

Amor sacro et Amor profano. Uwagi o neoplatonizmie w *Assuncie* C.K. Norwida

Roksana Rał-Niemeczek

UNIwersytet Opolski

ORCID: 0000-0002-0438-0552

ABSTRACT

Amor sacro et Amor profano. Remarks on Neoplatonism in Assunta by C.K. Norwid

An article entitled *Amor sacro et Amor profano. Remarks on Neoplatonism in "Assunta" by C.K. Norwid* is a deep reflection on the presence of philosophical and eschatological findings in Norwid's narrative poem. This literary work was published after the death of its writer, which is why its reception was undertaken quite late. The author, quoting the state of research on this text, comes to the conclusion that there is no integral or homogeneous interpretation of *Assunta*. This masterpiece has already been studied in the perspective of Platonism, but it has not been analyzed in the context of the findings of Marsilio Ficino or Leone Ebreo – the great creators of Christian Neoplatonism. The article describes the axiological, eschatological and epistemological associations that Norwid incorporated into the rather enigmatic plot of *Assunta*. Furthermore, the article attempts to analyze this poem in the terms of oppositions Neoplatonic, such as: earth–heaven, down–up, spirit–body, *sacrum–profanum*. The common point for these contradictions was the emphasis in the text on the presence of *Amor sacro* and *Amor profano*. The author of the article discussed the essence of neoplatonic love by means of a spatial analysis of the cross, the vertical-horizontal arrangement, as well as the theme of the heroine's silence and her gaze at the sky, and then found and analyzed the analogies of this text with

Titian's paintings, the poetic novel *Maria* by Antoni Malczewski or *Sielanki albo pieśni* by Adrian Wieszczycki.

KEYWORDS: *Assunta*, Neoplatonism, *Amor sacro* and *Amor profano*, God, eschatology

SŁOWA KLUCZOWE: *Assunta*, neoplatonizm, *Amor sacro* i *Amor profano*, Bóg, eschatologia

Cyprian Kamil Norwid – wielki myśliciel pozostający w konflikcie z opinią krytyków, wyśmiewany za niezrozumienie – posiadał niemal wszystkie cechy poety wyklętego. Był pisarzem niewydawanym, samotnym aż do symbolicznej śmierci w zapomnieniu i nędzy. Stanowi typową egzemplifikację społecznego wyobcowania, artysty nieprzystającego do założeń epoki, w której tworzył. Norwid miał świadomość przewyższenia własnego położenia jako epigona, stąd też nieodzowne do tego było nawiązanie kontaktu z aktualnymi nurtami artystycznymi. Pomimo tendencji odrębnych w wielu punktach od założeń romantyzmu, w jego twórczości pobrzmiewają modelowe dla tego okresu realizacje twórcze, na przykład w kreowaniu światów wzajemnie przeciwstawnych, w których zarysowywał się sens obecności bliskich i dalekich porządków. Ich istota wielokrotnie okazywała się kluczem do interpretacji całego tekstu, jak w przypadku *Assunty*.

Linii interpretacyjnych w kwestii tego poematu jest wiele. Jednocześnie te konteksty wydają się ciągle nie dość wyeksploatowane. Badacze *Assunty* już szeroko opisywali asocjacje autobiograficzne, eschatologiczne, miłosne czy też filozoficzne. Podejmowano również próby analizy *Assunty* w perspektywie idei platońskich. Jednakowoż całościowa interpretacja dzieła Norwida jeszcze nie powstała. Najbliższej tego był Władysław Arcimowicz, który 90 lat temu w szkicu „*Assunta*” C. Norwida. *Poemat*

¹ Zob. W. Arcimowicz, „*Assunta*” C. Norwida. *Poemat autobiograficzno-filozoficzny*, Lublin 1933.

² R. Doktor, „*Assunta*” jako poemat miłosny, „*Studia Norwidiana*”, 11 (1993), s. 77–91.

autobiograficzno-filozoficzny omówił dzieło fragment po fragmencie, przywołując rozmaite jego dystynkcje¹. Mimo to cały czas poruszamy się w materii jednostkowych ujęć, które, jak słusznie zauważył Roman Doktor, zbliżają nas do koherentnego zebrania wszystkich tych układów:

Każde z ujęć jest jakoś uzasadnione. Wszystkie razem układają się w fascynującą całość mogącą dogłębnie poruszyć czytelnika. Takiej wieloaspektowej interpretacji tego dzieła jeszcze nie napisano, ciągle poruszamy się w zagadnieniach cząstkowych, co nie oznacza, że drugorzędnych. Zanim ktoś podejmie się próby syntezy, trzeba pracować nad zagadnieniami szczegółowymi, wybranymi z głębokich struktur tego utworu².

Do takich zagadnień, które nie zostały jeszcze podjęte, bądź też wyczerpane na poziomie warstw głębokich, należą optyka sakralno-świecka oraz bliskość i odległość w *Assuncie* w ujęciu neoplatońskim (nie platońskim, choć proveniencje platońskie są tu oczywiste)³. Zasadniczym celem podjętych rozważań jest wydobycie oraz opisanie różnorodności *Amor sacro* i *Amor profano*, o których w swych traktatach filozoficznych pisali neoplatonicy, tacy jak Marsilio Ficino czy Leone Ebreo, i na tej płaszczyźnie zestawienie *Assunty* z innymi tekstami staropolskimi oraz romantycznymi.

Assunta jest późnym dziełem Norwida, które należałoby badać przede wszystkim w kontekście estetyki postromantycznej. Poemat ukazał się ćwierć wieku po śmierci autora. W ostatnich dekadach XIX stulecia Dionizy Zaleski na próżno poszukiwał wydawcy dla tego dzieła, następnych kilkanaście lat tekst przeleżał w teczce Adama Kallenbacha, wreszcie w 1907 r., za pośrednictwem „Chimery”, utwór ukazał się drukiem na łamach lwowskiego „Przewodnika Naukowego i Literackiego”. Pod względem genologicznym tekst wpisuje się w normy ustanowione

dla poematu narracyjnego, jednak równoległe występowanie kilku zagadnień tematyczno-konstrukcyjnych powoduje wyłamywanie się dzieła spod reguł kanonicznej czystości gatunkowej. Najbardziej reprezentatywną jakością tego utworu jest nietypowy sposób zarysowania akcji, która ogranicza się zaledwie do kilku elementów. Poszczególne jej wątki, mające formę szczątkową, koncentrują się wokół kilku explicitnych motywów: podróży bohatera-wędrowca; specyfiki miejsc, które przemierza; historii niemej Assunty i jej rodziny; powodzi czy też uczucia, jakie połączyło dwoje ludzi.

W tym miejscu wypada omówić tematykę poematu, przywołując w kilku zdaniach jego treść. Z trudem przyjdzie nam szukać w tekście informacji o konkretnym czasie dla przedstawionych wydarzeń. Ulokowanie akcji w „bez-czasie” uniwersalizuje nijakość życia bezmiennego (co też wpisuje się w tę argumentację) bohatera. Norwid daje tym do zrozumienia, iż poczucie beznadziei może dotyczyć każdego człowieka w każdym momencie. Razem z bohaterem⁴ odwiedzamy miejsca – konkretne punkty jego podróży. Postać, której perspektywę przyjmujemy podczas lektury, to uwikłany w marazmie codzienności poeta-wędrowiec. Człowiek nie wykazuje chęci ani inicjatywy, jego życie wydaje się bezsensowną rutyną pozbawioną celu:

Tak z dniami bywa, lubo nie powinno.
I mnie tak ranek zaświtał jałowy;
Czynić co nie mam, ni kwapić się na co –
Ot, jeden z tych dni, co są, bo się tracą⁵.
(*Assunta...*, I, w. 5–8)

Bodźcem, który nadaje dynamikę akcji, jest moment, w którym ów człowiek zabiera ze sobą rekwizyty podróżnika: słomkowy kapelusz i kij. Tu narrator przemienia się w wędrowca, który poczuł przymus wyrwania się z impasu: „Wstałem – wyszedłem – czułem, że coś robię!” (*Assunta...*, I, w. 36). Porzucenie beczynności prowadzi

3 Tych powstało już kilka. Wystarczy przytoczyć chociażby rozważania Zofii Szmydtowej (*Poeci i poetyka*, Warszawa 1964) bądź Krzysztofa Trybusia (*Assunta jako poemat metafizyczny*, „Studia Norwidiana”, 11 (1993), s. 93–101).

4 Norwid wyznaczył bohaterowi *Assunty* kilka ról, toteż w artykule będziemy go nazywać również wędrowcem, podróżnikiem, poetą, narratorem.

5 Dzieło cytowane według wydania: C. Norwid, *Assunta (spojrzenie ku niebu)* [w:] *idem, Pisma wybrane*, t. 3, J.W. Gomulicki (oprac.), Warszawa 1971.

go ku kopalni, w której wydobywa się rudy miedzi. Mija winnice, cyprysy, które wydają się szczątkami po idyllicznej Arkadii. Przestrzeń natury nie jest bliska *locus amoenus*, wręcz przeciwnie, widzimy tylko jej obumarłe, zdegenerowane wycinki. Wszystko wędrowcowi wydaje się obce, wszystko bowiem skaża bliską mu *Alma Mater*. Zdziwia go podejście górnika-alchemika do wyeksploatowanej przez postępy przyrody. Decyduje się iść dalej. Poeta opuszcza metaforyczny labirynt starzejącego się świata, po czym „wznosi się ku górze”. Jego wędrówka zmienia kierunek zarówno fizycznie, jak i alegorycznie – z poziomu przechodzi w pion. Norwid w owej wspinaczce zaszyfrowuje zestaw opozycji: niemoc–siła, góra–dół, zimno–ciepło, ciężkość–lekkość, mrok–światło. Bohater zmierza do klasztoru znajdującego się na szczycie góry. Kopalnia i klasztor umiejscowione są na różnych poziomach. Kopalnia przyjmuje surowość oraz chłód ziemi, a klasztor niemalże unosi się w powietrzu, metafizycznie dotykając chmur. Im bliżej szczytu, tym więcej słońca, które ogrzewa ciało i duszę wędrowca:

A skoro szedłem dalej, chłód i cienie,
Zmieniwszy światłość i oddech, zmieniły
I myśl, i myśli widnokrąg – marzenie!
(*Assunta...*, I, w. 90–92)

Po porannym uczuciu ociężałości nie ma śladu – z każdym kolejnym krokiem natura coraz bardziej ożywa, wskutek czego bohater czuje błogą lekkość. Funkcję przyrody w *Assuncie* bezbłędnie określa Paulina Arbizewska, która konstatuje, iż natura w tym utworze staje się przewodnikiem w akcie samopoznania, z kolei dotarcie do klasztoru stanowi zwieńczenie tego aktu⁶.

Narrator wchodzi do klasztoru, gdzie spotyka mnicha, który „tak skrętnie” zamiata ślady pozostawione po jego wejściu. W wymiarze eschatologicznym możemy ów czyn interpretować jako starania, aby zetrzeć pozostałości po grzesznym człowieku. Widzimy „mnicha, co

z progów ścierał ślad człowieka” (*Assunta...*, I, w. 127), zanim ten przekroczy progi klasztoru. Symboliczny gest oczyszcza człowieka z pozostałości jego świeckiej natury, przygotowując go do przejścia duchowej roli. Tym razem „czysty w swym jestestwie” bohater idzie dalej. Znowu trafia na zakonnik: teraz jest to „biały mnich”, który – widząc w nim boską cząstkę – pada mu do stóp, deklarując swoje oddanie: „I, jak gościnny mawia człek z podróżnym, / Mówił i był mi pogodnie usłużnym...” (*Assunta...*, I, w. 144–145). Narrator wkracza w sferę samopoznania; koncept jest w istocie neoplatonicki. Podobne tony odnajdujemy w postulatach Leona Ebreo, renesansowego kontynuatora myśli Marsilio Ficino. Autor *Dialogów miłosnych* eksplikował, iż źródło wszechrzeczy tkwi w Bogu. Stwórca jawi się jako fundament ontologiczny. Jego władza nad każdym bytem jest absolutna, dlatego tylko dzięki Bogu człowiek może osiągnąć najwyższą zdolność poznania. Za taką umiejętność należy uważać samopoznanie bóstwa, w którym człowiek może się przegłębnić⁷. Ebreo przedłożył dialektyczne pogodzenie dwóch punktów widzenia: z jednej strony, Bóg jest przedstawiony jako przyczyna wszystkiego, z drugiej natomiast – człowiek jawi się jako ktoś zdolny do samodoskonalenia, a zatem jest istotą decyzyjną. Dostrzeżenie przez mnicha w wędrowcu pierwiastka boskiego motywuje wędrowca do pogłębionej refleksji nad własnym istnieniem. Droga bohatera do samopoznania odbywa się w duchu neoplatonickiego czytania siebie. Narrator zauważa, że „widząc siebie samego”, poznaje wszystko. Jednakowoż granicę samopoznania przyjdzie mu przekroczyć dopiero na końcu wędrówki ku górze, po zgłębieniu tajemnic ogrodu i ujrzeniu zapatrzonej w niebo Assunty.

Treść poematu traktuje o kolejnych etapach podróży – poeta w ogrodzie poznaje ogrodnika, który jest dziadkiem uratowanej z powodzi Assunty. Dziewczyna jest niemą sierotą. Bohater dociera do niej prowadzony światłem z zawieszzonego na jej szyi krzyżyka. Młodzieniec

7 Por. L. Ebreo, *Dialogues of Love*, tłum. D. Bacich, R. Pescatori, R. Pescatori (red.), Toronto 2009.

8 S. Cywiński, *Wstęp* [w:] C. Norwid, *Wybór poezyj*, S. Cywiński (oprac.), Kraków 1924, s. 255.

9 W. Arcimowicz, *op.cit.*, s. 15–16.

bezsukutecznie próbuje wydobyć słowa z Assunty; jest zatracony w widoku heroiny tak bardzo, że nie wykonuje żadnego ruchu, a tylko wsłuchuje się w jej milczenie, pozostając oniemiały w zachwycie. W kolejnych częściach artykułu wykażemy, iż fascynacja wędrowca harmonizuje z pozbawioną cielesności oraz pełną afirmacji miłością neoplatońską.

Pieśń trzecią otwiera spotkanie podróżnika ze „Szlachetną Panią”, która chciałaby wydać Assuntę za próżnego syna swojej intendentki. Kobieta była zdolna do poświęcenia biednej sieroty dla ułożenia pijaka i hultaja. Narrator-poeta wyraźnie sprzeciwia się zbezczeszczeniu sakramentu małżeństwa, mówiąc: „Lecz gdyby się dróg trzymano tak krzywych, / Byłoby tyle małżeństw – tak szczęśliwych??” (*Assunta...*, III, w. 71–72). Niezadowolona dama rzuca w poetę chusteczką – wtem następuje nieoczekiwany zwrot akcji. Zakonnik zawiadamia, iż ogrodnik umiera, a jego ostatnią wolą jest powierzenie swej wnuczki poecie. Narrator próbował ukoić żal dziewczyny po śmierci dziadka, jednak ona tego pocieszenia poszukiwała poprzez patrzenie w niebo. Młodzieniec decyduje się towarzyszyć dziewczynie. Od tej pory poemat przyjmuje tony historii miłosnej wpisanej w alegorię sztuki. Już 100 lat temu Stanisław Cywiński pisał, że Norwid tym dziełem wyrażał miłość do sztuki⁸. Supozycję odnośnie do pojmowania postaci Assunty jako symbolu arcyzmu podjął niedługo później Władysław Arcimowicz⁹. Głębia parabolicznego odczytania dzieła jawi się kolejno w podróży zakochanych – para w symbolicznym akcie dopełnienia syntezy kultury udaje się nad Eufrat, Dunaj, do Betlejem, zwiedza Partenon oraz Italię. Świat zdaje się dla tych dwojga za mały, jednak bohaterowie odczuwają konieczność jego zbadania. Taka ilustracja może stanowić o Norwidowskich poglądach na temat zadań ówczesnej poezji, z których wynika, że jej posłannictwo jest sprawą nadrzędną, nie powinna ona obawiać się niczego. Zagadnienie to jest umiejscowione w głębinach interpretacji dzieła. Jego odczytanie

wymaga posłużenia się analizą konstrukcji autotematycznych, w których czytelnik przyjmuje, iż poezja jest podmiotem utworu.

W końcu bohater traci ukochaną. Krzysztof Trybuś nazywa ją ucieleśnieniem poezji natchnionej¹⁰. Odchodzi wyobrażenie wędrowca o idealnej poezji zapatrzonyj w zbawienie. Jego milczące cierpienie ponownie sprowadza go do górnika, który swoim scjentyzmem próbuje go przekonać do dzielenia poglądu na temat ulotności ludzkiego życia. Narrator, mając już doświadczenie spotkania z własnym „Rajem”, nie zgadza się z tym przekonaniem, co skutkuje decyzją o podążaniu świadomym czuciem, którego nauczyła go ukochana. Od tej pory świadomy przenicowania nicości i bytu postanawia już tylko „patrzeć w górę”, wiedząc, że „gdzie są bezmowne cierpienia, / Są wniebogłosy... bo są – przemilczenia...” (*Assunta...*, IV, w. 159–160). Ostatnia strofa poematu wydaje się wykładnią artystycznego *alter ego* poety. Narrator, którego słusznie można identyfikować z Norwidem, ubolewa, że za życia jego sztuka była właśnie owym „przemilczeniem”. Artysta wie, że jest nierozumiany przez współczesnych, mimo to w tym wszystkim odnajduje wewnętrzny spokój, gdyż ma poczucie spełnienia dzięki wytyczeniu nowych dróg.

Nie powinno dziwić, że otrzymując treść tak bogatą: w tropy literackie, zabiegi na metatekście oraz zsyntetyzowane rejestry literacko-kulturowe, czytelnik może mieć problemy z recepcją dzieła. Wokół *Assunty* toczyła się więc ożywiona dyskusja – próby odczytania poematu przysparzały niemałych dylematów badaczom. Przywołajmy kilka z takich teorii. Interesujące odczytanie *Assunty* przedstawił Zenon Przesmycki, uznając tekst nie tylko za opowieść o przygodzie miłosnej, ale również o „obejrzeniu się miłości za siebie samą”. Główna teza literaturoznawcy koncentrowała się na symbolicznych przestrzeniach: wywołanych przez miłosną siłę stanów wewnętrznych zakochanych¹¹. Była to pierwsza interpretacja, sytuująca tekst w kontekście ramowej „przestrzeni”.

¹⁰ K. Trybuś, *op.cit.*, s. 93–101.

¹¹ Z. Przesmycki, *Komentarz* [w:] C.K. Norwid, *Pisma wybrane. Poematy*, J.W. Gomulicki (oprac.), Warszawa 1968, s. 345.

¹² W. Arcimowicz, *op.cit.*, s. 15.

¹³ *Ibidem*, s. 16.

Terminy takie jak „przestrzeń” i „miejsce” wyznaczyły ścieżkę interpretacyjną dla wielu późniejszych szkiców na temat *Assunty*. Jedną z pierwszych prac o *Assuncie* Norwida w roku 1933 napisał wspomniany już Arcimowicz. Badacz poddał analizie cały poemat i konsekwentnie bronił tezy, iż tytułowa bohaterka jest uosobieniem mistycznego natchnienia. Nie można oprzeć się wrażeniu, że niemal każda sytuacja czy postać zostały nacechowane symbolicznie. Niezwykle trudno ustalić dokładną topografię obszarów przywołanych w *Assuncie* – można jedynie przypuszczać, że rozkład bliższych i dalszych punktów podróży bohatera został ustanowiony na prawach spójnej logiki. Arcimowicz omawia usytuowanie poszczególnych miejsc wędrowki, wskazując ich kolejność i porządek:

To pewne, że teren zajmowany przez górników mieści się niżej, a klasztor i dziedzina „ogrodnika” wyżej. Na podstawie pierwszego rozdziału można by było sądzić, że te dwie ostatnie rzeczy leżą gdzieś na jednej wysokości. Ogród może nawet gdzieś na uboczu, może nawet należy do klasztoru¹².

Jeśli idzie o elementy świata przedstawionego, to według badacza usytuowanie ogrodu nie jest jednoznacznie stwierdzone. Możliwe, że jest on usytuowany w niedalekiej okolicy od klasztoru, co znajduje uzasadnienie w wyznaczeniu szlaku podróży bohatera. Gdyby cel owej wędrowki miał podłoże malarsko-opisowe, można by oczekiwać, że po zwiedzeniu terenu górników wędrowiec wkroczy do ogrodu znajdującego się obok klasztoru¹³. Sytuacja jest zgoła odwrotna, ponieważ bohater najpierw odwiedza klasztor, a dopiero później udaje się do ogrodnika. Arcimowicz nie tylko wyznacza punkty na topograficzno-alegorycznej mapie świata przedstawionego, ale również analizuje poszczególne postaci znajdujące się w danym miejscu, przypisując im aksjologiczne wartości.

W jego przekonaniu dobór bohaterów nie jest w poemacie przypadkowy, a ponadto każdego z nich uznaje za reprezentanta konkretnej cechy, filozofii, idei albo wręcz przeciwnie – rażącej przywary. Na przykład górnik reprezentuje ludzi pracujących wyłącznie z potrzeby pogoni za zyskiem, tak powszechnej u progu pozytywizmu. W mnichu Arcimowicz dostrzega transcendentne zaparczenie w Boga, pozbawione poszanowania dla człowieka. Rodzice Assunty uznani są za uosobienie dogmatyki patrystycznej bądź średniowiecznej scholastyki. Z kolei w „Szlachetnej Pani” badacz dopatruje się znamion przedstawicieli bezwzględniego pokolenia zaprzędającego dobra duchowe dla zbytków doczesności¹⁴. Jedyłą bezwarunkową prawdę istotnie można dostrzec w osobie ogrodnika, który symbolizuje poszanowanie dla pracy fizycznej realizowanej w duchu prostoty norm życiowych czasów przedchrześcijańskich¹⁵.

Tuż po wydaniu *Assunty*, w 1909 roku, powstała zbiorcza praca Adama Krechowieckiego, w której badacz zawarł wysoce niesprawiedliwą tezę, jakoby *Assunta* była utworem wyłącznie o tematyce miłosnej¹⁶. Podobny punkt widzenia przyjęła Zofia Szmydtowa, jednakże swoje rozważania badaczka poszerzyła o wiele kontekstów, w tym ewidentne reminiscencje filozoficzne, aksjologiczne czy biblijne. Jednym z jej ustaleń było uznanie *Assunty* za interesujący, zasadniczo odrębny od wcześniejszej twórczości Norwida, poemat miłosny, w którym autor przedstawił intelektualny rozwój człowieka dzięki miłości pojętej w duchu platońskim¹⁷. Nie uchylając teorii o dominacji wątków miłosnych, literaturoznawczyni postrzega je jako składniki paraboli. Z kolei Roman Doktor za Juliuszem Gomulickim powiązał genezę utworu z postacią Zofii Węgierskiej – kobiety bliskiej Norwidowi w latach 1868–1869. Z zachowanej dokumentacji wynika, że w tamtym czasie poetę i Węgierską połączył szczególnie rodzaj sympatii czy też pokrewieństwa duchowego. Jej przedwczesna śmierć w 1869 roku mogła być dla Norwida bezpośrednim impulsem do napisania poematu¹⁸.

14 *Ibidem*, s. 11–24.

15 *Ibidem*, s. 11.

16 Zob. A. Krechowiecki, *O Cyprianie Norwidzie. Próba charakterystyki. Przyczynki do obrazu życia i prac poety na podstawie źródeł rękopiśmiennych*, Lwów 1909.

17 Z. Szmydtowa, *Platon w twórczości Norwida* [w:] *eadem*, *op.cit.*, s. 302–303.

18 R. Doktor, *op.cit.*, s. 77–91.

¹⁹ J. Gomulicki, *Metryki i objaśnienia: Assunta* [w:] C. Norwid, *Pisma wybrane. Poematy*, Warszawa 1971, s. 742.

²⁰ Zob. *Listy Zofii Węgierskiej do Cypriana Norwida*, I. Kleszczowa (oprac.), „Pamiętnik Literacki”, 67 (1976), z. 3, s. 189–207.

²¹ Zob. P. Siekierski, *Poetyka przestrzeni w „Assuncie” Cypriana Norwida*, „Przegląd Humanistyczny”, 7 (1983), s. 111–128.

Na podobieństwo tytułowej bohaterki do Węgierskiej wskazywałyby szczegóły z jej życia – Assunta bowiem została winkrustowana z rzeczy bliskich Węgierskiej¹⁹. Wiadomo skądinąd, iż była miłośniczką flory, co często sygnalizowała w listach do Norwida²⁰. W poemacie zawarty jest opis ogrodu – deskrypcja tego miejsca odzwierciedla się w afirmacji urodzaju ziemi oraz pięknych kwiatów, tak istotnych przecież dla Assunty:

„O! mowo ludzka, nie tve wszystkie prądy
Obraca człowiek, jak chce lub jak mniema!”
Rzekłszy to, szyję wzniosłem jak wielbłądy,
Patrzące tam, gdzie widnokręgów nie ma,
Płaszczynę depcząc, a tocząc poglądy –
Choć lśniły kwiaty stronami obiema –
Szedłem... był ciennik przede mną zielony,
Ogród był – nie wiem! – byłem zamyślony.
(*Assunta...*, II, w. 50–57)

Widok bogatego w zieleń ogrodu wprowadził bohatera w nostalgiczny nastrój, jakby w niezidentyfikowaną tęsknotę za czymś dawno utraconym. Może za miłością, uznaniem, wiedzą bądź sensem życia...

Odmienną koncepcję odczytania *Assunty* przedstawił Paweł Siekierski, proponując interpretację bazującą na zarysowanej poetyce przestrzennej oraz topografii miejsc. Argumentacja literaturoznawcy jest o tyle istotna dla stanu badań, iż stanowi punkt przecięcia wszystkich wcześniejszych tez. W kontekście poetyki przestrzeni można usytuować zarówno egzystencjalno-filozoficzne rozważania o istnieniu pierwiastka dobra i zła w ludzkim losie, jak i wizję pojmowania konkretnego rodzaju sztuki²¹. Mowa o ponadczasowej wizji dzieła, które jest, z jednej strony, podziwiane, a z drugiej – narażone na ciągłą „szarpaninę” z materialistycznymi pobudkami. Analogicznie perspektywa badawcza zarysowana przez Siekierskiego może posłużyć do koncepcji ukazania w poemacie panoramicznej wizji miłości, która

jednocześnie wymaga zadeklarowania uczucia i oddania mu się bez reszty. Wskutek tego mamy do czynienia z klasycznym, poniekąd tragicznym, dylematem skupionym na konieczności dokonania wyboru pomiędzy uczuciem ziemskim a boskim.

W związku z tak licznymi komentarzami na temat poematu Norwida trudno wskazać jednorodne odczytanie tego dzieła. Zatem, aby przybliżyć kreację światów w *Assuncie*, należy wyodrębnić zagadnienia, które oscylują między powszedniością świata świeckiego (bliższego) a niezwykłością świata sakralnego (dalekiego). Wydaje się, że elementem, do którego odwoływano się we wszystkich dotychczasowych analizach *Assunty*, jest filozoficzno-teologiczna perspektywa przestrzeni miłosnej w poemacie. Za niezdefiniowaną dotąd przestrzeń można by uznać obszary wyimaginowanych podróży bohatera. Trudno rozstrzygnąć, czy są to rzeczywiste wędrówki literackie po utworach Norwida, czy też przywołania rozmaitych regionów świata, z którymi związane są konkretne zabytki bądź fakty kulturowe, między innymi Eufrat – gruzy Babilonu, Grecja – Partenon, Dunaj – *Tristia* Owidiusza²². W czasie lektury dotykamy obszarów „żywej historii”, doświadczamy niemal namacalnej łączności z kulturą spójnią. Istota świata u Norwida zdaje się wypływać niejako z filozofii miłości. Można przypuszczać, że w poemacie ta swobodna podróż w czasie i przestrzeni możliwa jest dzięki miłości nazwanej tu „dostojniejszym ukochaniem Ludzkości” (*Assunta...*, II, w. 153), która otwiera perspektywę na całą przestrzeń świeckiego świata. Przy czym nie można zapominać, że ta sama ludzka rzeczywistość obejmuje rozmaite sposoby postrzegania świata, niemal wszystkie, poczynając od realności, przez mityzację, historiozofię, wytwory indywidualnej myśli czy fantazji, które towarzyszą „wędrówcom” świata po przekroczeniu sfery rzeczywistości. Drogi prowadzące do zgłębienia wizji miłosnej w *Assuncie* znajdują punkt wspólny z teoriami na temat neoplatońskiego kosmosu. Przemawia za tym swoista astronomiczność

²² Zagadnienie to dokładnie przeanalizowano w pracy: M. Woźniewska-Działak, *Poematy narracyjne Cypriana Norwida*, Kraków 2014, s. 174.

23 E. Skalińska, *Przeobrażenia myśli a symbolika przestrzeni w „Assuncie”* [w:] *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inni*, G. Hałkiewicz-Sojak, B. Paprocka-Podlasiak (red.), Toruń 2009, s. 238.

24 Pisownia wielką literą za *Dialogues of Love* autorstwa Leone Ebreo.

25 R. Rał-Niemeczek, „*Sielanki albo pieśni*” *Adriana Wieszczyckiego w perspektywie miłości neoplatonickiej*, „*Kwartalnik Opolski*”, 2/3 (2018), s. 45–57.

świata: motyw jego kurczenia się oraz poczucia okrągłości Ziemi. Przy czym ta druga właściwość służy wyrażeniu niewystarczalności realnej rzeczywistości wobec ekspansji wyobraźni. Topografia *Assunty* jest łącznikiem dla dwóch warstw – w poemacie Norwida, niczym u Ficino, makro- i mikrokosmos odpowiadają Bogu i człowiekowi, duszy i ciału. Ta zależność trafnie wpisuje się w ustalenia Ewangeliny Skalińskiej. Badaczka wyodrębnia w *Assuncie* dwie perspektywy – linie pionowa oraz pozioma tworzą osie świata konstruowanego na planie krzyża. Owo sprzężenie zostało oparte na stosunku przestrzeni wertykalnej do horyzontalnej wytyczanej przez proste relacji: góra–dół, wschód–zachód²³. Pojęciowe zestawy budują powierzchnię sensów dla całego utworu. Podwójne, pozornie antagonistyczne warstwy znaczeniowe są typowym dla filozofii neoplatonickiej mechanizmem porządkowania myśli. Ebreo w analogiczny sposób wyprowadził analizę Miłości²⁴ – uczeń Ficino twierdził, że uczucie może mieć dwa fundamenty – ulotny i trwały. Miłość, która jest „zrodzona z pożądania”, nigdy nie będzie doskonała, bowiem jej jedynym celem jest posiadanie. Wobec tego, skoro żądza jest przyczyną, a Miłość konsekwencją, to oczywiste jest, iż kiedy powód przestanie istnieć, ustanie też skutek²⁵. Zgoła inaczej jest w przypadku Miłości nazywanej przez Ebreo doskonałą – pożądanie nie jest czynnikiem ją inicjującym, a tylko następstwem głębokiego i świadomego przeżycia duchowego. Nic nie zagraża prawdziwej Miłości, ponieważ jej podstawy są na to zbyt solidne. Z chwilą wygaśnięcia żądzy cielesnej uczucie nie tylko przetrwa, ale też się wzmocni. Norwid z rozmysłem zaprezentował w parze bohaterów *Assunty* taki właśnie rodzaj Miłości, który nie dość, że jest doskonały na poziomie ziemskiego przeżycia, to jeszcze jest zawierzony Bogu, przez co nabiera ponadnaturalnej mocy. Poeta-wędrowiec widzi piękno *Assunty* przede wszystkim w jej zanurzeniu się w miłości do Boga. W związku z tym uczucie bohatera rodzi się z kontemplacji duchowej, a nie z pożądania.

Porządek świata ukazanego w poemacie wyróżnia jego pionowo-pozioma orientacja. Z jednej strony, została wyodrębniona zamknięta i uporządkowana rzeczywistość, którą można by nazwać „teraz i tutaj”. Z drugiej natomiast – sensory tego świata komponują się w wertykalno-horyzontalne linie, dla których brakuje przede wszystkim granic. Uwzględniając paradygmat nieskończoności w analizie poetyki światów ukazanych w poemacie Norwida, należy wnioskować, że druga rzeczywistość to nieznanne „kiedyś i gdzieś tam”. Przy czym ostatnie określenie konotuje niepewność wynikającą z niemożności racjonalnego wytłumaczenia, empirycznego sprawdzenia, czy ów świat w ogóle istnieje, czy ma postać jakiegokolwiek z ontologicznych bytów. Jego formuła lawiruje w sferze nieograniczonej czasowo. Nie można go zidentyfikować bądź ulokować w konkretnym czasie ani w jakikolwiek sposób zlokalizować, zobaczyć czy po prostu opisać.

Nadrzędnej wizji wertykalno-horyzontalnej towarzyszy kilka precyzyjnie opisanych przestrzeni. Pierwsza to miasto, którego najistotniejszą właściwością jest dwuwymiarowość oraz pozioma rozciągłość pozostająca w ścisłym związku z panującym bezruchem, monotonią i jałowością miejskiej rzeczywistości. To miejsce znajduje się w opozycji do obszaru pozamiejskiego, który sprzyja skupieniu myśli, rozszerzając granice zmysłowego postrzegania świata przez człowieka. Kolejnym kręgiem przestrzennym jest kopalnia przedstawiająca obraz zniszczenia i degradacji. Stan jej jednoznacznie dowodzi, iż doszło do zerwania przymierza człowieka z naturą²⁶. Najwyższy punkt na topograficznej mapie podróży bohatera stanowi siedziba mnichów znajdująca się w klasztorze roztaczającym aurę czystości i spokoju. Kolejny krąg przestrzenny to ogród, którego obraz zmienia się w oczach bohatera w zależności od tego, czy znajduje się w nim tytułowa Assunta. Pusty ogród to nadal tylko dziedzina jałowego ziemskiego życia, jednak w chwili spotkania poety z Assuntą całe to miejsce nabiera harmonijnej ekspresji. Uporządkowanie przestrzeni

27 Istotę motywów bajronicznych w dziełach Norwida omówiła szerzej G. Halkiewicz-Sojak, *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.

następuje równoległe z pojawieniem się złotego krzyża na szyi bohaterki, który – poprzez swą religijną symbolikę – implikuje ład wszechrzeczy. Rajski ogród, w którym bohaterowie przeżywają szczęście całkowitego porozumienia dusz, rozszerza się na całą rzeczywistość zgodnie z liniami wyznaczonymi przez krzyż. Ostatnim już kręgiem przestrzennym w wymiarze ludzkim i fizycznym jest salon – choć również znajduje się on „na górze”, obok ogrodu i klasztoru, to jest zaprzeczeniem wartości pozytywnych, do których horyzont nieba nas przyzwyczaił; przyjmuje piętno kolca wśród róż. Za pomocą pomieszczenia rejestrów aksjologicznych Norwid dowodzi głębokiej niejednoznaczności bytu. Panuje w nim atmosfera sztuczności, a wszechwładna forma „wielkiego świata” nakazuje prowadzić rozmowy niezobowiązujące i błahe. Salon najpełniej określają gesty i rozmowy znajdujących się w nim osób, w tym głównie właścicielki, która upatruje intratnego zysku w aranżowaniu małżeństwa Assunty i syna swojej intendentki.

Przy uwzględnieniu symbolicznych odczytań: świat, sukcesywnie odkrywany w toku podróży wędrowca, zdaje się krainą nieomal bliską ideału, a droga, którą podąża, odsłania przed nim w podobnym stopniu boską obecność na ziemi, jak i w jego własnym wnętrzu. Jeśli przyjąć, że postać bohatera wykreowana została dzięki inspiracji bajronicznym podróżnikiem²⁷, to należałoby uwzględnić jego afiliację z postacią romantycznego wędrowca. Typowy dla tej topiki motyw drogi charakteryzuje się ucieczką od zgiełku zwykłej codzienności, od środowiska, w którym bohater czuje się obco. Celem podróży jest droga w kierunku akceptacji, bezpieczeństwa i spokoju. Takiej pielgrzymce może towarzyszyć swoiste „dotknięcie” miłości wyższej, uświęconej, miłości zwróconej ku ciszy, warunkującej spotkanie z materią metafizyczną, dzięki której możliwe staje się doświadczenie obecności *sacrum*. Jednak sama postać Assunty, pojmowana jako uosobienie tej miłości, milczy. Norwidowska heroina ma znamiona alegorii ciszy, stanowi ucieleśnienie

filozoficznego milczenia²⁸. Wyidealizowanie kobiecej postaci każe ją traktować bardziej jako spersonifikowaną alegorię niż pełnokrwisty charakter. Jakkolwiek stereotypowa będzie ta konstatacja: milczenie z reguły nie stanowi atrybutu kobiecych postaci ani w literaturze, ani w życiu. Norwid umyślnie obdarował niewiastę taką cechą, jakby chciał wyeksponować „niedogłębnosc” bądź „niewystarczającość” mówienia. Jednocześnie te braki rekompensuje esencjonalna, utajona myśl. Samo milczenie urasta w twórczości poety niemalże do rangi emblematu artystycznego. W jego wierszu *Sieroty* „potężne milczenie” koresponduje z wykładnią „przemilczenia”, o której pisał niedługo przed śmiercią w eseju *Milczenie*.

Potem, gdy dusza swego skosztowała chleba,
Nie mogłem się już więcej oderwać od nieba,
Które mnie wciąż ciągnęło silnym, wonnym
tchnieniem.

I wtedy to ja, wzięwszy mój łożawy różaniec,
Zmówiłem na nim pacierz – potężnym milczeniem²⁹.

(*Sieroty*, w. 82–86)

Norwid nadaje milczeniu rangę etyczną; w swym traktacie kreśli jego wartość absolutną, która asocjuje – jak twierdzi Piotr Śniedziwski – w kierunku poszukiwania znaczeń w dziedzinach gramatyki, filozofii oraz egzegezy³⁰. Ma to szczególne znaczenie w kontekście postrzegania tego dzieła jako swoistego testamentu twórczego. W perspektywie ówczesnego romantycznego konfliktu z klasykami o istotę i ducha poezji bądź też, przejawianą przez czołowych reprezentantów, literacką buntowniczość wobec zamierzchłych ideałów postawa świadomego milczenia Norwida zdaje się być ewenementem. Esej *Milczenie* oraz poemat *Assunta* korespondują ze sobą na zasadzie Genettowskiej intertekstualności³¹. Wzajemne paralele jawią się poprzez aluzję, gdzie motyw milczenia jest główną osią interpretacji dzieła. Trudno zatem

28 Pokrewną interpretację ciszy w *Assuncie* proponuje M. Kalinowska, *O monologu w twórczości Cypriana Norwida* [w:] *eadem*, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1998, s. 236.

29 Wiersz cytowany według wydania: C.K. Norwid, *Poezje. Wybór*, Warszawa 2015.

30 P. Śniedziwski, *Poeta „skąpy w mowie”*. *O milczeniu Norwida*, „Pamiętnik Literacki”, 4 (2017), s. 21–41.

31 Zob. wszystkie typy intertekstualności opisane przez Gérarda Genette’a w jego *Palimpsestach* omówił Michał Głowiński (*O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, 77/4 (1986), s. 75–100).

oddzielić funkcję milczenia tytułowej bohaterki od ontologiczno-egzystencjalnych przekonań autora. Przy takiej eksplikacji zarówno wędrówka, cisza, jak i miłość oraz jej przeżywanie stanowią egzemplifikację afirmacji i radości. Narrator kojarzy je z bielą i jasnością. „Cisza” okazuje się warunkiem słyszenia głosów ukrytych, wszystkiego, co zazwyczaj niesłyszalne. To niemal surrealistyczne, niemniej ta sama „cisza przemawia” milczeniem, niesłyszalnym głosem miłości ukrytej pod warstwą symboli. Jest ona swoistą poetycką uwerturą do miłosnego, uduchowionego spełnienia dwojga ludzi. Spotkaniu zakochanych towarzyszy głęboka cisza, jakby cichość natury żądała ukojenia przez pełne szacunku milczenie. Milczy zakonnik, milczy Assunta, milczenie najpełniej wyraża również cierpienie wędrowca po – niewypowiedzianej nawet wprost – śmierci ukochanej. Po przytoczeniu kilku wspomnień ze wspólnie przeżytych chwil narrator wyznaje, iż po prostu jej już nie ma: „Niech się poza me piersi nie uroni / Pamięć dnia, odkąd jej nie oglądałem” (*Assunta...*, IV, w. 97–98).

Spśród tych trzech obrazów kluczową rolę odgrywa zachowanie tytułowej bohaterki oraz jego geneza. Zamilknięcie Assunty nie jest bynajmniej konsekwencją jej wyboru, lecz skutkiem nieszczęścia i cierpienia. Milczenie dziewczyny przed laty wywołała śmierć rodziców w czasie wielkiej powodzi. Pierwsze wrażenie kałoby sądzić, jakoby niewiastę spotkało niezasłużone zło. Dopiero rozmowa bohatera-wędrowca z ogrodnikiem wyjaśnia całą historię. Mędrzec opowiada o powodzi i odratowaniu małej dziewczynki. Wątek powodzi należałoby analizować przy uwzględnieniu korelacji z historią ocalenia Mojżesza. Wybawienie dziecka z wszechpotężnego żywiołu implikuje dar życia. Ma to swoje uzasadnienie, kiedy spojrzymy na postać Assunty jako na pomazańca Bożego. Doświadczenia z jej życia odzwierciedlają się w kreacji opisanych w poemacie antagonistycznych światów. Obecność w dziele tego typu bohaterki staje się stałym układem odniesienia, który w różnych

konfiguracjach treściowych przyjmuje rozmaite funkcje. Po pierwsze, jest ona utożsamiana z ostatecznym celem podróży bohatera, będąc dodatkowo obiektem jego uczuć. Po drugie, Assunta, w szerszym ujęciu, kojarzy się z opoką, bezpieczną przystanią, o której w pocieszających słowach przemawiał biblijny Nehemiasz: „A nie bądźcie przygnębieni, gdyż radość w Panu jest waszą ostoją” (Stary Testament, *Księga Nehemiasza*, rozdział 8)³². Po trzecie, jej sylwetka jest egzemplifikacją dawania swym losem szczególnego świadectwa, które oddziałuje na ewolucję postrzegania świata przez wędrowca. Wszak zrozumienie tego przekazu należy uwielokrotnić: w ogólnoludzkim znaczeniu – wpływa na każdego innego człowieka, w znaczeniu neoplatońskim – na każdego „uczestnika wszechświata”.

Assenty nie sposób czytać w oderwaniu od filozoficznych przekonań poety. Odrzucenie typowego dla romantyzmu czynnika „patriotyczno-narodowego” dla „uniwersalnego” znakomicie dopełnia *argumentum ontologicum* Norwida. Twórca dystansował się od dziewiętnastowiecznej mentalności subiektywnego „ja”, przekraczając granice tożsamości jednostki na rzecz wszechogarniającej transcendencji. I tu dochodzimy do kolejnych istotnych jakości *Assenty*, gdyż te aspekty odczytania dzieła również podejmują reinterpretację neoplatonizmu chrześcijańskiego. W tym miejscu wypada nakreślić założenia tego filozoficznego nurtu. Jego twórca Marsilio Ficino postulował pojmowanie myśli platońskiej w duchu teologicznej nauki o bóstwie.

Ambicją Ficino było jednak przywrócenie do życia całości platońskiego systemu oraz udowodnienie jego niezwykłego współbrzmienia z chrześcijaństwem. Uczony proponował do przyjęcia hipotezę, iż Bóg znajduje się na zewnątrz skończonego wszechświata, który jest przestrzenią nieskończoną i wieczną. Bóg stworzył świat, ale wszechświat znajduje się w Nim³³.

32 Dzieło cytowane według wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2018.

33 R. Rał-Niemeczek, *op.cit.*, s. 45–57.

Renesansowy filozof zastąpił niepoznawalną i doskonałą *Jednię* Plotyna wszechogarniającym aktem kreowania świata przez Boga. Ficino jest zresztą twórcą pojęcia „miłość platoniczna”, toteż właśnie idea miłości prawdziwej interesowała go przede wszystkim. Jej uchwycenie wymaga nakreślenia dwuosioowego układu. W jego skład wchodzi idea piękna oraz miłości, które w aksjologii neoplatonika są całkowicie duchowe. Owe zależności warto odnieść do poematu Norwida, który w osobie głównej bohaterki skupia dystynkcje miłości uświęconej, spaja mikro- i makrokosmos ziemi i nieba, a także niezwykła dzieło boskiego stworzenia. Rola Assunty, jako postaci zmieniającej percepcję świata, mieściłaby się w opisanym przez Siekierskiego poetyce przestrzeni w Norwidowskim dziele³⁴. Powódź i jej skutki stanowią moment wspólny, punkt przecięcia linii wertykalnej z horyzontalną. Układ przecinających się linii zawiera się w ramach krzyża wpisanego w literę T (z łaciny *patibulata*). Mamy tu na myśli – rzecz jasna – symbolikę krzyża odmienną od tej, którą niesie krucyfiks funkcjonujący w ikonologii jako znak ukrzyżowanego Chrystusa. Oprócz tej fundamentalnej, dla teologii chrześcijańskiej, symboliki krzyż jest m.in. atrybutem cnót oraz znakiem drogi soterycznej (która po śmierci prowadzi do zbawienia człowieka). W świetle interpretacji *Assunty* uzasadnionym krokiem będzie postawienie tezy, iż owo zagadnienie interesowało Norwida w szczególności. Akurat tę ostatnią wizję krzyża zaprezentował, konceptualizując jego funkcję w utworze. Krzyż stanowi uzewnętrznienie jedności człowieka z Bogiem. Obie jego linie wyznaczają paralełę „patrzenia” *Assunty*. Osią pionową jest zmaterializowana dziewczyna, z kolei pozioma kreska wyznacza przestrzeń nieba, w które się wpatruje. Nie bez znaczenia jest fakt, iż samo wydarzenie dzieje się w ogrodzie. Miejsce to, zgodnie z proveniencją biblijną, należy kojarzyć z ziemskim rajem, otoczeniem, w którym człowiek czuje się szczęśliwy i bezpieczny. O funkcjach ogrodu w literaturze szczegółowo pisał Ryszard Przybylski w *Ogrodach romantyków*.

Badacz wysnuwa tezę, iż ogród w *Assuncie* jest świętym miejscem „epifanii woli Bożej, którą objawia dziecko, niewinny posłaniec Boga”³⁵. Osieroconym dzieckiem jest właśnie Assunta, przez którą przepływa cudowna światłość idei miłości neoplatońskiej. Sama dziewczyna jest tu pośrednikiem, przekazicielem znaków, bowiem krzyż występuje tu w dwójnasób. Przede wszystkim stanowi antycypację świętego drzewa kosmicznego, które spaja wszechświat w akcie pojednania i miłości. Ponadto jest wyrażony *explicite* jako zmaterializowany rekwizyt. Arbizewska słusznie wyjaśnia, że „błysk przedmiotu – złotego krzyżyka na szyi bohaterki – staje się symbolicznym noumenalnym promieniem”³⁶. Promień, błysk, spojrzenie, patrzenie – to hasła związane z nomenklaturą właściwą dla zmysłu wzroku. I tu znowuż należy przywołać neoplatońskie asocjacje w poemacie; zmysły są jednym z bazowych tematów eksplikujących neoplatońską myśl epistemologiczną. Ficino w swoim traktacie *Theologia Platonica* pisał o esencji wszystkich pięciu zmysłów jako pierwszym etapie poznania rzeczy. Fundamentalnym założeniem tej teorii jest zintegrowanie wszystkich zmysłowych narzędzi człowieka. Neoplatonik mówił o konieczności połączenia się w jednym ośrodku wszystkich pięciu zmysłów: „*Oportet quinque sensus ad unum centrum conduci*”³⁷. Wzrok zajmował wśród nich szczególne miejsce, albowiem łączył się z „boskim światłem”. Innymi słowy, nigdy nie zobaczymy niczego w pełni, dopóki oglądana rzecz nie zostanie oświetlona właściwym światłem, i jeśli my tego światła przez siebie nie przepuścimy (jego nie przeżyjemy). Oglądany obiekt, bez światła oraz bez udziału obserwatora, nie jest dziełem pełnym i skończonym.

W podobny sposób „patrząc” w górę bohaterkę naszkicował Antonii Malczewski. Jego *Maria* oraz *Assunta* Norwida wchodzą ze sobą w pełen kontekstów dialog. Oto garść analogii. Genologicznie, choć nieidentycznie zbieżne, bo *Marię* kwalifikujemy jako powieść poetycką, a *Assuntę* zaliczamy do poematów parabolicznych,

35 R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 114.

36 P. Arbizewska, *op.cit.*, s. 193–211.

37 Zob. M. Ficino, *Theologia Platonica*, t. II, J. Hankins, W. Bowen (red.), London 2001, s. 216. Oprócz pięciu zmysłów w mechanizmie poznania Ficino wyróżnił także: wyobraźnię, fantazję i inteligencję (s. 262).

38 M. Maciejewski, *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 164. Zob. także: *idem, Maria* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1984.

39 Dzieło cytowane według wydania: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, J. Ujejski (oprac.), Jerozolima 1944.

metafizycznych, miłosnych czy też religijnych, oba te utwory ułożone są w cykl pieśni. Następną symptomatyczną cechą tych tekstów są dwie kobiece bohaterki, których imiona są zarazem tytułami dzieł. Symbolika imion stanowi jedną z osi eschatologicznego ich odczytania: Maria – matka Chrystusa, Assunta – etymologicznie wywodząca się od łacińskiej *Assumpty* – oznacza „wniebowziętą”, „wyniesioną ku górze”, „podniesioną”. Szczegółową analizę porównawczą *Assunty* i *Marii* przeprowadził Marian Maciejewski. Badacz różnicował przestrzeń będącą w zasięgu wzroku dwóch kobiet. Nie chodzi tu o faktyczny obraz będący w ich polu widzenia, ale o spojrzenie metaforyczne³⁸. Wzrok *Marii* nie wybiegał poza linię horyzontu, bohaterka patrzyła „wokoło” „i wznosząc w górę oczy” (*Maria*, I, 239)³⁹, co nie oznacza, że jej wzrok dociera do nieba, a w konsekwencji: czy faktycznie to niebo widzi. Natomiast oczy *Assunty* obejmowały całą przestrzeń, patrzyły we wszystkich kierunkach, przemierzyły linię horyzontu, własną oś, po czym skierowały się ku niebu. Moment „patrzenia” więczył gest spojrzenia w niebo, choć adekwatniejszym określeniem byłoby „zapatrzenia się”. Nie była to bowiem chwila. Wszak istota tkwi w kolejności „patrzenia” – najpierw *Assunta* rozgląda się wokół, przyglądając się temu, co doczesne i materialne. Wnuczka ogrodnika (który w tych okolicznościach ucieleśnia apostoła, trybuna ludu) odwraca się od *profanum* nie dlatego, że sprzeciwia się temu, co ziemskie, ale z tego względu, że w taką kolejność istnienia wpisany jest byt człowieka. Dopiero potem *Norwidowska* heroina kieruje całą swą twarz w stronę niebieskiego *sacrum*. Niczym namaszczenie przyjęła promienie boskiego światła. Spojrzenie ku niebu należy odczytać jako akt samodoskonalenia. W każdym jej ruchu zawiera się deklaracja o świadomej przynależności do Boga. W ujęciu neoplatońskim możemy mówić o czystej metafizycznej unifikacji przemienionej niewiasty-niemoty w ideę. Słowem: *Norwid* transparentnie wiąże w osobie dziewczyny zapatrzonej w niebo

transcendencję „człowieka w przyrodzie” z neoplatońską doktryną chrześcijańską. Assunta nauczyła ukochanego patrzenia na świat w dostępny tylko dla wybranych sposób – mówi o tym sam poeta-narrator: „I w górę patrzę... nie tylko wokoło: / Znać się mnie nie dość – ja się nadto cierpię” (*Assunta...*, IV, w. 153–155).

Ponad dwa wieki wcześniej heroinę o podobnych rysach przedstawił w swych *Sielankach albo pieśniach* (1634) Adrian Wieszczycki. Filida posiada paralelne cechy z Assuntą – bohaterki podejmują podobne decyzje, których priorytetem było zjednoczenie ich z Bogiem. Znaczących podobieństw między utworami jest kilka. Poczynając od najprostszych, sielanki i poemat Norwida łączy topika poety – utwory wykorzystują motywy autotematyczne, które zostały przypisane postaciom męskim. Bohater Norwida to poeta, który podczas podróży poszukuje nieznanego jeszcze dla siebie sensu istnienia. Chce poznać odpowiedzi na niewypowiedziane pytania. Jego podróż wieńczy widok jednoczącej się w Bogu Assunty. Przymioty wędrującego poety winno się zauważyć również w Damofonie z *Sielanek albo pieśni*. Jak wyjaśnia Anna Gurowska, pasterz przeobraża się w natchnionego *poeta laureatus*, o czym świadczą przynależne mu atrybuty, np. wieniec: „Zatym go już puścili, wieniec darowali” (*Sielanki albo pieśni*, Rozmowa, w. 73)⁴⁰, który otrzymał od towarzyszących mu bóstw arkadyjskich⁴¹.

Kolejną egzemplifikacją przedstawiającą analogie między dziełami jest ekspozycja wątków miłosnych. Poeta barokowy w swoim zbiorze również nakreśla parę damsko-męską. Przyjmując, że Norwid inspirował się cyklem Wieszczyckiego, można mniemać, że Damofon i Filida mogli stanowić pierwowzór dla pary: poeta-wędrowiec i Assunta. Utwór barokowy opowiada o lamencie pasterskim nieszczęśliwie zakochanego Damofona w pięknej Filidzie. Młodzieniec goni za ukochaną, która jest nieczuła na jego starania. Jednak, w odróżnieniu od miłości opisaney w *Assuncie*, oblubieniec ani na chwilę nie jednoczy się z dziewczyną. Do samego końca jest ona dla

⁴⁰ Dzieło cytowane według wydania: A. Wieszczycki, *Utwory poetyckie*, A. Gurowska (oprac.), Warszawa 2001.

⁴¹ A. Gurowska, *Wprowadzenie do lektury* [w:] A. Wieszczycki, *op.cit.*, s. 10.

niego niedostępna. Heroina ma jasno wyznaczony cel: podążanie w stronę nieba. Filidę, podobnie jak Assuntę, otacza piękna przyroda, stąd też, tak samo jak w poemacie Norwida, wizerunek niewiasty zostaje zestawiony z urodą kwiatów. Jej zanurzenie w naturze ilustruje harmonijne współprzeżywanie życiodajnej drogi:

Hijacynty nadobne, co więc zakwitają,
w ten czas z swojej ozdoby złupione zostają.
Amaranty, fijołki, pięknie rozsadzone,
lecie kwitną, a zimie leżą przywalone.
Piękna jest róża lecie, piękna i lilija,
kiedy się owo w białe listeczki rozwija.
(*Sielanki albo pieśni*, Rozmowa, w. 77–82)

Filida jako uosobienie cnoty czystości przemierza ścieżki rajskiej Arkadii. Wieszczycki umiejętnie operuje tradycjami; cudowne okoliczności są kolejnym czynnikiem, umożliwiającym dążenie dziewczyny do doskonałości, którą odnaleźć może jedynie w Bogu. Autor sielanek dokonuje poetyckiej syntezy kultury – z poziomu mitologii przenosi czytelnika w sferę wartości ewangelicznych, zaś idylliczna Arkadia przeistacza się w obraz biblijnego raj.

W obu utworach kreatorami uczuć do swych oblubienic są mężczyźni; starają się zbliżyć do ukochanych lub choćby zainicjować jakikolwiek kontakt. Niemniej już same relacje między parami są nieco odmienne. Damofon i Filida są od siebie wyraźnie oddzieleni granicą wiary i tradycji; chłopak niemal do samego końca cyklu funkcjonuje w świecie pogańskim, nie rozumiejąc duchowych aspiracji ukochanej. Oświecenie nadchodzi w chwili uwznioślenia się Filidy; dziewczyna doznaje ubóstwienia w momencie ujarzmienia Amora. Pokonany bożek uznaje jej zwycięstwo słowami: „Pochodnie gasi, bo twoje jaśniejsze / widzi i doznał daleko gorętsze” (*Sielanki albo pieśni*, VII, w. 17–18). Filida, podobnie jak Assunta, roztacza wokół siebie jasną poświatę. Pierwsza z nich dzierży pochodnię, z kolei Norwidowska heroina posiada krzyżyk,

który skupia cudowny blask spływający z nieba. Światło w obu przypadkach ma iluminować drogę soteryczną, która zwieńczona zostanie spotkaniem ze źródłem wszelkiej miłości. Z całą pewnością odnajdujemy paralelę tego gestu w ikonie zatytułowanej *Czystość*, której deskrypcji dokonał Cesare Ripa w swojej *Ikonologii*. Cnotę tę obrazuje postać niewiasty, która w ręku dzierży bicz poskramiający jej ciało. Nawiasem mówiąc, na pasie, który ją okala, widnieje świadczący o tym napis: *Castigo corpus meum* (słowa św. Pawła z I listu do Koryntian 9, 27)⁴². U stóp kobiety leży Amor, zaś jego przewiązane opaską oczy świadczą o jego nieczystych zamiarach. Bożek nie jest godny oglądać prawdziwej uświęconej miłości. Czy sta niewiasta dumnie unosi swój wzrok ku górze. Jawna rezygnacja z cielesności, pragnienie wyzbycia się grzechu i zjednoczenia z Bogiem w momencie uniesienia wzroku to dominanty postaw w takiej samej mierze Filidy, jak i Assunty. Chociaż młody pasterz chce ofiarować swą miłość Filidzie, dziewczyna wie, że źródła ich uczuć nie są tożsame. Młodzieniec skupia się na powierzchowności ukochanej, chwala jej piękno, o którym rozmawiając z nim Pan mówi, że nie jest jej dane na wieczność: „Zażywaj, lecz z rozumem, świata, któraś młoda, / niedługo ta, niedługo trwa twoja uroda” (*Sielanki albo pieśni*, Rozmowa, w. 85–86). Pasterzowi wystarczy, aby uczucie zapłonęło ogniem zmysłowej miłości. Filida jednak odrzuca miłość ziemską dla dostąpienia miłości niebiańskiej. Niewiasta z *Sielanek albo pieśni* jako personifikacja cnoty ewoluuje w przepelnioną czystością *Venus divinus*⁴³. W tym punkcie należy znów odwołać się do Ficino, który dokonał deskrypcji *Amor divinus* (miłość boska) oraz *Amor vulgaris* (miłość cielesna). Każdej z nich powierzył konkretne funkcję – pierwsza panuje nad władzą umysłu oraz najwyższego poznania, natomiast zadaniem drugiej jest kontrolowanie wyobraźni zmysłowej:

U Ficino zaś obie Wenus i obie miłości są „czci-
godne i chwalebne”, jednak aby osiągnąć stan

42 C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2021, s. 23.

43 R. Rał-Niemceczek, *op.cit.*, s. 45–57.

44 *Ibidem*, s. 48.

45 H. Ratuszna, „Czucie i uczucie człowieka”. Uwagi o „Assuncie” Norwida w świetle młodopolskiej recepcji, „Studia Norwidiana”, 40 (2022), s. 73–97, za: W. Arcimowicz, *op.cit.*, s. 56.

„boskiej miłości”, należy przejść od miłości wizualnej, która jest pierwszym krokiem, aby potem zgodnie z *amor divinus* stać się niemal równym prorokom i świętym. Samo poprzestanie na „miłości ludzkiej” daje jedynie możliwość poznania piękna wizualnego, które zaś nie uczyni nikogo w pełni szczęśliwym⁴⁴.

Równoważnie należy odczytywać miłość kontemplacyjną Assunty. Kobiety w utworach Wieszczyckiego i Norwida jawią się nie tylko w kategoriach religijnych, ale także psychologicznych. Takie elementy jak oszczędność w słowach Filidy, całkowite zamknięcie Assunty, a także wspólne dla nich głębokie zamyślenie oraz skupienie całej swojej siły na czynie ukazują je jako heroiny o złożonym studium psychologicznym. Kobiety działają w ten sam sposób: najpierw poznają doczesność, po czym wkraczają w przestrzeń wieczności. Obie niewiasty przejawiają wewnętrzne piękno zbliżające ludzki umysł do Boga. Piękno, które jawi się na ziemi, jest rzeczywiste, dzieje się tu i teraz, aczkolwiek w wymiarze eschatologicznym jest blaskiem boskiego światła. Światło oświetla drogę, którą człowiek przemierza, aby osiągnąć zbawienie. Wskutek tego nasze heroiny stają się bohaterkami pełnymi i skończonymi. Obie zwrócone ku niebu, obie ustawione w linii wertykalnej. Jakby wznoszące się do zjednoczenia z Bogiem. W tym położeniu ucieleśniają archetyp kobiecego spełnienia.

Renesansowe malarstwo także odcisnęło piętno na kreowaniu kobiecych postaci. Choć oba teksty dzieliło ponad 200 lat, zarówno Wieszczycki, jak i Norwid byli zafascynowani twórczością Tycjana. Poeta z Niepołomic upodobnił swoją Filidę do Miłości Niebiańskiej z obrazu *Amore Sacro e Amor Profano* (1514), z kolej twórcą *Quidam* już w samym imieniu bohaterki wyraził reminiscencję z *Assuntą* (1518). Wiadomo wszakże, że Norwid w 1843 r. odwiedził bazylikę Santa Maria Gloriosa dei Frari w Wenecji, gdzie obraz ten jest przechowywany⁴⁵, toteż

reprezentacja neoplatońska jest tutaj podwojona. Dobitnie świadczy o tym jednorodność semantyczna bohaterek – zarówno te przedstawione na obrazach Tycjana, jak i opisane przez Wieszczyckiego i Norwida stanowią gloryfikację ewangelii. Przytoczeni twórcy, choć żyli i tworzyli w różnych epokach, a także posługiwali się innymi środkami artystycznymi, w gruncie rzeczy oddali sens miłości spełnionej i wiecznej poprzez operowanie tożsamym kontrastem między sakralnym *Amor divinus* i ziemskim *Amor vulgaris*.

Wykorzystując powyższe ujęcia komparatystyczne, w których partycypuje poemat Norwida, warto zreasumować ustalenia w oparciu o koncepcję ukształtowania krzyża w *Assuncie*. Poza oczywistym kontekstem narracyjnym okazuje się, że skoro pozioma linia rzeczywistości ziemskiej odnosi się do czasu, to linia pionowa obrazuje wieczność poprzez wstąpienie wcielonego Boga w historię ludzkości. Zatem przyjmując, że w postaci tytułowej bohaterki odcisnięto semantykę świata sakralnego oraz świeckiego, winno się zauważyć, iż powódź – jako przełomowy moment jej życia – staje się w rezultacie punktem przecięcia dwóch porządków: doczesnego i przyszłego. Poetycki szkic powodzi implikuje gwałtowne zmiany, nie tylko w sposobie postrzegania nowej rzeczywistości, ale też w odnajdywaniu się w niej po katastrofie:

„Jako? – odrzekę – czyliż się na lata
Oblicza pamięć tej plagi?” – „Och! panie –
Jest powódź, która ledwo grunt umiata,
Żyzność mu nawet dawa nadspodzianie;
I jest, jak ongi potop był dla świata,
Po której tylko sieroctwo i łkanie!...
Równiej jak owa!... bogdajem nie dożył!”
– Tu zmilkł, jakby się wspomnieniem zatrwożył.
(*Assunta...*, II, w. 26–33)

Przekładając ową prawidłowość na plan krzyża, można mówić o skrzyżowaniu porządku czasu z porządkiem

niezmiennej wieczności. Moment powodzi będzie zatem bliźniaczy z punktem przecięcia się linii krzyża, który w ikonografii oznacza miejsce boskiej interwencji w świecie ziemskim. To coś na kształt środka ludzkiego jestestwa wynikającego z pragnienia zanurzenia się w ewangelicznej transcendencji. Alegorią tych ambicji jest sama Assunta, która ucieleśnia je aktem spojrzenia w niebo. Gest tytułowej bohaterki otwiera perspektywę antropologiczną. Narrator zdaje się zatajać retoryczność pytania: ile warta jest doczesność w egzystencji człowieka? Podczas lektury utworu czytelnik wie, że niewiele. Jednak twórca daje szansę swojemu bohaterowi, aby mógł sam się o tym przekonać – Norwid niczym kapłan przemienia doświadczenie zbiorowego nieszczęścia w akt symbolicznego oddania się boskiej mocy, przy czym nie odziera człowieka z należnej mu godności. Poeta, choć stał pośrodku sporu o zasadność ewolucjonizmu (czemu daje wyraz w wydanym pośmiertnie *Vademecum*), tak naprawdę negował wszystkie aspekty ustaleń Darwina. Jak wyjaśnia Elżbieta Feliksiak, stosunek pisarza do brytyjskiego przyrodnika miał swoją specyficzną dynamikę⁴⁶. Polemika, którą toczy Norwid z ewolucjonizmem, przyjmuje specyfikę *constans*, bowiem niezmiennie prowadzona jest ze stanowiska chrześcijańskiego kreacjonizmu. Według tych prawd Bóg stworzył świat, a jego mieszkańcy poddani są moralności chrześcijańskiej, która wyrasta z misterium wiary. Mimo to w *Assuncie* autor nie pozbawia człowieka prawa do odkrywania, do zatrzymania się i chwili refleksji, dlatego też przywódcę górników, którego ponownie spotyka poeta-wędrowiec, należy traktować jako alegorię scjentyzmu i darwinizmu. Pracownik kopalni mówi bohaterowi, że „człowiek jest gaz, ferment, wapno” (*Assunta...*, IV, w. 120). Młodzieniec przyjął tę informację, ale w nią nie uwierzył. Jego potrzeba zbadania wszechrzeczy koresponduje z nieustannym przymusem dokonywania wyboru pomiędzy materializmem a duchowością – obie te sfery są mu bliskie. Słuszną konkluzję na temat sporu Norwida

z Darwinem wysnuł Michał Kuziak, który ów temat przeanalizował na przykładzie *Vademecum*:

Odpowiedzią poety staje się konsekwentnie powracająca w jego utworach od końca lat pięćdziesiątych XIX wieku antropologia ukazująca człowieka jako byt zakorzeniony w transcendentji, jako byt duchowy, pielgrzyma wędrującego między upadkiem a odkupieniem, z czym wiąże się wizja pierwotnej doskonałości – utraconej i odzyskiwanej⁴⁷.

Tego typu dylematy wiążą się przecież z posłannictwem artysty. Autor *Assunty* nie rozstrzyga, co z tego jest ważniejsze. Pozwala swojemu wędrowcowi jednocześnie przeżywać codzienność oraz metafizykę, co w konsekwencji ponownie uwypukla echa neoplatonickiej myśli epistemologicznej. Podróżnik znajdował się w procesie poszukiwania tego „właściwego” miejsca. Do czasu spotkania z dziewczyną, która nauczyła go patrzeć w niebo, jego droga była pełna krętych ścieżek, wątpliwości i rozczarowań. Jednakowoż poznanie Assunty nie jest mu dane z góry; to nagroda wieńcząca jego wytrwałę poszukiwania. W postaci poety-wędrowca pisarz zawarł zarówno jawnego „jednego”, jak i ukrytego „każdego”. Dowodzi, że takim poszukiwaczem może być każdy, kto przemierza ziemski padół. Perspektywa poszukiwania i odnajdywania zostaje zuniwersalizowana – jednostka jest uczestnikiem skonwencjonalizowanego oraz powtarzającego się mechanizmu postępu świata. Słowem: Norwid przy użyciu narzędzi antropologicznych konceptualizuje hermeneutykę biblijną. Zgodnie z tym uduchowiony – a nie tylko zmaterializowany „każdy” – partycypuje w modelu świata pełnym wewnętrznych antagonizmów. Ostatecznym, acz nadrzędnym zestawem opozycyjnych wartości w poemacie jest ziemia–niebo. Człowiek współuczestniczy w wybranym przez siebie systemie wartości; jego wolna wola pozwala mu na „bycie

47 M. Kuziak, *Norwid postsekularny. Tezy i próby*, „Pamiętnik Literacki”, 3 (2021), s. 5–29.

48 *Powódź* [hasło] [w:] *Słownik języka polskiego*, E. Sobol (red.), Warszawa 2005, s. 742.

49 *Potop* [hasło] [w:] *ibidem*, s. 737.

50 W. Arcimowicz, *op.cit.*, s. 14.

w drodze”, na to, aby mógł poszukiwać. Chociaż twórca *Promethidionu* oponuje przeciwko naturalistycznym proweniencjom wszelkiego istnienia, to wyraźnie eksponuje rację, iż człowiek podlega procesowi przemian, które pozwalają mu na odkrywanie samego siebie. Droga, którą przebywa, jest zatem zwrotem ku tożsamości jednostki, własnością danego człowieka, co czyni ją unikatową.

Na koniec tych rozważań warto zwrócić uwagę na wykorzystanie w poemacie zagadnienia powodzi, wody, potopu (komplementarność słów zamierzona), które już wcześniej Norwid wprowadził między innymi do *Promethidiona*. Pod względem definicyjnym powódź nie jest pojęciem synonimicznym potopu. Jak podaje *Słownik języka polskiego*, „powódź to zalanie znacznej przestrzeni przez wezbranie wody”⁴⁸, natomiast potop to coś o wiele większego. W tym samym źródle czytamy, że jest to „wielki rozlew wód; powódź obejmująca duże obszary kuli ziemskiej”. Ponadto biblijny potop oznacza zagładę świata przez zatopienie⁴⁹. Norwid w poemacie zastosował adekwatne określenie. W wymiarze rzeczywistym światu przedstawionemu w *Assuncie* nie zagrażał potop. Bezsportnie skutki powodzi w tym konkretnym tekście urastają do rangi osobistej tragedii Assunty, przez co ewokują w stronę kataklizmu, a więc kłęski żywiołowej, bliskiej ekstremalnym zjawiskom naturalnym odciskającym negatywny ślad na istnieniu ludzkim. Tak rozumiana powódź doprowadza do przerwania dotychczas panującego porządku, zmieniając nie tylko strukturę materialną rzeczywistości, ale także nieodwracalnie oddziałując na sferę emocjonalną człowieka. Według Arcimowicza powódź ukazana w *Assuncie* to metafora fali napływającego antropocentryzmu, który wypiera sukcesywnie praktykę teocentryczną⁵⁰. Taka interpretacja wydaje się uzasadniona, jeśli przyjmiemy, że kult człowieka stanowił wykroczenie przeciw Bogu, wymagając Jego interwencji w myśl symboliki przecięcia linii krzyża.

Niewątpliwie powódź w tym utworze sygnalizuje początek końca, kiedy to wszelkie potrzeby człowieka

sytuowane są w centrum jego zainteresowania. Opierając się na tej teorii, można wysnuć wniosek, że wątek powodzi mógłby być poetycką metaforą „słowa”, któremu brak współcześnie wiarygodności. Słowo to, niczym woda, bezrefleksyjnie zalewa ludzkie umysły swoją trywialnością, ograniczając horyzonty istoty ludzkiej do najbardziej podstawowych ustaleń i odruchów. Żywiół pojmowany w ten sposób nie stawia człowiekowi żadnych wymagań, daje mu dokładną instrukcję, jak powinien żyć i postępować. Jeśli wziąć pod uwagę przyczynę niemożności mówienia samej Assunty, to utożsamienie powodzi ze słowem może mieć swoje głębsze eksplikacje. Dziewczyna nie jest niema od urodzenia, przyczyną jej kalectwa jest właśnie powódź. Nieszczęście ziemskiego żywiółu potęguje niezwykłość Assunty, która w całej swojej niezdolności wypowiedzenia słowa jest jednym z ostatnich ocalałych świadectw prawdy. Jej autentyzm tkwi w sakralizacji milczenia, w łagodnej nieskrępowanej zadumie nad esencją życia. Perspektywa milczenia wpisującego się w plan krzyża – aczkolwiek analizowanego w kontekście powodzi – skłania do poszukiwania sensotwórczej materii, gdzie osiąga się zdolność do słyszenia głosów ukrytych, tego, co zazwyczaj niesłyszalne. Tę kwestię warto połączyć z podróżą bohatera, który wędrując po sferze góry i dołu, wyraźnie zarysowuje opozycyjne wartościowanie poszczególnych miejsc. Dobro i wypływająca z niego miłość związane są z górą, z kolei im niżej, tym więcej zła. Podążanie szlakiem krzyża w części centralnej ku gorze eksponuje świat uporządkowany, spójny, naznaczony pierwiastkiem duchowym. Z kolei wędrowka po linii poziomej to pozbawione celu błąkanie się. Narrator-poeta zatrzymując się w ogrodzie, odnajduje harmonię w Assuncie. Jej cisza dopełniona gestem „spojrzenia ku niebu” asocjuje w kierunku doświadczenia całości świata, poczucia wszechogarniającego istnienia zarówno tego, co bliskie i namacalne, jak również tego, co dalekie, niewyczuwalne za pomocą zmysłów. Okazuje się, że uczucie i refleksje dojrzewające w milczeniu otwartym na głos Boga mogą

wyjawić zarys prawdy lub zmienić poznawczą sytuację człowieka. Takie przesłanie utworu wykracza poza stylistykę poematu miłosnego, zaświadcza bowiem o obecności wątków aksjologicznych i epistemologicznych, z którymi wiążą się pytania dotyczące możliwości dotarcia do prawdy o istocie ludzkiej oraz uchwycenia granic „całości” istnienia w kontemplacji życia.

Norwid dał się poznać jako twórca, który kondensuje znaczenia, unikając wszystkiego, co może wprowadzić czytelnika w błąd lub odciągnąć jego uwagę od przekazu dzieła. W świetle podjętych rozważań poeta uznawany wielokrotnie za antyromantyka opowiada w *Assuncie* trochę jak romantyk, trochę jak klasyk, hermeneuta biblijny, a przede wszystkim jako apologetyk neoplatońskiego spojrzenia na relację człowieka z Bogiem. Nie szuka drogi ku tajemnicy, wołając o mistyczne objawienie i wyczekując tego rodzaju iluminacji. Pochyla się nad okruciami bytu i dostrzega w nich symboliczne sensy ewokujące metafizyką codzienności.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

- Ebreo L., *Dialogues of Love*, tłum. D. Bacich, R. Pescatori, R. Pescatori (red.), Toronto 2009.
- Ficino M., *Theologia Platonica*, t. II, J. Hankins, W. Bowen (red.), London 2001.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, J. Ujejski (oprac.), Jerozolim 1944.
- Norwid C., *Pisma wybrane. Poematy*, J.W. Gomulicki (oprac.), Warszawa 1971.
- Norwid C., *Wybór poezyj*, S. Cywiński (oprac.), Kraków 1924.
- Norwid C.K., *Pisma wybrane. Poematy*, J.W. Gomulicki (oprac.), Warszawa 1968.
- Norwid C.K., *Poezje. Wybór*, Warszawa 2015.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2018.
- Wieszczycki A., *Utwory poetyckie*, A. Gurowska (oprac.), Warszawa 2001.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

- Arbiszewska P., *Przestrzenie „Assunty” Norwida. Uwagi interpretacyjne*, „Studia Norwidiana”, 39 (2021), s. 193–211.
- Arcimowicz W., „Assunta” C. Norwida. *Poemat autobiograficzno-filozoficzny*, Lublin 1933.
- Doktór R., „Assunta” jako poemat miłosny, „Studia Norwidiana”, 11 (1993), s. 77–91.
- Feliksiak E., *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001.
- Głowiński M., O *intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, 77/4 (1986), s. 75–100.
- Halkiewicz-Sojak G., *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.
- Kalinowska M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1998.
- Krechowiecki A., *O Cyprianie Norwidzie. Próba charakterystyki. Przyczynki do obrazu życia i prac poety na podstawie źródeł rękopiśmiennych*, Lwów 1909.
- Kuziak M., *Norwid postsekularny. Tezy i próby*, „Pamiętnik Literacki”, 3 (2021), s. 5–29.
- Listy Zofii Węgierskiej do Cypriana Norwida*, I. Kleszczowa (oprac.), „Pamiętnik Literacki”, 67 (1976), z. 3, s. 189–207.
- Maciejewski M., *Maria [w:] Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1984.

- Maciejewski M., *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977.
- Przybylski P., *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.
- Rań-Niemceczek R., „Sielanki albo pieśni” Adriana Wieszczyckiego w perspektywie miłości neoplatonńskiej, „Kwartalnik Opolski”, 2/3 (2018), s. 45–57.
- Ratuszna H., „Czucie i uczucie człowieka”. Uwagi o „Assuncie” Norwida w świetle młodopolskiej recepcji, „Studia Norwidiana”, 40 (2022), s. 73–97.
- Ripa C., *Ikologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2021.
- Siekierski P., *Poetyka przestrzeni w „Assuncie” Cypriana Norwida*, „Przełęcz Humanistyczny”, 7 (1983), s. 111–128.
- Słownik języka polskiego*, E. Sobol (red.), Warszawa 2005.
- Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inni*, G. Halkiewicz-Sojak, B. Paprocka-Podlasiak (red.), Toruń 2009.
- Szmydtowa Z., *Poeci i poetyka*, Warszawa 1964.
- Śniedziecki P., *Poeta „skąpy w mowie”. O milczeniu Norwida*, „Pamiętnik Literacki”, 4 (2017), s. 21–41.
- Trybuś K., *Assunta jako poemat metafizyczny*, „Studia Norwidiana”, 11 (1993), s. 93–101.
- Woźniewska-Działak M., *Poematy narracyjne Cypriana Norwida*, Kraków 2014.
-