

## Między mimesis a Epifanią. Norwida *Czarne kwiaty*

„To see a world in a grain of sand  
And a heaven in a wild flower,  
Hold infinity in the palm of your hand  
And eternity in an hour”.  
William Blake, *Auguries of Innocence*

„(...) that blessed mood,  
In which the burthen of the mystery,  
In which the heavy and the weary weight  
Of all this unintelligible world,  
Is lightened”.  
William Wordsworth, *Tintern Abbey*

„W tej powszedności, o! jakże tu wiele  
Mistycznych rzeczy i nieodgadnionych,  
Maleńkich jako światełka w kościele”.  
Cyprian Kamil Norwid, [W tej powszedności...]

Utwór *Czarne kwiaty* jest tekstem o skomplikowanej strukturze i precyzyjnej kompozycji, w którym różnorodne wątki Norwidowej refleksji metafizycznej splatają się z rozważaniami nad nową estetyką i poszukiwaniem „formy bardziej pojemnej”. Osadzony w Norwidowych kontekstach, nacechowany bogactwem wewnątrztekstowych powiązań, kulturowych aluzji i dwukierunkowością semantyczną, oscylujący między realizmem a modernistyczną poetyką epifanii, ten oryginalny fragment prozy poetyckiej sytuuje się w sferze granicznej – nie wewnątrz kategorii, lecz pomiędzy gatunkowymi, historycznoliterackimi i filozoficznymi rozróżnieniami. Specyfika statusu tekstu sprawia, że właściwą jego interpretację warunkuje rozstrzygnięcie (choćby w formie hipotezy roboczej) problemu miejsca Norwida w historii literatury, rozważenie kontekstu genologicznego oraz przywołanie nowożytnej tradycji ikonograficznej i poglądów filozoficznych poety. Zagadnienia te staną się tłem i dopełnieniem refleksji teoretycznoliterackiej nad formą *Czarnych kwiatów*.

„Norwid był jakby punktem, w którym spotykają się wszystkie samotności”<sup>1</sup> – to zdanie wyłuskane ze szkicu Jana Błońskiego obejmuje swoim zasięgiem znaczeniowym trudną kwestię przynależności Norwida do konkretnej epoki literackiej. Zarówno izolowanie Norwidowej twórczości z kontekstu poetyki i filozofii romantycznej, jak i jej całościowe wpiśnięcie w obręb modernizmu wydaje się nieporozumieniem prowadzącym do nieuchronnych uproszczeń i redukcji przestrzeni sensu. *Stricte* romantycznymi elementami pozostają:

<sup>1</sup> J. Błoński, *Norwid wśród prawników* [w:] „*Twórczość*” 1967, z. 5, s. 70.

w koncepcji człowieka finalizm i teleologia, w refleksji metafizycznej – dualizm, myśl idealistyczna i zasada analogii<sup>2</sup>, w praktyce artystycznej zaś – synkretyzm, heterogeniczność i dążenie do syntezy ponad istniejącymi antynomiami. Poza estetykę romantyczną wykracza zaś zwrot ku przedmiotowi i drobnym fragmentom codzienności, wprowadzanie członów mediacyjnych niwelujących opozycje pojęciowe<sup>3</sup>, obecność ironii egzystencjalnej oraz harmonizowanie uczuć i myśli, zbliżające twórczość Norwida do siedemnastowiecznej poezji metafizycznej i mitu intelektualnego modernistów anglosaskich – Eliota, Audena i Pounda. Awangardowe i alternatywne wobec modelu romantycznego wydają się zwłaszcza dwa ostatnie elementy poetyki Norwida, pomiędzy którymi istnieje ukryta zależność. Dla wykształcenia się zarówno ironii romantycznej, jak i ironii egzystencjalnej kluczowe było przekonanie o nieprzystawalności ideału i realnego świata. Romantycy przewyższali je dzięki uniwersalizacji i eksponowaniu władzy poety-demiurga nad mikrokosmosem dzieła. W poezji nowoczesnej zaznaczyła się natomiast tendencja do samoograniczania wolności podmiotowej i wyodrębniania egzystencjałów jako tego, co jedynie uniwersalne w ludzkim doświadczeniu<sup>4</sup>. W twórczości Norwida prawda niepoznawalnego Absolutu i chrześcijańskich imponderabiliów współistnieje – jako perspektywa uogólniająca – z ironią egzystencjalną. Umożliwia to nie tylko nowatorską konstrukcję podmiotu lirycznego lub narratora, lecz także ujednolicanie wrażliwości – osiąganie harmonii między uczuciem a myślą, przekształcanie refleksji filozoficznej w filozoficzne emocje i tworzenie korelatu obiektywnego (*objective correlative*)<sup>5</sup>. Transcendentną rzeczywistość boską i podmiot po-

dejmujący trud poznawczy łączy w płaszczyźnie artystycznej parabola, w wymiarze codzienności zaś – świat przedmiotów, potencjalnych nośników znaczeń symbolicznych<sup>6</sup>. Mimo prób racjonalnej systematyzacji doświadczenia za pomocą pojęć i abstrakcyjnych kategorii oraz istnienia łączników między dwiema sferami rzeczywistości, w twórczości Norwida zaznacza się obecność pierwiastka gnosis. Poznanie – pojmowane nie jako iluminacja, lecz jako lektura znaków<sup>7</sup>, żmudny proces intuicyjnej aproksymacji<sup>8</sup> – nosi jednocześnie cechy transracjonalnego doświadczenia wewnętrznego. Świadczą o tym Norwidowe przemilczenia. Kontekstem oświetlającym sens stałego napięcia między intelektem a intuicją jest sformułowana przez Johna Keatsa zasada negatywności<sup>9</sup>, czyli „zdolności wytrwania w niepewności, tajemnicy, wątpliwości, bez irytującego ustanawiania faktów i przyczyn”<sup>10</sup>. Istotą refleksji Keatsa jest świadomość nieusuwalnych ludzkich ograniczeń poznawczych; pozytywny aspekt myśli angielskiego poety tkwi we wskazaniu na możliwość ich, choćby cząstkowego i chwilowego, przewyższenia<sup>11</sup>.

W świetle powyższych rozważań Norwid jawi się jako romantyk na obrzeżach modernizmu, twórca „poezji form poruszonych”<sup>12</sup>, którego dzieło – poezja pasji intelektualnej, realizująca koncepcję słowa-rzeczy i zakorzeniona w sferze sakralnej – na zasadzie kontynuacji i antagonizmu wywodzi się z literatury wczesnoromantycznej, stanowiąc jednocześnie zapowiedź istotnych przemian literackiego paradygmatu. Zofia Stefanowska trafnie zwróciła uwagę na przednorwidowski charakter koncepcji polskiego romantyzmu, na przynależność Norwida do epoki, mimo obecności wyrazistych różnic<sup>13</sup>, i na jednostronność młodopolskiej recepcji jego twórczości przez pryzmat legendy poety przeklętego<sup>14</sup>. Myślę, że tę spójną koncepcję miejsca Norwida w historii literatury można uzupełnić o jeszcze jeden trop myślowy: interpretację twórczości poety jako niezaktualizowanej potencjalności, trzeciej – oprócz romantyzmu Mickiewiczowskiego i „czarnego romantyzmu” – drogi rozwoju dziewiętnastowiecznej literatury polskiej. Tytuł *Vade-mecum* byłby wówczas odczytywany w potrójnej perspektywie: jako aluzja literacka do *Boskiej Komedii* Dantego<sup>15</sup>, ewokujące *sacrum*

<sup>2</sup> W poszukiwaniu analogii dostrzec można także refleksję myśli biblijnej. Zob. Syr 42, 15-23; 43, 1-33, oraz Mdr 13, 5: „Bo z wielkości i piękna stworzeń poznaje się przez podobieństwo ich Sprawcę”.

<sup>3</sup> Zob. Z. Stefanowska, *Norwidowski romantyzm* [w:] „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 7.

<sup>4</sup> Zob. A. van Nieuwerkerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 75–76: „Nowy obraz świata, scjentyzm, wyrzucił religię i poezję poza burzę. Przepaść między tymi dziedzinami stała się już nieprzekraczalną, czego najlepszym dowodem jest poezja samego Eliota. Zasada analogii stała się zasadą ścisłej poetyki. Można by zaakceptować taki stan rzeczy i wybierać inną strategię wykorzystującą immanentne zalety myślenia religijnego i poetyckiego. W ten sposób udało się może utworzyć nowy obraz świata, alternatywny wobec scjentystycznego. W oparciu o ten światopogląd czy światoodczucie można by lepiej artykułować sytuację człowieka w uniwersum pełnym zagadek, a jednocześnie prowadzić dialog ze scjentystycznym i pozytywistycznym humanizmem dwudziestego wieku. Trzeba by więc pogodzić się z rozkładem pewnego typu wrażliwości, rozwijając inną wrażliwość, właśnie ironiczną. Owa ironia różni się od ironii romantycznej w wydaniu braci Schległów tym, że nie ma żadnych aspiracji uniwersalnych. Jest ironią pokazującą ograniczoną perspektywę jednostki, niepewność jej poznania i ambiwalencję wszystkich »pewnych« sądów etycznych. Nie zaprzecza istnieniu wyższej hierarchii wartości, ale zdaje sobie sprawę z tego, że ów absolut jest dostępny tylko przez jednostkową intuicję – siłą rzeczy niepewną. Romantycy przywiązywali ogromną wagę do fragmentarycznego aktu twórczego. Nie jest ona dla nich wszakże przejawem ograniczenia podmiotu, ale raczej źródłem pędu pozwalającemu podmiotowi w większym jeszcze stopniu urabiać, opanowywać »realny« świat. Przewyższającą własną fragmentaryczność, podmiot jednocześnie scala świat. Ironia romantyczna nie ma zatem charakteru względnego. Sama stała się absolutem. Dwudziestowieczna zaś ironia egzystencjalna pokazuje zastany, realny świat z różnych perspektyw, z których żadna nie może pretendować do uniwersalności. Uniwersalne są tylko pewne doświadczenia: uwikłania człowieka w historię, jego bezradności wobec śmierci, jego potrzeby odwołania się do wyższego porządku gwarantującego pewność podmiotowych aspiracji etc. Sugerują one realność absolutu, ale jest to realność tajemnicza, z którą można obcować jedynie poprzez intuicję. Konkretny, namacalny świat jest natomiast zawsze relatywny”. *Ibidem*, s. 81-82: „Paradoks tego typu ironii polega na tym, że cząstkowość perspektywy autorskiej w niczym nie pomniejsza wartości, jaką on się kieruje. (...) Podstawą tej ironii jest autorska świadomość względności własnej perspektywy, świadomość, że całego absolutu ująć nie może. Ironia to polega na świadomym samoograniczeniu wolności podmiotu. Tym (...) różni się ona od ironii romantycznej. Dzięki takiej koncepcji ironii egzystencjalnej Norwid mógł jednocześnie być ortodoksyjnym katolikiem i ironistą. (...) Dzięki niej nie ma u Norwida przepaści między myśleniem a uczuciem. (...) Ów konflikt był typowy dla poezji poromantycznej”.

<sup>5</sup> Zob. T.S. Eliot, *Szkiełce literackie*, oprac. W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 18: „Wyrazić uczucie można tylko w formie artystycznej, znajdując korelat obiektywny, a więc zestaw przedmiotów, jakąś sytuację, jakiś ciąg wydarzeń, które powinny stać się formułą dla tego właśnie uczuciowego stanu, skutkiem czego przywołanie faktów o charakterze zewnętrznym, które wyczerpywać się muszą w doznaniu zmysłowym, przywoła również odpowiedni stan uczuciowy”.

<sup>6</sup> Zob. *Ibidem*, s. 562 i 580.

<sup>7</sup> Zob. J. Błoński, *op. cit.*, s. 77, 79 i 83.

<sup>8</sup> Zob. E. Feliksiak, *op. cit.*, s. 550, 552 i 553.

<sup>9</sup> Zob. fragment listu Johna Keatsa do braci z 21 grudnia 1817 [cyt. za: *Allegory, Myth and Symbol*, ed. M.W. Bloomfield, Cambridge Massachusetts – London 1981, s. 30]: „I had not a dispute but a disquisition, with Dilke on various subjects; several things dove-tailed in my mind, and at once it struck me what quality went to form a Man of Achievement, especially in literature, and which Shakespeare possessed so enormously – I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason – Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the Penetration of mystery, from being incapable of remaining content with half-knowledge”.

<sup>10</sup> Fragment listu Johna Keatsa („when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason”) w tłumaczeniu Adama Zagajewskiego, cyt. za: A. Zagajewski, *Czy poeci umieją interpretować poezję?* [w:] „Znak” 2003, nr 573.

<sup>11</sup> Zob. *Allegory, Myth and Symbol*, *op. cit.*, s. 31: „Negative Capability – the recognition of a necessary limitation imposed by our congenital inability to see totally into the nature and life of certain phenomena. (...) The positive aspect lies in proving the capacity to overcome this limitation”.

<sup>12</sup> Zob. M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści* [w:] *Idem, Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000 oraz W. Tomasiak, *Źródła i ujęcia modernizmu. O historycznoliterackich zainteresowaniach Michała Głowińskiego* [w:] „Teksty Drugie” 1994, z. 5, s. 106 i 110-111.

<sup>13</sup> Z. Stefanowska, *op. cit.*, s. 5 i 15.

<sup>14</sup> Z. Stefanowska, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego* [w:] *Eadem, Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 9 i 23.

<sup>15</sup> Zob. komentarz J.W. Gomulickiego [w:] *Cyprian Norwid. Dzieła zebrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. I, Warszawa 1966, s. 5-36. Zob. także: *Pieśń II* [w:] *Dante, Boska Komedja*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1984.

odwołanie do Biblii<sup>16</sup> i sformułowane *explicito* wezwanie do realizacji zasad nowej poetyki. Wezwanie, które w romantyzmie polskim pozostało bez oddźwięku. Interpretacja ta pozwala ponadto na nakreślenie schematu rozwoju polskiej poezji metafizycznej – linii przebiegającej od nurtu metafizycznego w liryce barokowej przez Norwida aż do współczesnej twórczości Miłosza, Herberta, Szymborskiej i Barańczaka.

Parafrazując słynną formułę Michała Głowińskiego, *Czarne kwiaty* określić można mianem „prozy form poruszonych”. W utworze, zawieszonym między tradycją a innowacją, łączą się bowiem różnorodne gatunki i konwencje, tworząc niepowtarzalny literacki amalgamat. Kształt formalny *Czarnych kwiatów* wyraźnie podporządkowany został trzem imperatywom: wierności wobec rzeczywistości opisywanej, poszukiwaniu nowej estetyki, zachowującej równowagę między książkowym klasycyzmem a formułami czasowymi dziennikarskimi, oraz próbie wyrażenia niewyraźnego, dotknięcia symbolu palcem<sup>17</sup>. Heterogeniczność formy odzwierciedla zatem Norwidową refleksję filozoficzną z jej koncentracją na dualizmie, aksjologii pionu (określenie Edwarda Kasparskiego), pojęciu prawdy, zasadzie analogii i idei *correspondence*. Jest jednocześnie uwarunkowana tematyką doświadczenia granicznego, problematyką relacji między sztuką a życiem, istnieniem a umiarem, śmiercią a trwaniem w pamięci.

„Forma bardziej pojemna jest formą synkretyczną. Jej elementy stwarzają galerię lustrzaną. Lustra te odzwierciedlają nie tylko przedmioty i sytuacje prawdziwego świata, lecz także odbicia owych przedmiotów i sytuacji w innych lustrach. O ile każde odbicie prawdziwego przedmiotu lub prawdziwej sytuacji, istniejących na zewnątrz galerii lustrzanej, stanowi w pewnym sensie ich zniekształcenie, o tyle odbicie drugiego stopnia wcale nie musi być odleglejsze od pierwowzoru. Sytuację, zniekształconą w pierwszym lustrze, drugie lustro może pokazać w prawdziwszej perspektywie”<sup>18</sup>.

I tak w *Czarnych kwiatach* strukturę lustrzaną tworzą: wspomnienie, nekrolog i epitafium, sprawozdanie, reportaż i pamiętnik, nowela, mikroportet i obrazek realistyczny, powiastka filozoficzna, przypowieść i maksyma, esej, gawęda i sylwa romantyczna. Konwencja realistyczna wchodzi więc w interakcję z tradycją epitafrijną, narracją paraboliczną, stylem esejistycznym i publicystycznym. Dążenie do kompozycyjnej spójności sprawia, że jednoznaczne określenie źródeł poszczególnych motywów staje się bardzo trudne. W tej literackiej polifonii dominantę genologiczną stanowią pamiętnik i nekrolog<sup>19</sup>. Ślad pamiętnikarskich poszukiwań Norwida odnajdujemy bezpośrednio w tekście *Czarnych kwiatów*:

„Są wszelako w księdze żywota i wiedzy ustępy takie, dla których formuły stylu nie ma, i to właśnie sztuka jest niemata, oddać je i zbliżyć takimi, jakimi są. Mają one pozostać zamkniętymi osobistymi nabytkami przez obawę rubasznego krytyka, przywykłego do dwóch tylko formuł na wszelki płód wyciętych, jako obowiązujące malarzy pokojowych wycięte patrony...”

<sup>16</sup> Zob. J 1, 43.

<sup>17</sup> Zob. fragment noweli *Ad leones!* (C.K. Norwid, *Pisma wybrane*, oprac. J.W. Gomułki, t. IV, Warszawa 1968, s. 146): „– Co do mnie – rzekłem – myślę o tym, iż ujęcie ręką krzyża jest ze znanych dotąd najtrudniejszym choreograficznym i plastycznym zadaniem – PALEC DOTYKA SYMBOLU – to nie może być ani zręczne i wykwinne, ani niezgrabne – ani groźące, ani bez znaczenia – ani łatwe, ani przysadne – ani proste, ani przemyślane... ani piękne, ani niepiękne!... Nic trudniejszego nie znam! I artysta, który to robi, potrafi wszelką kompozycję zrobić...”

<sup>18</sup> A. van Nieukerken, op. cit., s. 113-114.

<sup>19</sup> Zob. A. Kuik-Kalinowska, *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”: konteksty, poetyka, idee*, Słupsk 2002, rozdział *Nad gatunkiem i językiem*, zwłaszcza s. 31-59. Argumentację dotyczącą pamiętnika i nekrologu jako form dominujących w konstrukcji *Czarnych kwiatów* zaczerpnęłam z powyższej publikacji.

Pierwszą z tych formuł jest jakiś książkowy klasycyzm, o którym Grek Peryklejski ani Rzymianin za Caesara czasów bynajmniej nie wiedział; drugą – pewne formuły czasowe dziennikarskie, to jest proste techniczne wypadki z rozwinięcia druku samego powstałe. Jedna z tych ram wszystko objąć jest w stanie mniej łącznością pomiędzy książką a żywotem, druga – wszystko mniej istotą źródeł, z których ono wszystko płynie.

Stąd to: niezawodnie snadniej dziś upowszechni się udany pamiętnik średniowieczny, niż fakt społeczny, sumienie obowiązujący, należny mu wpływ wyrze i należną zachowa powagę. Jakoż – czytelnicy podobni są w tym do osoby oddalonej od przyjaciela swego, a mającej wizerunek jego na pamiętkę, która, gdy on przyjaciel z drogi wraca: »Nie przeszkadzajże mi«, rzecze jemu, »bowiem oto godzina jest, w której na portret patrzeć zwykłam, listy właśnie że pisać mając»”.

Norwid negatywnie ocenił oderwanie fotograficznego rejestrowania faktów od próby odnalezienia esencji rzeczywistości i dążył do przekształcenia zaczerpniętej, zgodnie z własnymi zasadami estetycznymi, z codziennej rzeczywistości materii pamiętnikarskiej. W *Czarnych kwiatach* charakterystycznymi dla pamiętnika cechami są: dystans między „ja” przeżywającym a „ja” opowiadającym, dyskretne rysowanie postaci narratora, którego subiektywny ogląd świata kształtuje – jakby niepostrzeżenie – rzeczywistość przedstawioną, zachowanie chronologii, ujęcie werystyczne (traktowane przez poetę jako pretekst do dociekania istoty rzeczy), wyeksponowanie roli pamięci w filtrowaniu doświadczeń i zapewnianiu trwania temu, co wartościowe i piękne. Istotną rolę nekrologu w kompozycji *Czarnych kwiatów* jest rezultatem powszechności gatunku w XIX wieku i silnego jego oddziaływania na ludzkie myślenie o śmierci. Moda na pozostawianie literackiej pamiętki po zmarłym, kult pięknej śmierci, idealizacja tych, którzy odeszli, styl reportażowy – wszystko to wpisuje się w konwencję nekrologu romantycznego. Norwid nie przejął jej w całości – pozostawiając elementy kultu pięknej śmierci i ideę portretów-pamiętek, odrzucił gloryfikację. Suchy, sprawozdawczy styl relacji o życiu i zasługach zastąpił bogactwem języka plastycznego i różnicowanego. Zestawienie tradycji pamiętnikarskiej ze stylistyką nekrologu pozwala zarysować hipotezę pochodzenia tytułu utworu Norwida. Czerń jest kolorem śmierci i żałoby, w poezji pamiętek poszczególne wpisy nazywano kwiatami, w epoce romantyzmu upowszechnił się zwyczaj składania kwiatów na grobach. Norwidowy fragment prozy poetyckiej miał pełnić funkcję upamiętniania i realizować program poetyki *Białych kwiatów*... Określenie *Czarne kwiaty* zawiera w sobie połączenie wszystkich tych elementów znaczeniowych.

Dualizm i zasada analogii ucieleśniły się w *Czarnych kwiatach* przede wszystkim w dialektyce konkretnego i ogólności<sup>20</sup>, łączeniu mimetycznego opisu z alegorią. Drobiazgowo odwołanie do położenia i wyglądu mieszkania i przedmiotów nasuwa skojarzenie z obrazkiem realistycznym, ale pobieżna nawet analiza tekstu ujawnia powierzchniowy charakter tego podobieństwa. Norwid, poeta wnętrza mieszkalnego, porównywany w swoim widzeniu świata do Jana Vermeera<sup>21</sup>, precyzyjnie układa opisywane przedmioty w harmonijną mozaikę szczegółów. Z tego literackiego opus *vermiculatum* tworzy się nowy, symboliczny

<sup>20</sup> Zob. M. Głowiński, op. cit., s. 264.

<sup>21</sup> Zob. K. Wyka, *Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, s. 88: „Oto Norwid jest poetą wnętrza mieszkalnego. Nie pomija żadnej sposobności, by wewnątrz mieszkalne zauważyć i odtworzyć poetycko”.

O Janie Vermeerze – także w kontekście komparatystycznym, w zestawieniu z wyobraźnią wczesnego modernizmu – zob. B.J. Wolf, *Vermeer and the Invention of Seeing*, Chicago 2001.

obraz. W tekście istnieją wyraźne wskaźniki dwupoziomowości znaczeń. Opis „seraficznie-krwawego dramatu” katakumb, otwierający *Czarne kwiaty* i przywołujący zakorzenioną w *sacrum* tradycję orficko-chrześcijańsko-dantejską, stanowi subtelną zapowiedź tej znaczeniowej podwójności. Poeta wykorzystuje metaforykę topograficzną, opartą na silnie nacechowanym semantycznie kontraście góra-dół. Skojarzeniu wysokości z doskonałością, nieśmiertelnością i *axis mundi*, osią świata łączącą ziemską rzeczywistość ze sferą *sacrum*<sup>22</sup>, przeciwstawione zostaje sprzężenie obrazu schodzenia, zstępowania – z przemijaniem i śmiercią. Realistyczny pejzaż miejski, inkrustowany symbolicznymi elementami architektonicznymi i odwołaniami do innych typów przestrzeni (kosmos, przestrzeń natury), przekształca się w pejzaż wewnętrzny, dagerotyp umysłu narratora lub emanację osobowości umierającego geniusza. Wyeksponowanie okna – znaku granicy między dwoma wymiarami rzeczywistości, operowanie światłocieniem i aluzyjno-konstruktywne użytkowanie *barwy*<sup>23</sup> uwyraźnia translokację realistycznego obrazu poza sferę znaczeń dosłownych. Charakterystyczne jest także wpisanie perspektywy wizualnej w stały schemat, podporządkowanie struktury opisu – fabule. Ponieważ poszczególne mikronowełe *Czarnych kwiatów* są relacjami z wizyt, które narrator rozpoczyna od wejścia do pokoju, ogarnięcia wzrokiem najpierw całości, a potem obrazów, gospodarza i otaczających go sprzętów, w opisie analityczne przybliżenie szczegółu poprzedzone jest spojrzeniem syntetycznym, uogólniającym<sup>24</sup>. Sceneria salonu przekształca się dzięki temu w tło portretu jednostki i w dekorację sceniczną. Perspektywa i malarskość wnętrza włączone zostają w łańcuch pojęć: salon – scena – teatr – „bezmowne chwile dramy” – milczenie. W refleksji Norwida-dramaturga teatr jawi się jako „atrium spraw niebieskich”, dramat – jako kategoria etyczna i estetyczna, a teatralna iluzja – jako najpełniejszy wyraz prawdy o ludzkim byciu-w-świecie<sup>25</sup>. Rozważania meta-poetyckie zawarte w *Białych kwiatkach*, problem człowieka-podmiotu i człowieka-marionetki w *theatrum mundi*, cisza i przemilczenie – bezsłowny zapis zetknięcia z Prawdą, doskonałością i tabu śmierci<sup>26</sup>, tworzą wspólny kontekst dla idei dramy i poetyckiej prozy *Czarnych kwiatów*. Analogię uwyraźnia reżbiarskie traktowanie postaci i dążenie do wydobycia

<sup>22</sup> Zob. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, Warszawa 1999, s. 26-27.

<sup>23</sup> K. Wyka, op. cit., s. 120 i 121.

<sup>24</sup> Zob. I. Stawińska, *O prozie epickiej Norwida* [w:] „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2, s. 482 i 491.

<sup>25</sup> Zob. I. Stawińska, *Reżyserska ręka Norwida* [w:] „Przegląd Humanistyczny” 1964, z. 4, s. 19.

<sup>26</sup> A. Kuik-Kalinowska, op. cit. s. 91: „Milczenie rodzi się z dwóch postaw podmiotu względem rzeczywistości: 1. Milcząc, gdy rzeczywistość mnie przerasta; spotykam się z tak wielką tajemnicą, że ogarnięcie jej przez nazwanie byłoby aktem pychy i próżności. W skromności zatem milczę, nie chcąc uchybić jej istocie. W milczeniu najlepiej wyraża się jej istota. (...) 2. Milcząc wiedzy, gdy rzeczywistość przewyższa wszystko i wszystkich swą doskonałością i ponadludzką naturą”. Taki byt nie daje się zweryfikować w kategoriach ludzkiego poznania. Dotyczy sfery Tajemnicy, Boga, Absolutu, których doświadczają się w milczeniu i które w milczeniu się wyraża.

Zob. także fragment *Białych kwiatów* [C.K. Norwid, *Pisma wybrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. IV, Warszawa 1968, s. 49]: „Dramy prawdziwej nie może być, ilekroć się zatraci pojęcie dramatyczne ciszy i pojęcia jej natur – czyli, jaśniej tłumacząc, albo raczej szerszej tłumacząc założenie powyższe: kiedy się zatraci basso w muzyce, a kolor biały na palecie malarza, a pion w rysunku. Cóż zupełnego tak niepełne środki otrzymać są w stanie? Nadanie stanowczego kierunku i stopnia ciszy w dramatyce jest dla dzieła tej natury tym, czym w obrocie planety niedotkliwa i niewidzialna planety os. (...) U Szyllera bezmowne zupełnie chwile dramy może najwyższymi są poetycznymi jego polotami. Zdaje się, że to nie inąd, ale tędy drama w rzeźbę przechodzi – co zazwyczaj w tańcu raczej poszukiwano, akrobatyzując przeto monumentalną rzeźbiarstwa powagę. Jakież barbarzyński błąd tych systematyzujących tak estetyków! (...) Jakoż – susząc dopiero natury cichości rozmaitych; przychodzi się potem do usłyszenia dramy i głębokości wyrazów bezmyślnych, bezkolorowych, białych (że tak je nazwę), i to zda się być wtkiem wszelkiego dramatyzowania prawdziwego”.

„prostoty szczerzej prawdy” i znaczenia „potocznych momentów”. Niemy „chór sprzętów”<sup>27</sup> okazuje się zwyczajnością zanurzoną w tajemniczym wymiarze życia<sup>28</sup>. Poetycka przemiana rzeczy w znak, symptom, odzwierciedla nie tylko romantyczną zasadę analogii, lecz także pojmowanie świata jako księgi. Zanurzenie zwykłych-niezwykłych przedmiotów w rzeczywistości przedstawionej *Czarnych kwiatkach* przypomina:

„(...) rozproszenie słów wyróżnionych w wierszu (...). Myliłby się ten, kto uznałby je za proste przekładniki myśli. (...) Na ogół słowa podkreślone reprezentują przedmioty z tradycji kulturalnej, obciążone są znaczeniami przypisywanymi im we wcześniejszych tekstach, niosą wspomnienie sytuacji i sposobu mówienia tych, którzy się nimi posługiwali”<sup>29</sup>.

Przedmioty i zjawiska przyrody naszkicowane w omawianym fragmencie prozy poetyckiej wpisują się w tradycję ikonografii nowożytnej, zwłaszcza w kontekst siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego<sup>30</sup>. Kwiaty, zegar, fajka wiążą się z symboliką wanitatywną; pomarańcza – z koncepcją grzechu pierworodnego i odkupienia; medal – z pamięcią i trwaniem; żarzący się węgiel – z oczyszczeniem, profecją i śmiercią; ogród – z motywem *locus amoenus*, Arkadii i raj; statek – z toposem życia jako żeglugi i obietnicą nieba dla wierzących; pies – z chrześcijańską *fides*. Ptak jest personifikacją powietrza lub figurą ludzkiej duszy, noc zaś oznacza nieuchronność śmierci, przypomina o złowrogim podobieństwie Hypnosa i Tanatosa. Dzięki umieszczeniu w *Czarnych kwiatkach* wzmianek o dziełach sztuki, następuje zwielokrotnienie kulturowych odesłań – tworzy się nowa płaszczyzna sensów ukrytych. Nie jest to jednak postmodernistyczne „bezkresne odsyłanie, które nigdy nie osiąga upragnionej obecności rzeczy”<sup>31</sup>, lecz odsyłanie polegające na weryfikacji i modyfikacji

<sup>27</sup> „(...) Jam ani pierwsza cisza, ani druga, Ja jestem tylko niemyim mieszkaniem wyrazem, Ja tylko płynę zwolna jak przejeżdżająca struga Domowych prac jednego człowieka, i – razem Świadczę o jego życiu, a więc mówię wiele Chórem sprzętów (...)”.

C.K. Norwid, *Wieczór w pustkach* [w:] Cyprian Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. I, Warszawa 1966, s. 172.

<sup>28</sup> K. Cysewski, S. Rzepczyński, *O „Czarnych kwiatkach” Norwida*, Słupsk 1996, s. 24.

<sup>29</sup> Z. Mitosek, *Przerwana pieśń* [w:] „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 73.

<sup>30</sup> Zob. J. Białostocki, *Symbol i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 30-31; „Rozkwit malarstwa realistycznego w Holandii, Flandrii i Francji XVII w. ujawnił nowe problemy ikonograficzne. Aktualna, dotycząca historii najnowszej, tematyka pozwoliła znajdować odpowiednie formy wyrazu. Wyobrażenia takie na ogół modelowano wedle najbliższych im tematycznie lub formalnie wzorów w repertuarze tradycyjnych czcigodnych tematów literatury religijnej lub świeckiej. (...) Malarstwo holenderskie dokonało w XVII wieku największej zapewne rewolucji ikonograficznej. Repertuar tematyczny uległ całkowitemu przekształceniu: świat obrazów poszerzył swe granice. Choć nadal wielu artystów przedstawiało sceny historyczne, religijne i alegoryczne, do malarstwa na wielką skalę wtargnął widok natury i człowieka: pejzaże nizin i morza, sceny oświetlone księżycem, migawkowe ujęcia ludzi na ślizgawce, widoki kramów targowych, wnętrza kościołów i podwórka domów mieszczańskich, rybak i ich łódka, stare kobiety przygotowujące posiłki, eleganckie dania zastawione na stołach, kupcy i rzemieślnicy, wytworni panowie składający wizyty i ludowi balwierze dokonujący ulicznych operacji wśród cizby ciekawych. Wszystko to stało się godne przedstawienia, znalazło się w granicach świata obrazów – holenderskiej ikonografii – i odłąd aż do końca wieku XIX było już tam uważane za interesujące i warte uwagi artysty i widza”. Zob. także Herbertowski opis obrazu *Torrentiusa*, „mistra iluzorycznego realizmu” [Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Kraków 2003, s. 93-94]: „(...) oddanie osób, rzeczy, krajobrazów tak, że wydają się jak żywe, nie tylko dlatego ładując podobne, ale tożsame z modelem. Ręka wyciąga się instynktownie, pragnąc przywzrostlić z ram uspięone egzystencje. Dawni mistrzowie apelowali nie tylko do oka – ale budzili inne zmysły – smak, węch, dotyk, słuch nawet. Więc obcując z ich dziełami, odczuwamy najzupełniej fizycznie – kwaśny smak żelaza, zimną gładkość szkła, łaskotanie brzoskwin i welurów, łagodnie ciepło glinianych dzbanów, suche oczy proroków, bukiet starych ksiąg, powiew naddięgającej burzy. (...) Od początku towarzyszyło mi przekonanie, że w nieruchomym świecie obrazu dzieje się coś więcej, coś bardzo istotnego. Wyobrażone przedmioty łączą się jakby w związki znaczeniowe, a cała kompozycja zawiera postanie, zakłęce być może, utrwalone literami zapomnianego języka”.

<sup>31</sup> A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 500.

wrażeń, poza którymi istnieje realnie – transcendentna sfera wartości<sup>32</sup>. Odkrywanie głębi nowej warstwy znaczeń za pomocą znaków kultury jest najbardziej eksponowane w opowieściach o Chopinie i o Mickiewiczu. Panteon i Pola Elizejskie ewokują wieczność i nieśmiertelność, postać św. Hieronima – samotność, mądrość i przemijanie, Archanioł Michał – wizję pośmiertnego sądu. Wizerunek Matki Boskiej Ostrobramskiej i rzeźbione przedstawienie walczących niedźwiedzi wprowadzają w otoczenie umierającego wieszczka akcenty litewskie. Tradycja ikonograficzna współistnieje zatem w utworze Norwida z prawdą psychologiczną czy też psychologicznym prawdopodobieństwem, a malarskość i aluzja kulturowa sprzęgają się ze Stendhalowskim mówieniem o śmierci – „poprzez pozostałe przedmioty i widoki, poprzez życie w pamięci”<sup>33</sup> – i alegorią profetyczną<sup>34</sup>.

„Alegoria podporządkowuje sobie elementy, których główną racją bytu była z pozoru *mimesis*”<sup>35</sup>. Dodajmy: *mimesis* rozumiana klasycznie. Ricoeur<sup>36</sup> zaproponował bowiem interpretację *mimesis* jako dynamicznej procedury transpozycji, paralelnej do dociekania filozoficznego nastawionego na rozjaśnianie i rozumienie egzystencji i powiązanej z ontologiczną koncepcją prawdy jako odślonienia (*aletheia*). *Mimesis* sprowadza się według Ricoeura do transpozycji metaforycznej, która polega na przeniesieniu pewnego fragmentu ludzkiej *praxis* w sferę literackiej fikcji. Nie chodzi tu bynajmniej o „naśladowanie”, implikujące fałszywą opozycję między przedstawieniem a rzeczywistością i pseudoproblem ich podobieństwa; literackie *mimesis* winno być intencjonalnym i komunikacyjnym zapośredniczeniem ludzkiego bycia i działania w czasie. Wydaje się, że to hermeneutyczne pojmowanie sztuki mimetycznej znosi opozycję przedstawiania i metaforyzacji i że w sensie nakreślonym przez Ricoeura *Czarne kwiaty* są prozą mimetyczną. Nie negując wartości analizy Ricoeura, która wzbogaca interpretację utworu Norwida o nowe konteksty, w dalszych rozważaniach zachowam rozróżnienie pojęć alegoria – *mimesis*, alegoria – realizm.

M. W. Bloomfield twierdził, że wielkość dzieła spoczywa w jego sensie literalnym, otwierającym możliwość różnorodnych odczytań<sup>37</sup>, zawsze „inną lekturę”<sup>38</sup>. Paul de Man wskazywał na przenikanie się dosłowności i alegorii w dziele literackim:

„Wszelka poezja przedstawiająca jest zawsze także alegoryczna, świadomie lub nieświadomie alegoryzująca, zaś potęga języka podkopuje i zaciemnia szczegółowe znaczenia literalne przedstawień, łatwo dostępne rozumieniu. Poezja alegoryczna musi z kolei zawierać ów pierwiastek przedstawienio-

wy, który zaprasza nas do rozumienia i pozwala na nie – ale tylko po to, byśmy się mogli przekonać, iż rozumienie to jest z konieczności mylne”<sup>39</sup>.

W prozie Norwida między abstrakcją a konkretem wytwarza się stałe napięcie. Potęguje je „nieobecność stylu”, wprowadzanie przemilczeń i kondensacja różnych wymiarów czasowych, związana z traktowaniem chwili przedśmiernej jako soczewki skupiającej życie<sup>40</sup>, jako „momentu wiecznego”, w którym możliwa jest „kontemplacja świata spoza czasu i spoza przestrzeni, kontemplacja świata w jego esencjonalności”<sup>41</sup>. Między Norwidowym *meditatio* a plastycznym ujmowaniem opisywanych przedmiotów zaznacza się wyrazista łączność. Literaturę charakteryzuje rozciągłość czasowa, obraz zaś dany jest bezpośrednio i w całości. Ten malarski ogląd świata zbliża się do doświadczenia mistycznego, nieprzekładalnego na język pojęć. W akcie twórczym pragnienie wyrażenia niewyraźnego przemienia zetknięcie ze zjawiskiem-znakiem w „bezczasowe wrażenie”<sup>42</sup>. Poeta, choć uwikłany w egzystencję i ograniczony przez własny subiektywizm, staje się na moment demiurgiem małego świata zatrzymanego w dagerotypowym bezruchu.

„Metaforyzacja chwili przedśmiernej, mająca powiedzieć całą prawdę o artyście”<sup>45</sup> stanowi osobliwą transpozycję synekdochy na płaszczyznę struktury utworu literackiego.

„Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie

Nie dociezonego wątku –

– Pełne jak Młit,

Blade, jak świt...

– Gdy koniec życia szepce do początku:

„Nie stargam Cię ja – nie! – Ja,

u-wydatnię!...”<sup>44</sup>.

Biograficzne *pars pro toto* wprowadza w obręb Norwidowej relacji dialektykę romantycznego indywidualizmu i alegorycznego uogólnienia. Postać geniusza, nie tracąc rysu niepowtarzalności i jednostkowości, staje się jednocześnie figurą artysty-w-ogóle. Podkreślanu odrębności poszczególnych bohaterów *Czarnych kwiatów* służy subtelne różnicowanie dominant kompozycyjnych i tematycznych w poszczególnych mikronowelach (Stefan Witwicki – widzenie niewidzialnego i zstępowanie ku śmierci, Fryderyk Chopin – muzyka, teatr i rzeźba, Juliusz Słowacki – harmonia kosmiczna i ironia, Adam Mickiewicz – słowo, Paul Delaroche – obraz<sup>45</sup>) oraz indywidualizacja języka. W omawianym fragmencie prozy poetyckiej Norwid zastosował technikę łączenia uogólnionej relacji z cytatem, dominującą w jego dojrzałej twórczości. Sens rozmów ujął pisarz syntetycznie; w oryginalnym brzmieniu przytoczone zostały

<sup>32</sup> Zob. A. van Nieuwerkerken, op. cit., s. 114: „Właściciel gabinetu lustrzanego dociera do rzeczywistości i prawdy przez proces ciągłej weryfikacji i modyfikacji swoich wrażeń. Ale w tym trudnym procesie prób i błędów ma on jeden pewnik odróżniający jego perspektywę od perspektywy mieszkańców postmodernistycznego labiryntu. Odbicia te są widzialne tylko dlatego, że świeci słońce. Pewność co do istnienia źródła, z którego najróżnorodniej ukierunkowywane snopy poezji czerpią światło, uprzedza wszystkie inne rozważania”.

<sup>33</sup> K. Cysewski, S. Rzepczyński, op. cit., s. 29.

<sup>34</sup> Zob. M.W. Bloomfield, *Alegoria jako interpretacja* [w:] *Alegoria*, pod red. J. Abramowskiej, Gdańsk 2003, s. 60-61: „Kiedy alegoria opiera się na historii, by rzutować znaczenie w przyszłość, możemy ją nazwać profetyczną lub horyzontalną. Kiedy odkrywa bezpośrednie znaczenia w zdarzeniach, rzeczywistych lub literackich, jest to alegoria prosta, czyli wertykalna. Pierwsza może być w pełni pojęta tylko w retrospekcji, druga może być zrozumiana bezpośrednio, chociaż nie zawsze”.

<sup>35</sup> M. Głowiński, op. cit., s. 275.

<sup>36</sup> Poglądy francuskiego hermeneutyka referują za: E. Wolicka, *Filozofia a nauka o literaturze. Paula Ricoeura próba nowej interpretacji kategorii mimesis* [w:] „Teksty Drugie” 1995, z. 5.

<sup>37</sup> M.H. Bloomfield, op. cit., s. 73.

<sup>38</sup> R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski [w:] „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 191, cyt. za: A. Burzyńska, op. cit., s. 455.

<sup>39</sup> Paul de Man, *Forms of Lyric. Selected Papers from the English Institute*, ed. R. A. Browner, New York-London 1970, s. 175, cyt. za: M.H. Bloomfield, op. cit., s. 54.

<sup>40</sup> I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida*, op. cit., s. 473.

<sup>41</sup> K. Cysewski, S. Rzepczyński, op. cit., s. 80.

<sup>42</sup> Określenie Georga Simmla, Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości: poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 22.

<sup>43</sup> I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida*, op. cit., s. 473.

<sup>44</sup> C.K. Norwid, *Fortepian Szopena* [w:] *Cyprian Norwid. Dzieła zebrane*, oprac. J. W. Gomulicki, t. I, Warszawa 1966, s. 669.

<sup>45</sup> Zob. K. Cysewski, S. Rzepczyński, op. cit., s. 119-124.

„(...) tylko te słowa czy fragmenty rozmów, które na tle bliskiej śmierci artysty uzyskują szczególne znaczenie. Decydują o nim – tylko akcenty, nieliczne oczywiście i natychmiast ściśnione. Po tym zaakcentowanym słowie czy geście (Mickiewicza »Adieu«, Chopina »Wynoszę się«) przychodzi zazwyczaj *decre-scendo*, spadek tonu i bardzo spokojna, »prozaiczna«, sprawozdawcza relacja o śmierci»<sup>46</sup>.

Języki relacji przeistoczyły się stopniowo w język proroctwa. Białe słowa umierających dzięki wewnętrznym przyporządkowaniom utworu stały się wyrazistą zapowiedzią kresu życia, przemieniły się w wewnątrzfabularną alegorię profetyczną. Charakterystyczne jest powolne milknięcie bohaterów i narratora w obliczu granicznego doświadczenia śmierci. Ściszenie tonu do delikatnego *piano pianissimo* pozwala intensywniej i dłużej wybrzmiewać słowom utrwalonym, ocalonym z niepamięci. Nasuwają się tu skojarzenia z maksymą Maeterlincka: „Les paroles que nous prononçons n’ont de sens que grâce au silence ou elles baignent”. Słowa, które wypowiadamy, mają sens tylko dzięki ciszy, w której się zanurzają.

Milczenie jest symptomem wkroczenia w obszar tabu i *sacrum*, znakiem, że sztuka „wstępuje już w porządek potęgi wyższej życia, gdzie o tyle tylko żywa jest w sobie, o ile litery światłem staje się, o ile kona sobie, a najjaśniejszym tajemnicom wiary objawionej, jako uwidamiające ciało, postać i forma posługuje” (PW VI, 343). Istotną kwestią staje się w tym kontekście rozstrzygnięcie problemu literackiej epifanii w *Czarnych kwiatach*. Występowanie w utworze Norwida zjawisk i przedmiotów o kształcie zależnym od językowego medium i będących znakami niewidzialnej, pozaziemskiej rzeczywistości; traktowanie literatury jako autonomicznego narzędzia poznania; nie reprezentowanie, lecz kreacja przedmiotu w dziele; własne reguły języka poetyckiego; inherentnie autorefleksyjny wymiar utworu<sup>47</sup> – wszystkie wymienione cechy świadczą o obecności dyskursu epifanijnego w *Czarnych kwiatach*. Modernistyczny i postmodernistyczny nacisk na proces krystalizacji myśli, nazywanie jako powoływanie do istnienia, nierozzerwalność medium i przekazu wydaje się jednak kontrastować z wyraźną intencjonalnością utworu Norwida i uprzednim wobec tekstu rozpoznaniem znakowego charakteru słów umierających artystów. Charles Taylor twierdził, że romantyczne dzieło sztuki przedstawia coś tak, by ukazać duchową rzeczywistość. Epifania modernistyczna jest zaś epifanią wyłaniającą się spomiędzy słów i obrazów: przedmiot ustanawia pewną ramę lub przestrzeń, wewnątrz której epifania może się dokonać<sup>48</sup>. Wstępne rozważania pozwoliły umiejscowić Norwida na granicy poetyki romantycznej i estetyki modernizmu. Myślę, że w *Czarnych kwiatach* obecna jest zarówno romantyczna myśl o epifanii, jak i – w formie zalążkowej – epifania wewnątrztekstowa. Harmonijnie skomponowane tło ewokuje dawno wybrzmiałe słowa-znaki. A może stanowi jedynie ich dopełnienie? Może to zapamiętane słowa wywołują z niebytu rzeczywistość?...

W skomplikowanej strukturze *Czarnych kwiatów* współlistnieją ze sobą *mimesis*, alegoria i literacka epifania. Strukturą spajającą poszczególne elementy kompozycyjne, stylistyczne i tematyczne w koherentną całość jest w utworze Norwida parabola, czyli podporządkowanie narracji dyskursowi, w którym podmiot odwołuje się do pewnego zespołu przekonań i wartości<sup>49</sup>. W tym przypadku punkt odniesienia i *clavis interpretandi* stanowią impon-

derabilia platońsko-chrześcijańskie. Parabola sytuuje się na styku metafizyki i refleksji estetycznej; „łączy w jednostkowym doświadczeniu świat materialny i duchowy, myśl i intuicję, formę i treść – zbliżając do prawdy, staje się fundamentem poezji, zasadą sztuki”<sup>50</sup>. Staje się metodą poznawania rzeczywistości, formą postrzegania, węzłem łączącym refleksję epistemologiczną z zakorzenionym w *sacrum* bytem.

Zrekapitulujmy. Czarne kwiaty są dziełem, w którym uobecnia się stałe napięcie między realnością a ideałem. Proces twórczy zachodzi w nim trójstopniowo, kolejne etapy wyznacza rejestracja faktów, refleksja filozoficzna i uniwersalizacja w ramach chrześcijańskiego systemu wartości. W płaszczyźnie formalnej, ściśle zespolonej z treścią utworu, procesowi temu odpowiada przejście od realistycznego opisu i portretowości przez alegorię i przywołanie tradycji ikonograficznej do paraboli, stanowiącej dominantę kompozycyjną i nadrzędną strukturę ontologiczno-kognitywną. Heterogeniczność formy, wielość konwencji i aluzji kulturowych koresponduje w Norwidowym fragmencie prozy poetyckiej z dążeniem do syntezy rozważań estetycznych, epistemologicznych i ontologicznych. Swoje poszukiwania filozoficzne i ideę pośrednictwa sztuki między rzeczywistością ziemską a transcendencją wpisuje Norwid w opowieść o artystach stojących w obliczu doświadczenia śmierci. Wierność wobec szczegółu, pragnienie jednoczesnego wydobycia cech indywidualnych i wpisania losów w perspektywę uogólniającą, lektura znaków sakralnych ukrytych w ludzkiej codzienności i dążenie do wyrażenia niewyraźnej Prawdy wyznaczają ton narracji, oscylującej między dagerotypową dokładnością miniaturzysty a milczeniem mistyka. Dzięki obecności myśli chrześcijańsko-platońskiej, Norwidowe *papillons noirs*<sup>51</sup> łączą nastrój elegijny z nadzieją trwania w innej rzeczywistości. *Vanitas* i śmierć, negatywy prawdziwego istnienia, okazują się przejściem do nowego wymiaru egzystencji – życia w niebie i w ludzkiej pamięci.

Justyna Kościelna rysunek nr 1

<sup>46</sup> I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida*, op. cit.

<sup>47</sup> Zob. R. Nycz, op. cit., s. 8-9 i 88-96.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>49</sup> Zob. M. Głowiński, op. cit., s. 247.

<sup>50</sup> E. Feliksiak, op. cit., s. 554.

<sup>51</sup> *Papillons noirs*, fr., dost. „czarne motyle” – czarne, mroczne, ponure myśli, rozmyślania, medytacje, dumania. W. Kopalirski, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 2003.