

HANNA RATUSZNA

ORCID: 0000-0002-7544-3581

„CZUCIE I UCZUCIE CZŁOWIEKA”. UWAGI O *ASSUNCIE* NORWIDA W ŚWIETLE MŁODOPOLSKIEJ RECEPCJI

Słowa Stanisława Wyspiańskiego o bohaterze tragedii Szekspira, Hamlecie, wskazują na nowy sposób myślenia o człowieku i jego sprawach¹:

Hamlet bohaterem jest, jak jest nim każda: młodość, – i nie słabość w nim jest ale: – myśl i rozwój tych myśli, stopniowy. Nie niedołęstwo i brak energii lub siły, – lecz czucie i uczucie człowieka, który chce czynów swoich, sobie przeznaczonych nieomylnie się doczekać i nie uczynić niczego, co by cień na niego rzucić miało. A myślą ku temu dorastać można tylko stopniowo².

Autor *Wesela* widzi w duńskim księciu człowieka, który pragnie rozpoznać własną sytuację, chce zrozumieć ukryty sens zdarzeń, przeszkadza mu w tym jednak wiara w istnienie Tajemnicy, której nie jest w stanie zrozumieć. Hamlet zdaje się przynależć do dwóch światów: realnego (zewnętrznego) i fantazmatycznego (świata wyobraźni), nie rezygnuje z działania, skupia się jednak na pracy myśli³. Rezygnacja i bierność przychodzą później, wówczas okazuje się, że „reszta jest milczeniem”.

¹ Marian Stala zwrócił uwagę na obecne w refleksji antropologicznej modernizmu przejście od krytyki „człowieka współczesnego” do pochwały „człowieka wiecznego”, „zupełnego”, „doskonałego”, por. TENŻE, *Człowiek z właściwościami (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 151.

² S. WYSPIAŃSKI, *Hamlet*, wstęp, oprac. M. Prussak, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. 137.

³ Tamże.

W refleksji modernizmu człowiek stopniowo tracił rysy *animal rationale*, był kimś, kto wsłuchuje się w tony wieczności, otwiera na transcendencję. Fryderyk Nietzsche dostrzegł w istocie ludzkiej twórczy (artystyczny) potencjał, głosił ideał tężyzny, postawę „woli mocy”⁴. Interesujące poglądy w zakresie „projektów człowieczeństwa” prezentowali także Henri Bergson, George Sorel i Ralph Waldo Emerson. Bolesław Leśmian nawiązując do filozofii Bergsona, nazwał człowieka „ślądem od uderzeń twórczego ducha w materię”⁵, Władysław Jabłonowski akcentował rolę smutku (żywiotu melancholii): „Smutek wyrzeczenia się i rezygnacji, smutek protestu i wysiłku beznadziejnego, smutek szału w końcu, ale zawsze smutek, wszędzie jego znamię na czołach ludzi współczesnych i w ich sercach”⁶. Inne stanowisko przyjął Józef Jedlicz, który widział w człowieku „arcydzieło”, istotę bezwzględnie wolną i twórczą⁷. W dyskusjach na temat „człowieka przyszłości” (*homo viator*⁸ i *homo faber*⁹) nie zabrakło także odwołania do nurtu kontemplatywnego, który pojawił się wraz z odrodzeniem zainteresowań literaturą, sztuką średniowiecza¹⁰.

Ruch franciszkański i jego wpływ na literaturę, sztukę sprzyjały refleksji o ideale życia kontemplatywnego (*vita contemplativa*), który znalazł także odniesienie w odsakralnionej refleksji o dekadentyzmie (samotność, melancholia)¹¹. Obie strategie: *vita activa* i *vita contemplativa* oraz postawy – *ratio et fides* odsłoniły interesujące korespondencje z twórczością Cypriana Norwida, którą przypomnieli

⁴ Por. np. F. NIETZSCHE, *Ludzkie arcydzieła*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1910 (t. 10), s. 479.

⁵ B. LEŚMIAN, *Z rozmyślań o Bergsonie*, w: tenże, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 41.

⁶ W. JABŁONOWSKI, *Chwila obecna (Dążności i usposobienia)*, Warszawa 1901, s. 95.

⁷ „Człowiek arcydzieło! [...] człowiek bezwzględnie wolny i twórczy [...]”, J. JEDLICZ, *Utwory wybrane*, oprac. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 1998, s. 353.

⁸ Por. m.in. H. FILIPKOWSKA, *Tulacze i wędrowcy*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1977, s. 11-48

⁹ Por. M. PODRAZA-KWIATKOWSKA, „*Homo militans*” i „*homo faber*”. *O nurcie heroicznym w literaturze Młodej Polski*, w: taż, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985.

¹⁰ Por. m.in. Irena MACIEJEWSKA, *Franciszkanizm w poezji Młodej Polski*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993; D. TRZEŚNIEWSKI, *Modernistyczny wizerunek buntownika*, w: *Dzieło św. Franciszka z Asyżu: projekcja w kulturze i duchowości polskiej XIX i XX wieku*, red. D. Kielak, J. Odziemkowski, J. Zbudniewek, Warszawa 2004,

¹¹ Pisze o tym m.in. T. WALAS, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Kraków 1986.

moderniści¹². Zenon Przesmycki określił ją jako „objawienie”: „wszakże niezupełne, bo [...] czytano jeszcze nazbyt nie autora, lecz siebie”¹³. Modernistyczna lektura utworów autora *Promethidiona* zainicjowała dyskusję o roli wartości w sztuce, postawie pisarza, o zadaniach literatury na progu dwudziestowieczności. Odnaleziono w jego twórczości czystość i esencjonalność, nowy język poezji akcentującej znaczenie wyobraźni¹⁴. Henri Brémond nazywał elementy współtworzące wypowiedź poetycką „czymś więcej”, zwrócił uwagę na to, że „poezja nie może być tylko kwestią języka [...], jest nieodległa od mistyki”¹⁵.

W poemacie Norwida z 1879 roku pt. *Assunta (czyli Spojrzenie)*. *Poema* spotykają się „ścieżki strategiczne” programu estetycznego poety. Szczególnie istotny wydaje się rys hamletyczny¹⁶, który znajduje w utworze przeciwagę w postawie „rycerskości” (korespondującej z postacią „rycerza wiary”, o którym pisał m.in. Søren Kierkegaard¹⁷). Należy podkreślić, że rys hamletyczny nie ma charakteru w pełni ideowego¹⁸. Bohater *Assunty*, podobnie jak Hamlet, poszukuje prawdy, która nie wynika z racjonalnego działania lecz wiary. Sens owej wiary w obu „przypadkach” jest jednak różny – Hamlet wierzy w duchową naturę świata i konieczność (ślepy los), któremu człowiek „marna glina” nie jest w stanie się przeciwstawić:

¹² Por. C. JELLENTA, *Cyprian Norwid. Szkic syntezy*, Kraków 1909, s. 5.

¹³ Z. PRZESMYCKI, Przedmowa do *Bogumila*, w: tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967, t. 2, s. 297.

¹⁴ Por. m.in. C. JELLENTA, *Cyprian Norwid*.

¹⁵ H. BRÉMOND, *Poeta i mistyk*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, wybór i wstęp I. Wojnar. Warszawa 1980, s. 45.

¹⁶ Norwid przełożył 2 scenę z 1 aktu *Hamleta*. O postawie hamletycznej u Norwida pisał m.in. J. TRZNADEL, *Polski Hamlet, czyli kłopoty z działaniem*, Paryż 1988 (wydanie II 1995), s. 131-187.

¹⁷ Przywoływano nazwisko duńskiego filozofa w kontekście twórczości Norwida, por. m.in. A. VAN NIEUKERKEN, *Wiesław Rzońca, Witkacy – Norwid: projekt komparatystryki dekonstrukcyjnej*, Warszawa 1998 [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 4, s. 205-2018; E. KASPERSKI, *Kierkegaard. Antropologia. Dyskurs o człowieku*, Pułtusk 2003, s. 368; E. LIJEWSKA, *Norwid i Kierkegaard. Czy spotkanie było możliwe?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2011, nr 18, s. 271-282.

¹⁸ Nie stanowi zamierzonego – jak można przypuszczać – odniesienia. Wynika z nastroju epiki romantycznej, w której twórczość Szekspira została ponownie „odczytana”, na nowo „przeżyta”, zarówno w sensie estetycznym (nowatorstwo Szekspira w zakresie formy), jak i tematycznie (bogactwo wątków, ludowość, mit i historia) oraz filozoficznie (por. wypowiedzi niemieckich filozofów). Piszę o tym w pracy pt. *Cień Hamleta – tropy szekspirowskie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2018.

Być albo nie być – oto jest pytanie.
 Kto postępuje godniej: ten, kto biernie
 Stoi pod gradem zajadłych strzał losu,
 Czy ten, kto stawia opór morzu nieszczęść [...] ¹⁹,

bohater *Assunty* podejmuje trud wyprawy w głąb siebie (w mroki duszy), odkrywa wówczas prawdę, która ma uniwersalny charakter:

[...] *Z przeciw – uczucia do przeciw – rozumu*
 Też wartość drogi widzę jak przebłyskiem.
 Sprzeczność czcić musi ponad wszystkie rzeczy
 Kto tylko wtedy natchnionym, gdy przeczy...
 [...]
 Ja nie z tych waśni me natchnienie czerpię –
 I w górę patrzę... nie tylko *wokoło*:
 Znać się mnie nie dość – ja się nadto cierpię,
 Samotne moje ocierając czoło;
 Aż spocznie kędyś, jak żniwo na sierpie
 Który podzwania rączo i wesoło –
 Pomnąc, gdzie są *bezmowne* cierpienia,
 Są wniebogłosy... bo są przemilczenia...

(*Assunta IV*, DW III, 353-354)

Podobnych prawd poszukiwali moderniści, Bolesław Leśmian w debiutanckim tomie z 1912 roku pt. *Sad rozstajny* nie tylko formułował podstawy definicji człowieka, analizował także wartość słowa, które miało kreacyjną moc objawioną w milczeniu:

We wsi naszej jest jedna głuchoniema dziewczka.
 Pragniesz głos jej posłyszeć, gdy patrzy w lazury,
 Bo w jej oku się tai gadatliwa śpiewka.
 Przyszła do nas z wsi obcej, niewiadomo której.

Nikt nie zna jej nazwiska, ni snu, co ją stworzył, –
 Chyba śmierć ją zawoła kiedyś po imieniu...
 Ja – chciałem być jej śmiercią, aby w jej milczeniu
 Znaleźć strunę, na której Bóg dłonie położył... ²⁰

¹⁹ W. SZEKSPIR, *Hamlet*, akt III, scena 1, w: tegoż, *Tragedie, kroniki*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2013, s. 307.

²⁰ B. LEŚMIAN, *Głuchoniema*, w: tenże, *Sad rozstajny*, Warszawa 1912, s. 54. Wiersz jest cytowany z pierwszego wydania, nie został bowiem przywołany w edycji B. LEŚMIAN, *Poezja*, oprac. J. Trznadel, wyd. 3 rozszerzone, Biblioteka Narodowa nr 217, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Tadeusz Miciński w poemacie prozą z 1894 roku pt. *Panteista* przedstawił złowrogi obraz człowieczeństwa zbliżony do „łańcucha przyrodzenia”, o którym w *Assuncie* wspominał Norwid:

Robak przegryza roślinę, zwierzę ją depce i zjada, gdyż bezbronna, a żołądek silnych jej potrzebuje. W trawie wre walka; w żywych organizmach pasożyty nurtują, mózgi i oczy napełnione miryadami robactwa. Wszystko się niszczy nawzajem, a wszystkich prawem przemocy gnębi – człowiek²¹.

Poznanie zyskuje pełnię na drodze kontemplacji, poprzez oczyszczenie, oświecenie aż do zjednoczenia – u Micińskiego w *Panteiście* jest to projekt zjednoczenia z Naturą. Norwid wskazuje na zupełnie inny jego rodzaj, który określa metafora „spojrzenia w niebo”.

Echa postaw: *vita activa* i *vita contemplativa* były obecne w dyskusjach inicjujących narodziny nowej sztuki (u progu dwudziestowieczności), toczących się zarówno w atmosferze rozważań na temat roli metafizyki w życiu codziennym, jak i konieczności zmiany paradygmatu estetycznego, refleksji o kryzysie poznawczym i religijnym²². Analiza przesłania *Assunty* Norwida, utworu, w którym spotykają się dwie postawy, pozwoli zrozumieć ich sens oraz przyjrzeć się twórczości Norwida z perspektywy przemian estetyki modernizmu.

2.

W *Prospekcie*²³ opublikowanych dzieł Norwida Zenon Przesmycki prezentuje interesujący projekt odczytania jego twórczości: „Z wydobytych rękopisów i przypomnianych druków wyjrzało olśniewające oblicze wielkiego, profetycznego twórcy, który ongi, w dobie wyłącznego władania romantyzmu, nową, dalszą d z i s i e j s z ą rozpoczynał epokę.”²⁴ Norwid jest – w opinii redaktora „Chimery” – pisarzem europejskim, który wyprzedził epokę, rozwijał nowoczesny sposób myślenia o sztuce:

A jednak, jeżeli u kogo, to właśnie u Norwida nie frazesem jeno literackim jest zdanie, iż jeśli złożyć duchem pieśni jego, jedna z nich będzie. Pieśń tak szeroka cało-życia, pieśń tak pełne-

²¹ T. MICIŃSKI, *Panteista*, „Życie” 1898, nr 1, s. 4.

²² Pisze o tym m.in. W. FELDMAN, *Cyprian Norwid*, w: *Współczesna literatura polska*, wyd. 5, Lwów 1908, s. 27-47.

²³ Prospekt został opublikowany w tomie *C Pism zebranych C. Norwida*, Warszawa 1911.

²⁴ Z. PRZESMYCKI, *Prospekt*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, s. 261.

go cało-człowieczeństwa, że nie dziw iż szarpana, dorywcza, ułamkowa, stu-stronnicza epoka nasza pojedyncze jeno tony chwytą, ale dosłyszeć i odczuć kolosalnego jej akordu nie może²⁵.

Interesująco interpretuje działalność Przesmyckiego Wiesław Rzońca, który zwraca uwagę na to, że pojawienie się twórczości Norwida w epoce Młodej Polski było nieuniknione, wiązało się bowiem z procesami rozwoju symbolizmu w Polsce²⁶. Łączenie tej twórczości z symbolizmem, jego recepcją, wydaje się istotne, Przesmycki i artyści skupieni wokół „Chimery” byli orędownikami nowej sztuki, „sztuki poetyckiego obrazu”, propagowali jej zasady. Należało jednak określić miejsce Norwida w panteonie romantycznych wieszczów, aby można było właściwie ocenić jego rolę w procesie kształtowania nowej sztuki u progu dwudziestowieczności²⁷. Zadanie to wykonali krytycy²⁸, warto jednak pamiętać także o roli, jaką spełnili sami artyści nawiązujący do twórczości Norwida. Wielu z nich, np. Bolesław Leśmian, odnalazło poprzez doświadczenie lektury opublikowanych utworów (niektóre z nich ukazały się po raz pierwszy) ideowe pokrewieństwo z romantycznymi nurtami. Romantyczne „powroty” okazywały się w istocie aktami artystycznego „wyznania wiary”, odkrywania związków istniejących (czasem nie w pełni uświadomionych).

Twórczość autora *Promethidiona* należało znać²⁹, co wiązało się nie tylko z deklaracją przynależności pokoleniowej, także z pewną formą mody literackiej. Przesmycki posługując się cytatami z dzieł Norwida, interpretował zjawiska sztuki współczesnej. W artykule pt. *Walka ze sztuką*³⁰, który zainicjował ataki na „Chimerę” i jej redaktora, pojawia się cytat zaczerpnięty z wiersza pt. *Do Walentego Pomiana Z., zwracając mu rękopisma następnie wyszłe W XXI tomie Biblioteki Pisarzy Polskich*. Miriam głosił potrzebę odnowienia sztuki, ograniczenia roli „proletariatu umysłowego”³¹, nowego odbiorcy, twórcy „dyktatury wielkich stolic, „miast pijawczych”³², pragnął stworzyć paralelę między polską a eu-

²⁵ Tamże, s. 262.

²⁶ W. RZOŃCA, *Zenon Przesmycki wśród młodopolskich „wskrzesicieli” Norwida*, „Przegląd Humanistyczny” 2017, nr 4, s. 80.

²⁷ Wiesław Rzońca analizuje etapy tego procesu; tamże.

²⁸ Por. M. BUŚ, *Młodopolski Norwid – „legenda” czy „zagadnienie kultury”?* w: *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 409-429.

²⁹ E. KORZENIEWSKA, *Miriam a Norwid*, „Pamiętnik Literacki” 1965, nr 2, s. 407-424.

³⁰ Z. PRZESMYCKI, *Walka ze sztuką*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 2, s. 313-334. W tym samym numerze opublikowano także cytowany wiersz Norwida.

³¹ Pojęcie M. PODRAZY-KWIATKOWSKIEJ, por. *O Miriamie – krytyku*, w: tejże, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Kraków 1976, s. 125.

³² Z. PRZESMYCKI, *Walka ze sztuką*, s. 324.

ropejską literaturą i sztuką³³, szukał także – jak słusznie zauważa Ewa Korzeniewska – w twórczości Norwida – myśli korespondujących z jego własnymi poglądami na sztukę³⁴.

Niezależnie od kontekstów, powinowactw, autor *Assunty* pozostał poetą, który wyraźnie nawiązywał do polskiej tradycji (nie wszystkim zwolennikom hasła „sztuka dla sztuki” taka perspektywa odpowiadała), idealizował przeżycia estetyczne³⁵. Mirella Kryś w artykule poświęconym modernistycznej recepcji twórczości Norwida zwróciła uwagę na trzy istotne etapy jej kształtowania, częściowo odpowiadające „strategiom” badawczym zaproponowanym przez Marka Busia³⁶ – biograficzny (zmityzowany, jak uważa Buś), etap nawiązań głównie estetycznych oraz etap zerwania (podsumowań)³⁷. Moderniści podziwiali różne aspekty tej twórczości (np. jej mistycyzm – inny jednak niż symboliczny; obecność Tajemnicy, poszukiwanie Prawdy)³⁸, próbowali znaleźć dla niej kontekst (pamiętajmy, że nie wszystkie tomy pism zostały opublikowane w okresie modernizmu), wpisywali ją w strategię sporu między tradycją a nowoczesnością³⁹, który zajmował ważne miejsce w prowadzonej głównie na łamach czasopism – dyskusji estetycznej⁴⁰. Etapy tej dyskusji dotyczyły w dużej mierze teatru. Zwracano wówczas uwagę na nowatorstwo twórcy *Promethidiona*, który znał koncepcję „teatru w teatrze, zanim ją Wyspiański w *Wyzwoleniu* przedstawił”⁴¹, rozwijał „ideę czynnego duchowego bohaterstwa”⁴². Kolejne paralele odnajdywano w poetyckim obrazo-

³³ O zagadnieniach tych pisali m.in. W. RZOŃCA, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013; A. VAN NIEUKERKEN, *Norwid, Heine, Gautier i początki modernizmu*, „Litteraria Copernicana” 2015, nr 2.

³⁴ Pisze o tym szczegółowo E. KORZENIEWSKA.

³⁵ Z. PRZESMYCKI, *Z notat i dokumentów o Norwidzie*, „Chimera” 1907, t. 8, z. 22/24, s. 420.

³⁶ Por. M. BUŚ.

³⁷ M. KRYŚ, *Więcej rozłamań – recepcja twórczości Cypriana Kamila Norwida w latach 1905–1910*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ”, Nauki Humanistyczne, 2019, nr 1, s. 65-81

³⁸ Por. C. JELLENTA.

³⁹ S. BRZOWSKI, *Polskie Oberammergau*, w: tegoż, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, oprac. J. Bahr, Kraków 1997, s. 153.

⁴⁰ O zagadnieniach sporu między tradycją a nowoczesnością i roli twórczości Norwida interesująco pisze G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Wobec tajemnicy i prawdy: o Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998.

⁴¹ Pisze o tym J. KRZYŻANOWSKI, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, oprac. T. Brzowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 165.

⁴² W gronie twórców krytyk wymienił: Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego, Fredrę, Norwida i Krasińskiego, por. S. BRZOWSKI, *Teatr krakowski*, „Krytyka” 1905, t. II, z. 3, s. 283.

waniu, „malarskim spojrzeniu” łączącym obu twórców⁴³. W żywiole poezji Norwida krył się wielki potencjał artysty – wizjonera, malarza, grafika. Cechę tę odrył m.in. Wiktor Gomulicki, któremu redaktor „Chimery” zawdzięcza obecny na łamach czasopisma w numerach Norwidowskich dwugłos obrazu i słowa⁴⁴.

Autor *Legendy Młodej Polski*, Stanisław Brzozowski, odnalazł w twórczości Norwida ważny dla głoszonych poglądów punkt odniesienia – cenił wartość pracy jako rezultat wysiłku pokoleń, jego filozofia czynu, podobnie jak u Norwida, łączyła się ze świadomym istnieniem, z pięknem, które wypływało z procesu życia: „Nikt silny nie szuka nowego piękna: szukano dla siebie pełnego i silnego życia i przez to właśnie powstało piękno”⁴⁵. Nie było to spojrzenie jednostronne. Autor *Assunty* był artystą, którego twórczość na nowo odczytano. Czy słusznie próbowano wpisać w konteksty modernizmu? Brzozowski negatywnie ocenił zjawiska z nim związane. Norwid był dla niego przykładem pisarza, który realizował ideały romantyzmu – i dlatego trudno mu było zrozumieć współczesne wypowiedzi modernistów, którzy od tych ideałów odchodzili w imię europejskich haseł głoszących immanencję sztuki⁴⁶. Jak czytamy – dla autora *Promethidiona* najważniejszy był „naród stwarzający swego ducha i poprzez tego ducha stwarzający, przetwarzający sam siebie”⁴⁷. Brzozowski nie godził się zatem z dekadencją interpretacją tej twórczości, z „Norwidyzmem”⁴⁸. Za „umysły pokrewne” Norwidowi, uznał m.in. Tadeusza Micińskiego, który „piekła i nieba Norwidowskie nieustannie tęsknotą i rozpaczą przemierza” oraz Stanisława Witkiewicza⁴⁹.

Sprawa odczytania spuścizny Norwida (modernistycznych kontekstów) powróciła także w pracach teoretyków literatury, w syntezach literackich. Ciekawe może wydawać się stanowisko Piotra Chmielowskiego, który nigdy nie obdarzył twórczości pisarza szczególną uwagą⁵⁰. Strategie przemilczeń lub krytyki, prób deprecjonowania powracały nieustannie⁵¹. Byli jednak również krytycy, teoretycy sztuki, którzy wpisywali twórczość Norwida w konteksty procesu historycz-

⁴³ T. GRABOWSKI, *Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863–1933)*, Poznań 1934, s. 130.

⁴⁴ Szarzej pisze o tym także E. KORZENIEWSKA, *Miriam a Norwid*, s. 45.

⁴⁵ S. BRZOZOWSKI, *Polskie Oberammergau*, s. 153.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 163.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Pisze o tym szczegółowo M. BUŚ, *Młodopolski Norwid – „legenda” czy „zagadnienie kultury”?*, s. 409-429.

⁵¹ Tamże.

noliterackiego. Stefan Kołaczkowski analizował związki Norwida i Fredry, interesowały go ironia i komizm bohaterów⁵². Podobnie źródeł myśli współczesnych w twórczości autora *Zwolona* doszukiwał się Adam Grzymała-Siedlecki⁵³, który cenił nowatorstwo jego dramaturgicznych rozwiązań. Julian Krzyżanowski nazywał autora *Czarnych kwiatów* „rówieśnikiem Baudelaire’a” i „patronem nowego kierunku obok Słowackiego”⁵⁴. Dobrym przykładem nawiązań była dla niego poezja Bolesława Leśmiana, który sięgał po koncepcję słowa Norwida, przywoływał podobne zabiegi słowotwórcze (por. „spojrzystość”, czy „niepochwytność”)⁵⁵, był poetą wyobraźni. Norwid także łączył w swojej twórczości słowo i obraz, jego poezja miała jednak inny cel – jak określił Bolesław Chlebowski – „pragnął zespolić duszę polską”⁵⁶.

Przywołane sądy oświełły dokonania Zenona Przesmyckiego, który nie tylko uczynił z Norwida patrona modernizmu, lecz także zainicjował dysputy na temat „przynależności pokoleniowej” pisarza. Jako „człowiek jutra”⁵⁷ stał się Norwid prekursorem nowej sztuki: „Odpoznaliśmy w Norwidzie siebie samych dopiero, swoje i swojej epoki myśli i mniemania”⁵⁸. Był też artystą, którego twórczość Przesmycki postrzegał w perspektywie „pieśni cało-życia”, z niej współcześni mogli pojąć jedynie wybrane tony⁵⁹. Właśnie to spojrzenie wydało się bliższe Bolesławowi Leśmianowi, który żywo interesował się zeszytami „Chimery”. Otrzymywał je początkowo dzięki uprzejmości krewnego – Antoniego Langego, później zaś podjął współpracę z redakcją, publikując swoje utwory. W liście z 1911 roku wysłanym z Paryża – pisał: „Kiedy Norwid się pojawi? Ufam, że mi

⁵² S. KOŁACZKOWSKI, *Fredro i Norwid*, Warszawa 1934.

⁵³ A. GRZYMAŁA-SIEDLECKI, *Teatr Norwida*, Kraków 1908.

⁵⁴ J. KRZYŻANOWSKI, *Neoromantyzm polski*, s. 54.

⁵⁵ Tamże, s. 142.

⁵⁶ B. CHLEBOWSKI, *Literatura polska porzbiiorowa. Jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości*, oprac. M. Kriedl, L. Płoszowski, Lwów 1935, s. 331.

⁵⁷ Z. PRZESMYCKI, *Prospekt*.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże, s. 262. W przypisie 2 do Prospektu pojawia się informacja dotycząca samego projektu i jego realizacji. Warto ją przytoczyć w całości po to, by pokazać, jak wielkie starania podjął Zenon Przesmycki, by zapoznać czytelników z twórczością Norwida oraz jakie były losy tomów: „Tomów tych oznaczonych na stronie tytułowej datą 1911 ukazało się cztery: A cz. I i cz. II (tom ten na odwrocie ostatniej karty ma informację: »Ukończono druk dnia 15 stycznia roku 1912«), C, E i F. Data na tomie F jest fikcyjna, gdyż tom ten był złożony do arkusza 31, gdy wybuchła pierwsza wojna światowa. Potem do roku 1939 tom czekał na uzupełnienie i przypisy wydawcy. Śmierć Miriama w 1944 roku uniemożliwiła zakończenie prac nad tym tomem. Z nakładu 1725 egzemplarzy ocalało 725, które zostały wydane w 1945 r.”, tamże, s. 263.

ten Zjaw boski do Paryża podeślecie, napiszę o tym studium sumienne”⁶⁰. Esej taki nigdy nie powstał⁶¹, o związkach twórczości Leśmiana i Norwida pisał m.in. Ryszard Nycz⁶², który analizował poetykę epifanii w modernizmie⁶³.

Dla autora *Sadu rozstajnego* koncepcja „pieśni cało-życia” okazała się objawieniem, korespondowała z jego wyobrażeniem poezji, z myśleniem o sztuce w perspektywie świadomego istnienia⁶⁴. Różnice w poglądach obu artystów dotyczyły m.in. koncepcji metafizycznych⁶⁵. Dla sensualisty Leśmiana – „spojrzenie w niebo” miało przede wszystkim znaczenie widzenia, przeczucia, intuicyjnego oglądu, które ma swoje źródła (podstawy) w doświadczeniu (niebo często „bywało puste”). Norwid pojmował je m.in. jako pracę ducha, jednostkowe doświadczenie spotkania z sacrum, czego doskonałym przykładem był poemat *Assunta* (1879)⁶⁶.

Stanisław Przybyszewski, podkreślając znaczenie romantycznego dziedzictwa, pisał w *Szlakiem duszy polskiej*: „Młoda Polska była niczym więcej, jak tylko odrodzeniem romantyzmu”⁶⁷. Analizująca to zagadnienie, Maria Janion, dopatrywała się podobieństw między dziedzictwem romantyzmu a codziennością we wspólnym doświadczeniu metafizycznym, próbie dotarcia do podstaw człowieczeństwa⁶⁸. Problematyka doświadczeń metafizycznych nieustannie powraca

⁶⁰ B. LEŚMIAN, *List do Zenona Przesmyckiego z grudnia (?) 1911 roku*, w: tegoż, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 311.

⁶¹ Brakuje o nim informacji – poza jedną, przytoczoną wyżej uwagą, pochodzącą z listu do Zenona Przesmyckiego.

⁶² R. NYCH, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 20-38.

⁶³ Podobieństwa i różnice projektów metafizycznych Norwida i Leśmiana omówił K. ŚWIEGOCKI, por. tenże, *Wizje człowieka i świata w poezji Mickiewicza, Norwida i Leśmiana*, Łódź 2013.

⁶⁴ B. LEŚMIAN, *Z rozmyślań o Bergsonie*, w: tenże, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 41.

⁶⁵ Por. K. ŚWIEGOCKI, *Wizje człowieka*, s. 234.

⁶⁶ O doświadczeniu religijnym przedstawionym w poemacie oraz o dziejach samego poematu pisze m.in. W. ARCIMOWICZ, *Assunta Norwida: poemat autobiograficzno-filozoficzny*, Lublin 1933. Interesująco o poemacie tym pisały także: E. SKALIŃSKA, *Assunta jak świat*, w: *Norwid – interpretacje*, red. T. Korpysz, Warszawa 2021, s. 207-223 oraz M. WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK, „*Assunta (czyli Spojrzenie). Poema*” – *ku estetyce paraboliczności*, w: tenże, *Poematy narracyjne Cypriana Norwida. Konteksty literacko-kulturalne, estetyka, myśl*, Kraków 2014, s. 153-205.

⁶⁷ S. PRZYBYSZEWSKI, *Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1920, s. 89. Twórca „teorii nagiej duszy” pisał o „odrodzeniu romantyzmu” w Młodej Polsce, w istocie związku z romantyzmem, rozwój nurtu neoromantycznego pełniły bardziej złożoną rolę, por. m.in. E. FLIS-CZERNIAK, *Błądni rycerze i nauczyciele rozumności. Dialogi z romantyzmem literaturze polskiej lat 1864-1918*, Lublin 2015, ss. 310.

⁶⁸ M. JANION, *Wizje nowej humanistyki*, w: *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 96.

w twórczości Norwida, ma ona jednak zupełnie inne podstawy niż te, o których wspominała Maria Janion. Istnienie człowieka zyskuje pełnię jedynie w kontaktach z Innym Bytem, Transcendencją. Ryszard Nycz w artykule poświęconym epifaniom⁶⁹ wskazuje na kilka sposobów ujęcia tego zagadnienia. Przede wszystkim analizuje je w perspektywie antropocentrycznej, uwzględniając niejako potrzeby samego człowieka, który poszukuje duchowego dopełnienia w zmateriaлизованym świecie⁷⁰. W twórczości Norwida istotną okazuje się potrzeba odnajdowania oparcia w sferze religii, budzenia świadomości dotyczącej obecności Boga w świecie, w „mistyce codzienności”⁷¹.

3.

Poemat narracyjny *Assunta* został ukończony w 1879 roku⁷², historię jego wydania szczegółowo analizuje Władysław Arcimowicz w szkicu pt. „*Assunta*” Norwida: poemat autobiograficzno-filozoficzny⁷³. Badacz wskazuje na obecność w utworze modelu duchowego spotkania, który ma swoje źródła w literaturze późnego średniowiecza⁷⁴. Jednym z ważniejszych „przybliżeń” literackich⁷⁵ jest *Boska Komedia* Dantego Alighieri (1472), fragmenty tego dzieła Norwid przekładał⁷⁶. Na tropy Dantego w *Assuncie* wskazywali także inni badacze, m.in. Arendt van Nieukerken, który zwrócił uwagę na wpływy dzieła później-

⁶⁹ R. NYCH, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 22.

⁷⁰ Tamże, s. 26.

⁷¹ Tamże, s. 21.

⁷² Na rękopisie widnieją daty 1870 (w pierwszej pieśni i ostatniej, IV), które autor zmienił na rok 1877 i 1879 (por. BJ RKp. 9253II <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/204877/edition/193673/content> – dostęp: 6.03.2021). O zmianach dat informują m.in. Z. TROJANOWICZOWA, E. LJEWSKA, przy współudziale M. PLUTY, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 2: 1861-1883, Poznań 2007, s. 472.

⁷³ W. ARCIMOWICZ, „*Assunta*” Norwida: poemat autobiograficzno-filozoficzny, Lublin 1933. Autor przypomina o roli Józefa Kallenbacha, który był w posiadaniu utworu już w 1890 roku, dopiero jednak w 1907 roku przekazał go do opracowania, tamże, s. 14. Wspomina o tym także J.W. GOMULICKI w komentarzach do *Assunty*, por. PWSz III, 744-745.

⁷⁴ E.R. CURTIUS, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 388.

⁷⁵ Pojęcie A. KUCIAK, *Norwid wobec Dantego: kilka przybliżeń*, „Pamiętnik Literacki” 1996, nr 3, s. 33-59.

⁷⁶ A. LITWORNIA, *Brukowanie piekła, czyli jak Polacy tłumaczyli pierwsze tercyny Dantejskiego Inferno (III 1-12)*, w: tegoż, „*Dantego ktoś się odważy tłumaczyć?*”, Warszawa 2005, s. 143-249.

szego niż poemat Dantego – *Jerozolimy wyzwolonej* Torquato Tasso (1581)⁷⁷. Zarówno *Boska Komedia*, jak i *Assunta* odsłaniają potrzebę „duchowej wędrówki”, „wędrowania ku prawdzie”⁷⁸, człowiek jest przecież istotą, która łączy w sobie doskonałość Stwórcy, z ułomnością przypisaną stworzeniu. Jednak nie tylko postawa *homo viator*⁷⁹ jest w przypadku obu dzieł istotna. Ważna okazuje się także zawarta w utworze koncepcja sztuki, jej chrześcijańskich, greckich oraz wschodnich korzeni. Norwid sięga po motto z gazeli, utworu pochodzącego z *Dywanu Hafiza*, perskiego poety, piewcy miłości – Mohammeda Hafiza Szirazi (313–390), spisane go najprawdopodobniej przez jego ucznia Golenadama w 1513 roku⁸⁰. W wierszach tych miłość do ukochanej łączy się z czystą miłością do Boga, jest jedną ze ścieżek prowadzących „ku Prawdzie”. Utwór wybrany jako motto w *Assuncie*:

Gdyby powiew, co z włosy twojemi
Igra – powiał choć chwilę
Na Hafiza mogile,
Tysiąc kwiatów wyrosłoby z ziemi!
(DW III, 321)

– przenosi czytelnika w nieznanne rejony świata, przesycone orientálną aurą⁸¹. Pierwsze motto pochodzi jednak z Owidiusza z *Tristium liber*:

Si qua meis fuerint, ut vitiosa libellis,
Excusata suo tempore, lector, habe.
Exsul eram...
P.O. Nasonis – „Tristium” liber IV, I

i oznacza pieśń wygnańca, zniesławionego, poszukującego pociechy w słowie. Przywołanie postaci Owidiusza, który spędził ostatnie lata życia na wygnaniu, sugeruje odczytanie tematu miłości w perspektywie przemiany. Pojęcie metamorfozy nie zakłada nietrwałości lecz jej inny wymiar (zmiana jakościowa). Miłość

⁷⁷ A. VAN NIEUKERKEN, *Wiesław Rzońca*, s. 205-218.

⁷⁸ Określenie K. Trybusia, por. tenże, *Epopeja w twórczości Norwida*, Wrocław 1993, s. 46.

⁷⁹ Z. Sudolski wskazuje na nawiązania do realnej podróży po Polsce, którą Norwid odbył z Władysławem Wężykiem, por. Z. SUDOLSKI, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 64-67.

⁸⁰ Por. *Nowoperska literatura suficka. Hafiz, w: Historia literatury perskiej i sadżyckiej*, red. J. Rypka, Warszawa 1970, s. 154.

⁸¹ Europejczycy znali także – za pośrednictwem Goethego – wiersze z *Dywanu Zachodu i Wschodu* (1819).

jest więc wciąż obecna, przybiera ona jednak inną postać. Dante ukazuje w *Bo-skiej Komedii* poszczególne stany i zarazem odmiany miłości: *eros, filia, aga-pe, caritas*. Norwid nie tylko pragnie, jak podaje we *Wstępie* – mówić o miłości, stwierdza także, że wśród różnych poematów tylko dwa: *Dziady* Mickiewicza i *W Szwajcarii* Słowackiego na to miano zasługują, *Maria* Malczewskiego – jest zaś powieścią⁸². Przywołane utwory mogłyby stanowić ważny kontekst dla *Assunty*, Norwid zaciemnia jednak obraz, wskazując na miłość jako zasadniczy temat *Assunty* („poemat o miłości”)⁸³. Jeśli jest to miłość, prowadzi ona od świata zdarzeń ku sprawom duszy, od milczenia po swobodną rozmowę z samym sobą, która odbywa się w skrytości ducha. W ciszy najłatwiej usłyszeć głos Stwórcy – perspektywa wiary towarzyszy bohaterowi *Assunty*, który nie tylko żyje w świecie symboli (wśród nich na uwagę zasługuje krzyż), interpretuje je – odczytuje (czytanie staje się modlitwą, która odbywa się w milczeniu), sam je tworzy (*Assunta* jako prefiguracja sztuki; poemat zawierający dyskurs estetyczny). Kluczową postacią utworu jest sama bohaterka, milcząca ogrodniczka, nazwana w kilku miejscach „czarownicą”⁸⁴. Słowo to odnosi się do postaci i charakteru dziewczyny. Obserwowana z daleka (warto zwrócić uwagę na to, że bohater poematu przybliży się stopniowo do celu, jakim jest ogród i *Assunta*), zapoznana w kilku kadrach (podmiot liryczny wspomina o niej dwa razy – zanim spotka ją w ogrodzie, dostrzeże krzyż), stanie się kimś szczególnie bliskim (towarzyszką życia) w ostatniej, IV pieśni.

To zbliżanie się do *Assunty* ma nie tylko filmowy (kadrowy/kadrowany) charakter, Norwid posługuje się także światłocieniem. W pierwszej części stosuje *sfumato*, oświetla tylko niektóre fragmenty obrazu (o tym, że jego poemat jest obrazem – niezwykle złożonym – nie może być wątpliwości):

Więc – wychyliłem się za okna ramę, (DW III, 323)

Wstałem – wyszedłem – czułem, że coś robię!

Tak obraz ramy zyskuje pierścieniem, [...] (DW III, 324)

Poeta stosuje malarski kod, wykorzystuje różne (zmienne) mechanizmy semantyczne: widok zaokienny nie tylko wskazuje na poetykę kadru, sugeruje nastroj przemijania – w duchu estetyki *ukiyo-e* (cenionej przez impresjonistów).

⁸² Zob. DW III, 321.

⁸³ O strategii tej wspomina wielu badaczy, wśród licznych wypowiedzi pragnę zwrócić uwagę na prace W. ARCIMOWICZA, „*Assunta*” Norwida i P. ŚNIEDZIEWSKIEGO, *Poeta skąpy w mowie. O milczeniu u Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 4, s. 21-42.

⁸⁴ Por. Pieśń I.

W ukazanej w *Assuncie* scenie śmierci ogrodnika zasada obrazowania *chiaroscuro* odsłoniła metafizyczną głębię poetyckich kadrów⁸⁵. Kadry te uzupełniają komentarze, dwa motto, prozatorski przypisek (do pieśni IV, 2 oktawy „Spojrzenie ku niebu”, funkcjonujący „w ramach tekstu”) i *Wstęp* – pełniący funkcję wypowiedzi prefacyjnej. One także stanowią „elementy” poetyki *chiaroscuro*, które kształtowały obecny w sztuce XIX wieku nurt wzrokocentryzmu⁸⁶. W przypisie metatekstowym *Spojrzenie w niebo* Norwid nie tylko wyjaśnia znaczenie sztuki europejskiej, starobabilońskiej, egipskiej, czy meksykańskiej, prezentuje także refleksje filozoficzne, poświęcone estetyce obrazowania, problematyce mowy i milczenia (przestrzeni spotkania)⁸⁷. Sztuka, w której przetrwało „spojrzenie ku niebu” (sztuka chrześcijańska) stanowi wyraz wartości, żywotnych sił kultury. Chrześcijański świat, bogactwo wartości, doświadczeń, tworzy uniwersum, którego nie znały kultury pogańskie. Poeta dostrzega w tęsknym spojrzeniu ku niebu za odchodzącym Chrystusem (Wniebowstąpienie) istotny kierunek, którym podążać powinna sztuka, ludzkość. Droga wzwyż, ku *sacrum*, które symbolizuje sfera nieba, orientuje przestrzeń poematu, wydobywa metafizyczną głębię. Norwidowska „droga wzwyż” jest obecna także w kreacjach bohaterów.

Assunta to postać idealizowana, kobiecość wymarzona, która podobnie, jak u Dantego, pełni funkcję symbolu⁸⁸. Zapowiedziany w *Vita nuova* Dantego projekt poetyckiej pieśni sławiącej kobietę, znalazł pełną realizację w *Boskiej Komedii*. Dante jako jeden z pierwszych sławił w utworze imię ukochanej, anielskiej istoty, która połączyła cechy znanych dotychczas wzorców osobowych: pięknej damy (miłość dworska) i Maryi, Matki Chrystusa (literatura średniowieczna). Już w poezji Katullusa i Horacego pojawiają się portrety kobiet, którym poeci poświęcają swoją uwagę (m.in. Chloe, Fryne, Lalage), miłość pełni tu jednak inną rolę, jest przygodą, marzeniem, które ucieleśnia się w najmniej oczekiwanym momencie, nie jest przeżyciem duchowym. Inny obraz prezentuje literatura średniowieczna, w opowieściach arturiańskich Ginevra jest damą serca, szlachetną panią, którą król Arthur wielbi zgodnie z dworskim obyczajem. Dante łączy te wzorce

⁸⁵ Nie jest to wyłącznie głębia nieskończoności, o której w nawiązaniu do Pascala pisał w swoim artykule K. TRYBUŚ, *Assunta jako poemat metafizyczny*, „Studia Norwidiana” 11: 1993, s. 95.

⁸⁶ Zagadnienie wzrokocentryzmu i sposoby przełamywania jego wpływów analizuje M. JAJ, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku*, przekł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 295-343.

⁸⁷ Interesująco o tej problematyce także na przykładzie *Assunty* pisze M. KALINOWSKA, *O monologu w twórczości Cypriana Norwida*, w: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 238.

⁸⁸ Pisze o tym m.in. R. DOKTÓR, *Assunta jako poemat miłosny*, „Studia Norwidiana” 11: 1993, s. 81.

z obrazami zachowanymi w literaturze hagiograficznej i w Biblii. Beatrycze staje się więc uosobieniem cnót, wyrazem ideału kobiecości (naśladowanie postaci Maryi). W *Boskiej Komедii* kobiecość bywa inspiracją, choć Dante rozważa jej różne odsłony (por. *Piekło* i np. historię Francesci da Rimini, związanej z Paolo Malatestą, którzy uosabiają miłość zmysłową). Beatrycze kroczy ścieżką duchową, bohater nieustannie „tonie w błękicie oczu ukochanej”, jej spojrzenie (jedyna forma zmysłowości) ma moc kreacji, harmonizuje przestrzeń, osłania ukryte dotąd znaczenie (por. poemat Czyśca). Dantejskie wyobrażenie kobiety jako sztuki, poezji, wskazuje na nowe znaczenie *ars poetica*, sztuka jest „krainą wyobraźni”, wprowadza do świata pierwiastek duchowy (odsłania duchową ścieżkę poznania):

Tak dusza spada, gdy jej popęd z góry
Ściągną do ziemi fałszywe rozkosze.
»Mniej cię powinno, jak sądzę i wnoszę,
Dziwić twe ze mną tu wniebowstąpienie,
Niż gdy spadają na dół z gór strumienie.
Byłoby dziwniej, gdybyś tam na dole
Gnuśniał w spoczynku, mając wolną wolę,
Niż gdyby płomień wzbijać się ochoczy
Zarył się w ziemię jak kret, co ją toczy«.
I potem w niebo podniosła swe oczy⁸⁹.

Poetyckie obrazy wędrowni nawiązują do przeżyć mistycznych, które w *Boskiej Komедii* wiążą się z procesem „dochodzenia do Prawdy”⁹⁰. Spojrzenie ku niebu staje się w utworze Dantego wyrazem zawierzenia, duchowego wzrastania. Podobne sposoby obrazowania pojawiają się także w *Assuncie*⁹¹. O bohaterze utworu wiadomo jedynie, że stracił złudzenia. Tak, jak Dante zagubiony w lesie, szukał punktu oparcia, wyjścia z trudnej sytuacji⁹². Jego wędrowni rozpoczyna się u stóp góry i prowadzi przez trzy królestwa: górników (analogia do *Piekła*), zakonników (obrazy Czyśca, w sensie niemalże dosłownym: zakonnik ściera z kamiennego progu „śląd człowieka”) i ogrodnika, spokrewnionego z Assuntą (Raj). Każdy z etapów

⁸⁹ DANTE ALIGHIERI, *Boska Komedia*, tłum. J. Korsak, Nowe wydanie, Część III. Raj, nakład i druk W. Zukerkandla, Złoczów, <https://polona.pl/item/boska-komedia,NzA2NDgxNjY/0/#info-metadata> (dostęp: 13.03.2021).

⁹⁰ A. KUCIAK, *Dante romantyków*, Poznań 2000, s. 56.

⁹¹ Anna Siemińska łączy postać Assunty z Zofią Węgierską, jej śmiercią, por. A. SIEMIŃSKA, *Motyw śmierci w poemacie „Assunta” i elegii „Na zgon Poezji”*, w: *Czytanie Norwida 2*, Słupsk 2003, s. 81-88. W liście do Marii Trębickiej Norwid także przywołuje to imię, tamże, s. 87.

⁹² Z. SZMYDTOWA, *Dante a romantyzm polski*, w: tejsze, *W kręgu renesansu i romantyzmu*, Warszawa 1979, s. 693.

przynosi odmienne wyobrażenie o świecie, potęguje także szacunek i przywiązanie do Assunty, która, podobnie jak Beatrycze, staje się dla bohatera natchnieniem.

Jeśli przyjmiemy, jak pisze Krzysztof Trybuś, że Assunta wyobraża poezję natchnioną, religijną, zapatrzoną w zbawienie (jest wyrazem aktu zawierzenia, tęsknoty człowieka za sferą sacrum, za wiecznością)⁹³, miłość, o której wspomina Norwid w przypisie do *Assunty* będzie oznaczała wiedzę (podobnie jak postrzegali ją Platon) i wiarę:

[...] Jeśli kto miłuje świat, nie ma w nim miłości Ojca. Wszystko bowiem, co jest na świecie, a więc: pożądliwość ciała, pożądliwość oczu i pycha tego zycianie pochodzi od Ojca, lecz od świata. Świat zaś przemija, a z nim jego pożądliwość; kto zaś wypełnia wolę Bożą, ten trwa na wieki. (1J 2, 15-16)⁹⁴

Norwid nawiązuje w swoim utworze do symboliki obrazu Tycjana⁹⁵ pt. *Assunta*, przedstawiającego Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny. Wnuczka ogrodnika staje się uosobieniem kobiecości, która niesie odkupienie przez miłość (taką drogę wybiera ostatecznie także bohaterka Goethego, Małgorzata). Spojrzenie w niebo nie oznacza odwrócenia od spraw ziemskich, stanowi ich konsekwencję. Dla Norwida istnienie wiąże się z twórczą pracą, doskonaleniem, idea ta zostaje wyrażona m.in. w utworze *Quidam*: „*Samemu kwiatem wzrósć, ku prawdzie pierwowзору*” (DW III, 209). Dążenie do „prawdy pierwowзору” oznacza spotkanie, doświadczenie bliskości Boga, których poszukuje człowiek.

Nauka Platona (korespondująca z ideą reinkarnacji, wsparta zatem o doświadczenia religijne ludów Wschodu) znalazła interesujące odniesienie w kulturze europejskiej, także w myśli chrześcijańskiej (por. pisma św. Augustyna). Spojrzenie (i ścieżka) ku górze, o której wspomina grecki filozof w *Państwie*, oznacza wyzwolenie i całkowite rozpoznanie. O takiej wiedzy myśli także Dante, gdy wyrusza w roku jubileuszowym w Wielki Piątek przez trzy królestwa ku poznaniu. Podobnie jak u Platona, proces wznoszenia, wzrastania (ku górze) dokonuje się po okresie „uwięzienia” w piekle (jaskini), zarówno zatem Platon w micie o jaskini, jak i nawiązujący do tego motywu pisarze, odzwierciedlają istotne dla misterium ścieżki poznania, wtajemniczenia: *anabasis* i *katabasis*. W *Boskiej Komедii* Dantego ścieżka prowadzi poprzez piekielną otchłań i Czyściec do Raju, wiąże się zatem z procesem oczyszczenia z grzechów, z rozpoznanem przynależności do Boga, z odkupieniem. W *Assuncie* szlak wędrówki prowadzący ku szczytom

⁹³ K. TRYBUŚ, *Assunta jako poemat metafizyczny*, „Studia Norwidiana” 11: 1993, s. 93-101.

⁹⁴ Pierwszy list św. Jana, w: *Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 1989.

⁹⁵ Pisze o tym szczegółowo W. ARCIMOWICZ, s. 56. Norwid w 1843 odwiedził Wenecję.

góry, na której mieści się klasztor, orientuje przestrzeń (perspektywa wertykalna), przypomina o życiu zgodnym z prawdami ewangelicznymi. Postacią, która łączy świat pracujących u podnóża górników (racjonalistów, przekonanych o prymacie woli i wiedzy, rozumu nad wiarą, „raniących Matkę – Ziemię”) i klasztorny świat modlitw, jest bohater, wędrowiec, który porzuca miejski bruk po to, by znaleźć ukojenie, lekarstwo na melancholię.

4.

Z pojęciem melancholii w twórczości Norwida wiąże się wiele problemów. Przede wszystkim warto podkreślić, że romantycy nadali melancholii odrębne znaczenia – łączyła się ona ze smutkiem duszy, niepokojem serca, z apatią lub nawet nudą⁹⁶.

Søren Kierkegaard wiązał pojęcie melancholii z rozpaczą, która aktywizowała działania (zmuszała do poszukiwania rozwiązań, tzw. „dobra melancholia”) lub też prowadziła do stagnacji, zaniechania wszelkich działań (tzw. „ciemna melancholia”). Duński filozof używał najczęściej określenia *Schwermut* – które – oznaczało „spojrzenie w otchłań własnej rozpaczycy”⁹⁷. We fragmentach *Albo–albo* pojawia się perspektywa nierozstrzygalności świata, poczucie wykluczenia, które nie się ze sobą melancholia rozpaczycy⁹⁸. Norwid jest daleki od takiej optyki, melancholia w jego twórczości ma odmienny charakter⁹⁹, nie oznacza pogrążenia w rozpaczycy, lecz aktywność (por. *Assunta*), alternatywą dla melancholijnych „zleniwień ducha” staje się miłość, głód transcendencji¹⁰⁰. Rycina *Solo* z 1861 roku ukazuje postać zagubioną w świecie zewnętrznym, przypomina ona anioła melancholii ze sztychu Dürera¹⁰¹, jest jednak bliższa „zjawie”, o której wspominał w *Aurelii*

⁹⁶ Por. L. FÖLDÉNYI, *Melancholia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 139.

⁹⁷ S. KIERKEGAARD, *Albo – albo. O równowadze między tym, co estetyczne, i tym, co etyczne*, w: tenże, *Albo–albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, t. 2, s. 406.

⁹⁸ Tamże, s. 400.

⁹⁹ O melancholii w twórczości Norwida pisał także P. CHLEBOWSKI w eseju pt. „Przeciw tej nudzie przekłętej”: *Norwid i melancholia*, w: *Światy melancholii. W 500-lecie „Melancolii” Albrechta Dürera (1514-2014)*, s. 153-167.

¹⁰⁰ Pisze o tym m.in. S. RZEPczyński, *Melancholijny liryzm Norwida. Między „czarną suitą” a litografią „Solo”*, „Studia Norwidiana” 20-21: 2002-2003, s. 15.

¹⁰¹ Ciekawą interpretację obrazu prezentuje E. CHLEBOWSKA, „*Brodę na dłoni oparłszy kielichu*” – *figury melancholii w twórczości plastycznej Cypriana Norwida*, w: *Światy melancholii. W 500-lecie Melancolii Albrechta Dürera (1514-2014)*, s. 90. Trudno jednak zgodzić się z fragmentem, w którym jest mowa o słońcu. Norwid nawiązał do tradycyjnego (klasycznego) obrazowania melancholii, ciałem niebieskim, zbliżającym się do horyzontu, jest Saturn – złowroga planeta

Gérard de Nerval. Krajobraz leśny (powalone drzewa, tafla jeziora) stanowi naturalne otoczenie postaci, która chroni się we własnym świecie, zamyka na to, co przychodzi z zewnątrz. Norwid uchwycił na obrazie moment, w którym melancholia zawłaszcza działania, zamyka jednostkę w wewnętrznym świecie wyobraźni. Instrumenty muzyczne wydobywające się z wnętrza obrazu, niejako „nałożone” na przestrzeń lasu i jeziora, potęgują chaos. Płatanina linii, zakreślona (zakratowana) przestrzeń wzmacnia przekaz – świat zewnętrzny stanowi zagrożenie, jedynym ratunkiem okazuje się świat ducha, bezpieczna kraina, ukryta przed innymi. Jednakże melancholia jest właśnie formą Innego, duchową przestrzenią, w której wszystko obumiera. Instrumenty stanowią interesującą przeciwwagę dla ciszy i związanego z nim milczenia (ważnej kategorii w twórczości Norwida). Kakofonia dźwięków głuży wszystko, staje się tłem dla milczenia, które właśnie wówczas najwięcej (najpełniej) przemawia.

Obecność instrumentów koresponduje z dziełem Hieronima Boscha, pt. *Ogród rozkoszy ziemskich* (ostatnia część tryptyku odsłania pejzaż okrucieństw). Obraz namalowany ok. 1500 roku prezentuje „krajobraz ludzkiej duszy” – szarpanej namiętnościami, spragnionej chwały. Ostatnią część tryptyku stanowi *inferno*, w którym narzędziami tortur są porzucone w otchłani instrumenty. Warto zauważyć, że wyróżniony podział odpowiadał teologiczno-biblijnej i wpisanej weń przyrodniczej wizji ówczesnego świata (Dante znał ją doskonale), Bosch odwrócił jednak znaczenia „królestw” ukazując zmysłowe grzechy człowieka i „ziemski ogród rozkoszy”. Norwid przywołując instrumenty, które „nieudolnie” wpisują się w tło leśnego zakątka, odsłonił grozę samotności, wskazał na wartość ciszy. Kontemplacja (otwarcie na transcendencję artykułuje cisza i milczenie) osłabia poczucie „rozpaczy”¹⁰². Zgodnie z regułą kontemplacji chrześcijańskiej (taka jest Norwidowi najbliższa) człowiek odzyskuje pełnię ducha¹⁰³. Hildegarda z Bingen nazwała melancholię „grzechem zleniwionej duszy”¹⁰⁴, dla Norwida była ona stanem, który należy przezwyciężyć¹⁰⁵.

W *Assuncie* pojawia się interesujący projekt wędrowki (doskonalenia duchowego), który finalizuje „spojrzenie w niebo”. W spojrzeniu tym objawia się tak-

melancholików, który – jak można sądzić – funkcjonuje na rysunku Norwida na zasadzie przywołania (mitologia znaku).

¹⁰² Por. E. CHLEBOWSKA, „*Brodę na dłoni*”, s. 90.

¹⁰³ „Człowiek – jest Obraz i Częstka Boga, tj. Stworzyciela”, (PWsz VI, 549).

¹⁰⁴ Por. R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2009, s. 150.

¹⁰⁵ Pisze o tym S. RZEPZYŃSKI, *Melancholijny liryzm*, s. 15.

że piękno (obiektywne), które zachęca do pracy¹⁰⁶, pozwalającej odzyskać utraconą w wyniku grzechu („zleniwienia duszy”) harmonię ze Stwórcą i stworzeniem. Spojrzenie to jest więc objawieniem prawdy, bez której sztuka nie może istnieć, piękno łączy się bowiem z Dobrem, prowadzi ku Prawdzie (wykładnia *Promethidiona*).

5.

Poszukiwanie utraconej harmonii, Prawdy, Piękna¹⁰⁷, które łączą się w utworze *Assunta* z doświadczeniem miłości, wiedzie ku ścieżce doskonałości, prowadzącej według ustaleń mistyków chrześcijańskich ku Bogu¹⁰⁸. Norwid prezentuje postać bohatera „smutnego niejako od urodzenia”, jego drogę rozpoczyna etap istnienia „pomiędzy” wiarą w materializm (czego symbolem są pracujący u podnóża górniczy) i tęsknotą metafizyczną¹⁰⁹ (zakon na szczycie góry, ogród i postać Assunty). Wybór, którego dokona bohater, jest w istocie wyborem ostatecznym¹¹⁰, oznacza bowiem świat ducha – wiarę w obecność Królestwa Bożego na ziemi.

W *Assuncie* pojawia się kilka istotnych fragmentów, które pokazują, jak Norwid pojmował posłannictwo artysty, czym w istocie była dla niego sztuka, jak nowoczesne głosił poglądy. Bohater poematu, dokonując wyboru między materializmem a uduchowieniem¹¹¹, nie dyskredytuje odrzuconej opcji, nadaje jej inne znaczenie w kontekście przyjętej przez siebie strategii. Nie przekreśla codzienności, materialności, która powinna nasycić się duchem, nabrać nowego znaczenia. Poeta odrzuca romantyczną „mowę uczuć”, poruszeń serca na rzecz „pracy nad słowem”, które wyraża istotę niezwykłych związków materii i ducha¹¹². Jego postawa wynika z wiary w wartości ewangeliczne.

¹⁰⁶ Por. Z. TROJANOWICZOWA, *W stronę Norwida. Norwidowskie refleksje o pracy*, w: tejsze, *Romantyzm – od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, Kraków 2010, s. 61-62.

¹⁰⁷ O idei piękna w twórczości Norwida pisze interesująco P. CHLEBOWSKI, „*Kształtem jest miłość*”. *O idei piękna u Norwida*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL”, t. 32, nr 3 (127), 2019.

¹⁰⁸ TERESA BENEDYKTA OD KRZYŻA OCD, *Wiedza Krzyża. Studium o św. Janie od Krzyża*, Kraków, 2013, s. 48.

¹⁰⁹ Pisze o tym m.in. W. ARCIMOWICZ, „*Assunta*” *Norwida*, s. 56.

¹¹⁰ Tamże, s. 8

¹¹¹ Tamże, s. 10.

¹¹² I. FIK, *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*, Kraków 1930, s. 86.

Perspektywa ta pozwala widzieć korespondencję między twórczością Norwida i Leśmiana. Leśmian, podobnie unikał „mowy uczuć”, poszukiwał także podstaw języka w rytmie słowa, które rozumiał jako „wyzwolone”¹¹³:

[...] słowa wiersza powinny być nieustannie wyczuwalne. Wiersz jest nie tylko myślą – obrazem – treścią. Jest on ponadto jeszcze samodzielnym tworem słownym, który się z magii słów narodził i tę magię nadal uprawia. Twórczość językowa jest nierozzerwalnie związana z twórczością poetycką. Jest ona doniosłym zjawiskiem nie tylko literackim, lecz biologicznym. Jest triumfem człowieka nad sobą samym, jest przedłużeniem jego istoty w światy pozazwierzęce¹¹⁴.

Obaj poeci traktują słowo poetyckie jako „uduchowioną materię”, inaczej jednak pojmują jej sens. Norwid czerpie z tradycji myśli chrześcijańskiej, z Logosu, Leśmian zwraca swoją uwagę w stronę *Mythosu*. Władysław Stróżewski wskazuje na korespondencję tych pojęć, ich wzajemne uwarunkowania: badając *Mythos* (poszukując jego zrozumienia) zawsze sięga się do źródeł, a zatem do Logosu¹¹⁵. W *Rzeczy o wolności słowa* (1869) Norwid traktuje słowo jako medium ludzkiego ducha¹¹⁶, podobnie Leśmian, który łączy słowo z rytmem: „Boska to swawola, gdy nieprzewidziany akcent pada skądś na wyzwolone z wszelkich więzów i krępów słowo!”¹¹⁷. Piotr Łopuszański wskazuje w eseju pt. „*Idący z prawdą u warg i powiek*”. *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana* na zainteresowania poety fenomenologią¹¹⁸. Metoda ta znajduje „pokrewieństwo” w pismach Norwida, który rozpoczyna swoją refleksję od „powrotu do rzeczy”, próbuje odnaleźć ich ukrytą wartość, dotrzeć do „głębin ducha”. Perspektywa oglądu „wokoło i w górę” towarzyszy ogólnym uwagom, inicjuje także nowy

¹¹³ „W przeciwieństwie do barwy i do dźwięku – słowo jest skazane na żywot pełen bolesnego i tragicznego rozdwojenia, ma bowiem do spełnienia aż dwa biegunowo różne zadania! Z jednej strony na twórczych wyżynach poezji ma być sobą – słowem dla słowa – z drugiej strony na terenie życia bieżącego krąży w mowie potocznej jako utarte, bezbarwne, bezdźwięczne pojęcie. Najnowsi badacze języka dzielą go na dwa rodzaje a mianowicie: na język indywidualny i na język społeczny. My ten pierwszy przeżywamy – słowem wyzwolonym, ten drugi – słowem pojęciowym”, B. LEŚMIAN, *Z rozmyślań o poezji*, w: tenże, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 77.

¹¹⁴ Tamże, s. 88.

¹¹⁵ W. STRÓŻEWSKI, *Logos i Mythos*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2008, nr 2-3 (20), s. 45.

¹¹⁶ Zob. C. NORWID, *Rzecz o wolności słowa*, DW IV, 211-272.

¹¹⁷ B. LEŚMIAN, *Rytm jako światopogląd*, w: tenże, *Szkice literackie*, s. 66.

¹¹⁸ P. ŁOPUSZAŃSKI, „*Idący z prawdą u warg i powiek*”. *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 189.

dyskurs. Jego znaczenie odsłania scena z Damą, w której nie brakuje ironiczych oświetleń współczesnych problemów¹¹⁹:

Jak przyzwoity człowiek na tym świecie,
Złożonym z wapna, z mgły i kwasorodu,
Pół-skrzępłym w zimie, pół-ogrzany w lecie,
Na którym ludzkość z wschodu do zachodu
Coś burmistrzuje w planety powiecie...
Słuszną część mając dla swego zachodu!
Poziera nawet w firmament, jak dzieci,
Gdy z hipodromu w górę balon leci...

(*Assunta III*, DW III, 339)

Fragment ten, przypomina monolog Hamleta, który podobnie demaskuje współczesność:

Świat? Śmiechu warte: nieplewiony ogród,
Gdzie się panoszy zielsko ordynarnej
Ludzkiej podłości [...] ¹²⁰

Assunta kondensuje powyższe doświadczenia, ujawnia ich ukryte znaczenie. Milczenie, które ogarnia bohatera na wspomnienie (doświadczenie śmierci), staje się punktem wyjścia w procesie poszukiwania, ustanawiania utraconego niegdyś ładu. W poemacie: „*Kształtem miłości piękno jest*” (*Promethidion*, DW IV, 106), milczenie, które towarzyszy kontemplacji, staje się przestrzenią nowego spotkania człowieka z Bogiem. W ciszy serca, w którą wsłuchuje się bohater, rozpoznaje siebie, swoje posłannictwo¹²¹.

Jedną z ważniejszych potrzeb człowieka jest potrzeba prawdy, która wiąże się z poczuciem wolności. Sens „spojrzenia w niebo” nabiera wówczas nowego znaczenia, które kształtuje się w oparciu o wiarę w transcendentny wymiar ludzkiego istnienia. Życie staje się wędrówką, która prowadzi ku spotkaniu z Bogiem. W *Assuncie* bohater kontempluje istnienie, etapy wędrówki odpowiadają poszczególnym ścieżkom kontemplacji: ścieżce oczyszczenia (*via purgativa*), oświecenia (*via illuminativa*) oraz spotkania (*via unitiva*)¹²². W *Boskiej Komедii* Dantego

¹¹⁹ Gra światła i cienia, poetyka spojrzeń potwierdzają wcześniej wyrażone uwagi o wzrokocentrycznym charakterze twórczości Norwida.

¹²⁰ W. SZEKSPIR, *Hamlet*, akt 1, scena 2, s. 256.

¹²¹ S. SAWICKI, *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida*, Lublin 1986, s. 8.

¹²² Takie znaczenie kontemplacji pojawia się u świętego Tomasza z Akwinu.

droga oczyszczenia ma swój początek w *Piekle*, które stanowi etap rozpoznania w świecie zmysłów, uznania własnej natury (przejścia tego, „w czym nie ma się upodobania”¹²³). Jej właściwy etap – iluminacji – dokonuje się w Raju, gdy Dante, dzięki wstawiennictwu Beatrycze (jej miłości), przewodnictwu św. Bernarda z Clairvaux kontempluje miłość Boga:

Lecz tam nie mógłbym wzlecieć skrzydłem własnym,
Gdyby nie duch mój rażon światłem jasnym,
W którym już jego żądy nic nie drażni.
Tu mdleje siła mej wyobraźni;
Lecz chęć i wola jako potoczone
Koła zarazem w kole swojej jazdy,
Przez miłość w inną zwróciły się stronę,
Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy¹²⁴.

Kontemplacja chrześcijańska jest formą modlitwy o świętość, zjednoczenie z Bogiem dokonuje się „przez żywy płomień miłości”¹²⁵. Moment otwarcia na transcendencję inicjuje akt rozpoznania i zawierzenia – „spojrzenia w niebo”. Norwid określa ten etap wędrówki jako piękny. Piękno ma dla niego obiektywny charakter¹²⁶, istnieje w świecie niezależnie od sytuacji, percepcji. Człowiek odkrywa je i uświadamia sobie jego obecność stopniowo, wraz z duchowym rozwojem. *Assunta*, którą kończą słowa: „Są wniebogłosy, bo są przemilczenia”, jest więc opowieścią o dojrzewaniu ducha, czy też – duchowej wspinaczce, która wymaga wyrzeczeń, a nawet „zaparcia się samego siebie”. Bohater porzuca cikliwe rozmarzenia, „melancholię bruków” na rzecz szczytów, które przybliżają niebo:

Taką to drogą – do góry – do góry
Idąc, od słońca nawiedzany wskośnie,
Długie na piasku depcesz cieniów chmury,
Szczeble Jakuba drabiny, co rośnie–
(*Assunta*, I, w. 106-109)

Sytuacja ta staje się możliwa jedynie z uwagi na łaskę wiary. Bohater *Assunty* stopniowo rozpoznaje rzeczywistość, podejmuje trud zmiany indywidualnego nastawienia. Ostatni etap, który w kontemplacji zostaje określony jako zjedno-

¹²³ TERESA BENEDYKTA OD KRZYŻA OCD, *Wiedza Krzyża*, s. 50.

¹²⁴ D. ALIGHIERI, *Boska Komedia*, Część III. Raj.

¹²⁵ Por. TERESA BENEDYKTA OD KRZYŻA 9,5.

¹²⁶ Por. A. MIERZEJEWSKI, *Norwidowskie pojęcie piękna*, „Studia Norwidiana” 5-6: 1987-1988, s. 4-6.

czenie, dokonuje się już bez czynnego udziału człowieka – zamiast niego działa Bóg¹²⁷. Assunta jest więc także poematem o zawierzeniu.

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

- ARCIMOWICZ W., *Assunta C. Norwida. Poemat autobiograficzno-filozoficzny*, Lublin 1933.
- BUŚ M., *Młodopolski Norwid – „legenda” czy „zagadnienie kultury”?*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 409-429.
- CHLEBOWSKI P., „Przeciw tej nudzie przeklętej”: *Norwid i melancholia*, w: *Światy melancholii. W 500-lecie Melancolii Albrechta Dürera (1514-2014)*, red. M. Dybizbański, A. Mazur, Opole 2015, s. 153-167.
- DOKTÓR R., *Assunta jako poemat miłosny*, „Studia Norwidiana” 11: 1993, s. 77-91.
- HALKIEWICZ-SOJAK G., *Wobec tajemnicy i prawdy: o Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998.
- KUCIAK A., *Norwid wobec Dantego: kilka przybliżeń*, „Pamiętnik Literacki” 1996, nr 3, s. 33-59.
- LEŚMIAN B., *Poezja*, oprac. J. Trznadel, wyd. III, rozszerzone, Biblioteka Narodowa seria I nr 217, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- LJEWSKA E., *Norwid i Kierkegaard. Czy spotkanie było możliwe?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2011, nr 18, s. 271-282.
- NIEUKERKEN A. von, „Witkacy-Norwid: projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej, Wiesław Rzońca, Warszawa 1998 [recenzja]”, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 4, s. 205-218.
- PRZESMYCKI Z., *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967, t. 2.
- RZOŃCA W., *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.
- SAWICKI S., *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida*, Lublin 1986.
- SIEMIŃSKA A., *Motyw śmierci w poemacie Assunta i elegii Na zgon Poezji*, w: *Czytanie Norwida 2*, Słupsk 2003, s. 81-88.
- SKALIŃSKA E., *Assunta jak świat*, w: *Norwid – interpretacje*, red. T. Korpysz, Warszawa 2021, s. 207-223.
- ŚNIEDZIEWSKI P., *Poeta skąpy w mowie. O milczeniu u Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 4, s. 21-42.
- TRYBUŚ K., „Assunta” jako poemat metafizyczny, „Studia Norwidiana” 11: 1993, s. 93-101.
- WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK M., „Assunta (czyli Spojrzenie). Poema” – ku estetyce paraboliczności, w: *też, Poematy narracyjne Cypriana Norwida. Konteksty literacko-kulturalne*, Kraków 2014, s. 153-205.

¹²⁷ O etapach kontemplacji, relacjach człowieka z Bogiem, perspektywie antropologii chrześcijańskiej i teologii pisze m.in. F. JALICS SJ, *Kontemplacja. Wprowadzenie do modlitwy uważności*, przeł. J. Bolewski SJ, Kraków 2017, s. 30.

„CZUCIE I UCZUCIE CZŁOWIEKA”. UWAGI O *ASSUNCIE* NORWIDA
W ŚWIETLE MŁODOPOLSKIEJ RECEPCJI

Streszczenie

Assunta jest poematem dygresyjnym, ujawniającym poglądy Norwida na sztukę, filozofię i religię. Zgodnie z założeniami estetycznymi romantyzmu sztuka ma swoje źródła w doświadczeniu wewnętrznym, przeżyciu religijnym, ma charakter metafizyczny. Modernistyczne interpretacje twórczości Norwida, którym został poświęcony artykuł, odsłaniają jej metafizyczne aspekty. Ustalenie kierunku i znaczenia wpływów staje się niezwykle ważnym zadaniem. Autor *Assunt*y był postrzegany u schyłku wieku dziewiętnastego jako patron modernizmu, jego imię wymieniano wraz z imieniem Baudelaire’a, uwagi o nim pojawiały się w kontekście dyskusji na temat nowoczesnej literatury, teatru, sztuki aktorskiej. Twórczość Norwida wpisywała się w „paradygmat wzrokocentryzmu”, poeta nie stronił od optycznych metafor, stosował poetykę światłocienia, kadrowania przestrzeni, która w poemacie *Assunta* zyskała wertykalny charakter. Motywy doskonalenia, wzrastania pełniły w utworze istotną rolę. Refleksja nad ich znaczeniem pozwoliła ustalić rangę metapoetyckich uwag zawartych w *Assuncie*. Przypomniana w epoce modernizmu twórczość Norwida doczekała się wielu interpretacji, także krytycznych, opierających się na „kłopotliwych” przemilczeniach. Zenon Przesmycki sądził, że twórczość ta nie została w pełni zrozumiana, choć podjęto próby wpisania jej w estetykę modernizmu. Uznano jednak, że stanowi ona brakujące ogniwo w rozwoju polskiej poezji symbolistycznej (warto także podkreślić jej związki z „kolorystami” – jak nazywano impresjonistów). W *Assuncie* nawiązującej do *Boskiej Komedii* Dantego i *Hamleta* Szekspira zostaje ukazana kontemplacyjna ścieżka poznania. „Spojrzenie w niebo” jest więc aktem poznawczym, w którym rozum współlistnieje z wiarą.

Słowa kluczowe: *Assunta*; poemat dygresyjny; ironia; modernizm; miłość; kontemplacja; Bóg.

„SENSE AND FEELING IN MAN”. COMMENTS ON *ASSUNTA* NORWID IN
THE LIGHT OF YOUNG POLAND’S RECEPTION

Summary

Assunta is a digressive poem showing Norwid’s views on art, philosophy and religion. According to the aesthetic assumptions of Romanticism, art has its source in internal experience, religious experience, and is of a metaphysical nature. Modernist interpretations of Norwid’s works, to which the article was devoted, reveal its metaphysical aspects. Determining the direction and significance of influences becomes an extremely important task. The author of *Assunta* was perceived at the end of the nineteenth century as a patron of modernism, his name was mentioned together with that of Baudelaire, comments about him appeared in the context of discussions on modern literature, theater and the art of acting. Norwid’s work was in line with the „paradigm of sight-centricism”, the poet did not avoid optical metaphors, he used the poetics of chiaroscuro and space framing, which in *Assunt*’s poem gained a vertical character. The motives of improvement and growth played an important role in the piece. Reflecting on

their meaning allowed to establish the rank of the metapoetic remarks contained in *Assunta*. The works of Norwid, recalled in the era of modernism, have received many interpretations, including critical ones, based on „troublesome” concealments. Zenon Przesmycki believed that this work was not fully understood, although attempts were made to include it in the aesthetics of modernism. However, it was recognized that it was the missing link in the development of Polish symbolist poetry (it is also worth emphasizing its links with „colorists” – as the Impressionists were called). In *Assunta*, referring to the *Divine Comedy* by Dante and Shakespeare’s *Hamlet*, the contemplative path of knowledge is shown. „Looking to heaven” is therefore a cognitive act in which reason coexists with faith.

Keywords: *Assunta*; digressive poem; irony; modernism; love; contemplation; God.

PROF. DR HAB. HANNA RATUSZNA, zatrudniona w Instytucie Literaturoznawstwa UMK w Toruniu, w Katedrze Edytorstwa i Literatury Polskiej, prowadzi badania nad literaturą, sztuką, filozofią polskiego i europejskiego modernizmu. E-mail: alef2@wp.pl.