

ŁUKASZ NIEWCZAS

STOLICA – PĘKNIĘTY OBRAZ

Wśród wielu nośnych formuł, za pomocą których próbowano opisać Norwida i jego twórczość – oprócz poety sumienia, poety historii, poety dialogu, poety kultury, poety pisma i wielu innych – pojawia się wprowadzone przez Zofię Stefanowską określenie artysty jako poety miasta¹. Jest nim Norwid zarówno w wymiarze biograficznym, jako mieszkaniec wielkich miast: Paryża, Rzymu, Londynu, jak i artystycznym, nie tylko dlatego, że miasto powraca niejednemu raz jako temat jego utworów, ale i dlatego, że – jak dowodzi Stefanowska – w poezji Norwida zurbanizowana jest wizja świata². W szkicu poświęconym tym zagadnieniom (mowa o klasycznym już tekście *Norwidowski romantyzm*) rozprawa się ona z uproszczonymi ocenami stosunku Norwida do współczesnej mu cywilizacji przemysłowej, której emblematem niejednokrotnie staje się w twórczości autora *Vade-mecum* właśnie miasto. Liryka Norwida dostarcza, wydawałoby się, wielu artystycznych dowodów, utwierdzających w przekonaniu, że jest to stosunek jednoznacznie negatywny. Miasto to „złożony kraniec przepaści” czy „przedsień piekielnej zraty” z młodzieńczego jeszcze liryku *Wspomnienie wioski*³; to „serc i kwiatów grób” z *Prób* czy też niebezpieczny „śliski bruk” z *Larwy*. Wierszem najbardziej jednak „miejskim” w twórczości Norwida jest dziewiętnaste ogniwo cyklu *Vade-mecum – Stolica*. Wśród wymienionych utworów przede wszystkim ten ostatni problematyzuje w szczególności sposób kwestię stosunku Norwida do wielkiego miasta – symbolu XIX-wiecznej cywilizacji, tej cywilizacji, którą Omegitt, bohater *Za kulisami*, określił mianem „bękarciej”.

¹ Z. Stefanowska. *Norwidowski romantyzm*. W: t a ż. *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993 s. 79.

² Tamże.

³ Teksty Norwida cytuję za: C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1-11. Warszawa 1971-1976 (dalej: PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, następne – strony). Tu: PWSz, 1, 11.

Stolica to wiersz pod pewnym względem wyjątkowy w dojrzałej twórczości Norwida. Charakterystyczna jest w nim mianowicie obecność pierwiastka wizualnego, nietypowo duża jak na lirykę zawartą w *Vade-mecum*. Nie zwykło się kojarzyć poezji tej z obrazowością. Przeciwnie, Teresa Skubalanka jako główną cechę wyróżniającą styl Norwida na tle innych wielkich romantyków wymienia właśnie słabość elementu obrazowego⁴. Teza taka prowokuje do polemiki czy też przynajmniej znacznej korekty: poezja Norwida z pewnością nie jest ukie-runkowana na wizualność samą w sobie, niemniej jednak obraz, raczej intelektualny, apelujący nie do zmysłów, lecz do umysłu odbiorcy, żeby posłużyć się takim, nieco naiwnym, rozróżnieniem, wydaje się istotnym elementem poetyki pisarza⁵.

Stolica jest jednym z tych wierszy, które ze względu na intensyfikację omawianego zjawiska szczególnie przemawiałyby za takim postrzeganiem tej kwestii. Tytułowe miasto opisane zostaje za pomocą serii obrazów. Pojawiają się one we wszystkich strofach, przy czym strofa czwarta stanowi, dokonaną przez patrzącego, interpretację przedstawienia zawartego w strofie trzeciej. Taka konstrukcja utworu projektuje tryb czytania, który można by nazwać lekturą obrazową. Aktywność czytelnika polega tu na wyodrębnieniu poszczególnych elementów wizualnych, zdefiniowaniu relacji, jakie zachodzą między nimi, rozpoznaniu kontekstów, do których owe obrazy odsyłają, i na ustaleniu interakcji między nimi, w końcu – określeniu ich aksjologicznego nacechowania. Tak zrekonstruowana siatka obrazowa przybliży do odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób postrzega Norwid współczesną mu cywilizację miejską, symbolizowaną przez wymienioną w tytule stolicę.

Otwierająca wiersz strofa stanowi obrazowe wprowadzenie w aurę wielkiego miasta, któremu podmiot przygląda się jakby z dalszej perspektywy:

O! ulico, ulico...
 Miast, nad którymi k r z y ż;
 Szyby twoje skrzą się i świecą
 Jak źrenice kota, łowiąc mysz.

PWsz 2, 38

⁴ Por. T. S k u b a l a n k a. *Styl poetycki Norwida ze stanowiska historycznego*. W: t a ż. *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem*. Lublin 1997 s. 159.

⁵ Ewidentnym tego przykładem są obrazy alegoryczne, przegradzające się nieraz w paraboliczne narracje, opisane przez Michała Głowińskiego. T e n ż e. *Norwida wiersze-przypowieści*. W: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23-25 września 1971*. Red. M. Żmigrodzka. Warszawa 1973, oraz *Ciemne alegorie Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1984 z. 3.

Zestawienie rozświetlonych okien domów ze źrenicami kota polującego na mysz narzuca wizję miejsca pozostającego w stanie ciągłego napięcia, wycieknięcia, niepokoju. Ulice miast to przestrzeń, w której silny czyha na słabszego. Emanują one agresją, chęcią zdobycia czegoś, skonsumowania ofiary. Animizowane w ten sposób ulice ewokują takie właśnie sensory i emocje.

Stanisław Barańczak zwracał szczególną uwagę na komplikacje semantyczne zawarte w pierwszej strofie. Jej „intrygująca niejasność”⁶ polegać miałyby na zmianie kategorii liczby rzeczowników (pojedyncza „ulica”, mnogie „miasta”, ponownie pojedynczy „krzyż”) przede wszystkim zaś jednak na nietypowym zestawieniu krzyża z obrazem szyb:

[...] staje przed nami centralna, najbardziej drażniąco niejasna, najtrudniejsza do rozwiązania zagadka pierwszej strofy. Zagadką tą jest pytanie: co usprawiedliwia rozłamanie strofy na dwie połowy, z których jedna nie ma, przynajmniej na pozór, najzupełniej nic wspólnego z drugą? Na czym polega logika porzucenia obrazu krzyża (dopiero w ostatniej strofie okaże się, że nie było to porzucenie na dobre) i nagłego przeskoku do niepowiązanego z nim obrazu szyb (raczej nie witraży kościelnych przecież, bo tych Norwid nie nazwałby szybami, ale najwyraźniej szyb w oknach miejskich kamienic)?⁷

Powyższy passus ujawnia najbardziej charakterystyczną cechę interpretacji Barańczaka, interpretacji interesującej, jakkolwiek dosyć karkołomnej, jaką jest potęgowanie (czy może nawet: wynajdywanie?) problemów, których wiersz nie stawia, a następnie – i to podstawowy zarzut – czynienie z tych problemów głównej osi całej interpretacji. W cytowanym wyżej fragmencie autor za pomocą retoryki badawczej buduje efekt niespodzianki „zniknięcia krzyża”, by tym mocniej wybrzmiał później główny koncept interpretacyjny: że mianowicie krzyż wcale nie zniknął, gdyż jego obecność zaznacza się cały czas w geometrycznym kształcie pojawiających się dalej w wierszu motywów (rama okienna, źrenice kota, wzlot balonu, horyzontalny ruch przechodniów). Jest to dowodzenie intrygujące, a każda nowatorska lektura wiersza stanowi przypadek cenny, nie sposób jednak nie skonstatować, że można czytać pierwszą strofą *Stolicy* bez dostrzeżenia owych „drażniących niejasności”, przeciwnie: postrzegając je jako doskonale wpisujące się w wizualną logikę wiersza, czy jeszcze więcej: zgodne po prostu z potocznym doświadczeniem. Wzrok obserwatora postrzega w pierwszej strofie miasto jakby z oddali, zwraca więc uwagę na to, co najbardziej wyraziste: krzyż jako zwieńczenie wieży kościoła, często

⁶ S. B a r a n ń c z a k. *Geometrie Norwida. Parę uwag na marginesie „Stolicy”*. W: *Nie tylko o Norwidzie*. Red. J. Czarnomorska, Z. Przychodniak, K. Trybuś. Poznań 1997 s. 256.

⁷ Tamże s. 257.

najwyższy punkt w mieście, oraz kontrastujące z mrokiem rozświetlone szyby. To natomiast, jak to zestawienie zostaje później w wierszu sfunkcjonalizowane, jest inną kwestią.

Wydaje się, że szczególnie z punktu widzenia interpretacji ważność otwierającej *Stolicę* strofy wynika z innych przyczyn, mianowicie z paradygmatycznej roli, jaką pełni ona dla konstrukcji obrazowej, semantyki i aksjologii całego utworu. Ów pierwszy obraz ustala sposób wizualizowania miasta w tonacji negatywnej, który kontynuowany będzie w kolejnych (nie wszystkich jednak!) strofach. Po pierwszym, dość ogólnym, panoramicznym ujęciu perspektywa ulega skróceniu – następuje seria obrazowych przybliżeń, ukazujących w negatywnym świetle szereg zjawisk, które charakteryzują miasto. Nie tylko jednak o aksjologię chodzi. Ustalony zostaje tu także pewien wzorzec struktury obrazowej utworu. Poetyckie wizerunki w *Stolicy* cechuje bowiem swego rodzaju ironiczne napięcie, wynikające z zestawiania w nich elementów pozytywnie nacechowanych, zwykle o charakterze sakralnym, z kontekstem, który je dominuje i – co za tym idzie – przeinacza ich sens, zniekształca i degraduje, odbierając tym samym ich pierwotnie pozytywny charakter⁸. Efektem tego napięcia jest obraz, który można by opatrzeć epitetem „pęknięty”. W pierwszej strofie zabieg ten wyraża się w połączeniu w jednym obrazie krzyża, najprawdopodobniej wieńczącego dach kościoła, oraz widoku rozświetlonych okien-kocich źrenic. Te dwa elementy nie są równoważne, nie toczy się między nimi żadna walka. Aura miasta zarysowana w zwrotce otwierającej wiersz jawi się jednoznacznie jako zagrażająca człowiekowi, a krzyż – nie przestając być symbolem chrześcijaństwa – zostaje zredukowany do roli elementu architektonicznego. Ten immanentny dla obrazu kontrast i wiążącą się z nim ironię akcentowała w swojej analizie Grażyna Halkiewicz-Sojak, włączając uwagi w szerszą refleksję dotyczącą funkcji motywu krzyża w twórczości autora *Promethidiona*:

„Krzyż” często wydobywa w utworach Norwida rozdźwięk między chrześcijańską tradycją a niechrześcijańską treścią europejskiej kultury. Jego obecność w kreowanych przestrzeniach łączy się wówczas z gorzką ironią narratora lub podmiotu. Na przykład w wierszu *Stolica* – XIX wierszu cyklu *Vade-mecum* – w lapidarnym obrazie poetyckim pierwszej strofy został skontrastowany z drapieżnym charakterem ulicy w dziewiętnastowiecznej metropolii⁹.

⁸ Na przeciwstawne obrazowanie w początkowych strofach *Stolicy* zwracał uwagę Roman Jaskierny. T e n ż e. *Rytm wewnętrzno-logiczny liryków Norwida*. „Ruch Literacki” 1980 z. 6 s. 431-432.

⁹ G. H a l k i e w i c z - S o j a k. *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „catości”*. Toruń 1998 s. 172-173.

Przyjrzyjmy się, jak zarysowany wyżej paradygmat aksjologiczno-obrazowy funkcjonuje w kolejnych strofach:

Przechodniów tłum, ożałobionych czarno
(W b a r w i e s t o i k ó w),
Ale wydąga każdy, że aż parno
Wśród omijań i krzyków.

PWsz 2, 38

Ironiczne „pęknięcie”, o którym była mowa wyżej, w tym obrazie jest bodaj najjaskrawsze: polega ono na sprzeczności pomiędzy czarnym kolorem ubrań kłębiących się na ulicy ludzi, skojarzonym w autorskim przypisie ze stoikami¹⁰, a zachowaniem stanowiącym zaprzeczenie wyznawanej przez nich filozofii – ciągłym pędem, ruchem, gwarem, który nie ma żadnego określonego celu, wynika ze „ścigania c z e g o ś z rozpaczą”. Pozytywnie nacechowany rodowód koloru stroju zostaje tutaj zagubiony, więcej nawet – ulega groteskowej deformacji. Podobny mechanizm zaobserwować można w kolejnych dwóch strofach:

Ruchy dwa, i gesty dwa tylko:
Fabrykantów, ścigających c o ś z rozpaczą,
I pokwitowanych z prac, przed chwilą,
Co – tryumfem się raczą...

Konwulsje dwie, i dwa obrazy:
Zakupionego z góry n i e b a,
Lub – fabrycznej e k s t a z y
O – kęs chleba.

PWsz 2, 38-39

Cytowaną trzecią i czwartą zwrotkę *Stolicy* należy traktować jako w pewien sposób ekwiwalentne. A dokładniej, pozostające w relacji: obserwacja zjawiska – jego interpretacja. W tym sensie nieco mylące, ale też być może znamienne, jeśli chodzi o charakter Norwidowskiej wizualności poetyckiej, okazuje się użycie w otwierającym czwartą zwrotkę wersie słowa „obrazy” – wszak to, co po nim następuje, wcale obrazem nie jest, lecz jego eksplikacją. Wyjaśnienie to, rzecz znów jakże charakterystyczna dla Norwida, jest zmetaforyzowane i nie stanowi wcale przejrzystej odpowiedzi. Bez wątpienia jednak dostrzec można

¹⁰ Przypis ów brzmi: „C z a r n y kolor odzieży przejęli Chryścianie od s t o i k ó w” (PWsz 2, 38).

tu opisany wcześniej mechanizm semantyczny: „zakupione z góry n i e b o” oraz „fabryczna e k s t a z a” łączą zjawiska emblematyczne dla cywilizacji wielkomiejskiej dziewiętnastego wieku: potęgę pieniądza, pracę robotników w fabryce, z pojęciami kojarzącymi się z porządkiem sakralnym. Także tu napięcie między nimi rozstrzygnięte zostaje „na korzyść” miasta-molocha: jedyne niebo, na które stać (sic!) jego mieszkańców, to takie, które da się „zakupić z góry”, jedyna ekstaza to ta, którą skojarzyć można, jakkolwiek obraz to trudny i niejednoznaczny, z widokiem ludzi pracujących w fabrykach.

Rzecz charakterystyczna, jak konsekwentnie stosuje Norwid wzmiankowaną już wcześniej zasadę skracania perspektywy: najpierw widziane jakby z oddali ulice rozświetlonych okien–kocich źrenic, następnie, z bliższej już odległości, rojący się tłum ubranych na czarno przechodniów, w końcu – dostrzeganie najbardziej specyficznych „ruchów” i „gestów”. Jest tak, jakby oko obserwatora stopniowo widziało coraz lepiej, poddając tym samym oglądaną przestrzeń coraz wnikliwszej analizie. To wytężone patrzeć zostaje nagrodzone – w przestrzeni miasta patrzący odnajduje w końcu obrazy, które pozwalają „wytchnąć” jego oku:

Idzie Arab, z kapłańskim ruszeniem głowy,
 Wśród chmurnego promieniejąc tłoku;
 Białą, jak statua z kości słoniowej:
 Pojrzę nań... wytchnę o k u!

Idzie pogrzeb, w ulice sływa boczne
 Nie-pogwałconym krokiem;
 W ślad mu pójdę, g e s t e m wypoczną,
 Wypoczną – o k i e m!...”

PWsz 2, 39

Piąta i szósta strofa wiersza przełamują tryb opisywania miasta poprzez obrazy nacechowane ujemnie. Ukojeniem dla oka podmiotu stają się zjawiska sakralne: widok Araba ubranego w obrzędowy biały strój oraz konduktu pogrzebowego. Ich zestawienie pokazuje, w jaki sposób wartościuje świat bohater-obszernik. Wyjątkowe obrazy powagi, obrzędowości, skupienia ukazane na tle cywilizacji „pieniądza i maszyny” pozwalają uwierzyć w istnienie w tej napiętnowanej przestrzeni jakichś pozytywnych punktów odniesienia. Rzecz ciekawa, że nie zmienia się sama struktura obrazu: także tutaj mamy do czynienia ze zderzeniem zjawisk ze sfery sacrum ze zjawiskami właściwymi miastu – jest to ewidentne w pierwszej z cytowanych strof, w której biel Araba „promienieje” na tle „chmurnego tłoku”, zdecydowanie bardziej subtelne i aluzyjne w zwrotce kolejnej, w której krok uczestniczących w pogrzebie ludzi opatrzony

jest epitetem „nie-pogwałcony”, wydaje się przy tym, że specyficzna dla Norwida pisownia tego epitetu z dywizem wzmacnia pamięć o „pogwałceniu” jako zjawisku bardziej charakterystycznym dla opisywanego miasta. Struktura obrazowania pozostaje więc bez zmian, ale akcenty wewnątrz obrazu rozłożone są skrajnie inaczej: tutaj to, co sakralne, dominuje i uwzniośla opisywaną przestrzeń.

Tendencja polegająca na zderzaniu elementów pozytywnie nacechowanych, mających wymiar sakralny, z motywami wartościowanymi negatywnie nie jest właściwa wyłącznie *Stolicy*; przeciwnie, wydaje się, że jest to zabieg dość charakterystyczny dla Norwidowskiego obrazowania. Zagadnienie to wymagałoby gruntowniejszego przebadania, znamienne jednak, że w innym „miejskim” wierszu Norwida, w *Larwie*, wizerunek tytułowej postaci, stanowiącej figurę współczesnej ludzkości, budowany jest za pomocą podobnych zabiegów:

Czoło ma w cierniu? czy w brudzie? –
Rozeznać tego nie można;
Poszepty z Niebem o cudzie
W wargach... czy? piana bezbożna!...

Rzekłbyś, że to Biblii księga
Zataczająca się w błocie,
Po którą nikt już nie sięga,
Iż nie czas myśleć o cnocie!...

PWsz 2, 30

Powinowactwa pomiędzy obydwoma wierszami w zakresie charakteru kreowanej wizji przestrzennej i sposobów jej przedstawiania na tym się nie wyczerpują. Wspólnym mianownikiem jest tu także ewokowanie rzeczywistości nieprzejrzystej i niestabilnej, w której rozpoznanie istoty rzeczy, dokonanie jej prawidłowej oceny, napotyka na trudności. W *Larwie* efekt ten zostaje osiągnięty poprzez wprowadzenie motywów „mgły” i „śliskiego bruku”, które z jednej strony stanowią składnik realistycznego wizerunku miejskiej ulicy, z drugiej jednak, przenośnie, budują wizję świata, w którym ludzkie postrzeganie rzeczy jest stale narażone na błąd. Nic więc dziwnego, że pojawiająca się w takiej przestrzeni „larwa” charakteryzowana jest poprzez zawierające alternatywę pytania – tym, co się narzuca, jest właśnie jej nieokreśloność, niemożność zdefiniowania jej tożsamości. W *Stolicy* podobne efekty realizowane są, nieco bardziej aluzyjnie, za pomocą metaforyki światła i ciemności. Semantyka tych pojęć jest u Norwida, jak wiadomo, bardzo bogata, złożona i niejednoznaczna. Tak jest też w dziewiętnastym wierszu *Vade-mecum*. Metaforyka ta jest konstytutywna dla tkanki wizualnej wiersza, przy czym podział na światło i ciemność

nie jest symetryczny wobec przywoływanego w tej analizie podziału na sakralne – miejskie, pozytywne – negatywne. Przeciwnie, wizualność ta idzie w poprzek tychże podziałów, tym samym potęgując efekt nieprzejrzystości świata: światłu przysługującemu bieli stroju Araba, który „wśród chmurnego promienieje tłoku”, przeciwstawiają się „skrzące i świecące” szyby oraz „rozświecający się na lazurze” balon; w obrębie jednego obrazu mająca pozytywny rodowód czerń ubrań zostaje zdegradowana przez nieświadomych tego faktu użytkowników – i współtworzy dalej obraz „chmurnego tłoku”.

Opisana powyżej siatka obrazowa prowokuje do interpretowania Norwidowskiego miasta jako przestrzeni permanentnego starcia wartości. W *Stolicy* walka ta toczy się zarówno pomiędzy obrazami, jak i wewnątrz nich. Czy jednak nie jest to w rzeczywistości walka pozorną? W pierwszych czterech strofach mamy do czynienia z zapisem degradacji tego, co pozytywne, dwie kolejne odwracają ów stan rzeczy, trudno jednak nie zauważyć, że uchwycone w nich obrazy funkcjonują w pejzażu miejskim raczej na zasadzie wyjątku, są zjawiskami z innych porządków. Słusznie zwracał uwagę na ten fakt Stanisław Barańczak:

Tyranii tego ruchu nie podlegają jedynie dwaj anonimowi bohaterowie wiersza: każdy z nich stanowi jednak wyjątek potwierdzający regułę, znajduje się bowiem p o z a „wydającym” światem nowoczesnej zachodniej metropolii – „poza” w sensie czy to przestrzennym (wspomniany egzotyczny, „geograficznie” do niej nieprzynależny „Arab” w strofie V), czy czasowym (j u ż do niej nieprzynależny zmarły w trumnie, wieziony na cmentarz w strofie VI i nareszcie, dzięki zwolnionemu rytmowi „nie-pogwałconego kroku” konduktu, pozwalającej „wypocząć okiem”)¹¹.

Pierwsze sześć strof *Stolicy* (nieprzypadkowo oczywiście pomijam tu na razie kwestię ostatniej, siódmej zwrotki) kreuje nie tyle, jak się zdaje, obraz starcia wartości, ile przede wszystkim obraz rzeczywistości odartej z głębszych uzasadnień, z transcendencji. Wizję świata, który zapoznał pierwotny rodowód rzeczy i zjawisk i związane z nim wartości. W świecie tym krzyż staje się sprawą architektoniki, czerń ubrań – zewnętrznym zjawiskiem z pogranicza mody. Niebo kupuje się tu „z góry”, praca wiąże się z umęczeniem, któremu znów brak głębszego uzasadnienia. Staje się nim zdobycie „kęsa chleba” – pracuje się i cierpi, by przeżyć wyłącznie w fizycznym wymiarze¹². To, co pozytywne, zdarza się tu raczej na prawach incydentu, z reguły jednak świat ten skazuje ludzi na cierpienie, które – w granicach wyznaczonych przez

¹¹ B a r a ń c z a k, jw. s. 259.

¹² O celowej drapieżności tego obrazu świadczy m.in. dokonana przez Norwida poprawka: zamiana słowa „kromka”, przekreślonego w autografie, na „kęs” (zob. C. N o r w i d. *Vademecum. Podobizna autografu*. Z przedmową W. Borowego. Warszawa 1947 s. 27).

przestrzeń miasta, granicach zarówno dosłownych, jak i aksjologicznych, nie ma sensu. Umęczenie opisywanej w *Stolicy* ludzkości wysuwa się, jako jej główna cecha, na pierwszy plan: każdy człowiek jest tu jakby raną („niedobliżnieni bliźni”¹³). Jako zbiorowość ludzkość przedstawia sobą obraz konwulsji (czwarta strofa). Cierpienie to okazuje się jednak fałszywym, świeckim stygmatem.

Ukierunkowana na obraz analiza *Stolicy* nie może pominąć pozycji głównego bohatera-obszernika. Rzecz to oczywista, ale warto może powiedzieć to wprost: obrazowość wiersza jest bardzo silnie uwikłana w podmiotowość patrzącego, jego wzrok jednocześnie rejestruje i interpretuje, sam wiersz zresztą stanowi zapis tej interpretacji: jest to szczególnie widoczne w analizowanej już wcześniej relacji pomiędzy trzecią i czwartą strofą. Formuły, za pomocą których próbowałem syntetycznie zdefiniować charakter świata przedstawionego w *Stolicy*, takie jak „nieustanne starcie wartości” czy „świat odarty z transcendencji”, sugerują obraz wyrazisty i jednoznaczny, tymczasem wcale tak nie jest. Bo cóż w zasadzie opisuje obserwujący miasto podmiot? Rozświetlone szyby, ubrane na czarno tłum, krzyż górujący nad miastem, pracujących ludzi, ubranego w biel Araba, pogrzebowy kondukt... Gdzie ten dramatyzm, napięcie?

Tkwi ono oczywiście w spojrzeniu, perspektywie bohatera – trzeba rozumieć tu te pojęcia zarówno dosłownie, jak i przenośnie – który poprzez pryzmat wyznawanych przez siebie wartości widzi więcej niż inni, dostrzega pod powierzchnią pozornie normalnych i charakterystycznych dla tego świata zjawisk jego ukryty tragizm. Dlatego właśnie spojrzenie/perspektywa bohatera jest też głównym – na równi z miastem – tematem *Stolicy*. Patrzący – jak jest usytuowany? Z pewnością w pewnym sensie z boku, dysponuje dobrym punktem obserwacyjnym, który pozwala mu ogarnąć obraz metropolii zarówno z większego dystansu, w panoramie, jak i z bliska. Warto zadać pytanie, czy to fizyczne „bycie z boku” przekłada się również na stosunek mentalny, emocjonalny, aksjologiczny etc. Odpowiedź z pozoru wydaje się prosta: wiersz nie pozostawia wątpliwości co do tego, z jakimi zachowaniami i zdarzeniami bohater się identyfikuje, a wobec których się dystansuje.

A jednak kwestia ta jest bardziej złożona: próby budowania ostrej opozycji między patrzącym a „przechodniów tłumem” z drugiej strofy uprościłyby relację, która podlega w wierszu ewolucji. Znamienne wydaje się przejście

¹³ Epitet ten ma tu, ja się zdaje, co najmniej podwójne znaczenie: 1. jak wyżej, wskazujące na niezagojoną ranę, którą jest każdy z „bliźnich”, ale też 2. podkreślające nieautentyczność, niedojrzałość relacji między ludźmi, którzy nie potrafią tworzyć prawdziwej wspólnoty. Parafrazując: „niedobliżnieni” znaczyłyby tu tyle, co „nie do końca bliźni”.

w określeniu zbiorowości od „przechodniów”, kojarzących się z wersami z *Prób*:

„N i e j e s t e ś ! – z bruku wołają kamienie –
P r z e c h o d ź !” –

PWsz 3, 477

do wyrażającego poczucie wspólnotowości i współuczestnictwa określenia „bliźni” z zamykającej wiersz zwrotki. Co więcej, owi „przechodnie” z piątego wersu to wszak „chrześcijanie”, o czym informuje autorski przypis wyjaśniający rodowód czarnego ubrania. Bohater do końca pozostaje kimś z boku, ale jego stosunek do mieszkańców stolicy pozostaje ambiwalentny i wyraża się ostatecznie w pochyleniu nad ich cierpieniem, w postawie empatii i współczucia.

Ewoluuje też w wierszu – była o tym mowa – „ostrość widzenia” patrzącego, pozwalająca dostrzegać coraz więcej i dokładniej. Zapis tego procesu, jego konsekwencja, wykluczają przypadkowość: przejście od ujęć ogólnych do szczegółowych, od dominujących przestrzeni obrazów nacechowanych negatywnie do opisu faktów wyjątkowych, które pozwalają „wytchnąć oku”, przygotowujące grunt pod końcowy akcent obrazowy¹⁴, zamykający opowiedzianą w *Stolicy* historię pewnego spojrzenia. Przyjrzyjmy się ostatniej zwrotce utworu, w której powraca obraz krzyża, spinając cały utwór klamrą:

Lub – nie patrząc na niedobliźnionych bliźnich lica,
Utonę myślą wzwyż:
Na lazurze balon się rozświeca;
W obłokach?... k r z y ż!

PWsz 2, 39

Analizowany we wszystkich strofach utworu paradygmat obrazowania zostaje tu zachowany. Zestawienie balonu i krzyża w obłokach prowokuje ponownie do myślenia o przestrzeni miejskiej jako miejscu konfrontacji wartości, tym razem jednak nie w płaszczyźnie horyzontalnej, lecz wertykalnej. Problem jednak w tym, że spośród wszystkich siedmiu strof *Stolicy* ta ostatnia, kluczowa, stanowiąca wygłos utworu, przesądzający o jego wymowie, wydaje się najbardziej niejasna, niedookreślona, podatna na różnorodne odczytania. Jest tak już choćby dlatego, że wprowadzony tutaj motyw, zaczerpnięty z porządku miejskiego: balon „rozświecający się na lazurze” – sam w sobie jest niejedno-

¹⁴ Ciągłość pozytywnie nacechowanego obrazowania, charakterystycznego dla strofy piątej i szóstej, akcentuje dodatkowo rozpoczęcie ostatniej zwrotki spójnikiem *lub*.

znaczny, albo, żeby rzecz ująć precyzyjnie – w przeciwieństwie do analogicznych (w sensie: będących znakami miejskości) motywów z wcześniejszych partii wiersza – nie jest on jednoznacznie negatywny. Motyw balonu pojawia się w pismach Norwida kilkanaście razy¹⁵. Najważniejszą, w dużej mierze pozytywną rolę odgrywa w noweli *Tajemnica lorda Singelworth*, gdzie jest narzędziem pozwalającym tytułowemu bohaterowi, ekscentrycznemu lordowi ogarniętemu manią czystości, na akt protestu wobec brudu otaczającego go świata, który przyjmuje postać ucieczki, codziennego lotu balonem. Dodatnio nacechowany „balon” pojawia się też w liście poety do Mariana Sokołowskiego z 6 lutego 1864 r. Czytamy w nim:

GDZIE DZIŚ PÓJDZIE PIOTR PUSTELNIK – DO KOGO?... do egoizmów narodowych, na które roztrąskano całość humanitarną – czy do N a d a r a i b a l o n u? Najwłaściwiej do biura a e r o n a u t ó w, bo ci jedni jeszcze do l u d z i podobni! – (PWsz, 9, 129)

Najciekawsza jednak, szczególnie w kontekście *Stolicy*, okazuje się figura balonu pozbawionego steru. Pojawia się ona w *Pismach wszystkich* Norwida dwukrotnie, w obu przypadkach będąc znakiem niedojrzałej, nieprzemysłanej do końca idei, a przez to fałszywej i wiodącej w niewłaściwym kierunku. Pierwsze takie użycie występuje w Lekcji IV *O Juliuszu Słowackim*:

Gdy religijność źle przetrawiona i jednostronne stanu naszego pojmowanie narobiły rozdarć tyle – Słowacki nie uległ czasu elementom i widzimy go do instancji najwyższej, bo do grobu Zbawiciela, boleści swoje i kielich swój zanoszącego. Kiedy był czas, że chciano Korab Piotrowy zastąpić balonem steru jeszcze nie mającym – Juliusz od tej reformy na narodowej drodze się odsunął [...] (PWsz 6, 457).

Metaforycznie ujęty motyw balonu bez steru powraca w epistolografii pisarza, w późniejszym wobec odczytów o Słowackim liście do Aleksandra Jełowickiego:

Coraz więcej widać, iż żyjemy w c z a s i e, jeżeli nie w E p o c e, w którym, czy w której fenomena o tyle prawie stają się siłami, o ile zaniechaną bywa czujność i beznamiętne fenomenów obserwowanie. Fenomena samoistnego-poczucia-się-mas w Polsce, o ile to poczucie się prawdziwie szczerym jest, znalazły też natychmiast właściwą sobie formę, tak jak wszystko, co jest *spontané*, ma zarazem własność doraźnego znalezienia dla siebie, że tak powiem, odpowiedniej l i t e r y. Owszem, im bezwarunkowej czyste jest poczucie się takie, tym pewniej utrafia ono nawet prawie

¹⁵ Sam leksem *balon* występuje w *Pismach wszystkich* 19 razy, ponadto przymiotnik *balonowy* 6 razy. Za udostępnienie mi lokalizacji tych haseł chciałbym podziękować dr. Tomaszowi Korpyszowi z Pracowni Słownika Języka Cypriana Norwida.

że bez-obmyślnie w formy i litery samym ciągiem tradycyjnych sił naprzód przygotowane. Nie należy wszelako ufać więcej b a l o n o w i t e m u, niż takowy, mówię, b e z- s t e r u b a l o n dotrzymać jest w możności! (PWsz 9, 13).

Powyższe cytaty można oczywiście traktować jedynie na prawach materiału pomocniczego, nie mogłyby one stanowić argumentu rozstrzygającego, narzucającego taką lub inną lekturę „balonu” z końcowej strofy *Stolicy*. Znamienne jednak, że skłaniają one raczej do ambiwalentnego postrzegania omawianego motywu, w większym stopniu komplikują zagadnienie, niż je rozjaśniają. Wzmacnia to tezę o celowej, zaprojektowanej niejednoznaczności zakończenia wiersza, w której negatywność elementu miejskiego ulega przynajmniej znacznemu osłabieniu. Niemniej jednak aksjologiczny porządek, cały czas konsekwentnie zachowywany w utworze, sugeruje, by motyw balonu odczytywać jako ujemnie nacechowany – tak też czynią wcześniejsi interpretatorzy Norwidowskiemu tekstu: Jastrun¹⁶, Barańczak i Halkiewicz-Sojak, która pojmuje „balon” jako „fałszywy znak wartości”:

Motyw ten wyrasta z cywilizacji zgiełku i łączy się z ucieczką od niej. Ale właśnie ucieczka stanowi fałszywą drogę. Norwid postuluje bowiem – i ten postulat wyrasta z symboliki krzyża – żmudne zmienianie świata, a nie jego odrzucenie¹⁷.

Skłonny jestem interpretować „balon” w duchu wcześniej rozwijanej interpretacji – jako znak pod względem aksjologicznym wewnętrznie sprzeczny. Z jednej strony jest on symbolem ludzkiej inwencji, która pozwala na oderwanie się od ziemi, na wzlot ku niebu, z drugiej – wzlot ów okazuje się, jak zauważyła Halkiewicz-Sojak, jakby ucieczką¹⁸. Ludzka pomysłowość realizuje się w dokonaniu, któremu brakuje uzasadnienia, pozbawionemu głębszej celowości. Znamienne, że właśnie po przykład lotu balonem, nienajfortunniej zresztą dobrany, sięgnął Norwid we wstępie do *Rzeczy o wolności słowa*, dokonując rozróżnienia pomiędzy pojęciami „wolność-słowa” i „wolność mówienia”:

Dotąd w o l n o ś ć- s ł o w a jest tylko zdobywaniem w o l n o ś c i o b j a w i e n i a s ł o w a. Jest przeto atrybutem wolności osobistej.

Ale o samejże w o l n o ś c i s ł o w a nikt nie mówił. Tak, na przykład: jak wolno jest każdemu puszcząć się balonem, albowiem to należy do jego wolności osobistej, ale **żegluga powietrzna nie jest wcale uzasadnioną** [moje – Ł. N.].

¹⁶ Por. M. J a s t r u n, „*Stolica*”. W: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*. Praca zbiorowa pod red. S. Makowskiego. Warszawa 1986 s. 89.

¹⁷ H a l k i e w i c z - S o j a k, jw. s. 174.

¹⁸ Podobnie jest w *Tajemnicy lorda Singelworth*.

To, co nazywają w o l n o ś c i ą - s ł o w a, jest dotąd w o l n o ś c i ą - m ó w i e n i a: *la liberté de dire* (PWSz 3, 559).

Właśnie wobec takiego znaku: niejasnego symbolu inwencji pozbawionej celowości – sytuuje się drugi z zestawionych ze sobą motywów: krzyż. I on także okazuje się niejednoznaczny. W ostatniej linijce wiersza, ba!, w ostatnim jego słowie, rozstrzyga się cała batalia o sens i wymowę utworu. Od interpretacji kończącego utwór „krzyża” zależy to, jak czytać będziemy całą *Stolicę*, w jakich kategoriach postrzegać stosunek patrzącego bohatera (porte parole samego Norwida) do cywilizacji wielkomiejskiej, czy być może szerzej nawet: do całej jego współczesności. Nasuwa się w tym miejscu szereg pytań: jaki charakter ma ów krzyż? Jaki jest jego status bytowy – czy to krzyż materialny czy wizja poety? Czy jest on tożsamy z krzyżem z pierwszej strofy? Jeśli tak, to dlaczego nagle okazuje swą moc, której wcześniej był pozbawiony? Z pewnością nie na wszystkie te pytania da się odpowiedzieć, a na żadne z nich nie da się chyba odpowiedzieć z pewnością. Rzecz w tym właśnie, że zakończenie *Stolicy* pozostaje otwarte, niejasne, pozostawiające stan rzeczy w niedomówieniu. Problematyczność „krzyża” sprowadza się nie tylko do tych kwestii szczegółowych, lecz i do absolutnie podstawowej: jaka jest aksjologia tego właśnie krzyża? Czy aby na pewno jest on znakiem pozytywnym? O tym, że nie jest to problem pozorny, przekonują dwie przywoływane już kilka razy lektury tego utworu. Halkiewicz-Sojak stwierdza, że:

Dzięki spojrzeniu na krzyż [podmiot] dźwiga ku górze siebie, swoje człowieczeństwo i otwiera w ten sposób pionowy wymiar dla świata, który go otacza. Architektoniczny motyw z kościelnej wieży górującej nad ruchliwą ulicą wraca zatem do swojej prymarnej roli znaku zbawienia, roli zagubionej przez kulturę metropolii¹⁹.

Odmierna interpretacja „krzyża” prowadzi ku skrajnie różnemu odczytaniu całej *Stolicy*, co widoczne jest w kontrowersyjnej lekturze Barańczaka:

Wiersz mówi o „miastach”, nad którymi r z e k o m o, z pozoru wznosi się/wzlatuje/panuje/roztacza opiekę etc. Krzyż (wiary); n a p r a w d ę, wbrew tym pozorom, jest to zaledwie krzyż-figura geometryczna, powstały z przecięcia f a ł s z y w e g o wzlotu, takiego, jaki przedstawiają swoim zarysem okna kamienic, jaki obecny jest w kształcie źrenicy kota, jakiego przejawem jest wzlot balonu, i r z e c z y w i s t e g o ruchu, jakim jest horzontalne, ziemskie, doczesne, narzucające się jako przymus i nie pozwalające „wytchnąć” ani na moment „ściganie c z e g o ś z rozpaczą”. Tylko na taki, samookreślający się pseudo-Krzyż stać naszą cywilizację: tak wygłą-

¹⁹ H a l k i e w i c z - S o j a k, jw. s. 174.

dałoby rozwiązanie równania, jakim jest *Stolica* ze swoją geometryczną formułą Męki bez nadziei Zbawienia²⁰.

Ta interpretacja *Stolicy* idzie na przekór wszystkim odczytaniom dziewiętnastego wiersza z *Vade-mecum*. W rzeczywistości wydaje się ona jednak nietrafna, jakkolwiek jej wartością jest bez wątpienia oryginalność i próba dostrzeżenia w poezji Norwida czegoś, co niemal nie było wcześniej wydobyte na powierzchnię – mowa o predylekcji poety do układów geometrycznych w zakresie konstruowania świata przedstawionego swoich utworów. Polemika z lekturą wiersza zaproponowaną przez badacza i wybitnego poetę mogłaby dotyczyć kwestii szczegółowych (tu m.in. sprawa rzekomego „błędu” Norwida w pierwszej strofie²¹), przede wszystkim jednak chodzi o to, co w interpretacji Barańczaka jest zasadnicze. Wydobywa on i potęguje (absolutyzuje niemal!) ukrytą „geometryczną” semantykę tekstu, lekceważąc jednocześnie jego semantykę powierzchniową (zróznicowanie obrazów, ich gradacja i określony porządek prezentacji, ewolucja postawy patrzącego, widzenie „coraz wyraźniej”, końcowa eksklamacja po słowie „krzyż” etc.), czego wynikiem jest odczytanie, które jako całość kłóci się z Norwidowskim widzeniem świata, gdyż projektuje wizję skrajną, uproszczoną, redukcjonistyczną, trudną do pogodzenia z wielostronnym i bardziej dojrzałym postrzeganiem zjawisk przez pisarza.

Gdyby coś jednak zapożyczyć z metody geometrycznej proponowanej przez Barańczaka, to zauważyć by warto, że bohater kreśli wzrokiem figurę krzyża. Wzrok przesuwający się początkowo w płaszczyźnie horyzontalnej, w ostatniej strofie wędruje ku górze. To „spojrzenie w górę”, opisane jako motyw w sztuce (rzeźbiarskiej, co prawda) przez samego Norwida w rozbudowanym „przypisku” do dziewiątego wersu czwartej pieśni *Assunty*, także w jego twórczości lirycznej odgrywa niepoślednią rolę. W niejednym wierszu spojrzenie takie stanowi źródło pocieszenia, gdyż przekonuje o istnieniu transcendentnego porządku, który pozwala nadać sens ziemskiej egzystencji²². Przywołajmy kilka cytatów:

²⁰ B a r a ń c z a k, jw. s. 259-260.

²¹ Sprawa ta doczekała się już zresztą własnej literatury przedmiotu. Odrębny artykuł poświęcił jej Stefan Sawicki. T e n Ź e. *Czy błąd Norwida?* W: *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane profesor Danucie Zamącińskiej-Paluchowskiej*. Red. M. Łukaszuk, M. Maciejewski. Lublin 2006 s. 127-132. Autor referuje tu poglądy M. Jastruna, J. Trznadla, S. Barańczaka w tej kwestii, sam ostatecznie uznając specyficzne użycie imiesłowu nieodmiennego *łowiąc* z pierwszej strofy *Stolicy* za relikw staropolskiej składni.

²² Zwraca na to uwagę m.in. Arent van Nieukerken: „Objawienie sfery *sacrum* w twórczości Norwida jest prawie zawsze wynikiem ruchu «oddolnego», biorącego swój początek na ziemi, ruchu patrzenia w górę (por. tytuł poematu *Assunta, czyli spojrzenie ku niebu*) lub

Ten więc człowiek, sierota, od nieszczęść ścigany,
 Patrząc w górę, ze świętym uśmiechem prorocstwa
 Mówił do mnie, że nie ma bynajmniej sieroctwa!
Sieroty, PWsz 1, 7

...Ludzie kiedy mię mylili,
 Było mi zawsze tym rzeźwiej do Boga,
 I roz-piórzały się ramiona moje;
 Patrzyłem w zawrót gwiazd, w wieczne spokoje,
 Gdzie do harmonii już P e w n o ś ć i T r w o g a
 Dobiegły, jako bliźniąt dziwnych dwoje...

Tam mię wypierał, w górę, fałsz, i więcej
 Niż fałsz – owoców jego sto-tysięcy...
Do Marii Trębickiej. PWsz 1, 257

Ty – zastoń oczy na rozpaczne głębie,
 I ciągle sercem w chmury patrz gołębie,
 I ciągle śpiewaj: „Pokój Boskiej głowie,
 Co tam z rybackich sieci ma węzłowie, [...]”
Rzeczywistość i marzenia (!). PWsz 1, 227

W gwiazd harmonię poglądać weselój
 Przez wiele lat samotnych,
 Niż w źrenicach błyskotnych
 Wyczytać raz – c o? serce rozdzieli!...
Harmonia. PWsz 2, 21

Spojrzenie w górę wieńczy *Stolicę*, a końcowy wykrzyknik utwierdza w przekonaniu (przekonaniu, które – jak dowodziłem – wspiera cała obrazowa konstrukcja wiersza), że krzyż stanowi „pozytywną” odpowiedź na to, co złe w przestrzeni cywilizacji współczesnej²³. W pewnym sensie krzyż ów jest syntezą jej najbardziej wyrazistych doświadczeń, opisanych w *Stolicy*: cierpienia, bólu, konwulsji, rozpaczy, ale stanowi wskazówkę, drogowskaz, bo usensownia to, co pozbawione jest uzasadnień, nadaje kierunek i cel. Wiersz nie wybrzmiewa jednak łatwym tryumfalizmem. Przeciwnie – jak było powie-

wznoszenia się [...]”. W t e n ż e. *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*, Warszawa 2007 s. 34.

²³ Pewnym argumentem przemawiającym dodatkowo za „pozytywnością” zamykającego wiersz „krzyża” może być też poprawka dokonana przez Norwida w autografie *Vade-mecum*. Pierwotne „A w chmurach” zastąpione zostało w ostatecznym wariancie frazą: „W obłokach”, posiadającą bardziej nacechowaną sakralnie semantykę (zob. N o r w i d. *Vade-mecum. Podobizna autografu* s. 27).

dziane – mimo klarownego klamrowego zamknięcia sens zakończenia pozostawia otwarty. Bo nawet jeśli krzyż jest rozwiązaniem, to w przestrzeni tego wiersza wyczerpuje się ono w porządku indywidualnego doświadczenia podmiotu, który wszak od samego początku wyposażony jest w określony system wartości; we wzrok, także moralny, który potrafi odróżnić prawdę od fałszu, dobro od zła. Dla podmiotu krzyż staje się więc tyle wskazówką, co utwierdzeniem. Dla stolicy pełni te funkcje jedynie potencjalnie. Czy zostaje dostrzeżony?

W przywoływanym we wstępie tekście Zofia Stefanowska kreuje wyobrażenie Norwida jako zagubionego w wielkim, ruchliwym mieście starca²⁴. *Stolica* jest wierszem, który sugestywną wizją poetycką pozostawia w przeświadczeniu, że zagubienie jest w „wielkim mieście” stanem naturalnym. Trudno się w nim nie zagubić. Rzecz jasna, nie chodzi tu tylko o topografię. Od interpretacji wiersza, przede wszystkim od jego wygłosowej strofy, zależy, czy będziemy traktować ów stan zagubienia jako permanentny, nieskończony, figurę kondycji ludzkiej współczesnego świata, czy też jako przypadłość nigdy do końca nieusuwalną, bo zawsze musimy osuwać się w błąd. Jednak możliwą do przezwyciężenia.

ŁUKASZ NIEWCZAS – mgr, doktorant w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Adres: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: lukasz.niewczas@interia.pl

²⁴ S t e f a n o w s k a, jw. s. 59.