy*, s. 165)

²² Patrz np. fragment nieopublikowany za życia poety [*Rankiem śpiew ulic pustych...*] (1, s. 366):

nagie głowy przy murze upał głodu żarzy
bezrobotni splatają mocno grube palce

[...]

bystrzyca jest daleko

[...]

²³ PWSz II, 218.

Materialne artefakty nie są tu transparentnym tłem dla sensów wyższego rzędu²⁴, ku którym ma zmierzać inteligencja i wrażliwość współczesnego czytelnika. Oczywiście, wzięte ze świata przed-poetyckiego przedmioty, sprzęty czy materie współstanowią o np. salonowej atmosferze miejsca czy ponadczasowym sensie zdarzeń. Zarazem ich poetycka funkcja jest znacząco inna niż to, że położone zostały u podstaw dowodzenia, że są budulcem alegorii, symboli, metafor czy parabol²⁵ i że, skoro empirycznie kiedyś gdzieś ujrane i dotknięte, będą skutecznymi filarami rozbudowanych sensów naddanych. Roli przedmiotów świata nie wyczerpują u Norwida walory dyskursywne publicystyki, pragmatyczna użyteczność w sentencjach (egzempli) oraz otwieranie oglądu czegoś „całkiem innego” (parabola)²⁶.

Nie tylko rzeczy, ale i przedmioty świata niekiedy są u Norwida *ś w i a t ł e m g o t o w y m*. Przedmioty świata, jeszcze przed przeniesieniem w obręb świata poetyckiego, a tym bardziej przed konkretyzacją przez czytelnika, nie są przecież jedynie potencjalne, ale już *s t a n o w i ą m o c n o* (tożsamościowo) *u f o r m o w a n e „w ę z ł y” g r o m a d z e n i a w i e d z y o ś w i e c i e i (s a m o*

²⁴ Patrz: program Konferencji „Norwidowski świat rzeczy” (org. Instytut Literatury Polskiej i Zakład Literatury Polskiej Romantyzmu i Pozytywizmu UMK w Toruniu, 4–5 grudnia 2014). Napisano tu:

„Materialny drobiazg w dziele Norwida tworzy diadę z rozbudowanym sensem naddanym. Stąd też w tytule konferencji „rzecz”, nie zaś „przedmiot”. Norwidowskie rzeczy konstruują sieć znaczeń, jakim jest świat człowieka, tym samym przekraczają prostą relację podmiot/przedmiot”.

Honorując to rozróżnienie – rzecz jako byt „sam przez się”, przedmiot jako byt „doświadczony przez człowieka”, dodam, że wśród podanych, przykładowych zakresów znaczeniowych obu kategorii bytów nie odnalazłam interesującego mnie aspektu.

²⁵ Np. w *Promethidionie*:

[...]

Co się zachwycą w niebo: szłaby dusza

Tam – tam – a płótno na dół by spadało,

Jako jesienny liść gdy dojrzy grusza. (w. 134–136)

²⁶ Patrz: E. Skalińska, *O tym, na co «formuł stylu nie ma». Norwid i doświadczenie świętości*, „Colloquia Litteraria” 2013, nr 2, s. 58.

wiedzy o „ja”. Ani tam, w świecie empirycznym, ani po pojawieniu się w utworze nie pochodzą od podmiotu, nie są efektem jego predyspozycji (np. wyobraźni, intuicji) czy wolności mówienia (projekcji, mityzacji). Przemieszczone (ale nie skopiowane) ze świata przed-poetyckiego w świat wierszy, przedmioty niekiedy pozostają nieprzemienione, nagie, pozbawione akcydensów. W tym, jak sądzę, upatrywać także można oryginalności i aksjologicznej aktualności Norwidowego sposobu użytkowania materii fizycznych w poezji.

Powinnością poety, który czuł się odpowiedzialny za świat i jego mieszkańców do tego stopnia, że drobne nawet utwory traktował jako obowiązujące spojrzenie na odsłaniającą prawdę sztukę²⁷, było podjąć wysiłek i pochwycić to gotowe, a zagnieżdżone w świecie światło, więc wartość. Poeta, skoro miał obowiązek w przedmiotach świata poznać rzeczy świata, nie mógł ich stylistycznie zmarnotrawić, rozmyć, rozproszyc, uszkodzić.

Nie umiem rozstrzygnąć, czy Norwid sięgał tu przed estetyczną rewoltę romantyzmu – ku np. renesansowym ujęciom istoty sztuki, czy też inicjował współczesną koncepcję sztuk projektowych (*designs*), zachowujących równowagę między istotą rzeczy a jej użytecznością. Wiem wszakże, że Norwid, a po nim np. Józef Czapski, nie mógłby za bohaterem Balzaka, Frenhofferem, powtórzyć: „Nie ma linii w naturze”²⁸. Norwidowska *mimesis*, uznanie gotowej wartości realnych przedmiotów świata, byłaby więc niekiedy bliska weryzmowi i deziluzji, charakterystycznej dla części znakomitej poetycko twórczości dwudziestowiecznej. Jak u Czechowicza: „kominy elektrowni”, „uboga łączka” czy „kaczeńce” nie tylko współuczestniczą w poetyckiej iluminacji, ale też w strukturze znakomitego wiersza

²⁷ Patrz np. B. Chojńska, *Józefa Czapskiego pisanie o malarstwie*, „Słupskie Studia Filozoficzne” 2004, nr 2, s. 65. Chodzi o intensywność uzasadnień, ich skalę i rolę.

²⁸ Cyt. za: J. Krupiński, *Estheza. Świat człowieka a sztuki projektowe*, „Format. Pismo Artystyczne” 2003, nr 42 (<https://krupinski.asp.krakow.pl>, dostęp 30.08.2020). Patrz: J. Czapski, *Patrząc*, Kraków 1983, s. 157.

są uobecnianiem tęsknoty twórcy na równych, jeśli nie większych prawach, jak „myśli astralne”, „widma świątyń”, krzyż i anioł:

wiatr wieści niósł a magiczna szła noc
między grube kominy elektrowni
ile słońc ile słońc
niepodobnych
[...]
światło pęka olśniewa
myśli astralne lądy
pojęcia kształty widma świątyń
kaukazami się wałą

i nagle
krzyż
i nagle
uboga łączka niebo kaczeńce zalewy
[...]
czarnobrewy
serafin zamyka widzenie
pod czołem

(*widzenie*, 1, s. 180–181)²⁹

To właściwa część mojej pracy nad utworami Norwida – przedmioty świata nie zostają w nich przesłonięte czy zastąpione. Bez względu na oczywiste, wzięte wszak z jawy, nie staną się sugestiami sensu, nie utoną w nadmiarze cienia lub w nadmiarze jasności. Nie zostały wyjęte ze świata, jako jego dodatkowe, nieprzesądające akcydensy. Zostały przez poetę ostrożnie *wzięte ze świata*, bo naprawdę są „pyłkami”, których nie stworzyliśmy ani my, ani sam świat, a zatem należy się im pełen troski szacunek.

O „jasnej klarowności” przedmiotów, ich podatności na „odmierzenie modelu” traktują wprost fragmenty listu Norwida do Bronisława Zalewskiego oraz traktatu *Rzecz o wolności słowa*, w których

²⁹ Z tomu *nic więcej* (1936).

artysta pisze o kompetencjach własnej poezji do „suchych i niewdzięcznych” rzeczy świata. Znaczna część współczesnej norwidologii skłonna jest w tych fragmentach widzieć bądź przemyślenia o głębokich relacjach ducha i materii (dyskursywność, epickość), bądź inspirującą, estetyczną i podmiotową zarazem nadwyżkę liryczności w żywiole dydaktycznym (dzięki radykalizacji esencji natury życia, „zasiedziałe” pojęcia zyskują u Norwida szczególną moc „poetyckiego promieniowania”)³⁰. Ja chcę sięgnąć do tych miejsc obrazowania w utworach Norwida, w których przedmioty, choć pozostawione przez poetę bez historycznych, kulturowych, aksjologicznych lub biograficznych przypisów, zarazem są mocnymi odciskami historii, kultury, aksjologii, biografii.

* * *

Sentencje okalające utwory poetyckie, ale i umocowane we wnętrzu wierszy Norwida są oczywiście ważne, skoro u autora *Promethidiona* obecność przedmiotów świata wynika ze skutecznie prezentowanego „systematu” („harmonii praw stworzenia”). To w pierwszej kolejności nakaz honorowania różnorodności obiektów świata jako dzieła Bożego oraz mieszkania dla stworzenia. I dalej, skoro zdarzeniami świata rządzi nie kaprys, przypadek czy błąd, ale rozumne reguły, widomym przejawem ich obowiązywania jest praktyczna pożyteczność materii. Pisał zatem Norwid o „uzurpacjach” Mickiewicza: „duch bywa materii marnotrawstwa bliskim” (*Rzecz o wolności słowa*); w konsekwencji, obecność przedmiotów świata uczynił istotnym komponentem metaliterackim własnej, a odmiennej od zastanej, sztuki, w którym – właśnie w imię prawdy – nakazuje się wiązać „ducha” („nocnej głębokości”) z „literą” („jawem”), dotykać „owężę [...] prozę”, czuć „prochów atom”, „u s z c z k n ą ć l i s t e k” (*Do waleriana Pomiana Z*, s. 191, 198, 199).

³⁰ B. Kuczera-Chachulska, *Żywioł dyskursywny i liryczność jako modelowania kształtu gatunkowego w twórczości Norwida*, w: tejsze, *Norwida «przypowieść o pięk-nem» i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, Warszawa 2008, s. 29–30 i 36.

Są w tej poezji jeszcze inne konsekwencje honorowania „fijołków drobnych”. Chodzi mi o to, że Norwid mówi o bytach świata jako „wielce rzeczywistych” i że materii sprzed poezji daje „wielce rzeczywiste” realizacje tekstowe. To tak jakby Norwid chciał konkretność i materialność przedmiotów ukonkretnić, zmaterializować w „literze” wiersza. Czy jest to znamionująca i poezję XX wieku asceza, zmieniająca wektor poetyckiej „interpretacji jego [świata] sensu”³¹: od gąszczu słów o rzeczach z powrotem ku samej rzeczy³²? „Wielce rzeczywisty” świat, a takiego wyrażenia użył Norwid w pierwszym, tytułowym fragmencie *Vade-mecum*, nie jest w tej poezji po to, by wieść ku czemu innemu, niewyraźalnemu i nie do objęcia dłońmi. Nieiluzoryczne, niezastępowalne i nieusuwalne sprzęty, relacje, barwy czy konsystencje to ten fragment poezji Norwida, którego nie trzeba na siłę rozjaśniać. Nieocieniona materia to najmocniejszy dowód na realność i wartościowość świata.

Nie ma tu więc mowy o obrazowej, więc i aksjologicznej dowolności czy umowności. I kolejna hermeneutyczna wątpliwość. Oto Krzysztof Trybuś przypominał, że w poetyckim światopoglądzie autora wiersza *Memento* prezentacja warstwy przedstawieniowej podlega kilku regułom:

[...] po pierwsze – prawda o świecie i rzeczywistości przechowuje się w świecie i rzeczywistości, nie jest wytworem omnipotencji

³¹ C. Zgorzelski, *Ku czemu zmierza poezja naszej doby*, w: tegoż, *Od Oświecenia ku Romantyzmowi i współczesności (Szkice historycznoliterackie)*, Kraków 1978, s. 340.

³² Punkt dojścia jest zarazem punktem wyjścia. Byłby to aspekt ikony, w której sztuka wybiega w przyszłość, „ukazując rzeczywistość świata przemienionego” i gdzie „punkt dojścia jest zarazem punktem wyjściowym”. Patrz: ks. Henryk Paprocki, *Między słowem i obrazem. Wprowadzenie*, w: Jerzy Nowosielski, *Inność prawosławia*, Białystok 1998, s. 9–10; cyt. za: E. Skalińska, *O tym, na co «formuł stylu nie ma»*, dz.cyt., s. 67. O „ikonie” (obrazie), wywiedzionej (poetycko) z „jako” (podobieństwo) – pisał sam Norwid w przypisie autorskim do *Rzeczy o wolności słowa*:

[...] gramatyk starożytny pięknie mówi, że „ile razy jest wyraz *jako?*, tyle razy następuje po nim obraz. Wyraz „jako” tym sposobem przejęty jest od wyrazu „ikon”, z greckiego źródła.

poznającego podmiotu; po drugie – prawda ta bywa ukryta; po trzecie – jej poznanie wymaga unaocznienia. Tu właśnie można znaleźć źródło parawizualności tej poezji, która tak często zmierza do alegoryzacji rzeczywistości. Alegoria zaś niesie iluzję naoczności³³.

Prawda o świecie i rzeczywistości przechowuje się w świecie i rzeczywistości – napisał badacz, ale zarazem nie do końca uwzględnił poznawcze ambicje czytelnika poezji, szukającego w sztuce jakości innej niż światopogląd. Po pierwsze – wyszydzaną przez Norwida omnipotencję podmiotu spekulującego czy egzaltowanego (romantycznego), czytelnik ponorwidowej poezji potrafi odróżnić od właściwej i Norwidowi postawy hermeneutycznej, poznającej (rozumiejącej) świat. Po drugie – przedmioty świata są i dlatego w tych wierszach ważne, że – właśnie – są jawnie widoczne, nieskryte i mówiące. Po trzecie – kiepskie byłoby to w poezji Norwida poznanie, o ile skieruje czytelnika nie w prawdę obrazu świata, ale w iluzję naoczności. I jeszcze: fundamentalna i dla współczesnej poezji kwestia alegorii. W ujęciu teoretycznym stawiana w jednym szeregu np. z metaforą, parabolą, figurą czy symbolem, będąca podobnym im innosłowiem, alegoria nie tylko „Mówi jedno, znaczy co innego”, ale także:

[...] mówi skądinąd: z zewnątrz, z agory, jako ukuta przez kulturę hellenistyczną słowotwórcza kombinacja słów *allos* – ‘to, co inne’ i *agoreuein* – ‘mówić pośród otwartego placu’³⁴.

Istniały sensy, do których wyrażania alegoria była predystynowana. Istniały też „natury rzeczy”, które usprawiedliwiały użycie właśnie alegorii, nie zaś symbolu czy figury. Z czasem, pisze cytowana tu przeze mnie Agnieszka Czechowicz, alegoria traciła swe podłoże filozoficzne („sposób odczytywania”), stawała się formą „komponowania tekstu literackiego”. Więzi pojęcia z ukrytą w obrazach poetyckich mądrością rozluźniły się tak bardzo, że wczesnonowożytne poetyki akcentują:

³³ K. Trybuś, *Memento – kilka uwag*, w: *Rozjaśnianie ciemności*, dz.cyt., s. 116.

³⁴ A. Czechowicz, *Wstęp*, w: *też: Wszystko pod figurą. Studia o miejscu alegorii w poematach heroicznych XVII wieku*, Lublin 2015, s. 7.

[...] nie tyle paralelność czy harmonię poziomów znaczeniowych figur alegorycznych, ile rozbieżność i ułudę wpisanych w nie pozornych podobieństw. Podobieństw fałszywych [...] zwodzących ucho i intelekt, odwodzących umysł od przejrzystości znaczeń i pociągających ku „pewnej podwójności, przez którą nasza mowa staje się tym bardziej przebiegła i zwodnicza”³⁵.

Ponownie – nie ważę się rozstrzygać, czy i jak intensywnie Norwid jako teoretyk sztuki rozpoznał i opisał różnicę między *coloresverborum* i *artes bene dicendi*, wiem wszakże, że autor *Vade-mecum* wiele włożył wysiłku w kompromitację przebiegłych i zwodniczych animatorów „podobieństw fałszywych”, „zwodzących ucho i intelekt”. Mówiąc jeszcze inaczej: Norwid należał do poetów, którzy alegorii, jak innych tropów tekstowych, używali po to, by *s e n s u m i e ś c i ć w l i t e r z e*, nie zaś poza, pod czy poza nią. Pisał wszak: powinnością krytyka nie jest „Chwalić, ganić, zalecać, stręczyć, poddawać, nastrojać, przedawać... etc.”, ale *w s z y s t k o s t a w i a ć n a w ł a ś c i w y m m i e j s c u*³⁶. To różnica ważna tym bardziej, że odnawiając tradycję alegorezy Norwid postąpił zgodnie z najstarszymi i najszlachetniejszymi powinnościami sztuki jako doskonałego rzemiosła, a zarazem wbrew ustaleniom współczesnej teorii literatury, w tym jednego z najwnikliwszych swych czytelników, Stefana Sawickiego.

Przywołany przez Agnieszkę Czechowicz badacz pisał, że interpretacja alegoryczna, odnosząca świat przedstawiony utworu do przeszerzeni moralności i religii, uprawniona jest przede wszystkim, gdy:

³⁵ Tamże, s. 8. Patrz także: H.G. Gadamer, *Estetyka geniuszu i pojęcie przeżycia*, w: tegoż, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. i wstęp B. Baran, Warszawa 2013, s. 131–132.

³⁶ Ten cytat został przywołany przez Zdzisława Łapińskiego w ostatnim szkicu książki, zbierającej jego szkice o Norwidzie: *Szlakami naszego Norwida*, w: tegoż, *O Norwidzie. Rzeczy dawne i najdawniejsze*, Lublin 2014, s. 367. Profesor odwołuje się tu do jednego z biograficznych zdarzeń – początku lat 50., dyskusji prowadzonej przez Irenę Sławińską na wykładach „młodego historyka sztuki” Jacka Woźniakowskiego.

[...] świat utworu nie posiada realiów o cechach jednoznacznie identyfikujących, jest ogołocony z realiów, pozbawiony jakby tożsamości [...]³⁷.

Jakże to odległe od praktyki pisarskiej Norwida-poety, w której przeskalowanie treści duchowych nie oznaczało wyeliminowania treści mimetycznych ze świata utworu. Przeciwnie. Oto w wierszu *Krzyż i dziecko*³⁸, jednym z najbardziej cenionych z alegorycznych wierszy Norwida, ojciec-pocieszyciel mówi przecież o „znaku-zbawienia” jako finalnym sensie ewangelicznej teleologii, ale zarazem sensie właśnie realiów, mających wyraziście określone cechy: substancjalną gęstość, a zwłaszcza położenie (na wprost, tam, wzwyż, wszertz, w poprzek). Zachowanie w przestrzeni świata przedstawionego nie tylko materii,

³⁷ Tamże, s. 14. Cyt. za: S. Sawicki, *Uwagi o «prawdziwościowej interpretacji literatury»*, w: *Prawda w literaturze. Studia*, red. A. Tyszczyk, J. Borowski, I. Piekarski, Lublin 2009, s. 41.

³⁸ PWsz II, 95–96:

1

– Ojcie mój! twa łódź
Wprost na most płynie –
Maszt uderzy!... wróć...
Lub wszystko zginie.

2

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

3

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

*

Oto – wszertz i w z-wyż
Wszystko – toż samo.

*

– Gdzież się podział k r z y ż?

*

– Stał się nam b r a m ą.

ale i wzajemnego usytuowania materialnych obiektów – płynącej łodzi, wzniesionego nazbyt wysoko masztu, zbyt nisko posadowionego mostu – przy równoczesnym zachowaniu w przestrzeni symbolicznej odwiecznych wektorów krzyża-bramy, zapewni i martwym przedmiotom świata, i jego mieszkańcom orientację najpierw w przestrzeni realnej, potem religijnej, a w konsekwencji – finalnie zapewni ocalenie.

Wielce realne, prawdziwie liche byty świata są i u Norwida, i w najlepszej współczesnej poezji wartością, i ta właśnie wartość, skoro domaga się ujawnienia jako węzeł tożsamościowy, skutkuje u najlepszych poetów całym szeregiem działań językowych czy kompozycyjnych. Wobec takiego wymiaru poezji Norwida podmiotowość wypowiedzi poetyckiej niewiele zyska na poufałości. Dobra, mądra poezja współczesna, jak dobra i mądra poezja XIX wieku oraz odległych wieków wcześniejszych, to literalne u o b e c n i e twórcy.

Poeta może mówić „o”, może relacjonować bolączki życia, zamierzenia twórcze czy racje światopoglądowe. Może też (a przykładem byłyby tu ballady Białoszewskiego czy wizyjne wiersze Czechowicza) autentyzm przeżycia i światoodczuwania umieścić – jakże jawnie – w samej strukturze utworu. Poetom wieków późniejszych Norwid pokazał, ale może przypomniał, że „harmonia praw stworzenia” nie jest w poezji ważniejsza od harmonii form, otaczających wyobraźnię mówiącego. Poeta nie tylko uobecnia „się” czy „siebie” poprzez relację ze zdarzeń i afektów życia. Poeta tworzy utwór, a zorganizowanie jego elementów w każdej z warstw, czyli potraktowanie go j a k o m i e j s c a dialogu z interpretatorem, u o b e c n i a twórcę³⁹.

³⁹ Przy czym mówiąc o u o b e c n i a n i u twórcy w formach mimetycznych czy ustroju gramatycznym, nie przesądzam o systemowej zgodności z normą, konwencją, obyczajem. Patrz np. A. Nowicka-Jeżowa, *Wykład*, w: *Profesor Alina Nowicka-Jeżowa. Doktor honoris causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II*, Lublin 2016, s. 49:

„Szczególnym atutem hermeneutyki jest równoważenie relacji między przedmiotem poznania (który nie powinien podlegać obcemu jego naturze procederowi czy też powziętej apriorycznie tezie) i podmiotem poznającym: osobą obdarzoną wyobraźnią, władzą sądzenia i wolnością. Dodajmy, że relacje te sytuują się w centrum

Napisał Norwid: „i dlatego właśnie w d a g u e r o t y p raczej pióro zamieniam” (PWsz VI, s. 177). W obliczu kryzysu podmiotowości pierwszoosobowej widowym znakiem uobecnienia twórcy w jego dziele zaczęły być – niewątpliwie i za sprawą Norwida – formy mimetyczne i werystyczne, ustrój gramatyczny, układ interpunkcji, liter i słów, łamanie linijek i strof, przesunięcia w grafii, znaczniki podziału, decyzje genologiczne i inne poetyckie nie-didaskalia, które zdają sprawę z wyboru, jakiego pod naciskiem przedmiotów świata dokonuje artysta. Przykładem byłby tu wiersz *Dwa guziki*.

Spacjowane, więc wyrażniane są w tym utworze nie tylko wielkie słowa, takie jak duch, prawo czy litera, ale też akcydensy, relacje czy łączniki. To w nich tkwią nieujęte w leksemie, a przecież mocne dowody autentyzmu. Marginalność i zbędność materii jest tu pozorna nie dlatego, że Idea nakazała poecie szacunek dla „maluczkich”, że „Kto kocha – małe temu ogromnieje” (*Promethidion*), ale dlatego, że w dobrej poezji byty materialne pozostają materialnym autentyzmem mającym swój udział w autentycznej, i autentycznie przeżywanej, historii o odtrąceniu i krzywdzie:

[...]

[...]: p o j e d y n c z o ś c i obcowanie z p r a w e m,
D u c h a? z l i t e r ą, nocnej głębokości – z j a w e m!

*

[...]

D w a, z t y ł u! te – pytają Chińczyki – „co? z n a c z ą...

K ’ c z e m u? s ą...”

– Użyteczność... ocenia człek dziki,

Lecz harmonii ogólnej pojąć on nie może,

Jak chory wstać i swoje na plecy wziąć łoże,

On ani dostrzec zdolny... że gdyby – jak groby

Lub jak s z l a f r o k i – ludzie zatyli?... to może

G u z i k ó w - d w ó c h na krzyżu wcale nie byłoby!

(XC. *Dwa guziki*, s. 155–156)

renesansowej doktryny o tekście jako uobecnieniu twórcy i o intensywnym dialogu dzieła z interpretatorem”.

Z uwagi na rangę przedmiotu jako wartości, w utworze aktywowane są wszystkie składowe poetyckiego języka i każda z tekstowych warstw. Koncepcja świata-konkretu, świata niezmysłonego, a w wartościowości uprzedniego wobec wartościowości wielkich słów o świecie, ma zatem i u Norwida, i u jego autentycznych sukcesorów ważkie konsekwencje. Pisał Norwid: „nikt nigdy po dwa razy nie wypowiedział tych samych rzeczy tym że samym wydzwiękiem i gestem”⁴⁰. Wypowiedź ta, charakteryzująca sztukę mówionej konkretyzacji, ma i inny aspekt, wiodący poezję z powrotem ku przedmiotom, ich odrębności i nieprzechodności. Uznanie immanentnej realności i wartościowości materii – i ten aspekt poezji Norwida podkreślam – to postrzeganie w niej autentyku, niepodległego uzurpatorskim ambicjom i afektom „wulgaryzatora”, autentyku wyposażonego we własną trójwymiarową istotę, we własne światło gotowe, którego nie powinny negować, naruszać, przemieniać czy rozpraszać parable czy porównania. Etymologia, spacjowanie czy interpunkcja mogą natomiast chwycić wartość drobiazgów świata w jej właściwym miejscu i funkcji.

* * *

Gdy piszę o XX-wiecznej aktualności Norwida, nie chodzi mi o wykorzystanie konwencji analogicznych czy następczych. I nie o to, że Norwid pokazał potomnym, że warto schylać się tam, gdzie słychać „jęk gołębi” (LXXI. *Kolebka-pieśni*, s. 140). Chodzi mi, na przykład, o taką aktualność, która w obrazowości docenia kolejność sekwencji fabuły wierszy, o taką wynikowość, która bierze się z umotywowanych, choć często nielogicznych zachowań, i o takie ulokowanie przedmiotów (także rzeczy symbolicznych), by materializowały swą funkcjonalność, a poprzez nią dopiero rację moralną, by nie ograniczała się do „kogoś” (więc: nikogo), do „kiedyś” (więc: nigdy), ale zaczęła dotyczyć nas, cieleśnie i osobiście, tu i teraz przekraczających „ten oto” próg.

⁴⁰ Wstęp do *Rzeczy o wolności słowa*, PWSz III, 561.

Najbardziej nawet szlachetne czy porażające, ale tylko ogólne („ktoś kiedyś” – z pierwszego wersu zacytowanego poniżej wiersza), nie byłoby w poezji Norwida ważną wartością, gdyby nie zbliżenie na to, co w ogólnym pozostało szczegółowe⁴¹, detaliczne, może i błahe, ale „w miejsce” utracone („wskazują mu”, „Aż oto”, „bo duża parafia”, „Gdzie [...] dawniej” – z kolejnych linijek wiersza):

I

Przyszedł ktoś kiedyś i stanął przed progiem,
[...]

IV

Idzie – a drogę wskazują mu wprawni
Ludzie (bo duża parafia) –
Aż oto patrzy, że w miejsce utrafia,
Gdzie żebrał dawniej...

V

Więc nie wszedł w dom ów, tylko kłękł na progu,
[...]

(XXXI. «*Ruszał z Bogiem*», s. 65)

Pisano, że u Norwida-artysty „Rzeczywistość sztuki jest dziedziną materii (tego co martwe) p r z e m i e n i a n e j w życie”⁴². Czy zatem martwe byty świata – pozyskiwane w „egzystencjalnym wysiłku”, w „materialnej aktualizacji”, w s p r a w o w a n i u „prawdy przedstawienia” (*Białe kwiaty*) – ustępują przed osobowym istnieniem? Czy raczej szeregi pojęciowe, które w poezji Norwida napełnione są na stałe „żywą substancją wizualną i uczuciową”⁴³, mają swą własną materialność, swe własne miejsca do zagnieżdżenia i rozwoju? Pisał Norwid w *Milczeniu* (PWSz VI, 236):

⁴¹ Patrz np. B. Kuczera-Chachulska, *Słowo wstępne*, w: tejsze, *Norwida «przypowieść o pięknem»*, dz.cyt., s. 8–9. Tu cytowania z *Milczenia*.

⁴² Patrz też, *Norwida «przypowieść o pięknem»*, w: tejsze, *Norwida «przypowieść o pięknem»*, dz.cyt., s. 19–25.

⁴³ Z. Łapiński, *Kompetencje Norwida*, w: tegoż, *O Norwidzie. Rzeczy dawne i najdawniejsze*, dz.cyt., s. 9–11.

Pochopnie [...] mówi się, że „parabola nie dowodzi niczego...” Jużci tak jest, bo paraboli zadaniem nie jest dowieść, ale uoczyćwistnić – jedna zatem parabola oczywistni, lecz wszystkie razem uważane parabole nie tylko że dowodzą, ale dowodzą one tak bardzo ogromnej rzeczy, iż strach święty bierze pomyśleć o tym!... Dowodzą one albowiem analogijnego stosunku pomiędzy prawami rozwoju rzeczy świata tego a prawami rozwoju ducha...

Materia, choć poddająca się obróbce, nie zostaje przez Norwida przedstawiona jako zużyta i porzucona, nie jest zastępowalna i nie jest równowarta. To ważne cytaty: „Z wszelakich kajdan, czy? te są – / Powrozowe, złote czy stalne?...” (LIII. *Zagadka*, s. 105); „wszelako – że gwoździe... z żelaza!” (*Do waleriana Pomiana Z.*, s. 191). Tu sama czynność ustalania typu tworzywa aktywizuje gramatykę i kompozycję i – w efekcie – martwa materia kładziona jest w wierszach Norwida nie poniżej czy w tle, ale u podstawy („z dna”) czynności ustalania leksyki ducha czy leksyki emocji:

[...] a krzyże
Sterczą na skałach i w zorzach się złocą,
I morze im stopy liże.

(LXIII. *Niewiasta igłą krzyż na piersiach kole*, s. 117)

W poezji Norwida krzyże są kolone igłą – czy nie dlatego „ciesielka literacka”⁴⁴, elementarna część decyzji tekstowych (wybór interpunkcji, rymowań, wersyfikacji, leksyki, kompozycji czy gatunkowości) to u Norwida poważny problem aksjologiczny? Poetycko cenne i współcześnie aktualne są przecież nie emocje, ale odciski emocji, a takimi odciskami okazały się u Norwida elementarne działania warsztatowe: drobiazgi interpunkcyjne, zakłócenia gramatyczne czy przełamania układów stroficznych. Nie służyły (tylko) oryginalności stylistycznej, nie miały (tylko) pobudzać ciekawości i inteligencji czytelnika, podążającego za poetą szukającym słów, znaków prawdy. Były najbardziej naocznym świadectwem obecnosci

⁴⁴ Przywołuję tu wiersz: LXIII. *Prac-czoło*.

twórcy w jego literackim dziele, mocno i jednoznacznie dowodzącym autentyzmu życia w świecie pozaliterackim⁴⁵. Co więcej aksjologia z tych poziomów nie ustępuje (nie znika, nie zamienia się, nie ginie) przed aksjologią warstw wyższych (sensów, kontekstów). Wydaje się więc, że nie tylko powaga diagnoz kulturowych oraz przekonanie o misji poezji, ale i dostrzeżenie wielce rzeczywistej i wielce wartościowej rzeczy przed-poetyckiej leży u podstaw Norwidowych działań, by „słowom wrócić ich w y g ł o s - p i e r w s z y” oraz położyć rym „we wnętrzu”, nie zaś „na końcu wierszy” (LXXXI. *Kolebka pieśni*, s 139).

* * *

Ważną aksjologicznie konsekwencją uznania za wartość realności przedmiotów przed-poetyckich byłoby zatem w poezji Norwida nie tylko to, że właściwie użyta przez Rzeźbiarza materia może osiągnąć idei, może uobecnić (zmaterializować) wielkie pojęcia ducha, przydać im kształtu, kierunków, usytuowania. Konsekwencją aksjologiczną uznania za wartość realności przedmiotów przed-poetyckich byłoby także to, że lepiony z materii duch-idea objawił siebie jako trójwymiarową rzeźbę, że w trakcie mozolnej pracy nad duchem rzeźbiarz-artysta nie wyzbył swego mentalnego dzieła z lepszca. Nie kazał martwej, drobnej i lichej materii usunąć się i przepoczwaczyć, by rozbłysło oczekiwane światło ducha. Znał warsztatowe walory sztuki: ujmował w palce glinę, tworzywo przedmiotów świata i sprzętów przydatnych człowiekowi, może też dłońmi objąć – jako użyteczną i dobrą – świata, życia i śmierci⁴⁶ istotę:

II

Knot, gdy obejmiesz iskrą, wkoło płonie,
Grzeje wosk, a ten kulą wstawa
I w biegunie jej nagle płomień tonie;
Światłość jego jest mdła – bladawa –

⁴⁵ Patrz: D. Zamącińska, *Poznawanie poezji Norwida*, w: tejsze, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 99–100.

⁴⁶ W *Czarnych kwiatach* pisał Norwid o „rzeczach śmierci dotyczących” (PWsz VI, 185).

III

Już – już mniemasz, że zgaśnie, skoro z dołu
Ciecz rozgrzana światło pochłonie –
Wiary trzeba – nie dość skry i popiołu...
Wiarę dałeś?... patrz – patrz, jak płonie!...

(IX. *Ciemność*, s. 31–32)

Wtedy Ty, Matko! przez zrządzenie Boże
Uprzedzasz wszystkich, drogę znając drogą
I stajesz cicho, gdzie drobne jest łoże –
A świecy jasność okrywszy prawicą,
Cień ręki rzucasz wielki jak komnata,
Którego palce szyte błyskawicą
Drżą – [...]

(XLIX. *Wtedy ty, Matko!*, s. 93–94)

Wreszcie, umocowana w realiach idea nie tylko powinna, ale i może wrócić w „kolebkę”, sięgnąć głuchego, materialnego dna, które ją przecież nie tylko zrodziło, ale i przechowało.

Józef Fert zapisywał hipotezę: „mocnym szkieletem semantycznej oczywistości” w jednym z inspirowanych Norwidem wierszy Czechowicza mogą być „rozbłyśki lamp spawalniczych”⁴⁷. Zrezygnujmy ze znaku zapytania. Przecież poeta, który chce zdawać sprawę z wielkiej prawdy świata, nie może zrezygnować z widzenia jego rzeczy. Oto kolejne wiersze Czechowicza:

Marszczyła się ceglasta woda
przygnębiały ją domy ceglaste
żeglowała czarna łódź niepogoda
nad miastem
[...]
na niebie było ciemno chmurno [...]
[...]

(*Koniec rewolucji*, 1, s. 27)

⁴⁷ J.F. Fert, *Norwidowski sen Czechowicza*, w: tegoż, *Norwidowskie inspiracje*, Lublin 2004, s. 177.

Mgły nad sadami czarnymi.
Znad łąki mgły.
Zamknęły się oczy ziemi
powiekami z mgły.

(*Lublin z dala*, 2, s. 283)

[...]

Czarnym się fortem
Zamość w ziemię wszarpał.

Amen.

(*Zamość*, 2, s. 286)⁴⁸

Najznakomitszym zaś z utworów artysty, który rozumiał realizm poezji Norwida, jest dla mnie wiersz zatytułowany *świat* (1, s. 57):

głębokie kliny ulic noc dzień światła pokotem
lamp kule smugi w okien kwadratach
chodzą kołem zaklętym witryn sklepowych roty
świetlisty ich dwurząd ciasną ulicę oplata
za szybą krągłe pudełeczka z blachy
trumny rybek stłoczonych w śmierci oliwie strachu

[...]

rzeczywistość spada płatkami liśćmi
w mieście wichru i pędu nawała
tęczowy zapałał

wyścig

więc także

jezdnie rzeki asfaltu z szumem dążą do krańców
wyłamują się z placów odchodzą zawile kręto
zwieszając głowy pielgrzymie [...]

[...]

podłogi gnębi ciężar czworonożnych kroków

⁴⁸ Patrz np. M. Łukaszyk, «Czarne wody» i sensy istnień w nowej poezji (Józef Czechowicz), w: tejże, *Doświadczenie i hermeneutyka*, s. 349 nn. Por. B. Kuczera-Chachulska, *Pejzaż i żal. O metodzie lirycznej ekspresji w twórczości Józefa Czechowicza*, w: *Józef Czechowicz*, dz.cyt., s. 87, 90–91.

tu ławy a tu stoły pełzną kołyski skrzynie
na sprzętów powierzchniach toczy się gwiazdami pył
w powietrzu ciemno czy widno drobinki płyną szeroko
czas płynie
jest
nie ma
będzie
był

Pozostaje mi powtórzyć fragment własnego komentarza:

Nie znam [...] utworu, który wcielałby w swą strukturę, w język i jego wiązania, równie surowe zobowiązania poety do szukania wiedzy, czym są rzeczy świata i czym jest to, co „po świecie tym-tu-teraz”; nie „co poza nim”, ale „co wobec i z niego”, bo w nim umocowane i z niego mające początek. Czechowicz nie przeszukuje rzeczywistości: raczej w skupieniu wydziela jej kadr i o z n a j m i a jego przedmioty, ich kształt, położenie („tu, a tu”), smaki, dźwięki i kolory, ich celowość i przeznaczenie. [...] Świat jest wypełniony swoimi banalnymi rzeczami, to one, choć ograniczane naszym ułomnym postrzeganiem, wzywają człowieka do istnienia. Nie ma luki między weryzmem, wizją a epifanią. Wersy zostają przełamane i przesunięte, bo opowieść trwa i przez poemat kieruje osobę dalej, ale i wiedzie w to, co wcześniej⁴⁹.

Norwid jest wielkim patronem współczesności, ale przecież nie on jeden z XIX-wiecznych mistrzów. Ostatecznie – poeta powinien wchodzić w ciemność, by z niej wyjść, a poezja – i tu najważniejsze byłyby słowa z wierszy Czechowicza – jest tam, gdzie „jest jasno”, gdzie „jest pięknie”. Materialne rzeczy świata są jasne i piękne, nie trzeba ich wprowadzać w ciszę.

⁴⁹ M. Łukaszuk, *Dlaczego nowatorstwo? (Józef Czechowicz)*, w: tejsze, *Doświadczenie i hermeneutyka. Prace o polskiej poezji nienowoczesnej*, Lublin–Warszawa 2015, s. 370.

Summary
Regarding Norwid's "remarkably real" poetry (from an early XXth century perspective)

The article discusses the way Norwid's poetry presents things and objects of the empirical world. The poetry keeps realities and authenticity of the actual, (pre)poetic world. The value are experiences of the person (not of lyrical ego, mask or voices) and authentic, creative engagement.

Małgorzata Łukaszuk – prof. dr hab., historyk literatury, krytyk literacki. Pracownik naukowy Katedry Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (1992–2006). Inicjator i kierownik Katedry Krytyki Literackiej KUL. Koordynator Specjalizacji Krytyka Literacka i Artystyczna. Członek zespołu redakcyjnego pism (np. „Colloquia Litteraria”), serii wydawniczych (np. Problemy Romantyzmu). Autorka artykułów i książek o polskich poetach XIX–XXI w.: *«...I w kołysankę już przemieniony płacz...» Obiit natus est... w poezji Aleksandra Wata* (Londyn 1989), *«Niby ja». O poezji Białoszewskiego* (Lublin 1997), *«Wizje splątane z historiami». Autobiografia liryczna poety* (Lublin 2000), *Doświadczenie i hermeneutyka. Prace o polskiej poezji nienowoczesnej* (Lublin–Warszawa 2015).