

„Bo jest w tym realizm”?

Baudelaire i Norwid o reprezentacji¹

Magdalena Siwiec*

DOI 10.24425/rl.2021.137296

ruch literacki • R. LXII • 2021 • Z. 1 (364) PL

PL ISSN 0035-9602

Norwid i Baudelaire to poeci są doskonale świadomi wpływu odkryć naukowych i procesów cywilizacyjnych na literaturę, a także znaczenia nurtów estetycznych takich, jak realizm, które z tymi procesami idą w parze. Znane są wypowiedzi krytyczne na temat realizmu, który w latach 50. i 60. zyskiwał w krytyce i malarstwa, i literatury swoją definicję². Formułujący ją Jules Champfleury – którego *notabene* Baudelaire znał, z którym korespondował i który sam komentował w prasie artykuły Baudelaire’a – jest zresztą ich równolatkiem³. W czasie, kiedy Champfleury

* Magdalena Siwiec – dr hab., Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.
<https://orcid.org/0000-0001-5363-5294>

- 1 Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2021 (Nr 0046/NPRH4 /H2a/83/2016).
- 2 O problemach z pojęciem realizmu zob.: A. Brodzka, *O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 55/2, s. 357–383; W. Tatarakiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2012, s. 337–348.
- 3 Tu jako najbliższy twórczości Norwida i Baudelaire’a kontekst pojawić się musi koncepcja Champfleury’ego, Courbety i Duranty’ego. Champfleury miał zresztą pełną świadomość wieloznaczności pojęcia realizm, zob. tenże, *Realizm. List do George Sand*, przekł. H. Morawska, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprządzka, Warszawa 1974.

wydaje esej o Courbecie, Baudelaire występuje przeciw realizmowi. Trzeba podkreślić, choć z dzisiejszej perspektywy zakrawa to na paradoks, że czyni to z podziwem dla Balzaka i dla Flauberta, którego *Pani Bovary* poświęcił jeden ze swoich najlepszych tekstów krytycznych. Podobnie jak Norwid, nie wielkich pisarzy, ale szkołę realizmu poddaje krytyce. Już około roku 1855 pisze, nawiązując do zdania z jednego z listów Courbeta upublicznionego przez Champfleury'ego, szkic zatytułowany *Bo jest w tym realizm*. Dowodzi w nim, że tytułowa kategoria oznacza szkołę ukonstytuowaną sztucznie tylko po to, by przeciwstawić ją romantyzmowi (tu zrównanemu przez poetę ze sztuką czystą; RE 227)⁴. Potem dodatkowym argumentem wzmagającym niechęć pisarza stają się oskarżenia jego samego o realizm w zasadzie utożsamiony z obrazą moralności podczas procesu *Kwiatów zła*⁵. W tym kontekście należy czytać esej o *Pani Bovary*, w którym autor notuje: „realizm – to obrzydliwa obelga rzucona w twarz wszystkim analitykom, słowo płynne i giętkie, które dla ogółu nie oznacza nowej metody tworzenia, lecz drobiazgowy opis akcesoriów [...]” (SzRom, 99) i podkreśla, że szkoła ta wymaga – co dla niego nie do przyjęcia – by sztuka była obiektywna i bezosobowa. W swojej niezgodzie na jej ograniczenie do tego wymiaru Baudelaire zbliża się do Norwida.

Autor *Vade-mecum* używa terminów „realizm”, „realny” nie tyle w odniesieniu do szkoły literackiej i artystycznej (nie posługuje się nim jako terminem technicznym), ile do pewnej postawy wobec rzeczywistości. Pisze na przykład z dystansem o „realnym pokoleniu” poddanym materializmowi i technicyzacji (PW IX 477)⁶. Przez realizm Norwid rozumie także – do pewnego stopnia aprobatywnie – podejmowanie tematów niewygodnych, a palących i mających swe źródło w faktycznie widzianej sytuacji.

⁴ Cytaty z Baudelaire'a za wydaniem: Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekł. J. Guze, Gdańsk 2000 – podaję skrót RE i numer strony; Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, przekł. E. Burska, S. Cichowicz, A. Kijowski, M. Sawiczewska, T. Swoboda, Gdańsk 2003 – skrót SzRom; Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, wstęp i przekład R. Engelking, Gdańsk 2009 – skrót SzRaj; Ch. Baudelaire, *Listy. Biedna Belgia! Teatr*, przekł. R. Engelking, Gdańsk 2015 – skrót L. Samego Champfleury'ego jako autora Baudelaire ceni – poświęca mu jeden ze szkiców krytycznych (SzRom 52–54).

⁵ Na ten temat zob. C. Pichois, J.P. Avicé, *Baudelaire. Słownik (fragmenty)*, przeł. M. Soja-Nicińska, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2009, r. 2, s. 258–261. Badacze piszą także: „Tak więc Baudelaire kłamliwemu realizmowi przeciwstawił inny realizm – któremu nie wystarczy określenie go „nową metodą twórczą”, która prowadziłaby ku literaturze czystej, innemu „kłamstwu”, ponieważ to wymaga z kolei akceptacji warunków życia, „ucielesnienia” poezji.” (s. 260).

⁶ Wszystkie cytaty dzieł Norwida za wydaniem: *Pisma wszystkie*, t. I–XI, pod red. J.W. Gomułickiego, Warszawa 1971–1976, oznaczone w tekście skrótem: PW, liczba rzymska oznacza tom, arabska stronę.

W *Nerwach* podmiot, gość na salonach nie opowie o biedzie, której ślady widział, bo „Kandelabry się skrzywią na realizm” (PW II 136), autor da jej jednak świadectwo w wierszu, który w tym sensie stanie się „realistyczny”. Postawa ta przekłada się, zdaniem pisarza, na wymiar artystyczny dzieła. Jedną z ważniejszych dyskusji estetycznych *Aktora* dotyczy właśnie realizmu w teatrze. Jerzy mówi o „nizinach prawdy” i „niskim realizmie” (Norwid znacząco rymuje „realizm”-„idealizm”, eksponując opozycję między tymi kategoriami) i podkreśla, że wierne przedstawienie musi być prozaiczne, nie wzniosłe:

Teatr, ile wiemy,
Jest atrium spraw niebieskich - i stąd tak go zwiemy,
Co zaś do nizin prawdy, dodam, że jeżeli
Maluje się tak ściśle tak niski realizm,
Czemu nie spytać, skąd też kochankowie mieli
Czasu dość od prac dziennych? lub skąd co jeść wzięli?
Inaczej - jest to tylko brudny-idealizm!...
Przepraszam, iż, chcąc wiernym być, mówię nie-wzniosłe. (PW IV 370)

Taką prozaiczność obnaża sam tekst *Aktora*, który poniekąd odpowiada właśnie na pytanie – *skąd co jeść wzięli?* stawiane przez Jerzego zarówno w odniesieniu do sztuki teatralnej, jak i do samego siebie. W tym sensie dramat, przedstawiający rzeczywistość wiernie czyli „nie-wzniosłe”, można potraktować jako obronę realizmu. Norwid zabiera głos także w sprawie postulowanego przez realistów sposobu tworzenia. Kojarzy realizm z „czasem przeciwstylowym” (PW X 99), przede wszystkim z malarstwem realistycznym, sam także, odwołując się w *Czarnych kwiatach* do metody dagerotypowania, deklaruje „unikanie stylu” pisarza, chowającego niejako swoje „ja” za przedstawianym przedmiotem. Obaj poeci bowiem najwięcej piszą o realizmie w odniesieniu do malarstwa, choć ich uwagi dają się zastosować się także do literatury.

Jeśli chodzi o główne wyznaczniki realizmu spod znaku Courbetta i Champfleury’ego, do których mogli odwoływać się Baudelaire i Norwid, należy do nich niewątpliwie mimetyzm rozumiany jako postulat wiernego naśladowania rzeczywistości zewnętrznej opartego na bezpośredniej obserwacji (który później zostanie uznany za „iluzję czystej obecności”⁷), w tym

⁷ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, zwł. s. 127–128, 133–148. Nycz skupia się na postmodernistycznej (i postrealistycznej) *mimesis*, dla której punktem wyjścia jest bezpośrednia *mimesis* rzeczywistości. W uprzedniość rzeczywistości wobec reprezentacji wierzy natomiast jeszcze E. Auerbach, zob. tenże, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przekł. Z. Żabicki, Warszawa 2004.

stosunków społecznych, dokładność opisu, detaliczność, „dokumentacyjność”, skupienie się na przedmiocie – Champfleury zwracał szczególną uwagę na zwyczajność tych przedmiotów – oraz obiektywizm, ukrycie perspektywy podmiotowej.

Zasadne w tym kontekście wydaje się zatem pytanie, jak w ujęciu obu twórców wygląda kwestia mimetyzmu i reprezentacji⁸. W rozprawie *O sztuce (dla Polaków)* Norwid twierdzi, że naśladowanie natury jest najniższym rodzajem twórczości, sprowadzenie jej do tego wymiaru to dla niego wyraźne ograniczenie (PW VI 339). Baudelaire z kolei stwierdza, że doktryna naśladowania natury to wręcz „wróg sztuki”, prowadzi bowiem do jej „płaszczenia się przed rzeczywistością zewnętrzną” (RE 245). Dodaje: „Malarz posłuszny naturze, tak samo jak i poeta, to prawie potwór” (RE 245). Powątpiewa także w znajomość przez realistów istotnie całej natury. Przede wszystkim obaj twórcy – Norwid w *O sztuce (dla Polaków)*, Baudelaire w *Salonie 1859* – zwracają uwagę na ciasnotę doktryny sprowadzającej sztukę do naśladowania świata zewnętrznego, ale także podkreślają niemożność przedstawienia wszystkiego, a zatem dostrzegają ograniczenia realizmu. Dla żadnego z nich bowiem prawda nie jest związana z mechanicznym odwzorowaniem tego, co postrzegane, choć, jak wiadomo, na temat relacji piękna i prawdy francuski pisarz ma inne niż Norwid zdanie.

Baudelaire’a w realizmie, którego istotę, jak Norwid, widzi w naśladowaniu natury „zewnętrznej i bezpośrednio danej”, irytuje przede wszystkim oparty jego zdaniem na fałszywych przesłankach postulat obiektywizmu. Dla poety „królową zdolności” jest bezwzględnie wyobraźnia (którą Courbet sprowadził do pozycji marginalnej, a która jest ze swej natury podmiotowa⁹), to ona decyduje o prawdzie sztuki. Nie jest nią ona dla Norwida, który jednak także podkreśla znaczenie aspektu podmiotowego w kreacji artystycznej. To, co uważamy za sztukę realistyczną, polski pisarz kojarzy z impresją – dla niego bliską znaczeniowo obiektywizmowi:

⁸ Zob. M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, zwł. rozdz. „Orientacje teoretyczne”, gdzie mowa o mimetycznych, pragmatycznych oraz ekspresyjnych i estetycznych koncepcjach sztuki w związku z problemem *mimesis*. Abrams dowodzi przy tym, że dla romantyków naśladowanie jest mniej istotne niż oddziaływanie. W tym sensie Norwid i Baudelaire są ich kontynuatorami. Na temat reprezentacji zob. też zwł. W. Tatarkiewicz, dz. cyt., i M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999; tenże, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

⁹ Zob. Courbet w *oczach własnych i w oczach przyjaciół*, red. P. Courthion, przekł. i wstęp J. Guze, Warszawa 1963, s. 259.

Impresja albowiem jest [...] działaniem bezpośrednim (immédiate), ekspresja zaś jest, skoro widzimy naprzód przedmiot naturalny, potem przepracowujemy to pojęcie w duszy naszej i oddajemy przez ekspresję (Pan Bóg pożyzył nam nas samych). (PW VIII 212)

W tym przeciwstawieniu sztuki impresywnej i ekspresywnej poeta staje jednak – wbrew deklaracjom dagerotypowania rzeczywistości – po stronie ekspresji, widząc konieczność przepracowania bezpośrednich doświadczeń, a zatem subiektywizacji. Dopiero przepuszczenie przedmiotu przez pryzmat „ja” pozwala na nadanie mu piętna osobistego i zarazem znaczenia artystycznego. Baudelaire w *Dziele i życiu Delacroix* malarstwo realistyczne – nazwane przez niego ze względu na niechęć do tego określenia mianem malarstwa „pozytywistycznego” – definiuje jako przedstawiające „Świat bez człowieka” (RE 377). Przeciwstawia takie malarstwo realizowane całkowicie poza podmiotową perspektywę malarstwu opartemu na wyobraźni, które ma „oświetlić przedmioty” duchem „ja”. Sztuka czysto werystyczna i bezosobowa nie jest dla poetów ani możliwa, ani pożądana.

Jak wspomniałam ani Baudelaire, ani Norwid nie odrzucali konkretnych dzieł i twórców zaliczanych do realistycznych – odrzucali doktrynę ograniczającą sztukę do czystego, a ich zdaniem niemożliwego, *mimesis* (jako wiernego powtarzania *wyglądu rzeczy*¹⁰), choć jeszcze dalej było im od koncepcji *belle nature* Batteaux. Znaczący jest z tego punktu widzenia ich stosunek do Courbета, o którym obaj pisali¹¹. Zważywszy na to, że mowa o malarzu, który sportretował Baudelaire’a, komentarzy tego wytrawnego krytyka sztuki na temat Courbета jest stosunkowo niewiele. Norwid natomiast poświęcił mu osobny esej. Maria Delapierrière uważa, że poetów polskiego i francuskiego łączy właśnie podziw dla talentu Courbета, dostrzegając w tym podziwie potwierdzenie tezy, że „sceptycyzm wobec realizmu nie oznaczał odrzucenia”¹². W relacji z Wystawy Powszechnej 1855, oceniając twórczość Ingresa, Baudelaire przedstawia Courbета jako

¹⁰ Zob. W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 320–323. O relacji piękna i prawdy w sztuce zob. tenże, s. 359–369.

¹¹ Zob. J.W. Gomulicki, *Metryki i objaśnienia*, [w:] PW 594–596. Zob. C. Pichois, *Komentarz*, przekł. J.M. Kłoczowski, [w:] RE 413–414.

¹² M. Delapierrière, *Norwid i Baudelaire: zbliżenie przez sztukę*, [w:] *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007, s. 284. To, że niektórzy badacze, jak np. D. Kalinowski uważają, że przeciwnie – Norwid krytykuje Courbета, pokazuje niejednoznaczność tej Norwidowej oceny, zob. D. Kalinowski, „Fotografy” *epistolarne Norwida*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 324–333. Bardziej szczegółowo na temat opinii Norwida o Courbecie zob. też D. Pniewski, *Między obrazem i słowem: studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 24–48.

malarza, który składa ofiarę z wyobraźni na rzecz „natury zewnętrznej, realnej i bezpośrednio danej” (RE 213) – co oczywiście wchodzi w konflikt z koncepcją samego poety. We wspomnianym szkicu *Bo jest w tym realizm* z tego samego okresu krytyk zapowiada większy tekst o Courbecie, krytykując jego podporządkowanie się doktrynie Champfleury’ego.

Esej Norwida o Courbecie także odnosi się nie tylko do stylu malarskiego, ale również do głoszonych przez twórcę – pod wpływem Champfleury’ego (polski pisarz planował *Zarys historii karykatury* oparty na rozprawie Francuza na ten temat¹³) i, zwłaszcza, Proudhona – poglądów. Poeta – podobnie jak Baudelaire piszący o bezpośrednio danym przedmiocie malarstwa – zwraca uwagę na temat *Kamieniarzy* „podjęty z okna i spotykający się w każdej części wielkiego miasta” (PW VI 485) i na fotograficzną wierność. Nie przekonuje go Proudhonowska interpretacja *Kamieniarzy* czy *Kąpiącej się* w duchu parabolicznym, którą cechuje lekceważenie dla wymiaru artystycznego dzieła¹⁴. Można zauważyć, że kiedy Norwid pisze o rutynie, przeciwstawiając ją mistrzostwu, ma na myśli właśnie techniczne wymogi realizmu, do których zresztą jego zdaniem sam Courbet się w pełni nie stosuje. Właściwie poeta z jednej strony pisze o fotograficznym odwzorowaniu rzeczywistości u Courbeta, z drugiej zauważa u niego właśnie brak zgodności z metodą mimetyczną. Zdaniem Norwida bowiem punktem wyjścia są dla malarza dziwne pejzaże i nie-naturalne kolory, które dopiero *ex post* dostosowuje on do „naturalnych warunków” (PWVI 486). Dla obu poetów Courbet jest malarzem dobrym technicznie, ale nazbyt uległym doktrynerom, którzy dorabiają do jego twórczości swoistą ideologię.

Jak bardzo istotne są i wpływające na twórczość poetów wynalazki, i zwroty estetyczne z nimi związane, świadczą sądy pisarzy na temat rozpowszechniających się w tym okresie dagerotypu i fotografii¹⁵. Stały się one dla nich znakiem sztuki mimetycznej, a zatem zwłaszcza właśnie

¹³ Zob. J.W. Gomułicki, *Dodatek krytyczny*, [w:] PW VII 473–474.

¹⁴ Gomułicki nazywa ten esej diatribą. Uważa, że Norwid docenia mistrzostwo techniczne Courbeta, ale krytykuje jego poglądy społeczno-polityczne, które przejmuje od protektorów – Champfleury’ego i Proudhona. Zob. J.W. Gomułicki, *Komentarze* (PW VII 594, 538). Zob. też A. van Nieukerken, *Norwid a scjentyzm – konteksty komparatystyczne* (August Comte, Pierre-Joseph Proudhon), [w:] *O Norwidzie komparatystycznie*, red. M. Siwiec, Kraków 2019. Związek *Ad Leones* ze szkicem o Courbecie (analogia *Kapitalizacji* u Norwida i *Burżuazji* Courbeta) zauważa K. Wyka, zob. tenże, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, [w:] tegoż, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s.246–347.

¹⁵ P. Śniedziewski pisze także o widzeniu stereoskopowym jako celowym uzupełnieniu metafory pióra-dagerotypu w *Czarnych kwiatach*, zob. „*Czarne kwiaty*” Norwida i „*Une Ombre*” Brizeux, czyli o opisu do epifanii, [w:] *O Norwidzie komparatystycznie*, red. M. Siwiec, Kraków 2019.

realizmu, przy czym ich stosunek do tego rodzaju sztuki jest ambiwalentny¹⁶. Baudelaire z zaciekłą niechęcią pisze o „najeździe fotografii” i „wielkim szale przemysłowym” jako nieuniknionych zjawiskach wpływających negatywnie na jakość sztuki, i po stronie artysty, i po stronie odbiorcy (RE 248). Widzi w tych zjawiskach niebezpieczeństwo utraty tego, co decyduje o istocie sztuki, a co jest ulotne i niematerialne, co potem Benjamin nazwie aurą¹⁷. Norwid myśli podobnie, kiedy w *Toaście* oddaje głos panoszącemu się dagerotypowi, czy kiedy w cytowanym już liście do Marii Trębickiej z Nowego Jorku w 1854 roku pisze o sztuce, która „przyśpieszyła najhaniańniej produkcję swoją, i że od czasu jak ludzie wzięli sobie za model naturę i wierne jej naśladowanie, to jest: nie ekspresję, ale impresję – od tego czasu, mówię, jednego pięknego dnia przyszedł daguerotyp i zakasował cały ten kierunek, przewyższając go.” (PW VIII 212) W *Salonie 1859* francuski poeta pisze o bałwochwalczym podejściu publiczności do fotografii, które jest wynikiem definicji sztuki jako naśladowania natury (z wyłączeniem jednak – tu pisarz wyraźnie kpi – przedmiotów odrażających jak nocniki i szkielety (RE 246)). Przyspieszenie i łatwość rozpowszechniania sztuki, jej sprowadzenie do towaru obaj wiążą z możliwościami fotografii, która daje asumpt do refleksji nad sensem sztuki mimetycznej, mniej przecież doskonałej w naśladowaniu natury niż techniki fotograficzne. Dla Norwida i dla Baudelaire’a fotografia sama w sobie nie może być sztuką, bo o artyzmie decyduje coś więcej niż wierne odwzorowanie rzeczywistości. Wiadomo, że dla obu twórców nie sam przedmiot, a sposób jego ujęcia będzie mieć znaczenie kluczowe.

To, że realizm jest przez pisarzy poddany krytyce i uznany za niewystarczający, nie oznacza, że nie dostrzegli w nim pewnych możliwości estetycznych, których nie dawał romantyzm, i nie wyzyskali ich. Sztuka realistyczna dostarczała pewnych narzędzi, a technika fotograficzna stała

¹⁶ Zob. A. Lubaszewska, „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”, „Teksty Drugie” 1999, z. 4, s. 175.

¹⁷ Zob. Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Hubert Orłowski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996 s. 156. O aurze i o – niszczącej ją – fotografii w odniesieniu do Baudelaire’a zob. tenże, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, [w:] tegoż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkiewicz, Kraków 2012, s. 301–305. Na temat stosunku Baudelaire’a do fotografii – krytycznego, a jednocześnie zdradzającego pewną fascynację zob. C. Pichois, J.P. Avice, dz. cyt., s. 256–258. O niechęci Baudelaire’a wobec fotografii związanej z kopiowaniem przeciwstawionym interpretacji, oświetlaniu rzeczy przez “ja”, o którym pisze poeta w *Salonie 1859*, zob. M. Eigeldinger, *La symbolique solaire dans l’oeuvre critique de Baudelaire*, “Études Françaises” 1967 nr 2, s. 207. Na ten temat zob. też M. Grotta, *Baudelaire’s Media Aesthetics : The Gaze of the Flaneur and 19th-Century Media*, New York 2016, s. 48–52.

się dla nich punktem odniesienia. Dlatego Baudelaire może stwierdzić, że „Každy dobry poeta był zawsze realista.” (SzRom 87). Jeśli zaś dla Norwida sztuka jest „uduchowioną zmysłowością” (VI 596), wydaje się oczywiste, że punktem wyjścia musi być to, co zmysłowe, namacalne, percypowalne. Polski pisarz kilkakrotnie porównuje własne zapisy do fotografii czy dagerotypu. Najbardziej znana jest zapowiedź z *Czarnych kwiatów* „w daguerotyp raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić” (PW VI 177). Jest ona jednak – słusznie Rzepczyński zwraca uwagę na partykułę „raczej” – wyborem tej ścieżki spośród innych znacznie mniej według poety adekwatnych. W tym konkretnym przypadku chodzi przecież o chęć jak najwierniejszego oddania w piśmie ostatnich chwil tych, którzy już odeszli, a raczej tego, jak zostały one przez narratora zapamiętane¹⁸. Właśnie w tym utworze Norwid będzie odwoływał się do wspomnienia „ściśle z natury wziętego” i pisał o „wiarygodności sprawozdania”, a także o poezji „co prawdy rylcem ściślej sama się w żywotach zapisuje” (PW VI 183). Z kolei w liście do Konstancji Górskiej pisarz prezentuje anegdotę o hrabim Raczyńskim oddającym worek złota tragarzowi i nazywa swój opis właśnie fotografią, uznaje go bowiem za świadectwo, pamiątkę, ślad po człowieku, którego wspomina. Dla pisarza ważna jest związana z fotografią kwestia pamięci – podkreślając znaczenie wynalazku fotografii dla rozwoju sztuki, pisze wprost, że wpłynie on także na ludzką pamięć (PW VIII 442). Nie tyle mimetyzm, ile znak czyjejś obecności – świadczący boleśnie o nieobecności, o braku – będzie dla niego ważny w fotografii¹⁹. Także u Baudelaire’a

18 Zob. S. Rzepczyński, *Plastyczna figuratywność przedstawiania postaci w „Czarnych kwiatkach”. O myśleniu alegorycznym i symbolicznym*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, dz. cyt., s.104–109. Na podmiotowy charakter „fotograficznego wspomnienia” zwracają uwagę badacze, zob.: S. Rzepczyński, „... z niepamięci wywodzić i określać”. *O pamięci w „Czarnych kwiatkach”*, [w:] K. Cysewski, S. Rzepczyński, *O „Czarnych kwiatkach” Norwida*, Słupsk 1996, s. 145; M. Cieśla-Korytowska, *Pułapka Norwida* [w:] *Autor, autor!*, Kraków 2010, s. 89. Na temat dagerotypu zob. także A. Kuik-Kalinowska, „I dlatego właśnie w daguerotyp raczej pióro zamieniam...”. *O technice daguerotypu w twórczości Norwida*, [w:] „*Norwid, nasz współczesny*”. *Profecja i recepcja*, red. Cz. Dutka, Zielona Góra 2002, s. 99–109. Ważnym głosem w sprawie tej techniki jest artykuł P. Śniedziewskiego, który idzie w swej interpretacji w kierunku wyeksponowania w samej fotografii tego, czego już nie ma, ujęcia jej jako znaku nieobecności; zob. tenże, „*Czarne kwiaty*” Norwida i „*Une Ombre*” Brizeux..., dz. cyt.

19 Oczywiście formuła reprezentacji w *Czarnych kwiatkach* jest sproblematyzowana i poddana dekonstrukcji, co opisał M. Kuziak, podkreślając Norwidową świadomość gry między uobecnieniem i unieobecnieniem; zob. tenże, *Czarne kwiaty, których nie ma. Jak dekonstruuje się tekst Norwida*, [w:] *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, E. Żwirzkowska, E. Chlebowska. Lublin 2008, zwił. s. 271–281.

pojawia się koncepcja reprezentacji jako tego co obecne-nieobecne – reprezentacja ma uczynić obecnym przedmiot nieobecny, akcentując jednocześnie nieobecność. To ona ma – jak dowodzi Gérard Froidevaux – prowadzić do odnalezienia życia wypartego przez rzeczywistość, która oferuje już tylko symulakra²⁰. Badacz zwraca uwagę na Baudelaire’owski antymimetyzm, który jednak nie wyklucza prób stworzenia „reprezentacji terażniejszości”, nawet jeśli tematy aktualne są przez niego traktowane pretekstowo.

W *Malarzu życia nowoczesnego* Baudelaire pochlebnie pisze o Guysie, który tworzył z pamięci, ujmując istotę przedstawianego przedmiotu, co krytyk uznaje za „hołd złożony prawdzie” (RE 322), „Bo też wszyscy dobrzy i prawdziwi rysownicy rysują wedle obrazu zapisanego w ich mózgu, nie zaś wedle natury” (RE 323). Podobnie myśli Norwid. Pisząc o wykonanym dłutem wizerunku Krasińskiego, twórca chwali się w liście do Seweryna Gałęzowskiego, że jeden z członków rodziny zmarłego uznał rzeźbę za „podobniejszą od fotografa” (PW XI 648) – z listu wynika, że wierniejszą, bo wykonaną z zaangażowaniem i wyrosłą ze znajomości, trudnej przyjaźni z romantycznym poetą. Karolowi Krasińskiemu natomiast autor donosi, że podobieństwo tej rzeźby do osoby wynika z możliwości – której nie daje fotografia – uchwycenia „momentów sumy” (PW VIII 429). Gdzie indziej przekonuje – jak Baudelaire i jak Benjamin – o większej „prawdziwości” dzieła ręki ludzkiej niż zdjęcie, bo „żaden fotograf nie zastąpi nigdy prawdziwego rysunku” (PW VII 428). W *Ruinach z Pięciu zarysów* Norwid pisze o zjawiskach (związanych z *sacrum* i z emanacją prawdy) niemożliwych do uchwycenia za pomocą fotografii:

Nieraz ów blask nad zacną przelatuje głową,
 I jeśli powiem: widny, to tylko zbyt szczerze –
 Bo jest więcej wewnętrzny niżli planetarny,
 Bo złowić go nie zdołasz sztuką fotografa;
 Bo szybszy i nie, jako czas i przestrzeń, marny,
 Szybszy od gromu [...] (PW III 491)

Nie chodzi o niedoskonałość zmysłów, ale właśnie fotografii, bo Norwid pisze tu o reprezentacji, o tym, jak można oddać tego rodzaju epifaniczne doświadczenie. Odpowiedzią poety jest uwewnętrzenie go i utożsamienie się podmiotu z przedmiotem. *Białe kwiaty* zawierają deklarację konieczności wprowadzenia sztuki, wymiaru artystycznego jako koniecznego dla przedstawienia prawdy. W przedmowie do utworu Norwid pisze bowiem że – z jednej strony „nic się tu nie pisze, co by nie było uszczknięte [...] z niw natury rzeczy”, z drugiej: „jest wcale

²⁰ G. Froidevaux, *Baudelaire. Représentation et modernité*, Paris 1989, s. 20.

niemożliwym uniknąć sztuki, owszem, o ile ta w tej sferze sprawuje prawdę przedstawienia” (PW VI 195)²¹. „Fotografami” nazywa Norwid relacje z codziennych swoich zajęć przesyłane w listach przyjaciółom²². Często są one zresztą mimo „fotograficznej” zapowiedzi uzupełnione o filozoficzne refleksje poety. Chodzi zatem znów o ślad samego siebie przesłany adresatowi, w którym równie ważne są opinie i myśli, jak działania. „Fotograficzność” stylu Norwida jest zatem tylko po części związana z chęcią wykroczenia poza język i poza perspektywę podmiotową²³.

Co wydaje się bardzo istotne, bo komplikujące dodatkowo kwestię stosunku poetów do sztuki mimetycznej to to, że obaj z właściwą sobie przenikliwością zauważają, że dokładność fotografii jest iluzją. Według Baudelaire’a wierzą w nią tylko szaleńcy (RE 246), Norwid natomiast, komentując dochodzące do niego wiadomości, przekonuje w liście Joannę Kuczyńską, że „Daguerotypować więc wiadomości takie jest to kłamać przez wierność i szczerłość.” (PW IX 57). A zatem, to bardzo istotne, fotograficzna wierność może oddalać od prawdy, ważny jest bowiem jeszcze kontekst, kąt widzenia, perspektywa, selekcja. Jak się zdaje, obaj twórcy uznają że postulaty doktrynerów realizmu są niemożliwe do spełnienia, bo oparte są na fałszywych przesłankach – natury nie da się odzwierciedlić w sztuce ani całościowo, ani obiektywnie. Norwid zakłada konieczność nieustannej obecności perspektywy *sacrum*, Baudelaire – wyobraźni.

Obaj pisarze podnoszą do rangi obiektu artystycznego rzeczy zwyczajne, szare, a nawet brzydkie: to, „co należało wykluczyć z dzieła, którym rządzi rytm i rym, a więc wszystkie poziome szczegóły i wszystkie małości

21 O „dagerotypowym” – „białym” stylu *Białych i Czarnych kwiatów* w kontekście epifanii pisze R. Nycz, zob. tenże, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 90–96. Zob. też Z. Dambek-Giannelis, *Niecodzienna codzienność, czyli o (nie)przedstawialności świata rzeczy Norwida*, [w:] *Norwidowski świat rzeczy*, red. P. Abriszewska, G. Halkiewicz-Sojak, I. Dobrzeńska, D. Wojtasińska, Toruń 2018, s. 73–86. Badaczka szuka epifanii Norwidowskich, przeblysków ukrytej rzeczywistości, odnajdując jednak miejsca pęknięcia – w których rzeczywistość staje się nieprzejrzysta, a przedmioty zakłócają komunikację (s. 73). Zob. również inne artykuły z tego tomu.

22 Zob. D. Kalinowski, „*Fotografy epistolarne Norwida*”, dz. cyt., s. 317–340 (tu także odwołania do Baudelaire’a).

23 Zob. M. Kuziak, *Norwid – zmagania z podmiotowością. Epifanie poetyckie autora „Vade-mecum”, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 4, s. 16–17. Kuziak zwraca uwagę na mimetyzm i uobecnienie. P. Śniedziwski natomiast pisze, że „żywił dokumentarny został u Norwida połączony z metaliterackim, że wraz z zapisem romantycznej epifanii otrzymujemy w *Czarnych kwiatach* zapis metody i środków służących jej konstruowaniu.” *Czarne kwiaty Norwida i „Une Ombre” Brizeux...*, dz. cyt., s. 164.*

prozaicznego życia [...]”²⁴ – jak pisze Baudelaire, „Rzeczy nudne”, suche i niewdzięczne (PW III 566), – jak deklaruje Norwid. Procedura ta koresponduje ze wspomnianym już postulatem Champfleury’ego odwzorowywania w sztuce przedmiotów najskromniejszych. Ten sam krytyk powtarza za Proudhonem z emfazą: „Kaźda postać piękna czy brzydka może spełniać cel sztuki!”²⁵. Sądzę, że w tym aspekcie obaj pisarze są zgodni z Champfleurem. Obydwaj bowiem dostrzegają ułomność rzeczywistości, co więcej – odmawiają jej niedostrzegania; staje się ona przedmiotem ich twórczości – także poetyckiej. To zresztą zapewne powód, dla którego wiąże się ich pisarstwo z tendencjami realizmu²⁶. Maciejewski twierdzi nawet, że Norwid stworzył „liryczny odpowiednik realizmu”²⁷. Dla Kijowskiego Baudelaire był realistą w takim samym stopniu, w jakim był „ostatnim romantykiem”, a Antoine Compagnon uznaje wcielenie realisty za jedno z jedenastu wcieleń Baudelaire’a²⁸. Bynajmniej jednak nie o mimetyzm im chodzi – żadnemu z nich. Jeśli nawet w ich twórczości daje się zaobserwować elementy opisu rzeczywistości empirycznej, skupienie na oddaniu szczegółów życia, trudno je wpisać w dążenie do obiektywnego odwzorowania świata²⁹.

W *Tęczy* pieśń z ksiąg i trumien „Weszła tu w żywych świat – że weszła drzwiami” (PW I 308). „Drzwi” to konkret, to rzeczywistość, z którą musi zostać skonfrontowana poezja. W *Pięknie z Wita-Stosa pamięci estetycznych*

²⁴ Notatka poprzedzająca poematy ogłoszone w „Le Figaro” przypisywana Baudelaire’owi, cyt. za: Ch. Baudelaire, *Paryski splin. Małe poematy prozą*, przeł. i komentarzem opatrzył R. Engelking, Gdańsk 2008, s. 239.

²⁵ J. Champfleury, *Realizm. List do Pani Sand*, przekł. H. Morawska, [w:] *Historia doktryn artystycznych*, t. II: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 521.

²⁶ Zob. I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga*, [w:] tejsze, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 277–320.

²⁷ J. Maciejewski, „Przedburzowcy”. *Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971, s. 292. M. Głowiński twierdzi, że w wielu wierszach poeta kształtuje czas i przestrzeń tak, jak w realistycznej powieści, jednakże nie jest w tym konsekwentny, zaburzając ich konkretne wymiary, zob. tenże, *Ciemne alegorie Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 109.

²⁸ Zob. A. Kijowski, *Grymas Baudelaire’a*, [w:] SzRom 24–27; A. Compagnon, *Baudelaire devant innombrable*, Paris 2005, s. 9–39.

²⁹ Maciejewski pisze o Norwidzie: „W dążeniu do tego, aby była ona swoiście „przezroczysta” wobec opisywanej rzeczywistości, „bez stylu” – jak to deklarował w *Czarnych kwiatach* – schodził się z ogólnym kierunkiem rozwoju prozy realistycznej, ale różnił się ascetycznością narracji, brakiem szerszej rozwiniętych fabuł, odrzuceniem bujnej epickości. Różnił się także tym, że nie uznawał w prozie prostego weryzmu (często pojawiającego się *nb.* w jego poezji), że wyposażał swe teksty w dodatkowe sensory.”; tenże, *Norwid a pozytywizm. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 129.

zarysów siedmiu pytanie: „Jakże to być może, / By tyle brzydot wniosło oko Boże?” (PW III 524) prowadzi nie tylko do refleksji nad sensem Bożego planu, w którym jest miejsce na wszystko, także na brzydotę, ale również – co tu ważniejsze – nad związanymi z tym planem kwestiami estetycznymi³⁰. Najistotniejszy wydaje się oksymoroniczny związek tytułu tej części poematu z brzydotą przywołaną w pierwszym zdaniu – ten zabieg Norwida jest prowokacyjny. Rzeczownik „piękno” nie pada już w utworze, który w całości można potraktować jako definicję tytułowej kategorii. Zawarty w wierszu program Norwida oparty na zbliżeniu artysty i Boga, prowadzi do akceptacji tego, co brzydkie, ułomne, niedoskonałe, ulotne czy nawet zniszczone, lub po prostu – jak glina – zwyczajne, jako przedmiotu sztuki. „Artyzmu ziemi zwolennikiem” nazywa się podmiot [*Do mego brata Ludwika*], gdzie Norwid zwraca się ku temu, „co śmiesznym zowią i powszednim” (PW II 71).

Identyczne przesłanie artystyczne, choć z zupełnie inną motywacją, niesie *Słońce* Baudelaire’a. Zestawienie tych dwóch wierszy eksponuje doskonale podobieństwa i różnice koncepcji estetycznych poetów. U Norwida Bóg jako stwórca wszystkiego, także rzeczy drobnych, śladowych, jest wzorem dla poety, który ma widzieć i same te rzeczy, i ich wyższy wymiar, postrzegać je i przedstawiać jako dzieło Boże³¹. We francuskim utworze porównanie poety i słońca pełni podobną funkcję jak odniesienie do Boga u Norwida: słońce wydobywa to, co nie jest piękne, co wstydlive, dlatego nazwane jest okrutnym: „Gdzie okrutnego słońca bezlitosne ciosy / Godzą w miasta i pola, i dachy, i kłosa [...]” „Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés / Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés [...]” (KZ 222/223, przekł. M. Leśniewska³²). Jednak o ile u Norwida dobór tematu poezji zyskuje wyraźne uzasadnienie w teleologicznej wizji świata, o tyle u Baudelaire’a to uzasadnienie zostaje usunięte z pierwszego planu. Istotne jest jednak to, że w żadnym z wierszy nie chodzi o upiększanie

30 Zob. M. Delaperrière, dz. cyt., s. 286–287.

31 W historii reprezentacji M.P. Markowskiego ta koncepcja śladu pojawia się ok. XIII w. Zob. t e n ż e, *Pragnienie obecności*, dz. cyt., rozdz. „Po śladach”, s. 89–96. Myślenie Norwida o kontemplacji Boga przez stworzenie jako jego materialny ślad zbliża się do koncepcji Bonawentury. P. Collier pokazuje na przykładzie Baudelaire’a, jak zmieniła się w XIX-wiecznym Paryżu rola poety, który stał się aktywnym uczestnikiem miejskiego ruchu, szukającym podniety w kontakcie z tłumem, kolekcjonującym ciekawostki: zarówno to, co wartościowe, jak i śmieci; zob. t e n ż e, *Nineteenth-century Paris: vision and nightmare*, [w:] *Unreal city. Urban experience in modern european literature and art*, red. D. Kelly, Manchester 1985, 25–37.

32 *Kwiaty zła* cytuję za wydaniem: Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła / Les Fleurs du mal* (1868), wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, Kraków 1994 (w tekście skrót: KZ, nazwisko tłumacza i numery stron obu wersji).

rzeczywistości, nie chodzi też o czysty weryzm. Istotne jest to, że wszystko może stać się przedmiotem poezji, bo poeta (jak słońce, choć w wierszu porównanie jest odwrotne) „wchodzi po królewsku, bez trąb i dworaków, / Zarówno do pałaców, jak i do baraków.” („s'introduit en roi, sans bruit et sans valets, / Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.” ; KZ 222/223, przekł. M. Leśniewska). To sztuka nadaje godność temu, co niskie – Baudelaire pisze wprost o uszlachetnianiu miejskiej codzienności w sztuce. Dostrzeżenie banalnego szczegółu i podniesienie go do rangi przedmiotu estetycznego jest rewolucyjne – na miarę realistów opisanych przez Auerbacha – i łączy obu poetów³³. Nigdy jednak – nawet w takich wierszach jak *Padlina* nie służy czystemu opisowi brzydkiej strony rzeczywistości.

Skupienie na szczególe i na brzydocie (jak w *Łabędziu* czy *Padlinie*, jak w *Nerwach*) prowadzi zawsze do wyjścia poza ten szczegół, który pełni ideową lub estetyczną funkcję w utworze³⁴. Norwid szuka przesłanek, którym codzienne przedmioty i wydarzenia na małą skalę, rzeczy przypadkowe, pozwalają przypisać wyższy porządek. Taki sens nadaje narrator zagubionej bransoletce (w *Bransoletce*), pierścionkowi (*Pierścień wielkiej damy*), przesunięciu akcentu zmieniającego sens wypowiedzi w *Menego*, przypadkowej śmierci w jatkach w *Quidamie*. Nawet „fotograf jest też we względzie pewnym przypadkową robotą” (PW VII 229) i w tym sensie – jak chaotyczne zapiski Byrona – oddaje istotę rzeczy. Pozornie pozbawione znaczenia elementy rzeczywistości, za sprawą świadomości istnienia wyższego planu, układają się w pewną całość. Dzieje się tak także w *Czarnych kwiatach*, w których przedmioty i słowa wypowiedziane przez odwiedzane osoby nabierają wydzźwięku z perspektywy ich śmierci. U Baudelaire'a elementarna skaza, którą dostrzega podmiot *Łabędzia*, *Słońca*, *Złego szklarza*, *Oczu biednych*, *Zabawki biednego* staje się punktem wyjścia do ucieczki podmiotu w wyobraźnię i w świat kultury. „Ja” *Paryskiego splinu* to obcy kochający obłoki, ignorujący to, co na ziemi, ale także uważny obserwator paryskich realiów³⁵. W tej charakterystyce tkwi

³³ Zob. E. Auerbach, *Mimesis*, dz. cyt., zvl. s. 435–472. Chodzi mi przede wszystkim o to, co Auerbach pisze o realizmie Stendhala, Balzaca i Flauberta, podkreślając takie jego aspekty, jak: oddanie zmiennych historycznie warunków społecznych, fizjologicznych, obyczajowych (także opis niższych warstw społecznych), ogarnięcie całości rzeczywistości z jej pospolitością, codziennością, brzydotą, rzeczowość, bezosobowość, bezstronność. Badacz kładzie nacisk na wycofanie perspektywy subiektywnej w takiej prezentacji, co nie jest bezwzględnie zgodne z perspektywą ani Baudelaire'a, ani Norwida, choć każdy z nich zwraca się ku temu, co niskie w równym stopniu, co ku temu, co wysokie, a także podejmuje przedmioty codzienne w ich czasowości.

³⁴ H. Friedrich pisze wprost o estetyce brzydoty Baudelaire'a, zob. tenże, *Struktura nowoczesnej liryki od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 68.

oczywista i zamierzona sprzeczność decydująca o napięciu tomu. Bourdieu pisze o „formalizmie realistycznym” Baudelaire’a, zmierzającego do zniesienia opozycji treści i formy, bowiem to co realne, w języku staje się bardziej realne³⁶. Jak pisze Marit Grotta, Baudelaire łączy alegorię i anegdotę, korzystając z gatunków literackiej bajki i dziennikowego *fait divers*, z których każda wymusza inne strategie lektury: ta pierwsza zakłada istnienie sensu, ustanowienie znaczenia i prawdy, ta druga – nie, jest bowiem nieznaczącą ciekawostką³⁷. U Norwida można dostrzec tę samą aporię. Jego utwory często łączą cechy i funkcje – ze wszelkimi konsekwencjami – „fotografu” i paraboli³⁸.

Z prac przywołanych tu badaczy Baudelaire’a i norwidologów – zresztą w obu przypadkach podążających tropem Benjamina – jasno wynika, że to

- 35 Na temat niemimetyczności w tym sensie, subiektywizmie dzieła wpływającym na deformację przedstawienia zob. G. Froidevaux, dz. cyt., s. 24.
- 36 P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 168–169.
- 37 Zob. M. Grotta, dz. cyt., s. 39; G. Robb, dz. cyt., s. 319–320 (badacz demonstrowuje, jak „rzeczy widziane”, anegdoty przekształcają się w *Paryskim spleenie* w moral). O alegorii Baudelaire’a zob. zwł. W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posłowiem opatrzył Z. Baumann, Kraków 2003, s. 54–56; P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l’allegorie*, Genève 1999; tenże, *Spleen et création poétique dans „Les Fleurs du Mal”*, [w:] *Poètes du spleen*, red. Ph. Daros, Paris, 1997, s. 159–163; tenże, *Paris comme décor allégorique: Baudelaire, Paris, l’Allegorie*, red. J.P. Avice i C. Pichois, Paris 1995; P. Maillard, „Homo bulla”. *Pour une poétique de l’allégorie*, [w:] *Baudelaire, Paris, l’Allegorie*, dz. cyt.; J.E. Jackson, *La Mort Baudelaire. Etudes sur les Fleurs du Mal*, Neuchâtel 1982, s. 13, 87; tenże, *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*, Neuchâtel 1978, s. 23 i n.; J. Starobinski, *Atrament melancholii*, przekł. K. Belaid, Gdańsk 2017, s. 329; P. Śniedziwski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 211–219; M. Bińczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 86, 90–92.
- 38 Zob. Z. Łapiński, dz. cyt., s. 47; R. Nycz, dz. cyt. s. 94–96. Maciejewski twierdzi, że Norwid „reprezentował specyficzny realizm paraboliczny”, tenże, *Norwid a pozytywizm*, dz. cyt., s. 129. Zob. też M. Głowiński, *Wokół „Powieści” Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 27. Badacz stawia tezę, że drobiazgowość, szczególnie zawsze stanowi u Norwida jako element wyższego sensu.; D. Pniewski z kolei pisze: „Norwid nie wykluczał możliwości wykorzystania w sztuce dowolnego fragmentu rzeczywistości, ale musiał on przemienić się w artystycznej realizacji w symbol.” (tenże, dz. cyt., s. 30–31). Na temat alegorii i symbolu u Norwida zob. M. Głowiński, *Ciemne alegorie...*, dz. cyt.; M. Kuziak, *Norwidowska alegoria (przez pryzmat refleksji Waltera Benjamina)* [w:] *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, pod red. W. Rzończy, Warszawa 2011, s. 351–366; *Symbol w dziele Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011; S. Rzepczyński, *Plastyczna figuratywność przedstawiania...*, dz. cyt., A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm*, Kraków 1998, s. 35 i n.

alegoria, nie symbol – epifania całości, jest po stronie tego, co nowoczesne, a co staje się przedmiotem zainteresowań pisarzy. Jest to niewątpliwie ważny łącznik między poetami. W rezultacie w ich tekstach dochodzi do próby wydobywania wniosków o naturze teleologicznej świata z tego, co akcydentalne, prawdy z przypadku. Jest ona u Baudelaire’a skazana na porażkę, u Norwida nie zostaje tak mocno zanegowana. Co ciekawe, jest to aporia zadająca kłam zdecydowanemu stwierdzeniu Champfleury’ego, że alegoria nie może być rzeczywista, a rzeczywistość alegoryczna³⁹.

W *Rzeczy o wolności słowa* Norwid napisze „... prozy? – nie ma wcale...”, co znakomicie koresponduje z Baudelaire’owskim zaburzeniem relacji między poezją a prozą, choć kierunek tego zaburzenia jest odmienny: twórca francuski idzie w stronę poetyzacji prozy, polski – w stronę dyskursyfikacji i intelektualizacji poezji.⁴⁰ Ten ostatni, mimo krytycznego stosunku do powieści, nie odrzucał ani epiki, ani prozy⁴¹. Obydwaj podejmują zatem dyskusję o prozaiczności rzeczywistości i próbach odnalezienia w odpowiedzi na nią adekwatnego (prozatorskiego?) języka. Polski poeta wprowadza do poezji to, co francuski z niej wyprowadza, przenosząc do poematów prozę⁴². Baudelaire dokonując transgresji z poezji w pewnym sensie rezygnuje, Norwid odnawia ją.

³⁹ J. Champfleury, dz. cyt., s. 522. Champfleury poddaje tu krytyce *Pracownię malarza* Courbetta (gdzie zresztą przedstawiony jest także Baudelaire), która miałaby być właśnie taką „alegorią rzeczywistości”. Zdaniem G. Froidevaux u Baudelaire’a symbolizm romantyczny przeciwstawiony jest alegorii, której definicja zostaje przeformułowana: chodzi w istocie o transformację realnego w alegoryczne, zob. tenże, *Baudelaire. Représentation et modernité...*, dz. cyt., s. 138.

⁴⁰ P. Abriszewska interpretuje tę formułę jako wyraz ekspansywnego rozumienia poezji (każde słowo ma wartość poetycką); zob. też, „...prozy? – nie ma wcale...” [w:] tenże, *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida*, Lublin 2011, s. 274–277. Zob. też P. Chlebowski, „...prozy? – nie ma wcale...”, [w:] tenże, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epepei chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s.303–327. Badacz pisze przede wszystkim o sposobach przekształcenia wypowiedzi dyskursywnej w poemat (w tym sposobów obrazowania), wspomina także o estetyce konkretności i znaczeniu anegdoty zyskującej sens alegoryczny.

⁴¹ Na ten temat zob. M. Głowiński, *Wokół „Powieści” Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3. Jest to świetne studium nie tylko o wierszu pod tytułem *Powieść* stanowiącym krytykę gatunku powieściowego, ale także o Norwidowym rozumieniu powieści (z uwzględnieniem wieloznaczności pojęcia „powieść”).

⁴² Taka jest też teza Jaussa, zob. H.R. Jauss, *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida*, przekł. M. Kaczmarkowski, „Studia Norwidiana” 1985 / 86 nr 3/4, s. 5. Na temat nowatorskiej praktyki literackiej (nie zaś – nowatorskiej teorii) Norwida zob.: J. Puzynina, *Słowo Norwida*, Wrocław 1990, s. 17; E. Szymanis, „Odpowiednie dać rzeczy słowo” –

* * *

Bezpośredniość przypisana przez poetów sztuce realistycznej jest związana także – co widać dobrze w Norwidowym „impresjonizmie” – z chwilowością, z próbami uchwycenia tego, co przelotne. Obaj wyzyskują tę technikę, podobnie jak obserwację detalu – widać to szczególnie w wierszach poetów, w których punktem wyjścia jest dostrzeżony w danym momencie szczegół – łabędź w kałuży, spojrzenie przechodzącej kobiety, biały strój Araba, balon na niebie. Można powiedzieć, że przejmują pewne chwytły stosowane przez realizm, ale uznają je za niewystarczające, niewyczerpujące istoty twórczości. Według Petera Colliera o ile powieściopisarze jak Balzac czy Zola stosują w odpowiedzi na paryskie paradoksy fotograficzny realizm, o tyle poeci – jak Baudelaire – przyjmują technikę migawkową (daleką, jak wiadomo, od techniki dagerotypu), utrwalającą zdarzenia w ich momentalności⁴³.

Data akceptacji tekstu do druku: 09.04.2021 r.

Norwidowska teoria sztuki w praktyce poetyckiej, [w:] Norwid z perspektywy początku XXI wieku, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2003, s. 117.

⁴³ Zob. P. Collier, dz. cyt., s. 27.

Magdalena Siwiec

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-5363-5294](https://orcid.org/0000-0001-5363-5294)

“This is realism, isn't it”? Charles Baudelaire and Cyprian Kamil Norwid on representation

Summary

This article is a comparative study of the aesthetics of Cyprian Kamil Norwid and Charles Baudelaire. The analysis focuses on their use of realistic techniques and metaphors of representation in the context of critical statements about realism (especially the paintings of Gustave Courbet), in which both poets repudiate the notion of pure art as a direct imitation of reality. While they declare that this doctrine is reductive and unworkable, they do, as the article points out, make use of some of its techniques and practical suggestions (i.e. to foreground ordinary, trivial, and arguably ugly objects). Seen from this perspective, the poetry of both Norwid and Baudelaire, the harbingers of modernity, can be situated at an interface of *faits divers* (shocking tabloid stories) and the moral fable.

Key words

Comparative literature study, early modern Polish and French literature, poetic genres, realism and moral fable, photography, Cyprian Kamil Norwid (1821–1883), Charles Baudelaire (1821–1867)

Słowa kluczowe

Norwid Cyprian, Baudelaire Charles, Champfleury Jules, realizm, fotografia, dagerotyp

Bibliografia

- Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003.
- Abriszewska P., „...prozy? – nie ma wcale...” [w:] taż, *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida*, Lublin 2011.
- Auerbach E., *Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przekł. Z. Żabicki, Warszawa 2004.
- Baudelaire Ch., *Kwiaty zła / Les Fleurs du mal (1868)*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, Kraków 1994.
- Baudelaire Ch., *Biedna Belgia! Teatr*, przekł. R. Engelking, Gdańsk 2015.
- Baudelaire Ch., *Paryski splin. Małe poematy prozą*, przeł. i komentarzem opatrzył R. Engelking, Gdańsk 2008.
- Baudelaire Ch., *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekł. J. Guze, Gdańsk 2000.
- Baudelaire Ch., *Sztuczne raje*, wstęp i przekład R. Engelking, Gdańsk 2009.
- Baudelaire Ch., *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, przekł. E. Burska, S. Cichowicz, A. Kijowski, M. Sawiczewska, T. Swoboda, Gdańsk 2003.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Hubert Orłowski, [w:] tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Benjamin W., *O kilku motywach u Baudelaire’a*, [w:] tenże, *Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012.
- Benjamin W., *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posłowiem opatrzył Z. Baumann, Kraków 2003.
- Bieńczyk M., *O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.
- Brodzka A., *O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 55/2.
- Champfleury J., *Realizm. List do Pani Sand*, przekł. H. Morawska, [w:] *Historia doktryn artystycznych*, t. II: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974.
- Chlebowski P., „... prozy? – nie ma wcale...”, [w:] tenże, Cypriana Norwida „*Rzecz o wolności słowa*”. *Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000.
- Cieśla-Korytowska M., *Pułapka Norwida* [w:] *Autor, autor!*, Kraków 2010.
- Collier P., *Nineteenth-century Paris: vision and nightmare*, [w:] *Unreal city. Urban experience in modern european literature and art*, red. D. Kelly, Menchester 1985.
- Compagnon A., *Baudelaire devant innombrable*, Paris 2005.

- Courbet w oczach własnych i w oczach przyjaciół, red. P. Courthion, przekł. i wstęp J. Guze, Warszawa 1963.
- Dambek-Giallelis Z., *Niecodzienna codzienność, czyli o (nie)przedstawialności świata rzeczy Norwida*, [w:] *Norwidowski świat rzeczy*, red. P. Abriszewska, G. Halkiewicz-Sojak, I. Dobrzeńska, D. Wojtasińska, Toruń 2018.
- Delapièrière M., *Norwid i Baudelaire: zblizenie przez sztukę*, [w:] *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007.
- Eigeldinger M., *La symbolique solaire dans l'oeuvre critique de Baudelaire*, “Études Françaises” 1967 nr 2.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- Froidevaux G., *Représentation et modernité*, Paris 1989.
- Głowiński M., *Ciemne alegorie Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.
- Głowiński M., *Wokół „Powieści” Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3.
- Gomulicki J.W., *Dodatek krytyczny*, [w:] *Norwid C., Pisma wszystkie*, pod red. J.W. Gomulickiego, t. VII, Warszawa 1973.
- Grotta M., *Baudelaire's Media Aesthetics : The Gaze of the Flaneur and 19th-Century Media*, New York 2016.
- Jackson J.E., *La Mort Baudelaire. Etudes sur les "Fleus du Mal"*, Neuchâtel 1982.
- Jackson J.E., *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*, Neuchâtel 1978.
- Jauss H.R., *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida*, przekł. M. Kaczmarkowski, „Studia Norwidiana” 1985/86 nr 3/4.
- Kalinowski D., *„Fotografy” epistolarne Norwida*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007.
- Kijowski A., *Grymas Baudelaire'a*, [w:] *Baudelaire Ch., Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, przekł. E. Burska, S. Cichowicz, A. Kijowski, M. Sawiczewska, T. Swoboda, Gdańsk 2003.
- Kuik-Kalinowska A., *„I dlatego właśnie w daguerotyp raczej pióro zamieniam...”. O technice daguerotypu w twórczości Norwida*, [w:] *„Norwid, nasz współczesny”. Profecja i recepcja*, red. C. Dutka, Zielona Góra 2002.
- Kuziak M., *Czarne kwiaty, których nie ma. Jak dekonstruuje się tekst Norwida*, [w:] *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, E. Żwirkowska, E. Chlebowska. Lublin 2008.
- Kuziak M., *Norwid – zmagania z podmiotowością. Epifanie poetyckie autora „Vade-mecum”*, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 4.
- Kuziak M., *Norwidowska alegoria (przez pryzmat refleksji Waltera Benjamina)*, [w:] *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, pod red. W. Rzońcy, Warszawa 2011.

- Labarthe P., *Baudelaire et la tradition de l'allegorie*, Genève 1999.
- Labarthe P., *Paris comme décor allégorique: Baudelaire, Paris, l'Allegorie*, red. J.P. Avicé i C. Pichois, Paris 1995.
- Labarthe P., *Spleen et création poétique dans "Les Fleurs du Mal"*, [w:] *Poètes du spleen*, red. Ph. Daros, Paris, 1997.
- Lubaszewska A., „*W daguerotyp raczej pióro zamieniam*”, „Teksty Drugie” 1999.
- Łapiński Z., *Norwid*, Kraków 1984.
- Maciejewski J., „*Przedburzowcy*”. *Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.
- Maciejewski J., *Norwid a pozytywizm. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.
- Maillard P., „*Homo bulla*”. *Pour une poétique de l'allégorie*, [w:] *Baudelaire, Paris, l'Allegorie*, red. J.P. Avicé i C. Pichois, Paris 1995.
- Markowski M.P., *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Nieuwerkerken A. van, *Ironiczny konceptyzm*, Kraków 1998.
- Nieuwerkerken A. van, *Norwid a scjentyzm – konteksty komparatystyczne (August Comte, Pierre-Joseph Proudhon)*, [w:] *O Norwidzie komparatystycznie*, red. M. Siwiec, Kraków 2019.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, t. I–XI, pod red. J.W. Gomulickiego, Warszawa 1971–1976.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Pichois C., Avicé J.P., *Słownik (fragmenty)*, przeł. M. Soja-Nicińska, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2009, r. 2.
- Pichois C., *Komentarz*, przekł. J.M. Kłoczowski, [w:] *Baudelaire Ch., Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekł. J. Guze, Gdańsk 2000.
- Pniewski D., *Między obrazem i słowem: studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.
- Puzynina J., *Słowo Norwida*, Wrocław 1990.
- Robb G., *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838–1852*, Paris 1993.
- Rzepczyński S., „... z niepamięci wywodzić i określać”. *O pamięci w „Czarnych kwiatach”*, [w:] *Cysewski K., Rzepczyński S., O „Czarnych kwiatach” Norwida*, Słupsk 1996.
- Rzepczyński S., *Plastyczna figuratywność przedstawiania postaci w "Czarnych kwiatach". O myśleniu alegorycznym i symbolicznym*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007.

- Sławińska I., *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga*, [w:] *taż, Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.
- Starobinski J., *Atrament melancholii*, przekł. Belaid, Gdańsk 2017.
- *Symbol w dziele Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011.
- Szymanis E., „Odpowiednie dać rzeczy słowo” – *Norwidowska teoria sztuki w praktyce poetyckiej*, [w:] *Norwid z perspektywy początku XXI wieku*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2003.
- Śniedziewski P., „Czarne kwiaty” Norwida i „Une Ombre” Brizeux, czyli *od opisu do epifanii*, [w:] *O Norwidzie komparatystycznie*, red. M. Siwiec, Kraków 2019.
- Śniedziewski P., *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2012.
- Wyka K., *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, [w:] *tenże, Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989.