

AGNIESZKA ZIOŁOWICZ

ORCID: 0000-0002-5335-1125

NORWIDOWSKI „BIAŁY KWIAT”. W POSZUKIWANIU KULTUROWYCH KONTEKSTÓW

Bez cienia wątpliwości można stwierdzić, że u początków romantyzmu pojawia się kwiat, oczywiście „błękitny kwiat”. Kiedy najprawdopodobniej w 1799 r. Novalis wprowadza tę metaforę do powieści *Henryk von Ofterdingen*, to tym samym wyznacza niezwykle ważne obszary romantycznej samoświadomości. Przypomnijmy chociażby niektóre aspekty semantyki tego wyobrażenia¹. Po pierwsze, „błękitny kwiat” to jeden z kluczowych symboli wczesnoromantycznego organicyzmu, którym naznaczona jest ówczesna filozofia przyrody, będąca jednocześnie paradygmatem refleksji o literaturze; szczególnie stanowi symbol wzrastania, dojrzewania poety do poetyckiej misji (dwa sny o błękitnym kwiecie poprzedzają inicjacyjną wędrówkę Henryka). Po drugie, ta słynna metafora stanowi unaocznienie przeświadczeń Novalisa odnośnie do „rozwoju i dynamiki świadomości ludzkiej i doskonalenia zmysłów poznawczych”²; dotyczy to nie tylko tytułowego bohatera powieści, ale każdego odbiorcy utworu, bowiem „błękitny

¹ Literackie, przyrodnicze, filozoficzne i etnograficzne odniesienia były w przypadku „błękitnego kwiatu” przedmiotem wielokrotnych analiz. Zob. np.: J. HECKER, *Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik*, Jena 1931; G. SCHULZ, *Universum und Blaue Blume. Zum Gedanken an Novalis (1772-1801)*, Oldenburg 2002. Dodajmy, że motyw ten podejmują również inni niemieccy romantycy, m.in.: pisarze Joseph von Eichendorff, Adelbert von Chamisso oraz malarz Philipp Otto Runge. Warto przypomnieć, że w kulturze języka niemieckiego słynne stały się też słowa Hölderlina z piątej strofy elegii *Chleb i wino*: „Teraz muszą się rodzić słowa, jak rodzą się kwiaty”.

² W. KUNICKI, *Wstęp*, w: NOVALIS (FRIEDRICH VON HARDENBERG), *Henryk von Ofterdingen*, przełożył i opracował E. Szymani, W. Kunicki, Wrocław 2003, s. LXXIV.

kwiat” jest też wyobrażeniem „pracy świadomościowej dokonującej się w czytelniku przez medium opowiadania za pomocą języka «tropów i zagadek»”³. Po trzecie, metafora eksponuje pozytywną rolę nieświadomości, snu, marzenia, tęsknoty, nieskończoności – w drodze ku poetyckiemu wtajemniczeniu i ku najwyższemu poziomowi poznania (bycie jaźnią własnej jaźni). Po czwarte, poprzez błękitną barwę kwiat staje się u Novalisa symbolem metafizycznej i epistemologicznej polaryzacji mroku i światła oraz wyrazem aktywnej i pasywnej postawy uczestnictwa człowieka w świecie.

Gdy Norwid sięga po kwietną motywikę w fazie zmierzchu romantyzmu (*Czarne kwiaty* i *Białe kwiaty* publikuje w latach 1856-1857), to jest ona wtedy już tak popularna, że aż zbanalizowana⁴. Jej przywołanie daje wszakże bogate możliwości prowadzenia literackiej gry z romantyczną tradycją, a nawet z pewnym stereotypem romantyzmu, o czym świadczy na przykład wydana znacznie wcześniej, bo w roku 1839, powieść Józefa Ignacego Kraszewskiego pt. *Poeta i świat*, którą otwiera, nie bez aluzji do „błękitnego kwiatu” Novalisa, rozdział *Dzieci i kwiaty*⁵. Również Norwid (niemal dwie dekady później) musi zdawać sobie sprawę z tego, że nawiązuje do wyobrażenia mocno wyeksploatowanego, ale mimo to, zgodnie z nadrzędną logiką swej twórczości, podejmuje ów motyw, by dokonać jego oryginalnej rekontekstualizacji i resemantyzacji. W efekcie, choć Norwidowskie kwiaty zachowują pewne powinowactwo z metaforą Novalisa⁶, ich znaczenie jest jednak inne. Można rzec, że pochodzą z innego ogrodu.

³ Tamże.

⁴ Przekonująco dokumentuje to m.in.: J. KAMIONKA-STRASZAKOWA, *Błękitny kwiat. Almanach romantycznej poezji i prozy dla miłośników literatury na rok 1983*, Kraków 1983. Na tej podstawie możemy stwierdzić, że znamienne dla dziewiętnastowiecznych almanachów były ich tytuły, wykorzystujące niejednokrotnie alegoryczny i symboliczny język kwiatów, przywołujące konkretne gatunki, ale też kwiatowe wieńce czy bukiety. Również szata graficzna noworoczników często zawierała motywy roślinne, w tym ornamenty kwietne. Jak zauważa autorka książki: „Język kwiatów zmienia się stopniowo. Wieńce z fiołków, pierwiosnków, niezabudek przekształcają się w kwiaty coraz bardziej poetyckie i wieloznaczne, w kwiaty magiczne i fantastyczne. W literaturze almanachowej niemieckiej obok pojedynczych okazów pyszną się całe ogrody poetyckie, a nawet i gaje” (tamże, s. 8-9). Dodajmy, że w almanachach, poza utworami lirycznymi, ogłaszano często małe formy narracyjne. Zob. też: A. KUIK-KALINOWSKA, *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”. Konteksty – poetyka – idee*, Słupsk 2002, s. 66-71, gdzie odnotowane i skomentowane zostały również inne dziewiętnastowieczne realizacje kwietnej motywiki.

⁵ Dodać trzeba, że Kraszewski ciekawie łączy w tym fragmencie swej powieści aluzję do Novalisa z wyobrażeniami o proveniencji franciszkańskiej.

⁶ Z pewnością warto odnotować, że w liryce Norwida barwa błękitna (częściej niż u innych poetów epoki romantyzmu) jest barwą kwiatów (zob. E. TELEŻYŃSKA, *Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4, s. 167), co stanowi być

Koniecznienależy odnotować fakt, iż motywika kwietna przenika całe dzieło Norwida. Dość przypomnieć takie utwory, jak np.: *Zwolon*, *Pięć zarysów*, *Wędrowny sztukmistrz*, *Quidam*, *Za kulisami*, *Piękno-czasu*, *Stygmat*, w których kwiaty nie stanowią jedynie poetyckiego ornamentu, a przeciwnie – są ośrodkami krystalizacji istotnych sensów⁷. Jednak do kulminacji obrazowania tego typu dochodzi we wspomnianych wcześniej cyklach prozatorskich z lat 50. XIX w. To tutaj kwiat znajduje się w samym centrum Norwidowskiej myśli: metaliterackiej, estetycznej, antropologicznej, epistemologicznej, metafizycznej; staje się jej konkretyzacją i zarazem symboliczną syntezą. Szczególnego znaczenia nabiera w tym kontekście cykl *Białe kwiaty*, zawierający nie tylko serię unaocznień tytułowego wyobrażenia, ale także dyskursywny wykład na jego temat. Ta oczywista waloryzacja wydaje się jednak daleka nie tylko od czytelniczych przyzwyczajęń, ale i badawczych dociekań. Interpretatorzy chętnie skupiają bowiem swą uwagę przede wszystkim na *Czarnych kwiatach*, traktując *Białe kwiaty* jako rodzaj dodatku, dopowiedzenia, rozwinięcia – w stosunku do pierwszego, prymarnego utworu⁸. Równie chętnie dostrzegają w *Białych kwiatach* zapowiedzi późniejszych idei Norwida (koncepcja dramatu, a zwłaszcza białej tragedii, oraz antropologia spotkania, refleksja na temat milczenia, prowadząca do przedśmiertnego eseju *Milczenie*, kwestia Norwidowskiego premodernizmu)⁹, co nie jest

może przejaw dialogu poety z Novalisem. Co więcej, w *Assuncie* pojawi się reinterpretacja innej słynnej metafory niemieckiego pisarza, pochodzącej również z *Henryka von Ofterdingena*, a mianowicie metafory górniczej.

⁷ Choć motywika kwietna pojawia się aż 503 razy w utworach Norwida, to jedynie w przypadku *Quidama* stała się ona przedmiotem kompleksowego omówienia. Zob. K. KONECKA, *Rola kwiatów w „Quidamie”*, w: *W stronę Norwida. Prace Warszawskiego Koła Norwidologicznego dedykowane Profesor Jadwidze Puzyninie*, red. T. Korpysz, M.E. Rogowska, Warszawa 2015, s. 25-36. Podjęto również kwestię chrześcijańskiej semantyki tego motywu: też, *Norwidowskie kwiaty w asocjacjach sakralnych*, „Prace Filologiczne” 1997, t. XLII, s. 187-201.

⁸ Świadczą o tym np. pozycje o charakterze monograficznym: K. CYSEWSKI, S. RZEPczyński, *O „Czarnych kwiatach” Norwida*, Słupsk 1996; KUIK-KALINOWSKA, *Cypriana Norwida...*, w których interpretacji *Białych kwiatów* poświęca się znacznie mniej miejsca niż *Czarnym kwiatom*.

⁹ Zob. m.in.: J.W. GOMULICKI, *Patos i milczenie*, w: C. NORWID, *Białe kwiaty*, oprac. tekstu i studium wstępne J.W. Gomulicki, Warszawa 1977, s. 5-55; G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1996, s. 144-165; P. ŚNIEDZIEWSKI, *Poeta „skąpy w mowie”: o milczeniu u Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 4, s. 21-41; K. SAMSEL, *Cypriana Norwida ogród świata – symbolika kwiatów w perspektywie europejskiego modernizmu*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2011, t. LXI, s. 157-174; E. KĄCKA, „Białokwiatowość” premodernistyczna a Stanisław Brzozowski, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011, s. 330-350; M. MASŁOWSKI, *Estetyka bieli. Wizja polskiej szkoły literatury*, w: tegoż, „Drogę znając drugą...”. *Szkice o Norwidzie*, Lublin 2023, s. 215-233.

bynajmniej pozbawione zasadności, ale ta antycypująca lektura, skoncentrowana przede wszystkim na ukazaniu spójności dzieła Norwida, w istocie odciąga nas od pogłębionego rozumienia literackiego świata, przedstawionego przez pisarza w połowie lat 50. XIX w. Być może warto więc wypróbować inny tryb postępowania i podjąć próbę czytania *Białych kwiatów* jako wypowiedzi względnie autonomicznej (względnie, bo ich związku z *Czarnymi kwiatami*, a także innymi utworami Norwida, nikt nie zamierza przecież kwestionować), posiadającej odrębną strukturę i semantykę, a także własne źródła inspiracji. Proponuję zatem lekturę zorientowaną na wybrane konteksty kulturowe „białego kwiatu”, czemu towarzyszy nadzieja, że na tej drodze możliwe okaże się dotarcie do nieodsloniętych lub nie dość wyeksponowanych pokładów Norwidowskiej metafor, co w efekcie przyczyni się do lepszego rozpoznania jej swoistości.

KWIAT I TRADYCJE RETORYCZNE

W teorii retoryki, w pismach na przykład takich autorytetów, jak Ciceron czy Kwintyliusz, określenia „kwiat” (*flos*, co znaczy też ozdoba, blask) i „kwiecisty” (*floridus*) odnoszą się do sfery ozdobności (*ornatus*), czyli do najbardziej poszukiwanego przymiotu elokucji, do jej najbardziej efektywnej *virtus*, przewyższającej językową poprawność i zdolność do zrozumiałego wyrażania się¹⁰. *Ornatus* pociąga za sobą *delectatio*, służy więc celowi mowy – pozwala pozyskać uwagę słuchacza, zaabsorbować go wypowiedzią, rozbudzić w nim emocje, a w końcu skłonić do wiary w zasłyszane słowo. Poza językowym *ornatus* istnieje też *ornatus* intelektualny, który należy do dziedziny *inventio*, a polega na infinityzacji w inwencyjnej *delectatio*, w *amplificatio* i figurach konceptualnych¹¹. *Ornatus*, trzeba dodać, jest ściśle powiązany również z działaniem mającym na celu zaakcentowanie różnorodności, różnaitości wypowiedzi (*variatio*, *varietas*). Kolejne zmiany w toku myślowym i w językowej ekspresji przeciwdziałają bowiem znużeniu publiczności. Ciekawe, że to, co w obrębie *ornatus* nosi miano *floridus*, bywa w teorii łączone z *similitudo*, a zatem z faktem z życia naturalnego i życia ludzkiego, ale pozbawionego odniesień do historii, dzięki czemu powstaje paralela do właściwego przedmiotu wypowiedzi. Zabieg ten odgrywa istotną rolę w przebiegu ar-

¹⁰ Następujące tu powiązanie kwiatu z ozdobnością i wyeksponowanie tym samym jego walorów estetycznych wynika z przeświadczenia, że kwiat jest symbolem piękna w wielu kulturach. Zob. np. M. LURKER, *Język kwiatów*, w: tegoż, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 225-241.

¹¹ Zob. H. LAUSBERG, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przełożył, opracował i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 308-309.

gumentacji i co więcej: unaocznia, że w mowie demonstratywna siła i upiększający efekt nie wykluczają się wzajemnie¹².

Kwestia kwiecistego, barwnego, bujnego stylu wypowiedzi stała się obiektem szczególnego zainteresowania w związku z zarysowującą się w retoryce starożytnej opozycją: azjanizm – attycyzm. Cyceon w swej historii retoryki greckiej i rzymskiej, tzn. w dialogu *Brutus sive de claris oratoribus*, a także w innych pracach: *De optimo genere oratorum* oraz *Orator*¹³, charakteryzował młodsze od niego pokolenie mówców, którzy nazywali siebie attycystami, uznając się za kontynuatorów oratorów attyckich z V-IV w. przed Chrystusem. Głosili oni potrzebę powrotu do dawnych wzorców sztuki wymowy, a zwłaszcza do prostoty słowa, do oszczędnej ozdobności. Krytykowali przy tym samego Cyceona jako reprezentanta stylu azjańskiego – nadmiernie ozdobnego, przesadnie kwiecistego, zrytmizowanego, afektowanego, patetycznego, a można nawet rzec: zmanierowanego, choć opis ten wydaje się w pełni adekwatny tylko względem wczesnych mów Arpinaty. W *Brutusie* Cyceon podjął więc próbę obrony własnych poglądów i własnej sztuki oratorskiej, pragnął też wpłynąć na młodego przyjaciela, któremu poświęcił dialog, by zarzucił attycki styl wymowy, pozbawiony „siły i ognia”. Znamienne jednak, że w tej ważnej dyskusji obrał ostatecznie stanowisko pośrednie. Zarówno azjańska bujność, jak i attycka prostota stały się w jego wywodzie przedmiotem krytycznych uwag. O oratorach i pisarzach tworzących w stylu azjańskim pisał: „choć nie powinno się lekceważyć mówców z Azji z powodu ich płynnego i bujnego stylu przemawiania, jednak wydają się za mało zwięzli, a ich styl jest nazbyt kwiecisty”¹⁴. Z kolei o greckiej retoryce doby hellenistycznej wyrażał się następująco: „prześląkła obcymi nawykami i zagubiła cały ów właściwy i – nazwijmy go – zdrowy attycki styl, aż wreszcie niemal oduczyła się przemawiać”¹⁵. Styl, znamionujący attycyzm, nader powściągliwy, oschły, archaizujący (bo inspirowany grecką prozą okresu klasycznego), ale też niezrządzo zacierający granicę między sztuką słowa, a jego powszednim użyciem, obnażył zdaniem Cyceona swą słabość – mowy attycystów, pozbawione kreacyjności, emocji i siły oddziaływania na publiczność, przegrywały w przestrzeni forum.

¹² Tamże, s. 461.

¹³ Zob. *Rzymska krytyka i teoria literatury*, wybór i oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983 (tu: Cyceon, *O najlepszym rodzaju mówców; Mówca*).

¹⁴ CYCERON, *Brutus, czyli o sławnych mówcach*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła M. Nowak, Warszawa 2008, s. 70.

¹⁵ Tamże. Wałą rozprawę z attycystami Cyceon stoczy w późniejszym *Oratorze*, w którym dowodzi, że prawdziwym mówcą może być tylko ten, kto swobodnie posługuje się wszystkimi stylami: wzniosłym, średnim i skromnym. Zasada ta w istocie przyświecała Cyceonowi przez całe życie.

W efekcie i siebie, i Brutusa autor dialogu nazwał „strażnikami osieroconej sztuki wymowy”¹⁶, co więcej: skłonny był traktować własną sztukę oratorską jako przejaw „zdrowego” attycyzmu: „nie wszyscy, którzy przemawiają w stylu attyckim, robią to dobrze, ale wszyscy, którzy przemawiają dobrze, robią to właśnie w stylu attyckim”¹⁷.

Bez trudu możemy wskazać miejsca wspólne między zreferowanymi powyżej tradycjami retoryki a Norwidowską koncepcją „białego kwiatu”. Tradycje te niewątpliwie były bowiem pisarzowi znane, choćby z nauczania szkolnego, w którym m.in. pisma Cycerona, w tym *Brutus*, zajmowały w XIX w. poczesne miejsce i to na każdym etapie uczniowskich obowiązków. Wiemy też, że pisarz wprowadził postać Arpinaty do świata swej literackiej wyobraźni, widząc w nim wielką indywidualność fazy przejścia od grecko-rzymskiej starożytności do ery chrześcijańskiej i uznając go za jednego z czołowych przewodników ludzkości, przekazicieli „wielkich słów” kultury europejskiej¹⁸. W *Białych kwiatach* nie pada jego

¹⁶ Zob. M. NOWAK, *Cyceron – to znaczy retoryka*, w: CYCERON, *Brutus...*, s. 22. Szerzej o Cyцерona koncepcji stylu retorycznego: taż, *Dialog „Brutus” Marka Tulliusza Cycerona jako dzieło krytycznoliterackie*, Toruń 2006; L. LAURAND, *Études sur le style des discours de Ciceron*, Paris 1928; K. KUMANIECKI, *Cyceron i jego współcześni*, Warszawa 1989.

¹⁷ CYCERON, *Brutus...*, s. 175. Stąd zapewne wysoka ocena dokonania Juliusza Cezara jako mówcy i pisarza. Uznawany za duchowego ojca rzymskiego attycyzmu, Cezar uzyskuje od Cyцерona bardzo pozytywne opinie. O dziele *Commentarii de bello Gallico* czytamy w *Brutusie*, że są „proste, pełne wdzięku, jakby właśnie po zrzuceniu szaty, pozbawione wszelkich ozdób sztuki oratorskiej. Chciał [autor dzieła – przyp. A.Z.], by mieli skąd czerpać ci, którzy chcą pisać dzieła historyczne, ale chyba dał powód do radości tym szaleńcom, którzy mieliby ochotę przyozdobić jego pismo za pomocą żelaznych rurek do skręcania loków na głowie” (tamże, s. 161). Jako orator Juliusz Cezar przedstawiany jest równie pochlebnie: „opanował wspaniały, pozbawiony sztuczek styl przemawiania, który poprzez głos, gest i wygląd [całej postaci – przyp. A.Z.] jawi się w pewien sposób jako dostojny i szlachetny”. Poprawność językową „połączył z innymi oratorskimi ozdobami, to zupełnie tak, jakby pięknie namalowany obraz jeszcze dodatkowo został ustawiony w dobrym świetle” (tamże, s. 160-161).

¹⁸ Cyceron przywoływany jest zarówno w wierszach Norwida: *Z listu (Do Włodzimierza Łubińskiego)*, *Wielkie słowa*, *Do Wielmożnej Pani I.*, jak i w szkicu *Jasność i ciemność* oraz w miniaturze dramatycznej *Teatr bez teatru*. Wzmianki o nim zawiera również prywatna korespondencja poety. Zob. T. SINKO, *Klasyczny laur Norwida*, w: *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933, s. 65-69; W. DOBROWOLSKI, *Osoba Cycerona w dziełach Norwida*, w: *Pod znakiem Norwida*, odb. z „Przeglądu Artystycznego” (Kraków) 1934, s. 34-38; M. ŚLIWIŃSKI, *Norwid i Cicero*, „Studia Norwidiana” 8: 1990, s. 61-76. Na uwagę zasługuje z pewnością fakt, że w twórczości Norwida znajdziemy również postać Brutusa, bohatera dialogu Cycerona. W wierszu *Do Henryka... (fraszka)* Brutus jest wyraźnie kojarzony z zagadnieniami sztuki wymowy, przedstawia siebie jako tego, który „po lakońsku zwracał i zawisał, / I znowu ciągnął – w stylu nie będąc pośledni” (PWsz I, 183). Ponadto Norwid prze-

imię, ale przedstawione tu stanowisko odnośnie do kwestii stylu można sytuować w kontekście polemiki na temat właściwego stylu retorycznego, w której rzymski mówca odegrał tak ważną rolę. Norwid, jak wolno domniemywać, przyłącza się do tej dawnej debaty z własnymi poglądami i kontynuuje ją niejako ponad historycznym wymiarem czasu, co jest gestem dość charakterystycznym dla jego postawy twórczej i wykonywanym niejednokrotnie. Zabierając głos, przenosi zarazem przedmiot debaty na terytorium problemowe swego programu literackiego i estetycznego. Być może korzysta też z faktu, że w starożytności spór retoryczny między stylem azjańskim a stylem attyckim został przeniesiony na teren sztuki, co potwierdzają pisma Pliniusza, Seneki i Witruwiusza, zawierające krytykę artystycznej ozdobności, uchodzącej za przejaw braku umiarkowania i dekadencji. Znamienne, że w tych wywodach pojawia się kwestia kolorów jako *floridi*, termin zaś *colores* oznacza np. dla Seneki retoryczne „upiększenie i wzmocnienie zasadniczej struktury lub materii dowodzenia”¹⁹.

Wydaje się, że zasadniczym punktem odniesienia jest w rozumowaniu Norwida kwestia stylu kwiecistego, wszak mowa o kwiatach, choć niewielobarwnych, lecz białych. Pozostając zatem w ramach metaforyki kwietnej, pisarz przedkłada koncepcję nowego stylu, utrzymaną w duchu, chciałoby się powiedzieć, autentycznego attycyzmu – proponuje styl pozbawiony szaty ozdobności, tworzony na podstawie słów: „bezkolorowe”, „białe, bezmyślne, nie opowiadające nic”²⁰, który jednak nie przestaje być sztuką: „*lubo nic tu się nie pisze, co by nie było uszczknięte [...] z niw natury rzeczy*, i jeżeli mniejsza jest cokolwiek nieobecność stylu, jaką użyłem w „Czarnych kwiatach”, to o tyle tylko, o ile jest wcale niemożliwym uniknąć sztuki, owszem, o ile ta w tej sferze sprawuje prawdę przedstawienia” (DW VII, 67). Nowy styl powiązany więc zostaje ściśle z „naturą rzeczy”, staje się w rozumieniu autora wywodu najdoskonalszym artystycznym wyrazem prawdy, nieprzesłoniętej czymś, co można by uznać za przynależne do sfery wybijającej ozdobności. Tak więc zagadnienie odpowiedności rzeczy i słowa, tak istotne dla Norwida, znajduje tu swój „wygłos” – w kontekście nawiązań do retoryki, w obrębie której stosunek słowo–rzecz traktowany jest przecież jako jeden z podstawowych problemów²¹.

tłumaczył fragmenty dramatu Szekspira *Juliusz Cezar*, którego protagonistą jest właśnie Brutus. Sytuacja czytania tego utworu Szekspira przedstawiona została w *Pięciu zarysach (Rzeczywistość)*.

¹⁹ Zob. J. GAGE, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 15.

²⁰ DW VII, 64.

²¹ Na słynną frazę z *Vade-mecum*: „Odpowiednie dać rzeczy słowo”, być może warto więc spojrzeć raz jeszcze, tym razem z perspektywy Norwidowskiej znajomości problemów i zasad retoryki.

Z tradycjami retoryki łączy *Białe kwiaty* również żywioł oralności, tak dobitnie zaznaczający swą obecność w tym utworze. Żywe słowo wspomnienia, anegdoty, gawędy współkształtuje tu tok narracji, niejednokrotnie jawnie stylizowanej wedle reguł mowy, a nie pisma. Co więcej, tak ważne dla Norwida kwestie przemilczenia, zamilknięcia, ciszy i jej różnych rodzajów oraz walorów audialnych i funkcji komunikacyjnych w relacji orator–publiczność są mocno zakorzenione w starożytnej teorii retoryki, w której wśród ważkich zagadnień pojawia się *reticentia*, apozjopeza²². Norwid, przekonany, że: „słyszac dopiero natury *cichości* rozmaitych, przychodzi się potem do usłyszenia dramy i głębokości wyrazów [...] *białych*” (DW VII, 63), poszukuje dla tych zjawisk własnych ekwiwalentów obrazowych i sytuacyjnych, np. ukazując zamilknięcie Zachariasza, uchwycone we florenckiej płaskorzeźbie zdobiącej baptysterium, wiążąc doświadczenie ciszy z genealogią i istotą sztuki rzeźbiarskiej, wskazując na ekspresywność ciszy i milczenia w teatrze (zamilknięcie Calderona na scenie, „bezmowne zupełnie chwile dramy” u Schillera [VI, 190], obraz teatru po zabójstwie ministra Rossiego, zawierający aluzję do dramaturgii Szekspira).

Dla dawnej retoryki ważnym problemem było też rozumienie szeroko znanej, zwłaszcza dzięki Arystotelesowi, kategorii *pathos*, do której autor *Białych kwiatów* polemicznie nawiązuje, choć nie jest to polemika zbyt bogata w warstwie argumentacyjnej: „Patetyczność nie pochodzi od *πάθος* (choroba). Pate-tyczność pochodzi od *πάσχω*... Tylko *zdrowe-cierpienia* dramatycznymi zdają się być... choroba ma na polu wiedzy patologię raczej, nie patetyczność” (DW VII, 63). Przypomnijmy, że starożytni kategorię *pathos* objaśniali, posiłkując się kategorią *ethos*: „Dwa są rodzaje doznań: jeden Grecy nazywają *pathos*... drugi – *ethos*, na które to słowo brakuje moim zdaniem odpowiednika w języku łacińskim...; [...] przez *pathos* określano uczucia gwałtowne, *ethos* zaś nazywano uczucia łagodne i zrównoważone; w jednym przypadku uczucia są gwałtowne, w drugim stonowane; pierwsze nakazują, drugie przekonują; te niepokoją, tamte skłaniają ku życzliwości; niektórzy dodają, że *ethos* jest trwałe, a *pathos* chwilowe; ... oczywiście mógłbym dodać, iż *pathos* i *ethos* mają czasami tę samą naturę, a różnią się jedynie stopniem; [...] *Pathos*... bardziej odpowiada tragedii, *ethos* więcej przypomina komedię”²³. Zauważmy, że Norwid, ope-

²² Wyodrębniano różne rodzaje apozjopezy; są to np.: apozjopeza emotywna i apozjopeza wykalkulowana (religijna lub respektująca wrażliwość i poglądy audytorium).

²³ LAUSBERG, *Retoryka literacka*..., s. 149. Według Arystotelesa (zob. *Retoryka* 1404a 2, w: ARYSTOTELES, *Dzieła wszystkie*, t. 6: *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2004) *pathos* ma na celu wywoływanie współczucia u słuchaczy i pobudzanie ich wyobraźni, *ethos* zaś wiąże się z moralną osobowością mówcy, z jego wiarygodnością i zdol-

rując pojęciem *πάσχω*, co znaczy: *doznaję, przeżywam, cierpię*, znacząco dopełnia rozumowanie poprzedników, akcentuje bowiem wagę indywidualnego, egzystencjalnego doświadczenia, a jednocześnie sugeruje potrzebę jego rozumienia w odmiennej perspektywie – w kontekście chrześcijańskiej paschy, która m.in. objawia różnicę „między *historycznym a historycznym* fenomenem jakim...” (DW VII, 65). Skorygowany w ten sposób sens terminu *pathos* nie jest przeciwstawny wobec *ethos*. Prawdziwa patetyczność, której poszukuje twórca *Białych kwiatów*, przynależy oczywiście do dziedziny „serio” („zarysem jego było *serio i drama*”; DW VII, 69), ale uwidocznia się w tym, co zwyczajne, powszednie, na pozór bez-patetyczne, w miejscu i czasie „najprozaicniejszej barwy” (DW VII, 64), np. w momencie spotkania dziewczyny w ogrodzie. Skojarzona zostaje z uczuciami stonowanymi i łagodnymi, z ludzką życzliwością i sympatią, czego przykładem jest choćby opowieść o spotkaniu z Izraelitą. Co więcej, nie wchodzi w kolizję z żartem, dowcipem, humorem, o czym przekonuje przytoczenie rozmowy z księciem i komentarz do niej. Może mieć, a niekiedy wręcz powinna mieć wydźwięk komiczny: „*nieświadomość wartości elementów komiki i satyry* wyniszczy tu zawsze siew tej niwy...” – konstatuje autor, przekonany o wartości estetycznej śmiechu (DW VII, 70)²⁴. Pamiętajmy, że już w szkicu *Widowiska w ogóle uważane* Norwid, dostrzegając głęboką komplementarność tragedii i komedii²⁵, w istocie scalał *pathos* i *ethos*. W *Białych kwiatach* poszedł dalej, dokonał ich reinterpretacji poprzez wprowadzenie do swego wywodu pojęcia *páscho*, a wraz z nim chrześcijańskiego horyzontu aksjologicznego i światopoglądowego.

Na zakończenie tej części rozważań warto powrócić do przywołanych wcześniej pojęć *varietas* i *similitudo*, gdyż wydają się one pomocne w próbie zarysowania

nością do wzbudzania zaufania wśród publiczności. Odnotujemy, że teoretycy retoryki niejednokrotnie stawiali pytanie o to, jak wzbudzić i wyrazić *pathos*. Powracającym w ich rozumowaniu wątkiem było odwoływanie się w tym celu do określonych znaków („Fizycznym dowodem *pathos* są *signa*”; LAUSBERG, *Retoryka literacka...*, s. 150, 212-213), np. do przedstawienia śladów krwi – namacalnego dowodu zbrodni, ofiary, cierpienia: „Wrażenie wytworzone przez takie przedstawienia jest zazwyczaj ogromne, ponieważ zdają się one przenosić publiczność jakby twarzą w twarz do poruszanej w mowie rzeczywistości [...]. Taki *pathos* jest szczególnie teatralny, tak iż określenie go jako *tragoedias movere* [...] i *scenae* [...] jest uprawomocnione” (tamże, s. 150).

²⁴ Podobne uwagi znajdziemy w pismach Kwintyliana, dostrzegającego pokrewieństwo między humorem a *ethos*. *Ridiculum* ma według niego ważne cele do spełnienia: rozbraja *pathos*, mroczny i pełen napięcia, odwraca uwagę słuchaczy, poprawia nastrój publiczności i zjednuje jej sympatię. Zob. tamże, s. 148-149.

²⁵ W tej rozprawce poświęconej dziejom teatru na pytanie o różnicę między dramą i tragedią chrześcijańską a komedią Norwid odpowiada tak: „jedną i tę samą prawdę *tragedia i drama* przedstawiały w jej charakterze *m i s t y c z n y m*, a komedia w jej stronie *o b y c z a j o w e j*. Pierwsza – *i d e a ł*, druga – *r e a l i z a c j ę i d e a ł u* i jej zdrożności krzywe” (PWsz VI, 394).

ogólnej zasady kompozycyjnej analizowanego tekstu Norwida (do zagadnienia tego powrócę w dalszej części artykułu). Z jednej strony celem pisarza jest tu bowiem ukazanie różnych wariantów „białego kwiatu”, uchwycenie różnych form przejawiania się tego zjawiska, stąd połączenie dyskursywnego wywodu z autorскими wspomnieniami i wrażeniami, z notatkami z przygodnych spotkań i rozmów, słowem: ze świadectwami obcowania z wieloma odmianami „białych kwiatów”. Z drugiej zaś sam ich opis nastęrcza autorowi szeregu problemów – wymaga poznania aproksymacyjnego; możliwy jest on jedynie przez przybliżenie i analogię²⁶, intuicyjne wyczucie głębokich podobieństw i powinowactw oraz – co najważniejsze – dzięki stylistycznej inwencji autora, gotowego na literacki eksperyment. Fragmentaryczna i otwarta kompozycja utworu wskazuje na to, że retorycznie rozumiany infinityzm, będący cechą intelektualnego *ornatus*, jest nieodłączną cechą tego procesu twórczego, ale też, że za pośrednictwem jednego jego fragmentu można poznać całość, co jednak wykracza już poza ściśle rozumiane reguły retoryki.

ODCIENIE BIELI

Norwid przez lata uchodził za pisarza oszczędnie operującego kolorami²⁷. Wnikliwe badania nad jego językiem dowiodły jednak, że poeta był wrażliwy na barwny aspekt rzeczywistości, dysponował bogatym i systematycznie rozwijanym nazewnictwem barw, a pola znaczeniowe poszczególnych kolorów były w jego słowniku dość rozległe i wewnątrznie zróżnicowane²⁸. Wedle ustaleń Ewy Teleżyńskiej biel zajmuje w języku Norwida pozycję wyróżnioną – pojawia się stosunkowo często (291 użyć wyrazów z pola znaczeniowego „biały”) i to w seman-

²⁶ Warto odnotować, że to attycyści powoływali się na zasadę analogii, a Juliusz Cezar – jako zwolennik attycyzmu – napisał nawet traktat *De analogia*. Zob. M. NOWAK, *Cyceron – to znaczy retoryka*, s. 32.

²⁷ Być może na tej opinii zaważył dorobek plastyczny twórcy, który – jako przede wszystkim rysownik i rytownik – rzeczywiście oszczędnie używał kolorów.

²⁸ Jako pierwszy badania tego typu prowadził Tadeusz Makowiecki, analizując określenia kolorów w poetyckich juveniliach Norwida z lat 1840-1842 (zob. T. MAKOWIECKI, *Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę*, „Pamiętnik Literacki” 1927, s. 35-37). Później problematyka ta stała się domeną językoznawców. Zob. E. TELEŻYŃSKA, *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida*, Warszawa 1994; też, *Kolorystyka w „Vade-mecum” Norwida*, „Poradnik Językowy” 1987, nr 9-10, s. 671-683; też, *Czerwień i błękit w liryce Norwida*, *Słowackiego i Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4, s. 159-170; też, „*Galąz bzu białego i cyprysowa czarność*”, czyli o barwie białej i czarnej w poezji Norwida, w: *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, J. Puzyńska, Warszawa 1990, s. 123-152; T. KORPYSZ, *O Norwidowskich obrazach barwy żółtej*, „Prace Filologiczne” 2021, t. LXXVI, s. 275-290.

tycznie ważnych miejscach rozmaitych wypowiedzi pisarza, zwłaszcza w epitetach, metaforach, porównaniach i innych tropach poetyckich, ale też we frazeologizmach, z repertuaru których warto przypomnieć sformułowanie „czarno na białym”²⁹. Biel znajdziemy przede wszystkim w Norwidowskich obrazach świata przyrody. Jest to biel kwiatów (lilie, róże, bez, heliotrop, kwiaty jabłoni i akacji) i zwierząt (baranek, ptak, orzeł, mewa, łabędzie, króliki, dromader, koń, motyl). Kolor biały bywa kojarzony przez pisarza również ze zjawiskami atmosferycznymi i ciałami niebieskimi (śnieg, obłoki, spieniona woda, słońce, księżyc, gwiazdy, mgła, dym), z budowlami architektonicznymi i rzeźbą (marmur, kamień, piasek), z wyglądem człowieka i jego ubiorem (włosy, twarz, ręce, rękawiczki, kapelusz, krawat, trzewik, atlas, aksamit, komża), a także z określonym typem osób (mnich, westalka, dziewczica, anioł oraz personifikacje ludzkiej duszy)³⁰. Dziewiętnastowieczne słowniki języka polskiego podają wiele znaczeń przymiotnika „biały”, łącząc go najczęściej z barwą oraz czystością, niewinnością, prostotą. Znajduje to potwierdzenie w twórczości Norwida, choć leksem ten jest tutaj używany przede wszystkim w jego znaczeniu podstawowym – stanowi określenie koloru. Jednocześnie w rozmaitych kontekstach nabiera różnych odcieni semantycznych i może oznaczać: „bardzo jasny”, „bardzo blady”; „niezapisany” (w związku z bielą karty, papieru oraz motywem pióra); „bezbarwny”, „nijaki”, „bezkrwawy”³¹.

Do tych norwidologicznych ustaleń warto dodać uwagę odnośnie do etymologii wyrazu „kwiat”. Otóż pochodzi on od prasłowiańskiego słowa **květb*, wywodzącego się z praindoeuropejskiego przymiotnika **kwojto-*, oznaczającego „biały, jasny”³². W świetle tej wiedzy sformułowanie „biały kwiat” okazuje się głęboko zintegrowane pod względem znaczeniowym, a także w pewnym sensie naznaczone pierwotnością, bo zachowuje związek ze źródłową postacią i semantyką języka³³. Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, że Norwidowi znana była ta etymologia. Wiemy jednak, że był żywo zainteresowany dociekaniem tego rodzaju, co

²⁹ Zob. TELEŻYŃSKA, „*Galąz bzu białego i cyprysowa czarność*”..., s. 125-139.

³⁰ Ewa Teleżyńska konstatuje: „Obiekty opisywane przez Norwida jako białe należą [...] do kilku światów: świata ludzi, rzeczy, roślin, zwierząt, żywiołów, i wreszcie – świata abstraktów” (tamże, s. 132).

³¹ TELEŻYŃSKA, *Nazwy barw*..., s. 18; też, „*Galąz bzu białego i cyprysowa czarność*”..., s. 135.

³² Zob. A. BAŃKOWSKI, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. I, Warszawa 2000; W. BORYŚ, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005.

³³ Badania potwierdzają, że na pierwszym etapie rozwoju kultury zostają wyodrębnione barwy: biała, czarna i czerwona. Zob. TELEŻYŃSKA, „*Galąz bzu białego i cyprysowa czarność*”..., s. 123 (autorka powołuje się na ustalenia zawarte w szeroko znanej publikacji: B. BERLIN, P. KAY, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, Berkeley 1969).

potwierdza również w *Białych kwiatach*, zgłaszając pomysł „mianownikowania filologicznego”, czyli w istocie analizy etymologicznej, odsłaniającej kolejne pokłady znaczenia słów aż po kres, to znaczy aż po bezwzględne źródło. Wydaje się, że w tym kontekście można założyć, iż w rozumieniu pisarza „biały kwiat” jest właśnie pojęciem granicznym, kresem „mianownikowania”, nazwą tego, co źródłowe.

Bez wątpliwości możemy natomiast przyjąć, że Norwidowi było dobrze znane z praktyki językowej XIX w. skojarzenie bieli, kwiatu i kobiety, leżące u podstaw nazywania panieństwa czy dziewictwa mianem kwiatu. Również określenie „białogłowa”, stosowane często w dawnej polszczyźnie, a zawierające aluzję do białej chusty będącej nakryciem głowy kobiety zamężnej, nie mogło umknąć jego językowej uwadze³⁴. To przypuszczalnie we wzmiankowanym powyżej skojarzeniu tkwi jeden z powodów, dla których wątek kobiecy odgrywa w *Białych kwiatach* niebagatelną rolę. Przypomnijmy, że wedle autora literatura, a w szczególności dramat nie dają się pomyśleć bez odpowiednio zdefiniowanej kobiecości, bo to kobieta jest lub może stać się ucieleśnieniem „białego kwiatu”³⁵.

Już zatem analiza materiału językowego świadczy o tym, że biel nabiera w twórczości Norwida różnych odcieni jakościowych i znaczeniowych. Wśród czynników wywołujących ten stan rzeczy należy umieścić również plastyczne doświadczenie twórcy, jego artystyczną wiedzę i wrażliwość wizualną. Norwid postrzega bowiem biel okiem sztukmistrza, co niezwykle istotne, zważywszy na to, że dla artystów i teoretyków sztuki biel to kolor problematyczny. Idąc w ich ślady, można by sformułować szereg pytań odnośnie do jej specyfiki: Czy biel jest w ogóle kolorem? Dlaczego nie włącza się bieli (a także czerni) do „koła barw”? Czym jest wrażenie bieli? Co oznacza kolor biały? To zaledwie wybrane zagadnienia ukazujące skalę problemów, których nastrocza ta barwa³⁶, a zarazem mających związek z Norwidowskim jej postrzeganiem w *Białych kwiatach*.

³⁴ Zob. M. BONDKOWSKA, *Szkic pola leksykalno-semantycznego kwiatów w polszczyźnie*, „Poradnik Językowy” 1994, z. 8, s. 16-27; B. MATUSZCZYK, *Analiza zmienności znaczeń wyrazu „kwiat”*, „Forum Lingwistyczne” 2017, nr 4, s. 95-103; A. KRAWCZYK-TYRPA, *Kwiat i kobieta*, „Język a Kultura” 2001, t. XVI, s. 9-16.

³⁵ W twórczości Norwida z lat 50. XIX w. biel występuje jako walor emocjonalno-semantyczny w obrazowaniu postaci Wandy i jej ofiary (np.: „– Mnie nie czas... lud mię postawił na szczycie / Jako najbielszy śnieg... i jestem oto... / Odlatująca w słońce całe życie, / Ani się cieszyć mogę tą białotą!...; DW V, 155) oraz postaci Matki Boskiej (np.: – O wieżo biała – Wieżo Dawidowa, / Módl się za nami... (*Do Najświętszej Panny Marii. Litania*; PWsz I, 197), co stanowi konsekwencję tego, że w pieśniach i hymnach kościelnych, a także w ikonografii chrześcijańskiej utrwalone zostało porównanie Maryi do białego kwiatu, a ściślej do lilii.

³⁶ Bogatszy ich zestaw zagadnień zawiera praca: L. WITTGENSTEIN, *Uwagi o kolorach*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998.

W XIX w. zainteresowanie problematyką kolorów narasta. Dzieje się tak pod wpływem wciąż intensywnie recypowanych pism Newtona (głównie *Optics: or, A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*; 1704), który – jak wiadomo – przełamał tradycyjny pogląd o Arystotelesowskim rodowodzie (*O barwach*), że wszystkie barwy generowane są przez interakcję czerni i bieli, światła i cienia. Dzięki swym eksperymentom optycznym uczony doszedł do przekonania, że barwy powstają w rezultacie pryzmatycznego rozszczepienia białego światła, a następnie stworzył „koło barw”, mające u swych podstaw ideę harmonii kolorów i unaoczniające zasadę barw dopełniających się. Przypomnijmy, że biel i czern, jako barwy achromatyczne, nie znalazły się w obrębie tego diagramu. Na początku XIX w. kierunek refleksji na temat barw (poza publikacjami Newtona) wyznaczały również nowo powstałe prace, wydane w roku 1810: Johanna Wolfganga Goethego *Die Farbenlehre* oraz Philippa Otto Runego *Die Farben-Kugel*³⁷. Goethe przedstawił obszerne, dwutomowe (tom pierwszy obejmował *Część dydaktyczną* i *Część polemiczną*, tom drugi stanowiła *Historia nauki o barwach*), wieloaspektowe studium koloru. Wszedł tu w dyskusję z Newtonem, uznając, że kolory są efektem gry przeciwieństw: światła i aktywnej ciemności, ale człowiek dąży w percepcji barwy do harmonijnej równowagi, która daje poczucie przyjemności i spokoju (odzwierciedlał to tzw. pierścień barw, czyli schemat ich układu i wzajemnego stosunku). Ponadto proponował, by teoria barw przyjęła postać swego rodzaju antropologii filozoficznej i antropologii kultury, zajmowała go bowiem przy tej okazji kwestia jedności uniwersum, związki między światem organicznym i nieorganicznym a działalnością artystyczną człowieka oraz sam proces widzenia kolorów, który uzależniał od natury ludzkiej (od psychiki człowieka i kolejnych etapów ludzkiego życia, psychiki narodów i różnych grup społecznych). Teorię barw traktował Goethe jako problem etyczno-estetyczny: barwa – jak sądził – ze względu na swój bezpośredni związek z moralnością „może być wykorzystywana jako czynnik współdziałający dla osiągnięcia najwyższych celów estetycznych”³⁸. Z kolei w centrum zwięzłych dociekań Runego była nie tyle Newtonowska kwestia pochodzenia kolorów, ile zagadnienie ich natury: substancjalności, przezroczystości i nieprzezroczystości, a także ich przestrzennego rozkładu, co znalazło wyraz w wyobrażeniu trójwymiarowej „kuli barw”, uznawanej za załążek nowoczesnych systemów koloru

³⁷ Do edycji pracy Runego dołączony został esej Henrika Steffensa, romantycznego przyrodnicy i filozofa przyrody, poświęcony znaczeniu koloru w naturze. Zob. J. GAGE, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010, s. 169-176.

³⁸ Zob. J.W. GOETHE, *Nauka o barwach*, przeł. E. Namowicz, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 293.

powierzchniowego. W czasach Norwida rozwijana była również, zwłaszcza praktycznie i w nawiązaniu do bogatych tradycji kultury, od neoplatonizmu poczynając, wiedza o symbolicznych aspektach koloru. Kwestia zdolności koloru do przekazywania idei okazała się ważna dla malarstwa m.in. Turnera, Delacroix, nazareńczyków czy prerafaelitów. Wreszcie w drugiej połowie XIX w. kolory stały się przedmiotem naukowej interpretacji w ramach rozwijającej się wówczas psychologii, zainteresowanej przede wszystkim ich percepcją, ich poznawczą względnością i subiektywnym statusem.

Norwidowska fascynacja bielą, widziana na tle historii pojmowania kolorów, tu jedynie zarysowanej szkicowo, nabiera nie tylko dodatkowych znaczeń, ale zyskuje też nowe konteksty. Autor *Białych kwiatów* – jako plastyk – musiał oczywiście znać różne wątki tradycyjnej i współczesnej sobie refleksji o barwach, co doprowadziło do ciekawej koincydencji tych idei z własną myślą estetyczną twórcy. W analizowanym utworze echem odbija się np. przekonanie, że biel stanowi tło, podłoże, grunt dla widzialności innych barw, co może być związane i z wiedzą praktyczną na temat procesu gruntowania powierzchni obrazu przed nałożeniem farb (stosowanie półprzezroczystego białego laserunku), i z Newtonowskim poglądem o roli białego światła jako podstawy wszystkich kolorów. Pogląd ten, dodajmy, zajmował ważne miejsce w rodzącej się w połowie XIX w. polskiej myśli estetycznej, np. w znanych pisarzowi *Listach z Krakowa* Józefa Kremera³⁹. Również definiowanie „białego kwiatu” jako czegoś, co pozostaje bezkolorowe, bez-

³⁹ Kremer łączył poglądy Newtona z inspiracjami neoplatonickimi i chrześcijańskimi. Pisał: „Promień słońca jest przejrzysty, wiecznie jeden, wiecznie ten sam; gdy atoli spłynie na tę naszą ziemską doczesność, wtedy to traci swoją wiekuiłą białą jasną i rozbi się w kolory powlekające rzeczy materialne. Jakoż jestestwa ziemskie mają tylko barwy, a nie stać ich na jasność białą promieni słonecznych, bo barwy świata materialnego nie są w swej czystości, lecz przyćmione doczesnością, [...] wszystko jest skalane jakby kurzawą rzeczy ziemskich. [...] Gdy zaś jeden z tych jasnych promieni białych wciśnie się w pokój ciemny szczeliną okienicy, niby słowo Boże w doliny ziemskiego żywota, i gdy go uchwycisz słupcem przejrzystym pryzmatu kryształowego, owa jasność biała rozszczepi się na płomyki różnobarwne, i płatami najświeższej barwy zaświeci na ciemnej ścianie pokoju, a każdy płomyk zapali się barwą czystą, jasną, przejrzystą, jakiej natura materialna znać nie zdoła. Lecz gdy znów nadstawisz tym różnobarwnym promieniom szkło wypukłe, soczewkę, zbiorą się te wszystkie promienie w jedność, zleją się z sobą, i znów złożą promień biały, znów wróci się jasność wiekuiła, co nie zmienia się nigdy i trwa po wszystkie wieki, która sama jest matką jedną i powszechną wszelkiej przemijającej barwy”. Zob. J. KREMER, *Listy z Krakowa*, t. I: *Wstępne zasady estetyki*, wyd. 3, Naumburg 1869, s. 315-316. Działanie pryzmatu i soczewki staje się w dalszej części rozprawy krakowskiego estetyka metaforą obrazującą funkcjonowanie ludzkiego serca i przede wszystkim sztuki, która zarówno rozszczepia biały promień na szczegółowe ideały oraz artystyczne figury, jak i zbiera różnobarwne promienie w jedno ognisko, przywracając „światłość jasną, białą, bezbarwną”. Zob. tamże, s. 318.

barwne, nijakie daje się tłumaczyć usytuowaniem bieli poza „kołem barw”, czemu jednak towarzyszy, jak wiemy, głębokie poczucie wpływu bieli na kolorystyczne postrzeganie świata, zwłaszcza jeśli jest ona tożsama, a tak zdarza się u Norwida, z jasnością czy nawet świetlistością⁴⁰. We wzmiankowanych powyżej koncepcjach koloru zapewne tkwi też źródło zastosowanego w *Białych kwiatach* porównania roli bieli na palecie malarza z rolą *basso* w muzyce. Zestawienie to ma wśród swych założeń ideę analogii między kolorem a dźwiękiem, harmonii barw i muzyki, będącą integralnym elementem nauki o kolorach w ujęciu zarówno starożytnych filozofów greckich (Platon w *Państwie*, Arystoteles w *O zmysłach i ich przedmiotach*, Plutarch w *Moraliach*), jak i Newtona, precyzyjnie objaśniającego wzajemne odpowiedniości kolorystyczno-muzyczne, a także Goethego, przykładowo zestawiającego obraz z utworem muzycznym w tonacji *dur* lub *mol* i planującego napisanie dzieła *Die Tonlehre* jako kontynuacji *Die Farbenlehre*⁴¹. Synestezyjne słyszenie kolorów w przypadku „bezkolorowej” bieli może być równoznaczne – tu skojarzenie Norwida jest w pełni logiczne – z doznaniem ciszy. W kręgu korespondencji sztuk można też sytuować sugerowany przez Norwida związek „białego kwiatu” z rzeźbą (w tym rzeźbą chrześcijańską) i uznanie rzeźbiarstwa przedstawię za ważny aspekt teatralnej inscenizacji i nośnik doznania ciszy. Przypomnijmy, że w twórczości poety kolor biały często bywa barwą marmuru i kamienia, w czym autor pozostaje wierny uwznioślającej wizji kultury starożytnej⁴² i bynajmniej nie jest w tym wówczas odosobniony. Oślepiająca biel marmuru wciąż bowiem współtworzy dziewiętnastowieczny obraz klasycznej przeszłości i najdoskonalszego artystycznego ideału, choć badania archeologiczne dostarczają już wtedy dowodów, że grecka architektura i rzeźba były pokryte farbą i to w dość krzykliwych barwach.

Koncepcja „białego kwiatu” wymaga uwzględnienia jeszcze jednego obszaru kolorystycznych zainteresowań Norwida, nie sposób bowiem pominąć

⁴⁰ W poemacie *Promethidion* czytamy: „bliskim znajdziesz mnie i wiernym / – Na szlaku białych słońc – na tym niezmiernym, / Co się kaskadą stworzenia wytacza” (DW IV, 94). N marginesie przypomnijmy, że uznanie koloru za formę światła to ważny wątek myśli Plotyna. W *Enneadach* obserwujemy wielokrotne utożsamienie światła, a w szczególności słońca, z Bogiem i z pięknem. W ujęciu filozofa światło samo w sobie jest doskonałym środowiskiem unii duszy z Bogiem i jednocześnie obrazem metafizycznej całości. Zob. J. GAGE, *Kolor i kultura...*, s. 26-27.

⁴¹ Zob. tamże, s. 227-246 (rozdz. *Dźwięk koloru*); GOETHE, *Nauka o barwach*, s. 319.

⁴² Potwierdza to m.in. wiersz *Marmur-biały*, w którym biel okazuje się kolorystycznym synonimem antycznej Grecji, czy poemat *Wędrowny sztukmistrz*, gdzie mowa o „starożytnej rzeźbie idealnej”, której atrybutem jest właśnie biel (DW III, 99). Na tym tle jakże ironicznie wybrzmiewa fraza z *Ad leones!*: „Izaak Edgar Midlebank-junior u dostojnego Rzeźbiarza *** zamawia grupę przedstawiającą KAPITALIZACJĘ, a która ma być z marmuru białego, bez plamy i skazy” (DW VII, 214).

wiedzy pisarza na temat symbolicznej wartości poszczególnych barw. Uniwersalną symbolikę bieli od wieków opisują rozmaite kompendia symboli, powtarzające w związku z tym kolorem pewien zespół znaczeń⁴³. Widziana z tej perspektywy biel jest barwą czystości duchowej i fizycznej, niewinności, nieskazitelności, doskonałości; to symbol absolutu, boskości, *sacrum*, inicjacji i odnowy życia duchowego; oznaka majestatu, chwały, mocy, radości i świątecznego nastroju, narodzin, wesela, ale także śmierci. Jako kolor nierozszczepionego światła zawiera w sobie wszystko, stanowi symbol początku, otwartych możliwości, kreatywności, nieskończoności. Ma też biel stronę negatywną – bywa symbolem braku, pustki, alienacji, nicości. Bardzo silne są w jej przypadku konotacje religijne, w tym chrześcijańskie, co dla Norwida z pewnością istotne. Chrześcijaństwo stworzyło przecież spójną interpretację tej barwy, czyniąc ją podstawowym kolorem sakralnym i konsekwentnie łącząc, przez motyw białej szaty, z obrazem Boga, aniołów i kapłanów. To nade wszystko kolor przemienionego przez chrześcijaństwo świata i człowieka. Na Górze Przemienienia oblicze Chrystusa jaśnieje jak słońce, „odzienie zaś jego stało się białe jak światło” (Mt 17, 2); „Jego odzienie stało się lśniąco białe, tak jak żaden folusznik na ziemi wybielić nie zdoła” (Mk 9, 3). Aniołowie – świadkowie wniebowstąpienia i zmartwychwstania również noszą białe szaty (Dz 1, 10; J 19, 12). W *Apokalipsie św. Jana* zbawionych przedstawia się jako tych, którzy „wybielili swoje szaty we krwi Baranka” (Ap 7, 13n). Wizja sądu ostatecznego też naznaczona jest bielą: „wyszło siedmiu aniołów odzianych w czysty, lśniący len, przepasanych na piersiach złotymi pasami” (Ap 15, 6), następnie Chrystus przybywa na białym koniu (Ap 19, 11), a za nim pojawiają się rycerze „na białych koniach, wszyscy przyodziani w szaty lniano-białe” (Ap 19, 14). W prorocztwie Janowym pojawiają się też: „biały kamyk” (Ap 2, 17), „suknia biała” (Ap 6, 11), „biały obłok” (Ap 14, 14), „biały tron” (Ap 21, 11), co tylko utwierdza w przekonaniu o wyjątkowo intensywnej obecności bieli w tej księdze biblijnej. Dodajmy, że białe były również szaty katechumenów przystępujących do chrztu w okresie wczesnochrześcijańskim. Biała szata do dziś towarzyszy obrzędowi chrztu, pierwszej komunii świętej i sakramentu małżeństwa. W liturgii rzymskiej biały kolor obowiązuje w święta Pańskie, uroczystości Matki Bożej, świętych wyznawców i dziewic⁴⁴.

⁴³ Zob. np.: J. CHEVALIER, A. GHEERBRANDT, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1979; A. de VRIES, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam–London 1976; W. KOPALIŃSKI, *Słownik symboli*, Warszawa 1990. Ewa Teleżyńska uważa, że Norwid „nie tak często przywoływał symbolikę kolorów, lecz w swojej twórczości nasączył barwy konotacjami, zarówno upowszechnionymi w kulturze, jak i indywidualnymi”; zob. TELEŻYŃSKA, *Czerwień i błękit...*, s. 167.

⁴⁴ M. LURKER, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 25-26; *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Léon-Dufour, tłum. i oprac. K. Romaniuk, Poznań 1990,

Norwid wielokrotnie w swej twórczości nawiązuje do chrześcijańskiej symboliki bieli. Czyni to przede wszystkim na przełomie lat 40. i 50. XIX w., czyli w okresie poprzedzającym powstanie *Białych kwiatów*. Stosownych przykładów dostarcza szereg utworów: cytowane już *Wanda* i *Do Najświętszej Marii Panny. Litania*, ale także *Promethidion*, *Psalmów psalm*, *Dwa męczeństwa* oraz *Zwolon*⁴⁵. Chrześcijańskie rozumienie bieli staje się tu istotnym czynnikiem semantyki i waloryzacji m.in. kobiety (Wanda jako władczyni składająca ofiarę ze swego życia oraz Matka Boża – niepokalana, łaskawa, święta), ducha i duszy („Ja duch, stanąłem, jak fontanna biała”; PWsz I, 189), sztuki z jej zdolnością do heroicznego przekraczania czasu i śmierci („Tyś bohaterstwa bezwiednym rumieńcem, / Z orłami hufce prowadzisz do domu / I nad grobowcem, biała, stajesz z wieńcem...; DW IV, 96). Szczególnie mocno kontekst chrześcijański rezonuje w *Zwolonie*, gdzie kolor biały, na dodatek skojarzony z kwiatami, znacząco uczestniczy w obrazowaniu śmierci tytułowego bohatera, współtworząc właściwy jej sens – śmierci chwalebnej, prowadzącej do zbawienia, dającej prawdziwe, wieczne życie. Dziecię relacjonuje tę sytuację Wacławowi:

Szedł biskup, potem księży chór – kwiaty na ziemi
Szeptaly: „chwała” – kwiatów język się nie zmienia,
Jak język polski, w sercu zawsze jednakowy,
Sam przyznasz – tylko odrzuć myślą cudzy-słowy:
Fijolek mówił „chwała”, i lilia biała mówiła „chwała”.

[...]

Powiedzą: „umarł” – tak jest – językiem z papieru.
Tak ci powiedzą, ale nie językiem kwiatów,
Co taki jest jak polski – zwiany z aromatów.
Co nie ma sklepień, aby echem mu odrzekły,
Bo czcze są i sklepienia...

(DW V, 82-83)

Również w wypowiedziach *Zwolona* znajdziemy motyw bieli, a zwłaszcza białych kwiatów. W monologu otwierającym część trzecią utworu, czyli we fragmencie kluczowym dla zrozumienia stanu świadomości bohatera, mowa jest

s. 72-73; D. FORSTNER, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.

⁴⁵ Również w powstającym przez wiele lat cyklu *Vade-mecum* biel odgrywa ważną rolę w semantyce poetyckiej, współtworząc Norwidowskie obrazowanie świata wartości i antywartości. Zob. E. TELEŻYŃSKA, *Kolorystyka w „Vade-mecum” Norwida*, „Poradnik Językowy” 1987, nr 9-10, s. 671-673.

o dwóch siłach określających jego postawę, które zostają przedstawione metaforycznie jako dwa płomienie – jeden biały, a drugi „w sine, w krwawe cienie” (DW V, 48).

Ten, co jest w krwawe cienie, znika,
Ten, co biały, z wnętrza się odmyka:
I jak narcyżu gwiazda cicha,
I jak listu obsłona,
Kiedy pieczęć stopiona,
I jak biała postać, kiedy wzdycha,
Załamawszy ramiona,
I jak błyskawica rozplyniona –
Tak się rozjaśnia płomień ów i kielich kwiatu.
– A ta osłona rozwinięta,
Ten biały kształt, tęschnotą wykradziony światu,
Co wyrzucił rączęta
Nad rumieńcem skronie zapalone...
A ta myśl, czyli postać – nie wiem – *jedność bytu*,
A to razem skończone, razem nieskończone,
Z ziemi k niebu idące, i z niebios błękitu
Na równiny zielone...
To kolebka – to truna!

(DW V, 48-49)

Przywołane fragmenty *Zwolona* unaoczniają, jak u Norwida chrześcijańskie konotacje bieli łączą się z innymi polami znaczeniowymi tej barwy. I choć nie sposób zajmować się w tym miejscu analizą kolorystyki tego dramatu, to trzeba zauważyć, że biel jest w nim nie tylko barwą chrześcijańskiego *sacrum*, wyraża też specyficzną jakość duchowego życia człowieka, która polega na „odmykaniu”, odsłanianiu, stopniowym, inicjacyjnym rozwijaniu i rozjaśnianiu jakiejś tajemnicy, będącej przedmiotem głębokiej ludzkiej tęsknoty. O istocie tej tajemnicy bohater mówi, powołując się na terminologię właściwą dla zagadnień metafizycznych, stąd kategorie jedności bytu, związku skończoności i nieskończoności, ziemi i nieba, śmierci i życia. Godne uwagi jest też wypowiedziane w pierwszym z cytowanych fragmentów przekonanie o wyższości „języka kwiatów” nad „językiem z papieru”, co daje się rozumieć jako konstatacja wyższości żywej mowy organicznego i uduchowionego świata nad martwą literą pisma.

W *Białych kwiatach* mamy do czynienia z podobnym kompleksem przenikających się nawzajem konotacji bieli. Chrześcijańskie konteksty rozpatrywanej barwy nie są tu wszechobecne, ale współtworzą (nierzadko poprzez analogię bieli i ciszy) wizję tajemnicy – sakralnej i metafizycznej, są ważnym czynnikiem kon-

stytuowania obrazu „całości”⁴⁶. Kluczowe znaczenie uzyskują przede wszystkim w trzech epizodach. Pierwszy z nich obejmuje wspomnienie fragmentu florenckiego baptysterium, a ściślej pierwszych, południowych drzwi obiektu, wykonanych, jak wiadomo, przez Andreę Pisano (Andrea da Pontedera). Norwid wprowadza tym samym do swego dzieła ważne wątki historii zbawienia, to znaczy postać niemego Zachariasza i pośrednio jego syna – Jana Chrzciciela, a następnie rozwija wyobrażenie chrzcielnicy i samego chrztu jako bram raj⁴⁷, by w końcu sformułować uwagę na temat „rzeźby-chrześcijańskiej” ewokującej milczenie. Epizod drugi rozgrywa się „w Albano za Rzymem, nad jeziorem, które odbija w sobie Castel Gandolfo” (DW VII, 65) na drodze ku opactwu Maria di Grotta Ferrata. Już miejsce zdarzeń jest dla chrześcijanina znaczące. Co więcej, Norwid mocno akcentuje wagę tego kręgu odniesień, przywołując zarazem „Niebieskiej uroczystości cisze” (DW VII, 65) oraz dzwony dzwoniące na *Angelus*, a poprzedzające swym dźwiękiem wspólną modlitwę bohaterów. Także spadający ze szczytu góry głąz, który zamyka zapewne symboliczną (w świetle przekazów ewangelicznych) „ścieżkę wąską” (DW VII, 66), daje asumpt do afirmacji postawy zawierzenia Chrystusowi i Bożej Opatrzności, co subtelnie sugerują, poprzedzone milczeniem, słowa prostego włoskiego wieśniaka: „... Ten kamieni rodzaj nie upada, kiedy chrześcijanie są na drodze... ale... kiedy nikogo nie ma, to one się tu staczają z wierzchu skał... bywało...” (DW VII, 70). I wreszcie epizod trzeci obejmuje rozmowy z Izraelitą, odbyte podczas podróży przez ocean. A rozmowy te są niezwykle, trzeba przyznać. Dotyczą kwestii fundamentalnych dla obu interlokutorów: „całe noce rozmawialiśmy po francusku o polityce, historii, filozofii, estetyce, o Religii Chrystusa Pana, o Talmudzie, i o Mojżeszowym prawie” (VI, 198). Tematem wymiany zdań staje się ostatecznie problem Bożoczołwieczeństwa Chrystusa i wiara w czynione Przezeń cuda, takie jak np. kroczenie po falach.

Powyższe sytuacje, będące próbą zobrazowania tego, czym jest „biały kwiat”, wskazują na jego chrześcijańskie ukorzenienie. Możemy w nim dostrzec znak sakralnej tajemnicy skrywającej się w naturze rzeczy, wyobrażenie metafizycznego tła zdarzeń, ich duchowej głębi, i to pomimo powszedniości, zwyczajności, a niekiedy wręcz nijakości tego, co stanowi tkankę tekstowych przedstawień. Zarazem biel Norwidowskich kwiatów wolna jest od jednoznaczności, bo przynależy, jak mogliśmy się przekonać, do rozległego *spectrum* sensów, wywiedzionych z róż-

⁴⁶ Zob. HALKIEWICZ-SOJAK, *Wobec tajemnicy i prawdy...*, s. 144-165.

⁴⁷ Dla ścisłości przypomnijmy, że uwaga Michała Anioła, na którą powołuje się Norwid, dotyczyła innego dzieła, a mianowicie trzecich drzwi tegoż baptysterium, wykonanych przez Lorenza Ghibertiego.

nych kulturowych kontekstów. „Biały kwiat” ujawnia się w swym semantycznym bogactwie i skrywa jednocześnie. Można by, uciekając się do porównania, rzec, że funkcjonuje jak rozszczepiający światło pryzmat i skupiająca je soczewka. Cechuje go przy tym znamienna ambiwalencja, polegająca na oscylowaniu między obecnością a nieobecnością, pełnią a brakiem. Wszak biel sugeruje brak barwy, ale bywa też uznawana za substancjalną podstawę wszystkich kolorów. U Norwida ambiwalencja ta nie prowadzi jednakże do sugerowania „pustej transcendencji” czy „mistyki nicości”, jak ma to miejsce w poezji francuskiej drugiej połowy XIX w., również chętnie korzystającej z białej kolorystyki i analogii między bielą a ciszą⁴⁸. W *Białych kwiatach* zabieg ów wskazuje raczej na istotną rolę inspiracyjną odmiennej tradycji intelektualnej, uciekającej się do apofatycznego stylu myślenia i obrazowania. Można w związku z tym powołać się m.in. na pisma pierwszych chrześcijańskich apologetów, na neoplatonizm, augustynizm, Pseudo-Dionizego, a także na nurt teologii negatywnej⁴⁹. Nie jest to, jak pamiętamy, tradycja teologiczna i filozoficzna zaprzeczająca istnieniu Boga. Jej reprezentanci stawiają w centrum swych dociekań kwestię poznawalności, wyrażalności *sacrum*. Generalizując, można stwierdzić, że Bóg jest dla nich tajemnicą, niewypowiedzianą światłością, Bytem niedającym się poznać na drodze rozumowej, niepodlegającym opisowi i interpretacji w dyskursie *stricte* racjonalistycznym. Stąd konieczność posilkowania się metodą negacji, antynomią, paradoksem, analogią, symbolem, a w końcu i milczeniem. Te figury myśli obecne są w całym dziele Norwida, także w analizowanej tu prozie⁵⁰. A zatem „biały kwiat” winien być odczytywany również jako symptom problematyzowania przez autora kwestii możliwości wyrazowych języka w jego stosunku do sakralnej i metafizycznej tajemnicy, stano-

⁴⁸ Dotyczy to przede wszystkim poezji Baudelaire’a, Rimbauda, Mallarmégo. Zob. H. FRIEDRICH, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX wieku do połowy XX wieku*, przełożyła i wstępem opatrzyła E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 166-167.

⁴⁹ Zob. np.: W. HRYNIEWICZ, *Apofatyczna teologia*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. I, red. F. Gryglewicz i in., Lublin 1989, kol. 745-748; T. DZIDEK, *Granice rozumu w teologicznym poznaniu Boga*, Kraków 2002, s. 275-314; P. URBAŃCZYK, *Paradoksy apofatyizmu*, Toruń 2024. Ciekawy kontekst porównawczy stanowi dla *Białych kwiatach* także powieść Hermana Melville’a *Moby Dick*, wydana w Nowym Jorku i Londynie w roku 1851. Na pierwszy rzut oka może się to wydawać zaskakującą propozycją, jednak ten amerykański utwór czytany jest dziś nie tyle jako proza marynistyczna i traktat z dziedziny wielorybnictwa, ile przenikliwa parabola teologiczna i/lub filozoficzna, której autor czerpie z tradycji teologii apofatycznej, podejmując przy tym na szeroką skalę zagadnienia z zakresu semiotyki barwy białej (zwłaszcza rozdz. *Białość wieloryba*). Zob. D. CZAJA, *Gramatyka bieli. W pogoni za wielorybem*, w: tegoż, *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*, Kraków 2018, s. 217-242.

⁵⁰ To oczywista zachęta do tego, by spojrzeć na twórczość Norwida przez pryzmat myśli apofatycznej. Rzecz wymaga dalszych badań.

wiącej tło rzeczywistości. Jak wiadomo, przypomniany powyżej apofatyzm wychodził z założenia o potrzebie adekwatności między strukturą bytu a strukturą języka. Tam jednak, gdzie nie można było osiągnąć tego celu bezpośrednio, otwierał się na twórcze poszukiwania właściwego słowa, właściwej formy wyrazu, nie stroniąc przy tym od negacji. Można zatem uznać, że podążając podobną drogą Norwid odnalazł „biały kwiat” – symbol zarazem ontologiczny i metaliteracki, znak „faktury” świata i „faktury” tekstu.

MIĘDZY KONTEMPLACJĄ A MEDITACJĄ. KU NOWEJ ESTETYCE „LITERATURY-SZTUKI”

Podobno Georg Lichtenberg miał stwierdzić, że „niewielu widziało czystą biel”⁵¹. Rozwijając tę sentencję na gruncie Norwidowskiej prozy, możemy powiedzieć, że niewielu jest w stanie dostrzec „biały kwiat”. Potrafi to jednak narrator analizowanego utworu, ma bowiem niezwykłą umiejętność zestrzajania ducha i koloru, ducha i ukrytej struktury rzeczywistości⁵². Jego oko, wyobraźnia, intuicja i myśl zdolne są do wydobywania symbolicznych potencji, o zrazu nieprzeczuwanej głębi, z potocznych wydarzeń, spotkań, rozmów. Trzeba zatem koniecznie zapytać: kim jest ów narrator? Odpowiedź nie jest łatwa, bo właściwie niezbyt wiele o nim wiemy, poza tym, że posiada ewidentne rysy autora tekstu. Poznajemy go jako propagatora nowej estetyki, którą prezentuje z różnych perspektyw: uważnego obserwatora świata, artysty, pisarza, filozofa i krytyka sztuki, chrześcijanina, oraz jako podmiot szeregu doświadczeń wewnętrznych, które wydobywa ze swej pamięci i poddaje literackiej transpozycji. Ta dwutorowa aktywność autorskiego „Ja” znajduje odzwierciedlenie w charakterze prozy *Białych kwiatów* – zracjonalizowany dyskurs estetyczny przeplata się tu z narracją wspomnieniową, subiektywną, intymną. Niejednokrotnie pisano więc o dwóch wymiarach dzieła, które z jednej strony stanowi próbę definiowania, pojęciowego osławiania „białego kwiatu”, przybiera postać wykładu na temat tego fenomenu, a z drugiej – stanowi serię luźnych, notatnikowych zapisów przeżyć, ulotnych wrażeń, stanów duchowych, których źródłem jest doświadczenie „białego kwiatu”. Daje to w rezultacie prozę zróżnicowaną stylistycznie i gatunkowo⁵³, w której

⁵¹ Cyt. za: WITTGENSTEIN, *Uwagi o kolorach...*, s. 9.

⁵² O identyfikacji człowieka z barwą pisał J.W. Goethe, twierdząc, że „ona zestrzaja oko i ducha *unisono*” (GOETHE, *Nauka o barwach*, s. 295). A następnie rozwijał tę myśl: „Każda barwa wywiera na człowieku specyficzne wrażenie i dzięki temu ukazuje zarówno oku, jak i duszy swą istotę. Wynika stąd, że barwę można stosować dla pewnych celów zmysłowych, etycznych i estetycznych” (tamże, s. 322).

⁵³ Badacze: J.W. Gomulicki, S. Rzepczyński, G. Halkiewicz-Sojak, A. Kuik-Kalinowska, podejmując próbę genologicznej charakterystyki utworu, wskazują na nowelę, „mikronowelę”, pa-

fragmenty wspomnieniowe na ogół opatrywane są wprowadzającym lub podsumowującym komentarzem estetycznym, choć niekiedy bywają też pozbawione jawnej ingerencji narratora (druga część rozmowy z Izraelitą czy opowieść o spotkaniu w Ameryce z księciem Marcelim Lubomirskim), co nie zmienia faktu, że stanowią integralną część tekstowej całości. Te dwa wymiary *Białych kwiatów* przenikają się i dopełniają nawzajem, co najwyraźniej mieści się w sferze intencji autora: „Pamiętam kilka słów zaszłych mi w drogę tu i owdzie, które najdobitniej uprzytomnić mogą ogólny zarys moralny i estetyczny tych notatek” (DW VII, 68).

Uwzględniając porządek kompozycyjny tekstu, możemy odnieść wrażenie, że fragmenty wspomnieniowe zostają upodrzędzone – jako paraboliczna ilustracja estetycznych rozważań. Gdy jednak weźmiemy pod uwagę historię i dynamikę życia wewnętrznego narratora, to nie mamy wątpliwości, że będące jego udziałem przeżycia poprzedzają i warunkują wykładaną przezeń teorię. To one mają tu charakter źródłowy, stoją u podstaw rozumienia sztuki. Mówiąc inaczej: bez pewnego rodzaju doświadczeń duchowych, powiązanych z poznaniem różnych odmian „białego kwiatu”, nie powstałby „nowy budynek estetyki” (DW VII, 67). Narrator Norwida, dość powściągliwy w autoprezentacji, we wspomnieniach ujawnia jednak szeroki wachlarz stanów wewnętrznych (opisuje bezpośrednio lub pośrednio np. akty percepcji sztuki, udział w relacjach międzyludzkich, niezwykle sytuacje, przeżycia i przemyślenia z kilku swych podróży). Zobrazowane zostają w ten sposób różne obszary i poziomy jego „Ja”, choć trudno o precyzyjną gradację tych duchowych doświadczeń. Jednak w dwóch przypadkach mamy na pewno do czynienia z przeżyciami o wyjątkowej intensywności, sięgającymi najgłębszych pokładów podmiotowości narratora. Dotykają one jednocześnie tego, co poza- czy ponadjednostkowe i otwierają poznawczy dostęp do samej istoty bytu, która odsłania się jako źródło „białego kwiatu”⁵⁴. Mowa tu w pierwszej kolejności o doświadczeniu ciszy podczas podróży przez ocean, które narrator komentuje następująco: „Ciszy w najkośosalniejszym słowa tego tonie nie doznałem nigdzie jeszcze wyższej nad ciszę o jednej nocy, acz zimowej, na Oceanie... że słów na to nie ma, mimo iż twarda to i prawie głodna podróż dwumiesięczna przeszło była i uprozaiczniała dobrze... pomnę, iż obejrzawszy się wokoło ani modlić się nawet słów nie miałem – i zapłakałem tylko... że może być tak wielka cichość... a przecież tyle mórz pierw innych znałem...” (DW VII, 70). Zauważmy, że Norwid akcentuje unika-

rabolę, wspomnienie, gawędę, anegdotę, esej jako komponenty tej niejednoznacznej pod względem gatunkowym całości.

⁵⁴ Przypomnijmy, że greckie *apokalyptein* znaczy nade wszystko: objawić, odsłonić, odkryć, i że w chrześcijańskiej *Apokalipsie św. Jana*, o czym była wcześniej mowa, przemieniony świat ma barwę białą.

towość i niewysławialność doznania duchowego wymiaru rzeczywistości. Narratorowi pozostają jedynie łzy jako adekwatna reakcja, bo słowa zawodzą. Dodajmy jednak, że w dalszym opisie podróży, dzięki rozmowom bohatera z Izraelitą, przywołana zostaje wizja Mesjasza chodzącego po wodzie, która niejako nakłada się na wcześniejszy obraz oceanu, dyskretnie sugerując związek między ciszą natury a chrześcijańskim *sacrum*. Towarzyszy temu ze strony narratora solenne wyznanie wiary.

Drugie doświadczenie ma miejsce w realiach życia społecznego, publicznego, postrzeganego tu, co nie bez znaczenia, przez pryzmat metafory teatralnej (tematyzowana aluzja do sceny teatru w teatrze z *Hamleta*). Tym razem, przypomnijmy, narrator doświadcza ciszy w dzień premiery operowego przedstawienia *Makbeta*⁵⁵. Zabójstwo papieskiego ministra Pellegrina Rossiego prowokuje go do specyficznego oglądu przestrzeni teatralnej, obejmującego zarówno zachowania publiczności, jak i pustą łóżę polityka: „nie oświecona jako inne [...], ciemnopurpurowe, aksamitne wnętrza swoje ku światłu, jak wielka rana odmykając, uprzedziła wrażeniem magiczną oną Shakespeare’owskiej tragedii chwilę, kiedy cień zaszytowanego Banka na pustym krześle przy uczcie teatralnej zasiadać ma...” (DW VII, 67). Uwaga Norwida koncentruje się w przywołanym epizodzie na tym, co dzieje się pomiędzy życiem a sztuką, widownią a sceną teatralną, nieobecnością Rossiego a obecnością Banka (aktor ucieleśnia na scenie ducha bohatera tragedii Szekspira). Najistotniejsze rozgrywa się, jak konstatuje narrator: „pomiędzy teatru pełnią a pustką łóżę ministra” (DW VII, 67). Uogólniając, można rzec, iż właśnie pomiędzy pustką a pełnią, nieobecnością a obecnością rozpięte jest doświadczenie narratora w obu sekwencjach utworu, co pozwala na dostrzeżenie w nim symbolicznej ambiwalencji, znamiennej dla percepcji bieli/ciszy.

W odniesieniu do obu opisanych przypadków możemy uznać, że Norwid przedstawia doświadczenie o charakterze kontemplacyjnym, oczywiście jeśli przyjmiemy podstawowe, pierwotne rozumienie kontemplacji, które zakłada, że oznacza ona tyle, co „poznawać i oglądać”, „oglądać świat”, „oglądać niebiosy”. To akt poznania *theorein*, czynność naocznego oglądania bytu jako bytu, widzenia istoty rzeczywistości w jej konstytutywnych momentach. W ten sposób Arystoteles w *Zachęcie do filozofii* ujmuje zasadę życia pitagorejczyków, oddanych bezinteresownej kontemplacji prawdy. Jak wiemy, prowadzili oni życie teoretyczne (zajmowali się nauką, filozofią, etyką) i ascetyczne, czego przejawem były sztuka milczenia i słuchania (m.in. muzyki sfer) oraz biała szata – znaki doskonalenia

⁵⁵ Jest to reminiscencja z pobytu Norwida w rzymskim Teatro Apollo na przedstawieniu *Macbeth* Giuseppe Verdiego 15 listopada 1848 r.

się na drodze wiodącej do mądrości⁵⁶. Również chrześcijańskie rozumienie kontemplacji obejmuje podobną jej waloryzację. Jest ona w tej tradycji traktowana jako uprzywilejowany, bezpośredni akt poznania tajemnicy Boga. Chrześcijańska kontemplacja zakłada bierność, receptywność podmiotu, bo obiekt poznania nie stanowi wytworu kreacyjnej wyobraźni, „przychodzi” z zewnątrz, jest transcendentny wobec ludzkiego *ego*. Akt kontemplacji prowadzi w tym ujęciu do otwarcia się kontemplującego podmiotu na rzeczywistość nadprzyrodzoną, a nawet więcej, wyzwala w nim stan afirmacji rzeczywistości i prawdy. Nierazko łączy się ten stan z przeżyciem iluminacji i zachwytu, z doświadczeniem absolutnej ciszy (oddawanej w ewentualnym opisie poprzez zabiegi synestezyjne, w tym nawiązania do bieli) i koniecznością milczenia, co wynika z pozajęzykowego charakteru kontemplacji.

Białe kwiaty mają jednak charakter językowy, trudno więc mówić o kontemplacyjności utworu Norwida w ścisłym tego słowa znaczeniu. Terminem „kontemplacja” można nazwać, co uczyniono powyżej, przedstawione w nim doświadczenie wewnętrzne, zaprezentowaną postawę narratora, ale w odniesieniu do samego tekstu trzeba by posłużyć się – jako bardziej zasadnym – pojęciem „medytacja”. Jak dowodzi bogata literatura przedmiotu⁵⁷, granica między kontemplacją a medytacją jest dość płynna, ale jednak wyczuwalna. Medytacja realizowana jest bowiem jako wypowiedź słowna, jako słowne utrwalenie pewnego doświadczenia wewnętrznego (religijnego, filozoficznego, artystycznego). Stanowi odzwierciedlenie aktu mentalnego o znacznej intensywności, co dobrze oddają synonimy tego pojęcia w języku polskim: rozmyślanie, namysł, rozważanie, zastanawianie się, deliberowanie, rozpamiętywanie. Tak więc medytowanie to aktywność myślna podmiotu, angażująca przede wszystkim umysł racjonalny, choć jednocześnie zmierzająca do przekroczenia pierwszego planu rzeczywistości realnej i ujawniająca znaczenia ukryte. Poznanie medytacyjne nie jest jednak domknięte,

⁵⁶ Na temat wątków pitagorejskich w twórczości Norwida pisałam szerzej, analizując pod tym kątem całość twórczości pisarza aż po *Milczenie*, w którym problematyka ta osiąga punkt kulminacyjny. Zob. A. ZIOŁOWICZ, *Pochwała kontemplacji. Norwid wobec Pitagorasa i pitagoreizmu*, w: tejże, *We wspólnym świecie. Studia o myśli, wyobraźni i postawie społecznej Cypriana Norwida*, Kraków 2022, s. 25-41.

⁵⁷ Zob. m.in.: *Medytacja*, red. W. Słomka, Lublin 1984; H. WALDENFELS, *Medytacja na Wschodzie i Zachodzie*, przeł. A. Bronk, Warszawa 1984; H.U. VON BALTHASAR, *Medytacja chrześcijańska*, przeł. W. Szymona, Poznań 1998; S. DĄBROWSKI, *Medytacja (studium genologiczne)*, cz. 1-2, „Przegląd Humanistyczny” 1989, z. 4, s. 61-81; z. 5, s. 89-107; *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Warszawa 2010. O medytacyjnych aspektach poezji Norwida pisał Wojciech Kudyba, zob. W. KUDYBA, *Medytacja Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003.

ostateczne, raczej przybliżyć, niż bezwzględnie stwierdza. W efekcie wyznacznikami myśli medytującej stają się *quasi*-definicje, analogie, metafory i przemilczenia. Dodajmy, że poznanie nie jest jedynym celem medytacji, gdyż aktywność ta wymaga również moralnego, aksjologicznego zaangażowania. Mówi się więc o rozwoju człowieka jako jej zasadniczym celu. Przybierając formę ćwiczeń duchowych, może ona oczyszczać rozum i serce, pogłębiać życie wewnętrzne, a w końcu przeobrażać osobę medytującą. Co więcej, intersubiektywność medytacji sprawia, że możliwe jest także tworzenie wspólnoty medytujących, w tym formowanie czytelnika za pośrednictwem tekstu medytacyjnego.

Wydaje się, że medytacyjność *Białych kwiatów* daje się uchwycić nie tylko na poziomie światoodczucia i światopoglądu narratora-autora. Jest ona widoczna również na poziomie tekstowym, w strukturze, dykcji, dyskursie utworu. Znamienne, że Norwid, komunikując to wprost, nadaje swemu dziełu status zapisu na pierwszy rzut oka prozaicznych, a w istocie wyjątkowych doświadczeń przedtekstowych, o zróżnicowanej głębi duchowej aż po wspomnianą kontemplację. Określa swe czynności twórcze jako zapisywanie białych kwiatów (DW VII, 61) i konsekwentnie łączy ów zapis z eksponowaniem własnego wysiłku mentalnego, z pracą pamięci i myśli, z trudem tworzenia literackiego ekwiwalentu dla specyficznych przeżyć: „uprzątnianie ich sztuką pisania bacznej bardzo pilności wymaga...” (DW VII, 68). Autorski trud jest jednak niezbędny, bo chodzi tu o sprawę najwyższej rangi, a mianowicie o wyartykułowanie prawdy o duchowym wymiarze świata, chodzi o znalezienie odpowiedniego słowa – na miarę przedtekstowego doświadczenia tego stanu rzeczy. O medytacyjności utworu świadczyć może również jego niezwykła kompozycja, oparta na przeplocie wypowiedzi parabolicznych i wypowiedzi dyskursywnych, co dobrze oddaje tok rozważania problemu, unaocznia ruch medytującej myśli. Ważne jest też to, że mamy tu do czynienia z wielokrotnym zapisywaniem „białych kwiatów”, z nieustannym powracaniem do głównego tematu, z serią przybliżeń do tytułowego fenomenu. „Białe kwiaty” uzyskują w zapisie różne, acz w istocie paralelne wersje, są niejako oglądane z różnych stron i perspektyw. Są to zabiegi typowe dla tekstu medytacyjnego – powtarzanie i wariantowe przetwarzanie tematu uchodzą za kompozycyjne wyróżniki tego gatunku. Z poetyką medytacji łączy *Białe kwiaty* również ciągle eksplorowanie znaczenia przywoływanych terminów, a także kształtowanie i objaśnianie nowych kategorii dyskursu o sztuce. Dodajmy jeszcze, że Norwid, jak czynią autorzy wielu utworów medytacyjnych, chce się dzielić z odbiorcami efektem swych życiowych doświadczeń i rozmyślań, chce ich w tym duchu formować. Ma ambitny plan: „Mniemam wszakże, że byłoby zarówno pięknie jak, *zdaje mi się, koniecznie prawie*, aby sztuka polska, pod tym względem *pierwszą* się w europejskiej dzisiejszej literaturze jawiąc, słupy

swe żelazne zakopywała stanowczo i wyraźnie” (DW VII, 68). Dlatego stawia twórcom i odbiorcom sztuki wysokie wymagania. Prawdziwa sztuka nigdy nie zaistnieje bowiem bez pogłębionej duchowości, której wzorzec zawierają medytacje *Białych kwiatów*, ujawniające wagę egzystencjalnego zakorzenienia każdego dzieła i otwarcia się twórcy na rzeczywistość, zarówno na tę transcendentną, jak i ziemską, powszednią. Pośrednio naucza też, jak odrzucić prymat imitacji i konkurencji w sztuce, a w zamian zaakceptować prawo organicznego wzrostu, którego symboliczną kwintesencją okazuje się „biały kwiat”. W rozprawie *O sztuce (dla Polaków)*, opublikowanej w roku 1858, w kontekście rozważań Norwida na temat „prawa piękna”, skojarzonego tu bezpośrednio z kwiatem i kwitnieniem⁵⁸ jako koniecznym stadium rozwoju, możemy przeczytać: „Od owoców prawdy albowiem aż do ziarenka rośliny najdrobniejszej, która w szczelinie głązu twardego ma mieszkanie, wszystko przechodzić musi porę kwiatu, porę piękną kwitnienia, jeśli ma być owocem użytecznym i ważność mającym” (PWsz VI, 339-340). Znamienne, że Norwid przywołuje po tych słowach ewangeliczną perykopę o „białych kwiatach”, czyli liliach: „Przypatrzcie się – mówi Pan i Mistrz – liliom, j a k o r o s n ą: nie pracują ani przędą, a powiadam wam, że i Salomon we wszystkiej ozdobie nie był tak ubranym jako jedna z tych” (PWsz VI, 340)⁵⁹. Aby więc „biały kwiat” wydał owoce, potrzebny jest, zdaniem Norwida, kontemplacyjny model życia, potrzebna jest, czego dowodzą *Białe kwiaty*, medytacja i związane z nią ćwiczenia duchowe, stanowiące fundament aktu twórczego i aktu percepcji piękna.

W konkluzji trzeba stwierdzić, że Norwidowski „biały kwiat” to zupełnie unikatowy egzemplarz. Jest on jednak oryginalny oryginalnością, o której pisarz będzie mówił w wykładach *O Juliuszu Słowackim*, opisując ją tam jako „sumienność w obliczu źródeł” (PWsz VI, 423). Wszak Norwid, w pełni świadomy popularności kwietnego motywu, dokonuje jego indywidualnej reinterpretacji w głębokim dialogu z historycznokulturowym kontekstem. Sięga m.in. do źródeł retoryki, wiedzy o barwach oraz o doświadczeniach wewnętrznych człowieka, takich jak kontemplacja czy medytacja. *Białe kwiaty* pozwalają zatem na śledzenie twórczej dynamiki myśli ich autora, unaoczniają sposób jego obcowania z tradycjami kultury i jednocześnie „wybijania się” na oryginalność. Są przy

⁵⁸ Norwid stwierdza, że prawo piękna ma „czas sobie osobno wydzielony w porze kwitnienia wszelakiego, i ma przedmiot swój w kwiecie. Jakoż kwiat, ta to błaha zawiązka piękna, która wdzięczy się dziś, a jutro wiatr ją zwarzy, pochłonie zwierzę paszczą grubą, człowiek nogą poważną zdepcze; kwiat, który nie tylko w każdym względzie po-nad-użytecznie pięknym bywa, ale jeszcze są kwiaty jakoby na wyłączną posługę piękności, i to bardzo wyszukanej, przeznaczone” (PWsz VI, 339).

⁵⁹ Łk 12, 27; tłum. za *Biblią Gdańską*. Zauważmy, że lilie to kwiaty wielokrotnie wzmiankowane w twórczości Norwida; zob. KONECKA, *Norwidowskie kwiaty...*, s. 196-201.

tym doskonałym przykładem kreowania przez Norwida refleksji metaliterackiej i metartystycznej, dającej się porównać pod względem bogactwa wątków i intelektualnej rangi z poprzedzającym *Białe kwiaty* poematem *Promethidion* i następującym po nich cyklem *Vade-mecum*.

BIBLIOGRAFIA

- ARYSTOTELES, *Retoryka*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. VI: *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2004.
- BALTHASAR VON H.U., *Medytacja chrześcijańska*, przeł. W. Szymona, Poznań 1998.
- BAŃKOWSKI A., *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. I, Warszawa 2000.
- BONDKOWSKA M., *Szkic pola leksykalno-semantycznego kwiatów w polszczyźnie*, „Poradnik Językowy” 1994, z. 8, s. 16-27.
- BORYŚ W., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005.
- CHEVALIER J., GHEERBRANDT A., *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1979.
- CYCERON, *Brutus, czyli o sławnych mówcach*, przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła M. Nowak, Warszawa 2008.
- CYSEWSKI K., RZEPczyński S., *O „Czarnych kwiatach” Norwida*, Słupsk 1996.
- CZAJA D., *Gramatyka bieli. W pogoni za wielorybem*, w: tegoż, *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*, Kraków 2018, s. 217-242.
- DĄBROWSKI S., *Medytacja (studium genologiczne)*, cz. 1-2, „Przegląd Humanistyczny” 1989, z. 4, s. 61-81; z. 5, s. 89-107.
- DOBROWOLSKI W., *Osoba Cicerona w dziełach Norwida*, w: *Pod znakiem Norwida*, odb. z „Przeglądu Artystycznego” (Kraków) 1934, s. 34-38.
- DZIDEK T., *Granice rozumu w teologicznym poznaniu Boga*, Kraków 2002, s. 275-314.
- ENGELKING-TELEŻYŃSKA E., *Kolorystyka w „Vade-mecum” Norwida*, „Poradnik Językowy” 1987, nr 9-10, s. 671-683.
- FORSTNER D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- FRIEDRICH H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX wieku do połowy XX wieku*, przeł. i wstępem opatrzyła E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- GAGE J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008.
- GAGE J., *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010.
- GOETHE J.W., *Nauka o barwach*, przeł. E. Namowicz, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 289-324.
- GOMULICKI J.W., *Patos i milczenie*, w: C. NORWID, *Białe kwiaty*, oprac. tekstu i studium wstępne J.W. Gomułicki, Warszawa 1977, s. 5-55.

- HALKIEWICZ-SOJAK G., *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1996.
- HECKER J., *Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik*, Jena 1931.
- HRYNIEWICZ W., *Apofatyyczna teologia*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. I, red. F. Gryglewicz i in., Lublin 1989, kol. 745-748.
- KAMIONKA-STRASZAKOWA J., *Błękitny kwiat. Almanach romantycznej poezji i prozy dla miłośników literatury na rok 1983*, Kraków 1983.
- KĄCKA E., „Białokwiatowość” premodernistyczna a Stanisław Brzozowski, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011, s. 330-350.
- KONECKA K., *Norwidowskie kwiaty w asocjacjach sakralnych*, „Prace Filologiczne” 1997, t. 42, s. 187-201.
- KONECKA K., *Rola kwiatów w „Quidamie”*, w: *W stronę Norwida. Prace Warszawskiego Koła Norwidologicznego dedykowane Profesor Jadwidze Puzyninie*, red. Marta Ewa Rogowska, Tomasz Korpysz, Warszawa 2015, s. 25-36.
- KOPALIŃSKI W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- KRAWCZYK-TYRPA A., *Kwiat i kobieta*, „Język a Kultura” 2001, t. XVI, s. 9-16.
- KREMER J., *Listy z Krakowa*, t. I: *Wstępne zasady estetyki*, wyd. 3, Naumburg 1869.
- KUDYBA W., *Medytacja Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003.
- KUIK-KALINOWSKA A., *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”. Konteksty – poetyka – idee*, Słupsk 2002.
- KUMANIECKI K., *Cyzeron i jego współcześni*, Warszawa 1989.
- LAURAND L., *Études sur le style des discours de Ciceron*, Paris 1928.
- LAUSBERG H., *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przełożył, opracował i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- LURKER M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- LURKER M., *Język kwiatów*, w: tegoż, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 225-241.
- MAKOWIECKI T., *Młodzieńcze poglądy Norwida na sztukę*, „Pamiętnik Literacki” 1927, s. 24-85.
- MASŁOWSKI M., *Estetyka bieli. Wizja polskiej szkoły literatury*, w: tegoż, *„Drogę znając drogę...”*. *Szkice o Norwidzie*, Lublin 2023, s. 215-233.
- MATUSZCZYK B., *Analiza zmienności znaczeń wyrazu „kwiat”*, „Forum Lingwistyczne” 2017, nr 4, s. 95-103.
- Medytacja*, red. W. Słomka, Lublin 1984.
- Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Warszawa 2010.
- NOVALIS (FRIEDRICH VON HARDENBERG), *Henryk von Ofterdingen*, przełożył i opracował E. Szymani, W. Kunicki, Wrocław 2003.
- NOWAK M., *Dialog „Brutus” Marka Tulliusza Cyzerona jako dzieło krytycznoliterackie*, Toruń 2006.
- Rzymska krytyka i teoria literatury*, wybór i oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983.
- SAMSEL K., *Cypriana Norwida ogród świata – symbolika kwiatów w perspektywie europejskiego modernizmu*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2011, t. LXI, s. 157-174.

- SCHULZ G., *Universum und Blaue Blume. Zum Gedanken an Novalis (1772-1801)*, Oldenburg 2002.
- SINKO T., *Klasyczny laur Norwida*, w: *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933, s. 40-115.
- Słownik teologii biblijnej*, red. X. Léon-Dufour, tłum. i oprac. K. Romaniuk, Poznań 1990.
- ŚLIWIŃSKI M., *Norwid i Cicero*, „*Studia Norwidiana*” 8: 1990, s. 61-76.
- ŚNIEDZIEWSKI P., *Poeta „skąpy w mowie”: o milczeniu u Norwida*, „*Pamiętnik Literacki*” 2007, z. 4, s. 21-41.
- TELEŻYŃSKA E., *Kolorystyka w „Vade-mecum” Norwida*, „*Poradnik Językowy*” 1987, nr 9-10, s. 671-683.
- TELEŻYŃSKA E., *Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego*, „*Pamiętnik Literacki*” 1989, z. 4, s. 159-170.
- TELEŻYŃSKA E., „*Galęż 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.
- TELEŻYŃSKA E., *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida*, Warszawa 1994.
- URBAŃCZYK P., *Paradoksy apofatyizmu*, Toruń 2024.
- VRIES DE A., *Dictionnary of Symbols and Imagery*, Amsterdam-London 1976.
- WALDENFELS H., *Medytacja na Wschodzie i Zachodzie*, przeł. A. Bronk, Warszawa 1984.
- WITTGENSTEIN L., *Uwagi o kolorach*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998.
- ZIOŁOWICZ A., *Pochwała kontemplacji. Norwid wobec Pitagorasa i pitagoreizmu*, w: *tejsze, We wspólnym świecie. Studia o myśli, wyobraźni i postawie społecznej Cypriana Norwida*, Kraków 2022, s. 25-41.

NORWIDOWSKI „BIAŁY KWIAT”. W POSZUKIWANIU KULTUROWYCH KONTEKSTÓW

Streszczenie

Artykuł zawiera refleksję na temat kulturowych kontekstów Norwidowskiej koncepcji „białego kwiatu”. W związku z tym przedmiotem eksploracji stają się trzy znaczące obszary odniesień. Pierwszy z nich to tradycja retoryki, a zwłaszcza dyskusja między azjanistami i attycystami, dotycząca właściwego stylu wypowiedzi, w jej obrębie zaś zagadnienie stylu kwiecistego, bujnego, ozdobnego. Debata ta była niewątpliwie znana Norwidowi ze względu na jego głębokie zainteresowania osobą i myślą Cyserona. Kontekst drugi wyznacza wiedza o barwach (Newton, Goethe, Runge), będąca w sferze kompetencji Norwida-plastyka. W tej części dociekań poruszana jest kwestia sposobów postrzegania i rozumienia barwy białej, w tym problem semantyki bieli w twórczości literackiej Norwida. Trzeci obszar rozważań obejmuje problem kreacji podmiotu autorskiego – narratora *Białych kwiatów*, a w szczególności jego życia duchowego, rozpiętego między kontemplacją a medytacją i prowadzącego do sformułowania programu nowej estetyki, której ośrodkiem staje się „biały kwiat”.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, proza XIX wieku, retoryka, wiedza o barwach, kontemplacja, medytacja, estetyka

NORWID'S "WHITE FLOWER".
IN SEARCH OF CULTURAL CONTEXTS

Summary

The article reflects on the cultural contexts of Norwid's concept of the "white flower". In particular, it explores three significant areas of reference. The first is traditional rhetoric, particularly the debate between Asiatics and Atticists concerning the proper style of speech – the issue of a flowery, descriptive, ornamental style. Due to his deep interest in the person and thought of Cicero, Norwid was certainly familiar with this debate. The second context constitutes the knowledge of colours (Newton, Goethe, Runge), which was within Norwid's sphere of competence as an artist. In this context, the article explores the ways of perceiving and understanding the colour white, including the problem of the semantics of white in Norwid's literary works. The third area of consideration covers the problem of the creation of the authorial subject – the narrator of *Białe kwiaty* [*White Flowers*], and in particular his spiritual life, between contemplation and meditation, leading to the formulation of a programme of new aesthetics, the centre of which becomes the "white flower".

Keywords: Cyprian Norwid, 19th century prose, rhetoric, colour theory, contemplation, meditation, aesthetics

AGNIESZKA ZIOŁOWICZ – prof. dr hab., kierownik Katedry Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka monografii: „*Misteria polskie*”. *Z problemów misteryjności w polskim dramacie romantycznym i modernistycznym* (1996), *Dramat i romantyczne „Ja”*. *Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu* (2002, 2021), *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze epoki romantyzmu (preliminaria)* (2011), *We wspólnym świecie. Studia o myśli, wyobraźni i postawie społecznej Cypriana Norwida* (2022). Jest też autorką krytycznych edycji tekstów źródłowych, wśród których znajdują się: *Warszawianka* Stanisława Wyspiańskiego (seria *Biblioteka Polska*; 1999, 2007), *Komedia dworkowa* (2006), „*I ziarno duszy nagie pozostało*”. *Antologia wierszy polskiego romantyzmu* (2006), *Pan Jowialski* Aleksandra Fredry (2023), oraz autorką wielu artykułów opublikowanych na łamach czasopism naukowych; należy do Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, Komisji Historyczno-literackiej Oddziału PAN w Krakowie (w latach 2007-2018 pełniła funkcję przewodniczącej), a także Komisji Kultury Słowian Polskiej Akademii Umiejętności.