

AGNIESZKA ZIOŁOWICZ

## NORWIDOWSKIE DIALOGI RZECZY

Bez ryzyka poważniejszego błędu można uznać, że świat rzeczy nie stanowi dominanty twórczości Cypriana Norwida. Z pewnością nie odgrywa pierwszorzędnej roli ani w sferze jego wyobraźni poetyckiej, ani w sferze jego intelektualnej refleksji. I to pomimo faktu, iż moment historyczny zdaje się tej problematyce zdecydowanie sprzyjać. Poromantyczny „zwrot ku rzeczom”, ku temu, co przedmiotowe, dokonujący się zwłaszcza w drugiej połowie XIX wieku, daje się wszak zaobserwować w różnych dziedzinach ludzkiej aktywności. Doskonale wiemy, że ówczesne intensywne cywilizacyjne przemiany są równoznaczne między innymi z przemianami i wzrostem znaczenia materialnego otoczenia człowieka, że ówczesna sztuka wykazuje zainteresowanie materialną stroną rzeczywistości, obierając kierunek na realizm, zaś filozofia, poczynając od Hegla i jego uczniów, przez Marksa i reprezentantów pozytywizmu, poddaje gruntownej analizie i jednocześnie transformacji samo pojęcie rzeczy<sup>1</sup>. Przez Hegla rzecz jest rozpatrywana wciąż jako klasyczny motyw spekulatywnej metafizyki idealistycznej i łączona z pojęciem obiektywizacji (uprzedmiotowienia, urzeczowienia). Ale już Marks do refleksji spekulatywnej na temat rzeczy wprowadza nową perspektywę socjologizująco-ekonomiczną, dostrzegając zjawisko równoległej autonomizacji rzeczy i alienacji człowieka<sup>2</sup>. Z kolei epistemologiczny pozytywizm w swych różnych odmianach (empiriokrytycyzm, filozofia „immanentna”, realizm) akcentuje nierozzerwalny związek między świadomością a przedmiotem, jaźnią a światem zewnętrznym. Poruszane są przy tym niezwykle ważne zagadnienia, a więc problematyka charakteru wzajemnych relacji podmiotu i przedmiotu, możliwości obiektywnego istnienia rzeczy, warunków poznania rzeczywistości pozazjawi-

---

<sup>1</sup> Zob. np.: M. KWIETNIEWSKA, *Res. Studium transformacji pojęcia rzeczy od Hegla do dekonstrukcji filozoficznej*, Łódź 2009.

<sup>2</sup> Zob. J. BARAŃSKI, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 245.

skowej itp. W reprezentatywnym ujęciu Hipolita Taine'a dylematy te przybierają postać serii pytań:

Czy wśród właściwości owych wrażeń, za pośrednictwem których w ostatecznym rachunku zawsze pojmujemy i określamy wszelkie ciała, jest choćby jedna, jaką moglibyśmy w sposób uprawniony przypisać samym ciałom? Czy też ciała są w istocie tylko zwykłymi zespołami trwałych władz lub możliwości, o których nie możemy powiedzieć nic ponad to, że wywołują w nas pewne skutki? A dalej, czy ciała te są jedynie, jak to za Berkeleyem twierdzą Bain i Stuart Mill, czystym niebytem, który umysł ludzki w wyniku złudzenia przekształca w substancje, tworząc z nich przedmioty zewnętrzne? Czy w przyrodzie nie istnieje nic poza szeregiem przelotnych wrażeń, które konstytuują jaźń istot obdarzonych wrażliwością, i poza trwałymi możliwościami owych wrażeń? Czy na przykład w tym oto kamieniu nie ma nic swoiście wewnętrznego? [...] Czy istnieje taki szereg zjawisk wewnętrznych, który moglibyśmy drogą indukcji lub analogii przetransponować z siebie samych i obdarzyć nimi kamień, by przyznać mu w ten sposób ów rodzaj niezależnej i autonomicznej egzystencji, jaki przyznaliśmy istotom do nas podobnym oraz zwierzętom? – Owszem, moim zdaniem istnieje<sup>3</sup>

– odpowiada Taine, dokonując następnie psychologicznej analizy wrażeń, których źródła – fakty i zjawiska – mają byt obiektywny.

Norwid, nie stawiając rzeczy w centrum swej wyobraźni i myśli, nie będzie jednak tej problematyki unikał. Wydaje się, że wręcz nie może od niej abstrahować – jako wnikliwy obserwator i krytyk swej coraz bardziej „urzeczowionej” współczesności, ale też jako poeta kultury, uznający wartość kultury materialnej, wreszcie jako chrześcijanin, przekonany o znaczeniu Wcielenia. W swych [*Notatkach etno-filologicznych*], najwyraźniej w trybie polemiki, zapisze:

M a t e r i a (?).

Kwestia rzeczywistości.

– – Wrażenia zewnętrzne przez nerwy mózgowi i szpikowi podawane telegramami.

Do-tnięcie wszechmysłowe.

(Atoli całość takowego wrażenia jest natury d u c h o w e j).

Atomu nikt nie widział – jest koncepcją, jak p r o s t o p a d ł a.

(Ale to, że istnieje prostopadła i atom, mamy ze świata s p i r y t u a l n e g o).

(PWsz VII, 416)

Cytowany fragment świadczy o tym, jak dalece jednak Norwida nurtowały zagadnienia z zakresu ontologicznego dualizmu ducha i materii, a zwłaszcza widziana w jego świetle kwestia współistnienia obu zasad w konstytuowaniu rzeczywistości oraz w przebiegu procesu jej poznania. Jak wiemy (niejednokrotnie

---

<sup>3</sup> H. TAINE, *De l'intelligence*, t. II, Paris 1870, s. 57-58 – cyt. za: S. KRZEMIEN-OJAK, *Taine*, Warszawa 1966, s. 144-145.

o tym pisano), znamienne dla Norwida okaże się dążenie do przezwyciężenia antynomii między światem materialnym a światem duchowym<sup>4</sup>, z czym ściśle wiąże się przekonanie poety o niewystarczalności empirycznego, zmysłowego poznania rzeczywistości, o potrzebie jego dopełnienia w akcie doświadczenia wewnętrznego, które intuicyjnie rozświetla rzecz ciemną, jaką jest samo życie. Nie muszą dodawać, że ten sposób rozumowania prowadzi do koncepcji poznania przez aproksymację, do myślenia „analogijnego” i poetyki paraboli.

Współczesna humanistyka w różnych dziedzinach – w filozofii, socjologii, antropologii kultury – zgłasza potrzebę wzmocnienia badań nad światem rzeczy. Ze wsząd dochodzą głosy o konieczności powrotu do rzeczy, do materialności, do codzienności, do tego, co nie-ludzkie. Hasłom tym towarzyszą nadzieje na przekroczenie ontologicznej granicy dzielącej ludzi i rzeczy, na wyjście poza spór realizmu i idealizmu filozoficznego, znalezienie równowagi między *logos* a *res*, a niekiedy mowa nawet o przezwyciężeniu stanowiska antropocentrycznego, którego jedną z niepożądanych konsekwencji ma być deontologizacja, dematerializacja rzeczy<sup>5</sup>. Widoczne są w tej refleksji dwa główne stanowiska. Koncepcja rzeczy zsemiotyzowanej, uczestniczącej w tworzeniu uniwersów znakowych człowieka, znajduje obecnie rozwinięcie (choć niektórzy uważają, że kontrapunkt) w rozumieniu rzeczy jako pośrednika działań w systemie czynności społecznych. Rzeczy nie są więc już tylko symbolami idei ludzkiego umysłu, tzn. nośnikami znaczeń, przekonań, wartości, lecz jako istotne czynniki społecznego bytowania człowieka mają sprawczy udział w stanowieniu tożsamości jednostkowych i zbiorowych, w dynamice społecznych procesów kontynuacji i zmiany. Obiektem refleksji staje się zatem *res agens*, a co za tym idzie, interakcje między rzeczą a człowiekiem, bo choć człowiek oczywiście kształtuje rzecz i wyposaża ją w znaczenia, to i rzecz ma moc performatywnego oddziaływania na człowieka.

Nie bez powodu przywołuję tu tendencje zarysowujące się we współczesnej refleksji nas światem rzeczy. Sądzę bowiem, że pewna grupa utworów Norwida może uzyskać w tym kontekście pełniejszą wykładnię. Do grupy tej zaliczyłam dzieła zróżnicowane pod względem formalnym, a więc wiersze: *Wieczór w pust-*

<sup>4</sup> Zob. np.: E. FELIKSIĄK, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001. W tej sferze poglądów Norwid będzie szedł pod prąd tendencji filozoficznych swych czasów, dla których charakterystyczna okaże się wielość stanowisk skrajnych (np. materialści, subiektywni idealści, realiści-agnostycy) i jednocześnie wrogich wobec dualizmu.

<sup>5</sup> Zob. np.: J. BARAŃSKI, *Świat rzeczy...; Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008; „Kultura Współczesna” 2008, nr 3 (numer monograficzny poświęcony antropologii rzeczy); M. KRAJEWSKI, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013; B. OLSEN, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przekł. B. Shallcross, Warszawa 2013.

*kach (fantazja), Toast. Fantazja, Bajka*, [Na „Kazanie Skargi” Jana Matejki], [O, jakże drogim jest klejnotem], [Miło być od swojego czasu zrozumianym], a także legendę *Garstka piasku* oraz dramaty: *Krakus* i *Za kulisami*. Wymienione utwory pochodzą z różnych faz twórczości poety – od *Wieczoru w pustkach* z roku 1840 poczynając, a na utworach z lat 1877-1880, znanych w wersji brulionowej, kończąc. Pomimo wszelkich różnic dzielących przywołane teksty, jest jednak coś, co je łączy i zdaje się świadczyć o pewnej trwałej predylekcji twórczej Norwida. Otóż we wszystkich tych utworach status postaci literackiej, obdarzonej zdolnością mowy, rozmowy (dialogu bądź *quasi*-dialogu) i działania, mają rzeczy, którym w ten sposób Norwid przyznaje status bytowej autonomii, obdarza je swoistą „podmiotowością” i sprawczością. Oczywiście można ten autorski zabieg ożywiania rzeczy tłumaczyć konwencjami literackimi, do których pisarz ewidentnie nawiązuje. Bez trudu rozpoznajemy więc w wymienionych utworach poetykę bajki, bajki magicznej, baśni literackiej, legendy czy fantazji (to termin szczególnie często przez autora w tym kontekście wykorzystywany, stosowany również w odniesieniu do *Za kulisami*), jednak horyzont poznawczy wyznaczony przez gatunek jest dla Norwida zawsze zachętą do rozmaitych przekroczeń, punktem wyjścia do własnej kreacji artystycznej<sup>6</sup>.

Znamienne, że bohaterami wspomnianych utworów Norwid czyni przede wszystkim rzeczy należące do sfery codzienności, te, które w powszednim z nimi obcowaniu wydają się niemal semantycznie przezroczyste, niemal nieobecne, bo przez naszą wiedzę o nich – na ogół przedrefleksyjną i nawykową, zostają sprowadzone do funkcjonalnego wymiaru swego istnienia. Do głosu dochodzą zatem np. „sprzęty domowe” (zegar, fragment okiennej framugi, obraz), rzeczy ze składu antykwariusza (stołowa noga, miotła, kij, zwichnięty dagerotyp, lichtarz stary bez świecy, garnek, kocioł osmalony, zapalki chemiczne, wiadro czystej wody), ale także próg, futerał-na-kapelusz, pochwa-parasola, siennik-dziurawy, torba-sieczki, stara harfa, wachlarz, bat. Przedmioty te nierzadko aż banalne swą powszedniością, ubogie, a niekiedy nawet zdegradowane przez fakt wyjścia z obiegu i nieużyteczność, zyskują wraz z mową bytową odrębność, żywotność, duchowość. Oczywiście swą obecnością poświadczają istnienie materialnego świata, ale w szczególnych warunkach („– I było cicho... szara upiorów godzina, / Czas,

---

<sup>6</sup> Zarówno Norwidowska bajka jak i fantazja były przedmiotem badań, które potwierdziły, że obydwa terminy mają w jego języku i jego twórczości poetyckiej sens nie tylko genologiczny. Jest to szczególnie dobrze widoczne w wypadku formy, tak bardzo uprzednio skonwencjonalizowanej jak bajka. Zob. G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Młodzieńcze „fantazje” Cypriana Norwida*, [w:] TAZ, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010, s. 35-46; D. KALINOWSKI, *Bajki Norwida?*, [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005.

w którym nieme rzeczy zamieniają słowa” (*Toast*, PWSz I, 275) zarazem uchylają jego oczywistość i jednowymiarowość. Na przykład w *Wieczorze w pustkach* dialog domowych sprzętów ujawnia dziwność tkwiącą w najbliższym otoczeniu człowieka. Pod jego nieobecność, w ciszy i ciemności przedmioty wypełniające mieszkanie niemal „surrealistycznie” zmieniają swe kształty i funkcje:

[...] Stół wielki, niby stoń wędrowny  
 W głębokim unużeniu, oparł się o ścianę  
 I wyprężył grzbiet twardy, księgami ładowny.  
 Nad stołem wisi obraz, ale jakiś taki  
 Dziwny, niby szerniała opowiada twarzą,  
 Że czuje, jak się w ramach zalęgły robaki,  
 Że czuje, jak pająki po licach mu łążą,  
 I myśli Bóg wie o czym. [...]

(PWSz I, 30)

Toczona przez domowe sprzęty i powój rozmowa koncentruje się na kwestii nieuchronności przemijania i śmierci, na problemie daremności marzeń i czynów. Jednak ten wanitacyjny obraz rzeczywistości znajduje ostatecznie przeciwwagę – wiersz kończy się triumfem światła, będącego jednocześnie Bożym głosem. Finał „unaocznia elementarną metamorfozę, której człowiek codziennie doświadcza – przemienność ciemności i światła. Zarazem to powtarzalne i zwykłe przeżycie okazuje się tutaj metaforą aktu stworzenia, genezyjskiego gestu Boga wyłaniającego świat z niebytu”<sup>7</sup>. Można rzec, iż „chór sprzętów”, którym mówi w wierszu cisza, stanowi integralny element dwubiegunowej całości (ciemność – światło, cisza – głos). Ale uczestniczy też, na prawach niezbywalnego ogniwa, w odślanianiu fundamentalnej prawdy o naturze rzeczywistości. Wanitacyjna i sakralna symbolika ma tu bowiem sens i ontologiczny, i poznawczy zarazem.

Tak więc okazuje się, że Norwidowe rzeczy żyją własnym, utajonym życiem i – jak można sądzić – dzieje się to w myśl wizji świata syntetycznie przedstawionej w wierszu będącym częścią listu do Marii Trębackiej (30 maja 1856 r.):

W tej powszedniości, o! jakże tu wiele  
 Mistycznych rzeczy i nieodgadnionych,  
 Maleńkich, jako światełka w kościele  
 Na dzień za dusze święcon pogrzebionych –  
 Czerwoną iskrą drżących chwilkę jedną,  
 Przez to, że za dnia świeci, nad-powszedną!...

(PWSz I, 255)

<sup>7</sup> G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998, s. 121.

Rozmowy niemych z natury bytów epifanicznie prowadzą w głąb rzeczywistości, odsłaniają duchową „podszewkę” materialnego świata, a bywa, że prowadzą, jak w *Wieczorze w pustkach*, ku teofanii. To w tej, „nad-powszedniej” sferze istnienia rozlega się głos rzeczy, zawiązują się między nimi dialogi, rozgrywają się małe i wielkie dramaty z ich udziałem. Przedstawianie rzeczy mówiących w ten właśnie sposób z pewnością pozostaje w związku z Norwida duchowo-materialną koncepcją słowa, traktowanego jako „znak istnienia ducha w materii”<sup>8</sup>, z czego wynika, że również mowa rzeczy potencjalnie stanowi przejaw tego, co duchowe, pierwotne, źródłowe, może być dlań „wygłosem”. Ponadto, wyobrażenie rzeczy obdarzonych mową, zdolnych do prowadzenia rozmów, współgra z przekonaniem poety o dialogicznej, dramatycznej istocie nie tylko języka (mowa „dla tego, że jest mową, musi być nieodzownie dramatyczną! I jakże byłaby inaczej mową? Monolog nawet jest rozmową ze sobą albo z duchem rzeczy”; *Milczenie*, PWSz VI, 232), ale i całej rzeczywistości. Skoro formy dialogowe, dramatyczne są wedle Norwida narzędziem jej poznania, „swoistą artystyczną «ontologią» i «epistemologią»”<sup>9</sup>, to i rozmowy „niemych bytów” mają wydźwięk ontologiczny i epistemologiczny; uczestniczą w procesie dramatycznego „wyrabiania” Prawdy.

Fakt oddania głosu rzeczom nie oznacza jednak, że ich świat jest światem udzielnym, niezależnym od człowieka. Mowa, co prawda, nadaje rzeczom bytową odrębność i swego rodzaju podmiotowość, ale jednocześnie uwypukla ich antropomorfizację, w istocie permanentnie wskazuje na człowieka jako kontekst życia rzeczy. Ludzkie ślady widoczne są zatem i w otoczeniu rzeczy, i w rzeczach samych. W *Wieczorze w pustkach* pustka i cisza, suponujące brak, nieobecność, wskazują przede wszystkim na nieobecnego osobowo człowieka. Jego ekspresją staje się w tej sytuacji przestrzeń mieszkania i zgromadzone w nim przedmioty: „Tak i mieszkanie człeka w samotnej godzinie / Ma swój wyraz, gdyż nawet osłupiałe sprzęty / Na głos się zdobywają” (PWSz I, 30) – pisze Norwid. W wierszu *Po balu*, który, jak wiemy, stał się integralną częścią *Za kulisami*, ślady obuwia na posadzce mówią z ziemi, „jak z księgi”, zaś upuszczony „kwiatu listek” szepcze coś papierową wargą „Wśród salonu pustego sam i sam” (PWSz I, 318). Rzeczy te zarazem wskazują na nieobecnych już w pomieszczeniu uczestników zapustnej zabawy i dyskretnie waloryzują fragment ludzkiego świata, jakim jest salon. Człowiek odciska więc indywidualne piętno na rzeczach, odzwierciedla

---

<sup>8</sup> I. FIK, *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*, Kraków 1930, s. 55; zob. też: W. TORUŃ, *Wokół Norwidowej koncepcji słowa*, Lublin 2003 (rozdz. „Ontologia słowa”).

<sup>9</sup> S. ŚWIONTEK, *Wstęp*, [w:] C. NORWID, *Pierścień Wielkiej-Damy czyli: Ex-machina-Durejko*, oprac. S. Świontek, Wrocław 1990, s. XV.

w nich swą jaźń – intelekt, afekty, pamięć, wartości, wierzenia. W efekcie uczłowieczone przedmioty na sposób ludzki doświadczają, przeżywają, myślą. Niejednokrotnie stanowią też reprezentacje człowieczych zachowań i gestów, a bywa, że naśladują mimikę twarzy człowieka. Można powiedzieć, iż Norwidowskie rzeczy żyją bogatym życiem wewnętrznym i komunikują to, mówiąc. Wachlarz z brulionowego wiersza [Miło być od swojego czasu zrozumianym] zdobywa się na wewnętrzny monolog, którego treścią jest marzenie o przekroczeniu stanu samotności, o doświadczaniu zrozumienia i autentycznej więzi poprzez współmyślenie, współczucie, rozmowę. Kwestia posiadania przez rzeczy wnętrza jest, jako element polemiki z Matejką, żartobliwie tematyzowana w rozmowie Futerału-nakapelusz i Pochwy-parasola [Na „Kazanie Skargi” Jana Matejki]. Natomiast dialog z udziałem Harfy, Karabeli, Litego Pasa, Wachlarza i Bata, w wierszu [O, jakże drogim jest klejnotem], stanowi próbę poszukiwania przez rzeczy – z pozoru nieprzystające do siebie – wspólnej płaszczyzny istnienia; z pozycji Harfy i Bata okazuje się, że trud służenia człowiekowi może być źródłem wzajemnego zrozumienia i poczucia braterstwa. Bat powie do Wachlarza: „I pewno nie ma dwojga rzeczy, co byłyby / Równiej zbliżone pracą i w też same tryby; / Z czego wniosek, że przecie my się rozumiemy” (PWsz II, 265). W marzeniu Harfy pobrzmiewa nawet „zacne: K o c h a j m y s i ę” (PWsz II, 264). Pomimo brulionowej postaci utworu, można uznać, że Mickiewiczowska fraza ma tu wydźwięk ironiczny, zważywszy na opinię Norwida o *Panu Tadeuszu* i na stosunek poety do kar cielesnych (w wierszu przypomina o nich bat), przyjętych w świecie szlacheckim.

Związek rzeczy i ludzi polega w analizowanych utworach Norwida również na tym, że to człowiek przesądza o statusie rzeczy, określa ich znaczenie i użyteczność. Jak dowodzą studia antropologiczne, semantyka rzeczy zawsze konstituuje się w dynamicznym napięciu między podmiotem a przedmiotem<sup>10</sup>. Podobny proces obserwujemy u Norwida. Na przykład *Toast* przedstawia rzeczy zabiegające o polepszenie swego losu, czyli o ponowne zdefiniowanie ich istnienia w kategoriach przydatności dla człowieka. Przypadkowe zdarzenie, jakim jest pożar, sprawia, że triumfotorem staje się w tych zabiegach wiadro czystej wody. Narrator odkrywa jednak znaczenie tego przedmiotu wykraczające poza doraźną użyteczność. Wypełniająca wiadro czysta woda, „służebna, cicha, prosta, szczęśliwie uboga” wykazuje konotacje z niebem, z wodą życia, z cudem przemiany wody w wino. To bardzo dobry przykład polisemiczności rzeczy i wieloperspektywicz-

<sup>10</sup> Zob. J. BARAŃSKI, *Świat rzeczy...*, s. 193-194. Jak dowodzi autor, ludzie i rzeczy powiązani są nieograniczoną liczbą związków sympatycznych. Stąd oczywisty wniosek: badania świata rzeczy muszą być sprzężone z badaniami nad człowiekiem.

ności jako adekwatnej zasady ich poznawania – kontekst, sytuacja, czasowe i przestrzenne zdeterminowanie okazują się ważne dla znaczenia przedmiotów, ale istnieje też głęboka, ponadmysłowa i ponadludzka prawda rzeczy, sięgająca sakralnych podstaw bytu. Warto w tym miejscu odnotować, że dociekanie tejże prawdy rzeczy to temat jednej z wypowiedzi Omegitta w *Za kulisami*:

„[...] Patrząc na przedmiot – twierdzi bohater dramatu – nie widzimy bynajmniej powierzchni jednej, ale przez tajemnicze a mistrzowskie *poczucie-ogółu* widzimy prawie że współcześnie wszystkie inne przedmioty bryłowości i przecięcia. Im zaś przedmiot widzenia zupełnie jest rozumny w swej całości, tym zupełnie i prędzej obejmujemy go jednym okiem rzutem ze wszech miar.

Podobnie jest, i zwłaszcza, z *Prawdą!*” (DW VI, 90-91)

Tak więc w świecie poetyckim Norwida przedmioty wykazują zależność od percypującego, poznającego podmiotu, w pewnym sensie zakodowany jest w nich człowiek wraz ze swym doświadczeniem i podmiotowością. Dzięki temu jednak, że rzeczy należą do sfery tzw. poszerzonej jaźni człowieka, uzyskują status form jego ekspresji, stają się inkarnacjami treści jego duszy, co oczywiście nie podważa ich obiektywnego istnienia, dla którego miarą ma być przecież Prawda. Nasyconie rzeczy realnością znajduje potwierdzenie w ich aktywności, w relacjach z człowiekiem, a ściślej – we wpływie, jaki rzeczy mogą mieć na przebieg życia jednostki i zbiorowości. Wyobrażenie rzeczy jako „aktora” świata społecznego z pewnością nie było Norwidowi obce. Ukazywał ten aspekt bycia rzeczy niejednokrotnie, zwłaszcza tam, gdzie, wprowadzając przedmioty w magiczno-rytualną sferę rzeczywistości przedstawionej, nadawał im status „aktorów” nie tylko mówiących, ale także działających, zdolnych do inicjacyjnego przeobrażenia ludzkich bohaterów i ich społecznego otoczenia.

W *Garstce piasku* to właśnie piasek, pochodzący z cmentarnego grobu, a następnie umieszczony w „piaskowym zegarze”, staje się centralną postacią mówiącą utworu. Wraz z przesypywaniem się ziaren w klepsydrze (przypominającej kształtem kielich, co nie pozostaje tu bez znaczenia), słyszalny staje się jego głos, odbierany jako szmer, jako cichy szept. Mowa piasku rozlega się gdzieś na pograniczu świata wewnętrznego i zewnętrznego narratora. Podana w przytoczeniu, uzyskuje autonomię wskazującą na obiektywne istnienie podmiotu wypowiedzi, ale zarazem stanowi integralny element stanu duchowego i życia imaginatywnego osoby słyszącej i relacjonującej słowa piasku. Norwidowska legenda, formalnie poemat prozą, ma status medytacji „rzeczy znikomych”, jest rozmyśleniem osnutym wokół idei *vanitas*. Narrator prezentuje siebie jako osobę pogrążoną w stanie egzystencjalnego, wszechobejmującego smutku („Zaiste, smutny jest ten świat aż



do śmierci!” (DW VII, 97). Udając się na cmentarz – po trosze na wzór Hamleta – pragnie przeżywać swój smutek jako smutek „człowieka dla człowieka” (DW VII, 93), bez wskazania przyczyny i adresu. Mowa piasku odgrywa w tej kryzysowej sytuacji duchowej rolę inicjacyjną. Piasek, opowiadając dwie paralelne biografie wygnańców, zarazem obywateli i żołnierzy, odsłania przed narratorem testamentalny sens „żywołów przeszłych” konkretnych ludzi, a za jego pośrednictwem komunikuje również „rzeczy zakryte”, o szerszej skali znaczeniowej. Narrator legendy uzyskuje bowiem dostęp do tajemnicy śmierci, grobu, poznaje tajemnicę pamięci i tradycji, a w końcu zostaje skonfrontowany z tajemnicą człowieka jako istoty społecznej, przeznaczonej do kultywowania braterstwa i pełnienia misji apostołskiej. A mówiąc ściślej, narrator poznaje dwa historyczne warianty tych prawd, gdyż opowieść garstki piasku dotyka również tajemnicy dziejów, dla których cezurą jest Jezus Chrystus, dzielący czas na erę przedchrześcijańską i chrześcijańską. Jego pojawienie się w historii ma znaczenie również dla tytułowej garstki piasku – piszący na piasku Jezus odciska w nim ślad swej obecności, czyni go swym znakiem, rzeczą potencjalnie mówiącą w Jego imieniu. Piasek, pełniąc w legendzie Norwida funkcję medium ukrytych w materii znaczeń, odsłania palimpsestową strukturę przeszłości, która warunkuje terażniejszość; w tym oczywiście terażniejszość narratora, gdyż słowa Piasku stawiają go wobec dwu modelowych wizji śmierci człowieka-wygnańca. Człowiek ery przedchrześcijańskiej kończy swój żywot w samotności aktem samobójstwa, a po śmierci popada w zupełne zapomnienie: grób skrywa wszystkie ślady jego ziemskiego istnienia, nie stając się nośnikiem społecznej pamięci. Zaś wygnaniec ery pochryśusowej, pomimo cierpienia i tęsknoty za ojczyzną, które przeżywa z równą co jego rzymski odpowiednik intensywnością, dokonuje żywota jako rycerz chrześcijański, apostoł wśród bliźnich, „syn POKOJU”. Trwa „przy onej chorągwi niewidzialnej, która jest sumieniem dziejów”, a jego grób stanowi „słup graniczny onego to niewidzialnego miasta, którego charakteru ludzi strzegą” (DW VII, 99). Piasek, objawiając sens chrześcijańskiej śmierci, niesie więc narratorowi pocieszenie w smutku. Zarazem jego wypowiedzi są zachętą do kontynuowania apostołskiego posłannictwa (można z tym zagadnieniem łączyć wątek planowanego listu do bliźniego). Niosą też pouczenie o potrzebie poznania historycznego: „Wiedz, że to przez *tradycję* wyróżniony jest majestat człowieka od zwierząt polnych, a ten, co od sumienia historii się oderwał, dziczeje na wyspie oddalanej i powoli w zwierzę zamienia się” (DW VII, 98), które okazuje się dla człowieka również formą samopoznania i źródłem tożsamości.

W sferę analogicznych znaczeń i sytuacji wkraczamy w trakcie lektury *Krakusa*. Tu również przedmiot, tym razem kamienny próg ruiny zamku, stanowi element struktury inicjacji, kluczowej dla przebiegu akcji tego misteryjnego drama-

tu<sup>11</sup>. Jak pamiętamy, tytułowy bohater utworu, zraniony i opuszczony przez brata, rywala w walce o królewski tron, zrazu postrzegający świat przez pryzmat idei *vanitas*, dociera pośród ciemnej nocy do „głębokiej puszczy”, gdzie dochodzi do jego spotkania i rozmowy z Progiem, z którym natychmiast odczuwa szczególne powinowactwo – obaj są bowiem jednakowo deptani i poniżani. Próg, o czym sam informuje Krakusa, zyskał duszę i zdolność mowy po zniszczeniu zamku. Odtąd zabiega drogę podróźnym i wprowadza ich do niewidzialnego pałacu, który, jak mówi: „gdzie bym nie legł, stawa” (DW V, 183). Zmęczony i smętny Krakus kładzie się opodal Progu i za moment znajduje się we wnętrzu pałacowej groty szmaragdowej. Próg relacjonuje to następująco:

Książę się kładziesz w ogrodzie zamkowym,  
W grocie bezwidnej z drogiego kamienia,  
Gdzie źródło w konchy spada alabaster,  
Stół z niewinnymi ofiarami czeka:  
Mleko, owoce i miodowy plaster  
Podaje cisza, przyjaciółka człeka,  
Nie kłamająca natrętnymi słowy –  
(DW V, 184)

Próg ruiny zamku to zatem znak przejścia, opalizujący różnymi znaczeniami. Jest zarazem granicą i łącznikiem między światem materialnym a duchowym, zewnętrznym a wewnętrznym, doczesnym a wiecznym. Jako Próg inicjujący pojawienie się tajemniczego pałacu, będącego symbolem duszy oraz Niebieskiego Jeruzalem<sup>12</sup>, objawia spirytualny wymiar egzystencji, umożliwia kontakt z transcendencją. Próg-kamień staje się znakiem przestrzeni sakralnej, zarodkiem ołtarza, co przywołuje na myśl biblijny kontekst, odnotowany przez Norwida w [*Notatkach z mitologii*]: „Pod ręką Jakuba kamień [...] przyjmuje pomazanie jako figura Mesjasza. Beth-el” (PWsz VII, 265). Krakus dostrzega w swym spotkaniu z Progiem również sytuację wglądu w „za-świat”, zstąpienia w głębinę ziemi, w przestrzeń mogiły. Zapadając w sen, symbolicznie doświadcza śmierci, dzięki czemu może później identyfikować się ze światem zmarłych: „Jestem spod kamienia, / Spod mchów – z narodu, który skryła góra. / – Tam czaszek nagość popiół grzeje szary” (DW V, 210).

---

<sup>11</sup> Nawiązuję tu do własnej interpretacji *Krakusa*, którą przedstawiłam w książce: „*Misteria polskie*”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 49-68; zob. również: W. SZTURC, *Studia nad symboliką inicjacji w „Krakusie” Cypriana Norwida*, [w:] TENŻE, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997, s. 113-126.

<sup>12</sup> J.E. CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, London 1962, s. 37-38.

Przekroczenie progu oznacza dla Krakusa nie tylko akt poznawczego spotkania z transcendencją (ciemna noc przynosi światło poznania<sup>13</sup>), ale otwiera też drogę wiodącą do samopoznania, wewnętrznego dojrzewania, docierania do prawdy Boskiego Logosu, zdeponowanej w głębi ludzkiej duszy.

Właściwe wtajemniczenie protagonisty dramatu dokonuje się w grocie, do której przenosi go Próg. Tu bohater uczestniczy w symbolicznie przedstawionym akcie kultowym, jakim jest liturgia eucharystyczna. Stół zastawiony pokarmem, tryskające źródło, szmaragdy przywołujące wyobrażenie wnętrza kielicha Graala – to znaki liturgiczne. Sama zaś akcja liturgiczna uobecnia Ostatnią Wieczerzę, a za jej pośrednictwem wprowadza w misterium paschalne, objawiające tajemnicę śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. Jest to jednocześnie zapowiedź Ucztę Mesjańskiej u kresu dziejów, a więc i antycypacja ostatecznej, eschatologicznej przemiany. Bezpośrednim owocem procesu wtajemniczenia w sens dzieła zbawienia będzie wewnętrzna przemiana Krakusa, dla którego stan poniżenia okaże się drogą chwały, a inicjacyjna śmierć progiem życia. Bohater wyjdzie z groty szmaragdowej przygotowany duchowo do spełnienia czynu-ofiary, którym za cenę własnego istnienia unicestwi zło w życiu swego narodu. Gdy więc dobiegnie kresu proces inicjacji zapoczątkowany przez Próg, książe wypowie z mocą słowa: „O! wiem – *wiele* wiem – – *mogę!* – *wiele* wiem – – *m o g ę!* (DW V, 196).

Z wyjątkowym nagromadzeniem rzeczy mówiących i działających mamy do czynienia w *Za kulisami*. Tu analizowany wątek twórczości Norwida zdaje się osiągać apogeum i zarazem uzyskiwać nowy zakres znaczeniowy. Do świata postaci swego dramatu autor wprowadza bowiem maski, a więc materialnie skonkretyzowane przedmioty, które obejmują zarówno specjalnie uformowaną powierzchnię przesłaniającą twarz, jak i kostium wraz z towarzyszącymi mu rozmaitymi atrybutami. W rozumieniu antropologów nie sposób jednak zatrzymać się w definiowaniu maski na jej istnieniu jako przedmiotu czy też zestawu przedmiotów. Maskę trzeba pojmować szerzej: „jako ogólniejszą kategorię ekspresji, obejmującą przebranie, a w rozszerzonym znaczeniu – wszelką transformację czyjegoś wyglądu”<sup>14</sup>. Poszerzone rozumienie maski dotyczy zwłaszcza jej wymiaru komunikacyjnego. Maską, „po pierwsze, jako przebranie służy kamuflowaniu indywidualności; po wtóre, w symboliczny sposób nadaje nową tożsamość”<sup>15</sup>. W dyskursie antropologicznym, sięgającym jeszcze głębiej – ku archaicznej tradycji, ważny okazuje się też funkcjonalny aspekt maski, a mianowicie jej rola

<sup>13</sup> O Norwidowskiej nocy jako nocy poznania pisała Irena Sławińska. Zob. I. SŁAWIŃSKA, „Podróż do kresu nocy”, [w:] TAŻ, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.

<sup>14</sup> Å. BOHOLM, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, przeł. J. Jaworska, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 205.

<sup>15</sup> TAŻ, s. 206.

magiczna, inicjacyjna, misteryjna – rola pierwotnego narzędzia jednoczącej przemiany w ramach obrzędów przejścia. Maską więc ukrywa, wywołuje strach, integruje żywych z umarłymi, ale przede wszystkim „stwarza relację między zamaskowanym człowiekiem a istotą, którą przedstawia”<sup>16</sup>. Dzięki niej człowiek może odnaleźć drogę do świata duchowego, do innego statusu społecznego, do własnego, głębokiego Ja.

Obecność masek w *Za kulisami* Norwid motywuje na wiele sposobów. Akcja dramatu rozgrywa się w przestrzeni, która, jak informuje pierwsze didaskalium, „przedstawuje między-sionek teatru i maskaradowej sali” (DW VI, 73). Już ta wstępna uwaga pozwala łączyć pojawienie się masek zarówno z sytuacją karnawałowego balu maskowego, co obejmuje również aluzje do moralnie dwuznacznych warszawskich balów redutowych, jak i z teatralną inscenizacją (widowisko teatralne z użyciem masek, np. *commedia dell'arte*). Motto poprzedzające utwór dodatkowo kieruje naszą uwagę w stronę weneckiego karnawału, w którym maski odgrywają, jak wiadomo, rolę pierwszoplanową, ale także w stronę „weneckich zapustów”, a więc poetyckiego obrazu maskarady, w którym Malczewski dokonał kontaminacji włoskich i polskich obyczajów karnawałowych<sup>17</sup>. W związku z tak szeroko zakreślonym polem odniesień maski stają się w dramacie Norwida ważnym ośrodkiem metaforyzacji przedstawionego świata, w którym można dopatrywać się wyobrażenia „marionetkowości życia” lub „maskarady żywota”<sup>18</sup>, realizacji toposu *theatrum mundi*<sup>19</sup>, czy wreszcie nawiązań do karnawałowej motywiki wanitatywnej i samego karnawału jako święta opartego w różnych kulturach na scenariuszu obrzędu przejścia, w symboliczny sposób wyrażającego i podkreślającego fakt zmiany statusu społecznego jednostek (zwłaszcza pełniących integracyjną funkcję społeczną) i całych grup w przełomowych momentach życia<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> K. KERÉNYI, *Człowiek i maska*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3-4, s. 141.

<sup>17</sup> Pisałam na ten temat w książce: *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*, Kraków 2011, s. 299-314 (rozdz. „Kulig Polaków. Między obyczajowością zapustną a literackim obrazowaniem życia zbiorowego”).

<sup>18</sup> Zob. T. MAKOWIECKI, I. SŁAWIŃSKA, *Za kulisami „Tyrteja”*, [w:] K. GÓRSKI, T. MAKOWIECKI, I. SŁAWIŃSKA, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 37, 53.

<sup>19</sup> Zob. S. ŚWIONTEK, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, *passim*.

<sup>20</sup> Zob. R. KASIMOW, *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia. Rozmyślenia nad pojęciem „karnawał”*, przeł. B. Chmielewska, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, s. 281-290.

Postacie dramatu, ukazujące się w przebraniu, są przez Norwida różnicowane ze względu na rodzaj noszonej przez nie maski. W maskaradzie biorą więc udział: 1. postacie rzeczywiste w balowych maskach (Lia w masce Heloizy, Sofistoff w masce Abelarda, Emma jako Domino); 2. postacie noszące „maskę” znaczącego nazwiska (Fiffrage, Glücksschnell); 3. postacie, które istnieją poprzez „maskę” swej funkcji społecznej (Krytyk, Feuilleton, Poeta Gminny, Konspiratorzy); 4. maski, których źródłem jest wenecki karnawał i związana z nim *commedia dell'arte* (Paź, Arlekin, Pierrot, Mandolin; 5. maski fantastyczne (Dianna, Noc, Astrolog, Diogenes, Domina, Fiołki)<sup>21</sup>. Przedstawione wyliczenie świadczy o tym, że maska, w sensie dosłownym i metaforycznym, pokrywa twarze prawie wszystkich uczestników balu *Za kulisami*. Jedyne Omegitt i jego służący Malcher nie kamuflują tożsamości, pozostając przez cały czas trwania akcji sobą. Ale powyższa klasyfikacja ukazuje również szereg realizowanych w dramacie wariantów relacji człowiek – maska, co bez wątpienia świadczy o wzmożonym zainteresowaniu Norwida problemem użycia maski jako środka ekspresji człowieczego Ja. Postacie dramatu, nakładając maskę, najczęściej ukrywają prawdę o sobie, starają się wyeksponować fałszywą tożsamość (tak postępują Lia i Sofistoff). Zarazem w wielu wypadkach maska stanowi materialny odpowiednik Ja zredukowanego do jednego tylko wymiaru istnienia; to przejaw stężałej ekspresji ludzkiego typu, a nie człowieka żyjącego pełnią życia (maska znaczącego nazwiska lub roli społecznej). Ale bywa i tak, że maska panuje nad noszącą ją osobą tak dalece, że już nie możemy się domyślać, czym jest wyrazem i czy w ogóle ktokolwiek się jeszcze pod nią ukrywa; być może maska jest „pusta”, samowystarczalna, bez zamaskowanego (maski teatralne, maski fantastyczne)<sup>22</sup>. Jednocześnie status ekspresyjny masek jest ściśle powiązany z ich statusem ontologicznym. Maski odrealniają postaci dramatu, przydają ich istnieniu cech hybrydyczności (ludzie-rzeczy), a niektórych uczestników balu przypuszczalnie w pełni urzeczowiają. To oczywiście rzutuje na sposób przedstawienia w dramacie relacji międzyludzkich, na przebieg dramatycznych dialogów. W dziedzinie egzystencjalnego fałszu słowo traci walor ekspresji osoby, traci też komunikacyjną skuteczność. Stąd tak częste w *Za kulisami* krótkie, rwane, niespokojne wymiany zdań, często powiązane z mijaniem się postaci w rozmowie, czemu niewątpliwie sprzyja szopkowa kompozycja akcji utworu. W efekcie powstaje obraz zdeformowanych relacji dialogowych i nieuporządkowanego życia społecznego. Znajdziemy tu również inter-

<sup>21</sup> Por. T. MAKOWIECKI, I. SŁAWIŃSKA, *Za kulisami...*, s. 55-56.

<sup>22</sup> Warto w tym kontekście przywołać słowa Kerényi'ego: „Ten, kto nosi maskę, bez przerwy jest umarłym albo potworem”; zob. TENŹE, *Człowiek i maska*, s. 146. Związek maski z grobem, ze światem zmarłych, to temat szeroko znany badaczom obrzędów przejścia, gdyż każdy obrzęd przejścia zawiera elementy symboliki śmierci i ponownych narodzin.

akcje z udziałem masek, rozgrywające się na granicy między światem istniejącym obiektywnie a czyjąś subiektywnością; można uznać, że interakcje te mają charakter intrapersonalny, że są częścią wewnętrznego dialogu postaci, zwłaszcza Omegitta (jego dialogi z Fiołkami), ale i podmiotu dzieła (maski komedii *dell'arte*, postacie-instrumenty muzyczne)<sup>23</sup>.

Jeśli spojrzymy na dzieło Norwida przez pryzmat obrzędowego scenariusza widowisk z maskami, to okaże się, że maska nie spełnia tu funkcji narzędzia jednoczącej przemiany w sensie pozytywnym tego określenia, bo nie prowadzi do metamorfozy, do duchowego przeobrażenia człowieka, lecz do jego zafałszowania, a nawet urzeczowienia, a w końcu i, być może, duchowej śmierci. Nie bez powodu Diogenes (maska ta pozostaje na usługach autorskiej ironii), poszukujący na maskaradowym balu człowieka, zwraca się do jednego ze swych interlokutorów słowami: „*Sit tibi crinolina levis!* (DW VI, 90), które bezpośrednio nawiązują do często spotykanej inskrypcji nagrobnej, ale także do obiegowego zakończenia mów pogrzebowych: *Sit tibi terra levis!* Zaś w chwili, gdy spostrzega Sofistoffa w stroju Abelarda, gasi latarnię i zaprzestaje dalszych poszukiwań, ogłaszając: „*Oto i człowiek !... [...] To on! – on – niechybnie – – Inaczej nie wdziewałby maski ze wschodem słońca...*” (DW VI, 102). Oczywiście słyszymy w tych słowach zgrzyt Norwidowskiej ironii.

Norwid, czyniąc maskę narzędziem swej bezkompromisowej, a momentami nawet okrutnej analizy antropologicznej, stara się zobrazować w *Za kulisami* stan ludzkiej egzystencji jako bycie w zawieszeniu: pomiędzy tym, co podmiotowe, duchowe, żywe, a tym, co przedmiotowe, materialne, martwe. Sięgając do dyskursu antropologicznego, trzeba by ów stan określić mianem stanu liminalnego. Jak wiadomo, w obrzędach przejścia następuje on po fazie separacji jednostki ze stanu (statusu) pierwotnego, z którego ma być wyłączona, a poprzedza włączenie do stanu (statusu) nowego. Faza liminalna oznacza zatem przynależność do stanu „anormalnego”, kiedy cechy podmiotu obrzędowego stają się ambiwalentne, wymykają się jednoznacznej klasyfikacji, normalnie wyznaczającej im miejsce w przestrzeni kulturowej. Liminalność ma również wymiar ogólnospołeczny – społeczeństwo znajdujące się w tej fazie pozbawione jest wewnętrznej struktury, nieodróżnicowane, popada w chaos<sup>24</sup>. O ile w *Krakusie* tytułowy bohater ten stan

---

<sup>23</sup> Pomijam tę kwestię, bo o podmiocie *Za kulisami* i jego manifestacjach w świecie dramatu pisałam w książce: *Dramat i romantyczne Ja. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu* (Kraków 2002, s. 291-314).

<sup>24</sup> Zob. A. van GENNEP, *Rites de passage*, Paris 1909; V. TURNER, *Betwixt and between. The liminal period in the rites de passage*, New York 1964. „Byty liminalne nie przebywają ani tu, ani tam; znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał. Ich niejednoznaczne i nieokreślone atrybuty znajdują

przewycięża, przekraczając próg (łac. *limen*), i następuje jego włączenie do życia społecznego poprzez czyn-ofiarę, który z kolei daje podstawę do ukonstytuowania wspólnoty narodowej, o tyle w *Za kulisami* rytuał przejścia nie zostaje dopełniony. Bohaterowie dramatu i w wymiarze tożsamości indywidualnej, i w wymiarze tożsamości zbiorowej zatrzymują się w rozwoju na etapie liminalnej ambiwalencji. Jedynie Omegitt, nieuciekający się do pośrednictwa maski, nie jest zagrożony urzeczowieniem. Po upływie nocy balu i teatralnej prapremiery opuszcza maskaradę, dziedzinę iluzji i marności, zachowując głęboką więź między własnym Ja a formami ekspresji (zarówno osobniczej, jak i artystycznej), między sobą a światem postrzeganym w kategoriach kosmologicznego holizmu<sup>25</sup>. Z granicznego doświadczenia egzystencjalnego, przedstawianego jako zstąpienie do limbów (*W pamiętniku*) i pogrążanie się w otchłani (DW VI, 86), wychodzi co prawda jako wyświstany poeta i mężczyzna odrzucony przez kobietę<sup>26</sup>, ale wciąż jako człowiek *sensu stricto*, tyle tylko, że w cywilizacyjnej diagnozie Norwida jest to prawdopodobnie człowiek ostatni, ostatni wyznawca i obrońca „świętej tajemnicy rzeczywistości”, u której źródeł leży wyobrażenie „świata-całego” (DW VI, 51-52).

Na zakończenie rozważań niebezzasadne będzie pytanie o wnioski płynące z lektury wyodrębnionej grupy tekstów Norwida. Pomimo wąskiego pola obserwacji można – jak miemam – zaryzykować kilka uogólnień, gdyż przywołane utwory pisarza przynoszą bogate, wieloaspektowe ujęcie problematyki rzeczy, a najważniejsze, że ukazują to, co w tej dziedzinie wydaje się dla Norwida specyficzne. Eksponują mianowicie mediacyjną rolę rzeczy, które istnieją w tym świecie poetyckim jako: 1. materialny znak duchowej podstawy rzeczywistości, Boskiej transcendencji, Prawdy; 2. ekspresja człowieczej jaźni, jej treści, struktu-

---

wyraz w bogatej różnorodności symboli w wielu społeczeństwach, które zmianę kulturową i społeczną sankcjonują obrzędem. Liminalność jest często przyrównywana do śmierci, do pobytu w łonie matki, do bycia niewidzialnym, do ciemności, do biseksualności, do odludzia i do zaćmienia słońca czy księżyca” – pisał Victor Turner. Zob. TENŻE, *Liminalność i communitas*, przeł. E. Dzurak, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wybór i wstęp. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004, s. 241.

<sup>25</sup> Jako człowiek egzystencjalnie wtopiony w świat, Omegitt prezentuje się w trakcie monologu, wygłaszanego na tle rozgwieżdżonego nieba (akt II), a będącego m.in. aktem afirmowania Całości oraz mającej w niej źródło – Prawdy. Warto przy tej okazji zauważyć, iż schemat obrzędów przejścia ma zawsze finał „kosmiczny” – faza włączenia to „przewyciężenie chaosu i wstąpienie do królestwa kosmosu”. Zob. R. KASIMOW, *Poetyka karnawalu...*, s. 139.

<sup>26</sup> Wątek miłosny w *Za kulisami* ma ścisły związek z obrzędowym scenariuszem dramatu – narzeczeństwo traktowane jest w antropologii jako faza liminalna obrzędu przejścia, a maska bywa w przebiegu obrzędu łączona z weselnym orszakiem. Dodajmy jeszcze, że karnawał zwyczajowo jest czasem uroczystości weselnych, również karnawał wenecki.

ry i aktów; 3. atrybut, narzędzie interakcji społecznych, inicjacji, działań rytualnych, a tym samym element dynamiki tożsamości jednostkowej i zbiorowej. Można żywić nadzieję, że zarówno uogólnienia jak i szczegółowe analizy rzucają dodatkowe światło na kwestię wzajemnych relacji ducha i materii w twórczości Norwida. Pozwalają też na dostrzeżenie znaczącej ewolucji poglądów poety w tym zakresie. Jej wyznacznikiem byłoby przejście od wyobrażenia rzeczy ożywionych mocą tego, co duchowe, do wyobrażenia zagrożonego urzeczowieniem człowieka.

#### BIBLIOGRAFIA

- BARAŃSKI J., *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007.
- BOHOLM Å., *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, przeł. J. Jaworska, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011.
- GENNEP van A., *Rites de passage*, Paris 1909.
- FELIKSIAK E., *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001.
- FIK I., *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*, Kraków 1930.
- HALKIEWICZ-SOJAK G., *Młodzieńcze „fantazje” Cypriana Norwida*, [w:] TAŻ, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana i jej kontekstach*, Toruń 2010.
- HALKIEWICZ-SOJAK G., *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998.
- KALINOWSKI D., *Bajki Norwida?*, [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005.
- KASIMOW R., *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia. Rozmyślenia nad pojęciem „karnawał”*, przeł. B. Chmielewska, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011.
- KERÉNYI K., *Człowiek i maska*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3-4.
- KRAJEWSKI M., *Sq w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013. „Kultura Współczesna” 2008, nr 3.
- KWIETNIEWSKA M., *Res. Studium transformacji pojęcia rzeczy od Hegla do dekonstrukcji filozoficznej*, Łódź 2009.
- MAKOWIECKI T., SŁAWIŃSKA I., *Za kulisami „Tyrteja”*, [w:] K. GÓRSKI, T. MAKOWIECKI, I. SŁAWIŃSKA, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949.
- Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn 2008.
- SŁAWIŃSKA I., „*Podróż do kresu nocy*”, [w:] TAŻ, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.
- SZTURC W., *Studia nad symboliką inicjacji w „Krakusie” Cypriana Norwida*, [w:] TENŻE, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997.
- ŚWIONTEK S., *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983,
- ŚWIONTEK S., *Wstęp*, [w:] C. NORWID, *Pierścień Wielkiej-Damy czyli: Ex-machina-Durejko*, oprac. S. Świontek, Wrocław 1990.



TORUŃ W., *Wokół Norwidowej koncepcji słowa*, Lublin 2003.

TURNER V., *Betwixt and between. The liminal period in the rites de passage*, New York 1964.

OLSEN B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.

## NORWIDOWSKIE DIALOGI RZECZY

### S t r e s z c z e n i e

Artykuł przedstawia problematykę Norwidowskich rzeczy, opartą na grupie utworów poety, należących do różnych faz jego twórczości (*Wieczór w pustkach (fantazja)*, *Toast. Fantazja, Bajka*, [Na „Kazanie Skargi” Jana Matejki], [O, jakże drogim jest klejnotem], [Miło być od swojego czasu zrozumianym], *Garstka piasku. Legenda, Krakus. Tragedia, Za kulisami. Fantazja*), w których rzeczy posiadają status bohaterów mówiących, zdolnych do wchodzenia w relacje dialogowe lub *quasi-dialogowe*. Literaturoznawcza i antropologiczna analiza powyższego materiału pozwoliła na zaobserwowanie mediacyjnej roli rzeczy w świecie poetyckim Norwida. Poeta nadaje im status materialnego znaku duchowej podstawy rzeczywistości, Boskiej transcendencji, Prawdy; czyni je nośnikami ekspresji ludzkiej jaźni, jej treści, struktury i aktów; powierza rzeczom funkcję narzędzi interakcji społecznych, inicjacji, działań rytualnych stanowiących o jednostkowej i zbiorowej tożsamości. Znacząca okazuje się ewolucja poglądów poety na temat świata rzeczy, a mianowicie przejście od wyobrażenia rzeczy ożywionych mocą tego, co duchowe, do wyobrażenia zagrożonego urzeczowieniem człowieka.

**Słowa kluczowe:** Cyprian Norwid; rzeczy; dialog; maska.

## NORWID'S DIALOGUES OF THINGS

### S u m m a r y

The article presents the problems of Norwid's things based on a selection of works written in various phases of the poet's life (*Wieczór w pustkach (fantazja)*, *Toast. Fantazja, Bajka*, [Na „Kazanie Skargi” Jana Matejki], [O, jakże drogim jest klejnotem], [Miło być od swojego czasu zrozumianym], *Garstka piasku. Legenda, Krakus. Tragedia, Za kulisami. Fantazja*) in which things have the status of talking heroes, capable of entering into dialogues or quasi-dialogues. A literary and anthropological analysis of the above material allowed us to observe the mediating role of things in the poetic world of Norwid. The poet lends them the status of a material sign of the spiritual basis of reality, Divine transcendence, Truth; he makes them means of expression of the human self, their content, structure and acts; he entrusts the things with functions typical of the tools of social interaction, initiation, ritualistic activities of individual and

collective identity. The evolution of the poet's views on the world of things is noteworthy, namely the transition from the imagination of things animated by the power of the spiritual to the imagination threatened by the objectification of the human being.

**Key words:** mask; Norwid's world of things.

*Translated by Rafał Augustyn*

AGNIESZKA ZIOŁOWICZ – dr hab. prof. UJ., Katedra Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu  
Uniwersytetu Jagiellońskiego; e-mail: [agnieszka.ziołowicz@uj.edu.pl](mailto:agnieszka.ziołowicz@uj.edu.pl)