

KAZIMIERZ CYSEWSKI

### WIELKOŚĆ I INDYWIDUALNOŚĆ W *CZARNYCH KWIATACH*\*

Tekst niniejszy jest poświęcony jednemu aspektowi *Czarnych kwiatów*; jest wynikiem uważnej lektury utworu ze względu na rysujący się w nim obraz postaci; zmierza do odkrycia „postaciotwórczego” sensu przywołanych elementów rzeczywistości i sposobów, którymi są komunikowane. Kreacja postaci w *Czarnych kwiatach* w zasadniczym swoim zrębie spleciona jest ze wskazywaniem na ich wielkość i indywidualność. Na wielkość i niepowtarzalność postaci wskazują wszystkie elementy utworu, niemniej można pokusić się o charakterystykę Norwidowskich w tym zakresie zabiegów, skorelowanych z ideami, które poeta uznawał za szczególnie wartościowe (przemilczenie, symbolizacja, mówienie poprzez konkret sytuacyjny i przedmiotowy drobiazg, unikanie ujęć schematyzujących, niewyrazistość komunikowania treści najbardziej subtelnych, poddających się raczej odczuwaniu niż nazywaniu ich prawdy).

Każdy składnik rzeczywistości przedstawionej *Czarnych kwiatów*, każdy element narracyjnego odwołania i narracyjnej „techniki” ujęcia uwzględnionego faktu są „językiem” dzieła; pojawiają się, bo są konieczne w kreacji sensów nieoczywistych i nieprzekładalnych. Pytania: „Dlaczego o tym właśnie mówisz, gdy mógłbyś mówić o wielu innych sprawach, które w realnej sytuacji zaistniały?” oraz „Dlaczego o tym tak właśnie mówisz, w takiej stylistyce i z takiej perspektywy?” – określają metodologię niniejszego tekstu. Idzie zatem o lekturę w kategoriach celowości artystyczno-semantycznej i przeciężenie tendencji do wyjaśniania zawartości utworu przede wszystkim w aspekcie zwykłej wierności względem opisywanych faktów.

---

\* Fragmenty większej całości.

## OCENY I DIAGNOZY OGÓLNE

Prosta technika bezpośredniego wyrażania przez narratora ocen i dokonywania uogólnionych charakterystyk postaci stosowana jest w *Czarnych kwiatach* rzadko. Zawarte tu informacje nigdy nie są aprioryczne i oderwane, lecz wtapiają się harmonijnie w całokształt ujęcia danej postaci. Z tego typu działaniem narratora spotykamy się we wspomnieniach o Chopinie, Słowackim, Mickiewiczu i Delaroché'u. Wspomnienie o Chopinie przynosi następującą jego charakterystykę:

[...] piękny był bardzo, tak jak zawsze, w najpowszedniejszego życia poruszeniach mając coś skończonego, coś monumentalnie zarysowanego... coś, co albo arystokracja ateńska za religię sobie uważać mogła była w najpiękniejszej epoce cywilizacji greckiej – albo to, co genialny artysta dramatyczny wygrywa np. na klasycznych tragediach francuskich, które lubo nic są do starożytnego świata przez ich teoretyczną ogładę niepodobne, geniusz wszelako takiej np. Racheli umie je unaturalnić, uprawdopodobnić i rzeczywiście uklasyczyć... Taką to naturalnie apoteotyczną skończoność gestów miał Chopin, jakkolwiek i kiedykolwiek go zastałem... (PWsz 6, 178-179).

Refleksja eksponuje szczególny rys zachowania Chopina, wskazujący na niepowtarzalność osobowości kompozytora. Podstawowy element charakterystyki artysty tkwi w opisie gestu (stąd naturalne jest skojarzenie ze sztuką teatralną). W portrecie Mickiewicza wyeksponowane zostało słowo, w przypadku pianisty – bardzo chorego pianisty, który już grać nie może – sensowne jest wyeksponowanie ruchu rąk, bo z tego ruchu wypływa muzyka.

Sztuka Chopina, wyrastając z „najpowszedniejszego życia poruszeń”, ma w sobie coś monumentalnego, arystokratycznego, absolutnie doskonałego, mogąc służyć za rodzaj religii dla arystokratów ducha; jej daleko posunięta i wysublimowana sztuczność jest tak doskonała, że staje się całkiem naturalna. Charakterystyka wskazuje na jedność człowieka i jego dzieła, wskazuje na koncepcję wielkiej sztuki jako wyrazu prawdy i szczerości artysty, wyrazu jego totalności jako człowieka.

We wspomnieniu o Słowackim narratorska charakterystyka dotyczy dwu swoistych cech tego poety (Słowacki „pejzaże zwłaszcza rysował wcale dobrze” i posługiwał się ironią „nadobnie-bez-zjadliwą” – PWsz 6, 181), jednak w kontekście całości stanowi „biały” opis losu wielkiego artysty, staje się diagnozą ironiczności życia i krytyką współczesności, dotykając wreszcie tak ważnej w całym cyklu sfery tajemnych, nie uświadamianych przeczuć.

Smutny obraz pogrzebu (podwójnie smutny, bo oto zmarł wielki poeta, a na jego pogrzebie „żeńskich istot widziałem d w i e” – PWsz 6, 181) skojarzył się narratorowi z rozdarciem rysunku Słowackiego i ironią zawartą w *Beniowskim*. To zapowiedź przyszłej chwały autora *Kordiana*, mimo że (a może właśnie dlatego, bo taka jest ironia życia) reakcja na jego śmierć zdaje się zapowiadać coś całkiem przeciwnego. Rozdarcie rysunku też zdaje się być wyrazem braku szacunku dla całości dzieła artysty; jest to jednak pozorne, bo, po pierwsze, wyniknęło z chęci obdarowania osoby z kraju przybyłej czymś wartościowym, po drugie – było działaniem celowym w tym sensie, że wyniknęło ze świadomego wpisania się w ironię życia i z przekonania, że w przyszłości każdy „fragment” dzieła artysty będzie przedmiotem czci – analogicznie do tego, co mówił Słowacki w *Beniowskim*, ironicznie „przepowiadając” „nabożny” stosunek do bohatera, który właśnie w zapomnieniu i nędzy opuszczał dom bezpowrotnie. Norwid „biało” sugeruje, że Słowacki w *Beniowskim* przepowiedział swój los; Norwid pokazuje, że los poety potwierdza jego dzieło, potwierdza trafność zawartych w nim diagnoz. Pejzaż wykonany przez Słowackiego staje się obrazem całej twórczości poety, jego życia i przyszłego znaczenia.

„Ironia bowiem taka nadobnie-bez-zjadliwa jako ironia Juliusza pośmiertnym bynajmniej wspomnieniom nie zawadza” (PWsz 6, 181) – zwłaszcza że jest w istocie pochwałą poety. Podobieństwo takiej ironii do słów Filipa Macedońskiego nakazuje dostrzec, że nabierają one tu swoistej wieloznaczności, a nawet „nadobnie-bez-zjadliwej ironiczności”, wszak słońce już wschodzi („umrzesz, w niewidzialny świat odszedłszy, więc żyć będziesz; nowe lepsze życie zaczniesz się również dla twojego dzieła”); w takim kontekście zawołanie „K r ó l u!” uwzniośla samego Słowackiego, do niego metaforycznie się odnosząc. Dla wielkiego artysty śmierć staje się progiem lepszego życia.

Wspomnienie o M i c k i e w i c z u przynosi uogólnioną charakterystykę poety, korespondującą z faktem, że słowo właśnie było źródłem jego wielkości i siły: „[...] nieboszczyk pan Adam miał to do siebie, iż nie tylko, c o m a w i a ł, a l e i: j a k m a w i a ł, zatrzymywało się w pamięci...” (PWsz 6, 185). Narrator uzasadnia swoją informację potrzebą wyjaśnienia, dlaczego tak utkwilo mu w pamięci Mickiewiczowskie „...*Adieu!*” Jednakże nośność semantyczna tej diagnozy wykracza ponad to uzasadnienie, wiążąc się z całokształtem zawartego w mikronoweli portretu Mickiewicza i wskazując na sferę tajemnych przeczuć i związków między słowami i zdarzeniami.

Narrator podkreśla zdolność poety do przyciągania uwagi i równoważność dwu aspektów języka: „co mawiał” i „jak mawiał”. Wartość „co” i wartość „jak” to przecież dwa aspekty wartościowej sztuki, wartościowej poezji. Słowa Mickiewicza są traktowane w utworze jako wyraz głębokiej i tajemniczej prawdy, którą trudno zrozumieć w pełni, której i sam poeta nie jest prawdopodobnie do końca świadomy.

Konstrukcja mikronoweli zawiera w sobie „nakaz”, by przyjrzeć się uważnie wszystkim przywoływanym w utworze słowom poety; nie bez powodu w samym zakończeniu, jakby w podsumowaniu, umieszczona jest analizowana tu charakterystyka, uwydatniając to, co ważne szczególnie. W takiej perspektywie czytane słowa Mickiewicza obudowują się wielością znaczeń dodatkowych. Dotyczy to nie tylko owego „*Adieu!*”, szczególnie w utworze eksponowanego, ale i słów o lęku przed śmiercią oraz komentarza w związku z wyjazdem Norwida do Ameryki. „...T o o n t a k j a k b y n a P è r e L a c h a i s e p o j e c h a ł!...” (PWsz 6, 184) – metafora zastosowana w odniesieniu do Norwida zamienia się w subtelną zapowiedź śmierci samego Mickiewicza.

Odmienne charakter mają – relatywnie częste – narratorskie oceny i ogólne diagnozy wielkości i indywidualności portretowanej postaci we wspomnieniu o *D e l a r o c h e’ u*. Raczej nie przybierają one tu formy rozbudowanej charakterystyki, kilkakrotnie pojawiają się natomiast jako krótki oceniający zwrot. Nazywa więc narrator Delaroché’a „poważnym artystą”, „wielkim artystą”, „na tym już stopniu stojącym artystą”; wprost wyraża swoje uznanie dla konkretnego portretu, wybornego pod wszelkim względem, i dla wyjątkowości całej sztuki malarza: „[...] jest przecie na świecie artysta...”, a w jego śmierci „[...] ostatni promyczek *L e o n a r d a d a V i n c i* mrokiem się okrył...” (PWsz 6, 186). W dłuższej wypowiedzi przedstawia stosunek malarza do „upubliczniania” swoich dzieł:

„S k o r o t y l k o d w a i n n e o b r a z k i z r o b i ę... p o k a ż ę j e p a n u – p o k a ż ę j e”, co zwykł był określać dobitnie, bo nie eksponował publicznie dzieł swoich ani nie każdemu je pokazywał, zwłaszcza od niejakiego czasu... (PWsz 6, 186).

Powtarzające się określenia wielkości Delaroché’a budują jego obraz jako artysty nie mającego sobie równych we współczesności, artysty samotnie wznoszącego się na wyżynach sztuki; niektóre wypowiedzi wprost na ten właśnie moment wskazują („ostatni promyczek *L e o n a r d a d a V i n c i*”, „jest przecie na świecie artysta...”). Podkreślenie niechęci mistrza do pokazywania własnych obrazów stanowi, owszem, zawołaną krytykę

współczesnych artystów i odbiorców sztuki, ale przecież także jest to jeszcze jedno wskazanie na wybitność Delaroche'a i jego świadomość własnej odrębności, świadomość, że wyrasta daleko ponad przeciętnych ludzi, nie będących w stanie właściwie odebrać jego dzieł.

W jakiejś tajemnej korespondencji pozostaje kreacja wielkości Delaroche'a (ale i zbliżającej się jego śmierci) z oglądanym dziełem, na którym „[...] dawało się więcej c z u ć, niż w i d z i e ć przez podobną do okna szczelinę, iż człowiek, którego zwano Mistrzem, Rabbim, Mesjaszem, królem i prorokiem, i uzdrawiającym pewnym lekarzem, a który był Chrystus, syn Boga żywego, właśnie że jest wzięty przez strażę i prowadzony od urzędu do urzędu, a może właśnie na Górę Trupich Głów” (PWsz 6, 185). Jakaż mogłaby być inna, artystycznie zasadna funkcja tej narratorskiej enumeracji „imion” Chrystusa i jakaż mogłaby być ważniejsza funkcja owego podkreślonego c z u ć nad „dowodzenie” wielkości Mistrza i wskazanie na tajemnicę sztuki i samej postaci artysty oraz zapowiedź dopełnienia się jego życia. Obraz postaci Delaroche'a w ujęciu Norwida to obraz życia i śmierci człowieka wielkości wyjątkowej, w odniesieniu do którego myśleć trzeba o kapłaństwie sztuki (więc sztuki sięgającej w tajemną i Boską naturę rzeczy), dla którego najwłaściwszym kontekstem interpretacyjnym jest kontekst religijny, królewski, prorocki.

Cytowana wyżej informacja narratora o niechęci Mistrza do pokazywania dzieł swoich nie tylko kreuje jego wielkość i samotność, jest ona bowiem równocześnie – w symbolicznym planie znaczeń – wskazaniem na „niewidoczność” tego, co sztuka naprawdę mówi, a w kontekście poprzedzających ją słów samego Delaroche'a staje się znakiem paraboli, wiążącej życie i sztukę, śmierć i sztukę. Mowa więc o tożsamości życia i dzieła wielkiego artysty. Delaroche swoją śmiercią i zmartwychwstaniem (w religijnym i społecznym sensie) dopełni tryptyk, którego pierwszą część oglądał narrator w pracowni. Zastanawia się narrator w zakończeniu, „czy dwa inne obrazki zaczęte były przed śmiercią wielkiego artysty, ale nie... może w szkicach...” (PWsz 6, 186). Te szkice to przecież także – w porządku metaforyki utworu – zarysy przyszlých zdarzeń, tajemnicze zapowiedzi dokonanego dzieła.

Wraz ze śmiercią Delaroche'a „ostatni promyczek L e o n a r d a d a V i n c i mrokiem się okrył...” Te słowa najwyższej pochwały dla wielkości malarza, ostatniego według sugestii utworu wielkiego artysty czasów nowożytnych, są głęboko osadzone w artystyczno-semantycznej koncepcji mikro-noweli. Leonardo da Vinci, wielki reformator malarstwa nowożytnego, to wzorzec wielkości i odpowiedzialności artysty. Jeżeli uwzględnimy odkrywcze

stosowanie światłocienia w malarstwie Leonarda oraz szczególną umiejętność poruszania poprzez obraz tajemniczej natury życia i człowieka, a co z formalnego punktu widzenia zdaje się być ledwo zaznaczone (np. w portretach) – odkryć będziemy mogli nie tylko zasadność przywołania portretu Thiersa i sens tkwiący w ogólnikowej pochwalie tego dzieła, ale też nowych barw i znaczeń nabierze stwierdzenie, że „dawało się więcej c z u ć, niż w i d z i e ć przez podobną do okna szczelinę”. „Szczelina podobna do okna” podlega symbolizacji, wskazując z jednej strony na światło rozjaśniające zewnętrzny porządek rzeczy, światło, dzięki któremu można zobaczyć ich ukrytą naturę, z drugiej – na rzeczywistość innego wymiaru (wszak obraz Delaroche’a mówi o rzeczywistości Boskiej, choć osadzony jest w realiach). Przenikanie się tych dwu światów pokazuje wielki artysta; wielkie dzieło sztuki „balansuje” na granicy między nimi. Po śmierci Delaroche’a nie ma artysty „patrzącego” „przez podobną do okna szczelinę”; wraz ze śmiercią Delaroche’a zniknęło w sztuce prawdziwe światło.

#### USYTUOWANIE MIESZKANIA

Charakterystyczną cechą *Czarnych kwiatów* jest, zdumiewająca na pozór, dbałość o konkret topograficzny; zdumiewająca, bo o tylu rzeczach – nader przecież ważnych, ważniejszych od topografii, a dotyczących opisywanych postaci – utwór nie wspomina nawet, a tak wiele uwagi poświęca opisom lokalizacji mieszkań bohaterów. Usytuowanie mieszkań bohaterów *Czarnych kwiatów* służy przede wszystkim sugerowaniu ich wielkości i indywidualności, będąc równocześnie jednym z wielu charakterystycznych dla utworu znaków śmierci. Artyzm *Czarnych kwiatów* przekształca werystycznie i – wydawać by się mogło – tylko sprawozdawczo potraktowaną topografię w metodę kreacji postaci i przywoływania sensów egzystencjalnych i epistemologicznych.

Nie jest sprawą przypadku, że aż w trzech wspomnieniach (o Chopinie, Słowackim i Delaroche’u) wyraźnie eksponuje Norwid tę cechę lokalizacji, którą określić moglibyśmy zaczerpniętymi z utworu słowami „w górę idąc” i „z wysokości patrząc”. Owszem, właśnie tak usytuowane były mieszkania bohaterów, jednak dostrzec musimy artystyczne wykorzystanie tego faktu.

Tak sytuuje utwór m i e s z k a n i e C h o p i n a:

[...] F r y d e r y k C h o p i n mieszkał przy ulicy Chaillot, co, od Pól Elizejskich w górę idąc, w lewym rzędzie domów, na pierwszym piętrze, mieszkania ma z oknami na ogrody i Pantheonu kupolę, i cały Paryż... jedyny punkt, z którego napotykają się widoki c o k o l w i e k

z b l i ż o n e do tych, które w Rzymie napotykasz. Takie też i Chopin miał mieszkanie z widokiem takim [...] (PWsz 6, 178).

Przecież nie tylko od Pól Elizejskich dojść można było do mieszkania Chopina. A nadto sam motyw Pól Elizejskich (wykorzystany też we wspomnieniu o Słowackim) przywołuje ogromne bogactwo – ważnych zwłaszcza w kontekście problematyki tanatologicznej – skojarzeń, nie tylko z Paryżem związanych, ale i z antykiem. Budowanie wrażenia wysokości lokalizacji mieszkania Chopina (choć mieściło się ono przecież ledwo na pierwszym piętrze) koresponduje z pokazaniem rozległości widoków z okien, „wychodzących na ogrody i Panteonu kupolę, i cały Paryż”. W tym rozszerzającym się widoku odczytujemy subtelny znak Chopinowskiej perspektywy piękna i wielkości. Sensowne jest więc wyeksponowanie Panteonu (na pozór zbyt czyste i „nielogiczne”, wszak Paryż to również Panteon) – budowli mieszczącej groby lub posągi wybitnych ludzi. W efekcie sam Chopin „wyrasta” nad całą otaczającą rzeczywistość.

Ten topograficzny opis dodatkowo podlega skojarzeniowej amplifikacji; wspomnienie rzymskich widoków koresponduje z klasyczną perspektywą ujmowania postaci w dalszej części mikronoweli. Mieszkanie Chopina to „jeden punkt” skupiający w sobie tak rozległe „widoki”, ogarniające czas i przestrzeń, piękno i wielkość. Lokalizacja mieszkania staje się więc jednym z „białych” znaków wielkości Chopina.

O ile we wspomnieniu o Chopinie metaforyka związana z lokalizacją mieszkania dotyczy przestrzeni kultury, we wspomnieniu o S ł o w a c k i m spojrzenie z okien, „z wysokości”, eksponuje naturę i kosmos:

Tam na najwyższym piętrze pokój był, [...], a okna jego dawały na przestrzeń, jaką się z wysokości zawsze widuje, tym jednym tylko upiększoną, iż czerwone słońca zachody w szyby były łunami swymi. Kilka doniczek z kwiatami na ganku przed oknami tymi stało, a ośmielone przez mieszkańca wróble zlatywały tam i szczebiotały (PWsz 6, 179).

Wysokość („na najwyższym piętrze”), z której patrzy Słowacki na świat, pozwala dostrzec to, co „się z wysokości zawsze widuje”, ale przecież i znacznie więcej. Opis staje się symbolicznym obrazem osobowości artysty i charakteru jego poezji. Zwyczajność i skromność (doniczki z kwiatami, wróble szczebioczące) skojarzone zostały ze szczególnego rodzaju „upiększeniem”; a nadto – nawet jeżeli widok „z wysokości” ogarnia to, co się „zawsze widuje” – jest to jednak spojrzenie z góry, spojrzenie kogoś, kto wznieść się umiał, widzi więc więcej czy inaczej. „Upiększenie”, o którym mówi narracja, bardzo jest znaczące; dobór słów zdaje się zaczerpnięty z

charakterystycznego dla poezji Słowackiego repertuaru, trafiając nadto w klimat szczególnie znanych jego utworów, klimat pełen światła, barw i poetyckiego uroku bądź kosmicznej, historiozoficznej czy rewolucyjnej grozy (zachody słońca, czerwień, bijące łuny). Dodajmy na marginesie, że zachody słońca nie tylko „ładnie” opisują zachodnie położenie pokoju Słowackiego, nie tylko stanowią aluzję do jego poezji, ale są również sposobem kreacji zbliżającego się kresu.

Wysokość położenia miejsca, w którym przebywa bohater, bardzo wyraźnie, bodaj najdobitniej w *Czarnych kwiatach*, eksponowana jest we wspomnieniu o Delaroch'e'u:

Przy ulicy *Tour des Dames* na wzgórzu jest dom, do którego dopiero wszedłszy, rozkład schodów i fragmenta z gliny polewanej czter-nastowieczne, florenckie, okazują, iż poważnego artysty to mieszkanie... Tam gdy niedawno wszedłem był – a potem na najwyższe piętro do atelier p. Delaroch'e'a, wielki artysta raczył mi pokazać ostatni obraz swój [...] (PWsz 6, 185).

Ten krótki opis wykorzystuje aż cztery motywy wiążące się z tym, co określone zostało wcześniej w haśle „w górę idąc”: wzgórze, schody, wchodzić, najwyższe piętro. Ta „wysokość” blisko skojarzona jest z określeniami wskazującymi wprost na wielkość bohatera wspomnienia: „poważny artysta” i „wielki artysta” (który niejako z wysokości swojej „raczył mi pokazać ostatni obraz swój”).

Wspomnienie o Mickiewiczu nie wprowadza w opis położenia mieszkania ani jednego akcentu związanego z wysokością, innymi metodami bowiem charakteryzowane są wielkość i indywidualność poety, inna jest też metaforyka topografii. Norwidowska diagnoza osobowości artysty i potrzeba stworzenia klimatu jego śmierci związane zostały z eksponowaniem w opisie dwu podstawowych elementów (biblioteka i arsenał), które na poziomie sensów metaforycznych wskazują na uczoność i walkę. O Bibliotece Arsenału mówi narrator dwukrotnie. Powtórzenie nie jest motywowane potrzebą komunikacyjnej jasności, wszak „zaszedłem doń” wyraźnie wiąże się z miejscem, o którym już była mowa. Zatem myśleć trzeba o budowaniu „klimatu militarnego”, zwłaszcza że i poprzednio wspomniany był plac Bastylii, choć usytuowanie biblioteki – w znanym miejscu – nie wymagało jakichś dokładniejszych informacji lokalizacyjnych. W militarnym kontekście tkwią też wpisane w opis dopowiedzenia o działaniach Mickiewicza; oda *Do Napoleona III* stanowiła przecież entuzjastyczną reakcję na zdobycie w 1854 r. przez wojska francuskie i angielskie rosyjskiej twierdzy Bomarsund, a misja



wschodnia wiązała się z wojskowymi planami poety; czerwień zachodu w oknach kryje w sobie w związku z tym nie tylko informację o zachodnim położeniu mieszkania poety, nie tylko nawet „białą” zapowiedź śmierci stanowi, ale i z wojenną pozą metaforycznie się kojarzy; na ideę walki w obronie wartości wskazuje – nieprawdziwa zresztą – informacja o odmowie złożenia przysięgi. Lokalizacja mieszkania Mickiewicza kreowana jest na wzór twierdzy, wszak był to „gmach ciemny, z korytarzami i kamiennymi wschodami”, co staje się oczywiste w kontekście tego, o czym już była mowa. Możemy więc zasadnie twierdzić, że stylistyczne ujęcie Biblioteki Arsenалу zmierza do stworzenia klimatu militarnego (takie też odczucia powstają w czytelniku). I nie jest to oświadczenie na temat rzeczywistego charakteru tego gmachu, lecz stricte literacka metoda konstrukcji znaczeń. W takim też kontekście na poziomie sensów literackich, w aspekcie skojarzeń emocjonalnych znacząca staje się sama nazwa Biblioteka Arsenálu, łącząc w sobie pierwiastki antynomiczne (nawet jeżeli w rzeczywistości zewnętrznej funkcjonowała już tylko konwencjonalnie, a budynek z wojną nie miał nic wspólnego).

Mickiewicz interpretowany jest w analizowanym fragmencie jako ktoś, kto usiłuje przetransponować wartości wyższe w rzeczywistość historii, polityki i wojny. Zwróćmy uwagę, że z całego dorobku Mickiewicza tak mało znany utwór, jakim jest oda *Do Napoleona III*, uczynił Norwid przedmiotem oglądu; jeszcze bardziej znaczące jest, za co chwali narrator tę odę, jego zdaniem „nieskończenie z formy przystającą do urzędu i miejsca powierzonego” Mickiewiczowi. Zatem utwór napisany jest adekwatnie do stanowiska bibliotekarza i miejsca, w którym powstał. Wiersz ten charakteryzuje się (przecież w bibliotece zdobyta) erudycyjnością, swobodą w posługiwaniu się wiedzą historyczną, mitologiczną, geograficzną. Podobnie jako ważny znak potraktować należy informację, że odę tę napisał Mickiewicz „Horacjusza językiem”; nie jest to jakieś poetyckie poinformowanie, że to wiersz łaciński; to coś znacznie więcej, to wskazanie na świetną znajomość łaciny, to wskazanie na sztukę poetycką na miarę Horacego. Poeta „z bibliotekarstwa udał się był na Wschód”; służba wartościom, próba przeniesienia wyższych wartości kultury w rzeczywistość polityki i wojny, próba realizacji wartości doprowadziły do śmierci („...T o o n t a k j a k b y n a P è r e L a c h a i s e p o j e c h a ł!...”). W takim kontekście konwencjonalnie wówczas funkcjonujący termin „misja” nabiera znaczeń uwznioślających.

Odę do *Imperatora* napisał *Bibliotekarz*. Nie rolę Mickiewicza jako poety wydobywa tu narrator (co byłoby bardziej naturalne

w kontekście twórczości literackiej), lecz strażnika tradycji i wartości kultury. Bibliotekarz i Imperator reprezentują odrębne światy; próba ich pogodzenia, próba transpozycji wartości nie znajduje właściwego oddźwięku, kończy się klęską, prowadzi do śmierci. Wcześniej wspomina narrator, że otrzymał Mickiewicz od Napoleona III „miejsce szczupłe, mało nawet jako fundusz dla rodziny licznej poety przynoszące”; kontrastem odbija się to od uwznioślającej oceny Mickiewicza (o którym pamięć jest „święta i wiekopomna”) i koliduje z napoleonizmem poety. Był wszak Mickiewicz (np. w znanych Norwidowi wykładach w Collège de France) zwolennikiem idei napoleońskiej, w powrocie do ducha Napoleona i w wyzwaniu ujarzmionych narodów pod egidą Francji widząc przyszłość Europy.

Mickiewicz staje się w ujęciu Norwida symbolem tradycji i wielkości kultury przeciwstawionych doraźnym bieżącym interesom politycznym i militarnym, z natury rzeczy zmiennym, bez „wiekopomności i świętości”, które są właściwe kulturze i samemu Mickiewiczowi.

#### WYGLĄD MIESZKANIA

Mieszkania swoich bohaterów charakteryzuje Norwid – chętnie w związku z widokiem z okien – za pomocą jakiejś ogólnikowej uwagi lub kilku, wydawać by się mogło, całkiem dowolnie i przypadkowo wybranych elementów wyposażenia, ważnych jednak w ich funkcji określania postaci. Odczuwana przez narratora relacja między mieszkaniem a postacią, między przedmiotami a postacią decyduje o wyborze i prezentacji; to subiektywność narratora determinuje ujęcie. Uzyskujemy w efekcie jakiś zarys pomieszczenia, w którym za pomocą światłocienia uwydatnia się pewne fragmenty. Czuć malarza oko w tych obrazkach pomieszczeń, czuć „grę” między światłem (okna przynoszące jasność lub czerwień, komin, piecyk rozpalony) a „wyjętym” w światło przedmiotem.

W opisie mieszkania Chopina zwracają uwagę dwa elementy: wyeksponowanie fortepianu oraz podkreślenie wykwinności, co koresponduje z całokształtem interpretacji tej postaci:

[...] mieszkania główną częścią był salon wielki o dwóch oknach, gdzie nieśmiertelny fortepian jego stał, a fortepian bynajmniej wykwinny – do szafy lub komody podobny, świetnie ozdobiony jak fortepiany modne – ale owszem trójkątny, długi, na nogach trzech, jakiego, [...] już mało kto w ozdobnym używa mieszkaniu (PWsz 6, 178).

Zbyteczne byłoby dokładniejsze opisywanie mieszkania; dla wskazania na arystokratyczność postaci artysty, jego gustów i otoczenia wystarczy informacja o salonie wielkim z dwoma oknami; dalsza część mikronoweli zwraca jeszcze uwagę, że w sąsiednim pokoju było łóżko głębokie z firankami, co wykwinność gustów autentyczną, nie na pokaz, zdaje się sugerować.

Salon w opisie Norwida jest zdominowany przez fortepian. Swoiste „nie-wypełnienie” opisu salonu zdaje się funkcjonować jako ikon sceny czy sali koncertowej. Jasność i przestronność (co podkreśla informacja o dwu oknach) „koncentrują się” w jednym ciemnym punkcie fortepianu. Epitet „nieśmiertelny” w zastosowaniu do fortepianu jest znakiem symboliczności tego opisu, który – respektując konkretność przedstawienia – stanowi ocenę i charakterystykę wielkiego artysty i jego sztuki. Za znaczące uznać więc musimy, że fortepian nie był modny, lecz rzadki; jego tradycyjność przeciwstawiona została fortepianom używanym we współczesnym „ozdobnym” mieszkaniu; porównanie „forte pianów modnych” do „szafy” lub „komody” wskazuje, że pełnią one funkcje przede wszystkim zdobnicze, gdy fortepian Chopina służy muzyce; opis fortepianu staje się więc znakiem muzyki artysty. Symbolicznie odczytywać też można informację o trzech nogach i kształcie trójkątnym, zwłaszcza że podkreślona zdaje się tu być liczba trzy; czy nie warto tego zatem potraktować jako aluzji do muzyki Chopina, w której tak charakterystycznie brzmią triada i tremolo, pozwalające ją rozpoznać nawet mało wprawnemu uchu?

Kontrastowo w zestawieniu z mieszkaniem Chopina przedstawia się m i e - s z k a n i e S ł o w a c k i e g o, charakteryzowane jako bardzo skromne: „Tam na najwyższym piętrze pokoik był, ile można najskromniej umeblowany [...]. Obok drugiego maleńki był pokoik – to sypialnia” (PWsz 6, 179). Jeżeli powiążemy to z obrazem wróbli zlatujących się do gospodarza i charakterystycznie ujętą informacją o „doniczkach z kwiatami na ganku przed oknami” (PWsz 6, 179) – dostrzec będziemy mogli przyświecający opisowi mieszkania Słowackiego model wiejskiej chaty lub ubogiego dworku. Ta wiejska konotacja koresponduje z obrazem poety, który „stał przy kominie, fajkę na cybuchu długim paląc, jak to używa się w Polsce na wsi” (PWsz 6, 180) – (funkcjonalnie znacząca jest tu nazwa *komin*; w innym kontekście, w kontekście sztuki, używa narrator słowa *kominiek*).

Przestrzeń, w którą wtopiony został Słowacki i która go charakteryzuje (usytuowanie i wygląd mieszkania), opisywana jest zatem przez powiązanie idei wysokości i poetyckiej rozległości widoku ze skromną, nawet zgrzebną zwyczajnością. Uwaga Słowackiego na temat pokoju, który „zupełnie byłby

dla szczęścia człowieka wystarczającym, gdyby nie to, że w jednej stronie jego kąty nie są zupełnie proste, źle będąc skwadratowanym” (PWsz 6, 180), wskazuje implicite na samorealizację w innej sferze niż materialne bogactwo; wystarczy, jeżeli codzienność nie doskwiera utrudnieniami, nie przeszkadza. Znamienność takiej charakterystyki mieszkania poety i jego stosunku do materialnego świata zarysuje się wyraźniej, jeżeli uświadomimy sobie (o czym wiedział przecież Norwid), że był to wybór, nie konieczność, że Słowacki jako jeden z niewielu emigrantów – choć dochody miał skromne – nie borykał się z ustawicznymi kłopotami finansowymi.

We wspomnieniu o M i c k i e w i c z u indywidualny charakter mieszkania wydobyty został poprzez prezentację piecyka oraz ozdabiających je prac plastycznych.

„Piecyk dobrze zapalony” (PWsz 6, 184) koresponduje z czerwienią bijącą z okna o zachodzie słońca. W tej czerwonej „poświacie”, więc w aurze zmierzchu i ognia (a z perspektywy znaczeń głębokich, metaforycznych – w aurze wojny i zbliżającej się śmierci), pojawia się postać Mickiewicza, który „poprawiał nieco węgle kijem” (PWsz 6, 184). To nie tylko znamię zwyczajności i ubóstwa poety, to także znak „spalenia się”, więc znak śmierci; kij wkładany do źródła ognia, by je „poprawić” – wcześniej czy później spali się, jak wmieszanie się nawet w szlachetnej intencji w wojnę zgubi poetę.

Wymienione w mikronoweli dzieła plastyczne związane są tematycznie z dwoma kręgami: religijnym i militarnym. Przywołanie dzieł o tematyce religijnej podkreśla religijny aspekt osobowości i biografii poety, rozszerzając też czasowo, przestrzennie i problemowo kontekst interpretacyjny; w efekcie postać Mickiewicza widziana jest w rzeczywistości innej jeszcze niż przedstawiona bezpośrednio. Jest zresztą cechą poetyki *Czarnych kwiatów* właśnie takie często funkcjonowanie konkretnego, który r o z s z e r z a czas i przestrzeń, przywołuje jakąś inną rzeczywistość, by w ten sposób dopełnić obraz postaci i poruszanej kwestii.

„Święty Michał Archanioł” powalający w walce Szatana uświadamia problem walki dobra ze złem i zwycięstwa dobra, zwycięstwa nad pychą. Związane z tym obrazem narratorskie „nie pamiętam” rozszerza perspektywę interpretacyjną, rozpinając ją między bezimiennym ascetyzmem, pokorą i ofiarnością kapucynów a wspaniałością Luwru. W kontekście całości cyklu przywołanie Michała Archanioła funkcjonuje jako znak opieki nad umierającymi i śmierci, wszak Słowacki wzywał „pomocy i opieki ś. Michała Archanioła, tusząc, że mu to sił na jakiś czas użyczy” (PWsz 6, 181).

Rozległe konotacje znaczeniowe mają też dwa pozostałe „obrazki” o treści religijnej. „Ostrobramska Matka Najświętsza” wiedzie myśl w stronę Litwy, dzieciństwa i młodości poety, kojarzy się z ważnym motywem jego twórczości i aspektem religijności, jest znakiem opieki (co nabiera szczególnego znaczenia w kontekście aktualnej sytuacji Mickiewicza, jego wyprawy na Wschód i „w świat niewidzialny”). Z kolei „Dominikina oryginalny rysunek, komunię ś-ego Hieronima przedstawiający” (PWsz 6, 184) przywołuje postać nawróconego światowca, który stał się pobożnym ascetą, słynnym autorem polemik z herezjami, doktorem Kościoła, patronem ludzi książki; komunია to symbol pojednania i połączenia z Bogiem.

Określenie Mickiewicza w porządku spraw religijnych znajduje dopełnienie w porządku spraw ziemskich, też zawartym w trzech, potraktowanych jako znaczące dziełach plastycznych. W rezultacie poeta „zaczepiony” jest o dwa światy, które usiłuje powiązać i pogodzić. Ten pierwszy prezentuje narrator jako oczywisty i jasny, zdecydowanie „plusowy”, nie wymagający komentarza, gdy ten drugi – reprezentowany przez symbolizujące go konkrety – obudowany jest bolesnymi skojarzeniami. Narrator zatrzymuje się przy każdym z „obrazków”, prezentując najpierw krąg religijny, potem „ziemski”, jakby wskazywał na osadzenie czy zakorzenienie ziemskich dążeń Mickiewicza w najwyższych wartościach religii i kultury.

W odniesieniu do pierwszego kręgu tematycznego mówi się o „pięknej rycinie” i „oryginalnym rysunku”, podkreśla związek z oryginałem, wprowadza nazwiska wielkich artystów, kontekst Rzymu, Kapucynów, Luwru; w opisie kręgu drugiego pojawiają się „rycinka mała” (choć Napoleona dotyczy; nawet Napoleon „maleje” wobec prawd religii) i „odlew z gipsu”, występuje porównanie do inwalidów wojennych i przywołanie wojny krymskiej w zdumiewającym na pozór narratorskim skojarzeniu; obecny jest też znak śmierci, bo jak inaczej potraktować ów daguerotyp mężczyzny sędziwego, jeżeli nie kojarzyć go z fotografią, pamiątką po zmarłym (skojarzenie ze śmiercią jest naturalne, bo to daguerotyp starca, a i kontekst, który mówi o wojnie, myśl o śmierci sprowadza). Nie jest ważne, czy postać z daguerotypu w owym czasie żyła jeszcze, czy nie; ważny jest sens literacki obrazu. Nie jest tu też istotne, że najprawdopodobniej w mieszkaniu Mickiewicza wisiała fotografia Towiańskiego. Czemu Norwid nie poinformował o tym wprost? Przecież sztuka to nie tworzenie zagadek dla filologów. Taki sposób ujęcia najwyraźniej służyć ma kreacji sensów literackich, interpretacji osobowości Mickiewicza. I podobnie jest dla literaturoznawcy sprawą drugorzędną prawdziwość lub nieprawdziwość informacji o rycinie z Napoleonem „przed generalstwem

jego”; ważne jest natomiast, że uznał Norwid za potrzebne poinformowanie, że taka rycinka wisiała i że była mała, ważne jest, jak „grają” te informacje w artystycznym kontekście. Wartościowa sztuka jest zawsze wyborem, nigdy rejestrem; wyborem faktów z rzeczywistości i wyborem sposobu przekazu.

Lektura utworu w aspekcie jednostkowej, werystycznej odpowiedniości prowadzić może do redukcjonizmu, czyniąc z *Czarnych kwiatów* sui generis zapis dziennikarski, wedle kryteriów prawdziwości i fałszu interpretowany. Łatwo też przy takim podejściu ulec złudzeniu, że mówimy o utworze, gdy mówimy już tylko o rzeczywistości zewnętrznej, którą utwór na swój sposób wykorzystuje. Nie miejsce tu na dowodzenie, że Norwid w *Czarnych kwiatach* niejednokrotnie przekształcał realia ze względu na potrzeby literackie (opowieść o Irlandce może tu służyć jako najbardziej jaskrawy przykład).

Ozdabiające mieszkanie Mickiewicza „obrazki” nie mają same w sobie wartości, to przecież tanie reprodukcje i ryciny (bo i czego się spodziewać w mieszkaniu ubogiego poety). I nie jest dla utworu ważne, że nie są to autentyczne dzieła sztuki, nie o „taniłość” chodzi; utwór wykorzystuje znaczeniowo ich tematywność, jako ważne traktuje konotacje związane z tym, co przedstawiają. Czy jednak w przypadku „dwu niedźwiedzi pasujących się” nie należy potraktować gipsowej tandetności jako znaku interpretacyjnego? Po co Norwid podaje taką informację? Przecież werystyczna sprawozdawczość – bez głębszego sfunkcjonalizowania – obca jest jego sztuce, a z całą pewnością nie dotyczy *Czarnych kwiatów*. Zakładam, że Norwid nie wspomniałby, że był to „odlew z gipsu”, gdyby nie uznawał tego za ważne artystycznie i semantycznie.

Sensowne jest wiązać ten odlew z sentymentami litewskimi Mickiewicza i z powtarzającym się w jego twórczości motywem niedźwiedzia, jednak narracja zdaje się zwracać uwagę przede wszystkim na coś innego. Informacja o tym „odlewie z gipsu” pojawia się w kontekście słów o rozpoczętej niedawno wojnie, a niedźwiedzie są „o d c z a s u n i e d a w n e g o d o p i e r o w i d z i a l n e” (PWsz 6, 184) na biurku poety (Norwid zwykł podkreślać graficznie słowa ważne). Jeżeli dodatkowo uwzględnimy fakt, że w charakteryzowanej wyżej odzie Rosja nazwana jest niedźwiedziem Północy, za oczywistą chyba możemy uznać symbolikę odlewu (aluzja do wojny krymskiej). Znakiem zapytania natomiast opatrzyć chciałbym interpretację, że gipsowa tandetność odlewu wskazuje na zachwianie ocen wojny krymskiej, symbol złudności nadziei, które emigracja z wojną tą wiązała.

Skrótowe, niemniej znaczące są informacje na temat wyglądu mieszkania we wspomnieniu o *D e l a r o c h e’ u*. Narrator zwraca uwagę na „rozkład

schodów i fragmenta z gliny polewanej czternastowiecznej, florenckiej”, które „okazują, iż poważnego artysty to mieszkanie...” (PWsz 6, 185). To wskazanie, owszem, na przestrzenną wyobraźnię i wysokiej rangi artystyczne upodobania właściciela domu, ale przecież wyraźnie i znacząco pojawia się tu czasowo-przestrzenna amplifikacja, wprowadzająca w pole świadomości początki sztuki nowożytnej; i w tej też uwznioślającej perspektywie należy ujmować postać artysty. Amplifikacja ta sugeruje odbiorcy wizję dziejów sztuki od jej odrodzenia do współczesnego upadku. Trecento i Florencja to początki, pierwsze promyki nowożytnego malarstwa europejskiego, które doskonałość osiągnęło w okresie cinquecenta, w dziele Leonarda da Vinci; szkoła florencka inicjuje tradycję wielkich artystów i wielkiej sztuki, której „ostatni promyczek” wraz ze śmiercią Delaroche’a „mrokiem się okrył” (PWsz 6, 186).

#### WYGLĄD I ZACHOWANIE POSTACI

Wygląd bohaterów wspomnień (twarz, ubiór, sylwetka) oraz sposób ich poruszania się, zachowanie w prostych czynnościach życia są rejestrowane w utworze z wyczuleniem na drobiazg i niuans – ze względu na ich znaczącą charakterystyczność. Również tu najmniejszy nawet drobiazg jest częścią funkcjonalną w artystyczno-semantycznej koncepcji całości i nigdy nie opiera się tylko na idei prostej, nie sfunkcjonalizowanej dodatkowo rejestracji.

Wspomnienie o Witwickim w koncepcji cyklu pełni funkcję wprowadzającą; skupia się przede wszystkim na problematyce śmierci, mniej zajmując się kwestią wieloaspektowej prezentacji postaci; brak więc tu istotnych dla ujęcia wielkości bohatera uogólnień narratorskich, brak opisów wnętrza mieszkania i jego usytuowania. Rozbudowane natomiast są opisy wyglądu, zachowania, ruchów i słów poety. Prezentację postaci Stefana Witwickiego charakteryzują następujące cechy:

– kadencja obrazów; na tę opadającą „intonację” – ikon zbliżania się ku śmierci – już pierwsze zdanie wskazuje, wszak narrator „spotkał był [poetę] zstępującego ze Schodów Hiszpańskich, pochylonego jako starca i kijem pomagającego chodowi swemu” (PWsz 6, 176; podkr. – K. C.); następny obraz pokazuje leżącego Witwickiego, który tylko „podnosił się niekiedy, podając rękę komu, aby go przeprowadził po pokoju”, a leżącej przy kanapie pomarańczy nie podał gościowi, lecz posunął po ziemi; w końcu

poeta „leżał zdefigurowany panującą podówczas ospą i już nic nie mógł mówić” (PWsz 6, 177);

– kontrast (między pięknem i młodością twarzy a bezradnością ciała; między skromnością, nieledwie samotnością śmierci poety i wzbudzającym powszechną reakcję odchodzeniem generała; między „wzrokiem jasnym” i „widzialnym obłędem”; między tym, co widoczne dla oczu, i tym, co widzi się oczyma duszy);

– wykorzystanie w opisie wzorca rzeźbiarskiego i pomnikowego, widoczne nawet w doborze słownictwa („włosy, jak z hebanu mistrzowsko wyrzeźwane ornamentacje, w grubych partiach na ramiona spływające” – PWsz 6, 176).

Próbując dodatkowo jeszcze przybliżyć funkcjonalność tych cech poetyki, warto zwrócić uwagę na wskazywanie na głębszą sensowność tego, co z zewnątrz wydaje się tylko starczym obłędem (wzrok wszak miał jasny i „młodości jakiejś wiecznej pełną twarz” – PWsz 6, 176). Dostrzec należałoby nie tylko uwznioślenie postaci w rzeźbiarskim i pomnikowym opisie, ale i korespondencję z niewidzialnym dla oka mówieniem sztuki; Witwicki objawia to, czego nie widać – sztuka mówi to, co nie jest zawarte w bezpośrednim przedstawieniu; to, co w sztuce „widoczne”, może wydać się „obłędem” artysty; odczytać warto obecną w opisach charakterystykę twórczości bohatera wspomnienia, jako że prezentacja jego postaci – zgodnie z Norwidowskim przekonaniem o jedności autentycznego artysty i jego dzieła – tkwi w klimacie poezji Witwickiego („kroplę łzy mającym w sobie” – PWsz 6, 176, ale i jasność, bezpretensjonalność, prostotę i zwyczajność; tęsknotę za ojczyzną i pochylenie się nad ziemią, z której kwiaty zbierał w wierszach; konkret, który w niewidzialnym świecie rozkwita, ale czulej uwagi i współpracy odbiorcy, by go „wznieść”, wymaga). Dostrzec wreszcie można aluzję do patriotycznej a zgrzebnej „antycudzoziemskości” Witwickiego, który schodzi ze Schodów Hiszpańskich, zwyczajnym kijem się podpierając.

Piękno fizycznej postaci artysty podkreśla Norwid nie tylko w odniesieniu do Witwickiego. Piękny jest również C h o p i n, jego piękno jednakże bardziej w kontekście sztuki teatralnej niż rzeźbiarskiej (choć o pomnikowości i rzeźbiarskiej m o n u m e n t a l n o ś c i ujęcia także myśleć trzeba) jest pokazywane; jego arystokratyczna sztuczność jest tak doskonała, że aż naturalna. Nawet chory Chopin nie schodził ze schodów, lecz „zstępował” (ikon godnego umierania); nawet chory Chopin o piątej „w salonie jadał” i „do Bulońskiego Lasku jeździł” (PWsz 6, 178), choć potem wnosić go było trzeba; nawet bardzo chory Chopin „w cieniu głębokiego łóżka z firankami, na poduszkach oparty i okręcony szalem, piękny był bardzo” (PWsz 6, 178).



Chopin do końca, nawet „zstępując” ku śmierci, pozostał człowiekiem „z klasą”. Chopin z godnością uczestniczy w owym „chyleniu się” ku śmierci; „chylenie się” ku śmierci to jedyna rzecz, którą może sam robić umierający artysta, wszystko inne wymaga pomocy (nie bez artystycznej zasadności podkreśla narrator dwukrotnie, że Chopin „w górę sam iść nie mógł” – PWSz 6, 178); schodzenie i wchodzenie to interesujący w tej mikronoweli znak śmierci. Naturalność doskonałej sztuczności to w ujęciu Norwida istota osobowości i dzieła Chopina; wielkość jego muzyki jest tożsama z imponującą doskonałością „form”, w których funkcjonował, a może raczej – z imponującą sztuką jego zachowań, widoczną nawet w procesie umierania.

Motyw fizycznego piękna postaci pojawia się też we wspomnieniu o S ł o w a c k i m. Aczkolwiek związany jest tu z twarzą zmarłego, również służy uwznioślającej i pogłębionej charakterystyce: „Mało piękniejszych twarzy umarłego widzi się, jako była twarz Słowackiego, rysująca się białym swym profilem na spłowiałym dywanie ciemnym, coś z historii polskiej przedstawiającym, który łoże od ściany dzielił” (PWSz 6, 181).

Ten obraz kreuje Słowackiego na wzór bohaterów narodowych poległych na polu chwały. „Biały profil” kontrastuje ze „spłowiałym dywanem ciemnym, coś z historii polskiej przedstawiającym”. Oto konkretność przedstawienia, korespondująca z ujęciem Słowackiego jako człowieka nie zainteresowanego wykwinnością otaczających go rzeczy, nabiera znaczeń dodatkowych, symbolicznych, związanych z ideowymi dążeniami twórczości poety. Prześiąknięta miłością do Polski poezja Słowackiego charakteryzuje się wszak krytycyzmem w stosunku do różnych elementów przeszłości i współczesności. W świetle wysokiego ideału, podbudowanego przez system genezyjski, rzeczywistość przedstawiała się jako zblakła i z ciemnymi barwami; twórczość Słowackiego więc to walka o wielkość ducha narodowego; Słowacki życie sterał i „spalił się” (aluzja do obecnego w mikronoweli motywu „z fajką”) w tej walce. „Biały profil” to nie tylko znak śmierci (brak barw życia), ale i wyraz sublimacji, który słowami Słowackiego można by nazwać „przeanieleniem”.

Słowacki jeszcze żywy jest charakteryzowany w poetyce sprzeczności, wskazujących na bogactwo jego osobowości. W mikronoweli o Słowackim narrator „wyłapuje” te elementy w wyglądzie i zachowaniu postaci, które zdają się do siebie nie pasować, ale które w sumie tworzą spójny i akceptowany całkowicie obraz poety; narrator „zestawia” fakty antynomiczne, by ogląd stał się wieloaspektowy, by możliwe było uchwycenie nieprzeciętności postaci.

Wspomnienie tego, co mówił poeta, jak mówił i jak wyglądał, „zderza” liryzm z dzielnością ducha, przedśmiertną melancholię z zainteresowaniem dla problematyki społecznej i rewolucyjnej; sprzęgnięte to zostało z – wydawać by się mogło – marginalną (a w istocie trafiającą w poetycki język Słowackiego) rejestracją „antynomiczności” sposobu mówienia, łączącego naturalność ze sztucznością, z „kolorowanym słowem”. Narratorskie skojarzenie klimatu słów poety z *Marią* – zważywszy charakter tego utworu o śmierci uwikłanej w metafizykę, historię i ludzkie namiętności – staje się w *Czarnych kwiatach* znakiem śmierci, służąc równocześnie rozszerzeniu przestrzeni i wyznaczając perspektywę literackiego rodowodu Słowackiego. Inne fragmenty prezentacji Słowackiego łączą „wiejskość” z wysoką sztuką (np. fajka na cybuchu – „brązowy medal Juliusza przedstawiający, który jest jedną z najpiękniejszych w tym rodzaju robót Oleszczyńskiego” – PWsz 6, 180; oczywiście, zarówno fajka, kołysana ruchem wahadłowym, jak i medal pełnią też funkcję znaków śmierci).

M i c k i e w i c z rysuje się w *Czarnych kwiatach* jako postać wyrosła z Polski szlacheckiej, emocjonalnie zrośnięta z drobną szlachtą dalekich prowincji (zwróćmy uwagę na znaczące powiązanie ubioru poety z szlachtą zagonową). W portrecie Słowackiego „wiejskie” odwołania służą wskazaniu na demokratyzm poety (gdy w przypadku Mickiewicza raczej o tradycjonalizmie trzeba myśleć), korespondujący z dramatyczną rewolucyjnością; nie bez powodu wspomina narrator, że Słowacki *Nie-Boską komedię* „wysoko bardzo cenił”, a *Przedświt* z kolei „miał za piękne dzieciństwo” (PWsz 6, 180).

#### WNIOSKI I UOGÓLNIENIA

Oto podstawowe c e c h y p o e t y k i kreowania wielkości i indywidualności postaci w *Czarnych kwiatach*:

1) Wykorzystanie języka symbolicznego, w związku z czym wszystkie elementy utworu uczestniczą w kreacji (uchwycenie „postaciotwórczego” sensu danego fragmentu jest możliwe jedynie przy uwzględnieniu kontekstu całości; zawierzenie literalnemu znaczeniu opisów i diagnoz prowadzić musi do uproszczeń interpretacyjnych, redukcjonizmu i wniosków fałszywych);

2) Ogromna rola słowa przedstawionego (termin użyty tu w sensie Bachtinowskim), zatem obraz postaci, owszem, jest efektem tego, c o zostało na jej temat powiedziane, ale również, a nawet bardziej – j a k zostało po-

wiedziane (dotyczy to także fragmentów literalnie nie informujących o wielkości i indywidualności bohatera wspomnienia);

3) Wykorzystanie zasady jedności człowieka i jego dzieła – zgodnie z przeświadczeniem, że wielka sztuka jest wyrazem prawdy i szczerości artysty, że istnieje korelacja między osobowością i życiem artysty a charakterem i wartością jego twórczości (*Czarne kwiaty*, mówiąc o człowieku, mówią też o jego sztuce);

4) Tendencja do utożsamiania sztuki i życia, zarówno w sensie interpretacyjnym, jak i w sposobie mówienia o twórcach (zob. też punkt poprzedni); wiąże się to z Norwidowską teorią sztuki, wyrażoną np. w *Promethidionie*, a w *Czarnych kwiatach* przejawia się w realizacji zasady, że sztuka jest efektem osobowości i życia artysty, a równocześnie w życiu i śmierci tego artysty znajduje swoje dopełnienie; życie i śmierć artystów dointerpretowują ich dzieło, dopisują kolejne jego rozdziały (ilustrują to wszystkie wspomnienia, zwłaszcza o Słowackim i Delaroche’u);

5) Podkreślanie czynnika religijnego w życiu opisywanych artystów, co nie jest tylko wyrazem szczególnego wyczulenia na tę problematykę i rzetelności sprawozdawcy lub pozostawania w klimacie śmierci i spraw ostatecznych, choć przecież także; musimy dostrzec w tym element „języka”, za pomocą którego mówi się o wielkim artyście i wielkiej sztuce, niejako uzasadnia się wielkość sztuki, wszak piękno kształtem jest miłości, pochodzi od Boga i związane jest z dążeniem ku Bogu, i jeżeli człowiek uchowa w swoim sumieniu cień Boskiego piękna, może tworzyć wielkie dzieła (zob. *Promethidion. Bogumił*, w. 115-136); podobną funkcję pełni akcentowanie skromności i zwyczajności artystów, braku pychy, wszak „[...] pycha, co złoci się słońcem / Dufając, że jej słońce nie przenika; / Ta – kontemplacji i wzroku jej końcem, / Ta – zatrzymaniem Boskiego promyka” (*Wita-Stosa pamięci* – wiersz *Piękno*, 1856);

6) Wykorzystywanie w opisie wyglądu i zachowań postaci skojarzeń rzeźbiarskich, muzycznych, poetyckich, dramaturgicznych, co powoduje, że myślimy o tych artystach w kategoriach sztuki; stają się więc oni w opisie niejako samą sztuką, wielką sztuką, co w kontekście idei jedności dzieła i człowieka jest znaczące, wskazuje na tkwiącą pod powierzchnią pozorów tożsamość artysty i jego twórczości; w takim kontekście interpretować można również podkreślanie fizycznego piękna postaci (jako znaku piękna duchowego i wartości sztuki), co zwraca szczególnie uwagę w konfrontacji z opisami przedśmiertnej słabości;

7) Indywidualizacja spostrzeżeń i typu rejestrowanych faktów, słów, przedmiotów, co koresponduje z charakterem dzieła artysty i interpretacją jego osoby (Mickiewicz np. to głębie słowa, Chopin – doskonałość ruchu ręki, Witwicki – kropla łzy w spojrzeniu, Słowacki – słowo kolorowane, Delaroche – „pokazywanie”);

8) Podporządkowanie kompozycji poszczególnych wspomnień funkcji interpretacyjnej; mamy więc kompozycję podporządkowaną dominancie obrazowej (relacja o Delaroche’u), schemat kompozycyjny „muzykologiczny” (o Chopinie), kompozycję opartą na ironiczności życia (o Słowackim), widzenie niewidzialnego i „zstępowanie” ku śmierci jako podstawy organizacji artystycznej wspomnienia o Witwickim, wzorzec zestawiania świata polityki i wojny z kulturą, sztuką i religijnością (wspomnienie o Mickiewiczu);

9) Uobecnianie motywów, które zdają się zapowiadać przyszły los (zwłaszcza śmierć) bohaterów; wiążą się one z wyczuleniem na głębię i tajemnicę życia, wynikają z Norwidowskiego zainteresowania wszelkimi przejawami tajemnych analogii; nawet jeżeli „przecucia” śmierci nie są przez postaci uświadamiane (to ironia życia pokazuje rzeczywisty sens słów i zdarzeń), świadczą o uwrażliwieniu artystów, o tym, że „trafiają” oni w jakąś głęboką prawdę, która dzięki nim mogła się ujawnić; te fakty zdają się wiązać z Norwidowskim przeświadczeniem, że wielcy artyści egzystują niejako na pograniczu dwóch światów, widzialnego i niewidzialnego, że tworząc piękno, sięgają w rzeczywistość Boga;

10) Stałe posługiwanie się konkretem przedmiotowym lub sytuacyjnym (np. w rozmowie) w funkcji rozszerzania czasu i przestrzeni; czas i przestrzeń jako wynik amplifikacji pozwalają widzieć postać w ważnym dla jej pełniejszego zobrazowania kontekście, a równocześnie są znamieniem kondensacji i dyscypliny artystycznej utworu, który wiele istotnych treści pozostawia w sferze funkcjonalnych nieświadomości;

11) Wiąże się z powyższym zindywidualizowane wykorzystywanie kontekstów (najczęściej nie charakteryzowanych, lecz jedynie przywołanych), które uwznioślają postać lub też służą wskazaniu na jakiś istotny aspekt jej dzieła i osobowości (np. Chopin interpretowany jest wyłącznie w kontekstach kultury wysokiej, gdy Słowacki również w odniesieniach kosmosu i natury, ale i wsi polskiej; Delaroche ujęty został w kontekście tradycji sztuki nowożytnej, a w portrecie Mickiewicza tak znaczną rolę odgrywają konteksty polityczne i militarne; konteksty uwznioślające wiążą się najczęściej ze sztuką i religią, czasem tkwią również w odniesieniach patriotycznych);

12) Przenoszenie znaczeń w wyniku wewnętrznych nawiązań tekstu (np. wezwanie *Królu!*, literalnie odnoszące się do Filipa Macedońskiego, staje się metaforycznym określeniem Słowackiego);

13) Potraktowanie jako ważnych bodaj podstawowych znaków charakterystycznych wyglądu i usytuowania mieszkań artystów; równie ważną funkcję pełni widok z okien; znamię wielkości tkwi w metaforze słów „w górę idąc” i „z wysokości” patrząc;

14) Wykorzystywanie w opisie mieszkań wzorców z innej przestrzeni w funkcji wskazywania na cechy osobowości i losu postaci (np. mieszkanie Słowackiego skojarzone z chatą lub ubogim dworkiem, Chopina – z salą koncertową, na wzór twierdzy opisywane jest usytuowanie mieszkania Mickiewicza);

15) Ujęcie postaci w kontekście idei czegoś, co się skończyło, ale równocześnie trwa i będzie istnieć (w świecie niewidzialnym; w planie przedmiotów i osobniczej pamięci; w planie historii, więc „świętej i wiekopomnej pamięci”);

16) Bogactwo zestawień i kontrastów, traktowanych „jako warunek uwznioślającej a wyrazistej (np. Bibliotekarz–Imperator) lub pełnej a nieschematycznej charakterystyki”;

17) Podporządkowanie ujęcia postaci idei specyficznej samotności, samotności człowieka wyrastającego ponad przeciętność, egzystującego w świecie wyższym; ta nigdzie nie werbalizowana wprost reguła, niemniej obecna implícite we wszystkich mikroportretach *Czarnych kwiatów*, uwyrażnia się w diagnozach społecznego osamotnienia wielkich artystów, braku zrozumienia i uznania dla ich dzieł (co jest jednak w istocie czymś innym od samotności związanej z wielkością i głębią istnienia).

W efekcie takich zabiegów poszczególne postaci – mimo że prezentowane w konkretnych i prozaicznych sytuacjach – nabierają wielkości, głębi i indywidualnego charakteru, a „mikroportretowe” ujęcie tych artystów ogniskuje w sobie bogactwo problematyki, stając się nie tylko interesującym obrazem i interpretacją całokształtu ich osobowości, dzieła i znaczenia, ale także znakiem, za pomocą którego wyraża Norwid treści filozoficzne, estetyczne, światopoglądowe, a nade wszystko tworzy odczucie „dotknięcia” tajemnicy, wychylenia się poza widzialny czy konwencjonalny porządek rzeczy.

Pamiętając o przyświecającej *Czarnym kwiatom* idei jedności człowieka i dzieła i o właściwej im poetyce mówienia „białego”, mówienia poprzez „daguerotyp”, poprzez uchwytne zewnętrznie konkret, przybliżmy w syntetycznym

i z natury rzeczy uproszczonym ujęciu Norwidowski o b r a z a r t y - s t ó w.

I tak Stefan Witwicki jest piękny, choć zdefigurowany; sprawia wrażenie obłąkanego, ale widzi więcej oczyma duszy; jego prostota i bezpretensjonalność łączą się ze smutkiem i tęsknotą do kraju; coraz bardziej zamknięty w swoim świecie i w swoim cierpieniu, oddala się od bezpośredniego otoczenia, „schodzi” w samotność i zapomnienie.

Fryderyk Chopin to arystokrata ducha. W każdym momencie i w każdej sytuacji, nawet tej najpowszedniejszej i być może krępującej, zachowuje się z godnością. Sztuczność jego gestów jest tak doskonała, że wydają się całkowicie naturalne. Wyrasta Chopin nad otaczającą rzeczywistość, przyświeca mu widok wielkości. Imponująca doskonałość form, w których funkcjonował, jest znakiem doskonałości jego muzyki. Muzyka Chopina jednoczy w sobie doskonale to, co zwyczajne i sztuczne, zawiera piękno i wielkość, przekracza czas i przestrzeń, sytuuje się na wyżynach kultury.

Juliusz Słowacki to postać bogata wewnątrz, nie poddająca się prostym klasyfikacjom. Łączy w sobie Słowacki harmonijnie pierwiastki na pozór sprzeczne. Jest bardzo zwyczajny i prosty, a równocześnie niezwykły i skomplikowany. Wielkość kojarzy się w nim ze skromnością i demokratyzmem, zgrzebna zwyczajność – z rozległością horyzontów. Realizacja w sferze wartości wyższych koresponduje z minimalnymi potrzebami w życiu codziennym. Świat Słowackiego to świat zgrzebnej codzienności połączonej z wartościami sztuki i religii, to świat spraw polskich, wysokiej kultury, kosmicznych i duchowych perspektyw, ale przecież także świat problemów społecznych i rewolucji. Język poety łączy w sobie naturalność z barwnymi upiększeniami i sztucznością, charakteryzuje się „niespodziewanymi obrotami”, z czym koresponduje bogactwo emocjonalności (smutek, krytycyzm, ironia, rezygnacja, płomiennosc, rzewność). Słowacki to liryk i człowiek walki, to postać bohaterska w dziejach Polski. To człowiek dotknięty ironią życia. I jego będzie za grobem zwycięstwo. Zastanawia w tej Norwidowskiej charakterystyce Słowackiego brak jakiegokolwiek odniesienia do dandysowskiego składnika osobowości artysty, co wiązać należy chyba z pamięcią o latach ostatnich poety.

Adam Mickiewicz to artysta obdarzony szczególnym talentem słowa, słowa głębokiego i zapadającego w pamięć; jest poetą na miarę Horacego. Głębia życia wewnętrznego zrodziła w nim „świadomość prawdy” i pogodę ducha. Mickiewicz to strażnik wartości i tradycji kultury, które nieskutecznie usiłuje przetransponować w rzeczywistość polityki i wojny. Jest postacią rozpiętą

między wartościami kultury, sztuki i religii a światem doraźnych interesów politycznych, które chciałby kształtować wedle najwyższych ideałów. Religia, sztuka, dorobek kultury, historia, Polska, szlachecki prowincjonalizm, sytuacja współczesnego artysty, polityka i wojna to konteksty, które przywołuje Norwid, kreśląc mikroportret Mickiewicza.

Paul Delaroche to wielki artysta, to ostatni według Norwida artysta nowożytnej Europy. Jest artystą samotnym, niechętnie pokazującym swoje dzieła, które najwyraźniej daleko wykraczają poza gusta, nawyki i możliwości percepcyjne współczesnych odbiorców; relacje społeczne to wyróżnienie ze strony malarza. Delaroche jest malarzem zdolnym do pokazania tego, co nie jest pokazane, lecz tylko zasugerowane, malarzem zaglądającym w „szczeliny” istnienia, podpatrującym zetknięcie świata widzialnego i niewidzialnego, odkrywającym psychologiczne tajemnice człowieka. Norwidowskiego Delaroche’a charakteryzuje religijny stosunek do sztuki; jej uprawianie stawało się nim samym, stąd też w odniesieniu do tego artysty myśleć można o sztuce jako ofierze z własnego życia; życie i sztuka stają się tym samym. Ten fakt szczególnie uwzniośla artystę, którego wielkość porównywać można z wielkością artystów najwybitniejszych, ujmować poprzez kontekst królewski, prorocki i w związku z postacią Chrystusa.

#### GREATNESS AND INDIVIDUALITY IN CZARNE KWIATY

##### SUMMARY

*Czarne kwiaty* is prose of fact. But the article does not deal with its biographical connections; it treats *Czarne kwiaty*, instead, as a work of art, in which every element used is endowed with an artistic sense. The article deals more specifically with the creation of a character’s greatness and individuality, one of the most important points in the poetics and semantics of the whole cycle. Analysis reveals that every motif and every single word of *Czarne kwiaty* have a function to perform, in that they contribute fragmentary information from which a full image of the character can be built up. Because of the nature of the piece, our observations have been arranged under four problem headings: 1) the narrator’s general diagnoses concerning the artists’ personalities, 2) location of the artists’ dwellings as a means of characterization, 3) appearance of a dwelling vs. character, 4) descriptions of the heroes’ appearance and behaviour.

Transl. Adam Pasicki