

MARIAN ŚLIWIŃSKI

POETA KAMIENIA*

I. 'KAMIEŃ' JAKO SŁOWO-KLUCZ DO TWÓRCZOŚCI NORWIDA

Powtarzalność motywów, obrazów, słów w poezji Norwida skłania do penetracji jego leksyki i szukania na tej drodze ostatecznych i całościowych rozstrzygnięć interpretacyjnych. Za metodą słów-kluczy opowiada się Jadwiga Puzynina, prowadząca badania zespołowe nad językiem Norwida:

Teksty Norwida, poety, który 'szedł w ciemność, by wydarł jej światło', odczytujemy dziś już trafniej niż do niedawna, wciąż jednak dalecy jesteśmy od pełnego ich odczytania. Żeby lepiej zrozumieć Norwida, trzeba m.in. głębiej poznać dziewiętnastowieczną polszczyznę, a także wszystkie użycia poszczególnych wyrazów przez poetę. W tekstach Norwida wiele jest słów-kluczy, takich jak prawda, słowo, praca, ideał, zwycięstwo, przemilczenie, dopełnienie. Żeby dojść do zrozumienia tych słów i ich roli w różnych utworach, potrzebna jest prawdziwa znajomość wszystkich użyć¹.

W dorobku norwidologii istnieją co najmniej dwie znakomite prace, proponujące odczytanie twórczości poety w perspektywie jednego kluczowego słowa, którego pole semantyczne graniczy z 'kamieniem'. W eseju Stanisława Brzozowskiego *Cyprian Norwid. Próba*² funkcję słowa, które określilibyśmy terminem słowo-klucz, pełnią 'ruiny'. Dla Kazimierza Wyki (późniejszego autora rozprawy *Słowa-klucze*) słowem otwierającym drogę do zrozumienia tajemników wyobraźni poety stała się 'rzeźba'³. Nie wchodząc bliżej w złożoną problematykę obydwu prac, warto jednak podkreślić uniwersalny zakrój interpretacji, zor-

* Tekst ten pomija szereg aspektów funkcjonowania 'kamienia' w utworach poety, przede wszystkim w zakresie obrazów starożytności antycznej. W obecność motywu kamienia w Norwidowych obrazach antyku wprowadza studium I. Sławińskiej *Jeden motyw antyczny w poezji Norwida: bruk rzymski*. „Roczniki Humanistyczne” 6:1957 z. 2 s. 129-140.

¹ To, co do nas należy. Z Jadwigą Puzyniną rozmawia M. Bajer. „Tygodnik Powszechny” 38:1984 nr 46.

² S. Brzozowski. *Cyprian Norwid. Próba*. W: *Kultura i życie*. Warszawa 1973.

³ K. Wyka. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. Kraków 1948.

ganizowanych wokół jednego słowa-kłucza. Brzozowski porusza rozległe problemy filozofii kultury, antropologii filozoficznej, etyki, estetyki, Wyka ukazuje estetyzujące spojrzenie Norwida – poety i rzeźbiarza zarazem – na całokształt rzeczywistości. Jeżeli jednak Brzozowski jak najdalszy jest od wyznaczania sztywnej granicy między semantycznymi polami ‘ruin’ i ‘kamienia’, mają one dla krytyka niejednokrotnie wartość wymienną, często interferują i nakładają się na siebie, to z kolei Wyka związki między ‘kamieniem’ i ‘rzeźbą’, a także ‘architekturą’, wręcz wyklucza, metaforę „kamienny pacierz” w *Adamie Krafcie* deprecjonująco określa jako „egzaltacje niefachowego literata”⁴, tłumacząc, że Norwida jako autora tego wiersza dzieli jeszcze od pełnej dojrzałości artystycznej znaczny dystans, miarę dojrzałości artystycznej stanowić miało bowiem wedle Wyki widzenie świata w kategoriach rzeźby. Istnieją tymczasem głębokie i wyraźne powiązania między ‘kamieniem’ i ‘rzeźbą’ w twórczości Norwida, przy czym ‘kamień’ zdaje się pełnić w świecie poety rolę zgoła fundamentalną, w jego polu semantycznym funkcjonują nierządkiem, modyfikując swój walor znaczeniowy, słowa takie, jak: ‘rzeźba’, ‘posąg’, ‘pomnik’, ‘marmur’, ‘głaz’, ‘bruk’.

Istotne ustalenia w interesującym nas zakresie przynosi studium Mariana Tatary o „*Adamie Krafcie*”⁵. Badacz stwierdza w wierszu Norwida znamienne rozszerzenie pól semantycznych ‘kamienia’ i ‘głazu’, dokonujące się pod wpływem symboliki religijnej i mitologicznej. Jeżeli w języku potocznym związki frazeologiczne ‘kamienia’ i ‘głazu’ mają zdecydowanie negatywną aurę skojarzeniową, podkreślają ciężar, zimno, nieruchomość, twardość, milczenie, brak uczucia, martwość, to zgoła odmienną sytuację obserwujemy w tekście poety:

Za sprawą artysty martwe kamienie ożyją i przemówią. Od metaforyki języka potocznego akcentującej mrok śmierci przechodzimy w kręgi wielkiej symboliki religijnej i literackiej łączącej ziemię z niebem.

Kamienie spadają z nieba, są darem Boga lub bogów. Należy je przeto traktować jako największą świętość i dlatego mogą zostać uznane za symbol poznania. Szlifowany pod boskim natchnieniem kamień staje się wyobrażeniem drogi od duszy ciemnej do duszy oświeconej i przemieniony jako dusza wznosi się ku Bogu⁶.

Dwuwartościowość semantyki ‘kamienia’ w twórczości Norwida stwierdza też Dariusz C. Maleszyński na marginesie swych rozważań o zakończeniu *Fortepianu Szopena*:

Pole stylistyczno-semantyczne słowa ‘kamień’ jest w poezji Norwida zasadniczo negatywne. Wyraża stany: obojętności, śmierci, bezruchu, braku wrażliwości, zimna. [...] Ale niekiedy pojawiają się zupełnie nowe rozwiązania, i choć ‘kamień’ jest jednym z ‘indywidualnych’ słów-klu-

⁴ Tamże s. 39.

⁵ M. Tatar. „*Adam Krafft*”. W: *Cyprian Norwid. Interpretacje*. Pod redakcją S. Makowskiego. Warszawa 1986 s. 7–22.

⁶ Tamże s. 13.

czy poezji Norwida, to daje dwumian, opozycję znaczeń. Charakteryzując bowiem szeroko fakty negatywne, pomaga też w opisie wartości wyjątkowych⁷.

2. KAMIENNI LUDZIE

Józef F. Fert dostrzega w twórczości Norwida „anakrytyczny obraz nieruchomości”, stwierdzając, że szereg utworów poety łączy „podobna funkcja: oskarżenie przez obraz martwoty, skamienienia”⁸. Adresatem krytyki Norwida jest z reguły zbiorowość, konkretyzująca się już to jako zagubiona i apostatyczna ludzkość współczesna, już to jako społeczność wielkowiejska, już to jako społeczeństwo polskie, w znacznym stopniu odpowiedzialne za przebieg dziejów ojczyźnych i kształt kultury narodowej, już to jako formacja romantyczna, coraz wyraźniej należąca już do historii. ‘Kamienni ludzie’ to motyw przewijający się przez całą twórczość poety. W *Fabulizmie Darwina* ludzkość okazuje się „skamieniała w pychę” (PWsz 6, 650)⁹, pozbawiona tak dalece możliwości krytycznego na siebie spojrzenia, że tylko swą szokującą tezą mógł uczony angielski poruszyć ją, zakpić z jej łatwowierności, wyrazić jej swą pogardę¹⁰. W *Spartakusie* (antyczny kostium kryje tu jak najbardziej współczesną problematykę) tłum widzów, który uczynił sobie spektakl i widowisko ze śmierci, tego najdonioślejszego może z ludzkich doświadczeń, okazuje się moralnie i duchowo martwy, pozbawiony uczuć, jak kamienie amfiteatru: „Siedliście, głazy, w głazów kole [...]” (PWsz 1, 286). W wierszu *Wczora-i-ja* ‘kamienna’ metaforyka (‘skała’, „zarmurzący” się tom historii) służy ukazaniu dramatu jednostki wybitnej, poety-Chrystusa, w swym ziemskim pielgrzymowaniu nieskończenie samotnego, zapoznanego przez współczesność, który umiera „Przywałony, jak wiekiem, marmurową księgą historii. Historii oczywiście martwej, kamienną”¹¹. Nekrolog [*Walenty Pomian Zakrzewski*] przynosi bliską Norwidowi antytezę jednostki subtelnej i wrażliwej oraz współczesnej rzeczywistości wielkowiejskiej; zmarły odebrał sobie życie strzałem z pistoletu na progu domu, w którym mieszkał, nie uczynił tego w domu samym, by nie sprawić zbyt wielkiego kłopotu mieszkańcom:

Szlachetna delikatność do takiego posunięta stopnia, zaiste że w spotkaniach się z tak zwaną dzisiejszą realnością i jej granitem serca mogła być wyrobić żywot tragiczny – tak się stało!... (PWsz 6, 253)

⁷ D. C. Małeszyński. ‘Harmonia’, ‘anatomia’ i ‘alchemiczna poezja’ Norwida. „Studia Polonistyczne” 11/12:1983/1984 Poznań 1984 s. 123 przypis 31.

⁸ J. F. Fert. *Norwid poeta dialogu*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982 s. 16.

⁹ Teksty poety cytuję według wydania: C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. Warszawa 1971–1976 (dalej cyt. PWsz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę).

¹⁰ E. Feliksiak. *Norwidowski świat myśli*. W: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*. Red. A. Walicki. T. 1. Warszawa 1973 s. 591.

¹¹ J. Trznadel. *Czytanie Norwida. Próby*. Warszawa 1978 s. 298.

„K a m i e n n i g ł u p c y” to epitet wypowiedziany pod adresem polskiej zbiorowości, niechętnie odnoszącej się do każdego, kto potrafi zdobyć się na oryginalność i autentyczność, wyjść poza „średnią statystyczną” (list do Jana Szańskiego [sprzed 6 września 1876]. PWsz 10, 78).

W *Psal mów-psal mie* znamiennie wypowiedziany zostanie dramat Mickiewicza Konrada, śpiewającego swoją pieśń w więzieniu: „O! jakżeż musiał kłać serca i mózgi z kamienia...” (PWsz 3, 403). Nawiązuje tu Norwid do metafory „kamiennych ludzi” z *Dziadów* części IV¹².

W wierszu [*klaskaniem mając obrzękłe prawice...*], w którym dokonuje Norwid najpoważniejszego rozrachunku z romantyzmem, ‘kamienna’ symbolika podkreśla bezpowrotne przemijanie romantycznej formacji:

Niewiast, zaklętych w umarłe formuły,
Spotkałem tysiąc – i było mi smętno,
Że wdzięków tyle widziałem – nieczuły! –
Żrenicą na nie patrząc bez-namiętną.
Tej, tamtej rękę tknąwszy marmurowę,
Wzruszyłem fałdy ubrania kamienne,
A motyl nocny wleciał jej nad głowę,
Zadrzał i upadł... i odeszły, senne...

PWsz 2, 16 w. 27–34

Pisze Jacek Trznadel: „Te ‘ręce marmurowe’, te ‘fałdy ubrania kamienne’ co znaczą u tego, który widział, ‘jak się tom historii z-marmurza’? W przeciwieństwie do pozytywnych znaczeń rzeźby u Norwida [...] – to – jest negatywne. Oznacza zasunięcie w przeszłość, niemożliwość zmiany, śmierć. To przeciwieństwo – postaci z rzeźbionych płyt nagrobnych. Nieczułość poety jest więc już wynikiem tamtej ‘nagrobkowej’ nieczułości”¹³.

3. JEDNOSTKA KAMIENOWANA PRZEZ TŁUM

W utworach Norwida zbiorowość wobec jednostki jest nie tylko obojętna, lecz jest także często agresywna. Ten wariant opozycji jednostki i społeczeństwa wyraża poeta wielokrotnie poprzez obraz ukamienowania jednostki przez tłum.

‘Ukamienowanie’ występuje po raz pierwszy w wierszu *Sieroty*, służąc wyrażeniu skrajnej asymetrii jednostki i tłumy:

¹² A. Mickiewicz. *Dzieła poetyckie*. T. 3. Warszawa 1982 s. 85; K. Górski w pracy *Mickiewicz w aluzji literackiej Norwida* („Pamiętnik Literacki” 60:1969 z. 4) wynotowuje z *Psal mów-psal mu* jedynie słowa o „kobiecie – puchu marnym” (s. 29), pomijając występujące w bezpośrednim sąsiedztwie słowa o „sercach i mózgach z kamienia”.

¹³ Trznadel. *Czytanie Norwida* s. 29.

[...]

Potem widziałem znowu młodego człowieka,
 Od którego tłum ludzi pobożnych ucieka,
 A gdy ku niemu oczy obróci łaskawe,
 To całej ciżby tłumne, stuoczne spojrzenie
 On przyjmuje jak gdyby rzucone kamienie!
 [...]

PWsz 1, 6 w. 38–42

Skazane na konflikt ze zbiorowością „dziecię wieku” przyjmuje w milczeniu ciosy tłumu, zyskuje rysy tak charakterystycznego dla Norwida bohatera-męczennika, jednostki nieskończonej osamotnionej i z heroizmem znoszącej przeciwności losu, zdającej się nawiązywać do tradycji martyrologicznej chrześcijaństwa:

[...]

On, tymi spojrzeniami wciąż kamienowany,
 Czuje wszystkie i mógłby policzyć, jak rany,
 [...]

Tamże w. 44–45

Wierność imponderabiliom, niezłomne świadczenie racjom etycznym, religijnym, historiozoficznym staje się źródłem konfliktu jednostki ze społeczeństwem w dramacie *Zwolon*; ukamienowanie pojawia się nieuchronnie jako wyrok wydany na jednostkę przez tłum. Asymetria relacji jednostka – zbiorowość, wyrażona za pomocą tego samego motywu, występuje w epistolograficznym opisie kolizji Zygmunta Krasińskiego z kolegami uniwersyteckimi, kiedy to młody poeta był „[...] upoliczkowany przez cały uniwersytet i goniony bez czapki przez pędzących za nim z kamieniami (a czemu ANI JEDEN protestu nie założył) [...]” (list do Bronisława Zaleskiego z 1875 r. [po 12 października]. PWsz 10, 61). Owe kamienie w rękach wzburzonych kolegów to oczywiście modyfikacja wprowadzona przez Norwida do relacji ze znanego epizodu biografii Krasińskiego, dowodząca predylekcji poety do motywu kamienowania. Inna jeszcze, w kontekście naszych rozważań istotna modyfikacja w wersji Norwida to wyraźne przemilczenie faktu, że w obronie Krasińskiego stanęli Konstanty Gaszyński i Konstanty Danielewicz; poeta w swej relacji pragnie jednak przede wszystkim wyeksponować przeciwstawienie jednostki i zbiorowości, które wydaje mu się regułą o uniwersalnym zasięgu.

W korespondencji Norwida motyw ukamienowania w ścisłym sprzężeniu z opozycją jednostki i tłumu pojawia się jeszcze przynajmniej dwukrotnie, za każdym razem będąc dramatem jednostki wybitnej, dzieł przez nią stworzonych, wartości przez nią reprezentowanych. „Taka to jest nagroda Michała Anioła” – ubolewa Norwid, przedstawiając odrodzeniowego artystę jako twórcę epokowej syntezy antyku i chrześcijaństwa – że „[...] teraz – lada kto, kilka

frazesów złapawszy, rzuca na ten Cień przezacny kamieniem?!...” (list do Michaliny Dziekońskiej [z 9 sierpnia 1852 r.]. PWsz 8, 174). W innym zaś miejscu deklaruje poeta gotowość głoszenia poglądów niekonwencjonalnych, grożących konfliktem ze społecznością, i znów udobitnia to poprzez charakterystyczne porównanie: „[...] śmiem to mniemać, choćby mię, jak Eschylesa, gonić miał Lud ateński z kamieniami w rękę za to, iż tajemnice Cerery w pismach swoich naruszył” (list to Joanny Kuczyńskiej [z pierwszej połowy marca 1862 r.]. PWsz 9, 21).

4. BRUK

‘Bruk’ pojawia się niejednokrotnie w polu semantycznym ‘kamienia’ lub w bezpośrednim jego sąsiedztwie, stanowiąc zawsze symbol miasta i cywilizacji i służąc ukazaniu szczególnego statusu współczesnego człowieka, statusu polegającego na wyizolowaniu z ogólnych ram bytu, przecięciu tradycyjnych związków z naturą, poczuciu zagubienia w świecie. Konfrontacja kilku najbardziej podstawowych warstw konotacyjnych ‘bruku’ w twórczości Norwida i Mickiewicza¹⁴ wykazałaby zgodność w takich punktach, jak: 1) doznanie obcości i zagubienia człowieka w świecie, 2) krytyka cywilizacji i współczesnej metropolii, miasta-Babilonu – Paryża, 3) nostalgia polskiego emigranta, pozbawionego ojczyzny. Dla Norwida charakterystyczny będzie z pewnością jeszcze jeden aspekt semantyczny: 4) doświadczenie szorstkości, nieprzenikliwości, twardości bruku, traktowane szerzej jako opór stawiany substancji duchowej, podmiotowi przez materię.

Metafora bruku-kamienia rozpoczynająca *Assuntę* służy ukazaniu codziennego dnia człowieka współczesnego, cierpiącego na chorobę solipsyzmu, wyizolowanego ze świata, ze społeczności, z tradycji kulturowej, pozbawionego swej osobniczej tożsamości:

1

Jak w bruku kamień, stopą coraz inną
 Deptany ciągle w ulicy grodowej,
 Niehistoryczny i bez-napisowy,
 Wytarte czoło ma, choć twarz niewinną,
 Tak – z dniami bywa, lubo nie powinno!...
 I mnie tak ranek zaświtał jałowy:
 Czynić co nie mam ni kwapić się na co,
 Ot! jeden z tych dni, co są, bo się tracą.

{...}

PWsz 3, 267 w. 1–8

¹⁴ O antycywilizacyjnych i antywiełkowiejskich konotacjach ‘bruku’ w twórczości Mickiewicza pisze Z. Stefanowska (*Mickiewicz „śród żywiołów obcych”*. W: *Próba zdrowego rozumu*. Warszawa 1976 s. 169–170).

Doznanie pustki własnego wnętrza znajduje jednak niebawem swoją dialektyczną przeciwwagę w postaci zainteresowania zewnętrznym światem, naturą. Narrator opuszcza zakłęta sferę swego ja, poddaje penetracji otaczającą rzeczywistość; ‘kamień’ zachowuje swoją wyjściową semantykę, współokreśla go epitet „szary”:

5

Takowym świata zewnętrznego tchnieniem
Poczułem duch mój zwrócony ku sobie
I dzień mi przestał być szarym kamieniem.
[...]

Tamże 268 w. 33–35

Surowy osąd współczesnego człowieka, sprzeniewierającego się ideałom kultury, zatracającego swoją tożsamość uczestnika tradycji europejskiej, pogrążonego w chaosie cywilizacyjnym, wypowiadają w poemacie *Pięć zarysów brukowe kamienie*:

[...]
„Nie jesteście! – z bruku wołają kamienie –
Przechodź!” – [...]

PWsz 3, 447 w. 65–66

‘Bruk’, ‘głaz’ jako antytezę bytu osobowego, zakorzenionego w sferze transcendentalnej, aspirującego do wiedzy absolutnej, obserwujemy w wierszu *Pożegnanie*:

[...] lecz jeśli burza,
Nim się jasne barwy sprzedą,
Wszystkie Nieba pozachmurza,
Które tylko są i będą –
Jeśli nawet Sfinks nauki
Marnym się okaże płazem,
Mamże, w szare strącon bruki,
Dla spokoju zostać głazem?
[...]

PWsz 1, 54 w. 110–117

Wielokrotnie instrumentalizowany jest ‘bruk’ w *Fortepianie Szopena*. W strofie VIII „bruki głuche i szare” kontrastują z wiekowymi, szacownymi budowlami, związanymi z historią i tradycją kultury narodowej, z symbolami przeszłości; jednocześnie też spełniają rolę kompozycyjną przygotowania, zapowiedzi – jeszcze niejasnej, aluzyjnej – mającej niebawem nastąpić katastrofy:

[...]
 Patrz, organy u Fary, patrz, twe gniazdo,
 Owdzie – patrycjalne domy stare
 Jak Pospolita-rzecz,
 Placów bruki głuche i szare,
 I Zyguntowy w chmurze miecz.

[...]

PWsz 3, 258 w. 83–87

Katastrofą jest roztrzaskanie fortepianu – symbolu sztuki, o bruk; nie omieszka poeta podkreślić twardości i bezwzględności materii – przeciwieństwa wszystkiego, co integralnie ludzkie, związane ze sferą imponderabiliów: „[...] runął na bruki z granitu!” (PWsz 3, 259). Raz jeszcze kontrast sfery materii i sfery wartości humanistycznych dojdzie do głosu w ostatnich wersach poematu:

[...]
 „Jękły – głuche kamienie:
 Ideał – sięgnął bruku –”

PWsz 2, 147 w. 116–117

[...]
 „Jękły martwe kamienie:
 – Ideał sięga bruku!”

Pwsz 3, 259 w. 116–117

W parabolicznej wykładni – jak wskazuje J. W. Gomulicki – mamy tu „symboliczną zapowiedź przyszłego spotkania się sztuki (‘ideału’) z ‘głuchym’ obecnie społeczeństwem (‘brukiem’)”¹⁵. Sztuka i artysta padają ofiarą historii. ‘Bruk’ w twórczości Norwida niemal z reguły implikuje problematykę historii nowożytnej Europy. „Na śliskim bruku w Londynie” (w wierszu *Larwa* – PWsz 2, 30) w mglistym wieczornym mroku trudno o rozpoznanie tożsamości drugiej osoby – cywilizacja, przemysł, metropolia depersonalizują człowieka, atomizują społeczeństwo, wbrew wszelkiej tradycji religijno-humanistycznej podporządkowują ludzkość ekonomicznym prawom pieniądza i historycznym prawom wojen i rewolucji. W wierszu *Jeszcze słowo. (Czyniącym pokój przypisane)* (1848 r.) bruk ma kolor krwi:

[...]
 Równo, wolno – czasem ślisko –
 Bruki lśnią korałem –
 [...]

PWsz 1, 93 w. 9–10

¹⁵ C. Norwid. *Dzieła zebrane*. Opracował J. W. Gomulicki. T. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Warszawa 1966 s. 671 (dalej cyt. Dz 2).

W liście do Konstancji Górskiej [z 19 maja 1862 r.] zapisze Norwid:

W roku 18[51] – kilka lat temu – przechodząc po tych płaskich kamieniach, po których się idzie bulwarami do Magdaleny, trzeba było przestępować ostrożnie przez strumień czerwonej krwi ludzkiej, spływającej od strony Ministerium Spraw Zagranicznych przez szerokość ulicy na dół (PWsz 9, 35).

W pieśni *Do wroga* mówi poeta o „ofierze patriotyzmu”, składanej „na bruku w Warszawie” (PWsz 1, 373).

5. KAMIENNY KOD

Charakterystyczną refleksję formułuje narrator *Quidama*, gdy tytułowy bohater nie może wypowiedzieć wobec Zofii istotnej prawdy dotyczącej ich obojga:

[...]
 – Miałą więc ona zgadywać te słowa,
 Których się brzmienie powierza kamieniom,
 Iż serc nie mają – a ludziom się chowa,
 Iż mają – mogą mieć? [...]

PWsz 3, 207 w. 88–91

Najistotniejszych sensów i prawd naszej egzystencji nie wyjawimy nigdy w bezpośrednim kontakcie z ludźmi, z drugim człowiekiem; w takiej sytuacji może pojawić się kamień jako rozmówca, spowiednik, depozytariusz tajemnicy jednostki. Powtarzalny jest w twórczości Norwida obraz jednostki nie znajdującej porozumienia z innymi. Najczęściej jest to jednostka wybitna, wielkością przerastająca swych współczesnych. Można się zarazem w twórczości poety dopatrzeć nie sformułowanej, zawartej immanentnie w metaforach i obrazach poetyckich takiej koncepcji dialogu jednostki ze zbiorowością, który prowadzony jest za pomocą kamiennego kodu, komplementarnego niejako wobec kodu werbalnego. Dialog w kamieniu prowadzony jest nie ze zbiorowością współczesnych, lecz przede wszystkim ze zbiorowością potomnych. Z racji swej trwałości kamień okazuje się podstawą dialogu z przyszłymi pokoleniami, z tradycją kulturową, stanowiącą wszak wymiar nieskończenie bardziej rozległy od wymiaru egzystencji artysty i jego współczesności.

Adam Krafft to wiersz o fundamentalnym znaczeniu dla koncepcji Norwida. Mówi ten utwór o artyście, którego nie rozumiała zbiorowość, od którego oddalili się bliźni, którego jedynym rozmówcą i powiernikiem był kamień. Artysta przekracza barierę dzielącą go od społeczeństwa, wypowiadając się w języku rzeźby, kamienia. W poetyckim odczuciu Norwida odbywający się w kamiennym kodzie akt komunikacji jednostki ze zbiorowością ma charakter ambiwalentny. Jest z jednej strony mniej doskonały od bezpośredniego, żywego dialogu, znajduje się w stanie permanentnej kolizji z językiem naturalnym, wybierając

jąc go artysta umieszcza się niejako poza czasem swej epoki, poza życiem swej współczesności; wypowiedź w kamiennym tworzywie okazuje się wszakże niezwykle trwała, pozwala na prowadzenie dialogu ponad pokoleniami, umożliwia integrację ludzkiego gatunku, stanowi fundament tradycji kulturowej:

I ty w szpitalu zakończyłeś życie,
 Od nieudolnych zrozumiany głazów,
 Co ludzi jeszcze nauczają skrycie,
 Zaledwo echem twoich brzmiąc wyrazów,
 Twojego serca powtarzając bicie – –
 I ty w szpitalu z trosk umarłeś – smutno:
 Jak gdyby głazom tylko wierzyć można,
 Jeśli je dłuta w kształt szlachetny utną
 I zaopatrzy jaka myśl pobożna
 W kamienny pacierz...

Tyś ów pacierz zmówił –

[...]

PWsz 1, 59 w. 1–11

Stawką gry prowadzonej przez artystę, najwyższą z możliwych, jest zwycięstwo nad przemijaniem; twórczość rzeźbiarza charakteryzuje się

[...] dzikim zgrzytem dłuta,
 Co odpryska w pył –
 Ale za to postać kuta
 Szeptce: „Tyleś żył!”

[...]

Na przyjazd Teofila Lenartowicza do Fontainebleau.
 PWsz 1, 205 w. 17–20

„Żyj, jako żyłem” (PWsz 3, 437) – słowa z *Promethidiona*, wypowiedziane przez artystę wobec granitu, najtrwalszego z kamiennych tworzyw, to jeszcze jedna podobna formuła ujmująca sens rzeźbiarskiego trudu. Wiara w wartość dzieła sztuki, w trwałość aktów komunikacji realizowanych w kamiennym kodzie połączona jest u Norwida z przystaniem na swą własną skończoność i przemijalność, na względność i akcydentalność ziemskiego bytowania, na nieuchronny konflikt ze światem.

Fundamentem jednym może być tylko prawda [...] – komentuje myśl Norwida Stanisław Brzozowski. – By stwierdzić, iż jest wieczna, człowiek nie może nic innego uczynić, jak jeno siebie dla prawdy zaprzeczyć. Wtedy tylko prawda stoi, gdy stoi na ‘naszym grobie’¹⁶.

¹⁶ Brzozowski. *Cyprian Norwid. Próba* s. 152.

Bezwarunkowa wierność prawdzie, pojmowana w kategoriach przeciwstawienia transcendencji i immanencji, idei i rzeczywistości, jednostki i społeczeństwa, to kryterium oceny twórcy sformułowane w *Promethidionie*:

[...]

Czy, mówię, prawdę na swym stawiał grobie,
Czy się jej grobem podpierał ciosanym?

[...]

PWsz 3, 433 w. 16–17

Jako znak kamiennego kodu pojawia się tutaj nagrobek. Ta graniczna sytuacja ludzkiego istnienia, jaką jest śmierć, niejako bowiem inicjuje prowadzony w kamieniu dialog z tradycją i wiecznością. Kamień na grobie artysty w zakończeniu *Pięciu zarysów. Prób* urasta do rangi pierwiastka reprezentującego wymiar ziemski, jest najtrwalszą materią, gwarantującą przekaz myśli artysty ponad przemiennością pokoleń i epok historii. Tylko wobec kamienia i wobec Boga określa się twórca, społeczeństwo stanowi dla niego negatywny układ odniesienia:

[...] – ja wyznam – oni

Poczekać zechcą na harfy rozpadek,
Na spopielenie tej, co grała, dłoni,
By tylko kamień i Bóg był ci świadek.
– Miłości otchłań i twardość-granitu
By tobie były, od szczytu do szczytu,
Jako monument utwierdzony w wieczność,
[...]

· PWsz 3, 478 w. 104–110

Dzieło artysty dowodzące panowania nad kamieniem, triumfu sfery ducha nad sferą materii, mające wzorce w obszarze mitów i podań (Amfion, Orfeusz), udokumentowane twórczością geniuszy dłuta (Michał Anioł), niejako a priori adresowane zostaje do potomnych, ze strony współczesnych bowiem oczekiwać może tylko zakwestionowania i degradacji; w wierszu *Do L. K.* pobrzmiewają echa *Romantyczności*:

I

Mówią dziś ludzie, że to wieść zmyślona –
Że tego nigdy nie było na świecie...
By głąz wtórował lutni Amfijona;
[...]

II

Dlatego niechże będzie to zmyśleniem,
Że gdy Amfijon strunę z struną przędzie,

To w takt mu kamień wtóruje z kamieniem –
[...]

PWsz 1, 356 w. 1–3, 8–10

Kamienny kod, pozwalający artyście nawiązać dialog z transcendencją i wpiąć swoje dzieło w porządek tradycji kulturowej, powstaje jako panaceum na antynomię twórcy i społeczeństwa; okazuje się zarazem w antynomię tę uwikłany, wyciska ona na nim swe niezbywalne piętno, stanowi jego *differentiam specificam*.

6. KAMIEŃ JAKO FUNDAMENT KULTURY

Dla koncepcji kultury Norwida istotne znaczenie ma synteza pierwiastka materialnego i pierwiastka transcendentnego. ‘Kamień’ wielokrotnie pojawia się w tym kontekście problemowym, reprezentując ziemski, materialny biegun bytu. W syntezie ‘kamienia’ i pierwiastka spirytualnego – u Norwida reprezentowanego przede wszystkim przez religię chrześcijańską – wiele jest z metafizycznego paradoksu; wskazywać mogą na to te wypowiedzi poety, w których ‘kamień’ zgodnie z potoczną semantyką funkcjonuje jako substancja materialna, stanowiąc kontrast z duchowym charakterem chrześcijaństwa. We *Fraszce (!)* [III] kamienie przywalające wejście grobu Chrystusa oznaczają inercję materii, uwydatniając na zasadzie antytezy potęgę pierwiastka transcendentnego (‘światła’):

IV

Wstanie On – i już świtają promienie
Przez rozsadzane grobowca kamienie,
[...]

PWsz 1, 170 w. 25–26

Podobnie w *Rzeczy o wolności słowa* skała i kamień u grobu Chrystusa swym materialnym, fizycznym, skończonym wymiarem prowokują pytanie o spirytualny, duchowy sens idei zbawienia: „A teraz co?... [...] / Czy tylko szrama wielka na skale rozdartej, / Grób pusty – kamień ziemi-trzęsieniem wyparty – [...]?” (PWsz 3, 587). Także w wierszu [*Do Stanisławy Hornowskiej*] kamień to martwota i twardość materii, przeciwstawna życiu religijnej wspólnoty:

[...]
I nie ma krzyżów... oprócz na zimnym kamieniu,
Albowiem krzyż jest życie już wiek dziewiętnasty:
[...]

PWsz 1, 266 w. 12–13

Wreszcie w *Wigilii* kamień jest znakiem agresywności zła, szatańskiego konceptu (Łk 4, 1–4), a zarazem znakiem współczesnego zła kapitału:

[...]
 – Idź precz, diable, co kamień
 Panu dałeś – i „zamień
 W chleb” wołałeś – nazowiesz się Zyskiem.

[...]

PWsz 3, 336 w. 22–24

Natomiast w *Szczesnej* skała i kamień zdają się przede wszystkim symbolizować realność doczesnego wymiaru bytu, pojętego jako dopełnienie wymiaru transcendentnego; człowiek w swym ziemskim pielgrzymowaniu musi doświadczyć twardości i bezwzględności materii:

[...]
 Kraje przede mną, gdzie krzyż ledwo świta,
 Ta, owa skała, jak Golgota-Boża,
 Dziś albo jutro krwią będzie obmyta:

[...]

PWsz 3, 53 w. 62–64

„[...]”
 – W tych dniach płakałem tu łzami takimi,
 Jakie przed wieków osiemnaście lano;
 Z kamieni potem uniósłszy kolano,
 Uczulem prawo na ziemi...”

[...]

PWsz 3, 52 w. 23–26

Norwid przywiązywał wielką wagę do materialnego wymiaru bytu. Podstawową kategorią, organizującą jego poglądy metafizyczne, jest Wcielenie, dzięki któremu ustanowiona zostaje harmonijna jedność transcendencji i immanencji, wertykalnego i horyzontalnego wymiaru rzeczywistości. Transcendentna idea chrześcijańska zdolna jest przebóstwić materię, doczesny świat, przeniknąć kamień; świadczy o tym modlitwa w poemacie *Pieśni społecznej cztery stron*:

[...]

Tworzącego zeszluj ducha,
 A kamień posłucha...

[...]

Tworzącego zeszlį ducha
 Na świata bez-tory,
 A i głaz się udobrucha,
 [...]

PWsz 3, 359–360 w. 97–98, 119–121

Warto zwrócić uwagę na zapisaną w *Notatkach z mitologii* refleksję Norwida nad „świętym kamieniem” i jego funkcjonowaniem w różnych religiach i systemach mitologicznych. Kamień jest znakiem niebios i włącza człowieka w wyższy, boski plan świata: „*Beth-el diopètes* – głazy z niebios upadłe. Koniecznie nieobrobione, coraz mniej[sze], aż do amuletów, tj. noszonych na człowieku lub obrabianych z głową ludzką (hermejskich), co toż samo znaczy: czyli udział od człowieka do ruchu niebios” (PWsz 7, 314); „Chin czycy niesłychanie dawno zajmowali się areolitami: gwiazdami spadającymi i zamieniającymi się w kamień” (PWsz 7, 315). Kamień jest figurą Mesjasza: „U Żydów to jeszcze jako poruszenie się niebios, jako wzruszenie zapowiadające Mesjasza. Pod ręką Jakuba kamień dziki (nie obrobiony) przyjmuje pomazanie jako figura Mesjasza. *Beth-el*” (PWsz 7, 265). Kamień jest „siedzibą Boga”, konstituuje przestrzeń o szczególnym, sakralnym charakterze i daje w ten sposób początek wspólnotcie religijnej, staje się fundamentem kultury, „kamieniem węgielnym”: „*Beth-el – Dieu, Maison de Dieu*”; „Kamień – znakiem miejsca uświęconego, zarodkiem ołtarza, budową, posągim. (Od Chin do krańców Zachodu i dziś do odległych wysp – wszędzie)” (PWsz 7, 265); „Fenickie ludy wynalazek *Beth-elów* Abrahamowi przypisują, czyli Izraelowi, czyli Jakubowi (który pierwszy kamień, głaz dziki pokłada). Paweł (uczeń Gamalielów) mówi: »petra utem erat Christus«” (PWsz 7, 314); „U Chrześcijan – imię nadane Piotrowi: »kamień węgielny«” (PWsz 7, 265).

Z niezwykłym, obdarzonym sakralną mocą kamieniem mamy do czynienia w wierszu [*Na portret generała Dembińskiego*]; obok postaci bohatera wiersza, kreowanego na proroka, męża opatrnościowego, widnieje „kosmiczny słup”:

6

Granitu przy nim słup, ręką budzony z uśpienia
 Przedpotopowy tom dziejów i rysów stworzenia...
 [...]

PWsz 1, 254 w. 11–12

Wedle religioznawców podstawowe dla człowieka religijnego przeżycie niejednorodności przestrzeni, podziału świata na sferę „chaosu” i sferę „kosmosu”, sferę „profanum” i sferę „sacrum” wiąże się z symboliką kosmicznego słupa, progu, kamienia o szczególnym kształcie lub wielkości, stanowiącego „środek świata”, *Axis mundi* i reaktualizującego akt kosmogoniczny¹⁷.

Kamień przeniknięty transcendentną mocą wystąpi w *Krakusie*, misterium narodowym, sięgającym do ojczystych dziejów bajecznych. Próg – obok Zorzy i Źródła – jest jedną z „osób fantastycznych” dramatu. Był progiem zamku, który zburzono; wędruje po drogach, zawsze może stać się „kamieniem węgielnym”, początkiem nowego pałacu, miasta, państwa („A teraz progiem jestem grzędy drugiej, / Pałacu, który, gdzie bym nie legł, stawa” – PWsz 4, 177); swych niezwykłych właściwości dowodzi, goszcząc zabłąkanego w lesie Krakusa i opowiadając mu o sobie. Na ten fenomen gościnności kamienia bohater zwróci szczególną uwagę:

[...]
 Gościnność jaka jest – u k a m i e n i a –
 Jak wiele serca, braterstwa ile
 Próg mi okazał kopnięty nogą!
 [...]

PWsz 4, 188 w. 47–49

Źródło, postać fantastyczna, komunikuje Krakusowi, że napotkał „święty kamień”, który jest znakiem Boga, fundamentem państwa i kultury:

Rycerzu, wiedz,
 Żeś przyszedł lec,
 Gdzie ludzie progów nie kręślą,
 Lecz ludziom Bóg
 Zakłada próg –
 Nie wszystko pełniąc, jak myślą.

PWsz 4, 189 w. 67–69

Wystąpi też w dramacie Norwida kamień grobowców, kryjących prochy przodków, kamień konstytuujący tradycję narodową, ciągłość pamięci między-pokoleniowej. Krakus w dialogu z Szołomem dobitnie podkreśla swoje związki z przeszłością, posługując się „kamienną” symboliką:

Jestem spod kamienia,
 Spod mchów – z narodu, który skryła góra.
 [...]

PWsz 4, 206 w. 31–32

Metafora „kamienia węgielnego” pojawi się w poemacie *Salem* w rozważaniach nad możliwością odzyskania przez naród polski niepodległego państwa; pokolenie, któremu historyczna konstelacja pozwoli na zrealizowanie politycznej wolności, dokonać będzie musiało zarazem wielkiego wysiłku duchowego

¹⁷ M. Eliade. *Sacrum, mit, historia*. Warszawa 1970 s. 61–96.

odrodzenia narodu, nawiązania do uniwersalnej tradycji, zaprzepaszczonej w okresie niewoli wskutek przyjęcia doraźnych doktryn i ideologii politycznych; będzie musiało podjąć „jak węgielny kamień odrzucony, / Nowego gmachu wręcz od-budowanie” (PWsz 3, 509), podobne w tym do człowieka rzuconego na bezludną wyspę, zdanego tylko na siebie i na transcendencję:

[...]

– Na siłach własnych we wszystkim oparty,
Do węgielnego podobny kamienia,
Dwie tylko dziejów z sobą nosi karty:
Ramię – i niebios szerokie sklepienia!....

[...]

PWsz 3, 510 w. 77–80

W funkcji ironicznej i polemicznej wprowadza Norwid motyw kamienia jako fundamentu kultury w wierszu *Słowianin*, pesymistycznie wypowiadając się na temat udziału świata słowiańskiego w kształtowaniu cywilizacji i tradycji kulturowej Zachodu. Sceptyczną refleksję nad historycznym zapóźnieniem i brakiem kulturowej tożsamości Słowian, które mogłyby zostać zlikwidowane tylko poprzez wysiłek gigantycznej, dziejowej pracy – podkreśla obraz kamienia, zatraconego coraz bardziej swój charakter „świętego kamienia”, kamienia-„budulca sztuki i cywilizacji”¹⁸, stającego się zwykłym kamieniem polnym:

[...]

Tak jest i kamień także sterczący na miedzy,
Co służywał był w różnych szturmach na okopy;
Dziewanna żółta przy nim i mysz polna ruda –
On sterczy, wieść go zowie kością wielgo-luda,
(Co sam sobie w jaśniejszą alegorię zamień!) –
Atoli nie wiadomo, czy to kość? czy kamień?

PWsz 2, 254 w. 9–14

Kamień jako słowo-klucz prowadzi też do bliskiej Norwidowi problematyki jedności i tożsamości kultury polskiej z kulturą europejską. Podejmuje tę problematykę m.in. wiersz *Do Pani na Korczewie*. Kamień, skała, symbolizujące tradycję kultury zachodniej, przeszczepione zostały dawnymi czasy i zakorzeniły się głęboko na gruncie kultury polskiej. Tradycja zachodnia wyróżnia się harmonijną syntezą pierwiastka materialnego i pierwiastka transcendentnego; również kulturze polskiej nie jest obca ta synteza w swym najgłębiej pojętym, najdoskonalszym kształcie. Wykwitem tradycji chrześcijańsko-klasycznej i tra-

¹⁸ A. Witkowska. „Ja, głupi Słowianin”. Kraków 1980 s. 49.

dycji polskiej, połączeniem ludzkiego trudu przekształcania rzeczywistości i łaski niebios trud ten uświęcającej jest klasztor, dzieło sztuki architektonicznej, w tak istotnym stopniu z kamieniem związanej:

8

I stoi klasztor nasz na podwalinach
Po ludzku-Boskich,
Które po Bosku są ludzkimi w czynach
Tradycji włoskich!

9

Bo z starej Padwy i z Bolonii małej,
Z Rzymu ogromów,
Przenieśli Ojce wiecznej odłam skały
W posadę domów.

[...]

PWsz 1, 351–352 w. 29–36

Tworząc architektoniczną alegorię¹⁹, mówi poeta w kategoriach dokonanej syntezy materii i transcendencji o tradycji polskiej jako zarazem tradycji europejskiej:

10

I zbudowali ten gmach, gdzie kolumny
Są charaktery,
[...]

12

I każdy filar tylko jest lennikiem
Bogu-praktycznym;
Pilaster każdy jest tylko setnikiem
Ewangelicznym.

[...]

Tamże s. 352 w. 37–38, 45–48

Podmiot wiersza podejmuje wynikające z samej istoty tradycji zadanie przetwarzania rzeczywistości, walki z oporem materii. Do tego sprowadza się w ostatecznym rachunku powołanie chrześcijanina, partycypującego w ziemskim, doczesnym wymiarze bytu, naśladowującego w swoim ludzkim, kruchym wcieleniu dzieło Mistrza – Jezusa Chrystusa, a zarazem wzorującego się też na mistrzach

¹⁹ Dz 2, 631 i 633.

artystycznego przetwarzania materii, zwłaszcza geniuszu sztuki rzeźbiarskiej, Michale Aniele:

3

Uczeń podrzędny – i ja w tej trudności
 Udział mój wziąłem,
 I nieraz w marmur tnę rzeczywistości
 Z Michał-Aniołem.

[...]

Tamże 350 w. 9–12

Kamień i Bóg, materia i transcendencja to dwa przeciwstawne wymiary bytu, w których dokonującej się wciąż syntezie współczesniczy artysta. Kamień jest nieskończenie twardy, nieprzenikalny, oporny, symbolizuje ziemski, nieubłaganie materialny wymiar bytu, który przebyć trzeba, podejmując jednocześnie trud przekształcania go, nadawania mu znaczeń, przenikania go światłem wiary i tradycji. Bóg jest nieskończoną miłością i łaską, niesie transcendentną miarę trudu człowieka, dostarcza moralnego i aksjologicznego oparcia. Obraz artysty zmagającego się z kamieniem stanowi alegorię chrześcijańskiej egzystencji, mającej za cel zbawienie wieczne. Dzieło powstające w twórczym wysiłku charakteryzuje się kamiennością tworzywa, ale jest to już kamień przekształcony przez pracę, przeniknięty ideałami religii i sztuki, „dopełniony” – jak mówi poeta – przez pierwiastek absolutny:

VII

O! Ty, co jesteś Miłości-profilem,
 Któremu na imię Dopełnienie...
 Te, co w sztuce mianują stylem,
 Iż przenika pieśń, kształci kamienie –
 [...]

Fortepian Szopena. PWsz 3, 257 w. 49–52.

POET OF THE STONE

SUMMARY

The word “kamień” (stone) is regarded as a key word in this study. It occurs frequently enough in Norwid’s writings to give us an insight into several of the most essential problems of his work. The analytic tradition we shall follow has been established by S. Brzozowski (whose analysis centred on the word “ruiny”) and K. Wyka (who brought out the metaphor of the sculptor). The complex semantics of “kamień” has been pointed out by M. Tatara in his analysis of the poem *Adam Krafft* (Section 1).

The motif of “men of stone” conveys the poet’s criticism of a society frequently indifferent to the individual; it also introduces a special kind of dialogue where the collective is attacked

via an “anacritical image of immobility” (M. Bachtin; J. Fert) (Section 2). The recurrent motif of an individual stoned by a mob expresses asymmetry of the relation individual:collective; the mob is aggressive, while the individual takes on the appearance of a martyr (Section 3). Norwid also makes frequent use of the motif of pavement, making it into a metonymy of civilization, of city life which stands in sharp conflict with the imponderables and the humanistic tradition. (Not included in the present study is imagery drawing on the antiquity, in particular on pagan Rome, which has been investigated by I. Sławińska) (Section 4).

There is in Norwid’s work, even if never stated expressly but only metaphorically, an idea of a code of stone: since it is impossible for the artist to communicate with his contemporaries, since he feels isolated, he commits his message to stone (as a sculpture, statue, tombstone) he finds a place for himself in the generations-old order of cultural tradition and so engages in a dialogue with God and with mankind (Section 5).

The motif of stone as a foundation of culture occurs many times in Norwid. In his *Notatki z mitologii* (*Notes on Mythology*) he describes stone as (a) a sign from heaven, (b) a figure of the Messiah, (c) the cornerstone (Beth-el) lying at the foundation of culture and creating a sacred space. The word “kamień” appears in Norwid’s search for native sources of culture (the drama *Krakus*) and in his reconstruction of the links of Polish culture with European culture and the Roman tradition. The work of a sculptor carving in stone is an allegory of man’s effort to transform reality (stone, i.e. matter, is transformed by a transcendent idea) and to continue tradition, the heritage of mankind (Section 5).

Transl. Adam Pasicki