

PAULINA ABRISZEWSKA

ORCID: 0000-0001-5938-3163

## PRZESTRZENIE *ASSUNTY* NORWIDA UWAGI INTERPRETACYJNE

Norwidowska *Assunta* to literacki ogród, w którym nachodzą na siebie różne przestrzenie. Ogród pamięci, ogród natury, ogród symboli przenikają się w przestrzeni komunikacji, intertekstualności, przestrzeni „pomiędzy”. Przemierzana przez bohatera przestrzeń zmienia się w sposób nieuporządkowany realistycznie, rządząc się prawami wędrowki o trasie wytyczonej nie tyle wydarzeniami, co symbolem, przemyśleniami bohatera. Zatem „przestrzenie” *Assunty* znajdujące się w centrum mojego zainteresowania, będą miały wielorakie znaczenie, płynne, zgodnie zresztą z działaniem jednej z dominant tego tekstu – ruchu i zmienności<sup>1</sup>. Pierwszym z celów niniejszego artykułu jest przyjrzenie się sposobom kreowania przestrzeni, mechanizmom kontrastowania (salon / ogród, kopalnia / klasztor), zmianom przestrzeni i powiązanemu z owymi zmianami ruchowi myśli bohatera. Orientacja przestrzenna (góra / dół, pomiędzy / poza) jest wszakże w *Assuncie* kluczem interpretacyjnym.

W swoim artykule abstrahuję od wątku biograficznego i potencjalnego związku literackich rekwizytów z rzeczywistymi rzeczami oraz sytuacjami<sup>2</sup>, bardziej interesują mnie związki międzyliterackie. Intertekstualne powiązania poszerzają przestrzeń znaczeń poematu, dlatego drugim celem niniejszego artykułu jest

---

<sup>1</sup> W przeciwieństwie do konkretnej perspektywy, jaką zaproponował Paweł SIEKIERSKI w swoim artykule *Poetyka przestrzeni w „Assuncie” Cypriana Norwida* (w: *Koncepcje słowa*, red. E. Czuplewicz i E. Kasperski, Warszawa 1991, s. 31-57), w którym zasadniczym celem jest „charakterystyka głównych kręgów przestrzennych poematu” (tamże, s. 31).

<sup>2</sup> Por. np. uwagi Juliusza Gomulickiego o motywie ogrodniczki, bluszczu, złotego krzyżyka w objaśnieniach do *Assunty* (PWsz III, s. 742) oraz tenże, *Rzeczywistość i marzenie (głosy do dwóch poematów Norwida)*, w: C. NORWID, *Dwa poematy miłosne*, wstęp i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 27-39.

przyjrzenie się przestrzeni wybranego intertekstualnego kontekstu. Poeta we wstępie do utworu wytycza ścieżki powiązań, wymieniając *Dziady* część pierwszą, *W Szwajcarii* i *Marię*. Pierwsze dwa utwory to jedyne, według Norwida, poematy miłosne we współczesnej mu literaturze. *Assunta* staje się zatem kolejnym ogniwem tego łańcucha. Jednak wbrew pozorom temat tych powiązań wcale nie został wyczerpująco podjęty w literaturze przedmiotu. Marian Maciejewski zaproponował swojego czasu bardzo często przywoływane zestawienie przestrzeni *Marii* i *Assunty*<sup>3</sup>. *Assunta* była też, ale najczęściej powierzchownie, zestawiana z innymi utworami, w tym z poematem Słowackiego<sup>4</sup>. Właśnie to „skrzyżowanie” interesować będzie mnie najbardziej – Norwid jako interpretator czyta przecież Słowackiego oryginalnie – po norwidowsku<sup>5</sup>, dlatego warto przyjrzeć się dialogowi *Assunty* z poematem *W Szwajcarii*. Odczytywanie *Assunty* parabolicznie niejednokrotnie wiązało się z zestawianiem z tradycją platońską, czemu ponownie chciałabym się przyjrzeć, rewidując niektóre sądy<sup>6</sup>.

W tym miejscu pozostaje już wkroczyć w przestrzeń poematu i rozpocząć wędrówkę u boku bohatera.

<sup>3</sup> M. MACIEJEWSKI, *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977.

<sup>4</sup> Por. np. H. ŻYCYŃSKI, *Studia estetyczno-literackie*, Cieszyn 1924; A. KRECHOWIECKI, *O Cyprianie Norwidzie. Próba charakterystyki. Przyczynki do obrazu życia i prac poety, na podstawie źródeł rękopiśmiennych*, Lwów 1909; N. TAYLOR, *Norwid's feminine ideal: Assunta, high point of Polish Romantic love poetry*, w: *Cyprian Norwid. Poet – Thinker – Craftsman*, ed. B. Mazur i G. Gömöri, London 1988.

<sup>5</sup> Czego najlepszym przykładem są prelekcje *O Juliuszu Słowackim*, co analizowane było wielokrotnie – por. np.: M. STRASZEWSKA, *Norwid O Słowackim*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. Gomulicki, J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 97-124; J. F. FERT, *Nad-Słowacki, czyli Norwid jako wielbiciel, krytyk i komentator Juliusza Słowackiego*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL”, 2009, t. 22, nr 3-4, s. 117-127, K. WYKA, *Norwid o Słowackim*, w: tenże, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 267-284; E. CZAPLEJEWICZ, *O „Balladynie”*, w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 186-196; M. STANISZ, „Imaginarium” polskie. *Norwidowska lektura „Anhellego”*, „Studia Norwidiana” 37: 2019, s. 93-115.

<sup>6</sup> Jeśli chodzi o zestawienia *Assunty* i *W Szwajcarii*, to pojawiały się one np. w wymienionych w przypisie trzecim pozycjach autorstwa Adama Krechowickiego i Niny Taylor oraz w książkach Henryka ŻYCYŃSKIEGO (tenże, *Studia estetyczno-literackie*, Cieszyn 1924), Henryka SIEWIERSKIEGO (tenże, *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie*, Kraków 2012). Jednak wszystkie te zestawienia miały bardzo ograniczony zakres – zaledwie dotykając pobieżnie wybranych kwestii.

\*

Początek *Assunty* prezentuje bohatera budzącego się w nie-czasie<sup>7</sup>, w dniu, który w punkcie wyjścia, rankiem zapowiada się jako bezcelowy. Jałowy poranek rozpoczyna się poczuciem braku. Braku zajęcia, ochoty podjęcia jakiegoś działania, braku wrażeń. Impulsem przerywającym ten jałowy czas stają się przedmioty codziennego użytku: podróżny kij i żarty słońcem kapelusz. Jak Piasek z *Garstki piasku*, szepczą one o czasie, ale o przeszłym i przyszłym – czasie wędrówki, której struktura jest bardzo znamienna. Przypomnienie zapewne wielokrotnie odbywanej marszruty staje się motywacją do nadania wpływającemu czasowi znaczenia:

Takowym świata zewnętrznego tchnieniem  
 Poczulem duch mój zwrócony ku sobie  
 I dzień mi przestał być szarym kamieniem.  
 Wstałem – wyszedłem – czulem, że coś robię!  
 Tak obraz ramy zyskuje pierścieniem,  
 Tak zyskiwała myśl moja w tej dobie:  
 Łany i góry, i rozsiane sioło  
 Gdy uścisnęły ją – szedłem wesoło!  
 (DW III, 324)

Zmiana nastroju wynika nie tylko z porzucenia beczynności, lecz również ze zharmonizowania ducha i otoczenia – żywioł natury wydaje się kształtować myśli bohatera. To nie tyle romantyczny krajobraz mentalny, co mentalne doświadczenie kształtowane przez krajobraz. Wizja modrego źródła, bluszczu ustępuje krajobrazowi obszaru kopalni. Jeśli zestawić to z otoczeniem miłości przedstawionej w poemacie *W Szwajcarii*, to początek drogi w Norwidowskim poemacie okazuje się alegorią utraty romantycznego marzenia o Arkadii. Słusznie badacze zwracali uwagę, że górnik staje się upostaciowieniem choroby scjentyzmu. Ten starzejący się, upadający świat to zgliszcza i skarłała przyroda<sup>8</sup>. Górnik wraz ze swoimi

<sup>7</sup> Dzień porównany jest do „bez-napisowego” kamienia, niehistorycznego. Jego jałowość ma swoje źródło w niezapisaniu w czasie.

<sup>8</sup> Być może warto byłoby poddać głębszemu namysłowi kwestię, którą w tym miejscu zaledwie naszkicuję. Wojciech Kunicki we *Wstępie do Henryka von Offerdingen* Novalisa przypomina w jednym z przypisów, że Zofia Szmydtowa przedstawiała podobieństwa między Norwidem a Novalisem w kwestii poglądów na przykład. Kunicki pisze dalej: „Adam Pomorski sugerował, że postać „przywódcy górników” z *Assunty* Norwida jest aluzją do *Henryka von Offerdingen*, co raczej nie jest słuszne. Poglądy Norwida na istotę człowieka: „Człowiek jest gaz, ferment, wapno” (*As-*

alembikami wydaje się być czarnoksiężnikiem (ta perspektywa umniejsza scenetyczną postawę górnika) otoczonym krajobrazem zniszczenia. Krzysztof Trybuś stwierdza, że w *Assuncie*

Natura jest [...] właściwie mało widoczna, zupełnie jak procesy i prawa rządzące jej rozwojem. Pamięć o niej przetrwała tylko w ogrodzie, do którego dociera wędrujący poeta. Poza tą sferą ogrodu natura znika, a raczej umiera. Ta śmierć natury łączy się z wyobrażeniem starzejącego się świata, który ulega znieprawieniu tak dalece, że towarzyszy temu degeneracja fizyczna<sup>9</sup>.

Według badacza, układ przestrzenny w utworze nawiązuje do przedromantycznych wyobrażeń, a uniwersalnie patrząc – do liryki religijnej jako takiej<sup>10</sup>. Assunta i jej spojrzenie ku górze stwarzały świat wartości będących, jak określił to Trybuś, „azylem przed doraźnością”<sup>11</sup>. Jednakże nie jest to takie oczywiste. Powyższa wypowiedź badacza opisuje opozycję „ogród / teren kopalni”. Tymczasem bohater poematu jest najbardziej bliski naturze silnej, dominującej nad człowiekiem, w trakcie wędrowki do klasztoru, w trakcie wędrowki górskiej, a zatem – poza ogrodem. Paradoksalnie w ogrodzie natura nie wyznacza kształtu wędrowki bohatera, jak czyni to otoczenie w trakcie marszu w stronę klasztoru. Poczynię w tym miejscu dygresję – góry Słowackiego to krajobraz sielski, oswojony, idylliczny. Wędrowka przedstawiona przez Norwida w większym stopniu bliska jest sensualnym doznaniom towarzyszącym wysiłkowi, a krajobraz w tym fragmencie jest mniej konwencjonalnie przedstawiony, do czego jeszcze powrócę. Tymczasem przyjrzyjmy się dalej opisaney wspinaczce.

Po opuszczeniu terenu kopalni bohater „wznosi się” zatem „ku górze” (fizycznie – wspina się, metaforycznie – podąża ku klasztorowi, ku metafizycz-

---

*sunta*, IV, 15) nie mogą żadną miarą korespondować ani z górnikiem, ani z jego mistrzem i teściem z piątego rozdziału powieści Novalisa” (tenże, *Wstęp*, w: Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, przeł. i oprac. E. Szymani i W. Kunicki, Wrocław 2003, s. XCIV). W przytoczonej wypowiedzi znajduje się jednak poważny błąd: przytoczone słowa („człowiek jest gaz, ferment, wapno) nie są poglądem Norwida – są reminiscencją rozmowy z górnikiem. Zatem jeśli traktować to jako aluzję, to Norwidowski górnik byłby odwróconym odbiciem górnika Novalisa. Odrębna kwestia to pytanie, na ile można by mówić o aluzji. Problem ten poruszył również Krzysztof TRYBUŚ, który powątpiewa w możliwy wpływ, ale widzi w Norwidowskim górniku parodię górnika Novalisa (tenże, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, s. 142). W tym miejscu ograniczę się do sprostowania merytorycznego błędu (wskazanego powyżej) we wstępie Kunickiego, pytanie o powinowactwo utworów pozostawiam otwarte.

<sup>9</sup> K. TRYBUŚ, *Stary poeta*, s. 143.

<sup>10</sup> Tamże, s. 144-145.

<sup>11</sup> Tamże, s. 150.

nej górze). Już wcześniej „dzień przestał być szarym kamieniem”<sup>12</sup>, co nie tylko odwołuje do wpisania tego dnia w nurt czasu przeżywanego świadomie i uporządkowanego według obranego celu, ale do przenośnej i sensualnie rozumianej gry ciężkości i lekkości. Poranna ociążałość ciała i myśli zamieniła się w lekkość: „Wyszedłem wdzięczny, myślący i chyży, / Powietrze w piersi coraz lżejsze chłonąc, / Śniąc? – nie wiem, płynąc? – nie wiem, czyli tonąc?...” (DW III, 326). Kształt myśli i samopoczucie bohatera są formowane przez wędrówkę i otoczenie. Dalszą część podróży spowija mrok cyprysowej ścieżki. Nieporuszone gałązki, bezruch, ciemność (przypomnijmy, że promień słońca bał się również wpaść do przybytku górnika, w obawie, że „go ujmie kto i w nic rozłoży!” (DW III, 325)) i cisza tworzą labirynty niezniszczone przez człowieka – w tym miejscu to nie człowiek nadaje kształt naturze, wręcz odwrotnie:

A skoro szedłem dalej, chłód i cienie,  
Zmieniwszy światłość i oddech, zmieniły  
I myśl, i myśli widnokrąg – marzenie!  
(DW III, 326)

Wreszcie słońce tworzy „Jakubową drabinę”, po której bohater „wspina się” pośród aromatów i nieujarzmionej zieleni. W tym miejscu „natura rzeczce człowiekowi-bratu”, że jej labirynty są tylko pozorne, błędzenie człowieka dotyczy całkiem innej sfery, sfery myśli. Natura staje się przewodnikiem w akcie samopoznania, dojście do klasztoru zaś – zwińczeniem tego aktu.

Wejście do klasztoru sam bohater odczytuje alegorycznie, co podpowiada nam porównanie zobaczonej sceny do obrazu Le Sueura. Tak interpretuje ścieranie śladu człowieka przez mnicha:

U podrzędnego zastałem zajęcia  
Mnicha, co z progów ścierał ślad człowieka  
[...]  
Lub – jakby szybę ocierał szeroką,  
Okolo której staranność jest razem  
I starannością o swe własne oko.  
(DW III, 327-328)

Obraz ten, zderzony z kolejnym wydarzeniem, zadaje czytelnikowi zagadkę. Kolejny mnich pada na kolana, chyląc czoło przed niespodziewanym gościem, ponieważ widzi w każdym człowieku boski pierwiastek. Mnich spotkany za drzwia-

---

<sup>12</sup> To ponownie kontrastowanie z niehistorycznym, „bez-napisowym” kamieniem brukowym.

mi zaś „ścierał ślad człowieka”. Powyższy fragment należy, zgodnie z sugestią bohatera, czytać alegorycznie. A zatem: akt zmiatania był nie tyle troską o fizyczny porządek, co wyrazem troski o czystość własnego poznania, które powinno być wolne od doczesności, od człowieka w rozumieniu tylko i wyłącznie przygodnego bytu fizycznego. W tym miejscu zostawmy na moment na boku chronologię wydarzeń poematu, do klasztoru powrócimy po przyjrzeniu się kwestii, która w tej chwili domaga się rozwinięcia. Droga ku górze, postawa mnichów wiąże się z tym, co można nazwać przestrzenią platońską wpisaną w obraz świata *Assunty*. Zestawienie z kontekstem platońsko-sokratejskim wydaje się o tyle oczywiste, że pojawia się ono w liście Norwida do Bohdana Zalewskiego z 30 listopada 1882 roku, w którym poeta prosi o przeczytanie *Assunty*:

Wielce życzyłbym sobie, abyś był łaskaw przeczytać w rękopiśmie moje małe arcydzieło. Niech Cię to nie zraża, że to jest p o e m a m i ł o s n e (DWA są tylko w polskiej literaturze!) – trzeba z o b a c z y ć , jak Sokrates mówił idąc do pięknej damy (PWsz X, 191).

Zadajmy więc pytanie tekstowi poematu: czy w rzeczywistości to bohater jest figurą Sokratesa rozmawiającego z piękną damą<sup>13</sup>? Nie do końca. To Assunta (niebędąca damą) jest akuszerką prawdy. Przypomnijmy w tym miejscu fragment *Niewoli*: „To niegdyś Sokrat dowodząc Atenie, / Nie umarł!... skończył tylko dowodzenie –” (DW IV, 50). Analogicznie – Assunta musiała umrzeć, żeby zakończyć dowodzenie... Jednak kwestia ta okazuje się bardziej skomplikowana. W strukturze dzieła bohater-narrator to „ułomny” Sokrates, który dopełnia się tylko przy milczącej Assuncie, to on potrzebuje przewodnictwa. Struktura dialogów platońskich jest przecież teleologiczna. Rozmówca Sokratesa tak naprawdę nierzadko pełnił jedynie rolę mówiącego „tak”, „nie” etc. – to Sokrates był mówiącym, kierował rozmową. Assunta jest... milczącym Sokratesem. Analogicznie – bohater w rozmowie z Damą stosuje metodę elenktyczną, ale ponosi porażkę, skrupowany konwencją salonowej etykiety. Z kolei w kontakcie z Assuntą staje się uczniem, role się odwracają – to Assunta jest milczącą „położną” asystującą przy narodzinach prawdy mającej wyjść od bohatera. Jednakże z racji tego, że w całej swojej strukturze utwór w założeniu projektuje taką sytuację w przypadku odbiorcy, do czego zaraz powrócę, sokratejska funkcja przypisana jest również bohaterowi-narratorowi. Assunta pełni rolę medium; można by jednak powiedzieć również, że jest w jakiejś mierze daimonionem bohatera – przeciw jej „słowa” są w rzeczy-

---

<sup>13</sup> Norwid, rzecz jasna, wcale nie musiał mieć w liście na myśli bohatera poematu, ale po prostu siebie. Nie intencja nas tu jednak interesuje, ale relacje tekstowe.

wistości słowami bohatera, jego wewnętrznym głosem, który, według niego, każe mu widzieć rzeczy takimi, jakimi są.

Wracając do faktu, iż cały utwór jest sokratejskim pytaniem skierowanym do czytelnika, wypada przypomnieć, że już Arcimowicz, ustosunkowując się do komentarza Krechowickiego, stwierdzał, że nie sposób czytać *Assunty* jako poematu miłosnego tylko i wyłącznie – z perspektywy psychologicznej i estetycznej byłby on wtedy faktycznie nieprawdopodobny, dlatego konieczna jest lektura paraboliczna<sup>14</sup>. Abstrahując od całego wywodu badacza, budzącego dziś wiele wątpliwości, należy podkreślić, że *Assunta* faktycznie staje się parabolą, która ma pewną prawdę „uoczywistnić” czytelnikowi<sup>15</sup>. Z kolei według Zofii Szmydtowej, *Assunta* to poemat o miłości kształcącej, rozumianej w duchu platońskim<sup>16</sup>. Badaczka stwierdza również, że „Platon w *Tymeusie* dowodzi, że taki tylko artysta może tworzyć rzeczy doskonałe, który ma wzrok utkwiony w istotę rzeczy”<sup>17</sup>. Odpowiada to idei spojrzenia ku niebu, spojrzeniu mnicha na człowieka. Jednakże dla Norwida fundamentalne jest spojrzenie chrześcijanina – kontekst Platoński jest tu w jakimś stopniu zapośredniczony. Co nie oznacza, że szczegóły nie są istotne. Spójrzmy na to od nieco innej strony.

Ryszard Przybylski, pisząc o romantycznych ogrodach, podkreślał, że były one swojego rodzaju tekstem, którego egzegeza pełniła funkcję psychoterapii (space-rowiczowi chodziło o uspokojenie duszy zmęczonej „zgiełkiem świata”), w przypadku zaś polskiego romantycznego ogrodu nierzadko uwikłanego w poszukiwania tropu polskości bywał on jednak również „cichym zakątkiem zwykłego ludzkiego szczęścia”<sup>18</sup>. Marsz Norwidowski bohatera faktycznie jest czytaniem

<sup>14</sup> W. ARCIMOWICZ, „*Assunta*” C. Norwida – poemat autobiograficzno-filozoficzny, Lublin 1993, s. 1-2. Dla Arcimowicza *Assunta* była alegorią sztuki. Ryszard Przybylski w rozprawce o ogrodach romantyków pisze również: „Skoro romantyzm był swego rodzaju panpoetyzmem, to w ogrodach romantyków powinny się odbywać jakieś misteria poetyckie. Skoro ogród był teatrem duszy poety, to wśród jego drzew i altan musiała się objawić przede wszystkim sama esencja poezji, jej „boska energia”, słowem – Pani Poezja” (tenże, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 115-116). Jednakże Norwidowski ogród jest nie tylko romantyczny, jest postromantyczny.

<sup>15</sup> Należy przypomnieć w tym miejscu artykuł Michała GŁOWIŃSKIEGO *Ciemne alegorie Norwida* („Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3). Norwidowskie parabole wpisujące się w żywioł alegoryczności również są polifoniczne, wieloperspektywiczne. Magdalena WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK uważa, że pojęcie parabolii okazuje się za wąskie dla opisu *Assunty*, dlatego proponuje pojęcie estetyki parabolicznej (taż, *Poematy narracyjne Cypriana Norwida*, Kraków 2014, s. 204).

<sup>16</sup> Z. SZMYDTOWA, *Platon w twórczości Norwida*, w: *taż, Poeci i poetyka*, Warszawa 1964, s. 302 i 303.

<sup>17</sup> Tamże, s. 293.

<sup>18</sup> R. PRZYBYLSKI, *Ogrody romantyków*, s. 13 i 27.

świata i aktem samopoznania, a ogród Assunty skrywający ukochaną istotę jest ziemskim rajem. Interesujące jest to, że Przybylski podkreśla, że spośród polskich romantyków tylko Norwid znalazł w ogrodzie Boga. Jednakże badacz nie wspomina o *Assuncie*, ma na myśli jedynie *Zwolona*, pisząc: „jest to więc ogród epifanii woli Bożej, którą objawia dziecko, niewinny posłaniec Boga, a tłumaczy prorok, który umie czytać transcendentne znaki”<sup>19</sup>. *Assunta* zostaje pominięta, a przecież staje się przykładem dość niezwykłego romantycznego ogrodu. Romantycznego, bo panuje w nim Pani Ogrodu (jak w innych romantycznych ogrodach, aczkolwiek Assunta przybiera specyficzną jej postać, o czym piszę dalej), a ta – jak słusznie stwierdzał badacz<sup>20</sup> – promieniuje noumenalnym światłem. Promień miłości to platońska idea<sup>21</sup>. Zachodzi tu jednak zasadnicza różnica. Assunta pełni funkcję medium, błysk przedmiotu – złotego krzyżyka na szyi bohaterki – staje się symbolicznym noumenalnym promieniem. W ogrodzie, w Assuncie – jej spojrzeniu ku górze, bohater odnajduje czystą wiarę, odnajduje Boga. Od czasu *Promethidiona* nie zmieniła się myśl poety bojącego się „upiorowego myślenia myślenia”, powtarzającego, że „Kto kocha – widzieć chce choć cień postaci” (PWsz III, 441 i 442). Norwidowska droga to o d w r ó c o n a ścieżka Platońska<sup>22</sup>. Idea musi być ideą wcieloną. Niewątpliwie jednak ten platońsko-chrześcijański trop każe widzieć przestrzeń ogrodu parabolicznie: skryta jest w niej idea przerastająca jego byt fizyczny. Podobnie parabolicznie należy czytać przestrzeń przedstawioną w poemacie, powróćmy więc do klasztoru.

Kamienna sala to kolejna przestrzeń ciszy – już nie ciszy natury, lecz przestrzeni ludzkiej – którą podkreśla jedyny dźwięk rozbrzmiewający w refektarzu: dźwięk ściennego zegara. To narzędzie służące do odmierzania upływu czasu staje się swoistym *memento mori*, ale na poziomie doznań jest podkreśleniem doznania ciszy klasztornej sali, tak jak pojedynczy ptak podkreślał bezruch i spokój w cyprysowej alei. Cytowany wyżej fragment porównujący zmiatanie progu do oczyszczania szyby, koresponduje z czystą wodą, przezroczystym kryształem szklanki. Powracający motyw przezroczystości oraz tło ciszy (wcześniej cypry-

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 114.

<sup>20</sup> Nie pisząc, rzecz jasna, o Assuncie, lecz o figurze Pani Ogrodu.

<sup>21</sup> Tamże, s. 146.

<sup>22</sup> O innych różnicach pisała już Zofia SZMYDTOWA, *Platon w twórczości Norwida*, s. 278-303. W kontekście „odwrotnego” Platona patrz: R. GADAMSKA-SERAFIN, *Imago Dei. Człowiek w myśli i twórczości Cypriana Kamila Norwida*, Sanok 2011, s. 51–62. Więcej na ten temat pisałam w: P. ABRISZEWSKA, *Ciało w literaturze, literackie, literatury. Trzy studia o romantyzmie*, Toruń 2018, s. 205, 206.



sowej ścieżki, teraz kamiennej sali klasztornej) to metafory poznania niczym niezakłóconego, poznawania wewnętrznym okiem (kolejny wątek Platoński), które poprzez rzeczy i zmysły patrzy w inną rzeczywistość. Przypomnijmy w tym miejscu zestawienie *Marii z Assuntą*, jakiego dokonał Marian Maciejewski. Utwór Malczewskiego to metaforyczne spojrzenie „wokoło”. Przestrzeń *Marii* ograniczona jest horyzontem wytyczonym przez rozpacz tego błędzącego spojrzenia. „I w górę patrzę ... nie tylko wokoło” (DW III, 354), czytamy w Norwidowskim poemacie, co jest dla badacza potwierdzeniem dialogu z *Marią*<sup>23</sup>. Jednak dodać należy, że – przewrotnie – w strukturze opowieści *Assunty* zawarte jest spojrzenie wokół, ale we wszystkim, co wokół, ukryte jest to, co przynależy do osi wertykalnej, co należy odczytać, hermeneutycznie zrozumieć. Właściwie mamy do czynienia z pewnym rozdzieleniem bohatera. Wydarzenia i sposób ich przedstawiania każą nam wierzyć, że to Assunta nauczyła bohatera patrzeć w górę. Jednak jego postać jest niejednorodna – we wstępie utworu dotknięty nudą, kieruje się impulsem, ale jego spojrzenie ogarnia świat „wokół” właśnie z ową hermeneutyczną wrażliwością. Zresztą klasztor, aczkolwiek staje się punktem odwołania dla bohatera, nie jest przestrzenią docelową – jest nią charakterystyczne dla Norwida „pomiędzy”<sup>24</sup>, w tym przypadku staje się nią ogród.

Bohater rozglądając się wokół, widzi przez rzeczy. To gra zasłaniania i odkrywania, otwierania i zamykania:

O! wy, którym się roiło, że nagle  
 Poezja znikła, lub się kałem plami,  
 Bałwan wasz cisnę w wodę – nad nim żagle  
 Rozepnę – na twarz stąpię mu nogami,  
 Gdzieś wyląduję – założę Heraklę!... –  
 Ani obejrzą się na ruch wasz mrowi!...  
 Dajcie mi pokój i bywajcie zdrowi – –  
 (DW III, 328-329)

Poezja wydaje się, mówi bohater, być ukryta w świecie. Norwidowska hermeneutyka, która tak bardzo wyróżnia postawę pisarza, każe spojrzeć na całą drogę jako na tekst. Spotkanie z górnikiem (a w tle z darwinizmem oraz materializmem) to alegoria postrzegania świata bezpoetycznego, alegoria przyziemne-

<sup>23</sup> M. MACIEJEWSKI, *Poetyka – gatunek – obraz*, s. 164.

<sup>24</sup> Por. *Idee i prawda, Promethidion*. Figura krzyża, przecięcia się dwóch osi stanowi dla Norwida metaforę kardynalnej prawdy epistemologicznej, ontologicznej, antropologicznej (por. G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998).

go trudu, przylegania do „poziomu kału”. Unoszący się ponad ludzkimi sprawami klasztor zostaje połączony z ludzką rzeczywistością w akcie picia wody, który przedstawiony zostaje analogicznie do eucharystii, staje się potwierdzeniem aktu zjednoczenia, jednakże klasztor to przestrzeń niedostępna. Bohater poszukuje przestrzeni „pomiędzy”, przestrzeni przenikającej się sfery idei/boskości i sfery konkretnego obrazu. Znajduje ją w otoczeniu Assunty.

Pieśń pierwsza pokazuje nam zatem dwa poziomy, pieśń druga opisuje łączące je, metaforyczne „pomiędzy” – ogród Assunty oraz samą Assuntę, bo przestrzeń ogrodu zostaje zdefiniowana przez jej obecność. Rysowanie rzeczywistej topografii nie wydaje się być w przypadku poematu Norwida możliwe i potrzebne – jednakże ogród znajduje się nie na równinie, ale między skałami, aczkolwiek poniżej klasztoru, o czym mówi piąta oktawa. Ale nie tyle rzeczywista przestrzeń okazuje się ważna, co symboliczna. Ogród jest ludzkim rajskim ogrodem, który przetrwał potop, znajdują się w nim ślady zniszczenia zarówno dosłowne (panoszący się od czasu powodzi wrzos, z którym walczy ogrodnik), jak i symboliczne (milczenie Assunty). Niszcząca powódź to również część natury. Ale czy tylko niszcząca? Orodnik mówi o różnych powodziach – niektóre użyźniają glebę, inne jedynie zabierają wszystko – właśnie taka zniszczyła ogród i uczyniła bohaterkę sierotą. Jednakże w całej strukturze utworu potop jest siłą tworzącą. Straszliwemu obrazowi – zwierząt, kolebek, trumien poniesionych i roztrzaskanych na skałach przez rzekę – zostaje przeciwstawiona Assunta, której milczenie nie jest w oczach bohatera kalectwem, lecz niezwykłą umiejętnością. Jednakże pierwsza rozmowa ze starcem kończy się dość niespodziewanie, co podsumowuje refleksja: „O! mowo ludzka, nie tve wszystkie prądy / Obraca człowiek, jak chce lub mniema!” (DW III, 334). Mowa opisana słowem „prąd”, analogicznie do nieposkromionej rzeki wylewającej się ze swego koryta, nie jest żywiołem, nad którym człowiek panuje w sposób oczywisty. Niszczy i buduje. Podobnie jak walka ze wrzosem, który kolonizuje ogród od czasu powodzi, skazana jest na niepowodzenie, tak mowa jest z jednej strony walką o porządek, z drugiej zaś, sam akt walki jest w jakimś sensie ważny, budujący. Metafora powodzi ogarnia samego bohatera – ten „roz-pacza” po utracie Assunty, ale jednocześnie nadaje sobie nowy kształt. Jednakże nie rozmowa z ogrodnikiem była celem tej wyprawy. Oko, spojrzenie bohatera ciągle ściga każdy szczegół, aby wreszcie pochwycić „tę czarownicę” (DW III, 330).

Moment pierwszego ujrzenia Assunty można zestawić z analogicznym w poemacie *W Szwajcarii*. Tak właśnie zrobił w liczącym sobie już ponad sto lat opracowaniu Adam Krechowicki. Zestawił on wiele fragmentów obu poematów, dochodząc do wniosku, że ich narzucające się podobieństwo powoduje, że mimowolnie zestawia się je i że przekonuje to o widocznej w *Assuncie* intencji „nie tylko

dorównania, lecz nawet może przewyższenia pierwowzoru”<sup>25</sup>. Autor nie analizuje, lecz ogranicza się do przytoczenia długich fragmentów obu utworów, żeby orzec ostatecznie o wyższości poematu Słowackiego: „*Assunta* nie może stanąć w rzędzie poematów miłosnych w literaturze polskiej już choćby dla samej swej formy, pozbawionej miękkości i odpowiedniego polotu”<sup>26</sup>. Niektóre przytaczane przez Krechowickiego fragmenty są adekwatne – ich podobieństwo faktycznie się narzuca<sup>27</sup>. Nie uchwycił tu jednak Krechowicki istoty poematu Norwida, czytając go „normatywnie” – wzorem stała się dykcja Słowackiego. Pewne schematy, takie jak pierwsze spojrzenie, wrażenie, jakie ono robi, czy dotknięcie bohaterki, podglądanie (intencjonalne, bądź krótkie, niezamierzone), usprawiedliwienie się, niejasne zakończenie – odejście kochanki, są podobne. „Odtąd szczęśliwi byliśmy i sami” (603)<sup>28</sup> – czytamy *W Szwajcarii*, odosobnienie w przestrzeni ogrodu staje się tak samo ważne w *Assuncie*. Jednakże w każdym podobieństwie kryje się różnica. Norwidowski bohater pochwała małżeństwo, podkreśla wagę społecznego wymiaru miłości. W poemacie Słowackiego opuszczenie szaletu, samotni kochanków, w poszukiwaniu pustelnika, który pobłogosławi ich związek, staje się zapowiedzią końca. Zatem pamiętając, jak bardzo różne są to utwory, chciałabym przyjrzeć się dwóm planom intertekstualnych powiązań. Pierwszy z nich to świat szczegółu, dekoracji, drobiazgow, momentów, kiedy poematy spotykają się / rozchodzą w sposobach kreacji przestrzeni ogrodu wraz z jego postacią centralną: Panią Ogrodu. Druga interesująca mnie kwestia to odpowiedź na pytanie, w jaki sposób prawdopodobnie Norwid interpretował *W Szwajcarii*.

Scenie podglądania bohaterki w kąpielni w poemacie Słowackiego odpowiada scena, gdy Norwidowski bohater podgląda, nie wiedząc jeszcze, co widzi, czytając *Assuntę*. Różnice są bezdyskusyjne, pierwszy bohater celowo przeciąga sytuację, której erotyzm jest oczywisty, drugi zaś natychmiast się ujawnia. Kluczową rolę pełnią tu dwa rekwizyty-symbole: krzyż i lilia. W *Assuncie* krzyżyk zwraca uwagę, stając się strażnikiem czystości intencji, niewinności i symbolem miłości rozumianej jako przecięcie osi horyzontalnej i wertykalnej. U Słowackiego lilia, również symbol niewinności, zostaje wpisana w erotyczną grę. Symbo-

<sup>25</sup> A. KRECHOWIECKI, *O Cyprianie Norwidzie*, s. 310.

<sup>26</sup> Tamże, s. 314-315.

<sup>27</sup> Zgadzam się tu z Magdaleną Woźniewską-Działak, która stwierdza, że przekonanie Krechowickiego o możliwości zestawienia niemalże każdego fragmentu *Assunty* z poematem Słowackiego jest „błędem lekturowym” (teżże, *Poematy narracyjne Cypriana Norwida*, s. 185).

<sup>28</sup> Cytując *W Szwajcarii* korzystam z wydania: J. SŁOWACKI, *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, t. 1: *Poematy z lat 1828–1839*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2009. Bezpośrednio po cytacie w nawiasie podaję numer strony.

liczne rekwizyty zostały (pozornie) wykorzystane podobnie, jako usprawiedliwienie. W *Assuncie* czytamy: „Assunto! – jeżeli Ci to nieprzyjemnie, / Wiedz, iż krzyż jasny zatrzymał pielgrzyma” (DW III, 335); W *Szwajcarii* zaś padają następujące słowa skierowane do kochanki: „Z sercaś mi wszystko odpuścić powinna; / Lilija jedna wszystkiemu jest winna.” (610). Istotna jest różnica wynikająca z doboru rekwizytów, ale również podobieństwo: motyw nieświadomej sprawczości obu bohaterek<sup>29</sup>. Ponad takimi drobiazgami wyrasta różnica dalszego planu. Przestrzeń ogrodu Słowackiego mieni się od tęcz, migoczących promieni, lodowych ścian, kropli wody etc. Norwid znakomicie uchwycił tę predylekcję:

[...] do tragedii własnej [*Balladyny*] stawiał zarazem Juliusz teatr jakoby przenośny, w okładkach, że tak rzekę, książki schowany. Są tam dekoracje z liści rosami mokrych uwite – rzutami pstrego światła ozłacane – malin woni i konwalij pełne. Rozpruj książkę i przeciągnij po stole, pionowo karty jej stawiając, a okaże ci się gajów zielonych i chat, i baszt połamanych perspektywa, ojcowskiemu i pieskowo skalnemu podobna wąwozowi. A to wszystko jasności planu pierwotnego i, że tak rzekę, harmonii zasadniczej szkieletu samego nie uwidomia – osi dramatycznej nie okazuje – typów nie uwydatnia – owszem zamglewa rysy główne i unieczystnia rzecz, lubo w sposób dziwnie powabny. (PWSz VI, 465-466)

Przestrzeń dramatu bardzo różni się od przestrzeni poematu, ale „malarstwo” Słowackiego, jak określa to Norwid, kształtuje scenę również w poemacie. Norwid przeciwstawia temu rozmachowi i frenetycznej wręcz bujności nie tyle realizm, co ascetyzm, precyzję. Jeśli Słowacki maluje, nie żałując barw i form, Norwid szkicuje, podkreślając szczegół. Różom, słowikom, wiśniom przeciwstawia wszechobecny bluszcz, heliotropy. Symboliczną przestrzeń natury łączy w obu utworach jedynie motyw cyprysu. Jednak nawet tu różnica będzie istotna. Cyprysowa woń Słowackiego wiąże się z elegijnym tonem wpadającym w melancholię – u Norwida zaś cyprysowy listek (tu niewątpliwie aluzja do czwartej części *Dziadów* jest równie ważna<sup>30</sup>) jest pamięcią, bodźcem dla pogodnego, ufnego spojrzenia ku górze.

<sup>29</sup> Również rekwizyt w postaci książki inaczej został rozegrany – u Słowackiego umożliwił on wspólną lekturę, był pretekstem dla fizycznej bliskości, z kolei Assunta pochyla się nad książką, jej oczy pozostają niewidoczne, a cała ta postawa pozwala zarówno dostrzec jej zmysłowe usta i szyję, ale przede wszystkim wprawia w ruch zwisający luźno złoty krzyżyk, którego blask przykuwa oko patrzącego.

<sup>30</sup> Co więcej, pojawia się kolejne uzasadnienie odejścia / śmierci Assunty – staje się ono ogniwem łączącym łańcuch czterech utworów, ale ogniwem znaczącym – Norwidowski model pogodzenia się ze stratą, ufne spojrzenie w górę jest modyfikacją postaw wcześniejszych literackich bohaterów.

Zmysłowość w *W Szwajcarii* to głównie doświadczenie oka, doświadczenie erotyczne. Słowacki o bohaterce pisze: „Płonęła wonna jak kadzidło mirry, / I wi- dać było, że nie wiedząc płonie” (611). Norwid rezygnuje z erotycznej dosłowności zmysłów, pisząc: to heliotropów „wonność oblała nas” (DW III, 336). Heliotropy nie są kwiatami tak kulturowo „wyeksploatowanymi” jak róża, czy lilia. W większym stopniu odsyłają do swojej realności, niż znaczeń kulturowych. Ich woń jest wyjątkowo mocna i słodka. Ta namacalność zapachu znajduje swoje odbicie w użyciu słowa „oblała”<sup>31</sup>. „Mniemałem słyszeć bzy rozkwitające” / Z motylem sennym lub zieloną muchą” (DW III, 337). Uderza gradacja: od potężnego wrażenia zmysłowego (oblewająca woń) do subtelnej, a raczej niemalże wyobrazonego dźwięku rozkwitania bzów, trzepotania motyli skrzydeł i wreszcie bardziej realnego brzęczenia zielonej muchy<sup>32</sup>. Jednakże sam ogród traci na swej realności – połączony ze świadomością bohatera, staje się elementem jego nastroju, myśli. „Choć lśniły kwiaty stronami obiema – szedłem...był ciennik przede mną zielony, / Ogród był – – nie wiem! – byłem zamyślony” (DW III, 334). Co było? Czy w ogóle było? Ogród roztopia się w pochłaniającej zmysłowe doświadczenia myśli. Powraca tu siła romantycznego pejzażu egzystencjalnego – czytamy dalej: „Ciemna myśl cieniów pożąda – zbłądziłem, / To jest znalazłem, co mi trzeba było” (DW III, 334). O kształcie ogrodu decyduje bohater i bohaterka – jej obecność bądź nieobecność<sup>33</sup> (podobnie jest w poemacie Słowackiego – gdy opuszczona dolina wydaje się być trumną). Ciemność myśli, niepewność, sprawiają, że pojawia się ciennik. Zjawienie się Assunty to światło, błysk.

Mimo wszystko powiązanie przestrzeni ogrodu i bezimiennej bohaterki Słowackiego wydaje się silniejsze. Jest ona częścią obrazu szwajcarskiej przyrody, ozdabiają ją girlandy tęcz, podążają za nią korowody rybek, sarny nie płoszą się na jej widok, lecz zatapiają w niej swe spojrzenie. Szwajcarska idylla to opis Ogrodu, a bohaterka jest jego nieodłączną częścią<sup>34</sup>, wydaje się być utkana z tęcz i mgły. Jako erotyczny obiekt nabiera realności, ale złudnej – ustrojonej w przepych pereł, kryształów. Tak jak zwracali uwagę badacze, rozplywa się ona w naturze, której bujność staje się cechą jej samej.

<sup>31</sup> Identyczną wrażliwość na zapachy pokazuje Słowacki w swoim wczesnym poemacie *Godzina myśli*.

<sup>32</sup> I tu ponownie warto przywołać *Godzinę myśli*, której bohaterowie nasłuchiwali dźwięku rosnących kwiatów. Cały ten fragment *Assunty* można zestawić z tym, co wyobrażają sobie bohaterowie *Godziny myśli* siedzący w szkolnej ławie.

<sup>33</sup> Por. P. SIEKIERSKI, *Poetyka przestrzeni w „Assuncie”*, s. 38.

<sup>34</sup> Por. J. TRETIK, *Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jej odbicie w poezji*, t. I, Kraków 1904.

Przestrzeń szwajcarska to Ogród, scena wyobraźni i rekwizytów, konwencjonalny Eden. Miejsce, w którym swoje rządy sprawuje Assunta, to ogród, w którym uprawia się kwiaty na sprzedaż, przestrzeń pracy. To Assunta opromienia swoją obecnością otoczenie, nadając mu inny wymiar w oczach bohatera. Bohaterka poematu jest panią wyobraźni bohatera. Również zdobią ją rybki, ale te z akwarium Damy i tylko w splocie skojarzeń głównego bohatera, a girlandami Assunty są wieńce wszechobecnego bluszczu. Dlatego w norwidowskim ogrodzie nie rozmach, ale szczególnie jest ważny – patrzeć przez listki, pojedynczy listek i łą: „I tylko ten liść ze łą i ja byłem / Na świecie całym, jak wielki i błogi” (DW III, 337). Ta koncentracja na szczególe wcale nie jest koncentracją na zmysłowym zjawisku – to samozapatrzenie w siebie, kontemplacja chwili, wrażenia.

Jeśli bohaterce *W Szwajcarii* przysługuje tytuł Pani Ogrodu, Assuntę, ogrodniczkę, można nazwać wcieleniem Wiecznej Dziewczęcości<sup>35</sup>. Obie bohaterki są czczone, aczkolwiek na różne sposoby. Do bohaterki Słowackiego kochanek kieruje swoje modlitwy, ale wykrzyknikowi „Ave Maryja” (606) towarzyszy miłosny akt. Tymczasem Assunta to „społeczność Ducha z Ideałem” (DW III, 279), postać będąca skrzyżowaniem tego co ziemskie i niebiańskie<sup>36</sup>. Obie wydają się być magiczne, nierealne. Ale kreacja Pani Ogrodu zbudowana jest na tajemnicy ontycznej jedności bohaterki i natury. Bohaterka Słowackiego wydaje się być Panią Ogrodu w obiektywnym znaczeniu tego słowa. Pierwsza jest władczynią natury, roztopia się w niej wręcz, jest ogrodem. Druga porównana do krzątającej się czarownicy wydaje się ukrywać pośród ogrodu. Assunta całkowicie panuje w myśli bohatera i to w jego subiektywnym widzeniu jest Panią Ogrodu.

Obie bohaterki zostały przedstawione zgodnie z poetyką portretu inicjalnego. Oprócz koloru oczu, żaden szczegół (poza np. konwencjonalnym koralem ust) nie zostaje podany. Po prostu są piękne. Piękno bohaterki Słowackiego zostaje transponowane na przestrzeń ogrodu (i na odwrot), jest bardzo zmysłowe. Assunta nie została przedstawiona z takim przepychem. Norwid rezygnuje z powabu malarstwa na rzecz stworzenia innego typu: ogrodniczki pracującej w ziemi a jednocześnie (przynajmniej w oczach bohatera) mistyczki. Jej piękno wynika z czegoś innego – delikatność Assunty, jej lekkość są fizyczne, nie zaś nieziemskie, jak w przypadku Pani Ogrodu. Objawiają się one w alegorycznej subtelności, z jaką dotyka krzyżyka zawieszzonego na jej szyi:

<sup>35</sup> Por. R. PRZYBYLSKI, *Ogrody romantyków*, s. 146-148.

<sup>36</sup> Dominika Wojtasińska pisze o symbolicznym wymiarze barw towarzyszących Assuncie, traktując tę postać jako Norwidowski ideał „kobiety zupełnej”, połączenie biblijnej Marii i Marty (D. WOJTASIŃSKA, *O koncepcji kobiety „zupełnej” w pismach Cypriana Norwida*, Toruń 2016, s. 353).

– Podjęła rękę, jak postać, co ima  
 Wonny liść krzewu, lub skrzydło motyle,  
 Wzięła krzyż – do ust przywarła na chwilę  
 (DW III, 335)

Gest, jaki znajdziemy w późniejszym utworze – „*Ad leones!*”, gdy ręka dotyka symbolu, objawia się tu w całej krasie naturalności dziewczęcego ruchu. Dla Norwida bardzo ważna była postawa, gesty. Assunta zostaje przeciwstawiona „zmarzmurzonym” damom. Jej lekkość i otoczenie czynią z niej, jak już napisałam, uosobienie Wiecznej Dziewczęcości. O Mickiewiczowskiej Zosi Norwid pisał, że jest podlotkiem zaledwie, więc nie może być głosem kobiety. Assunta wydaje się być starsza, owszem, ale uderzająco podobne są kreacje obu postaci. Zosia wydająca się nieomalże fruwać po ogrodzie, pierzchać niczym dziki ptak (podobnie jak Assunta), otoczona światłem bliska jest przemierzającej ogród Assuncie. Jednakże w przeciwieństwie do Zosi staje się Assunta kobietą spełnioną, która zachowała jednocześnie atrybuty dziewczęcości. Nina Taylor pisała, iż utwory wymienione przez Norwida we wstępie do *Assunty* stały się w większym stopniu nie wzorcami, lecz „antywzorcami”, na które poeta chciał odpowiedzieć i które pragnął skorygować<sup>37</sup>. Jeśli chodzi o *W Szwajcarii*, jak widać powyżej, przestrzeń Norwidowego dialogu z tym utworem jest skomplikowana. Norwid niewątpliwie wprowadzał korektę, ale uważam, że być może polegała ona głównie na tym, żeby przedstawić bardziej wyrazisty typ. W cytowanym powyżej komentarzu do *Baladyny* narzekał na nadmiar dekoracji, który zaciemniał rzecz i typy, ale jednocześnie przyznawał, że to „unieczytelnianie” ma ogromny powab. Dla autora *Assunty* nie dekoracja jest celem, ale „rzecz”, typ. Uwidoczniiony, pierwszoplanowy i... być może podobny do bohaterki *W Szwajcarii*, która „jako gołąb, co w strumieniu pije, / Do nieba jasnym wzlatywała okiem” (610). Przypomnijmy w tym miejscu fragment wstępu do *Lilli Wenedy*:

Ile razy z tobą byłem, zdawało mi się, że wszyscy ludzie mają oczy Rafaelowskie, że dosyć jest jednym słowem zarysem pokazać im piękną postać duchową, że dbać nie trzeba o niedowidzenie, a chronić się tylko przesytu; sądziłem, że wszyscy ludzie obdarzeni są platońską i attycką uwagą; że dodawszy do stworzonego już przez poetów świata jedną taką postać, jak nimfa uwieczniona jaskółkami [...] – można te Ateńczyki obrócić na niebo oczyma<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> N. TAYLOR, *Norwid's feminine ideal*, s. 111.

<sup>38</sup> J. SŁOWACKI, *Lilla Weneda*, w: tenże, *Dramaty*, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1959, s. 427-428.

Niewątpliwie niedokładnie takie spojrzenie ku górze miał na myśli Norwid, ale kierunek był właściwy. Być może tak właśnie czytał Norwid *W Szwajcarii*, widząc Panią Ogrodu Słowackiego jako tę, co „do nieba jasnym wzlatywała okiem”. Magdalena Woźniewska-Działak uważa, że właśnie takie wersy „niejednokrotnie przesądzały sprawę rzekomych inspiracji poematem Słowackiego. Mocno przecenionych”<sup>39</sup>. W moim zamierzeniu ukazywanie intertekstualnego dialogu nie jest jednak poszukiwaniem inspiracji, lecz pokazywaniem dialogu niekoniecznie intencjonalnego. W oczach Norwida bohaterka poematu Słowackiego mogła być „typem” Assunty, której bohater *W Szwajcarii* nie zrozumiał, nie dostrzegł, której istoty nie widział. Przestrzeń literacka stworzona przez dialog tych tekstów daje zatem wiele możliwości interpretacyjnych, a poetycki dialog Norwid – Słowacki można nazwać językiem Harolda Blooma swoistym *clinamenem*<sup>40</sup>.

W tym miejscu przejdę do ostatniego zestawienia dwóch przestrzeni, które dodatkowo opisują postać Assunty na zasadzie kontrastu. Tak jak pisałam wcześniej, Assunta znajduje się w przestrzeni „pomiędzy” biegunami, jakimi są kopalnia i górnik oraz klasztor i mnich. Równie ważną dla zdefiniowania niezwykłości ogrodu i ogrodniczki jest przestrzeń salonu Damy. To podwójny agon: miejsca i postaci. Jeśli chodzi o kontrast bohaterek, jest on oczywisty i pokazuje on kardynalną dla Norwida różnicę. W przestrzeni społecznej, w salonie kobieta nie jest kulturową mediatorką w znaczeniu pozytywnym, wręcz przeciwnie – niszczy fundamentalne dla bohatera standardy przyzwoitości. Milcząca Assunta wśród kwiatów, pracująca w ziemi, zrosnięta z naturalną przestrzenią jest medium w znaczeniu pozytywnym i najwyższym, bo łączy wymiar wertykalny i horyzontalny, wplatając w świat „wokół” metafizyczny wymiar. Jeśli chodzi o kontrast przestrzeni, to przypomnę ustalenia Marii Kalinowskiej, która pisząc o *Assuncie* i *Pierścieniu Wielkiej Damy*, zestawia te dwa utwory w kontekście przestrzeni i komunikacji. Wnioski badaczki są następujące: przestrzeń w *Assuncie* jest: „jakby pusta albo raczej – wolna” co skutkuje wolnością czynów niestanowiącą „naruszenia przestrzeni egzystencji drugiego człowieka”<sup>41</sup>. Tu jednak należałoby się pewne dopowiedzenie – takie rozumienie przestrzeni w *Assuncie* jest skutkiem zestawienia z *Pierścieniem*, a zestawienie to jest o tyle kłopotliwe, że są to diametralnie różne formy literackie. „Zagęszczenie przestrzeni”<sup>42</sup> wynika z dra-

<sup>39</sup> Magdalena WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK, *Poematy narracyjne Cypriana Norwida*, s. 191.

<sup>40</sup> Patrz, H. BLOOM, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.

<sup>41</sup> M. KALINOWSKA, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 217.

<sup>42</sup> Tamże.



matycznej struktury. W *Assuncie* mamy też różne przestrzenie – ta oddzielona od zbiorowości przeplata się z salonową przestrzenią komunikacyjną. Na marginesie należy dodać, że „salonowy” fragment poematu jest dramatycznie ustrukturyzowany. Pojawia się w nim lejtymotyw twórczości Norwida: salon, który staje się przestrzenią gry pustej formy towarzyskiej definiującej uczestników jak figury w grze. Bohater wycofuje się w tej sytuacji do swego wnętrza. Tragiczne staje się rozdarcie przestrzeni komunikacyjnej między uczestnikami rozmowy, ale też tragiczny staje się akt rezygnacji ze swej tożsamości, tłumienia słowa. Salon to miejsce, w którym się „gada, nie mówi”. To dramatyczne rozdarcie między przestrzenią wewnętrzną myśli i zewnętrzną formy.

Tymczasem wnętrze domu ogrodnika zostaje przedstawione następująco:

Trudno napotkać przyjemniejsze wnętrza:  
Bez-przymusowo owdzie wszystko czyste,  
Zza ściany przyszedł bluszcz i się wypiętrza  
W leniwe wieńce, w siatki przezroczyście,  
Których latorośl jedna drugiej krętsza –  
Aż ledwo oko do białych ścian trafia,  
Gdzie malowana świeci litografia...

(DW III, 335)

Pośród ogrodu zaś znajduje się Assunta z „rozczochanym włosem, / Rączęta mając ziemią zawalane” (DW III, 351). Naturalność, prostota ogrodniczki i miejsca kontrastują z upozowaną damą, otoczoną szykownymi rekwizytami. Milcząca komunikacja z Assuntą, rozmowa bez słów staje się ową „pustą przestrzenią” możliwych znaczeń<sup>43</sup>. Rozmowa bohatera z Damą jest „gadaniem” i wymianą pustych gestów:

[...] Dama, wsparta na atłasie  
Kozetki swojej, usunęła nogą  
Skórę lamparta z oczyma szklannemi,  
Jakby szukając, co leży na ziemi?...

(DW III, 340)

<sup>43</sup> Jednak Henryk Siewierski pisze, iż nawet Norwidowska teoria milczenia nie zmienia faktu, że komunikacja między kochankami jest tak naprawdę nie tyle dopowiadaniem, co „projekcją oczekiwań” i „przez to bohater *Assunty* w stopniu o wiele większym kreuje osobowość swej ukochanej iż np. bohater *W Szwejcarii* Juliusza Słowackiego, czego świadomość sam zresztą posiada: «Patrzyłem jako Fidias na Dyjanę, Gdy kamień pierś jej obejmął i biodro» (IV, 10)” (tenże, *Architektura słowa*, s. 231).

Dama nieustannie zajmuje się swoim strojem, postawą. Wszystkie te gesty są niepotrzebne. Poprawianie sukni, bawienie się pierścionkiem, układanie się na kozetce. Bohater w tej „zagęszczonej przestrzeni” dokonuje wpierw uniku, nie wyraża swojego zdania, lecz zaczyna gładzić głowę pantery. Kiedy jednak temat zaczyna dotyczyć go bezpośrednio – wstaje, wygłasza monolog bynajmniej nie salonowy w swej formie, emfatyczny, przerywany kaszlem, zakończony szaleńczym śmiechem. Dama w gniewie rzuca w niego perfumowaną chusteczką. Bohater, który na moment ujawnił swe myśli, wycofuje się, ponownie przybierając postawę salonowego chłodu i obojętnie odkłada chustkę na stół, nie podejmując tym samym salonowego wyzwania do pojedynku. Rozmowa się kończy. Słowa prawdy przeszły niezauważone, w salonie „łatwo prawdę przetrzącać wachlarzem” (DW III, 343). Dwa pocałunki: złożony na włosach Assuntę i na długim palcu Damy. Dwa rekwizyty: złoty krzyżyk i wonna chusteczka. Dwie obce sobie przestrzenie. Siłą kontrastu przedstawia Norwid te dwie postacie, jednoznacznie je wartościując. Dlatego tak bardzo uderzające i bolesne dla bohatera jest to, że Dama może rozporządzać losem Assuntę, że te dwa, oddzielone od siebie – jako przestrzenie komunikacyjne – światy pozostają we wzajemnej relacji podrzędności i nadrzędności. Zatem nie bez „s-krzypnięcia wstecz ironii”<sup>44</sup> przenikają się różne przestrzenie w *Assuncie*.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRISZEWSKA P., *Ciało w literaturze, literackie, literatury. Trzy studia o romantyzmie*, Toruń 2018.
- ARCIMOWICZ W., „Assunta” C. Norwida – poemat autobiograficzno-filozoficzny, Lublin 1993.
- GOMULICKI J. W., *Rzeczywistość i marzenie (głosy do dwóch poematów Norwida)*, w: C. Norwid, *Dwa poematy miłosne*, wstęp i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 27-39.
- KALINOWSKA M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
- KRECHOWIECKI A., *O Cypryanie Norwidzie. Próba charakterystyki. Przyczynki do obrazu życia i prac poety, na podstawie źródeł rękopiśmiennych*, Lwów 1909.
- MACIEJEWSKI M., *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977.
- PRZYBYLSKI R., *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.
- SEKIERSKI P., *Poetyka przestrzeni w „Assuncie” Cypriana Norwida*, w: *Koncepcje słowa*, red. E. Czapplejowicz i E. Kasperski, Warszawa 1991, s. 31-57.
- SIEWIERSKI H., *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie*, Kraków 2012.
- SŁOWACKI J., *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, t. 1: *Poematy z lat 1828–1839*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2009.
- SZMYDTOWA Z., *Poeci i poetyka*, Warszawa 1964.

---

<sup>44</sup> *Ironia*, PWsz II, 5.

- TAYLOR N., *Norwid's feminine ideal: Assunta, high point of Polish Romantic love poetry*, w: *Cyprian Norwid. Poet – Thinker – Craftsman*, ed. B. Maur i G. Gömöri, London 1988.
- TRYBUŚ K., *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.
- WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK M., *Poematy narracyjne Cypriana Norwida*, Kraków 2014.
- ŻYCZYŃSKI H., *Studia estetyczno-literackie*, Cieszyn 1924.

## PRZESTRZENIE ASSUNTY NORWIDA. UWAGI INTERPRETACYJNE

### Streszczenie

Artykuł jest aspektową analizą poematu *Assunta* Cypriana Norwida. Pierwszym z celów analizy jest przyjrzenie się sposobom kreowania przestrzeni, mechanizmom ich kontrastowania (ogród / salon; kopalnia / klasztor) i powiązania zmian, różnorodności przestrzeni z ruchem myśli bohatera. Drugi cel to zbadanie przestrzeni rozumianej metaforycznie – jako kontekstu intertekstualnego – w tym głównie zestawienie z poematem Juliusza Słowackiego *W Szwajcarii*. W ogólniejszej perspektywie istotne jest przedstawienie, w jak oryginalny sposób Norwid jako interpretator czyta Słowackiego. Na marginesie powracam również do kwestii pojawiającej się w literaturze przedmiotu – zestawiania *Assunty* z tradycją platońską – rewidując niektóre sądy, pokazuję, iż rolę Sokratesa pełni zarówno bohater (wobec odbiorcy), jak i Assunta (wobec bohatera).

**Słowa kluczowe:** Norwid; *Assunta*; Słowacki; *W Szwajcarii*; Sokrates; przestrzeń; romantyczny ogród; intertekstualność.

## THE SPACES OF NORWID'S ASSUNTA SOME INTERPRETATIVE REMARKS

### Abstract

This article offers an aspectual analysis of the long poem *Assunta* by Cyprian Norwid. Its first goal is to examine ways of creating space and contrasts (garden-salon; mine-monastery) as well as to tie the changes and varieties of space with the protagonist's course of thoughts. The second aim is to study these spaces in metaphorical sense, i.e. as an intertextual context, primarily in order to compare Norwid's work with *W Szwajcarii* [In Switzerland] by Juliusz Słowacki. In a broader perspective it becomes vital, however, to demonstrate how Norwid ingenuously interprets the poem by Słowacki. Incidentally, the article also revisits one question that recurs in many studies, namely that of similarities between *Assunta* and the Platonic tradition. In this area, the article revises certain claims, demonstrating that the role of Socrates is played not only by the protagonist (in relation to readers) but also by Assunta (in relation to the protagonist).

*Translated by Grzegorz Czemieli*

**Key words:** Cyprian Norwid; *Assunta*; Juliusz Słowacki; *W Szwajcarii* [In Switzerland]; Socrates; space; Romantic garden; intertextuality.

PAULINA ABRISZEWSKA – dr. hab. prof. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; opublikowała między innymi: *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida* (2011), *Ciało w literaturze, literackie, literatury. Trzy studia o romantyzmie* (2018).