

DOROTA PLUCIŃSKA

WCZESNE WIERSZE CYPRIANA NORWIDA A KONWENCJA GOTYCYZMU

1. GOTYCYZM – ESTETYKA (NIE)OBOWIĄZKOWA

Utwory określane mianem gotyckich w najbardziej zasadniczym zakresie (kluczowe dla tej konwencji są powieści gotyckie) biorą za podstawę dwa wyróżniki. Pierwszy to odpowiednio ukształtowane tło akcji, czyli niekoniernie określona topograficznie przestrzeń implikująca niepokój (na przykład zamek, stare opactwo, opuszczony dom) oraz budzące lęk warunki przyrodniczo-meteorologiczne (dzika przyroda, noc, wichra, burza). Drugi komponent stanowi korespondujące z taką scenerią uformowanie postaci: tajemniczej, rozdartej wewnątrz, niepotrafiącej określić granic między dobrem a złem, wyjątkowej. Do repertuaru typowych środków należy też zaliczyć częste motywy: walki dobra ze złem, zemsty, niespełnionej lub niemożliwej miłości¹. Te zabiegi mają służyć budowaniu nastroju niesamowitości i tajemniczości oraz budzić grozę.

Romantycyści poeci w pierwszym etapie swojej twórczości wyrażali fascynację gotyccyzmem w rozmaitych wariantach. U Adama Mickiewicza była to apologia byronizmu, ale też polska wersja odczytywania gotyccyzmu: bywał przywoływany klimat średniowiecza (jak w *Grażynie* czy *Konradzie Wallenrodzie*), akcja rozgrywała się w gotyckich zamkach, co razem kreo-

Dr hab. DOROTA PLUCIŃSKA – literaturoznawca, Wydział Filologii Polskiej Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztoro w Pułtusk; adres do korespondencji: ul. A. Mickiewicza 36b, 06-100 Pułtusk; e-mail: d.plucinska.edu@gmail.com

¹Szerzej na temat twórczości gotyckiej zob. P. Mróz. *Angielska powieść grozy (gothic novel). Uwagi o estetyce gatunku*. W: *Estetyka i sztuki*. Red. M. Gołaszewska. Kraków: IF UJ 1983 s. 87-98; Z. S i n k o. *Proza fabularna w czasopiśmiech polskich 1801-1830*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1988; T a ż. *Powieść angielska XVIII wieku a powieść polska 1764-1830*. Warszawa: PIW 1961.

wało swoisty historyzm, ale równocześnie brakowało w tych utworach grozy – kluczowego wyznacznika gotycyzmu europejskiego, a zwłaszcza nieco późniejszego, spod znaku Edgara Allana Poeego, który jest „uważany za najwybitniejszego twórcę literatury grozy”². Za to fantastyka balladowa zdominowała wczesną twórczość Mickiewicza: zaludniały ją duchy, zjawy, rusalki, te nadprzyrodzone światy były osadzone w klimacie nocy, mroku, groźnej natury, często burzy, a mimo to także – jak w przypadku powieści poetyckich – utwory były pozbawione grozy. Również Juliusz Słowacki wykazywał się zamiłowaniem do wykorzystywania elementów gotyckości, zwłaszcza przyjmujących bajroniczny kształt: stąd w jego powieściach poetyckich (*Lambro*, *Żmija*) czy poemacie *Hugo* (o podtytule *Powieść krzyżacka*) na plan pierwszy wysuwa się bohater bajroniczny – osobowość wzniosła, demoniczna, demonstrująca swój indywidualizm, często usytuowana w nastrojowym klimacie nocy i burzy. Zygmunt Krasiński najpełniej chyba spośród wielkich romantyków polskich nawiązywał do gotycyzmu – jego młodzieńcze utwory, jak opowiadania *Grób rodziny Reichstalów*, *Władysław Herman i dwór jego*, ale też późniejsze, jak *Agaj-Han*, cechuje swoista fascynacja gotycyzmem z jego typowymi, licznymi rekwizytami (jak grób, cmentarz, zamek, loch) i antropologią, wyraźnie skłaniającą się ku frenetyzmowi³. Należy jednak podkreślić, że polska twórczość literacka odnosząca się do gotycyzmu nie odegrała ważnej roli, zajmowała raczej poślednie miejsce wśród innych konwencji artystycznych i ideowych⁴.

Dla Norwida, reprezentanta najmłodszego pokolenia romantyków, oraz Lenartowicza, by mówić o jednej generacji i wspólnym dorastaniu, ale też

² M. Wydmuch. *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*. Warszawa: Czytelnik 1975 s. 187. Na temat twórczości Edgara Allana Poeego zob. różne ciekawe opracowania w tomie: *Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji – i nie tylko...* Red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk. Warszawa: Wydawnictwa UW 2009. Zob. też mój tekst *Poe wobec gotycyzmu („Zagłada domu Usherów”)*. W: *Edgar Allan Poe niedoceniony nowator*. Red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 2010 s. 67-77.

³ Zob. M. Janion. „Opinogórski gotycyzm”. W: T a ż. *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1962 s. 56-74. Należy dodać, że ten typ literatury, jaki prezentował młody Krasiński w swych utworach prozatorskich, doskonale mieścił się w pojemnej formule romantyzmu krajowego przed 1930 r.

⁴ Tadeusz Żabski uważa, że „najbardziej wartościowe [...] są wyraźne ślady gotycyzmu w dumach historycznych Niemcewicza, romantycznej twórczości balladowej (także Mickiewicza), powieści poetyckiej i dramacie (np. Goszczyńskiego, Słowackiego)”, choć najbardziej znane i czytane były powieści Anny Mostowskiej (np. *Matylda i Danilo*, *Zamek Koniecpolskich*). T. Ż a b s k i. *Powieść gotycka*. W: *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2006 s. 458.

równolatka, Felicjana Faleńskiego, a także Antoniego Czajkowskiego czy Romana Zmorskiego (obaj obok Norwida byli uważani na początku lat czterdziestych XIX wieku za najwybitniejszych młodych poetów Warszawy) gotycyzm nie stanowił estetyki obowiązującej i atrakcyjnej ani jako światopogląd, ani jako sposób artystycznego wyrazu, ani nawet nie stał się przedmiotem odniesienia czy twórczych reinterpretacji. Ten romantyzm krajowy lat czterdziestych, różnorodny i wielowymiarowy, został zdominowany przez naśladowcze reinterpretacje wcześniejszego romantyzmu, które dla kilku ówczesnych poetów stały się podstawą poszukiwania własnych form wyrazu, odrębnych od dotychczasowych ideologii czy estetyk (jak choćby Lenartowicz czy Faleński).

Cyprian Norwid – jako romantyk polemiczny wobec romantyzmu – w pierwszej fazie swej twórczości również specyficznie traktował konwencję gotycyzmu, która fascynowała nieco starszych poetów – Słowackiego czy Krasińskiego⁵. Krajowa twórczość poety, choć nawiązuje do typowo romantycznych schematów fabularnych czy konfiguracji topicznych, to wykazuje charakterystyczne podejście. Mimo że młodzieńcze utwory, takie jak *Noc*, *Marzenie*, *Wieczór w pustkach*, odwołują się w pewien sposób do klimatu czy nastroju odnoszącego się także do estetyki gotycyzmu romantycznego i fantastyki romantycznej⁶, to Norwid tym samym nie czyni z gotycyzmu kluczowej skarbnicy tropów kulturowych. W jego twórczości lirycznej z okresu krajowego, czyli do 1842 r., można odnaleźć pewne nawiązania do typowych schematów topicznych gotycyzmu o tyle, o ile stanowią one rezerwuar środków artystycznej ekspresji romantyzmu. Wiersze te

⁵ O nawiązaniach do gotycyzmu w polskim romantyzmie zob. L. Š t e p á n. *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu*. W: *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*. Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik. Kraków: Universitas 2002 s. 115-130, a także różne studia w zbiorze *Gotycyzm i groza w kulturze*. Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2003.

⁶ Zdaniem Marii Delaperrière sednem gotycyzmu w literaturze zachodniej była pasja przezwycięzania obsesji śmierci przez grę ze strachem lub konstruowania efektu dwuznaczności ontologicznej (operowania fantastyką), gdy zaś w polskiej wizja podporządkowania motywów fantastycznych nadrzędnej etyce lub religii, co spowodowało, że „rozwijająca się [...] słabo fantastyka gotycka będzie funkcjonować [...] na zasadzie akumulacji niesamowitych motywów i wrażeń naskórkowych, które sprowadzą ją niechybnie na boczny trakt literatury drugorzędnej” (M. Delaperrière. *Fantastyka czy cudowność (Z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką)*. „Ruch Literacki” 31:1990 z. 1 s. 9. Zob. też całość s. 1-18). Natomiast polską twórczość gotycką przedstawia opracowanie: B. C z w o r n ó g - J a d c z a k. *Polska powieść gotycka początku XIX wieku (z zagadnień historycznych przeobrażeń gatunku)*. W: *Z problemów poetyki historycznej*. Red. L. Ludorowski. Lublin: UMCS 1984 s. 125-142.

tworzą zatem pewne amplifikacje gotycyzmu, natomiast proza autora *Promethidiona* nie wykazuje żadnych analogii do rozwoju drogi twórczej Krasieńskiego – od gotycyzmu jako literackiej szkoły pisarskiej do twórczości dojrzałej ideologicznie i artystycznie.

Odniesienia do estetyki gotycyzmu w wierszach Norwida nie mają charakteru twórczych kontynuacji, służą za to budowaniu sugestywnych, oczekiwanych przez odbiorców obrazów poetyckich, w dużej mierze ukierunkowanych na maksymalne wykorzystanie obiegowych motywów romantycznych, w tym gotyckich. Gotycyzm u Norwida ma więc charakter ornamentowy, nie wynika z przyjętej antropologii literackiej. Elementy gotycyzmu, takie jak specyficzna przestrzeń, kreowanie grozy czy konstruowanie specyficznego bohatera, służą urzeczywistnieniu nastroju tajemniczości i strachu, lecz jedynie powierzchownie jako naśladownictwo stylu romantycznego, co potwierdzało identyfikację poety z pierwszym pokoleniem romantyków i równocześnie wskazywało na realizację wspólnotowych idei i przekonań zgodnie z ówczesnymi oczekiwaniami odbiorców. Nawiązania takie sprawiają wrażenie pastiszu poezji wczesnoromantycznej bez piętna parodyjnego. Pastisz⁷ ten tworzy poeta przez ukształtowanie wiersza podobnego, analogicznego wobec romantycznej poezji: klimatem, obrazowaniem, konstrukcją bohatera lirycznego, a jednak nieprawdziwego, podwójnie fikcjonalnego – jako wiersz (struktura literacka, a więc z założenia fikcjonalna) oraz jako wiersz naśladowany (struktura powielająca schemat typowej ówczesnej poezji). Tę pastiszowość ujawniają pewne sygnały rezygnacji z przyjętej formy „romantycznopodobnej” – przejście do form uogólniających (np. sentencjonalności) o klasycznej proweniencji, odejście od eksponowania podmiotu lirycznego na rzecz liryki pośredniej, przekształcenie manifestowania jednostkowości, indywidualności, uczuciowości i tajemniczości w tendencję do uogólnień antropologicznych.

Młodzieńcze liryki Norwida egzemplifikują z jednej strony zaledwie próby pisania i poszukiwania własnej drogi twórczej poprzez nawiązania do

⁷ Pastisz bywa przez badaczy wymieniany w bliskiej konfiguracji z parodią albo jako jej odmiana, albo jako sposób stylizacji, albo też jako osobna forma gry intertekstualnej. Zob. np. R. N y c z. *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*. W: T e n Ź e. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków: Universitas 2000 (zwłaszcza część: *Uwagi o pastiszu* s. 229-240); G. G e n e t t e. *Palimpsesty*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 4 cz. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1996 s. 345-354 (według niego pastisz to „naśladowanie stylu pozbawione funkcji satyrycznej” – s. 349).

metaforyki i stylistyki romantycznej i naśladowania ich, z drugiej zaś zarysowują pewne tendencje intensyfikujące się w późniejszej liryce poety⁸. O pastiszowym charakterze wczesnych wierszy autora *Quidama* świadczy bardzo widoczna, uwypuklona, a nawet hiperbolizowana, powtarzana, często ogarnięta w hieratyczny styl romantyczna maniera. Cechy stylistyki, leksyki, metaforyki konwencjonalnego, typowego wiersza romantycznego zostały celowo wyostrome – poeta jednak nie naśladuje konkretnego tekstu (jego twórczość młodzieńcza nie jest rozpatrywana jako epigońska⁹), lecz pewien model literatury, aby ówczesnym odbiorcom udowodnić wyśmienitą znajomość stylu romantycznego.

2. PRZESTRZENIE GOTYCKIE

Najprostszą i najoczywistszą dla odbiorcy formą nawiązania do estetyki gotycyzmu jest zarysowywanie typowych przestrzeni gotyckich jako zjednoczenia sfery racjonalności i fantastyczności (inności)¹⁰, które stają się scenarią, a nawet scenografią dla rozgrywanego w jej obszarze spektaklu nawiązań gotyckich. Zamek, nawet tajemne lochy, a najlepiej ruiny, oświetlane wątlm światłem księżycy lub grobowiec na starym cmentarzu albo zupełnie opuszczony grób, widziany w nocy w czasie burzy w towarzystwie innych sił nadprzyrodzonych, w atmosferze intensyfikującej się grozy – to typowy

⁸ Badacze od dawna dostrzegają w krajowej twórczości lirycznej Norwida symptomy wyróżników późniejszej dojrzałej poezji. Na przykład Zygmunt Dokurno uważa choćby wiersze *Do wieśniaczki* czy *Pióro* za utwory zwiastujące „wielkiego liryka”. Z. D o k u r n o. *Kompozycja utworów lirycznych C.K. Norwida (do roku 1852)*. Toruń: PWN 1965 s. 46. Natomiast Wiesław Rzońca w odniesieniu do wierszy *Pióro* czy *Do piszących* dostrzega „pierwiastki antyromantyczne, które później, wzbogacone rozlicznymi odwołaniami do antyku, złożą się na tożsamość dojrzałej, syntetycznej i hybrydowej zarazem, poezji Norwida” (W. R z o Ń c a. *Norwid a romantyzm polski*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW 2005 s. 35).

⁹ Zob. Z. T r o j a n o w i c z. *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1968 s. 12-14 (badaczka podkreśla, że nie przyjmuje się za utwory o charakterze epigońskim takich, które „mimo powielania skonwencjonalizowanych motywów – legitymują się wartościami ideowymi i w swoim czasie spełniały ważną funkcję społeczną”, a ponadto „poezja młodych różni się od epigońskiej tym, co równocześnie stanowi o odrębności całego pokolenia literackiego – nasyceniem stereotypów i motywów wprowadzonych przez pierwszą generację romantyków treściami i podtekstami odpowiadającymi aktualnej sytuacji kraju” – s. 12, 64).

¹⁰ Dla Manuela Aguirre’a przestrzeń gotycka ma charakter dwojaki, dwuprzestrzenny, z granicznym progiem oraz koniecznością transgresji (ruchu, przekraczania granic) między tymi dwiema ontologicznymi obszarami. Zob. M. A g u i r r e. *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*. Przeł. A. Izdebska. W: *Wokół gotycyzmów* s. 15-32.

klimat gotyckich utworów. Nie otwiera on jednak dla Norwida pola twórczych nawiązań, a tylko sugeruje pewną grę literacką w oparciu o dopracowane, dobrze wykonane naśladownictwo – tworzenie udanych, konwencjonalnych wierszy, wykorzystujących typowe schematy i motywy, aby sprawdzić się literacko i odnieść sukces towarzyski. Poezie nie chodzi, zgodnie z intencją pastiszu, o wypowiedanie doniosłych treści, lecz o nawiązywanie do stylu *stricte* romantycznego, nie ma tu nawet tendencji ironicznych, parodystycznych czy satyrycznych, co wyraźnie zaznacza się w prozie tego samego okresu – w opowiadaniu *Łaskawy opiekun, czyli Bartłomiej Alfonsem*. Gdyby pisarz traktował swoją młodzieńczą poezję jako wyraz pewnego wyboru drogi twórczej, to zapewne kontynuowałby ją lub rozwijał, a nie porzucił jak wykonane proste zadanie, by zająć się kolejnymi, ważniejszymi.

Elementy przestrzeni gotyckiej jako pastiszowy ornament przywołuje poeta już w pierwszych wierszach. Tu oczywiście na plan pierwszy wysuwa się najbardziej chyba typowy element konwencji romantycznej czasoprzestrzeni: noc z jej implikacjami. Pojawia się ona w wierszu *Marzenie* jako tło balladowej narracji: najpierw „była noc pogodna” (PWsz I s. 20)¹¹, by stać się miejscem objawienia się postaci nadprzyrodzonej. W wierszach *Noc* oraz *Wieczór w pustkach* poeta nawet tematyzuje tę część doby. W pierwszym utworze tytułowa noc ogarnia werbalnie przestrzeń wiersza: budują ją obrazy księżycy i innych typowych, konwencjonalnych rekwizytów. W drugim z nich tytułowa informacja wystarcza do zarysowania czasu rozgrywających się zdarzeń, które na wstępie nie zdają się mieć gotycko-romantycznej proveniencji: „Ciepły wieczór miło / Gra rozmarzonej ziemi” (PWsz I s. 30), następnie zaś w miarę rozwoju akcji nocne tło zarysowane jest metonimicznie: „czarno, smętno, głucho / Zrobiło się w komnacie” (PWsz I s. 32) oraz symbolizowane przez obraz ćmy, która „Czasem w mylnym pędzie / [...] utworzone okno trąci całą siłą” (PWsz I s. 30). Natomiast w ostatnim wierszu z okresu krajowego *Pożegnanie* noc także pełni funkcję szkicowania scenarii dla przeżyć podmiotu lirycznego oraz poetyckiej hiperboli jego uczuć nostalgii za opuszczanym miejscem¹².

¹¹ Wiersze Norwida pochodzą z wydania: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. I: *Wiersze*. Warszawa: PIW 1971-1976. W opisie cytatów po skrócie PWsz liczba rzymska oznacza tom, arabska zaś stronę.

¹² Szerzej na temat różnych konotacji nocy zob. B. B u b u l a. *Noc i ciemność w twórczości Norwida*, „Ruch Literacki” 29:1988 z. 4-5 s. 317-336.

Typowy, konwencjonalny obraz nocy jest uzupełniany o wizerunek księżyca oraz gwiazd, co poeta umieszcza w wyżej wymienionych wierszach, dodatkowo okraszając taki obraz innymi elementami gotycko-romantycznej scenerii: chmurami, wiatrem, mgłą czy burzą. Najpełniejszą realizacją stylizacji na romantyczny, z gotycyzmem w tle, klimat wiersza jest liryk *Noc*, w którym pisarz usytuował bardzo poetycko (sprawnie, barwnie, metaforycznie, co świadczy o umiejętności władania piórem) niemal wszystkie możliwe atrybuty przestrzeni gotyckiej nocy. Są tu zatem: i księżyc, rozświetlający blaskiem ciemność¹³, który „niby pająk złoty, / Wypełznął z pajęczyny, i spłoszył ciemnoty, / Które lecą w otchłanie okien nie zbadane!” (PWsz I s. 9), i chmury jako „chmurne niebios sklepienie, szaro cieniowane” (PWsz I s. 9), i wichry, naginające gałązkę, i „szalona zawierucha”, targająca bez końca drzewem w „strasznej niemocy” (PWsz I s. 10). Taka czasoprzestrzeń buduje istic gotycką, lecz konwencjonalną sytuację antropologiczną: hiperbolizuje samotność, tęsknotę i cierpienie człowieka, a także sugeruje alegoryczne odczytania utworu¹⁴.

Podobną pastiszową strategię przy kreowaniu klimatu romantycznego gotycyzmu zastosował poeta i w innych wierszach, jak w cytowanym *Marzeniu*, gdzie nastrojowe walory nocy wzmacniają chmury i mgła („mgły legły na smugach, / I posrebrzane chmurki księżyc zwiastowały” – PWsz I s. 20) czy *Wieczór w pustkach*, gdzie oprócz księżyca, który „osiwiałej głowy / nie nachyli po wieniec” (PWsz I s. 31), nastrój dekoracyjnej gotyckości tworzą chmury, a właściwie jedna chmura, szara i wełnista, oraz wichry, który „oknem zatrząś!” (PWsz I s. 32), a także „blade, gasnące gwiazdy” (PWsz I s. 34). Również w ostatnim z tego czasu wierszu *Pożegnanie* nie brak typowych elementów zewnętrznego wizerunku gotyckości: nastrój „pustki”, skojarzenia z krzyżem jako pamiątką, konotującą równocześnie przestrzeń

¹³ Zdaniem Kazimierza Wyki w *Wieczorze w pustkach*, a także w *Nocy* Norwid osiągnął już dojrzałą wrażliwość artystyczną w zakresie wzajemnego naświetlania się sztuk – „zapisy poetyckie światłocienia od razu bywają bezbłędne. Była to zatem dyspozycja głęboko zakorzeniona w wyobraźni Norwida” (K. Wyki. *Światła tkliwość i sztuk budowa*. W: Tenże. *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1989 s. 131).

¹⁴ Według Gomulickiego wiersz *Noc* to „alegoryczny obraz «Nocy paskiewiczowskiej» w Królestwie Polskim, nakreślony tak wymownie, że ostrożny redaktor «Przeglądu» uważał za stosowne opatrzyć ten wiersz, ze względu na cenzurę, nader pomysłowym, ale nie odpowiadającym wówczas prawdzie, objaśnieniem: «Autor tej poezji, po stracie drogich mu osób przepełniony smutną myślą, kreśli mocne obrazy stanu i uczuć swoich: każdej szlachetnej duszy religia w podobnym położeniu jest pociechą i nadzieją» (J.W. Gomulicki. *Metryki i objaśnienia*. W: C. Norwid. *Pisma wszystkie*. T. II: *Wiersze* s. 339).

śmierci – wszak to „Sprzęt domowy – i grobowy” (PWsz I s. 51) w nastrojowym klimacie nocy z księżycem, który „się przechadzał, / Łabędziowy, jasnopióry” (PWsz I s. 54), w atmosferze zachmurzenia i burzy, która „Nim się jasne barwy sprzędą, / Wszystkie nieba pozachmurza” (PWsz I s. 54). Widać tu wyraźnie inwencję metaforyzacyjną młodego poety, który skutecznie budował wciąż nowe przenośnie z analogicznych, schematycznych składników.

Burza jako zjawisko atmosferyczne stanowiła dość częsty motyw w utworach o wybitnie romantycznym charakterze, jak choćby w słynnym sonecie *Burza* Mickiewicza z cyklu *Sonetów krymskich*. W liryku o takim samym tytule – *Burza [I]* z dopiskiem *Fragment* – Norwid również mierzy się z sytuacją ujęcia konwencjonalnej topiki w ramy pozornie udanego wiersza, myśl jednak uwięzła mu w schematycznych skojarzeniach i pomysłach (alegorycznych i zdaniem Zygmunta Dokurny „zbyt wymownych”¹⁵). Są tu bowiem i młodzieniec, i „przepaść bliska”, i niebo z gromem, i wieńce gwiazd, i głaz strącony z góry, i żywioły bitwy, i zapieniony ocean, i ciemne gardło morza, i „rozwarta otchłań wiecznie chciwa żyru” (PWsz I s. 47). Brak tylko oryginalności i sensownej idei, poza tym to wiersz udany, wielce „romantyczny” (ze względu na nagromadzenie aż do nadmiaru emblematów „romantyczności”), lecz obecnie jedynie groteskowy w swej wymowie. Jeśliby uznać, że poeta nie tworzył pastiszu, a pisał z zapalem wiersz oryginalny, to musielibyśmy stwierdzić, że to jedynie produkt wierszopodobny¹⁶. Emblematyczne elementy gotyckości (a nawet, według Wiesława Rzońcy, „romantyczny frenetyzm”¹⁷) zostały w nim potraktowane jako obowiązkowa lektura do wykorzystania – jako konieczny anturaż, aby wiersz udał się i podobał czytelnikom¹⁸.

Poeta często odwołuje się do typowego dla zainteresowań gotyckością, a następnie aż do deformacji użytkowanego toposu grobu i cmentarza, który w estetyce gotycyzmu formuje atmosferę grozy i niesamowitości¹⁹. I tak w wierszu *Sieroty* pojawiają się, choć bez gotyckiej konotacji, groby

¹⁵ D o k u r n o. *Kompozycja utworów lirycznych C.K. Norwida* s. 43.

¹⁶ Natomiast intencje polityczne tego wiersza były niezwykle czytelne (odwołanie do samobójczej śmierci Karola Levittoux oraz odsłonięcia pomnika oficerów, którzy nie przyłączyli się do walczących w powstaniu listopadowym), co według Gomulickiego uniemożliwiło publikację wiersza. G o m u l i c k i. *Metryki i objaśnienia* s. 341-342.

¹⁷ R z o Ń c a. *Norwid a romantyzm polski* s. 26.

¹⁸ Opis burzy w tym wierszu Kazimierz Wyka komentuje następująco: „Niechęć do świata przyrody [...] sprawiła, że musiał on dla swoich pomysłów szukać innej scenerii aniżeli ta, jaką zazwyczaj operują poeci” (W y k a. *Harfa, luk i kolumna*. W: T e n Ź e. *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje* s. 90).

¹⁹ Ten typowo gotycki motyw wykorzystuje Edgar Allan Poe w swoich opowiadaniach *Berenika, Ligeja, Morella, Zagłada domu Usherów, Przedwczesny pogrzeb*.

w scenerii nocy (księżycy i gwiazdzistego nieba): już bowiem samo pojęcie sieroty implikuje konieczność śmierci bliskiej osoby, pisarz mówi tu o „konaniu matki”, przebywaniu „nieutulonym w żalu” (PWsz I s. 6) lub niechoźdzeniu na groby, a także o paradoksalnie intensyfikujących samotność „tłumach pogrzebowych” (PWsz I s. 8). W wierszu *Noc* poeta nawet w jednej z metafor w odniesieniu do „wypłowiego słowa” znajduje analogię z grobem (PWsz I s. 9). W pogodnym, sentymentalno-ekliwym liryku *Skowronek* też wykorzystuje w postaci „wtrętu wyrażającego romantyczny pesymizm”²⁰ semantyczne walory grobu, aby znaleźć *tertium comparationis* do dokonywanego uogólnienia: „wszyscy na jednym przebywają grobie, / Na jednej kuli świata” (PWsz I s. 16), tworząc sprzeczną z dotychczasowym nastrojem puentę z „szydlerczo chłodnym, naturalistycznym spojrzeniem na świat”²¹.

Rekwizyty przestrzenne w formie grobu uwypuklił poeta szczególnie w *Dumanii [I]*, gdzie współgrają one z ogólnie wyrażonymi przemyśleniami pośredniego, nieujawniającego się podmiotu mówiącego, który w konsekwencji dokonuje intelektualnych uogólnień²². Pojawia się więc myśl alegoryzowanego Rozsądku o komicznej wymowie: „«Bogdaj to żyć w trumnie! / Bo w trumnie nie ma burzy i nie ma pogody»” (PWsz I s. 17), ale też „urna napełniona leciuchnym popiołem” podobna do zmarłego dziecięcia (PWsz I s. 18) oraz mogiła jako miejsce docelowe bohaterów wiersza – przyjaciół. Podobnie w wierszu *Marzenie* sceneria grobowa służy urzeczywistnieniu klimatu mrocznej nocy, kiedy rozgrywają się dziwne wydarzenia, niedające się racjonalnie zaklasyfikować. Stąd w liryku obecne są „pogrzebowych kadzidel tumany” (PWsz I s. 19), skończone „pogrzebu obrzędy”, z którego „dym pozostał tylko...” (PWsz I s. 20-21), makabryczna ucieczka przez mogiły, bohater bowiem biegł, „przeskakując trupy” (PWsz I s. 23). Zabiegi te, współgrając z klimatem nocy, hiperbolizują romantyczny styl, mieszcząc w jego obszarze właściwie wszystkie konwencjonalne tropy²³.

²⁰ R z o Ń c a. *Norwid a romantyzm polski* s. 24.

²¹ D o k u r n o. *Kompozycja utworów lirycznych C.K. Norwida* s. 27.

²² Według Wacława Borowego w *Dumanii [I]* myśli poety „nie wychodzą poza tradycyjne filozofowanie na podłożu religijnym, a tylko frazeologia ich zapożycza się miejscami w filozofii swoich czasów” (W. B o r o w y. *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*. Warszawa: PIW 1960 s. 265-266). Zdaniem Zygmunta Dokurny zaś oba *Dumania*, a zwłaszcza *Dumanie [II]*, stworzył poeta „wielkim nakładem środków artystycznych”, „wykorzystał [...] maksymalną ilość zabiegów artystycznych”, co miejscami zaowocowało „przesadą i sztucznym patosem” (D o k u r n o. *Kompozycja utworów lirycznych C.K. Norwida* s. 16, 17).

²³ Do takich skonwencjonalizowanych poetyckich sposobów intensyfikacji poetyckiego obrazowania we wczesnej twórczości Norwida Jadwiga Puzynina zalicza m.in. nagromadzenia i po-

We wczesnych wierszach wyraźnie widać, że w gruncie rzeczy Norwid nie przywołuje przestrzeni *stricte* gotyckich, jak zamek, loch czy labirynt. Choć poeta chętnie kreuje dekorację cmentarno-grobową, to z pewnością nie tworzy ona atmosfery grozy. Jest romantyczna, ale w swej hiperboliczności aż przerysowana. Mimo że pisarz w słowach Młodzieńca z wiersza *Marzenie* stwierdza: „mam jakieś silniejsze przeczucie, / co odpycha pieszczoty – wzbudza nawet trwogę” (PWsz I s. 22), to w istocie budowane obrazy romantyczne nie generują gotyckiej grozy, a jedynie trafnie odnoszą się do romantycznej konwencji stylistycznej.

3. ZAMIAST GOTYCKIEJ ANTROPOLOGII

O pastiszowości młodzieńczych dokonań poetyckich świadczy też fakt, że Norwid nie kreuje postaci bohatera, jedynie bazuje na zewnętrznych dekoracjach, one bowiem współtworzyły wystarczająco dobre wiersze, które ówczesnie podobały się odbiorcom. Wprawdzie poeta pisze o rozmaitych katuszach, samotności i cierpieniu człowieka²⁴, to jednak są to tylko egzaltowane, rozgadane ewokacje werbalne, a nie wyraz głębokich przekonań twórcy. Pisarz potrzebował jedynie, by zostać wziętym poetą, dobrze układać wiersze, a to jego dorobek z okresu warszawskiego zdecydowanie potwierdza. Tak więc dzięki zastosowaniu pastiszu jako swoistego filtra stylizacyjnego Norwid doskonale wczuł się w klimat romantyzmu, a nawet nadał mu nieco odmienny, własny charakter, doprowadzając tę romantyczną manierę poetycką do granicy stylistycznej powagi – pastiszu konwencji.

Na podstawie wczesnych liryków Norwida można raczej odnieść wrażenie sztuczności zastosowanej swego rodzaju maski podczas wykorzystywania gotyckich rekwizytów i mrocznej scenerii. Poeta prezentuje bohaterów zanadto romantycznych, jeśli chodzi o kumulację i dystrybucję typowych atrybutów, osiągając co najmniej efekt pastiszu, choć w niektórych przypadkach trudno oprzeć się wrażeniu, że taka tendencja twórcza zbliża się do trawestacji czy parodii. Z jednej strony mamy więc hiperbolizację cech, z drugiej – ich wartościującą modyfikację. Bohaterowie wierszy przeżywają jakieś słabo sprecyzowane, bardzo poważne uczucia, ale zawsze są

wtórzenia. Zob. J. P u z y n i a. *Problemy intensyfikacji językowej w liryce Norwida*. W: *Liryka Cypriana Norwida*. Red. P. Chlebowski, W. Toruń. Lublin: TN KUL 2003 s. 107-117.

²⁴ Zob. R. G a d a m s k a - S e r a f i n. *Oblicza smutku w młodzieńczych lirykach Norwida*. „Ruch Literacki” 39: 1998 nr 5 s. 611-626.

samotni, wyalienowani, wyjątkowi itd. Równocześnie brak im zgodnych z gotycką antropologią prawdziwego, dynamicznego, niekieleżnanego indywidualizmu, wewnętrznego rozdarcia, poczucia własnej dwoistości, a nawet rozdwojenia osobowości, za to nadmiernie demonstrowają własne cierpienie, łzy, rozpacz. Norwid zatem pomija frenezję jako sposób obrazowania, przy czym nie wyklucza się, co było zazwyczaj w zgodzie z przyjętym stylem wypowiedzi poetyckiej, form ostrzejszych, bardziej zdecydowanych stylistycznie²⁵, turpistycznych, jak w cytowanym wcześniej fragmencie liryku *Skowronek*, ale też *Wieczór w pustkach* (np. „[...] czuje, jak się w ramach zaległy robaki, / [...] czuje, jak pająki po licach mu łążą”; PWSz I s. 30), *Do piszących* („gdyby pozostało ścierwo w błocie”; PWSz I s. 27) czy *Pismo* („kał chce nimi zmiatać”, „Kał nie z serca, nie z duszy, aby wśród zapału / Czysta była i świeża – lecz raczej kał z kału”; PWSz I s. 36).

U Norwida rzadko pojawiają się postaci o nieokreślonym statusie ontologicznym, właściwie tylko w dwóch wierszach, określanych przez autora „fantazjami”²⁶, funkcjonują bohaterowie pochodzący z dwóch czasoprzestrzeni. Postacią ze świata nadprzyrodzonego w *Marzeniu* jest cudna dziewczyna, która przybiera, w zależności od punktu widzenia młodzieńca, postać zjawy, upiora czy rusałki, a więc jej byt jest nieobiektywny i irracjonalny. Natomiast w *Wieczorze w pustkach* cała przestrzeń mieszkania w nocnym mroku przemienia się w pełen ożywionych mar sennych prawie horror – są tu niemal onirycznymi postaciami powój, framuga, trupia głowa ze starego obrazu. Mimo to obie te projekcje nie budzą grozy ani nawet powagi poznawczej. Taka reprezentacja postaci właściwie wyczerpuje fantastykę pierwszej fazy twórczości Norwida, dowodząc, że potrafił on napisać utwór z fantastycznymi postaciami, lecz nie interesuje go głębiej taka estetyka, ponieważ dobrze ją poznał, umiał wykorzystać i wypowiedzieć to, co ówczesnie miał do powiedzenia.

Portrety bohaterów lirycznych w juveniliach konstruuje poeta z wykorzystaniem całego arsenału środków: mamy więc bohaterów wielce cierpiących konwencjonalne katusze, jak w sonetach *Samotność*, gdzie dla bohatera „wszystko jest katuszą”, jakkolwiek by ją interpretować²⁷ (PWSz I s. 3) czy

²⁵ Na ten temat zob. Trojanowicz. *Rzecz o młodości Norwida* s. 88.

²⁶ Na temat „fantazji” zob. G. Halkiewicz-Sojak. *Młodzieńcze 'fantazje' Cypriana Norwida*. W: T a ż. *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 2010 s. 35–46.

²⁷ Wedle Juliusza Wiktora Gomulickiego już ten wiersz, podobnie jak inne z okresu krajowego, nasycony jest „ostrożnymi aluzjami do sytuacji młodzieży (przede wszystkim zaś młodych pisarzy) w Warszawie paskiewiczowskiej” (G o m u l i c k i. *Metryki i objaśnienia* s. 338).

*Mój ostatni sonet*²⁸. Cierpią też bohaterowie wierszy *Noc* czy *Marzenie*. W utworze *Dumanie [II]* poeta nawet wprost pisze o rozdarciu wewnętrznym bohatera lirycznego, który sytuuje się „na między dwóch niezgodnych światów / Tajnym przybity cierniem, kłamie spokój duszy”, prezentuje sam sobą „obrazy katuszy”²⁹ (PWsz I s. 42). Mimo kunsztownej metaforyki, zwłaszcza hiperbolizacji, bogatej synonimii, bujnego stylu wzniosłego, hieratycznego, postacie te są jedynie nosicielami typowych romantycznych cech, reprezentantami schematycznych zachowań, a nie porywającymi gotyckimi osobowości, czyli, mówiąc w największym skrócie, jednocześnie aniołami i demonami. Ich wewnętrzne przeżycia są zwerbalizowane, podane czytelnikowi wprost nawet wtedy, kiedy pisarz wprowadza – w dojrzałej twórczości – znaczeniotwórcze ciszę i milczenie³⁰.

W wierszu *Noc* szczególnie uwypukla się metaforyka gotycko-romantyczna: noc z księżycem, przywoływany grób, wichry jako kontekst sytuacyjny, co hiperbolizuje uczucia melancholii i podkreśla cierpienia duszy bohatera lirycznego (pojawia się też – szczególnie ważny dla późniejszych utworów Norwida – motyw łyży³¹). Bohater ten „śród cierpień kolei” zdaje się

²⁸ Zdaniem Zofii Trojanowiczowej ten wiersz Norwida „nie zaleca się szczególną oryginalnością”, ponieważ w konstrukcji postaci „ostatecznie powód rozstania pozostaje niejasny, tak jak w wielu epigońskich polistopadowych erotykach, których bohaterowie cierpią nie wiadomo po co i w imię czego” (Trojanowicz. *Rzecz o młodości Norwida* s. 82). Tego wiersza cytowany wyżej edytor Norwida nie interpretuje ideologicznie – to tekst jego zdaniem skierowany do Brygidy Dybowskiej. Gomulicki. *Metryki i objaśnienia* s. 338.

²⁹ Według intencji Gomulickiego kontekstem dla owych katuszy bohatera było uwięzienie w murach Cytadeli warszawskiej kilkunastu uczestników młodzieżowego spisku patriotycznego, na którego czele stał Karol Levittoux. Tamże s. 341.

³⁰ Na tę cechę juveniliów lirycznych Norwida, która pełną realizację znalazła w dojrzałej twórczości, wskazują badacze wielokrotnie. Na przykład Antoni Dunajski ciszę i milczenie widzi w konfiguracji z modlitwą (A. Dunajski. *Akcenty modlitewne w lirykach Norwida*. W: *Liryka Cypriana Norwida* s. 78-79). Grażyna Halkiewicz-Sojak dostrzega wzajemne powiązania między ciszą i milczeniem a ciemnością i jasnością (G. Halkiewicz-Sojak. *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach "całości"*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 1998 s. 118-123). Włodzimierz Toruń odczytuje ciszę i milczenie jako komponenty całej twórczości poety (W. Toruń. *W kręgu ciszy i milczenia. Kilka zbliżeń do poezji Norwida*. W: *Liryka Cypriana Norwida* s. 119-123). Niezwykle trafnie miejsce młodzieńczych konotacji ciszy i milczenia zauważył Czesław Łatawiec, kiedy konstatawał o Norwidzie: „znał wartość milczenia od najwcześniejszych lat swojej twórczości, umiał w odpowiedniej chwili przerywać tok swych wyznań, przemilczać je, zdając sobie doskonale sprawę z efektu artystycznego przemilczania, uciszeń, nakładania tłumika na uczucia” (Cz. Łatawiec. *Cyprian Kamil Norwid i jego czasy (pierwsze dziesięciolecie twórczości Norwida)*. Poznań: Wydawnictwo Stefana Dipple 1938 s. 56-57).

³¹ Ten element romantycznego obrazowania w odniesieniu już do wczesnych wierszy Norwida podkreśla Wiesław Rzońca. Zob. Rzońca. *Norwid a romantyzm polski* s. 35.

„skrępowany nieszczęścia całunem, / Nic nie ma prócz łez” (PWsz I s. 9). Poeta wykorzystał tu więc konwencjonalną metaforykę, przez powtórzenia zaś uwypuklił w zakończeniu uciśnienie postaci „powrozem tęsknicy” (PWsz I s. 10), aby uruchomić różne poziomy odczytań wiersza. Na plan pierwszy bowiem wysuwa się postać pająka jako fingowanego rozmówcy bohatera lirycznego („ja”), co właściwie, zdaniem współczesnych badaczy liryki Norwida, przywołuje „figuralne aluzje fragmentu krajobrazu, który kryje w sobie symboliczne odniesienia do «paskiewiczowskiej nocy»”³², a w konsekwencji takie „pojedyncze symbole tworzą niekiedy całe symboliczne obrazy”³³. Należy zatem podkreślić, że poeta doskonale już władał piórem w latach czterdziestych, kreował bowiem teksty schematyczne, konwencjonalne³⁴, pastiszowo traktujące styl romantyczny, ale o nośnej wymowie i silnym oddziaływaniu na odbiorców.

Wierszem ze szczególną konstrukcją postaci jest liryk *Burza [I]. Fragment*, który poeta zgodnie z konwencją romantycznego fragmentaryzmu umiejscawia jako pierwszy w kolejności, a także podpowiada, jakoby ten tekst był tylko fragmentem. W tym utworze o wyraźnie agitacyjnej wymowie³⁵ Norwid bohaterem czyni Młodzieńca, który to bohater jest typowy dla ówczesnej liryki. Postać ta została przedstawiona w sposób wielce kunsztowny za pośrednictwem swoistej metonimii, z całym bogactwem konwencjonalnych środków obrazowania poetyckiego. Wyraźny związek tego liryku ze stylem epigońsko-romantycznym ujętym w poetykę wiersza klasycystycznego uwypuklają nagromadzone schematyczne motywy, obrazujące pośrednio osobowość i dylematy młodego człowieka, jak przepaść, gromy na niebie, burza, wieńce gwiazd, strącony głaz, żywioły bitwy, walka z oceanem, gardło morza, wiry, otchłan, obłoki, płaczliwe modlitwy i ręka Boża. Liryk ten z przesłaniem podążania „ku przezroczystej cnocie” (PWsz I s. 48) wydaje się z dzisiejszej perspektywy i w kontekście późniejszej twórczości lirycznej Norwida nie tylko pastiszem romantycznego stylu, ale nawet jego karykaturą.

³² A. Kubicka. *Obrazowość słowna i malarska w kontekście symbolicznym*. W: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*. Red. W. Rzońca. Warszawa: Wydawnictwa UW 2011 s. 253.

³³ W. Toruń. *Symbolika w twórczości Norwida*. W: *Symbol w dziele Cypriana Norwida* s. 174.

³⁴ Na wykorzystanie typowo romantycznej topiki, co generuje konwencjonalny kształt wiersza *Noc*, zwrócił uwagę Waldemar Smaszcz w artykule *Trzy analizy („Noc”, „Legenda”, „Syberie”)*. „Poezja” 18:1983 nr 4-5 s. 172-173 („Poeta buduje sytuację liryczną z typowo romantycznych motywów: nocy, poety i księżycy”).

³⁵ Zob. T r o j a n o w i c z. *Rzecz o młodości Norwida* s. 92.

Utwór *Marzenie* pisarz opatrzył genologiczno-topicznym podtytułem *Fantazja*, co implikuje swoisty charakter świata przedstawionego, a szczególnie postaci. Na pierwszym planie ukazuje bohatera lirycznego, który przeżywa jakieś nieokreślone, emocjonalne „straszne katusze”, roni łzy, zastanawiając się: „Cóż z tych łez wyjdzie?” (PWsz I 20), cierpi „tłumem rojonych cierpień” (PWsz I 24) w scenerii fantastyczno-onirycznej: w nocy, na tle księżyca i chmur oraz w otoczeniu kadzideł pogrzebowych. Ten udramatyzowany wiersz celowo miesza osoby i obrazy z dwóch porządków ontologicznych: realnego i fantastycznego, aby ukazać rozterki postaci. W planie fantastycznym dominuje dziewczica, ukształtowana na wzór balladowych zjaw romantycznych, która przybiera postać Rusalki, by przekształcić się w marę widzianą przez Młodzieńca w kontekście trupów i pogrzebu. Wyraźne jest przesłanie tej Norwidowskiej ballady: postulat pokonania cierpienia oraz etyczne zwycięstwo optymizmu, cierpiący młodzian bowiem wyzwolił się od dominującej nad nim mary.

W finalnej części wiersza poeta wprost przytacza słowa z zakończenia *Ody do młodości* Adama Mickiewicza, tekstu, do którego pokolenie młodego Norwida odnosiło się ze szczególnym szacunkiem, a nawet kultem³⁶. Ten intertekstualny charakter zakończenia wiersza, choć niewątpliwie konwencjonalny, odzwierciedla specyficznie polemiczne podejście autora do materii romantycznych (tu także gotyckich) motywów i konwencji: ich nadmierne wykorzystanie rodzi efekt świetnie wykonanego pastiszu, a nie przełamania konwencji, aby powstała nowa jakość poetycka.

Drugą Norwidowską „fantazję”, *Wieczór w pustkach*, poprzedza motto o duchu, które sugeruje odbiorcy, że alternatywna rzeczywistość ma w istocie charakter obiektywny. Sceneria wiersza jest wielce romantyczna – fantastyczno-oniryczna: pojawiają się reminiscencje rozmowy cisz, motywy powoju, trupiej głowy, niepokojącego obrazu, zegara, ogląd zaś tego niesamowitego świata odbywa się w nocy przy świetle księżyca, kiedy wokół jest pusto i straszno. Pod względem zarysowania przestrzeni widzianej z perspektywy podmiotu obserwującego wiersz ten według Kazimierza Wyki „odznacza się pełną konsekwencją artystyczną”, ponieważ „poeta umie utrzymać [...] niezmienny punkt obserwacyjny. Sprawy dziejące się na zewnątrz odtwarza tak, jak musiały się przedstawiać od jego wnętrza”³⁷. Skądinąd wiersz ten manifestował w sposób nader wyrazisty niemal wszystkie

³⁶Tamże s. 83-84.

³⁷Wyki K. *Harfa, łuk i kolumna* s. 96.

romantyczne cechy kreacji postaci i świata, dlatego – sam, będąc ich pastiszowym ucieleśnieniem – doskonale dał się przełożyć na parodię. Napisał ją, jak podaje cytowany wyżej Kazimierz Wyka, Wojciech Potocki, przyjaciel Norwida (drugi obok Władysława Wężyka), tuż po publikacji tego tekstu w „Przeglądzie Warszawskim”³⁸.

4. POSZUKIWANIE FORMY

Ogólnie rzecz ujmując, młodzieńczą poezję Norwida cechuje poetyka nadmiaru w przeciwieństwie do powstającej niemal od razu po wyjeździe z Warszawy poezji bardziej skondensowanej werbalnie. Oznaczało to przerosną sprawność językową młodego poety nad podejmowaną tematyką oraz przewyższanie umiejętności poetyckiego obrazowania nad konwencjonalnymi motywami i oczekiwaniami odbiorców. Choć wiersze z okresu krajowego są rozgadane, epatują ostentacyjną, schematyczną romantyczną leksyką oraz hiperbolizującą metaforyką, to można dostrzec we wczesnej liryce³⁹ sygnały i symptomy pewnych charakterystycznych cech obecnych w późniejszej twórczości poety, co potwierdza hipotezę o pastiszowym, a więc celowo naśladowczym, odtwórczym, świadomie konwencjonalnym charakterze twórczości, aby przejść szybką szkołę nauki pisania poetyckiego.

Wykorzystywana konwencjonalna topika romantyczna z elementami gotycyzmu w rozmaitych konfiguracjach wskazuje w wierszach z okresu krajowego na brak motywu ruin, który to motyw jest ważny w dojrzałej twórczości, ponieważ ruiny Norwid czyni wielkimi kulturowymi symbolami wartości: choć oznaczają przemijanie i doczesność, to z drugiej strony implikują wieczność, trwanie mimo przemiany oblicza świata. Brak motywu ruin w juveniliach wynika też, być może, z tego, że poeta ich nie stylizował, a zatem nie obejmował pastiszem. Ruina bowiem jako znaczący motyw u poety nie generuje w utworach egzystencjalnej grozy, lecz implikuje antropologiczną, uniwersalną refleksję.

³⁸ Zob. K. Wyka. *Norwid w Krakowie*. W: T e n ż e. *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje* s. 337-338. Natomiast Gomulicki podkreśla, że wymowa tegoż wiersza jest „aluzją do słynnych egzekucji publicznych, których ofiarami byli Artur Zawisza (1833) oraz Szymon Konarski (1839)” (G o m u l i c k i. *Metryki i objaśnienia* s. 340).

³⁹ Zdaniem Kazimierza Wyki w *Wieczorze w pustkach*, a także w *Nocy* Norwid osiągnął już dojrzałą wrażliwość artystyczną w zakresie wzajemnego naświetlania się sztuk – „zapisy poetyckie światłocienia od razu bywają bezbłędne. Była to zatem dyspozycja głęboko zakorzeniona w wyobraźni Norwida” (W y k a. *Światła tkliwość i sztuk budowa* s. 131).

Natomiast topika grobu czy cmentarza jako miejsca dokonywania się nadprzyrodzonych zdarzeń czy ujawniania fantastycznych zjawisk właściwie nie funkcjonuje. Grób w dojrzałej twórczości Norwida świadczy o naturalnym rytmie funkcjonowania życia i dowodzi (nie)pamięci potomnych, jak choćby w wierszu *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie...* Także zamki, labirynty, lochy nie stały się miejscem sytuowania akcji utworów fabularnych, nawet zatem historyzm Norwida wyglądał odmiennie niż zarówno u starszych romantyków, jak i współczesnego mu pokolenia – poeta bowiem cenił kulturę antyczną jako uniwersalny model rozwoju cywilizacji. Również antropologia gotycka nie znalazła odzwierciedlenia ani we wczesnej, ani dojrzałej twórczości, ponieważ dla poety najważniejszy był człowiek w jego niedojrzałej boskości, w swej wprawdzie dwudzielnej, lecz głęboko chrześcijańskiej ontologii.

Obecność konwencjonalnych motywów gotycyzmu w wierszach z okresu krajowego ma w dużej mierze charakter ornamentacyjny, dowodzący wysokich umiejętności wierszopisania przez młodego poetę; przykładem może być choćby wiersz *Wspomnienie*, który skupia wszystkie cechy idealnego wiersza swoich czasów. Zdaniem Zygmunta Dokurny „zdolność zbudowania utworu o tak kunsztownej konstrukcji zdradza poetę panującego bez ograniczeń nad formą”, co przełożyło się na sukces wydawniczy, czytelniczy i towarzyski, lecz z drugiej strony taki wiersz to właściwie „wypracowanie poetyckie”, tekst „najbardziej wypracowany i mało oryginalny”⁴⁰. Tak jest niemal ze wszystkimi lirykami z tego czasu, ponieważ poeta chciał w nich pokazać różnorodność (i takimi te wiersze się zdają), a z drugiej strony są schematyczne, konwencjonalne i naśladowcze, przy czym należy zaznaczyć, że poziom oryginalności i artyzmu tych utworów Norwida i tak był znaczący i wyróżniający go spośród innych młodych poetów.

Rozważając hipotezę pastiszowego charakteru przynajmniej części wczesnej twórczości lirycznej Norwida, należy zaznaczyć, że poeta – zgodnie ze słowami Zofii Trojanowiczowej – „nie poprzestał na wyzyskaniu, obiegowych, romantycznych schematów dla doraźnych potrzeb, lecz wyraźnie poszukiwał nowych środków wyrazu, tak stylistycznych, jak kompozycyjnych”⁴¹. Na podstawie niemal idealnie napisanych – biorąc pod uwagę

⁴⁰ Jak pisze Zygmunt Dokurno, „Norwid wykazał, że potrafi z powodzeniem naśladować wielkich poprzedników, toteż wiersz ten został przyjęty z niebywałym zachwytem” (Dokurno. *Kompozycja utworów lirycznych C.K. Norwida* s. 36-37).

⁴¹ Dalej badaczka dodaje: „Znać te poszukiwania w nagromadzeniu środków służących agitacyjności – w nasycaniu wypowiedzi poetyckiej postulatami i hasłami, we wprowadzaniu czytel-

zarówno obowiązującą *ars poetica*, jak i odbiór tej poezji przez ówczesnych czytelników – wierszy z okresu krajowego, jak *Wspomnienie*, *Burza*, *Noc*, *Marzenie*, *Wieczór w pustkach*, *Skowronek*, *Dumania [I]* i *[II]*, można wysnuć wniosek, że poeta traktował je szkoleniowo, sprawdzał się sam jako mistrz słowa poetyckiego, ponieważ dla każdego tekstu – przy repetycyjności *stricte* romantycznych, wyeksploatowanych już motywów, również zahaczających o gotycyzm – starał się dobierać odmienne kształty kompozycyjne, inne formy opracowania analogicznych treści oraz różnicował konstrukcję podmiotu mówiącego. Dlatego wiersze te wydają się z jednej strony zaczątkiem oryginalnej poezji Norwida (np. motywy ciszy i milczenia), z drugiej zaś nadmiarem słowa sprawiają wrażenie jej zaprzeczenia ze względu ascetyzm słowa oraz uogólniający charakter dyskursu poetyckiego w twórczości dojrzałej.

O ile twórczość poetycka rówieśników (pokolenia) Norwida albo nie ewoluowała w tak znaczący sposób (jak na przykład u Lenartowicza), albo znalazła ujście w innym obszarze twórczości (jak u Zmorskiego), albo rozwinęła się w zupełnie osobnym kierunku (jak u Faleńskiego), lecz nie nosiła, jak Norwidowskie *Vade-mecum*, znamion przewrotu w poezji, albo została zmarginalizowana (jak u Czajkowskiego), to u autora *Quidama* nastąpiła bardzo szybka ewolucja formy. Było to możliwe, jak sądzę, jedynie w przypadku swoistej nadświadomości poetyckiej młodego poety, wynikającej z celowego nadużywania „języka romantycznego”, operowania językiem „cudzym” oraz trafnego wykorzystywania go, aby konstruować teksty idealnie naśladowujące styl romantyczny. Między epigonizmem a pastiszem mieści się – i łączy oba te terminy – pojęcie naśladownictwa, granica zatem między nimi wynika tylko z umowności i celowości zastosowanych zabiegów, co uwidaczniają juvenilia Norwida. W nich świetnie naśladowana wybujała romantyczno-gotycka stylistyka nie była punktem dojścia artystycznego, a jedynie konieczną w ówczesnych okolicznościach szkołą ćwiczeń. Pastisz poezji romantycznej zaś (nie wykluczając ani nie umniejszając oryginalnego

nika do utworu, w operowaniu podmiotem i adresatem zbiorowym. Znać je w odwoływanym się do wyklętej przez «młodą piśmiennosc warszawską» poetyki klasycystycznej, w nader częstym posługiwaniu się aluzją literacką, w próbach wyzyskania dla celów ekspresji artystycznej milczenia i niedopowiedzeń, w układach kompozycyjnych prowokujących do wielokrotnej lektury. Dostrzec je można wreszcie w częstych motywach i wyrażeniach «delikatnych, matowych», na których tle tym silniej występują motywy oddające «prawe oburzenie», znać w zwracającym uwagę sięgnięciu po drobiazgi, rzeczy potoczne i podporządkowaniu ich myśli filozoficznej czy społecznej” (Trojanowicz, *Rzecz o młodości Norwida* s. 104-105).

zapału młodego twórcy) służył jako przejście do operacji modyfikujących znaczenia w dojrzałej twórczości literackiej: wykrystalizowaniu się kategorii ironii i szeroko pojmowanego komizmu oraz swoistej strategii intertekstualności, zwanej przez pisarza „oryginalnością”.

O pastiszowym charakterze wczesnych wierszy świadczy też zaniechanie przez poetę na emigracji tej romantycznej, krajowej konwencji twórczej. Elementy gotycyzmu (jako cechy romantycznej stylistyki), jak katusze (cierpienia) bohatera lirycznego nocą w świetle księżyca, w czasie burzy, wicheru, w otoczeniu grobów w towarzystwie nadprzyrodzonych istot przestały mieć jakiegokolwiek znaczenie – zostały odrzucone jako jednorazowe, dobrze wykonane zadanie. Młody poeta, wyjeżdżając z ojczyzny, nie poszukiwał modelu poezji dla siebie, on już wiedział, jak ma pisać. Wolność, którą uzyskał po wyjeździe z kraju, przekształciła się w wolność formy poetyckiej (*licentia poetica*), nieograniczonej więzami relacji rówieśniczych, towarzyskich czy politycznych. Nadmiar owej „romantyczności” (w tym emblematycznych, fasadowych motywów „gotyckości”) wierszy krajowych został radykalnie zastąpiony przez równowagę dyskursu intelektualnego, reinterpretującego zarówno współczesność (także „romantyczną”), jak i kulturową przeszłość.

BIBLIOGRAFIA

- Aguirre M.: Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej. Przeł. A. Izdebska. W: Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo. Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik. Kraków: Universitas 2002 s. 15-32.
- Borowy W.: O Norwidzie. Rozprawy i notatki. Warszawa: PIW 1960.
- Bubla B.: Noc i ciemność w twórczości Norwida. „Ruch Literacki” 29: 1988 z. 4-5 s. 317-336.
- Czworonóg-Jadczak B.: Polska powieść gotycka początku XIX wieku (z zagadnień historycznych przeobrażeń gatunku). W: Z problemów poetyki historycznej. Red. L. Ludorowski. Lublin: UMCS 1984 s. 125-142.
- Delaperrière M.: Fantastyka czy cudowność (Z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką). „Ruch Literacki” 31: 1990 z. 1 s. 1-18.
- Dokurno Z.: Kompozycja utworów lirycznych C.K. Norwida (do roku 1852). Toruń: PWN 1965.
- Dunajski A.: Akcenty modlitewne w lirykach Norwida. W: Liryka Cypriana Norwida. Red. P. Chlebowski, W. Toruń. Lublin: TN KUL 2003 s. 57-80.
- Gadamska-Serafin R.: Oblicza smutku w młodzieńczych lirykach Norwida. „Ruch Literacki” 39: 1998 nr 5 s. 611-626.
- Gazda G., Izdebska A., Płuciennik J. (red.): Gotycyzm i groza w kulturze. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2003.
- Genette G.: Palimpsesty. Przeł. A. Milecki. W: Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. Oprac. H. Markiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1996 t. 4 cz. 2 s. 317-366.

- Gomulicki J.W.: Metryki i objaśnienia. W: C. Norwid. Pisma wszystkie. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. II: Wiersze. Warszawa: PIW 1971-1976.
- Halkiewicz-Sojak G.: Młodzieńcze 'fantazje' Cypriana Norwida. W: Taż. Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 2010 s. 35-46.
- Halkiewicz-Sojak G.: Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 1998.
- Janion M.: „Opinogórski gotycyzm”. W: Taż. Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość. Warszawa: Wiedza Powszechna 1962 s. 56-74.
- Kasperski E., Nalewajk Ż.: Edgar Allan Poe. Klasyk grozy i perwersji – i nie tylko... Warszawa: Wydawnictwa UW 2009.
- Kubiczka A.: Obrazowość słowna i malarska w kontekście symbolicznym. W: Symbol w dziele Cypriana Norwida. Red. W. Rzońca. Warszawa: Wydawnictwa UW 2011 s. 247-259.
- Latawiec Cz.: Cyprian Kamil Norwid i jego czasy (pierwsze dziesięciolecie twórczości Norwida). Poznań: Wydawnictwo Stefana Dipple 1938.
- Mróz P.: Angielska powieść grozy (gothic novel). Uwagi o estetyce gatunku. W: Estetyka i sztuki. Red. M. Gołaszewska. Kraków: UJ IF 1983 s. 87-98.
- Norwid C.: Pisma wszystkie. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. I: Wiersze. Warszawa: PIW 1971-1976.
- Nycz R.: Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku. W: Tenże. Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. Kraków: Universitas 2000 s. 229-240.
- Plucińska D.: Poe wobec gotycyzmu („Zagłada domu Usherów”). W: Edgar Allan Poe niedoceniony nowator. Red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 2010 s. 67-77.
- Puzynina J.: Problemy intensyfikacji językowej w liryce Norwida. W: Liryka Cypriana Norwida. Red. P. Chlebowski, W. Toruń. Lublin: TN KUL 2003 s. 107-117.
- Rzońca W.: Norwid a romantyzm polski. Warszawa: Wydział Polonistyki UW 2005.
- Sinko Z.: Proza fabularna w czasopiśmie polskich 1801-1830. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1988.
- Sinko Z.: Powieść angielska XVIII wieku a powieść polska 1764-1830. Warszawa: PIW 1961.
- Smaszcz W.: Trzy analizy („Noc”, „Legenda”, „Syberie”). „Poezja” 18: 1983 nr 4-5 s. 170-183.
- Śtepań L.: Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu. W: Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo. Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik. Kraków: Universitas 2002 s. 115-130.
- Toruń W.: Symbolika w twórczości Norwida. W: Symbol w dziele Cypriana Norwida. Red. W. Rzońca. Warszawa: Wydawnictwa UW 2011 s. 171-182.
- Toruń W.: W kręgu ciszy i milczenia. Kilka zbliżeń do poezji Norwida. W: Liryka Cypriana Norwida. Red. P. Chlebowski, W. Toruń. Lublin: TN KUL 2003 s. 119-140.
- Trojnowicz Z.: Rzecz o młodości Norwida. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1968.
- Wydmuch M.: Gra ze strachem. Fantastyka grozy. Warszawa: Czytelnik 1975.
- Wyka K.: Harfa, łuk i kolumna. Światła tkliwość i sztuk budowa. Norwid w Krakowie. W: Tenże. Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1989 s. 67-157, 285-340.
- Żabski T.: Powieść gotycka. W: Słownik literatury popularnej. Red. T. Żabski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2006 s. 457-458

WCZESNE WIERSZE CYPRIANA NORWIDA
A KONWENCJA GOTYCYZMU

Streszczenie

Romantyczni poeci w pierwszym etapie swojej twórczości na ogół wyrażali fascynację gotycyzmem (pojmowanym jako świat przedstawiony dzieła i specyficzna antropologia). Także Cyprian Norwid w swoich juveniliach nawiązywał do estetyki i poetyki gotycyzmu, jednak traktował gotycyzm jako konwencję, sprzyjającą głównie literackiej komunikacji. Tworzył więc wyróżniające się bardzo sprawnym opanowaniem warsztatu poetyckiego sugestywne wiersze w stylu *stricte* romantycznym, w których epatował obrazami poetyckimi o gotyckiej proveniencji (jest tu często mowa o bezdennych katuszach bohatera w czasie nocy i podczas burzy). Wiersze takie jak *Wieczór w pustkach*, *Noc*, *Marzenie*, *Pożegnanie*, mimo wykorzystania rekwizytów gotyckich (jak obrazowanie, nastrój, klimat, konstrukcja bohatera), stanowią w istocie pastisz stylu pierwszej fazy romantyzmu. Wczesne liryki Norwida jako swego rodzaju ćwiczenia romantycznego wierszopisania stały się podstawą do wykrystalizowania koncepcji dojrzałej twórczości poetyckiej będącej – w dużej mierze – zaprzeczeniem konwencji gotycko-romantycznej.

Streściła Dorota Plucińska

Słowa kluczowe: Norwid, poezja, gotycyzm, styl romantyczny, pastisz, konwencja.

EARLY POEMS OF CYPRIAN NORWID
CONTRARY TO GOTHIC FICTION CONVENTION

Summary

Romantic poets generally in the first phase of their work expressed a fascination with Gothic fiction (understood as the world presented in the work and specific anthropology). In his early works Cyprian Norwid also referred to the aesthetics and poetics of Gothic fiction, but treated it as a convention which mainly was building up a literary communication. So he created evocative strictly romantic poems which stand out as his very efficient mastery of poetic workshop, he dazzled there the poetic images of Gothic provenance (often with the stories about the bottomless anguish of a hero during the night and storm). Poems such as *Wieczór w pustkach* [*Evening in voids*], *Noc* [*Night*], *Marzenie* [*Dream*], *Pożegnanie* [*Farewell*] despite of using there gothic props (as imagery, mood, climate, character design) are essentially a pastiche of the style of the first phase of Romanticism. Early poetry of Norwid as a kind of romantic writing exercises became the basis to crystallize the concept of mature poetry which is—largely—denial of gothic-romantic convention.

Summarised by Dorota Plucińska

Key words: Norwid, poetry, Gothic fiction, romantic style, pastiche, convention.