

*Katarzyna Sawicka-Mierzyńska*

## *Assunta* jako poemat o kondycji artysty

Poemat *Assunta*<sup>1</sup> należy do późnych tekstów Cypriana Norwida – poeta napisał go w 1870 roku po śmierci Zofii Węgierskiej, wersja ostateczna powstała dziewięć lat później. Od autorski *Wstęp* do utworu czyni równoprawnymi dwie ścieżki jego interpretacji: jako poematu miłosnego (utyskiwania na brak w literaturze polskiej reprezentacji tego gatunku) i jako traktatu o sztuce (wskazanie na ścisłą łączność i odpowiedniość poematu z „typograficznym-odsyłaczem” *Spojrzenie ku niebu*). Za wysunięciem na plan pierwszy motywów erotycznych zdaje się natomiast przemawiać kontekst biograficzny, czyli miłość Norwida i Węgierskiej.

Wydaje się, że przede wszystkim jest to jednak inicjacyjna opowieść o kondycji artysty i jego dojrzewaniu do prawdziwej poezji, gdzie „poetyckość” traktuje się jako pewien stan świadomości i sposób bycia w świecie. Dokonania artystyczne zdają się zaledwie potencjalną konsekwencją i dopełnieniem, nie zaś warunkiem tej formuły bytu. Wędrowni narratora-poety z „ziemi jałowej” równowartościowego świata do „ziemi obiecanej” prawdziwej Poezji i pełnowartościowej egzystencji wiedzie przez szereg etapów, wśród których najważniejszy stanowi doświadczenie miłości do niemej dziewczyny.

Snuta w pierwszej osobie opowieść rozpoczyna się od opisu „jałowego” poranka. Dręcząca narratora czczość istnienia jest efektem przenikania się stanu jego ducha i kondycji świata zewnętrznego, przedstawionego jako pozornie ruchomy strumień jednowartościowych wrażeń, niezdolnych zapełnić wewnętrznej pustki:

I mnie tak ranek zaświtał jałowy:  
Czynić co nie mam ni kwapić się na co,  
Ot! jeden z tych dni, co są, bo się tracą.

---

1 C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 2, *Poematy*, wyb. i oprac. J.W. Gomułicki, Warszawa 1968.

Więc wychyliłem się za okna ramę,  
Też same widząc i drzewa, i domy,  
Drogę, w zamiejską prowadzącą bramę,  
Góry w oddali – obłok nieruchomy –

Gdzieniedzie ludzi ruch – wszystko też same,  
Nie-odmieniony zenit ni poziomy:  
Tak że gdym oczy zwrócił od niechcienia,  
Żądały jeszcze jednego... wrażenia!...<sup>2</sup>

Homogeniczna, wyzuta ze sfery duchowej rzeczywistość zostaje utożsamiona z miastem, cywilizacją przemysłową i materialistyczno-naukowym światopoglądem. W funkcji ich reprezentanta występuje górnik. Efekt działalności człowieka w imię nowych ideałów to totalna martwota, której wrażenie wywołuje Norwid za sprawą niezwykle obrazowego, a przy tym ekspresywnego słownictwa; za jego przykład niech posłużą: strzaskany szkielet, zgliszcza, włóczęące się karlice roślin, szklące się jak nieżywe oczy kwiatów, zrudziała, rozdarta ziemia. Sposobem na wydostanie się z tej pułapki człowieczeństwa o nowym obliczu ma być wędrówka, przedstawiona jako rzeczywista ucieczka na wieś (jej urealnieniu służy wydobycie w narracji szeregu detali: podróżny kij, zżarty słońcem słomiany kapelusz, wiejskie domki, które „się patrzą – jak dzieciąt jagody / Powychyłane nad białe kołnierze”). Od początku nosi ona jednak znamiona podróży duchowej, zgodnie ze wzorcem zachodnioeuropejskiego romantyzmu i wszelkiej mistyki – w górę i ku wnętrzu.

Niezwykle ciekawa jest w *Assuncie* relacja między zdarzeniami fabuły opisanymi w realistycznej konwencji a sferą ducha: elementy i wydarzenia stylizowane na realne nie są upodrzednione względem warstwy metafizycznej, przeciwnie, dopełniają ją, a nawet inicjują dokonujące się w niej przemiany bohatera. To nie jest relacja symboliczna, tylko paraboliczna – praktykowany przez Norwida niemal od debiutu sposób widzenia świata znajduje w tym późnym poemacie swój doskonały wyraz. Stąd narracja *Assunty* tak płynnie przechodzi od barwnych, nasyconych szczegółami, sensualistycznych opisów do sfery abstrakcji, metafor czy uniwersalistycznych sentencji. Jak to określi sam narrator, komentując myśli przypisane kosturowi i kapeluszu: „Takowym świata zewnętrznego tchnieniem / Poczulem duch mój zwrócony ku sobie / I dzień mi przestał być szarym kamieniem”<sup>3</sup>.

Już w pierwszych strofach utworu Norwid sygnalizuje, że pozornie niewinna wycieczka na wieś ma charakter wertykalnej podróży, która pomoże

2 Tamże, s. 209 (podkr. K.S.M.).

3 Tamże, s. 210.

odnowić etyczny, hierarchiczny porządek bytu, konieczny dla zaistnienia prawdziwej poezji. Wspomniane już atrybuty wędrówki – kij i kapelusz – zadają swemu właścicielowi retoryczne pytanie:

„Czyli już (...)  
 W skały wiodąca ścieżka się popsuła?  
 Tam skarbów człowiek szuka w głębiach ziemi,  
 Tam – wyżej – klasztor z mnichy milczącemi.

Modre z granitów źródło dla ochłody  
 Szkli się, jak kielich podniesiony szczerze (...)”<sup>4</sup>.

Wymienione w tej wypowiedzi elementy krajobrazu nie są neutralne znaczeniowo: wewnątrz ziemi, położony na wzgórzu klasztor, źródło, kielich – to uniwersalne symbole, które powrócą w dalszych częściach poematu. Ich wymowę wzmacnia jeszcze i w specyficzny sposób ukierunkowuje kontekst literatury romantycznej, stanowiącej glebę, na której wyrosła wyobraźnia Norwida. Od czasu Chateaubrianda, Novalisa i Mickiewiczowskich *Dziadów* będą obrazami służącymi przedstawieniu właściwej epoce antropologii i filozofii literatury, głoszącej prymat ducha w obu tych sferach. Pojawienie się w *Assuncie* tych obiegowych toposów nie mogło więc być dziełem przypadku, a potraktowanie przez Norwida bardzo serio (z racji przyjętej wizji świata) ich warstwy przedstawieniowej pozwoliło uniknąć wtórności.

Wartościującą strukturyzację przestrzeni zapoczątkowuje przemianowanie jej z układu horyzontalnego na wertykalny, a dopełnia usytuowany w centrum tekstu obraz ogrodu, ewoluujący w portret wspólnego domu narratora i jego ukochanej. Całość jest parabolicznym odbiciem wewnętrznej podróży inicjacyjnej bohatera, który, wspominając jej początek, sam wyraźnie sygnalizuje duchowy charakter tej peregrinacji:

Wyszedłem wdzięczny, myślący i chyży,  
 Powietrze w piersi coraz lżejsze chłonąc,  
 Śniąc? – nie wiem, płynąc? – nie wiem, czyli tonąc?...<sup>5</sup>

Po takim wstępie trudno jednoznacznie ustalić, czy opisana w poemacie historia zdarzyła się w fikcyjnej rzeczywistości, czy jest oniryczną wizją. Wykorzystany przez Norwida motyw płynięcia stanowi zarówno nawiązanie do wędrówki Odyseusza, jak też jest rozwinięciem wątku o poszukiwaniu źródła

4 Tamże.

5 Tamże, s. 212.

(z natury rzeczy poszukiwanie to ma charakter powrotu), dominującym w całej pierwszej pieśni poematu. Źródło nie jest tu jednak ostatecznym celem wędrówki, tylko jej inicjalnym progiem. „Żywa woda”, o jakiej mówi *Biblia* w obu *Testamentach* (*Pismo Święte* stanowi zresztą podstawowy punkt odniesienia dla *Assunty*), pojawia się ze względu na swą moc oczyszczania, koniecznego dla narodzin nowego człowieka i przygotowania go do przyjęcia łaski uczestnictwa w wyższym sensie bytu.

Zanim jednak narratorowi dane będzie zakosztować wody ze źródła, Norwid przeprowadzi go przez szereg „bram”, stopniowo zacieśniających przestrzeń do jednego, najistotniejszego punktu. Pierwszą z nich jest grób, śmierć. Nie spodziewajmy się jednak spektakularnych gestów, jakie serwował czytelnikom Mickiewicza Gustaw. Maestria Norwida jako autora *Assunty* polega na tym, że w niezwykle subtelny sposób, nie rezygnując z wyrafinowanej, poetyckiej dykcji (w tym późnym poemacie liryzm będzie dominował nad, właściwą wielu tekstom autora *Vade-mecum*, intelektualną ekwilibrystyką), udało mu się wygenerować archetypiczne obrazy, za pomocą których człowiek od zarania dziejów próbuje dać wyraz swym najważniejszym doświadczeniom. Na pierwszy rzut oka wszystko jest tu zmysłową impresją, jednak po wnikliwszej analizie dostrzegamy, że poszczególne elementy składają się na kolejne progi inicjacyjnego rytuału. Zamiast powiedzieć wprost, jak to uczynił Słowacki: „Zabił się młody”, Norwid pisze:

„Dalej! – odrzekłem – z a g r ó b! ”<sup>6</sup> (...)

A skoro szedłem dalej, chłód i cienie,  
Zmieniwszy światłość i oddech, zmieniły  
I myśl, i myśli widnokrąg – marzenie!  
Niżej cyprysy z wolna wychodziły,  
Jeden za drugim, jakby skał sklepienie  
Dało im wyrój, a niosły mogiły – –  
Żadna gałązka ich alei wielkiej  
Nie drga, ni liść się kłoni dla kropelki.

Z czego też pełne wykończenie ciszy:  
Zaledwo ptaszek nad cyprysów kudła  
Wzleci i wróci.....  
..... tak – gdy u klawiszy  
Zawiśnie ręka <szkieletu wychudła> –  
Obecność granic, jak Potomność, słyszy;  
Dźwięki się zdają powracać w ich źródła.

- 6 Jest to odpowiedź na słowa górnika, że „człowieka stworzył łańcuch przyrodzenia”, i jego fantasmagoryczną teorię o lekkości trupów. Szkielet wielbłąda „(...) gdy skwar spali, / Wiatr nim porusza, jakby chciał biec dalej...”. Tamże.

Stałem – – Czarne ściany dwie przede mną  
Z drzew nieruchomych, a w ich zbiegu – ciemno!<sup>7</sup>

Cytowany fragment konotuje kilka kodów odbioru: zewnętrzny, który można określić jako mimetyczny (w warstwie świata przedstawionego i rozwoju fabuły), wewnątrztekstowy oraz symboliczny. Właśnie na tym drugim poziomie pojawia się tekstowa gra słów, które, niezależnie od swej funkcji składniowej i roli, jaką pełnią w opisie, generują obraz, a właściwie wrażenie przejścia bohatera przez grób. Antycypują go już elementy wypowiedzi górnika, sąsiadującej z przedstawionym cytatem – w jego wywodzie o pochodzeniu człowieka pojawią się „trupcy” i „szkielet”. Funeralne słowa-klucze powyższego fragmentu to: „grób”, „chłód i cienie”, „cyprysy”, „sklepienie” (jeśli potraktować je jako sklepienie grobowca), „mogiły”, „szkielet”, „czarne ściany”. Jeśli dodamy do tego ciszę i bezruch, otrzymamy opis wyjątkowo, jak na obraz wejścia na górską ścieżkę, nasycony cmentarnymi atrybutami, co skłania do poddania w wątpliwość ich przypadkowości. Wszystkie te elementy, z pozoru występujące w drugorzędnej roli – jako część drugiego członu porównania bądź tła – stają się nośnikami najważniejszych treści poematu, w tym przypadku (bo tę poetycką strategię stosuje Norwid często) zapisem wkroczenia poprzez grób na nową drogę życia. Przejawem tej samej taktyki będzie użycie w ramach konstrukcji metaforycznej („dźwięki się zdają powracać w ich źródła”) słowa „źródło”, antycypującego spotkanie z „żywą wodą”, do jakiego dojdzie za chwilę.

Jeśli za zarzucaną Norwidowi „ciemność” wypowiedzi uznać wielokrotne kodowanie tekstu, w *Assuncie* mamy do czynienia z kwintesencją tej poetyki. Kolejną funkcją cytowanego opisu jest bowiem waloryzacja przestrzeni, dokonująca się poprzez obecny w nim obraz „bramy”: „Czarne ściany dwie przede mną / Z drzew nieruchomych, a w ich zbiegu – ciemno!”. Przestrzeń zacieśni się zresztą jeszcze bardziej, zanim narrator dotrze do usytuowanego na szczycie góry klasztoru (jakież bogactwo symboliki kryje się znowu za tymi opisami, z motywem drabiny Jakubowej na czele), aż osiągnie postać szpary w niedomkniętych drzwiach:

Gdy w głębi brama, z grubych głązów cięta,  
Cięży, i ta jest ledwo że przymknięta...

Widno, jak w szparę tego niedomknięcia  
Pasma słonecznej nici się przewleka.<sup>8</sup>

7 Tamże, s. 212-213.

8 Tamże, s. 214.

Kolejnym widowym znakiem całkowitego oddzielenia świeckiego świata zagubionych wartości od świętego obszaru monasteru będzie „próg”, z którego mnich „ścierał ślad człowieka”. W kontekście całego poematu, jak i Norwidowskiej koncepcji słowa, ogromną nośność symboliczną ma również fakt, że „bramą” prowadzącą narratora do świętości jest cisza, towarzysząca mu już od cyprysowej alei, i milczenie. Dzięki nim i okazanej pokorze wyszły z umarłego świata bohater osiągnie stan łaski, która pozwoli mu zaspokoić pragnienie sensu. Zgodnie z tradycją *Nowego Testamentu*, kontynuowaną zwłaszcza w religiach Protestantycznych, nasycenie to dokona się poprzez przyjęcie słowa świadczącego prawdzie, a jego znakiem będzie gest picia wody, otrzymanej od pobożnego mnicha:

(...) – – milczałem – on wstał rozjaśniony  
I, jak gościnny mawia człek z podróżnym,  
Mówił i był mi pogodnie usłużnym...

Wody nie piłem na życiu tak czystej,  
Ni łza mi kiedy obita się skorzej  
O szklanki gminnej kryształ przezroczyści,  
Którą nalewał mi ów człowiek – Boży;<sup>9</sup>

Norwid sprowadził do wspólnego mianownika akt rozmowy ze świętym człowiekiem (specyficznej, gdyż stroną aktywną jest tu wyłącznie mnich) i gest kosztowania „wody życia”. W tej sytuacji słowo staje się nośnikiem prawdy i świętości. Warto zwrócić uwagę, że słowa mnicha są tu przedstawione jako element zwyczajnej konwersacji, jaką prowadzi gościnny gospodarz z odwiedzającym go przybyszem; Norwid sugeruje tym samym, że po osiągnięciu pewnego stanu ducha każde nasze słowo może być odświętne i święte, gdyż daje świadectwo prawdzie. Jak pisał później w *Milczeniu*, człowiek winien żyć nią na co dzień i we wszelkich przejawach swojej aktywności. Z antycypacją tego myślenia spotykamy się w *Assuncie*, gdzie mnich udziela narratorowi błogosławieństwa i oświecenia samą swą, przyobleczoną w codzienność, obecnością (oczywiście byłoby to niemożliwe, gdyby nie podjęty przez narratora trud wędrówki i poszukiwania). Wspomnienie to na zawsze odmieni życie bohatera, będzie do niego wracał niczym Konrad Wallenrod do wieży z zamkniętą w niej Aldoną, aby pośród chaosu świata „odświeżyć” własne człowieczeństwo:

I często odtąd w oknie mym z daleka  
Szukam tej wieży, co podróżnych czeka<sup>10</sup>.

9 Tamże, s. 214-215.

10 Tamże, s. 215.

Wędrówka do klasztoru nie była przejawem chęci ucieczki przed rzeczywistością, ale wyrazem pragnienia uzyskania jej nowego oglądu, tak, aby przywołany na początku pieśni pierwszej i powracający w jej wygłosie widok z okna nie był już nieuporządkowanym strumieniem wrażeń. Ta pielgrzymka do źródła sensu nosi znamiona romantycznej podróży w górę i ku wnętrzu – im wyżej wznosi się podmiot w sensie fizycznym, tym bardziej zbliża się ku tajemnicy swojej jaźni i istocie świata, na szczycie góry, na której usytuowany jest klasztor, osiągając apogeum metafizycznego poznania. Jego owoce widoczne są na przestrzeni całego poematu, który, zgodnie z autorską sugestią, jest analogonem „spojrzenia ku niebu”<sup>11</sup>. Wertykalny układ przestrzenny, z natury rzeczy hierar-

- 11 Koronnym i najbardziej dosłownym przykładem tego typu doświadczenia w literaturze polskiej jest wspinaczka Antoniego Malczewskiego na Mont Blanc i jej odzwierciedlenie w metafizycznej strukturze świata *Marii*, poematu, który Norwid nie tylko znał, ale i cenił. W ramach tej mentalno-przestrzennej struktury mieści się również Mickiewiczowska *Wielka Improwizacja* czy *Król zamczyska* Seweryna Goszczyńskiego.

Na „wertykalny kierunek porządkowania przestrzeni” w *Assuncie* zwraca uwagę także Krzysztof Trybuś, tyle że sytuuje go w kontekście „przedromantycznego bardzo starego układu przestrzennego, w którym dusza wznosi się ku Bogu, (...) należącego do zasobu *loci communes* liryki religijnej wszystkich epok i języków”. Przede wszystkim jednak bohater utworu przypomina badaczowi „człowieka siedemnastowiecznych poetów, zawieszono go pomiędzy materią a Bogiem. W poemacie Norwida, tak jak u tamtych metafizycznych poetów, człowiek nie może się w pełni utożsamić ze światem nadprzyrodzonym, tak jak nie mógł się utożsamić ze światem materialnym”. Zdaniem Trybusia Norwid sięgnął po „konwencję literatury dawnej”, gdyż „odnalazł w niej schronienie przed pokusą romantyzmu, który często zachęcał poetów do przekraczania ich doczesności”, tymczasem „w przeciwieństwie do właściwej niektórym mistykom izolacji od zewnętrznej strony świata Norwidowski poeta chce być zanurzony w kulturze i historii” – w całej ich materialnej realności. Uwagi na temat harmonijnego i wzajemnie się warunkującego współistnienia sfery duchowej i materialnej w dziele Norwida (m.in. w omawianym poemacie) są ze wszech miar słuszne, wydaje mi się jednak, że na etapie swej dojrzałej twórczości nie musiał on już się „chronić” przed presją romantycznego spirytualizmu, gdyż miał do niego w pełni świadomy stosunek, a sproblematyzowaniu związanych z nim zagadnień przysłużyła się choćby zażarta walka z towarzyszeniem. W *Assuncie* mamy do czynienia nie tyle ze zignorowaniem, ile z przewartościowaniem romantycznych motywów za sprawą konsekwentnej realizacji struktur parabolicznych na poziomie poetyki i epistemologii. Artykuł Trybusia w pełni potwierdza natomiast moje sugestie dotyczące celu wędrówki bohatera i rangi relacji przestrzennych w utworze: „(...) przestrzenne wariacje są niczym innym jak porządkowaniem rzeczywistości, to zaś z kolei oznacza próbę jej rozumienia. Cała ta podróż wydaje się metafizycznym szukaniem całości obdarzonej sensem”. Zob.: K. Trybuś, *Assunia jako poemat metafizyczny*, „Studia Norwidiana” 1993, nr 11, s. 94-97.

O „aksjologii pionu” pisze Edward Kasperski: „W historiozofii Norwida utrzymuje się stałe napięcie między «linią ziemską, horyzontalną» oraz «linią nadziemską, prostopadłą – z nieba padłą» (...). Obie te linie – horyzontalna i wertykalna, pozioma i pionowa, przecinająca płasko ziemię i wspinająca się ku niebu – tworzą dwa podstawowe wymiary zawartego w jego utworach obrazu świata. W ich przecięciu się i «skrzyżowaniu» rozgrywa się główny bieg historii ludzkości i egzystencji człowieka. «I w górę patrzę... nie tylko wokół» – w tych słowach z *Assunty* dochodzi do głosu zarówno udratyzowane, pełne głębi przeżyciowej liryczne wyznanie poety, jak też przejawia się określone widzenie rzeczywistości, postulat dwuwymiarowej interpretacji zjawisk, kryterium ich wartościowania, postawa wobec świata”. Zob.: E. Kasperski, *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981, s. 260.



chiczny, zostaje przeciwstawiony „rozsądnej, twardym rozsądkiem poziomu”, „wielkiej i płaskiej jak Sfinksów zagadka” ludzkości.

Niezwykłość perspektywy postrzegania zjawisk, będącą powszedniością za murami klasztoru, Norwid sygnalizuje jakby mimochodem, sprowadzając to zagadnienie do pozornie błażej funkcji ilustracyjnej:

U podrzędnego zastałem zajęcia  
Mnicha, co z progów ścierał ślad człowieka  
Ręką po łokieć naga, i tak skrzątnie,  
Jakby zamiatać można było chętnie!

Lub – jakby szybę ocierał szeroką,  
Okolo której staranność jest razem  
I starannością o swe własne oko.<sup>12</sup>

Jak to bywa często na kartach *Assunty*, w drugim członie porównania kryją się treści nadające właściwą rangę zdarzeniu, które mają dopełnić, czyniąc gest wycierania progu symbolem przejścia do stanu obcowania z rzeczywistością „twarzą w twarz”, tak jak to obiecuje *Pismo Święte* tym, którzy wejdą do Królestwa Niebieskiego. „Szyba” jest tu odpowiednikiem biblijnego zwierciadła, zaciemniającego nam za życia ogląd Boga i świata jako Jego testamentu. Kryje się za nim wiele znaczeń – można je potraktować jako symbol skażenia złem, wpisane w kondycję człowieka przez grzech pierworodny, albo „epistemologicznej przepaści” dzielącej Boską naturę od ludzkiej. Choć na świętym obszarze klasztoru szyba nie znika, to, jeśli jest zupełnie przejrzysta, tak jak w cytowanym fragmencie, właściwie jakby jej nie było. Widziany przez nią świat okazuje się przepęlniony opatrnościowym sensem, narrator wychodzi z monastynu jako nowy człowiek. Należy też zwrócić uwagę, że zapis o zwierciadle jest częścią biblijnej pochwały miłości; słowa: „Teraz bowiem widzimy jakby przez zwierciadło i niby w zagadce, ale wówczas twarzą w twarz. Teraz poznanie moje jest cząstkowe, ale wówczas poznam tak, jak jestem poznany” sąsiadują z najczęściej cytowanym fragmentem *Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian*, rozpoczynającym się słynną frazą: „Choćbym mówił językami ludzi i aniołów...”. Norwid antycypuje tym samym spotkanie z Assuntą i sygnalizuje czytelnikom, że możemy zobaczyć świat nowymi oczyma dzięki miłości, partycypującej we wzajemnym umiłowaniu Boga i człowieka. Bohater opuszcza klasztor gotowy na jej przyjęcie – gdyby nie ta wizyta, symbolizująca duchową przemianę, być może przeoczyłby ukryty wymiar relacji z niemą dziewczyną. Na opisie jego dojrzewania do prawdziwego, „kapłańskiego”, jak to wyraził Norwid w *Sfin-*

12 C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 2, dz. cyt., s. 214.



ksie, człowieczeństwa, nie kończy się jednak pierwsza, inicjacyjna pieśń *Assuntę*, której ostatnia strofa brzmi:

O! wy, którym się roilo, 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!...  
 Nowy lud z sercem i z myśli skrzydłami –  
 Ani obejrzą się na ruch wasz mrowi!...  
 Dajcie mi pokój i bywajcie zdrowi – <sup>13</sup>

Mającą postać apostrofy puenta dość nieoczekiwanie wprowadza do tekstu nową jakość – poezję, dla której możemy wskazać kilka punktów odniesienia. Cytowane słowa stanowią z jednej strony komentarz do opisanej wcześniej sceny picia wody (narrator wydobywa tym samym z prostego gestu poetycki walor, każąc czytelnikom doszukiwać się w nim głębszych znaczeń), z drugiej są zapowiedzią, a właściwie obietnicą pojawienia się dalszych części *Assuntę*. Norwid zdaje się mówić: jeśli sądzicie, że prawdziwa poezja nie istnieje, oto jej przykład. Przede wszystkim jednak takie zakończenie *Pieśni I* pozwala odtworzyć Norwidowskie rozumienie poezji. Okazuje się, że cała inicjacyjna wędrownica była dojrzewaniem do poetyckiej postawy, która może, ale nie musi zaowocować poetyckim słowem. Najważniejszy jest bowiem specyficzny sposób percypowania świata, dzięki któremu poezja objawia się narratorowi w codziennych czynnościach mnicha czy niemej dziewczyny. O ich poetyckim walorze nie przesądza oczywiście malowniczość czy nawet metaforyczny charakter – cechy, jakie mogą być efektem subiektywnej wrażliwości postrzegającego podmiotu. W *Assuncie*, tak jak w całej twórczości Norwida, estetyczne wyżyny osiąga się na płaszczyźnie etyki, a piękno sfery przedstawieniowej (tak rozbudowanej w poemacie) w efekcie finalnym służyć ma prawdzie. Prawdzie, jeszcze raz to podkreślmy, w założeniu autora *Vade-mecum* obiektywnej, nie zaś autentyzmowi osobistej ekspresji (to przeświadczenie Norwid potwierdzi na kartach *Milczenia*). Zwińczeniem tak pojętego arcyzmu będzie oczywiście wcielanie prawdy w życie. Ze względu na zasadniczy wątek poematu – miłość, należy też przywołać słowa z, wydanego w 1851 roku, *Promethidiona*, gdzie Bogumił przekonuje słuchaczy, że prawdziwe piękno jest jej kształtem. Można powiedzieć, że tworząc *Assuntę*, Norwid potraktował to stwierdzenie bardzo dosłownie, czyniąc całą sferę estetyczną tego tekstu oprawą dla wzajemnej miłości bohaterów, przeradzającej się w miłosną, a zarazem poetycką relację ze światem. Prawdziwą „perłą” poematu jest jednak tytułowa postać,

13 Tamże, s. 215.

Assunta. To na jej twarzy dostrzeże narrator „spojrzenie ku niebu” i, jakby zastygniętą w tym geście w jego pamięci, uczyni alegorią sztuki, która poprzez rzeczywistość prowadzi człowieka ku *sacrum*. To poprzez miłość do Assunty, niemej dziewczyny, „dostojniej” ukocha całą Ludzkość.

Nieprzypadkowe są okoliczności, w jakich dziewczyna straciła głos: wraz z zaskoczonym narratorem (nazwijmy go wreszcie „poetą”, choć autor ani razu nie użył tego określenia), który uważał ją za osobę co najwyżej małomówną, dowiadujemy się, że zamilkła na zawsze w chwili, kiedy straszliwa powódź odebrała życie jej rodzicom. Niszczące wody żywiołu przeciwstawione są wodzie życia, jakiej skosztował bohater w klasztorze, a opisując kataklizm, dziadek Assunty porównuje go z biblijnym potopem. Hiperbolizacja opisu i starotestamentowe odniesienia każą domyślać się w tym dramatycznym zdarzeniu z przeszłości dodatkowych znaczeń, tym bardziej że jego skutki są nadal widoczne; szukający spotkania z tajemniczą dziewczyną narrator natyka się na starca, który:

(...) u wrzосу  
 Dzikiego zdał się gniewnie zatrudniony.  
 – Skinął i rzekł mi: „To jeszcze z chaosu  
 Powodzi – podłe od skał przyszło ziele;  
 Słuszna, iż psa się nie cierpi w kościele!”<sup>14</sup>

Kluczowe jest tu, wyróżnione dzięki przeczutni, słowo „chaos”. Ukaranie przez Boga zdeprawowanej ludzkości potopem było bowiem ponownym sprowadzeniem świata do stanu chaosu przed stworzenia, po którym powstał on jakby na nowo, zamieszkały przez odrodzonych, „lepszycy” ludzi. Norwid konstruuje swoją historię w analogiczny sposób: oto świat po potopie, dotknięty klęską zatraconych wartości, z którego wychodzi bohater poematu na ich poszukiwanie, by spotkać na swej drodze miłość i zamieszkać w ogrodzie, a więc – powrócić do raju, miejsca, gdzie króluje Boży ład. Jak w całej *Assuncie*, na rangę przedstawionych zdarzeń i proponowany przez autora kierunek ich interpretacji składają się nawet najdrobniejsze tekstowe szczegóły, choćby z pozoru ogólnikowa sentencja wypowiedziana przez ogrodnika, sugerująca sakralny charakter miejsca, z którego wyrывa chwasty („Słuszna, iż psa się nie cierpi w kościele!”). Znamienne, że po śmierci starca, którego ostatnią wolą było powierzenie wnuczki opiece naszego protagonisty, małżonkowie pozostają w domu-ogrodzie dziewczyny, wbrew obyczajowi nakazującemu żonie podążyć za mężem do jego świata. Jest to dom niezwykle, gdyż ma charakter duchowej przestrzeni, z czego wynika nieograniczona elastyczność jego granic:

14 Tamże, s. 217.

Świat tak się mały stał nam – że pod stopy  
 Czuliśmy obrót globu – – –  
 – – trzeba było  
 Nowy wynaleźć, p r z e s z e d ł s z y o k o p y  
 R z e c z y w i s t o ś c i, z w e s e l e m i s i ł ą.<sup>15</sup>

Miłosna enklawa rozrasta się do kosmicznych rozmiarów, a jednocześnie zostaje sprowadzona do jednego, centralnego punktu wszechświata. Wyróżnia go królujący wewnątrz „ład ducha nadobny”. Niezwykle istotny jest sposób, za sprawą którego narratorowi i Assuncie udaje się zamknąć cały świat, a nawet szturmować bramy rzeczywistości, w obrębie „tych samych bluszczy i tej samej chaty”: wspólna lektura. A może raczej odbywające się dzięki niej wspólne uczestnictwo w dziedzictwie kulturowym ludzkości – znamienne, że jego zdobywcze kończą się tu dla Norwida na Szekspirze, ze zdecydowaną dominacją kultury starożytnej. Norwid nie szuka więc, na wzór twórców epoki, w której wyrósł, powrotu do stanu niewinności poprzez odrzucenie kultury, ale zaprasza ją do swego rajskiego ogrodu, by służyła rozwojowi ducha. Stan doskonałości i pełni, jaki sprowadzają na ziemię bohaterowie, dzięki swej duchowej komunii<sup>16</sup> nie jest permanentny, nie odmienia się oblicze świata. Po domniemanej śmierci Assunty narrator powraca do rzeczywistości Babilonu, a nawet przeżywa chwile zwątpienia powodowanego rozpaczą. A jednak zasiane w nim ziarno prawdy kiełkuje w zakończeniu poematu głośnym „tak”, powiedzianym bytowi ludzkemu, i nadzieją. Zaobserwowane na twarzy Assunty „spojrzenie ku górze” jest nie tylko symbolem prawdziwej sztuki, ale wyznacza kierunek egzystencji, zapewniający wolność od panującego wokół chaosu i sprzeczności.

Interpretacja opowiedzianej na kartach *Assunty* historii duchowej inicjacji bohatera, dokonującej się poprzez miłość, i przedstawionej w niej wizji sztuki, byłaby niepełna bez udzielenia odpowiedzi na zasadnicze pytanie: dlaczego tytułowa postać jest niemową i co kryje się za jej milczeniem? Problem ten prowokował badaczy do refleksji nad Norwidowską koncepcją słowa i jego niewystarczalności. Maria Kalinowska sytuuje go w kontekście komunikacji międzyludzkiej, przyjmującej „w *Assuncie* (...) przede wszystkim formę zastanowienia nad semantyczną nośnością milczenia, które jest tu porzucaniem słów”<sup>17</sup>. Analizując milczenie bohaterki, badaczka uznaje je za przestrzeń najwyższej duchowej wolności:

15 Tamże, s. 232-233.

16 Spotkanie narratora z Assuntą można uznać za kolejną (po I i IV części *Dziadów*) w literaturze polskiej realizację mitu androgynicznego.

17 M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 218.

Świat słowa to świat rozdwojony [z racji jego dialogiczności, jak to wynika z wcześniejszego wywodu Marii Kalinowskiej – K.S.M.], świat międzyludzkiego istnienia. Świat Assunty to świat pełnego ekspresji milczenia, apologii milczenia jako mowy pełnej, dopuszczającej całego człowieka do istnienia, wyzwającego mowę całego człowieka, jego wyglądu, gestu, ruchu i wyzwającego monolog wiecznie parabolizujący się<sup>18</sup>.

Zauważa też negatywne aspekty tej postawy, u której źródła znajdowało się cierpienie, a jedną z konsekwencji może być poczucie alienacji:

Ale taki świat szczęśliwej pełni, ideału, pełnego wykończenia ciszy stworzony jako przeciwstawienie zdegradowania człowieczeństwa we współczesnej cywilizacji, a także powstały jako zaprzeczenie ułomności mowy, słów wypowiedzianych i zawsze niepełnych międzyludzkich dialogów, okazuje się jednak światem głęboko nieszczęśliwym, światem po klęsce, rozdartym trwogą i cierpieniem. (...) Milczenie Assunty wyrasta z tragicznego, pełnego trwogi zamilknięcia<sup>19</sup>.

Dla Marii Straszewskiej czy Adeli Kuik-Kalinowskiej „cichość” Assunty stanowi element wartościującej etycznie charakterystyki:

(...) z coraz to nowymi odkryciami możliwości estetycznej aplikacji cechy cichości, występuje, jakże znamienna jako przejaw Norwidowskiego stopu estetyki i etyki, waloryzacja etyczna cichości. Cichość w zastosowaniu do różnych osób staje się przymiotem w kategoriach moralnych, ulubionym równoważnikiem skromności, prostoty, niewinności<sup>20</sup>.

Wszystkie te uwagi, choć słuszne, nie zawierają wyczerpującej odpowiedzi na pytanie o funkcjonalny walor milczenia Assunty w tekście. Wydaje się, że będzie on nieco inny w ramach roli tej postaci jako „elementu” granicznego doświadczenia poety, inny zaś, jeśli potraktujemy ją jako alegoryczne ujęcie sztuki chrześcijańskiej. Pamiętając, że „treść” milczenia, nawet tego najbardziej wymownego, zawsze jest zdeterminowana kontekstem, spróbujemy odtworzyć zarówno relacje narratora z Assuntą, jak też zawartą w poemacie koncepcję sztuki.

Pierwsza wzmianka o zainteresowaniu poety Assuntą nie wskazuje na wyjątkowy charakter ich późniejszego związku – myśli o dziewczynie w kategoriach atrakcyjności fizycznej, a zamiar zakupu kwiatu, z jakim udaje się do ogrodnika, w metonimiczny sposób oddaje plany, jakie ma wobec jej osoby:

18 Tamże, s. 242.

19 Tamże, s. 243.

20 M. Straszewska, *O milczeniu i ciszy u Norwida (szkic)*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, z. 4, s. 53-54. W artykule Maria Straszewska wskazuje też na, niezwykle istotną, estetyczną funkcję ciszy w dziełach Norwida, która, „eliminując wrażenia głosowe, wydobywa i wzmacnia walory wizualne” tekstu. Ze zjawiskiem tym mamy do czynienia także w *Assuncie*. Na temat różnych zastosowań ciszy i milczenia w utworach Norwida zob. też: A. Kuik-Kalinowska, *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”*. *Konteksty – poetyka – idee*, Słupsk 2002, s. 81-94.

Nie wiem, kwiat jaki zakupię z ogrodu,  
 Gdzie jest ten starzec i ta jego wnuka?  
 (...)
   
 Będzie mi wdzięczny, że dam mu mieszkanie  
 Z dala od krzątań się tej czarownicy!  
 Której warkocze, wstążka i ubranie  
 Targały jego pączek blado-licy –  
 Jakby motyli czarnych trzepotanie,  
 Rzęsy straszły w oka błyskawicy –  
 Za to go kupię, i właśnie że za to  
 Umieszczę w oknie za zieloną kratą<sup>21</sup>.

Postawa niedoszłego uwodziciela zmienia się radykalnie pod wpływem bezpośredniego kontaktu z wnuczką ogrodnika; choć wciąż zauważa „szyję i usta z koralu”, zanim je zobaczy pośród liści, dostrzeże blask zawieszonoego na niej krzyżyka<sup>22</sup>. Od tej chwili czar Assunty nie będzie już polegał wyłącznie na dziewczęcym uroku, ale także na wyjątkowości jej duszy, opromienionej świętością. Sakralny wymiar tej postaci oddają porównania: kiedy bohater zbliża się do dziewczyny, wydaje mu się, że „się Królestwo-Boże przybliżyło”, a kiedy ona odchodzi, czuje się „jak rycerz, kaleka, pod Jeruzalem”. Ukochana kobieta, niczym święta, roztacza wokół siebie wonność, a jej proste, domowe czynności przenoszą nas w świąteczną atmosferę Kany Galilejskiej. Kulminacją tej apoteozy jest scena, gdy narrator rozpoznaje Assuntę w obrazie Matki Boskiej depczącej stopami zło, oraz moment, w którym jej cierpienie po śmierci dziadka zostaje włączone do ofiary Chrystusowej – właśnie wtedy dziewczyna wznosi oczy ku niebu. Warto zwrócić uwagę, że choć konstrukcja postaci Assunty ewoluuje w kierunku duchowości (podobnie jak jej relacje z narratorem, w których dominantą jest, wspomniany już, „ład ducha nadobny”), Norwidowi zależy na tym, aby nie stała się ona odrealnioną istotą, na wzór wysmiewanej przez pisarza Mickiewiczowskiej Aldony czy, uwielbianej wprawdzie, ale jako byt anielski, nie zaś kobieta z krwi i kości, Marii, tytułowej bohaterki „powieści” Malczewskiego<sup>23</sup>. Właśnie z tego względu

21 C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 2, dz. cyt., s. 216.

22 Znamienne, że narrator zastaje Assuntę podczas lektury: „Spostrzegłem szyję, i usta z koralu... // Czoło, i głowy cień na książce (...)”. Z tym samym obrazem (cień rzucany na karty książki przez czytającego pod drzewem poeetę) mamy do czynienia w ważnym, autobiograficznym wierszu *Epos nasza*. Skoro Norwid „użył” siebie bohaterowi *Assunty*, sugerując możliwość autobiograficznej interpretacji poematu, wykorzystanie w charakterystyce dziewczyny tak intymnego obrazu może oznaczać, że bliskość obu postaci graniczy z utożsamieniem.

23 Marian Maciejewski całą interpretację *Assunty* opiera na powiązaniach z *Marią*. Badacz, chcąc obalić tezę Józefa Ujejskiego, jakoby Malczewski, będąc fenomenem początków romantyzmu, nie zainicjował w ramach rozwoju epoki własnego nurtu, przedstawia recepcję poematu Malczewskiego w dziele Norwida. Maciejewski uważa, że w *Assuncie* „zdołał Norwid najpełniej zasymilować sam mechanizm obrazowania właściwego *Marii*”, polegający na tym, że „chcąc przekazać

widzimy ją „z rozczochranym włosiem i rączkami zawalany mi ziemią”, czy tłukącą niezdarnie gąsior wina<sup>24</sup>. Bez względu na sytuację, w jakiej przedstawia ją narrator, Assunta milczy. Geneza jej zamilknięcia sprawia, że trudno określić status tego milczenia, będącego aktem na poły wolincjonalnym, na poły fizjologicznym, co, jeśli powołalibyśmy się na klasyfikację Izydory Dąbskiej, wyłączałoby je z pełnienia funkcji semiotycznej<sup>25</sup>. Nie ma chyba jednak czytelnika poematu, który odmówiłby mu znaczeń, i to bardzo konkretnych. Odkrywamy je poprzez filtr pamięci narratora, który wspominając swoje życie z Assuntą (nie jesteśmy w stanie określić, jak długo ono trwało – tydzień, rok, dziesięć lat, jest to jednak zupełnie nieistotne ze względu na intensywność i przełomowy charakter tego doświadczenia, mającego charakter epifanii), występuje w roli tłumacza jej milczenia. Znamienne, że poeta musi dojrzeć do tej translatorskiej umiejętności – na początku próbuje skłonić dziewczynę do mówienia, bo wydaje mu się, że tylko w ten sposób może się z nią porozumieć, i dysponuje zaledwie przecuciem, że jej milczenie znaczy na równi ze słowami:

Mnie się wydało, że jakieś tysiące  
Słów zanuciła i szepnęła w ucho;  
Ze skrzące były albo wątlejące,  
Lubo nie rzekła nic – i było głucho –<sup>26</sup>

Dopiero kiedy pokocha naprawdę i, jako świadek rzuconego ku niebu w obliczu śmierci spojrzenia, zrozumie, na czym polega wyjątkowość Assunty, uzna, że zawiera ono nawet więcej treści niż słowa, i będzie potrafił odczytywać

---

zać najgłębsze doświadczenie egzystencjalne, autor (...) myśli «całościowymi obrazami świata», aktywizując w tym zakresie tradycję biblijną». Udaje mu się przełamać pesymizm poematu Malczewskiego, gdyż spogląda nie tylko wokoło, ale też w górę: „spojrzenie w niebo Assunty jest modlitwą i ofiarą. Oczy Marii rodzą tylko lzy cierpienia (...)”, gdyż „niebo jest przed nią zamknięte, całe we władaniu chmur”. Jej skierowany w górę wzrok nie odsyła do żadnej transcendencji. Uwagi Maciejewskiego, wskazujące na związek obu poematów (to intertekstualne odniesienie sugeruje zresztą we *Wstępie* sam Norwid), są bardzo cenne, jednak na poziomie szczegółowej analizy prowadzą do nieco jednostronnych wniosków, takich jak teza, że Norwid wybiera powódź jako potencjalne zagrożenie życia Assunty tylko dlatego, że jej literacka poprzedniczka zginęła poprzez utopienie, albo gdy jednoznacznie utożsamia wizję Marii ze stopami na księżycach z bohaterką Malczewskiego. Z pewnością jednak ma rację, mówiąc, że Norwid chciał, aby jego bohaterka była „pierwszą w literaturze polskiej skończoną kobietą”. Zob.: M. Maciejewski, „Spojrzenie w górę” i „wokoło” (Norwid – Malczewski), w: tegoż, *Poetyka. Gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 148-163.

- 24 Myślę, że w tym momencie Norwid w pełni świadomie nawiązuje do swoich uwag na temat braku wiarygodnego portretu kobiecego na kartach literatury polskiej, w których zżymał się na Aldonę, że nie zeszała z wieży do ukochanego Konrada, bo była nieuczczona.
- 25 I. Dąbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, w: tejże, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975.
- 26 C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 2, dz. cyt., s. 221.

jego sens. Od tej chwili dziewczyna przestanie być dla nas niemową, gdyż, za pośrednictwem narratora, poznamy znaczenie każdego jej gestu:

Te oczy były ciemnogrnatowe,  
 Jako dwa winne grona – (...)  
 A gdy je w Niebo podniosła wschodowe,  
 Widziałem, że są ofiarą pijane –  
 Jakby dobitnie mówiły, acz z cicha:  
 „Weź, Panie, dwa te grona, do kielicha!”<sup>27</sup>

Milczenie Assunty stanie się dla poety tak przejrzyste, że przybierze postać głosu:

Przyszła raz do mnie z rozczochnym włosom,  
 Rączęta mając ziemią zawałane –  
 Spojrzeniem rzekła i anielskim głosem:  
 „Czy widzisz teraz we mnie ukochaną?”<sup>28</sup>

który będzie potwierdzeniem wzajemnej totalnej empatii:

Raz inny weszła do mnie potajemnie,  
 Gdy, mając głowy ból, byłem nieskładny.  
 Rzekła wejrzeniem: „Uśmiejesz się ze mnie,  
 Że oto chęci nie mam dzisiaj żadnej;  
 Jak garstka piasku czuję się nikczemnie,  
 (...)”<sup>29</sup>

Komunikacja z Assuntą odbywa się więc tak, jakby uczestniczyły w niej słowa, tyle że oczyszczone z ich negatywnego aspektu. W ramach miłosnego zjednoczenia, które moglibyśmy określić mianem „komunii dusz” (konwencjonalny zwrot nabiera w tym przypadku realnego wymiaru), znika romantyczny problem języka fałszującego rzeczywistość. Dla poprzedników Norwida była to przede wszystkim sfera podmiotowych, subiektywnych doznań – ich niewyraźność podsumowuje słynna Mickiewiczowska fraza: „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”. On sam miał już świadomość, że słowa decydują o kształcie rzeczywistości jako takiej, współtworzą jej sensy. Porozumienie narratora i Assunty to ideał, do którego ludzie, a zwłaszcza poeci, powinni dążyć, natomiast stan faktyczny „świata po potopie” ilustruje wizyta u pewnej „szlachetnej pani”. W jej salonie również toczy się rozmowa, tyle że głośno wypowiedane kwestie nie mają nic wspólnego z autentycznymi intencjami i emocjami inter-

27 Tamże, s. 231-232.

28 Tamże, s. 233.

29 Tamże.



lokutorów. Ten sam styl „światowej rozmowy” obowiązuje, ku rozgoryczeniu wyrażającego poglądy Norwida narratora, w życiu publicznym i sztuce. Także w tych sferach „Zbyt popularnym afiszów językiem / Gada się z każdym, lecz nie mówi z nikim”<sup>30</sup>. Cała ta scena, podczas której bohater poznaje przeszłość Assunty i grożącą jej przyszłość (planowane przez hrabinę małżeństwo „ze zbyt prędkim synem intendentki”), została zbudowana na zasadzie kontrastu wobec bezsłownych z nią rozmów, gdzie pojedynczy gest wystarczył, by się zrozumieć. Podczas konwersacji z hrabiną mówi się nie po to, by odsłonić prawdziwe oblicze swej duszy, ale by je zamaskować, „klamrować zbroję”. Ważne, że za fałszywymi słowami kryje się zło moralne – jego przejawem jest przedmiotowy stosunek hrabiny do służby, której losem pozwala sobie igrać. Nad całą rozmową arystokratki z poetą unosi się atmosfera flirtu, ale nawet jeśli jej matrymonialne plany nie są wyrazem potencjalnej zazdrości o jego zainteresowanie Assuntą, pozostają podłością. Norwid ostrzega tym samym, że szafowanie słowem nie pozostaje bez konsekwencji dla naszej kondycji etycznej. Wizyta u hrabiny pokazuje też, jak łatwo stracić niewinność, poddając się językowej konwencji – w tym przypadku salonowej konwersacji – gdyż przyjęcie reguł danej gry językowej (żeby posłużyć się terminologią Wittgensteina) pociąga za sobą przyjęcie pewnej wizji świata. Tym samym daje wyraz przekonaniu, że język może być narzędziem determinującym nasze myślenie, że to on nas kształtuje, a nie odwrotnie; dlatego w *Assuncie* znajdzie się dramatyczna apostrofa:

„O! mowo ludzka, nie twe wszystkie prądy  
Obraca człowiek, jak chce lub jak mniema!”<sup>31</sup>

Assunta, jako istota wolna od tego typu ograniczeń, jest otwarta na obiektywny, wyższy sens rzeczywistości, wpisany w nią przez Boga, wyabstrahowany od doraźnych celów i kontekstów. Jej milczenie, zwłaszcza w obliczu śmierci ukochanej osoby, nie nosi znamion porażki czy przestradchu, lecz staje się znakiem totalnego zawierzenia Najwyższemu. Assuncie dane jest doznać poczucia jedności własnej egzystencji z Bożym zamysłem wobec świata, m.in. za sprawą milczenia, które pozwala jej na wsłuchanie się w – będący „widowym” wyrazem jego obecności – „monolog wiecznie się parabolizujący”. Przechwycone przez poetę spojrzenie w niebo staje się wskazówką, że nie trzeba być niemową, żeby w tym wyższym porządku rzeczywistości partycypować, należy jedynie nadać odpowiedni kierunek swemu działaniu, nie tylko artystycznemu. Dopiero żyjąc zgodnie z tym, czego nauczyło go spotkanie z Assuntą, narrator potwierdzi, że

30 Tamże, s. 228.

31 Tamże, s. 218.

rozumiał prawdziwą treść jej milczenia, same słowa są bowiem, jak to określił Norwid w *Epilogu do Promethidiona*<sup>32</sup>, za ledwie testamentem czynu:

A jak pieśń, której się słów nie pamięta,  
Bywa istotą harmonii pamiętna,  
Tak ja zacząłem czytać testamenta  
Kreślone ręką jej – słów słyszeć tętna,  
Które mówiła mi spojrzaniem – święta!<sup>33</sup>

Najwyższy czas, żeby sprecyzować egzystencjalno-artystyczną koncepcję Norwida, którą można określić jako rodzaj puenty nie tylko *Assunty*, ale całego jego dorobku. Ilustruje ją fraza z wiersza [*Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*], mitu własnej biografii artystycznej. Tekst ten jest jednym z utworów najważniejszych dla zrozumienia światopoglądu i poetyki autora *Vade-mecum*. Poeta zwierza się w nim swoim czytelnikom znanymi dziś wszystkim słowami:

Piszę – ot! czasem... piszę na B a b i l o n  
Do J e r u z a l e m! – i dochodzą listy.  
To zaś mi mniejsza, czy bywam omylon  
Albo nie?... piszę – pamiętnik artysty,  
Ogryzmołony i w siebie pochylon –  
Obłądny!... ależ – wielce rzeczywisty!<sup>34</sup>

Wyróżnione rozstrzelanym drukiem wyrazy to „Babilon” i „Jeruzalem”, oba obciążone ogromem znaczeń kulturowych, mających swoje źródło w *Piśmie Świętym*. W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że Babilon to symbol upadku ludzkości, jej odwrócenia się od Boga, w obrazie zaś słonecznego Jeruzalem zawiera się obietnica zapanowania Królestwa Bożego na ziemi. Zobaczymy więc Norwida pochylonego nad listem, którego finalnym przeznaczeniem jest „Jeruzalem”, mimo że na kopercie autor umieszcza wyraźną nazwę: „Babilon”, czy jeszcze inaczej, a bardziej w zgodzie z realiami życia poety-tułacza: listem pisanym do „Jeruzalem”, tymczasowego rezydenta „Babilonu”. Kryje się za tym sugestią, że artysta, choć żyje w świecie dalekim od ideału, nie może uznać tego stanu za ostateczny i tworzyć sztuki wyłącznie na jego miarę (mieści się w tym

32 Oto adekwatny fragment *Promethidiona*: „Słowo – jest czynu testamentem; czego się nie może czynem dopiąć, to się w słowie testuje – przekazuje; takie tylko słowa są potrzebne i tylko takie zmartwychwstają czynem – wszelkie inne są mniej lub więcej uczoną frazeologią albo mechaniczną koniecznością, jeżeli nie rzeczą samej sztuki”. C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 2, dz. cyt., s. 313.

33 Tamże, s. 235.

34 C. Norwid, [*Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*], w: tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, *Wiersze*, wyb. i oprac. J.W. Gomułicki, Warszawa 1968, s. 125.

wszystko: stopień moralnej degradacji człowieka, aktualna koniunktura, oczekiwania publiczności). Jego oczy, tak jak spojrzenie Assunty, winny być zwrócone ku niebu, które jest symbolem najwyższych, ufundowanych na Bogu wartości, co nie oznacza, że wolno mu zignorować otaczającą rzeczywistość w imię ideałów, gdyż to świadczyłoby o życiu w kłamstwie, w zaślepieniu. Prawdziwa sztuka ma pielęgnować „kapłański” wymiar człowieczeństwa i kierować je ku sferze *sacrum*, ale polem jej działania pozostaje „Babilon”, rzeczywistość skażona grzechem, a jednak predestynowana do zbawienia. W konsekwencji zadanie artysty polega na wcielaniu wartości w życie, nie zaś na uciekaniu od rzeczywistości w ich imię<sup>35</sup>. Być może dlatego narrator poematu musiał opuścić rajski ogród Assunty, by zmierzyć się z prawdziwym światem (taka interpretacja tłumaczyłaby zatajenie przyczyny rozstania z ukochaną – jej śmierć pozostawia Norwid w sferze domysłów).

Takie rozumienie posłannictwa sztuki przez Norwida, w połączeniu z kształtującą jego poetykę i postrzeganie świata zasadą paraboli, pozwala na harmonijne współistnienie w jego dziele obszarów abstrakcji i realności, *sacrum* i prozy życia; co więcej, zależy mu na ich ciągłej koegzystencji. Konsekwencją tej zasady będą nie tylko brudne ręce i rozczochrane włosy Assunty, ale reguła, którą określiłabym jako „mimetyzm etycznie wartościujący”. Teksty Norwida naśladują rzeczywistość, ale w sposobie jej prezentacji zawsze zawarta będzie aksjologiczna interpretacja.

O tym, jak bardzo wyobraźnia artysty jest, w opinii poety, zdeterminowana otaczającą go realnością, świadczy „przypisek” do poematu pt. *Spojrzenie ku niebu*. Autor dzieli się w nim swoim „archeologiczno-filozoficznym” odkryciem, które tłumaczy dostrzeżony przez niego w sztuce przedchrześcijańskiej brak dzieł przedstawiających ludzkie oczy zwrócone ku niebu. Działo się tak, zdaniem poety, dlatego, że choć niebiosy od zarania dziejów były wypełnione tworam wyobraźni, także religijnej, obrazy te, jako czysto abstrakcyjne, nie mogły wywołać spontanicznego zwrócenia oczu ku niebu w wyrazie zachwyty czy uwielbienia, stąd też, wobec braku tego fenomenu w rzeczywistości, jego nieobecność w ikonografii. Pojawi się on dopiero wtedy, gdy ludzie ujrzą wniebowstąpienie Chrystusa:

(...) pojęcie zasadne spojrzenia ku niebu początek swój bierze od dnia tego i tradycji o dniu tym, kiedy w okolicach Betanii mężowie galilejscy stali, patrząc

35 Właściwie mamy tu do czynienia z kolejnym wcieleniem koncepcji artysty – wieszczka w postaci, w jakiej zaprezentował ją Maurycy Mochnacki w rozprawach: *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego i O literaturze polskiej w wieku XIX*, w: tegoż, *Poezja i czyn. Wybór pism*, oprac. S. Pieróg, Warszawa 1989.

za odchodzącym w Niebo, aż go obłok odjął od oczu ich. Zaś dowodami są tu kilkanaście milionów figur starożytnych, znanych do teraz!<sup>36</sup>

W dalszej części *Spojrzenia ku niebu* Norwid zawrze niezwykle istotne spostrzeżenie, dotyczące rozumienia przez niego natury kreacji artystycznej:

(...) w sztuce szeroko i zdrowo rozwiniętej nie wystarcza na udziałanie jakowegoś typu samych pojęć fantastycznych lub oderwanych, ale potrzeba nadto jeszcze istotnego czynu żywotnego. (...) Dopiero zatem, skoro byli rzeczywiście tacy, którzy idącego do Nieba widzieli, zakomunikować się to żywym arkanem tradycji mogło być dosyć stanowczo, aby i przez sztukę wypowiedzianym stało się<sup>37</sup>.

Poeta mówi tym samym, że nawet jeśli w wyobraźni artyści mogą powstać byty nierealne, to mają one na tyle akcydentalny charakter, że nie powinny stać się przedmiotem sztuki – obiektem naśladowania. To samo dotyczy czysto subiektywnych, indywidualnych doświadczeń, zadanie artystów polega bowiem na odkrywaniu i utrwalaniu tego, co odnosi się do wyższych, ponadpartykularnych sensów. Wprawdzie w dzieło Norwida wpisane jest przeświadczenie, że wśród zjawisk tego świata nie ma takich, które w ostatecznym rozrachunku nie wiodłyby ku realizacji Bożego zamysłu, choćby przez zaprzeczenie, ale trzeba się nauczyć dostrzegać ten istotowy, choć ukryty wymiar rzeczywistości. Lekcji tej winna udzielać sztuka. Pamiętajmy też, że nie chodzi tu o zwykłe naśladowanie – wymiar ten bywa na tyle zakamuflowany, że odkrycie go wymaga etycznej i artystycznej dojrzałości, stając się aktem kreacji.

Poetyka *Spojrzenia ku niebu* ma charakter nie tyle postulatyczny, co sprawozdawczy – przekonanie autora o takich a nie innych mechanizmach powstawania tekstów kultury jest na tyle silne, że wyraźna satysfakcja, jaka emanuje z tych słów, może być powodowana poczuciem, że oto udało mu się przedstawić wszystkim niedowiarkom dowód na boskość Chrystusa: skoro sztuka dokumentuje rzeczywistość, desygnat tak licznych przedstawień spojrzenia ku niebiosom nie może być pustym polem.

Zaprezentowany w „przypisku” schemat obowiązuje również na przestrzeni poematu (na organiczny związek obu tekstów zwraca uwagę sam autor): momentem przełomowym, decydującym o przemianie bohatera i jego relacji z Assuntą jest jej spojrzenie ku górze. Dopiero stając się jego świadkiem, poeta dostrzega właściwy wymiar zdarzeń, dopełnia się proces inicjacji rozpoczęty wizytą w klasztorze – nie przypadkiem tuż przedtem powraca obraz monasteru, a osobą obwieszającą śmierć starca jest mnich. Tak jak od czasu wniebowstąpienia

36 C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 2, dz. cyt., s. 238.

37 Tamże, s. 239.

Chrystusa zmieniła się sztuka, tak zmieni się nieodwracalnie duchowe oblicze narratora. Przestrzeń jego życia poszerzy się nieograniczenie za sprawą jej otwarcia na nowy, wertykalny wymiar, który najciaśniejszą pułapkę rzeczywistości jest w stanie przekształcić w bramę do nieba, jak w wierszu *Krzyż i dziecko*.

Milczenie Assunty pojawia się jako konstytutywny rys tej postaci, aby obnażyć słabości ludzkiej mowy i wskazać, wiodącą z sedna rzeczywistości, drogę ku transcendencji. Wydaje się jednak, że Norwid, obdarzając tytułową bohaterkę tym atrybutem, zyskał coś jeszcze: nieograniczoną możliwość manipulowania jej osobą przez narratora-poetę. Assunta, taka, jaką ją poznajemy my, czytelnicy, od początku do końca jest jego tworem, tym bardziej że cała opowieść o niej ma formę wspomnienia. Padają w tekście słowa, poprzez które bohater zdradza się ze swą mocą władania Assuntą – przyjrzyjmy się jeszcze raz wielokrotnie przywoływanej strofie:

Przyszła raz do mnie z rozczocharnym włosem  
 Rączęta mając ziemią zavalane –  
 Spojrzeniem rzekła i anielskim głosem:  
 „Czy widzisz teraz we mnie ukochaną?”  
 A duch mój czuwał nad wdzięku Chaosem,  
 Patrzyłem jako Fidias na Dyjanę,  
 Gdy kamień pierś jej obejmiał i biodro,  
 Lub w Psalmów karty, które dzieci podrą...<sup>38</sup>

Jeśli sens tych wersów potraktujemy literalnie, ujrzemy w nich przesłanie dotyczące istoty piękna. Przyglądając się bliżej środkom użytym do wyrażenia tej zasadniczej myśli, możemy jednak dostrzec jeszcze jeden ważny komunikat, odnoszący się do rodzaju relacji narratora z Assuntą, które okazują się mieć charakter związku artysty z jego dziełem. Bohater mówi wprost, że patrzy na swą ukochaną „jak Fidias na Dyjanę”, przyjmując tym samym rolę twórcy dokonującego aktu kreacji. Sugestię wskazującą na nadrzędną funkcję jego świadomości w powstaniu tak wyrafinowanego i obciążonego znaczeniem portretu dziewczyny zawiera też fraza: „A duch mój czuwał nad wdzięku chaosem” [podkr. K.S.M.]. Poruszając się w przestrzeni poematu, odbywamy tak naprawdę podróż po świecie wewnętrznym narratora. Na „introwertyczny” wymiar tego tekstu składa się, jak już mówiłam, obowiązująca w nim konwencja wspomnienia, w ramach której zjawiskiem zupełnie naturalnym staje się ujmowanie zdarzeń w czysto subiektywnym świetle oraz selektywność ich opisu. Odbite na nich piętno jaźni podmiotu jest tym wyraźniejsze, że w opowieści dominują przedstawienia jego stanów emocjonalnych i refleksji, wypiera-

38 Tamże, s. 233.

jące elementy fabuły. Będzie to oczywiście jedna z konsekwencji przyjętej formy gatunkowej, co nie wyklucza poszukiwania głębszych przyczyn takiej, a nie innej selekcji wydarzeń. Narrator pomija bowiem momenty niebagatelne, takie jak ślub z Assuntą czy jej śmierć (o obu zdarzeniach można w związku z tym zaledwie domniemywać). Dla decyzji tej można wskazać podwójne uzasadnienie – z jednej strony autor zdaje się potwierdzać tym samym, że najważniejsze sprawy nie znajdują słownego odpowiednika: słowa pozostają wobec nich bezradne, a milczenie wydaje się najwłaściwszym środkiem wyrazu. Z racji premilczenia ich ranga w życiu bohatera rośnie jeszcze bardziej. Z drugiej jednak strony siłą rzeczy czytelnicy skupiają się przede wszystkim na tym, co wyrażone zostało *expressis verbis*, a więc „punkt ciężkości” całej historii przesuwa się w stronę duchowego dojrzewania narratora. Milczenie Assunty doskonale wpisuje się w to upodrzędzenie wszystkich wątków na rzecz ekspansji jego sfery wewnętrznej. Późniejsze „rozgadanie” dziewczyny jest w rzeczywistości gadatliwością poety, który mówi za nią. Nie mamy żadnej gwarancji, że rzeczywiście tym samym wyraża treść jej milczenia, czy też to, co sam chciałby poprzez nie usłyszeć. Przyjmując taki kierunek interpretacji, możemy uznać, że w procesie inicjacji bohatera równie istotną rolę, co spotkanie z Assuntą, odegrała wizyta w klasztorze. Rozpoznanie prawdziwej wielkości niemej dziewczyny było swobodnym probierzem osiągniętej przez niego duchowej dojrzałości, jej „papierkiem lakmusowym”. Assunta jawi się w tekście niczym „tabula rasa” – sposób, w jaki została zapisana, świadczyć będzie nie tyle o niej, co o narratorze.

Wątpliwości dotyczące statusu postaci Assunty w poemacie nasilają się, jeśli postawimy pytanie o przedmiot wspomnień narratora. Istnieją w tekście przesłanki pozwalające sądzić, że nie dotyczą one rzeczywistych wydarzeń, tylko są odtworzeniem wizji o nieustalonym charakterze. Z ust bohatera padają określenia różnych form aktywności psychicznej – sen, myśl, marzenie:

Wyszedłem wdzięczny, myślący i chyży,  
Powietrze w piersi coraz lżejsze chłonąc,  
Śniąc? – nie wiem, płynąc? – nie wiem, czyli tonąc?...

A skoro szedłem dalej, chłód i cienie,  
Zmieniwszy światłość i oddech, zmieniły  
I myśl, i myśli widnokrąg – marzenie!<sup>39</sup>

A gdy tak w sobie mówię, bez wygłosu,  
Do ogrodnika wszedłem rozmarzony.<sup>40</sup>

39 Tamże, s. 212.

40 Tamże, s. 216.

Szedłem... był ciennik przede mną zielony,  
Ogród był – – nie wiem! – byłem zamysłony...

Ciemna myśl cieniów pożąda – zbłądziłem,  
To jest znalazłem, co mi trzeba było:  
Szedłem – aż w zjęciu gałęzi pochyłem  
Coś, jakby gwiazda lub skra, zaświeciło – –  
Był to maleńki złoty krzyż – czy śniłem?<sup>41</sup>

Jak widać na podstawie powyższych cytatów, ontyczna niepewność bohatera nie pojawia się dopiero w akcie wspomnienia ucieczki z miasta, gdy jest efektem naturalnego dla tego procesu zacierania granic poszczególnych wydarzeń i przepuszczenia ich przez filtr późniejszych doświadczeń, tylko towarzyszy mu w jej trakcie. Wszystkie przedstawione tu obrazy odsyłają ze sfery zdarzeń zewnętrznych ku rzeczywistości psychicznej – można przypuszczać, że wychodząc ze świata nieuporządkowanych zjawisk, bohater „zabłądził” do wnętrza własnej duszy. Relacjonuje przecież:

Takowym świata zewnętrznego tchnieniem  
Duch mój poczułem zwrócony ku sobie (...) <sup>42</sup>,

a nieco dalej, pozostawiony w ogrodzie przez Assuntę, mówi:

I tylko ten liść ze łzą i ja byłem  
Na świecie całym, jak wielki i błogi;<sup>43</sup>

Twierdzenie, że narrator robi wszystko, by wyeksponować duchowy wymiar zdarzeń, można więc wyostrzyć do tezy, że jest to ich wymiar jedyny (nie wyklucza to odkrywanych w ramach tych wewnętrznych doświadczeń prawd na temat integralnego związku ducha z materią, dopiero w takim połączeniu tworzących rzeczywistość). Assunta jest w myśl tej interpretacji upostaciowanym „miejscem” w pejzażu wewnętrznym głównego bohatera (Norwida), najbardziej intymnym i własnym, a jednocześnie transcendentnym, odsyłającym ku sferom znajdującym się poza zasięgiem przesłaniającej je na co dzień świadomości. Język bardziej szczegółowego opisu tego „miejsca” zależeć będzie od rodzaju przyjętego modelu antropologicznego: zgodnie z wykładnią Freudowską możemy mówić o zaanektowaniu przez Norwida za pomocą inicjacyjnej opowieści obszarów własnej podświadomości, zwolennicy Junga ujrzą

41 Tamże, s. 218.

42 Tamże, s. 210.

43 Tamże, s. 221.



w Assuncie portret Norwidowskiej animy, a wyznawcy psychoanalizy Lacana – próbę ujarznienia spowitego milczeniem punktu, z którego podmiot „się mówi”. Łączy te obszary psychiki to, że przynależąc do ludzkiej jaźni, a nawet stanowiąc jej ukrytą istotę i determinantę, są zarazem człowiekowi niedostępne. Znakiem tej obcości jest ich wymykanie się językowym ujęciom, czemu na kartach poematu odpowiada milczenie Assunty. Wszystkie wymienione wyżej teorie na temat struktury ludzkiej tożsamości mogą się stać przyczynkiem do ciekawych wniosków interpretacyjnych, pozostawmy je jednak bez rozwinięcia. Wydaje się, że gdyby spróbować określić rodzaj transcendencji uruchamiany za pomocą obrazu niemej dziewczyny, który byłby najbliższy światopoglądowi Norwida, należałoby to uczynić w kontekście jego wielkiej, a zarazem głęboko przemyślanej religijności. Assunta jawi się wówczas jako znak sfery *sacrum* goszczącej we wnętrzu człowieka, boskiego pierwiastka, którego okruczeństwo tkwi w każdym z nas. Uczuciem, które go wyzwala, jest wzajemna miłość Boga i człowieka – stąd być może wynika tak wielka ranga tego uczucia w poemacie. Dotarcie do tej sfery ma często charakter epifanii odmieniającej całe życie – tym momentem w poemacie było „spojrzenie ku niebu”.

Tajemnicą pozostanie przekształcenie wspomnienia o Zofii Węgierskiej (uznawanej za pierwowzór portretu Assunty) w wyobraźni Norwida w zapis procesu indywiduacji narratora poematu (by pozostać wiernym językowi Junga), alter ego samego poety. Zarówno rok 1870, gdy utwór powstawał, jak i 1877, gdy autor do niego powrócił, nie należały do łatwych okresów jego życia, być może więc próbował ciężar przykrych doświadczeń przekuć na dojrzałość i siłę wewnętrzną, o jakich pisał w liście właśnie do Zofii Węgierskiej:

Talenta... śliczne i ponętnie dziecinne, ale które starzec nie mogą. (Wyraz starość brać tu należy w znaczeniu dojrzałości.) Tak samo z ich miłością, jak z ich poezją. Znając jeden sakrament, to jest wiosnę, nie mogą znać zmartwychwstań, i ciągu, i majestatu pogody. Tylko to wielkie, co spokojne. Sztukmistrz, który nie umie starzec, nic nie umie. Dzisiaj znają tylko wiosnę i zgrzybiałość: małej więc rzeczy im braknie, to jest właśnie całej – miłości, o której wiedzą tyle, ile Homer wiedział o Bogu żywym<sup>44</sup>.

*Assunta* jest w świetle tych słów świadectwem dojrzewania Norwida do wielkiego spokoju i prawdziwej poezji.

44 List do Zofii Węgierskiej, [Paryż 1868-1869], w: C. Norwid, *Pisma wszystkie*. t. 9, *Listy*, wyb. i oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 383.