

UNIwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki
Instytut Literatury Polskiej

Poetyckie konkretyzacje
zmysłów w wierszach Cypriana
Norwida

Anna Kubicka

Rozprawa doktorska
przygotowana pod kierunkiem
dr. hab. Wiesława Rzońcy, prof. UW

Warszawa 2013

Spis treści

Wstęp	4
ROZDZIAŁ I. Od romantycznej synestezji do premodernistycznej polisensoryczności.....	16
ROZDZIAŁ II. Zmysł wzroku.....	40
II.1 Rodzaje widzenia	46
II.1.1 Widzenie bezpośrednie.....	47
II.1.2 Spoglądanie ku niebu	48
II.1.3 Widzenie jako przypominanie.....	51
II.1.4 „Oko duszy” a oko fizykalne.....	52
II.1.5 Wyobrażenie.....	54
II.2 Językowe postaci opisywania zmysłu wzroku	56
II.3 Oko.....	59
II.4 Niedowidzenie, zaciemnienie, ślepotą	62
II.5 Cel patrzenia.....	65
II.6 Oko „fizyczne” i „duchowe”	66
II.7 Zmiany perspektywy	68
II.8 Elementy widzenia: barwa i światło.....	68
II.8.1 Barwa.....	69
II.8.2 Odcień i nasycenie koloru	74
II.8.3 Symbolika barw	77
II.8.4 Barwa a zmysły	82
II.9 Światło.....	85
II.9.1 Jasny.....	85
II.9.2 Ciemny..	90
II.9.2.1 Cień.....	92
II.9.3 Światłocień	94
ROZDZIAŁ III. Zmysł słuchu.....	103
III.1 Wrażenia słuchowe w utworach lirycznych Norwida.....	106
III.1.1 Ucho.....	107
III.1.2 Głos i dźwiękonaśladownictwo	108
III.1.3 Natężenie dźwięków.....	110
III.1.4 Echo.....	118

III.2	Muzyczność wiersza a zmysł słuchu	120
III.2.1	Rytmiczność	125
III.2.2	Pieśniowość	128
III.3	Instrumenty muzyczne	136
III.4	Cisza i milczenie	143
ROZDZIAŁ IV.	Zmysł dotyku	154
IV.1	„Dotknięcia” i ich rodzaje	165
IV.2	Odczuwanie temperatury	173
IV.3	Odczuwanie bólu	176
IV.4	Narządy i „media” dotykowe	186
IV.5	Nazwy dotyku	193
ROZDZIAŁ V.	Zmysł węchu	197
V.1	Rodzaje zapachów	203
V.1.1	Zapachy przeszłości	206
V.1.2	Woń w kontekście religijnym	209
V.1.3	Kobiety i kwiaty	212
V.1.4	Zapachy nieprzyjemne	218
ROZDZIAŁ VI.	Zmysł smaku	222
VI.1	Smak jako gust estetyczny	225
VI.2	Rodzaje smaków	232
VI.2.1	Słodki	232
VI.2.2	Gorzki	235
VI.2.3	Słony	237
	Zakończenie	240
	Bibliografia	247

Wstęp

1.

Zagadnienie zmysłów w poezji Cypriana Norwida nie znalazło do tej pory odrębnego opracowania. Tłumaczyć to należy norwidystyczną dominacją problematyki Ducha i duchowości, czego pochodną jest naturalne marginalizowanie zagadnień ciała. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest zapewne fakt, że zmysły¹ jako nasze – uwarunkowane cielesnością – władze poznawcze kojarzone są potocznie ze zmysłowością. Ta zaś łączona jest w naszej współczesności z seksualnością, która w liryce Norwida jest raczej nieobecna.

Podjęty w niniejszej dysertacji problem zmysłów motywuje się nie tylko konsekwentnym światopoglądowo-artystycznym dążeniem Norwida do zrównania czynników Ducha i materii, tj. ich zsyntetyzowania², ale również faktem, że znakiem wrażliwości poetyckiej autora *Vade-mecum* jest *sacrum*. Ta postać duchowości nie tylko różni w dużej mierze poetę od polskich romantyków (szczególnie Mickiewicza i Krasińskiego), ale nawet może być uznana za znak rozpoznawczy Norwidowego dzieła. Otóż *sacrum* – dobrze zresztą zdomowione w poezji europejskiej drugiej połowy XIX wieku – zakładało właśnie materialne i „namacalne”, a nawet, rzecz można, „praktyczne” przejawianie się wszystkiego tego, co znamionowało Boga, Absolut, Demiurga, Uniwersum, czy w ogóle świat wartości. Dlatego ważnym dla tej pracy założeniem jest przekonanie łączone zwykle przez historyków literatury z Charlesem Baudelairem jako fundatorem modernizmu³, że poeta musi być sensoryczny⁴, tj. musi on opisywać konkretną

¹ Zmysły są zwykle przez słowniki języka polskiego definiowane jako „zdolności do odbierania bodźców zewnętrznych” lub „zdolności w jakiejś dziedzinie”; Zob. np.: *Słownik języka polskiego*, red. nauk. M. Szymczak, red. tomu H. Szkiłdź, oprac. haseł H. Ambroziak-Więckowska, t. 3, Warszawa 1995, s. 1011.

² Motyw Norwida dążeń do „syntetyzowania” treści kulturowych i filozoficzno-religijnych stale przewijał się na kartach norwidologii. Najdobitniej wyrażony został przez Stanisława Makowskiego. Zob. S. Makowski, *Jaki Norwid?*, [w:] *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. tegoż, Warszawa 1996, s. 300-301.

³ Zob. M. Piechal, *Wstęp*, [w:] Ch. Baudelaire, *Poezje wybrane. Wybór*, przeł. J. Guze, Warszawa 1970, s. 10-13.

⁴ W. Kopaliński ujmuje „sensoryczny” jako „czuciowy, wrażeniowy”; sensualizm natomiast traktuje jako pogląd filozoficzny właściwy dla XVII i XVIII wieku, zgodnie z którym „jedynym źródłem poznania są wrażenia zmysłowe”. Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1983, s. 383.

„rzecz” w jej zmienności i niepochwytności. Artysta słowa powinien zatem posługiwać się wszystkimi dostępnymi człowiekowi „narzędziami” poznania. W ten sposób zmysły zyskiwały w poezji zapowiadającej wiek XX wielorakie ekwiwalenty spod znaku poetyckiego słowo-obrazu. Owe współtworzące warsztat liryczny autora *Vade-mecum* odpowiedniki zmysłów zdają się jeszcze dziś decydować o czytelniczej atrakcyjności tej poezji.

Trzeba podkreślić, że niniejsze wskazanie na ważkość problematyki zmysłów nie podważa znaczenia w wierszach Norwida czynnika racjonalistycznego. Celem pracy jest jedynie pokazanie, że w wypadku „ciemnego” twórcy dyskurs poetycki nie jest prostym rezultatem przeobrażania myśli w słowo, a raczej następstwem skomplikowanych asocjacji racjonalno-sensorycznych, które zwiastują teorię czytania⁵ charakterystyczną dla XX wieku – czasów „późnego wnuka”.

Mimo że, jak powiedziano, kwestia poetyckich konkretyzacji zmysłów w dziele Norwida nie znalazła do tej pory odrębnego opracowania, pewne elementy tej problematyki napotkać można w studiach poświęconych tekstom poety. Przede wszystkim trzeba uwzględnić: *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* Kazimierza Wyki⁶; *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida* Aleksandry Melbechowskiej-Luty⁷; *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida* Dariusza Pniewskiego⁸. Ważne są również: praca zbiorowa pod redakcją Krzysztofa Trybusia, Wiesława Ratajczaka i Zofii Dambek zatytułowana *Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*⁹ oraz artykuł Edwarda Kasperskiego *Słowne obrazy Norwida. Szkic z poetyki komparatystycznej* pochodzący ze zbioru *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida* pod redakcją Piotra Chlebowskiego¹⁰. Wymienione studia stanowią ważne źródło inspiracji i znaczący punkt odniesienia dla dysertacji.

⁵ Swą teorię czytania Norwid wypowiedział na kartach *O Juliuszu Słowackim* oraz *Milczenia*.

⁶ Zob. K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.

⁷ Zob. A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.

⁸ Zob. D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.

⁹ Zob. *Norwid-artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań 2008. W pracy zbiorowej odnaleźć można liczne inspiracje dotyczące sensoryczności u Norwida, na przykład artykuł S. Rzepczyńskiego *Elementy wyobraźni plastycznej w liryce Norwida* (s. 146-147).

¹⁰ Zob. E. Kasperski, *Słowne obrazy Norwida. Szkic z poetyki komparatystycznej*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 67-100.

Niniejszą pracę motywuje zatem potrzeba uzupełnienia tudzież wzbogacenia stanu badań. Jako istotna jawi się przede wszystkim wartość poznawcza zmysłów, którą w trakcie analiz potwierdziły rozliczne przykłady liryków Norwida. Ich specyfika, rola i przeznaczenie wpisały się w konsekwentnie prowadzoną polemikę z utartymi w dziewiętnastym wieku schematami, na których autor *Promethidiona* się niejako wychował. Norwidowska sensoryczność otwierała się na zupełnie inne artystyczne rozwiązania, które wskazywały na jej premodernistyczny i symboliczny zarazem charakter.

Przy opisywaniu zjawisk z pogranicza różnych nauk i sztuk (przede wszystkim literatury i plastyki), nie sposób ograniczyć się do jednej **metody** badań. Warto wybrać, jak sądzę, tzw. metodę graniczną¹¹, rozciągniętą między topiką pięciu zmysłów a kontekstami z zakresu refleksji egzystencjalnej, epistemologicznej, etycznej, antropologicznej; także historii idei oraz historii mentalności. Ważnym spoiwem, łączącym wszystkie wskazane wątki jest metoda hermeneutyczna¹², która „unaocznia”, „uobecnia” tekst. Intertekstualny¹³ wymiar pracy podyktowany został tematyką pograniczną, łączącą korespondencję sztuk z tak zwaną sensorycznością przedstawień¹⁴.

Badania nad zmysłami jednoznacznie wskazują na bogatą już tradycję, odnoszącą się do epistemologii, estetyki, etyki¹⁵. Dawne rozważania na temat sensoryczności łączyły się z tak różnymi dziedzinami nauki jak: filozofia, sztuka, medycyna, antropologia, literatura, fizjologia, fizyka a nawet astronomia. Dlatego próba zmierzenia się z zagadnieniem zmysłowości, ujętej w ramy poetyckiego obrazowania, wydaje się zadaniem wielce inspirującym, otwierającym rozmaite pola kontekstowe. Celem pracy będzie zatem ukazanie różnych przejawów sensualizmu w pismach Norwida oraz

¹¹ Zob. H. Markiewicz, *Psychologia głębi a badania literackie*, [w:] tegoż, *Z teorii literatury i badań literackich*, Kraków 1997, s. 18-23.

¹² Zob. P. Abriszewska, „Wielkie słowa” Cypriana Norwida – próba interpretacji; Por. także: taż: *O hermeneutyce znanej/nieznanej i o Norwidzie bez Norwida*, [w:] *Rozważania nad „wielkimi słowami” Cypriana Norwida*, red. D. Pniewski, Toruń 2012, s. 43-52, 149-162.

¹³ Wykładem praktycznego intertekstualizmu jest np.: J. Kristeva, *Słowo, dialogi i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 396 i n.

¹⁴ Zob. m. in. I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk: Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 7-35 oraz 195-217.

¹⁵ Spośród bogatej bibliografii poświęconej toposowi pięciu zmysłów, antropologii zmysłowej oraz wrażliwości sensorycznej w literaturze dawnej, można wymienić przede wszystkim na: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 18-21. Podraza-Kwiatkowska prezentuje tu podłoże światopoglądowe ważne dla „analogii zmysłowej”, która należy do najważniejszych strategii artystycznych właściwych liryce modernizmu europejskiego. W perspektywie niniejszej pracy szczególnie cenne jest potraktowanie przez krakowską badaczkę symbolu jako „zmysłowego odpowiednika idei” (tamże, s. 21).

określenie ich roli w świadomości artystycznej, antropologicznej i etycznej „sztukmistrza”. We właściwym umiejscowieniu Norwidowskiej sensoryczności pomoc może krótki przegląd funkcjonowania tematyki zmysłowej na przestrzeni dziejów.

2.

Zmysły od najdawniejszych czasów były przedmiotem zainteresowania artystów, myślicieli, filozofów, poetów. W starożytnej Grecji nie wierzono jednak w ich zdolności poznawcze, czego przykładami są teorie Parmenidesa (zwolennik *ratio*, przeciwnik *soma*) czy Empedoklesa (zmysły umożliwiają widzenie tylko tego, czego doświadcza nasze ciało)¹⁶. O wykluczeniu zmysłów z epistemologii zdecydował jednak Platon, który w *Państwie* porównał człowieka do więźnia tychże zmysłów i postulował odgraniczenie się od sensorycznych prób poznania rzeczywistości¹⁷. Dla starożytnych zmysły uchodziły więc za nie dość wiarygodne źródło doświadczenia, zaś dla ludzi wieków średnich – były źródłem grzechu.

Zmysły w średniowieczu utożsamiano ze „złymi” skłonnościami, pokusami i popędami, nad którymi człowiek traci kontrolę. Mowa przede wszystkim o „uczcie zmysłów” i związanymi z nią potencjalnymi przyjemnościami cielesnymi, wymykającymi się spod władzy praw etycznych. Dopiero renesans i barok wykazały się znaczną refleksyjnością na temat zmysłów i ich roli we właściwym (pełnym) odczytywaniu świata. Wskazały także na *homo sensitivus* (egzystencjalny wymiar zmysłowości).

Wedle badań Janiny Abramowskiej, problematykę pięciu zmysłów możemy postrzegać w literaturze dawnej jako „topiczne centrum generujące”¹⁸. Sztuki plastyczne w dobie renesansu i baroku nie stroniły od łączenia obrazu i pojęcia, związanego z doznaniem cielesnym. Doprowadziło to w konsekwencji do narodzin nauki o obrazach i pojęciach, rozslawionej przez Cezara Ripę¹⁹. Ikonologia zasadzała się głównie na „myśleniu alegorycznym”, znajdującym realne ujście w znakach słownych, językowych oraz ikonicznych (plastycznych i poetyckich).

Zdaniem Beaty Cieszyńskiej barok był epoką, która przyniosła zwrot w postrzeganiu zmysłów. Epoka ta w istocie nie dowartościowała poznania zmysłowego, ale uczyniła go przedmiotem zainteresowania i licznych dyskusji. Cieszyńska pisze:

¹⁶ Zob. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1 (*Od początków do Sokratesa*), przeł. E. I. Zieliński, Lublin 1993, s. 11-18.

¹⁷ Zob. Platon, *Państwo*, przeł. i oprac. W. Witwicki, Warszawa 2003, s. 16-25.

¹⁸ Zob. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, s. 1-2.

¹⁹ Zob. B. Cieszyńska, *Okna duszy. Pięć zmysłów w literaturze barokowej*, Bydgoszcz 2006, s. 22.

„Pośrednictwo zmysłów jest konieczne do uzyskania wiedzy o świecie zewnętrznym, lecz może ono być obarczone błędem. Jest to epistemologiczny aspekt omawianej refleksji. Każdy ze zmysłów jako skłonny do poszukiwania przyjemności, które mogą stanowić pokusy, posiada również wymiar etyczny, zwłaszcza jako składowa tzw. toposu „uczty zmysłów”²⁰. Dla autorki książki opisywane „okna duszy” to drogi, kanały, otwory, przez które przechodzą zmysły. W tradycyjnym rozumieniu (dawnej refleksji) zmysły: *visus*, *aulis*, *odoratus*, *sapor* oraz *tactus* musiały występować w pewnym uschematyzowanym porządku, którego zachowywanie stanowiło o indywidualnej postawie podmiotu wobec zmysłowości.

Zainteresowanie sensorycznością sięga więc już czasów starożytnych. Odnosi się między innymi do sławnej dyskusji na temat *dignitas humana* (ludzkiej godności) oraz polemiki Cyserona (nawiązującego do Platońskiego *Timajosa*) z Lukrecjuszem. W dyspucie tej zdecydowanie wygrał stoik, którego refleksja na temat zmysłów przetrwała kilkanaście wieków. Znany jest także przykład Ksenofonta dotyczący człowieka, który miał dokonać wyboru między Cnotą a Rozkoszą²¹. Według autorki szczególne zainteresowanie tym toposem przypada na okres renesansu, natomiast barok, stawiający na piedestale człowieka „wątlęgo, niebacznego, rozdwojonego w sobie” odsunął jednostkę ludzką jako istotę „zmysłową” na plan dalszy. Nie chodziło o całkowitą negację sensoryczności, ale raczej uczynienie z niej spoiwa między światem poznania duchowego i materialnego²². Ta swoista symbioza poznania „fizycznego” i „duchowego” w baroku zadecydowała o powstaniu wielu interesujących utworów, nawiązujących w swej wymowie do zmysłowości.

Percepcja sensoryczna w epoce **romantyzmu**, co wydaje się szczególnie ważne w perspektywie dzieła Norwida, stroniła od bezpośredniego odwoływania się do szeroko rozumianej cielesności człowieka. W obrębie zainteresowań znalazły się wprawdzie zmysły wzroku i słuchu, ale obejmowały one sferę niedostępną dla zwykłego, percepcyjnego poznania. Zmysł wzroku funkcjonował na zasadzie odbioru nie tyle „wrażeń”, ile „wyobrażeń” wykraczających ponad zmateralizowane postrzeganie. Zadaniem romantyków było widzenie tego, czego nie widzieli inni i słyszenie tego, o czym inni nie słyszeli. Zupełnie szczątkowo – co trzeba podkreślić – występowały na gruncie

²⁰ tamże, s. 12.

²¹ Topos przywołany za: J. Banach, *Herkules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984, s. 87.

²² Zob. B. Cieszyńska, dz. cyt., s. 9.

literatury romantycznej kolejne zmysły: dotyku, smaku i węchu. Refleksja filozoficzna i psychologiczna nad tą szczególną reakcją człowieka na bodźce zewnętrzne szła raczej w kierunku realizacji przeżycia estetycznego czy metafizycznego. Bezpośredni odbiór wrażenia zmysłowego był więc tylko pretekstem do oglądu, niedostępnego dla psychofizycznych receptorów.

Romantyzm stronił od zmysłowości, ponieważ utożsamiał ją z przyziemnością, małostkowością człowieka, skazanego na zmaterializowany odbiór świata. Dlatego właśnie „duch” i „materia” były postrzegane przez romantyków *sensu stricto* jako dwa przeciwieństwa, w których nie sposób odnaleźć cech wspólnych.

By lepiej uświadomić sobie wartość poznawczą zmysłów, należy sięgnąć po jeszcze jedno ważne pojęcie, charakterystyczne dla pierwszej połowy dziewiętnastego wieku – romantyczną *correspondances de artes*. Idea korespondencji sztuk dopiero w drugiej połowie dziewiętnastego wieku zyskała wymiar zmysłowy, odgraniczając się od duchowości i zbliżając do materializmu.

Modernistyczna zmysłowość, w opozycji do romantycznych rozstrzygnięć, stanowiła rodzaj powrotu do tego, co pierwotne, instynktowne, naturalne. Nastąpiło ogromne dowartościowanie cielesności, dla której zmysły były najważniejszym narzędziem poznania rzeczywistości. Błyskawiczny rozwój nauki, którego potwierdzeniem były liczne wynalazki techniczne, publikacja dzieła *O pochodzeniu gatunków* Karola Darwina (1859 r.), kultura miasta i nowoczesności – oto warunki najbardziej sprzyjające zainteresowaniu tematem sensoryczności²³.

Nie sposób mówić o zmysłowości drugiej połowy dziewiętnastego wieku bez przypomnienia podstawowych założeń poetyki **nowoczesności**: symbolizmu (z *Oddźwiękami* Charlesa Baudelaire’a na czele) i naturalizmu (ze sztandarowymi dziełami Emila Zoli). Zachwyty nad światem – „lasem symboli” oraz krytyka niedostatków rzeczywistości to dwie strony nowego spojrzenia na codzienność i odkrywania jej przy użyciu narzędzi zmysłowych. Edward Kasperski przekonująco pisał o tych zjawiskach, odnosząc je do zakorzenionej w romantyzmie idei korespondencji sztuk:

Kwestia bodajże w równym stopniu pasjonowała symbolistów, co romantyków. Istotne było również to, iż w powyższym ujęciu świat zmysłowy stanowił powłokę dla treści duchowych nadnaturalnego pochodzenia i tym samym powłoka ta stawała się rodzajem komunikatu dostępnego lekturze. Raz powłoka ta stawała się zasłoną i barierą utrudniającą dostęp do

²³ Zob. E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 11-13.

owych treści, innym razem przeciwnie, zmieniała się w ich wyraz i stawała się znaczącą mową²⁴.

Zmysły można więc nazwać „powłoką” duchowości, bez przeniknięcia której nie sposób poznać tego, co wewnętrzne. Na takim gruncie ukształtowała się wrażliwość sensoryczna Cypriana Norwida, poety i malarza, a także baczego obserwatora przemian ideologicznych, naukowych, społecznych i filozoficznych dziewiętnastego wieku.

3.

Synestezyjna²⁵ **zasada korespondencji**, mająca romantyczny rodowód, zyskała więc już w latach czterdziestych dziewiętnastego stulecia zupełnie nowy sens. Norwid był świadom przemian, które dokonywały się na jego oczach. Do najważniejszych należała słynna, od pewnego momentu, teza Sørensa Kierkegaarda, która mówiła, że w centrum filozoficznego zainteresowania powinien znaleźć się konkretny, obdarzony zmysłami, „fizyczny” człowiek. Wymiana treści symbolicznych zaczęła od tej pory dotyczyć języka jako środka międzyludzkiego porozumiewania. Odrzucenie idealizmu Georga Wilhelma Hegla stało się zaczynem postrzegania rzeczywistych możliwości umysłu ludzkiego jako poznawania wspomaganego przez nasze predyspozycje sensoryczne. Wszelka materia i duchowość musiała być więc nacechowana zmysłowo, aby mogły ją odbierać określone „sensory”. U Norwida teoria ta znalazła wielokrotne potwierdzenie, czego dowodem jest fragment *Lapidariów*: „Duch – jak błyskawica, a chce go ująć gest”. „Gest” z jednej strony można odczytywać jako symbol typowo zmysłowego poznania, z drugiej – jako namiastkę aktu kreacyjnego. Specyfika sensorycznych odwołań w dziele poetyckim Norwida wskazuje już raczej na jej nowoczesny charakter, wpisujący się w poetykę i światopogląd bliski przyszłym modernistom.

Poczynając od pochodzącej z 1839 roku *Samotności* aż do najstarszego wiersza *Epizod*, datowanego na 1883 rok, znaleźć można u Norwida wiele przykładów potwierdzających jego wrażliwość sensoryczną. W różnych okresach twórczości poety zmysły zyskiwały jednak rozmaite kształty. Na początku drogi twórczej można je nazwać pokłosiem romantycznych synestezji (*Samotność*, *Mój ostatni sonet*, *Sieroty*, *Noc*, *Wspomnienie wioski*, *Marzenie*, *Wieczór w Pustkach*, *Wspomnienie*, *Do mego brata*

²⁴ E. Kasperski, *Symbolizm Norwida w kontekście porównawczym*, [w:] *Symbol w dziele Cypriana Norwida*. red. W. Rzońca, Warszawa 2011, s. 46.

²⁵ Zob. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Kraków 1997, s. 228.

Ludwika), natomiast dojrzałe wiersze Norwida potwierdzają symboliczne i premodernistyczne nacechowanie tematyki zmysłowej (*Czemu nie w chórze?*, *Jak...*, *Dziennik i epos*, *Źródło*, *Krytyka*, *Do Walentego Pomiana Z.*, *Piękno-czasu*).

Zdzisław Łapiński pisał na temat Norwidowskiej zmysłowości:

Sposób rozumienia natury przez Norwida w znacznej mierze organizuje jego wizję poetycką (...). W naszym postrzeganiu świata, w zmysłowym kontakcie z rzeczywistością szczególna rola przypada samemu biologicznemu organizmowi, naszej cielesnej istocie. Organizm ten jest zarówno narzędziem percepcji, jak i jej przedmiotem²⁶.

Percepcyjne kategorie w odniesieniu do liryki Cypriana Norwida zyskują zatem niespotykany dotąd wydźwięk. Łapiński przyznaje, że to właśnie romantycy wprowadzili do poezji „biologiczny podmiot spostrzeżeń”, ale był on reprezentowany przez „puste miejsce” przeznaczone dla wyobraźni²⁷. Za pierwszy etap rozwoju myślenia o cielesnym odbiorze świata uznaje się widzenie naturalistyczne i indywidualistyczne, które doprowadziło do wykształcenia widzenia spirytualistycznego. Badacz powołuje się na *Liryki lozańskie* Mickiewicza oraz późną twórczość Słowackiego, żeby udowodnić obecność „cielesnej transmutacji” w twórczości czołowych polskich romantyków. Przyznaje jednak, że cielesny odbiór wrażeń ograniczał się u nich do rejestracji quasi-spostrzeżeń, obecnych głównie we wspomnieniach, marzeniach i snach, nie zaś w opisach zaistniałych zdarzeń czy autentycznych reakcji. Autor stwierdza jednoznacznie, że: „(...) ta cielesność (romantyczna – A.K.) nie jest podłożem ani doświadczeń wyzwających anonimowe siły psychiczne, ani doświadczeń typu mistycznego. Przeżycie organizują wzorce kultury”²⁸.

Wobec tego co powiedziano, Norwidowi w tym aspekcie należy przyznać miejsce osobne, nieprzynależne ani myśleniu klasycystycznemu, ani romantycznemu: „Człowiek poezji Norwida – jest stworzeniem, które uświadamia i wyraża swe biologiczne i duchowe potrzeby za pośrednictwem dostępnych form kulturowych, w społecznie określonych warunkach”²⁹. W wierszu *Beatrix* poeta stwierdza:

Choć nie duch jestem, ale jestem wcielony (I, 315).

²⁶ Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1971, s. 62.

²⁷ Zob. tamże, s. 63.

²⁸ tamże, s. 64-65.

²⁹ tamże.

Samo pojęcie „sensualizm” widziane przez pryzmat wierszy Norwida, wydobywa przede wszystkim sens teoriopoznawczy, uzasadniający wartość poznawczą zmysłów.

Odwołania sensoryczne w poezji Norwida występują bardzo często i wynika to, jak uzasadnia Radosław Sioma, z natury środków stylistycznych, takich jak metafora czy obraz, ale również z „brzmieniowej warstwy tekstu”³⁰. W pismach lirycznych Norwida tego rodzaju nawiązań, wskazujących na powinowactwo ze zmysłowością, jest stosunkowo najmniej. Liryka dostarcza przykładów sensualno-emotywnego przywiązania do świata, tak odległego dla pokolenia romantyków i tak bliskiego pokoleniu presymbolistów, doceniających cielesność i jej udział w kształtowaniu duchowości.

Jak wykazały badania, u Norwida brak typowo epikurejskiego postrzegania zmysłów opartego na bólu i przyjemności. Kryteria te zastąpione zostały przez związek między emocjonalnością a sensorycznością. Pojawiają się w omawianym kontekście pojęcia, takie jak: cierpienie, zachwyty, wysiłek³¹, ale stronią one od typowego, epikurejskiego ujęcia. Przejawem Norwidowskiej „wszechzmysłowości” jest także wykorzystywanie narzędzi sensorycznych do opisu Boga. Trzecie ogniwo triady estetycznej – Piękno – to dla Norwida „zewnątrzny przejaw Boskości”³². A zatem sam Bóg objawił się ludziom w widzialnej postaci, odbieranej zmysłowo. „I każdy z nas – tym piękna pyłem” – głosi poeta w *Promethidionie*. Przejawy Boskości możemy więc po schellingiańsku odczytywać w każdej odmianie piękna, poczynając od natury, kończąc na nas samych.

Wbrew zatem „pierwszemu wrażeniu” czytelniczemu w twórczości lirycznej Norwida spotykamy się z **nobilitacją zmysłowości**, przejawiającą się między innymi w plastyczności opisu, obrazowości sensorycznej i subtelnym po wielokroć odwołaniach do poszczególnych zmysłów. Należy dodać, iż zmysłowość ta łączy się bardzo ściśle z wyobraźnią filozoficzną i refleksyjnością poety, refleksyjnością dotyczącą głównie jej estetycznego i etycznego nacechowania.

³⁰ Zob. R. Sioma, *Aż runą świata ściany cztery*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 2, red. J. M. Ruszar, Lublin 2005, s. 86.

³¹ Potwierdza to Słownik Języka Norwida powstający przy Pracowni Języka Norwida na Wydziale Polonistyki UW. Zob. odpowiednie hasła w katalogu Pracowni lub częściowo opracowane na stronie internetowej: www.sloownikjezykanorwida.uw.edu.pl.

³² Zob. E. Szymanis, *Odnaleźć w sobie cień boskości (O Norwidzie)*, „Ojczyzna Polszczyzna” 1997, nr 3, s. 13-15.

4.

Wśród lirycznych odniesień u Norwida dominują te poświęcone zmysłowi **wzroku**. Pojawiają się one na zasadzie kontekstowego wprowadzenia lub stanowią tło wprowadzające czytelnika w daną sytuację liryczną. Wizualne przedstawienia u Norwida to przede wszystkim poetyckie opisy wrażeń wzrokowych, zamkniętych w konkretnych rozmiarach i kształtach, grze światłocienia, barwach, dynamice i równowadze prezentowanych obrazów literackich. Interpretacja wrażeń sensorycznych w wybranych utworach poetyckich Norwida, ukazujących rolę procesu, jakim jest postrzeganie wzrokowe, jednoznacznie wskazuje na dowartościowanie „szkiełka i oka”, odrzuconego przez pokolenie romantyków polskich.

Z podobnym wykorzystaniem sensoryczności spotykamy się przy okazji poetyckich przykładów zmysłu **słuchu** i muzyczności dzieła literackiego. Odwołania do sfery dźwiękowej – muzyka, instrument muzyczny, opis wrażeń słuchowych, zamkniętych w „kształt litery”, akustyka przestrzeni – to u Norwida swoista *harmonia mundana*, w której każdy element ma swoje miejsce i przeznaczenie³³. W wierszach i poematach nie brakuje elementów, że tak to ujmę, „wytwarzania” dźwięków za pomocą narzędzi literackich (literackie opisy mechanizmów powstawania krzyku, szlochu, śmiechu, śpiewu, dźwięków na pograniczu ciszy etc. na wybranych przykładach). Ważnym ogniwem jest także zagadnienie ciszy i milczenia jako wyrazów „ukrytej zmysłowości” autora *Vademecum*.

Trzecim zmysłem, najliczniej potwierdzanym przykładami, jest u Norwida **dotyk**, czyli „wszechzmysł”, posiadający szczególne właściwości kreacyjne. Dlatego właśnie „gest” – dobrze znany norwidologii dzięki badaniom Sławomira Świontki³⁴ – jako symbol aktu twórczego, zajmuje u poety tak ważne miejsce. Dotyk to sposób sensorycznego odczuwania, angażujący również inne zmysły, w szczególności wzrok, słuch i węch. Odpowiada on także za najbardziej „bezpośrednie” doznania, powstające pod wpływem kontaktu z inną osobą czy przedmiotem. W analizowanych fragmentach poetyckich dotyk funkcjonuje jako sensoryczna machina, przy pomocy której możliwa jest rejestracja doznań „materialnych” i doznań wyższego rzędu (z pogranicza cielesności i duchowości). To zmysłowe „urządzenie” uruchamiane jest przez myśl, ideę, która uległaby z pewnością zawieszeniu w próżni bez podjęcia odpowiednich działań – „gestów”. Dotyk w twórczości

³³ Zob. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, Kraków 1996, s. 10-12.

³⁴ Na temat przeobrażania się dosłowności w ogólną metaforę por. S. Świontek, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy*, Wrocław 1990, s. XXXIV-XXXV.

lirycznej Norwida to przede wszystkim symboliczne „gesty”, wysiłek fizyczny, odczuwanie bólu i kontakt z drugim człowiekiem. Jego poetyckie realizacje odnajdziemy w błogosławieństwie matki, „geście” wieszczki, w cierpieniu niewolnika czy akcie twórczym artysty. Norwid wielokrotnie podkreślał, że do procesu kreacyjnego niezbędny jest materialny ekwipunek. Doceniał więc możliwości stwórcze, jakie stawały się udziałem artysty dzięki sensoryczności i materialności. Idealny twórca miał być przecież „mistrzem wielu sztuk”³⁵, co także podkreślało rolę „gestu” jako powoływania do istnienia i dowartościowywało zmysłowość kreacji.

Menu leksykalne „sztukmistrza” w odniesieniu do zmysłów **powonienia i smaku** nie jest zbyt obfite. Z drugiej jednak strony wystarczające, aby także na jego przykładzie odtworzyć sensualne przedstawienie świata w wierszach i poematach „sztukmistrza”. Bez wątplenia zmysły węchu i smaku stanowią pewnego rodzaju dopełnienie Norwidowskiego obrazowania słowem. Dominują w nim „pojęcioobrazy”, dźwięki z pogranicza sfery słyszalnej i ciszy oraz nazwy „dotknięć”. Zapachów i smaków w liryce Norwida jest zdecydowanie mniej niż innych odniesień sensorycznych. Nie ulega jednak wątpliwości, że ich wprowadzenie do utworów lirycznych nie jest przypadkowe. Autor *Promethidiona* posługuje się tego rodzaju nawiązaniem, aby przy użyciu najbardziej pierwotnych narzędzi przemycić treści symboliczne i uniwersalne. Smaki i wonie łączą się najczęściej z obrazami przeszłości. Nie brak w nich czysto estetycznego delektowania się sztuką czy wspomniania rodzinnych miejsc. Ich obecność, wydźwięk i znaczenie potwierdzają tezę o symbolicznym charakterze Norwidowskiej zmysłowości³⁶. Charakter ten najpełniej oddaje określenie „**uduchowiona**”, które wydobywa sensoryczność z kontekstu cielesnego, osadzając ją w duchowości. Jest to zatem przenikanie się poznania zmysłowego, intelektualnego i duchowego. Nie brak w nim odniesień do **multisensorycznej pełni** i kontrastującej z nią **fragmentaryczności** percepcji widocznej w przykładach poetyckich „sztukmistrza”.

Trzeba dodać, że fizjologia i antropologia dwudziestego wieku potwierdziła doniosłość i niepodważalność dziewiętnastowiecznych odkryć dotyczących sensoryczności. Udowodniła, że wszelka wyobraźniowość ma wymiar wizualny, dźwiękowy, smakowy, węchowy lub dotykowy. Podobnie pamięć jest pamięcią obrazów, dźwięków, zapachów i smaków. W praktyce stanowi zwykle kombinację wszelkich

³⁵ Zob. W. Toruń, *Narodowe i uniwersalne w myśli Cypriana Norwida*, [w:] *Cyprian Kamil Norwid. Polskość, europejskość, uniwersalizm*, red. D. Dąbrowska, Szczecin 2006, s. 36-48.

³⁶ Zob. A. Kubicka, *Obrazowość słowna i malarska u Norwida w kontekście symbolicznym*, [w:] *Symbol w dziele...*, dz. cyt., s. 256-259.

poznawczych doznań. Dlatego literaturę i filozofię, które w dziewiętnastym stuleciu potrafiły prekursorsko oddać owe „postsynestezyjne” zależności zmysłów od fizjologii i estetyki (jako teorii piękna) dziś traktujemy jako inicjujące kulturowy modernizm i zapowiadające naszą współczesność³⁷. Zmysłowe ujęcia w dojrzałej twórczości Norwida zdecydowanie wykraczają poza kontekst czasów, w których żył, zapowiadając zjawiska sięgające aż do czasów nam współczesnych.

³⁷ O modernizmie (jego początkach) i właściwym naszym czasom postmodernizmie zakorzenionych w połowie XIX wieku – Zob.: M. Dąbrowski, *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011, s. 111. Por. też: E. Paczoska, dz. cyt., s. 5-7; o modernizmie Norwida czytamy także w najnowszej książce W. Rzońcy, *Premodernizm Norwida*, Warszawa 2013.

ROZDZIAŁ I. Od romantycznej synestezji do premodernistycznej polisensoryczności

Sensoryczne odniesienia w twórczości poetyckiej Norwida ujawniają specyficzny stosunek autora *Vade-mecum* do cielesności, kondycji ludzkiej, kwestii erotyzmu, intymności, gustu estetycznego czy wreszcie różnych aspektów poznania. Niezaprzeczalne jest oddziaływanie wszystkich zmysłów na wyobraźnię twórczą Norwida. Poetyckie konkretyzacje sensualnych odwołań mieszają się ze sobą, tworząc połączenia synestezyjne, nawiązujące do tradycji europejskiego romantyzmu. Najwięcej przykładów jawnej synestezji odnajdziemy we wczesnej poezji Norwida, obejmującej przede wszystkim lata czterdzieste. Dojrzała twórczość objawi się większym nasileniem wyobrażeń polisensorycznych i mniejszym udziałem klasycznej już wtedy synestezji. Zastosowanie sensualnych odniesień tworzy konsekwentną linię światopoglądowo-poznawczą poety, w której zmysły zajmują ważną pozycję.

Synestezja to zjawisko przemieszania i jedności wrażeń zmysłowych (gr. *syn* – razem; *aisthesis* – czucie), ale także wieloaspektowy odbiór świata za pomocą narzędzi sensorycznych³⁸. Z przykładami synestezyjnych zastosowań spotykamy się już w starożytnych mitach o stworzeniu świata, w teoriach pitagorejskich, arytmetycznych podstawach muzycznych czy pismach medycznych³⁹. Najstarsza wzmianka na temat synestezji pojawiła się w pismach filozoficznych Johna Locke’a, który opisał przypadek niewidomego porównującego kolor do dźwięku: „Pewien niewidomy, ciekawy świata, łamał sobie głowę, rozmyślając o rzeczach widzialnych (...). A gdy przyjaciel zapytał go, co to jest szkarłat, niewidomy odrzekł, że szkarłat jest podobny do dźwięku trąby”⁴⁰. Sam Locke (podobnie jak Gottfried Wilhelm Leibniz, który też opisał ten przypadek), odnosił się bardzo krytycznie do zmysłowego przemieszania wrażeń, tłumacząc, że barwę można wyrazić tylko barwą, a dźwięk przy pomocy dźwięku.

³⁸ Zob. różne definicje pojęcia „synestezja” w książce A. Rogowskiej, *Synestezja*, Opole 2007, s. 11, 16 i n.

³⁹ Zob. J. James, dz. cyt., s. 9-23.

⁴⁰ J. Lock, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. B. J. Gawęcki, t. 1-2, Warszawa 1955, s. 44.

Dopiero Izaak Newton w swojej *Optyce* przedstawił schemat barw przyporządkowanych dźwiękom skali muzycznej⁴¹. Przy okazji badań nad synestezją sformułowana została teoria genezy języka (synestezyjnej), będąca odmianą symbolizmu dźwiękowego. Do najczęściej opisywanych połączeń należą te, w których dochodzi do kontaminacji wrażeń wzrokowo-słuchowych. Przypadek ten znajduje odzwierciedlenie w popularnych teoriach artystycznych, nazywających dźwięki za pomocą barw czy kolory przy użyciu słownictwa muzycznego⁴².

Znane są romantyczne synestezje⁴³ łączące kolory z wrażeniami dotykowymi, dźwięki z kształtami, smaki z zapachami. Połączenia te służyły w dużej mierze do budowania nastroju, nakreślenia tła utworu, osadzenia go w sensorycznym, łatwo odczytywanym kontekście. Synestezja bywa często utożsamiana z polisensorycznością, która obejmuje wielozmysłowe opisy wrażeń, jednak bez elementu przemieszania funkcji sensorycznych. Można powiedzieć, że synestezyjne połączenia mieszczą się w granicach polisensoryczności, stanowiąc pewien szczególny jej przypadek. Odniesienia takie ukazują jednocześnie połączenia bodźców wzrokowych, słuchowych, smakowych, zapachowych i dotykowych, pozwalając na pełniejsze doświadczenie rzeczywistości. Tak wielopoziomą percepcję świata zapewnia ciało, powołane do odbioru wrażeń z otoczenia. Polisensualne bogactwo odczuwania ujawnia się szczególnie przy okazji opisów przyrody korespondujących z przeżyciami podmiotu lirycznego. Opisy te naznaczone zostały symbolicznością i impresjonizmem, tak typowymi dla poetyk drugiej połowy XIX wieku.

Połączenia polisensoryczne pojawiają się w twórczości lirycznej Norwida przy okazji opisów emocji, krajobrazów, doznań. Najlicniejszą grupę znajdziemy w poematach, choć nie brakuje ich także w wierszach, które tu interesują nas przede wszystkim. Norwid wykorzystywał właściwości konkretnych przedmiotów do tworzenia synestezyjnych „pojęcioobrazów”⁴⁴, naznaczonych symbolicznie. Przedstawienia zmysłów służyły tu przede wszystkim ukazaniu wielopłaszczyznowości doznań, ukazujących pełniejszy obraz świata. Nie brak tu śladów wrażeń wzrokowych i słuchowych, połączonych z zapachami i smakami ewokującymi wspomnienia lat dzieciństwa i młodości. Specyfika polisensorycznych doznań kumuluje się przede wszystkim

⁴¹ Zob. I. Newton, *Optyka, czyli rozprawa o odbiciach, załamaniach i uginaniu światła oraz o barwach. Pytania*, tłum. J. Sytnik-Czetwertyński, „Kwartalnik Filozoficzny”, t. 39, z. 3, Kraków 2011, s. 147-160.

⁴² Zob. B. Galeyev, *The Problem of Synaesthesia in the Arts*, „Languages of Design” 1993, nr 1, s. 201-203.

⁴³ Zob. m. in. I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk...*, dz. cyt., s. 33-35.

⁴⁴ O zjawisku tym pisałam w przytaczanym już artykule *Obrazowość słowna i malarska u Norwida...*, dz. cyt., s. 247-259.

w obrazach synestezyjnych, w których zatarciu ulega pojedynczość zmysłów na rzecz ich wzajemnego przeplatania się i przejmowania funkcji.

Obok najsilniej reprezentowanych zestawień kolorów i dźwięków w twórczości lirycznej Norwida często pojawiają się **duety wzrokowo-zapachowe**. Z przykładem takiego „duetu” mamy np. do czynienia w polisensorycznym fragmencie *Quidama*:

Dodać tu jeszcze należy popstrzenie
Cieniami liści i różne zielenie
Rozlicznych krzewów, co mają stosowny
Ton zieloności do kwiatów swych blasku,
Często i zapach, jak przekład dosłowny –
A poznasz Zofii dom po tym obrazku (III, 109).

Dom Zofii można więc rozpoznać, kiedy się właściwie odczyta „wskazówki” sensoryczne, które do niego prowadzą. Uwagę zwracają zmysłowe odniesienia do wzroku i węchu („popstrzenie”, „cieniami liści”, „różne zielenie”, „ton zieloności”, „blask” i „zapach” jako „przekład dosłowny”). Należy sobie wyobrazić poszczególne elementy krajobrazu otaczającego obejście Zofii, aby bez problemu dotrzeć do jej domu. Pamięć węchowa została tutaj nazwana „przekładem dosłownym”. Kiedy się do niej odnosimy, natychmiast przypominamy sobie miejsca, ludzi, sytuacje, które nam towarzyszyły w przeszłości. Można powiedzieć, że jest to przekład minionych chwil, odnowienie ich, uczynienie na powrót aktualnymi. Połączenie zmysłu wzroku i węchu dało efekt bardzo naturalnego, poetyckiego połączenia, pomagającego w dokładniejszym wyobrażeniu sobie świata przedstawionego przez autora. Doznania wzrokowe i zapachowe uczynił Norwid odczuciami pokrewnymi, przy pomocy których możliwy był opis zmysłowej obserwacji.

Norwidowskie zestawienia zmysłowe wypadają dość szczególnie na tle odchodzącej już wówczas (w drugiej poł. lat 50.) tradycji romantycznej i z wolna rodzącego się symbolizmu. „Uduchowiona zmysłowość”, której twórcą i głębokim wyznawcą był autor *Promethidiona* zakładała przeciwieństwo połączenie **materialności i duchowości**, znalezienie spoiwa między światem ziemskim a rzeczywistością ponadrealną, transcendentną.

W interpretacji *Snu* Grażyna Halkiewicz-Sojak odnosi się do chrześcijańskiej idei człowieka jako połączenia ducha i materii. Potwierdzenie swojej tezy norwidolożka

znajduje w obrazie Boga połączonego z ziemią, czyli ciałem materialnym⁴⁵. Natura człowieka jest więc dwoista, z jednej strony idealna – na wzór i podobieństwo swego Stwórcy, z drugiej zaś – materialna, niedoskonała. Zdaniem Halkiewicz-Sojak ów dualizm był dla romantyków źródłem ironii tragicznej⁴⁶. U Norwida mamy do czynienia z zupełnie inną interpretacją tego problemu. Dualizm ludzkiej egzystencji nie jest powodem tragizmu, ale próbą dopełnienia, zbliżenia człowieka do ideału, ale i podkreślenia doczesności i związanej z nią cielesności, zmysłowości.

Materia i duch połączone w jedno mogą zatem tworzyć namiastkę Ideału, dlatego, co należy podkreślić, bez odczuwania zmysłowego niemożliwe jest pełne doświadczenie własnej duchowości. Wątek ten odgrywa bardzo ważną rolę w koncepcji sztuki i patronującej jej „trójjedni estetycznej” u Norwida. Trzy „słowa-klucze”: **prawda, dobro i piękno**, stanowią swoisty neoplatonicki fundament Norwidowskich „uniwersaliów”, dotyczących ideału kreacji artystycznej. Pojęcia te od czasów antycznych odgrywały niezwykle ważną rolę w aksjologii, etyce i sztuce. *Dialogi* Platona uczyniły z nich „trzy najwyższe rodzaje wartości”, które współistnieją ze sobą i wzajemnie się dopełniają⁴⁷. W romantycznej wykładni Norwida (powstałej przede wszystkim pod wpływem Biblii), prawda i dobro są nierozzerwalnie związane z Bogiem i realizują jego plan „wcielania” w życie piękna. Piękno natomiast łączyłoby się z „ludzkim” przymiotem Boga, zbliżającym go do świata ziemskiego, naturalnego, odbieranego za pomocą zmysłów.

Piękno zinterpretowane na sposób sensoryczny otwiera zupełnie nowe przestrzenie interpretacyjne, dzięki którym Boski Ideał staje się dla człowieka łatwiej osiągalny. Z tak pojmowaną triadą estetyczną bardzo łatwo połączyć wątki synestezyjne, będące harmonijnym zestawieniem doznań zmysłowych „sztukmistrza”. Triada Boskich przymiotów jest więc z jednej strony nierozłączna i stanowi najważniejsze ogniwo wszelkiego poznania. Z drugiej jednak – każdą jej część można rozpatrywać jako zupełnie odrębną wartość, która sama w sobie jest wystarczająco wyrazista.

Najpełniejszy obraz swojej „estetycznej trójjedni” przedstawił Norwid w poemacie *Promethidion*, wzorowanym na Platońskich dialogach. Trzy wartości zostały w nim ukazane jako dopełniające się części, które stanowią główne punkty odniesienia dla wszystkich motywów związanych z zagadnieniami dobra, prawdy i piękna. Rola tych

⁴⁵ Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Interpretacja <<Snu>> Cypriana Norwida*, [w:] *Polonistyka toruńska. Uniwersytetowi w 50. rocznicę utworzenia UMK. Literaturoznawstwo. Materiały konferencji naukowej 14-16 marca 1995 r.*, red. J. Kryszak, Toruń 1996, s. 121.

⁴⁶ tamże.

⁴⁷ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 9.

kategorii w refleksji estetycznej Norwida była szczególna. Stanowiła bowiem ogniwo łączące jego stosunek do samej historii sztuki, obejmującej okresy, style, techniki i wzory ikonograficzne na przestrzeni dziejów⁴⁸. Pojęcia te były rodzajem pryzmatu, przez który autor *Promethidiona* oglądał fascynujący świat sztuki i wybierał dla siebie najbardziej właściwe środki artystycznego wyrazu.

Początek triady piękna, dobra i prawdy sięga czasów starożytnych, kiedy budowane były fundamenty klasycznej filozofii⁴⁹. Norwidowska myśl estetyczna prerafaelicko połączyła elementy antyczne z refleksją chrześcijańską, tworząc oryginalną wizję sztuki. Związek trzech wymienionych wyżej pojęć zyskał w ten sposób zupełnie inny wydźwięk. Tradycja antyczna zaczęła bowiem współistnieć z uduchowioną sztuką chrześcijańską, a ich wzajemne dopełnienie otworzyło drzwi do nieznanych dotąd rozwiązań artystycznych. Dzięki takiemu połączeniu poeta i malarz w jednej osobie znalazł w swoich dziełach „namiastkę idealnych dzieł Bożych”⁵⁰.

Triada pojęć, stojących u podstaw estetyki Norwida, jawiła się jako jedna wartość pod trzema postaciami, odpowiedzialnymi za różne funkcje przedstawiania dzieła artystycznego. W przedmowie do *Promethidiona* poeta wyjaśnił jej specyfikę:

W dialogu pierwszym idzie o formę, to jest Piękno. W drugim o treść, to jest
Dobro, i o światłość obu, Prawdę (III, 429).

Prawda zakładała jasne, precyzyjne ukazywanie tego, co rzeczywiste, choćby było nieprzyjemne, złe, puste. Artysta musiał tworzyć w zgodzie z sobą i swoim sumieniem, a wówczas jego dzieło mogło nosić miano prawdziwego⁵¹. Spełniając ten obowiązek każdy twórca mógł siebie nazwać spadkobiercą działania stwórczego, dokonanego przez Boga. Zadanie nie było proste, wymagało niejednokrotnie ogromnego wysiłku i tak naprawdę jego wykonanie nie oznaczało końca aktywności, o czym Norwid pisał w jednym z listów do Józefa Bohdana Zaleskiego:

(...) nie dość prawdy się dorobić, trzeba ją jeszcze obrobić, i piersiami zastawić, i pieczęć swą
położyć jej na piersiach... (VIII, 133).

⁴⁸ Zob. D. Pniewski, *Między obrazem i słowem...*, dz. cyt., s. 8.

⁴⁹ Zob. W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 151.

⁵⁰ D. Pniewski, dz. cyt., s.11.

⁵¹ Zob. J. Maciejewski, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1992, s. 40- 41.

Prawda wynagradzała jednak wszystkie trudy twórcze, przynosząc artyście plon w postaci realizacji założonych celów i przychylnego oddźwięku u dwudziestowiecznych odbiorców.

W nieustanne dążenie do prawdy wpisana została realizacja kolejnej wartości Norwidowskiego światopoglądu estetycznego – **dobra**. Poeta ujmował je najczęściej jako esencję duchowego aspektu piękna, związaną z misją służenia drugiemu człowiekowi. Dlatego właśnie pojęcie dobra synestezyjnie łączył z zagadnieniami miłości, współczucia, troski, które, jego zdaniem, dopełniały definicję drugiej części triady. Dzięki takiemu pojmowaniu dobra estetyka Norwida wkraczała na drogę wartości etycznych, związanych z głębokim przeżywaniem chrześcijaństwa. Artysta, podążający drogą prawdy i dobra, miał za zadanie odnaleźć w swym dziele pierwiastek nieskończoności i zbliżyć się do tego, co bliskie Ideałowi. Dzięki dobru mógł pozbyć się określenia „istoty pełzającej”, zyskując tym samym w jakiejś mierze miano następcy samego Stwórcy⁵².

Wartością najściślej związaną z podstawami Norwidowskiej estetyki było **piękno**. Poeta uczynił je przedmiotem pierwszego dialogu *Promethidiona* – Bogumiła, który wprowadza postać oryginalnego oratora, wyznawcy piękna – „wiecznego człowieka”. Ta wyjątkowa osoba poematu – synestezyjne połączenie Adama z Prometeuszem – miała do spełnienia niebagatelne zadanie odkrycia przed czytelnikiem uniwersalnych prawd rządzących życiem i śmiercią. Jej wprowadzenie podkreślało ogromną rolę i autorytet istoty, która została obdarzona prawem do wypowiedzania się na tematy artystyczne⁵³. Piękno, dzięki takiemu przedstawieniu, można było porównać do idealnego wizerunku samego Boga, a małe cząstki, ślady piękna – do istot ludzkich:

Kształtem miłości piękno jest – i tyle,
Ile ją człowiek oglądał na świecie,
W ogromnym Bogu albo w sobie – pyle,
Na tego Boga wystrojonym dziecię... (III, 437).

Piękno można więc rozpatrywać zarówno w odniesieniu do Boga, jego nieskończoności i wszechobecnej miłości, jak i człowieka stworzonego na obraz i podobieństwo Stwórcy. Istota ludzka została obdarzona „cieniem pięknego”, dzięki któremu sama ma możliwość uczestniczenia w dziele tworzenia. Dzieło to objawia się

⁵² Zob. E. Kasperski, *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981, s. 341.

⁵³ Zob. O. Krysowski, *Wizja sztuki w „Promethidionie”*, [w:] *Jaki Norwid? Poznańskie Studia Polonistyczne*, red. B. Judkowiak, E. Nowicka, B. Sienkiewicz, t. 4, Poznań 1997, s. 108-110.

między innymi w sztuce i wszelkiej działalności artystycznej. Posługując się metaforą Platónskiej jaskini można stwierdzić, że istota ludzka porusza się w świecie wtórnych obrazów, którym Bóg nadał pierwotny kształt. Człowiek, obarczony ziemską niedoskonałością i świadomy istnienia bytu idealnego, jest jedynie cieniem i sensorycznym „pyłem” jedyne Piękną:

Choć każdy w sobie cień pięknego nosi
I każdy – każdy z nas – tym piękną pyłem (III, 437).

Artysta dzięki mocy twórczej zbliża się zmysłami do Boga w każdym momencie swojej pracy. Zaspokaja w ten sposób odwieczną tęsknotę człowieka do Absolutu Piękną. Taka interpretacja trzeciego elementu estetycznej triady jest uzasadniona, o ile skupimy się na jego „Boskim” pochodzeniu, od którego bierze początek ludzki łańcuch bytów. W perspektywie prowadzonych badań ważniejszy jednak będzie „ludzki” aspekt piękną, którego podstawą jest czysto zmysłowa percepcja.

Aby lepiej odnajdywać w otaczającej przestrzeni „ślady Boskości”, należy włączyć do poszukiwań właśnie percepcję zmysłową – naturalny, pierwotny sposób poznawania. Podczas gdy dobro i prawda przynależne są do sfery sakralnej, transcendentnej, piękną łączyć należy z przestrzenią ludzką, cielesną, sensoryczną. Dzięki takiemu spojrzeniu na zagadnienie piękną zyskujemy swoisty „pomost” między niebem i ziemią, łącznik estetyczny zbliżający człowieka do Boga i Boga do człowieka. Piękną spośród przymiotów estetycznych jest więc elementem najbardziej przynależnym człowiekowi. Pierwotne, nieskalane grzechem piękną stanowiło przecież naturalne środowisko człowieka, które zostało utracone na skutek grzechu pierworodnego. Norwid komentuje ten fakt we fragmencie *Rzeczy o wolności słowa*:

Nie! Człowiek cały powstał, zupełnie-wytwornym,
I nie było mu łatwo być równie pokornym!...
Bo cały był piękny... i upadł...
Dziś – praca
Coś w nim trawi – kształtuje, i coś mu powraca (III, 571).

Piękną jako domenę estetyki należy więc synestezyjnie, z jednej strony, utożsamiać z pierwotnym szczęściem, wynikającym z zamieszkiwania raju, z drugiej zaś – z bezpośrednią przyczyną wygnania. Upadły anioł zachwyił się przecież swoim pięknem

(nie umiał być „pokornym”), za co został strącony przez Boga. Popęłił grzech pychy – jedno z najcięższych przewinień, za które otrzymał najsrozsą karę. Pierwotne piękno nie zostało jednak zupełnie utracone. Zdaniem Norwida jego cząstki powracają w pracy, która stanowi formę „odkupienia” popełnionego grzechu.

Norwid poprzez tę koncepcję zbliżył się w swych poglądach estetycznych do myśli o sztuce, zawartych w antymanichejskim traktacie *O wierze prawdziwej* świętego Augustyna. Według tej teorii Stwórca obdarzył człowieka szczególnym darem – możliwością powoływania do życia dzieł sztuki, które łączą świat doczesny z wiecznością: „Bo niewidzialne Jego rzeczy, nawet wiekuista moc Jego i bóstwo, od stworzenia świata przez dzieła Jego dla umysłu widzialnymi się stały. Oto powrót od doczesności do wieczności(...)”⁵⁴.

To właśnie działalność artystyczna umożliwiała szczególny rodzaj wtajemniczenia w doskonałość dzieła Boga. Widzialnymi dowodami poznawania tej tajemnicy od zarania dziejów były pozostałe po pradawnych ludach zabytki architektoniczne, dzieła malarskie i literackie. Tkwiące w ich duchowej strukturze piękno nie uległo rozkładowi, choć zniszczone zostały elementy „zewnątrności”.

Ważnym zagadnieniem, wchodzącym w skład Norwidowskiej estetyki była także miłość, rozpatrywana jako „iskra piękna”, dająca nieśmiertelność:

(...) nic tu nie zginęło, co prawdziwie piękne, bo to ma w sobie nieśmiertelności iskrę, miłość
(VI, 168).

Tylko te dzieła sztuki zasługiwały zdaniem autora *Vade-mecum* na miano wartościowych, które twórca obdarzył właśnie tą „iskrą”, zapewniającą im wieczne życie. Ich wyjątkowość tkwiła w dawaniu miłości rozwijającej, aktywnej, która skłaniała człowieka do nieustannej działalności, pracy. Ta z kolei wpływała w sposób znaczący na wprowadzanie w życie piękna, prawdy i dobra. Według takiej koncepcji miłość czyniła z każdej działalności artystycznej misję, którą twórca miał do spełnienia na ziemi. Z tym zagadnieniem bardzo ściśle łączyło się także pojęcie siły (fizycznej i duchowej), która zjednoczona we wspólnym dziele z miłością, przyczyniała się do powstania sztuki prawdziwie pięknej. Była ona pozbawiona wszelkich ograniczeń i uwarunkowań, dzięki czemu najpełniej realizowała wyznaczniki estetycznego dzieła. Słowo i obraz stanowiły siłę, która łączyła artystę ze Stwórcą, realizując w ten sposób apostołstwo pośredniczenia

⁵⁴ Św. Augustyn, *O wierze prawdziwej*, [w:] tegoż, *Dialogi i pisma filozoficzne*, Warszawa 1954, s. 151.

między Bogiem a człowiekiem⁵⁵. Zadanie, jakie twórca otrzymał od Boga wymagało nie tylko siły intelektu i ducha, ale także, dobitniej angażującej zmysły, aktywności fizycznej. Tylko takie działanie, nasycone miłością i siłą dążenia, mogło doprowadzić do osiągnięcia zamierzonego przez twórcę celu.

Rozważając problem wpływu poglądów estetycznych na poetycką kreację sensoryczności u Norwida należy zwrócić uwagę na oddzielenie dwóch bliskich sobie kategorii – „piękna” i „ładności”, które przez większość miłośników sztuki były uznawane za tożsame. Poeta bardzo często podkreślał zasadnicze różnice między nimi i apelował o nieużywanie tych terminów zamiennie. „Ładność” przedstawiał Norwid jako powierzchowną, „spłaszczoną wersję piękna”⁵⁶. Nie negował bynajmniej jej wartości, uważając ją za zewnętrzną otoczkę prawdziwej estetyki, niezmiernie potrzebną do całościowego oglądu każdego dzieła. Szczegółowy opis tego zagadnienia zawarł w dziele *O sztuce (dla Polaków)*:

„Ładny” albowiem idzie od wyrazu „ład”- porządek i harmonię oznaczającego. I „ładny” jest wyrazem tak ściśle formalnym, jak „piękny” wewnętrznym i duchowym... (VI, 351).

„Ładność” pojmował więc Norwid bardziej przedmiotowo, „pierwotnie”, instynktownie, podczas gdy piękno występowało niezmiennie w roli podmiotu, odpowiedzialnego za doznania sensoryczne wyższego rzędu.

Jedność dobra, prawdy i piękna w Norwidowskiej estetyce wykluczała zatem nadrzędność któregośkolwiek ze składników. Pojęcia te były sobie równe pod każdym względem i tworzyły nierozzerwalną, wzajemnie dopełniającą się triadę⁵⁷. Dobro i prawda możemy uznać za fundament etyczny dzieła, natomiast piękno – za **cnotę zmysłową**, bardziej przynależną do świata ziemskiego niż Boskiego. Podstawa estetycznych poglądów poety jawiła się jako „nowa Ewangelia”, zwiastująca zmartwychwstanie, odnowę tego, co prawdziwie piękne. Każdy rodzaj sztuki był w tym ujęciu szczególnym rodzajem misji, które poprzez ciężką i mozolną pracę umysłu tudzież zmysłów, zyskiwało moc unieśmiertelniającą. Wyjątkowy pod tym względem okazał się być sam trud poetycki, proponujący „nowy, przedziwny typ posłannictwa, w którym funkcję zbawcy przejmuje

⁵⁵ Zob. S. Rzepczyński, *Poezja jako siła i jako sztuka. O Vade-mecum*, [w:] *Czytając Norwida 2*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 2003, s. 125- 131.

⁵⁶ J. Maciejewski, dz. cyt., s. 43.

⁵⁷ Por. J. Maciejewski, dz. cyt., s. 39.

sztuka wcielająca dobro i prawdę”⁵⁸. Sztuka rodziła piękno pod warunkiem, że twórca powoływał do życia dzieło dobre i nieskażone fałszem. Nie wymagało ono męczeństwa, ale pokornej pracy. Romantyczna, odchodząca do przeszłości rzeczywistość została naturalną koleją rzeczy zastąpiona przez dobro praktyczne: postęp, moralną zmianę, pracę nad sobą i nad innymi:

Bo piękno na to jest, by zachwycalo
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało (III, 440).

Sztuki nie należało utożsamiać tylko z pracą i związanym z nią wysiłkiem fizycznym. Ta druga była jedynie środkiem, dzięki któremu twórca mógł osiągnąć zamierzone cele. Artysta, doskonaląc swój warsztat, tworzył dzieła coraz piękniejsze, coraz lepsze, a tym samym zbliżał się do największego Twórcy. Praca stanowiła więc pewnego rodzaju konieczność, wynikającą z misji, jaką każdy człowiek miał do spełnienia na ziemi. Nie była ona celem samym w sobie, ale raczej środkiem do poznania prawdziwego i wiecznego Dobra, uobecniającego się przede wszystkim w miłości:

Końcem końców, praca z grzechu jest i tylko ją miłość odkupuje (III, 467).

Pracę, podobnie jak piękno, należy utożsamiać z rzeczywistością ziemską, przynależną do świata zmysłowego, grzesznego. Sama praca nie wystarczy jednak, aby „zmartwychwstać”. Pierwiastek materialny musi zostać uzupełniony o duchowość, która determinuje poznanie transcendentne. Tak więc piękno i praca to cnoty, dzięki którym człowiek hartuje przede wszystkim swoje ciało, dążąc do doskonałości. Ich aspekt zmysłowy podkreśla wartość **cielesności** w kreowaniu człowieka jako „profilu Bożego”.

Można więc zaryzykować stwierdzenie, że percepcja zmysłowa służyła szukaniu Boskich śladów w sensorycznych przestrzeniach, dostępnych człowiekowi. Aby dostatecznie zbadać jakiś poszczególny obiekt, trzeba uruchomić wiele zmysłów, zdając się na polisensoryczność czy też synestezję. Te narzędzia poetyckiego wyrazu pozwalały łączyć, porównywać, zestawiać czy doszukiwać się, znanych z eseju *Milczenie*, analogii między poszczególnymi, sensualnymi przedstawieniami. W jednym rzędzie stawały pierwiastek materialny (zmysłowy) i ponadmaterialny (duchowy).

⁵⁸ O. Krykowski, dz. cyt., s. 124.

Dariusz Pniewski pisał w swoim artykule o „synestezji negatywnej”, charakterystycznej dla Norwida estetyzującego⁵⁹. Zabieg ten polega na zestawieniu braków: dźwięku i barwy, których wyrazem jest biel (przezroczystość, brak barwy) i cisza (rezygnacja z głosu, brak dźwięków). Jako przykład tego rodzaju synestezji Pniewski podaje fragment *Białych kwiatów*:

Cisze różne, to i wyrazy one białe (VI, 192).

Biel funkcjonuje tutaj jako brak koloru, przezroczyste tło, na którym rozegra się cicha symfonia. Licznych przykładów „synestezji negatywnej” dostarcza także szczegółowo omówiona w rozdziale dotyczącym zmysłu słuchu *Assunta*. Poemat obfituje w „braki” – szczególnie te dotyczące słuchu i wzroku. Dominują wśród nich milczenie i „patrzenie”, zakryte bielmem tajemnicy. Przykłady te pokazują, że Norwid był silnie zaangażowany w warsztatowe eksperymenty właściwe parnasistowskiej i prerafaelskiej poezji lat 50. i 60.

Fundament Norwidowskiej estetyki opierał się zatem na kilku podstawowych pojęciach, wśród których najważniejszą rolę odgrywały piękno, dobro i prawda. Dopełniały je między innymi miłość, praca i siła, stanowiące „ogniwo zewnętrzne” artystycznej konstrukcji. Pojęcia te, zobrazowane symbolicznie, stanowiły nierozzerwalną spójnię, wzajemnie się dopełniającą i uzupełniającą. Podczas gdy dobro i prawda łączyły się z przymiotami Boskimi, piękno i praca należały do świata ziemskiego, cielesnego, odbieranego przy pomocy podstawowych zmysłów. W wykładach *O Juliuszu Słowackim* Norwid pisał, parafrazując fragment *Ewangelii według św. Jana*⁶⁰: „Człowiek na to przychodzi na planetę, ażeby dać świadectwo prawdzie”. A zatem człowieka traktować należy jako wykonawcę dzieła prawdy, wyznaczonego mu przez Boga. Prawda bierze więc swój początek u Stwórcy, a na ziemię dociera w postaci zadań, jakie Bóg wyznacza swoim dzieciom. Mieczysław Ingot, komentując przywołany fragment *Wykładów...* zwrócił uwagę na znak równości między „misją Chrystusa” a „zadaniem człowieka”⁶¹. Ingot

⁵⁹ Zob. D. Pniewski, *Norwid – synestezja*, „Sensualność w kulturze polskiej”, 20.03.12 [dostęp: 24.11.12], <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/norwid-synestezja-269/>>.

⁶⁰ J, 18-19. Wszystkie cytaty z Nowego Testamentu zaczerpnięte zostały z gdańskiego przekładu *Biblii*, z którego korzystał Norwid – BG - *Biblia to jest całe Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (tzw. Biblia Gdańska - 1632 r.) ed. 1986, wyd. BiZTB. Kolejne odwołania w tekście według wzoru: BG, księga, wersety.

⁶¹ Zob. M. Ingot, *Wyobraźnia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, s. 147.

posługuje się pojęciem „przebóstwiony”, aby oddać cechę człowieka łączącą go z Chrystusową misją głoszenia prawdy. Człowiek zostaje więc powołany do wykonywania wielkich zadań, porównywalnych z ofiarą Syna Bożego. Z głębokim przekonaniem poety o przemieszaniu światów – ziemskiego i „niebieskiego” spotykamy się także przy okazji wiersza *Do matki Polki*. Norwid przedstawia w nim obraz „prawdziwego” człowieczeństwa, niepozbawionego sensoryczności sprzymierzonej z pierwiastkiem Boskim:

Nie! – ty bądź raczej niebardzo szczęśliwy –
Pierwszym nie będziesz, ni ostatnim, przeto
Bądź niezwodzonym! – umarły czy żywy? –
Cykutą karmion czy miodem i mlekiem? –

Bądź: niemowlęciem, mężczyzną, kobietą –
Ale przed wszystkim bądź: Bożym Człowiekiem⁶².

„Boży Człowiek” to ten, który wypełnia zalecenia Stwórcy na ziemi. Norwid, co ważne dla niniejszych rozważań, był przekonany, że Ideał jest połączeniem i przenikaniem się tego, co ludzkie, materialne z tym, co transcendentne. Dzięki takiemu przekonaniu „śladów” Boskości można szukać między innymi poprzez odbiór wrażeń sensorycznych. Aby dany obiekt można było dostatecznie zbadać, należy uruchomić wiele zmysłów, które stworzą warunki dla najbardziej wiarygodnego odbioru rzeczywistości.

W takim kontekście synestezja była korzystnym rozwiązaniem poetyckim, zgodnym z materialno-duchowym nacechowaniem artysty. Idealne dzieło sztuki to przecież, podążając tropem poetyckich rozstrzygnięć Norwida, nic innego jak „wypadkowa” sensoryczności i pozazmysłowości.

Dualizm artystycznego świata wynikał jeszcze z jednego aspektu: twórca powoływał do istnienia dzieło sztuki, posługując się materialnymi narzędziami do stwarzania materialnych przedmiotów o niematerialnych właściwościach. **Forma i treść** przenikały się i uzupełniały wzajemnie, tworząc rodzaj syntezy, charakterystycznej dla doświadczenia synestezyjnego⁶³. Według Norwida o wartości estetycznej dzieła

⁶² A. Mickiewicz, *Do matki Polki*, [w:] tegoż, *Poezje*. Warszawa 1998, s. 79-90.

⁶³ Zjawisko to ma, w moim przekonaniu, swój odpowiednik jeżeli chodzi o autorsko-podmiotowy wymiar synestezji. Mamy mianowicie do czynienia z „depersonalizacją i kontekstualizacją”, które realizują poetyckie „ja”. Podmiotowość ulega osłabieniu lub wzmocnieniu, co stanowi rys nacechowania Norwidowego wiersza nowoczesnością. Por S. Rzepczyński, *Norwid i nowoczesność (perspektywa*

decydował nie tylko temat, ale także jego szata zewnętrzna. Poeta niejednokrotnie podkreślał swój konserwatywny stosunek do otwartej walki z formą, która w twórczości wielu artystów romantycznego przełomu zaczęła „przewodzić” nad warstwą semantyczną utworów. Wartość artystyczna dzieła, zdaniem autora *Promethidiona*, nie wyrażała się bowiem w zewnętrznym, powierzchniowym zafałszowaniu sensu, ale w prawdzie treści, która nie potrzebowała żadnych zbędnych ozdobników. Estetycznych przymiotów dzieła literackiego upatrywał Norwid w wyrzeczeniu się schematów, wyświechtanych motywów, utrwalonych szablonów⁶⁴. Dużą wagę przywiązywał także do unikania słów-określeń, które mogły jedynie ubarwiać treść, ale nie wzbogacać zawartych w niej sensów. Podobne stanowisko zajmował wobec „zbanalizowanej, (...) płaskiej semantycznie metaforyki”⁶⁵, naznaczonej piętnem stereotypów i pustych konwencji. Dzieło Norwida to wielki sprzeciw wobec biernej uległości formie, która stawała się dla poddanego jej artysty rodzajem zniewolenia:

Niewola – jest to formy postawienie

Na miejsce celu... (III, 376).

Norwid nie zaprzeczał, że forma jest pewnym środkiem, dzięki któremu twórca miał możliwość przekazania odbiorcy określonych treści. Zdecydowanie oponował jednak przed traktowaniem jej jako celu samego w sobie. Miała ona wspomagać wolność człowieka w wyborze odpowiedniej drogi artystycznej, dążącej nie do „taniego” piękna, ale do prawdy wyrażania estetycznego.

Norwidologiczne ujęcie kontaminacji forma – treść wykluczało wykorzystywanie znanych schematów, obfitujących w barwne epitety, metafory utworzone w zgodzie z konwencjonalnymi założeniami Arystotelesowskiej poetyki czy inne środki (paralele, porównania, pytania retoryczne, itd.), mające na celu zbyteczne „upiększanie” tekstu. Nie można jednak uznać, że utwory, które wyszły spod pióra Norwida zostały całkowicie pozbawione powyższych zabiegów artystycznych. Poeta stosował różnorodne środki stylistyczne, ale ich obecność musiała być potwierdzona koniecznością zastosowania w danym utworze. Jego „ciemny” język nie stronił od gry słów, niedomówień, aluzyjności, konstrukcji paralelnych i mozaikowych, które, jego zdaniem, czyniły utwór „prawdziwie

podmiotowości), [w:] *Jak czytać Norwida. Postawy badawcze, metody, weryfikacje*, red. B. Kuczera-Chachulska, J. Trzcionka, Warszawa 2008, s. 178-179, 170-172.

⁶⁴ Zob. S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 9-10.

⁶⁵ tamże, s. 11.

pięknym” i niepowtarzalnym⁶⁶. W skomplikowanych często konstrukcjach językowych przybliżających zmysły, nie mogło się jednak znaleźć nic przypadkowego. Czytelnik nam współczesny wyczuwa w nich głęboki sens i celowość zabiegów, dzięki którym zaszyfrowany porządek staje się jasny dopiero po wnikliwej lekturze, której umysłowo-sensoryczny wymiar czytania nie może być obcy.

Analizując utwory Norwida łatwo zauważyć, że powszechnie pojmowaną, zewnętrzną stronę estetyki autor *Sztukmistrza wędrownego* stawiał o wiele niżej niż piękno wewnętrzne dzieła. Tworzenie każdego rodzaju sztuki było dla niego aktem przede wszystkim etycznym, nie czysto estetycznym, hołdującym hasłu „sztuka dla sztuki”. Każda myśl, ujęta w ramy wiersza czy poematu była dlań samoistnym bytem, „objawieniem spontanicznego gestu artysty”, dzięki któremu wrażenia czysto wizualne zamieniały się w głębsze sensory i wartości⁶⁷. Bardzo często treści te ukryte były pod osłoną symboliki, zakamuflowanych znaków i alegorii, dostępnych jedynie „wtajemniczonym” czytelnikom. Pozwalały one na grę wyobraźni i jednocześnie wymagały od odbiorców wysiłku poznawczego.

Obok założeń estetycznych, zakładających jedność formy i treści dzieła, synestezyjność twórczości Norwida należy także łączyć ze „**sztukmistrzostwem**”, czyli wyrażaniem twórczym w różnych dziedzinach artystycznej aktywności. Prawdziwy „mistrz wielu sztuk” był zdaniem autora *Sztukmistrza wędrownego* uosobieniem artyzmu dzięki wielości narzędzi, jakie wykorzystywał do powstania dzieła. Wielość tę należy także łączyć z „wielogłosowością” sensoryczną, czy też „wszechzmysłowością”, ujawniającą się podczas artystycznej kreacji (dotyku, powoływania do istnienia). Szczegółowo ten problem zostanie omówiony w części dysertacji poświęconej poetyckim konkretyzacji zmysłu dotyku.

*

Wynikające z założeń estetyczno-aksjologicznych synestezyjne opisy pojawiają się u Norwida przy okazji prezentacji przestrzeni, która uruchamia w czytelniku pokłady świadomości autopsyjnej. Kolejny fragment poematu *Quidam* potwierdza tezę o percepcji

⁶⁶ Por. A. Melbechowska-Luty, dz. cyt., s. 22.

⁶⁷ Zob. M. Poprzęcka, *Złudzenie szkicu*, [w:] *Projekt – Szkic – Bozzetto. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 22- 24 czerwca 1989*, red. taż, Warszawa 1993, s. 7.

autopsyjnej, uwierzytelniającą zasadę przypominania sobie znajomych osób, przestrzeni lub sytuacji:

(...) podwórzec usłany z kamieni
Biełał, lecz w każdym pierwsza myśl odżyła,
Skąd był? do czego złamkiem należał?
I każdy z gładów tych, zdało się oku,
Że przypominał się znajdować w tłoku
Wstrzymany, ale nie ówdzie, gdzie bieżał –
Stąd niemy lament między tymi bruki
Czułość...(III, 141).

Ów obraz jest na wskroś sensoryczny. Pojawiają się w nim odniesienia do zmysłów wzroku, słuchu i dotyku. Odbierane wrażenia przeplatają się ze sobą, tworząc wiarygodny, niemal fotograficzny wizerunek tła przyszłych zdarzeń.

Z synestezyjnością opisu spotykamy się w poemacie *Sztukmistrz wędrowny*, będącym pokłosiem „ekskursji” amerykańskiej. Norwid wprowadza do utworu dwie bohaterki, które mistrz wielu sztuk obserwuje podczas pracy:

I rozjaśniło się tło idealne,
Chciała coś na się wziąć, i z miejsca wstała,
I mak czerwony, rosnący na boku,
Uszczknęła – potem, siostrę widząc lubą,
Jak cichy błękit za blaskiem obłoku,
Wciąż zatrudnioną lazuruwą próbą
I wciąż milczącą... (III, 73).

Synestezyjny „cichy błękit” łączy w sobie pierwiastek słuchowy ze wzrokowym. Jest to typowe „przemieszanie” zmysłów obrazujące barwę przy użyciu narzędzi wykorzystywanych przy opisie zmysłu słuchu. W tym przypadku mamy jednak do czynienia ze zjawiskiem synestezji negatywnej, jeśliby ciszę uważać za brak dźwięków.

Częstym przykładem połączeń synestezyjnych jest przemieszanie zmysłów wzroku i dotyku. Z tego typu zabiegiem poetyckim spotykamy się również na kartach Norwidowskiego *Quidama*:

Barchob, Jazona uczeń, stał daleko,
Lecz rzucał okiem nie bez pewnej wprawy,

A okiem zimnym: tak rzemieślnik wieko

Trumny ogląda... (III, 113).

Oko określa Norwid epitetem „zimne”, przynależnym do określeń dotykowych. „Zimne oko” tłumaczy brakiem emocji podczas wykonywania przez rzemieślnika trumny. Sformułowanie „zimne oko” przetrwało jako frazeologizm określający bezuczuciowy wzrok, pojawiający się w sytuacji, która domaga się ujawnienia emocji.

W kontekście synestezyjności oraz przemieszania wątków „cielesnych” i „duchowych” w kreacji człowieka zasadne będzie pochylenie się nad rysunkiem *Norwid-karykaturzysta*, pochodzącym z bogatego w przedstawienia karykaturalne *Albumu Berlińskiego*. Album ten to swoista reakcja artysty na zmiany zachodzące we współczesnym świecie, odzwierciedlająca troskę autora o przyszłość sztuki, kultury, religijności, pogrążonej w „romantycznej ciemni”.

Rysunek można określić jako scenę figuralną pięciu mężczyzn, ujętą w ramy karykaturalnych dysproporcji. Sylwetka bohatera rysunku została przedstawiona w sposób charakterystyczny dla typowego obrazka karykaturalnego: dysproporcje głowy w stosunku do tułowia, przetworzone rysy twarzy, deformacje niektórych elementów ciała. Wszystkie te zabiegi służyć miały wydobyciu najbardziej istotnych dla portretowanego (i zarazem portretującego) cech własnej powierzchowności, skoliżonych w sposób bezpośredni z ich „odpowiednikami” intelektualnymi. Artysta stoi przy nisko osadzonym pulpicie i bez większego wysiłku kreśli w sztambuchu sylwety idących przed nim mężczyzn. Jego prawa ręka, trzymająca białe (zapewne gęsie) pióro, lekko opada na papier albumu, lewa zaś skryła się w kieszeni surduta.

Ważną rolę w kreowaniu wizerunku *Norwida-karykaturzysty* odgrywają pojawiające się na obrazku przedmioty. Są to (wspomniane wcześniej) pióro i papier oraz papieros, które pełnią rolę swoistych atrybutów poety. Przyczyniają się one do tworzenia codziennego, naturalnego obrazu człowieka-artysty, pozbawionego zbędnych ubarwień czy przerysowań. Papieros i wydobywający się z niego dym, potęgują wrażenie płynności przedstawienia i autentyzmu uchwyconej chwili. Nie pozostają też bez znaczenia w odniesieniu do atmosfery, przenikającej do odbiorcy z rysunku. Autoportret utrzymany jest w pogodnym nastroju, przepelnionym zadumą, odprężeniem i spokojem. Nawet nadlatujący z prawej strony nietoperz, symbol zła i ciemności, nie burzy spokojnie prowadzonego ręką szatana procesu twórczego. „Norwid-karykaturzysta” rysuje w swoim

wielkim kajecie figurki oddalających się osób, a jego baczny wzrok przenika podobizny obserwowanych postaci. Artysta zdaje się chłonać otaczającą go przestrzeń wszystkimi zmysłami, aby tym dokładniej i pełniej utrwalić ją na papierze.

Rysownik przetwarza wrażenia zmysłowe, przepuszczając je przez sito własnych doznań. Jego przewodnikiem w empirycznym oglądzie świata okazuje się być sam diabeł, wskazujący palcem na zaistniałe zdarzenie. Szatan, oparty lewą dłonią o ramię artysty, jawi się jako opiekun, łaskawy „impresario” twórcy. To on pomaga karykaturzyście zamknąć ułamek realnego świata w pigułce zarejestrowanych wrażeń. Portretujący z rysunku wygląda na mężczyznę twardo stąpającego po ziemi, dla którego doświadczenie bezpośredniego kontaktu z przedmiotem swojego dzieła, to podstawa wszelkiej twórczości. Powierzchnowość diabła (wysoki, dość proporcjonalny, o łagodnych rysach twarzy), wskazuje także na stosunek autora rysunku do tej postaci.

Układ osób przedstawiony na obrazku odnosi się w sposób bezpośredni do związku, jaki istnieje między bohaterami pracy plastycznej. Idąc tropem interpretacji Piotra Roguskiego można stwierdzić, że diabeł „kusi Norwida rysującego”, ale na sposób „opiekuńczy”, wręcz „famiłarny”⁶⁸. Opierając lewą dłoń na ramieniu artysty, stara się maksymalnie zbliżyć do swojej ofiary, podszeptując mu plany takich, a nie innych plastycznych rozstrzygnięć. Według tak obranego punktu widzenia artystę łączy z diabłem bardzo bezpośrednia, bliska więź wzajemnego zrozumienia i zaufania. Diabeł, niczym reżyser filmowy, pokazuje swojemu aktorowi przebieg sceny, wprowadzając go w tajniki roli. Jest jak dobry duch rysownika, którego obecność ma wręcz zbawienny wpływ na artystę. Ale spróbujmy się odnieść do sytuacji samego „kuszenia” i „skuszenia” Norwida przez diabła. Wielce prawdopodobne wydaje się powolne (acz skuteczne) zagarnianie duszy artysty przez diabelski zamiar utrwalenia doznań zmysłowych. „Skuszony” karykaturzysta wydaje się być narzędziem szatańskiego planu, jakim jest wyśmiewanie i krytykowanie ludzkich wad i słabości. Z drugiej jednak strony sprawia wrażenie łagodnego autoironisty, który nie kreuje artystycznego wizerunku w sposób wyrafinowany. Twórca rysunku zachowuje ogromny dystans do siebie i otaczającej rzeczywistości. W efekcie otrzymujemy „poważną” karykaturę sztukmistrza, nacechowaną także sporą dozą ironii, krytyki i humoru. Mimo wszechobecnej, zartobliwej aury zwraca też uwagę na problemy natury filozoficznej i moralnej, skłaniając odbiorcę do głębszej refleksji.

⁶⁸ Zob. P. Roguski, *Kuszenie Polaków. Diabeł w świecie dramatu romantycznego*, Warszawa 1993, s. 12.

Norwid z karykatury patrzy na tworzone przez siebie dzieło z nieukrywaną satysfakcją o zabarwieniu ironicznym. Lekko zmarszczone brwi i usta ścięte w grymasie ukrywanego zadowolenia, wydobywają ważne cechy osobowości artysty. Jego celem nie jest rejestracja dokładnych wrażeń zmysłowych, ale przetworzenie ich na użytek interpretacji ironicznej. Czyżby więc stojący za plecami Norwida diabeł był inicjatorem (i zarazem sprawcą) ironicznego oglądu rzeczywistości przez karykaturzystę? Szatan wskazuje palcem na mężczyzn, a jego lekko rozchylone usta świadczą o komentowaniu całego zajścia. Rysownik natomiast słucha podszeptów swojego wiernego opiekuna, kreśląc na papierze linie, sygnowane diabelską pieczęcią.

Artyzm ironicznego przedstawienia *Norwida-karykaturzysty* stawia na przedmiotowość obrazowości, dokonując selekcji wybranych fragmentów wizji. Jego ujęcie podszyte jest ariostycznym uśmiechem, bliższym klasycystycznej regule precyzji niż rozlewnemu liryzmowi romantycznej ironii. Według Stefana Kołaczkowskiego: „Ironia jest strażniczką dusz zamkniętych”, a u Norwida „...bywa czasem podobna do lekkiego muśnięcia (...) strojącego się jeszcze w pozory komplementu, jak np. wtedy, gdy Norwid przyznaje, że kobiety są jak anioły... bo pracy nie znają”⁶⁹.

Trzeba zaznaczyć, że zmysłowe ujęcie karykatury, kładące szczególny nacisk na zmysł wzroku i dotyku, nie wpisuje się w dokładny scenariusz Schellingiańskiej wizji ironii, zakładającej zespolenie tego, co realne z tym, co idealne⁷⁰. Norwidowskich postaci, przedstawionych w ujęciu karykaturalnym, nie łączy ani „poezja natury” ani fantazja, zamknięta w paradygmacie idei i faktu. Sztukmistrz przenosi na papier zastaną sytuację, znajdując ujście dla swoich przemyśleń w materialnym kształcie prezentowanych figur. Norwidowska ironia obrazka karykaturalnego dotykałaby zatem nie tyle warstwy „ukrytych sensów”, dostępnych dzięki oglądowi niesensorycznemu, ile właśnie oglądu bezpośredniego, naocznego, konkretnego.

Diabeł, przedstawiony na karykaturze, nie przynależy do świata pozaziemskiego, ale zdaje się być członkiem społeczności ludzkiej. Jego świat zdeterminowany jest przez odczuwanie i widzenie. To „szatański palec” i „szatańskie podszepty” są determinantami takiego, a nie innego oglądu świata przez artystę. Norwid-rysownik, podążając za swym przewodnikiem, przedstawia świat takim, jakim widzi go człowiek, nie zjawia z zaświatów. Forma karykaturalna, jaką przyjął Norwid, służy tylko dokładniejszemu wyeksponowaniu

⁶⁹ S. Kołaczkowski, *Ironja Norwida*, „Ruch Literacki” 1934, nr 3, s. 60-61.

⁷⁰ F. W. Schelling, *System idealizmu transcendentnego*, przeł. K. Krzemieniowa, oprac. M. J. Siemek, Warszawa 1979, s. 330-367.

cech charakterystycznych obiektów, bez zbędnych ubarwień czy nadmiernych przerysowań. Artysta rozsmakowuje się w tym, co widzi. Zmysłowość, charakterystyczna zarówno dla szatana, jak i karykaturzysty sprawia, że obie postacie możemy rozpatrywać na tym samym poziomie. Interpretacji karykatury poświęcam tak wiele miejsca, gdyż owe zasady „rozsmakowania” się w przestrzeni dotyczą również Norwidowych wierszy. Karykatura czyni te zasady bardziej naocznymi.

Zauważmy jeszcze, że biblijny Adam dopiero wtedy poznał swoją cielesność, kiedy został skuszony przez diabła. Do momentu popełnienia pierwszego grzechu, był nieświadomy własnej zmysłowości. To szatan sprowadził go z nieba na ziemię. Czyżby więc piekielny przyjaciel Norwida-karykaturzysty, był tak naprawdę jego wybawcą, przewodnikiem po drogach obrazu, dźwięku, dotyku, smaku i zapachu? Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie, odwołując się do głównych założeń estetyki zmysłów.

Zdaniem Marii Gołaszewskiej wyposażenie zmysłowe człowieka uprawnia go nie tylko do bezwiednego korzystania z jego zasobów, ale także do uczestnictwa w procesie teoretycznego przekazu znaczeń, sensów i potencjalnych rezultatów odbioru tych wrażeń przez każdego z nas⁷¹. Pytanie o sens takiej potrzeby i jej realizacji może budzić wątpliwości, dotyczące sposobu prowadzenia dialogu między sensorycznością a słowem pisany czy mówionym. Otóż zasadność tak postawionego problemu polegałaby przede wszystkim na próbie dotarcia do teoretycznych związków między zmysłami a ich „literalnym” czy też uplastycznionym kształtem. Dzieło zwizualizowane, odbierane wskutek bezpośredniej percepcji, zyskuje na dokładniejszej, bardziej świadomej interpretacji. Dlatego właśnie karykaturę Norwida można odbierać dwutorowo: docierając do bezpośredniego oglądu dzieła lub sięgając do symbolicznych odniesień. *Norwid-karykaturzysta* to przecież konstrukcja nie tylko (auto)ironiczna, ale także symboliczno-satyryczna. Sięgając do *stricte* semantycznej warstwy rysunku można się zastanawiać, czy ironistą jest śmieszny Norwid z wielką głową i małym korpusem, czy też diabeł, duch-opiekun i przewodnik artysty? Czy to nie za jego sprawą rysownik odbiera zastaną rzeczywistość nie na sposób duchowy, ale sensoryczny, ziemski? Między karykaturzystą a czarnym Mefistem nie ma przyjaźni, ale występuje pełne zrozumienie. To szatan pokazuje Norwidowi, w jaki sposób ma patrzeć, aby naprawdę widzieć. Wystarczy tylko otworzyć umysł i zaangażować zmysły. Wówczas unikniemy zbędnej nadinterpretacji, a sięgniemy po rzeczowość i konkret. Takimi argumentami kusili swoje ofiary

⁷¹ Zob. M. Gołaszewska, dz. cyt., s. 9-10.

szatan z *Fausta* czy Masynissa u Krasińskiego⁷² – obaj przyobleczeni w szaty przyjaciół-mentorów. W ostatecznym rozstrzygnięciu to Bóg okazywał się zwycięzcą, ale dla szatanów-przewodników większe znaczenie miała sama droga wspólnej podróży z człowiekiem niż ostateczne zwycięstwo, wynikające z niedoścignionych uprawnień Ideału.

Gołaszewska, badając źródła romantycznej refleksji nad sensorycznością dzieła sztuki, skupia się na kilku wątkach. Pisze między innymi o „realizmie afektowanym” Chateaubrianda (typowo romantycznym, uduchowionym, niespokojnym i wciąż dążącym do nieskończonego ideału), o uduchowionej ekstatyczności Goi, poetyzującej zmysłowości Wordswortha czy romantycznej sensoryczności w muzyce Chopina. O Norwidzie natomiast badaczka nie wspomina ani słowem. Nic dziwnego, bowiem wątki romantyczne, poświęcone tematyce sensoryczności, są bardzo wąsko zakrojone i na ogół ograniczają się do zagadnień, związanych z opozycyjnym traktowaniem „gorszych” zmysłów wobec „lepszych” uczuć. W romantyzmie odbiór wrażenia zmysłowego łączył się najczęściej z odesłaniem do rzeczywistości ponadmaterialnej⁷³. Doświadczenie empiryczne było więc tylko pretekstem do budowania nastrojowości czy zagłębiania się w sferę emocjonalną. Sensoryczne odniesienia bardzo często nakładały się na siebie, tworząc rodzaj zmysłowej mozaiki – synestezyjności.

Norwidowska zmysłowość w kontekście nie tylko omawianej karykatury, ale i przekrojowo potraktowanej twórczości poetycko-plastycznej, jawi się w polskim kontekście jako swoisty ewenement na tle XIX-wiecznego spirytualizmu i idealizacji wątków duchowych. To ideom nadawał Norwid „siłę postaciowania”⁷⁴, łączącą wyobraźnię twórczą z materializacją otaczającego świata. Przypisywał jej bowiem funkcję łączenia formy i treści, idei i odpowiadającego jej przedmiotu: „siły postaciowania, w obowiązującej jest harmonii względem otaczającego materiału” (III, 465). Połączenie takie dało początek aksjologicznej transformacji, zwanej „idealizacją twórczą”. Brak owej „idealizacji” zamieniał obrazy w chaotyczne, bezpostaciowe struktury, pozbawione jakichkolwiek sensów.

Dlatego właśnie wzajemna przekładalność wrażeń zmysłowych na język poetyckiego i plastycznego przekazu, uwarunkowana była obecnością twórczej

⁷² Zob. A. Kowalczykova, *Historiozoficzne i prywatne szaleństwo u Krasińskiego* [w:] tejsze, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977, s. 116.

⁷³ Zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 37.

⁷⁴ E. Kasperski, *Słowne obrazy Norwida...*, dz. cyt., s. 68.

„idealizacji” – nieustannego doskonalenia materii, dającego możliwość przedstawiania świata przy użyciu wyobrażeń symbolicznych. Była ona jednocześnie łącznikiem między rzeczą przedstawianą a przedstawiającym ją artystą. Ta na wskroś sensoryczna wizja artystycznego przekazu oddalała Norwida od psychologicznej koncepcji obrazowania (zakorzenionej w umysłowości, fantazji) oraz myśli mimetycznej, według której obraz miał być neutralnym odzwierciedleniem zastanej, pierwotnej wobec aktu przedstawienia rzeczywistości. Dzięki takiemu rozwiązaniu obrazy uzyskiwały aspekt dynamiczny, a „pismo” – aspekt obrazowy. Norwidowska koncepcja obrazu artystycznego (w tym także karykaturalnego), którego fundament zasadzał się na myśleniu symbolicznym, była niezwykle nowatorska i kontrowersyjna na tle myśli filozoficznej i estetycznej romantyzmu.

Odbiór wrażeń zmysłowych, połączony z przetwarzaniem tych wrażeń na konkretne sensory, w przypadku *Norwida-karykaturzysty* biegnie dwutorowo. Sprawcą sensorycznego odbioru zaistniałego zdarzenia jest Norwid z rysunku, przetwarzający własne wrażenia na zapis plastyczny, ale i Norwid-autor karykatury. Ta szczególnego rodzaju „podwójna tożsamość” artysty jest determinantem specyficznego odbioru dzieła. Sensoryczność figury Norwida karykaturującego, ale także osoby – autora *Promethidiona*, podszyta jest tą samą naczelną ideą uprzedmiotowienia dzieła na użytek interpretacji, czy też dogłębnej percepcji.

Wśród *Myśli nieuczesanych* Stanisława Jerzego Leca na szczególną uwagę, w kontekście interesującego nas tematu, zasługuje następująca sentencja: „W piekle diabeł jest postacią pozytywną”⁷⁵. Czyżby więc istota z piekła rodem, będąca jedną z czołowych postaci karykatury, była w gruncie rzeczy bohaterem pozytywnym, otwierającym artyście drzwi do prawdziwego (sensorycznego) poznania? W piekle codzienności tak osobliwy prezent może być krokiem milowym do zbawienia.

Zaproponowany model zmysłowy poezji Norwida (a więc sposób, w jaki funkcjonują poszczególne zmysły, relacje między nimi, funkcje, które przyjmują w określonych kontekstach), zdominowany przez wizualność oraz płaszczyznę dźwiękową i dotykową, niewątpliwie kieruje nas ku próbie stworzenia percepcyjnej pełni, widzianej szczególnie wyraźnie poprzez pryzmat synestezji. To właśnie synestezyjne zastosowania

⁷⁵ S. J. Lec, *Myśli nieuczesane*, Warszawa 1994, s.6.

potwierdzają konsekwentnie prowadzoną linię estetyczną twórcy *Promethidiona*, której główne punkty wskazują na takie pojęcia, jak: dobro, piękno, prawda, praca i miłość.

Sensoryczność w poezji Norwida należy łączyć jeszcze z jedną cechą, którą można określić jako „szczegółowość”, „drobiazgowość” czy też **fragmentaryczność** poetyckich przedstawień. Zmysły zamknięte w liryczne kształty to przede wszystkim fragmenty, niedążące do stworzenia namiastki nieskończoności, ale stanowiące samoistne całości⁷⁶. Te niespójne i zarazem „całościowe” wyobrażenia poety i malarza, przedstawiane w postaci luźno zestawionych ze sobą obrazów, dźwięków, smaków czy zapachów można z całą pewnością odnieść do idei symbolu romantycznego, rozumianego jako potencjalna pełnia ducha, uobecniona w „odbiciach” rzeczy⁷⁷. Fragmentaryczne obrazy, wyrażone za pomocą liter, mają moc syntetyzacji właśnie dzięki ich symbolicznym dopełnieniom. Dlatego też pozornie sprzeczne, przypadkowe zestawienia słowne, rozpatrywać należy zarówno pod kątem jednostkowych części materii, jak i całościowej, symbolicznej idei. W *Rzeczy o wolności słowa* Norwid porównuje całość do „kamienia drobnego”, będącego jej wciąż stającym się odpowiednikiem:

„Całość”- rzekłem we wnętrzu ducha i, struchlały,
Dodałem: „Taka!... że jej nie wypowiem całej...”-
I nie wiem, czemu ręką chciałem kamień drobnny
Podjąć, lecz nie fragment wydał się osobny

Palcom moim; zadrzałem i ramię cofnąłem,
Czując, że za część jedną rzeczy pełnej wziąłem (III, 616).

Poeta opisuje proces „zagarniania” fragmentów rzeczywistości, wykorzystywanych przy tworzeniu dzieła artystycznego. Sytuację tę przedstawia na sposób sensoryczny, porównując szukanie tematycznych inspiracji do chwytania „kamienia drobnego”, który okazał się namiastką większej konstrukcji (całości). Usytuowanie części wyobrażenia poetyckiego w potencjalnej pełni jest dowodem na to, iż istnieje jakiś idealny świat wykładni symbolicznej, będący częścią „globalnego uniwersum”, kierującego

⁷⁶ Zjawisku fragmentaryzmu w twórczości Norwida poświęcone są następujące prace, które zapoczątkowały zainteresowanie tym tematem: Z. Stefanowska, *Norwidowski Farys*, [w:] *Cyprian Norwid w 150- lecie urodzin. Materiały z konferencji naukowej 23- 25 września 1971r.*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 138-146; A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989.

⁷⁷ Zestawienie *symbolizmu* z ironią romantyczną odnajdziemy w książce: W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.; Zjawisko ironii zostało tu przedstawione jako kategoria zapowiadająca późniejszy symbolizm.

poszczególne fragmenty ku pierwotnej całości⁷⁸. W efekcie to, co wydawało się przypadkowym zbiorem nieskoordynowanych obrazów, staje się względnie pełnym symbolicznym komunikatem – zatem rodzajem „całości”.

Nie sposób mówić o fragmentaryczności poezji Norwida bez uwzględnienia fragmentaryzmu obecnego w jego pracach malarskich. *Wskreszenie Łazarza* to rysunek dwóch symbolicznych części: Chrystusa, otoczonego zaciekawionym tłumem i Łazarza, owiniętego w chusty. Gest błogosławiący Jezusa jest znakiem dokonującego się cudu zmartwychwstania. Przestrzeń wypełniają urwane, postrzępione kreski, łączące dwie oddzielne sceny w dopełniającą się spójnię.

Jeszcze pełniejszy obraz zjawiska nacechowanej symbolicznie fragmentaryczności malarskiej dają *Awantury arabskie*, wśród których każdy obraz stanowi kilka oddzielnych całości, ułożonych na wzór luźno skomponowanych scenek rodzajowych, portretów czy widoków przedmiotów.

Prace artystyczne Norwida nie stronią od załamującej się kreski, niedokończonych konturów, mglistych zarysów postaci i przedmiotów, fragmentów, uzurpujących sobie prawo do przyjmowania roli całości (*Rozpacza ucieczka*, *Kompozycja z łodzią żaglową*, *Tajemniczy napój*). Ich celem jest wyeksponowanie części konturu, zarysu na tle mniej istotnej całości. Ów kontur ma najczęściej charakter symbolicznego lub alegorycznego odniesienia, ukazanego w materialnej mikroformie plastycznego przekazu. Otóż w moim przekonaniu te fragmentowe kompozycje stają się (postulowaną przez Norwida) „całością”, o ile w recepcję zaangażowane są wszystkie nasze zmysły.

Vladimir Nabokov uważał „literaturę zmysłów” za prawdziwy rodzaj sztuki, w której wierność detalom, wynikająca z wrażliwości sensorycznej, stanowi o estetycznej doniosłości dzieła. W *Sztuce pisarskiej i zdrowym rozsądku* głosił „supremację szczegółu nad tym, co ogólne, supremację części, która jest żywsza niż całość, supremację drobiazgow, które człowiek obserwuje i przyjaźnie w duchu pozdrawia”⁷⁹. W przypadku poezji Norwida prymat szczegółu nad ogółem jest bezsporny. Spostrzegawczość, czyli wrażliwość wizualna odgrywa w niej rolę przewodnią, a zaraz za nią stoi także drobiazgowość warstwy dźwiękowej. Ta druga obfituje przecież w nowatorskie brzmienia słów, pauzy i półpauzy zmieniające nie tylko brzmienie wyrazów, ale także ich znaczenie,

⁷⁸ Zob. W. Rzońca, *Norwid. Poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995, s. 161.

⁷⁹ V. Nabokov, *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*, [w:] tegoż, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000, s. 470-471.

wielokropki potęgujące efekt zatrzymania myśli czy zestawienia neologiczne nacechowane muzycznie. Spraw tych norwidologia była świadoma. Jednak zwykle nie wiązała ich bezpośrednio ze zmysłami. Tak więc w kontekście wykładów Nabokova można tę twórczość zaliczyć do tak zwanej „literatury zmysłów”, stawiającej detal i „szczegół potoczny” wyżej niż potencjalną całość.

„Brzmienie” Norwidowego języka, ruch nacechowanych semantycznie obrazów oraz fragmentowość, która ewokując znaczenia symboliczne wymusza polisensoryczną recepcję – wszystko to jest znakiem trudnej drogi artystycznej autora *Vade-mecum*, który wychodząc od romantycznej synestezji uchylił drzwi nowoczesnej liryki XX wieku.

ROZDZIAŁ II. Zmysł wzroku

Leonardo da Vinci – wielki artysta odrodzenia, które tak wielki wpływ miało na warsztat artystyczny Norwida – przedstawił w swym traktacie na temat malarstwa pochwałę oka: „O, najdoskonalsza ze wszystkich rzeczy stworzonych przez Boga! Jakichże pochwał by trzeba, by wyrazić Twą szlachetność? Jakie ludy, jakie języki zdolne będą w pełni opisać istotne tve działanie?”⁸⁰. Złożoność „najdoskonalszej rzeczy stworzonej przez Boga” przejawia się już w samym czasowniku *eido*, który oznacza między innymi „widzenie”, „oglądanie”, „dostrzeganie”, „zobaczenie”, „spozosteganie”, „doznanie”, „zaznanie”, jak i „bycie pewnym”, „bycie obeznanym”⁸¹. Następstwem bogatego zaplecza semantycznego *eido* jest szerokie zainteresowanie opisem zmysłu wzroku i jego antropologicznych, filozoficznych tudzież literackich odzwierciedleń. Wzrok uznawany był za najszlachetniejszy spośród zmysłów, dlatego malarze, teoretycy sztuki i literaci odrodzenia głosili „pochwałę oka”, przyznając mu laur pierwszeństwa wśród sensorycznych zdolności człowieka. Zdawali sobie zarazem sprawę, że zmysł ten reprezentuje zarówno zdolności ducha jak i ciała.

Cofając się do antyku trzeba zaznaczyć, że w *De natura deorum* Cyceron przedstawił teologiczną koncepcję przeznaczenia zmysłu wzroku, będącą propozycją opozycyjną wobec materialisty Lukrecjusza⁸². W swoim dziele, traktującym o naturze Bogów, Cyceron zwrócił uwagę na duchową funkcję zmysłu wzroku, polegającą na zbliżeniu się człowieka do Boskiego oglądu świata: „Przede wszystkim więc wzbudzeni z ziemi ludzie otrzymali wysoką i prostą postawę, aby patrząc na niebo mogli przyjść do poznania Bogów (...), jak gdyby świadomi wezwania do oglądania wyższych niebieskich zjawisk, których widok nie dochodzi do żadnego rodzaju istot żywych”⁸³.

Na podobną funkcję wzroku zwrócił uwagę „Chrześcijański Cyceron” – Laktancjusz, który w zmyśle wzroku dopatrywał się łącznika między widzeniem ziemskim

⁸⁰ L. Da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przeł. M. Rzepińska, Wrocław 1961, s. 20.

⁸¹ Zob. *Słownik grecko-polski*, oprac. O. Jurewicz, Warszawa 2000, t. 1, s. 257.

⁸² Zob. tamże, s. 73,

⁸³ M. T. Cicerone, *O naturze Bogów*, [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. I, przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1960, s.187.

a oglądem Boskim⁸⁴. Ważnym przykładem wyeksponowania znaczenia zmysłu wzroku dla hellenistycznej myśli była Platońska teoria poznania, zakładająca możliwość najwyższego wtajemniczenia poprzez budowanie pojęć opartych na wyznacznikach wzrokowych. W *Liście VII* Platon pisał:

Nazwy i określenia, wzrokowe obrazy i doznania zmysłowe, drogą życzliwie stosowanych prób wypróbowując ich moc i posługując się metodą pytań i odpowiedzi (...), wtedy dopiero tryśnie światło właściwego ujmowania rzeczy i rozumienie napięte aż do najwyższych granic ludzkiej możliwości⁸⁵.

W podobnym tonie utrzymana jest *Metafizyka* Arystotelesa, przyznająca palmę pierwszeństwa zmysłowi wzroku jako najważniejszemu czynnikowi umożliwiającemu wszelkie poznanie⁸⁶. Platońskie i Arystotelesowskie teorie uchodzą za podstawę nurtu myśli europejskiej, gloryfikującej zmysł wzroku i potwierdzającej jego wyższość nad pozostałymi zmysłami.

Historia filozofii obfituje w odniesienia do zmysłu wzroku, ze szczególnym podkreśleniem jego prymatu nad innymi zmysłami i fundamentalnej roli w procesie poznawczym. Nie sposób odwołać się do wszystkich propozycji filozoficznych, próbujących zinterpretować tę problematykę. W zasadzie każdy okres historyczny miałby w tym względzie swojego przedstawiciela. Zarys obecności wątków związanych ze wzrokiem w ujęciu filozoficznym przedstawiony został subiektywnie i wybiórczo.

Zmysłowe nacechowanie miały niewątpliwie poglądy twórcy pięciu dowodów na istnienie Boga, św. Tomasza z Akwinu. Zdaniem filozofa człowiek stanowił pewnego rodzaju *compositum* (zjednoczenie duszy i ciała, formy i materii)⁸⁷. „Otoczka” substancjalna, czyli dusza odpowiedzialna była za kształtowanie materii i wpływ na odbieranie wrażeń zmysłowych. To dzięki niej możliwa była także selekcja „materiału poznawczego odbieranego przez zmysły”⁸⁸. Dla Arystotelesa istniały trzy rodzaje duszy (roślinna, zwierzęca i człowiecza). Św. Tomasz był kontynuatorem tej koncepcji, przyznającej poznanie zmysłowe zwierzętom i człowiekowi. W poznaniu tym zmysł

⁸⁴ Zob. B. Cieszyńska, dz. cyt., s. 73-74.

⁸⁵ Platon, *List VII*, [w:] tegoż, *Listy*, przeł. i oprac. M. Maykowska, Warszawa 1965, s.55.

⁸⁶ Zob. Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. i oprac. K. Leśniak, Warszawa 1984, s. 3.

⁸⁷ Zob. S. Swieżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa 2000, s. 56-58.

⁸⁸ Zob. Św. Tomasz z Akwinu, *Kwestia o duszy (Questiones disp. de anima)*, przeł. Z. Włodek, W. Zega, Kraków 1996, s. 27 i 29-59.

wzroku (jako podstawowy zmysł „zewnętrzny”) odgrywał rolę przewodnią. To on odpowiedzialny był za przekaz informacji ze „świata zewnętrznego” do duszy.

Pisząc o wzroku nie sposób pominąć jego filozoficznej interpretacji przez empirystę, Johna Locka. Zdaniem filozofia cała dostępna nam wiedza pochodziła z doświadczeń zmysłowych, zwłaszcza wzrokowych. Oko rejestrowało wrażenia, które docierały do umysłu jako „idee proste” (obiekty), poddawane następnie analizie umysłowej⁸⁹. Była to typowa, sensualistyczna koncepcja, w której źródło wiedzy przejawiało się we wrażeniach zmysłowych. Locke twierdził, że człowiek rodzi się jako czysta karta" *tabula rasa* zapisywana sukcesywnie w trakcie życia⁹⁰. Wzrok był zdaniem myśliciela jednym z podstawowych sposobów poznawania rzeczywistości empirycznej.

Na uwagę zasługują także rozważania irlandzkiego filozofa i misjonarza, Georgea Berkeley’ a, dla którego oko było zbiorem idei, we wnętrzu którego znajdował się zmysł wzroku⁹¹. W myśli Berkeley’ a coś istnieje tylko wtedy, jeśli jest postrzegane albo jeśli samo postrzega. Zdaniem filozofia:

Są to idee aktualnie wyryte w zmysłach, albo takie, jakie postrzegamy, gdy zatrzymujemy uwagę na uczuciach i czynnościach umysłu, albo wreszcie idee ukształtowane za pomocą pamięci i wyobraźni⁹².

Idee aktualne wykryte są zatem w zmysłach. Dla wzroku będą to przede wszystkim światło i kolor, ale także zarys kształtu. Berkeley poszedł zatem o krok dalej w sposobie przedstawiania wzroku, znacznie modyfikując klarowny empiryzm Locka.

Historyczna zmienność sposobów „patrzenia” i „widzenia” osiągnęła swoje apogeum w hasłach programowych formistów, którzy swoje „wyrażanie widzenia” zaczerpnęli od Mickiewicza-kolorysty⁹³.

⁸⁹ Zob. J. Lock, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, t. 1, przeł. B. Gawecki, Warszawa 1955, s. 199-217.

⁹⁰ tamże.

⁹¹ Zob. S. Pijacko, *Immaterializm: epistemologia i metafizyka: próba interpretacji filozofii George’a Berkeley’a*, Opole 2002, s. 127.

⁹² G. Berkeley, *Traktat o zasadach poznania ludzkiego i Trzy dialogi między Hylasem i Filonousem*, przeł. J. Leszczyński, Warszawa 1956, s. 35.

⁹³ Szerzej na temat „widzenia” oraz obecności i zastosowania kolorów w dziele Adama Mickiewicza w książce S. Witkiewicza : *Mickiewicz jako kolorysta*, Warszawa 1947. Witkiewicz twierdzi, że dla Mickiewicza „(...) dźwięk, kształt, barwa, zapach, czyli cała ta mowa, którą świat zewnętrzny przemawia przez zmysły do naszego umysłu, była dla niego zupełnie zrozumiałą i jasną”. Autor podejmuje także problem wizji poetyckiej (przypominającej malarską), która już w swojej fazie początkowej zakłada widzenie całego obrazu literackiego. Mickiewicz jako kolorysta, w przeciwieństwie do Norwida, był

W tym miejscu warto odwołać się do „teorii widzenia” stworzonej przez Władysława Strzemińskiego. Wiedza, zaczerpnięta z pracy tego malarza i teoretyka unizmu, pozwoli opisać wyznaczniki, sterujące sposobem przedstawiania zmysłu wzroku w pismach Norwida. Zdaniem Strzemińskiego:

Widzenie nie jest tylko biernym, biologicznym aktem odbioru doznań wzrokowych, nie jest czysto mechanicznym odbiciem świata raz na zawsze jednakowego i niezmiennego (...). Poznajemy świat nie przez to, że go tylko widzimy, lecz przez to, że myślimy i poznajemy, co mówi nam każde z doznań wzrokowych, jaki fragment wiedzy o świecie wnosi oko – słowem przez analizę doznań wzrokowych, ich uogólnienie i ponowne sprawdzenie⁹⁴.

Rozstrzygnięcia zawdzięczane Strzemińskiemu przywodzą na myśl nieco późniejsze Ingardenowskie „oglądy”, przedstawione przez filozofa na zasadzie postrzegania „wewnętrznych” i sposobów jego funkcjonowania w ludzkiej świadomości. U Romana Ingardena relacje te odnosiły się do mimetycznego stylu odbiorczego przedmiotu, związanego z koncepcją wyglądom⁹⁵. Autor *Studiów z estetyki* traktował wyglądy jako immanentną część tekstu literackiego, zakorzenioną niejako w samym akcie lekturowym: „Wyglądy nie są obiektami naszych spostrzeżeń, lecz ich konkretną, naoczną treścią”⁹⁶.

*

W przestrzeni zmysłowego nacechowania poezji Norwida zmysł wzroku odgrywa szczególną rolę. Odniesienia do percepcji wzrokowej w jej przedmiotowym i podmiotowym kształcie występują bardzo często i statystycznie jest ich najwięcej.

W *Notatkach z historii*, potwierdzających prymarność zmysłu wzroku, poeta pisał:

mistrzem subtelności. Opisując kilka razy to samo zjawisko (np. wschód czy zachód słońca), przedstawiał je za każdym razem inaczej. Operował niespotykanie dużą liczbą określeń plastycznych, które odzwierciedlały subtelne, niezauważalne na pierwszy rzut oka różnice na płaszczyźnie barwy i kształtu. „Zmysłowe oko” Mickiewicza, o którym wspomina Witkiewicz, sprawiało, że Mickiewicz był i poetą, i „estetykiem”. Szerzej na temat wpływu „zmysłowego oka” Mickiewicza na formistów w książce B. Sienkiewicz: *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992.

⁹⁴ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 15.

⁹⁵ Koncepcją wyglądom w dziele literackim zajmowali się komentatorzy R. Ingardena: S. Lam, H. Markiewicz i J. Pelc. Ich różnorodne teorie na powyższy temat można odnaleźć w następujących pracach: S. Lam, *Filozofia przypadku. Literatura w świecie empirii*, Kraków 1968.; J. Pelc, *O użyciu wyrażeń*, Wrocław 1971.; H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

⁹⁶ R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, t. 1, Łódź 1947, s. 22.

Wzrok: wewnętrzne oko wprost zewnętrznemu – przemoc pierwszego – mocowanie się aż nastąpi harmonia (VII, 369).

W przypadku literackich obrazów Norwida, będących widzialnym zapisem wrażliwości sensorycznej ich autora, mamy do czynienia z kreacją świata inspirowanego zarówno rzeczywistością zastaną jak i symbolistyczną⁹⁷. Jest to swoisty fenomen na tle obrazowości, którą zawdzięczamy romantykom.

Powrót *mimesis* u Norwida ma, według mnie, fundamentalne znaczenie dla jego dzieła. Wygląd naprawdę stanowi bowiem rodzaj wyzwania dla wyobraźni poetyckiej autora *Vade-mecum*. Nie ulega wątpliwości, że Norwid to raczej twórca kultury niż natury, ale badania nad ramą kompozycyjną i źródłami jego realizacji artystycznych wskazują na współegzystencję tych obu sfer⁹⁸. Nie mamy więc do czynienia z typowymi „wyglądami”, zamkniętymi w Ingardenowskiej teorii, ale raczej z „oglądami” obrazów, wytwarzanych pod wpływem doświadczeń z pogranicza sztuki i rzeczywistości autopsyjnej. Potwierdzeniem takiego sposobu „oglądania” świata i obrazowania poetyckiego może być fragment wyjęty z poematu *Wesele*:

Kto widział go, ten widział mirt i dwa jaśminy,
Obejmujące czoło posągu Canovy,
A kto ten posąg widział, przypomni na pewno
Z życia Canovy oną śmieszna rzecz i rzewną (III, 9).

Czy to tylko namalowany słowem opis weselnego wianka, zrodzony pod wpływem obcowania ze sztuką? Z pewnością nie. Obraz posągu wzmacnia walory „naoczności” zdarzenia, potęgując jego konkretyzację i otwiera przed odbiorcą perspektywę wielopłaszczyznowości interpretacyjnej. Wspomnienie posągu, jego kształtu, wielkości, kompozycji, nasuwa na myśl inne skojarzenie, uruchamiające powstawanie kolejnego obrazu:

Jak brał łachmany na się i sakwy podróżne,
Stojąc, gdzie Hebe jego dawała jałmużnę (III, 9).

⁹⁷ Zob. W. Rzońca, *Artyści milczenia. Powinności poety-symbolisty: Rimbaud-Norwid*, [w:] *Norwid-artysta. W 125 rocznicę śmierci poety*, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań 2008, s. 83.

⁹⁸ Zob. M. Kuziak, *O różnych „jak” w „Vade-mecum” Norwida*, [w:] *Czytając Norwida 2*, dz. cyt., s. 133-134.

Przykład sposobu przedstawienia i funkcjonowania zmysłu wzroku w poemacie *Wesele* niech będzie wprowadzeniem w tematykę „naoczności”, obecną tak obficie w twórczości lirycznej Norwida. Ze względu na szerokie spectrum materiału źródłowego, którym są *Pisma wszystkie* Cypriana Norwida i obecność wątków zmysłowych w wielu gatunkach literackich uprawianych przez poetę, postanowiłam ograniczyć pole egzemplifikacyjne do utworów lirycznych Norwida (wierszy i częściowo poematów).

W *Delcie* Zbigniew Herbert pisał: „W stanie wyobcowania wzrok reaguje szybko na przedmioty i zdarzenia najbardziej banalne, które dla oka praktycznego jakby nie istniały. Dziwię się kolorowi skrzynek pocztowych, tramwajów, różnym kształtom miedzianych klamek, kołatkom u drzwi (...)”⁹⁹. Poetycki zapis wrażeń wzrokowych w przypadku pism lirycznych Norwida nie będzie tak szczegółowy i „barwny” jak u Herberta. U twórcy *Pana Cogito* wzrok należy odbierać przede wszystkim jako nośnik informacji o świecie w jego mimetycznym ujęciu, u Norwida – rolę oka i postrzegania wzrokowego zapisać można jako „warsztatową” z jednej strony, a symboliczną z drugiej¹⁰⁰.

Jadwiga Mizińska odczytuje Herbertowskie dążenie do zostawiania „namacalnych śladów”, porównując je do postawy niewiernego Tomasza, który żądał od Jezusa „naocznych” dowodów swojego zmartwychwstania¹⁰¹. Porównanie to nasuwa jednoznaczne skojarzenie z potrzebą zmysłowego, „ziemskiego” oglądu rzeczywistości, kojarzonego z niewiarą, z górowaniem sfery profanicznej nad sakralną. Z drugiej jednak strony owa „naoczność” może być przepustką do uwierzenia i szerzenia wiedzy na temat przedmiotu wiary (tak jak to miało miejsce w przypadku Tomasza).

W Norwidowskim sposobie opisywania wrażeń wzrokowych, *sacrum* nie dominuje nad *profanum*, ale obie sfery łączą się na zasadzie symbolicznego przymierza. Szczególnie istotne jest dla mnie nazwanie i opisanie wrażeń percepcyjnych, przedstawionych w wybranych utworach lirycznych Norwida, będących świadectwem ogromnej wrażliwości zmysłowej poety. Ten bezpośredni „ogląd” literacki dotyczyć będzie poszczególnych fragmentów twórczości lirycznej Norwida, w których twórca snuje refleksje na temat naoczności przedstawień.

⁹⁹ Z. Herbert, *Delta*, [w:] tegoż, *Martwa natura z wędzidłem. Szkice*, Wrocław 1993, s. 9-10.

¹⁰⁰ W tym kontekście interesujące wydaje się ujęcie kwestii Norwidowej metaforyczności, w tym spraw postrzegania, charakterystyczne dla Tadeusza Peipera i Juliana Przybosa. Por. M. Rygielska, *Przybós czyta Norwida*, Katowice 2012, s. 8-10.

¹⁰¹ Zob. J. Mizińska, *Herbert-Odyseusz*, Lublin 2001, s. 32.

II.1 Rodzaje widzenia

Postawienie pytania o rolę, jaką odgrywa zmysł wzroku, narząd wzroku – oko i szeroko pojęty proces widzenia oraz jego efekty w tekstach lirycznych Norwida, wydaje się w pełni uzasadnione. Norwid jako malarz (z zawodu) i poeta (z zamiłowania), posługiwał się narzędziami wizualnymi nawet wtedy, gdy chodziło o zjawiska z zakresu ludzkiej codzienności, a także te z reguły niewidzialne, jak literackie i plastyczne wizje Boga, pojęcia abstrakcyjne, itd. Rację miał Kazimierz Wyka, który ponad pół wieku temu w samym sposobie prezentowania bohaterów przez Norwida dopatrywał się w jego twórczości silnego naznaczenia wizualnością i zmysłowością opisu, wyrażaną poprzez ujęcia malarskie i rzeźbiarskie¹⁰². Wszelka twórczość artystyczna była dla autora *Vade-mecum* płaszczyzną połączenia Ideału z materią, utożsamianą z cielesnym odbieraniem świata. Nie oznaczało to jednak realistycznego lub werystycznego odtwarzania świata zewnętrznego¹⁰³. Chodziło raczej o próbę połączenia „zmysłowego”, „cielesnego” postrzegania ze światem ponadsensorycznym, pozornie niedostępnym dla zmysłów.

Różnorodność odniesień sensorycznych u Norwida zastanawia. Żaden ze sposobów patrzenia nie jest „jedynym słusznym”, ponieważ wszystkie są wobec siebie komplementarne. Poeta ukazuje różne sposoby widzenia, prezentując wielowymiarowość obrazów zamkniętych w słowach. Motyw ten pojawia się najczęściej (co stanowi pewnego rodzaju ewenement) poza kontekstem malarstwa i sztuk plastycznych. Dla Norwida-artysty, unikanie bądź po prostu nieużywanie tego rodzaju odniesień, może być celowym zabiegiem literackim. Nie oznacza to, że takie odwołania w ogóle nie występują. Ważniejsze jednak są przypadki, kiedy zmysł wzroku nie jest prezentowany na tle jedynie sztuk plastycznych, ale szeroko pojętej korespondencji różnych sztuk. Taka konfrontacja pozwala na ustalenie zbieżności między rolą oka i widzenia a funkcją, jaką te kategorie pełnią w wykreowanych przez niego wątkach literackich.

Motywu oka czy widzenia używa przede wszystkim w kreacji prezentowanych przez siebie postaci. Tego rodzaju zabieg literacki jest jednak oczywisty ze względu na antropologiczny aspekt zmysłu wzroku. Różne opisy spojrzeń bohaterów służą przede wszystkim określeniu stanów emocjonalnych i ukazują związek między widzeniem

¹⁰² Zob. K. Wyka, *Cyprian Norwid...*, dz. cyt., s. 17.

¹⁰³ Zob. D. Pniewski, *Między obrazem i słowem...*, dz. cyt., s. 332.

a egzystencjalnym pojmowaniem świata. Oczy (pojmowane w tym przypadku jako „zwierciadła duszy”) obrazują przeżycia psychiczne bohaterów, wpływają na odbiór świata kreowanego przez autora i są źródłem informacji na temat „widzialnego” aspektu istnienia.

Odniesień do percepcji wzrokowej należy także szukać w sposobie przedstawiania sytuacji lirycznej, w której ważną rolę odgrywa tło rozgrywających się wydarzeń. Opis czyjejs obserwacji, odwołania do oka jako przekaźnika informacji o świecie czy też wstawki odautorskie, nazywające wprost procesy percepcyjne, pozwalają na pewnego rodzaju wtajemniczenie, dotknięcie problemu egzystencjalnego i połączenie go z wątkami czysto estetycznymi.

Poza kreacją bohaterów, prezentacją strzępów zdarzeń i wnikliwym przedstawianiem tła lirycznego, zmysł wzroku u Norwida pojawia się także w funkcji czysto estetycznej. Częściej jednak występuje w kontekście egzystencjalnym, etycznym czy też metafizycznym.

II.1.1 Widzenie bezpośrednie

Widzenie bezpośrednie to najczęściej spotykany rodzaj „oglądu” w twórczości lirycznej Norwida. Poeta nazywa proces „patrzenia” na bohaterów, tło sytuacyjne, przyrodę i cały świat przedstawiony. Bardzo często pisze o samym „patrzeniu”, aby za chwilę opisywać „zobaczone” osoby, przedmioty, widoki i zdarzenia, których jest obserwatorem lub uczestnikiem.

W *Echach* zmysł wzroku opisywany jest nader często i ma zazwyczaj charakter informacyjny. Osoby, które oglądają, patrzą, obserwują, najczęściej komentują swoje wrażenia wizualne:

Jeżeli widzieć możesz...

– Widzę półkę –

I książki – tylko – trudno poznać którą...

U szyb – czarniutką widzę też jaskółkę,

Co przylatuje tu z czeremchą w dziobie... (III, 539).

Obserwator opisuje oglądany wycinek rzeczywistości, starając się dotrzeć do wszystkich szczegółów. Jest rzetelnym informatorem, który opowiada nie tylko o faktach, ale i wątpliwościach, związanych z własną niewiedzą. W swoich sądach stara się być obiektywny i nienarzucający się.

W wierszach Norwida bardzo często mamy do czynienia z pasją bezpośredniego „oglądu”, zmysłowym opisem jakiegoś zdarzenia, osoby czy przedmiotu. Podmiot obserwujący „łapie na gorącym uczynku” jakiegoś bohatera, opisując z dużą dawką precyzji sytuację, w której postać się znalazła. Dotyczy to przede wszystkim zewnętrznych warunków sytuacji lirycznej, która oddziałuje na zmysły czytelnika.

Opisów owej „naoczności” sytuacyjnej w pismach lirycznych Norwida jest najwięcej. W *Quidamie* wszystkie zdarzenia dzieją się „na oczach” czytelników, a bohaterowie często opisują to, co widzą w sposób niezwykle wiarygodny:

A ja oto właśnie
U siebie – biednym będąc – lampy cztery
Gdy zapaliłem, patrzę – jedna gaśnie! (III, 114).

Obrazy, które powstają podczas czytania tego rodzaju fragmentów sprawiają wrażenie percepcyjnej autentyczności, można rzec, że dzieją się „na oczach” czytelnika. Podmiot mówiący wypowiada się najczęściej w pierwszej osobie („Ale ja oto właśnie”), opisując swoje poczynania („...lampy cztery/ Gdy zapaliłem, patrzę – jedna gaśnie!”). Odwołanie do zmysłu wzroku występuje tu w czasie teraźniejszym, co wzmacnia jeszcze realizm poetyckiego przedstawienia. Sugeruje to związek Norwidowej zmysłowości z realizmem jako dominującą w drugiej połowie XIX wieku techniką opisu rzeczywistości.

II.1.2 Spoglądanie ku niebu

Bohaterowie utworów lirycznych Norwida często kierują swój wzrok ku niebu. Zdaniem Beaty Cieszyńskiej topos „spoglądania ku niebu” nasuwa odniesienia do podstawowych wyznaczników człowieczeństwa. Ważny kontekstowo jest w tym przypadku Owidiański topos „człowieka spoglądającego w niebo”, rozpatrywany w dwóch

perspektywach: metafizycznej i horyzontalnej¹⁰⁴. Topos ten konotuje także skojarzenia z osadzonym w dyrektywie *fuga mundi* maksymalizmem moralnym¹⁰⁵. Człowiek kieruje swój wzrok ku górze, aby wypatrywać Boskiego wsparcia w trudnych momentach życiowych.

Kierowanie wzroku ku niebu nasuwa także skojarzenia ze sferą *sacrum*, do której człowiek ma dostęp między innymi dzięki kierowaniu swego wzroku ku niebiosom. Taki pogląd ma swoje źródło już w myśli Platona, upatrującej zdolność spoglądania ku niebu w wyprostowanej postawie człowieka. Dzięki niej istota ludzka już samym wzrokiem może przybliżyć się do Boga, spoglądającego nań z góry¹⁰⁶.

Pisząc na temat motywu „spoglądania ku górze”, czy też „kierowania wzroku ku niebu” u Norwida, należy pamiętać o koncepcji autora *Promethidiona* dotyczącej przyczyn pojawienia się tego wątku w sztuce i literaturze. Problem ten poruszał Dariusz Pniewski w studium poświęconym zależnościom między słowem a obrazem¹⁰⁷. Swoją teorię na temat obecności wyżej wymienionych wątków umieścił Norwid w uwagach wstępnych, dołączonych do poematu *Assunta*. Stwierdził jednoznacznie, że bohaterowie patrzący w niebo pojawili się wraz z nastaniem chrześcijaństwa:

Pojęcie zasadne spojrzenia ku niebu początek swój bierze od dnia tego i tradycji o dniu tym, kiedy w okolicach Betanii mężowie galilejscy stali, patrząc za odchodzącym w Niebo, aż go obłok odjął od oczu ich (III, 296).

Moment wstąpienia Zmartwychwstałego do nieba objęty jest w chrześcijaństwie szczególną symboliką. W interesującym mnie kontekście warto zwrócić uwagę na fakt, że zdarzenie to ma miejsce na oczach uczniów, którzy, widząc cud, przeczuwają jednocześnie świadomość zmysłowego w nim uczestnictwa. Uniesienie oczu ku niebu¹⁰⁸ można odczytywać jako nadzieję popartą rzetelnymi dowodami. Norwid tłumaczy to w następujący sposób:

Dopiero zatem, skoro byli rzeczywiście tacy, którzy idącego do Nieba widzieli, zakomunikować się to żywym arkanem tradycji mogło być dosyć stanowczo, aby i przez sztukę wypowiedzianym stawało się (III, 296).

¹⁰⁴ Zob. Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1995, s. 7-8.

¹⁰⁵ Zob. B. Cieszyńska, dz. cyt., s. 79.

¹⁰⁶ Zob. Arystoteles, *O duszy*, przeł. i oprac. P. Siwek, Warszawa 1988, s. 91-95.

¹⁰⁷ Zob. D. Pniewski, *Między obrazem i słowem...*, dz. cyt., s. 201-214.

¹⁰⁸ Interesujący nas temat wzbogacają: K. Trybuś, *Assunta jako poemat metafizyczny*, „Studia Norwidiana” 1993, z. 11; R. Doktor, *Assunta jako poemat miłosny*, „Studia Norwidiana” 1993, z. 11.

Assunta nasycona została wątkami związanymi z percepcją wzrokową. Posługując się metaforycznym wyrażeniem można stwierdzić, że poemat patrzy na czytelnika, przeglądając się w jego oczach. Wzrok stał się jednym z najważniejszych nośników treści lirycznej poematu.

Podnoszenie wzroku przez bohaterów pism lirycznych Norwida następuje zwykle w momentach decydujących, przy zwrotach akcji, w chwilach podniosłych, kiedy postaci zaczynają patrzeć z innej perspektywy lub wygłaszać śmiałe sądy. W *Quidamie* na przykład Zofia podnosi wzrok, aby za chwilę snuć głośne rozważania na temat szczęścia. Uniesienie wzroku ku górze wyzwala w niej siłę do podjęcia tak trudnego wątku:

Wszelako Zofia gdy podniosła oczy,
Spadła jeszcze z nich czytania krępa,
(...)

Więc rzekła niemiej mało trafnym słowem:
„Cóż jest szczęśliwość?” (III, 110).

Zofia po wzniesieniu oczu ku niebu zyskuje moc, która pozwala jej przemawiać „mało trafnym”, ale odważnym „słowem”. Fragment ten należałoby odczytywać, biorąc pod uwagę kontekst wcześniejszych wersów: opuszczony wzrok (podczas czytania książki) zmienił się pod wpływem lektury we wzrok skierowany ku górze. Bez przemyśleń, płynących z zaczytania, nie mogłaby być podjęta próba kontemplacji i wygłoszenia przez Zofię pytania: „Cóż jest szczęśliwość?”. Dopiero moment uniesienia oczu ku górze powoduje obudzenie retorycznej śmiałości kobiety. Moment ten można także odczytywać w kontekście stworzenia symbolicznego pomostu między sferą profaniczną a sakralną¹⁰⁹. Niewiasta, kierując oczy ku niebu, tworzy swoim wzrokiem rodzaj symbolicznej liny łączącej doczesność z wiecznością, ziemię z niebem, *sacrum* z *profanum*.

¹⁰⁹ Zob. A. van Nieukerken, *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*, Warszawa 2007, s. 5-6.

II.1.3 Widzenie jako przypominanie

Ważnym rodzajem „widzenia” jest u Norwida generowanie obrazów wspomnieniowych, odwołujących się do percepcji już zaistniałej. Taki ogląd nie potrzebuje już oka fizjologicznego, ale siły pamięci połączonej z siłą woli.

W *Fortepianie Szopena* zmysł słuchu odgrywa rolę fundamentalną. Nie brak jednakże odniesień wzrokowych, które nazywają dostrzegane przez podmiot barwy i odnoszą się w sposób bezpośredni do wspomnianych przez poetę zdarzeń sprzed lat:

I znów widzę, acz dymem oślepian,
Jak, przez ganków kolumny,

Sprzęt podobny do trumny,
Wydźwigają - runął - runął - - Twój fortepian! (II, 146).

Poeta przywołuje wspomnienie wyrzucenia fortepianu Chopina, odwołując się przede wszystkim do zmysłu wzroku. „Widzę” oznacza tutaj przypomnienie, odnowienie obrazów, które zastygły w pamięci. Kilka wersów wcześniej zwraca się w sposób bezpośredni do Chopina, mówiąc:

Oto, patrz, Fryderyku, to – Warszawa
(...)
Patrz, organy u Fary, patrz, twe gniazdo
(...)
Patrz – z zaułków w zaułki
Kaukaskie się konie rwą (II, 146).

„Patrzeć bezpośrednio” to najczęstszy rodzaj „oglądu”, opisywany przez Norwida. Patrzą postacie, myśli, pragnienia, patrzą upersonifikowane przedmioty i zjawiska abstrakcyjne. Ogląd bezpośredni może być jednak pozorny, podszyty naocznością. Z taką sytuacją mamy do czynienia na przykład w części poematu *Salem*, skierowanej do księcia Adama Czartoryskiego. Poeta zwraca tu uwagę na „żurawie loty”, na które patrzy w jednej chwili cały naród, oczekujący nadejścia upragnionej wolności:

Każdy już naród stanął na okopie,
I kruchym szczudłem podparł się kaleki,
I patrzy sobie na żurawie loty,
Nadziei cichej pełen i tęsknoty...(III, 513).

Opisane tutaj wrażenie percepcyjne narodu odnosi się do abstrakcyjnego pragnienia, zakorzenionego w pamięci historycznej, wspomnienia minionych obrazów, które cieszyły cały kraj. Naród w opisywanym przez poetę momencie nie „widzi” żurawi, które lecą ku wolności, ale siłą wspomnień generuje obraz pełen „nadziei” i „tęsknoty”. Zmysł wzroku został w tym przypadku wykorzystany do spełnienia funkcji memoratywnej, przypominającej narodowi sytuację sprzed okresu zniewolenia.

Zmysł wzroku, obecny w pismach lirycznych Norwida, przedstawiany jest także w ujęciu odległym od podstawowych założeń percepcyjnych, zakładających generowanie obrazów i opis wrażeń zmysłowych. W wierszu *Klaskaniem mając obrzękłe prawice* Norwid opisuje „beznamiętny” wzrok, który nieraz błędził po kobiecych sylwetkach:

Że wdzięków tyle widziałem – nieczuły!-
Żrenicą na nie patrząc bez-namiętną (II, 16).

Co może oznaczać owa „bez-namiętność”, która stała się udziałem obserwacji poety? Z jednej strony może chodzić o bezrefleksyjny ogląd kobiecego piękna, które pozostawia autora niewzruszonym. Z drugiej zaś określenie to może stanowić przeciwagę do opisanej wcześniej „pożądliwości” oczu, która w tym przypadku ustąpiła miejsca całkowitej obojętności na niewieście wdzięki. Widzenie „bez-namiętne” można więc odczytywać jako wyraz wewnętrznej pustki, „nieczułości”, wypalenia.

II.1.4 „Oko duszy” a oko fizykalne

Wzrok, jak powiedziano, jest nie tylko „narzędziem” poznania cielesnego, ale predestynuje do poznania dualizmu świata. Można go nazwać „zmysłem wewnętrznym”, dzięki któremu możliwe jest widzenie tego, co niedostępne sensorycznemu poznaniu.

Niemożliwości percepcyjne zmysłu wzroku rekompensuje działanie „oka duszy”, odpowiedzialnego za kontemplacyjne predyspozycje człowieka.

W poemacie *Wita-Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem* zmysł wzroku został przedstawiony w sposób szczególny. Na plan pierwszy wysuwają się konotacje estetyczne, które dominują nad innymi funkcjami percepcji. Już na początku utworu wzrok został przyporządkowany atrybutom Boga, który z góry obserwuje świat i istoty go zamieszkujące:

...Bóg widzi wszystko –
„Jakże to być może,
By tyle brzydot zniosło oko Boże?...” (III, 524).

Bóg posiadający „wszystko widzące oko”, przygląda się swemu dziełu, przenikając każdą jego cząstkę. Człowiek, stworzony na obraz i podobieństwo Stwórcy, w cytowanym fragmencie został nazwany „brzydotą”, która powinna działać odrażająco na Boga. Chodzi o „brzydotę” wewnętrzną człowieka, jego wady, przywary i wynikające z nich grzechy. „Oko Boże” nie zamyka się na dokonane przez siebie dzieło stworzenia. Obejmuje swym zasięgiem cały świat, w szczególności skupiając uwagę na jego mieszkańcach.

Kolejne wersy części poświęconej pięknu mówią wprost o idealnym aspekcie zmysłu wzroku, który utożsamiany jest z przymiotem Boskim. Pycha, eliminująca prawdziwy, niezaburzony ogląd świata, prowadzi do cielesnej i duchowej ślepoty:

– Jest wszakże pycha, co złoci się słońcem
Dufając, że jej słońce nie przenika;
Ta – kontemplacji i wzroku jest końcem,
Ta – zatrzymaniem Boskiego promyka,
By zgasła jasność i noc czuł u powiek
Najniewdzięczniejszy twór na świecie: człowiek (III, 524).

Pychę nazywa poeta „końcem kontemplacji wzroku”, czyli ciemnością. Nie chodzi tu bynajmniej o tajemniczość albo wartości naddane, niedostępne zmysłowemu poznaniu. Mowa raczej o „zaciemnienie”, które utożsamiać możemy z głupotą, naiwnością i niewdzięcznością ludzką.

II.1.5 Wyobrażenie

Wyobrazeniowość w znanych odniesieniach literackich łączyła się najczęściej z imaginatywnym i medytacyjnym zastosowaniem zmysłu wzroku. Pico Della Mirandola pisał między innymi o kreacyjnych właściwościach wyobraźni, która „widzi” obrazy wygenerowane mocą umysłu (nie zmysłu!). Podstawowym założeniem widzenia u Mirandolli było przejście człowieka przez „bramę zmysłów” i uwolnienie wyobraźni¹¹⁰.

W poematach Norwida odnaleźć można wiele odniesień do tego typu realizacji zmysłu wzroku. W *Pięciu zarysach* takich odwołań jest co najmniej kilka. „Widzenie” pojawia się już w części pierwszej, zatytułowanej *Rzeczywistość*, kiedy wspomniana jest lektura *Śmierci Juliusza Cezara*. Widzenie przychodzi tutaj do chłopca, który gra Brutusowi na harfie:

Żeby grał Brutusowi w teje właśnie scenie,
Potem ażeby zasnął i przyszło widzenie (III, 479).

Widzenie pojawia się jeszcze w momencie opisywania „zamyślenia smętnego” nad *Sykstyną* Rafaela:

A inna – zamyślenie smętne, pod dreźnieńską
Sykstyną Rafaela, pogodnych aniołków,
Co więcej jeszcze oną wolną, nazareńską
Prostotą – i bynajmniej nie są przerażeni
Widzeniem – ani oczu nie kryją jak Żydowie,
Kiedy grzmotami mówił Bóg w snopach promieni (III, 493).

Scenę można rozpatrywać na dwóch podstawowych płaszczyznach. Po pierwsze: „widzenie” jako wynik procesu oglądania i „widzenie” jako rodzaj przeżycia mistycznego. W części poematu *Salem* (skierowanej do hrabiego Władysława Zamoyskiego) opis „widzenia” zajmuje niemal całość tekstu. Wyłania się ono z ciemności, w której palec Chrystusa kreśli obrazy wolności dla uciemionych narodów:

Wszakże ta ciemność właśnie i zmącenie
Tłem są, na którym palec Chrystusowy

¹¹⁰ Zob. G. Pico Della Mirandola, *O wyobraźni*, przeł. A. Fulińska, Kraków 1995, s. 36.

Z obłoku wstawa i kreśli widzenie... (III, 514).

„Widzenie” w tym przypadku można postawić na jednej szali z „marzeniem”, generowanym siłą umysłu przedstawiciela zniewolonego narodu.

Szczególną rolę w poetyckim opisywaniu zmysłu wzroku odgrywa u Norwida widzenie we śnie. Ten rodzaj „wewnętrznego oglądu” spotkać można między innymi w *Burzy* wchodzącej w skład *Pięciu zarysów*. Do „nocnego widzenia” porównany jest moment nadejścia Maurycego – „nieprzyjaciela”:

Wstał Wiesław i, przebiegłszy osiarczoną salę,

Drzwi otwiera – lecz komuż? –

– jak widzenie nocne,

Gdy w spieczonej gorączką rozbłyśnie źrenicy:

Poznał nieprzyjaciela! (III, 497).

Odwiedziny znajomego, który niejednokrotnie oczerniał Wiesława, są tak silnym przeżyciem dla bohatera poematu, że z chwilą nadejścia Maurycego rzeczywistość przybiera w umyśle odwiedzanego postać mary sennej. „Widzenie nocne” służy tutaj przede wszystkim zaakcentowaniu wrażenia, jakie na Wiesławie wywarła ta sytuacja.

Niezwykle sugestywnym przykładem „widzenia” z pogranicza jawy i snu jest fragment zaczerpnięty z poematu *Salem. Do J. O. Księcia Adama Czartoryskiego*. Poeta snuje w nim rozważania na temat życia, literatury, muzyki i umysłowości:

Ze sztuk muzyka jedna kwitnąć może,

Z literatury – nowatorstwo dzienne,

Z życia – zmiękczałość w udanej pokorze,

Z myśli – widzenia-myśli, lecz pół-senne... (III, 510-511).

Przyszłością umysłowości ludzkiej są zatem myśli i generowane przez nie „widzenia pół-senne”. To specyficzny rodzaj „pojęcioobrazu”, który będzie miał szczególne zastosowanie w kontekście „widzenia pół-sennego”.

II.2 Językowe postaci opisywania zmysłu wzroku

Poza rozróżnieniem opisów zmysłu wzroku, odwołujących się do różnych sposobów „postrzegania” rzeczywistości zastanej i jej subiektywnej prezentacji, w twórczości Norwida wyróżnić można także inną typologię, związaną z interesującą nas tematyką. Chodzi mianowicie o nazywanie różnych sposobów samego widzenia oraz opisywanie osób, rzeczy i zjawisk „widzialnych”.

W pierwszym przypadku chodziłoby o rozmaite sposoby przedstawiania „czynności” czy też „procesów” patrzenia, obserwowania, zauważania, oglądania, itd. Poprzez wyjmowanie z rzeczywistości zastanej poszczególnych jej elementów oraz zatrzymywanie się na dłuższą chwilę w celu ich zmysłowej kontemplacji, podmiot w dziełach lirycznych Norwida skupia wzrok czytelnika na szczegółach jakiegoś wybranego jej skrawka. W *Ziemi* na przykład podmiot mówiący skupia się na elementach bransoletki:

Na bransoletki patrzyłem robotę,
 <<Kobieto>> mówiąc – oto waż cię gorejący
 Rubinem w koło wziął – rzuć tę brzydotę!... (III, 31).

W poemacie mowa jest także o „zagłądaniu” między liście, „patrzeniu” w „nieba ciemnie” oraz „patrzeniu” okiem „Fidiasowym”. Ostatnie porównanie wskazuje na doskonale wyczulony zmysł wzroku, który odpowiedzialny jest za zdolności widzenia charakterystyczne dla rzeźbiarza. Pani prowadząca konwersację z podmiotem traktuje równolegle oczy rzeźbiarskie (idealne pod względem fizycznym) i oczy poety (idealne pod względem metafizycznym). Dlatego kieruje do poety pytanie:

Więc zgadłszy to, że okiem patrzę Fidiasowym:
 „Czemu nie rzeźbisz?” – rzekła – i weszła do Sali (III, 34).

Zmysł wzroku w *Ziemi* jest wszechobecny, a jego poetyckie realizacje osiągnięte zostały głównie przez nazywanie samego „procesu” patrzenia. Wszechstronnemu „oglądowi” poddana jest kobieta – obiekt westchnień poety:

Na progu jak Wenera w Milos znaleziona,
I również bez rąk – w ciemny szal się tak owiała,
Iż z dala patrząc do wpół widziałbyś ramiona... (III, 33-34).

Nazywanie zmysłu wzroku pojawia się też dwukrotnie w krótkim (bo zachowanym zaledwie w sześciostronicowym fragmencie), utworze *Wędrowny sztukmistrz*. Poemat ten nasycony został wątkami, związanymi ze zmysłowością. Wśród licznych przykładów, obrazujących odwołania do poszczególnych zmysłów, szczególną rolę odgrywają odniesienia do wzroku. Wędrujący sztukmistrz podczas jednego z etapów swojej podróży obserwuje żebraka, przyglądając się szczególnie jego oczom:

Więc żebrak, słysząc to, złagodniał w duchu
I rozweselił się ku twarzom ludzi,
I widać było w spojrzeniu a ruchu,
Że znosi, nie zaś gwałtem litość budzi (III, 75).

W innym miejscu sztukmistrz ogląda miasto „przedzielone ulicą szeroką” i dziwi się jego pięknu:

Gdzie obrócone na się miasta oko
Czuwa i czyni z mnogości kryształów
Zwierciadło dziennych swoich ideałów (III, 76).

W *Quidamie* estetyczno-poznawcze odwołania do samego procesu „patrzenia” zdarzają się częściej niż w innych utworach wierszowanych. Bohaterka poematu odczytuje rzeczywistość poprzez zapiski zdarzeń, utrwalone dzięki swoim obserwacjom:

Lub jak niedawno na pergaminowe
Patrzyła zwitki -----
----- osłupienia, niby
Do wyczerpnienia wewnętrznego podobne:
Oczy jej wtedy szklify się jak szyby! (III, 94).

W pierwszej części poematu nie brak rozmaitych nawiązań do zmysłu wzroku jako źródła poznania świata. W samej części szóstej utworu proces patrzenia nazywany jest nader często: „Jakby kto patrzył” (w. 44); „Czy człowiek widząc tak szeroko” (w. 82); „i patrząc, gdzie się widnokrąg zasklepia” (w. 91); „Twarz w twarz spojrzawszy (w. 138);

„Wejrzenie widzów raniąc” (w. 170); „Patrzył, a potem zatrzymał się w dali” (w. 198); „Zofia przypatrzyła jeszcze” (w. 224). Fragment ten, poprzez liczne odwołania do percepcji wzrokowej, staje się bardzo konkretny, realny, łatwo wyobrażalny przez potencjalnego odbiorcę.

„Patrzeć” można odnieść do jeszcze jednego kontekstu, związanego z bezpośrednimi zwrotami do czytelnika lub bohatera utworu. Wypowiedzi typu: „patrz”, „spójrz”, „zobacz” traktować należy w kategoriach woluntatywnych, skłaniających czytelnika do zamyślenia lub zwrócenia uwagi na jakiś problem. Z taką sytuacją spotykamy się na przykład w części *Wita-Stosa...*, poświęconej manieryzmowi:

Ku rusztowaniu skoczył akrobata.

Patrz, jak mu w stawach kość się z kością strzeże (III, 532).

Obok przedstawionego już „patrzenia” i „ogłądania” w poematach Norwida odnaleźć można inne sformułowania, odnoszące się do zmysłu wzroku. Przykładem może być „przyglądanie się”, które towarzyszy zarówno wątkom poświęconym zaciekawieniu bohaterów, jak i wstawkom odautorskim. Z drugą sytuacją spotykamy się we fragmencie *Pięciu zarysów*, w którym Wiesław tonem mentora prawi na temat doświadczenia:

„Och! Doświadczenie – Wiesław mówił – doświadczenie,
Czymże ty dla nas jesteś? – przyjrzyjmy się, proszę” (III, 481).

W drugim przypadku chodzi o opisywanie wrażeń wzrokowych. Poeta przedstawia wybrany przedmiot swojej obserwacji z różnych perspektyw: od bardzo rozległej do bliskiej i niezwykle precyzyjnej; z różnych odległości: od umiejscowionego daleko ogółu po najdrobniejszy szczegół, będący w zasięgu wzroku. W tym przypadku nie jest ważne nazywanie samego procesu „widzenia”, ale opisywanie tego, co podmiot liryczny widzi. Ograniczę się do następujących składników procesu widzenia: barwa, linia, kształt oraz światło (jasność).

II.3 Oko

Badając problematykę skupioną wokół zmysłowości pism lirycznych Norwida nie sposób pominąć opisu „narządów”, dzięki którym praca zmysłów jest realizowana. W przypadku wzroku chodzi oczywiście o **oczy**, które Norwid często nazywa i opisuje. Oczy „widzą”, „patrzają”, „obserwują”, „ogładają”, „pozierają”, „błyskają bielmem”, „przenikają”, itd. To dzięki nim możliwa jest percepcja wzrokowa i kontakt ze światem.

Warto zauważyć, że motyw oka występuje u Norwida najczęściej poza kontekstem sztuk plastycznych. Oczy stają się po prostu źródłem informacji o osobach, przedmiotach, zdarzeniach, które współtworzą daną sytuację liryczną. Sam fakt „patrzenia” podmiotu lirycznego oznacza zainteresowanie światem, a prezentacja zdarzeń przy włączaniu do tekstu motywów wzrokowych, jest wiarygodna i umożliwia „wtajemniczenie” czytelnika. Obraz, malowany na jego oczach przez poetę, zdaje się wyciszać słowa i pobudzać wyobraźnię.

Liczne odwołania do zmysłu wzroku i bezpośrednio do „oczu” występują w wierszach *Vade-mecum*. Zbiór obfituje w symboliczne ujęcia, w których percepcja jest jednym z narzędzi umożliwiających pełniejsze przedstawienie jakiegoś poetyckiego tematu.

W *Stolicy* odwołania do „oczu” występują dwukrotnie:

Pojrzę nań... wytchnę oku!

(...)

W ślad mu pójdę, gestem wypocznę,

Wypocznę – okiem!... (II, 39).

Oko występuje tutaj w nietypowej roli. Poeta zwraca uwagę na „wypoczynek” i „wytchnienie”, które mogą się dokonać dzięki oku i poprzez oko. Narząd percepcji ma być przekąźnikiem procesu regeneracji organizmu, zmęczonego codziennym przyjmowaniem i przetwarzaniem bodźców. Poprzez oko ma wypocząć całe ciało.

W *Sieroctwie* z kolei motyw „oka” pojawia się przy okazji mowy o ludzkości rozpiętej między dwie „opiekunki” – cywilizacje. Poeta w dosadny sposób kwituje trudną sytuację społeczności, nacji i narodów, których filarami są „glob” i „słońce”:

Dwie, takie błogie, mając opiekunki,
Ludzkość w sieroctwie znikłaby błękokiem,
Gdyby glob nie był ramieniem piastunki,
Słońce?... jej okiem!...(II, 43).

Słońce uczynił poeta „okiem” ludzkości, najważniejszą jego częścią, która chroni przed popadnięciem w „głębokie” sieroctwo.

Skojarzenie „oczu” z niebem i słońcem, które górują nad ziemią, pojawia się w *Vade-mecum* wiele razy. Kolejnym przykładem takiego zabiegu poetyckiego mogą być już pierwsze wersy wiersza *W Weronie*. To tutaj, nad domem Kapuletich i Montekich króluje „łagodne oko błękitu”, obserwujące „gruzy nieprzyjaznych grodów” oraz „rozwalone bramy do ogrodów” (II, 22). Niebo porównane zostało do „oka” patrzącego na przedstawienie „odgrywane” przez świat.

Poeta odwołuje się często do poszczególnych elementów składowych oka. Najczęściej skupia swą uwagę na rzęsach, spod których wyłaniają się oczy oraz źrenicach, z których wyczytać można niejedno słowo.

W *Larwie* na przykład mowa jest o ludzkości, której „rozpacz” i „pieniądz” – „Łyskają bielmem jej źrenic” (II, 30). Dzięki zastosowaniu tego rodzaju metafory, poeta uzyskał efekt realności poetyckiego przedstawienia, „unaocznienie” sytuacji lirycznej. Dodatkowo obok „źrenic” pojawia się w cytowanym fragmencie „bielmo” jako przesłona dla oczu. Można pokusić się o stwierdzenie, że bielmem są w tym przypadku „rozpacz” i „pieniądz”, które próbują zasłonić źrenicom prawdziwy widok. Cywilizacyjne choroby porównane zatem zostały do choroby oczu, uniemożliwiającej normalne funkcjonowanie w społeczeństwie.

Motyw źrenic pojawia się także w *Harmonii*. Tutaj źrenice zostały potraktowane jako elementy nacechowane pejoratywnie ze względu na towarzyszące im określenie:

W gwiazd harmonię poglądać weselej
Przez wiele lat samotnych,
Niż w źrenicach błyskotnych
Wyczytać raz – co? serca rozdzieli!... (II, 21).

Wątkami, nawiązującymi bezpośrednio do zmysłu wzroku, nasycony został wiersz *Fatum*. Pojawiają się w nim nie tylko odwołania do „patrzenia” i „sposzrzegania”, ale także do narządu percepcyjnego – „oczu”, które fatum zatopiło w swej ofierze:

Jak dziki zwierz przyszło Nieszczęście do człowieka
I zatopiło weń fatalne oczy...(II, 49).

Człowiek nie został obojętny wobec gestu fatum i „odejrzał mu”, wprawiając swego oprawcę w prawdziwą konsternację. Wiersz zbudowany został na zasadzie „potyczki wzrokowej” między nieszczęściem a człowiekiem:

I spostrzegło, że on patrzy – co? skorzysta
Na swym nieprzyjacielu:
I zachwiało się całą postaci wagą
- - i nie ma go! (II, 49).

Fatum w pewnym momencie „spozstrzegło”, że człowiek na nie patrzy i poddało się pod wpływem siły wewnętrznej i opanowania przeciwnika. Istota ludzka okazała się zwycięzcą walki.

*

Pisząc na temat zmysłu wzroku w pismach lirycznych Norwida nie sposób pominąć jeszcze jednego ważnego zagadnienia. Chodzi mianowicie o „wytwór fizjologiczny” oczu, wydzielinę którą zarówno fizjologowie, jak i filozofowie łączą z silnymi stanami emocjonalnymi. Mowa oczywiście o **łzach**. U Norwida łzy pojawiają się bardzo często: zarówno w stanach żałoby, jak i skrajnej euforii. Podkreślają wyjątkowe zaangażowanie bohaterów w daną sytuację liryczną, a niejednokrotnie określają stan samego podmiotu mówiącego. W *Ideach i prawdzie* to wiatr ociera łzę „Pierw, nim błysnęła” (II, 65). W *Powieści* z kolei poeta zapowiada: „Pannę ośpiewam, gdy swe łzy ociera” (II, 57). W pierwszym i w drugim przypadku chodzi o sytuację rozrzewnienia i zadumy nad ludzkim losem. Łzy są symbolem smutku, odbieranego przez czytelnika w sposób dosłowny i jednoznaczny.

W *Quidamie* w oczach Pretora pojawiają się łzy, kiedy stwierdza, że jedna z czterech zapalonych lamp właśnie zaczyna gasnąć. Bohater żali się grupie szpiegów i świadków w następujących słowach:

Zgroza! – Gdyż cztery miały być litery,
Wyobrażone lampami czterema –
Tandem, łzy w oczach mając, szukam grosza,

By nową kupić lampę – grosza nie ma! (III, 115).

O swoich łzach mówi podmiot także w *Obojętności*. Są one tutaj dowodem współczucia dla kilkakrotnie zdradzanego:

Współczuję skargę twą ponad wyrazy:

Łez moich Tyś Pan! tyś król! (II, 48)

Łzy pojawiają się najczęściej w kontekście silnych uczuć, których doświadczają zarówno bohaterowie, jak i podmiot mówiący. Idąc tropem wskazanym przez Norwida w *Królestwie łzy* „... nie deszcz są, choć jak deszcz wilgocią” (II, 64). Najczęściej potęgują odczucia, wpływając na zwielokrotnienie ładunku emocjonalnego.

II.4 Niedowidzenie, zaciemnienie, ślepotą

„Ciemność”, pojmowana i interpretowana na różne sposoby, stanowi w norwidologii temat dość szczególny. W interesującym mnie kontekście zmysłowości „ciemność”, „zaciemnienie”, „niedowidzenie” czy wreszcie „ślepotą” występują w twórczości lirycznej Norwida nader często. Dramatyczna utrata wzroku, egzystencjalna ciemność „ciała”, czy też metaforyczna „ślepotą” duszy pojawiają się w wybranych wierszach, poematach czy dramatach na podobnych poziomach interpretacyjnych.

W kontekście biblijnym ślepotą wiązała się najczęściej z karą za grzechy lub ze znakiem Bożej działalności (Jezus uzdrawiający niewidomego od urodzenia). Choroba oczu była też utożsamiana ze szczególnym powołaniem dotkniętego nią człowieka. Przynosiła niejednokrotnie pożytek samemu pokrzywdzonemu, jak i ludziom z jego otoczenia, którzy poprzez wiarę czerpali łaski, płynące z tej choroby. Ślepotą była też łączona z próbą, jakiej Bóg poddawał swoich wybranych. Najbardziej znanym przykładem jest pozbawienie wzroku Szawła z Tarsu – prześladowcy chrześcijan i jego fizyczna oraz duchowa przemiana w Pawła – „Apostoła narodów”. Utrata wzroku fizycznego zainicjowała przemianę wewnętrzną Szawła, otworzyła jego serce na „widzenie duchowe”, które zyskał po utracie „cielesnych oczu” (podobnie jak starotestamentowy Samson)¹¹¹.

¹¹¹ Zob. *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 265.

Ciekawe wnioski badawcze płyną z obserwacji „ciemnych” stron języka Norwida. „Chropowatości”, „zaciemnienia” wytwarzanych obrazów poetyckich, zaskakujące zestawienia wyrazowe, neologizmy pojawiające się licznie w pismach poety wynikały głównie z „wysiłku objęcia rzeczy raz jeszcze”¹¹², z próby nazwania najtrudniejszych do zdefiniowania pojęć i nadania im adekwatnych (choć niekonkretnych) kształtów wyrazowych. Słowa według Norwida miały nieustannie poszerzać horyzont swojej zawartości, wchodząc w coraz to nowe relacje leksykalno-składniowe. Służyło to między innymi uwypukleniu pewnych cech językowych i zatarciu innych. Widzenie poetyckie osadzone w takim właśnie kontekście miało stanowić rodzaj celowego „przeoczenia”, „zaciemnienia” obrazowego, poszerzającego horyzont interpretacyjny u wytrawnego odbiorcy. Przecież najlepszy widok można uzyskać tylko „przy świetle niepewnym”:

Scena ta, zwłaszcza przy świetle niepewnym,
Zatrzymywała wzrok na chwilę długą,
Uczuciem widza nie przejmując rzewnym.

(...)

A rzadki wierzył – i trza było może
Wierzyć, by kopać wizerunki boże! – (III, 144).

Działanie poety-konstruktoru obrazu poetyckiego ujawnia w kilku wersach *Quidama* Norwida-artystę, który celowo zasłania wytworzone przez siebie obrazy, niejako instalując w tkance swojego przekazu tajemnicę. Przy jego „niepewnym świetle” można dostrzec struktury rozczłonkowane, fragmentaryczne i chropowate, dla których nie ma jednoznacznych odpowiedników w warstwie semantycznej. Ten rozłam odczuwany jest przede wszystkim w trudnościach formy, niedającej się zbrylić w stałą, jednolitą „całość”. Wzrok zostaje tutaj zastąpiony przez wyobraźnię, a widok – przez domysł.

W kontekście opisanego wyżej *Quidama* warto wspomnieć o wątku „bycia niewidzialnym” w celu lepszego, ostrzejszego widzenia, obserwacji z ukrycia:

Patrzył, a potem zatrzymał się w dali,
By, niewidzialnym będąc, Zofię widzieć – (III, 100).

¹¹² tamże.

Ograniczona widoczność wyostrza zmysły, uruchamiając ich uśpione dotąd „zasoby”. Osoba niewidzialna ma możliwość obserwowania rzeczywistości z dużo szerszej perspektywy, dlatego widzi więcej, sama będąc niewidoczną.

Podobne zabiegi miały miejsce w przypadku procesu malarskiego, w którym „chropowatość” linii zastępowała to samo zjawisko, dokonujące się na płaszczyźnie języka pisanego. Różnica polegała na tym, że obraz plastyczny odwoływał się zawsze do bezpośredniego powielania lub naśladowania aktu percepcyjnego, natomiast pismo było już procesem wtórnym, którego graficzny ekwiwalent doprowadzał odbiorcę do centrum semantycznego danego pojęcia. Dlatego właśnie wyostżenia i złagodzenia, załamania, pogrubienia i celowe niedociągnięcia kresek były konsekwencją pierwotnej myśli poety, opartej w przypadku wizualizacji na „falicznej relacji pomiędzy ołówkiem i oczekującą znaczeń płaszczyzną”¹¹³. Język malarski nie potrzebował zatem dodatkowych środków, przedstawiających daną rzeczywistość, ponieważ wyrażał ją w sposób naturalny i bezpośredni. Zabiegi plastyczne, dzięki którym wzmagana była ekspresja wyrazu, służyły przede wszystkim osiągnięciu celu estetycznego i semantycznego. Tak, jak kształt zapisanych słów, tak również zarys nakreślanych konturów, nigdy nie były u Norwida do końca określone. Płaszczyzną wspólną dla obu dróg artystycznego wyrażania był element wzrokowego niedociągnięcia, „zaciemnienia”, celowego niedopatrzenia. Specyfika obrazowości malarskiej i poetyckiej u Norwida w tak zarysowanym kontekście polegałaby także na tym, że celem przedstawianym treści była mobilizacja intelektualna odbiorcy i skłonienie go do zmysłowego i interpretacyjnego wysiłku. Według autora *Milczenia* wszelka jasność, potoczność i prostota obrazu skazywały go na porażkę w oczach czytającego i oglądającego, ponieważ to właśnie „(...) opór jest rękojmą własności” (VI, 476). To odbiorca miał podczas percepcji „rozjaśniać” prawdy ukryte w dziele i przy ich udziale wzbogacać się duchowo. Norwid potępiał język oczywistości i „łatwizny”, który wykluczał zagłębianie się w sens słowa pisanego, a postulował skupienie uwagi czytelnika na jednoznacznym, oczywistym przekazie¹¹⁴. Uważał, że taka literatura powstaje dla biernych odbiorców, którzy nie podejmują najmniejszego wysiłku poznania prawdy przekazu literackiego. Całkowite „rozjaśnienie” byłoby więc naiwnością, niewnoszącą niczego nowego do poetyckiego przekazu:

¹¹³ B. Czubak, *Rysunek w roli pogranicza sztuki*, „Format” 2000, nr 3, s.7.

¹¹⁴ Zob. J. Maciejewski, dz. cyt., s. 86.

...żeby j a k n a j s k o r z e j
O ś w i e c i ć m a s y - t a n i o j a k m o ż n a , c h o ć g o r z e j ...
Choćby z- rubaszniej prawdę, lecz uczynić wziętą,
Zniżyć o sto, to będzie sto więcej pojętą!... (III, 593).

W ślad za celowymi „przeoczeniami”, obecnymi w tekstach pisanych sztukmistrza, idą podobne zabiegi plastyczne, powodujące „zaciemnienie” obrazu malarskiego i jednocześnie poszerzenie jego pola interpretacyjnego. Chodzi o urywane kreski, załamujące się kontury, rozlane kolory, przepuszczone przez pryzmat światłocienia. Te i inne chwytów malarskie wzmocniały emocjonalną i estetyczną stronę przedstawianego tematu, potęgując jednocześnie uczucie niepewności, wahania, tajemniczości, obecne podczas kontaktu widza z dziełem. Nadmierne zagęszczenie linii lub ich nieprecyzyjność wskazywały niejako na nieokreśloność kształtów. Artyście bliższe były delikatne, opływowe, nieprecyzyjnie zarysowane kreski niż konkretne zarysy, niepozostawiające pola interpretacyjnego. Dla Norwida w plastycznej wizji rzeczywistości najważniejszą rolę odgrywała gra myśli i emocji, a puste, figuralne, dosłowne przedstawienia nie niosły żadnych głębszych treści.

II.5 Cel patrzenia

Jednym z podstawowych celów patrzenia, oglądania, śledzenia, widzenia było doznawanie uczuć estetycznych, przetwarzanie obrazu w umyśle i „delektowanie się” jego walorami. Z podobnymi wyznacznikami widzenia mamy do czynienia w pismach Norwida. Uważne obserwowanie czy spoglądanie, zanurzenie wzroku w jakimś konkretnym wycinku rzeczywistości, poczucie zmysłowości, namacalność umożliwiają przejście od „zewnętrznego”, bardziej prymitywnego poziomu poznania do poznania „wewnętrznego”, niedostępnego dla zmysłów. Warto zastanowić się w tym miejscu nad jedną kwestią: czy bez oglądu zewnętrznego możliwe jest u Norwida wniknięcie w poznanie wewnętrzne? Badane utwory wykazują, że zmysł wzroku traktuje Norwid przede wszystkim jako narzędzie poznania, otwierające drzwi do „widzenia wewnętrznego”, można rzec: kontemplacyjnego. Bez elementu „cielesnego” niemożliwe jest bowiem uruchomienie wyobraźni i metafizycznej wrażliwości.

Norwid należy do poetów-artystów, łączących kontrastowe ujęcia w dialogicznych przykładach. Stąd u twórcy takie zestawienia jak myśl (idea) i ciało, metafizyka i konkret, wiedza i sensoryczne poznanie, kontemplacja i namacalność.

Wartość wzroku i jego przewaga nad innymi zmysłami polega między innymi na tym, że dzięki aktywności tego zmysłu możliwe jest kontemplowanie piękna. A wówczas już tylko krok od wkroczenia na tory świata transcendentnego. Według Cieszyńskiej pojawienie się atrybutów zwierzęcych można łączyć z techniką porównawczą na temat zmysłowości ludzi i zwierząt, zawartą w *Historii naturalnej* Pliniusza¹¹⁵.

Rozpatrując problematykę percepcji wzrokowej i jej poetyckich realizacji w twórczości lirycznej Norwida nie sposób pominąć konfrontacji z romantyczno-metafizycznym modelem tak zwanego „oka wewnętrznego”. W interesujący sposób tematykę tę przedstawia Tadeusz J. Żuchowski, opisując koncept Derridański i jego konsekwencje dla rozważań nad obrazem słownym¹¹⁶. Problem „oka wewnętrznego”, typowy dla romantycznego obrazowania, to przede wszystkim widzenie „od wewnątrz do zewnątrz”, zakładające prymat percepcji duchowej nad cielesną. W przypadku utworów lirycznych Norwida mamy do czynienia z zupełnie innym modelem „widzenia”, którego kierunek można określić jako mający swoje źródło w zewnętrżności i rozlewający swój zasięg na sferę wewnętrzną. Wzrok opisywany przez Norwida ma przede wszystkim właściwości cielesne i te dopiero wpływają na wrażenia duchowe.

II.6 Oko „fizyczne” i „duchowe”

Wiele razy pokazywano już, że twórczość Norwida (literacka i plastyczna) oscyluje wokół problematyki formy i treści zjednoczonych wspólnym celem komunikacyjnym¹¹⁷. Zarówno forma, jak i treść odgrywają więc rolę „równej wagi” jeśli chodzi o przekaz artystyczny dzieła. Zewnętrżność łączy się z duchowością na zasadzie wzajemnego

¹¹⁵ Zob. B. Cieszyńska, dz. cyt., s. 88.

¹¹⁶ Zob. T. J. Żuchowski, *Ukryta w oku cząstka dotyku*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, red. J. M. Ruszar, cz. I, Lublin 2006, s. 31-32.

¹¹⁷ Na temat strategii komunikacyjnych (m. in. strategii budowania wspólnej płaszczyzny aksjologicznej, gier narracyjnych, gier z konwencjami, strategii „ukrytego komentarza”) w: S. Rzepczyński, *Komunikacyjne uwarunkowania kompozycji w nowelach włoskich*, [w:] tegoż, *Wokół nowel „włoskich” Norwida. Z zagadnień komunikacji literackiej*, Słupsk 1996, s.83 i n.

dopełnienia. Zdzisław Łapiński pisał w następujący sposób o „zewnątrzności” i „wewnętrzności” w liryce Norwida:

Odrębność dwu sfer rzeczywistości ludzkiej – intelektualnej i biologicznej – musi ulec negacji. Tylko współdziałanie obu sfer zapewnić zdoła pokonanie owej „martwoty”. Poezja, sama jej istota, „forma”, to jedna z twórczych reguł sumujących całość naszego doświadczenia życiowego (...). Równolegle do pojęcia formy, którą można nazwać „wewnętrzną”, wprowadza także Norwid inne jej rozumienie – jako konsekwencji¹¹⁸.

Łapiński przytacza fragment *Epos-naszej*, aby ukazać dwoistość znaczeń poetyckich, zastosowanych przez Norwida w warstwie „zewnątrznej” (naocznej) i „wewnętrznej” (ukrytej):

Raz smoków stado, grzejące się cicho
Na wygorzałej od jadu darninie;
Drugi raz psotny gnom brzozową wiechą
Okolo nozdrza koniowi zawinie;
A indziej panna z wieży woła chustką;
A inaczej szary wąż z żółtą wypustką... (I, 160).

Według badacza Norwid „...wprowadzając pewien naddatek zmysłowy, narusza owocnie równowagę między pojęciowymi a przedstawieniowymi składnikami wiersza”¹¹⁹. Przytoczony fragment nasuwa wnioski, dotyczące przedstawienia naocznego (konkretnego) i widzialnego oczami wyobraźni abstraktu, niedostępnego dla zmysłowego poznania.

Norwidowskie „oko” patrzy wieloperspektywicznie, dając różne możliwości oglądu. Nie neguje poznania sensorycznego (tak jak czynili romantycy), ale podnosi jego rangę do poziomu równego odbiorowi duchowemu. Zależności między światem zewnętrznym a wewnętrznym i sposobem jego poetyckiego obrazowania, można nazwać – idąc za propozycją Łapińskiego – „paralelizmem psychofizycznym”, w którym fakty fizyczne i psychiczne odgrywają równorzędną rolę¹²⁰.

Sposób patrzenia i widzenia przedstawiony w wybranych utworach lirycznych Norwida diametralnie odbiega od dziewiętnastowiecznych stereotypów skupionych wokół „oka wewnętrznego” patrzącego sercem, nie rozumem. Poeta zachłannie patrzy na

¹¹⁸ Z. Łapiński, dz. cyt., s. 19.

¹¹⁹ tamże, s. 30.

¹²⁰ tamże, s. 53.

otaczającą go rzeczywistość, a wyniki swoich obserwacji utrwala przy użyciu języka literackiego i plastycznego. Jego „oko praktyczne” w sposób znaczący wpływa na ironiczne komentarze dotyczące współczesności.

II.7 Zmiany perspektywy

Badając obecność zmysłu wzroku w realizacjach literackich Norwida warto wspomnieć o wątku, nazwanym przez Zdzisława Jarzębskiego „fotograficznością poezji Norwida”¹²¹. Z artykułu autora można wysnuć wniosek, że utwory liryczne autora poety pełne są „powściągliwości” i wręcz „bezbarwności” słowa, które to cechy powodują (wbrew pozorom) jeszcze większą „naoczność” przedstawianych zjawisk i wydarzeń. O użyciach barwnych pisze Jarzębski w ten sposób: „Wrażenie bezbarwności pogłębia fakt, że barwa nigdy nie występuje jako ozdobnik, w epitetowej formie, jako podkolorowanie nastrojowego tła”¹²². Użycia nazw kolorów nie służą zatem celom estetycznym, ale mają za zadanie jak najpełniejsze wydobywanie naturalnych walorów wizualnych opisywanego zjawiska.

II.8 Elementy widzenia: barwa i światło

Problematyka barw i światła stanowi ważny element badań nad konkretyzacjami zmysłu wzroku w dziele poetyckim Norwida. Zagadnienie to obejmuje wszystkie „widzialne” składniki świata, odsyłając do bogatego spectrum ich pól semantycznych. Zarówno kolory jak i światło (w tym także ważny dla Norwida światłocień), stanowią elementy tła lokalnego, wyglądu postaci, ujęcia pejzaży, rekwizytów a także nastrojowości i sfery emocjonalnej utworów. Poza ewidentnym nacechowaniem sensorycznym, niosą bogate znaczenia symboliczne, stanowiące nierzadko komentarz do zagadnień estetycznych czy społecznych.

¹²¹ Zob. Z. Jarzębski, *Pamiętnik artysty*, „Roczniki Humanistyczne” („Prace o Norwidzie”), t. 6, z. 1, s. 35.

¹²² tamże, s. 36.

II.8.1 Barwa

Barwy i światło mają wprawdzie wzajemny, jak najbardziej ścisły związek, lecz myśleć o nich obu musimy jako o przynależnych do Natury jako całości, bo ona cała w ten właśnie sposób chce objawić się naszemu zmysłowi wzroku.

Barwa jest cierpieniem światła.

Johann Wolfgang von Goethe, Teoria barw

Wrażenie barwy jest doznaniem zmysłowym człowieka, polegającym na odbiorze jakości (w zależności od długości fali światła oddziałującej na oko), jasności (na stopniu, w jakim dana barwa różni się od podstawowej barwy czarnej; zależy także od współczynnika odbicia) oraz stopnia nasycenia (od niego zależy wyrazistość barwy, uwarunkowana odpowiednim odbiciem światła od powierzchni oka)¹²³.

Teorię barw przez wieki uporczywie tworzyli malarze, filozofowie, historycy i krytycy sztuki, fizycy, pisarze, którzy mówili o barwie jako o środku wyrazu malarskiego, wrażeniu percepcyjnym, rodzaju promieniowania świetlnego, optyczno-zmysłowym obrazie-symbolu, itd. Filozofia od czasów Arystotelesa dokonała rozróżnienia elementów postrzegalnych przez oko: obiektywnego „kształtu” i subiektywnego „koloru”¹²⁴.

Przy analizowaniu artystycznej kategorii, jaką jest barwa, należy zwrócić szczególną uwagę na zawiłości terminologiczne tego pojęcia. Alicja Dąbrowska, badając symbolikę barw i światła w *Hymnach* Jana Kasprowicza, posługiwała się wymiennie terminami „barwa” i „kolor”, traktując je synonimicznie. Badaczka zwróciła jednak uwagę na szczególne sytuacje, kiedy jednego hasła nie można zastąpić drugim, ponieważ semantyka obu pojęć nie występuje w nich na zasadzie współrzędności¹²⁵. Abstrahując od

¹²³ Zob. M. Gołaszewska, dz. cyt., s. 14.

¹²⁴ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989, s. 8-9.

¹²⁵ Alicja Dąbrowska powołuje się na definicje „barwy” i „koloru” ze *Słownika Języka Polskiego* pod red. M. Szymczaka, t. 1, Warszawa 1978, s. 126 i 961, z *Małego Słownika języka polskiego* pod red. E. Sobol, Warszawa 1985, s. 37 i 324 oraz ze *Słownika wyrazów bliskoznacznych*, red. S. Skorupka, Warszawa 1985, s. 5-6 i 67. W dwóch pierwszych źródłach hasła „kolor” i „barwa” można uznać za tożsame, natomiast ostatni słownik w ogóle nie odnotowuje hasła „barwa” (jedynie rzeczownik „barwnik” odsyła do hasła „kolor”). Ciekawe spostrzeżenia poczyniła autorka po lekturze pracy M. Ampel-Rudolf, *Z badań leksykalnych i składniowo-semantycznych języka polskiego*, Rzeszów 1994, s. 23-24. Z badań Ampel-Rudolf wynika bowiem, że „barwa” i „kolor” nie mogą być uznawane za synonimy, ponieważ występuje

językoznawczych rozróżnień terminologicznych pojęć, będę stosować je wymiennie, bazując na tych spośród definicji słownikowych, które sugerują koncepcję bliskoźnaczności. Pragnę jednocześnie zaznaczyć, że terminy „barwa” oraz „kolor”, odnoszą się jedynie do subiektywnego wyrażania, przywoływanego w znaczeniu potocznym¹²⁶. Takie bowiem stosowanie interesujących nas terminów charakteryzuje badania nad symbolizmem chromatycznym, który w kontekście zmysłowości jest szczególnie istotny i takie ujęcie towarzyszyć nam będzie w trakcie rozważań.

Kolor w perspektywie antropologii to jedna z pierwszych form komunikacji między ludźmi, pojmowana równorzędnie z gestem, tańcem, śpiewem. Jako nośnik znaczenia symbolicznego, często zachęcał lub odstraszał, budząc atawistyczne instynkty lub kulturowo-religijnie uwarunkowane zachowania¹²⁷. Jako kategoria artystyczna, zamknięta w ekwiwalencie słownym, podlegał różnym przeobrażeniom semantycznym, stając się znaczącym elementem, wzbogacającym słownictwo nacechowane subiektywizmem.

W *Filebie* Platon przytacza historię pisarza i malarza, którzy – mimo odrębności środków wyrazu – odgrywają podobną rolę w przekazywaniu prawdy odbiorcom swoich dzieł¹²⁸. W *Państwie* z kolei autor udziela odpowiedzi na pytanie o istotę poezji, odnosząc lirykę do metafory zwierciadła, przynależnej sztukom plastycznym¹²⁹. Nic więc dziwnego, że „poetyckość” często rozpatrywało się przy użyciu narzędzi artystycznych (przede wszystkim plastycznych). To właśnie od sztuk pięknych wywieść można całą grę pojęciową estetyki, obejmującą między innymi zasady analogii, paraleli, różnicy, naśladownictwa, itd.¹³⁰.

Rok 1666 to data szczególna dla historii barw. Wtedy właśnie Izaak Newton dokonał rozszczepienia światła na widmo, składające się z czerwonego, żółtego, zielonego, niebieskiego, fioletowego odcienia oraz barw w kolorze oranżu i indygo. Według interpretacji Stanisława Popka to właśnie Newton po raz pierwszy stwierdził, że barwy są podstawowymi właściwościami światła, które jest „bytem substancjalnym”¹³¹.

między nimi różnica rodzaju gramatycznego oraz różne zastosowanie w zależności od kontekstu (na przykład barwa głosu – nie kolor).

¹²⁶ Zob. S. Zmysłowska, *Wśród światel i barw*, Warszawa 1957, s. 142.

¹²⁷ Zob. Wstępne rozważania na temat barwy jako kategorii artystycznej w literaturze w: A. Dąbrowska, *Symbolika barw i światła w <<Hymnach>> Jana Kasprówicza*, Bydgoszcz 2002, s. 8-9.

¹²⁸ Zob. Platon, *Fileb*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1991.

¹²⁹ Zob. Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, ks. X, Warszawa 2003.

¹³⁰ Zob. Szczegółowy opis aparatury pojęciowej estetyki, rozpatrywanej jako dziedzictwo platońskie w wybranych rozdziałach książki: H. G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.

¹³¹ Zob. S. Popek, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 1999, s. 14-15.

Romantyzm to okres wzmożonej wrażliwości na sferę kolorystyczną, dzięki rozwojowi subiektywnych środków komunikacji artystycznej. W epoce tej dochodzi do poszerzenia skali wrażeń barwnych i zwrócenia się ku ich symbolicznej treści. Niewątpliwym wpływem na wzmożone zainteresowanie opisywaniem barw miała rozwinęta w XIX wieku idea filiacji literatury i sztuk plastycznych, czyli korespondencja sztuk.

Dla pokolenia romantyków kolor był nieodłącznym elementem rzeczywistości, w którym zamknięta została duchowość twórcy, posługującego się barwami¹³².

Rozważania dotyczące wrażliwości Norwida (jako spadkobiercy romantyzmu), na plastyczne aspekty świata przedstawionego (w tym interesujące nas zagadnienie obecności i zastosowania nazw kolorów w jego twórczości pisarskiej), wymagają zarysowania tradycji badań skupionych wokół korespondencji sztuk plastycznych i literatury. Ważnym zagadnieniem jest tutaj tradycja identyfikacji obrazu malarskiego i literackiego oraz tropienie związków między nimi¹³³.

„Korespondencja sztuk”, obejmująca obrazowanie jako element wspólny między innymi dla malarstwa, literatury, muzyki, architektury, tańca, rzeźby, teatru, pojmowana była przez Norwida znacznie szerzej niż przez romantyków polskich. Stawała się ona wręcz pojęciem „kosmicznym”, dzięki któremu twórca mógł przedstawiać rzeczywistość poprzez analogię między „duchowym” znaczeniem a „zmysłową” materią¹³⁴. Fundamentem tej koncepcji było idealistyczne ujęcie sztuki, zgodnie z którym miałyby ona składać się jedynie z dwóch pierwiastków: ducha i materii. Norwid pozostał wierny zasadzie korespondencji, zbliżając się, tak na poziomie słowa pisanego, jak i zobrazowanego, do Heglowskiej „symboliki porównawczej”¹³⁵. W twórczości poetyckiej i plastycznej poeta niejednokrotnie odwoływał się do języka muzyki, grafiki czy teatru, nadając im niejako funkcję pośredników świadomej obiektywizacji. Poeta nie przeciwstawiał słowa obrazowi, gestowi czy dźwiękowi, ale traktował je równorzędnie.

Interpretacja wrażliwości chromatycznej Norwida w kontekście typowo romantycznej *ut pictura poesis* nie wydaje się satysfakcjonująca. Norwidowski

¹³² M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 454.

¹³³ Zob. E. Hurnikowa, *Związki poezji Młodej Polski z malarstwem*, „Prace Naukowe. Filologia polska. Historia i teoria literatury”, z. 4, 1994, s. 59.

¹³⁴ Problematyka ta została szczegółowo przedstawiona w następujących pracach: E. Walicka, „Przymierza łuk”- o sztuce w pismach Cypriana Norwida, „Studia Norwidiana” 2001, z. 19; E. Feliksiak, *Norwidowska całość?*, „Studia Norwidiana” 2001, z. 19; S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.

¹³⁵ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Laudman, t. 1, Warszawa 1964, s. 599.

„pojęcioobraz”¹³⁶ wykracza poza jedność dążenia artystycznego i obowiązujące reguły korespondencji sztuk. Z drugiej jednak strony badania nad obecnością barw w pismach Norwida należało tu rozpocząć od wstępnych rozważań na temat oddziaływania na siebie sztuk pięknych.

„Uratowanie korespondencji sztuk może powieść się jedynie dzięki kolorowi” – pisze w książce poświęconej teorii barw u Tadeusza Różewicza Michał Mrugalski¹³⁷. *Correspondences de'artes* traktowana jest tutaj jako „cielesność” kolorów, uwzględniająca zmysłowość i popędy ludzkie, przepuszczone przez sito sztuk plastycznych. W takim ujęciu – doniosłym w ramach niniejszych rozważań, Norwidowska „teoria barw” miałaby swój początek w korespondencji sztuk, pojmowanej na wzór premodernistyczny, nie zaś typowo romantyczny. Dzisiaj, po doświadczeniu impresjonizmu, surrealizmu i symbolizmu, traktujemy monochromatyczność barw, ograniczenia w tonacji pastelowej oraz subtelne odwołania do innych sztuk jako pełnoprawne wobec tego, co proponowała romantyczna synteza¹³⁸.

Każde zjawisko wzrokowe może zaistnieć dzięki współdziałaniu barwy i kształtu¹³⁹. Bez harmonijnej współzależności obu „środków postrzeżeniowych” nie sposób mówić o konkretnym „widzeniu”, „obserwowaniu” czy też „zauważaniu” jakiegoś przedmiotu. Rudolf Arnheim wyróżnił cztery sfery koloru: czerwień, błękit, żółcień i skalę szarości¹⁴⁰. Kolory takie jak: fioletowy, różowy, zielony, pomarańczowy zostały przez niego uznane za pochodne od podstawowych sfer barwnych.

Bogactwo wyrażeń barwnych w dziele Norwida świadczy o ogromnej wrażliwości artystycznej poety. W tym przypadku nie sposób ograniczyć się do czterech sfer kolorystycznych, zaproponowanych przez Arnheima, bowiem u Norwida samych nazw kolorów jest znacznie więcej.

Zgodnie z unikalnymi do tej pory w norwidologii, wynikami badań Ewy Teleżyńskiej, najwięcej określeń barwnych u Norwida odnosi się do cech fizycznych lub psychicznych postaci ludzkich, przestrzeni architektonicznej, zjawisk atmosferycznych,

¹³⁶ O tzw. „pojęcioobrazie” Norwidowskim piszę m. in. w: A. Kubicka, *Elementy obrazowości literackiej i plastycznej Norwida*, [w:] *Norwid mniej znany – przybliżenia. Prace Warszawskiego Koła Norwidologicznego*, red. T. Korpysz, Warszawa 2011, s. 53-63.

¹³⁷ M. Mrugalski, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007, s. 20.

¹³⁸ Zob. W. Rzońca, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005, s. 65.

¹³⁹ Zob. Rozdział poświęcony kolorowi i jego zastosowaniu w: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978, s. 373.

¹⁴⁰ Zob. tamże, s. 374.

flory i fauny, przedmiotów abstrakcyjnych¹⁴¹. Autorka pracy poświęconej nazwom barw w twórczości Norwida przedstawiła swe ustalenia w postaci tabeli, zawierającej pola wyrazowe nazw kolorów. Dla potrzeb dysertacji zaprezentuję własną, skróconą wersję tabelki, pomijając liczbę poszczególnych derywatów słowotwórczych danej barwy. Skupię się jedynie na nazwaniu pola znaczeniowego oraz przytoczeniu liczby użyć wszystkich leksemów (przymiotników, rzeczowników, czasowników, przysłówków, imiesłówów i złożeń) oraz ich ogólnej liczby.

Pole znaczeniowe	Liczba użyć wszystkich leksemów	Liczba leksemów
Biały	297	18
Brązowy	5	2
Czarny	168	16
Czerwony	280	53
Fioletowy	7	3
Niebieski	129	30
Srebrny	29	13
Szary	92	10
Zielony	127	15
Złoty	145	25
żółty	57	14
RAZEM	1337	199

Widać więc, że pola wyrazowe nazw barwnych u Norwida obejmują ponad tysiąc przykładów. Teleżyńska zwróciła także uwagę na przymiotnik „liliowy” – jako ten, który pochodzi od „lili”, czyli „biały”, nie ten, który dziś funkcjonuje jako „lilia” – jasnofioletowy oraz „brunatny” i „granatowy”, występujące u Norwida w zupełnie innym znaczeniu niż obecnie¹⁴². Autorka pracy udowadnia, że w twórczości Norwida wszystkie pola znaczeniowe barw są obszerne i uruchamiają ogrom odwołań do poszczególnych

¹⁴¹ Zob. E. Teleżyńska, „Gałąź bzu białego i cyprysowa czarność”, czyli o barwie białej i czarnej w poezji Norwida, [w:] *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, J. Puzynina, Warszawa 1990, s. 123-152.

¹⁴² Zob. E. Teleżyńska, *Wstęp* [w:] tejże, *Nazwy barw w twórczości Norwida*, Warszawa 1994, s. XVII. Teleżyńska pisze o „brunatnym” jako „niebiesko-ceglastym” oraz „granatowym” jako kolorze wieloodcieniowym (od brunatnego i indygo poprzez fioletowy aż do ciemnoniebieskiego. Norwidowskie zastosowanie semantyczne wyżej wymienionych barw pozostawało więc w zgodzie z obowiązującymi normami dziewiętnastowiecznych słowników.

elementów otaczającego świata. Tak więc autor *Vade-mecum*, uważany za bardzo powściągliwego kolorystę, okazuje się nie mniej wrażliwy na barwy niż czołowi polscy romantycy.

II.8.2 Odcień i nasycenie koloru

Badając barwy, zamknięte w obrazach poetyckich Norwida, nie sposób, w moim przekonaniu, uniknąć typologii, prób stopniowania czy podziału kolorów. Poeta, posługując się literackim obrazem na sposób symboliczny, wykorzystywał pastelowe barwy, stroniąc od intensywnych przedstawień kolorystycznych i silnego kontrastowania. Dlatego właśnie w jego opisach poetyckich trudno doszukać się jednoznaczności percepcyjnej, przekładanej także na warstwę wyobrażeń barwnych. Poeta rzadko operuje w swoim obrazowaniu konkretną barwą, opisywaną jednym słowem. Najczęściej przedstawia jej „odcień”, pozyskiwany, tak jak w plastyce, za pomocą gry światła i cienia. Dzięki takiemu zabiegowi, „kolor” zostaje opisany przez wprowadzenie terminów, związanych z techniką plastyczną (głównie akwarelową i litograficzną). Wykorzystuje w niej artysta trzy podstawowe narzędzia oglądu: barwę, światłocień i kształt.

Norwid jako twórca kładący szczególny nacisk na symbolikę literackich przedstawień, rzadziej odwoływał się do bezpośrednich nazw kolorów, stosując technikę celowego „zaciemniania”. Tak niezwykła, jeśli sytuować ją na tle romantyzmu, adaptacja wielobarwności i wielopoziomowości nasycenia kolorów, wpływa niewątpliwie na intensyfikację doznań, płynących z odbioru świata przedstawionego.

Oprócz „odcienia” barwy ważną rolę w pismach Norwida odgrywa także „intensywność”, czyli „nasycenie” koloru¹⁴³. Stopień wyrazistości danej barwy zależy, jak się wydaje, przede wszystkim od ekspresji nastrojowej czy też ładunku emocjonalnego, zawartego w kontekście danego fragmentu literackiego.

W *Weselu* Norwid stosuje rozróżnienie intensywności barw w zależności od stopnia nasycenia światła. Prezentuje scenę, wyłaniającą się z półcienia:

Po dwóch salonu stronach komnaty w półcieniu,

¹⁴³ Zob. opis „nasycenia”, „jasności” i „odcienia” – podstawowych właściwości koloru w pracach: S. Zmysłowska, dz. cyt., s. 145-146 oraz W. Michera, *Kolory w procesie symbolizacji*, [w:] *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integracyjnej*, red. T. Kostyro, Warszawa 1987.

Z których na ogród wielkie podwoje otworem –
Szerokie wschody – wazy rzezane w kamieniu,
Ociekające roślin pnących się doborem – (III, 9).

Norwid rzadko posługuje się w swoich pismach kolorami intensywnymi. Częściej stawia na barwy przyćmione, zamazane, delikatne, ledwo widoczne. Nie jest jednak prawdą, że jego poetyckie obrazy pozbawione zostały odniesień do „mocnych” kolorów. Na przykład w *Pompei* krajobraz został zanalizowany za pomocą intensywnych przedstawień barwnych. Podmiot wprowadza czytelnika w świat kolorów, prezentując najpierw „deskę świeżego obrazu”, na której będą się rozgrywać „barwne” wydarzenia:

...Aż – jednego razu
Zza miasta wracam, kędy czytałem Platona,

A myśl mam jako deskę świeżego obrazu, jaskrawą,
Lecz niezgrabnie trzymać się dającą... (III, 23).

U autora *Promethidiona* mamy natomiast niejednokrotnie do czynienia z używaniem barw intensywnych w odniesieniu do nazw odprzedmiotowych. Synonimizują one kolory podstawowe, uzupełniając je o naddaną aurę emocyjną. Najczęściej występują w otoczeniu metaforycznym i porównawczym, tracąc przez nie na ogół swój zewnętrzno-optyczny charakter. Zmieniają bowiem znaczenie dosłowne w naddane, ponadsemantyczne. W innym miejscu kolor konkretny bywa przez Norwida podkreślony dodatkowym, odprzedmiotowym wyobrażeniem, uwydatniającym jego wartość. W analizowanej tu *Pompei* barwa „zielona” zyskuje nową jakość wyrazu dzięki odesłaniu do zabarwienia „szmaragdu”:

I po kolumnach poznasz Izydy podwórze.
- Zielone było wiosny szmaragdem i puste – (III, 23).

W dalszej części utworu także można odnaleźć odniesienia do intensywnych nazw barwnych:

Rwąc ziarna i rzucając w śmiechu na rozpustę,
Gdy tu, owdzie, ibi sy ze skrzydłem czerwonym,
Z wygiętą szyją, z ciemnej wzlatując zieleni,

Wieszały się po jasnych marmurach przedsieni...
Smaragd trawy, czerwoność ptaków, miejsca cisza
Sprawiły – że spocząłem, kąpiąc wzrok strudzony,
Jak muzyk, ostatniego gdy dotknął klawisza
I spoczął na nim, duchem całym zachwycony (III, 23)

Światło ma decydujące znaczenie jeśli chodzi o „wyglądy” kolorów, ich nasycenie, stopień jasności, intensywność. To ono ma największy wpływ na właściwy odbiór danej barwy. Każdy, kto posługuje się przezrociami, zdaje sobie sprawę z rozmaitych stopni przepuszczalności obrazu przez dany pryzmat.

U Norwida światło i ciemność pełnią rolę ważniejszą niż kolory. To „oświetlenie”, „nasłonecznienie”, „rozpromienienie”, „zaciemnienie”, „zamglenie” decydują o jakości danej struktury barwnej. W *Pompei* Norwid kreśli wizję znikającego Balbusa, który łączy się z cieniem poety w blasku księżyca:

...To Balbus rzekł – potem,
Znikając z wolna, łączył się z Poety cieniem,
Jak włókna dwa obłoków w jeden spartych grzmotem
I osrebrzonych jednym księżyca promieniem...
I znikli...(III, 25).

Światło bardzo silnie oddziałuje na kolory. Nie chodzi tylko o „transpozycje”, które uwydatniają bądź tuszują jakieś cechy kolorystyczne obrazu, ale także o nieustanne „postrzeżeniowe oddziaływanie kolorów na siebie wskutek kontrastu lub asymilacji”¹⁴⁴. Takiemu efektowi poetyckiemu sprzyja zastosowanie przez Norwida tak zwanych „emblematów” kolorystycznych, które bardzo rzadko odwołują się do kolorów „wprost”, zastępując je odcieniami, przejasnieniami, przyciemnieniami, itd. W *Prologu do Ziemi* Norwid przepuszcza barwy przez pryzmat świetlny:

Prócz ciemnych Piekieł – Czyścica pół-ciemności
I blasku Niebios – ach! – Ziemia jest jeszcze... (III, 29).

W innym miejscu Norwid pisze:

I uchwyciłem ją za marmur dłoni,

¹⁴⁴ Zob. R. Arnheim, dz. cyt., s. 387.

(...)

Ja, ona, atlas szat, bukszpanu szpaler (III, 31).

Norwid często rezygnuje z nazywania konkretnych barw na rzecz ich zamienników, które nazywają kolory w sposób wysublimowany, oryginalny. Posługuje się więc przykładami materiałów i kruszców, z których wykonane są przedmioty, aby jeszcze bardziej unaocznic odbiorcy odcień barwy .

II.8.3 Symbolika barw

Wykorzystanie barwy jako symbolu miało miejsce już w najdawniejszych czasach. Barwy przekraczają poetykę estetyczną, a wkraczają na tory symboliczno-wartościujące. Wojciech Michera pisał, że struktury barwne są same w sobie puste i stanowią tylko materiał wykorzystywany w kulturze¹⁴⁵. W przypadku pism Norwida owe „puste struktury barwne” zostają w konkretnej sytuacji poetyckiej nasycone symbolicznym przesłaniem.

W swojej twórczości poetyckiej Norwid ujawnia się więc jako kolorysta odtwarzający barwy nie tyle na sposób wzrokowy (malarski), ale przede wszystkim symboliczny. Jego „poetycka metoda” opisywania barw rzadko odtwarza kolory bezpośrednio, częściej spotykamy się z sytuacją, kiedy kolor zostaje zastąpiony synonimicznym opisem, krystalizacją esencji barwnej. Kolory w ujęciu Norwidowskim najczęściej posiadają ładunek ekspresji nastrojowej, roztaczając tym samym specyficzną aurę emocjonalną.

U Norwida intensywna, mocno przedstawiona barwa często bywa symbolem „ziemskości”, doczesności, materialności. Sfera duchowa i wszystko, co jest z nią związane, Norwid opisuje przy użyciu delikatnych wyrażeń barwnych. Bardzo wymownym przykładem, potwierdzającym powyższe stwierdzenie, może być fragment poematu *Szczesna*:

Stalowe raczej podziwiając jelce;
Tak dziecię zmarłe gdy matce kto chwali,
Że usta miało z pąsowych koralu (III, 41).

¹⁴⁵ Zob. W. Michera, dz. cyt., s. 91.

„Pąsowe korale”, którymi barwiły się usta dziecka, należą do sfery ziemskiej, niedostępnej w zaświatach. Matka przywołuje kolor ust swojego „zmarłego dziecięcia”, mając w pamięci jego niezatarty jeszcze obraz.

Ważnym symbolem u Norwida jest także tęcza, mająca moc łączenia barw w synchroniczną całość. W *Weselu* (podobnie jak w *Promethidionie*), tęcza jest znakiem jedności i harmonii:

Tańczący, przeciwnie,
W całej wszech-tęczy blasku oczy swe kąpali,
Każdy się w stu zwierciadłach oglądał naiwnie;
Śmiechów, brylantów, drobnych grzecznostek, opali,
Westchnień, szmaragdów, kwiatów fałszywych, rumieńców,
Atłasów białych... chaos!... Chciałem dodać: wieńców,
Dla rymu – ale wieniec jeden był... jedyny (III, 9).

Funkcja barw często wiąże się z wartościowaniem określanych przez nie przedmiotów, zjawisk, postaci, itd.. U Norwida mamy do czynienia z obrazowaniem, wytwarzającym efekt sztucznej mglistości, matowości, przyciemnienia. Hierarchia wartości kolorów zależy od stopnia ich intensywności. Z tym, że w przypadku pism Norwida hierarchia ta jest całkowicie odwrócona. Kolory niewyraźne, przyciemnione bądź przejawskrawione odgrywają rolę najważniejszą, natomiast barwy wyraziste, konkretne pojawiają się na zasadzie dopełnienia. W *Weselu* na przykład dźwięki zostały opisane za pomocą narzędzi nie muzycznych, a plastycznych. O muzyce poeta pisze:

Niby płynąca wyspa na stubarwnej fali –
Trytonów, nimf półszeptów – radość tajemnicza –
Wyspa płynie... i morze dokoła się pali!... (III, 12-13).

„Pojęcioobraz” obecny w twórczości pisarskiej Norwida, nasycony został elementami dynamiki przestrzeni, gry światła i cienia oraz szerokiej gamy barw. Szczególną rolę w tworzeniu poezji impresjonizmu i symbolizmu odegrał kolor i jego synestezyjne powiązania z dźwiękami, zapachami, „odczuciami” czy smakami¹⁴⁶. Jego

¹⁴⁶ Synestezyjne konsekwencje bieli i „białości” opisywała Bernadetta Kuczera-Chachulska. Zob. B. Kuczera-Chachulska, *Żywiół dyskursywny i liryczność jako podstawowe czynniki modelowania kształtu gatunkowego w twórczości Norwida*, [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005, s. 93-96.

funkcja polegała nie tylko na poszerzeniu semantycznym pojęć, ale także na dookreśleniu, doprecyzowaniu znaczeń czy wskazaniu na jakiś ważny akcent polisemiczny.

Aby usytuować wyobraźnię chromatyczną Norwida wśród romantyków i wykazać jej specyficzne cechy, należy zestawić ją z barwnymi wyobrażeniami, przedstawianymi przez ich „romantycznego reprezentanta”. Niedościęgniętym wzorem bogactwa barwnych przedstawień jest twórczość Adama Mickiewicza. Dla autora *Pana Tadeusza*: „Dźwięk, kształt, barwa, zapach, czyli cała ta mowa, którą świat zewnętrzny przemawia przez zmysły do naszego umysłu, była zupełnie zrozumiała i jasna”¹⁴⁷.

Według Stanisława Witkiewicza barwa, obok kształtu była jednym z podstawowych wyznaczników „malarzkości” słowa poetyckiego u Mickiewicza. Poeta opisywał barwy, kształty, zapachy, smaki, destylując myśli przez „rzemieślniczą stronę malarstwa”¹⁴⁸. U Mickiewicza światło i barwa widnieją w każdym opisie, ciągle harmonizują się, odnawiają w swojej syntezie. Poeta nie tylko widzi barwy i kształty przedmiotów, ale opisuje z ogromną precyzją ich stopień natężenia, rozświetlenia, intensywności (przykładami mogą być fragmenty z: *Pana Tadeusza*, *Sonetów krymskich*, *Sonetów odeskich*). Mickiewicz jako kolorysta był mistrzem subtelności. Opisując kilka razy to samo zjawisko (np. wschód czy zachód słońca), przedstawiał je za każdym razem inaczej. Operował niespotykane dużą liczbą określeń plastycznych, które odzwierciedlały subtelne, niezauważalne na pierwszy rzut oka różnice na płaszczyźnie barwy i kształtu.

Autor *Pana Tadeusza* jawi się w niej jako twórca kolorystyki przestrzeni, ujętej w ramy literackich przedstawień. Barwy u Mickiewicza mają przede wszystkim oddać wierny koloryt lokalnej zewnętrżności. Norwid, używając w swoich literackich obrazach kolorów, kładzie nacisk głównie na akcent symboliczny, nie rezygnując przy tym z estetyczno-zmysłowego. Tak dzieje się w przypadku „poematu o całości”¹⁴⁹, tj. *Wędrownego sztukmistrza*, gdzie kolory wzbogacają warstwę interpretacyjną o dodatkowe sensory symboliczne, nie tracąc przy tym walorów czysto estetycznych.

Pierwszy, najbardziej rozbudowany fragment „barwny” dotyczy dwóch płaszczyzn czasoprzestrzennych, na których rozgrywa się rozmowa biblijnych bohaterów – Marii i Marty. Płaszczyzny te różnią się od siebie przede wszystkim kolorystyką: jedna (zawieszona między niebem i ziemią), jest błękitno-lazurowa, druga natomiast (dotykająca ziemi), przybrała odcienie zieleni i żółtości:

¹⁴⁷ S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta...*, dz. cyt., s. 9.

¹⁴⁸ tamże, s. 11.

¹⁴⁹ Zob. interpretację *Wędrownego sztukmistrza* jako „poematu całości” w: J. Puzynina, *„Całość” w twórczości Norwida*, Warszawa 1992.

Tak, że on czysty lazur w tło zmieniła,
Choć najmilejsza była to kobieta,
Choć obie siostry nierozdzielone...

I weszła żółtość, acz żółtość promieni,
Co przecie czyste są i nieśmiertelne
Wszelako żółtość bezwiednej zazdrości,
Który z lazuru i złota powstawa,
A jest pocieszny jak wiosniana trawa (III, 72).

Ciekawym zabiegiem jest wykorzystanie w wierszu koloru fioletowego. „Powiew fiołkowy”, który Ewa Teleżyńska utożsamia z łącznikiem między „purpurą ziemskiej miłości” a „cierpieniem z błękitem niebios”, jest integralną częścią palety barw, prezentowanej w wyobrażeniu tęczy¹⁵⁰. Fiolet rzeczywiście spaja czerwień z lazurem, dlatego porównanie jest tutaj bardzo trafne.

Artystyczne „malowanie” nazwami barw zostaje dopełnione poprzez symbol pokoju, jedności i idealnego piękna: tęczę. Zarówno w sferze wertykalnej jak i horyzontalnej oddaje ona uczucia bohaterów, zjednoczone pod wspólną banderą porozumienia:

I tak się tęcza tkąła – a te panie
I ów wędrowny Sztukmistrz nie widzieli,
Że się nad nimi stawa malowanie,
Gdy rozmawiali oto i siedzieli...(III, 72).

Ciekawym materiałem badawczym jeśli chodzi o zastosowanie kolorów jest wielokrotnie cytowany już poemat *Wita-Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem*. Barwne ujęcia sprowadzają się tutaj głównie do gry symbolicznej, odnoszącej się do pojęć religijnych, filozoficznych i społecznych. W utworze występuje stosunkowo niewielka liczba przywołań barwnych, ale są to kolory nasycone, intensywne:

Chrześcijanin, powlekła za klasztoru wrota
I w czarnej kuźni ręce mnicha obie
Upalonymi w czerwoność obcęgi
Po łokcie skwarzy i szarpie jak wstęgi (III, 528).

¹⁵⁰ Zob. E. Teleżyńska, *Wstęp [w:] tejże, Nazwy barw...*, dz. cyt., s. XV.

Według Rudolpha Arnheima: „Świat barw nie jest po prostu zbiorem niezliczonych tonów; ma wyraźną strukturę, opartą na trzech kolorach podstawowych oraz ich połączeniach”¹⁵¹. Chodziłoby o połączenie kolorów: białego, czarnego i czerwonego – barw, które u Norwida występują najczęściej w rozmaitych konfiguracjach i bogatych zestawieniach.

Zdaniem Arnheima kształt i barwę można nie tylko odróżnić od siebie, ale także porównać. W przypadku kolorów i ich odcieni można mówić o różnicach stopnia barwy, natomiast kształty zakładają różnice rodzajowe, dlatego dużo łatwiej je zapamiętać. W związku z tym kształt jest dużo prostszym narzędziem identyfikacji przede wszystkim ze względu na różnice jakościowe.

Dominacja koloru, co trzeba podkreślić, świadczy najczęściej o podatności na bodźce zewnętrzne. Dlatego opis tła, kontekstu literackiego, przestrzeni, w której rozgrywają się wydarzenia, ma ogromny wpływ na intensywność wyrażeń barwnych. W utworach poetyckich Norwida przestrzenie są na ogół jednolite, a bohaterowie statyczni. Ich losy toną w szarościach, bielach lub czerniach, wśród których zatracone zostały barwy ich powierzchowności. Kolory dużo częściej występują w odniesieniu do stanów wewnętrznych postaci i nastrojowości niż do wyglądu zewnętrznego i tak na przykład w czwartym z *Pięciu zarysów – Burzy*, barwy budują aurę wzmagającej się niepewności i strachu:

Jużci grom bił na niebie i deszcz lał na padół –
I wielkie smugi złotych błyskawic na ścianie,
Jakoby adamaszku żółtego zdzieranie,
Tam i ówdzie w mieszkaniu czyniły niepokój (III, 497).

Arnheim dowiódł, że cechy ekspresyjne (przede wszystkim koloru) są tym, na co reaguje umysł poddający się wrażeniom. Tektoniczna struktura wzoru (charakterystyczna przede wszystkim dla kształtu) przyciąga natomiast umysły ścisłe, aktywne. Postawę pierwszą Arnheim nazwał romantyczną, drugą – klasycystyczną¹⁵². I gdzie tutaj znaleźć miejsce dla Norwida? Podpowiedzią mogą być słowa Matisse’a: „Jeśli rysunek jest sprawą ducha, a kolor zmysłów, winieneś najpierw rysować, aby udoskonalić ducha i uczyć się wyprowadzać kolor na ścieżki duchowe”¹⁵³. Dla Norwida-artysty najważniejszy był

¹⁵¹ R. Arnheim, dz. cyt., s. 372.

¹⁵² tamże, s. 378.

¹⁵³ Cyt. za R. Arnheim, dz. cyt., s. 378.

rysunek. Rezygnował z technik olejnych na rzecz ołówka i piórka. Rysunek oddawał bowiem to, co chwilowe, ulotne i pozwalał na mniejsze przywiązywanie wagi do kolorów. Z drugiej jednak strony, pojawiające się na nim barwy, w moim odczuciu, służyły wyeksponowaniu zmysłowej warstwy szkicu. Norwid nie wpisuje się zatem w żaden z proponowanych przez Arnheima schematów. Potwierdza się tym samym znane norwidystyce przekonanie, że poeta (tak jak francuscy presymboliści) zsyntetyzował czynnik romantyczny i klasycystyczny.

II.8.4 Barwa a zmysły

Tradycja przypisywała kształtowi zalety charakterystyczne dla mężczyzn, barwom zaś – wdzięk kobiecy¹⁵⁴. Tak zwana liryka miłosna, nasycona akcentami kobiecej zmysłowości, u Norwida reprezentowana jest jednak w stopniu minimalnym. Jak potwierdziły badania Dariusza Seweryna, wśród dwustu czterdziestu ośmiu pozycji zawartych w tomie *Biblioteki Romantycznej* (będącej zbiorem utworów o tematyce miłosnej, głównie zabarwionej erotycznie) nie ma ani jednego tekstu Norwida¹⁵⁵. Obrazowość poetycka autora *Vade-mecum* nie stroni od nazywania elementów barwnych, zwłaszcza jeśli chodzi o erotyczny aspekt jego literackiej wyobraźni, związany z kobietami. W *Marmurze-białym*, który analizuje Seweryn, kobieta jest swoistą figurą, objawiającą się na poziomie „posągowo-marmurowej” stylizacji¹⁵⁶. „Pani błękitno-oka, z równym profilem Minerwy” to figura bez wątpienia empiryczna, ukazująca swój wewnętrzny świat wśród metaforyki chłodnych posągów, skał i „feodalnych wież”. Zabieg stosowania określeń barwnych w odniesieniu do kreacji kobiecych w twórczości Norwida jest dość częsty. Poza wspomnianym *Marmurem-białym* występuje między innymi w *Assuncie*, której „oczy ciemnogrnatowe”, z okalającym ich tęczęwki „bielmem lekkim i perłowym”, stanowią symbol duszy opisywanej niewiasty.

Barwa utożsamiana była ze zmysłowością kobiecą, niegodną prawdziwego, głębokiego „wiedzenia”. W Kwintylianie na przykład wszelka kolorystyka wzbudzała

¹⁵⁴ tamże, s. 378.

¹⁵⁵ Zob. D. Seweryn, „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. 145.

¹⁵⁶ Zob. tamże, s. 160.

wstręt etyczny: „Rozpustna, wulgarna, uwodzicielska, zbyt mocno uszmkowana, zła elokwencja nosi stygmaty rozwiązłej kobiecości”. Kwiecista, barwna mowa była więc utożsamiana z rozwiązłą kobietą, sztuczną w swojej pasji miłości¹⁵⁷. A zatem prawdziwa, męska retoryka, odwołująca się do konkretnych, jednoznacznych pojęć przeciwstawiana była kobiecej, zmysłowości, utożsamianej z brakiem głębszej treści. O „zmysłowości” wyrażeń barwnych pisze także Michał Mrugalski, przytaczając przykład z *Prób Montaigne’a*, porównujący retorykę do „mask i barwniczków”, mamiących oczy odbiorców¹⁵⁸. Podkreśla przy tym, że gama wyrażeń barwnych, charakterystyczna dla danego twórcy uległa znacznym przekształceniom na przestrzeni dziejów.

Słowo i obraz, jak pisze Aleksandra Melbechowska-Luty, spletały się u Norwida w spójną całość w wymiarze duchowym i intelektualnym, której poszczególne elementy służyły wzajemnemu dopełnieniu¹⁵⁹. To, co stwarzało pióro poety, pozostawało w zgodzie z projekcją przeżyć plastycznych artysty.

Dla badania zjawiska obecności i funkcjonowania kolorów w twórczości pisarskiej Norwida ważne wydaje się zagadnienie dagerotypii¹⁶⁰, związane bezpośrednio z pojęciem obrazu i jego wizualizacji. Dagerotypia w dziewiętnastowiecznej kulturze została błyskawicznie rozpowszechniona:

Fotografia amatorska w wielu wypadkach zmieniła się w artystyczną. Nastąpił etap impresjonizmu fotograficznego. Wielu ludzi zrozumiało, że jest to wyśmienita droga do wzbogacenia się. Początkowo po całej Europie kręcili się fotografowie. Od Paryża do Petersburga. Robili zdjęcia systemem Daquerre’a na miedzianych, srebrzonych płytkach. Przez Warszawę przewędrowali Scholtze, Wilner, Szczodrowski i wielu innych¹⁶¹.

¹⁵⁷ Zob. J. Lichtenstein, *La couleur eloquence. Rhetorique et peinture a l’age alssique*, Paris 1999, s. 163-164.

¹⁵⁸ Zob. M. Mrugalski, dz. cyt., s. 15.

¹⁵⁹ Zob. A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Kilka uwag o symbiozie sztuk w twórczości Cypriana Norwida*, „Teksty Drugie” 2000, s. 43.

¹⁶⁰ Dagerotypia była pierwszą techniką fotograficzną, zaistniała we Francji w 1839 roku. Polegała ona na tworzeniu tzw. obrazu utajonego w warstwie jodku srebra pokrywającej posrebrzaną płytkę metalową, wystawioną w kamerze fotograficznej. Po usunięciu pozostałego na płytce jodku srebra oraz rozpuszczeniu w roztworze tiosiarczynu sodowego, czyli dzięki utrwaleniu, obraz stawał się widzialny. Szczegóły procesów zachodzących podczas wytwarzania obrazu przez technikę dagerotypową w: *Ilustrowana encyklopedia dla wszystkich. Podstawy fotografii*, red. M. Iliński, R. Kreysler, Warszawa 1981, s. 28.

¹⁶¹ W. Dederko, *Sztuka fotografowania*, Warszawa 1986, s. 99.

Dzięki dagerotypii możliwe stało się zamykanie fragmentów świata w momentalnych ujęciach. To, co do tej pory jawiło się jako niedostępne i nieosiągalne, dzięki fotografii mogło tworzyć namiastkę rzeczywistości. Co ciekawe, dla twórcy symbolistycznego, Charlesa Baudelaire'a, dagerotyp był „czymś wstrząsającym i przeraźliwym”, a wrażenie które wywoływał, autor *Kwiatów zła* uważał za „niespodziewane i potworne”¹⁶². Dla Norwida wykorzystanie techniki dagerotypowej w literaturze miało szczególne znaczenie. Stwierdzenie mówiące o tym, że Norwid zamienia „pióro” w „daguerotyp”, należałoby zatem rozumieć w sensie metaforycznym¹⁶³. Dzięki „dagerotypowi” możliwe było, jak pisze Adela Kuik-Kalinowska, przekroczenie schematyczności i konwencjonalizmu obrazowego na rzecz „prawdy, unicestwiającej schematy”¹⁶⁴.

Obrazowość poetycka Norwida, nasycona elementami gry światła i cienia, opisami przestrzeni, realizowanymi przy użyciu nazw linii i kresek oraz określeniami wrażeń barwnych, stanowi interesujący materiał badawczy, otwierający coraz to nowe obszary filologicznych poszukiwań. Przedstawiony materiał badawczy, dotyczący barw w twórczości poetyckiej Norwida, dowodzi dużej „wrażliwości chromatycznej” Norwida, odbiegającej jednak od typowo malarskiego sposobu postrzegania kolorów i wykorzystywania ich w twórczości pisarskiej. Norwid przede wszystkim pracował twórczo nad materiałem językowym, dotyczącym barw, często poszerzając ich warstwę semantyczną. Rozbudowana semantyka działała ograniczająco na rzecz warstwy leksykalnej, która w porównaniu z tym samym aspektem twórczości Mickiewicza czy Słowackiego, wydaje się dość uboga. Prawdą jest, że autora *Malarza z konieczności* można uznać za twórcę oszczędnego w „malowaniu” kolorem, ale wrażliwego na kolorystyczne walory dzieła literackiego. Norwid był przecież bardziej grafikiem niż malarzem i jego pisma wykazują większą wrażliwość na grę światłocienia niż na barwy.

¹⁶² Zob. W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, z. 6, s. 112.

¹⁶³ Zob. rozdział poświęcony dagerotypowi w twórczości Norwida w: A. Kuik-Kalinowska, *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”*. *Konteksty – poetyka – idee*, Warszawa 2001, s. 114-119.

¹⁶⁴ Zob. tamże.

II.9 Światło

Księga *Genesis* wyraźnie mówi, że pierwszy dzień nastąpił dzięki stworzeniu światła, które dało początek wszelkiemu istnieniu. To światło sprawiło, że przyszłe dzieła stworzenia mogły być widzialne. „Dzień” w takim ujęciu byłby zatem efektem końcowym ujawnienia się światła na ziemi, a jasność – „właściwością (...), a nie rezultatem odbicia”¹⁶⁵. Z takim ujęciem relacji „światła” i „ciemności” spotykamy się także w poezji Norwida. Nie jest to jedynie narzędzie w rękach mistrza wielu sztuk, ale przede wszystkim istotny składnik jego światopoglądu i myśli estetycznej.

W kontekście problematyki sensorycznej elementy dychotomii „jasność-ciemność” wydają się być szczególnie istotne na poziomie odniesień do zmysłu wzroku. Z ich obecnością spotkamy się także przy okazji połączeń synestezyjnych i polisensorycznych, takich jak „dotykane światłem” czy „wyczuwanie zapachu ciemności”.

II.9.1 Jasny

Poezja Norwida obfituje w różne rodzaje „światła”, pochodzące z wielu źródeł: „(...) od świec, iskier, ognia niebieskiego, zórz północnych, płynących po niebie obłoków, słońca lub księżyca”¹⁶⁶. Rzadko mamy u poety do czynienia z „czystym”, jednorodnym światłem, pochodzącym z jednego źródła. Ulubione są te „światliste wcielenia”, które oko wychwytuje przez pryzmat szkła, tafli wody, mgły. Już Kazimierz Wyka pisał o „wszelakim skupieniu i jakości” światła „wychodzącego z rozmaitych źródeł”¹⁶⁷. Najczęściej obserwujemy jego powstawanie z mroków nocy (w postaci księżyca i gwiazd), wyłanianie się podczas wschodów słońca, rozbłyskiwanie piorunami podczas burzy.

Analizując problematykę poetyckich konkretyzacji zmysłu wzroku w pismach Norwida nie sposób zaprzeczyć, że światło (jako fizyczna przyczyna widzenia) odgrywa w niej rolę dominującą. Adela Kuik-Kalinowska pisała o Norwidowskim świetle jako

¹⁶⁵ R. Arnheim, dz. cyt., s. 342.

¹⁶⁶ Zob. A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna...*, dz. cyt., s. 143-144.

¹⁶⁷ Zob. K. Wyka, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, red. H. Markiewicz, M. Wyka, Kraków 1989, s. 131.

„motywie spajającym” syntezę sztuk¹⁶⁸. Światło wyłaniające się z ciemności, przebłykające lub zalewające wnętrza pomieszczeń to nie tylko temat towarzyszący twórczości poetyckiej, ale także (a może przede wszystkim) ważne narzędzie w ręku rysownika, malarza czy ilustratora. W dorobku plastycznym Norwida odnajdziemy wiele obrazów i szkiców, które charakteryzują się specyficznym operowaniem światłem na wzór mistrzów pokroju Rembrandta. Liryka zaś dowodzi, że światło to jeden z najczęściej stosowanych „chwytów stylistycznych” autora *Promethidiona*¹⁶⁹.

Motyw światła pojawia się w twórczości lirycznej Norwida bardzo często. Autor *Vade-mecum*, jak twierdzi Dariusz Pniewski, większą wagę przywiązywał do światła niż do barwy, która dzięki światłu „zaistniała” i „przez nie jest modyfikowana”¹⁷⁰. Jerzy Sienkiewicz ujął ten problem w następujący sposób: „Światłocieniowi nadaje Norwid decydującą rolę w budowie kompozycji”¹⁷¹.

Gradients światła należą do najsilniej oddziałujących na rzeczywistość, a słońce to ich najpełniejszy obraz. „Jasność” traktowana była przez autora *Vade-mecum* jako atrybut mądrości Słowa Bożego. Jej początek wywodził się bowiem z nieskończoności Stwórcy, powołującego do życia Słowo. „Światłość” w takim pojęciu byłaby więc „potęgą, którą Bóg zawładnął, czyniąc z niej moc w chwili powoływania wszystkiego do istnienia”¹⁷². Pan w chwili stwarzania świata wy dobył go z wszechogarniającego mroku i ustanowił porządek dnia i nocy. W ten sposób „jasność” i „ciemność” stały się wobec siebie komplementarne, tworząc pełną „całość – kształt skończony nieskończonego rdzenia” (VI, 600).

„Światło” odgrywało w całej estetyce Norwida niebagatelną rolę, ponieważ było ono przedstawiane jako atrybut Boga-człowieka, symbol piękna „ziemskiego” i przejrzystości myśli. Jednocześnie bywało utożsamiane z drugim elementem estetycznej triady – prawdą. „Jasność” bowiem nie dopuszczała żadnego fałszu, ukazując świat takim, jakim jest w rzeczywistości. Tak pojmowana symbolika „światła”, wywiedzionego od kategorii prawdy, odnosiła się także do ludzkiego sumienia – „zwierciadła duszy”, które odbijało wiernie Boski plan:

¹⁶⁸ Zob. A. Kuik-Kalinowska, *...aby wierności nie uchybić... O Norwidowskiej sztuce opisu*, [w:] *Czytając Norwida 2*, dz. cyt., s. 156-161.

¹⁶⁹ Zob. A. Kuik-Kalinowska, *Norwid – artysta światła*, [w:] *Poeta i sztukmistrz...*, dz. cyt., s. 343.

¹⁷⁰ Zob. D. Pniewski, *Między obrazem i słowem...*, dz. cyt., s. 259.

¹⁷¹ J. Sienkiewicz, *Norwid malarz*, [w:] *Pamięci Cypriana Norwida*, Warszawa 1946, s.76.

¹⁷² L. Dufour, *Słownik Nowego Testamentu*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1993, s. 45.

Wszech-mądrość i Sumienie, jak słońce z zwierciadłem
Rozejrzawszy się, ciska promień abecadłem (III, 574).

Sumienie jest zatem odbiciem samego Boga, który przedstawiany jest w największej jasności. Ludzie nie jaśnieją takim blaskiem, jak Stwórca. Ich życie może zostać rozpromienione Bożą światłością, ale musi być to egzystencja zgodna z wypowiedziami sumienia.

Z podobnymi skojarzeniami światła jako atrybutu Boga, spotykamy się na kartach *Pożegnania*. Poeta żegna „ściany” swojego dzieciństwa, gdzie: „Chrystus Pan ukrzyżowany/ Promieniami witał zorze” (I, 51). Dorastanie przedstawia Norwid jako czas naznaczony wiejskim spokojem i pobożnością:

Wieś i niebo – dwa pojęcia,
Które ranny brzask umiła,
Były dla mnie, dla dziecięcia,
Jak dwa skrzydła dla motyla.
Wsią i niebem żyłem cały (I, 51-52).

Motyw jasności towarzyszy Norwidowi nie tylko podczas nawiązań do sfery emocjonalnej czy religijnej. Pojawia się w sytuacjach chwilowych przeżyć, nacechowanych emocjonalnie, tak jak w przypadku deklaracji z wiersza *Mój ostatni sonet*:

Teraz więc, póki Niebo jest łaskawsze,
Póki jasność Twoich spojrzeń jeszcze dla mnie świeci,
A zasłona przyszłości czarnych chmur nie wznieci,
Żegnam Ciebie, o luba, żegnam Cię na zawsze (I, 4).

„Jasność spojrzeń” to z jednej strony przychylność ukochanej, z drugiej zaś siła pamięci wydarzeń naznaczonych obecnością kobiety. Te momenty niedługo odejdą w cień przeszłości, ale w chwili rozstania są pełne mocy i sprawiają wrażenie realnych. Oczy wybranki serca wciąż świecą tym samym blaskiem i poeta przypuszcza, że przez pewien czas ich obraz nie ulegnie zatarciu. Dopiero osuszone łzy i przyszłe szczęście kobiety przyniosą tak upragnione zapomnienie.

Nietypowe porównanie światła do złotego pająka zastosował Norwid w wierszu *Noc*. Utwór obfituje w określenia związane ze światłem i ciemnością. Nocny pejzaż ani

przez moment nie przypomina romantycznych opisów. Obrazowanie poetyckie, w którym dominuje metaforyka światła staje się tak naprawdę tłem pejzażu wewnętrznego autora:

Chmurne niebios sklepienie, szaro cieniowane,
Rozjaśnia się, a księżyc, niby pająk złoty,
Wypełznął z pajęczyny, i spłoszył ciemnoty,
Które lecą w otchłanie okien nie zbadane!
(...)
I drgającymi niemi bladawych promieni
Oprzęda drzew wierzchołki, płacze młode liście,
Albo się między trzcina w jeziorze płomieni
I na dnie świeci ogniście! (I, 9).

To fragment silnie nacechowany sensorycznością. Właśnie różne „wcielenia” światła („pająk złoty”, „bladawe promienie”, w jeziorze płomieni”, „świeci ogniście”) „konstruują specyficzną nastrojowość utworu. Księżyc porównany do ogromnego pająka nie wywołuje w czytelniku niepokoju czy strachu. To on pokonuje ciemność nocy, tkając swoją sieć ze świetlnych promieni. Porównanie zastosowane przez Norwida odsyła także do „planu uniwersalnego”, dowodzącego słuszności prawdy uniwersalnej, o której pisała Kuik-Kalinowska¹⁷³.

W kontekście światła i sposobów jego lirycznego funkcjonowania, ważnym zagadnieniem jest „zjawisko promienistości”¹⁷⁴. Oznacza ono percepcyjne uporządkowanie, oscylujące wokół kategorii wchodzących w skład estetycznej triady. „Promienistość” to przede wszystkim namiastka Absolutu, symbol mistycznego wtajemniczenia, znak „sumienia” narodu czy po prostu geometryczny ideał. Potwierdzeniem tych słów jest fragment *Promethidiona*:

Tu zamilkł – potem rzekł: ta cała krata
Promieni w formy strzelających przedział
To są prorocze wnętrzości narodu –
A wieszczów wieniec to linia obwodu,
A wnętrza koła astr, skąd są promienie,
To przenajczystsze narodu sumienie! (III, 457).

¹⁷³ Zob. A. Kuik-Kalinowska, *Norwid – artysta światła*, dz. cyt., s. 345.

¹⁷⁴ Zob. A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna...*, dz. cyt., s. 142-143.

Promień światła to nie tylko czynnik metafizyczny, ale przede wszystkim symbol najważniejszych dla narodu wartości, takich jak wiara, wolność czy sumienie. Jest to znak Boskiej obecności, element spajający *sacrum* i *profanum* na płaszczyźnie dostępnej dla poznania zmysłowego. We fragmencie *Promethidiona* mowa jest przecież o „formach”, które tworzą rozbłyskujące promienie. Świat form przynależy do ziemskiego „świata cieni”, który buduje całość dopiero po złączeniu ze światłem niebieskim („W ziemię cień – światłość w niebiosy” – II, 121).

Motyw światła zajmuje nas tak długo z tej racji, iż jest on nieodłącznym elementem konkretyzacji zmysłu wzroku, dzięki któremu poeta poruszał kwestie związane z doświadczeniem mistycznym, sferą sakralną, ale także kreacją ruchu i wszelkiego działania. Poematem, w którym Norwid zmanifestował się jako „artysta światła” jest *Quidam*. Poetyka utworu obfituje w bezpośrednie nawiązania do światła i jego źródeł. We fragmencie czwartym poematu antropomorfizowana lampa traci swój blask:

Perystyl odtąd pustą już przestrzenią – –
W alabastrowej lampie stojąc bani,
Mdląca – kolumny blade się czerwienią
Od strony światła, ciemniejąc od drugiej – (III, 87-88).

Lampa traci swój blask, „mdlejąc” między kolumnami. Percepcja świetlna rozlewa się na antyczne budowle, dodając im patetyzmu i dostojności. Sensoryczność sytuacji polega na tym, że między światłem i ciemnością zachodzi nieustanna walka, której rezultat nie kończy się zwycięstwem którejkolwiek strony. Przeciwników łączy to, co występuje „pomiędzy” i jest kontaminacją jasności i ciemności – „światłocieniem”.

W rezultacie ogromnego zainteresowania poetów II połowy XIX wieku tematyką „światła” i „mroku” oraz częstego jej wykorzystywania w poetyce słowa i obrazu, powstał szkic Norwida *Jasność i ciemność*. Była to zarazem pewnego rodzaju mowa oskarżycielska przeciwko emigracyjnemu zarzutowi niejasności jego dzieł poetyckich i prób malarskich¹⁷⁵. „Światłość” i „ciemność” uczynił poeta środkami w wyrażaniu nie tylko treści estetycznych, ale także filozoficznych, etycznych i stylistycznych. Jego zdaniem bowiem:

¹⁷⁵ Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Norwidowa „jasność” i „ciemność” w dyskursie nie tylko poetyckim*, [w:] *Jaki Norwid? Poznańskie Studia...*, dz. cyt., s. 38.

Jasność jako cel czyni, że właśnie staje się tym, co Pismo Święte zowie ciemnością zewnętrzną, gdzie płacz i zgrzytanie zębów (...) i wszystkie inne szkoły jasne toż uczyły i tym zginą (w sztuce sztukę zabiły) – [VI, 599].

Norwid premodernistycznie dowodził, że zbyt wielka jasność i przejrzystość sztuki czyniła ją mało interesującą dla odbiorcy. „Ciemność” z kolei (jak później u Mallarmégo), stanowiąca wyzwanie dla myśli i wyobraźni, była w sztuce jak najbardziej pożądana. Dlatego właśnie, z punktu widzenia formy, zupełna „światłość” uznawana była przez Norwida za prymitywizm wypowiedzi, niegodny wyrafinowanego odbiorcy. Wszelkie zaciemnienia odwoływały się natomiast do predyspozycji intelektualnych czytelników, skłaniając ich do myślenia i prowadzenia z autorem otwartego dialogu. Owa ciemność, na pozór będąca treścią umysłową, stanowiła bardzo ważny czynnik ożywiania zmysłów odbiorcy.

II.9.2 Ciemny

Na temat Norwidowskiej „ciemności” powstało wiele szkiców i prac naukowych, które dokładnie analizują ten problem. Zaciemnienie, cień, niedobór światła, przyćmienie – wszystkie te elementy łączą się z szeroko pojmowaną „ciemnością”, rozumianą zarówno dosłownie, jak i metaforycznie. Norwidowscy mistrzowie pędzla – Rembrandt i Goya – przedstawiali świat jako ciemnię, przez którą przechodzą jedynie promienie światła. Noc nie była dla nich negacją dnia i światła, ale okryciem tajemnicy, poznaniem tego, co za dnia jest zbyt widoczne, dane w bezpośrednim oglądzie widzowi. I choć to światło dało początek światu i wszelkiemu istnieniu, to samo wzięło swój początek właśnie z ciemności.

Nie można więc jednoznacznie stwierdzić, czy dane przedmioty są jasne lub ciemne, ponieważ ich „jasność” zależy między innymi od warunków optycznych, fizycznych właściwości badanego obiektu, stopnia pochłaniania światła, itd. Z czysto fizycznych względów trudno więc odnieść się do interesujących nas właściwości i jednoznacznie określić na przykład poziom ich intensywności czy nasycenia. O ile bardziej skomplikowane wydaje się więc właściwe rozpoznanie i opisanie tych zjawisk w pismach lirycznych Norwida. Pojawiają się w nich odniesienia nie tylko do „światła”,

„ciemności” i „światłocienia”, ale również zaciemnienia, przyćmienia, przygaszenia czy oświetlenia.

Ciemność w Norwidowskiej koncepcji piękna nie odnosiła się do zła czy zacofania, ale była metaforą ukrytego sensu, tajemniczym źródłem, początkiem uroków świata. Jej moc tkwiła w dążeniu do poznania piękna, prawdy i dobra, nie zaś w ich bezpośrednim definiowaniu. Norwid posługując się tą kategorią, odnosił ją przede wszystkim do konotacji biblijnych. Dowodził, że skoro Bóg powołał do istnienia świat z chaosu i ciemności, to każdy artysta powinien rozpoczynać swój proces twórczy od niejasności, „zaciemnienia”, tajemnicy. Tylko wtedy jego dzieło mogło się rozwijać, dojrzewać do nowych rozwiązań interpretacyjnych. Semantyka „ciemności” w takim rozumieniu zakładałaby więc konieczność wykluczenia dosłowności i oczywistości na rzecz tajemnicy, która niesie ze sobą treści naddane. „Światło” brało więc swój początek właśnie z „ciemności”, z tajemniczego zachwyty nad ukrytym urokiem świata. Nie sposób mówić o Norwidowskiej ciemności bez odniesienia do wiersza pod tytułem *Ciemność*. Krzysztof Kopczyński interpretował utwór przede wszystkim w kontekście polemiki z poglądami Zygmunta Krasińskiego¹⁷⁶. Ciemność odnosi się w tym przypadku nie tylko do braku światła „zewnątrznego”, ale także do braku umiejętności we właściwym odczytaniu poezji. Norwid formułuje apostroficzny zwrot do Zygmunta Krasińskiego:

Ty, skarżysz się na ciemność mojej mowy:
– Czy też świecę zapaliłeś sam?
Czy sługa ci zawsze niósł pokojowy
Światłość?... patrz – że ja cię lepiej znam (II, 26).

Ciemność możemy rozpatrywać na dwóch poziomach: zawilości czy też niejasności mowy oraz właśnie ciemności odbieranej zmysłowo. W jednym i drugim przypadku chodzi o coś niezrozumiałego, trudnego w interpretacji, ale i tajemniczego, kuszącego dla odbiorcy. Zdaniem Tomasza Mackiewicza, autora książki *Sokrates Norwida*, „ciemność” przedstawiał Norwid jako pewnego rodzaju „przypadłość”, która była rodzajem „powołania”¹⁷⁷. Mackiewicz udowadnia, że poeta świadomie posługiwał się „zaciemnianiem” sensów na wzór Sokratesa, który udając niewiedzę („ciemnotę”), kompromitował swoich współrozmówców.

¹⁷⁶ Zob. K. Kopczyński, *Próba interpretacji wiersza „Ciemność”*, „Studia Norwidiana” 1987-1988 z. 5-6, s. 125-136.

¹⁷⁷ Zob. T. Mackiewicz, *Sokrates Norwida. Kontekst – recepcja – kontynuacja*, Warszawa 2009, s. 161.

Nie należy zapominać, że w ślad za milczeniem i niedopowiedzeniami, obecnymi w tekstach pisanych Norwida, idą podobne zabiegi plastyczne, powodujące celowe „zaciemnienie” obrazu. Chodzi o urywane kreski, załamujące się kontury, rozlane kolory, przepuszczane przez pryzmat światłocienia. Te i inne chwytby malarskie, dotyczące też wierszy, wzmacniały emocjonalną i estetyczną stronę przedstawianego tematu, potęgując jednocześnie uczucie niepewności, wahania, tajemniczości, obecne podczas kontaktu widza z dziełem. Nadmierne zagęszczenie linii lub ich nieprecyzyjność wskazywały niejako na nieokreśloność kształtów. Artyście bliższe były delikatne, opływowe, nieprecyzyjnie zarysowane kreski niż konkretne zarysy, niepozostawiające pola dla wyobraźni odbiorcy. Dla Norwida w plastycznej wizji rzeczywistości najważniejszą rolę odgrywała gra myśli i emocji, a figuralne przedstawienia nie niosły, jego zdaniem, żadnych głębszych treści.

II.9.2.1 Cień

Cień niszczy kształt i sprawia, że fragmenty obrazu zacierają się. W przypadku „pojęcioobrazu”, rysowanego na kartach tekstów lirycznych Norwida, cień występuje najczęściej w kontaminacji ze światłem, tworząc „światłocień”. Wielokrotnie cytowany Rudolf Arnheim wyróżnia dwa rodzaje cieni: „Są cienie przywiązane i cienie rzucane. Te pierwsze spowijają przedmioty bezpośrednio tworzone ich kształtem, orientacją przestrzenną i odległością od źródła światła. Te drugie padają z przedmiotu na przedmiot, bądź też jedna część przedmiotu rzuca je na inne części tego samego przedmiotu”¹⁷⁸.

Norwidowskie „cienie” niezwykle rzadko występują w swoim rzeczywistym znaczeniu. Przeważającej liczbie przykładów towarzyszy znaczenie niedosłownie, przenośne, które odwołuje do treści symbolicznych. Z „autentycznym” cieniem, występującym w roli zarysu kształtu spowodowanego działaniem promieni słonecznych, spotykamy przy okazji wiersza *Addio!* – w utworze wypowiada się Prawda, która zwraca się do człowieka, jej odwiecznego poszukiwacza:

„Jeśli ty mnie szukasz? – Prawda woła –
To z namiętnościami czasowemi

¹⁷⁸ R. Arnheim, dz. cyt., s. 356.

Węzeł swój roztargnij, synu ziemi!
Bo nie dojrzysz i cieniu mego zgoła..." (II, 23).

„Cień prawdy” to wyrażenie, które współcześnie nie zmieniło swojego znaczenia i nadal funkcjonuje jako element, skrawek, namiastka prawdy, bez których nie sposób odnieść się do czyichś słów lub gestów, rozpatrując je w kategoriach prawdomówności bądź autentyczności. „Prawda” z wiersza *Addio!* daje człowiekowi radę, która ma mu pomóc w znalezieniu właściwej drogi prowadzącej do wyrzeczenia się fałszu. Z odwrotną propozycją Norwid występuje w wierszu *Popularność*, jednak ani głos jednej, ani drugiej strony nie spotyka się z aprobatą poety.

Cień jest niemym bohaterem kwestii Pazia z dramatu *Za kulisami*, który wypowiedane przez siebie słowa dedykuje ukochanej:

Daj mi wstążkę błękitną - oddam ci ją
Bez opóźnienia...
Albo - daj mi cień twój z giętką twą szyją;
- Nie! nie chcę cienia.

Cień - zmieni się, gdy ku mnie skiniesz ręką,
Bo - on nie kłamie
Nic - od ciebie nie chce, śliczna panienko
Usuwać ramię... (IV, 541).

Poeta chce pamiętać ukochaną. W przyptywie emocji prosi o jej „cień”, wspomnienie, zastępy obraz przeszłości. Po chwili jednak zmienia zdanie. Uważa bowiem, że wspomnienie będzie nieprawdziwe, bo urojone w głowie zakochanego. Kobieta tak naprawdę nigdy go nie kochała i pamięć o niej wiązałaby się z nieustannym powrotem do smutnych zdarzeń. Jedynym wyjściem z sytuacji jest odrzucenie „cienia”, czyli rezygnacja ze wspomnień.

Najbardziej znane porównanie do „cienia” odnajdziemy w wierszu dedykowanym Muratowi Paszy – *Bema pamięci żalobny-rapsod*. Norwid otwiera utwór apostrofą do wielkiego wodza:

Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancierz,
Przy pochodniach, co skrami grają około twych kolan? – (I, 186).

Norwid dedykuje swój rapsod – pieśń sławiącą bohatera – „cieniowi” odchodzącemu w zaświaty. Zmarłego nie widać, co wzmaga zmysłowość opisu. Bema okrywa metalowy pancerz trumny, od którego odbijają się iskry nagolenników. Poeta zwraca się więc do „cienia”, czyli ducha wodza, który zdaje się uczestniczyć w pogrzebowym korowodzie. Wizję lekko zasłania kotara dymu, która przygasza blask dnia.

Anna Kamińska pisała o jeszcze jednej cesze, potwierdzającej obecność „cienia” wśród lirycznego krajobrazu. Chodziło mianowicie o przewagę samogłoski „e” w pierwszym wersie utworu („Cze-mu cie-niu odje-żdżasz rę-ce...”). Interpretatorka wiersza uzasadniała ten zabieg następująco: „Przewaga tej samogłoski barwi też przymgleniem, przyćmieniem kolorytu obrazu poetyckiego”¹⁷⁹. „Cień” występuje w rapsodzie nie tylko jako symbol ludzkiej duszy, ale ujawnia się także na poziomie zabiegów językowych.

II.9.3 Światłocień

„Ciemność” i „jasność” w Norwidowskim wydaniu wrażliwości sensorycznej to wielopostaciowa struktura, której pomostem może być tak doceniony przez poetę światłocień. Stałą cechą świata była jedność tych dwóch kategorii, ale sama granica między nimi charakteryzowała się nieustanną zmiennością. W odniesieniu do dzieł pisarskich Norwida jawiła się najczęściej jako „światłocień”, wieloznaczność definicji, złożoność badanego zjawiska. Kazimierz Wyka pisał o upodobaniu Norwida-malarza do stosowania „światłocienia”: „Norwid jako poeta innym bowiem sposobem malarskim, nie kolorem posługuje się tak śmiało i dokładnie, że od razu poznać w sposobie użytkowania go fachową orientację i niepospolity zmysł obserwacyjny malarza. Posługuje się mianowicie światłocieniem”¹⁸⁰.

Można stwierdzić, że „cieniowanie światłem” było rodzajem stopniowego wtajemniczenia czytelnika w istotę piękna poprzez zastosowanie dadaistycznej zabawy, gry logicznej¹⁸¹. Z podobnym zabiegiem mamy do czynienia w sytuacji przemieszania

¹⁷⁹ Zob. A. Kamińska, *Bema pamięci żałobny- rapsod*, [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 41.

¹⁸⁰ K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, dz. cyt., s. 95-96.

¹⁸¹ Zob. W. Rzońca, *Norwid. Poeta pisma...*, dz. cyt., s. 5-7.

światła z ciemnością. Odnajdujemy je na przykład w ostatniej strofie wiersza *Dookoła ziemi naszej*:

I znajdziesz żywot w śmierci, a potęgę
W słabości, w słowie latającym księgę,
W ciemności jasność, a w jasności cienie!
To wiedz – i z plewy szczerze czyść nasienie (I, 126).

Norwid świadomie gra kontrastami, udowadniając, że nic nie jest pewne na świecie, ale także świat nie istniałby bez przeciwstawnych sobie elementów, takich jak na przykład światło i ciemność. Tylko obecność ich obojga może doprowadzić do powstania światłocienia, miejsca między „czyścica pół-ciemnością” a „blaskiem Niebios” (III, 29). Podczas gdy światło kreuje ruch i działanie, a ciemność determinuje refleksję i ukryte sensory, światłocień pojawia się najczęściej w momentach granicznych. Można go rozpatrywać jako wyraz stagnacji, bierności, ale także dwuznaczności czy braku wyrazistości – tak, jak w przypadku utworu *Moja piosnka [II]*:

Do bez-tęsknoty i do bez-myślenia,
Do tych, co mają tak za tak – nie za nie –
Bez światło-cienia...
Tęskno mi, Panie... (I, 224).

Poeta tęskni za ojczyzną, utraconą miłością i prawdą. Interesujący nas „światłocień” w tym wypadku można odnieść do fałszu, zakłamania czy nieprecyzyjności, z którymi tak często ma do czynienia emigrant zdany na łaskę obcych ludzi. „Światłocień” to wreszcie nieszczerłość, brak konkretów, mgła intelektualna i emocjonalna – charakterystyczne cechy współczesnych. Marek Buś pisał o tym zjawisku w kontekście „dwuznaczności mówienia”, które zasadało się między prostotą a prostactwem, między „zaciemnianiem” prawdy „w natchnieniu współ-miłosierdzia” (III,119) a kłamaniem w żywe oczy¹⁸². Poeta żyje i tworzy wśród krytyków, którzy ukazują jego dzieło w złym świetle. Tęskni za ludźmi prawdziwymi, za ludźmi z krwi i kości, którzy mocno stąpają po ziemi, dokonują świadomych wyborów i żyją w zgodzie z prawdą.

¹⁸² Zob. Fragment artykułu poświęcony zjawisku relatywizmu prawdy w: M. Buś, *Moja piosnka (II)*, [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy...*, dz. cyt., s. 49-50.

Dość nietypowy kontekst światłocienia pojawia się w wierszu *Psalm wigilii*. Norwid zwraca się w nim do Boga, dziękując za ojczyznę:

Za prawo tedy do Polski obszaru
Dziękuję Tobie, któryś niezmierny,
Wszech-istotny – jednak z obłoków wiszaru
Patrzący na świat w prawdzie rozdzielony
Światło-cieniami czaru i roz-czaru (I, 91).

Bóg, oprócz tego że jest wszechpotężny i „niezmierny”, posiada także cechy „ludzkie”: obserwuje świat i jego mieszkańców, patrząc przez pryzmat kontrastów (światła i ciemności, dobra i zła, piękna i brzydoty).

W *Stolicy*, choć nie pada bezpośrednie odwołanie do światłocienia, to bez wątpienia spotykamy się z zabiegiem poetyckim, imitującym interesujący nas motyw. Obok postaci Araba kontrastującego z ciemnym tłumem pojawia się oksymoroniczne zestawienie „chmurności” z „promienistością”:

Idzie Arab, z kapłańskim ruszeniem głowy,
Wśród chmurnego promieniejąc tłoku;
Biały, jak statua z kości słoniowej:
Pojrzę nań... wytchnę oku! (II, 39).

„Chmurność” w sposób naturalny odnosi się do mglistości, szarości i cienia, podczas gdy „promienistość” kojarzymy ze światłem, klarownością, jasnością. Można powiedzieć, że te dwa elementy poetyckiej kreacji, zespolone ze sobą, tworzą rodzaj „światłocienia”. Wyznaczają bowiem obszar „pośredni” – między widzialnym a niewidzialnym oraz statycznym i dynamicznym. To pryzmat światłocienia odwraca role: światło staje się symbolem stagnacji (Arab przypomina „statuę z kości słoniowej”), a ciemny, zatłoczony tłum – znakiem ruchu, chaotycznego dynamizmu. Jasny Arab między chaotycznym tłumem wydaje się być rozświetlonym posągami, rozpraszającym ciemność w zasięgu swojego cienia.

Ze zbliżonym wykorzystaniem techniki „światłocienia” w poezji spotykamy się w odsłonie szóstej poematu *Quidam*:

Słońce coraz to jaśniejszym promieniem
I coraz cieplej wdzierało w mieszkania,

Przedmioty jedne usuwając cieniem,
Zbliżając drugie przez ich wyświeblania.
Na pergaminu zwitek promień żwawy
Spadł, jako złoty liść na ciemne trawy,
I błyszczał, chwiejąc się niejaką chwilę –
I znikł – i nastał moment ciemnej przerwy (III, 93).

Moment wschodu słońca jest granicą między snem i jawą, odpoczynkiem i pracą, nocą i dniem. W chwili zaistnienia wkracza w obszar między światłem i ciemnością, stając się rodzajem „światłocienia”. Każdy wschód jest także symbolicznym narodzeniem, przejściem ze snu do stanu obudzenia i działania.

Wers kończący utwór przywodzi na myśl nowotestamentową przypowieść o gospodarzu, któremu nieprzyjaciel zmieszał ziarno siewne z plewami. Kiedy słudzy donieśli panu o całej sytuacji, ten podjął decyzję o wzrastaniu zboża wraz z chwastami i oddzieleniu ziaren od plew dopiero podczas zbioru (Mt 13, 24-30).

Nacechowana zmysłowością twórczość liryczna Norwida zaświadcza, że niezwykle rzadko obcujemy z czystym, niezmaconym światłem lub zupełną ciemnością. Podobnie, jak w śmierci można odnaleźć życie a siłę w słabości, tak ciemność może stać się źródłem jasności. Dialektyka romantyczna zaowocowała rozwiązaniami godnymi wierszy XX wieku.

Słowa poety były zatem nośnikami skomplikowanych sensów, które niejednokrotnie stawały się dla czytelnika jasne dopiero po pokonaniu bariery pozornej „ciemności”, niezrozumienia. Według Norwida to właśnie owa bariera, wpływająca w konsekwencji na wieloznaczność interpretacji, czyniła tekst wyjątkowym. Słowa można bowiem rozpatrywać na wielu płaszczyznach, mnożąc ich ukryte znaczenia:

Słowa autorów mają nie tylko ten urok, tę moc i tę dzielność, którą my im dać usiłujemy lub umiemy, ale mają one jeszcze urok i moc żywotu słowa (VI, 428).

Na płaszczyźnie literackiej dychotomia „światło” i ciemność” istniała nie tylko w odniesieniu do semantyki poszczególnych dzieł Norwida, ale także do ich warstwy leksykalnej i składniowej. Język w ujęciu autora *Jasności i ciemności* miał tak naprawdę dwie strony: ciemną, trudną i tajemniczą, nasyconą treściami wewnętrznymi oraz jasną, przejrzystą, dostępną dla każdego czytelnika. Gdyby został on pozbawiony pierwszej z nich, byłby zbyt jednostajny i oczywisty, a przez to mało interesujący dla odbiorcy.

Dlatego właśnie, aby objąć istotę rzeczy za pomocą umysłu tudzież zmysłów, należało wychodzić od strony „ciemnej”, aby poprzez różne drogi interpretacji, dochodzić do „jasnej” warstwy gotowych sensów. Takie poglądy przyczyniały się do krytyki „sztukmistrza” i jego dzieła. Spotykał się między innymi z zarzutami niepotrzebnego „małomówności” oraz „manierowanej niejasności myśli, obrazów i wyrazów”¹⁸³. Krytyka nie działała na niego destrukcyjnie, ale jeszcze bardziej utwierdzała go w przekonaniu, że piękno nie może być proste i jednoznaczne, a jego siła tkwi w dobru i prawdzie:

Piękne albowiem jest rumieńcem i jest jakoby barwą dobra – i jest jakoby tym rumieńcem, który wyrzuca na twarz serce niewidzialnie w sobie poruszone (...). Nie z krytyki sztuka, ale z prawdy (VI, 592-593).

Tak zarysowane ramy estetycznej koncepcji sztuki odrzucały zatem piękno oczywistości przekazu, stawiając na pierwszym miejscu prawdę w sposobie prezentowania tematów. W takim ujęciu kategorie „światła” i „ciemności” służyły jako środki do przekazywania ekspresji wyrazu przedstawianych obrazów językowych i plastycznych.

Twórczość liryczna Norwida, bogata w odniesienia do światła, ciemności i światłocienia, w oczywisty sposób koresponduje z dziełami plastycznymi „sztukmistrza”, które także są dowodem jego wrażliwości sensorycznej. „Mistrzem pędzla” był dla Norwida Rembrandt, operujący techniką światłocienia z niezwykłym wyczuciem estetycznym. U Rembrandta światło jest jednym z głównych bohaterów jego dzieł. Poza tym oświetla postacie i przedmioty, wpływając nie tylko na ich lepszą wizualizację, ale przede wszystkim na dotarcie do ich metafizycznej głębi¹⁸⁴. Sam Norwid pisał w *Bransoletce* o wielkiej zasłudze Rembrandta w tej dziedzinie:

I patrząc na ów Rembrandtowski pędzel, rozważałem o światłocieniu sztuce, albowiem powiedzieć by można bez wahania się, iż do Rembrandta nikt, nawet i Rafael sam, nie znał światła. Linię znał Rafael jako nikt nigdy nie znał i nie pozna jej – ale światło jego jest światłem wcale bezżywnym. Rembrandt zaś odkrył i objawił głęboką światła tkliwość i mistyczną logikę (VI, 35).

W przypadku prac plastycznych Norwida motyw światła obecny jest w wydaniu niemal wszystkich technik malarskich – od oleju począwszy na rycinach skończywszy. Do

¹⁸³ W. Bentkowski, *List z Poznania*, „Gazeta Polska” 1849, nr 4, s. 5.

¹⁸⁴ Zob. komentarz na temat Norwidowskich inspiracji Rembrandtem w: A. Kuik-Kalinowska, *Norwid – artysta światła*, dz. cyt., s. 351.

prac szczególnie uwydatniających grę światła i cienia należą między innymi: *Parabola świecy pod korcem (Modlitwa dziecka)*, *Wskreszenie Łazarza*, *Pytia*, *Sybilla*, *Sforza w więzieniu*, *Wnętrze krypty grobowej*, *Kościółek na Litwie*, *Solo (Melancholia)* czy *Zagadka (Lady Makbet)*.

Wątek światła i ciemności w twórczości artystycznej Norwida byłby niepełny bez wspomnienia o tendencji **nordyzmu**, która bez wątpienia stała się inspiracją dla autora *Vade-mecum*. W malarstwie Norwida można dostrzec elementy związane z tym zjawiskiem, tak znamionym dla twórczości Antoina-Désiré Héroulta i Teodora Rousseau. O nordyzmie pisał między innymi Edward Kasperski, upatrując w „poezji krajów Północy” istotny czynnik estetyki „sztukmistrza”¹⁸⁵. Nordyzm zakładał umiłowanie światłocienia, powietrza, barw i tajemniczej przyrody oraz wykorzystanie tych elementów do tworzenia pejzaży (zwłaszcza nocnych), naznaczonych, jak pisał Charles Baudelaire – „głębką melancholią”¹⁸⁶. Inspiracje nordyzmem obecne są nie tylko w twórczości plastycznej Norwida. Jego elementy widać także w utworach poetyckich, takich jak *Scherzo [I]*. Liryczna scena rozgrywa się nocą, wśród melancholijnej konwersacji „Jego”, „Jednego z nich” i „Drugiego z nich”:

I°

Dam tobie cały łańcuch chęci i chęci,
Promieni siedem tobie dam tęczowych,
I tę ogromną księgę – bez pieczęci,
Którą przewiewa wiatr...(I, 83).

W nocnej scenie pojawiają się elementy typowe dla nordyzmu: promienie, tęcza i wiatr. Obecność tych trzech składników powoduje, że pejzaż nabiera znaczenia sensorycznego – on niejako „płynie” w przestrzeni, wprawiając poszczególne elementy w ruch. Na podobnej zasadzie zbudowany został krajobraz w poemacie *Pompeja*:

Ciemność, która jak ogień obejma i parzy,
I czucia te – co bołą, gdy przechodzisz w duchy...
(...)
... To Balbus rzekł – potem,
Znikając z wolna, łączył się z Poety cieniem,
Jak włókna dwa obłoków w jeden spartych grzmotem
I osrebrzonych jednym księżycą promieniem...(III, 25).

¹⁸⁵ Zob. E. Kasperski, *Dyskursy romantyków. Norwid i inni*, Warszawa 2003, s. 127-160.

¹⁸⁶ Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 136.

Światło grające z cieniem, grzmoty, obłoki i „księżyc promienie” zlewają się w całość, tworząc rodzaj dynamicznego krajobrazu. Migotliwość „osrebrzonych” cząstek powoduje wrażenie delikatnego ruchu, który współbuduje poetycką wizję wraz z efektami dźwiękowymi. Materializujące porównanie Balbusa (łączącego się z cieniem poety) do promienistych obłoków buduje impresjonistyczny nastrój utworu.

Warto zauważyć, że stosowane przez Norwida barwy i opozycja światło-ciemność najczęściej występują – jak potwierdzał w swych badaniach Wyka – albo na zasadzie „aluzji kolorystycznej”, albo „momentu dynamicznego”¹⁸⁷.

Sławomir Rzepczyński zaś pisał o świetle i światło-cieniu jako „dynamicznym momencie” pojawiania się efektów kolorystycznych. Zdaniem badacza to właśnie światło, niebędące domeną żadnej ze sztuk, mogło być traktowane przez Norwida jako płaszczyzna intersemiotyczna, dzięki której możliwe stało się przenikanie zmysłów i różnych dziedzin sztuki¹⁸⁸. Kolory, pojawiające się w opisach literackich pełnią raczej funkcję dopełnienia opisu, zdeterminowanego przez plastyczną dychotomię „światła” i „ciemności”. To ona odpowiedzialna jest za tworzenie bazy dla metaforycznych obrazów słownych, mających swe źródło w wyobraźni malarskiej poety. We fragmencie *Promethidiona* brak kolorów można w tym sensie tłumaczyć jako powrót do pierwotnego obrazu chaosu, z którego wyłonił się świat:

Odcedzić światło i czyścić z półcienia,
Z bezkolorowej wskrzeszając Syberii
Pozatracane Boskości wspomnienia (III, 439).

To właśnie światło – idąc tropem interpretacji Rzepczyńskiego – ma moc „wskrzeszenia” barw i nadawania im adekwatnych kształtów poprzez odpowiednio dobrane oświetlenie. Przytoczony cytat może świadczyć o jeszcze jednej „postsynestezyjnej” cesze wyobraźni plastycznej Norwida, którą nazwałabym „witrażowością” przedstawień. Przez witraż bowiem przenika światło, wydobywając z niego barwy i tym samym – stając się barwą. Kolor w opisach poetyckich Norwida najczęściej występuje w towarzystwie „światła” i „cienia”, „jasności” i „ciemności”, „światło-cienia”, przenikając przez nie jak przez przestrzeń pryzmatyczną. Jego nadejście

¹⁸⁷ Zob. K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, dz. cyt., s. 131.

¹⁸⁸ S. Rzepczyński, *Elementy wyobraźni plastycznej w liryce Norwida*, [w:] *Norwid-artysta...*, dz. cyt., s. 146-147.

obwieszczane jest pojawieniem się motywów akwaticznych, szyb, chmur, obłoków i wszelkich przedmiotów szklanych, przez które przepuszczone jest światło:

Ty – wtedy skrzydła roztaczasz złożone,
W świątyni Pańskiej oknach, szyb kolorem,
Jakby litanie cicho skryształone (III, 428).

Obrazowość słowna Norwida nie stroni zatem (przeciwnie do twierdzeń Wyki czy Makowieckiego) od opisywania efektów barwnych, ale jej obecność niejednokrotnie determinuje opozycja „światła” i „ciemności”, wydobywająca kolory z ukrycia. Bez tej opozycji zmysł wzroku nie byłby w stanie pełnić swojej roli.

„Widoczność” możliwa jest więc tylko dzięki jasności, a dostrzeganie niuansów między światłem i cieniem determinuje szczegółowość widzenia. Norwidowski sposób patrzenia i opisywania nie stroni od precyzyjności, uwydatniającej barwy, światło czy cieniowanie. Elementy te współgrają ze sobą, tworząc rodzaj symbiotycznego mechanizmu, zakorzenionego w zmysłowym postrzeganiu świata. To postrzeganie znacznie odbiega od wzorów, którym Norwid był wierny jeszcze w Warszawie. Dojrzały poeta tworzy w swoich wierszach rodzaj „widzialnej metafory”, niosącej nacechowane synkretyzmem sensory symboliczne, zwiastujące premodernizm. Dla przedstawicieli romantyzmu wzrok empiryczny był całkowicie bezużyteczny, ponieważ jego ograniczone możliwości nie pozwalały na istotowe spojrzenie w głąb ludzkiej duszy. Najpełniejszy tego wyraz odnajdziemy w programowej *Romantyczności* Adama Mickiewicza, deprecjonującej mędrca „szkiełko i oko”¹⁸⁹. Warto przypomnieć, że autor *Ballad i romansów* mottem ballady uczynił słowa z *Hamleta* Szekspira: „Zdaje mi się, że widzę...gdzie?! Przed oczyma duszy mojej”¹⁹⁰. Karusia widzi właśnie dlatego, że odrzuca zmysły na rzecz „oka wewnętrznego”, które pozwala jej zobaczyć rzeczy i stany niewidzialne.

Korzystając z bogactwa swych doświadczeń jako artysty plastyka oraz wychodząc naprzeciw europejskim poetom „postsynestezyjnym”, Norwid odwraca romantyczny dogmat widzenia pozazmysłowego i docenia sensoryczne postrzeganie, upatrując w nim również drogę do poznania Boga. Kolory i światło nie pełnią u twórcy roli czysto

¹⁸⁹ Zob. A. Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] tegoż, *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1997, s. 102.

¹⁹⁰ tamże, s. 99.

estetycznej czy wyzwalającej emocje (jak u romantyków i postromantyków), ale przekraczają granice romantyzmu, by dołączyć do grona prekursorów nowoczesności

ROZDZIAŁ III. Zmysł słuchu

Zmysł słuchu ma dla człowieka znaczenie potrójne: pozwala na odbiór mowy, muzyki i orientację w otoczeniu¹⁹¹. Fizykalnie na wrażenie dźwięku składają się następujące czynniki: głośność, wysokość oraz barwa. W badaniach historycznoliterackich nie jest ważne szczegółowe przypatrywanie się budowie ucha oraz klasyfikacja dźwięków. Istotne natomiast będą wszelkie odwołania do natężenia fal głosowych, współbrzmienia, wysokości, barwy czy harmonii brzmień realizowanych w utworach poetyckich. Na uwagę zasługują także poetyckie fragmenty dotyczące podstawowego narządu słuchu – ucha i jego lirycznych przedstawień.

Najbliższą nauką towarzyszącą refleksji nad zmysłem słuchu jest akustyka. Jej definicję znaleźć można między innymi w *Małej encyklopedii muzyki*: „Akustyka jest to nauka o zjawiskach dźwiękowych postrzeganych zmysłem słuchu (...). Wszelkie wrażenia słuchowe wywołane drganiami akustycznymi noszą nazwę dźwięków; tą nazwą określa się również i same fale akustyczne, które przez przeniesienie drgań na narząd słuchu powodować mogą te wrażenia”¹⁹².

Spśród elementów sensualnych współtworzących sytuacje liryczne u Norwida pierwiastki akustyczne odgrywają rolę szczególną. Wzrok i słuch koegzystują, tworząc symbiozę niemal idealną. Te dwa zmysły bez wątpienia zajmują najważniejszą pozycję wśród sensorycznych odwołań w poezji autora *Vade-mecum*. Dlatego właśnie czytelnik, odbierając tę lirykę, nieuchronnie uruchamia własne pokłady dźwiękowe i obrazowe.

Badając elementy odwołujące się do zmysłu słuchu w twórczości lirycznej Norwida, nie unikniemy bezpośrednich nawiązań do zjawisk dźwiękowych, głosów, drgań akustycznych czy motywów muzycznych. Zmysł słuchu łączy się bowiem z szeroko rozumianą akustyką fizjologiczną i psychologiczną, którymi tłumaczyć można rozmaite zjawiska, jak: komunikacja, niezrozumiałość sygnałów dźwiękowych lub mowy, echo. Wszelkie wrażenia słuchowe, które zostały wywołane drganiami akustycznymi, noszą

¹⁹¹ Zob. M. Gołaszewska, dz. cyt., s. 15.

¹⁹² J. W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1950, s. 15-16.

nazwę dźwięków¹⁹³. To właśnie one będą tu przedmiotem badań nad wątkami słuchowymi w poezji Norwida.

Wzrok pozwala na obrazowe odtwarzanie rzeczywistości i przekładanie jej na wyobrażenia bądź przypomnienia zapisane w umyśle. Wszelkie odgłosy natomiast przyczyniają się do rozwoju „sztuki słuchu”, wychwytywania dźwięków i przetwarzania ich na muzyczne bądź komunikacyjne znaki. Zdaniem Marii Gołaszewskiej: „Od odgłosów przechodzimy do skierowanych do kogoś głosów, które otwierają przed nami nowy wymiar świata: świata, który czegoś od nas żąda, przyzywa nas, a także świata, który nas o czymś informuje”¹⁹⁴.

Z jednej strony odwołań do wątków dźwiękowych jest w twórczości autora *Promethidiona* niemało, ale nie można stwierdzić, że jest ich radykalnie więcej niż w liryce Mickiewicza, Krasińskiego czy Słowackiego. Z drugiej strony Norwidowskie opisy wrażeń słuchowych, i to zdaje się stanowić o specyfice jego liryki, pełne są mikroskopijnych szczegółów, dotyczą najdelikatniejszych doznań i poruszają najczulsze struny przetworzonych niejednokrotnie emocji. Wątki takie obecne są w całej twórczości lirycznej Norwida, nie wyłączając ostatniego okresu życia artysty, kiedy dojmujące upośledzenie słuchowe coraz bardziej dawało o sobie znać.

Duży wpływ dla badań nad obecnością wątków związanych ze zmysłem słuchu w poezji Norwida ma epizod z jego życia, związany z pobytem w Berlinie. W połowie czerwca 1846 roku do ambasady rosyjskiej w Berlinie dotarła depecha ambasadora rosyjskiego w Paryżu, w której zawiadamiano o udziale Norwida w przygotowaniach do powstania w Polsce. Następstwem tego wydarzenia było aresztowanie poety przez Prusaków i osadzenie w Hausvogtei, berlińskim więzieniu śledczym, w którym przetrzymywano przeważnie podejrzanych o przestępstwa polityczne¹⁹⁵. Sam Norwid wspominał to po latach w liście do Adama Potockiego:

W gorący dzień w lekkim fraku po mnóstwie agitujących nerwy indagacji byłem zawarty na słomie i we wilgoci, i gdzie śp. zany doktor Dieffenbach był łaskaw do mnie do więzienia przyjechać, a potem zowąd mię wydobyć przez osobistą Jego dla mnie dobroć. (...) Bez żadnej

¹⁹³ tamże.

¹⁹⁴ M. Gołaszewska, dz. cyt., s. 78.

¹⁹⁵ Zob. dokumentacja dotycząca pobytu Norwida w berlińskim więzieniu w: *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, red. Z. Trojanowiczowa Z. Dambek, J. Czarnomorska, t. I – (1821-1860), Poznań 2007, s. 219-221. Kolejne odwołania do *Kalendarza...* według wzoru: *Kalendarz życia i twórczości...*, nr tomu, nr strony.

myśli wypowiedziałem Generałowi, że to zdaje się mała rzecz niedosłyszeć, ale że to wielka jest ułomność, albowiem z nią socjalne trudności znakomite (IX, 459-460).

Prawdopodobnie wtedy, po około tygodniowym pobycie w celi więzienia berlińskiego, Norwid w ojczyźnie Beethovena nabawił się głuchoty, która stała się dlań ciężarem już do końca życia. Alarm podniesiony przez przyjaciół poety i wstawiennictwo doktora Dieffenbacha przyszły zbyt późno. Faktem jest jednak, że interwencja przyjaciół (między innymi Włodzimierza Łubieńskiego, Jana Koźmiana, Cezarego Platera i Augusta Cieszkowskiego) umożliwiła przeniesienie poety do kliniki więziennej¹⁹⁶. Tam właśnie Norwid pisze poemat prozą *Monolog*, wyrażający nadzieje pokładane w Bogu, który jest źródłem nieskończonej „miłości”:

Modlitwy idą i wracają – nie ma **nie wysłuchanej**.

Dlatego wszystkie wysłuchane, że każda zwraca się na powrót.

A dlatego powraca każda z modlitw, że wszystkie są z Miłości.

Kto pracował na Miłość, ten z miłością pracować potem będzie.

To jest szczęściem prawdziwym. – Tutaj innego szczęścia nie masz.

Wszelka rozkosz przyjaźni tym jest.

I wszelki spokój tym jest (I, 79).

(pogrub. – A. K.).

Fragment już w pierwszych słowach odwołuje się do zmysłu słuchu, występującego tutaj w roli biernej, odbierającej. Każda modlitwa skierowana do Boga musi zostać wysłuchana, ponieważ bierze swe źródło z miłości. Dobro raz dane, wraca do nas ze zdwojoną siłą, przynosząc „spokój”, czyli ciszę serca. Ową ciszę można rozpatrywać jako wniknięcie w tajemnicę Boskiego „milczenia”, będącego przejawem najwyższej siły. Bóg „słucha”, ale nie przemawia. Mówią natomiast jego znaki, obecne w czynach (pracy) innych ludzi.

Norwid został uwolniony z więzienia 27 lipca 1846 roku, ale w owej klinice więziennej pozostał jeszcze kilka dni, lecząc intensywnie zapalenie uszu. Paradoksalnie pobyt w więzieniu berlińskim mógł przyczynić się do uwrażliwienia poety na

¹⁹⁶ Zob. *Kalendarz życia i twórczości...*, t. I, s. 220.

mikrodźwięki, które łączyć można z rozwiniętą u niego kategorią milczenia. Można także przypuszczać, że malejąca z czasem liczba odwołań związanych bezpośrednio ze zmysłem słuchu, może być następstwem postępującej głuchoty. Młody Norwid nie unika określeń związanych ze zmysłem słuchu czy bezpośredniego nazywania procesów dźwiękowych. Świadczą o tym takie utwory jak: *Wieczór w Pustkach*, *Trylog*, *Scherzo [II]*, *Bema pamięci żałobny-rapsod*. U starzejącego się autora *Vade-mecum* dominują już milczenie i cisza (*Assunta*).

III.1 Wrażenia słuchowe w utworach lirycznych Norwida

Słownictwo odnoszące się do zmysłu słuchu zajmuje ważną pozycję w twórczości lirycznej Cypriana Norwida. Mam na myśli zarówno statystykę wyrazów nazywających procesy słuchowe, jak również ich różnorodność i częstotliwość występowania we fragmentach poetyckich. Ważne dla nas są przede wszystkim odniesienia do artykułowanych dźwięków, nazwy odgłosów przyrody ożywionej i nieożywionej, nazwy czynności i stanów, których zasadnicze znaczenie lub składniki uboczne odnoszą się do dźwięków. Istotny przy doborze danych przykładów będzie przede wszystkim kontekst, z którego jasno ma wynikać, że podmiot lub bohater odbierał jakąś czynność lub stan jako nierozdzielnie związane z jakimś konkretnym odgłosem. Szczególnie ważne będą więc z jednej strony czasowniki odnoszące się do zmysłu słuchu (na przykład: „słyszeć”, „słuchać”, „usłyszeć”, „zasłyszeć”), jak i te wyrazy, które nazywają dźwięki odbierane za pomocą zmysłu słuchu – brzęczeć, krzyczeć, szeptać, gruchotać, itd. Do wyrazów oznaczających czynności „słyszalne” zaliczyć należy także działania, przy okazji których wydawane są dźwięki, na przykład: runąć, upaść, uderzyć, itd. Tego rodzaju odniesienia zostaną potraktowane jako element dodatkowy. Nie sposób bowiem odnieść się do wszystkich nazw mających jakikolwiek związek z dźwiękami czy procesami związanymi ze zmysłem słuchu. Szczegółowej analizie poddane natomiast będą odniesienia do najmniej słyszalnych dźwięków, takich jak szepty, szmery, szelesty, które zbudują bazę pod rozważania na temat milczenia i ciszy oraz ich roli w konstrukcjach zmysłowych. Szczególna nobilitacja tego rodzaju dźwięków w poezji Norwida zwiastuje nadejście nowej, awangardowej poetyki stroniącej od romantycznych wzorców.

III.1.1 Ucho

Norwid rzadko odwołuje się w swojej poezji do ucha jako narządu, dzięki któremu możliwe jest słyszenie. Fundamentalnym przykładem jest wiersz *W tej powszedniości...*, kończący się przypowieściowym wezwaniem:

Co niechaj, kto ma ku słuchaniu uszy,
Słyszcy – i ze swej postrzega uboczy
Taki, który ma ku widzeniu oczy (I, 256).

W wierszu pojawiają się odwołania do narządów zmysłowych: uszu i oczu, dzięki którym możliwe jest słyszenie i widzenie. Odbiór bodźców zewnętrznych zachodzi dopiero wtedy, kiedy zmysłowe receptory nastawione są na rejestrację doznań („Co niechaj, kto ma ku słuchaniu uszy...”). Wychwycenie dźwięków jest dopiero pierwszym etapem w procesie słyszenia. Bez refleksji i próby zinterpretowania dźwięków niemożliwe jest doprowadzenie tego procesu do końca. Można więc mieć uszy, ale nie słyszeć i oczy, ale nie widzieć. Słuchanie nie jest bowiem tożsame ze słyszeniem (tak jak patrzenie z widzeniem). Jest to, w moim odczuciu, przykład struktury biblijnej zaczerpniętej z Ksiąg prorockich i Ewangelii. Wymownym przykładem nawiązującym do tego rodzaju zjawiska jest kolejny fragment poetycki z Norwida:

– a śmiertelne ucho
Nic dosłyszeć nie mogło – a śmiertelne oko
Nic wypatrzeć (I, 32).

Norwid pisze o narządach zmysłów, które nie są w stanie spełniać swoich podstawowych funkcji. Takie „oczy” i „uszy” są dla człowieka bezwartościowe, ponieważ nie mogą rejestrować wrażeń sensorycznych.

Odwołania do „ucha” znaleźć można w wierszu *Czemu nie w chórze? Do żłobu nie spieszą ci, którzy słyszeli rzeź niewinnych i „róg pogoni”*:

Gdzie jeszcze ucho łowi –
Niewinniąt rzeź!...
(...)

Mnie jeszcze ucho rani
Pogoni róg... (II, 45).

W tych przypadkach ucho spełnia już swoją rolę: „łowi”, czyli wychwytuje dźwięki oraz przekłada je na konkretne przeżycia. Poeta nie uczestniczy w śpiewie chóru dla narodzonego dzieciątka, ponieważ uważa, że zbyt wiele słyszał w swoim życiu. Były to dźwięki wojny, uciemnienia i ucieczki przed złem. Twierdzi, że jego głos mógłby zburzyć harmonię „tryumfującej litanii”. Wiersz ukazuje wyraźną sprzeczność komunikatów: radości z narodzenia i synchronicznej tragedii ludzkiej egzystencji.

III.1.2 Głos i dźwiękonaśladownictwo

W lirycznych pismach Norwida pojawia się kilka bezpośrednich odwołań do **głosu**, czyli dźwięków wydawanych przez człowieka, charakteryzujących się określoną częstotliwością¹⁹⁷. Do tej grupy należeć będą przede wszystkim **mowa** i **rozmowa** (dialog i monolog) jako naturalne sekwencje słów wypowiedziane przez podmiot lub bohaterów pojawiających się w wierszach. Badaniu poddane zostaną także te momenty w poezji Norwida, w których „głos” czy „mowa” ludzka pojawiają się na zasadzie motywu wprowadzonego do utworu.

W wierszu *Do piszących* poeta dwukrotnie używa wyrazu „głos”:

Martwe znaki – że wreszcie nie zechcą tamować
Głosu swego, i będą kwilić jako stada
Na wpół zbudzonych ptaków promieniem jutrzeńki (I, 26).

oraz:

Wielkim głosem zanucił – ale gdy tak słaby
Ku temu? – Bo choć myśli, jak najemne draby,
Klną dziko i wołają, by im zapłaciły (I, 27).

¹⁹⁷ Zob. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 815.

Na podobnej zasadzie Norwid wprowadza do *Dwóch męczeństw* „gadaninę” jako potoczne określenie rozmowy. „Gadają” prawnicy, którzy „lubią być czczeni” (I, 120) oraz apostoł Paweł, któremu dana jest „moc Chrystusowa”.

Z zupełnie innym znaczeniem słowa „gadać” mamy do czynienia w przypadku *Częstochowskich wierszy*, w których wariat „gada” szybciej niż pomyśli. Dlatego właśnie nie znajduje osób, które chciałyby go z uwagą słuchać:

WARIAT

...Toć gadałem,

Toć gadam... prawda dziś – przekłętym szalem!...

DOKTOR

Ale bo gadasz ostro – do języka

Nie przyuczyłeś sobie publiczności...(I, 140).

„Gadanie” możemy utożsamiać z bezsensownym artykułowaniem słów (*logorea*), które nie tworzą żadnej całości i dlatego nie są rozumiane przez słuchaczy.

Głos pojawia się najczęściej w decydujących okolicznościach, w których wiele zależy od słów wypowiedzianych przez bohatera. Na przykład w *Śnie* jeden z żołnierzy, leżący głęboko w ziemi, woła do konającego na drugim końcu pola bitwy:

Ku zachodowi placu leżącego,

Ostatnim głosu tchem zawołał: „Ziemi!” (I, 245).

Drugi żołnierz, oddając ostatnie tchnienie, woła zwrócony ku niebu: „Nieba!”. Norwid podsumowuje scenę, mówiąc o „wielkiej ciszy”, która zapanowała po słowach wypowiedzianych w agonii przez bohaterów. Cisza zabrała oba głosy, zostawiając po sobie ogromny żal, którego wyrazem stała się „kropelka słońca”.

„Głosy” pojawiają się w twórczości lirycznej Norwida niezbyt często. Zamiast bezpośredniego ich nazywania poeta stosuje zabieg polegający na określaniu czy opisywaniu natężenia, barwy, tembru.

O Norwidowskiej wrażliwości na dźwięki (w sensie czysto zmysłowym) świadczy próba ich naśladowania podejmowana niejednokrotnie w wykrzyknikach dźwiękonaśladowczych. Praktyka poetycka Norwida świadczy o niebanalnej imitacji dźwięków, osiąganey za pomocą niekonwencjonalnych środków wyrazu, takich jak pauzy,

półpauzy i myślniki, przecinające wątki zdania, a nawet części wyrazów. Należą do nich dźwięki naśladowujące zwierzęta, uderzenia, chód, dźwięki związane z warunkami atmosferycznymi (szumem wiatru, biciem fal o brzeg, spadaniem kropel deszczu itd.). W pismach lirycznych Norwida bardziej uprzywilejowane są dźwięki ciche, szeptane i paradoksalnie takie, które należą już do sfery milczenia. Dźwięki głośne, utożsamiane być może z buntowniczym romantyzmem, odgrywają znacznie mniejszą rolę. Rzadko pojawiają się one w twórczości lirycznej autora *Vade-mecum*.

III.1.3 Natężenie dźwięków

Dźwięki, które nas otaczają, reprezentują szeroki wachlarz natężenia – od ruchu skrzydeł motyla aż do koncertu orkiestry symfonicznej czy wystrzału działa. Ich zasięg ma swoje granice przestrzenne, identyfikowane za pomocą rodzaju, intensywności, ładunku emocjonalnego, itd.¹⁹⁸. W ujęciu Barbary Bartnickiej dźwięk to zjawisko fizyczne o określonym przebiegu, w którym dają się wyróżnić trzy podstawowe fazy: a) powstawanie fali dźwiękowej, b) rozchodzenie się drgań w powietrzu, c) słabnięcie, wyciszenie dźwięku¹⁹⁹.

Wśród przykładów lirycznych Norwida odnaleźć można liczne odwołania do **natężenia dźwięków**. Z tak skonstruowaną sytuacją liryczną mamy na przykład do czynienia w poetyckim „wspomnieniu wioski”:

O! one (głupstwa rozumne – A. K.) mogą na twarz wywlec śmiech szatański,
Z jakim się czasem zjawia pośród zabaw głośnych
Dziwaczny pielgrzym, i patrzy na gości,
I śpiewów słucha donośnych... (I, 11).

Fragment dostarcza aż trzech przykładów odwołań do zmysłu słuchu. „Śmiech szatański” oznacza śmiech bardzo głośny, szyderczy, który pojawia się często podczas „hucznych” zabaw. Pielgrzym, któremu dane jest uczestniczyć w takiej zabawie, angażuje przede wszystkim dwa zmysły: wzroku („patrzy na gości”) i słuchu („śpiewów słucha donośnych”). Te trzy odwołania do zmysłu słuchu pojawiają się na trzech różnych

¹⁹⁸ Zob. D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, Warszawa 1994, s. 186.

¹⁹⁹ Zob. Klasyfikacja semantyczna dźwięków w: B. Bartnicka, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 4 – *Świat dźwięków*, Kraków 2002, s. 13.

poziomach. Mamy bowiem do czynienia z nazwaniem dźwięku, metaforycznym określeniem jego natężenia oraz bezpośrednim odniesieniem do słuchu – „słuchaniem”.

Przykładów dźwięków o różnym natężeniu dostarcza wiersz *Śmierć*. Są to aż cztery odwołania do zmysłu słuchu zawarte w pierwszych dwóch wersach utworu:

Skoro usłyszysz, jak czerw gałąź wierci,
Piosenkę zanuć lub zadzwoń w cymbały (II, 116).

Mowa tu o „słyszeniu”, „wierceniu”, „zanuceniu” i „zadzwonieniu”. Bodźce odbierane przez zmysł słuchu mają stanowić pewien rodzaj „lekkich rekreacji”, które oddalą myśl człowieka od śmierci. To, co ziemskie, zmysłowe ma uchronić przed tym, co nieuniknione i tak naprawdę niezależne od człowieka. Aby choć na chwilę powstrzymać śmierć, człowiek musi zagłuszać ją „piosenką” czy zadzwonieniem w „tymbały”. Skupienie na prawdziwym przeżywaniu własnego życia spowoduje odcięcie się od zgubnych myśli na temat nieuchronnego końca.

Osobliwe odwołania do zmysłu słuchu odnaleźć można w wierszu *Do mego brata Ludwika*. Norwid zwraca się w nim kilkakrotnie do swojego brata, kreśląc zastygłe obrazy z przeszłości. Utwór kończy specyficzny rodzaj pożegnania, w którym zmysł słuchu łączy się ze zmysłem dotyku:

Co Tobie powiem i co właśnie piszę,
Co ukleconym zowie sfer obrotom,
To jeszcze starczy na czas, nim usłyszę
Anioła wielkim mówiącego grzmotem.
– i dnie opuszczać będę, jak klawisze,
Kiedy je smutny dotknął z nawyknięcia,
A nie śmie ciszy zbudzić – i – cierpienia (I, 72).

Zakończenie wiersza można porównać do mowy pożegnalnej, którą poeta pisze przed usłyszeniem „grzmotu” anioła. Słowa kieruje do brata, któremu zwykł „(...) spowiadać/ Niedokończonych mar ogromne dzieje” (I, 71). „Usłyszenie” trąby anielskiej jest jednoznaczne z odejściem z tego świata. Poeta ma świadomość, że będą to ostatnie dźwięki, jakie wychwycą jego uszy.

Można pokusić się o stwierdzenie, że muzyczność pojawiająca się w wielu fragmentach poetyckich Norwida (szczególnie w cytowanej części wiersza *Do mego brata*

Ludwika) zarezerwowana jest dla świata ziemskiego. Śmierć, poprzedzona głośnymi tonami (grzmotem, gromem, dźwiękiem anielskich trąb), powoduje przekroczenie granicy słuchu, za którą panuje już tylko milczenie. Muzyczność, przynależna do świata ziemskiego, zanika więc w momencie przekraczania granicy śmierci.

Utwory poetyckie Norwida cechują się pewną „intuicją muzyczną”, nie zawsze wypowiedzianą *expressis verbis*, ale obecną w wielu poetyckich symbolach, znakach językowych czy momentach nazwanych przez poetę „ciszą” i „milczeniem”.

Z grą językową nacechowaną sensorycznie mamy do czynienia w wierszu *Pod przekładem z „Boskiej Komedii”*. Wśród odwołań do innych zmysłów pojawia się także słuch:

Obrazów tysiąc wkoło mnie się snuje,
I tysiąc pieśni słyszę wkoło siebie,
A rad bym wszystkie objąć tak, jak czuję,
I udarować nimi – kogóż? – ciebie – – (I, 81).

Zmysł słuchu („tysiąc pieśni słyszę”) przeplata się ze zmysłem wzroku („Obrazów tysiąc wokół mnie się snuje”), tworząc rodzaj odczuwania niemal idealnego. Poeta bardzo często odwołuje się do tego rodzaju sensorycznej syntezy, budując przekonujące obrazy z pogranicza literackiego naturalizmu i symbolizmu. Naturalistyczne bywają odwołania do zmysłowości wynikającej z logicznych predyspozycji człowieka. Symbolicznie nacechowane są natomiast same odniesienia sensoryczne i to one decydują o specyfice Norwidowskiego ujęcia problematyki zmysłowej.

Dźwiękami zajmującymi ważne miejsce wśród drabiny klasyfikacyjnej odgłosów są **krzyki i wołania**. Te zjawiska akustyczne w nefrenetycznej, jak wiadomo, twórczości Norwida występują jednak rzadko, a towarzyszący im kontekst sytuacyjny jest częstokroć naznaczony symbolicznie. Ich pojawienie się związane jest najczęściej ze wzmocnioną ekspresją zwróconą do konkretnej osoby lub autorefleksją.

W *Dwóch męczeństwach* krzyczą „urlopnicy”, „mężę dzicy”, którzy dopominają się swoich praw (I, 119). We *Fraszce* dewocja krzyczy, że „Michelet wychodzi z Kościoła” (I, 168), nie zauważając człowieka, który kona za kościołem. Krzyk występuje także w wierszu *Koncept a Ewangelia*. Uczony panicz krzyczy do swego sługi, Jędrzeja:

Jak krzyknie wreszcie, ręką zacierając czoło.
„Cóż jest? cóż to się stało tobie, przyjacielu?” (I, 156).

Krzyk wzmacnia wypowiedź, akcentując jej wybrane elementy. U Norwida łączy się najczęściej z podkreśleniem konkretnych słów lub wzmocnieniem artykułowanych dźwięków. W pismach lirycznych nie występuje przykład wykorzystania „krzyku” do wywołania efektu strachu, silnego niepokoju czy przerażenia. Ów odwrót od krzyku na rzecz poetyki milczenia i jego sensorycznych pochodnych zdaje się motywować „skręt konieczny”, jaki miał się dokonać w naszej literaturze.

Raczej niedokuczające romantykom polskim „nieprzyjemne” dla ucha **hałasy** pojawiają się w twórczości lirycznej Norwida dość często. Są to dźwięki opisywane przez poetę „na granicy bólu” fizycznego i psychicznego. Są one obecne przede wszystkim w pierwszym okresie twórczości Norwida. Popadający w głuchotę poeta używał znacznie rzadziej określeń typu „głośny”, „hałaśliwy”, ponieważ sam przestawał z nimi „obcować”. Najgłośniejsze dźwięki w ostatnich latach życia poety były dla niego ledwo słyszalne.

Głośne, wyraźne dźwięki pojawiają się we fragmencie inicjalnym *Burzy*. Jest to utwór młodzieńczy Norwida, charakteryzujący się dydaktyzmem i sproblematyzowany w kontekście swego czasu historycznego. Mamy tu do czynienia z sytuacją, kiedy niebo „grzmi”, a szczenię „warczy”. Do drugiego dźwięku zostaje porównany odgłos strącanego kamienia. Pierwsze akustyczne wrażenia odsyłają do silnych wrażeń słuchowych:

Śmiało młodzieńcze! chociaż przepaść bliska,
A niebo gromem odzywa się nowym,
Z nieuchronnego wynajdziesz ogniska (I, 47).

Niebo odzywa się „gromem”, zwiastując nadchodzącą burzę. Tak jak anioł mówił „grzmotem” w wierszu *Do mego brata Ludwika*, tak tutaj niebo mówi „gromem”. Podczas gdy człowiek przemawia, „niebo” i „aniołowie” odzywają się „znakami” (symbolami). W podobny sposób komunikuje się z człowiekiem przyroda. Gwałtowną zmianę pogody oznajmniają spadające ze skał kamienie. Jeden z nich został porównany do szczenięcia, które zaczyna warczeć z bezsilności:

Strącony z góry głaz cię mijać będzie,
Warcząc opodal jak bezsilne szczenię (I, 47).

„**Warczenie**” zwierzęcia to dźwięk nietypowy dla poezji Norwida. Można go odczytywać jako metaforyczną wrogość, niechęć ukrytą w odruchu obronnym lub „odstraszającym”. Dźwięk kamienia, który spada z góry w początkowej fazie burzy, jest „bezsilny”, pasywny wobec zastanej sytuacji. Głaz musi spaść w dół, bo takie są prawa natury. Z drugiej jednak strony wydawane dźwięki mogą oznaczać odwagę człowieka, któremu takie głązy niestraszne.

Znamiennym przykładem głośnych dźwięków w twórczości lirycznej Norwida są „**wycia**” i „**chrzęsty**”, wydobywające się z poematu *Fortepian Szopena*:

Tysiąc Pasyj rozdziera go na części;
A każda wyje: „Nie ja!...”
„Nie ja – ” zębami chrzęści – (II, 147).

„Wycie” spotykamy także w *Epos-naszej*, w której dominuje „śpiew” ptaków przeplatany z odgłosami „potworów” nocnych:

To wszystko!... ptaki często mi śpiewały
(...)
a potwory,
Nie mogąc światła znieść, w ziemię się ryją,
Skrzydłami w ciasne łopoczą piwnice
I klną, i gardła rozdzierają... wyją... (I, 161).

Odgłosy nadchodzącej nocy silnie oddziałują na zmysł wzroku i słuchu, powodując ich znaczne wyostrenie. Obok delikatnego „śpiewu” ptaków pojawiają się przekleństwa i rozdzierające gardło wycia potworów, które potęgują atmosferę niepokoju. Głośne dźwięki (w tym „przekleństwa” i „wycia”), nacechowane są u poety pejoratywnie.

Przykładem dźwięków o znacznej sile ekspresji są **jęki**. Pojawiają się one w kilku utworach, traktujących o zniewoleniu, cierpieniach fizycznych i psychicznych. W *Pamiętce* „jęki” cierpienia gnane były echem (I, 67). W wierszu *Do Józefa Bohdana Zaleskiego* „mdłe jęczą cienie” (I, 86).

Obok dźwięków wyraźnych, konkretnych i nasyconych pewnym stopniem głośności, występują także u Norwida odgłosy ledwo słyszalne, które prowadzą do całkowitego zamilknięcia czy też ciszy. Te drugie prezentują się na tle innych dźwięków

bardzo szczególnie. Najczęściej są nacechowane dodatnio. Szmery, szepty i dźwięki niemal równe ciszy wydobywają z poetyckich obrazów delikatność, eteryczność i zmysłowość przekazu. Wpływa to na walory emocjonalne dzieła, dając efekt dodatkowy – przekaz niemal „namacalny” sensualnie, materialny.

Delikatne, ledwo słyszalne dźwięki – „szelesty” pojawiają się w lirycznym *Marzeniu*, które obfituje także w liczne odniesienia do zmysłu wzroku. Słuch dominuje w części poświęconej odejściu rusałki:

I między gęstwiny
Jęczący, głuchy szelest z lekka dał się słyszeć,
I mdlał – konał – nareszcie całkiem przestał dyszeć;
A potem wszystko ścichło (I, 24).

W opisie śmierci rusałki mamy do czynienia z „jęczącym, głuchym szelestem”, „słyszeniem” oraz momentem „ściszenia”. Zmysł słuchu można tu z pewnością uznać za uprzywilejowany. Dźwięki są ciche, subtelne, trzeba wyteżać słuch, aby je dosłyszeć, ale jednocześnie budują bardzo wyraziste tło utworu. Ich sensorycznie naznaczony przekaz łączy sferę materialną (opis szeleszczącej gęstwiny) z metafizyczną głębią, której najpełniejszy wyraz ujawni się dopiero w całkowitym „ściszeniu”. Na podobnej zasadzie rozpatrywać można „głuchą noc bez-snami”, która pojawia się w wierszu *Do Najświętszej Panny Marii. Litania* (I, 191). „Głucha noc...” jest jednym z modlitewnych wezwań do Matki Boskiej, a więc najpełniejszą formą uobecnienia świętości, wyjściem poza materialność.

Podobny efekt metafizycznego wtajemniczenia osiągnął Norwid we *Wspomnieniu*. Symfonia zmysłów jest tam pretekstem do „dumania”, zamyślenia nad pięknem świata:

O! miło jest patrzeć i dumać o świecie,
Gdy rosa po krzewach szeleści taktami,
A powiew okienkiem, jak anioł skrzydłami,
Do chaty wonności nagarnia obficie (I, 39).

Wspomnienie przeszłości staje się pretekstem do sensorycznego „zadumania”, zdominowanego przez zmysły: wzroku („patrzeć”), słuchu („szeleści taktami”, „powiew”) i zapachu („wonności nagarnia obficie”). Szczególna rola przypadła tutaj akustyce. Warunkiem koniecznym „dumania o świecie” jest rosa, która „szeleści taktami”,

wprawiając w delikatny ruch budzącą się do życia przyrodę. Fragment ten – wyjątkowo sensorycznie wyrafinowany – przywodzi na myśl symboliczne szmery, szумы i szepty nocy, które w swej pracy poświęconej symbolice barw i światła w poezji Jana Kasprowicza opisała Alicja Dąbrowska²⁰⁰. Autorka zwróciła szczególną uwagę na wymiar zmysłowy i metafizyczny elementów akustycznych, zawartych w tej twórczości (*Salve Regina; Moja pieśń wieczorna; Święty Boże, Święty Mocny; Salome* oraz *Dies irae*).

Poeta „szepcze” w wierszu *Z listu (do Włodzimierza Łubieńskiego)*. Rzymianin, tęskniąc za swoją ojczyzną ociera łzy, wypowiadając cicho jej imię:

A grecki mąż opodal, kryjąc łzę, jak dziecko,
Zatęsknił – potem w niebo rzucając rękoma:
„Więc już i słowo (szepnął) wysłał upiór-Roma!...” (I, 98).

Za typowo „szeptany” wiersz można uznać *Trylog*, napisany w Paryżu przez dwudziestoosmioletniego poetę. Jest to bardzo dojrzały utwór, w którym sensoryczność można uznać za cechę charakterystyczną. Już pierwsza strofa zawiera subtelne odniesienia do zmysłowej gry językowej, w której słuch odegra niebagatelną rolę:

Jak fontanna tak wstawiała,
Z tymi swymi warkoczami,
Z tymi swymi półsłówkami,
Co kropliła, odkraplała,
Co dzwoniła, co szeptała... (I, 113).

Poeta kreśli obraz stanu swojego ducha, który można określić jako „uskrzydłony” („miałem skrzydeł cztery”). Zawdzięcza go „Jasnej-pani”, w której sidła ponownie został złapany. Kolejna strofa to następna odsłona zmysłowej gry:

Od-kraplałem na nią słowa –
Te, dzwoniące najzabawniej,
I szeptałem: „Nadmysłowa!
Jak my bliscy, jak my dawni,
Jak ta przyjaźń już nie nowa...” (I, 113).

²⁰⁰ Zob. A. Dąbrowska, dz. cyt., Bydgoszcz 2002, s. 256-291.

Fragment obfituje w wiele przykładów odniesień do zmysłu słuchu. „Szepty” i „dzwoniące” słowa budują atmosferę kameralnego spotkania z damą serca sprzed lat. Poeta pozostaje ciągle pod jej urokiem, chłonąc zmysłami „nadmysłowość” ukochanej. Kobieta zaledwie przez chwilę jest dla niego spełnieniem najskrytszych marzeń, aby za moment stać się obiektem quasi-drwiny: „Bardzo ładnie... owszem, służę” (I, 115).

Liryka Norwida obfituje także w **szmery**, dźwięki podobne do szeptów pod względem natężenia. Są to jednak odgłosy, których źródło jest bliżej nieokreślone. Pojawiają się one w wierszu *Marmur-biały*. Liryk ten nazwać można zmysłowym peanem na cześć Homera:

Grecjo piękna!... twe dziwiąc ramiona z marmuru
I – serce...pytam: co się też stało z Homerem,
Który cię uczył śpiewać z gwiazdami do chóru?
Gdzie jego grób? lub chata? – mów! – chociażby szmerem
Fal egejskich, bijących w heksametr o skałę –
Rytmem klasku ich rzeknij – zapisz w piany białe! (I, 100).

Wiersz zawiera kilka odniesień do zmysłu słuchu: „śpiew”, „chór”, „rytm”, „mowa” i „szmer”. Ostatnie określenie dotyczy „fal egejskich”, które przyniosą odpowiedź na pytanie: „(...) co się też stało z Homerem”? Szmery – dźwięki delikatne, najczęściej przytłumione mają „bić o skałę”, wydając przy tym znacznie potężniejsze odgłosy. Norwid często używa tak skrajnie odległego natężenia dźwięków, zaczynając najczęściej od tonów najcichszych, a kończąc na dużo głośniejszych.

Od szeptu do **milczenia** tylko „jeden krok”. Norwidowskie liryki – co trzeba tu podkreślić – to prawdziwa skarbnica „cichych” dźwięków, które w świecie Norwidowej estetyki zdają się najsilniej oddziaływać na zmysły. Należą do nich szepty, szemrania, szelesty. W moim przekonaniu osławione Norwidowe „milczenie” walenie przyczynia się do „ożywienia” zmysłów w jego poezji.

Przejdźmy do kolejnego, zmysłowego przykładu. W *Piśmie* talia kart – „papierowych twarzy” tańczy, wydając przy tym specyficzne dźwięki:

Dam, waletów, i serca czerwone – i liście
Winne, wszystko jak larwy, gdy czarownik każe,
Szemrzą trącone wiatrem, tańczą oczywiście! (I, 37).

Karty „szemrzą” wprawione w ruch, a ich delikatność przywodzi na myśl maski tańczące na wietrze. Fragment nappełnia delikatność wyrazu, której „sprawcą” jest przede wszystkim właśnie sfera akustyczna. To ona wywołuje w czytelniku uczucie spokoju i trwania w jakimś magicznym zachwyceniu.

III.1.4 Echo

Zmysł słuchu „uruchamia” się i objawia także w wątkach związanych z powtarzalnością dźwięków. Idąc tropem definicyjnym *Wprowadzenia do psychologii słuchu* można dodać, że echo to tak naprawdę „dźwięk odbity, dochodzący do określonego punktu z opóźnieniem”²⁰¹. Echo jest zatem każdym kolejnym dźwiękiem pojawiającym się po „dźwięku głównym”, będącym jego inicjatorem. W kontekście literackim „echo” funkcjonuje przede wszystkim jako „oddźwięk”, „odpowiedź”, „odbicie” jakiegoś wątku. Interesujący nas aspekt sensoryczny echa w poezji Norwida przejawiać się będzie w topice skupionej wokół ludzkiej emocjonalności, zmienności dziejów oraz powtarzalności zjawisk przyrody.

Z echem mamy do czynienia na przykład w *Adamie Krafcie*. Początkowe wersy pierwszej strofy to apostrofa skierowana do rzeźbiarza, w której poeta odniósł się do „echa życia” i „echa serca” artysty:

I ty w szpitalu zakończyłeś życie,
Od nieudolnych zrozumiany głązów,
Co ludzi jeszcze nauczają skrycie,
Zaledwo echem twoich brzmiać wyrazów,
Twojego serca powtarzając bicie - - (I, 59).

Echo przyrównane zostało do bicia serca, powtarzających się uderzeń, które oznaczają życie. Niestety, to życie dokonało się w szpitalnej sali. Zostało jedynie echo (wspomnienie) „wyrazów”, które można interpretować z jednej strony jako dzieła artysty, z drugiej – wątki jego życia, plany twórcze, podróże, rozmowy, etc. Owe „wyrazy” można tu rozumieć jako ekspresję twórczą, którą w przypadku Krafftta jest rzeźba.

²⁰¹ Zob. B. C. J. Moore, *Wprowadzenie do psychologii słyszenia*, przeł. A. Sęk, E. Skrodzka, Poznań 1999, s. 127.

W wierszu *Do Józefa Bohdana Zaleskiego* echo urasta do rangi „przekaznika” informacji o wyzwoleniu Polski:

Kiedyż Polski odkupienie?!
Wieszczym zanuć słowem:
A sto wiatrów je rozniesie
Precz po lesie, za po-lesie,
Po echu stepowem...(I, 87).

Echo gnane sprzyjającym wiatrem ma moc zaniesienia do zniewolonego kraju wieści „odkupieńczej”. Stepowe przestrzenie pomogą mu w szybkim dotarciu do zniewolonej ojczyzny.

Obecność echa w twórczości poetyckiej jest ważnym elementem potwierdzającym wrażliwość słuchową Norwida. Echo pojawia się najczęściej w kontekście muzycznym, kiedy dźwięki układają się w harmonijną całość lub są jej znaczącym fragmentem. Tak też jest w przypadku *Pamiętki*, w której ze zjawiskiem echa spotykamy się już na samym początku:

Jeżeli kiedy płatne serca dzwonów
Leniwo zadrzą, echo porwie jęki
I do wesołych rzuci je salonów –
Ty westchnij! – smutek uzalotnia wdzięki...(I, 67).

Echo ma wielką moc – potrafi „porwać jęki” i zanieść je na salony. Można przypuszczać, że powtarzalność dźwięków, którą nieodzownie łączy się z echem, doprowadza je w ściszym, ale niezmiennym wysokościowo kształcie. W strofie uderza ewidentnie jej kontrastowość. „Jęki” kojarzące się z bólem fizycznym lub psychicznym dzięki echu mają zostać wrzucone do „wesołych salonów”. Efekt tego rodzaju połączenia to „smutek”, który „uzalotnia wdzięki”. To dzięki właściwościom, jakie ma echo, możliwe jest „zatrzymanie” dźwięku na dłużej, kilkakrotne jego usłyszenie, które jako akt zapada w pamięć.

III.2 Muzyczność wiersza a zmysł słuchu

Muzyka w twórczości lirycznej Norwida posiada własne miejsce, które wypada dość szczególnie na tle sensoryczności. Początek wiersza *Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy* wskazuje na „nieuczenie” muzyczne Norwida, połączone z jego ogromnym zamiłowaniem do muzyki:

Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy,
Jest ten od Ciebie, Pani – piszę miarą,
Jak człowiek w wielkiej samotności, który,
Muzyką sobie nieuczoną wtórzy,
I to mu zamiast towarzystwa służy (I, 217).

Norwid sam nie potrafił śpiewać ani grać na żadnym instrumencie, ale uwielbiał chodzić na koncerty i słuchać „wielkich” śpiewaków oraz instrumentalistów. Muzyka, jak twierdził, była wierną „towarzyszką” jego samotności. Jak się potem okazało – przyjaciółka ta opuściła poetę pod koniec życia.

Muzyka została nazwana przez Artura Schopenhauera najwyższą formą sztuki, jaką mógł stworzyć człowiek²⁰². Niemiecki filozof zwrócił uwagę przede wszystkim na jej walory woluntarystyczne, nie zaś czysto estetyczne. To właśnie dzięki muzyce, zdaniem autora *O podstawie moralności*, możliwe było stworzenie jedności między ideą i jej przedmiotowym odpowiednikiem. Muzyka była silnie dowartościowana już w (wąsko rozumianym) romantyzmie. Jednak dopiero od Schopenhauera (spopularyzowanego w Europie z pewnym opóźnieniem) zaczyna się podniesienie rangi zmysłowego odbioru dzieł muzycznych, które nie są już tylko efemerycznymi, „duchowymi” zestawieniami nut i interwałów, ale żywymi strukturami oddziałującymi na zmysły człowieka.

Ignacy Matuszewski pisał w następujący sposób o „muzyczności” dzieła literackiego (modernistycznie odnosząc ją do twórczości Juliusza Słowackiego): „Inaczej przedstawia się twórczość artysty typu muzyczno-lirycznego, czyli podmiotowego w ścisłym tego słowa znaczeniu. Patrząc na świat zewnętrzny okiem obojętnym albo niechętnym, wsłuchuje on się z rozkoszą w melodię wewnętrzną swoich własnych, często

²⁰² Zob. M. Praz, *Mnemosyne*, [w:] tegoż, *Zmysły, śmierć...*, dz. cyt., s. 191 oraz J. Garewicz, *O istocie sztuki*, [w:] tegoż, *Schopenhauer*, Warszawa 1970, s. 208-212.

wyjatkowych uczuć i odtwarza ją za pomocą środków nie mających bezwzględnej i namacalnej analogii w naturze”²⁰³. Matuszewski idzie jednak dalej, wykluczając elementy muzyczne z kręgu zmysłowości: „W tym właśnie tkwi głównie, choć nie jedynie, pokrewieństwo między poezją podmiotową, czyli liryką, a muzyką, która również nie posiłkuje się wzorami zmysłowymi zaczerpniętymi bezpośrednio z obserwacji świata zewnętrznego, lecz odtwarza w formie spotęgowanej i zharmonizowanej swobodną grę uczuć, namiętności, tęsknot, marzeń i snów wewnętrznych człowieka”²⁰⁴.

Czymże jest jednak odbieranie dźwięków, jeśli nie zmysłowym przetwarzaniem? O tym ważnym, finalnym elemencie „muzyczności” dzieła literackiego autor nie wspomniał ani słowem. Wprowadzenie wątków muzycznych do poezji, co należy podkreślić, służy przede wszystkim wzbogaceniu jej wymowy o treści symboliczne, które – idąc za interpretacją Marii Podraza-Kwiatkowskiej – przelewają w nią więcej symbolistycznej wartości niż setki słów:

Muzyka, postawiona u szczytu hierarchii sztuk przez Schopenhauera, była w tym czasie w ogóle wzorem dla literatury, a zwłaszcza dla poezji. Ceniono ją (...) jako bezpośrednią, obchodzącą się bez pomocy zużytych słów, wyrazicielkę stanów emocjonalnych. (...) To właśnie muzyka pokazywała drogę ku swoistej asemantyczności, ku migotliwości znaczeniowej, ku tysiącom znaczeń tajemniczych, ukrytych, niepodobnych do wystowienia²⁰⁵.

Norwid okazuje się w tym sensie prekursorem wiersza nacechowanego muzycznością nowego typu. Dominują w nim elementy fragmentaryczności, „migotliwości znaczeniowej” i wielopoziomowości interpretacyjnej. Wyka pisał w cytowanej tu pracy poświęconej Norwidowi-sztukmistrzowi, że obok malarstwa ważną sztuką, która zaważyła na stylu literackim Norwida jest muzyka i wszelkie wątki z nią związane (w tym istotny w tych rozważaniach związek między literaturą a zmysłem słuchu). Badacz Norwida uważał, że „odbicie muzyki zdradza charakter, który potęguje i potwierdza aromantyczne właściwości norwidowskiego stylu”²⁰⁶. Faktem jest, że w porównaniu ze sztukami plastycznymi i ich wpływem na obrazowanie poetyckie Norwida, zagadnienie

²⁰³ Zob. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka. Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej – studia krytyczno-porównawcze*, przedm. I. Chrzanowski, Warszawa 1911, s. 21-22.

²⁰⁴ Por. tamże.

²⁰⁵ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, A. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 1056-1057.

²⁰⁶ K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, dz. cyt., s. 67.

muzyczności jego dzieł pozostaje w cieniu²⁰⁷. Nie należy jednak wydawać jednoznacznych, kategorycznych sądów, jeśli rozważamy związek między obecnością zmysłu słuchu w poezji i jego oddziaływaniem na wymowę utworów lirycznych. Taki związek, przypisujący znaczną pozycję sensoryczności, odgrywa w twórczości poetyckiej Norwida bardzo istotną rolę.

Muzyczność w twórczości poetyckiej Norwida rozpatruję na zasadzie jej bliskiego związku z symbolizmem oraz w odniesieniu do wrażeń zmysłowych, których liryczne realizacje są przedmiotem rozprawy. W omawianym kontekście szczególnie interesujące są właściwości foniczne słów i ich związek ze zmysłowością, motywy muzyczne, odwołania do wrażeń słuchowych będących następstwem konfrontacji z muzyką oraz artykulacja dźwiękowa, opisywana w tekście poetyckim. „Muzyczność” w kontekście literackim to jednak bardziej termin metaforyczny niż analityczny²⁰⁸.

Poezja Norwida jest świadectwem unikania bezpośrednich nawiązań do technik muzycznych, które z tworzonego przez poetę tekstu czyniły swoistą grę językową. Wszelkie przejawy troski o melodyjność zwrotek, rytm, obecność refrenów, gładkie, proste strofy były najczęściej efektem mimowolnym lub niezamierzonym i poeta stronił od tego typu zabiegów. Wyka pisał o tak zwanej „specyficznej odrębności rytmiki poetyckiej” Norwida. Polegałaby ona z jednej strony na świadomej rezygnacji ze środków formalnych na rzecz bezpośrednich odwołań do wrażeń dźwiękowych, opisu motywów i doznań muzycznych. Brak w niej mimetycznego odwzorowania dźwięków czy też odpowiedniej rytmiki, są natomiast **obrazy mające wartość muzyczną**. Wyka w taki właśnie sposób opisywał fragment *Kleopatry i Cezara*: „Nie ma tu przecież pospolitego naśladownictwa dźwięków, nawet rytmika wiersza nie posiada specjalnej jakiejś linii, a jednak jest w tym urywku coś bardzo muzycznego, nie – „muzykalnego”²⁰⁹.

Muzyka – jak czytamy w książce Diane Ackerman *Historia naturalna zmysłów* – „zachowuje się podobnie jak nasze emocje – faluje i wzdycha, szaleje lub uspokaja się, dlatego często używana jest do symbolizowania, odzwierciedlania bądź przekazywania uczuć”²¹⁰. W innym miejscu autorka dodaje:

²⁰⁷ Sytuację muzyczności Norwidowej zmienia w jakiejś mierze Wiesława Rzońcy *Muzyczność typu modernistycznego*, [w:] tegoż, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013, s. 287-310.

²⁰⁸ Por. Cz. Zgorzelski, „*Śpiewu tajemnice*”, [w:] tegoż, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 124-127.

²⁰⁹ Zob. K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, dz. cyt., s. 70.

²¹⁰ D. Ackerman, dz. cyt., s. 213.

Głosząc tezę, że artyści żyją w swoich dziełach, mamy zwykle na myśli emocjonalne środki wyrazu, które odzwierciedlają ich życie, ich nastroje i obsesje, ale przede wszystkim ich wrażliwość zmysłową. Beethoven mógł dawno umrzeć, ale jego sposób odczuwania życia żyje w jego partyturze i teraz, i zawsze²¹¹.

Ze zjawiskami, o których mówi badaczka, mamy bez wątpienia do czynienia w przypadku liryki Norwida. Warsztat poetycki autora *Milczenia* w pełni odzwierciedla jego sensoryczną wrażliwość.

Czym jest dźwięk nacechowany muzycznie i jakie jest jego przeznaczenie w utworze lirycznym? Podążając tropem muzykologicznej terminologii można powiedzieć, że jest to „drżanie powietrza, pobudzające (...) narząd słuchu” i oddziałujące na sferę przeżyć estetycznych²¹².

Linia napięcia sensorycznego we fragmentach lirycznych dotyczących tematyki muzycznej wygląda zazwyczaj następująco: najpierw mocne i pewne akordy, przejście do strefy wyciszenia i oddania głosu pojedynczym tonom, cisza, pauza i rozbrzmiewanie kolejnego wątku. Wyka metaforycznie nazwał taki układ konstrukcją „symfoniczną”, która fragment literacki podnosi do rangi fragmentu suitry czy symfonii muzycznej²¹³.

Norwidowskie oddziaływanie na zmysł słuchu odbiorcy nie jest zatem tak dobitne i bezpośrednio jak wywieranie określonego wpływu na „oko” czytelnika. Ilościowo elementy akustyczne nie dorównują tym odnoszącym się do obrazowości poetyckiej. Ich fenomen polega jednak na skali wahającej się między najgłośniejszym hałasem i najcichszym szeptem, porównywanym z ciszą. Tworzą one wyraźnie odmienną od klasycyzmu osiemnastowiecznego czy romantyzmu wizję przekazów symbolicznych, bliską myśleniu przyszłych **modernistów**.

Norwidowskie stanowisko na temat muzyki jest jasne. W *Promethidionie* Bogumił mówi z całym przekonaniem, że choć nie jest specjalistą od spraw związanych ze sztuką, to muzykę Chopina czuje o wiele bardziej niż niejeden instrumentalista:

– Co do mnie, polski ja w nim *zamach* cenię,
Nie melancholię romantyczno-mglistą,
I – chociaż małe mam wyobrażenie
O sztuce – przecież wiem, co jest muzyka,

²¹¹ tamże, s. 215.

²¹² tamże, s. 219.

²¹³ K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, dz. cyt., s. 70.

I może lepiej wiem od grającego:
Jeśli mi serce bierze i domyka,
Jak ktoś do domu wchodzący własnego...(III, 433).

Muzyczność Norwidowskiej poezji nie jest zagadnieniem łatwym do zbadania. Z jednej bowiem strony Norwid uważał się za „znawcę” tematu (tak jak w przytoczonym fragmencie *Promethidiona*), z drugiej zaś – unikał bezpośrednich nawiązań do muzycznych teorii. Dlatego też „muzyczność” dzieła lirycznego Norwida powinna być traktowana jako jeden z przejawów jego wrażliwości sensorycznej. Jeszcze raz Wyka:

Norwid zatem, w którego wyobraźni, stylu i poglądach tak bardzo góruje rzeźba, odcina się od romantyzmu podobnie jak parnasizm i klasycystyczne tendencje początków stulecia (...). Owo odbicie muzyki zdradza charakter, który jedynie potęguje, a zarazem potwierdza aromantyczne właściwości norwidowskiego stylu²¹⁴.

Nie ulega wątpliwości, że „muzyczność” dzieł Norwida, czerpiąca z romantycznej synkretyczności sztuk, wyłamuje się z prądów odchodzącej epoki.

Skala muzycznie nacechowanych, percypowanych dźwięków, tonów, rytmów wskazuje na wyostrzoną świadomość muzyczną „sztukmistrza”. Wachlarz odniesień muzycznych u Norwida jest więc bogaty, choć przykłady do poszczególnych rodzajów można policzyć na palcach. Wśród badanych dźwięków nacechowanych muzycznie pojawiają się śpiewy, dzwonienia, trąbienia, szarpania strun, etc. Istotne są także fenomeny ruchowe i różne zachowania kinetyczne, które najczęściej bywają kołem napędowym rytmów. Wszystko, co żyje, ma prawo do zmysłowości, do wydawania i odbierania dźwięków, nacechowanych muzycznie. „Muzyczność” rozumiem zatem jako przejaw zmysłowości, która nawet przypadkowe dźwięki odbiera w kategoriach „słuchowej wrażliwości”. Muzyka to przede wszystkim siła twórcza, powołująca do życia dynamizm sytuacji i postaci. Motywy muzyczne a także bezpośrednie odniesienia do strategii rytmicznych i onomatopeicznych wpływają na zdynamizowanie sytuacji zarysowanej w utworach lirycznych.

„Muzyczny fundament bytu”, o którym pisali w swych pismach teoretycznych symboliści rosyjscy²¹⁵, uwydatnia się przede wszystkim w **kreacji postaci**, zwłaszcza ich **ruchu**, który najczęściej polega na poruszaniu w takt muzyki, czyichś słów, własnych

²¹⁴ tamże, s. 59-61.

²¹⁵ Zob. studia na temat Aleksandra Błoka i Andrzeja Biełego w: *Symbol w kulturze rosyjskiej*, red. K. Duda, T. Obolevitch, Warszawa 2010, s. 17-118.

kroków, itd. Można pokusić się o stwierdzenie, że to właśnie rytm, ruch stanowi podstawę muzyczności wykreowanych przez Norwida postaci, które dzięki tak wyeksponowanej cesze stają się bardziej zmysłowe dla odbiorcy.

III.2.1 Rytmiczność

Rytmiczność, która w tym przypadku łączy się w sposób naturalny z muzycznością, nie polega u Norwida na harmonii prezentowanych fragmentów poetyckich. Rytm pojawia się, ale najczęściej bywa „urywany” i wprowadzony na nowo. Dysonans, zgrzyt, zmańczenie rytmu – oto cechy Norwidowskiego ruchu. Przywodzą one na myśl zabiegi poetyckie Norwida, służące zaciemnieniu obrazu i uprzywilejowaniu „światłocienia” (zarówno w twórczości lirycznej, jak i plastycznej). Każdy „pojęcioobraz”, ujęty w „kształt litery” jest u niego zmańcony, nieprecyzyjny, niewyraźny. Pod tym względem zmysły wzroku i słuchu są do siebie bardzo podobne.

W odniesieniu do rytmiczności przynależnej czasom klasycznym czy romantycznym, rytm u autora *Vade-mecum* nie jest tylko wyróżnikiem struktury estetycznej i związanej z nią stylizacji pierwotnej²¹⁶. Rytm u Norwida zdaje się być ekwiwalentem rzeczywistości naznaczonej symbolicznie. Sytuacje ewidentnie, nacechowane pod względem obecności rytmu, pojawiają się w poezji Norwida dość rzadko i są bez wątpienia celowym zabiegiem poetyckim. Z jednej strony mamy do czynienia z mową poetycką zwróconą w kierunku śpiewu, z drugiej – z użyciem ironicznym lub symbolicznym albo syntezą obu nacechowań.

Eugeniusz Czaplejewicz pisał w książce poświęconej adresatowi w liryce Bolesława Leśmiana, że rytm jest „konstytutywnym elementem mowy poetyckiej” a także „decyduje o jej śpiewności i melodyjności”²¹⁷. U Leśmiana-symbolisty wachlarz percypowanych dźwięków oraz rytmicznych odniesień jest zdecydowanie większy od Norwidowskiego²¹⁸. Elementem spajającym obie twórczości pod tym względem może być specyfika opisów ruchowych i innych sekwencji kinetycznych, związanych na przykład z tańcem. Leśmian i Norwid stoją po tej samej stronie jeśli chodzi o prezentowanie rytmu

²¹⁶ Na temat obecności rytmu w literaturze zob.: B. Pociąg, *Dzieło muzyczne i dziedzina muzyki* [w:] *O wartościowaniu*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986, s. 22-58; tegoż, *Kompozytor a perspektywa muzyczna*, „Twórczość” 1980, nr 9, s. 37-46.

²¹⁷ Zob. E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973, s. 106.

²¹⁸ Zob. tamże, s. 107.

jako „objawu” istnienia. Autor *Łąki* pisał w *Szkicach literackich*, że „wszelkiemu procesowi istnienia towarzyszy ruch rytmiczny”²¹⁹. Inny jest jednak sposób pojmowania owego „istnienia”. U Leśmiana zdolnością śpiewu, wydobywania z siebie rytmicznych dźwięków obdarzone zostały byty pozostające poza światem ludzkim. Stanowią one *musica coelestis*, przynależąc albo do królestwa przyrody albo do obszarów, których zmysły ludzkie już nie obejmują (sny, zaświaty, wieczności, światy „pośmiertne”)²²⁰. W pracy *U źródeł rytmu* Leśmian idzie o krok dalej, nazywając rytm „początkiem i celem ostatecznym wszechświata”, realizowanym na poziomie obiegu krwi, ruchu gwiazd i planet²²¹. W przypadku utworów poetyckich Norwida rytm (choć podobnie przez poetę pojmowany) pojawia się najczęściej w zupełnie innym kontekście. Jest bowiem związany przede wszystkim z egzystencją, dynamiką życia i cyklicznością zjawisk, które dotyczą człowieka. Rytmiczność przynależy zatem do świata „ziemskiego”, człowieczego, tak jak muzyczność, zagarniająca przestrzeń cielesną, przeznaczona jest do wyższych, duchowych celów.

W wierszu *Vendôme* poeta nazywa rytm bezpośrednio, mówiąc o powtarzalności dziejów:

Więc nikło jedno – drugie się nieciło,
 Brąz stał się brązem. – Cezara nie było,
 Cały się rzeczy rytm przelewał w inny,
 Gdzieniegdzie czczością kapiąc na przelewie,
 Jak skoro powiew żaglom dobroczynny,
 Ruchome płótno okręca na drzewie,
 By raźniej potem dąć... przy majtków śpiewie (I, 112).

Odniesienie do „rytmu rzeczy” wskazuje na cykliczność historii, która „przelewa się” z jednego punktu w inny, zostawiając swoje ślady w postaci wspomnień i posągowych pamiątek. W tym przypadku wprowadzenie rytmu jest całkowicie zamierzone. Z jednej strony nadaje on utworowi cechę usystematyzowania, z drugiej stanowi ważny motyw wskazujący na powtarzalność zjawisk.

Inna rola przypadła „rytmowi” w wierszu *Znów legenda*. Poeta „na oczach” czytelnika sam hamuje rytm, który nie wiedzieć czemu pojawił się nagle w utworze:

²¹⁹ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, [w:] *Z pism Bolesława Leśmiana. Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 84.

²²⁰ Zob. A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005, s. 138.

²²¹ Zob. B. Leśmian, *U źródeł rytmu*, [w:] tegoż, *Z pism...*, dz. cyt., s. 71-72.

Bo wiosna jest po zimie: nawet gdzie cierpienie
I gdzie niewola... Boża równo idzie wola
W naturze... lecz w naturze ludzkiej... (rytmie! Hola,

Nie unoś) – wiosny nastąpiło tchnienie,
Co wyprowadza z ziemi półsenne nasienie (I, 131).

Poeta kreśli przed odbiorcą obraz cykliczności natury, która pozostaje w nieustannym ruchu, wyznaczanym przez zmieniające się pory roku. Liryk zdaje się wymykać autorowi spod kontroli właśnie za sprawą rytmu, którego „zahamowanie” zostało zabawnie opisane w wierszu. Taki zabieg poetycki wpływa na spotęgowanie autentyczności utworu, który powstaje i podlega korekcie na oczach czytelników. Do momentu apostrofy („...rytmie! hola,/Nie unoś”) wiersz jest dynamiczny i nacechowany sensorycznie („mruczenia”, „szepty”, „słyszenia”, „patrzenia”, „ciepło” i „zimno” cielesne). Druga część utworu znacznie ubożeje pod tym względem.

Norwidowski rytm nie tyle porządkuje zjawiska czasowe, ile przede wszystkim ułatwia ich percepcję poprzez nadanie im cech pewnej struktury. Jest ona niekompletna, fragmentaryczna, ale jednocześnie tworzy rodzaj nieusystematyzowanej jedni tak charakterystycznej dla Norwida-artysty. Rytmiczność to przede wszystkim trwanie. Potwierdza ona zasadę procesualności w wielu utworach lirycznych Norwida. Nie brak w nich walorów melicznych, podporządkowanych zasadzie temporalnej miary.

O powtarzalności zjawisk wspomina poeta w wierszu *Pismo*. Regularna konstrukcja rytmiczna wsparta tu została bezpośrednim odwołaniem do rytmu-**tętna**, oznaczającego odwieczny odgłos życia ziemskiego:

Lud ma piewców, a piewca czuły, jak wierzbina,
Serdeczne latorośle ku przechodniom zgina,
I łamią je i kwilą na multankach z kory,
Bo tętna im potrzeba... (I, 35).

Tętno to rytm będący pulsem istnienia. Ci, którzy zdolni są usłyszeć ów puls, mogą nazwać siebie „piewcami”, zaklinającymi dźwięki świata w nieśmiertelne pieśni.

Norwidowską muzyczność potwierdza bardzo ważny dla stylu jego pisarstwa zapis poetycki, polegający na częstym stosowaniu **pauz**. Władysław Stróżewski pisał w kontekście *Kleopatry i Cezara* o stopniowym wprowadzaniu odbiorcy do rzeczywistości

muzycznej, która posiada swoje tempo (wyznaczane przez pauzy) i dynamiczną zmienność nastroju²²². Myślniki to u Norwida, jak wiadomo, bardzo ważne pauzy muzyczne, mające swój głęboki sens artystyczny. Ich podstawową funkcją jest wprowadzenie do utworu poetyckiego elementu zamyślenia, zawieszenia lub szczególnego podkreślenia jakiejś myśli.

W *Śmierci* poeta zawiesza głos, a wyrazem tego zabiegu artystycznego są właśnie pauzy:

Lecz ciężkiej wiary, że śmierć: tyka osób,
Nie sytuacji – – (II, 116).

Podobny zabieg poetycki stosuje poeta w wierszu *W Weronie*:

Cyprysy mówią, że to dla Julietty,
Że dla Romea łza to, znad planety,
Spadła – i w groby przecieka – – (II, 162).

Pauzy umieszczone na końcu strof wzmacniają przekaz poetycki, wprowadzając element „zawieszenia”, czyli zatrzymania czytelnika przez dłuższy czas przy danym fragmencie lirycznym. Takie zabiegi mogą być też wyrazem niedopowiedzenia, a czasem nawet charakterystycznego dla poety „przemilczenia”.

III.2.2 Pieśniowość

U Norwida pojawiają się różnego typu motywy i odwołania muzyczne, symbolizowane przez różnorodne jakości brzmieniowe. To, co „ciemne”, niezrozumiałe najczęściej bywa wyrażane przez brzmienia niższe, które na pierwszy rzut oka mogą nie być w ogóle kojarzone z muzyką. Dźwięki towarzyszące jakiemuś podniosłemu wydarzeniu oddziałują wyjątkowo silnie na zmysły. Ich symbiotycznym ukoronowaniem są pieśni, mające własną linię słowno-muzyczną, charakteryzującą się rytmem, harmonią i meliką²²³.

²²² Zob. W. Stróżewski, *Cyprian Norwid. O muzyce*, Kraków 1997, s. 10.

²²³ Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I (*Teoria formy. Małe formy instrumentalne*), Kraków 1983, s. 230-248.

Zmysłowe właściwości pieśni żałobnej objawiają się w sposób szczególny w *Bema pamięci żałobnym-rapsodzie*. Ten wielokrotnie w norwidystyce interpretowany utwór wyposażony jest w szeroko rozwiniętą linię muzyczną. Nasuwa on wyobrażenia przede wszystkim dźwięków, ale zmusza odbiorcę do uruchomienia wrażliwości wszystkich zmysłów. Dźwięki generują tutaj powstawanie obrazów. Pełnią funkcję nastrojotwórczą, tworząc wrażenie tęsknoty, żalu i patosu sytuacji. Sam wybór gatunku, jakim jest rapsod (pieśń bohaterska) czyni utwór wyjątkowo dobrym przykładem liryki muzycznej, sławiącej treścią i melodią czyni bohatera. Płacz, który towarzyszy pochodowi, ma znamiona muzyczności – nadaje utworowi rytm i wpływa na specyfikę liryczności. Muzyka jest tutaj swoistym rodzajem ekspresji religijnej, która towarzyszy zmarłemu podczas jego ostatniej wędrówki. Zdaniem Mieczysława Tomaszewskiego ekspresja ta rozpięta jest „między ciszą skupienia a tłumionym krzykiem”²²⁴.

Utwór nasycony został licznymi odniesieniami do zmysłu słuchu. Trąby żałobne grają, lamentnice płaczą, gliniane naczynia „klekocą” – rozbijane o ziemię. Żałobny orszak paradoksalnie, co trzeba tu podkreślić, tętni życiem odmierzonym przez rytm kroków i towarzyszących im instrumentów. W rytmicznym odczytywaniu wiersza pomagają jego 15-zgłoskowe wersy (polski heksametr, z którym spotkamy się na przykład w Mickiewicza *Powieści Wajdeloty*), wprowadzające odbiorcę w rodzaj muzycznego transu. Anna Kamińska pisała o tym zjawisku jednoznacznie:

Rzadki w polskiej poezji 15-zgłoskowy wiersz, silnie akcentowany, wybija krok tego żałobnego marsza. Czytamy wiersz jeszcze raz i jeszcze. Teraz naprawdę już nie tylko czujemy w sobie ten krok. Już idziemy z nim razem. Idziemy za zmarłym bohaterem. Idziemy w tym pochodzie, który jest wieczny, który się nie kończy. Słyszymy w językowej orkiestracji wiersza dźwięk werbli i klekot żałobnych klekotek²²⁵.

Kamińska twierdziła, że *Bema pamięci żałobnego-rapsodu* nie powinno się śpiewać, ponieważ on sam w sobie jest już muzyką silnie oddziałującą na zmysły. Zdaniem interpretatorki Norwida każda melodia skomponowana do wiersza mogłaby go zniekształcić²²⁶. Utwór bez wątplenia ma bardzo bogatą melodykę wewnętrzną, co nie znaczy, że należy całkowicie izolować go od kompozytorskich zamysłów (słynna interpretacja muzyczna utworu autorstwa Czesława Niemena z 1968 roku).

²²⁴ Zob. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 185.

²²⁵ A. Kamińska, *Bema pamięci żałobny-rapsod*, [w:] Cypriana Norwida *kształt prawdy...*, dz. cyt., Warszawa 1986, s. 41.

²²⁶ tamże.

Do wrażeń zmysłowych rapsodu odwołują następujące sformułowania: „skrami grają”, „gromnic płakaniem”, „trąby długie we łkaniu”, „tłukąc o ziemię wielkie, gliniane naczynia”, „klekot w pękaniu”, „biją w topory”, „chorał ucichł”. Cechą wyjątkowości muzycznej przytoczonych przykładów jest niewątpliwie ich rytmika, wprowadzająca wciąż nowe obrazy. Rytm można tutaj uznać za szczególnego rodzaju żywioł poetyckości. Śpiew, klekot tłuczonych naczyń, bicie w topory – wszystko to umożliwia lepsze, pełniejsze „widzenie”, osiągnięte dzięki współpracy dwóch najważniejszych zmysłów. W *Bema pamięci...* mamy do czynienia z sytuacją liryczną, którą określić można „**śpiewnym obrazem**”, determinowanym poprzez muzyczne uwarunkowania. Zmysły mieszają się zarówno przy powstawaniu poetyckich obrazów, jak i w trakcie ich odbioru, co decyduje o wyjątkowo autentycznym przekazie lirycznym. Podobnie jak w przypadku śpiewności typu leśmianowskiego, pogrzebowy korowód rapsodu dzieje się na naszych oczach, sprawiając wrażenie naturalności i realizmu w sposobie artystycznego ujęcia.

Ważnym przykładem, w którym obecna jest problematyka związana z pieśnią i jej zmysłowymi konotacjami jest *Kolebka pieśni (Do spółczesnych ludowych pieśniarzy)*. Już pierwsza zwrotka liryku obfituje w nawiązania do zmysłu słuchu:

Gdzie ton i miara równe są przedmiotowi,
 Gdzie przedmiot się harmonią dostraja,
 Tam jest i pieśń, i rytm – jak kto je powie –
 Tam z siedmiał się brzmienie i tam się z-traja,
 I spakuje się same ku końcowi... (II, 114).

Roch Sulima, interpretując tę niezwykłą „postludową” zwrotkę, skupił się na szeregu „z-siedmiał się” – „z-traja” – „spakuje się ku końcowi” i liczbie „siedem”, funkcjonującej w tradycji chrześcijańskiej jako zestawienie dwóch natur: duchowej i cielesnej²²⁷. W moim przekonaniu, obok symboliki liczb, należałoby się odnieść także do kwestii słuchowości, która w kontekście symbolicznym odgrywa tutaj rolę nadrzędną. W wierszu pojawiają się bezpośrednie odniesienia do terminologii muzycznej, takie jak: „ton”, „harmonia”, „rytm”, „pieśń”, „rym”, „brzmienie”. Strofa pierwsza może być odczytywana jako mikro-wykład z funkcji pieśni i jej bosko-ludzkich cech, wpływających na jej idealność. Ton i miara to pewnego rodzaju wzorcowe składniki pieśni, które po wcieleniu stają się dopiero bliskie Ideałowi. Muzyczność pieśni tworzy

²²⁷ Zob. R. Sulima, *Kolebka pieśni*, [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy...*, dz. cyt., s. 102-103.

więc rodzaj pomostu między tym, co ludzkie a tym, co Boskie. Znamienna dla pełniejszego zrozumienia tego wątku jest także druga strofa wiersza:

– Umiej słowom wrócić ich wygłos - pierwszy –
To jest całą wrażeń tajemnicą:
Rym?...we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy,
Jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świecą! (II, 114).

Pojęcie „wygłosu-pierwszego” ma ogromne znaczenie dla wymowy Norwidowskiej sensoryczności w kontekście objawienia ideału sztuki. „Wygłos-pierwszy” stanowi bowiem „całą wrażeń tajemnicę”, od której zacząć należy poszukiwania sfery idealnej. Autor *Vade-mecum* mówi o „wykrzyku” czy też „wybrzęku” słowa, które możemy utożsamiać z „postaciowaniem idei”.

Poruszając się w granicach językowych paradygmatów można przeprowadzić szczegółową analizę artystycznej syntezy słowa pisanego i „zobrazowanego”, odwołując się między innymi do omówionej przez Edwarda Kasperskiego „sztuki postaciowania idei”²²⁸, charakterystycznej dla Norwidowskiego sposobu przedstawiania obrazów rzeczywistych i nierzeczywistych. Pełniejszemu przedstawieniu badanego problemu służy także skonfrontowanie owej obrazowości na gruncie symboliki, idealizacji, „parabolizacji świata” i konotacji semiotycznych języka Norwida.

„Postaciowanie” czy też „siła postaciowania” łączy wyobraźnię twórczą z materializacją otaczającego świata. Norwid przypisywał jej funkcję łączenia formy i treści, idei i odpowiadającego jej przedmiotu: „(...) siły postaciowania, w obowiązującej jest harmonii względem otaczającego materiału” (III, 465). Połączenie takie dawało początek aksjologicznej transformacji, zwanej „idealizacją twórczą”. Brak owej „idealizacji” zamieniał obrazy w chaotyczne, bezpostaciowe struktury, pozbawione jakichkolwiek sensów. Dlatego właśnie wzajemna przekładalność języka poetyckiego i plastycznego uwarunkowana była obecnością twórczej „idealizacji” – nieustannego doskonalenia materii, dającego możliwość przedstawiania świata przy użyciu wyobrażeń symbolicznych. Była ona jednocześnie łącznikiem między rzeczą przedstawianą za pomocą języka a przedstawiającym ją artystą. Ta idealistyczna wizja języka syntezy oddalała Norwida od psychologicznej koncepcji obrazowania (zakorzenionej

²²⁸ Zob. E. Kasperski, *Słowne obrazy Norwida...*, dz. cyt., s. 68.

w umysłowości, fantazji) oraz myśli mimetycznej²²⁹, według której obraz miał być neutralnym odzwierciedleniem zastanej, pierwotnej wobec aktu przedstawienia rzeczywistości. Język artystyczny, zdaniem Norwida, powinien przede wszystkim stanowić syntetyczny akt sztuki, będący następstwem rdzenia logicznego – „pierwoksztatu”, określanego sferą logosu i ducha. Obraz, wytworzony przy użyciu języka literackiego czy jego wizualizacji, zawsze był więc efektem porównania między treścią ogólną a szczegółową, materialną a pozazmysłową. Tak skonstruowana „litera”, znak, sygnał, symbol obrazowania stawały się jednocześnie wypadkową różnorodnych napięć, które przełamywały pasywność przedstawienia i kumulowały energię przyszłej **interpretacji**. Dzięki takiemu rozwiązaniu obrazy uzyskiwały aspekt dynamiczny, a „pismo” – obrazowy. Norwidowska koncepcja obrazu artystycznego, którego fundament zasadał się na myśleniu symbolicznym, była niezwykle nowatorska i kontrowersyjna na tle myśli filozoficznej, estetycznej i literackiej ustępującego w II połowie XIX wieku romantyzmu.

Tylko w poezji (szczególnie w pieśni) możliwe jest „ucieleśnienie” idei. Sulima nazwał to zjawisko „prawdą wynikającą ze zdziwienia, okrzyku, pierwszej reakcji na świat”²³⁰. Niestety, to co u zarania dziejów było symbolem naturalnej „muzyczności”, pierwotnej „pieśniowości”, z czasem uległo degradacji. Norwid z wyrzutem komentuje taki obrót spraw:

Podobnież i pieśń gminna to nie jest to,
Co wy zrobiliście z niej – – (II, 114).

Zmysłowy opis pieśni odnaleźć można w wierszu *Pismo*:

Tam pieśń niedługo płynie, niedługo się jąka,
Ale pulsami dzwoni i po żyłach brzdąka (I, 35).

Te dwa wersy oddają bardzo sugestywnie istotę pieśni. Jej „jąkanie” może nie trwać zbyt długo, ale silnie oddziałuje nie tylko na duszę, ale i ciało słuchacza („pulsami dzwoni”, „po żyłach brzdąka”). Pieśń ma właściwości niezwykle, ponieważ jej artystyczny

²²⁹ Na temat Norwidowego mimetyzmu: Zob. M. Kuziak, *Norwidowskie „przedstawienie” w „Vademecum”*, [w:] *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 211-256.

²³⁰ Zob. R. Sulima, *Kolebka pieśni*, [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy...*, dz. cyt., s. 103.

przekaz polega na połączeniu wielkich słów z monumentalną muzyką. Taka kombinacja owocuje przeżyciem estetycznym najwyższego rzędu. Pieśń domaga się życia (pulsu krążącego w żyłach), który można utożsamiać z rytmem. Dzięki niemu możliwe jest „jłkanie” dźwięku, określone czasem i przestrzenią.

Zupełnie inny wydźwięk ma natomiast wiersz *Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj*, który prezentuje obraz pieśni odartej z dźwięków:

Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj,
Bo ta już we mnie bez głosu;
A jeśli milczę, nie przeto mnie połaj,
Kwiatów ty nie chciej od kłosu (I, 231).

„Pieśń pokorna”, którą symbolizują kwiaty, nie może być udziałem „hardego” i „dumnego” poety, należącego już do świata „przeklętych”. Najwymowniejsze w tej sytuacji jest milczenie, które i w tym wypadku uruchamia pokłady sensoryczności.

Odwołań do gatunku rapsodycznego dostarcza fragment wiersza *Z listu (do Włodzimierza Łubieńskiego)*:

Wiosło-skrzydłej, dzwoniącej pieśń, jak mdłe żurawie.
- Tam w mieście jednym grecki był wychodziec, stary,
Uczący młódź mądrości greckich (może wiary!)
Samotnik, tęskno nieraz nucący rapsody,
W mówieniu skąpy – skromny – dumny, jak narody
Zbolałe... (I, 97).

Mędrzec patetyczne i płomiennie kazania zastępuje cichą i „skromną” muzyką, która przekazuje życiowe prawdy młodzieży. Po raz kolejny mamy zatem do czynienia z uprzywilejowaniem „skąpej” mowy, minimalizmu słownego, który objawia się w „nuceniu rapsodu”. Muzyka „wyręcza” mowę, przejmując jej funkcje.

Nacechowane symbolicznie **porównanie pisarstwa z muzyką** znalazło swoje odzwierciedlenie w wierszu *Do piszących*. Poeta z ogromną precyzją opisuje proces twórczy pisarza, przypominający próby przed spektaklem muzycznym. Nie brak w nich chaosu, nieprzewidzianych niedoskonałości, potyczek między instrumentami i muzykami:

Myśl z dźwiękiem butne harce wiezie bez ustanku,
A snadź inaczej pieśni wcale by nie było!

Więc płaczą się widziadła – niby na krużganku
Wysokim stojącemu – gdy tak jakoś miło,
Tak mdło uczucia grają, a spadzistość bliska
Drażni oczy, a poręcz zgniłym próchnem śliska
Drażni serce... (I, 27).

Proces tworzenia można tu nazwać nieustannie trwającą próbą przed muzycznym wydarzeniem. Aby osiągnąć efekt końcowy, to jest zaprezentować dopracowaną, spójną całość, trzeba ponieść wiele trudu. Wprowadzenie do utworu terminów związanych z muzyką spaja rytmicznie wiersz i naznacza go sensorycznością.

Zmysłowego opisu wieczoru dostarcza liryk *Wieczór w Pustkach*. Pora po zachodzie słońca zostaje tu porównana do cichego, kameralnego koncertu, w którym najważniejszą rolę odgrywa przyroda:

Ciepły wieczór miło
Gra rozmarzonej ziemi. – Czasem w mylnym pędzie
Ćma otworzone okno trąci całą siłą
I z drżącej szyby szklane dźwięki wydobędzie –
Czasem lipy zaszumią albo śpiew daleki
Rozleją się, popłynię i w tysięczne ścieki
Srebrzystym deszczem lunie...(I, 30).

Zakres nacechowania zmysłowego we wczesnym utworze Norwida zdumiewa swoją różnorodnością. Poeta kreśli przed czytelnikiem subtelny obraz wieczoru, rozbrzmiewającego dźwiękami natury. Muzyczność wiersza nie polega na jego cechach poetyckich, ale na sposobie wyrażania emocji i przenoszenia ich siły na świadomą grę z czytelnikiem. Odbiorca, czytając wiersz, słyszy opisywane dźwięki i widzi generowane przez nie obrazy. Sensoryczność odbioru uruchamiana jest przez „szklane dźwięki”, „szum lipy”, „śpiew daleki” oraz odgłosy wydawane przez trzepoczącą ćmę i „srebrzysty deszcz”.

Ciekawych egzemplifikacji dźwięków dostarcza wiersz *Do wieśniaczki*. Pojawia się w nim „**klekot**” bociana:

Bo gdy da Pan Bóg dożyć, bocian zaklekocze,
Wszystko się razem znajdzie, wszystko się ożywi (I, 45).

oraz **pisk** drewna (a właściwie zamkniętego w nim ducha):

Jedno tym głosem ducha, co pod mokrą korą
Długo, cieniuchno piszczy, kiedy drewna gorą (I, 44).

Poeta odwołuje się dwukrotnie do zmysłu słuchu – mówiąc o „głosie ducha” i jego pisku, podobnym do skrzywienia palących się drewnien (aluzja do II części *Dziadów*). Przykłady te wpływają na sensoryczne wyobrażenie nakreślonego przez Norwida obrazu.

Z „piskiem” spotykamy się przy okazji wiersza *Z listu (do Włodzimierza Łubieńskiego)*. Wysokie tony będące jego udziałem, wpływają na spotęgowanie ładunku emocjonalnego wiersza. Podmiot mówi o dziejach Rzymu, spisanych przez jednego z największych historyków – Plutarcha:

Powieść tę (której Plutarch, pisząc, nie czuł głębi
Och! – ileż razy piskiem dławionych gołębi
Z italskich tu ja gruzów – syn Grimhildy słyszę (I, 99).

Wiersz pisany nad Morzem Śródziemnym latem 1848 roku jest dowodem wielkiego uznania Norwida dla wspaniałej historii Rzymu. Jest to także aluzja do *Irydiona* Zygmunta Krasieńskiego i zawartej w nim wizji Wiecznego Miasta²³¹. Poeta chłonał piękno Rzymu wszystkimi zmysłami, podkreślając jego walory estetyczne. *Z listu...* można uznać za dowód wyostrenia zmysłu słuchu, które następuje podczas wędrówki szlakiem Romy. Poeta, znając martyrium chrześcijańskie, jakiego doświadczyło to miasto, słyszy jęki tych, których krew wsiąkła w „italskie gruzy”. Księga zapisana przez Plutarcha nigdy nie odda głębi tych dramatycznych wydarzeń.

W wierszu *To rzecz ludzka!...*, w którym odwołania do „muzyczności”, związanej z pogrzebem, unaocznia nam opisywane w utworze zdarzenie:

Grabarzowi
Dłoń – żelazem je dokończy.
Potem dziady w chór zanuca,

²³¹ Zob. m. in. A. Waśko, *Wieczny Rzym*, [w:] tegoż, *Zygmunt Krasieński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 17-18.

Może w czarnej kto opończy
Przyjdzie... (I, 61).

Ostatnie pożegnanie kojarzy poeta z dwoma dźwiękami: „żelaza” kopiającego dół zmarłemu oraz starczego chóru, który nuci mu żałobne pieśni kościelne.

Muzyczność poezji Norwida to zatem jedna z cech wpływających na odbiór zmysłowy jego dzieła i na uobecnianą w nim „zmysłowość” jako cechę poetyckości.

III.3 Instrumenty muzyczne

„Łączenie dźwięku i wyglądu w jedną całość stało się takim nawykiem wyobraźni poety, że odrywało od pamięci o konkretnym instrumencie”²³² – pisał Wyka o sile muzyczności dzieła Norwida, która przesuwiała na plan dalszy narzędzia jej unaocznienia – instrumenty muzyczne. Norwid wykorzystywał instrumenty na różne sposoby, wydobywając za pomocą zmysłu wzroku ich materialne cechy i opisując odbierane przez zmysł słuchu dźwięki, będące owocem ich działania. Miały one wartości przede wszystkim służebne, które ujawniały się w momencie „uaktywnienia” przez osobę grającego i „odebrania” dźwięków przez osobę słuchacza²³³.

Wyka opisał także trzy aspekty instrumentu muzycznego zastosowanego przez Norwida w swoich utworach: fizyczny – materialny, traktowany jako „wytwór ludzki”, „znak działalności kulturowej” oraz artystyczny, związany ściśle ze zmysłowym odbiorem i emocjonalną interpretacją przekazu²³⁴. Wszystkie te aspekty są tak samo ważne podczas analizy fragmentów poetyckich autora *Liryki i druku*.

Instrumenty muzyczne pojawiają się w twórczości poetyckiej Norwida dość często. Są one wprawdzie narzędziami sprawczymi, dzięki którym możliwe jest wydobywanie dźwięków, ale ich „sensoryczne” zastosowanie przynależy zwłaszcza fazie finalnej – odbiorowi przez słuchacza. Norwid szczególnym uwielbieniem poetyckim obdarzał instrumenty z grupy chordofonów, których prototypowa wersja była po prostu łukiem

²³² K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, dz. cyt., s. 68.

²³³ tamże, s. 66.

²³⁴ tamże, s. 72.

z napiętą cięciwą. Do grupy tej należą: lutnia, lira, harfa a także fortepian²³⁵. W polu jego zainteresowań znalazły się także bębny, skrzypce i cymbały.

Jednym z podstawowych instrumentów muzycznych, uruchamiających pokłady Norwidowskiej sensoryczności jest **lira**. W *Cackach* lira rozpatrywana jest jako rodzaj „narzędzia”, dzięki któremu pieśń może prawdziwie wybrzmieć:

Myślałem ja – że Lira i że Styl,
Choć fala je nosi jak łabędzia,
Nie obliczającego dróg i chwil,
Choć cel mają w sobie, są – narzędzia! (II, 130).

Lira pojawia się także w poemacie *Quidam*. Zdaniem Mieczysława Jastruna obecność tego instrumentu w utworze zdeterminowana jest obecnością Zofii – bohaterki poematu²³⁶. Utwór daje czytelnikowi wyjątkowe porównanie Zofii do instrumentu. Kobieta i lira przenikają się nawzajem, tworząc swoistą jedność:

- i począł Zofii odnawiać wspomnienie
Pieśń za śpiewaczki przyjmując sumienie,
Lirę za postać – i z tej dwoistości
Silił się jedność utworzyć – na próżno!
Rozdwajała się w rękę, bez litości,
Na pieśń i postać, jak z dniem ciemność różną! (III, 192).

Autor *Gwiazdzistego diamentu* porównuje lirę-Zofię do Deotymy, występującej przed salonową publicznością. Lira – stary, grecki instrument, ma wyrażać głęboki konflikt między słowem a myślą, światem materialnym i nadrealnym²³⁷. Ma zdolności magiczne – potrafi przenieść słuchacza w świat przeszłości (wspomnień) lub przyszłości (marzeń), jeśli znajdzie się w rękach prawdziwego artysty. Lira to atrybut poety-wieszczka, dzierżącego w swych dłoniach przyszłe losy świata. W opozycji do romantycznego wzorca, Norwid prezentuje jednak lirnika niegodnego, w którego rękę instrument się „rozdwaja”, nie chcąc stworzyć upragnionej „jedności” artystycznego przekazu.

²³⁵ Zob. hasło: chordofony [w:] K. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, Warszawa 2005, s. 78.

²³⁶ Zob. M. Jastrun, *Gwiazdzisty diament*, Warszawa 1971, s. 151.

²³⁷ tamże, s. 152-153.

Lira pojawia się także w utworze *Fortepian Szopena*. Do instrumentu został tu porównany sam kompozytor:

Byłem u Ciebie w dni te, przedostatnie,
Gdy upodobałaś – co chwila, co chwila –
Do opuszczonej przez Orfeja liry
W której się rzutu-moc z pieśnią przesila,
I rozmawiają z sobą struny cztery,
Trącając się,
Po dwie – po dwie –
I szemrząc z cicha:
„Zacząłże on uderzać w ton? ...
Czy taki Mistrz! ... że gra ... choć – odpycha? ...” (II, 143).

Fortepian Szopena to poemat-rozmowa, oparty na mówieniu i słuchaniu. Dlatego właśnie zmysł słuchu odgrywa w nim rolę szczególną. Pojawiające się głosy oraz dźwięki przedmiotów i instrumentów wzmacniają dynamikę utworu, podkreślając przy tym walor naocznosci i „spontanicznej różnorodności”²³⁸. O muzyczności poematu pisano bardzo wiele. Na uwagę zasługuje kwestia konstrukcji formalnej z polifonicznym przebiegiem poszczególnych wątków, rytmu, który nadaje całości znamiona konsekwentnie prowadzonej linii napięć oraz doborze poszczególnych tonów. Ważnym motywem utworu jest Orfeusz i jego lira, stanowiące ideał muzycznego połączenia. Mitologiczny muzyk jest symbolem najwyższego arcyzmu, ale także – jak pisał Stanisław Makowski – „łącznikiem między światem antycznym a chrześcijańskim”²³⁹. W interpretacji można pójść o krok dalej: Orfej to nie tylko figura łącząca rzeczywistość religijną, ale także pośrednik między tym, co cielesne (zmysłowe) a tym, co ponadmaterialne (duchowe).

Orfeusz jest więc nie tylko patronem pieśni, ale przede wszystkim „materii elementarnych dźwięków”, mitycznej wielkości, zamkniętej w najprostszych (i najbardziej doskonałych) formach²⁴⁰. Sztuka zaczyna się zatem na poziomie materii, zmysłowego odbioru sekwencji podstawowych dźwięków, utrwalonych w ludowej tradycji. Dopiero później mamy do czynienia z dążeniem do doskonałości na poziomie treści i jej interpretacji.

²³⁸ Zob. S. Makowski, *Fortepian Szopena*, [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy...*, dz. cyt., s. 126.

²³⁹ tamże, s. 130.

²⁴⁰ Zob. W. Stróżowski, *Doskonałe – wypełnienie. O <<Fortepianie Szopena>> Cypriana Norwida*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 220-221.

Władysław Stróżewski dzieli ten estetyczny proces na dwa poziomy: wartości formalnych i wartości treściowych, które u samego szczytu sztuki stają się najwyższą formą – „profilem miłości”²⁴¹. Wartość jest fazą początkową *arche*:

A w tym, coś grał: taka była prostota
Doskonałości Peryklejskiej,
Jakby starożytna która Cnota,
W dom modrzewiowy wiejski
Wchodząc, rzekła do siebie:
„Odrodziłam się w Niebie
I stały mi się arfą – wrota,
Wstęgą – ścieżka...
Hostię przez blade widzę zboże...(II, 144).

Prostota dźwięków jest przejawem najwyższej formy sztuki. „Doskonałość Peryklejska” nadała jej kształt historyczny, a „dom modrzewiowy wiejski” stał się jej nowym wcieleniem. Wielkie, powszechnie znane ideały myśli starożytnej w muzyce Chopina schodzą z piedestału do poziomu zwykłych, ludzkich spraw. *Sacrum* otwiera się dla *profanum*, tak jak „wrota” przybierają kształt „arfy”, „ścieżka” – „wstęgi”, a „hostia” – „zboża”. Ostatni przykład jednoznacznie wskazuje na aspekt przemiany, która w prostej linii symbolu oznacza przeistoczenie ziarna w chleb, a chleba w hostię (choć najczęściej przyjmuje się interpretację solarną). Ukoronowaniem tego fragmentu jest kończący strofę dwuwiers:

Emmanuel już mieszka
Na Taborze (II, 144).

Góra Tabor to biblijne miejsce przemienienia Chrystusa. Uczniowie zyskują wówczas zdolności ponadzmysłowe, zdolne do oglądania, słyszenia i odczuwania zachodzącego cudu (przeobrażenia ich nauczyciela w Syna Bożego). Dzięki temu zdarzeniu mogą uczestniczyć w wydarzeniach spoza świata ludzkiego. Spośród wielu imion, którymi określany jest Jezus, poeta wybiera imię „Emmanuel” (czyli „Bóg z nami” – Mt 1, 23), który podkreśla więź tego, co ludzkie i ułomne z tym, co Boskie, doskonałe. Muzyka jest w rzeczywistości pretekstem do filozoficznego wywodu o dialektyce dziejów – od prymitywnych form do idealnych treści. Gdyby nie praca zmysłów,

²⁴¹ tamże, s. 222.

dostępnych ludziom dzięki Bogu, niemożliwe byłoby wkroczenie w obszar wiedzy o tajemnicach świata, człowieka, Stwórcy. W *Fortepianie...* nieustannie ścierają się ze sobą sfery sakralna i profaniczna. Bóg objawia się w człowieku, sensoryczność stanowi przepustkę do doskonałości, prostota formy zawiera w sobie treść idealną.

Kolejnym instrumentem, który pojawia się w twórczości poetyckiej Norwida jest **lutnia** – jako szczególny rodzaj liry, naznaczony symbolicznie. Ten strunowy instrument szarpany od czasów średniowiecza uznawany był za uprzywilejowany pod względem ładunku emocjonalnego, jakiego doświadczali jego słuchacze. Jest to przedmiot o niezwykle bogatej semantyce: od gwiazdozbioru zaczynając na sztuce i nadziei kończąc²⁴².

Lutnia jako symbol talentu artystycznego pojawia się w wierszu *Do Józefa Bohdana Zaleskiego w Rzymie 1847°* obok innego instrumentu, wydającego podobne, subtelne dźwięki – **fletni**:

Ej – z tą lutnią złoto-runą,
Złoto-ustą, siedmiostruną,
Nieba obiec sklepy
Lżej – niż piosnkę raz zaczętą
Już we fletnię dać pękniętą,
Jak włóczęga ślepy (I, 85).

Alina Witkowska, interpretując wiersz w zbiorze *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości*, zwróciła uwagę na „absolutny słuch poetycki Norwida”, który jest swoistym ewenementem wśród „wrodzonego defektu muzyczności” autora *Promethidiona*²⁴³. Badaczka wyjaśnia taki zabieg poetycki próbą naśladownictwa instrumentacji dźwiękowej, którą często posługiwał się Zaleski. Norwid w jednym wierszu odwołuje się do dwóch instrumentów muzycznych, które są do siebie dość podobne. Poeta umieszcza je jednak na dwóch różnych biegunach. Lutnię „złoto-ustą” uważa za przejaw nieba, którego łatwiej osiągnąć niż fletni „pękniętej”, będącej w posiadaniu ślepego włóczęgi. Instrumenty odgrywają tu rolę symboliczną – oznaczają dwa tak odległe od siebie światy, rozpięte między *sacrum* a *profanum*. Lutnia pojawia się także w wierszu

²⁴² Zob. hasło: lutnia [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1995, s. 112.

²⁴³ Zob. A. Witkowska, *Do Józefa Bohdana Zaleskiego w Rzymie 1847°*, [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy...*, dz. cyt., s. 17.

Aerumnarum plenus, gdzie symbolizuje wielki smutek poety-muzyka, pogrążonego w zadumie nad duchem swoim i całego ludzkiego istnienia:

Czemu mi smutno i czemu najsmutniéj,
Mamże ci śpiewać ja – czy świat i czas?...
Och! Bo mi widnym strój tej wielkiej lutni,
W którą wplątany duch każdego z nas (I, 133).

Norwidowskiej lutni często towarzyszy atmosfera zadumy czy medytacji nacechowanej smutkiem. Słuchanie dźwięków lutni to, z jednej strony, ogromny przywilej uczestniczenia w czymś niezwykłym, z drugiej zaś obciążenie fizyczną i psychiczną udręką. Zarówno muzyk, jak i słuchacze są tak samo odpowiedzialni za silnie oddziaływanie tego instrumentu na zmysły.

Motyw lutni pojawia się jeszcze w kilku utworach lirycznych Norwida, traktujących o smutku wynikającym z posiadania poetyckiego geniuszu. W wierszu *Przez nowożytne plemiona* z „arf” i „lutni” utkane są rozplatające się warkocze Dziesiątej Muzy, która śpiewa „smutnie” (I, 220). Z kolei w wierszu *Na pomnik grobowy św. Stanisława Kostki* lutnia to instrument, który ma wydać ostatni dźwięk na ziemi („Upaść ma, jak ostatni dźwięk...” – I, 267). W obu przypadkach instrument jest symbolem wielkości, zwiastującej jakieś podniosłe wydarzenie.

Instrumentem, który szczególnie oddziałuje na wrażliwość odbiorcy jest dla Norwida **fortepian**. Poeta kilkakrotnie posługuje się motywem tego instrumentu. Przykładem odwołania jest wiersz *Jak...*, w którym białe kwiaty porównane zostały do klawiszy fortepianu:

Jak gdy akacją z wolna zakołysze,
By woń, podobna jutrzennemu ranu,
Z kwiaty białymi na białe klawisze
Otworzonego padła fortepianu...(II, 82).

Fortepian odgrywa rolę szczególną wśród instrumentów muzycznych opisywanych w liryce Norwida. Powodów tak wielkiego zainteresowania tym instrumentem jest kilka. Najważniejszym z pewnością jest jednak znajomość z Fryderykiem Chopinem i wielki zachwyt poety nad talentem kompozytora. Jan Ekier w pracy wydanej z okazji Roku Chopinowskiego napisał: „Szczytowym sformułowaniem Norwidowskim jest

metafizyczno-historiozoficzna apoteoza polskości w muzyce Chopina”²⁴⁴. Najpełniejszym wyrazem owej apoteozy jest bez wątpienia poemat *Fortepian Szopena*. Dzieło to badacze często przyrównywali do wielotematowego utworu muzycznego, nacechowanego zmysłowością. Ekier „niezwykłej wrażliwości słuchacza” dopatruje się w cytowanym już dwuwiersie, określającym artyzm Chopina:

A w tym, coś grał: taka była prostota
Doskonałości Peryklejskiej (II, 144).

Wróćmy jednak do samego fortepianu, który w poemacie został opisany z niezwykłą subtelnością i precyzją. Norwid opiewa Chopina-pianistę, zwracając szczególną uwagę na jego fortepian:

Którego ręka... dla swojej białości
(...)
Mięszała mi się w oczach z klawiaturą
Z słoniowej kości... (II, 144).

Tak jak lira została odrzucona przez Orfeusza, tak symbol doskonałości – fortepian na końcu poematu „sięgnął bruku”. Dźwięk, wydany podczas wyrzucania instrumentu z gmachu przy Nowym Świecie musiał stanowić całkowitą dysharmonię, pozbawioną jakichkolwiek oznak „czystości”. Jego zewnętrzna doskonałość – forma, stanowi tutaj przeciwwagę do wartości muzycznej wielkiego upadku. Fortepian to idealna bryła, składająca się z czarno-białych klawiszy, które mogą symbolizować dualizm świata. W momencie upadku ten słynący z idealnej harmonii instrument staje się zwiastunem rozpadu nie tylko artystycznego, ale także duchowego.

Instrumentami muzycznymi, pojawiającymi się przy okazji głośnych scen, są **bębny**. Norwid rzadko o nich pisze, ponieważ nieczęsto odwołuje się do tego rodzaju „głośnych” sytuacji lirycznych. Bębny pojawiają się na przykład w *Trylogu*, ale tylko na zasadzie aluzji, potęgującej zmysłowość „wszech-śmiechu”:

Dzikie także okolice? ...
– Burze – bębny – błyskawice (I, 115).

²⁴⁴ J. Ekier, *Przedmowa*, [w:] C. Norwid. *Chopin/Szopen*, Warszawa 2010, s. 60.

Bębny występują tu w otoczeniu „burz” i „błyskawic”, co wpływa na niezwykle zmysłowy odbiór poetyckiego fragmentu. Bębny nie są instrumentem „harmonijnym”. Ich najważniejsza funkcja polega na wybijaniu rytmu, będącego fundamentem utworu muzycznego. Bez obecności innych instrumentów ich dźwięki można porównać z „dzikim” dudnieniem, wykorzystywanym przez twórców do zbudowania napięcia, wytworzenia atmosfery grozy i tajemniczości. Odgłosy, jakie wydaje bęben, w przeciwieństwie do liry, fortepianu czy harfy, są mało subtelne i kojarzą się pejoratywnie. W twórczości lirycznej Norwida występują one niezwykle rzadko.

III.4 Cisza i milczenie

Cisza jest przeciwieństwem dźwięku. Czy z tego względu nie powinna być zupełnie pominięta w pracy poświęconej zmysłom? Wszak zmysł słuchu nie obejmuje jej swoim zasięgiem. Trzeba jednak zauważyć, że cisza absolutna nie istnieje. Gołaszewska wskazuje na trzy przykłady audiosfery: potoczną, zorganizowaną i wyspecjalizowaną²⁴⁵. Pierwsza odnosiła się do intymnego „wsluchiwanie się w ciszę”, które zostaje przełamane przez kogoś lub coś z otoczenia. Drugą utożsamiać można z dźwiękami otaczającej przyrody, która jest „cicha” i jednocześnie potrafi z siebie wydobyć tysiące dźwięków. Ostatnia audiosfera, zakorzeniona w „ciszy” to tak zwana audiosfera wyspecjalizowana, która objawia się cichym głosem przechodzącym w coraz potężniejsze tony (przykład wykładowcy uniwersyteckiego modulującego głos)²⁴⁶.

Norwidowska wrażliwość na zmysł słuchu objawia się w odwołaniach do harmonii i dysharmonii dźwiękowej, korespondującej najczęściej z elementami opisu przyrody. Przykłady takiego zjawiska odnaleźć można w *Samotności*, rozpoczynającej się od słów:

Cisza – niekiedy tylko pajak siatką wzruszy,
Lub przed oknem topolę wietrzyk pomuskuje
Och! jak lekko oddychać, słodko marzyć duszy – (I, 3).

Mamy tu do czynienia z ciszą niezupełną, przerywaną „wzruszeniem” pajęczyny czy lekkim podmuchem wiatru. Cisza dopuszcza do głosu dźwięki przyrody, które

²⁴⁵ Zob. M. Gołaszewska, dz. cyt., s. 78-80.

²⁴⁶ tamże.

wchodzą z nią w dialog, tworząc atmosferę spokoju i harmonii. Można powiedzieć, że jest to stan chwilowego zatrzymania i przypatrzenia się widokowi natury. Z podobną sytuacją liryczną mamy do czynienia w przypadku opisu *Z listu (do Włodzimierza Łubieńskiego)*, w którym przyroda z ciszą tworzą rodzaj symbiozy, będącej tłem dla rozgrywających się zdarzeń:

A był to wieczór, ciszy w górze obłokowie
Z gwiazdami w oczach – ciszy niżej i uczniowie (I, 98).

Cisza w poezji Norwida nie oznacza zatem całkowitego braku dźwięków, „niesłyszalności”. Przy wytężeniu zmysłów można ją „obudzić” i usłyszeć. Jej paradoks i zarazem fenomen polega na tym, że mimo pozornego braku dźwięków jest to jeden z najbardziej wymownych i symbolicznie nacechowanych środków poetyckiego wyrazu. Cisza wyraża zawieszenie, pauzę, chwilowe zdystansowanie się wobec rzeczywistości. Można ją także rozpatrywać na poziomie „czuwania”, które zwiastuje nagły zwrot wypadków (pozytywny lub negatywny). Wiesław Rzońca, konfrontując Norwidowskie i Rimbaudowskie „powinności poety-symbolisty”, pisał, że autor *Vade-mecum* był na gruncie literatury polskiej pierwszym teoretykiem „stanu absolutnego wyciszenia”, który należy łączyć z podstawowymi założeniami estetyki europejskiego symbolizmu²⁴⁷.

Cisza funkcjonuje poza zmysłami, jej istnienie jest niezależne od czynników typowo ludzkich. Człowiek może zostać wpisany w jej czasoprzestrzeń, ale nie ma na nią bezpośredniego wpływu. Dlatego skupiamy się tutaj na zjawisku „milczenia”, potraktowanego jako świadome zawieszenie głosu, a więc proces *stricte* zmysłowy.

W 1898 roku, w krakowskim „*Życiu*” ukazała się poetycka baśń Edgara Allana Poeego pt. *Milczenie*. Czytamy w niej:

Wówczas spojrzałem w oblicze człowieka; – twarz jego pobladła od zgrozy i nagle podniósł głowę, oparł się na rękach – powstał – wyprężył się – i nasłuchiwać począł – lecz nie było głosu w bezdennej ciszy pustyni. A słowo wyryte na skale było: Milczenie... i struchlał wówczas ów człowiek i odwróciwszy oblicze począł uciekać daleko – daleko – aż cienie nocy zakryły go moim oczom²⁴⁸.

²⁴⁷ Zob. W. Rzońca, *Artyści milczenia...*, dz. cyt., s. 79.

²⁴⁸ E. A. Poe, *Milczenie*, „*Życie*” 1898, nr 36/37, s. 35.

Polski przekład utworu Poego idealnie wpisywał się w modernistyczną już mitologię milczenia, stawiającą *mare tenebrarum* na piedestale nowego wówczas języka. Zaledwie szesnaście lat wcześniej, na rok przed śmiercią, Cyprian Norwid napisał traktat *Milczenie*, w którym podkreślał komunikacyjną funkcję „niemej-mowy” czy też „zastygłego gestu”, zwracając szczególną uwagę na jej logiczny, psychologiczny i filozoficzny aspekt. Norwidowską wizję „milczenia” można uznać za teoretyczną realizację baśniowej opowiadki Poego, której gorzka wymowa wskazywała na brak zrozumienia tego, co niesłyszalne. U Norwida, podobnie jak w modernistycznym ujęciu, „milczenie” było najczęściej zaproszeniem czytelnika do współdziałania, do aktywnego uczestnictwa w procesie nacechowanego zmysłowo współtworzenia tekstu.

W podobny sposób rolę „milczenia” rozumie w poezji symbolistycznej Młodej Polski Maria Podraza-Kwiatkowska²⁴⁹. Norwidowskie *Milczenie*, rozpatrywane przez pryzmat myślenia symbolistycznego, jawi się pod postacią ogólnego prawa rozwoju dziejów. Wedle tego prawa ludzkość przechodzi przez fazy „milczenia” i „wygłosu”, które są wobec siebie komplementarne. Norwid nazywa je „żywotnymi prawami milczenia”, wydobywającymi najważniejsze myśli w dziejach świata. To, co w danej epoce zostaje ukryte, w następnej wychodzi z cienia niemowy i interpretuje przemilczane treści. Autor eseju sugeruje, że możemy mówić o „milczeniu”, ale i mówić „milczeniem”. W drugim przypadku chodzi już o język poetycki, w którym „milczenie” wyrażane jest między innymi symbolem, metaforą czy elipsą lub odpowiednim znakiem interpunkcyjnym.

Milczenie w pismach Norwida było i jest wątkiem często podejmowanym przez badaczy. Problematyką tą zajmowali się między innymi: Zofia Trojanowiczowa, Maria Straszewska, Grażyna Halkiewicz-Sojak, Juliusz W. Gomulicki, Stefan Sawicki, Wiesław Rzońca, Aleksandra Okopień-Sławińska czy Piotr Śniedziewski²⁵⁰. W klasyfikacji „niemych” znaków za kategorię podstawową uznaje Norwid „ciszę”, zaś „milczeniu” i „przemilczeniu” nadaje status wtórny²⁵¹. Cisza także, jak twierdzi Adela Kuik-Kalinowska: „(...) pojawia się wtedy, gdy podmiot postrzega ją jako czynnik

²⁴⁹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, dz. cyt., s. 127.

²⁵⁰ Zob. Z. Trojanowiczowa, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968, s. 89-90.; Zob. M. Straszewska, *O milczeniu i ciszy u Norwida (szkic)*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4; Zob. S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, dz. cyt., s. 39.; Zob. J. W. Gomulicki, *Patos i milczenie – wstęp do: C. Norwid, Białe kwiaty*, Warszawa 1977; Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1997, s. 148-149; Zob. W. Rzońca, *Artyści milczenia...*, dz. cyt., s. 73-84.; A. Okopień-Sławińska, *Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia (Przypadek Jak... Cypriana Norwida)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 30-42; Zob. P. Śniedziewski, *Mallarmé-Norwid: milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.

²⁵¹ Zob. A. Kuik-Kalinowska, *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty”...*, dz. cyt., Słupsk 2002, s. 91.

pochodzący z zewnątrz, który odbierany jest przez niego zmysłowo”²⁵². Inaczej rzecz ma się z „milczeniem”, które – idąc tropem wyznaczonym przez badaczkę – zależy od woluntatywnego aktu człowieka, a więc nie jest „zmysłowe”. Według autorki zaistnienie „milczenia” zależne jest od woli podmiotu, natomiast cisza jest czynnikiem pochodzącym z zewnątrz. Zgadając się z powyższymi wnioskami nie sposób odnieść się do nich aprobatywnie. Otóż w moim przekonaniu kategorie „ciszy” i „milczenia” pozostają autonomiczne jeśli chodzi o status podmiotu literackiego. Nie zgodzę się więc z ujęciem Kuik-Kalinowskiej, które wyłącza „milczenie” z zakresu przekazu zmysłowego, przypisując całe pole interpretacyjne pojęciu „ciszy”. Traktując „milczenie” jako świadome i celowe zawieszenie głosu, można odnieść je do momentu sensorycznego zawieszenia, które nie eliminuje komunikacyjnej wartości przekazu. Na taki cel „milczenia” Norwid zwrócił uwagę.

„Przemilczenia” jawią się więc jako element pośredni między ciszą i milczeniem. Nic bardziej mylnego. Norwidowskie „przemilczenia” to typowe zabiegi językowe: nagłe przeskoki sytuacyjne, przerwy, wycinki, momenty przejściowe, pauzy, pociągające za sobą zmianę właściwego toku akcji. Pozostają one w opozycji jeśli chodzi o przynależność do sfery czysto językowej. „Przemilczenie” jest częścią języka – tego, który przekracza empirię, ale nie wyrzeka się korzeni, z których wyrósł: „milczenia”. Wyraża najczęściej momenty przejściowe: między logiką a irracjonalnością, wiedzą a instynktownością działania, między życiem a śmiercią. „Milczenie” natomiast wypływa z wnętrza, choć sterowane jest siłą zmysłów, podtrzymującą wartość komunikacyjną przekazu. Mimo, że dźwięki nie są artykułowane i odbierane przez słuchającego, „milczenie” jest składnikiem procesu komunikacyjnego. „Milczenie” można więc nazwać jedną z „możliwości języka”, w której brak słów rekompensowany jest naddatkiem znaczeniowym.

„Milczenie” w wydaniu Norwidowskim jest zawsze oceniane pozytywnie i, jak twierdzi Piotr Śniedziewski: „jest raczej ukrytym bogactwem niż dramatycznym brakiem”²⁵³. Celowa rezygnacja ze słów lub niemożność wypowiedzenia nie zaburzają w żaden sposób pracy pozostałych zmysłów, ale wyostrzają je, powodując jeszcze większą wrażliwość na sensoryczny odbiór świata. Wiesław Rzońca z kolei zwraca szczególną uwagę na tak zwany „dialog milczenia” między duchową a zmysłową wrażliwością poety²⁵⁴. To, co z pozoru niewyraźne, może zyskać swoje znaczenie

²⁵² Zob. tamże.

²⁵³ tamże, s. 280.

²⁵⁴ Zob. W. Rzońca, *Artyści milczenia...*, dz. cyt., s. 74.

właśnie poprzez wyrażenie w milczeniu. Dochodzi w ten sposób do nawiązania dialogu między duchowością a sensorycznością, zamkniętą w niemym nośniku znaczenia. Milczenie Norwidowskie można więc rozpatrywać na dwóch tak odmiennych od siebie poziomach, które dla zwolenników poetyki romantycznej było nie do przyjęcia. Zawieszenie głosu, zamknięcie, pauza, cisza, przemilczenie – wszystkie te elementy łączą się semantycznie z interesującym nas pojęciem i służą jeszcze pełniejszemu wydobyciu symboliki języka, którą „milczenie” się posługuje. Literackie „przemilczenie” w odróżnieniu od „ciszy” i „milczenia” jest jednak częścią języka, niezapisaną literą ukrytego znaczenia.

Bohaterka *Assunty* jest niema od momentu utraty rodziców. Niepodważalny jest związek jej milczenia z Boskim planem, podnoszącym rangę jej kalectwa do atrybutu świętości. Assunta milczy, a za jej poczynaniami stoją nie słowa, ale czyny. Taki obraz „milczenia” bliski jest koncepcji mistycznej, odrzucającej przyziemny „głos” na rzecz Boskiego „milczenia”²⁵⁵.

Milczenie w *Assuncie* przeplata się ze słowem wypowiedzianym, sprawiając wrażenie płynności i naturalności. W niektórych przypadkach owa „płynność” zostaje jednak okupiona brakiem logicznego powiązania między poszczególnymi partiami tekstu. Na początku *Pieśni* mowa jest o klasztorze „z mnichy milczącemi”, a pod koniec pieśni to wędrowiec „milknie” na widok „mnicha białego”, który go przyjmuje z dużą serdecznością w klasztorze:

Że w ludzkim kształcie czci Anioł ten mały
Boga! – – milczałem – on wstał rozjaśniony
I, jak gościnny mawia człek z podróżnym,
Mówił i był mi pogodnie usłużnym... (III, 272-273).

Milczący mnich przemawia, witając gościa, a ten milczy, zafascynowany jego osobą i unoszącą się nad zakonnikiem aurą świętości. Role zostają odwrócone. Ciąg dalszy wędrowki powoduje kolejny zachwyt i kolejne „zamilknięcie”, które znaczy więcej niż niejedna rozmowa. Tym razem nie chodzi już jednak o osobę mnicha, ale o „milczącą” córkę ogrodnika:

Czując, że można i milczeć z zapalem
I że to jedna rozmowa – szczęśliwa!

²⁵⁵ Zob. M. Jastrun, *Milczący tryumfator*, [w:] tegoż, *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1960, s. 375.

- Dwoje nas było – w ogrodzie – na świecie.
„Assunto!” – rzekłem... (III, 277).

Brak artykulacji dźwiękowej rekompensowany jest w poemacie przez wyostrenie innych zmysłów, szczególnie zmysłu wzroku. Assunta patrzy „granatowymi swoimi oczyma”, „oczu ciska granatem”, „zbliża oko” i wreszcie spogląda „ku Niebu”. Jej usta pozostają nieme, ale oczy przejmują funkcje aparatu mowy. Assunta rozmawia spojrzeniem:

Spojrzeniem rzekła i anielskim głosem:
Czy widzisz teraz we mnie ukochaną?
(...)

Rzekła wejrzeniem: „Uśmiejesz się ze mnie (III, 291).

Milczenie Assunty jest tak naprawdę mową, którą współromówca zaczyna rozumieć dopiero po spojrzeniu jej głęboko w oczy. Mamy tu do czynienia z symbiozą zmysłów wzroku i słuchu, w której dochodzi do przejścia funkcji sensorycznych.

Warto powiedzieć jeszcze parę słów o kwestii samej „kobiecości” Assunty, o bohaterce jako „kobiecy ideale”. Wędrowiec idealizuje córkę ogrodnika, przypisując jej same pozytywne cechy. Rości sobie także prawo do wypowiedzania się o jej uczuciach względem siebie. Zdaniem Marty Michalak:

Nie wiadomo jednak, co ten ideał kobiecy powiedziałby spotkanemu przypadkowo w ogrodzie mężczyźnie. Nie możemy tego wiedzieć, a opieranie się na samym odbiorze tej postaci przez bohatera jest niepełne, bazuje bowiem na jego odczuciach, co z kolei uświadamia uważnemu czytelnikowi, że dokonanie obiektywnej oceny Assunty jest bardzo trudne²⁵⁶.

Ze strony bohatera mamy niewątpliwie do czynienia z zauroczeniem osobą Assunty, ale nie możemy mieć już takiej pewności co do uczuć dziewczyny. Ona sama nie przemówi, pozostawiając zakochanego w aurze przypuszczeń, dla których kanwą są wrażenia zmysłowe – najważniejszym czytanie z oczu. Idealizm dziewczyny przejawia się między innymi w jej „milczeniu”, w ludzkiej ułomności, która jest sprawą zmysłów. Z drugiej strony, to zmysły odbiorcy bezwzględnie warunkują dotarcie do idealności jako

²⁵⁶ Zob. M. Michalak, *Spojrzenie w przestrzeń Assunty*, [w:] *Norwid mniej znany...*, dz. cyt., s. 82.

świata wyższego rzędu budowanego przez tekst ponad owym komunikacyjnym polisensoryzmem.

Na koniec uchylmy jeszcze drzwi do pokoju Assunty:

Assunta weszła, i biegła w swej sztuce,
Dwa postawiła kwiaty na widoku –
To heliotropy, co balsamią płuce,
Nieledwie białe jak wełna obłoku,
Wonność oblała nas - - po chwili ciszy:
„Assunto! Rzeknę – tu nikt nas nie słyszy
(...)
Assunta moją uścisnęła rękę,
Jam pocałunek złożył na warkocz –
I wyfrunęła... (III, 278-279).

Scena ta – jedna z nielicznych quasi-erotycznych – nasycona została subtelną zmysłowością, w którą poeta zaangażował zmysł wzroku, słuchu, dotyku i węchu. Bohaterowie zamykają się na moment w swojej intymności, aby odczuć nie tylko duchową, ale i cielesną bliskość (której symbolem, godnym dawnego sentymentalizmu, jest pocałunek złożony na warkocz i uścisk dłoni). Roman Doktor pisał o odwzajemnieniu pocałunku przez dziewczynę²⁵⁷. Ta kwestia wciąż jednak pozostaje tylko w sferze domysłów. Zaraz potem Assunta znika bez słowa, a bohater zdążył jedynie zauważyć jej „łzę u ciemnych rzęs”.

Owocujące polisensorycznością milczenie można uznać za jeden z przejawów tak zwanej „hieroglificzności” tekstów Norwida. Kazimierz Bereżyński pisał ponad sto lat temu na temat wspomnianej cechy, zwracając uwagę na trudność, ale i przyjemność płynącą z prób jej odczytywania:

Hieroglificzność jest rzeczywiście cechą twórczości Norwida; on się najchętniej wypowiada za pomocą symbolów; do ich rozwiązania trzeba sobie zadać nieco trudu (...). Pociągać ku sobie będą jeno tych, co się zdobędą na pewien rodzaj pietyzmu niejako na kredyt i zadadzą sobie wiele pracy, ażeby zapoznać się z jego artystyczną spuścizną i na podstawie głębszej

²⁵⁷ R. Doktor, *Assunta jako poemat miłosny*, „Studia Norwidiana” 1993, z. 11, s. 77-92.

znajomości dzieł odczytywać hieroglify jego sztuki. Praca to zresztą wdzięczna i opłaca się sownie²⁵⁸.

Norwidowskie „milczenie” to nie tylko, doceniony u nas dopiero przez Młodą Polskę, „hieroglif”, ale także celowe „nic-niemówienie”, na przykład w obliczu styczności z *sacrum*. Z taką sytuacją liryczną mamy do czynienia w wierszu *Modlitwa*, w którym tylko (nieco schellingiański) Bóg ma moc przemawiania („Przez wszystko do mnie przemówiłeś – Panie!” – I, 135). Człowiek natomiast milczy w obliczu Boskiej potęgi:

Panie! ja nie miałem głosu
Do odpowiedzi godnej – i – milczałem (I, 135).

Zamilknięcie jest w sytuacji kontaktu z Bogiem jedyną godną postawą. Jednak w obliczu „prorokowania”, które stało się udziałem poety jako „prochów (...) Jehowy”, brak możliwości mowy, to brak aktywności. Podmiot prosi więc Stwórcę o „głos”, który przerwie jego milczenie i pozwoli wypełnić powierzone mu zadanie:

Sam głosu nie mam – Panie – dałeś słowo,
Lecz wypowiedzieć ktoś ustami zdoła?
(...)
To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła (I, 136).

Milczenie wśród „hieroglifów” Norwida odgrywa rolę szczególną. Nie powoduje wprawdzie „lęku parasemantycznego”, który jest następstwem milczenia u Poego²⁵⁹, nie ma też wymiaru otwartego szyfru czy zagadki, która intryguje i zmusza do szukania odpowiedzi. Innowacyjna funkcja „milczenia”, jak nieco później u Mallarmégo, przejawia się przede wszystkim w poszerzeniu granic języka i otwarciu się na nowe możliwości ekspresji. Szczególny wymiar „milczenie” zyskuje w poetyckim obrazie *Assunty*, w którym – co pragnę podkreślić – estetyka zmysłowości potęguje aurę niedopowiedzenia i mnoży pola interpretacyjne.

Nie ma tutaj mowy o sprzeczności między obecnością „milczenia” i wątków zmysłowych, ponieważ występują one *de facto* w konwencji języka nieartykułowanego,

²⁵⁸ K. Bereżyński, *Filozofia C. N.*, „Sfinks” 1911, nr 38, s. 163.

²⁵⁹ Temat milczenia jako następstwa strachu u E. A. Poego w: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji (i nie tylko)*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, Warszawa 2009; *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, Wrocław 2010.

który nie traci jednak na wartości komunikacyjnej. Norwidowskie „milczenie”, zaprezentowane w *Assuncie* nie naśladuje świata, ale tworzy go na nowo w zmysłach i umyśle czytelnika. *Assuntę* można traktować więc jako poemat o potędze milczenia, wyrażanego przede wszystkim w wymownym spojrzeniu.

Inaczej jest w przypadku *Rzeczy o wolności słowa*. Tutaj Norwid skupia uwagę na literze „niezapisanej”, która wyraża się w milczeniu:

Dlatego to wymownym być może milczenie,
Dlatego nad wykrzyknik jedno mgnienie oka
Donośniejsze!... jest cisza płytka... jest głęboka...
Dlatego z wielu figur wymowy na scenie
Najsilniejszą! – przestanek... głosu zawieszenie... (III, 573).

Poeta tym razem szuka sekretnej głębi „milczenia”, zamkniętej nie w mowie, lecz w piśmie. Dowodzi, że słowo pozostające w łączności z prawdą, duchem i literą, zyskuje swoją moc dzięki przekąźnikowi, jakim jest pismo. Zapisane litery tworzą miejsce, w którym rodzi się dojrzała refleksja:

Człowiek – który na wstępie nieustannie mówił,
Milczy i pisze naraz, gdy się zastanowił,
Naraz milczy i pisze, bo zastanowienie
Ogółu jest objęciem, więc jest określenie (III, 601).

Pismo okazuje się w tym przypadku momentem przejścia do tego, co niewyraźalne i co w konsekwencji prowadzi do absolutnego milczenia, bliskiego ideałowi komunikacji. W tym miejscu warto pochylić się nad skrajnie różnymi interpretacjami norwidologów, dotyczącymi kwestii „słowa” i „milczenia” w poemacie. Piotr Chlebowski dostrzegał w *Rzeczy...* przede wszystkim wymiar religijny „milczenia”²⁶⁰, którego wagę kwestionował w swoich badaniach Piotr Śniedziwski²⁶¹. Autor komparatystycznego zestawienia Norwid – Mallarmé zwrócił szczególną uwagę na perspektywę czysto poetycką słowa (i milczenia), która jego zdaniem odgrywa znacznie ważniejszą rolę od ujęcia czysto religijnego. „Milczenie” w *Rzeczy...* idzie swoją drogą – daleką od naiwnej religijności czy zbyt natrętnego popularyzowania Słowa, prowadzącego do wielu

²⁶⁰ Zob. P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epepei chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s. 279-369.

²⁶¹ Zob. P. Śniedziwski, *Mallarmé – Norwid*, dz. cyt., s. 302-305.

uproszczeń. Najbardziej prawdopodobną interpretacją wydaje się propozycja Henryka Siewierskiego, określająca dystynkcję między słowem a milczeniem jako związek elementu Boskiego z ludzkim²⁶². Zdaniem badacza: „Słowo traktuje się jako byt zarówno cielesny, jak i duchowy, ziemski, niebieski, ludzki i ponadludzki, odwzorowujący złożoną z ciała i duszy istotę ludzką”²⁶³. Przejawem jej „Boskiego załączka” jest ludzka niemoc wymowy, traktowana przez Norwida jako najwyższy stopień wtajemniczenia:

Tu należy znać, co? jest wygłos i milczenie...

Spomnieć: że istnieje NIE MA STRUN!...

raczej – strun drżenie (III, 572).

I tutaj milczenie można uznać za jeden z przejawów zmysłowości. W pismach Norwida dostrzec można nowy aspekt milczenia, który zakłada jego niezwykłą „wymowność” i wieloznaczność. Kiedy usta milkną, wyostrzeniu ulegają wszystkie zmysły, w szczególności zmysł słuchu. Umysł zaczyna marzyć i dumać, tak jak w *Wieczorze w Pustkach*:

Niby kolebką wspomnień – a księżyc w milczeniu

Szara, wełnistą chmurę nasuwa niebawem,

Jakby także chciał dumać – jak gdyby rękawem

Łzy ocierał... (I, 33).

Posługując się paradoksem można powiedzieć, że Norwidowskie milczenie jest niezwykle wymowne, a zmysł słuchu bardzo jednoznacznie na nie reaguje. Nie ma tutaj mowy o całkowitym bądź częściowym wyciszeniu ukrytych w poezji sensów. Milczenie „uwydatnia” je, tworząc przy tym aurę sprzyjającą pracy wyobraźni.

Norwidowska zmysłowość naznaczona jest duchowością, obcą odchodzącemu pokoleniu romantyków i jakże bliską nadchodzącemu pokoleniu modernistów. Owa „duchowość” odnosi się nie tylko do zmysłu słuchu, na przykładzie którego wyjątkowo łatwo odczytać treści naddane, odwołujące do duchowości poety. Poeta nazywa procesy związane ze słuchem (wytwarzanie dźwięków i ich odbiór) oraz doświadczenia śpiewu, gry na instrumentach tudzież tańca świadczące o wrażliwości muzycznej autora

²⁶² Zob. H. Siewierski, „Architektura słowa”. *Wokół Norwidowskiej teorii i praktyki słowa*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1, s. 181-208.

²⁶³ tamże, s. 186.

Promethidiona. Nie jest to jednak wrażliwość tak popularna w dobie romantyzmu, mająca swe dobitne źródło w uczuciowości.

Zmysł słuchu jest w pismach lirycznych Norwida silnie reprezentowany. Nadmienić należy, że wiele prac plastycznych poświęconych zostało wątkom muzycznym. Do najważniejszych należą: *Koncert*, *Muzyk niepotrzebny* czy *Wieczór u Księżnej M. Czartoryskiej*. Pojawiają się opisy wrażeń słuchowych, wytwarzania dźwięków przez ludzi, zwierzęta, zjawiska przyrody czy przedmioty codziennego użytku. Nie są to jednak opisy podobne do tych, które odnajdujemy u uzdolnionych muzycznie romantyków – Słowackiego, Krasińskiego czy Lenartowicza. Norwidowska muzyczność jest przede wszystkim zmysłowa, bliska symbolistycznym wrażeniom obecnym u Baudelaire'a. Teksty liryczne Norwida nacechowane są pod względem szczególnej obecności zmysłu słuchu. Jest to obecność charakterystyczna dla liryki francuskiej II połowy XIX wieku, wchodząca w dialog z teoriami „późnych wnuków”.

Zmysłowość Norwida jest dopełnieniem duchowości artysty, który na równi stawia *sacrum* i *profanum*, zamknięte w poetyckich ujęciach ciała i duszy. Za komplementarne wobec wzrokowych „zaciemnień” można uznać słuchowe „przemilczenia”, które skłaniają odbiorcę do pracy nad pogłębioną interpretacją utworu poetyckiego. Znaczącym przykładem przenikania zmysłów wzroku i słuchu jest fragment wiersza *Teofilowi* z 1855 roku:

Strzeż się kuszących i pokus... wszelako
Wiedz, iż twych zmysłów zmysłu, duszy-ducha
Bliższy jest Twórca niż pojęcie jako?
I że już daje, gdy co słyssał, słucha...(I, 234).

Zmysły w ujęciu Norwidowskim można zatem uznać za część świata Ideału, która istotę ludzką stawia wyżej w hierarchii stworzeń niż „podlegające” mu zwierzęta. Dzięki zmysłom człowiek odbiera świat i może go w rozmaity sposób interpretować. Słuch odgrywa w tym procesie rolę szczególną: przechwytyje gotowe informacje, zapisane w postaci dźwięków. W poezji Norwida można je uznać za symbole przeżyć, mające swoje ujście nie tylko w „słyszalnej” muzyczności, ale także w „wymownej” ciszy i milczeniu.

ROZDZIAŁ IV. Zmysł dotyku

Nawiązania do zmysłu dotyku w poezji Norwida spotykamy zarówno na poziomie odwołań do receptorów dotykowych, jak i opisu temperatury ciała, stopnia wilgotności czy bólu fizycznego. Jeśli chodzi o samą liczbę odwołań, jest ich znacznie mniej niż nawiązań do zmysłu wzroku czy słuchu, które w twórczości poetyckiej Norwida niewątpliwie dominują. Jednak to właśnie „namacalność” wielu obrazów poetyckich autora *Vademecum* jest cechą, która ma ogromny wpływ na sensoryczny profil jego wierszy. Dominują w nim doznania bólu i niewygody, ciepła i zimna, subtelnych pieszczot i przyjemności, akty chwytania, zaciskania i puszczenia ręki czy mocniejsze i delikatniejsze objęcia. Już na wstępie należy jednak zaznaczyć, że dyskurs erotyczny, nieodłącznie związany ze zmysłem dotyku, w twórczości poetyckiej Norwida jest praktycznie nieobecny.

Według Johanna Gottfrieda Herdera: „Bez ciała nasza dusza jest beużyteczna”²⁶⁴. To późnooświeceniowe twierdzenie może posłużyć jako początek prezentacji badań nad lirycznymi „wcieleniami” zmysłu dotyku w pismach Norwida. Gest dotyku wśród innych „działań zmysłowych” ma pozycję uprzywilejowaną, sprawczą, oddziałującą zarówno na dotykanego, jak i dotykającego. Spotykamy się podczas dotyku, gdyż – jak twierdzi Tadeusz Sławek – „jest to pierwotny język bliskości”, który istniał zanim powstała mowa²⁶⁵. Kontakt słowny był dopiero następstwem dotyku, a nagość uznawana była za jego najbardziej wiarygodną formę. Tak jak Norwidowska cisza powie nam więcej niż słowa, a spojrzenie okaże się bardziej wymowne niż rozmowa, tak niepozorny gest może stać się symbolem bardzo ważnych treści, których nie sposób wyrazić poprzez inne zmysłowe określenia.

Najbardziej wszechstronnym narządem zmysłu dotyku (obok tak zwanych narządów czucia głębokiego – mięśni i stawów), jest **skóra**²⁶⁶. Za pomocą mięśni i stawów wyczuwamy przede wszystkim ból, ale także twardość, miękkość, elastyczność i ciężar. Idąc tropem poszukiwań badawczych Andrew Colmana, jednego z autorów książki

²⁶⁴ J. G. Herder, *Dziennik mojej podróży z roku 1769*, przeł. M. Kurkowska, Olsztyn 2002, s. 113.

²⁶⁵ Zob. T. Sławek, *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku*, [w:] *W przestrzeni dotyku. Medium Mundi V*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2009, s. 16.

²⁶⁶ Zob. więcej na temat funkcji skóry w zmysłowym poznawaniu świata w: A. Kolańczyk, *Czuję, myślę, jestem: świadomość i procesy psychiczne w ujęciu poznawczym*, Gdańsk 1999, s. 122-167.

Czucie i percepcja można rzec, że skóra jest to: „elastyczna i odnawialna tarcza ochronna zabezpieczająca nas przed wieloma substancjami obcymi (...). Sensoryczny efekt drażnienia skóry określa się mianem wrażliwości skórnej”²⁶⁷. To dzięki skórze możliwe jest odczuwanie szorstkości i gładkości powierzchni, a także stopnia jej wilgotności (opozycja suchy – mokry). Liryczny kształt tych opozycji można napotkać w poezji Norwida stosunkowo często. Towarzyszą im zazwyczaj pewne okoliczności, potęgujące nastrojowość lirycznego przekazu i stwarzające „odpowiednie warunki” do opisu wrażeń czuciowych. Norwid jest bacznym obserwatorem i znawcą ludzkiej fizjonomii. Inaczej przedstawia wrażliwość na dotyk w różnych częściach ciała. Mając na uwadze nasze codzienne doświadczenie możemy zauważyć, że aby poczuć jakiś subtelny dotyk na udzie czy ręce należy ucisnąć skórę o wiele mocniej niż na przykład na twarzy czy opuszkach palców. Wiersze Norwida zdają się różnicować pod tym względem. Zaś fragmenty liryczne, w których pojawiają się odwołania dotykowe, świadczą o dużej wrażliwości Norwida na ten właśnie zmysł²⁶⁸.

Aby lepiej wniknąć w – nieomal obcą literaturoznawstwu – tematykę sensoryczną omawianego zmysłu, warto pochylić się na moment nad głównymi wątkami filozoficznymi, opisującymi dotyk. Taki ogląd pozwoli zdobyć dodatkowe narzędzia, dzięki którym badania nad realizacjami dotykowymi u Norwida zyskają pełniejszy kształt. Do najbardziej znanych filozofów zajmujących się zmysłem dotyku należą Edmund Husserl, José Ortega y Gasset oraz Emmanuel Levinas. Aby choć w szczątkowy sposób przedstawić historię myśli filozoficznej poświęconej dotykowi, należy jednak sięgnąć do starożytności i zakorzenionych tam początków teorii sensorycznej. Już w refleksji Demokrytejskiej (wyróżniającej wzrok, słuch, powonienie, smak i dotyk jako podstawowe zmysły), wrażenia dotykowe uznawane były za szczególnie uprzywilejowane²⁶⁹. Rozwinięcie tych rozważań znajdziemy w *Metafizyce* Arystotelesa, z tym że typologia zmysłowa stawia tu na pierwszym miejscu zmysł wzroku²⁷⁰. W traktacie filozoficznym *O duszy* Arystoteles bada kwestię poznania zmysłowego i intelektualnego,

²⁶⁷ *Czucie i percepcja*, red. R. L. Gregory, A. Colman, przeł. M. Siemiński, Poznań 2002, s. 103.

²⁶⁸ Niezwykle cenne są prezentacje Norwidowej zmysłowości dokonane przez Krzysztofa Gąsiorowskiego, który szeroko przedstawia „funkcje metapoetyckie” interesującej nas liryki. W nawiązaniu do Zofii Szmydtowej poeta-badacz wskazuje na prawdy, których „w całości myślą nie umiemy objąć”, a które wyrażane są przez obrazy – jak np.: obraz dziecka, które „nie może rączką objąć pomarańczy”. Zob. K. Gąsiorowski, *Norwid wieszcz-sufler*, Kielce, 2001, s. 208.

²⁶⁹ Zob. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, dz. cyt., s. 200-202.

²⁷⁰ Szczegółowe rozważania na ten temat odnajdziemy w pismach filozoficznych i przyrodniczych Arystotelesa, takich jak: *O duszy*, *O spostrzeżeniach zmysłowych*, *O pamięci i przypominaniu*, *O śnie i czuwaniu*, *O młodości i starości*, *O długości i krótkości życia*; można je znaleźć m. in. w: Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 1983.; Arystoteles, *O duszy*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1988.

przypatrując się poszczególnym zmysłom. Na temat dotyku nie mówi wiele, a jego rozważania oscylują na granicy niepewności i przypuszczeń. Filozof zadaje pytanie: „Czy organ zmysłu [dotyku – A. K.] jest we wnętrzu czy nie? Czy może jest nim bezpośrednio ciało?”²⁷¹. Trudna jest zatem sama „lokalizacja” zmysłu dotyku, nie mówiąc już o organach odpowiedzialnych za wrażenia dotykowe. Zdaniem Arystotelesa jest więc on podrzędny wobec poznania intelektualnego czy etycznego²⁷².

Ważnym ogniwem rozważań na temat filozoficznego ujęcia zmysłu dotyku jest myśl kartezjańska, nobilitująca poznanie zmysłowe. W *Medytacjach* Kartezjusz pisze:

Przez ciało rozumiem wszystko, co może zostać obrysowane jakąś figurą, (...) umieszczone w jednym miejscu i wypełnić jakąś przestrzeń, (...), co może być postrzegane zmysłowo przez dotyk, wzrok, słuch, smak lub węch, co może zostać na różne sposoby wprowadzone w ruch²⁷³.

Sensoryczne właściwości ciał oraz zdolność ich odczuwania mają swoje źródło w zmysłowości „cielesnej”, bezpośredniej. W ujęciu filozofa zatem racjonalizm daje ujście teoriom na temat dotyku, które myśliciel połączył z *Opisem ciała ludzkiego*. Według jego koncepcji zmysł dotyku obejmuje całe ciało połączone z organem dowodzącym – mózgiem²⁷⁴. Ciało może odczuwać przyjemność (pieszczoty, czułości), temperaturę (ciepło, zimno) oraz wszystkie inne „jakości” przypisane dotykowi, takie jak: wilgotność, suchość, ciężkość²⁷⁵, itd. Refleksje te znalazły swoją kontynuację także w *Namiętnościach duszy*, obfitujących w szczegółowe wyjaśnienia dotyczące doznań dotykowych i ich powiązania z innymi zmysłami²⁷⁶. Filozofia *cogito* łącząca refleksję intelektualną z poznaniem zmysłowym wytyczyła główne trendy całemu nurtowi filozofii pokartezjańskiej, którą reprezentują między innymi Pascal, Spinoza i Leibniz oraz przedstawiciele okazjonalizmu²⁷⁷. Ze względu na ograniczone ramy rozprawy i szerokość zagadnienia, wątki te nie zostaną tutaj rozwinięte.

Ważne dla prowadzonych badań są niewątpliwie kwestie dotyczące filozoficznego ujęcia zmysłów przez „filozofa życia” – Edmunda Husserla. Jego fenomenologiczne ujęcie ciała na plan pierwszy wysunęło wrażenia dotykowe, budując przełomową dla filozofii modernistyczną teorię waloryzującą zmysłowość. Ciało to dla Husserla miejsce lokalizacji

²⁷¹ Arystoteles, *O duszy*, dz. cyt., s. 105.

²⁷² tamże, s. 129-140.

²⁷³ R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. J. Hartman, Kraków 2002, s. 41-42.

²⁷⁴ Zob. tamże, s. 82.

²⁷⁵ Zob. R. Descartes, *Człowiek. Opis ciała ludzkiego*, przeł. A. Bednarczyk, Warszawa 1989, s. 23.

²⁷⁶ Zob. tenże, *Namiętności duszy*, przeł. L. Chmaj, Warszawa 1989.

²⁷⁷ Zob. *W przestrzeni dotyku*, dz. cyt., s. 75-76.

wrażeń: „Ciało (...) konstryuuje się pierwotnie w dwojaki sposób: z jednej strony jest ono rzeczą fizyczną, materią, posiada swą rozciągłość (...), z drugiej strony znajduję na nim (...) ciepło i zimno (...), wrażenie dotknięcia na końcach palców”²⁷⁸. Husserl ogromną rolę przypisywał dotykowi, upatrując w nim zmysłu niemal doskonałego, zmieniającego zastany porządek rzeczy.

Ciekawym doświadczeniem badawczym będzie zestawienie teorii Husserlowskiej z nowoczesnym ujęciem „filozofii dotyku” zaproponowanym przez Ortegę y Gasset. Ten hiszpański filozof za punkt wyjścia swojej teorii uznał zanegowanie ujęcia fenomenologicznego, uznającego prymat zmysłu wzrokowego nad dotykowym. Zdaniem Ortegi, co nobilitujące dla Norwidowego wiersza, to właśnie doznania dotykowe są najbardziej podstawową formą kontaktu międzyludzkiego. W rozprawie *Człowiek i ludzie* filozof zdecydowanie broni swoich poglądów:

Należy bowiem zauważyć, że człowiek nie posiada jedynie pięciu zmysłów, jak głosi tradycja, lecz przynajmniej jedenaście (...), przypuszczenie, iż wzrok jest najważniejszym zmysłem byłoby poważnym błędem. Wydaje się prawdopodobne, że to dotyk był owym pierwotnym zmysłem, od którego stopniowo odróżniały się następne²⁷⁹.

Zdaniem filozofa dotyk jest najdoskonalszy sensorycznie, ponieważ odczuwamy go wewnątrz i na zewnątrz ciała. Można powiedzieć, że tylko ten zmysł pozwala naprawdę „obcować” ze swoimi przedmiotami, oswajając je, poznawając. Z drugiej jednak strony poprzez dotyk nasze ciało napotyka na coś nowego, obcego, co niejednokrotnie budzi nasz lęk. Ortega pisze: „Kiedy pojawia się przede mną drugi człowiek, jawi mi się coś innego niż całe moje życie, coś krańcowo innego, niedostępnego, nieprzeniknionego (...)”²⁸⁰. Zmysł dotyku pokonuje barierę intymności i prywatności, łącząc dotykającego z dotykany, zbliżając ich do siebie lub oddalając.

O krok dalej idzie w swych postulatach Emmanuel Levinas, który stoi na stanowisku, że dotyk nie tylko jest prymarnym, najbardziej podstawowym i naturalnym ze zmysłów, ale także sam w sobie stanowi już pewne doświadczenie epistemologiczne, graniczne między dwoma podmiotami²⁸¹. Dotykając i doznając dotyku człowiek ma

²⁷⁸ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1974, s. 214.

²⁷⁹ J. Ortega y Gasset, *Człowiek i ludzie*, [w:] *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, red. S. Cichowicz, przeł. H. Woźniakowski, Warszawa 1982, s. 388.

²⁸⁰ tamże, s. 464.

²⁸¹ Zob. E. Levinas, *Trudna wolność*, przeł. A. Kuryś, Gdynia 1991, s. 33.

możliwość doświadczenia owej granicy i uzmysłowienia sobie jej nieprzekraczalności. Podczas gdy Ortega y Gasset doszukiwał się w dotyku cech łączących obie strony zmysłowego doświadczenia, Levinas zwraca szczególną uwagę na to, co dzieli podmioty.

Poglądy dotyczące wrażeń dotykowych uitorowały drogę całemu nurtowi filozofii cielesnej, którego gorącymi zwolennikami byli między innymi Helmuth Plessner, Arnold Gehlen czy Maurice Merleau-Ponty²⁸². Ostatni poprzez fenomenologię percepcji badał fenomen dotyku i status ciała. Stworzona przez niego semantyczna teoria ciała okazała się całkowitą rewolucją wobec utartych schematów filozoficzno-antropologicznych. Merleau-Ponty pisał:

Mojego ciała jako tego, które widzi świat, albo go dotyka, nie mogę zatem ani zobaczyć, ani dotknąć. Tym, co nigdy nie pozwala mu stać się przedmiotem, czymś całkowicie <<ukonstytuowanym>> jest fakt, że dopiero dzięki niemu przedmioty istnieją. Ciało nie jest ani dotykalne, ani widzialne w tej mierze, w jakiej jest tym, co widzi i dotyka²⁸³.

Doznawanie własnego ciała jest zatem możliwe w konfrontacji z przedmiotem dotyku. Dopiero wtedy zachodzi poznanie.

Narzędzia, jakimi posługiwali się przedstawiciele fenomenologii²⁸⁴ czy też szeroko rozumianej filozofii ciała, mogą okazać się bardzo pomocne w analizie fragmentów poetyckich Norwida, nawiązujących do zmysłu dotyku. Badania dotyczące będą bezpośrednich odwołań literackich do wrażliwości ciała, eksploracji granic między wewnętrżnością a zewnętrżnością, fenomenowi bólu i cierpienia oraz doświadczeń granicznych, takich jak choroba czy śmierć.

W zapiskach etno-filologicznych Norwid tylko raz odwołuje się w sposób bezpośredni do sensoryczności, przytaczając demokrytowską definicję zmysłu dotyku:

Dotykanie – siatka wrażliwości rozlicznie skoncentrowana (Demokryt) – VII, 414.

²⁸² Zob. szerzej na temat doświadczenia cielesności, „przeżywania” ciała i tożsamości podmiotowej w kontekście filozoficznym w: *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl/praktyka/reprezentacja*, red. A. Wieczorkiewicz, J. Bator, Warszawa 2007.

²⁸³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 111.

²⁸⁴ Na doniosłość fenomenologii w poetyckiej epistemologii Norwida zwraca uwagę Wiesław Rzońca. Por. W. Rzońca, *Filozoficzny opis symbolizmu. Fenomenologia Edmunda Husserla w perspektywie Norwidowego historyzmu*, [w:] tegoż, *Premodernizm Norwida*, dz. cyt., s. 271-287.

Poeta był świadomy wagi, jaką w epoce rozwoju nauki odgrywa wiedza na temat podstawowych zależności fizjonomicznych. Dotyk, podobnie jak inne zmysły, postrzegał jako narzędzia niezbędne do pełnego odbioru świata materialnego. W dalszym fragmencie notatek Norwid przekonująco pisał na temat roli materii we wszechświecie:

Materia (?).

Kwestia realności.

– – Wrażenie zewnętrzne przez nerwy mózgowi i szpikowi podawane telegramami.

Do-tknięcie wszechzmysłowe (VII, 416).

Norwid – świadom cywilizacyjnych osiągnięć swoich czasów – podobnie jak późniejsi filozofowie: Ortega y Gasset, Levinas, przyjmował, że dotyk można uznać za najbardziej kompletny zmysł, mający zdecydowaną przewagę nad innymi. Dzięki niemu możliwa jest weryfikacja na temat „realności materii”. Zmysł ten nie dopuszcza żadnych przekłamań, tak jak wzrok czy słuch, będący niejednokrotnie niestety na usługach wyobraźni, o której poeta wypowiadał się często z lekceważeniem. Materię rozpatrywał zaś przez pryzmat „realności”, czyli świata odbieranego przez człowieka w synchronizacji danego czasu i przestrzeni. Tłumacząc jej zawilości definicyjne, określił także swoje stanowisko wobec kwestii przesyłania bodźców zewnętrznych do wnętrza organizmu ludzkiego. W notatce pojawiły się odniesienia do „mózgu” i „szpiku”, przechwytyjących informacje „z zewnątrz” za pomocą „telegramów”. Norwid posłużył się tym nietuzinkowym zestawieniem, chcąc zapewne zrozumieć proces rejestracji doznań. Telegram w drugiej połowie dziewiętnastego wieku stał się najszybszym sposobem przekazywania informacji.

W języku ogólnym pojęcie „dotyk” rozumiane jest dużo szerzej niż w naukach biologicznych. W słowniku języka polskiego pod redakcją Witolda Doroszewskiego znajdziemy następującą definicję wyrazu *dotknąć*: „1. zbliżyć co do czego aż do zetknięcia, lekko poruszać co, lekko trącić; 2. wyrządzić komu co złego (sprawić ból dotknięciem w znaczeniu przenośnym, np. krzywdę, przykrość, szkodę, stratę; 3. sięgać, stykać się, graniczyć”²⁸⁵. Dotyk dotyczy przecież samego kontaktu, bezpośredniego zetknięcia: „Dotyk to zmysł, dzięki któremu czujemy, że dotykamy czegoś albo że coś nas

²⁸⁵ Zob. hasło: „dotknąć” [w:] M. S. B. Linde, *Słownik Języka Polskiego*, t. I, Lwów 1854, s. 512. (wyj. Z hasła: „dotkać – dotykać, tężej zatkać (...) dotkliwość jest pierwszą własnością rzeczy materialnych...”).

dotyka”²⁸⁶. W naszych rozważaniach ograniczymy się do pierwszego znaczenia „dotyku”, łączącego się w sposób bezpośredni z interesującą nas problematyką sensoryczną obecną w wierszach Norwida. Jeśli zaś chodzi o kierunek przekazywania wrażeń dotykowych, uwzględnimy zarówno „dotknięcia” jak również ich odbiór, zdolność odczuwania ucisków. Takie podwójne rozpatrywanie zmysłu dotyku wynika z tego, że wszelkie doznania zmysłowe odbierane są zarówno przez dotykającego, jak i dotykanego. Jest to swoisty fenomen sensoryczny. Wszelkie inne doznania zmysłowe – patrzenie, słyszenie, wąchanie, smakowanie, skierowane są tylko w jedną stronę, do osoby percypującej doznania.

Kontakt poprzez dotyk jest jedną z podstawowych, najbardziej pierwotnych form społecznego zachowania, oddziałującą niezwykle silnie na obie strony komunikacji²⁸⁷. W kulturach pierwotnych to właśnie dotyk był najprostszym sposobem porozumiewania się i to on wyrażał więcej niż niejedno słowo zaadaptowane przez człowieka dużo później. Samo wyrażenie „dotyk” lub określenie czynności „dotykać” często zastępowane były przez inne określenia, bliskie im pod względem semantycznym. Do najbardziej adekwatnych zaliczyć można: „gładzić”, „głaskać”, „pieścić”, „obejmować”, „tulić”, „ściskać”, „ukłuć”, „uderzyć”. Są to odwołania bardzo bliskie „dotykowi” pod względem znaczeniowym, które niejednokrotnie można uznać za wyrażenia synonimiczne poszerzające lub zawężające swoje pole semantyczne.

Większość odniesień do zmysłu dotyku w lirykach Norwida wywołuje skojarzenia przyjemne, będące wyrazem bliskości, czułości, sympatii. Nie należy jednak zapominać o odwołaniach negatywnych, oznaczających niechęć czy ból. Tych drugich, jak wykazują badania, jest jednak znacznie mniej i występują one głównie w kontekście narodowym²⁸⁸ lub religijnym.

Kanadyjski antropolog Jean Vanier twierdził, że „dotyk jest czymś fundamentalnym”, a dotknąć drugiego to „(...) zejść z poziomu intelektualnego na poziom ciała”²⁸⁹. Analiza wybranego słownictwa odnoszącego się do zmysłu dotyku rzuca dość

²⁸⁶ Zob. hasło: „dotyk” [w:] *Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, Warszawa 2000, s. 310.

²⁸⁷ Zob. M. Aryle, *Psychologia stosunków międzyludzkich*, przeł. W. Domachowski, Warszawa 1991, s. 3-10.

²⁸⁸ Nowoczesność Norwidowego myślenia politycznego przejawia się np. w jego „oświeconym konserwatyzmie” jako programie polityczno-kulturowego działania. Mianowicie Norwida wizja europeizacji Rosji, stworzenie w niej partii propolskiej, idea wyzwolenia umysłowego Polaków, łączenia interesów przyszłości z wymogami przeszłości – wszystko to świadczy o „medialnym” i syntetycznym usytuowaniu Norwida w obrębie XIX-wiecznej refleksji kulturowej. Zob. A. Fabianowski, „*Philoclet*”, [w:] *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 204-205.

²⁸⁹ Cyt. za: *Zaufać kruchości. Z Jeanem Vanier rozmawiają: W. Bonowic i Ł. Tischner*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 37 (14 IX), s. 29.

jasne światło na wrażliwość zmysłową Norwida, w której „uściski”, „muśnięcia” i „dotknięcia” odgrywają rolę nie mniej ważną niż obrazy czy dźwięki. Sam dotyk natomiast funkcjonuje jako zmysł przewodni, mający zdecydowaną przewagę nad pozostałymi.

Piotr Śniedziewski pisał o „cielesności” romantycznej: „W romantyzmie spojrzenie często traci uchwytnie cechy fizyczne po to, by łatwiej można było podkreślić jego duchowy wymiar”²⁹⁰. Potwierdzenia swoich słów autor artykułu upatruje w rezygnacji z odwołań sensorycznych (szczególnie zmysłu dotyku) na rzecz elementów ponadzmysłowych, niematerialnych. „Wzrok empiryczny” zostaje, jego zdaniem, zastąpiony przez „wzrok wewnętrzny”, a co za tym idzie – także dotyk pojawia się sporadycznie w kontekście metaforycznym, rzadko dosłownym.

Twórczość Norwida, zwłaszcza liryczna, wydaje się na tak ukształtowanym gruncie czymś wielce oryginalnym. Nie chodzi już bowiem o porzucenie faworyzowania duchowości kosztem cielesności czy też zwyczajną nobilitację zmysłów, ale przedstawienie człowieka jako ducha i materii złączonych wspólnym dążeniem do Ideału. Bez synchronizacji i współgrania obu elementów niemożliwe jest realizowanie hasła prawdziwego „człowieczeństwa”. Zmysł dotyku prezentuje Norwid w odniesieniu do aktu kreacyjnego, rozpoczynania i kończenia życia, a także towarzyszących mu „odczuć” związanych ze sferą emocjonalną. To dzięki odwołaniom do dotyku poeta przedstawia sytuacje liryczne, w których dominuje tematyka z pogranicza antropologii, fizjonomii czy epistemologii. Nie brak też poetyckich przykładów dotyczących aktu twórczego obecnego w dziedzinach artystycznych, takich jak malarstwo i rzeźba. Bez „dotykowej” kreacyjności niemożliwe jest jakiegokolwiek działanie. W *Lapidariach* Norwid określa to następująco:

Cała plastyki tajemnica
Tylko w tym jednym jest,
Że duch – jak błyskawica,
A chce go ująć gest – (II, 223).

Tajemnica tworzenia tkwi zatem we współgraniu dwóch elementów – „ducha” (pomysłu, myśli, idei, założenia) i „gestu” (aktu twórczego, dotyku, powołania do

²⁹⁰ Zob. P. Śniedziewski, *Spojrzenie nieobecne jako cecha postaci w literaturze romantycznej*, „Sensualność w kulturze polskiej”, 14. 11. 11 [dostęp: 12. 09. 12], <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/spojrzzenie-nieobecne-jako-cecha-postaci-w-literaturze-romantycznej-136/>>.

istnienia). „Gest” można tutaj porównać do pewnego rodzaju „osaczenia”, które szybkie jak błyskawica myśli „ujmuje” we wspólny proces stwarzania. Wśród wybranych fragmentów poetyckich akt kreacji będzie jednym z głównych sposobów na wprowadzenie zmysłu dotyku.

Z podobnym „gestem” – symbolem artystycznej kreacji spotykamy się w czwartej odsłonie *Brulionów*. Norwid namawia czytelnika do stworzenia własnego dzieła, pozbawionego słów kosztem barw i kształtów:

 Nie myśl, nie pisz – podmaluj, pędzel chwyć i namaż
 Młodzieńca, który w szklany poziera kałamarz,
 Czarności pełen i rdzy arcywulkanicznej (II, 263).

Obraz tworzy się na naszych oczach, a jej bohater poniekąd sam odpowiada za własną kreację :

 Młodzian niech piórem gest czyni, nie głową,
 Jak młody ptak, gdy skrzydeł w własnym ciele szuka
 I, że nie latał, nie zna, co siła? co sztuka?
 I osobie tej papier zmięty daj do ręki (II, 263).

Sama myśl czy słowo (wypowiedziane bądź napisane) nie oddadzą momentu powoływania do istnienia, którego symbolem jest najczęściej dotyk, „gest” artysty. Bohater wiersza ma więc czynić swój „gest” przy użyciu narzędzia pracy – pióra. Wtedy dopiero młodzieniec ma szansę poczuć, że prawdziwa sztuka jest jak latanie dla „młodego ptaka”. Młody człowiek będzie mógł naprawdę doświadczyć procesu „stwarzania”, opuszczając raz na zawsze ścieżkę przetartą przez swoich poprzedników.

W wierszu *Sieroty* zmysł dotyku pełni rolę szczególną. Poeta przedstawia osieroczone dzieci, które w różny sposób reagują na utratę rodziców. Jeden z „młodych ludzi” wspomina ostatnie pożegnanie z matką, po którym:

 I tak mu było błogo jak po deszczu w lecie,
 Lub jak gdyby przechodząc dotknął się anioła,
 Który wieczorem stawa przy wschodach kościoła (I, 6).

Błogosławieństwo konającej matki porównane zostało do „dotyku anioła”, a tym samym urosło do rangi sakralnej. W tradycji literackiej, filozoficznej czy społecznej opuszczenie domu rodzinnego czy pożegnanie z matką symbolizowało zmianę dotychczasowego trybu życia, wkroczenie w dorosłość. Błogosławieństwo matki przedstawione w wierszu jest takim właśnie momentem granicznym, który nie dostarcza bohaterowi negatywnych, smutnych wrażeń, ale łączy się z „błogością” chwili, pogodzeniem z losem.

Gesty związane bezpośrednio z religijnością – w tym znak krzyża czyniony poprzez gest błogosławieństwa – odwołują do symboliki chrześcijańskiej. Nie możemy powiedzieć, że gesty te zastępują czy też symbolizują słowa, bo jest zupełnie odwrotnie – nie ma słów, którymi moglibyśmy je zastąpić. Położenie na kimś swoich dłoni, znak krzyża, przyklęknięcia, złożenia rąk, bicia się w piersi – wszystko to zbliża osadzonych w sferze profanicznej ludzi i ich przewodników (kapłanów) do *sacrum*²⁹¹. Owo „zbliżenie” odbywa się przy udziale najbardziej pierwotnego „wszechzmysłu” – dotyku.

Kolejne interesujące nas odwołania odnaleźć można w wierszu *Cacka*. Jest to swoista spowiedź poety z grzechu naiwności. W drugiej strofie podmiot liryczny stwierdza:

Myślałem – że gdy Lud nie ma bytu,
Że słowu jeżeli brak powietrza,
Dotyka wieszcz kluczem u zenitu,
Stąd aura na świat płynie lepsza (II, 130).

Poeta pierwotnie, naiwnie sądził, że w takiej sytuacji jedyną pomocą będzie dotyk wieszcz-uzdrowiciela narodu, który swoją gorliwością i charyzmą zarazi swoich rodaków. Okazało się jednak, że jego przypuszczenia są błędne: „Och!...ja byłem błędny i sam chory” (II, 131) i nigdy nie zaistnieją w realnym świecie. Symboliczny „dotyk” słowem nie wnosi bowiem nic, jeśli nie jest poparty skutecznym czynem.

Zagadnienie bólu i cierpienia fizycznego łączy się z tematyką funeralną, do której Norwid odwołuje się często w swojej poezji. Śmierć, jak wcześniej sugerowano, w twórczości lirycznej Norwida bardzo często opisywana jest poprzez odniesienia do zmysłów, zwłaszcza zmysłu wzroku, słuchu i dotyku. Nie inaczej jest w przypadku utworu

²⁹¹ Por. A. van Nieukerken, *Perspektywiczność sacrum...*, dz. cyt., s. 98-112.

Śmierć, wchodzącego w skład cyklu *Vade-mecum*. Znamienna jest ostatnia strofa wiersza, nawiązująca bezpośrednio do dotyku:

A jednak ona, gdziekolwiek dotknęła,
Tłó – nie istotę, co na tle – rozdarłszy,
Prócz chwili, w której wzięła – nic nie wzięła:
– Człek od niej starszy! (II, 116).

W tradycji literackiej i malarskiej śmierć bardzo często przedstawiana była jako ciało ludzkie w stanie zaawansowanego rozkładu. W wyobrażeniach ikonograficznych przez stulecia dominował obraz śmierci jako kobiety z mieczem w ręku i ognistym płomieniem w dłoni. Cesare Ripa interpretował te symbole jako oddzielenie życia od śmierci i wypalenie władz zmysłowych²⁹². W chwili spotkania śmierci z człowiekiem ważną rolę odgrywał zmysł dotyku. To on stanowił granicę przejścia na drugą stronę, co najczęściej opisywane było jako delikatne muśnięcie, zamknięcie oczu bądź położenie dłoni na głowie ofiary. W wierszu Norwida śmierć dotyka jedynie „tła”, nie istoty człowieka. Fakt ten można interpretować jako koniec ziemskiej wędrówki człowieka i początek wieczności. Można także skłonić się ku innemu spojrzeniu, rozpatrując śmierć jako siłę niszczącą dla ciała („tła”), ale otwierającą drogę „istocie” (duszy, która jest nieśmiertelna). Śmierć jest tak naprawdę następstwem życia, dlatego: „Człek – od niej starszy!” (II, 116).

Wymownym przykładem poetyckim odwołującym do zmysłu dotyku jest Norwidowski *Amen (Legenda)*, w którym zastosowany został nowotestamentowy symbol „dotknięcia” szaty Jezusa. Poeta opisuje szeregi zhańbionego i chorego narodu, dla którego jedyną drogą uzdrowienia może być dotknięcie się szaty Europy, naznaczonej chrześcijańską tradycją:

Strędownaiały hańbą – albo ślepy
Nieszczęściem, czarne zawodzącym krepy –
I paraliżem tknięty przerażenia,
Niechaj się szaty dotknie pozostałej
Na Europy piersiach – szaty małej
Jak szkaplerz, krwawym naznaczonej słowem,
A z tłumy – naród wstanie... (I, 89).

²⁹² Zob. C. Ripa, *Ikonologia*, dz. cyt., s. 384-385.

W cytowanym fragmencie mowa jest o chorobie oczu – ślepcie, ale także chorobach ciała, zajmujących szybko skórę i kości – paraliżu i trądzie. Dwie ostatnie uchodzą za najbardziej upokarzające schorzenia. W tradycji biblijnej trąd uznawany był za chorobę „nieczystych” wykluczającą człowieka ze społeczności. Problem trądu poruszony został w nowotestamentowej historii o kobiecie dotkniętej tą chorobą. Podeszła ona do Jezusa i nie prosząc o łaskę, musnęła ręką jego płaszcz, a natychmiast została uzdrowiona. Jezus nie potępił jej czynu, ponieważ widział jej silną wiarę. Żegnając niewiastę słowami: „Wstań, idź, twoja wiara cię ocaliła” (Mk 5, 21-43), podkreślił jej pobożność i determinację w dążeniu do celu. Podobnie w wierszu, umęczona ślepotą, paraliżem i trądem Polska może się doczekać cudu, wierząc w moc „szkaplerza” i dotykając szat chrześcijańskiej Europy²⁹³. Poeta ufa, że jest to jedyna droga powstania z martwych zniszczonego narodu. Dotyk zaś można rozpatrywać jako symbol ponownego powołania do życia, odnowienia i odbudowy tego, co zostało pogrzebane. Dzięki niemu możliwe jest stwarzanie, obce dla pozostałych zmysłów.

IV.1 „Dotknięcia” i ich rodzaje

Zarówno w obszarze badawczym historii sztuki, jak i estetyki filozoficznej, dotyk zaliczany był do tak zwanych „zmysłów niższych”, podlegających wzrokowi i słuchowi²⁹⁴. To, co zostało „dotknięte”, uznawano za skażone, nieczyste. Z drugiej jednak strony dotyk uznawany był za symbol życia lub powoływania do istnienia. Gołaszewska pisząc o estetyce zmysłów, zwraca uwagę na „dotknięcie” jako gest twórczy, stwarzający, a najlepszym przykładem potwierdzającym jej tezę jest zarys poglądów Pierre’a Maine de Birana, który prezentuje swe tezy w pracy na temat sensoryczności²⁹⁵. Dotyk rozpatrywany jest jako fundament kreacji, bez którego nie może zajść żaden proces twórczy. Rzeźbiarz, malarz, architekt, grafik muszą dotknąć materii, aby wydobyć z niej artystyczny kształt.

²⁹³ Zob. E. Bieńkowska, *Obraz Zachodu w literaturze polskiej*, [w:] *Literatura polska w kulturze chrześcijańskiej Europy*, Lublin 1983, s. 53 oraz M. Ingot, *Norwidowska Europa*, [w:] *Kategoria Europy w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa 1992, s. 66-69.

²⁹⁴ Zob. G. Świtek, *Architektura i aporie dotyku*, [w:] *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010, s. 14.

²⁹⁵ Zob. szerzej na temat koncepcji P. Maine de Birana w: M. Gołaszewska, dz. cyt., s. 27-78.

Teoria Maine de Birana poddaje krytyce kartezjański dualizm, uznając dotyk za „autentyczne dotknięcie rzeczywistości”²⁹⁶.

Określeniem najbliższym „dotykowi” jest „**uścisk**”, pojawiający się w twórczości lirycznej Norwida. Według statystyk Słownika Języka Norwida w samej liryce i poematach spotykamy się z dwoma hasłami – „uścisk” i „uściskać”, pojawiającymi się w dziesięciu odwołaniach²⁹⁷. „Uściski” odnotowywane są szczególnie w momentach ekspresyjnych, naznaczonych symbolicznie. Z taką sytuacją mamy na przykład do czynienia we wczesnym, warszawskim jeszcze wierszu Norwida (datowanym na 11 maja 1841 roku). Chodzi o liryk *Do wieśniaczki* i zawarte w nim dwa odwołania do zmysłu dotyku wyrażonego „uściskiem”. Pierwszy przykład odsyła czytelnika do metafory „domu bez serca” (I, 44), który miotany jest żywiołem czasu i „uściskami gromu” (I, 44). Poeta uświadamia, że zamieszkiwanie takiego miejsca jest bardzo niebezpieczne. Wspomniane „uściski” to nic innego, jak uderzenia pioruna, powodujące strach i ogrom zniszczeń. Dzięki drugiemu odwołaniu odbiorca lepiej poznaje wybrankę serca poety, jej fizyczność i siłę uczucia:

Miłość twa, jak jagoda, sama w usta płynie,
A uścisk szorstkiej dłoni, lubo nie światowy,
Jednakże taki pewny, że by nie dziewczynie,
Lecz wojakowi przyszał... (I, 45).

Bohaterka wiersza została opisana jako dziewczyna, której uścisk dłoni jest szorstki, ale nie gorszy od delikatnych muśnięć światowych dam. Można powiedzieć, że dotyk wiejskiej dziewczyny ma nad nimi przewagę, ponieważ jest szczerzy i „pewny”. Wieśniaczka nie udaje swojego uczucia, lecz ofiarowuje je w sposób zupełnie naturalny i bezinteresowny. Za symbol jej miłości uznać można ów śmiały „uścisk szorstkiej dłoni”, który nie potrzebuje koloryzacji i zabiegów, by być pięknym.

Z zupełnie innym „przypadkiem” uścisku spotykamy się na kartach dialogowego wiersza *Beatrix*. Wewnętrzna część utworu poświęcona została „młodzieńczemu ideałowi” i pierwszej miłości Norwida, Brygidzie z Dybowskiich Wyszowskiej, która jako wdowa

²⁹⁶ Zob. tamże.

²⁹⁷ Zob. opracowanie hasła „uścisk” w Słowniku Języka Norwida oraz częściowo na stronie : „Internetowy Słownik Języka Cypriana Norwida” [dostęp: 20.02.12], <<http://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl/index.php?podglad=&idh=145245>>.

miała ponownie wychodzić za mąż²⁹⁸. Wiersz cechuje sensoryczność, którą poeta zamknął w nawiązaniach do obrazów z przeszłości. Wśród nich najważniejsze wydają się te, poświęcone dawnej fascynacji osobą Brygidy, wyrażone za pomocą nawiązań do zmysłów wzroku, zapachu i dotyku. Początek wiersza został skonstruowany na zasadzie dialogu między znajomymi. Rozpoczyna kobieta:

– Utwory pana czytałam starannie,
Lecz nie ma słówka w nich o Beatrycze:
Jakbyś pan nigdy żadnej ładnej pannie
Nic nie napisał!...a ja – na to liczę (I, 312).

Unizony sługa-poeta odpowiada swej muzie:

– Pani! twą naprzód niech mi wolno będzie
Uścisnąć rękę za tak wiele trudu...(I, 312).

Poeta jest niezmiernie wdzięczny damie za chęć czytania jego utworów. Wyrazem zobowiązania ma być „uścisk” dłoni, potem zaś oda na cześć łaskawej czytelniczki. Słowa dedykowane kobiecie, jak się później okaże, nie będą jednak dla niej życzliwe. Wiersz rozwijać się będzie w stronę pretensji o nieczułość damy, brak pomocy z jej strony i oziębłość w obliczu starań poety o jej względy. Znamienna jest ostatnia część utworu, nawiązująca także do zmysłu dotyku:

Anim gazowy oberwał ci welon,
By otrzeć skronie,
Choć nie duch jestem, ale jestem wcielony,
Pomny o zgodnie...(I, 315).

Młodzieńcza miłość Norwida zaraz po śmierci pierwszego męża (ziemianina-utracjusza) wyszła za warszawskiego urzędnika, Gabriela Wierzbowskiego²⁹⁹. Autor wiersza dopatrywał się w tym kroku jedynie finansowego zabezpieczeniu przez kobietę. Otarcie skroni welonem możemy wiązać z drogą krzyżową Jezusa, podczas której Weronika ociera jego twarz z potu i krwi. Poeta natomiast pisze, że nie potrzebuje otarcia

²⁹⁸ Zob. notkę na temat pierwodruku wiersza *Beatrix* opublikowanym w czasopiśmie „Niewiasta. Pismo poświęcone płci pięknej” oraz genezie jego powstania w: *Kalendarz życia i twórczości...*, t. II, s. 41.

²⁹⁹ Zob. J. W. Gomulicki, *Metryki i objaśnienia*, [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. I, s. 366. (Kolejne odwołania do *Metryk...* w wersji skróconej: *Metryki...*, nr tomu, nr strony).

„gazowym” welonem ukochanej, którą porównuje do nieczułej publiczności. Taki gest byłby dla artysty nic nieznaczącym konwenansem.

„Trzeźwy uścisk” opisywany jest także w wierszu *Do Walentego Pomiana Z.*, w którym czytamy o prawdziwym dziele sztuki:

– Owszem: im większy sztukmistrz, tym słowo a dzieło
Blżej się (nie w bliźniący) w trzeźwy uścisk wzięło,
I jedno znasza drugie, posiłkując wzajem,
Jak prawo, gdy przekwitnie ludu obyczajem (II, 152).

Zdaniem poety prawdziwy artysta to objawiająca się w uścisku kontaminacja słowa z dziełem. Bez elementu łączącego, „dotykowego”, niemożliwe jest współgranie wytworu sztuki z człowiekiem, który powołuje go do istnienia. „Uścisk” i w tym miejscu zyskuje wydźwięk aktu stwarzania, dzięki któremu dzieło nabiera cech prawdziwości. Dotyk zostaje opatrzony określeniem „trzeźwy”. Można je rozpatrywać na kilku poziomach interpretacji: od rzeczowości, realności zaczynając, na pragmatyzmie kończąc. W perspektywie badań sensorycznych warto jeszcze wspomnieć o tłumaczeniu „trzeźwego” jako „zimnego, chłodnego”, co w poszukiwaniach właściwej ścieżki interpretacyjnej może się okazać bardzo pomocne. „Trzeźwy uścisk” słowa z dziełem to przede wszystkim realna więź artysty z wytworzonym przez siebie „produktem twórczym”, która w oczach odbiorców jawi się jako prawda artystycznego przekazu.

Pytanie otwarte w kwestii „uścisku” (spójności, prawdy) autora z jego dziełem stawia wiersz *Piękno-czasu*, który porusza niewygodny dla współczesnych problem estetycznego kanonu literatury i sztuki. Już na samym początku utworu (napisanego na trzy lata przed śmiercią), autor głosi śmiałą tezę:

– Dziś szuka się tego, co jest powabne,
I tego – co jest uderzające!...(II, 247).

Norwid zestawia ze sobą dwa nacechowane sensorycznie określenia: „powabne” i „uderzające”. Oba łączą się bezpośrednio ze zmysłem dotyku, uosabiając wszystko to, co pociągające, czemu trudno się oprzeć pod względem fizycznym. Pierwszy epitet zawiera w sobie element tajemniczości, kuszenia, drugi jest bardziej dosadny: określa sztukę jako

„towar” narzucający się odbiorcy. Autor wiersza zdecydowanym głosem kontynuuje swój wątek:

Powab i grzmot...dwie siły,
Skąd-kolwiek-bądź by były!...
To – dwa wdzięki Uranii, dwa jej ramiona

*

Czy obejmą?...uścisną?...i czy Tobie
Łzę obetrą?... – przypomnisz w grobie – (II, 247).

„Powab” i „grzmot” jako wyznaczniki współczesnej myśli estetycznej nacechowane są negatywnie. Poeta nie ma wątpliwości, że są to złudne elementy sztuczności i pozorów, niebędące miarodajnym sędzią prawdziwego piękna. Tak jak namiętność, wyrażająca się poprzez gwałtowne uściski („powab” i „grzmot”) trwa zaledwie chwilę, tak również „piękno-czasu” jest jedynie uludą, momentem, który znika niepostrzeżenie w ramionach Uranii – muzy astronomii i towarzyszki Afrodyty. Artyście pozostają tylko pytania bez odpowiedzi, które zabierze ze sobą do grobu.

Oprócz „dotyków” i „uścisków” w poezji Norwida pojawiają się również inne odwołania do „trzeciego zmysłu”. Nie sposób wymienić wszystkich odniesień, dlatego bardziej szczegółowej analizie poddanych zostanie zaledwie kilka przykładów.

W wierszu *Samotność* poeta pisze o dźwiękach wywołanych dotykiem, które burzą wszechogarniającą ciszę:

Cisza – niekiedy tylko pająk siatką wzruszy,
Lub przed oknem topolę wietrzyk pomuskuje (I, 3).

Nazwy czynności „wzruszyć” i „pomuskiwać” odnoszą się do zmysłu dotyku, „uruchamianego” przez pająka i wiatr. Dotyk jest tutaj wyrażony „wzruszeniem” (poruszeniem) pajęczyny oraz muśnięciem wietrzyku, które wprawia w ruch liście topoli. Dźwięki wydawane przy tych subtelnych ruchach należą jeszcze do sfery ciszy, ponieważ nie są na tyle silne, aby ją zakłócić. Oto kolejna odsłona „twórczego” dotyku, uruchamiającego inne zmysły. Tym razem dotyk subtelnie wkracza w sferę dźwiękową, która w tym przypadku nie zostaje zanadto zakłócona. Z reguły jednak słuch i dotyk są ze sobą ściśle połączone. Wszelkiego rodzaju dotyki łączą się z przerwaniem ciszy i pojawieniem się mniej lub bardziej słyszalnych dźwięków.

Delikatne **muśnięcia** pojawiają się także w wierszu pożegnalnym z ukrytymi aluzjami do Marii Kalergis, wysłanym z Londynu na dwa dni przez odpłynięciem żaglowca „Margaret Evans” z Portsmouth do Nowego Jorku³⁰⁰. Utwór rozpoczyna się opisem łagodnego, acz niepokojącego pejzażu:

Cokolwiek słońca w żaglach się prześwieca,
Omuska maszty lub na fale s-pryska:
Mgły nikną niby zasłona kobieca,
Obłoki widać za nią jak zwaliska!...(I, 215).

Podróżujący poeta obserwuje piękny, poranny widok, który napawa go zachwytem, ale i smutkiem („widzę i rzecz kreślę smutno”). Promienie wschodzącego słońca „omuskują” żagle, maszty i falującą wodę, a mgły znikają, odsłaniając „zwaliska” obłoków. Opis jest sensoryczny, a zmysł dotyku odgrywa w nim szczególną rolę. „Omuskowanie” wskazuje na subtelność sytuacji, naznaczonej melancholią związaną z odejściem. Wędrowiec nie jest pewien, czy amerykańska przyszłość przyniesie spodziewane owoce, czy też okaże się kolejnym „zwaliskiem” ukrytym wśród mgieł. W tym przypadku dotyk łączy się ze zmysłem wzroku, tworząc bardzo sugestywny i wyrazisty obraz. Norwid często używa określeń dotykowych, aby przekroczyć granicę *sacrum*, którym tutaj jest przyroda. Wzrok sprzymierzony z dotykiem wkraczają swobodnie do tej sfery, stając się elementem aktu kreacyjnego.

Zmysł dotyku w wierszach Norwida wyrażony bywa przez **głaskanie**. Przykład takiego odwołania znajdziemy w liryku *Psalm wigilii*, którego trzecia strofa zaczyna się zwrotem dziękczynnym do Boga:

I za to jeszcze dzięki Ci, o Panie,
Że człek się ówdzie laurem nie upoi,
Ani go wiatrów ciepławych głaskanie
Prze-atłasowi w nicość – i rozstroji (I, 90).

Poeta dziękuje Bogu za stan ciągłego dążenia do doskonałości twórczej. Uważa bowiem, że laury i przyjemne „głaskanie” pomyślnych wiatrów nie sprzyja powstawaniu prawdziwej poezji. Tylko twórczość narodzona w bólu i okupiona poświęceniem wydaje godne owoce.

³⁰⁰ Wiersz *Z pokładu „Marguerity” wypływającej dziś do New-York* został wysłany do Jana Koźmiana. Potwierdzają to dwa źródła: *Metryki...*, t. II, s. 355 oraz *Kalendarz życia i twórczości...*, t. I, s. 522.

Dotyk wyrażany jest w pismach lirycznych Norwida poprzez rozmaite określenia czasownikowe. Jednym z nich jest „**ukłuć**” („ukolić”), odnoszący się do zadania ostatecznego bólu ostrym narzędziem, tak jak w przypadku śmierci *Skowronka*:

Ptaszku, wrócisz ty tutaj po troski i bole,
(...)

Śmierć nie kosą, lecz szpilką w serce cie ukole,
A mrówki kości objedzą (I, 16).

Ptaszek zakończy swój żywot od „ukłucia” szpilki, a jego kości zostaną objedzone przez mrówki. Dotyk staje się tutaj symbolem odejścia, siły destrukcyjnej, zwiastującej rychły koniec.

Kolejnym przykładem silnego, zdecydowanego dotyku jest „**uderzenie**”, pojawiające się w poezji Norwida rzadko. Odniesienie takie znajdziemy w wierszu *John Brown*, w którym podmiot liryczny przedstawia obraz orłów zamkniętych w klatce:

Jak orły w klatce zamknięte drucianej
Siadają przez dzień, niewoli pamiętne,
Lecz z świtem, oczy przytwierdzając smętne,
Do lotu skrzydłem biją w twarde ściany –
Aż, uderzywszy tak co świt o kraty,
Pierze im z ramion obite wiatr niesie (I, 304).

Orły próbują wydostać się z drucianej klatki, dlatego z całej siły uderzają o „twarde ściany”, raniąc przy tym swoje skrzydła. Dotyk zamienia się tutaj w tragiczne „bicie”, gwałtowne i rozpaczliwe poszukiwanie drogi ucieczki. Każdy świt przynosi tę samą nadzieję na zniszczenie klatki, słabnącą wraz z zachodem słońca. Ciekawym zabiegiem poetyckim jest zestawienie delikatnych, orlich piór z drucianymi kratami. Efekt takiej konfrontacji okazał się tragiczny dla walczących o wolność ptaków: pióra zostały poniesione przez wiatr, a na skórze pozostały rany od uderzeń („krwawe oglądając łaty”). W tym przypadku gwałtowny dotyk okazał się niszczący, a próba ucieczki – nieudana.

Z silnym, zdecydowanym dotykiem spotykamy się także w wierszu *Spółcześni*, w którym odniesienie do wrażenia dotykowego zostało przedstawione jako „**klepięcie dłonią**”:

Tam – owdzie – klepnął dłonią, przywarł oko lewe,
Coś przebąknął – odsuwa się na kroków parę
Widać chwali!... bo pejcz swój zatknął za cholewę... (II, 212).

Na początku utworu zaprezentowane zostały różne postawy krytyków i recenzentów, scharakteryzowanych dosadnie w przypisie do utworu:

*Wszyscy krytycy i recenzenci estetyczni spółcześni we wszystkich dziennikach europejskich drugiego rzędu i wszyscy polscy we wszystkich pismach periodycznych polskich są teźże głębokości, teźż tonu i teźż jowialnej dezynwoltury. C. N. (II, 211).

Autor *Promethidiona* po raz kolejny wyraża swoją bezkompromisowy sąd na temat przedstawicieli opinii publicznej swoich czasów. Czyni to w sposób ironiczny:

Inny – posłuchaj nieco – na Wystawę wchodzi
Sądzić i głosić. – Słuszniej mniemałbyś zaiste,
Że to stadninę zwiedzić zjechał Pan Dobrodziej
I że dobiera sobie konia, nie artystę.
Tam – owdzie – klepnął dłonią, przywarł oko lewe,
Coś przebąknął – odsuwa się na kroków parę
Widać chwali!...bo pejcz swój zatknął za cholewę...(I, 212).

Oglądanie dzieła sztuki porównał Norwid do zwiedzania stadniny, podczas którego krytyk („Pan Dobrodziej”) dobiera sobie obrazy, kierując się swoim dość wątpliwym gustem estetycznym. O wyborze i opinii decyduje więc subiektywne odczucie, które nie ma nic wspólnego z rzetelną oceną. Poeta streszcza całą sytuację jako „klepnięcie dłonią”, „przywarcie oka” i „przebąknięcie” czegoś pod nosem. Oto cały proces oceny dzieła! W kontekście problematyki sensorycznej szczególnie istotne jest owo „klepnięcie”, symbolizujące lekceważenie i ignorancję zarówno wobec dzieła, jak i jego autora. „Klepnięcie” można odczytywać jako symbol wyższości, traktowania artysty jak zwierzęcia, na które się patrzy przez pryzmat jego walorów fizykalnych. To porównanie bardzo trafnie obrazuje stosunek poety do współczesnych mu „recenzentów”, wydających opinię o dziele sztuki na podstawie czysto zewnętrznych przesłanek, nie fachowego oglądu. „Klepnięcie”, podobnie jak „głaskanie”, to wyrażenia zazwyczaj pejoratywne, oznaczające nieszczerze i pobłażliwe gesty.

IV.2 Odczuwanie temperatury

Zmysł odczuwania bodźców i przetwarzania ich na użytek lirycznego opisu łączy się u Norwida z szeroko zakrojoną tematyką oscylującą wokół temperatury ciała, będącej jednym z podstawowych wyznaczników zmysłu dotyku. U autora *Vade-mecum* literackie realizacje dotyku stronią od romantycznego sposobu przedstawiania odbioru bodźców zewnętrznych. Opisy doznań duchowych, zaistniałych w sferze pozazmysłowej, zastąpił Norwid szczegółowymi odniesieniami do wrażeń sensorycznych, dostępnych w sferze „ziemskiej” i profanicznej.

Wrażenia dotykowe związane są przede wszystkim z odbieraniem odpowiedniej temperatury ciała. Odwołań takich nie brak szczególnie w poematach i dramatach Norwida. W interesującej nas twórczości lirycznej odnajdziemy zaledwie kilka przykładów odwołujących do ciepła i zimna. Zwracają uwagę w szczególności uczucia chłodu, przeszywających dreszczy, zimna oraz ciepła i gorąca.

Z poetyckim ujęciem uczucia **zimna** mamy do czynienia w utworze *Wspomnienie wioski*. Podmiot liryczny w dosadny sposób opowiada o swojej niechęci do miasta, wyszydając jego przywary:

Miasto – złocony kraniec przepaści!
 Stań na nim, spojrzysz, a dreszcz lodowaty
 Zatrząsie ciałem i członki namaści (I, 11).

Choć Norwid nazywany jest „poetą miasta”, to właśnie wieś poruszała w nim najtkliwsze struny wspomnień. Wiersze, które powstały w mieście (i które miasta dotyczą), często odnoszą się do negacji tego rodzaju przestrzeni pozbawionej wolności i tłumiącej naturę. Miasto to dla Norwida obszar zamknięty, z którym nieustannie walczył i który niewątpliwie go fascynował. Świat miejski, naznaczony dynamiką i chaosem był dla Norwida przestrzenią otwierającą perspektywy, ale i ograniczającą.

Obok braku porządku, tajemniczości i modernistycznego chaosu Norwidowskie miasto łączyć należy z ważną dla poety kategorią nowoczesności. Ryszard Nycz pisał:

Człowiek nowoczesny pojmuje, że rzeczywistości, którą sam nie jest, nie potrafi już doświadczyć bezpośrednio, a tylko w tej postaci, w której uformowana ona zostaje przez

ludzkie władze doświadczenia i poznawania (zmysły, przeżycia, pojęcia), media języka i przedstawienia³⁰¹.

Marta Gaściewicz interpretuje ten ważny dla poety wątek jako podmiotowe doświadczanie miasta, będące dla Norwida źródłem wewnętrznego niepokoju³⁰². Sztuczność świata miejskiego często nostalgicznie zestawia poeta ze wspomnieniem harmonijnej rzeczywistości wsi, w której się urodził.

We *Wspomnieniu wioski* miasto zostało porównane do otchłani, przepaści, na skraju której stoi człowiek. Samo spojrzenie w dół wywołuje w obserwatorze „lodowaty dreszcz”, który przeszywa na wskroś jego ciało, zajmując wszystkie członki. Widok miasta wyzwała najgorsze uczucia, oddziałując zarówno na ciało, jak i duszę czytelnika.

Z podobną sytuacją liryczną mamy do czynienia w improwizacji *W pamiętniku L. A.*, w której Norwid wyraża swoje oburzenie wobec współczesnego przeznaczenia poezji:

A o czym pisać? ...dziś do Pamiętników,
Do lada piosnki, nawet i miłosnej,
Tak wiele zimnych trzeba ogólników,
Że dreszcz mię bierze, acz z początkiem wiosny (I, 73).

Autor wiersza skarży się na fatalną sytuację poezji. Twierdzi, że nawet wpisy pamiętnikarskie czy miłosne piosenki pozbawione są szczegółowych treści, a ich rolę przejęły „zimne ogólniki”. Na taką terażniejszość i zapewne przyszłość liryki poeta reaguje „dreszczem”, wyrażając w ten sposób swoją dezaprobatę. Nie zamierza jednak zrezygnować z drogi, którą wybrał, czego dowodem są słowa: „Ale wybrałem... piszę; już przepadło!” (I, 73).

„Chłodne” nawiązania odnajdziemy także w wielokrotnie interpretowanej poetyckiej autobiografii autora *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*. Druga strofa wiersza to apostrofa do laurów, które nie stały się dla Norwida tak upragnionym oznaczeniem poetyckiego triumfu:

Dlatego od was... – o! laury – nie wziąłem
Listka jednego, ni ząbeczka w liściu,

³⁰¹ R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 58.

³⁰² Zob. M. Gaściewicz, *Piekielna przestrzeń miasta – liryka Cypriana Norwida w perspektywie badań nad nowoczesnością*, „Biesiada” [dostęp: 29.10.12], <www.biesiada.polon.uw.edu.pl/Piekielna>.

Prócz może cieniu chłodnego nad czołem
(Co nie należy wam. Lecz – słońca przyjsciu... (II, 15).

Chłód w czasie upału kojarzy się z ulgą i odpoczynkiem. Człowiek, aby go zaznać, szuka w najbliższym otoczeniu cienia budowli, drzew czy wysokich krzewów. Bywa, że wystarczy cień drugiego człowieka, aby choć na chwilę doświadczyć ukojenia i odprężenia organizmu. W drugim wierszu z cyklu *Vade-mecum* chłód cienia został przedstawiony w zupełnie innym kontekście. Laury (symbol chwały poetyckiej) okazały się niedostępne dla autora wiersza. Nie było mu dane doświadczyć choćby ich przypadkowego muśnięcia, nie mówiąc już o przywłaszczeniu sobie fragmentu „listka”. Jedynym kontaktem ze sławą poetycką było zaznanie „cieniu chłodnego nad czołem”. Można to interpretować jako skargę na nieczułość publiczności (którą w kolejnych strofach Norwid nazwie „katem”) i tworzenie w czasach „wielkoludów”. Chłód i cień w tym przypadku nacechowane są pejoratywnie. Nie oznaczają bowiem wytchnienia, ale niemożność wyjścia z ukrycia, opuszczenia zacienionej przestrzeni.

Norwid często odwołuje się do uczucia chłodu lub zimna. W wierszu *Syberie* przyznaje się do odczuwania zimna syberyjskiego powietrza („Zimno i mnie” – II, 58). Nie chodzi jednak tylko o chłód zewnętrzny, odbierany zmysłami. Syberia to z jednej strony miejsce zsyłki, z drugiej – pogoń za „zimnym” pieniądzem. Interpretuję to jako metaforę oskarżającą kapitalistyczny system społeczny, pozbawiony „ludzkich” odruchów³⁰³. W tym przypadku nie chodzi więc tylko o chłód zewnętrzny, ale także wewnętrzne zimno, mrozące emocje.

Oprócz uczucia zimna i chłodu w poezji Norwida odnaleźć można odniesienia do sfery dotykowej wyrażanej za pomocą **ciepła**. Tak jest w przypadku „grzania się” przy kominku, opisanego w wierszu *Znów legenda*. Jednym z bohaterów utworu uczynił poeta dziada, zwanego Dziwem, który chodził od wsi do wsi, prosząc o jałmużnę. Starzec szczególną przyjemność czerpał z ogrzewania dłoni przy kominku:

I jedno więcej w komin leciało polano,
Bo lubił grzać się, płomień w palce biorąc grube,
Jak lnianą kiść... (I, 130).

³⁰³ Zob. T. Ewertowski, *Doświadczenie przestrzeni jako konstruowanie kulturowego obrazu. Przykład Bałkanów i Syberii*, „Interlinie. Konteksty Historyczne. Interdyscyplinarne Czasopismo Internetowe” 2011, nr 1 (2), s. 97, [dostęp: 12.01.13], <www.mish.amu.edu.pl/PDF/Interlinie_nr_2.pdf>.

Historia dziada skończyła się w momencie, kiedy nieczuli mieszkańcy domu nie wpuścili wędrowca i ten zamarzył przed bramą, na śniegu. Przed śmiercią „posiał” jednak słowo, które wraz z nadejściem wiosny przybrało kształt potężnej winorośli, zamykającej drogę wejściową do domu nieczułych gospodarzy.

W artykule poświęconym obrazom miłości erotycznej Aneta Wysocka pisze: Kreatywne metafory poezji miłosnej bazują na utrwalonych w strukturach polszczyzny wyobrażeniach o związku między uczuciem mężczyzny i kobiety a doznaniem „temperaturowymi”³⁰⁴. Warto w tym momencie zatrzymać się nad zagadnieniem intymności czy też wątków seksualnych, które są nieodłącznym elementem zmysłu dotyku (odczuwanie przyjemności, rozkoszy, którą wywołuje dotyk). Problem jest o tyle ciekawy, o ile tego rodzaju odwołania, jak już mówiono, szcążkowo pojawiają się w twórczości lirycznej Norwida. Nie ma tu jednak zapewne mowy o lektofobii (niechęci do dotyku w ogóle). Norwidowski „dotyk” to więc przede wszystkim symbol – aktu kreacyjnego, pracy, gestów religijnych i towarzyskich.

IV.3 Odczuwanie bólu

„Ból powstaje w wyniku pobudzenia wyspecjalizowanego receptora, zwanego nocyreceptorem (od łacińskiego *nocere* – szkodzić, uszkodzić)³⁰⁵. Nie jest on zatem pojedynczym wrażeniem wywołanym przez konkretny bodziec, ale raczej zespołem pewnych doświadczeń, powstałych w wyniku niekorzystnych zdarzeń³⁰⁶. W potocznym rozumieniu ból nie wydaje się zmysłem, a nauki humanistyczne skupione są raczej na odczuwaniu przyjemności czy zmian temperatury ciała niż przedstawianiu cierpienia jako sensorycznego odczuwania świata³⁰⁷. Fenomen bólu polega między innymi na tym, że ma on źródło zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne. Cała uwaga skupiona tu zostanie na tych rodzajach bólu, które są źródłem fizycznego cierpienia, nieodłącznie związanego z postrzeganiem zmysłowym. Wśród wybranych przykładów niemałą grupę stanowią odwołania do bólu jako świadomego lub nieświadomego sprawiania cielesnych „katuszy”.

³⁰⁴ Zob. A. Wysocka, *Ciepło i chłód w językowym obrazie miłości erotycznej*, „Sensualność w kulturze polskiej”, 21.03.12 [dostęp: 17.10.12], <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/cieplo-i-chlod-w-jezykowym-obrazie-milosci-erotycznej-274/>>.

³⁰⁵ Zob. M. Aryle, *Psychologia stosunków...*, dz. cyt., s. 109.

³⁰⁶ tamże.

³⁰⁷ Zob. A. Skórzyńska, *Spektakle medialne a zmysłowe odczucie bólu. Wcielenie postrzegalnego*, [w:] *Spektakle zmysłów...*, dz. cyt., s. 284.

Obok oczywistych, bezpośrednich odwołań pojawią się także metaforyczne odniesienia, pośrednio związane z kategorią bólu, które obrazują egzystencję naznaczoną cierpieniem fizycznym już od momentu narodzin. Z taką sytuacją liryczną mamy na przykład do czynienia w *Dumaniu [II]*, w którym ból został przedstawiony jako nieodłączny towarzysz człowieka:

Tak więc człowiek, na miedzy dwóch niezgodnych światów
Tajnym przybity cierniem, kłamie spokój duszy,
Wyciągając się z bólu, niby szuka kwiatów (I, 42).

Poeta po raz kolejny potwierdza słuszność utrwalonego w literaturze i filozofii przeświadczenia o egzystencji jako zbiorze radości i cierpień. Człowiek jest rozdarty nie tylko między dobrem i złem, ale także duchowością i cielesnością, między bólem „duszy” i bólem fizycznym. Norwid kładzie szczególny nacisk na ten drugi rodzaj bólu, który determinuje wiele ludzkich działań i decyzji. Niejednokrotnie wpływa on także na kondycję duchową człowieka. Kolejna odsłona *Dumania [III]* również przedstawia bolesny obrazek wyjęty z ludzkiego życia:

I wstyd mu utyskiwać, i żal mu tych chwilek,
Z których każda, jak żwirem zasuty motylek,
Nie mogłaby wytrzymać obrazów katuszy.
Więc cierpi za wesele i za boleść razem – (I, 42).

Boleść pełni bardzo ważną rolę – wyzwala w cierpiącym pragnienie szczęścia i spokoju: „Lecz pragnąć, by cierpiący rozśmieli się znowu” (I, 42). Bez fizycznych niedogodności nie można w pełni docenić chwil pozbawionych cierpienia. Norwid posługuje się w tym fragmencie narzędziem czucia uosabiającym to, co w naturze najlżejsze, najdelikatniejsze. To właśnie maleńki, „żwirem zasuty” motylek odzwierciedla subtelność i zarazem brutalność dotyku. Motylek jest przedstawiony jako zwiastun chwili, która jest piękna, lecz trwa bardzo krótko. Dlatego warto ją celebrować, przedłużając „czucie”, cielesne odczuwanie. Wymownym podsumowaniem wiersza są słowa:

A jakże ostać czuciom, żeby nie skamienić?
Jak zatruć?...na co zatruć! – słowo w czyn zamienić:
Nie z płonącą pochodnią, nie z wściekłym obrazem,

Lecz z czynem, z wielkim czynem, jak z oszczepem w dłoni
Lub z palmą, iść... (I, 42-43).

Aby więc zaufać dotykowi, słowo należy zamienić w czyn. Tylko działanie może bowiem wyzwolić siłę, która jest w stanie zmienić bieg rzeczy. Dzięki sensorycznym zdolnościom człowiek może uniknąć śmierci, czyli „skamienienia”.

Z bólem fizycznym mamy także do czynienia w *Psalmie wigilii*, w którym podmiot zbiorowy najpierw dziękuje Bogu za otrzymane łaski, później zaś prosi „Ojca-Ojczyzn” o siłę w pokonywaniu cierpień:

Do Ciebie Ojczy-Ojczyzn się podnosim
(...)
I w tej nadziei, co po skrzydeł osiém
Przybiera co dzień, i w płaczu ustawnym,
I w bólach, które tak mdło jeszcze znosim (I, 91).

Norwid nazywa Polskę państwem boleści „O! dzięki Tobie za Państwo-boleści” (I, 92), a naród polski – „cierpieniem” („Na lud, któremu imię jest – cierpienie”) – I, 92. Takie określenia ojczyzny i rodaków będzie się przewijało przez całą twórczość poety, nie tylko w jej lirycznym ujęciu.

Odczuwanie bólu fizycznego to poniekąd naruszanie integralności ciała, zaburzanie jego harmonii, wiążące się w stopniu najwyższym ze sferą intymną człowieka. Agata Skórzyńska w szkicu poświęconym zmysłowemu odczuciu bólu pisze:

Odczucie bólu skojarzono z tym, co najbardziej intymne (...). Przyjmowanie na siebie cierpienia fizycznego, samookaleczenie czy umartwianie ciała było objawem szczególnej, indywidualnej kondycji. Wyrządzanie krzywdy i sprawianie bólu innym – szczególnej społecznej pozycji³⁰⁸.

Ból od zarania dziejów wiązał się nieodłącznie z konotacjami symbolicznymi, zwłaszcza jeśli chodzi o rytuały i praktyki religijne. Najbardziej znaną figurą-symbolem cierpienia, do której odwoływał się także Norwid, jest postać cierpiącego Chrystusa, który przyjął na siebie ból fizyczny i poniósł ofiarę z własnego życia, aby przynieść światu odkupienie.

³⁰⁸ A. Skórzyńska, *Spektakle medialne...*, dz. cyt., 285.

Za przykład kobiety, która doświadczyła najcięższej boleści po stracie dziecka, Norwid podaje Matkę Boską. Jak mówi podmiot liryczny, nie ma większego cierpienia niż bycie niemym świadkiem męki i śmierci niewinnego syna. W litanii poeta zwraca się do Maryi w pobożnej apostrofie:

Która ból każdy czułaś tym okropnie,
Że, bez ucieczki krwią, ból suchy, cichy,
Opodał krzyża skrzypiącego stopni –
Ból, co, powiązan jak kwiatów kielichy
Z gasnącym słońcem promieniami krwawemi,
Brał Cię i prawie że podnosił z ziemi;
Jakbyć już wewnętrznej męki potęgami
Stanęła wyżej śmierci – nad-cielesna!
Pół-boska!... Matko, o! Matko Bolesna (I, 194).

Maryja jest dla poety symbolem człowieczeństwa połączonego z pierwiastkiem Boskim. Jej „ludzkie” ciało i „ludzki” ból zbliżają ją do każdego człowieka i sprawiają, że staje się ona patronką wszystkich cierpiących. Z drugiej strony Matka Bolesna jest rodzicielką samego Boga, który stał się człowiekiem, aby odkupić świat. Ból udręczonej matki określa poeta jako „okropny”, „suchy” i „cichy”, ponieważ Maryja nie może zrobić nic ponad to, że biernie uczestniczy w męce swego syna. Ważnym stwierdzeniem, które pada na końcu strofy, jest fraza: „Stanęła wyżej śmierci – nad-cielesna!”. Ludzkie, zmysłowe doznania bólu Maryi znikają w chwili odejścia Jezusa. Cała męka, ukrzyżowanie i zgon wpisują się zatem w „ziemski” plan odkupienia, naznaczony fizyczną udręką.

Opisy czy bezpośrednie nazwy fizycznego cierpienia odnoszą się w poezji Norwida do kwestii granicznych lub ostatecznych, występujących w kontekście choroby lub śmierci. Są to opisy ran najdotkliwszych, bo związanych z odejściem najbliższych osób. Rany te kaleczą nie tylko duszę, ale także zmysły, dotykając – jak pisał Wacław Potocki – „gdzie najbardziej boli”³⁰⁹. Spotykamy się tutaj z bólem wewnętrznym, który zajmuje nie tylko serce i umysł, ale poszczególne członki. Z sytuacją liryczną potwierdzającą tę tezę mamy do czynienia w przypadku wiersza poświęconego hrabiemu Potockiemu. Utwór powstał na wieść o śmierci pułkownika, zmarłego na Kaukazie na cholera³¹⁰. Ciekawy jest

³⁰⁹ W. Potocki, *Period VI*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1987, s. 492.

³¹⁰ Zob. *Metryki...*, t. II, s. 390. (w *Kalendarzu życia i twórczości...* brak informacji na ten temat).

kontekst biograficzny wiersza przedstawiony przez Juliusza Wiktora Gomulickiego w objaśnieniach do tomu drugiego *Pism wszystkich*. Otóż poeta w pierwszym wersie utworu nawiązuje do słów samego Potockiego, który w maju 1842 roku zegnał młodszego kolegę następującym wierszem:

Gdy powrócisz, ujrzawszy kiedy mąk narzędzie,
Bo już mnie, męczennika, zapewne nie będzie
(...)
Uczcij mnie, Polski wieszczu, piosnką pogrzebową –
Z bżów, liliji, fiołków i róż polskich wonią
Dźwięki mnie lutni twojej w przestrzeniach dogonia³¹¹.

Norwid spełnia prośbę przyjaciela, dedykując mu utwór. Druga strofa to liryczny obraz wspomnień i rozważań na temat śmierci:

Wieluż? umarło od spomnianych chwil –
A wielu? Ciebie i mnie zapomniało,
Gdy między grobem Twym a mną? ...świat-mil
Legł – i umarł głos mój, jak Twe ciało:
– Choć – ból to równy (jeśli: „Człek jest styl”) [II, 121].

Norwid pisze o bólu towarzyszącym wieści o zgonie przyjaciela. Następstwem tej wiadomości było zawieszenie głosu przez poetę („i umarł głos mój, jak Twe ciało”), które dla twórcy jest równoznaczne ze śmiercią. Dlatego właśnie ból w chwili odejścia i ból po stracie kogoś bliskiego uważa poeta za równie silny.

Motywy bólu i cierpień fizycznych w twórczości poetyckiej Norwida otwierają rozległe pola refleksji etycznej, eschatologicznej i estetycznej. Z jednej strony odnoszą się do konkretnych wątków biograficznych, które w mniejszym bądź większym stopniu wpływały na pogłębianie u Norwida uczucia melancholii, niespełnienia i odrzucenia przez współczesnych, z drugiej zaś stanowią ważny element jego wyobraźni poetyckiej, silnie naznaczonej sensorycznością przeżyć. Próba dotarcia do Norwidowskiej motywacji bólu i określenia jej specyfiki wydaje się zagadnieniem nader interesującym, zwłaszcza w odniesieniu do szeroko rozumianej percepcji zmysłowej autora *Promethidiona*. W takim kontekście rapsod *Niewola*, uznać można za utwór sztandarowy. Mamy bowiem do

³¹¹ Cyt. za: A. Potocki, *Do Cypriana Norwida wyjeżdżającego za granicę*, [w:] *Metryki...*, t. II, s. 390.

czynienia ze zjawiskiem niewoli, oplecionej wątkami wyraźnie zintensyfikowanej ekspresji emocjonalnej poety.

Niewola to literacka próba odnalezienia środków wyrazu, które najpełniej oddają uczucia zniewolonego narodu. Utwór składa się z *Prologu*, trzech części rapsodu oraz podsumowania *Niewola. Credo* oraz tak zwanego *Ostrzeżenia*, będącego wprowadzeniem w tematykę tekstu właściwego. Elementem kończącym całość poematu jest *Epilog. Plato i Archita*. Interesująca nas *Niewola* nie jest obrazem rozpacz, zawożenia czy spazmatycznego płaczu, będących reakcją emigranta na sytuację polityczno-społeczną narodu polskiego. Określeniami, które nadają utworowi ton cierpienia, są fragmenty zwłaszcza pierwszej części utworu. Oto ich przykłady: „...nad grobem ojczyzny nie płacz”; „harmonijnym łkaniem”; „matkę łzawą”; „płacz się nie ucisza”; „łez niewieścich”. Ból po stracie wolności można w tym przypadku traktować jako środek służący ukazaniu osobistej i zbiorowej (narodowej) tęsknoty. Tę wolność – jak wiemy – traktuje poeta jako jedną z najważniejszych wartości narodu polskiego:

Wierzę - że naród trwa, bo cierpi noże;
Wiem, że organizm tylko krew łąć może (III, 391).

Cierpienie w kontekście rapsodu jawi się nie jako sentymentalna czy romantyczna odpowiedź na proces niszczenia polskiej tożsamości narodowej. Można go raczej postrzegać jako prezentację obrazu sytuacji zastanej. Zniewolona zbiorowość „cierpi noże”, a więc przyjmuje kolejne ciosy, dotkliwie zadawane przez wroga. Ból można tu potraktować jako pewnego rodzaju doświadczenie egzystencjalne, będące wyznacznikiem trwania. Istniejemy jako naród, ponieważ odczuwamy ból – „Bo naród cierpi!...więc jest organizmem/ (Choćby mu formy obce narzucono)” – III, 386. Cierpienie jest więc ostatnim elementem, który daje narodowi namiastkę życia. Dopóki zniewoleni cierpią, istnieje ich tożsamość narodowa. Gdy przestaną odczuwać ból, zniknie ostatnia nadzieja.

W rapsodzie nieustannie mieszają się ze sobą zmysły dotyku (wyrażonego poprzez określenia bólu fizycznego), wzroku (obrazy niewoli) i słuchu (dźwięki wydawane przy odczuwaniu cierpienia). To naród trzymany w ryzach niewoli, nie może wyzwolić się od cierpienia, którego wyrazem są jęki i płacz:

Jęk tylko przy mnie – płacz się nie ucisza,
Mogły tylko gdzieś wichrami rwane,

Gdzieś bez rycerzy konie rozbiegane... (III, 385).

Zofia Stefanowska pisała, że istotnym elementem zniewolenia, ukazanego w rapsodzie przez Norwida jest jego „interioryzacja”³¹², będąca jednoznacznym przeświadczeniem, że zniewolenie nigdy się nie kończy i może tylko zmieniać siłę swojego natężenia. Tytułowa „niewola” jest zatem stopniowalna i przypomina momentami drabinę o mniej bądź bardziej wyłamanych szczeblach. Czyżby więc ból, prezentowany w kilku odsłonach *Niewoli*, był także stopniowalny? Norwid „cierpi” w rapsodzie co najmniej na trzy sposoby. Na najniższym stopniu drabiny znalazłoby się „harmonijne łkanie”, będące symbolem pogodzenia z losem i niepodejmowania żadnych kroków, mających na celu walkę o lepszą przyszłość. Nieco silniejsze nacechowanie emocjonalne spoczywa na „płacz” „matki łzawej” i „łzach niewieścich”. To one są wyrazem bezradności obywateli wobec sytuacji „rozebranej”. Kobięce przeżywanie tragedii to przede wszystkim wrażliwość, wynikająca z natury niewieściej, którą Norwid ocenia dość surowo. Na samym szczycie drabiny znalazłoby się „czucie męskie”, przeżywające z godnością każdy rodzaj bólu. Jego naturalną konsekwencją jest „z-rozpaczenie”, czyli całkowita utrata jakichkolwiek nadziei na lepszą przyszłość. Męczeńskie *votum separatum* w tym przypadku można by uznać za totalną klęskę odosobnionej jednostki, pozbawionej chęci walki. A przecież, jak pisze Arent van Nieukerken: „W poemacie *Niewola* (...) Bóg wcielił się w dziejach narodów, „rodów”, pojedynczych osób, a wcieliwszy się, wynosi je ponad wyższy poziom, włącza do *historii świętej*”³¹³. Dlatego właśnie każde cierpienie, dane (lub raczej zadane) narodowi przez Stwórcę, ma sens i powinno być rozpatrywane jako próba wiary i patriotyzmu.

Aby poznać ideę cierpienia narodu, trzeba najpierw zanalizować podstawowe struktury interesującego nas zjawiska. Idąc za radą Norwida, nie należy tkwić w martwym punkcie, zastanawiając się nad senesem podejmowanych działań, ale realizować plan wcielania w życie założeń przyszłej wolności. Rany dadzą się wtedy „domknąć”, i do głosu dojdzie nadzieja:

Że: aby pomóc bólem złożonemu,
Nie dość organizm lepszy wyśnić jemu,
Ucząc, iż będzie duchem, jak spróchnieje,
Lecz rany zamknąć, życia wlać nadzieję (III, 391).

³¹² Zob. Z. Stefanowska, *Norwid o niewoli narodowej*, „Studia Norwidiana” 1985-1986, z. 3-4, s. 76.

³¹³ A. van Nieukerken, *Perspektywiczność sacrum...*, dz. cyt., s. 248.

Niewola jest dla Norwida raczej próbą „siły” czy też hartu ducha niż pesymistyczną diagnozą fatalnej sytuacji Polaków. Wysiłek, jaki ma podjąć naród, powinien wynikać z „inicjatywy wewnętrznej”, dyktowanej rozumem, świadomością i wolą³¹⁴. Podmiotu mówiącego we wszystkich trzech częściach rapsodu nie można więc porównać do polskiego emigranta, oczekującego w aurze cmentarzyska historycznego na rychłą śmierć. Spełnia on poniekąd rolę „lirnika”, przygotowującego duchowość uspiętego narodu na zryw niepodległościowy, będący wynikiem nie działania zbrojnego, lecz ciężkiej, systematycznej pracy³¹⁵. Tekst rapsodu odsłania przed czytelnikiem, jak w swojej pracy pokazała Bernadetta Kuczera-Chachulska, „teren walki” między chwilową słabością narodu a drzemającym w nim pragnieniem i koniecznością wysiłku³¹⁶. Jest to swoisty postulat perfekcjonizmu religijnego, politycznego i etycznego, który ma wyeliminować pojawiające się chwile zwątpienia.

Ważnym zagadnieniem dotyczącym sposobu przedstawienia motywu bólu fizycznego w *Niewoli* jest właśnie jego wymiar sensoryczny. Cierpienie zostało tutaj przedstawione w odniesieniu do „Boskich zmysłowiaków obrysów”, a więc intencjonalnie zostało ono przeznaczone człowiekowi przez Stwórcę. Tak jak Bóg-człowiek zstąpił z nieba na ziemię, aby cierpieć, tak naród musi znosić ból dla wolności. Innowacyjność zgłoskowych zaakcentowań i określeń, które są świadectwem obecności wątków muzycznych w utworze, świadczą o skupieniu się Norwida na literackiej realizacji zmysłu słuchu. Wrażliwy słuchacz (czytelnik) dosłyszy w tym utworze szumiące, półotwarte głoski, szmery i krzyki, stanowiące zmysłowe realizacje dźwiękowej warstwy *Niewoli*. Szepty „płacz” są w pełni słyszalne, choć czasem niedookreślone – niczym „głosy” milczenia wśród ogromu sensorycznej wrażliwości poety. W przypadku *Niewoli* nie mamy jednak do czynienia z „notowaniem milczeń”, które u Norwida i Rimbauda przedstawił Wiesław Rzońca³¹⁷. Interesujący nas „płacz” wybrzmiewa ciszej lub głośniejsze, ale zawsze jest słyszalny. Dwa wyraziste, inicjalne akordy zdają się być znakiem spontanicznej analogii do akwaforty *Sforza w więzieniu*. Czytając *Prolog*, można namalować obraz widziany oczyma wyobraźni, który ewidentnie przywodzi na myśl ujęcie litograficzne uwięzionego Lodovica Sforzy:

³¹⁴ Zob. B. Kuczera-Chachulska, „Czas siły zupełnej”. *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*, Lublin 1998, s. 31.

³¹⁵ Zob. M. Bojko, *Norwidowskie wiersze Teofila Lenartowicza*, [w:] *Czytając Norwida 2*, dz. cyt., s. 240.

³¹⁶ Zob. tamże, s. 38.

³¹⁷ Por. W. Rzońca, *Artyści milczenia...*, dz. cyt., s. 77.

Śmierć – przyzywam po imieniu –
I jej włosy owian krępa,
Jak z przepaską na pół-ślepa –
Lub jak w wielkim łzawieniu,
Przez brylantu patrzę kraty –
Nie-do-lotek, choć skrzydlaty,
I prze-wolny – choć w więzieniu...(III, 372).

Sforza w więzieniu to jedno z najbardziej zagadkowych dzieł plastycznych Norwida. Choć obraz na pierwszy rzut oka nie nosi znamion trudnej w odbiorze kompilacji sensów, to jednak po dokładniejszej analizie jawi się jako dzieło o dużym stopniu wielopłaszczyznowości pola interpretacyjnego. Znane są dwie wersje litografii: *Sforza w więzieniu (Le Prisonnier)* oraz *Sforza w więzieniu (Męczennik, Martyr)*. Unikatowy egzemplarz tej ryciny znajduje się w Cabinet des Estampes Biblioteque Nationale w Paryżu, a jej odbitka, zrobiona przez Norwida w osobistym albumie, zaginęła po śmierci Aleksandra Dybowskiego³¹⁸. Dowodem jej istnienia jest tylko fotografia, pochodząca ze zbiorów Zenona Przesmyckiego. Druga wersja pracy to nieco większa kopia poprzedniej, zachowana w dobrym stanie i powielona w trzech odbitkach dla Muzeum Narodowego w Warszawie (gdzie jest do dziś przechowywana). Obie wersje litografii Norwid wykonał w Paryżu, w 1863 roku. Klamrą łączącą rapsod i akwaforty jest przede wszystkim tematyka oscylująca wokół takich pojęć, jak: zniewolenie, uwięzienie, płacz, rozdarcie, poczucie osamotnienia i pustki wewnętrznej. W przypadku *Niewoli* poeta poruszał się między dwoma poziomami literackiego przedstawienia. Pierwsze zawierało się w rozważaniach na temat zastanej sytuacji polityczno – społecznej Polski, drugie zaś dotyczyło wizji przyszłości ojczyzny, namalowanej w jasnych barwach przez Europejczyka, odrzucającego romantyczne fantazmaty. Choć „czarna nieć” wewnętrznego bólu przedła się w nim „zawsze i wszędzie”, to całym swoim życiem dawał świadectwo wiary w lepszą przyszłość swojego „późnego wnuka”. Cierpienie fizyczne, wynikające z codziennych, emigracyjnych doświadczeń, stało się dla niego źródłem poznania i przyczyniło się do lepszego rozumienia siebie i świata. Zestawienie utworu poetyckiego z plastycznym ma świadczyć nie o związku genetycznym, wynikającym z perypetii życiowych Norwida. Litografia ma być raczej wizualnym dopełnieniem części rapsodu, prezentującej „płacz” uwięzionej wolności, widzianej oczyma człowieka i artysty.

³¹⁸ Informacje te pochodzą z książki H. Widackiej *Nieznany Norwid. Grafika*, Warszawa 1996, s. 40-42.

Bohaterem akwaforty jest Lodovico Sforza (1452-1508), księżę Mediolanu, osadzony po próbie oswobodzenia swojego miasta we francuskim więzieniu, w Loches. Wersja pierwsza i druga nieco różnią się od siebie. Wcześniejsza przedstawia postać Lodovica od pasa w górę spowitą w wybrakowaną szatę i kajdany, spływające z lewego przedramienia. Lewa ręka, wsparta na łokciu, sięga dłonią czoła, prawa zaś spoczywa na piersi w niemal centralnym miejscu obrazu. Więzienną celę rozpoznajemy dzięki zasłoniętemu kratami oknu. Druga wersja, zatytułowana *Męczennik*, charakteryzuje się większą precyzją wykonania, lecz mniejszą ekspresyjnością. Szaty księcia, dłonie, twarz, okno w tle, są staranniejsze zaznaczone, a fryzura sprawia wrażenie „uczesanej” w stosunku do poprzedniej odsłony. Ponadto w prawym górnym rogu drugiej kompozycji Norwid zamieścił napis „MARTYR” oraz monogram wiązany „XP”. Najbardziej symboliczną częścią pracy jest twarz bohatera, przekrzywiona w lewą stronę i otoczona kępą rozwichrzonych, gęstych włosów. W pierwszej wersji litografii uderzają boleśnie ściągnięte brwi, usta wykrzywione w pełnym cierpienia grymasie i szkliste oczy z białą łzą, wydobywającą się z prawego oka. *Męczennik* płacze zdecydowanie mniej ekspresyjnie, a jego łzy można dostrzec w kąciuku oka i na prawym policzku. Cała twarz wyraża ogrom bóleści, związanej z porażką i niewolą mediolańskiego księcia. Tak jak w przypadku *Melancholii*, którą interpretował Sławomir Rzepczyński, tak i tutaj doszło do prezentacji motywu bólu w sposób niealegoryczny, odbiegający sposobem ujęcia tematu od wielkich mistrzów emocji: Castiglione, Dürera czy Rosy³¹⁹. Norwid nie posługuje się w swojej plastycznej wizji żadną zaszyfrowaną alegorią, ale przedstawia umęczonego władcę w sposób dosłowny.

Podobnie jest w przypadku literackiego wyobrażenia *Niewoli*, która płacze jako kobieta lub mężczyzna. Obraz przedstawia interesujący nas motyw w sposób dosłowny, przywodzący na myśl figurę cierpiącego Chrystusa, przyodzianego w purpurę, który płacze i poci się krwawo. Ogrom bólu i poczucie osamotnienia są tak wszechobecne, że zasmucają nawet samego Boga³²⁰. Prezentowany w rapsodzie zniewolony naród można porównać właśnie do Chrystusa „uczłowieczonego”, który na chwilę męki i śmierci odrzuca swoją Boską naturę, aby odczuwać ból i umierać, tak jak człowiek.

Jacek Salij zwrócił uwagę na fakt, iż męczeństwo w spojrzeniu Norwida nie powinno być utożsamiane z cierpiętnictwem³²¹. W twórczości literackiej Norwida

³¹⁹ Zob. S. Rzepczyński, *Melancholijny liryzm Norwida*, „Studia Norwidiana” 2002-2003, z. 20-21, s. 6-7.

³²⁰ J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978, s. 294.

³²¹ Zob. J. Salij, *Problem męczeństwa u Norwida*, „Studia Norwidiana” 2001, z. 19, s. 19.

przewijają się „męczennicy”, wyjęci z kart tradycji biblijnej i hagiograficznej (św. Paweł, Łazarz, pierwsi chrześcijanie), jak i nieznanymi tradycji kościelnej (Cycero, Seneka, Adam Krafft, John Brown). Wszystkie te postaci przeżywają swoje męczeństwo z godnością, nie ma w ich zachowaniu protestu czy oznak szukania potencjalnej drogi ucieczki. Norwidowscy „męczennicy” na ogół nie poddają się rezygnacji, ponieważ mają świadomość, że jakakolwiek słabość może umniejszyć ich ofiarę. Cierpią więc godnie, znosząc krzywdy zadawane przez oprawców.

IV.4 Narządy i „media” dotykowe

Dotyk to zmysł umożliwiający poznanie niejako bezpośrednio. Dlatego, jak twierdzi Ewa Rewers, jest on bardzo często uznawany za najbardziej pierwotną formę zmysłową, łączącą człowieka ze światem zwierzęcym³²². Problematyczną kwestią wydaje się jednoznaczne wskazanie na podstawowy organ dotyku, który w przeciwieństwie do „wzrokowego” oka i „słuchowego” ucha nie ogranicza się do jednego narządu. Arystoteles za główne narzędzie dotykowe uznawał „wewnętrzny organ”, przenoszący odczucia na zewnątrz ciała³²³. Z kolei np. Diderot był zwolennikiem odbierania bodźców dotykowych przez skórę, która, jego zdaniem, stanowi organ dotykowy, rozmieszczony na całej powierzchni³²⁴. Filozofia postrzegana „z punktu widzenia ręki” stała się w XX wieku przedmiotem dekonstrukcji Jacques’a Derridy, o którym nie można zapomnieć, przytaczając kontekst filozoficzny zmysłu dotyku. Derrida przypatruje się dotykowi u Arystotelesa, Kartezjusza, Kanta, Madeine de Birana, Husserla czy Levinasa, ale nie prezentuje żadnego zarysu historii dotykowej. W swoim dziele poświęconym Jeanowi Lucowi Nancy’emu stara się odpowiedzieć na pytanie: czy organ zmysłu dotyku jest wewnątrz czy na zewnątrz organizmu? Konkluzją rozważań jest stwierdzenie, że dotyk to najbardziej „niejasny” (*adelon*), mroczny i nieokreślony spośród zmysłów³²⁵. Można jednak określić jego podstawowy organ, podążając za śladem Kantowskiej *Antropologii w ujęciu pragmatycznym*. Kant upatruje narządu dotyku w końcówkach palców, które

³²² Zob. E. Rewers, *Od doświadczenia po doświadczenie: „niewinny” dotyk nowoczesności*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 57-58.

³²³ Zob. rozważania na temat organów dotykowych w: *Spektakle zmysłów...*, dz. cyt., s. 13-34.

³²⁴ Zob. D. Diderot, *List o ślepcach dla użytku tych, co widzą*, [w:] tegoż, *Wybór pism filozoficznych*, przeł. J. Hartwig, J. Rogoziński, Warszawa 2003, s. 169-250.

³²⁵ Zob. J. Derrida, *On Touching – Jean-Luc Nancy*, [dostęp: 19.12.12], <<http://pl.scribd.com/doc/36441506/Derrida-on-Touching-Jean-Luc-Nancy>>.

odpowiadają za zdobywanie przez człowieka wiedzy empirycznej. Derrida, podążając tropem „ręki” Kanta, a później także Husserla, staje się zwolennikiem „haptocentrycznej” teorii oddającej pierwszeństwo wśród dotykowych organów ręce³²⁶.

Nie ulega wątpliwości, że do głównych „narządów” dotyku (w ujęciu poszczególnym, cząstkowym) zaliczyć trzeba właśnie ręce, a w szczególności wewnętrzną stronę dłoni oraz palce. Dzięki dłoniom możliwy jest najbardziej podstawowy i naturalny dotyk, pozwalający na doznanie tak ważnej dla Norwida, materialności przedmiotu. Dotykając obcujemy z tym, czego dotykamy i co w konsekwencji odwzajemnia nasz dotyk. Dlatego właśnie czasownik „obcować” nabiera w tym kontekście specjalnego znaczenia. Dzięki zmysłowi dotyku możliwe jest „obcowanie” (stawanie się bliskim komuś lub czemuś), ale także bycie „obcym” lub zbliżenie do „obcego”³²⁷.

Najbardziej podstawowym „przeżytkiem” dotyku jest ludzka **ręka**. W poetyckich fragmentach autora *Vade-mecum* odgrywa ona niebagatelną rolę, stając się nierzadko symbolem stwórczej siły, stanowczości, oporu, uczuć. W lirycznym ujęciu burzy Norwid aż trzy razy odwołuje się do zmysłu dotyku (w tym dwa razy mówiąc o dłoni). Pierwszy opis dotyczy walki człowieka z szalejącym oceanem:

Gdy inni, wiosła opuściwszy, klęczą,
Ty, z zapienionym walcząc oceanem,
Grzywę mu dłonią ujarzmisz młodzieńczą (I, 47).

Siła ręki ludzkiej jest w stanie stawić opór nawet tak potężnemu przeciwnikowi jak wzburzone fale oceanu. Słowo „grzywa” może wskazywać na porównanie ze zwierzęciem (najprawdopodobniej z koniem, ale także lwem), który pędzi przed siebie, nie zważając na żadne przeszkody. Ręka ludzka go „ujarzmia”, czyli zdobywa, oswaja, łagodzi. Nawet niewinne z pozoru dotknięcie dłoni może poskromić rozszalałe wody oceaniczne. Rewers pisała o mocy zmysłu dotyku, który łączy świat ludzki ze światem zwierzęcym³²⁸. W lirycznym opisie burzy Norwid animizuje fale, a dłoń człowieka czyni symbolem władzy nad tym niebezpiecznym żywiołem. Przykład poetycki przywodzi na myśl biblijną historię proroka Daniela, który „ujarzmił” lwy, zamknięte razem z nim w klatce. Daniel oswoił zwierzęta swoim głosem i dotykiem (BG, Danijel 6, 1).

³²⁶ Zob. G. Świontek, dz. cyt., s. 21.

³²⁷ Zob. T. Sławek, dz. cyt., s. 22.

³²⁸ Zob. E. Rewers, *Od doświadczenia po doświadczenie...*, dz. cyt., s. 57.

Ten sam utwór dostarcza jeszcze jednego przykładu użycia „ręki”, nie jest to jednak „ręka” ludzka, lecz Boska:

Jeszcze w obłokach błysnie ręka Boża,
Abyś się chwycił i wydostał z wiru (I, 47).

„Ręka Boża” powołała istotę ludzką do życia i to ona ma moc cudownego ocalenia człowieka. Stwórca daje ludziom sygnały i wyciąga do nich rękę, ale to oni sami muszą ją „chwycić”, by się „wydostać z wiru”. Boska dłoń przywodzi na myśl akt stwórczy i będący jego konsekwencją mit Adamiczny, czyli opowieść o powołaniu człowieka do życia. Najpierw Bóg stworzył ludzkie ciało, a dopiero potem tchnął w nie ducha. Według wielu interpretacji to właśnie dotyk Boskiej ręki zapoczątkował w ulepionej z gliny materii proces budzenia się do życia. Gest ten jest jednym z najbardziej znanych symboli biblijnych.

Przytaczając liryczne opisy rąk jako głównych „narzędzi” dotyku trzeba po raz kolejny odwołać się do fragmentu *Fortepianu Szopena* przedstawiającego białą jak alabaster dłoń umierającego kompozytora:

Byłem u Ciebie w te dni, Fryderyku!
Którego ręka... dla swojej białości
Alabastrowej – i wzięcia – i szyku –
I chwiejnych dotknięć jak strusiowe pióro –

Mięszała mi się w oczach z klawiaturą
Z słoniowej kości...(II, 143-144).

Ręka Szopena to połączenie alabastru i „chwiejnych dotknięć”, które zlewają się w całość z klawiaturą z kości słoniowej. Norwid opisuje człowieka stojącego nad grobem, którego ciało (kolorem i temperaturą) przypomina posąg. Najważniejszym elementem poetyckiego fragmentu jest ręka, podstawowe obok uszu narzędzie pracy muzyka. Norwid opisuje jej ułomność, „chwiejność”, które uniemożliwiają kompozytorowi dalsze tworzenie:

– Piętnem globu tego – niedostatek:
Dopełnienie?... go boli!...(II, 144).

Niedostatek to nie tylko wymiar ludzkiego życia. Eligiusz Szymanis pisząc o tym fragmencie *Fortepianu...*, odnosił się do ewangelicznego przykładu przemienienia Jezusa na górze Tabor: „<<Emanuel już mieszkał na Taborze>> w muzyce Chopina (...). Na górze Tabor uczniowie zobaczyli Boga jako takiego. (...) Wszystkie starotestamentowe kontakty Boga i Człowieka dokonywały się przecież w taki sposób, że Bóg przybierał postać dostępną ludzkim zmysłom”³²⁹. Może więc „niedostatek” bardziej zbliża człowieka do Stwórcy niż wszelkie dopełnienia? Skoro Bóg schodzi na ziemię, upodabniając się do ludzi, człowiek powinien od dnia narodzin zdawać sobie sprawę, że sam w sobie jest już częścią Boga. Uczłowieczony Bóg, zamieszkujący muzykę Chopina, to najlepszy przykład zmysłowej obecności pierwiastka idealnego w dziele sztuki.

Inne, zmysłowe opisy rąk odnajdujemy w poezji Norwida w nawiązaniu do relacji z kobietami. Autor *Promethidiona* często wspomina damy swego serca, zwracając szczególną uwagę na ich piękno zewnętrzne i wewnętrzną pustkę. Potwierdzeniem tych słów niech będzie kolejny fragment wiersza *Klaskaniem mając...*:

Niewiast, zaklętych w umarłe formuły,
Spotkałem tysiąc – i było mi smętno,
Że wdzięków tyle widziałem – nieczuły! –
Żrenicą na nie patrząc bez-namiętą.
Tej, tamtej rękę tknąwszy marmurowę,
Wzruszyłem fałdy ubrania kamienne,
A motyl nocny wzleciał jej nad głowę,
Zadrzał i upadł...i odeszły, senne...(II, 16).

Wszystkie niewiasty, które poznał w swoim życiu, nie obdarzyły go uczuciem. Wyrazem bólu i zawodu jest porównanie kobiet do „umarłych formuł”, kamieni, które nie przepuszczają ciepła. Są one piękne i nie ulega wątpliwości, że wśród koneserów sztuki budzą podziw i zachwyt. Autor wiersza patrzy jednak na nie „żrenicą bez-namiętą”, ponieważ poza estetycznymi walorami nie mają w sobie żadnych wartości. Poeta po raz kolejny mówi o kobietach, ale opisywane „dotyki” wciąż nie są nacechowane erotycznie.

Wymowne odwołanie do motywu „**dłoni**” występuje w *Mojej piosnce [I]*:

³²⁹ E. Szymanis, „-Piętnem globu tego – niedostatek...”. *Elementy symbolizmu w „Fortepianie Szopena”*, [w:] *Symbol w dziele...*, dz. cyt., s. 119.

Więc do serca o radę
Dłoń podniosłem i kładę,
Alić nagle zastygnie prawica:
Głośno śmieli się oni,
Jam pozostał bez dłoni,
Dłoń mi czarna obwiła pętlica (I, 66).

„Czarna nić”, która oplata życie artysty, nie pozwala mu o sobie zapomnieć nawet na chwilę. Jest w jego oddechu, hymnie, modlitwie, uśmiechu, a nawet w sercu, które jako jedyne powinno mieć siłę do jej przewyciężenia. Nić jest symbolem nieustającej rozpacz, która przybiera coraz to nowe formy i tak naprawdę nie ma od niej ucieczki. Poeta kładzie na sercu swoją prawicę, aby poczuć ukojenie, a tymczasem „czarna pętlica” owija także jego rękę. Nie sposób pozbyć się rozpacz, kiedy nawet „czaroleska rzecz” pogłębia smutek lirnika.

Sensoryczne refleksje wyzwała w podmiocie lirycznym lektura *Boskiej komedii* Dantego. W wierszu *Pod przekładem z „Boskiej komedii”* autor pisze o swoich rękach, które przecierają powieki podczas lektury starożytnego eposu:

To, ile razy wczytam się – a potem
Podniosę ręce dla przetarcia powiek –
Pod jego skrzydeł czuję się namiotem (I, 81).

Przecieranie powiek może oznaczać zmęczenie wynikające ze zbyt długiej lektury, ale może też być symbolem zdumienia i zaciekawienia. Na słuszność drugiej interpretacji wskazuje ciąg dalszy wiersza:

Obrazów tysiąc wkoło mnie się snuje,
I tysiąc pieśni słyszę wkoło siebie,
A rad bym wszystkie objąć tak, jak czuję (I, 81).

Gest przetarcia oczu może być ujmowany jako znak zdziwienia lub nawet osłupienia będącego następstwem zagłębienia się w lekturę. Dotyk uruchamia kolejne zmysły – wzroku i słuchu, które tworzą rodzaj trójjedni sensorycznej, jeszcze pełniej odbierającej przeczytane treści.

Wyraz „ręka” często zastępowany jest w poezji Norwida słowem „**dłoń**”. Jedno i drugie określenie traktuje autor jednakowo pod względem semantycznym. Dłoń pojawia się na przykład w liryku *Do mego brata Ludwika*:

A który szczebel dłonią witasz chciwie
I obłokowe czujesz w nim widziadło –
Nogami zdepczesz, stojąc na łuczywie,
Bo już ci skrzepło, w rzecz się ścięło – zbladło (I, 69).

Wiersz opisuje drogę na „wieżę życia”, która przypomina drabinę o niezwykle wiotkich szczeblach. Każdy nowy szczebel witają najpierw dłonie, stopy zaś żegnają się z tym, który został już zdobyty. Dotknięcie ręką zostało opatrzone określeniem „chciwie”, ponieważ łączy się z zaciekawieniem i tajemnicą, jakie niesie kontakt z czymś nowym, nieznanym. Dotyk uruchamia zaś poczucie „obłokowego widziadła”, angażując do procesu poznawczego zmysł wzroku. Dotknięcie szczebla nogą określa Norwid jako nacechowanie pejoratywnie „zdeptanie”. Można je odczytywać jako symbol śmierci, przemijania, ale również lekceważenia, pogardy czy odrzucenia. Podczas gdy ręka funkcjonuje jako znak poznania, noga staje się metaforą odejścia.

W łączliwej strukturze dotyku ważną rolę odgrywa nierzadko pojawiający się **pośrednik**, medium, środek, za pomocą którego dochodzi do zetknięcia się dotykającego z dotykanym. Z jednej strony owego „pośrednika” można rozpatrywać jako „narząd” (część ciała), z drugiej – jako „narzędzie” (instrument), takie jak: nóż, szpada, pióro, itd.³³⁰

„Nie ma (...) doświadczenia bez dotknięcia i odwrotnie: każde doświadczenie jest dotkliwe” – pisał na temat dotyku Michał Paweł Markowski³³¹. Dotykem można powołać do życia (gest stworzenia Adama w słynnym fresku Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej), można także sprawić, że przedmiot dotyku zostanie nim skażony, skalany. Taki proces jest nieodwracalny, bo nie da się go cofnąć i zmyć z rąk mniej lub bardziej widocznych śladów dotyku. W tym przypadku doświadczenie dotyku będzie się łączyło z szeroko pojętym grzechem jako „zabrudzeniem” poprzez dotyk. Zagadnienie wiąże się

³³⁰ Zob. B. Bartnicka, *Świat doznań zmysłowych (węch, smak, dotyk)*, [w:] tejże, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 8, Kraków 2007, s. 58-59.

³³¹ Zob. M. P. Markowski, *Nowoczesność: ciało niedoświadczone*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie...*, dz. cyt., s. 75-90.

z powrotem u Norwida doświadczenia, w sytuacji gdy u romantyków polskich dominował ejdetyczny wgląd.

Dotyk bardzo często uważany jest za zmysł „skażony”, bo najbardziej ludzki, cielesny, materialny. To on uprawomocnia widzenie i często determinuje siłę wiary. Takie rozumienie dotyku od razu przywodzi na myśl patrona „niedowiarków” (lub wierzących „praktycznie”), świętego Tomasza Dydymosa, który zdawał się deklarować, że uwierzy w zmartwychwstałego Jezusa dopiero wtedy, kiedy włoży palec do jego przebitego boku i dotknie śladów gwoździ w jego rękach i nogach. Uczeń Jezusa potrzebował doświadczenia dotyku, czyli materialnych dowodów, dzięki którym mógłby mieć podstawy do uwierzenia w swego mistrza. Zmartwychwstały spełnił jego oczekiwania i mimo stwierdzenia „Żeś mię ujrzał, Tomaszu, uwierzyłeś; błogosławieni, którzy nie widzieli, a uwierzyli” (BG, J 20, 29) i dał mu szansę dołączenia do grona świętych. W kontekście rozważań na temat poetyckich realizacji zmysłu dotyku u Norwida postać niewiernego Tomasza wydaje się szczególnie ważna. Można ją traktować jako symbol świętego, który zaufał swoim zmysłom, aby poczuć istotę samego Boga. Ktoś, kto nie widzi dobrze, musi zdać się na dotyk. Święty Tomasz zaczął widzieć i wierzyć dopiero wtedy, gdy zaufał swojemu dotykowi.

Biblijną scenę bardzo wiarygodnie oddaje płótno *Niewierny Tomasz* autorstwa Cima da Conegliano, przedstawiające trzech bohaterów: Chrystusa, Tomasza i biskupa Oderzo, patrona bractwa weneckich budowniczych. Scena ukazuje Jezusa trzymającego ucznia za nadgarstek i zachęcającego go do włożenia ręki w ranę. Tomasz wydaje się onieśmielony zdecydowaniem swego Pana, a Jezus – pewny decyzji o udowodnieniu uczniowi swojej tożsamości. Nie gniewa się na Tomasza, ale zdaje się wyrażać całkowitą zgodę na jego żądanie. Można powiedzieć, że tym razem to właśnie dotyk ma potwierdzić Jego Boskość. Jest to zmysł weryfikujący wszelką materialność. A zatem Bóg „dotknięty” oznacza w tym przypadku Boga „prawdziwego”, objawionego, dostępnego ludzkim zmysłom. Oto kolejny dowód na „wszechzmysłowość” dotyku.

W wierszach Norwida nie spotykamy się z funkcjonowaniem dotyku w kontekście negatywnym – skażenia czy grzechu. Dotyk otwiera nowe pola, uruchamia kolejne zmysły, umożliwiając pełniejsze poznanie. Jego korespondencyjna rola „łącznika” między rzeczywistością ziemską a światem transcendentnym jest zupełnie wyjątkowa na tle funkcji objętych przez inne sensory³³². Dotyk służy przede wszystkim kreacji,

³³² Na temat Baudelairowskich zadań korespondencyjnych artysty symbolizmu por.: W. Rzońca, *Premodernizm Norwida*, dz. cyt., s. 160-172.

powoływaniu do życia, upiększaniu, dodawaniu. Norwidowska liryka uczyniła z niego przedmiot nadzwyczaj pozytywnych działań, podwyższając jego rangę do miana „wszechzmysłu”.

IV.5 Nazwy dotyku

Wśród cech przedmiotów i powierzchni występują takie, które można stwierdzić jedynie przy pomocy zmysłu dotyku. Należą do nich między innymi: „miękki”, „szorstki”, „chropowaty”, „wilgotny”.

Do „dotykowej” cechy – „miękości” odwołuje się poeta w wierszu napisanym na cześć przyjaciela-filozofa ze szkolnej ławy, Walentego Pomiana Zakrzewskiego. Utwór jest wstępem do poematu *Quidam*, który miał stanowić trzon wydania poezji Norwida przygotowywanego w tym czasie przez Zakrzewskiego³³³. We wstępnej części wiersza Norwid opisuje bohaterów swojego poematu:

Zaś Artemidor Grek jest i Zofia z Hellady,
Mag z Izraela. – Młodzian? co upada błądy
Pomiędzy tłumem, wszystko miał na bohatera!
Lecz prawdy chciał i, idąc za mistrzami w ślady,
Tuła się – i fatalność jakaś go obdziera,
Trud-współczucia zawodów nastęcza obficie,
Ten i ów, nim mu prawdę da, zabierze życie;
I pięknym będąc, nie jest ukochan od onej,
Miękością popsowanej, a rytmem natchnionej,
Która ma wiele z Grecji, lecz perska tkanina,
Azjacki płaszcz, jak wężów, obwija ją ślina (II, 154-155).

Norwid przedstawia Zofię³³⁴, bohaterkę *Quidama* jako kobietę bardzo subtelną, ale i „miękością popsowaną”. Określenie to może się odnosić do wychowania i nawyków dziewczyny, która w swoim życiu doświadczyła jedynie „miękości” (uwielbienia, braku

³³³ Zob. *Metryki...*, t. II, s. 393 oraz *Kalendarz życia i twórczości...*, t. I, s. 603, 737, 745, 748.

³³⁴ Jedną z pierwszych interpretacji Zofii w kontekście kulturowej synestezji jest: M. Jastrun, „*Quidam*” i *sobowtóry*, [w:] tegoż, *Gwiazdzisty diament*, dz. cyt., s. 138-141.

trosk i niepowodzeń). Nie jest ona w stanie pokochać tułacza poszukującego prawdy, ponieważ dzieli ich przepaść zbyt odmiennej przeszłości.

Z „miękkością” spotykamy się także na „ułamkowych” kartach, będących zapiskami z Owidiusza. Poeta pisze w nich o swojej twórczości, którą porównuje do pracy grabarza:

Wygnańcem ja, spęcznienia, nie sławy szukam
(...)
Tak nuci sobie grabarz w kajdany skuty,
Miękcząc oporną pracę i głusząc ją pieśnią (II, 270).

Mowa tu o „miękkości”, czyli ułatwianiu sobie pracy, która jest ciężka i wymaga od grabarza ogromnej siły. Pracownik umila ją sobie poprzez śpiewanie pieśni. Trud grabarza można porównać do pracy twórczej, która – wedle renesansowego wzorca – niejednokrotnie okupiona jest wielkim wysiłkiem fizycznym.

Zmysł dotyku może być wykorzystywany do uwypuklenia znaczeń przenośnych. Dotykać można sercem, duszą, umysłem, nie angażując przy tym ciała. Dotyk pojawia się równie często tam, gdzie znikają inne zmysły, to znaczy przejmuje ich funkcje. Dzięki alfabetowi Braille’a niewidomi mogą „widzieć” skórą. Zmysł ten pomaga także ociemniałym zastąpić widzenie, którego nie mogą doświadczyć. Z podobną prekursorską sytuacją spotykamy się w poezji Norwida. Autor *Promethidiona* opisuje działanie zmysłów wzroku, węchu czy słuchu poprzez dotyk, który przejmuje funkcje widzenia i słyszenia. W omawianym wcześniej „poemacie milczenia” – *Assuncie* zmysłowy opis pokoju tytułowej bohaterki łączy w sobie elementy wzroku, powonienia i dotyku:

Dwa postawiła kwiaty na widoku –
To heliotropy, co balsamią płuce,
Nieledwie białe jak wełna obłoku,
Wonność oblała nas... (III, 278).

Z jednej strony kwiaty „balsamią” płuca, to znaczy, że ich zapach wpływa do wnętrza człowieka, niosąc ze sobą przyjemne, łagodzące uczucie. Z drugiej strony wonność „oblewa”, czyli – mówiąc dosłownie – spływa na przebywających w pomieszczeniu, dotyka ich swoją intensywnością.

Poezja Norwida obfituje w tego rodzaju **przemieszania sensoryczne**, wśród których ważną rolę odgrywa dotyk. Łączy on zazwyczaj zmysły „wyższego rzędu” (wzrok, słuch) ze zmysłami „substancjalnymi” (smak i zapach). Więcej przykładów synestezyjnych, w których pojawia się dotyk odnajdziemy w ostatniej odsłonie naszych rozważań.

Zmysł dotyku w twórczości poetyckiej Norwida można traktować jak „wszechzmysł”, posiadający właściwości kreacyjne. Dlatego właśnie „gest” – symbol aktu twórczego zajmuje u poety tak ważne miejsce. Dotyk jest sposobem sensorycznego odczuwania, angażującym również inne zmysły, w szczególności wzrok, słuch i węch. Odpowiada on także za najbardziej „bezpośrednie” doznania, powstające pod wpływem kontaktu z inną osobą czy przedmiotem. W przytoczonych fragmentach poetyckich dotyk to sensoryczna machina, przy pomocy której możliwa jest rejestracja doznań materialnych i doznań wyższego rzędu (z pogranicza cielesności i duchowości). To zmysłowe urządzenie uruchamiane jest przez myśl, ideę, która uległaby z pewnością zawieszeniu w próżni, bez podjęcia odpowiednich działań – „gestów”.

Dotyk to swoisty łącznik między naturą i człowiekiem a światem Ideału. Obok synestezyjności, kontaminacji ze wzrokiem, słuchem i węchem, to właśnie określenie dotyku jako zmysłu zbliżającego nas do Boga czy natury stanowi drugi wymiar jego „wszechzmysłowości”. Próby porozumienia się z *sacrum*, podobnie jak w poezji europejskiej tamtego czasu, odbywają się za pomocą dotyku bądź gestu. Dotyk u Norwida, ten najbardziej cielesny ze wszystkich zmysłów, zbliża człowieka do świata wartości, stając się także przepustką do lepszego rozumienia rzeczywistości ponadzmysłowej. Jego poetyckie konkretyzacje odnajdziemy w symbolicznych „gestach” (kreacyjnych, błogosławiących, rytualnych, etc.), podkreślających jego ponadmaterialne znaczenie. Dotyk łączy w sobie elementy wszystkich zmysłów, bowiem każdy z nich może spełniać swoją rolę dopiero po „zatknięciu” się z danym przedmiotem. Oko „dotyka” obrazu, ucho styka się z dźwiękiem, smak uruchamia się w momencie kontaktu z przedmiotem smakowanym, zapach wyczuwamy po dotarciu do naszych nozdrzy. Bez wątplenia dotyk jest rodzajem „wszechzmysłu” łączącym w sobie elementy różnych sensorycznych właściwości.

Analiza Norwidowego wiersza dowodzi, że rola, jaką odgrywa tu zmysł dotyku, nie jest mniejsza od tej, która przypadła w udziale wzrokowi czy słuchowi. Teżę tę

potwierdzają liczne odniesienia do „narzędzi” dotykowych oraz opisy temperatury ciała, bólu fizycznego czy kreacyjnych „gestów” artysty.

ROZDZIAŁ V. Zmysł węchu

Węch na przestrzeni dziejów uważany był za zmysł najmniej potrzebny człowiekowi do właściwego oglądu świata. Doznania zapachowe myśliciele zaliczali do prymitywnych i najmniej funkcjonalnych wśród sensorycznych doświadczeń³³⁵ danych jednostce ludzkiej. Każdy zmysł, oprócz powonienia, wiązał się z różnymi obliczami sztuki, poczynając od malarstwa i rzeźby, kończąc na muzyce. Dla Arystotelesa był on „najniższym” spośród ludzkich zmysłów. W traktacie *O duszy* czytamy: „cechy istotne zapachu nie są tak oczywiste, jak dźwięku i koloru. A przyczyną tego jest fakt, że zmysł węchu nie jest w nas subtelny, jest gorszy niż u wielu zwierząt”³³⁶. Dla Stagiryty smak był doskonalszy, ponieważ sam w sobie nie mógł istnieć bez najdoskonalszego, jego zdaniem, dotyku. Węch był pod tym względem samoistny i autonomiczny, dlatego jego funkcja została znacznie ograniczona.

Podobne teorie na temat powonienia znajdziemy w pismach Kanta, który sądził, że zapachy to najbardziej subiektywne i przez to najmniej godne zaufania źródła wiedzy człowieka o świecie³³⁷. Poglądy Kanta na temat zmysłów potwierdzają krytykę sensoryczności, budowaną na twierdzeniach, według których zmysły oszukują, są subiektywne, pozorne i dają wiedzę powierzchniową, czyli tak naprawdę quasi-wiedzę. Zmysł subiektywny, jakim jest węch, „wynika z wpływu chemicznego”, dlatego może zniekształcać obiektywny obraz przedmiotu³³⁸. Węch nie jest zatem wiarygodnym źródłem informacji na temat świata, a jedynie rejestratorem ulotnych i w gruncie rzeczy mało istotnych wrażeń.

W wieku osiemnastym nastąpił zdecydowany zwrot w postrzeganiu zmysłu węchu i docenienie jego wagi zarówno w codziennym życiu, jak i inspiracjach artystycznych. Szczegółowej analizie poddawano przede wszystkim zapachy nieprzyjemne, które były utożsamiane z brudem, nieczystością, ciemnotą, zakłamaniem³³⁹. Niwelację tego typu

³³⁵ J. Ayres, *Sensory Integration and Learning Disorders*, Los Angeles 1972, s. 9-18.

³³⁶ Arystoteles, *O duszy*, dz. cyt., s. 127.

³³⁷ Zob. I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przeł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Warszawa 2005, s. 32-33.

³³⁸ Zob. tenże, *Logika*, przeł. A. Banaszkiwicz, Gdańsk 2005, s. 40-48.

³³⁹ Zob. A. Corbin, *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch: od odrazy do snu ekologicznego*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1998, s. 76-77.

przedstawień przyniosła dopiero epoka romantyzmu, która niemal zupełnie porzuciła zainteresowanie powonieniem na rzecz widzenia i słyszenia. Kontekst zapachowy pojawiał się najczęściej przy okazji opisywania stanów emocjonalnych jako metaforyczne urozmaicenie lub ironiczny wtęt. Alain Corblin nazwał romantyzm „olfaktoryczną ciszą”³⁴⁰, która zrodziła wielkie zainteresowanie zmysłami wzroku i słuchu.

Dopiero naukowcy dwudziestowieczni zaczęli powracać do tematyki związanej ze zmysłem powonienia. Sigmund Freud zinterpretował lekceważący dotąd stosunek do wrażeń węchowych jako ukryty lęk przed ich ogromną siłą, mocno związany ze sferą erotyczną, a więc okrytą społecznym tabu³⁴¹. Po odkryciach Freuda zaczęła wzrastać liczba dowodów wskazujących na doniosłą rolę węchu w życiu człowieka. Odkryto między innymi, że zmysł powonienia, oprócz swoich typowych zadań, dostarcza także informacji pozornie niemających z nim nic wspólnego. Badania potwierdziły, że zapachy wpływają u ludzi na większą aktywność, stymulując do wysiłku fizycznego i intelektualnego.

Ważne, choć szczątkowo reprezentowane miejsce zajmują sensoryczne odniesienia do węchu w twórczości poetyckiej Norwida. Samych odsyłaczy zapachowych występuje niepomiernie mniej niż nazw obrazów, dźwięków czy określeń dotykowych. Mimo to przegląd ich „lirycznych kształtów” wyraźnie wskazuje na dużą wrażliwość sensoryczną Norwida, czego dowodem są także poetyckie realizacje zmysłu powonienia. Pisząc o węchu jako temacie lirycznych przemyśleń Norwida, nie sposób zapomnieć o pierwotnym, instynktownym charakterze tego rodzaju poznania. U autora *Vade-mecum* aspekt ten ma swój dość oryginalny wydźwięk.

Doświadczenie zapachu od zawsze było przeżyciem totalnym, uaktywniającym pozostałe zmysły. Zapach można bowiem poczuć wieloma „receptorami”, począwszy od zmysłu wzroku (próby jego zobaczenia, wyobrażenia), skończywszy na smaku (określeniu bukietu wonnego, uaktywniającego zdolności smakowe). Wśród kontekstów filozoficznych na szczególną uwagę zasługuje dionizyjski rodzaj upojenia zapachem obecny w myśli Fryderyka Nietzschego. Poświęćmy mu więcej uwagi niż wcześniejszym rozpoznaniom filozoficznym, gdyż miejsce autora *Ecce Homo* jest w premodernizmie europejskim naczelne.

³⁴⁰ tamże.

³⁴¹ Zob. Z. Freud, *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy: nowy cykl*, przeł. P. Dybel, oprac. R. Reszke, Warszawa 1995; Zob. także: I. Kästner, Ch. Schröder, *Zygmunt Freud (1856–1939): badacz umysłu, neurolog, psychoterapeuta: teksty wybrane*, przeł. B. Płonka, B. Płonka-Syroka, R. Ziobro, Warszawa 1997, s. 89-120; A. Szczepański, W. Ślęzak-Tazbir, *Miejskie pachnidło. Fragmentacja i prywatyzacja przestrzeni w perspektywie osmosocjologicznej*, „Studia Regionalne i Lokalne” 2008, nr 2 (32), s. 18-24.

Zestawienie Norwida z niemieckim filozofem nie jest przypadkowe i nowe w ujęciu historycznoliterackim. Posłużyła się nim Ewa Bieńkowska, przedstawiając „dwie twarze losu” na tle kryzysu kultury europejskiej³⁴². Dla Nietzschego formą antidotum na chorobę kultury było wskrzeszenie greckiego mitu Dionizosa – uosobienia twórczej mocy, kreacji i wolności, w wizerunku którego zmysł powonienia odgrywał rolę szczególną. Praca Bieńkowskiej wydaje się śmiała i ściśle sprobematyzowana. Jest to jednak złudne mniemanie. Poza ogólnymi stwierdzeniami, dotyczącymi głównie życia obu twórców, brak jakiegokolwiek próby wskazania na punkty zbieżne czy antagonizujące ich dokonania. Autorka twierdzi, iż „cała wielka i zapomniana problematyka wieku XIX zawiera się między tymi dwoma nazwiskami i streszcza w nich w postaci czystej i wyostrzonej”³⁴³. Nie przytacza jednak argumentów, potwierdzających powyższe słowa. Książka Bieńkowskiej to dwa autonomiczne studia – jedno o Nietzschem, drugie o Norwidzie, połączone klamrą ciekawego zamysłu badawczego, który pozostał niestety jedynie w sferze perspektywicznej. Dla prowadzonych tu badań ważne jednak będą filozoficzne rozstrzygnięcia zaproponowane przez Nietzschego w odniesieniu do sensoryczności, zwłaszcza interesującego nas zmysłu węchu. Rola powonienia w micie dionizyjskim jest wielka – najbardziej pierwotny zmysł bierze udział w tworzeniu nowej rzeczywistości³⁴⁴.

Nietzscheańska myśl na temat poznania zmysłowego ewoluowała wraz ze zmianą światopoglądową autora *Ecce homo*, przechodząc od stadium „prawdziwego”, zwerbalizowanego obrazowania do pozornej i ulotnej w swej naturze imitacji danego pojęcia. Nietzsche z czasów *Narodzin tragedii* dawał niejednokrotnie wyraz swojej wierze w „prawdziwe doznania”. Twierdził bowiem, że dzięki nim możliwe jest przebicie się poprzez ścianę przedstawień do istoty świata³⁴⁵. Rzeczywistość jawiła się na tym tle jako świadome i celowe odsłanianie poszczególnych wyobrażeń, ukrywanych głęboko pod skórą świata. Nieustannie powtarzał też, że „nasza świadomość dotyka tylko powierzchni rzeczy”³⁴⁶, a więc doznajemy świata zmysłowo, czuciowo, bezpośrednio. W takim odczytywaniu rzeczywistości najbardziej potrzebne wydają się być zmysły „pierwotne”, do których należy węch, smak i dotyk. To one odpowiadają za prawdziwy, nieskażony zbędną interpretacją odbiór świata.

³⁴² Zob. E. Bieńkowska, *Dwie twarze losu. Nietzsche – Norwid*, Warszawa 1975.

³⁴³ tamże, s. 5.

³⁴⁴ Zob. szerzej na temat znaczenia mitu dionizyjskiego w: W. Langauer, *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa 1994 oraz K. Banek, *Mistycy i bezbożnicy: przełom religijny VI-V w. p. n. e. w Grecji*, Kraków 2003.

³⁴⁵ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. i wstęp B. Baran, Kraków 1993, s. 29.

³⁴⁶ tenże, *Pisma pozostałe 1876- 1889*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 433.

W pierwszej fazie swojego filozofowania podążał Nietzsche drogą „świadomego złudzenia”, które tak pogardzany później pozór utożsamiało z dopuszczalnym (aczkolwiek niekoniecznym) obrazem świata³⁴⁷. Ostatecznie przyjął następującą koncepcję: Schopenhauerowskie przedstawienie (*Vorstellung*) musi być wyparte przez wykładnię (*Auslegung*), ponieważ świat i jego indywidualne odczytywanie stanowią jedność³⁴⁸. To, czego doświadczamy zmysłami jest więc subiektywnym rodzajem poznania, do którego każdy z nas ma pełne prawo.

W *Narodzinach tragedii* symbolem sensorycznego poznania – tak zwanego „pięknego pozoru” – jest Apollo. Jego moc przejawia się w jasności i harmonii wyobrażeń, stroniącej od gwałtowności szału twórczego³⁴⁹. Apolliński obraz objawia się najpełniej w doświadczeniu sennym. Obejmuje wtedy przyszłość, zamkniętą w ramach sztucznej świadomości przedstawień. Wedle tych stwierdzeń Apollo to bóg statyczny, bóg upojenia wonią i smakiem, obdarzony ponadto przymiotami umiarkowania, spokoju i klarowności myśli. Jego naturalnym dopełnieniem jest żywioł dionizyjski, odpowiedzialny za szal twórczy i upojenie naturą. Apollińsko-dionizyjska dwójjednia tworzy dynamiczno-harmonijną spójnię, której realnym odzwierciedleniem była dla Nietzschego tragedia grecka.

W poezji Norwida częściej znajdziemy odwołania do klasycystycznego żywiołu apollińskiego, symbolizującego cielesne umiarkowanie, objawiające się między innymi docenieniem „statycznych” zmysłów nastawionych na odbiór wrażeń (powonienie i smak). Pod tym względem myśl Norwida pozostaje spójna z założeniami premodernistycznego filozofa. W *A Dorio ad Phrygium* Norwid zwraca się w apostroficznym westchnieniu do Apollina, którego pisarze i malarze uczynili bohaterem niezliczonych dzieł:

Lecz ku Tobie wołam, o Apollonie!
Którego akademicki ton i postać
Wielokrotnie i najróżno-trafniej
Pisarz brał i malarz kleił na mur (III, 315).

Poeta, przedstawiając sylwetkę Apollina, zwraca uwagę przede wszystkim na jego zewnętrzną, cielesność, która czyni go „widzialnym”:

³⁴⁷ Zob. M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 62.

³⁴⁸ tamże.

³⁴⁹ Zob. szczegółowy opis apollińsko-dionizyjskiej siły twórczej w: T. Macios, *Postłowie do: F. Nietzsche, Narodziny tragedii*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, s. 109-112.

Nie tve dając ci ciało, nie tve, równe
Ładem linii i barwy harmonią,
Nagie zawsze, nigdy rozebrane,
Ale ciało męża, co szaty zwlekł (III, 315).

Norwid opisując „cielesność” Apollina podkreśla jego „nagość”, rozumianą bardzo specyficznie. „Nagość” nie jest dla Norwida tożsama z „rozebraniem”. Poeta mówiąc o niej raczej ma na myśli subtelność nieokrytego ciała niż jego prowokacyjną dosłowność. Apollo, w przeciwieństwie do Dionizosa, nie epatuje erotyką, ale pozostawia swoją cielesność w cieniu tajemnicy. Przedstawienia Apolla były nieadekwatne w stosunku do jego istotowej doskonałości. Norwid zdaje sobie z tego sprawę, ukazując w swoim utworze nagość przyrodzoną (doskonałą) Boga, występującą w opozycji do nagości będącej konsekwencją rozebrania.

Nie sposób mówić o zagadnieniu „nagości” u Norwida bez powiązania jej z kategorią prawdy. Na podobnej zasadzie kontaminacja ta występuje w *Widzeniu*, wchodzącym w skład *Liryków lozańskich* Mickiewicza. Pada tam sformułowanie: „ziarno duszy nagie”³⁵⁰, odnoszące się do wewnętrznej prawdy, tkwiącej w każdym człowieku. Z tak rozumianą „nagością” mamy do czynienia także w *Grobie Agamemnona* Słowackiego, w którym mowa o „nagim trupie Leonidasa”³⁵¹. Przedstawia on człowieka o harmonijnym, naturalnym współgraniu duszy i ciała, będącym przejawem prawdy istnienia. *Grób Agamemnona* to także odniesienie do „nagości żelaznej (...) Polski” jako metafory państwa zdecydowanego, potężnego i będącego z dala od wszelkiego zakłamania.

Negując ważność poznania „wewnętrznego” na rzecz „powierzchniowego” (zmysłowego nad duchowym), Nietzsche doprowadził do odwrócenia toposu romantycznego, zakładającego właśnie owo zstąpienie do głębi duszy, wejście do wnętrza „prawdziwego ja”³⁵². Dla autora *Woli mocy* taki sposób oglądu świata był bezpodstawny, ponieważ łamał zasadę niezrozumienia. Nie można zstąpić do głębi jakiegoś przedmiotu, ponieważ jest on niepoznawalny, z góry skazany na niezrozumienie. Głębia natomiast – jak później w postmodernizmie – to symbol pustki metafizycznej, pozbawionej jakiegokolwiek treści. Nietzsche podtrzymuje doniosłość poznania pozarozumowego,

³⁵⁰ A. Mickiewicz, *Widzenie*, [w:] tegoż, *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Kraków 1998, s. 14.

³⁵¹ J. Słowacki, *Grób Agamemnona*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IV, Lwów 1924, s. 570.

³⁵² Zob. M. Janion, „Kuznia natury”, [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 252.

intuicyjnego. Nowoczesna intuicja zaś to nic innego, jak podążanie za wrażeniami, emocjami i doznaniem, wśród których najbardziej pierwotne to odczucia zapachowe³⁵³. Tak jak w poezji Baudelaire'a, w dionizyjskim szale upojenia trudno jest oddzielić to, co sensualne, intuicyjne od tego, co intelektualne. Na tym polega Norwidowe nowatorstwo. Upojenie zapachem należy do tych doświadczeń, które wydają się być totalne, bezkompromisowe, angażujące niemal wszystkie obszary sensorycznej wrażliwości człowieka.

Nietzsche w swojej filozofii docenił zmysł węchu, podkreślając jego naturalność (wynikającą z bezpośredniego doświadczenia) i związaną z nią prawdę sensualnego przekazu. Dzięki narzędziom dostarczonym przez apollińsko-dionizyjski wątek jego filozofii możliwe będzie pełniejsze przedstawienie lirycznych kształtów zapachu u autora *Promethidiona*. Norwidowskie odniesienia do wonnych wrażeń to nic innego, jak nawiązanie do intuicyjnego, naturalnego poznania, umożliwiającego człowiekowi wcielanie w życie prawdy – jednego z ogniw estetycznej triady. Odbiór świata „powierzchniowego”, pierwotnego (którego reprezentantem jest powonienie), pozwala zejść do głębi i tym samym wkroczyć w obszar tajemnicy.

Jednoznaczne skojarzenia z Nietzscheańskim systemem filozoficznym nasuwa późny rapsod Norwida *Naturalizm (Spółczesny ekstrem)*. Utwór obfituje w odniesienia sensoryczne, nawiązujące do pierwotnego, naturalnego sposobu poznawania (odczuwania) świata:

Więc – skoro oczy rozwarł młodociane,
Szuka kolumny... a ona – rozkwita!
Cedry, biodrami bliskie, pełnią ścianę –
Krzew się w objęcia z bratem krzewem chwyta –
Miłości chucią wielką zwariowane,
Szaleją drzewa – ziemia, jak upita
Bachantka – dęby, jak legie Tytanów,
Zstępują groźnie w piany oceanów!...(II, 229).

Tytułowy „naturalizm” ukrywa Norwid pod postacią młodzieńca, który wkracza w okres dojrzałości. Czeka na niego iście dionizyjskie zabawy, poznawanie siebie i świata, odkrywanie uroków życia, będące następstwem drzemającym w nim żywiołów. Miłość jawi się jako typowo dionizyjska „chuć”, wypełniona dotykami, obrazami

³⁵³ Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, dz. cyt., s. 31-33.

pożądania i zapachem drzewa cedrowego. Uczucie pełne pasji współgra z naturą. Ziemia porównana zostaje do bachantki, co także przywodzi na myśl Nietzscheańską teorię o narodzinach tragedii. Wiersz Norwida jest echem dyskusji poety z Antonim Wagą – przyrodnikiem, któremu utwór został zadedykowany.

Idealizm – jak niejednokrotnie u Norwida – łączy się tutaj z teoriami nowoczesnej biologii, wyznaczanymi między innymi przez teorie ewolucjonizmu. Idąc ich tropem można spostrzec, że wszyscy pozostajemy w kręgu przedstawień, które generują obrazy, narażone są na zafałszowanie i złudzenie prawdy. Bez zmysłowego oglądu niemożliwe jest wniknięcie w istotę rzeczy, a jedynie powierzchowne, złudne poznanie. Zmysł węchu należy do najbardziej pierwotnych form doświadczenia, uznawanych często za prymitywne, instynktowne, ale zarazem nacechowane religijnie. Bez jego udziału niemożliwe jest jednak doznanie na wyższym poziomie i pewnego rodzaju diagnoza cywilizacyjna. Bohater *Naturaliów* musi przejść przez poziom prymitywizmu, aby wkroczyć w świat doświadczeń wyższego rzędu.

Zmysł węchu odwołuje zatem do najprymitywniejszych, najbardziej podstawowych receptorów sensorycznych, stwarzając (podobnie jak dotyk i smak) fundament pod doznania i wrażenia wyższego rzędu. O ile perspektywę optyczną czy dźwiękową należy łączyć z doznaniem ogólnym (na pewnym poziomie są one odbierane podobnie), o tyle próba określenia zapachów odnosi się już do wrażeń bardziej poszczególnych, bezpośrednich. Poetyckie reprezentacje doznań zapachowych w twórczości Norwida łączyć się będą ze wspomnieniami, powrotem do lat dzieciństwa i młodości oraz okazjonalnymi opisami naznaczonych „zapachowo” momentów. Wbrew pozorom odniesień takich odnajdziemy w liryce Norwida niemało.

V.1 Rodzaje zapachów

Wśród nielicznej literatury dotyczącej zmysłu węchu na uwagę zasługuje praca *Psychologia węchu i pamięci węchowej*³⁵⁴ autorstwa Ewy Czerniawskiej i Joanny Marii Czerniawskiej-Far. To psychologiczne ujęcie problematyki związanej z powonieniem może stanowić ciekawy kontekst badań nad lirycznym ujęciem węchu w poezji Norwida.

³⁵⁴ Zob. E. Czerniawska, J. M. Czerniawska-Far, *Psychologia węchu i pamięci węchowej*, Warszawa 2007.

Autorki przywołują opinię Anthonego Smitha: „Nie ma drugiego urządzenia odbiorczego o wrażliwości równej zmysłowi węchu, jest on niezwykle precyzyjny, dokładny, a także wyjątkowo pamiętliwy”³⁵⁵. To przecież zapachy są zdolne do wzbudzania emocji, uruchamiania pokładów wyobraźni, przywoływania wspomnień. Określenie tak zwanej „pamięci węchowej” to jedno z najbardziej fascynujących osiągnięć nauki ostatnich dziesięcioleci, z którego czerpią pełnymi garściami nie tylko psychologowie, ale także filozofowie, socjologowie czy wreszcie literaturoznawcy. Zapachy – jak udowadnia w swej pracy Małgorzata Czerniawska-Far³⁵⁶ – mają ogromny wpływ na emocje, wywołują określony nastrój, odwołują do przeszłości za pomocą skojarzeń tkwiących głęboko w pamięci. Bywają rozpatrywane w wymiarze przyjemności i nieprzyjemności, determinujących określony odbiór świata. Badając zapachy warto więc zwrócić uwagę na ich pozytywne bądź negatywne konotacje emocjonalne. Widać to szczególnie na przykładzie konkretnych fragmentów poetyckich, nacechowanych dodatnio bądź ujemnie w zależności od rodzaju opisywanej woni i towarzyszącego jej kontekstu sytuacyjnego.

Według Juliusza Kreinera istnieje tylko pięć pierwiastków wonnych, około trzydzieści związków węchowych, a liczba ciał oddziałujących na zmysł powonienia dochodzi do pół miliona³⁵⁷. Świat zapachów – z pozoru ubogi – obfituje więc w wielość i różnorodność woni. Autorki książki o psychologii pamięci węchowej przytaczają za Kreinerem kilka podstawowych grup zapachów, takich jak: korzenne, kwiatowe, owocowe, żywiczne, spalenizny i zgnilizny, które połączone ze sobą dają różne odmiany woni³⁵⁸. Przypominają także typologię zaproponowaną przez Zwaardemakera wyróżniającą aż dziewięć zapachowych grup: zapachy eteryczne (na przykład owocowe), aromatyczne (migdały, kamfora), wonne (kwiaty), przypominające ambroję (piżmo), czosnkowe (czosnek, siarka, chlor), empireumatyczne (spalenizna), kozie (ser, pot, tłuszcz), odpychające (na przykład wilcza jagoda) oraz powodujące nudności (gnijące mięso, kał)³⁵⁹. Podziałów zapachowych jest znacznie więcej i często zależą one od wymiaru afektywnego lub związanego z intensywnością. W wierszach Norwida zróżnicowanie słownictwa olfaktorycznego nie jest imponujące i można je ograniczyć do

³⁵⁵ A. Smith, *Ciało*, przeł. H. Wasylkiewicz, Warszawa 1983, s. 440.

³⁵⁶ Zob. E. Czerniawska, J. M. Czerniawska-Far, dz. cyt., s. 23.

³⁵⁷ Zob. J. Kreiner, *Biologia mózgu*, Warszawa 1970, s. 12.

³⁵⁸ Zob. E. Czerniawska, J. Czerniawska-Far, dz. cyt., s. 22-23.

³⁵⁹ tamże.

„szuflad” pamięci węchowej, sięgających czasów dzieciństwa i wczesnej młodości. Są to najczęściej zapachy przyjemne, odsyłające do wspomnień, które w myśli poety-emigranta pojawiają się najczęściej. Według Słownika Języka Norwida w wierszach i poematach odnajdziemy trzy odwołania do „woni” i piętnaście określeń „wonny”, które poeta przedstawia jako nacechowane pozytywnie³⁶⁰.

Wczesne wiersze Norwida naznaczone są obecnością zapachowych odwołań, bliskich wyobraźni poetyckiej odchodzącego pokolenia romantyków. Zapachy odtwarzają wrażenia z przeszłości lub tworzą nowe, będące zapisem obserwacji i doznań, ale także bogatej wyobraźniowości artystycznej. Dziedzictwo romantyczne uczyniło z tego rodzaju odniesień bardzo ważny element kreacji świata, naznaczonego doświadczeniem, pewnego rodzaju epifanią, doznaniem chwilowym, pobudzającym wyobraźnię. Józef Bachórz, pisząc o zapachach u Mickiewicza, zwrócił uwagę na wszechstronność w stosowaniu przez autora *Pana Tadeusza* nazw pozytywnych i negatywnych jeśli chodzi o słownictwo olfaktoryczne³⁶¹. Mowa jest jednocześnie o zepchnięciu węchu na plan dalszy w porównaniu z odwołaniami do innych zmysłów, których nagromadzenie jest u Mickiewicza imponujące. Romantyczne zapachy utożsamiane są – jak pisze Bachórz – z naturą, opisami pejzaży (zwłaszcza wiejskich) i doznań, uruchamiających pokłady wyobraźni. Łączą się z erotyką (tak jak w przypadku *Sonetów odeskich* Mickiewicza), ale także z mistyką (*Król-Duch* Słowackiego, *Dziady* cz. III Mickiewicza). W opisach tych zaniedbywana jest autentyczność zapachów (jej kształt mimetyczny) na korzyść fantazyjności i oryginalności. Wczesne utwory Norwida wpisują się w ten romantyczny schemat przedstawiania zmysłu węchu, z tym jednak zastrzeżeniem, że nie obejmują wrażeń związanych z erotyką. Dojrzała i późna twórczość poetycka Norwida cechować się będzie zupełnym zwrotem w sposobie przedstawiania zapachów i posługiwania się słownictwem olfaktorycznym. Będzie to zwrot ku „wonności” symbolicznej, odległej intuicyjnemu sposobowi poznania.

³⁶⁰ Zob. statystyki „woni” w *Słowniku Języka Norwida* powstającym przy Pracowni Słownika Norwida na Wydziale Polonistyki UW oraz częściowo na stronie internetowej: „Internetowy Słownik Języka Cypriana Norwida”, [dostęp: 13.01.13], <<http://www.slovníkjęzykanorwida.uw.edu.pl/index.php?podgląd=&idh=139529>>.

³⁶¹ Zob. J. Bachórz, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza?*, [w:] tegoż, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia romantyczne*, Gdańsk 2003, s. 80.

V.1.1 Zapachy przeszłości

Odniesienia do zmysłu węchu są mało abstrakcyjne i dlatego tak trudno je wyrazić poprzez poetyckie obrazy. U Norwida nie obserwujemy zbyt wielkiej kumulacji tego rodzaju przykładów, ale słownictwo zapachowe zawiera się w wielu polach tematycznych, wśród których dominują opisy przeszłości, wspomnienia dziecięcych i młodzieńczych lat. Młody poeta – podobnie jak romantycy – wraca myślą do miejsc, które tak naprawdę ukształtowały jego wrażliwość poetycką i sensoryczną. We *Wspomnieniu wioski* Norwid barwnie przedstawia słowika, który jest dla niego uosobieniem wolności i szczęścia. W swoim opisie odwołuje się do kilku zmysłów, w tym także do zmysłu powonienia:

Na wsi – słowik jest piewcą; on tam nie dba wcale,
 Czy go pośród oklasków przyjmą okazale,
 On, w nocy pod okienkiem siadłszy na kalinie,
 Nawet o tym i nie wie, że śpiewa dziewczynie;
 On wesół skubie listki wonnego jaśminu,
 Bawi się nimi, gęślarz, swobodny – szczęśliwy,
 Bo dla niego liść każdy jest liściem wawrzynu (I, 12-13).

Sensoryczność Norwidowska objawia się we wskazanym fragmencie w dość zaskakującym kształcie. Wiersz został napisany jeszcze w okresie warszawskim (1840 rok), a zatem w czasie, kiedy styl poetycki Norwida dopiero się kształtował, czerpiąc inspiracje z rodzimych i zagranicznych wzorów. Poeta przedstawia słowika, operując *stricte* romantycznymi środkami wyrazu. Tworzy w ten sposób sielski obrazek nacechowany zmysłowo, w którym brak miejsca na symboliczne konotacje. Słowik przedstawiony tu został jako „piewca” szczęśliwych chwil, spędzonych na łonie natury. W takim otoczeniu nie może się zdarzyć nic złego, ponieważ przyroda spaja harmonijnie każdy element życia, tworząc symbiotyczne łańcuchy między ludźmi, ptakami, roślinnością. Ważną rolę w cytowanym fragmencie odgrywa „wonne jaśmin”, który odwołuje nas do wrażliwości węchowej. Zapach jaśminu i śpiew słowika, z pewnością obecne w wiejskim krajobrazie dzieciństwa poety, kojarzone są najczęściej z przełomem wiosenno-letnim. Woń białych kwiatów należy do szczególnie intensywnych i przyjemnych. Norwid, oprócz zapachu kwiatów, „wykorzystał” także listki krzewu, nadając im symboliczny wymiar.

Na podobnej zasadzie – nośnika wspomnień – zapach funkcjonuje w fantazji *Marzenie*, będącej wyobrażeniem romantycznego spotkania Młodzieńca, Rusałki, Echa i poety. W początkowych wersach utworu, w których pojawia się bezpośrednie odniesienie do wrażeń węchowych, poeta kreśli znajomy już obrazek z wiejskiego życia, w którym zamiast słowika pojawia się skowronek. Nie jest to jednak sielska opowiadka o radości życia na wsi, ale fantazja pełna niepokoju i tajemnicy:

„Skowronek śpiewał – ja o świcie wstałem,
I czułem życie, i życie kochałem;
Lecz teraz zgadnąć nie mogę, dlaczego
Cięży mi niesmak, dziwnie pomieszany,
Jak woń Fijołka świeżo rozkwitłego
I pogrzebowych kadzideł tumany (I, 19).

Sytuacja liryczna dotyczy świata pozornie niedostępnego dla zmysłów. Śpiewający skowronek należy do przestrzeni ziemskiej, charakteryzującej się harmonią między ludźmi i naturą. Poeta kochał kiedyś „tamto” życie, dopóki nie zmaćliło go marzenie pełne niedomówień i kontrastów. Jego znakiem jest „niesmak” wynikający z połączenia pięknego zapachu fiołka z wonią kadzideł towarzyszących ostatniej drodze człowieka. Taki bukiet zapachowy dostarcza nieprzyjemnych wrażeń, zwiastujących dziwne, tajemnicze zdarzenia.

Wielu zmysłowych odniesień (w tym interesujących nas odwołań zapachowych) dostarcza poemat *Wesele* będący pogłosem autentycznego zdarzenia, w którym Norwid uczestniczył³⁶². Początek utworu wprowadza czytelnika w sensualny nastrój, zdeterminowany przez zmysły wzroku, słuchu, dotyku i zapachu:

Po dwóch salonu stronach komnaty w półcieniu,
Z których na ogród wielkie podwoje otworem –
Szerokie wschody – wazy rzezane w kamieniu,
Ociekające roślin pnących się doborem –
Noc księżycowa – zapach akacji – szmer wody
Dalekich kaskad, które wilgocą ogrody...
To nietańczących przystań! (III, 9).

³⁶² *Metryki...*, t. III, s. 716 (W *Kalendarzu życia i twórczości...* brak informacji na ten temat).

Do wzroku odwołuje cały opis „nocy księżycowej z dominującym „półcieniem”, który okrywa poszczególne komnaty. W miejscu dla „nietkańczących” panuje spokój, mącony jedynie przez cichy, wodny szmer, odsyłający nas do zmysłu słuchu. Dotyk określany jest przez wilgoć „kaskad” (fontann), które przecinają krajobraz ogrodów, wypełnionych między innymi drzewami akacji. To one odpowiadają za zapach, który nasycy swoją intensywnością cały ogród i graniczące z nim komnaty.

Z podobną sytuacją liryczną spotykamy się w nacechowanym sensorycznie poemacie *Quidam*. Do Mistrza Jazona prowadzi droga, której przebycie dostarcza sensualnych wrażeń, w tym także przyjemności związanych ze zmysłem węchu:

Przez bramę miasta, przez winnic kwadraty,
Furtki owiane w roślin aromaty,
Którym bluszcz służy jak zwiewna zasłona,
Strzegą zaś ręką niesadzone kwiaty –
Przechodzić trzeba do Mistrza Jazona (III, 124).

Aby dostać się do Jazona, trzeba pokonać drogę pełną wspaniałych widoków i przyjemnych aromatów. Przyroda zdaje się tu współgrać z zabudowaniami, stając się częścią domostwa.

Odwołania do zmysłu węchu nie są być może w wypowiedziach poetyckich Norwida tak istotne jak odwołania do innych zmysłów w ich tradycyjnej hierarchii, a więc przede wszystkim do wzroku (wyczulenie na barwy czy światłości) i słuchu (odbiór muzyki, rytmika wierszy), ale sama ich obecność i dodatnie nacechowanie świadczą o ich niezaprzeczanym znaczeniu. Węch wydaje się ważny właśnie z tego względu, że częściej bywa „przemilczany”, tj. czytelnik wiersza ma do czynienia nie z bezpośrednim nazwaniem sytuacji zapachowej, lecz jej sugestią w postaci obrazu lub pojęcia. Traktowany jako najbardziej pierwotny zmysł węchu wiąże się zarazem w lirykach Norwida z najprostszym, prymitywnym, intuicyjnym sposobem poznania, które w okresie europejskiego premodernizmu zyskało na znaczeniu. Ważne jest także powiązanie zapachów z tym, co erotyczne i mistyczne, z ekstazą miłosną, religijną i poetycką.

Zapach, kojarzony najczęściej ze wspomnieniami, pojawia się w poezji Norwida właśnie w momentach zamyślenia, kontemplacji przeszłych chwil. Przykładów takiego wykorzystania zmysłu powonienia dostarcza między innymi wiersz o znamienym tytule

Wspomnienie. Już pierwsze wersy utworu skłaniają czytelnika do spojrzenia wstecz i zatrzymania się nad młodością poety:

O! miło jest patrzeć i dumać o świecie,
Gdy rosa po krzewach szeleści taktami,
A powiew okienkiem, jak anioł skrzydłami,
Do chaty wonności nagarnia obficie (I, 39).

Owe „wonności” są jak obrazy zastygłych chwil, które wywołują w poecie kumulację różnorodnych uczuć. Zapachy młodości przypominają o tym, co już nigdy nie wróci. „Szeleszcząca” rosa przywodzi na myśl postsynestezyjną poezję francuskiego symbolizmu³⁶³.

V.1.2 Woń w kontekście religijnym

W poezji Norwida odnajdziemy wiele przykładów opisujących zapachy w kontekście przeżyć religijnych. Odwołują one do konkretnych scen biblijnych, stając się komentarzem do wydarzeń staro i nowotestamentowych lub odnosząc się do spraw związanych z wiarą. Przykłady te można nazwać „duchowym doświadczeniem” zapachu. Zjawisko to łączy się niewątpliwie z pewnego rodzaju mistyką, wpisaną często w kontekst symboliczny.

Z takim rodzajem użycia przez poetę słownictwa olfaktorycznego spotykamy się w wierszu *Amen*, w którym ciało męczennika, wyrzucone po odbytych torturach poza arenę, staje się źródłem przyjemnej woni. Śmierć umęczonego jest prawdziwym świętem dla przebywających w niebie aniołów, którzy oczekują na nowego świętego:

A aniołowie w niebie hymn nucili,
Palmami wiejąc rozkwitającymi,
I tę nawiali woń, o której święci,
Gdzieś w katakumbach modłami zajęci,
Jak o szczególnej rzeczy rozmyślali...
– Tabliczki nagle wypuściwszy z dłoni

³⁶³ Zob. np. *Symbolizm francuski i Młoda Polska. Studia i materiały*, red. H. Chudak, Warszawa 1994, s. 3-123.

I cyprysy, na których czytali,
„Czy słowo – mówiąc – tyle złało woni?” (I, 88).

Okrutna, „nieczysta” śmierć męczennika została uświęcona wonią, którą „nawiali” aniołowie. Zapach ten jest symbolem nowego, lepszego życia, w którym nie ma już bólu i zła. Strażnicy pańscy witają swojego gościa, śpiewając pieśni i wymachując palmami. Sytuacja liryczna przywodzi na myśl wjazd Jezusa na osiołku do Jerozolimy, tuż przed męczeńską śmiercią na wzgórzach Golgoty. W literaturze hagiograficznej często mamy do czynienia z tak zwaną osmogenezą, to jest wydzielaniem przyjemnych, łagodnych zapachów przez żyjących i zmarłych świętych³⁶⁴. Ich ciała najczęściej nie ulegają rozkładowi, wytwarzając jedynie miłą woń, która ma także właściwości magiczne (takie jak uzdrawianie chorych). Wątkiem obecnym w literaturze hagiograficznej jest powiązanie miłej woni z *sacrum*. Przykładem może być przyjemna woń, jaką wydzielało po śmierci ciało świętego Aleksego³⁶⁵. Wonności przyniosły też do grobu Jezusa niewiasty, pierwszego dnia po szabacie „bardzo rano przyszły do grobu, niosąc rzeczy wonne, które były nagotowały...” (BG, Łk 24, 1).

Z sytuacją „mistycznego” wykorzystania mocy zapachowych mamy do czynienia w wierszu *Dwa męczeństwa*. Natchniony przez Boga Apostoł Paweł przemawia do zgromadzonego licznie ludu, oczekującego na Słowo Boże:

Kiedy Apostoł Paweł z Bożego natchnienia
Mówił słowem – cichości skrzydło ich przykryło:
I jednym wstrząsnęło dreszczem – jednym zapaliło
Płomieniem: i gorzeli, i ziębli, i bledli,
I czerwienieli razem, i razem przysiedli
Jak fala, i uklękli razem, w chórze szlochu –
Aż w niebo woń z takiego Bożego motłochu
Powietrzem wstała jasnym, Pawła otaczając,
Co w środku stał i kazał wciąż, rąk nie spuszczać (I, 118).

„Boży motłoch” swoją gorliwością i modlitwą wytworzył woń, która otoczyła przemawiającego. Można rzec, że spoczęła ona na świętym, powodując jego wyróżnienie z tłumu. Zapach „zmieszany” ze światłem to symbol wyjątkowości, świętości. Apostoł

³⁶⁴ Zob. hasło: osmogenezą [w:] *Słownik teologii dogmatycznej*, Warszawa 1999, s. 257. Zapachowe właściwości mieli między innymi: ojciec Pio, święta Teresa z Lisieux oraz święta Magdalena de Pazzi.

³⁶⁵ M. Adamczyk, *Współczesny poetycki dialog ze średniowieczną <<Legendą o św. Aleksym>>*, „Studia Polonistyczne” 1992, nr 18/19, s. 87-112.

Paweł został w ten sposób wywyższony i doceniony jako prorok głoszący Bożą naukę wśród ludzi. W omawianym fragmencie znamienne jest przemieszanie zmysłów: słuchu (mowa i cichość Apostoła, wstrząsy, szlochanie), dotyku (zmiany temperatury ciała – „i gorzeli, i ziębli, i bledli”) oraz węchu (wspomniana „woń”). Naznaczony sensorycznie opis jest bardzo czytelny dla odbiorcy. Potwierdzenie tych słów znajdziemy w zakończeniu utworu, w którym Norwid wiąże sferę *sacrum* i *profanum* z przynależnością do świata zwierząt, ludzi i Stwórcy:

Więc był Apostoł Paweł pętany jak zwierzę,
I jako Bóg obwołan – a wytrwał przy wierze,
Że człekiem był. – Albowiem stało się wiadomo,
Że człowiek zwierząt bogiem, gdy Bóg: *ecce homo* (I, 121).

Apostoł z jednej strony został porównany do zwierzęcia prowadzonego na rzeź, z drugiej jawi się „(...) jako Bóg obwołan”. Kolejne zestawienie jest jeszcze bardziej dosadne i odwołuje się do istoty chrześcijaństwa: człowieka nazwał poeta „zwierząt bogiem”, Boga natomiast – człowiekiem. Świat ziemski i niebieski pozostają więc w nieustającym dialogu. Porządek świata i jego mieszkańców nawet na moment nie ulega zachwianiu, ponieważ rządzą nim prawa i Boskie, i ludzkie. Norwid odwołuje się do ewangelicznego zwrotu wypowiedzianego przez Piłata: *Ecce homo*, który w późniejszym przekazie biblijnym był znakiem „oddania” Jezusa Żydom. Bóg-człowiek zostaje wydany ludziom przez człowieka i przez ludzi osądzony. Apostoł Paweł jest jego godnym następcą.

Motyw Boga-człowieka kontynuuje wątek obecny w *Częstochowskich wierszach*. Forma utworu, adekwatna do tytułu, kumuluje wydarzenia z męki i zmartwychwstania Jezusa w prostych rymowankach. Na uwagę zasługuje fragment, w którym pojawia się odniesienie do zmysłu węchu:

I tak trzy dni przeżyli
Ludzie źli, dawni Żydzi,
Myśląc, że się pozbyli
Tego, co wszystko widzi,
I że Boga zabili,
I że słońce zgasili,
I że nikt ich nie słyszy,
Że krew od nich nie cuchnie,

I że się to uciszy,
Że ta powieść nie gruchnie! (I, 144).

Pisząc o krwi, poeta używa słowa „cuchnąć”, które kojarzy się z nieprzyjemną wonią, drażniącą nozdrza. Jest to jeden z nielicznych przykładów odniesienia Norwida do niemiłego zapachu, który w tym wypadku może symbolizować rodzaj „piętna”, ciężącego na oprawcach.

Woń odwołuje nas przede wszystkim do cielesności, intymności. Różne rodzaje zapachów kierują uwagę na jednostkę, podmiot, do którego dany zapach się odnosi, wskazując na jego bliskie położenie. Bez odpowiednio bliskiej obecności nie sposób wyczuć zapachu. Doświadczenie wąchania jest więc pewnego rodzaju manifestacją intymności i materialności, związanej tak często z miłością fizyczną. Podobnie jak w przypadku zmysłu dotyku, który u Norwida nie występuje w kontekście seksualności, fragmenty poetyckie pozbawione są konotacji erotycznych. W poezjach Norwida nie znajdziemy ani jednego przykładu ilustrującego obecność motywów zapachowych w przestrzeni miłości fizycznej. Zapachy prezentowane są najczęściej w odniesieniu do przeszłych zdarzeń, zastygłych we wspomnieniach.

V.1.3 Kobiety i kwiaty

Węch, jeden z najbardziej „intymnych” zmysłów w liryce Norwida, nie odnajduje ujścia w tematyce zabarwionej erotycznie. Pojawiają się natomiast nawiązania do zapachów osadzonych w kontekście problematyki związanej z płcią piękną. Sztandarowy przykład takiego zastosowania zmysłu węchu odnajdziemy między innymi w wierszu dedykowanym Marii Trębickiej. Norwid prezentuje w nim dwie postawy kobiece – „towarzyszkę” i „niewolnicę”:

I wiem, że cała różnica kobiety
Przed-chrześcijańskiej na tym tylko leży,
Że tamte (mamże tu dodawać: nie Ty),
Że tamte tylko z wysokości wieży
Na dzień tryumfu kwiat miotają wonny,
Gdy spodem huczał wóz dwunastokonny,
A te na Pasji dzień...

...te są różnice...

Stąd towarzyski są i niewolnice (I, 258-259).

Poeta przyznaje się do tego, że stracił „uszanowanie” dla kobiet „przedchrześcijańskich”, które potrafiły jedynie sypać kwieciami na przejeżdżających zwycięzców. W jego oczach niewiasty takie są godne pożałowania i należy im się miano „niewolnic”. Zapach, który pojawił się w tym fragmencie, należy potraktować jedynie kontekstowo. Nie jest on tematem przewodnim utworu i nie stanowi ważnego ogniwa jego warstwy semantycznej. Warto jednak o nim pamiętać, mając na uwadze tak nieliczne odwołania Norwida do tematyki kobiet i kobiecości, w której ten fragment należy osadzić.

Innym przykładem wykorzystania motywu węchowego umiejscowionego „w przestrzeni kobiecości” jest wiersz *Beatrix*. Norwid po raz kolejny daje w nim upust swojej niechęci do płci pięknej:

Bo byłem smutny – a kto przyszedł po mnie?

Nie ty – o pani!

Gdy krew i ogień, i fala koło mnie

Wrzały z otchłani...

Bo byłem blady – a róża zza kraty

Dała mi wonie;

I w puszczech byłem, a mech mi brodaty

Kładł się pod skronie...(I, 314).

Norwid stosuje nowotestamentową formułę, która pojawia się w przypowieści o dobrych i złych uczynkach („I pójdą ci, którzy dobrze czynili, na powstanie żywota; ale ci, którzy źle czynili na powstanie sądu” – BG, J 5, 29). Poeta wypomina „pani” jej przewinienia, wśród których największym jest brak zainteresowania jego losem. Nawet „róża” i „mech” pomogły mu w trudnych chwilach, gdy tymczasem dama jego serca była bardzo daleko. Zapach róży można interpretować jako dar chwilowego wytchnienia, ukojenia dla strudzonego poety. Można także odnieść owe „wonie” do „bladości” podmiotu i przedstawić je jako rumieńce, kojarzone z płatkami różanymi. Obie próby interpretacyjne są równie uprawnione.

Podobny wydzźwięk emocjonalny ma skonstruowany anaforycznie wiersz *Jak...*, będący zapisem gwałtownej miłości „od pierwszego wejrzenia”³⁶⁶, która tak naprawdę nigdy się nie zaczęła. Wiersz ma ciekawą historię dotyczącą filologicznego dochodzenia. Tekst znajdował się na małej kartce wklejonej do kodeksu *Vade-mecum*, która wypadła z kart tomiku. To niefortunne wydarzenie nie przeszkodziło jednak w identyfikacji wiersza, którego treść była niemal identyczna z beztytułowym lirykiem wplecionym w tekst poematu *A Dorio ad Phrygium*³⁶⁷. W liryku odnajdziemy aż dwa odwołania do zmysłu powonienia. Pierwsze nie nazywa wprost zapachów czy doznań związanych z wonią, ale odwołuje do gwałtownego wrażenia sensorycznego, będącego kontaminacją dotyku i zapachu:

Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi
Garścią fijołków i nic mu nie powie...(II, 82).

Fragment poetycki można rozpatrywać w kontekście nagłego zauroczenia, które uderza z niespodziewaną siłą. Owo „ciśnięcie” prosto w twarz to nic innego jak ugodzenie strzałą Amora. Znamienna dla wymowy wiersza jest również „garść fijołków”, interesująca nas szczególnie w odniesieniu do doznań węchowych. Fiołki to kwiaty, których woń charakteryzuje się dużą intensywnością, a sam bukiet zapachowy bywa określany jako niezwykle pełny, esencjonalny i przyjemny. Miłosne zauroczenie zostaje więc porównane do niespodziewanego zdarzenia, które porusza i oddziałuje na zmysły.

Druga strofa utworu kontynuuje ten wątek, wprowadzając do sensorycznego duetu powonienia i dotyku także słuch:

Jak gdy akacją z wolna zakołyszę,
By woń, podobna jutrzennemu ranu,
Z kwiaty białymi na białe klawisze
Otworzonego padła fortepianu...(II, 82).

Uczucie, które wdarło się szturmem do serca zakochanego, porównane zostało do woni drzewa akacjowego. Jego białe kwiaty kuszą zapachem, kojarząc się niezmiennie z ciepłym, słonecznym latem. W wierszu Norwida białe kwiecie pada na fortepianowe

³⁶⁶ Zob. M. Buczkówna, „*Jak*”, [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy...*, dz. cyt., s. 83-84. Interpretacja Buczkówny uświadamia, że poetycki sensoryzm realizuje się także przez słowno-obrazową aluzyjność.

³⁶⁷ Zob. *Metryki...*, t. II, s. 386 oraz *Kalendarz życia i twórczości...*, t. II, s. 217.

klawisze, nie wydając przy tym zapewne żadnych dźwięków. Kwiatki akacji są tak delikatne, że ich kontakt z ciężkimi, drewnianymi elementami nie przerwie ciszy. Żadne dźwięki nie są w stanie oddać „nic nie znaczącej rozmowy” między kochankami, która *de facto* kończy nagły poryw serca, wywołując u poety smutek.

Nie jest przypadkowe, że motywy związane ze zmysłem węchu pojawiają się u Norwida w wierszach dedykowanych kobietom. Obok wiersza *Do Marii Trębickiej* regułę tę potwierdza utwór zatytułowany *Człowiek*, napisany dla jedynej siostry poety, Pauliny z Norwidów Janowej Suskiej, zamieszkującej majątek w Laskowie-Głuchach i prawdopodobnie spodziewającej się w tym czasie dziecka³⁶⁸. Norwid opisuje w wierszu życie człowieka od narodzin aż do śmierci. Jego pierwsze dni przedstawia jako kontaminację obrazów i zapachów, które tworzą zmysłową mozaikę:

– Rodziców miłość, jak trzecia istota,
Z dwóch serc ku niebu powstająca kwiatem,
Coś niby gwiazda, niby lilia złota,
Niby światłością, niby aromatem,
Powietrza próżnię napęlnia dokoła (I, 270).

Pierwszy kontakt człowieka ze światem poeta opisuje, używając niezwykle zmysłowych narzędzi. Najważniejszym elementem, niezbędnym do egzystencji, jest miłość rodzicielska, która spływa na nowo narodzone dziecko jako pierwszy, bezinteresowny dar. Poeta porównuje go z kwiatem (lilią) i gwiazdą, które wydzielają światło i aromat, napełniając pustą jeszcze przestrzeń.

W twórczości poetyckiej Norwida brak motywów perfum. Pojawiają się one dopiero w *Tajemnicy lorda Singelworth*, gdzie „ludzie nie są jeszcze czyści, ale są dopiero perfumowani” (VI, 160). Stefan Kołaczkowski określił *Tajemnicę...* jako „zartobliwo-ironiczną alegorię” o wielopoziomowej interpretacji³⁶⁹. Wenecja jest tutaj „czarownym miastem”, pięknym na zewnątrz i cuchnącym od środka. Perfumy mają zniwelować prawdziwy zapach, tak jak maska ma przykryć prawdziwe oblicze. Nowela włoska Norwida przenosi nas w świat masek, który jest nieprawdziwy, tak jak sam bohater-dandys, dbający jedynie o „perfumowanie” (koloryzowanie, upiększanie) swojego życia³⁷⁰.

³⁶⁸ Zob. *Metryki...*, t. II, s. 362 oraz *Kalendarz życia i twórczości...*, t. I, s. 688.

³⁶⁹ Zob. S. Kołaczkowski, *Głosy o pismach prozą Cypriana Norwida*, Kraków 1956, s. 16.

³⁷⁰ Zob. B. Owczarek, *Tajemnica lorda Singelworth*, [w:] *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 216-218.

Badając zagadnienie realizacji poetyckich zmysłu węchu nie sposób ominąć fragmentu opisującego stosunek Norwida do krytyki literackiej. Autor *Vade-mecum* ironicznie przedstawia kondycję współczesnej literatury i krytyki, porównując pisarstwo do „rymów śpiewnych” i kwiatów:

Literatura kwitnie – mamy dużo
Poetów – lubo są umysły pewne,
Które, zboczywszy, zboczenia też wróżą.

*

Wiersz – kwitnie u nas – kwitną rymy śpiewne
Woni rodzimej, jak zielona fletnia;
I czują u nas z dala wiew trucizny (II, 140).

„Kwitnięcie” literatury możemy rozpatrywać jako zbędne obrastanie w blichtr zewnętrzny (formę) i ubogą treść nowych utworów, które charakteryzują „śpiewne rymy”, pozbawione wartości. „Woń rodzima” to nieprzyjemny zapach, przypominający słabą kondycję poezji.

Analizując przykłady odniesień do zmysłu węchu warto zatrzymać się nad zwrotką inicjującą wiersz *Z Horacjusza*. Poeta, posługując się wypowiedzią stylizowaną na Horacego, przyznaje, że ubogi artysta może otrzymać bez zapłaty jedynie wiarę i natchnienie. Żadne przyjemności „zmysłowe” nie są dla niego dostępne:

Nie złoto i nie kość słoniowa
Połyskują w zaciszy mojej;
Ni pachnąca belka cedrowa
Na kolumnach z bazaltu stoi (I, 367).

Norwid stawia w jednym szeregu złoto, kość słoniową, bazalt i pachnącą belkę z drzewa cedrowego. Zapach może być tak samo cenny, jak drogi kruszec. Jego czas jest bardzo krótki i trwa niekiedy chwilę, ale pozostaje na długo w pamięci, przywołując związane z nim wspomnienia. Wiersz jest przykładem tekstu „przemilczającego” implikowane przez obraz zapachy. Co i tym razem przywodzi na myśl znaną literackiemu symbolizmowi zasadę sugestii.

Z bezpośrednim odwołaniem do zmysłu powonienia spotkamy się na kartach poematu *Ziemia*, który w ostatniej odsłonie prezentuje smakowity i aromatyczny poczęstunek, przygotowany dla poety podczas spotkania z ukochaną:

A ta herbata była w kształtnej porcelanie,
Aromatyczna – przy tym ciasto, które zwie się
Sucharkiem, i rum, białej przeciwny śmietanie,
I owoc różny, który z drzew ogrodu rwie się.
Non è maggior Dolores, jak wrócić wspomnieniem
Do pewnych herbat, tudzież ciast i konwersacji,
Prawdziwie wielkim dobrze zaprawnych natchnieniem,
Do szkolnych dni – bukietów z róż – i do wakacji (III, 34).

Niezwykłe synestezyjnie kunsztowny fragment poematu odwołuje do zmysłów węchu i smaku, sprzysiężonych we wspólnym opisywaniu salonowego spotkania. Nie brak tutaj aromatu parzonej herbaty, smaku i zapachu sucharowego ciasta, rumu i świeżo zerwanych owoców. Dla poety spotkanie to staje się pretekstem do sięgnięcia pamięcią wstecz i, niczym u Marcela Prousta, przywołania zastygłych w niej obrazów z dzieciństwa. Zmysły węchu i smaku posiadają takie wyjątkowe właściwości przywoływania wspomnień.

Zapach – ten niemy świadek wydarzeń – pojawia się także przy okazji spotkania ze, znaną nam już dobrze, milczącą Assuntą. Jest to intensywna, kwiatowa woń, która działa kojąco zarówno na gościa, jak i panią domu:

Assunta weszła, i biegła w swej sztuce,
Dwa postawiła kwiaty na widoku –
To heliotropy, co balsamią płuce,
Nieledwie białe jak wełna obłoku,
Wonność oblała nas – – (III, 278).

Jak pamiętamy Assunta wnosi do mieszkania heliotropy, kwiaty zbliżone wyglądem do bzu, które charakteryzują się bardzo przyjemnym i silnym zapachem. Obecność tak miłej woni czyni spotkanie przyjemnym przeżyciem. Gość dziewczyny bez wątpienia pragnie z nią porozmawiać, ale, jak się później okaże, milczenie Assunty będzie dla niego bardziej wymowne niż rozmowa, o którą zabiegał. W cytowanym fragmencie najważniejszą rolę odgrywa sama metafora procesu węchowego, czyli „balsamienie płuc”. Jest to najbardziej pogłębiona, w kontekście jego wiersza, refleksja Norwida o węchu jako procesie.

Pragnę zwrócić uwagę na to, że z niesłyszalnego szeptu Assunty wyczytać można obrazy, dźwięki a nawet zapachy, niewyraźne poprzez zwykłe słowa:

(...) i szepnęła w ucho;
Że skrzące były albo wątlejące,
Lubo nie rzekła nic – i było głucho –
Mniemałem słyszeć bzy rozkwitające,
Z motylem sennym lub zieloną muchą.
(III, 279-280).

Godne wiersza modernistycznego zależności są następujące: zmysł dotyku uruchamia zmysł słuchu, powodując wydawanie dźwięków przy okazji „dotknięć”, „uderzeń” a nawet delikatnych „muśnień”. Ograniczenie funkcji jednego ze zmysłów pociąga za sobą wyostrenie innych. Z taką sytuacją mamy do czynienia również na kartach *Assunty*. To właśnie milczenie, jako podstawowa technika literackiego symbolizmu³⁷¹, determinuje wzmożoną wrażliwość sensoryczną, uruchamiającą kilka zmysłów jednocześnie.

V.1.4 Zapachy nieprzyjemne

Problematyka dotycząca zmysłu węchu obejmuje w twórczości Norwida nie tylko przedmioty silnie pachnące, wydzielające przyjemny zapach (na przykład kwiaty, potrawy). W dziele tym nie znajdziemy wprawdzie licznych odniesień do nieprzyjemnych woni, wywołujących negatywne skojarzenia. Tak nacechowane odwołania pojawią się na przykład we wspomnianej już noweli *Tajemnica lorda Singelworth*. Zapach rzeczy zepsutych, przetworzonych, obrobionych – to także „składnik” Norwidowskiej wizji zmysłu powonienia, a *Tajemnica...* to najbardziej sensoryczna nowela opisująca miasto z perspektywy zmysłowej³⁷². Miejsce „weneckiego improwizatora”, jak pisał Rzepczyński, pełnić ma przede wszystkim rolę demaskatorską wobec symbolizowanego przez miasto współczesnego świata³⁷³. Jest to swoista mikroprzestrzeń wypełniona subtelnymi aluzjami

³⁷¹ Zob. P. Śniedziewski, *Mallarmé-Norwid*, dz. cyt., s. 12-17; W. Rzońca, *Premodernizm Norwida*, dz. cyt., s. 186-208.

³⁷² Zob. K. Trybuś, *Maska lorda Singelworth*, [w:] tegoż, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, s. 196-197.

³⁷³ Zob. S. Rzepczyński, *Komunikacyjne uwarunkowania kompozycji w nowelach...*, dz. cyt. s. 103.

do obrazów, dźwięków, smaków i zapachów, częstokroć nacechowanych negatywnie. Alegoryczne przedstawienie Wenecji przypomina scenę teatralną, pełną świadomej sztuczności czy jak pisał Marek Adamiec – przypominającą „serio fałszywe”³⁷⁴. Norwid porównuje miasto do znudzonej kobiety, szukającej wrażeń za zasłoną nocy:

Miastem, które zaiste, że przeżyło idyllę, dramę, nadużyło tragedii i komedii i które jako znudzona już wszystkim wielka dama, pozostało piękne i czarowne: pochylając się co noc ku lagunom, gdzie przepadają kręgami złotymi gwiazdy drżące, jak dożów subtelne pierścienie. A dla których jednakże podziwu się ma więcej niż żywego współczucia człowieczego!... (VI, 152).

Znudzona dama osłonięta została cieniem niejednoznaczności. Targają nią sprzeczne emocje, tak jak niegdyś królową Palmirą przykutą do „gór sabińskich”³⁷⁵. U Norwida Wenecja „zastygła w świecie pozornego ruchu i znaczeń, (...) w świecie pozornej wolności, jaką oferuje czas karnawału”³⁷⁶. Maski są tutaj znakiem nie tylko zakłamania czy niejednoznaczności, ale także nieczystości i smrodu. Nie bez przyczyny opis Wenecji (na zewnątrz „perfumowanej”, wewnątrz „cuchnącej”) porównywany jest do obrazu Paryża z *Nędzników* Wiktora Hugo:

Ścieki to sumienie miasta (...). Kupa śmieci ma tę zaletę, że nie kłamie. Tam schroniła się naiwność. Leży tu maska don Bazylia, ale widać jej fakturę i sznurki, widać ją na zewnątrz, uszmkowaną uczciwym błotem (...). Wszystkie niezdatne do użytku brudy cywilizacji wpadają w ten dół prawdy...³⁷⁷.

Podczas gdy śmierdząca Wenecja jest „perfumowana” z zewnątrz, Paryż ociekający błotem, stęchliwą i ściekami jest „uszmkowany”. W jednym i drugim przypadku losy bohaterów łączą się z tą sugestywną paralełą tajemniczego miasta, w której zmysł węchu odgrywa niebagatelną rolę. Potwierdzeniem tej tezy jest kolejny fragment noweli, mówiący o zapachu słów:

Wydawało mi się, że jest w powietrzu swąd, i że, jeżeli się wolno tak wyrazić, czuć jakiś rozkład chemiczny jakiegoś okolicznościowego-słowa, nie żywego, lecz upowodowanego zdarzeniami (VI, 128).

³⁷⁴ Zob. M. Adamiec, *Tajemnica lorda Singelworth jako metafizyka balonu*, „Studia Norwidiana” 1985-1986, z. 3-4, s. 201-215.

³⁷⁵ Do Palmiry porównuje Wenecję Chateaubriand, komentując akt kapitulacji Rzeczypospolitej Weneckiej wymuszony przez Napoleona. Zob. F. R. de Chateaubriand, *Księga o Wenecji*, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 39, z. 3, s. 85.

³⁷⁶ Zob. K. Trybuś, *Maska lorda...*, dz. cyt., s. 193.

³⁷⁷ W. Hugo, *Nędznicy*, przeł. K. Byczewska, t. 4, Warszawa 1980, s. 157.

Trzeba podkreślić, że słowa opisane przez Norwida „śmierdzą”, czyli najprawdopodobniej kłamią. „Prawda”, skontaminowana z „dobrem” i „pięknem”, jest tutaj pewnego rodzaju „weneckim zwierciadłem”, umożliwiającym bardzo surowy ogląd rzeczywistości.

Odniesienia do zapachów występują w poezji Norwida w określonych kontekstach. Pojawiają się najczęściej przy okazji wspomnień z lat dzieciństwa i młodości, nawiązań do płci pięknej i relacji między poetą a kobietami oraz w odniesieniu do problematyki religijnej. Badania jednoznacznie pokazują, że Norwidowski „węch” jest bardzo zachowawczy jeśli chodzi o ingerencję w sferę intymną człowieka. Węch domaga się większej bliskości między ludźmi, dlatego liryka obfitująca w odniesienia zapachowe prezentuje świat w sposób zdecydowanie zmniejszający dystans. Poezja Norwida z pewnością nie zalicza się do tego rodzaju twórczości. To, co najbardziej fizjologiczne, seksualne, intymne, zastąpione zostało przez zapośredniczone, symboliczne opisy olfaktorycznych wrażeń. Zapach, będący kluczem do cielesności i erotyki, w tym przypadku odgrywa zupełnie inną rolę – pośredniczy między przeszłością a teraźniejszością, jest sygnałem zastygłych uczuć i wzruszeń.

Poddane refleksji fragmenty poetyckie dowodzą, że węch, podobnie jak inne zmysły, tworzą konsekwentnie prowadzoną linię materialności, bez świadomości której niemożliwe jest zrozumienie Norwidowskiego człowieczeństwa³⁷⁸. Węchowe odniesienia to przede wszystkim połączenie sensualności z sensem naddanym, wykraczającym poza świat materialny. Można go łączyć zarówno z pamięcią powonienia, przypominającą zastygłe obrazy z przeszłości, jak i intuicją węchową, łączącą poszczególne wrażenia zapachowe z określonymi osobami czy sytuacjami.

Odwołania do zmysłu powonienia nie są w wypowiedziach lirycznych Norwida tak silnie reprezentowane jak odniesienia do pozostałych zmysłów, ale sama ich obecność i pozytywne nacechowanie są dowodem dużego znaczenia w poetyckiej kreacji sensorycznej. Można powiedzieć, że poetyckim konkretyzacjaom zmysłu węchu u Norwida bliżej do Nietzscheańskiej nobilitacji tego, co pierwotne („powierzchniowe”) niż

³⁷⁸ Ważnym, romantycznym kontekstem jest tutaj pojmowanie Słowa przez Adama Mickiewicza w nawiązaniu do Ewangelii według św. Jana: „Słowo stało się ciałem po coś...”. Materialność, ziemskość stanowią rodzaj kontynuacji; wyrażają zharmonizowanie z Boskim Logosem. Zob. A. Fabianowski, *Biografia – najpełniejsza ekspresja romantyczności*, [w:] *Literarny romantyzmus*, red. M. Zelenka i Z. Vargova, Nitra 2011, s. 64.

żywiolowej eksploracji zapachu obecnej na przykład w pismach Schlegla³⁷⁹. Nie oznacza to jednak braku emocjonalności w przedstawieniach węchu, a jedynie – jak nazwał to zjawisko Edward Kasperski – „ujarzmienia emocji” czy też „panowania nad sobą” w konstruowaniu przez poetę lirycznych doznań³⁸⁰. Wszelkie „wonności” u autora *Vademecum* należy łączyć nie tylko z tym, co pierwotne, intuicyjne i emocjonalne, ale przede wszystkim ze sferą symbolicznych sensów. Z pozoru aintelektualne doznania zapachu odsyłają do pamięci węchowej, uruchamiającej wyobraźnię i duchowość³⁸¹. Sfera sakralna po raz kolejny łączy się z profaniczną, spajając doświadczenie sensualne z przeżyciem metafizycznym.

³⁷⁹ A. W. Schlegel, *Fragmety*, przeł. C. Bartl, oprac. M. P. Markowski, Kraków 2009, s. 111-114.

³⁸⁰ Zob. E. Kasperski, *Postromantyzm Norwida*, [w:] tegoż, *Dyskursy romantyków...*, dz. cyt., s. 57-58.

³⁸¹ Zależności odsyłania rzeczywistości zmysłów do treści metafizycznych sformułował już Baudelaire. Zob. W. Rzońca, *Premodernizm Norwida*, dz. cyt., s. 168 i n.

ROZDZIAŁ VI. Zmysł smaku

Zmysł smaku funkcjonował na przestrzeni wieków jako jeden z najbardziej pierwotnych sposobów odczuwania, bliski zmysłowi dotyku i węchu. Początki tego rodzaju refleksji odnajdziemy i tym razem w Arystotelesowskim traktacie *O duszy*, nasyconym wątkami sensorycznymi. Idąc za myślą Stagiryty: „Przedmiotem smaku jest coś dotykalnego”³⁸². Dalej czytamy u Arystotelesa, że to, co zawiera w sobie smak, musi być „wilgotne”, wyczuwalne za pomocą narządów smakowych³⁸³. A zatem smak nie może funkcjonować bez zmysłowego „dotknięcia”, kontaktu z przedmiotem poddawanym działaniu narządu smakowego. Pod tym względem nie jest on zmysłem autonomicznym, ale zależnym od pierwiastka dotykowego. Na tle tradycji arystotelesowskiej utrwalonej kilkoma pokoleniami filozofów, innowacyjne wydają się poglądy na ten temat zaprezentowane przez myślicieli siedemnastowiecznych – Burke’a (*Dociekania*) i Hume’a (*Sprawdzian smaku*). Burke sprowadził doświadczenie smaku do czysto zmysłowego procesu, uwiecznionego oceną wyobraźni³⁸⁴. Drugie wydanie *Dociekań* Burke’a, poszerzone o *Wstęp o smaku*, powstało jako polemika z teorią estetyczną Hume’a, przedstawioną w *Sprawdzianie smaku* (który wszedł w skład zbioru *Four Dissertations*). Sprzeciw wobec teorii zmysłu wewnętrznego, który podniósł Burke, należy odczytywać jako sprzeciw wobec teorii Hume’a. Burke sprowadza każde, najmniejsze nawet doświadczenie estetyczne do percepcji zmysłowej, procesu wyobraźni oraz sądu, dzięki któremu można porównać doświadczenia i wydać ocenę porównawczą. Innymi słowy, wyodrębniona przez Burke’a władza naturalnego smaku, który właściwy jest wszystkim ludziom, pozwala na ocenę piękna przedmiotu ze względu na zmysłową przyjemność i miłe uczucia, których jest źródłem. Natomiast smak ukształtowany przez doświadczenie, nawyki i upodobania, pozwala na wydanie oceny względnej, zgodnej z własnymi odczuciami. Zasadne w tym miejscu jest pytanie o rolę podmiotu w doświadczeniu estetycznym. Sprowadza się ona do percypowania rozmaitych treści doświadczenia, w chwili zaś, gdy wyobraźnia zaczyna wiązać je za pomocą skojarzeń.

³⁸² Arystoteles, *O duszy*, dz. cyt., s. 89.

³⁸³ Zob. tamże.

³⁸⁴ Zob. E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 155.

Łatwo wtedy o błąd, powodowanie się nawykiem. Smak estetyczny, pojmowany jako subiektywna ocena piękna, nie różni się zatem, zdaniem Burke'a, w swej podstawowej funkcji od smaku fizjologicznego, zmysłowej receptywności.

U Hume'a mamy do czynienia z dosłownym „smakowaniem”, to jest doświadczeniem piękna. Zmysł smaku pojmuje filozof jako wyczulenie na wszelkie wartości estetyczne, potwierdzające zasadność realizmu bezpośredniego³⁸⁵. Hume zalicza smak do sfery emocjonalnej, do wrażliwości na piękno i dobro. W swej myśli filozoficznej Hume wskazuje na wiele niedostatków koncepcji sprowadzających doświadczenie estetyczne do percepcji zmysłowej, która jego zdaniem, może być co najwyżej punktem wyjścia dla odbioru świata. Zdaniem filozofa, smak estetyczny nie daje się sprowadzić do receptywności zmysłowej, do biernego smaku fizjologicznego. Pomiedzy obiema właściwościami istnieje pewna analogia i podobieństwo, jednak z pewnością nie są one tożsame. Hume dowodzi, że niemożliwa okazuje się procedura proponowana przez Burke'a.

Według teorii Hume'a dotychczasowe uznanie przyjemności estetycznej jako *sentiment* (odczucia) nie wystarcza, w dalszej kolejności trzeba odwołać się do reguł smaku, które warunkują bezstronność oceny. Dlatego właśnie doświadczenie estetyczne należy rozpatrywać na kilku płaszczyznach, na których można w zrozumiały sposób opisać specyfikę właściwej mu przyjemności.

Pierwszy sposób to zrównanie piękna i użyteczności, które nasuwa skojarzenia z poglądami Norwida na ten temat. Piękno ma przede wszystkim czemuś służyć, ma spełniać określone role w społeczeństwie. Tak jak zmysł smaku powinien przynosić smakującemu przyjemność, tak sztuka ma za zadanie dostarczać określone wzruszenia, pogłębiać wiedzę, wyzwalać refleksje³⁸⁶.

O ile *Sprawdzian smaku* podaje procedurę, która pozwala określić, w jaki sposób dzieła sztuki mogą budzić przyjemność i dzięki temu być uznane za wartościowe, o tyle tkwiący u samych podstaw filozofii Hume'a podział treści doświadczenia na percepcje zmysłowe i refleksywne uniemożliwił bezpośrednie określenie tego, czym jest piękno. Konsekwentnie bowiem należałoby albo przyjąć, że da się ono sprowadzić jedynie do jakości zmysłowych, jak zrobił Burke, albo poszukiwać podmiotowych warunków jego percepcji. Ale dla Hume'a jedynym sposobem określenia piękna jest wyodrębnienie

³⁸⁵ Zob. D. Hume, *Badania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. J. Łukaszewicz, K. Twardowski, oprac. A. Hochfeldowa, Warszawa 1977, s. 19.

³⁸⁶ Zob. A. Grzeliński, *Zagadnienie sprawdzianu smaku w filozofii Dawida Hume'a*, „Nowa Krytyka” 2007, nr 20-21, s. 469-486.

specyficznych uczuć przyjemności. Zrozumiały opis tej przyjemności, który miałby sprostać wymogowi bezinteresowności, pozwala na ujęcie piękna tylko w przypadku przedmiotów, których jedynym celem jest przyjemność estetyczna.

Rozważając zagadnienie smaku fizjologicznego i estetycznego nie należy zapominać także o teorii Immanuela Kanta, dotyczącej omawianej kwestii. Według osiemnastowiecznego filozofa smak to władza automatyczna, niezależna od tendencji i wzorów, ale charakterystyczna dla każdego z osobna³⁸⁷. Kant przyjrzał się głównie smakowi estetycznemu, który określił następująco: „Sąd smaku imputuje każdemu, że wyrazi nań zgodę, a każdy, kto uznaje coś za piękne, pragnie by wszyscy uważali, że powinni chwalić dany przedmiot i również uznawać go za piękny”³⁸⁸. Ważnym zagadnieniem łączącym smak estetyczny ze smakiem przynależnym do świata „cielesnego” jest zasada *sensu communis*, którą Kant utożsamia z fizjologicznym „odczuciem”, niepodlegającym żadnym regułom obiektywności. To właśnie subiektywizm doznań ma mieć znaczący wpływ na wydanie opinii zarówno na temat jakości potraw, jak i estetycznych odczuć. Smak można by więc uznać za zdolność orzekania o czymś *a priori*, z uwzględnieniem własnych opinii i odczuć.

Smak, wchodzący w skład zmysłów chemicznych wraz z węchem, to ostatni spośród zmysłów poddanych analizie w tej pracy. Odniesień do doznań smakowych odnajdziemy w poezji Norwida niewiele, ale będą to przykłady wyraziste, reprezentatywne dla typu wrażliwości sensorycznej „sztukmistrza”. Smak u Norwida funkcjonuje na dwóch płaszczyznach: **fizjologicznej** i **estetycznej** (jako wyrażenie gustu estetycznego). To drugie znaczenie łączy się bardzo ściśle z pierwszym, typowo sensualnym, mającym na celu określenie smaków potraw i napojów. Wzrok, słuch, dotyk i węch nie są na tyle wystarczające, aby oddać sensoryczność poetycką, odbieraną na zasadzie bezpośredniego, empirycznego doświadczenia. Zmysł smaku przekracza granice intymności, skracając ten dystans do minimum. W przypadku liryki Norwida nie wkraczamy jednak w obszar smakowania erotycznego, pozostając na powierzchni związków z fizjologią i odwołań do gustu estetycznego.

³⁸⁷ Zob. I. Kant, *Krytyka estetycznej władzy sądzienia*, „Krytyka Kantowska”, [dostęp: 06.12.12], <http://www.eas.edu.pl/filozofia/download/Kant_estetyka>.

³⁸⁸ tamże.

VI.1 Smak jako gust estetyczny

Przyglądając się poetyckim realizacjom zmysłu smaku u Norwida skupimy się na aspekcie czysto sensorycznym, który jest najważniejszy w obrębie prowadzonych tu badań. Nie będzie jednak zaskoczeniem stosowanie przez Norwida odwołań smakowych w kontekście rozważań na temat współczesnej sztuki, literatury, filozofii. Autor *Promethidiona* posługuje się określeniami charakterystycznymi dla wrażeń smakowych (słodki – gorzki), aby opisać ówczesne trendy artystyczne i je skrytykować. Skojarzenia ze smakiem bardzo trafnie określają konsekwentne stanowisko poety w sprawach związanych z wszelką działalnością artystyczną.

Smak traktuje Norwid jak „narzędzie”, dzięki któremu może łatwiej i dosadniej wyrażać swoje poglądy na temat współczesności. Realizacje te występują najczęściej w odniesieniu do kwestii „smaku” poetyckiego czy estetycznego. Jedno z bardziej znanych, metaforycznych odniesień do zmysłu smaku odnajdziemy w wierszu *Dziennik i epos*, w którym smak należy rozpatrywać bardziej jako **gust artystyczny** niż rodzaj sensorycznej wrażliwości. Norwid po raz kolejny pochyla się nad problemem współczesnej twórczości:

Treści cudne smakiem a ciemne czasy
I ciągle postępu zdobycze
Uczyli, że są dziś Mecenasy...
Ależ są i Mecenasowicze!...(II, 123).

Określenie „cudne smakiem” wykorzystał Norwid do przedstawienia swojego stanowiska na temat wątpliwej kondycji współczesnej mu twórczości literackiej. Z jednej strony są to czasy bogate w formę, z drugiej ciemne, jeśli chodzi o przekaz. Sprzyjają im mecenasowie – ci rzetelnie wypełniający swoją rolę i ci, którzy wspierają finansowo dzieła płytkie, nic niewnoszące do rozwoju literatury. Zmysł smaku został tu potraktowany jako wyznacznik przerostu formy nad treścią. To, co zadowala jedynie zewnętrznie (formalnie), łączone jest z przyjemnością fizjologicznego „odczuwania”, które pozbawione zostało bogactwa smakowego bukietu na rzecz prymitywnego kosztowania podstawowych smaków. Nie ma tutaj mowy o wyrafinowaniu czy precyzji w określaniu sensorycznych doznań. Liczy się bowiem smak najbardziej podstawowy, znany, niewnoszący niczego

nowego. Podobnie traktuje poeta „ciemne czasy”, w których przyszło mu tworzyć. Nad ich „fatalnością” ubolewa poeta w wierszu *Krytyka*, w którym mieszają się ze sobą zmysły, tworząc mozaikę sensoryczną:

Kwilisz? Poeto?... kwilże nad czasami,
Nad fatalnością... nad zbiegiem wypadków;
Łzę nawet kanąć możesz, jak łzę rosy,
Łzę szafirową na szafir bławatków,
Zefirem chyląc na ziemi niebiosy –
– Płacz!!...
– lecz jeżeli ból jest gorzki?...
– niemniej

W książce on może brzmieć łżej i przyjemniej (II, 141).

Poeta tym razem krytykuje sposób konstruowania wierszy, który u współczesnych polegałby na harmonii rymowej, bez jakiegokolwiek zaangażowania w warstwę merytoryczną. Chodzi o „rytm (...) dla słuchaczy miły” (II, 141), gwarantujący przyjemne odczucia estetyczne, nieidące w parze z wartościową problematyką. Autor wiersza zachęca każdego poetę do głębokiego ubolewania nad czasami, w którym przyszło mu żyć. Jego płacz może okazać się „gorzki”, choć zamknięty na kartach liryki nie robi już tak dużego wrażenia (wybrzmiewa „łżej i przyjemniej”). Poeta posłużył się określeniem odwołującym do zmysłu smaku, aby dobitnie zaznaczyć swój stosunek do zastanej sytuacji artystycznej. Ból jest „gorzki” tylko w realnym świecie, na kartach książek (szczególnie romansu) przybiera dużo łagodniejszą formę.

Z podobnym zastosowaniem zmysłu smakowego spotykamy się przy okazji *Toastu na cześć Ludwika Nabelaka*, będącego symbolicznym gestem dziękczynnym dla prezydenta Komitetu Stowarzyszenia Pomocy Naukowej w Paryżu. Nabelak zorganizował Norwidowi publiczny wykład *O wolności słowa* w maju 1869 roku³⁸⁹. Wdzięczny poeta zaczyna swój toast następującymi słowami:

Ktokolwiek bądź jagodę winną ssał,
Ten zna jej osobną tajemnicę:
Że należy, ażeby się płyn lał
We formy-odpowiedniej szklenicę – – (II, 195).

³⁸⁹ Zob. *Metryki...*, t. II, s. 400 oraz *Kalendarz życia i twórczości...*, t. II, s. 374.

I tym razem Norwid nawiązuje do zmysłu smaku, aby mówić o formie i treści dzieł artystycznych. Ci, którzy skosztowali smaku prawdziwej sztuki („jagodę winną ssali”), powinni wiedzieć, w jaki sposób należy się nią delektować. Wino musi zostać wlane w odpowiednie naczynie, tak by ani kropla nie została zeń uroniona. Podobnie jest z zawartością treściową utworów sztuki, które powinny znaleźć dla siebie odpowiednie „szklenice” (formy). Po raz kolejny poeta mówi o zagadnieniu smaku, aby odnieść je do paraleli „forma i treść”.

Norwid niejednokrotnie podkreślał swój konserwatywny stosunek do otwartej walki z formą, która w twórczości wielu artystów romantycznego przełomu zaczęła przewodzić nad warstwą semantyczną dzieł. Estetycznych przymiotów dzieła literackiego upatrywał Norwid w wyrzeczeniu się schematów, wyświechtanych motywów i utrwalonych szablonów³⁹⁰. Dużą wagę przywiązywał także do unikania słów-określeń, które mogły jedynie ubarwiać treść, ale nie ubogacać zawartych w niej sensów. Podobne stanowisko zajmował wobec „zbanalizowanej, (...) płaskiej semantycznie metaforyki”³⁹¹, naznaczonej piętnem stereotypów i pustych konwencji. Dzieło Norwida to wielki sprzeciw wobec biernej uległości formie, która stawała się dla poddanego jej artysty rodzajem zniewolenia:

Niewola – jest to formy postawienie
Na miejsce celu... (III, 376).

Norwid nie zaprzeczał, że forma jest pewnym środkiem, dzięki któremu twórca miał możliwość przekazania odbiorcy określonych treści. Zdecydowanie oponował jednak przed traktowaniem jej jako celu samego w sobie. Miała ona wspomagać wolność człowieka w wyborze odpowiedniej drogi artystycznej. Norwidologiczna koncepcja podrzędności formy wobec treści wykluczała wykorzystywanie znanych schematów, obfitujących w barwne epitety, metafory utworzone w zgodzie z konwencjonalnymi założeniami Arystotelesowskiej poetyki czy inne środki (paralele, porównania, pytania retoryczne, itd.), mające na celu zbyteczne „upiększanie” tekstu. Nie można jednak uznać, że utwory, które wyszły spod pióra Norwida zostały całkowicie pozbawione powyższych zabiegów artystycznych. Poeta wykorzystywał różnorodne środki stylistyczne, ale ich obecność musiała być potwierdzona koniecznością zastosowania w danym utworze. Jego

³⁹⁰ Zob. S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, dz. cyt., s. 9-10.

³⁹¹ tamże, s.11.

„ciemny” język, zgodnie z nowymi tendencjami poezji europejskiej, nie stronił od gry słów, niedomówień, aluzyjności, konstrukcji paralelnych i mozaikowych, które, jego zdaniem, czyniły utwór „prawdziwie pięknym”³⁹². Modernizm literacki potwierdził trafność estetycznych założeń poety. W skomplikowanych często konstrukcjach językowych nie mogło się jednak znaleźć nic przypadkowego. Czytelnik wyczuwa w nich głęboki sens i celowość zabiegów, dzięki którym zaszyfrowany porządek staje się jasny dopiero po wnikliwej lekturze.

Przyglądając się utworom Norwida łatwo zauważyć, że powszechnie pojmowaną, zewnętrzną stronę estetyki autor *Sztukmistrza wędrownego* stawiał o wiele niżej niż „smak” dzieła. Tworzenie każdego rodzaju sztuki było dla niego aktem przede wszystkim etycznym, nie czysto estetycznym. Każda myśl, ujęta w ramy wiersza, poematu, dramatu czy też przedstawiona w postaci obrazu, była dla niego samoistnym bytem, „objawieniem spontanicznego gestu artysty”, dzięki któremu wrażenia czysto wizualne zamieniały się w głębsze sensory i wartości³⁹³. Bardzo często treści te ukryte były pod osłoną symboliki, zakamuflowanych znaków i alegorii, dostępnych jedynie wtajemniczonym czytelnikom. Pozwalały one na grę wyobraźni i jednocześnie wymagały od odbiorców wysiłku poznawczego.

Norwid całą swoją twórczością literacką potwierdzał przekonanie o istnieniu obiektywnych wyznaczników prawdziwie pięknego i wartościowego dzieła. Głównym celem, jaki spoczywał na każdym artyście, było dążenie do doskonałości, zbliżanie się poprzez ciężką, codzienną pracę do jedyne go Ideału Piękna. Sam proces przygotowywania dzieła miał rozwijać twórcę na płaszczyźnie intelektualnej i etycznej, wzbogacając jego samoświadomość uczestniczenia w Boskim planie stwarzania. Gotowe dzieło literackie spełniało podobne zadania wobec odbiorcy: pogłębiało jego wiedzę, kształtowało wrażliwość estetyczną i moralną, wyczulało na drugiego człowieka. Piękno tkwiło nie w zewnętrznym, fizjologicznym „upodobaniu” dzieła, ale w dobru, jakie wynikało z jego istoty:

– Co piękne nie jest – to (...)
Co się podoba dziś lub podobało,

Lecz co się winno podobać (...)
I to, co dobre...(III, 434-435).

³⁹² Por. A. Melbechowska-Luty, dz. cyt., s. 22.

³⁹³ Zob. M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 7.

Oprócz samej konstrukcji utworu literackiego, jego formy i zawartości treściowej, charakterystycznych tematów oraz środków artystycznych, ważną rolę spełniała jego „użyteczność”, przeznaczenie do spełnienia określonych celów estetycznych. Smak artystyczny, wycucie gustu estetycznego – oto „przepis” na prawdziwe piękno. Nie oznacza to jednak (niczym w estetyce Johna Ruskina) jego „demokratyzacji”:

Jest pewna porcja użyteczności, która jest warunkiem piękna (IX, 403).

Efekt pracy poety można było uznać za wartościowy jedynie wtedy, gdy oprócz wymienionych wyznaczników spełniał także określone funkcje wobec odbiorcy. Dzieło literackie musiało silnie oddziaływać na widza, wpływać na jego światopogląd, rozwijać osobowość. Tylko wtedy możliwe było ujawnienie w nim „częstki boskości”, która wpływała na właściwe odczytanie zawartego w nim przesłania. W tak zarysowanym kontekście zmysł smaku odczytywany był jako symbol gustu artystycznego, weryfikowanego na podstawie doznań ujawnianych podczas kontaktu z dziełem sztuki.

Obok tak zwanego „gustu estetycznego”, który przeważa w poetyckich przedstawieniach Norwida, smak pojawia się także jako określenie nastroju, metafora typowo „cielesnych” przeżyć, wyraz przyziemnych doznań. Rzadko występuje w kontekście typowo zmysłowym – jako nawiązanie do smakowania potraw, delectowania się napojami, etc. Znaczenie metaforyczne w tym przypadku zdecydowanie wygrywa z dosłownym.

Smak, podobnie jak inne zmysły, odnosi Norwid głównie do odczuć ponadzmysłowych, przekraczających granicę ciała. Do nielicznych przykładów zastosowania **smaku fizjologicznego**, w sytuacji kosztowania potraw lub delectowania się napojami, nawiązuje poeta w liryku *Powiedz im, że duch obrzmił myśli wiecznej*, który nawiązuje do degustacji wigilijnej:

A przeto krzyknij już, że w Betlejemie
Bóg się narodził...
i że więc w roku
cieszą się ludzie – zaś niezłoty w ciemni
jadają sporo na sianie o mroku
pod rozżarzonej Konstelacji znakiem:
jadają ryby, miód i kluski z makiem! (II, 219-220).

Nawiązanie do smaku jest tutaj bardzo subtelne. Nie padają określenia nazywające wrażenia smakowe. Mowa tylko o radości wynikającej ze świętowania połączonego z jedzeniem typowo wigilijnych potraw: ryb, miodu i klusek z makiem. Mimo ironicznego tonu narracji, przywodzą one na myśl wspomnienia celebracji świąt i delektowania się charakterystycznymi dla nich daniami.

Z doświadczeniem smakowym spotykamy się przy okazji wiersza *Toast*. Poeta przenosi czytelnika w świat morski, w którym także wznosi się toasty:

Azali bowiem przeto, za tysiącem, za stem
Tysięcy mil, na morzu, wśród drogi zmyłonej,
Gdy wody szklankę żeglarz znajduje niesłonej,
Jest mu ta mniej smakownym, pełnym mniej toastem? – (I, 277).

Woda odgrywa w wierszu bardzo istotną rolę: jest źródłem życia, trwania, obrony przed śmierciodajnym ogniem. Jest także podstawowym składnikiem wszelkich napojów, w tym takich, które służą do wznoszenia toastów. Norwid przytacza przykład, kiedy żeglarz znajduje na statku szklankę czystej wody, która może być dla niego jedynym ratunkiem. W takiej sytuacji smak świeżej wody może się równać z najbardziej wykwinnymi napojami.

Zmysłowe odniesienia do smaku (i zapachu) niesie kryptopolityczny wiersz *Sieroty*, nawiązujący do niewoli (sieroctwa) Polaków. Poeta, jako jedna z sierot, wierzy w zmartwychwstanie matki-ojczyzny. Odbiera jej obecność mocą swoich zmysłów. Nawet milcząca modlitwa jest jednym z przejawów jego wiary w przyszłość narodu:

Potem, gdy dusza swego skosztowała chleba,
Nie mogłem się już więcej oderwać od nieba,
Które mnie wciąż ciągnęło silnym, wonnym tchnieniem.
I wtedy to ja, wzięwszy mój łązawy różaniec,
Zmówiłem na nim pacierz – potężnym milczeniem (I, 7-8).

Dusza, będąca symbolem niematerialności, łączącej człowieka ze sferą Boską, sakralną, „kosztuje chleba”, a więc schodzi z nieba na ziemię, aby stać się częścią doczesności. Akt ten można odczytywać w kategoriach tak bliskiej Norwidowi „uduchowionej zmysłowości”. Doskonałość jest przecież wypadkową cielesności

i duchowości. Śladów transcendencji należy więc szukać w codzienności,³⁹⁴ tak jak elementów duchowych – w zmysłowym odbieraniu świata. Aby poznanie było jak najbardziej pełne, należy uruchomić możliwie jak najwięcej zmysłów. We fragmencie *Sierot* mowa jest o zmyśle smaku („skosztowała chleba”), węchu („wonnym tchnieniem”), dotyku („wziąwszy mój łzawy różaniec”) i słuchu („Zmówiłem na nim pacierz – potężnym milczeniem”). Sensualność daje możliwości poznawcze, przekraczające granice rzeczywistości. To ona otwiera okno na świat materialny, którego zrozumienie daje przepustkę do świata wyższego rzędu.

Ze smakiem chleba – podstawowego pokarmu dla ciała, spotykamy się na kartach poematu *Quidam*. Norwid po raz kolejny potwierdza poetykę fragmentaryzmu, w którą także wpisuje się smakowy odbiór świata:

Po lada fraszce przypomnieć się dało,
Jak chleb ten samy smak ma i w drobinie,
Co w bułce – albo jak toż samo ciało
W ćwierciach na cyrku, gdy męka już minie –
Wszakże, nie mając strony tajemniczej,
Nikło, jak zwykły fakt, bo nie zwodniczy! (III, 142).

Fragment zakłada szczegółowość, ale także rozdrobnienie znaczenia, wielogłosowość. Część zastępuje tutaj całość, a całość jest symbolem części³⁹⁵. Skosztowanie choćby okruchu chleba zakłada poznanie jego smaku w sensie kompletnym. Nie trzeba spożywać całej „bułki”, aby przekonać się, że jej mała część daje nam poczucie zapoznania się z esencją smakową. Fragmentaryczność w przypadku zmysłu smaku objawia się pod szczególną postacią, którą – za Norwidem – można nazwać „kamieniem drobnym”, będącym namiastką „całości” (*Rzecz o wolności słowa*). Nie trzeba całościowego oglądu, aby wnikać w istotę rzeczy.

Połączenie smaku fizjologicznego i smaku jako artystycznego (tu: literackiego) gustu odnajdziemy w krótkim, zaledwie czterostronicowym dramacie *Auto-da-fé*. Jeden z dwóch bohaterów utworu, Protazy, rozmyśla nad jakością dźwięku i jego przeznaczeniem:

Inny za to swych nie zna celów, ni kierunku,
I tylko czyta, usta schylając ku kartom,

³⁹⁴ Na temat miejsca codzienności w estetyce Norwida por.: W. Rzońca, *Premodernizm Norwida*, dz. cyt., s. 17.

³⁹⁵ Zob. J. Puzynina, *Wstęp*, [w:] „Całość” w twórczości Norwida, dz. cyt., s. V-X.

Jak gdy z pełnego dzbanu próbuje kto trunku,
Łzom, jak śmiechowi rad jest – a jako łzom, żartom.
Temu, że nie ma celów, bezdeń się otwiera,
Aż straci smak... (IV, 291).

Poeta, przemawiając ustami Protazego, odnosi się do kwestii smaku artystycznego, ocenianego na podstawie sposobu zapoznawania się z treścią dzieła. Owo smakowanie porównane zostaje do „próbowania trunku” w początkowej fazie degustacji, kiedy dzban jest jeszcze pełny. Smakosz zatapia się w pochłanianiu dużej ilości płynu, nie zważając na sprzeczne sygnały, które odbiera z otoczenia. We wszystkim, także w obcowaniu z literaturą, należy jednak zachować zdroworozsądkowy umiar, aby nie „stracić smaku” (na nowo dowartościowanego przez francuski parnasizm), czyli nie poczuć przesytu, prowadzącego do smakowej neutralizacji.

VI.2 Rodzaje smaków

Podstawowymi smakami odbieranymi sensorycznie są: słodki, gorzki, słony i kwaśny. W poezji Norwida znajdziemy odwołania do wszystkich smaków, oprócz kwaśnego. Obiekty percypowane smakiem, podobnie jak w przypadku węchu, będą nas odwoływać do pamięci i zapisanych w niej smaków, pochodzących z różnych okresów życia. Inercyjny odbiór elementów smakowych u Norwida odnosi się także do znaczeń metaforycznych, pochodzących od bodźca sensorycznego, ale odwołujących do sfery ponadzmysłowej. Autor *Vade-mecum* rzadko przytacza przykłady smaku „gorzkiego” lub „słodkiego” w kontekście doznań czysto zmysłowych. Co charakterystyczne, w przeważającej części odniesień będzie chodziło o znaczenia metaforyczne.

VI.2.1 Słodki

Ciekawy przykład odwołania do smaku słodkiego odnajdziemy na kartach *Ułamków*. Norwid tłumaczy w nich między innymi Byrona, kierującego swój żal do Inezy:

Błądzić po całym świecie jak wyrzutek,
W ubiegłe patrząc fale, coraz Korsze:
To moja dola!... A słodzi jej smutek
Myśl, że wycierpiał już, co najgorsze! (II, 269).

Byronowska myśl mogłaby się stać mottem życiowym Norwida, snującego się po ulicach Paryża w końcu lat sześćdziesiątych. Znamienna jest metafora „doli” poety jako „wyrzutka”, dla którego jedyną osłodą jest smutek.

Z podobną problematyką, poruszającą temat trudnego losu poety-artysty, mamy do czynienia w ostatnim ogniwie tak zwanej „czarnej suity” – wielokrotnie cytowanym wierszu *Do mego brata Ludwika*. Norwid opisuje w nim lata swojej młodości, które obfitowały w przyjemne i nieprzyjemne doznania smakowe:

Młodości dola... sny kochałem ciemne;
Z tych jedne były mdłe i nic do rzeczy;
Jak kwiaty drugie, lekkie i naziemne,
O trzon łodygi wyższe kału. Z mleczy,
Co po urwaniu perłą wzeszły białą,
Mniemałem słodycz wyssać – jakże mało! (I, 69).

Młodość kojarzy się poecie z poszukiwaniem swojej drogi, dążeniem do jak najpełniejszego poznawania świata, z kosztowaniem życia i jego uroków. Owo poznawanie nowych dróg przedstawia Norwid, posługując się odniesieniem do „kału” i kwiatów mniszka lekarskiego („mleczy”), który jest tak samo piękny, jak niebezpieczny. „Perłowy” sok, wypływający z wnętrza łodygi, skusił młodego artystę na tyle, że postanowił go skosztować. Oczekiwana słodycz okazała się jednak gorzką trucizną:

A jam się otrułem... wiesz, że byłem struty?
(Wspomnienie równą ma trucizny siłę.)
Co teraz powiem będzie złe i zgniłe (I, 69).

Poeta zamiast wyczekiwanej „słodyczy” zaznał nieprzyjemnego dla podniebienia smaku trucizny. Nawet wspomnienie o tym niefortunnym zdarzeniu powoduje u niego powrót do odczuwania „smaku” trującej substancji. W kolejnej odsonie wiersza autor zdradza, o jaką „truciznę” chodziło:

Z miłości szydzić, mszcząc się na uczuciu,
Albo teoryj kilka zimnych złożyć,
Jak kilka głązów na Bóżnicę Psuciu,
I młode serca ziębić lub ubożyć (I, 69-70).

Trucizną, której skosztował w latach młodości poeta, okazała się miłość. Nawet wspomnienie powoduje u niego powrót do odczuwania tamtych straszliwych męczarni. Dlatego właśnie ucieka od wszelkich uczuć, broniąc się przed kolejnym, bolesnym rozczarowaniem.

Metaforyczne odwołania do smaku słodkiego, konotującego pozytywne emocje, znajdziemy w wielu innych wierszach Norwida. Przykładami mogą być: *Wspomnienie* („sny słodkie” – I, 40), *Marmur* („słodki Arystyd” – I, 100), *Vendôme* („I słodki poczuł cień architektury” – I, 110), *W albumie* („słodkich zapiewy dyszkantów” – I, 155) oraz *Z Horacjusza. Ad Pompejum* („Słodszy nad wszystkie!... powrót przyjaciela” – I, 364). Określenie „słodki” we wszystkich przypadkach odsyła do jakości pozytywnych, miłych, przyjemnych. Znaczenia metaforyczne wygrywają pod względem frekwencyjnym z odwołaniami fizjologicznymi. Podobnie jest w przypadku zestawień słodko-gorzkich i gorzkich. Z pierwszym z nich spotykamy się w Norwidowskim *Piśmie*, w którym zmysł smaku po raz kolejny został wykorzystany do zaprezentowania stanowiska w kwestii romantycznej literatury:

... Gdym tak mówił, obecni, patrząc od niechcienia,
Zaczęli coś tam szeptać – smak ich podniebienia
(Bo innego nie mieli) mówił, że wyrazy
„Za gorzkie są, niedorzeczne!” – wrzało kobiet grono
Chórem spojrzeń – a potem słodko tak mówiono,
Że ładne były myśli – świetne też obrazy;
Jedwabnymi słówkami haftowane mowy
Rozdarłem jak pokutnik ... (I, 36).

Fragment *Pisma* jest o tyle ważny w perspektywie prowadzonych tu badań, że odsyła do zmysłu smaku aż trzy razy. Mowa bowiem o „podniebieniu”, które można uznać za jeden z „narządów” smakowych oraz o określeniach „gorzki” i „słodki”.

VI.2.2 Gorzki

„Gorzkie” wspomnienia, zaprawione smakiem cykuty, stały się przedmiotem rozważań wiersza *Vendôme*. Punktem odniesienia do dialogu między Juliuszem Cezarem i Napoleonem jest dla poety słynna kolumna z placu Vendôme w Paryżu, będąca symbolem zwycięstw Napoleona I. Cezar wypowiada gorzkie słowa na temat niewierności przyjaciela, który go zdradził. Sięga wstecz, aby przypomnieć sobie Galię, którą rządził i zatrzymuje się w pół zdania. Przeszłość wywołuje w nim negatywne emocje:

Lecz dość... wspomnienia gorzkie są cykuty (I, 109).

Po raz kolejny mowa o smaku trucizny – goryczy, której intensywności nie zaburzył ząb czasu. Cezar wraca do okresu swojej świetności oraz czasów upadku. Mówi o cykucie, mając na myśli zdradę swojego przyjaciela („Zaprawdę – w Marku ukochałem człeka” – I, 109). W opozycji do Juliusza Cezara Napoleon odpowiada wodzowi, posługując się metaforą „słodczy”:

Otóż i z mocą stawa się tak samo,
Jako z mężami, z brązy i z marmury,
A tryumfalną kto raz przeszedł bramą
I słodki poczuł cień architektury,
Ten... ale komuż kazać mam o sile
Tryumfalnymi mierzonej kolumny?...(I, 110).

W usta Napoleona włożył Norwid przywódcze słowa pełne patosu. Wódz, wielokrotnie okryty chwałą przez swe wojenne podboje, mówi o „słodkim cieniu architektury”, który czuje zwycięzca, przechodząc przez łuk triumfalny. „Słodki” w tym przypadku oznacza nie tylko „miły” i „przyjemny”, ale także „symbolizujący zwycięstwo”.

Norwid często posługiwał się odwołaniami do zmysłu smaku, aby wyrazić pewne uniwersalne prawdy o życiu. W *Rozmowie umarłych* Byron (jeden z bohaterów utworu obok Rafaela) wypowiada znamienne słowa:

Świat jest gorzkość...(I, 280).

Chodzi oczywiście o „gorzki” smak życia, będący oznaką Byronowskiej wizji egzystencji (w dużej mierze wizji samego Norwida), egzystencji okupionej trudem i cierpieniem. „Gorzkość” to przede wszystkim brak przyjemności ze „smakowania” świata, stagnacja i bierność. To także wyrażenie dystansu wobec krytyki, która, jak wiadomo, konsekwentnie odrzucała jego twórczość literacką (a i w dużej mierze plastyczną). Norwid wiele razy komentował swoją sytuację artystyczną, wskazując na nieprzychylność krytyków. Wielki żal miał przede wszystkim do „publiczności czy społeczeństwa naszego”, czego potwierdzeniem są słowa wyjęte z listu do przyjaciela:

Gorzki to chleb jest Polskość...(VIII, 152).

„Gorzkich” określeń znajdziemy w wierszach i poematach Norwida niemało. W *Źródle* pisze poeta o „gorzkim śmiechu” („Śmiech mię doleciał gorzki...” – II, 133), w *Krytyce* – o „gorzkim bólu” („– lecz jeżeli ból jest gorzki?... – II, 141), w poemacie *Epimenides* wspomina „gorzkie lata” swojej twórczości („lat gorzkich tyle” – III, 64), *Promethidion* zaś parafrazując biblijne „słodkie jarzmo” odwołuje do „gorzkiej pracy” („Gorzką taką pracę dlaczegożeś przedsięwziął?...” – III, 430). Wszystkie wymienione nawiązania do zmysłu smaku konotują znaczenia o zabarwieniu negatywnym – odnoszą się do trudu, wysiłku, nieprzyjemności, zawodu, bólu. Z jednej strony głos poety opowiada się za odrzuceniem wszystkiego, co „gorzkie”, niesatysfakcjonujące i krzywdzące, z drugiej zaś sugeruje, że bez owej „goryczy” nie sposób skosztować pełni człowieczeństwa. Takie rozumienie łączy się z Norwidowskimi kategoriami „cierpienia” i „bólu” oraz „wysiłku” (omawianymi w rozdziale o dotyku). O takim przeznaczeniu „gorzkiego smakowania” życia wspomina poeta przy okazji poematu *Pięć zarysów*. Podmiot „błogosławi” w nim między innymi nacechowane boskością „gorycz”, pieśni, powietrze, step, mroki, myśli i mary. Kontakt z naturą staje się dla błogosławiącego pretekstem do mówienia o świętości:

Błogosławiona jest gorycz wiośniana,
 Wśród pękających drzew rozpowietrzana,
 Drzew, co od ziemi jak kolumny rosną,
 Gdy w niebie miękkich gałęzi obręcze
 Podobne mają do harf strojonych wiosną
 I psalmem: „Święty!” – tak że patrząc, klęczę (III, 475).

We fragmencie poetyckim przeplatają się ze sobą zmysły smaku (gorycz), dotyku (miętkość), słuchu (dźwięki harfy) i wzroku (patrzenie). „Gorycz” określa poeta jako „błogosławioną” ze względu na jej pierwotną doskonałość. Wiosna przebija się przez ostatnie barykady zimy dzięki owej „goryczy (...) pękających drzew”, która z czasem przeobraża się w miłą woń kwiatów i słodczy owoców. Bez elementów „goryczy”, bólu i wysiłku, które towarzyszą każdemu narodzinom, niemożliwe jest przejście do następnych etapów życia – dojrzewania i wydawania owoców.

VI.2.3 Słony

W utworach lirycznych Norwida odnajdziemy zaledwie kilka odniesień do określenia smaku jako „słony”. Najważniejszym, bo związanym z typowo zmysłową percepcją, będzie epitet odwołujący do smaku łez:

W usta mi tylko zaciekła kropelka
Słona... jak słone łzy bywają człeka,
Co płakać może... lub na pewno czeka...
.....
Więc to nie była łza... (I, 246).

Sól to składnik wszystkich słonych potraw oraz substancji, takich jak woda, pot, łzy. Sól to także jedna z najbardziej podstawowych i naturalnych przypraw. Ludzkie łzy muszą być słone, aby były prawdziwe. W sytuacji opisywanej przez poetę chodzi jednak o inny rodzaj łez – tych, które wypływają z oczu człowieka, który nie może płakać, bo na nic już w życiu nie czeka. Słony smak pozwala regulować w organizmie wszystkie procesy, można więc powiedzieć, że jest jednym z fundamentalnych receptorów, niezbędnych do prawidłowego funkcjonowania naszego ciała. Bohater *Snu* nie czuje słoności swoich łez, bo straciły one smak w skutek intensywności przeżyć, których doświadczył.

W *Quidamie* z kolei poeta tonem przypowieści prawi o słonym zasiewie łez. Wydarzenia okupione łzami nie powinny wpływać na przyszłą jakość plonu:

Jakoż szczęśliwy, kto nie posiał solą,
Mimo że słonych łez niemało strawił (III, 146).

Rozważając poetyckie przedstawienia smaku słonego u Norwida warto przypomnieć raz jeszcze wypis z ostatniej części *Toastu*, mówiący o „niesłonym” smaku wody, który wśród „słonego” morza jest prawdziwym ocaleniem: „Gdy wody szklanę żeglarz znajduje niesłonej” (I, 277). Woda w tak wyjątkowej sytuacji jest dla żeglującego niemalże rarytasem nie mniejszym niż najbardziej wyrafinowany trunek.

W twórczości poetyckiej Norwida odnajdziemy zaledwie jeden przykład zastosowania „niesmaku” jako nieprzyjemnego odczucia przemieszania sprzecznych emocji:

Lecz teraz zgadnąć nie mogę, dlaczego
Cięży mi niesmak, dziwnie pomieszany,
Jak woń fijołka świeżo rozkwitłego
I pogrzebowych kadzideł tumany (I, 19).

W dalszej części wiersza poeta wyjaśnia, co jest powodem jego „niesmaku”. Otóż, chodzi o „przykre wrażenia”, których dostarczyło mu poranne marzenie o pięknej dziewicy zamienionej w śmierć. Ów „niesmak” dziwnie pomieszany raz jeszcze uświadamia nam tendencję synestezyjną właściwą jego wierszom. Doznania zmysłowe, wzbogacone przez obrazy o kontrastywnym nacechowaniu kulturowym (tu narodziny fiołka i „ludzki” pogrzeb), podlegają w umyśle czytelnika zsyntetyzowaniu. W ten sposób sensoryzm nabiera znaczenia wtórnie metaforycznego, co ma niebagatelny i korzystny wpływ na nasze ostateczne wrażenie czytelnicze.

Sensoryczna przestrzeń poezji Norwida mieści w sobie wszystkie zmysły. Trzy pierwsze (wzrok, słuch i dotyk) są najpełniej reprezentowane, natomiast miejsce zmysłów „chemicznych” z pewnością plasuje się na ostatniej pozycji. Aby doświadczać zmysłu smaku należy skrócić intymną granicę. Dlatego właśnie smakowe odnośniki obejmują najczęściej przyjemność, fizjologiczną satysfakcję lub doznania smaków nieprzyjemnych. Poezja Norwida stroni od takich wątków, wykorzystując odczucia smakowe do prezentacji swoich poglądów na tematy uniwersalne. Norwidowski człowiek nie jest głodny świata i jego wrażeń, nie dba o erotykę czy zbytnią uczuciowość, nie rozkoszuje się

dobrodziejstwami kulinariów. Zmysł smaku wykorzystuje w inny sposób – aby bardziej bezpośrednio mówić o świecie i go oceniać.

Otwartość na zmysł smaku nie wiąże się u autora *Vade-mecum* z kosztowaniem świata i jego uciech, ale fascynacją otoczeniem lub negacją praw nim rządzących. Norwidowski „smak” jest zwiastunem nasilenia w II połowie XIX wieku wrażliwości estetycznej. Funkcjonuje on raczej jako „gust”, „wycucie stylu” niż jako odczuwanie czysto sensoryczne. Z drugiej jednak strony, co trzeba podkreślić, ów „gust”, „smak estetyczny” nie mógłby zostać właściwie zinterpretowany bez zmysłowego odczytania.

Nie odnajdziemy w twórczości lirycznej Norwida przykładów na zastosowanie zmysłu smaku do prezentacji intymnych doznań. Podobnie jak węch funkcjonuje on w obrębie symboliki egzystencjalnej, potwierdzającej taką samą ważność czysto zmysłowego, jak i duchowego poznania.

*

Zmysły węchu i smaku stanowią pewnego rodzaju dopełnienie Norwidowskiego obrazowania słowem. Dominują w nim „pojęcioobrazy”, dźwięki z pogranicza sfery słyszalnej i ciszy oraz nazwy „dotknięć”. Zapachów i smaków w liryce Norwida jest zdecydowanie mniej niż innych odniesień sensorycznych. Ich wprowadzenie do utworów lirycznych nie jest jednak przypadkowe. Autor *Promethidiona* posługuje się tego rodzaju nawiązaniem, aby przy użyciu najbardziej pierwotnych narzędzi przemycić treści symboliczne i uniwersalne. Smaki i wonie spełniają rolę swoistego wehikułu czasu, który przenosi poetę i jego czytelnika w świat przeszłości. Nie brak w nim delectowania się sztuką obarczoną antycznymi kontekstami czy nawiązań do rodzinnego Mazowsza.

Zakończenie

1.

Norwid jako pisarz i malarz, a ponadto jako aktywny uczestnik estetycznych dyskursów epoki, w ciągu ponad czterdziestu lat aktywności twórczej wypracował własny, indywidualny styl ekspresji, w którym odwołania zmysłowe odegrały ważną rolę. Na artystyczne wybory autora *Vade-mecum* wpłynęły nie tylko studia z zakresu estetyki, poetyki, filozofii, teologii, historii sztuki, ale także kształtujące jego poetycką i malarską wrażliwość podróże, odkrywanie nowych miejsc, zawieranie cennych znajomości.

Poeta nigdy nie zrezygnował z oryginalnego na tle polskiego romantyzmu ujęcia sensoryczności, które stanowiło rodzaj otwartej polemiki i alternatywy w odniesieniu tak do poprzedników, jak i współczesnych mu polskich twórców. Postulował połączenie zmysłowości symbolicznej z realnością sensualnych przedstawień, które stanowiły, jego zdaniem, dopełniającą się spójnię. Jego dyskurs oscylował wokół szukania analogii między intelektualno-duchowym znaczeniem a zmysłową, materialną formą. Fundamentem takiego poglądu była idealistyczna wizja sztuki, według której prawdziwe piękno tkwiło w syntezie treści i formy, ducha i materii, świętości i tego co użyteczne³⁹⁶.

Stanowisko Norwida wyrosło początkowo z romantycznej nobilitacji intuicyjności kosztem postrzegania rozumowego. Nie zatrzymało się jednak na etapie wewnętrznej komunikacji ze światem i totalności poznania pozazmysłowego, ale dokonało „skretu koniecznego”, wchodząc w rzeczywistość nowego typu – klimat paradygmatu modernistycznego. Poznanie modernistyczne, w którym element zmysłowy odgrywał jedną z czołowych ról, zwróciło twórczość Norwida w stronę syntetyczności, łączącej względnie harmonijnie władze intelektualne z możliwościami intuicyjnymi.

Przypomnijmy – w *Słowniku Języka Norwida* odnajdziemy osiem haseł, zawierających część „zmysł”, do których należą między innymi: „zmysłowość”, „zmysły”, „nadmysłowy”, „zmysłowiec” oraz trzy odwołania do „sensualności” („sensualnie”, „sensualność”, „sensualny”)³⁹⁷. Natomiast poszczególne zmysły są reprezentowane u Norwida nie tylko bezpośrednio, ale także poprzez odwołania do

³⁹⁶ Zależności te opisane zostały szczegółowo między innymi w pracy: W. Kudyba, *„Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo...”*. *Norwida mówienie o Bogu*, Lublin 2000.

³⁹⁷ Zob. *Słownik Języka Norwida*, [dostęp: 11.01.2013], <<http://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl>>.

odbioru bodźców zewnętrznych oraz nazwy receptorów. Poetycki kształt sensorów prezentowanych w wierszach i poematach Cypriana Norwida potwierdza nowatorski, premodernistyczny charakter jego twórczości.

Badania nad zmysłowością „sztukmistrza” pokazują bowiem, że sensoryczne odniesienia czynione przez autora *Promethidiona* wpisują się w poety strategię estetyczną, w tym w dialog konsekwentnie prowadzony z odbiorcą. Cieleśność, materialność, forma, zaufanie zmysłowemu poznaniu – oto najczęściej podejmowane wątki w tym dialogu. Norwid stawia wyzwanie swojemu „późnemu wnukowi”, uświadamiając mu przydatność a również niezbędność zmysłowych narzędzi oglądu świata i poznawania jego Stwórcy. Osiągnięcie pewnego pułapu poznawczego jest możliwe tylko dzięki współgraniu ze sobą **sfer materialnej** (cielesnej, zmysłowej) i **duchowej**. Wątki te łączyć należy z problematyką estetyczną Norwida, stawiającą na równi **formę i treść** dzieła sztuki. Według mnie Norwid zmysłami szukał „śladów Boga” zamkniętych w kształtach, barwach, smakach i zapachach. Próby odnajdywania owych śladów łączyły się z wyostreniem wrażliwości na bodźce zewnętrzne, a tym samym – z bardziej świadomą percepcją świata. Bo to dzięki percepcyjnemu odbieraniu świata, możliwe było przekroczenie granicy poznania powierzchniowego, zewnętrznego i wniknięcie w rzeczywistość ponadzmysłową.

Zmysły warunkowane są także przez problematykę relacji **ciała i ducha**. W poemacie *Niewola* Norwid nazwał je „dwoma pierwiastkami różnymi”, które mają jeden cel – „moralny” (III, 382). Norwid odrzucił kuszącą dla romantyków koncepcję metempsychozy, która ciało i zmysły uczyniła „trumną” dla duszy³⁹⁸. Krytycznie reagował także na obecne w dziewiętnastym stuleciu wpływy pesymistycznej filozofii indyjskiej, odrzucającej poznanie zmysłowe na rzecz stanu nirwany³⁹⁹. Ani monizm spirytualistyczny, ani monizm naturalistyczny nie znalazły akceptacji u autora *Promethidiona*. Norwid szukał dla siebie takiego rozwiązania, które pogodziłoby możliwości tkwiące w ludzkim ciele „prześliczną całość organizmu ludzkiego” – VII, 344) z predyspozycjami intelektualnymi i duchowymi. Wysoka ocena sensoryczności i cieleśności zaważyła na kształcie etycznym, estetycznym i antropologicznym pism lirycznych Norwida. Wiązała się ona z docenieniem ludzkiej pracy, ze wskazaniem ideału sztuki jako połączenia ducha i formy zmysłowej oraz nobilitacją sensorycznego poznania.

³⁹⁸ Zob. R. Gadamska-Serafin, *Imago Dei. Człowiek w myśli i twórczości Cypriana Kamila Norwida*, Sanok 2011, s. 53.

³⁹⁹ Zob. M. Zdziechowski, *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*, Warszawa 1993, s. 8-19.

W Norwidowskim postrzeganiu ludzkiego poznania widoczny jest prymat harmonii **formy, proporcji i kształtu**. Norwid-artysta to przede wszystkim człowiek zafascynowany fizycznym pięknem człowieka, ciałem, dzięki któremu istota ludzka może odbierać inne formy piękna. W liście do Mariana Sokołowskiego Norwid pisał:

Ciało ludzkie jest największym z dotykalnych arcydzieł...(IX, 157).

Norwid często posługiwał się sensorycznymi metaforami, aby mówić o zjawiskach realistycznych, związanych niejednokrotnie z antropologią czy ludzką fizjologią. Poznanie zmysłowe nie było u niego znakiem wiedzy pozornej, ułudnej, której nie można zaufać. Poeta doceniając zmysły i ich rolę w zgłębianiu tajemnicy istnienia (nie tylko tego ziemskiego), stanął po stronie „całoczułowieczeństwa”, to jest równowagi między ciałem a duchem⁴⁰⁰.

Przejawy nieustannego przenikania sfer cielesnej i ponadzmysłowej odnajdziemy także w licznych przykładach **synestezyjności** obecnych w wierszach Norwida. Sensoryczne przemieszania, występujące na poziomie wszystkich zmysłów, ukazują przede wszystkim wielopłaszczyznowość doznań, intensyfikując ich odczuwanie. Jednak „wielogłosowość” sensualna najpełniej objawi się w lirycznych kształtach zmysłu dotyku, czyli „wszechzmysłowości”, posiadającej właściwości kreacyjne. Ważnym ogniwem rozważań na temat poetyckich konkretyzacji zmysłów u Norwida jest także zjawisko **polisensoryczności**, którego fundament zasada się na opisach doznań wielu zmysłów. Norwid okazał się w praktyce poetyckiej wielkim entuzjastą tego rodzaju zabiegów, przedstawiając rozłożony w czasie i przestrzeni odbiór wrażeń wzrokowych, słuchowych i dotykowych, a szczerkowo także zapachowych i smakowych. Doznania zmysłowe przeplatały się ze sobą, nigdy nie predestynując do stworzenia potencjalnej całości. Przeciwwstawiała się temu idea **fragmentaryzmu**, objawiająca się u Norwida szczegółowością sensualnych przedstawień w poszukiwaniu „namiastki nieskończoności”.

Usytuowanie części wyobrażenia poetyckiego w większej całości jest dowodem na to, iż istnieje jakiś idealny świat wykładni symbolicznej, będący częścią „globalnego uniwersum”, kierującego poszczególne fragmenty ku pierwotnej całości. W efekcie to, co wydawało się przypadkowym zbiorem nieskoordynowanych obrazów, staje się symbolicznym komunikatem. W odniesieniu do zmysłów Norwidowska fragmentaryczność objawiała się w postaci niedokończonych zarysów, ukrytych

⁴⁰⁰ Zob. R. Gadamska-Serafin, dz. cyt., s. 61.

w światłocieniu, urwanych dźwięków, pojedynczych nut zapachowych, inicjalnych gestów zatrzymanych w pół drogi, etc. Opisy takie wpływały na realizm poetyckich przedstawień, skupiając uwagę czytelnika na wybranych fragmentach rzeczywistości symbolicznej.

2.

Zmysłowość Norwidowska wypada zupełnie wyjątkowo **w kontekście sensoryzmu pierwszej połowy dziewiętnastego wieku**. Sytuacja wygląda zupełnie inaczej jeśli weźmiemy pod uwagę drugie pięćdziesięciolecie. Paradygmat romantyczny, odrzucający poznanie typu intelektualnego na rzecz „czucia i wiary” dopuszczał zmysły do głosu, ale tylko jako dopełnienie duchowości. Sensoryczne opisy przyrody, obecne w romantycznych dziełach, miały najczęściej zabarwienie emocjonalne, budujące nastrojowość utworu. Inne zastosowanie zyskują motywy zmysłowe na tle późnej dziewiętnastowieczności. Do głosu dochodzą bowiem premodernistyczne i symbolistyczne przesłanki, torujące drogę nowemu nurtowi w literaturze, sztuce, filozofii i naukach przyrodniczych.

Sensoryczność w II poł. XIX wieku „wraca do korzeni”, sięgając idei zapoczątkowanych przez pokolenia przełomu barokowo-oświeceniowego i wzbogacając znane już wątki elementami typowo modernistycznymi. Motywy sensoryczne u Norwida należy także łączyć z kontekstem historycznym, wykorzystującym czysto życiowe i cywilizacyjne bodźce do rozwoju nauki. Wiek dziewiętnasty (w szczególności jego druga połowa) to w Europie intensywny rozwój nauk ścisłych i wprowadzenie do użytku publicznego wielu cennych **wynalazków**, takich jak: turbina wodna, dagerotyp, telegraf, dynamit czy telefon. Przedmioty, powołane do życia ręką konstruktora w jednej chwili zaczęły przejmować część obowiązków wykonywanych dotąd przez ludzi. Można rzec, że okres ten to „sensoryczny przełom” animizujący i personifikujący maszyny. Norwid był gorącym zwolennikiem tego rodzaju przemian i w „cywilizacji” (co prawda niekonsekwentnie) upatrywał nadzieję dla przyszłych pokoleń. Przykłady odniesień do poszczególnych zmysłów jasno pokazują stosunek poety do tego zagadnienia. Zmysły nie są tylko „dodatkiem” poszerzającym spektrum poznawcze człowieka, ale stanowią realną część zdolności, dzięki którym możliwe jest ulepszanie świata.

Norwid „sensoryczny” to Norwid „nowoczesny”, otwarty na rozwój nauki, kultury, sztuki. Sławomir Rzepczyński w studium poświęconym romantyzmowi i **nowoczesności** napisał o poecie: „Norwid to, posłużmy się jego własnymi słowami, poeta znajdujący się „w położeniu krytycznym”, który jakby zamykając romantyzm, jednocześnie otwierał

nowoczesność”⁴⁰¹. Idąc tropem badacza nowoczesność Norwida to nie tylko oryginalny pogląd na sztukę, osobliwa refleksja historiozoficzna, łącząca heglizm z chrystianizmem⁴⁰². To również nie jedynie alegoryczność⁴⁰³, rozdarcie między romantyzmem a pozytywizmem⁴⁰⁴, systemowość i „konstruowanie” przez badaczy⁴⁰⁵ czy wreszcie ironiczny konceptyzm⁴⁰⁶. Nowoczesny Norwid to także aprobata biologisticznej koncepcji *homo naturalis*, która dowartościowała zmysły, pozostając w zgodzie z wartościami teistycznymi. Zasięg słownictwa dotyczącego percepcji zmysłowej w poezji Norwida przeważa zarazem szalę aksjologii na stronę pozytywną. Zdecydowana większość odwołań sensorycznych nasuwa skojarzenia przyjemne lub neutralne.

3.

Badania nad reprezentacją doznań zmysłowych w twórczości Norwida potwierdziły ważkość sensualności nie tylko na płaszczyźnie literackiej, ale także plastycznej, która z czysto literacką pozostaje w ścisłym związku. Norwidowskie „oko” patrzy wielopoziomowo i wieloperspektywicznie, ograniczając zdolności „oka wewnętrznego” na rzecz „oka zmysłowego”. Elementy widzenia – światło, kształt i barwa nie tylko ilustrują i unaocniają poruszaną w poezji problematykę, ale są częścią estetycznego światopoglądu artysty. W światopoglądzie tym czołowe miejsce zajmuje „światłocień”, mający moc wskrzeszania i uśmiercania kolorów i kształtów. Norwid docenia widzenie sensoryczne, upatrując w nim drogę poznania rzeczywistości materialnej i ponadzmysłowej jednocześnie.

Podobnie jak Norwidowskie „oko” dostrzega najdrobniejsze szczegóły, tak Norwidowskie „ucho” wyczulone jest na mikrodzwięki znajdujące się na granicy słyszenia i ciszy. Poeta nazywa dźwiękowe natężenia i opisuje sposób ich wytwarzania, ale szczególną uwagę skupia na milczeniu i ciszy, która, co należy podkreślić, jest dla niego

⁴⁰¹ Zob. S. Rzepczyński, *Norwid a nowoczesność*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak. Kraków 2009, s. 215.

⁴⁰² Zob. Wątek świadomości nowoczesnej Norwida widzianej przez pryzmat cielesności i duchowości: A. Lisiecka, *Norwid poeta historii*, Londyn 1973, s. 55-58; Por. z pracą odnoszącą się do konfrontacji myśli Norwida z tradycją teologiczną: A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dzieł w twórczości Norwida*, Lublin 1985.

⁴⁰³ Zob. M. Głowiński, *Ciemne alegorie Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4, s. 279-292.

⁴⁰⁴ Zob. Omówienie tzw. „Norwidowskiego romantyzmu” w: Z. Stefanowska, *Norwidowski romantyzm*, [w:] tejże, *Strona romantyków*, Lublin 1993, s. 55-82; Zagadnienie lokalizacji Norwida wśród tendencji pozytywizmu odnajdziemy w pracy: J. Maciejewski, *Norwid a pozytywizm. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 115-132.

⁴⁰⁵ Zob. W. Rzońca, *Norwid. Poeta pisma...*, dz. cyt.

⁴⁰⁶ Zob. A. van Nieuwerkerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998.

sferą poznawalną również sensorycznie. Komplementarne wobec wzrokowych „światłocieni” są słuchowe „przemilczenia”, wyrażające więcej niż obrazy czy słowa.

Zmysłem, który w twórczości poetyckiej Norwida okazał się nie mniej ważny niż wzrok i słuch, jest dotyk, czyli „wszechzmysł” mający moc powoływania do istnienia. To właśnie on najbardziej zbliża człowieka do *sacrum*, będąc przy tym najbliższej sfery profanicznej (cielesności i materialności). Jego poetyckie konkretyzacje obejmują nie tylko „gest artysty”, powołujący do życia dzieło sztuki, ale także uściski dłoni, czułe dotknięcia, muśnięcia, gesty błogosławieństwa, powitania czy pożegnania. „Wszechzmysłowość” dotyku objawia się także w angażowaniu innych zmysłów (szczególnie substancjalnych) i wyzwalaniu przy ich udziale właściwości kreacyjnych podmiotu.

Węch i smak należą do zmysłów, których poetyckie reprezentacje nie są tak bogate w twórczości Norwida jak wzrok, słuch i dotyk. Jednak sama ich obecność i pozytywne na ogół nacechowanie świadczą o udziale autora *Vade-mecum* w kreacji sensorycznej. Zmysły „powierzchniowe” czy też „substancjalne” służą przede wszystkim nobilitacji tego, co pierwotne, łącząc doświadczenie sensualne z przeżyciem metafizycznym. Przyczyniają się do tego w szczególności kategorie pamięci węchowej (łączącej różne wymiary czasowe) i gustu (smaku) estetycznego, stojącego na granicy sensualności i estetyki.

4.

Zaproponowane rozstrzygnięcia są próbą przybliżenia nowego zagadnienia, które z pewnością wymaga dalszych, bardziej szczegółowych badań. Literatura podmiotowa została ograniczona do wierszy i wybranych poematów Norwida, z cząstkowymi odwołaniami do fragmentów wielu innych gatunków, które składają się na edycję *Pism wszystkich*. Przyjęte granice genologiczne potwierdziły gatunkowe współzależności omawianego problemu i konieczność jego pogłębiania. Świadomość ta inicjuje nowe perspektywy poszukiwań, wykraczające poza twórczość liryczną Norwida, dotyczące w szczególności dramatów i utworów prozatorskich.

Niewierszowane gatunki poetyckie obecne w dziele literackim „sztukmistrza” wbrew pozorom nie stronią od sensorycznych odniesień, czego przykładem mogą być cykle prozy *Czarne kwiaty i Białe kwiaty* oraz nowele „włoskie”. Sensualne inspiracje potwierdzają dobitnie prace plastyczne Norwida (zwłaszcza scenki rodzajowe, karykatury i obrazy o tematyce religijnej). Wpisują się one w typ wrażliwości artystycznej autora *Promethidiona*, dla którego zmysły były nie tylko biologicznym fundamentem ludzkiego

poznania, ale także źródłem fascynacji estetycznej, etycznej i metafizycznej. Artystycznymi owocami owej fascynacji są wiersze jako świadectwo prekursorskiego wobec XX wieku połączenia tego, co duchowe z tym, co *stricte* materialne i doświadczane zmysłowo.

Bibliografia

Podmiotowa:

Norwid C., *Pisma wszystkie*, red. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971 i n., t. I - XI.

Przedmiotowa:

Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982.

Ampel-Rudolf M., *Z badań leksykalnych i składniowo-semantycznych języka polskiego*, Rzeszów 1994.

Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004.

Aryle M., *Psychologia stosunków międzyludzkich*, przeł. W. Domachowski, Warszawa 1991.

Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. T. Żeleźnik, oprac. K. Leśniak, Warszawa 1984.

Arystoteles, *O duszy*, przeł. i oprac. P. Siwek, Warszawa 1988.

Augustyn Św., *Dialogi i pisma filozoficzne*, Warszawa 1954.

Bachórz J., *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia romantyczne*, Gdańsk 2003.

Bartnicka B., *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. IV – *Świat dźwięków*, t. VIII - *Świat doznań zmysłowych (węch, smak, dotyk)*, Kraków 2002.

Baudelaire Ch., *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000.

Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.

Bąk M., *Światło lub ciepło. Krótka historia pewnej metafory*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, nr 6.

Benjamin W., *O kilku motywach u Baudelaire’a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, z. 6.

Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000.

Bieńkowska E., *Dwie twarze losu. Nietzsche – Norwid*, Warszawa 1975.

- Borowy W., *O Norwidzie*, Warszawa 1960.
- Bubula B., *Noc i ciemność w twórczości Norwida*, „Ruch Literacki” 1988, z. 4-5.
- Bugajski M., *Jak pachnie rezeda. Lingwistyczne studium zapachów*, Wrocław 2004.
- Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968.
- Chlebowska E., *Ipsse ipsum: o autoportretach Cypriana Norwida*, Lublin 2004.
- Chlebowski P., *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku eposowi chrześcijańskiej*, Lublin 2000.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983.
- Cieszyńska B., *Okna duszy. Pięć zmysłów w literaturze barokowej*, Bydgoszcz 2006.
- Cycero M. T., *O naturze Bogów*, przeł. W. Kornatowski, [w:] tegoż *Pisma filozoficzne*, t. I, Warszawa 1960.
- Corbin A., *We władzy wstrętu. Społeczna historia poznania przez węch: od odrazy do snu ekologicznego*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1998.
- Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986.
- Cyprian Norwid. W 150 – lecie urodzin*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973.
- Czaplejewicz E., *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973.
- Czerniawska E., Czerniawska-Far J. M., *Psychologia węchu i pamięci węchowej*, Warszawa 2007.
- Czubak B., *Rysunek w roli pogranicza sztuki*, „Format” 2000, nr 3.
- Czucie i percepcja*, red. R. L. Gregory, A. M. Colman, przeł. M. Siemiński, Poznań 2002.
- Czytając Norwida. Poznańskie studia polonistyczne. Jaki Norwid?*, Poznań 1997.
- Czytając Norwida 2*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 2003.
- Dąbrowska A., *Symbolika barw i światła w <<Hymnach>> Jana Kasprowicza*, Bydgoszcz 2002.
- Dąbrowski M., *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011.
- Dederko W., *Sztuka fotografowania*, Warszawa 1986.
- Descartes R. (Kartezjusz), *Człowiek. Opis ciała ludzkiego*, przeł. A. Bednarczyk, Warszawa 1989.
- Descartes R. (Kartezjusz), *Namiętności duszy*, przeł. L. Chmaj, Warszawa 1989.
- Dialog w literaturze*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1978.
- Diderot D., *List o ślepcach dla użytku tych, co widzą*, [w:] tegoż, *Wybór pism filozoficznych*, tłum. J. Hartwig, J. Rogoziński, Warszawa 2003.

- Doktor R., *Assunta jako poemat miłosny*, „Studia Norwidiana” 1993, nr 11.
- Dufour L., *Słownik Nowego Testamentu*, Poznań 1993.
- Dunajski A., *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985.
- Dunajski A., *Człowiek – „Boga żywego obraz”*, „Studia Norwidiana” 1983, z. 1.
- Ekier J., *Przedmowa*, [w:] *C. Norwid. Chopin/Szopen*, Warszawa 2010.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995.
- Eseje o pięknie*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1988.
- Ewertowski T., *Doświadczenie przestrzeni jako konstruowanie kulturowego obrazu. Przykład Bałkanów i Syberii*, „Interlinie. Konteksty Historyczne. Interdyscyplinarne Czasopismo Internetowe” 2011, nr 1 (2),
<<https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/>>.
- Fabianowski A., *Biografia – najpełniejsza ekspresja romantyczności*, [w:] *Literarny romantyzmus*, red. M. Zelenka i Z. Wargowa, Nitra 2011.
- Fabianowski A., *Myśl polityczna Zygmunta Krasińskiego*, Ciechanów 1991.
- Fabianowski A., *Paryż romantyków polskich: Mickiewicz, Słowacki, Chopin, Krasiński, Norwid*, Łomża 1999.
- Fabianowski A., „*Philoclet*”, [w:] *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986.
- Feliksiak E., *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001.
- Feliksiak E., *Norwidowska całość?*, „Studia Norwidiana” 2001, z. 19.
- Fert J., *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*, Lublin 1993.
- Fert J., *Norwid – poeta dialogu*, Wrocław 1982.
- Fert J., *Wstęp do: Vade-mecum*, Wrocław 1999.
- Fik I., *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*, Kraków 1930.
- Gadamer H. G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
- Gadamska-Serafin R., *Imago Dei. Człowiek w myśli i twórczości Cypriana Kamila Norwida*, Sanok 2011.
- Gaściewicz M., *Piekielna przestrzeń miasta – liryka Cypriana Norwida w perspektywie badań nad nowoczesnością*, [dostęp: 29.10.12],
<www.biesiada.polon.uw.edu.pl/Piekielna>.
- Głowiński M., *Ciemne alegorie Norwida*, „Pamiętnik Literacki”, 1984, z. 3.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Kraków 1997.

- Gomulicki J. W., *Norwid w Warszawie. Wybrane wątki biograficzne*, „Rocznik Warszawski”, 1990, t. XXI.
- Gomulicki J. W., *Patos i milczenie*, Warszawa 1965.
- Grzegorzczkowska R., *Świat widziany poprzez słowa. Szkice z semantyki leksykalnej*, red. A. Mikołajczuk, Warszawa 2012.
- Grzeleński A., *Zagadnienie sprawdzianu smaku w filozofii Dawida Hume’a*, „Nowa Krytyka” 2007, nr 20-21..
- Halkiewicz-Sojak G., *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.
- Halkiewicz-Sojak G., *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010.
- Halkiewicz-Sojak G., *Norwidowska „jasność” i „ciemność” w dyskursie nie tylko poetyckim*, [w:] *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, t. 4, Poznań 1997.
- Halkiewicz-Sojak G. *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998.
- Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Laudman, t. 1, Warszawa 1964.
- Herder J. G., *Dziennik mojej podróży z roku 1769*, przeł. M. Kurkowska, Olsztyn 2002.
- Hieroglifem zapisane. Cyprian Norwid*, red. T. Korpysz, M. E. Rogowska, K. Samsel, M. Będkowski, Warszawa 2012.
- Historia piękna*, red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań 2007.
- Historia brzydoty*, red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań 2007.
- Hurnikowa E., *Związki poezji Młodej Polski z malarstwem*, [w:] „Filologia polska. Historia i teoria literatury. IV Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie”, Częstochowa 1994.
- Husarski W., *Dzieje karykatury w Polsce*, Warszawa 1926.
- Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1974.
- Husserl E., *Medytacje kartezjańskie. Z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingardena*, przeł. A. Waajs, wstęp A. Pułtawski, Warszawa 1982.
- Ingarden R., *Szkice z filozofii literatury*, t. 1-2, Łódź 1947.
- Inglot M., *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, Warszawa 1983.
- Inglot M., *Norwidowska lektura „Pana Tadeusza”*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.
- Inglot M., *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Warszawa 1988.
- Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, Warszawa 2000.

- James J., *Muzyka sfer*, przeł. M. Godoń, Kraków 1996.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Jaroszyński P., *Metafizyka piękna*, Lublin 1986.
- Jarzębski Z., *Pamiętnik artysty*, „Roczniki Humanistyczne” (Prace o Norwidzie), t. VI, z. 1.
- Jastrun M., *Cypriana Norwida myśli o sztuce i literaturze*, Warszawa 1987.
- Jastrun M., *Gwiazdzisty diament*, Warszawa 1971.
- Jellenta C., *Cyprian Norwid, Szkic syntezy*, Stanisławów 1909.
- Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, t. 1 (1821-1860), Poznań 2007.
- Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, red. Z. Trojanowiczowa, E. Lijewska, t. 2 (1861-1883), Poznań 2007.
- Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, I. Grzeszczak, t. 3 (*Aneks, Bibliografia, Indeksy*), Poznań 2007.
- Kalinowska M., *Norwida walka z formą*, „Studia Norwidiana” 1989, z. 5-6.
- Kant I., *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przeł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Warszawa 2005.
- Kant I., *Krytyka estetycznej władzy sądenia*, [dostęp: 06.12.12]
<http://www.eas.edu.pl/filozofia/download/Kant_estetyka>.
- Kant I., *Logika*, przeł. A. Banaszekiewicz, Gdańsk 2005.
- Karwowska-Bajdor A., *Nieznany sztambuch Marii Wodzińskiej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1994-1995.
- Kasperski E., *Dyskursy romantyków. Norwid i inni*, Warszawa 2003.
- Kasperski E., *Idee, formy i tradycje dialogu*, Warszawa 1990.
- Kasperski E., *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2010.
- Kasperski E., *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981.
- Kästner I., Ch. Schröder, *Zygmunt Freud (1856–1939): badacz umysłu, neurolog, psychoterapeuta: teksty wybrane*, przeł. B. Płonka, B. Płonka-Syroka, R. Ziobro, Warszawa 1997.
- Kierkegaard S., *Okruchy filozoficzne. Chwila*, przeł. K. Toeplitz, Warszawa 1988.
- Kierkegaard S., *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1999.
- Kolańczyk A., *Czuję, myślę, jestem: świadomość i procesy psychiczne w ujęciu poznawczym*, Gdańsk 1999.

- Kołaczkowski S., *Ironia Norwida*, „Droga” 1933, nr 11 (*Pamięci Cypriana Norwida*).
- Kołaczkowski S., *Dwa studia. Fredro, Norwid*, Warszawa 1934.
- Kondratowicz Ł., *Cyprian Norwid – rzeźbiarz. Szkic informacyjny*, „Studia Norwidiana” 1989, z. 7.
- Kopczyński K., *Próba interpretacji wiersza „Ciemność”*, „Studia Norwidiana” 1987-1988, z. 5-6.
- Korpysz T., „*Autor i d z i e w c i e m n o ś ć, by wydarł jej światło*”- o rozjaśnianiu (?) *ciemności (?) Norwida*, „Studia Norwidiana” 2004-2005, z. 22-23.
- Korpysz T., *Definicje poetyckie Norwida*, Lublin 2009.
- Kowalska A., *Wiersze Cypriana Norwida*, Warszawa 1978.
- Kreiner J., *Biologia mózgu*, Warszawa 1970.
- Krupska M., *Norwid. Świat wartości*, Kraków 2002.
- Krysowski O., *Wizja sztuki w „Promethidionie”*, [w:] *Jaki Norwid? Poznańskie Studia Polonistyczne*, t. 4, Poznań 1997.
- Kuczera-Chachulska B., „*Czas siły zupełnej*”. *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*, Lublin 1998.
- Kudyba W., „*Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo...*”. *Norwida mówienie o Bogu*, Lublin 2000.
- Kuik-Kalinowska A., ...*aby wierności nie uchybić... O Norwidowskiej sztuce opisu*, [w:] *Czytając Norwida 2*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 2003.
- Kuik-Kalinowska A., *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”. Konteksty – poetyka – idee*, Warszawa 2001.
- Kuik-Kalinowska A., *Norwid-artysta światła*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007.
- Kurska A., *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989.
- Kuziak M., *O różnych „jak” w „Vade-mecum” Norwida*, [w:] *Czytając Norwida 2*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 2003.
- Kuziak M., *Norwidowskie „przedstawienie” w „Vade-mecum”*, [w:] *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003.
- Lem S., *Filozofia przypadku. Literatura w świecie empirii*, Kraków 1968.
- Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przeł. M. Rzepińska, Wrocław 1961.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Leśmian B., *U źródeł rytmu*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959.

- Levinas E., *Trudna wolność*, przeł. A. Kuryś, Gdynia 1991.
- Lisiecka A., *Norwid poeta historii*, Londyn 1973.
- Lock J., *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. B. J. Gawecki, Kraków 1955.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Lurker, M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Łapiński Z., *Norwid*, Kraków 1971.
- Łazińska B., *Przyboś i romantycy*, Warszawa 2002.
- Maciejewski J., *Cyprian Norwid*, Warszawa 1992.
- Maciejewski J., *Norwid a pozytywizm. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z.3.
- Maciejewski J., *Poetyka-Gatunek-Obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1997.
- Mackiewicz T., *Sokrates Norwida. Kontekst – recepcja – kontynuacja*, Warszawa 2009.
- Makowiecki S., *Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę*, Warszawa 1927.
- Man de P., *Pojęcie ironii*, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9-11.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Markowski M. P., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997.
- Melbechowska-Luty A., *Sztukmistrz. Kilka uwag o symbiozie sztuk w twórczości Cypriana Norwida*, „Teksty Drugie” 2000.
- Melbechowska-Luty A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Michera W., *Kolory w procesie symbolizacji*, [w:] *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integracyjnej*, red. T. Kostyro, Warszawa 1987.
- Mierzejewski, „*Kształtem jest Miłości*”. *U źródeł Norwidowskiego pojęcia piękna*, „Studia Norwidiana” 1987-1988, z. 5-6.
- Mizińska J., *Herbert-Odyseusz*, Lublin 2001.
- Moore B. C. J., *Wprowadzenie do psychologii słyszenia*, przeł. A. Sęk, E. Skrodzka, Poznań 1999.
- Mrugalski M., *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007.
- Nabokov V., *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*, [w:] tegoż, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2000.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. i wstęp B. Baran, Kraków 1993.

- Nietzsche F., *Pisma pozostałe 1876- 1889*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.
- Nieukerken van A., *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998.
- Nieukerken van A., *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*, Warszawa 2000.
- Norwid-artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań 2008.
- Norwid mniej znany – przybliżenia. Prace Warszawskiego Koła Norwidologicznego*, red. nauk. T. Korpysz, współpr. red. M. Będkowski, Warszawa 2011.
- Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, oprac. M. Inglot, Warszawa 1983.
- Norwid z perspektywy początku XXI wieku*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2003.
- Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986.
- Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomulicki i J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961.
- Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Nuda w kulturze*, red. P. Śliwiński, P. Czaplinski, Poznań 1999.
- Nycz R., *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6.
- O Norwidzie pięć studiów*, red. K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, Toruń 1949.
- Od Carrolla do Norwida*, oprac. J. Borowczyk, Z. Przychodnia, P. Śliwiński, Poznań 2003.
- Okoń W., „*Ipsse ipsum*”, czyli *Norwid i autoportrety*, „Studia Norwidiana” 2006-2007, z. 24-25.
- Okopień-Sławińska A., *Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia (Przypadek Jak... Cypriana Norwida)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 5.
- Ortega y Gasset J., *Człowiek i ludzie*, przeł. H. Woźniakowski, [w:] *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, red. S. Cichowicz, Warszawa 1982.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1995.
- Pamięci Cypriana Norwida 1821-1883, w 125 rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1946.
- Paczoska E., *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Pelc J., *O użyciu wyrażen*, Wrocław 1971.
- Peplowski F., *Słownictwo estetyczne Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 1999-2000, z. 17-18.
- Pico Della Mirandola G., *O wyobraźni*, przeł. A. Fulińska, Kraków 1995.

- Pietraszko S., *Norwid wśród prawników*, „Twórczość” 1967, z. 5.
- Pisarkowa K., *Szkic pola semantycznego zapachów w polszczyźnie*, „Język Polski” 1972, z. 5.
- Platon, *Fileb*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1991.
- Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 2003.
- Pniewski D., *Czy Norwid był „kolorystą naszej wiązanej mowy”? Uwagi o barwie i świetle w <<Quidamie>> Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 2002-2003, z. 20-21.
- Pniewski D., *Norwidowski sąd o sztuce na przykładzie aluzji do ostatnich obrazów Paula Delaroche’a*, „Studia Norwidiana” 2004-2005, z. 22-23
- Pniewski D., *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.
- Pocieć B., *Dzieło muzyczne i dziedzina muzyki [w:] O wartościowaniu*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007.
- Polonistyka toruńska. Uniwersytetowi w 50. rocznicę utworzenia UMK. Literaturoznawstwo. Materiały konferencji naukowej 14-16 marca 1995 r.*, red. J. Kryszak, Toruń 1996.
- Polska myśl filozoficzna i społeczna*, red. A. Walicki, t. I, Warszawa 1973.
- Popek S., *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 1999.
- Poprzęcka M., *Złudzenie szkicu, [w:] Projekt- Szkic- Bozzetto. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 22- 24 czerwca 1989*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1993.
- Praz M., *Mnemosyne, [w:] tegoż, Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Warszawa 1974.
- Projekt – Szkic – Bozzetto. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 22 – 28 czerwca 1989*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1993.
- Puzynina J., *Całość w twórczości Norwida*, Warszawa 1992.
- Puzynina J., *Słowo Norwida*, Wrocław 1990.
- Puzynina J., *Prawda w poematach Norwida*, „Studia Norwidiana” 1991-1992, z. 9-10.
- Reiss J. W., *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1950.
- Rilke R. M., *Śpiew jest istnieniem*, przeł. B. Antochewicz, Wrocław 1994.

- Ripa C., *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2002.
- Roguski P., *Kuszenie Polaków. Diabeł w świecie dramatu romantycznego*, Warszawa 1993.
- Romantycy i Europa. Marzenia. Doświadczenia. Propozycje*, red. M. Piwińska, Warszawa 2006.
- Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.
- Rzepczyński S., *Norwid i nowoczesność. Perspektywa podmiotowości*, [w:] *Jak czytać Norwida? Postawy badawcze, metody, weryfikacje*, red. B. Kuczera-Chachulska i J. Trzcionka, Warszawa 2008.
- Rzepczyński S., *Głosy o współczesności, profetyzmie i recepcji Norwida: recenzja – Norwid nasz współczesny. Profesja i recepcja*, red. C. P. Dutka, Zielona Góra 2002.
- Rzepczyński S., *Krytyka literacka w twórczości Norwida: próby ujęcia*, Słupsk 1998.
- Rzepczyński S., *Melancholijny liryzm Norwida*, „Studia Norwidiana” 2002-2003, nr 20-21.
- Rzepczyński S., *Norwid a nowoczesność*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.
- Rzepczyński S., Cysewski K., *O „Czarnych kwiatach” Norwida*, Słupsk 1996.
- Rzepczyński S., *Poezja jako siła i jako sztuka. O Vade-mecum*, [w:] *Czytając Norwida 2*, red. Rzepczyński S., Słupsk 2003.
- Rzepczyński S., *Wokół nowel „włoskich” Norwida. Z zagadnień komunikacji literackiej*, Słupsk 1996.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989.
- Rzońca W., *Artyści milczenia. Powinności poety-symbolisty: Rimbaud-Norwid*, [w:] *Norwid-artysta. W 125 rocznicę śmierci poety*, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań 2008.
- Rzońca W., *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005.
- Rzońca W., *Norwid. Poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995.
- Rzońca W., *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.
- Sachs K. *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, Warszawa 2005.
- Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989.
- Salij J., *Problem męczeństwa u Norwida*, „Studia Norwidiana” 2001, nr 19.
- Sawicki S., *Chrześcijańskie wartości Norwida*, Lublin 1986.
- Sawicki S., *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.

- Sawicki S., *Wartość - sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*, Lublin 1994.
- Schelling F. W. J., *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli o Boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983.
- Seweryn D., „Śpiąc z epopeją”. *O możliwościach badania wyobraźni erotycznej Norwida*, [w:] *Jak czytać Norwida? Postawy badawcze, metody, weryfikacje*, Warszawa 2008.
- Sienkiewicz B., *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1992.
- Siewierski H., *Architektura słowa”. Wokół Norwidowskiej teorii i praktyki słowa*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1.
- Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. A. Fabianowski i E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2012.
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, t. 6, Warszawa 1998. Hasło: „Norwid Cyprian Ksawery Gerard Walenty” (J. Polanowska).
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, A. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992.
- Smith A., *Ciało*, przeł. H. Wasylkiewicz, Warszawa 1983.
- Sobieska A., *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005.
- Sozdół J., *Karykatury Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 1991-2000, z. 9-10.
- Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010.
- Stefanowska Z., *Norwid o niewoli narodowej*, „Studia Norwidiana” 1985-1986, z. 3-4.
- Stefanowska Z., *Norwidowski romantyzm*, [w:] tejże, *Strona romantyków*, Lublin 1993.
- Straszewska M., *O milczeniu i ciszy u Norwida*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, z. 4.
- Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, red. Z. Stefanowska, Lublin 1993.
- Stróżewski W., *Cyprian Norwid. O muzyce*, Kraków 1997.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.
- Stróżewski W., *Doskonałe – wypełnienie. O <<Fortepianie Szopena>> Cypriana Norwida*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Stróżewski W., *Istnienie i wartość*, Kraków 1981.

- Stróżewski W., *W kręgu wartości*, Kraków 1992.
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1958.
- Sudolski Z., *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003.
- Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011.
- Szczepańska A., *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989.
- Szczepański A., Ślęzak-Tazbir W., *Miejskie pachnidło. Fragmentacja i prywatyzacja przestrzeni w perspektywie osmosocjologicznej*, „Studia regionalne i lokalne” 2008, nr 2 (32).
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- Śladami romantyków*, red. E. Kasperski, O. Krykowski, Warszawa 2011.
- Świontek S., *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983.
- Śniedziwski P., *Mallarmé-Norwid: milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.
- Teleżyńska E., „*Gałęż bzu białego i cyprysowa czarność*”, czyli o barwie białej i czarnej w poezji Norwida, [w:] *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, J. Puzynina, Warszawa 1990.
- Teleżyńska E., *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida*, Warszawa 1994.
- Tomaszewski M., *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.
- Trojanowiczowa Z., *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968.
- Trybuś K., „*Assunta*” jako poemat metafizyczny, „Studia Norwidiana” 1993, nr 11.
- Trybuś K., *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.
- Trznadel J., *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978.
- Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki.*
Myśl/praktyka/reprezentacja, red. A. Wieczorkiewicz, J. Bator, Warszawa 2007.
- Valery P., *O tańcu*, [w:] tegoż, *Rzeczy przemilczane*, przeł. J. Guze, Warszawa 1974.
Warszawa 2007.
- Widacka H., *Nieznany Norwid. Grafika*, Warszawa 1996.
- Wiercińska J., *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław 1969.
- Witkiewicz S., *Mickiewicz jako kolorysta*, oprac. J. Jakubowski, Warszawa 1947.
- Wolicka E., „*Przymierza łuk*”- o sztuce w pismach Cypriana Norwida, „Studia Norwidiana” 2001, z. 19.

- Wójcik T., *Tadeusz Różewicz – milczenie poety*, „Twórczość” 1999.
- W przestrzeni dotyku. Medium Mundi V*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2009.
- Wyka K., *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.
- Wyka K., *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989.
- Zamącińska D., *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985.
- Zdziechowski M., *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*, Warszawa 1993.
- Zgorzelski Cz., *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Warszawa 1981.
- Zielińska A., *Ortodoksyjny heretyk. Myśl społeczno-religijna Andrzeja Tobiańskiego*, Kraków 2010.
- Zieliński J., *Pieszczota piórka. Nota w sprawie rzekomych aniołów Norwida wedle Le Suera*, „Studia Norwidiana” 2004-2005, z. 22-23.
- Zmysłowska S., *Wśród światła i barw*, Warszawa 1957.
- Znaki i symbole*, oprac. M. O’Connel i R. Airey, przeł. P. Głuchowska, Warszawa 2007.
- Z pism Bolesława Leśmiana. Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Żuchowski T. J., *Ukryta w oku cząstka dotyku*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, red. J. M. Ruszar, cz. I, Lublin 2006.
- Życzyński H., *Studia estetyczno- literackie, [O Assuncie]*, Cieszyn 1924.