

ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI

## POETA ZMYŚŁÓW\*

„Poeta myśli”, „poeta kultury”. Na przekór tym zużyтым formułom Danuta Zamącińska powiedziała kiedyś mniej więcej tak: „poeta silnych uczuć”. I po namyśle powinniśmy przyznać jej rację, nie odrzucając zresztą wcześniejszych określeń.

Ale Norwid jako „poeta zmysłów”? Czy nie brzmi to osobliwie?

Przyznam się zresztą, że nie będę teraz śledził w jego twórczości wszystkich motywów sensualnych, w całym ich zróżnicowaniu. Chciałbym tylko pokazać parę strategicznych posunięć, jakie zastosował poeta, by wyrazić swoje przekonanie o naszej cielesności i o materialności świata – jako niedających się pominąć składników szerszej rzeczywistości.

Wróćmy do trudnej do zakwestionowania tezy, iż jest to poeta myśli. Niewątpliwie, obraca się w bardzo wysokich regionach prawd ogólnych. Ale chce też śledzić cały swój wewnętrzny proces dochodzenia do ostatecznych przekonań. A wie, że proces ten zaczyna się od odbioru podstawowych informacji o świecie, jakich dostarczają nam zmysły. Potrafi zresztą cieszyć się nimi bezinteresownie. A raczej nie tyle nimi, co tym wycinkiem realności, do którego dają one dostęp. I to jest pierwsza funkcja zmysłów w poetyce Norwida, dość oczywista i łatwa do interpretacji.

Zacznijmy zatem od przypomnienia, jak bardzo sugestywnie potrafi Norwid – kiedy mu na tym zależy – kreślić obrazy dostępnego zmysłom świata. Oto fragment dramatu *Kleopatra i Cezar* (Akt II, scena 6). Słowa poniższe włożył poeta w usta Rycerza, jednej z drugoplanowych postaci. Mówi on tak:

To szczególna rzecz jest...  
Każde miejsce inakszą ma nocy-symfonię!

---

\* Jest to nieznacznie zmieniony tekst odczytu wygłoszonego z okazji przyznania autorowi przez Fundację Norwidowską medalu „Za zasługi w upowszechnianiu twórczości Cypriana Norwida” (KUL, 10 grudnia 2012).

Tu – zaczyna się ona huczną wesołością,  
 Spadającą oklasków i śmiechów kaskadą  
 Na bruk miejski, przez lżejsze akordy. – Następnie  
 Tony te milkną – – ptaków nocnych słychać poświst –  
 Szczekanie psa nad brzegiem kanału – plusk w wodzie –  
 Wykrzyk daleki jakiejś wątpliwej natury –  
 Uciszenie głębokie – –

– potem szelest drobny

Niewieściego trzewika, lub flet, który zaczął,  
 Lecz nie dokonał pieśni... potem jakby ducha  
 Niedotkliwego smętek w powietrzu – i spadek  
 Jednego listka na bruk – – potem wielka  
 Nocna cisza!...

– Aż nagle, gromada wielbłądów

Szłapie, z rżącymi osły – koła tętnią – – wreszcie,  
 Przeklinania woźniców... i modły poranne!

PWsz V, 107-108<sup>1</sup>

Autor tych słów, czyli po prostu Cyprian Norwid, kieruje naszą uwagę na nocne życie starożytnego miasta. Jest to jeden z bardziej – chciałoby się powiedzieć – naocznych wizerunków, jakie wyszły spod pióra tego poety. A przeciw Rycerz, w którego usta włożył pisarz te zdania, odbiera ową „naoczną” rzeczywistość nie za pośrednictwem oczu, lecz słuchu. To dźwięki wywołują w sposób całkowicie spontaniczny obraz zjawisk percypowanych pierwotnie i w całej swej szczegółowości przez wzrok. My zaś o tych dźwiękach dowiadujemy się dzięki słowom. Wprawdzie słowa to zjawiska potencjalnie akustyczne, ale tu nie naśladują one wprost opisywanej „symfonii”.

Ponadto Rycerz nie mówi o zdarzeniach bieżących, lecz sięga po wspomnienia. A jeszcze dodajmy, że Norwid przedstawia nocną scenę nie jako coś, co bezpośrednio wyobraża sobie ta postać (jak działałoby się to w monologu wewnętrznym w utworze lirycznym), lecz jako *soliloquium* tej postaci (czyli osobliwy, bo mocno skonwencjonalizowany, monolog wewnętrzny na scenie). Tu dochodzimy wreszcie do ostatniej fazy zapośredniczenia – jest to przecież dzieło dramatyczne, „tragedia historyczna ściśle w równi do grania, jako i do odczytów napisana” (PWsz V, 7). Czytelnik powinien zatem przetworzyć w swym umyśle szereg wstępnych informacji, nim będzie mógł skonkretyzować wyobrażenie omawianej nocy miejskiej. Każdy zresztą z wymienionych poziomów stwarza okazję, by to na nim zatrzymała się uwaga czytelnika, a w ślad za tym – wystą-

<sup>1</sup> C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. I-XI. Warszawa 1971-1976 (dalej: PWsz; liczba rzymska oznacza tom, liczby arabskie – strony).

piła pełniejsza konkretyzacja. Jeśli zaś będzie to widz, a nie czytelnik, wówczas żadne wyobrażenia nie przesłonią percepcyjnej oczywistości, jaką jest obecność na scenie żywego człowieka.

Wracając jednak do czytelnika, do jego stosunku wobec wydrukowanego tekstu, tego konkretnego tekstu Norwida, to do wspomnianej wielopiętrowej struktury poznawczo-wyobrażeniowej należy jeszcze dorzucić nasz wewnętrzny proces przetwarzania znaków, które widnieją na papierze. Sama zresztą fizyczność książki może przyciągnąć uwagę, jak w dzieciństwie działo się to z Norwidem („Bo nawet odcień pamiętam papieru”, *Epos-nasza*, PWSz I, 158).

A przecież kiedy czytamy ten fragment *Kleopatry i Cezara*, czy kiedy go słuchamy, to wszystkie wymienione procesy myślowe przebiegają na ogół bez większego wysiłku z naszej strony. Nie zaprzętają naszej uwagi, która skupia się na fazie końcowej czynności poznawczych czyli na obrazie nocy w starożytnym mieście. Dzieje się tak dlatego, że czynności te w większej części zachodzą poniżej progu świadomości. Uprzytomnić je możemy dopiero po wielokrotnej lekturze. A zrozumieć jakie za tym kryją się procesy psychiczne, pozwoli dopiero bardziej specjalistyczna wiedza psychologiczna. Ale o tym za chwilę. Teraz dodam tylko, że obrazowa skuteczność cytowanego fragmentu bierze się głównie stąd, że Rycerz z taką łatwością na podstawie dźwięków odtwarza w wyobraźni zdarzenia, jakby były one przez niego oglądane. My zaś z kolei, zarażeni tą łatwością, sami ulegamy złudzeniu, iż są to sprawy rozgrywające się przed naszymi oczami.

A teraz chciałbym przerzucić się na drugi biegun poetyki Norwida: od ewokującego opisu zjawisk zmysłowych do konceptualnych struktur alegorycznych.

Na tle naszych wielkich romantyków, którzy gustowali w formach symbolicznych, uderza upodobanie Norwida do alegorii. Zajmował się nią na różne sposoby. Stosował ją żartobliwie i na serio, realizował we własnej twórczości i w komentarzach do innych autorów (czyli uprawiając alegorezę). Najczęściej jednak jest to alegoria dość osobliwa, bo miewa sens niejednoznaczny. A właśnie nie jednoznaczność uważano za jej cechę nieodzowną.

Alegorię od czasu romantyzmu traktowano przez dłuższy czas jako formę anachroniczną. Bo to romantycy odkryli, że poezja jest formą intuicyjnego poznania, które nie daje się sprowadzić do poznania na drodze empirycznej czy spekulatywnej. Takiemu zaś poznaniu najlepiej służą metafora i symbol. Alegoria natomiast miałaby być obrazowym wykładem treści abstrakcyjnych dla prostaczków.

Obecnie sytuacja się zmieniła i od czasu upowszechnienia się pomysłów Waltera Benjamina (1892-1940), zawartych w jego rozprawie z 1925 roku, poświęconej niemieckiemu dramatowi barokowemu, przypisuje się alegorii bardzo

wyrafinowane znaczenie. W potocznym odbiorze nadal jednak ciąży nad alegorią kłątwa romantyków. Dlatego na przykład Miłosz, pisząc o *Pieśni nad Pieśniami* (we wstępie do *Ksiąg pięciu megilot*), zastrzega się:

jeżeli słowo „alegoria” jest zbyt chłodne i ubogie, bo wskazuje na rodzaj maski dla dyskursu, a słowo „symbol” ciepłe, głębokie, wielowarstwowe, to *Pieśń nad Pieśniami* wolno nazwać poematem symbolicznym, do odczytania równoczesnego na kilku poziomach. Te różne poziomy nic jeden drugiemu nie szkodzą, przeciwnie, wzmacniają się i wzbogacają wzajemnie<sup>2</sup>.

Podobną zresztą jak Miłosz obojętność na terminologiczne subtelności poetyki opisowej wykazuje wielu innych autorów, nawet specjalistów w tej dziedzinie. Na przykład Raymond W. Gibbs, jeden z czołowych kognitywistycznych teoretyków metafory, gotów jest nazwą „alegoria” obdarzyć większość rozbudowanych wyrażen przenośnych<sup>3</sup>.

Jednak nawet trzymając się tradycyjnych rozróżnień, łatwo dostrzec, że od alegorii roi się w tekstach Norwida – w wierszach, dramatach, prozie fabularnej i dyskursywnej. Stosuje je autor przede wszystkim jako własny środek ekspresji, ale niekiedy też jako temat utworu, jak w „*Ad leones!*”. Jest to przecież alegoryczna czy raczej (jeśli uprzemy się odróżniać symbol od alegorii) symboliczna opowieść o losach alegorii we współczesnych Norwidowi czasach. Świetnym zaś przykładem alegorezy jako narzędzia krytyki literackiej mogą być jego odczyty *O Juliuszu Słowackim*.

Kiedy mówimy o alegorii, trudno przezwyciężyć zakorzenione przekonanie, że zabieg ten niezbyt nadaje się do wyrażania naszych wewnętrznych doznań i przeżyć. Chyba dlatego niektóre jawnie alegoryczne wiersze Norwida budziły takie kontrowersje. Łatwiej zresztą było pogodzić się z parabolicznym charakterem dłuższych narracji, natomiast prawdziwy kłopot sprawiały liryki. Jednak kilku norwidologów zmierzyło się pomyślnie z tym problemem (najwcześniej zrobili to Marian Maciejewski i Michał Głowiński<sup>4</sup>). Zarówno wymienieni auto-

<sup>2</sup> *Księgi pięciu megilot*. Tłum. C. Miłosz. Paris 1982 s. 25.

<sup>3</sup> R. W. Gibbs. *The Allegorical Impulse*. „Metaphor and Symbol” 26:2011 no. 2 s. 121-130.

<sup>4</sup> M. Maciejewski. *Norwida Fatum ukrzyżowane*. W: tenże. „*ażeby ciało powróciło w słowo*”. *Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*. Lublin 1991 s. 131-146; M. Głowiński. *Norwida wiersze-przypowieści i Ciemne alegorie Norwida*. W: tenże. *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000 s. 244-278 i 279-292. O tym, jak pojęcie alegorii rozumiał sam poeta, pisała ostatnio A. Kozłowska („*Symbol*”, „*parabola*” i „*alegoria*” w *pismach Cypriana Norwida*. W: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*. Red. W. Rzońca. Warszawa 2011 s. 9-24). Problematyką alegorii zajmuje się też większość pozostałych autorów cytowanej książki.

rzy, jak i kilku innych – wszyscy oni podchodzili do problemu alegorii jako do problemu sensotwórczego. Ja uproszczę sobie zadanie, nie będę sondował znaczeń. Wybrałem bowiem wiersz, gdzie wszystko jest właściwie jasne<sup>5</sup>. Pewnie dlatego zresztą jest on tak popularny i tak często występuje na stronach internetowych. Chodzi o *Fatum z Vade-mecum*. Przypomnę go Państwu:

## I

Jak dziki zwierz przyszło N i e s z c z ę ś c i e do człowieka  
I zatopiło weń fatalne oczy...  
– Czeka – –  
Czy, człowiek, zбочy?

## II

Lecz on odejrzał mu, jak gdy artysta  
Mierzy swojego kształt modelu;  
I spostrzegło, że on patrzy – co? skorzysta  
Na swym nieprzyjacielu:  
I zachwiało się całą postaci wagą  
– – I nie ma go!

PWsz II, 49

W *Fatum* mamy, formalnie biorąc, dwa porównania, jednak to pierwsze zaraz rozwija się w narrację, a jak zauważył niegdyś Cynceron, alegoria to rozwinięta w opowieść metafora (a raczej – poprawmy tu Cyncerona – rozwinięte porównanie). W przeciwieństwie do tych alegorycznych ujęć, które sprawiają tyle kłopotów interpretatorom Norwida, w przytoczonym utworze sens pojęciowy został wyrażony wprost – chodzi o „nieszczęście”. Tytuł jednak zapowiada coś nieco innego. Łaciński odpowiednik „nieszczęścia” ma inne wartości konotacyjne niż leksem polski, zawiera bowiem składnik semantyczny, który wskazuje na nieodwołalny, konieczny, nie dający się przewyciężyć charakter opisywanego zdarzenia.

Oczywiście, z perspektywy przeczytanego do końca utworu, czytelnik łatwo dostrzeże, iż jest to obrazowo skonstruowana polemika z antyczną filozofią przeznaczenia (i jej nowożytnymi kontynuacjami). Bo jak pisał ks. biskup Józef Życiński: „Trzeba pamiętać, iż pesymistyczna wiara w złowrogie fatum nie ma nic wspólnego z prawdą Ewangelii”<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Należy jednak zauważyć, że nie dla wszystkich wiersz ten jest jasny – sprawiał on na przykład kłopoty tłumaczom. Por. referat Anny Krasuskiej (t a ż. *Niejednoznaczność składniowa w cyklu „Vade-mecum” Cypriana Norwida w świetle francuskich przekładów*), wygłoszony na sesji Warszawskiego Koła Norwidologicznego i Pracowni Słownika Języka Cypriana Norwida (Warszawa, 18 lutego 2013).

<sup>6</sup> J. Ż y c i ń s k i. *Ziarno samotności*. Kraków 1997 s. 237.

Tyle, co do przesłania tego wiersza, przesłania dość prostodusznego, choć – jeśli sięgniemy po inne utwory Norwida – przesłanie to może nabrać bardzo subtelnych odcieni. Na przykład szerokie horyzonty chrześcijańskiej wyobraźni i wrażliwości, jakie można dostrzec, wychodząc od tego drobnego utworu, nakreślił Marian Maciejewski.

*Fatum* należy do zbioru *Vade-mecum*, zbioru, który miał pokazać polskim czytelnikom, jak ma wyglądać prawdziwa liryka. Zgodnie z regułami liryki, przedstawiona opowieść jest skondensowana w czasie i rozgrywa się w okamgnieniu. Właśnie „oka”, bo czas liczy się tu na chwile potrzebne do wymiany spojrzeń, i wytrzymania tej wymiany. Ale czy rzeczywiście możemy tu mówić o „regułach liryki”?

Jeśli przyjąć za Heglem, jak robili to i nadal robią genolodzy, że głównym wyróżnikiem liryki jest subiektywizm, to tu mamy do czynienia z czymś dokładnie odwrotnym. Nie jest to monolog wewnętrzny, nie jest to też zwrot do drugiej osoby. Nie odkryjemy żadnej wzmianki czy aluzji do podmiotu wypowiedzi. Podobnie anonimowy jest bohater opisywanego zdarzenia: „człowiek”, „quidam”. Rzecz rozgrywa się poza czasem i przestrzenią empiryczną, w kręgu uniwersaliów.

A właśnie wyłoniony w późnym średniowieczu tzw. spór o uniwersalia znalazł się w kręgu współczesnych rozważań o kryzysie alegorii w epoce jej rozkwitu, czyli w okresie baroku. Zdaniem niektórych było to utracenie wiary w realność idei ogólnych, pozwalającej wcześniej stosować w tak szerokim zakresie alegorezę i alegorię – alegorezę jako chwyt interpretacyjny i alegorię jako środek wypowiedzi twórczej. Z drugiej strony, nominalizm (czyli przekonanie o realności jedynie bytów konkretnych), doprowadzony do ostatecznych swych konsekwencji, paraliżował zarówno myśl filozoficzną, jak i twórczość literacką. Stąd, jak pisał Angus Fletcher, wiedzie droga do jednej z odmian alegorii nowocześniejszej, „alegorii pozbawionej pojęć oderwanych”. I dalej cytuję:

Przeciętny czytelnik, wychowany [...] na tradycyjnym modelu [alegorii] lub na jego rozwodnionej wersji, będzie zdezorientowany koncepcją alegorii pozbawionej pojęć. Jak to możliwe? Alegoria bez pojęć to w najlepszym razie paradoks, taki jak paradoks kłamcy – niemożliwy, ale logicznie i formalnie konieczny<sup>7</sup>.

Następnie Fletcher rozwija swą koncepcję w ciekawy ale dość zawiły sposób. Nie będę jej komentował, wspomnę tylko, że na pozór może ona przypominać tezy Michała Głowińskiego o „ciemnych alegoriach” Norwida i jego „formach poruszonych”. Ale zbieżność ta jest pozorna. Norwid pozostaje najzupełniej

---

<sup>7</sup> A.J.S. Fletcher. *Allegory without Ideas*. „Boundary 2” 33:2006 no. 1 s. 84.

obcy tej perwersyjnej linii rozwoju alegorii w naszych czasach, którą zajmował się Fletcher, choć nasz poeta wyprzedził inne jej dwudziestowieczne warianty.

Wróćmy jednak do samego tekstu. Marian Maciejewski Norwidowskie przesłanie podporządkowuje ogólniejszej tendencji poetyckiej: „ażeby ciało powróciło w słowo”, i objaśnia sens tego, zaczerpniętego z Mickiewicza sformułowania, właśnie na przykładzie wiersza *Fatum*. Ja chciałbym odwrócić kierunek poszukiwań i szukać w „słowie” echa cielesności.

Mówimy: „spotkało mnie nieszczęście” – a w dalekim zapleczu naszej świadomości rysuje się animizujący sens tego abstrakcyjnego pojęcia (bo to nie ja trafiłem na nieszczęście, ale ono mnie „spotkało”). „Oko w oko” zaś to frazeologizm szeroko reprezentowany w Narodowym Korpusie Języka Polskiego<sup>8</sup>. Często miewa on znaczenie niemal dosłowne, mówiąc zaś ściśle, chodzi zwykle o synekdochę, jak w cytacie: „zapewne niewielu Czytelników będzie miało szansę spotkać się oko w oko z dzikim zwierzęciem w jego naturalnym środowisku”. Równie jednak często wyrażenie to nabiera charakteru z gruntu przenośnego, jak w innym cytacie: „oko w oko z wirusem marketingowym”. Nie inaczej funkcjonował ten frazeologizm w czasach Norwida, choć wówczas użytkownicy naszego języka nie mieli okazji zetknąć się z „wirusem marketingowym”.

Mówimy zatem o spotkaniu „oko w oko” nie tylko z kimś, ale i z czymś. Jeśli „z czymś”, to wyrażenie jest metaforą, o zatartej już wymowie przenośnej. W obu tych przypadkach frazeologia polszczyzny przechowała zmysłowe źródło pojęć oderwanych<sup>9</sup>. A poeci, jak wiadomo, chętnie wracają do takich źródeł, by nadać bardziej uchwytne sens swemu przesłaniu.

Co zaś do nieszczęścia i wywołanych przez nie stanów wewnętrznych oraz sposobów przedstawiania ich sobie w wyobraźni – sięgnę po przykład z życia. Istnieją wspomnienia pewnego rosyjskiego opozycjonisty z czasów sowieckich – dziś nie potrafię powiedzieć, gdzie i kiedy to czytałem – który opisywał swój sposób na pokonywanie lęku w trakcie niekończących się przesłuchań przez NKWD. Otóż swe stany lękowe starał się on wyobrazić jako ciemną bryłę, a następnie bryłę tę wyrzucał z siebie, w nieokreślonej przestrzeni zewnętrznej. I to działało, ku zaskoczeniu śledczych, którzy stawali oko w oko z kamiennym spokojem więźnia.

Scena przedstawiona w *Fatum* jest wyobrażeniowo znacznie bogatsza, ale mechanizm psychiczny, który wykorzystuje bohater Norwida, jest podobny do

<sup>8</sup> Por. [www.nkjp.uni.lodz.pl](http://www.nkjp.uni.lodz.pl) (dostęp: 28 października 2013).

<sup>9</sup> W problematykę zmysłowych motywów we frazeologii współczesnej świetnie wprowadza rozprawa Anny Pajdzińskiej (t a ż. *Wrażenia zmysłowe jako podstawa metafor językowych*. „Etnolingwistyka” 8:1996 s. 113-130).

tego, jaki pomógł owemu sowieckiemu więźniowi. Tutaj wyabstrahowany stan nieszczęścia zmienia się nie w nieokreślony obiekt, lecz w szykującego się do skoku drapieźnika. Zachowanie drapieźnika każe myśleć o jakimś wielkim kocie – tygrysie lub lamparcie. Bohater wczuwa się w napięcie mięśni drapieźnika i odpowiada na to własnym napięciem psycho-fizycznym, jeszcze silniejszym. Podobnie dzieje się na przykład w cyrku, gdy odbywa się pokaz tresury. A my z kolei wczuwamy się w tę nie tylko fikcyjną, ale i anonimową postać, tak jakbyśmy byli świadkami rzeczywistego zdarzenia.

Tu dodam inne jeszcze wspomnienie. Wiele lat temu Gustaw Holoubek, aktor obdarzony magnetycznym spojrzeniem, podczas charytatywnej imprezy na rzecz chorych dzieci wszedł do klatki lwa – i wszystko zaczęło się toczyć jak w wierszu Norwida.

Od tych anegdotycznych przykładów przejdźmy teraz do bardziej uporządkowanej wiedzy o ludzkiej psychice. Zawdzięczamy ją między innymi świetnie rozwijającej się od przeszło pół wieku psychologii poznawczej (uprawianej owocnie także na KUL-u, pod kierunkiem prof. Piotra Francuza).

Otóż współczesne nauki kognitywistyczne – po okresie panowania modelu umysłu wyabstrahowanego – za jedno ze swych założeń przyjęły koncepcję „umysłu ucieleśnionego”. Mówi się też o „świadomości ucieleśnionej” i „»ja« ucieleśnionym”. Z założenia tego wynika, że najbardziej oderwane myśli i wysublimowane stany pozostają w związku z naszym położeniem w świecie, jako istot nastawionych nie tyle na jego bezinteresowną kontemplację, co na działania w nim. Można te wewnętrzne procesy nazwać „pętlą sensoro-motoryczną”, bo w naszej głowie toczy się ciągła wymiana informacji płynących z zewnątrz i impulsów, zczynów akcji fizycznej, proponowanych niejako przez nasze neurony. Tak więc w naszej korze mózgowej odgrywa się coraz to nowa próba generalna działań, nawet jeśli z punktu widzenia praktycznego byłyby to działania niemożliwe. Także gdy myślimy w bardziej oderwany od bieżącej sytuacji sposób, na tematy zupełnie abstrakcyjne, to i wówczas nasze myśli potrafią naśladować zachowania fizyczne. Na przykład badania eksperymentalne pokazały, jak samo pojęcie „pojęcie” może się skonkretyzować w wyobraźni jako obiekt, który da się „uchwycić”, obejrzeć z różnych stron, rozłożyć na części. Dlatego dajemy wiarę Norwidowi, gdy mówi: „I każdy wiersz ten miałem w mojej dłoni, / Jak okrętową linę w czasie burzy” (*Czy podam się o amnestię?* PWsz I, 260).

Już w drugiej połowie XIX wieku niemieccy psychologowie odkryli coś, co nazwali „wczuciem” (*Einfühlung*). Dziś, za Anglosasami, nazywamy to empatią i nadajemy temu terminowi silne zabarwienie moralizatorskie. Ale wcześniej chodziło o coś etycznie neutralnego. Nazwę tę stosowano na określenie tych dostępnych nam wszystkim doznań, jakie towarzyszą człowiekowi, który obser-



wuje zdarzenia w świecie zewnętrznym tak intensywnie, jakby sam brał w nich udział. Hipotezy, jak to się dzieje, rozwijane były później przez gestaltystów, ale dopiero w ostatnim ćwierćwieczu udało się ustalić pewne fakty w sposób empiryczny. Chodzi o słynne „neurony lustrzane”, które odpowiadają za symulacyjne procesy, jakie towarzyszą ludzkiej percepcji. Okazało się, że zarówno wtedy, gdy sami działamy, jak i wtedy, gdy tylko obserwujemy cudze działania – w naszym mózgu aktywizują się niemal te same obszary. Dlatego tak dotkliwie potrafimy odczuwać to, co dzieje się na naszych oczach z naszymi bliźniemi.

Jeśli teraz połączymy informację o procesach symulacyjnych z informacją o zmysłowym rodowodzie pojęć oderwanych, to znajdziemy się może na tropie Norwidowej enigmy – jak on to robi, że takie abstrakty jak owo *Fatum* zaczynamy niemal odczuwać na własnej skórze i we własnych mięśniach.

*Fatum* to utwór bardzo niekonwencjonalny, lecz jednocześnie skrajnie umowny, jeśli mierzyć przedstawioną w nim sytuację odległością od wszelkich sytuacji dosłownie pojętych. Otóż mamy tu (w pierwszej części wiersza) porównanie, które zaczyna konkretyzować się w dramatycznie przedstawione zdarzenie, ale już zaraz, w części drugiej, autor wprowadza nowe porównanie, z całkiem innej domeny. Najprzód dżungla, a zaraz potem pracownia artysty. Nad jedną alegoryczną sytuacją nadbudowana zostaje inna – jakaś pączkująca alegoria. Nic więc dziwnego, że niektórych interpretatorów tego utworu to pomieszanie domen gorszy, bo nie pozwala na jednolitą konkretyzację wyobrażeniową przedstawień.

Kiedy krytyk czy historyk literatury dopatruje się w tekście poetyckim ukrytych wyobrażeń zmysłowych, łatwo naraża się ze strony czytelnika na zarzut: a ja niczego takiego nie mam przed oczami. To fakt, że obrazowanie literackie jednym odbiorcom konkretyzuje się w formie świadomych wyobrażeń, a innym nie konkretyzuje się wcale. Stąd pewnie zadawniony spór między zwolennikami i przeciwnikami tezy, że jedną z cech języka poetyckiego jest jego naoczność.

Jeśli jednak jeszcze raz odwołamy się do badań kognitywistycznych, to dowiemy się, że nasze mentalne obrazy – aby do nas przemówić – nie muszą się konkretyzować do końca, jako dokładne odpowiedniki przedstawień percepcyjnych. Często są to zaledwie zarysy obrazowe, zachodzące na siebie i zmieniające się raz za razem, a jednak dające nam odczuć jakąś zmysłowo-pojęciową, i motoryczną, realność. Co więcej, mogą one pozostawać nieuświadomione, a jednak będą kierować naszymi procesami poznawczymi z ukrycia.

Norwid chętniej niż inni wielcy poeci tamtej epoki stosował takie środki literackie, jak: personifikacja, przypowieść, symbol, alegoria. Wszystkie one posługują się elementami empirycznej, dostępnej zmysłom rzeczywistości, aby przekazać inne treści – albo pojęciowe, abstrakcyjne, albo intuicyjne, wykracza-

jące poza kategorie poznania racjonalnego. W każdym jednak przypadku chodzi o paralelizm między faktami zmysłowo uchwytnymi a faktami zupełnie innego porządku.

Można tu dodać – idąc za sugestiami Michała Głowińskiego – że na tle poetyki romantycznej Norwidowa alegoria wydawała się wprawdzie czymś anachronicznym, ale z punktu widzenia poetyki dwudziestowiecznej wolno ją uznać za zabieg prekursorski. Świadczą o tym między innymi takie słynne wiersze, jak *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* czy *Ars poetica?* Miłosza oraz liczne utwory Herberta, na przykład *Pieśń o bębnie*. Ten ostatni wiersz każe z kolei przypomnieć dobrze znany fakt, że „język ezopowy” – tak rozpowszechniony po październiku 1956 roku, to jedna z odmian alegorii. A sposób ówczesnego odbioru klasyki teatralnej – jako jednej wielkiej aluzji do Peerelu (jak się wyraził kiedyś Leszek Kołakowski) – to, oczywiście, dobitny przykład alegorezy.

\*

Współcześni kognitywiści wypracowali koncepcję umysłu ucieleśnionego, stawiając hipotezy i poddając je sprawdzianom eksperymentalnym. Norwid do pokrewnych poglądów doszedł, oczywiście, w sposób czysto intuicyjny, uzasadnienie zaś dla nich znalazł w sferze swych najgłębszych przekonań, to jest w wierze we Wcielenie. Z tej wiary wyprowadzał różne wnioski normatywne, dotyczące zarówno życia indywidualnego, jak i procesów społecznych. Stąd jego polemika z romantyczną chęcią przewyciężenia ludzkiej cielesności i stąd też jego poetyka intelektu ucieleśnionego.

A POET OF THE SENSES

S u m m a r y

The article is an attempt to explain sensual depictions that are constantly present in Norwid's works – albeit they are sometimes hidden – by means of cognitivist categories. On the example of two texts two different ways are shown, in which these depictions are used by the poet. A fragment from the drama *Cleopatra and Caesar* illustrates Norwid's technique of realistic description, and the poem *Fate* – the technique of allegory.

Transl. Tadeusz Karłowicz

**Słowa kluczowe:** ucieleśnienie, zmysły, neurony lustrzane, symulacja, alegoria.

**Keywords:** incarnation, senses, mirror neurons, simulation, allegory.

ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI – emerytowany prof. w Instytucie Badań Literackich PAN. Adres: ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa; e-mail: [zdzislaw.lapinski@onet.pl](mailto:zdzislaw.lapinski@onet.pl)