

Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia (Przypadek „Jak...” Cypriana Norwida)

Aleksandra
Okopień-Sławińska

Aleksandra OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA

Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia (Przypadek *Jak...* Cypriana Norwida)

Norwidowska idea milczenia jako składnika i stymulatora mowy niejednokrotnie przyciągała uwagę badaczy jego poezji i myśli. Podzielając to zainteresowanie, zamierzam zastanowić się, jak w tekście drobnego utworu lirycznego – można by go nazwać poetycką miniaturą – idea ta się ucieleśnia, a ściślej rzecz precyzując: jak poprzez słowo uobecniają się treści naznaczone znamieniem przemilczanych i nie dających się wysłowić. To, co w utworze nie wypowiedziane, i to, co niewypowiedzalne, ujmuję zatem programowo jako intrygujący integralny składnik semantyki tekstu i w jej granicach prowadzę swoje rozważania.

Miniatura poetycka *Jak...* występuje w autografach Norwida jako częśćka poematu *A Dorio ad Phrygium*. Juliusz W. Gomulicki, kierując się różnymi poszlakami filologicznymi, rozpoznał w niej ponadto brakujące LIV ogniwo cyklu *Vade-mecum* i także ją w swych edycjach również pomieścił¹. Tekst *Jak...* funkcjonuje zatem obecnie w dwóch różnych kontekstach literackich: jako wstawka liryczna w znanym z fragmentu początkowego epickim poemacie dygresyjnym oraz jako odrębny utwór liryczny w stuelementowym cyklu, czy ostrożniej – autorskim zbiorze poetyckim.

Ta dwójka przynależność, bez względu na to, jakie okoliczności historycznoliterackie i rozstrzygnięcia edytorskie o niej zadecydowały, jest faktem pociągającym za sobą niewątpliwe konsekwencje lekturowe. Inaczej czyta się ten sam tekst jako poetycką całość, inaczej zaś wiedząc, że jest to liryczny fragment włączony w fabularną narrację. Czytając tekst jako całość, nie przesądza się o kompletności jego budowy, a tylko o sposobie jego odbioru, o tym mianowicie, że choćby

¹ Motywy swojej decyzji wyłożył w obszernym komentarzu do utworu, w: C. Norwid *Dzieła zebrane*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 2 *Wiersze. Dodatek krytyczny*, Warszawa 1966, s. 195–204.

Okopień-Sławińska Semantyczna strategia ...

składały się nań strzępy wypowiedzi, to jego dostępny sens ustala się w obrębie tak właśnie zakreślonej przez nie przestrzeni semantycznej, w ich strukturalnych współzależnościach oraz linearnym następstwie od znaku inicjalnego po końcowy.

Utwór Norwida jest w swoim założeniu wypowiedzią niepełną, rozpoczętą i zaniechaną, przerwana w pół zdania, a przy tym – w takiej postaci – wypowiedzią o budowie przemyślanej i wyrazistej. Oparty na schemacie niezrealizowanego porównania, w którym czterokrotnie powtarzają się człony porównujące, a zamilczony zostaje człon porównywany, kończy się jednowersowym wyznaniem decyzji i powodu przerwania wypowiedzi.

Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi
Garścią fijołków i nic mu nie powie...

*

Jak gdy akacją z wolna zakotłyszę,
By woń, podobna jutrzennemu ranu,
Z kwiaty białymi na białe klawisze
Otworzonego padła fortepianu...

*

Jak gdy osobie stojącej na ganku
Daleki księżyc wpląta się we włosy,
Na palającym układając wianku
Czoło – lub w srebrne ubiera je kłosy...

*

Jak z nią rozmowa, gdy nic nie znacząca,
Bywa podobną do jaskółek lotu,
Który ma cel swój, acz o wszystko trąca,
Przyjście letniego prorokując grzmotu,
Nim błyskawica uprzedziła tętno –
Tak...

...lecz nie rzeknę nic – bo mi jest smętno.²

Co tu zostało powiedziane, a co zamilczane? Odpowiedź na to pytanie wymaga zastanowienia nad splotem w różny sposób przekazywanych sensów utworu. Otwarcie odnosi się do tej kwestii bezpośrednia deklaracja mówiącego podmiotu, uformowanego jako tekstowy wyraziciel poety. Jego ostateczne „nie rzeknę nic” jest tylko na pozór oczywiste. Gramatyczna forma czasownika odnosi tę deklarację do przyszłości i pozwala rozumieć jako zapowiedź: „nie rzeknę n i c w i ę c e j ponad to, co powiedziałem”. Taka wykładnia osłabiałaby jednak dramatyzm decyzji zamknięcia, które ma demonstracyjnie przekreślić i unieważnić to, co dotąd zostało powiedziane. Trafniejsza zatem wydaje się wykładnia inna: „chciałem coś powiedzieć, ale rezygnuję i nie rzeknę nic”. „Nic” w takiej interpretacji odnosi się

^{2/} Tekst *Jak...* cytuję wg C. Norwid *Dzieła*, t. 1 *Wiersze*, s. 612.

nie tylko do oczekiwanej i mającej nastąpić, ale i do dokonanej wypowiedzi, która – przerwana – n i c nie znaczy. Przerwanie nastąpiło bowiem w kulminacyjnym punkcie wywodu, w momencie, kiedy wyjawiony miał zostać przedmiot porównania, powód tworzenia łańcucha porównujących przybliżeń.

Semantyczny gest mówiącego, który poprzez werbalną deklarację i ostateczne zaniechanie wypowiedzi unieważnia podejmowane przez siebie wysiłki komunikacyjne i wybiera milczenie, pozostaje w paradoksalnym związku ze znaczeniem wszystkiego, co dotąd powiedział. Z im większą determinacją sam się z tego wycofuje, tym nieuchronniej – świadomie lub bezwiednie – kieruje uwagę świadka swego gestu ku słowom tę decyzję poprzedzającym, tym silniej pobudza do ich rozwiązania i wnikięcia w ich niedopowiedziane sensy i motywacje. Wewnętrzne napięcie wynikające z przerwania wypowiedzi staje się podstawą – celowej już i świadomej – poetyckiej strategii zamilczenia, formującej semantykę utworu.

Gest zamilczenia funkcjonuje bowiem równocześnie, choć niejednakowo, w dwóch przenikających się planach semantyki tekstu: inną wartość ma w planie intymnego wyznania, gdzie dokumentuje osobistą porażkę człowieka, który pragnie dać słowny wyraz swoim przeżyciom, ale zniechęcony czy zrażony odstępuje od tego zamiaru, inną zaś wartość zyskuje w planie nastawionego na zewnętrzną recepcję utworu, który przedstawiając ów dramat niewysłowienia, organizuje interpretacyjną ciekawość.

Z punktu widzenia odbiorcy utwór poddany strategii zamilknięcia, przemilczenia, niedopowiedzenia, a w rezultacie niekompletny znaczeniowo i nie w pełni zrozumiały, okazuje się poznawczą prowokacją, rodzajem zagadki, zapisem śladu, który kryje, choć może i odsłonić, tajemnicę nieobecnego sensu. Różne utwory w niejednakowym stopniu pozwalają na jej przeniknięcie. Są wśród nich i takie, które zakładają maksymalną nieprzenikalność znaczeniową, nie poddają się zabiegom odbiorcy i pozostawiają go na zewnątrz. Są też i takie, które niczego nie skrywają, a tylko mają pozorem przemilczenia. Wszystkie, w zasadzie, konwencjonalne chwyt retoryczne odwołujące się do tej strategii kontentują się takim pozorem. Mówiący wykorzystuje wówczas swoją sytuacyjną przewagę nad audytorium, któremu może wmówić, że nie mówi, choć powiada. Np. „Nie wspomnę nic złego o tym wodzu, który cichcem uciekł z pola bitwy, a potem szerzył wieści o swoim bohaterstwie”. Utwór liryczny, zakładający współodczuwającą reakcję odbiorcy, na takie otwarte pozorowanie nie może sobie pozwolić.

Norwid, dla którego porozumienie z innymi, i w sferze życia osobistego, i w sferze twórczości, było sprawą pragnienia i udręki, nierzadko uciekał się do gestu zamilczenia, traktując go niezwykle serio, choć nie bez nadziei na otwarcie nowej szansy zrozumienia. Milknąc, pozostawiał dość poszlak semantycznych stymulujących odbiorcę dociekania.

W liryku *Jaś...* poszlaki te pozwalają rozeznaczyć się w przestrzeni zaniechanego wyznania, rozciągającej się między zapowiedzią a ostentacyjnym niespełnieniem projektu rozległego porównania. Z projektu tego pozostały jedynie kolejne ogniwa przyrównań, poprzez które mówiący próbował zbliżyć się do objaśnienia przed-

miotu swoich myśli. Przerywając nieoczekiwanie wypowiedź w tej właśnie chwili, kiedy ów przedmiot miał ujawnić, zawiesił w próżni, nad przepaścią swojego „nie rzeknę nic”, wszystkie uczynione dotąd próby jego porównawczego wysłowienia.

Zatajenie obiektu porównania uniemożliwia przeprowadzenie zwykłej operacji jego rozumienia, owego klasycznego poszukiwania *tertium comparationis*, podstawy porównania, czyli zespołu cech wspólnych zjawisku porównywanemu (*comparandum*) i zjawisku, do którego się to pierwsze przyrównuje (*comparans*). Cała operacja ma zawsze na celu wzbogacenie semantycznego wizerunku obiektu pierwszego, który stanowi temat porównania, podczas kiedy obiekt drugi pełni rolę służebną jako nosiciel cech, których obecność chce się uprzytomnić w tym pierwszym.

U Norwida dwuskrzydłowa postać porównania jest okaleczona, temat porównania – zamilczany, zaś *tertium comparationis* – nie do odtworzenia. Mimo to utwór pozostaje nie tylko jakoś zrozumiały, ale wręcz przepełniony treściami. Jego znaczenie nie poszło więc w rozsypkę, ale – wyraźnie – poddane zostało scalającym impulsom innej formy porządku. Formą tą okazał się osadzony na ruinach porządku formy porównania – porządek p o w t ó r z e n i a jednakowych funkcjonalnie członów wypowiedzi.

Jakie znaczenia jest zatem zdolna wygenerować semantyka powtórzenia zakorzeniona w semantyce zdefektowanego przez zamilczenie porównania?

Cały utwór, poza ostatnim wersem, wypełniają czterokrotnie powtórzone, rozpoczęte anaforycznym „jak” i nie dopełnione składniowo, człony wypowiedzi, będące kolejnymi próbami znalezienia słownego ekwiwalentu dla nie wyjawionego ostatecznie przeżycia. Samo uporczywe a nie zwięźdzone powrotem ponawianie tych usiłowań pociąga za sobą istotne skutki znaczeniowe w różnych planach utworu. Z jednej strony, zaświadcza o upartym pragnieniu mówiącego, by wyrazić słowami naturę nurtującego go przeżycia, a w rezultacie potęguje dramatyzm decyzji odstąpienia od realizacji tego pragnienia. Z drugiej strony, pobudza odbiorcze oczekiwanie na moment ujawnienia owego przeżycia i odsłonięcia zamysłu całej wypowiedzi, z chwilą zaś jej przerwania wzmacnia efekt zawiedzonego oczekiwania wraz ze wszystkimi semantycznymi konsekwencjami tego poetyckiego chwytu.

Znaczeniotwórcze działanie powtórzenia na tym się nie wyczerpuje. Podejmowane raz za razem, wciąż od nowa, próby porównawczego wysłowienia zatajonego tematu układają się w serię obrazów, sytuacji, jakichś mikromomentów i mikrowydarzeń. Ich rozbudowanie staje się wskaźnikiem skomplikowania samego tematu, a zarazem przysparza mogących się do niego odnosić poszlak. Za takie bowiem uznać można cechy wspólne dla całej serii wprowadzonych przedstawień, to wszystko, co je łączy, co się w nich powtarza, co nasycza je podobnymi emocjami i wartościami. Wydaje się bowiem, że źródłem tych podobieństw i związków jest, najpewniej, ów ukryty temat, który – jedyny – motywuje i spaja wszystkie człony porównujące. Dzięki zwielokrotnieniu liczby tych członów, a więc dzięki figurze powtórzenia, otwarta została szansa wskazania wspólnego im pola odniesienia i powzięcia domysłu co do zamilczanego *comparandum*.

Szkice

Zrekonstruowany tu w ogólnych zarysach wielowątkowy proces znaczeniowórczy, formujący sens utworu, ma swoje wypełnienie, fazy i czasową dynamikę, rozwijając się i zmieniając wraz z przebiegiem i narastaniem tekstu. Proces ten toczy się od pierwszego do finalnego słowa, a kiedy i to słowo ogarnie, zwraca się ku fazom wcześniejszym, na nowo je przeobraża i strukturalizuje. W jakiejś mierze (pytanie: w jakiej?) jego śladami podąża proces rozumienia tekstu.

Inicjalna strofa utworu Norwida, zanim znajdzie wsparcie w następnych, okazuje swoje sensy w stanie półzawieszenia, zdane tylko na siebie:

Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi
Garścią fijołków i nic mu nie powie...

Nie tylko nie wiadomo, ku jakiemu porównaniu ten fragment zmierza, ale i jego wewnętrzne znaczenie pozostaje nieokreślone i napięte. Przenika je bowiem niepewność samego mówiącego co do sensu przywołanego zdarzenia. Rzucenie w kość fiołkami jest gestem zaczepki pełnej uroku, tu jednak mowa o rzuceniu w o c z y [...] g a r ś c i ą fiołków, co jest już aktem gwałtowniejszym, prowokującym, być może nie całkiem przyjaznym i krotochwilnym, nie wiadomo więc jakim, zwłaszcza że nie towarzyszy mu żadne wyjaśnienie słowne. Mówiący nie wskazuje jasno, iż to on sam był obiektem owej zaczepki. Enigmatycznie i ogólnie zarazem powiada o uczestnikach zajścia, jak gdyby formułując ogólne prawo zachowań, w których uczestniczą: „ktoś” działający oraz „człowiek” podlegający temu działaniu. Pod takie określenie obu protagonistów daje się podstawić każdego. Słowo „człowiek” może mieć jednak poza aspektem ogólnym (każdy) aspekt osobisty (ja), często też bywa używane dla uogólnienia własnego doświadczenia mówiącego i przydania mu wagi.

W następnej strofie podtrzymuje się nieokreśloną i uogólnioną zarazem formę prezentacji sprawcy, nie wymieniając go powtórnie, a tym samym dopuszczając wrażenie, iż jest to ten sam ktoś, co poprzednio. Zadzierzgnięta zostaje przez to naddana więź tematyczna między obiema strofami, które spaja już nie tylko ich tożsamość funkcjonalna w zamierzonym porównaniu:

Jak gdy akacją z wolna zakołysze,
By woń podobna jutrzennemu ranu,
Z kwiaty białymi na białe klawisze
Otworzonego padła fortepianu...

Mówiący, nie będąc tym razem obiektem żadnych działań, pozostaje w polu ich hipnotyzującego promieniowania, tym silniejszego, im są delikatniejsze i mniej uchwytnie. Poddaje się magii chwili tak spokojnej, że powolne zakołysanie akacją wywołuje poruszenie świata, i tak nasyconej, że wszystko, co w niej uczestniczy, nasila swą zmysłową postać i miarę, pragnąc prawdziwszego uzewnętrznienia. Ta chwila, zapewne poranna, jest – prawie po Leśmianowsku – „spragniona prze-

mian”³. Woń akacji pada na klawisze fortepianu, jakby poszukując brzmieniowego wyrazu dla swej zniwalającej, ale bezgłośnej mocy. Biel kwiatów łączy się z bielą klawiszy, potęgując nieskończoność achromatycznej bezkolorowości. Milczenie fortepianu przepełnia się utajoną muzycznością...

Incydentalna intensywność wyrazu najślabszych ekspresywnie jakości: tego, co lekkie, ciche, bezcielesne, bezbarwne, milczące, nieznaczące, stwarza niezwykle napięcie, prowadząc do objawienia sensów, których niedostępne istnienie staje się nagle dojmująco odczuwane⁴. Omawiana strofa jest obrazowym zapisem takiego odczuwania, ale i cały utwór jest nim przeniknięty.

Strofę trzecią, będącą kolejnym ogniwoem porównawczym, wypełnia epifanijna wizja innego rodzaju przemiany. W centrum uwagi znajduje się tu ktoś, zwany „osobą”, kogo nadal wprost się nie określa, nie napomykając też, czy to on był poprzednio początkiem magicznych poruszeń natury. Teraz osoba, o której mowa, sama podlega przeistaczającym wpływom – księżycowego blasku:

Jak gdy osobie stojącej na ganku
Daleki księżyc wpląta się we włosy,
Na pałającym układając wianku
Czoło – lub w srebrne ubiera je kłosa...

Zafascynowanie mówiącego, obserwatora tej sceny, wyraża się nie tylko w kontemplowaniu jej jako czarodziejskiej gry światłocienia, z gatunku tych, które nieraz zajmowały Norwida⁵, ale w przeżywaniu jej jako efektu ingerencji sił planetarnych. O takim nastawieniu świadczy personifikujące ujęcie działań księżycy, który sam się angażuje i trudzi – wplątuje we włosy i przystraja czoło.

Podświetlona lunarną aureolą postać na ganku przemienia się w daleką i niedostępną istotę nie z tej ziemi, stając się w oczach obserwatora kimś na kształt Artemidy-Diany, bogini księżycy w pałającym wianku, czy Demeter, przybranej kłosa mi bogini płodnej natury.

^{3/} B. Leśmian *Przemiany*, ze zbioru: *Łąka*, w: *Poezje*, Warszawa 1957, s. 188.

^{4/} Podobnie dostrzegał też Norwid momentalne i sytuacyjne rozbitki sensotwórczej potencji w neutralności stylowej i nijakości słownej. Rozważaniom na ten temat nadał tytuł *Białe kwiaty*: „Jakoż – słysząc dopiero natury cichości rozmaitych, przychodzi się potem do usłyszenia dramy i głębokości wyrazów bezmyślnych, bezkolorowych, białych [...]. Jeżeli mówię: ciesz się różnie, to i wyrazy one białe, bezmyślne, nie opowiadające nic, a których kilka tu i owdzie słyszałem, albo których raczej świadkiem byłem, bo od tła, na którym miejsca swe znajdowały, nieodłącznymi są”, *Białe kwiaty*, w: *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 6, *Proza*, cz. I, Warszawa 1971, s. 191–192.

^{5/} O Norwidowskim „przybieraniu osób i zjawisk w świetlistość” pisał K. Wyka, nie wymieniając zresztą analizowanego tu przypadku (*Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, s. 128).

Szkice

Wytworzony przez takie spojrzenie dystans odzyskuje ziemski wymiar w strofie ostatniej. Wyznacza go „z nią rozmowa”, a więc bezpośredni słowny kontakt obojga partnerów. Z relacji męskiego uczestnika rozmowy nie wynika jednak, by miał on poczucie jakiegokolwiek wpływu na jej przebieg i charakter. Jest raczej zaskakiwany i oczarowany jej obrotami, niepewny jej znaczeń i celu. Żadnego z tych przemieszanych doznań nie nazywa wprost, ale znajduje dla nich pośredni wyraz w bezosobowym porównaniu rozmowy do zapowiadającego burzę niepochwytnego lotu śmigających jaskółek:

Jak z nią rozmowa, gdy nic nie znacząca,
Bywa podobną do jaskółek lotu,
Który ma cel swój, acz o wszystko trąca,
Przyjście letniego prorokując grzmotu,
Nim błyskawica uprzedziła tętno –

Nie tylko poprzez motyw rozmowy wyraźniej zarysowuje się tu charakter więzi łączącej mówiącego z osobą o zamilczanej tożsamości, która w różnych odsłonach pojawiała się od początku utworu. Nadal i do końca nie wspomniana z imienia czy nazwiska, tym razem okazuje się wyróżniona i wskazana dzięki szczególnemu, bezkontekstowemu, zastosowaniu do niej formy zaimkowej „ona”. Normalnie zaimek ten konkretyzuje swe znaczenie, kiedy spełnia właściwą sobie anaforyczną funkcję reprezentowania jakiegoś wyrazu rodzaju żeńskiego, użytego wcześniej w wypowiedzi. Pozbawiony takiego kontekstowego lub sytuacyjnego powiązania, może nabrać znaczenia przy założeniu, że w danych okolicznościach możliwe jest tylko jedno jego konkretne odniesienie – do osoby, którą, jedną jedyną, mówiący może mieć na myśli, której nie trzeba nazywać, bo tylko o nią może mu chodzić. Bezkontekstowe wprowadzenie zaimka osobowego (równie żeńskiego, jak męskiego) jako znak uczuciowego zaangażowania króluje w liryce miłosnej. I tak też naznacza utwór Norwida.

Emocjonalnie nacechowane użycie zaimka „ona” nie równa się jego pełnej konkretyzacji znaczeniowej, nie likwiduje więc jego enigmatyczności ani okazjonalności właściwej formom ogólnym i „pustym”. Nie narusza zatem przyjętej w utworze strategii ujmowania doznań osobistych w formę uogólnioną, bezosobową i przykładową („jak gdy kto...”), która ewenementem intymnym, niepowtarzalnym i niepojętym nadaje pozor szerzej dostępnej prawdziwości. Taki sposób prezentacji lirycznej, mający w mowie uczuć złożone motywacje psychologiczne, zdaje się apelować do wspólnej opinii, zakładać jakieś z nią porozumienie i przez to łagodzić poczucie wyobcowania i samotności. Płaconą przy tym ceną jest rezygnacja z otwartego wyznania i kamuflaż personalny.

Lekkie uchylenie tego kamuflażu w strofie ostatniej rzutuje na pojmowanie strof poprzednich, ostatecznie uprawdopodobniając kietkujący od początku domysł, że wypełniają je warianty sytuacyjne dotyczące tych samych partnerów i przedstawione z perspektywy mężczyzny skoncentrowanego na zaprzatającej jego myśli

kobiecie. Rozmaite momentalne objawienia i niewyraźne zarysy składają się na jej migotliwy wizerunek z sielską siedzibą w tle, scalany nieustającym staraniem mężczyzny, który usiłuje ten wizerunek nakreślić i ustalić.

Jego własny portret uczuciowy wyłania się przy tym znacznie wyraźniej. Bez względu na poddany urokowi kobiety i nie potrafiący nad nim, nawet słownie, zaplanować; przeświadczony o utajonym znaczeniu najbliższego jej gestu i zachowania, ale nie umiejący go odszyfrować i niepewny jej intencji; wyczekujący daremnie jakiegoś wyjaśnienia, gdy tymczasem ona „nic mu nie powie” i wtedy, kiedy się nie odzywa, i kiedy prowadzi z nim rozmowę; milczy też fortepian i w ciszy przebiega księżycowe misterium.

Postawę mówiącego naznacza niezdolność do zamknięcia w skończonej formule i własnych uczuć, i sygnałów odbieranych ze świata. Wszystko dlań przepelnione jest znaczeniami wymykającymi się rozumieniu i wystowieniu. Równocześnie znajduje się pod presją niewykonalnego imperatywu wyrażenia niewyraźnego.

Tokiem jego wypowiedzi faktycznie rządzi nie zaspokojona potrzeba rozpoznania własnej sytuacji, formalnie zaś – potrzeba zgromadzenia dostatecznie wyrażonego materiału egzemplifikacyjnego, służącego zamierzonemu od początku wielkiemu porównaniu. W miarę przybywania owego materiału wypowiedź, budowana jako sekwencja oddzielnych członów porównawczych, zaczyna zrastać się w całość na zasadzie niezależnej od pierwotnego zamysłu konstrukcyjnego. Poszczególne jej człony rozwijają się w pełne treści przedstawienia i komplikują na tyle, że same przybierają postać porównania w porównaniu (strofy – druga i czwarta). Między kolejnymi członami nawiązują się coraz widoczniejsze związki wewnętrzne, wypełniający je ciąg przedstawień nabiera własnej motywacji, zharmonizowanego kolorytu sytuacyjnego i emocjonalnego napięcia, składając się na podany jednoczącej perspektywie lirycznej – obraz świata utworu.

Na nim skupia się uwaga i choć utwór do końca zachowuje postać serii wciąż od nowa rozpoczynanych i niesamodzielných składniowo zdań porównawczych, to ich rola służebna schodzi na dalszy plan i coraz trudniej sobie wyobrazić ich zewnętrzne odniesienie. Jeszcze dla strofy pierwszej można by z pewnym prawdopodobieństwem przypuszczać – podobnie jak J. W. Gomułicki⁶ – że porównanie dotyczyłoby efektu, jaki wywołuje spojrzenie kobiety. Dalsze domysły są jednak coraz mniej uprawnione i wręcz niemożliwe. Następujące po sobie strofy zamiast, jak to przewiduje logika porównania, w sposób oczywisty okazywać właściwość, której istnienie ma się unaocznić w porównywanym zjawisku – są na tyle zagadkowe i gęste znaczeniowo, że same wymagają interpretacji i tracą zdolność odsyłania ku zewnętrznemu przedmiotowi porównania. Wszystko wskazuje, iż ów przedmiot, jako bodziec tematyczny inicjujący i pobudzający wypowiedź, skryty został nie na zewnątrz, a wewnątrz wypowiedzi, kolejne zaś jej ogniwa są wariantowymi próbami ujęcia go w słowa.

^{6/} Komentarz 241, w: C. Norwid *Dzieła zebrane*, t. 2, s. 805.

Szkice

Cóż zatem znaczy kończący utwór gest zamilczenia, jedyna otwarta formuła wyznania w pierwszej osobie, kiedy mówiący wprost powiadamia o swoim postanowieniu i ujawnia jego powód?

Tak...

...lecz nie rzeknę nic – bo mi jest smętno.

Zamilczał tedy, czy nie zamilczał? Urwana wypowiedź, nie zrealizowana figura porównania nie pozwalają wątpić – zamilczał, zrezygnował, wycofał się. Ale co zamilczał? Otóż nie to, do czego, odwlekając tylko moment nazwania, zdawał się prowadzić i z czego się w końcu tak ostentacyjnie wycofał. Bieg jego własnej mowy uprzytomnił, że to, co miała objąć i objaśnić, okazało się nie do wysłowienia. Nawet gdyby mnożył kolejne jej ogniwa, to i tak pozostawałby w tym samym punkcie nieokreśloności, równie daleki od istoty tego, co porównawczo zamierzał uchwycić. Musiał więc zrezygnować. Ale właśnie tę porażkę niewyrażalności zamilcza, utrzymując, iż zniechęcony zrezygnował ze swej woli i przyczyny – bo jest mu smętno. „Smętno”, a nie „smutno”. W tej odmianie słychać być może (trudno to z całą pewnością orzec bez przywoitych analiz słownikowych) melancholijny ton autodystansu, zrezygnowanego westchnienia, a nie tylko sam czysty i głęboki smutek. Tak zazwyczaj reagował Norwid-poeta na cierpienia, jakich doznawał w towarzyskim obcowaniu.

Wewnętrzne nieprzystawanie bezpośredniej deklaracji mówiącego do stworzonej przez siebie wypowiedzi nie pozostało niezauważone. Doskonale wyczuła je Danuta Zamaćińska, zwracając uwagę na semantyczną samowystarczalność formalnie urwanej konstrukcji. Zarazem jednak nader popędliwie potraktowała ona kończące utwór wyznanie:

Tymczasem Norwid [...] powiedziawszy wszystko co trzeba metodą poety – dodaje: „[...] lecz nie rzeknę nic – bo mi jest smętno”. Jak to „nie rzeknę nic” – pyta czytelnik – skoro aż tyle rzekłeś i przecież od pierwszej linijki widzisz, że ci „smętno”!^{7/}

Rzecz w tym, że zadaniem, z którym borykał się mówiący, nie było uporczywe wyrażanie własnego smutku, ale dążenie do wypowiedzenia odczuć niewyrażalnych. Takie rozumienie utworu nie pozwala mi zgodzić się też, że akurat on jest szczególnie wyrazistym przypadkiem „mechanizmu dopowiedzeń” przeoczanego przez badaczy, a stanowiącego w poetyce Norwida istotną przeciwwagę wobec nieodmiennie przypisywanego mu mechanizmu „przemilczeń i przybliżeń”. Ta ogólna obserwacja autorki wydaje mi się warta zapamiętania.

^{7/} D. Zamaćińska *Słyszane – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 81.

Miniaturę liryczną Norwida traktowałam jako tekst zamknięty i samodzielny. Ma ona wszystkie dane, aby tak funkcjonować i dopełniać *Vade-mecum*. Zarazem jednak nie podlegającym wątpliwości, bo autorsko wskazanym, kontekstem jest dla niej dygresyjny poemat *A Dorio ad Phrygium*. W jego obrębie stanowi wydzieloną wstawkę, poprzedzoną epickim wprowadzeniem wiążącym ją z materiałem poematu. We wprowadzeniu tym narrator, wspominając o siostrzenicy pana szambelana Serionickiego, wyznaje:

Tej ja postać i urok wiewnej postaci
Opiewałbym, gdybym był poetą –
Opiewałbym rymem Virgiliusa,
Danta rymem jej oczy – Hafiza zwrotką
Drżący jej włos na czole...
 ...zwano ją Różą –
Iż trzeba było nazwać...
 ...byłaż nazwana?⁸

Po tym wprowadzeniu rozpoczyna się tekst *Jak...*, a gdy dobiegnie końca, opowieść potoczy się dalej, już innym torem.

Jak kontekst poematu wpływa na rozumienie liryku Norwida? Przede wszystkim od razu kieruje uwagę na postać kobiecą i zadanie jej opisanie, narzuca więc traktowanie liryku jako portretu bohaterki. Tak też ujmuje go w swej ważnej książce Zdzisław Łapiński:

Należy zauważyć, że cały przedstawiony tu szereg porównań czerpie swój materiał obrazowy z pewnych cech i tła samej owej opisywanej dziewczyny. [...] Każdy z poszczególnych etapów porównania może być traktowany jako literalny opis Róży, równocześnie [...] służy tu za narzędzie, które pozwoli nam uchwycić jakieś dalsze treści. Jakże to treści? Możemy tylko zgadywać, bowiem ten wielki ciąg porównań urywa się, wiezie jakby donikąd. Sugestia jest oczywista. Urok dziewczyny umyka poetyckim sformułowaniom. Jednak kunsztowność i trafność całej tej konstrukcji podważa w sposób zamierzony pozorną bezzradność twórcy. Jest to kapitulacja, ale w momencie spełnienia określonych poetycko zadań.⁹

Portretowe nastawienie uwagi Łapińskiego każe mu wyakcentować ten właśnie wątek znaczeniowy i jemu podporządkować interpretację (m.in. sprawę „pozornej bezzradności twórcy”), nie wymusza jednak na utworze żadnych obcych sensów i nie zamyka możliwości dalej idącej lektury.

Trudno powściągliwością taką przypisać komentarzom J. W. Gomulickiego, który sugestie portretowe płynące z poematu przeniósł wprost do samego liryku, nie objaśniając wynikłej przy tym komplikacji temporalnej. Dzięki jego ustaleniom wie-

^{8/} C. Norwid *A Dorio ad Phrygium* II, w. 160–165, w: *Pisma wszystkie...*, t. 3.

^{9/} Z. Łapiński *Norwid*, Kraków 1984, s. 91–92.

Szkice

my, że *Jak...* powstało przed 1862 rokiem, do *A Dorio...* zaś włączone zostało w roku 1871, czyli w roku ukończenia poematu. Poemat nie mógł zatem mieć wpływu na treść liryku, a musiałby się do niej sam dopasować. Sądzę jednak, że zależności semantyczne między oboma tekstami nie są tak proste, jak to przedstawia komentator:

Pierwsze trzy części wiersza to przedziwnie kunsztowna charakterystyka urody i wdzięku Nieznajomej, opatrzona autorytatywnym komentarzem samego poety w *A Dorio ad Phrygium* [...]. Tak więc początkowy dystych to obraz fiołkowych oczu Nieznajomej, których spojrzenie zostało przyrównane do „garści fiołków” rzuconych w oczy patrzącego na nią poety („Opiewałbym [...] Danta rymem jej oczy”). Pierwszy czterowieisz to z kolei obraz jej całej postaci („Tej ja postać i urok wiejnej postaci / Opiewałbym, gdybym był poetą – / Opiewałbym rymem Virgiliusa”), drugi zaś – obraz jej włosów („Opiewałbym [...] Hafiza zwrotką / Drżący jej włos na czole”).¹⁰

Dalszy ciąg tej interpretacji wymuszony z kolei zostaje przez inne kontekstowe dopasowania utworu, uzasadniające jego umiejscowienie w *Vade-mecum* przez związki treściowe z utworami sąsiednimi, którymi są: LIII. *Zagadka* i LV. *Kółko*. Wobec pewnej trudności ze wskazaniem tych związków komentator przyjął, że skrywa je przemilczenie poety dotyczące „niewidzialnych kajdan” konwenansu. Rozszyfrował je zatem, powołując się na kontrast między smutkiem poety a „pełną prawdziwej poezji wizją kochanki”, co

w połączeniu z niedwuznaczną wymową obu wierszy sąsiednich dobitnie świadczy, iż smutek poety jest reakcją na przemiłczany w wierszu fałsz kochanki należącej najwidoczniej do kręgu owych żalonych niewolnic martwych formuł konwencji społecznej, skrępowanych „niewidzialnymi kajdanami” opinii swego środowiska.¹¹

Odczytanie utworu tak poddane podnietom kontekstowym rozbiło całkowicie jego wewnętrzną spójność, o czym świadczy chociażby nazywanie bohaterki raz Nieznajomą, a raz fałszywą kochanką, mimo iż nie są to role do pogodzenia, a żadna z nich nie znajduje uzasadnienia w znaczeniach tekstu.

Kontekst poematowy stymuluje nie tylko interpretację portretową, lecz daje również inne impulsy, odmieniające nieco izolowaną lekturę utworu. Odczytywany łącznie z poprzedzającym wyznaniem narratora poematu liryk *Jak...* staje się egzemplifikacją niespełnialnego pragnienia, by móc opiewać urodę i urok kobiety, tak jak czynili to dawni mistrzowie. Uprzypomina bowiem niemożliwość znalezienia stosownego wyrazu dla tego tematu przez poetę współczesnego. Nabiera przez to znaczeń ogólniejszych, stając się czymś więcej niż jednostkowym lirycznym przypadkiem osobistej kapitulacji wobec niewypowiadalnego. Tym wyraźniej włącza się w Norwidowską serię wyrażanych poetycko bądź deklaratywnie opinii, iż współczesna literatura nie dojrzała do prawdziwego przedstawienia kobiety, po-

^{10/} Komentarz 241, w: C. Norwid *Dzieła...*

^{11/} Metryki 241, tamże, s. 202.

Okopień-Sławińska Semantyczna strategia ...

ezja zaś może starać się opisać jej niepoznawalną istotę i magnetyczne działanie jedynie pośrednio, w sposób cząstkowy i przybliżony.

Kobiety nie tylko nie można opisać, ale też nazwać prawdziwie:

...zwano ją Różą –

Iż trzeba było nazwać...

W słowach poematu brzmi ton powątpiewania, czy konwencjonalne nadanie imienia jest nazwaniem w głębokim znaczeniu, nazwaniem ustanawiającym rzeczywistą relację między osobą a nazywającym ją słowem:

...byłaż nazwana ?

Sens liryku wątpliwości te utwierdza.

Między Różą a bezimienną bohaterką *Źak*... nie ma żadnej prostej identyczności osobowej. Pewne sygnały tekstowe pozwalają jednak wizerunki obu postaci nakładać na siebie, jeden traktować jako interpretant drugiego, a w rezultacie mieć do czynienia z kobiecością tym bardziej wielopostaciową i nieuchwytną.

Wizerunek Róży jest ledwie zarysowany i naznaczony dwoistością, tak jak wszystko w poemacie jest dwoiste, choć nierozłączne: doryckie i frygijskie, wzniosłe i pospolite, idealne i realne, poważne i ironiczne... Dwoisty jest przywołany w inwokacji Apollo i dwoiste Muzy. Dwoisty obraz wsi polskiej, gdzie toczy się życie bohaterów – „społeczności, będącej niby idyllą, niby wykwinnego świata kaprysem”¹².

Kontekst poematowy w nieco innym świetle ukazuje to serio, które niemal bez reszty nadaje ton lirykowi. Niektóre motywy liryczne pojawiając się w poemacie nabierają innej barwy. Oto np. przeobrażony motyw potencjalnej muzyczności świata – nie zbudzony fortepian i zaskakująco niemuzyczna kwestia Róży:

Przy otworzonym zamyślona fortepianie
Stojąc z palcem jednym na klawiszu,
Róża rzeczce: „Kanonik z wujem zapewne
W szachy z a g r a...”¹³

Kontekstową zmienność znaczenia okazują nie tylko motywy poetyckiego świata utworu, ale także jego idee konstrukcyjne, takie jak idea fragmentaryczności oraz idea zamilczenia.

Wieloraka fragmentaryczność jest w liryku sygnałem osobistej porażki poznawczej podmiotu, który rysów bohaterki nie potrafi złożyć w całościowy portret, a swoich doznań w pełną wypowiedź. Fragmentaryczność w dygresyjnej narracji

^{12/} C. Norwid *A Dorio ad...* II, w. 272–274.

^{13/} Tamże, w. 347–350, podkr. moje – A. O.-S.

Szkice

poematowej, choć nie pozbawiona podtekstów światopoglądowych, realizowana jest jako zasada stylowa – ostentacyjnie, na wiele sposobów i nierzadko żartobliwie. Podaję charakterystyczny przykład ilustrujący jej głęboką odmienność od założeń lirycznego monologu. Oto, po dłuższym wywodzie historiozoficznym, narrator przechodzi do relacjonowania sytuacji fabularnej, ujmując swoje obcowanie z Różą w prowokacyjną synekdochę:

To mawiałem, gdym podawał strzemię
Lewej stopie Róży – – jeździliśmy...¹⁴

Podobne zmiany perspektywy dotyczą idei zamilczenia, której jednym z aspektów jest właśnie fragmentaryczność. Czym innym okazuje się zamilknięcie w utworze lirycznym, odwzorowującym dramatyzm i szczerą osobistego wyznania, czym innym jest zaś w poemacie dygresyjnym, gdzie fragmentaryczność, urwanie, niedopowiedzenie, porzucanie rozpoczętych wątków i przechodzenie do innych są przede wszystkim literackimi konwencjami mowy z góry przypisanymi danej formie gatunkowej, a nie bezpośrednim językowym wyrazem rozterek i emocji mówiącego.

Poemat *A Dorio...*, poddany tej drugiej strategii, wyraźnie eksponuje literacką grę konwencjami wypowiedzi. Miniatura poetycka *Jak...* realizuje strategię lirycznej spontaniczności, zwieńczonej finalnym gestem zamilczenia. Kontekst poematu, nie zacierając oznakowego, psychologicznego czy osobowościowego znaczenia tego gestu, przypomina o jego literackiej naturze.

^{14/} Tamże, w. 223–224.