

ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI

„GDY MYŚL ŁĄCZY SIĘ Z PRZESTRZENIĄ”
UWAGI O PRZYPOWIEŚCI *QUIDAM*

„Człowiek tak z miejscem bywa solidarny,
Czy myśl tak często łączy się z przestrzenią,
Że jakaś licha rzecz i przedmiot marny
Przez porównanie świecą jej lub cieniem?”¹

Problematyka przestrzeni w twórczości Norwida znalazła już dawno swego badacza. Poświęcone tej problematyce rozprawy Ireny Sławińskiej skupiały się głównie wokół rodzajowych właściwości dramatu.² Rzuciły jednak dużo światła także na te cechy Norwidowskiego kształtowania przestrzeni, które możemy odkryć i w innych dziełach poety. Na przykład w *Quidamie*.

Perspektywa, z jakiej się jawi świat tego utworu, jest ruchoma, płynna. We wstępie towarzyszymy, z oddalenia, lecz w sposób dostępny naoczemu kontaktowi, „synowi Aleksandra”, gdy ten przybywa do stolicy Imperium. Właściwa akcja rozpoczyna się dokładnie w rok później. Kilkanaście początkowych pieśni obejmuje czas kilku zaledwie dni. Wypełnione są one przez nas wędrówką, pod przewodnictwem narratora, wędrówką, której szlak biegnie poprzez domostwa najwyższej ówczesnej elity i która pozwala nam także zatrzymać się na ulicach Rzymu. Na placu miejskim uczestniczymy w sądzie, który się toczy nad niesubordynowanymi obywatelami — chrześcijanami. W polu widzenia mamy najczęściej osoby, z którymi spotyka się właśnie bohater, „syn Aleksandra” (*Quidam I*), czasem jednak wyprzedzamy go lub opóźniamy się za nim, by dotrzymać kroku innym postaciom, z którymi utrzymuje on łączność. Patrząc oczami narratora, ograniczamy czasem naszą wiedzę „współczesną” (dokładniej: XIX-wieczną), by wejść w krąg horyzontu poznawczego owych postaci, bywa też, że musimy tę wiedzę przywoływać. Ale z reguły stajemy

¹ Słowa „syna Aleksandra” (C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 3. Warszawa 1971 s. 103). Dalsze cytaty z poematu na podstawie tejże edycji (paginację podaję bezpośrednio w tekście).

² Por. przede wszystkim *Znaki przestrzeni teatralnej w „Krakusie”*. W: *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971 s. 210–227; tejsze; *Jeden motyw antyczny w poezji Norwida: bruk rzymski*. „Roczniki Humanistyczne” 6; 1957 (1958) z. 2 s. Ta sama problematyka ukazana została również na innym materiale romantycznym, w studium *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*. W: *Sceniczny gest poety*. Kraków 1960 s. 129–154 (pierwodruk w pracy zbiorowej pt. *Juliusz Słowacki. W 150-lecie urodzin*. Warszawa 1959 s. 283–299).

w obliczu sceny bezpośrednio nam danej, nie zaś relacjonowanej w trybie streszczenia. I tak przebiega nasz kontakt ze światem utworu do ostatnich linijek poematu. W dalszych partiach coraz częściej jednak dochodzi do głosu metaforycznie wyśłowiony komentarz do zdarzeń, poetycka filozofia znajduje rozgałęzienie w obszernych dygresjach. Perspektywa się wydłuża i otwarcie występuje punkt, z którego dokonujemy oglądu — bardziej już myślowego niż sensualnego. Przenosimy się coraz częściej w XIX w. Nadal jednak perspektywa to się oddala, to zbliża do ciągu wydarzeń i nadal uczestniczymy w wypadkach jako naoczni świadkowie. Świadkowie zgonu i pogrzebu większości głównych postaci, wygnania innej z nich, zaparcia się swych przyjaciół — przez ostatnią.

Jednym z uderzających paradoksów *Quidama* jest fakt, że — poświęcony przebiegowi czasu historycznego, ponadto zaś okresowi przelomowemu — dąży on do neutralizacji wydarzeń, do podstawienia kategorii opisowych w miejsce narracyjnych.³ W mniej jaskrawej postaci tendencja ta jest zresztą znamieną dla całej twórczości Norwida i ma związek z jego filozofią kultury jako zjawiska organicznego, rządzonego prawami wewnętrznymi. Prawa te i kierunki przemian można odczytać już na małych odcinkach czasu i na marginesowych z pozoru działaniach. Przypadek graniczny tak zredukowanej narracyjności historycznej, to pojedynczy gest, ulotna mimika, intonacja głosu. Wspomaga tę tendencję przekonanie, iż historia dokonuje się poprzez historycznie ukształtowane osobowości, pewne typy kulturowe. Rozpoznając mechanizmy indywidualne, możemy wywieść z nich prawidłowości ogólnospołeczne. Zaś owe reguły jednostkowe dają się uchwycić w najdrobniejszej skali.⁴

Rozpatrując od strony empirycznych zależności przyczynowych powiązanie zdarzeń w *Quidamie*, widzimy jedynie luźno splecione ze sobą ogniwa. Inaczej mówiąc — siłą sprawczą jest tu głównie przypadek. Ale ten przypadek przestaje być przypadkiem z punktu widzenia regularności historiozoficznej. To, co nie jest akcją poszczególnych podmiotów ludzkich, staje się akcją podmiotu zbiorowego, upersonifikowanego w Historii. W widzeniu bliskim — mamy przed sobą mniej lub więcej zajębione o siebie ciągi zachowań. W widzeniu dalekim — jednolity deseń procesów dziejowych.

Podobnie z przestrzenią. Z dystansu bliskiego dostrzegamy jedynie wyodrębnione i bardzo naocznie przedstawione sceny. Z dalszego — kompozycję przestrzenną miasta jako podwójnie znaczącą: w świecie wewnętrznym bohatera i — poprzez niego (głównie, choć nie wyłącznie) — w świecie alegorycznych znaczeń odautorskich. Posługując się kategoriami psychologicznymi, możemy nazwać owo widze-

³ Sygnały tego ujęcia jawią się już we wstępnym „wyjątku z listu” do Z. K., w zawartym tam obrazowaniu: „Cywilizacja, według wszelkiego podobieństwa, do dziś jeszcze podobna jest do tego kościoła, który za Kapitołem tyle razy przy księżycu świetle oglądałeś — do tego kościoła, co w kwadracie kolumn świątyni starożytnej, jako gołąb w rozłamanej klatce, przestawa, tak iż, mszy świętej idąc słuchać, przechodzi się owdzie przez Jowiszowy przysionek” (s. 79,80).

⁴ Por. I. Sławińska. *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga*. W: *Reżyserka ręka* s. 277-320 (pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 48:1957 z. 2 s. 467-498); „*Ciąg scenicznych gestów*”. Tamże s. 90-145 (pierwodruk: *Sceniczny gest poety* s. 85-90).

nie bliższe bezpośrednią percepcją przestrzeni, widzenie dalsze — „mapą poznawczą”.

Pojęcie „mapy poznawczej” wprowadzamy tutaj jako konstrukcję pomocniczą, pozwalającą ukazać przejście od danych percepcyjnych do kompozycji symbolicznej. „Mapa poznawcza” to schemat, wypełniony danymi quasi-zmysłowymi o różnym nasileniu, za pomocą którego ustalamy bliższy i dalszy kontekst przestrzenny, w jakim się poruszamy. W *Quidamie* zwykle ów schemat podlega od razu ujęciu symbolicznemu. Już samemu bohaterowi — co *explicite* mówi jego poetycki dziennik — jawi się ten schemat, owa „mapa”, nie tyle jako odpowiednik (wyabstrahowany) zmysłowo opanowywanej rzeczywistości, co jako jej rzut symboliczny:

Czy człowiek, widząc tak szeroko
Na każdą chwilę swojego żywota,
Ile zakreśla mu dokoła oko,
Doszedłby, gdzie są wszech-mądrości wrota? —
I wielkich świata spotkał luminarzy
Tam, gdzie powinien, nie tam, gdzie się zdarzy?
Czy raczej zwiedzić winien obszar cały,
Nie okiem jego, lecz okiem ludzkości
Skreślony jemu, gdy był jeszcze mały [...]

(s. 96)

Między percepcją a „mapą” istnieje ciągłość genetyczna, są to bowiem kolejne fazy procesu poznawczego. W *Quidamie* spotykamy ponadto jeszcze innego rodzaju związek między obu zjawiskami: analogię w konstrukcji.

Artemidor w domu Jazona czeka na gospodarza:

Drzwi do tej sali, będąc otworzone,
Przysionku wewnątrz odsłaniały oku;
Drzwi od przysionka niemniej inną stronę
Podwórza w ramy swe, na kształt obłoku,
Obejmowały — a światło, złamane
Po dwakroć, biło prosto na fontannę.

(s. 125)

Mamy tu kompozycję bardzo charakterystyczną dla Norwida — widzenie wnętrza, które się otwiera na wnętrze następne, tamto zaś z kolei na nie zamknięty już przestwór. Ta konstrukcja widzenia bliskiego znajduje swój odpowiednik w podobnym układzie widzenia dalekiego: poszczególne sceny zachodzą częściowo na siebie, pozostawiają poza bezpośrednim zasięgiem wielkie połacie przedstawianej rzeczywistości i układają się w perspektywę, sięgającą w głąb przestrzeni historycznej. Przestrzeni, w której centrum spoczywa Miasto, lecz która obejmuje również — peryferiami wizji, w dygresjach — krawędzie ówczesnego świata: Brytanię, Galię...⁵

⁵ Powtarzam przypis Norwida: „Lubo państwo rzymskie obejmowało nieledwie świat, linia jednak od dzisiejszego Krymu do Marsylii przez posadę Europy wyciągnięta dałaby niżej właściwą ojczyznę Rzymianina, wyżej zaś kraje do robienia karier wojskowych i miejsce wygnań. — I jako, na przykład,

W *Quidamie* rozwijają się dwa wymiary czasu. Jeden z nich — przedmiot analitycznego zainteresowania poety — to wymiar historyczny. Drugi — będący tłem refrenicznym w kompozycji utworu, sumujący jego sugestie na nadrzędnym planie interpretacyjnym — to wymiar moralno-metafizyczny. Tak np. konflikty wymiaru pierwszego rozgrywają się w jednostkowych okolicznościach czasu i miejsca (choć z napomknieniami o pewnej powracalności w dziejach niektórych układów sytuacyjnych). Te same konflikty w metaforyce metafizycznej wysublimowane zostają w wieczysty dramat, któremu patronują poza-ludzkie moce.

Zgodnie ze wspomnianą wyżej tendencją oba wymiary dążą do przyjęcia substancjalnej, przestrzennej postaci. Czas historyczny lokalizuje się w wytworach ludzkiej przedsiębiorczości, w artefaktach cywilizacji. Czas metafizyczny znajduje swą widzialną siedzibę w zjawiskach natury:

[...] Na dwóch kończynach wielkiej czasów strugi,
Co jest jak Tyber —

(s. 132)

Stany psychiczne swych bohaterów autor wyprowadza na zewnątrz — materializuje w wyglądzie szaty, mebli, domostw. Ich procesom psychicznym nadaje kształt jakby niezmienny, dający się przewidzieć i zdefiniować. Określeni przez historię, zamierają w swym otoczeniu. Jak Pūlcher w przezroczystej szacie „podobny Do rzeczy w szklaną pochowanej skrzynię Ogółem-kształtu” (s. 155). Opisy poszczególnych wnętrz niosą jednak ponadto odrębne informacje. Tak np. bardzo plastyczny, choć cząstkowy, wizerunek domu Artemidora pozwala zastępczo przedstawić klimat pozostałych mieszkań grecko-rzymskich intelektualistów. Natomiast zagadkowo zarysowane mieszkanie Jazona, podwórce, ogrodzenia — stanowią ekwiwalent nieokreślonych cech samej tej postaci, jego — właśnie — niedefiniowalności. W planie zaś całkiem przyziemnym tworzą atmosferę sprzyjającą wątkowi spiskowemu. Nie przypadek też, że właśnie w zasięgu obecności Jazona czas historyczny osadza się w wytworach ludzkich w sposób niepowtarzalny. Tym razem nie jest to bowiem czas w przekroju współczesnym, lecz czas w swym stopniowym przebiegu. Kamienieje on niecierpliwie, niechętnie. Symbolika płyt na dziedzińcu u Jazona wskazuje na to, że właśnie ów żywioł judajski w Imperium nie poddał się jeszcze ciężeni ogólnej inercji:

— Noc była

Widna; podwórzec usłany z kamieni
Białał, lecz w każdym pierwsza myśl odżyła,
Skąd był? do czego złamkiem swym należał?
I każdy z głązów tych, zdało się oku,
Że przypominał się znajdować w tłoku
Wstrzymany, ale nie ówdzie, gdzie bieżał —

Ameryka względem Europy bywała i jest krajem ucieczki z różnych przyczyn, tak był naonczas ów obszar środkowej Europy” (s. 227).

Stąd niemy lament między tymi bruki
Czuleś i różnych wyteżeń splątanie [...]

(s. 141)

Postawy ludzkie posiadają w utworze tło topograficzne. Zamknięta przestrzeń, w której się chronią konspiratorzy, beztrosko porzucana przez pielgrzymą gospoda, otwarty rynek, gdzie jawnie dokonują się czyny ludzi świadczących prawdzie... Oraz dialektyka odejścia — fizycznego, i powrotu — duchowego, z rodzinnego miejsca do Centrum cywilizacji i materialnej potęgi. Pielgrzymka myśli ku prawdzie fabularyzuje się w wędrówkę po stolicy świata. W gruncie rzeczy jednak jest to wędrówka „Przez labirynty te, nie budowane Głazami, z ludzkich uwiane żywotów, Hieroglifami pozapisywane —” (s. 206). Kolejne spotkania bohatera z głównymi ośrodkami kulturalnymi, to kolejne etapy jego dojrzewania. Plan miasta jest w oczach „syna Aleksandra” — i w oczach narratora, a więc i naszych — planem duchowym, symbolicznym. Przestrzeń urbanistyczna — znakiem przestrzeni wewnętrznej.

Destylowanie sytuacji historycznej w sytuację metafizyczną dokonuje się na różnych poziomach poetyckiego uogólnienia. Niezależnie od tego, mamy rozmaite szczeble pejzażowej konkretności. We fragmencie poczynającym się od słów „A po północy było już na niebie” (s. 169), obraz wietrznej nocy pozbawiony jest bezpośrednich, językowych, wskaźników, kierujących ku sensom przerośnym. Jednak kontekst mówi wyraźnie, że przecucie „Oto teraz Uderzy piorun”, nie należy brać za przepowiednię meteorologiczną. Natomiast na drugim krańcu znajduje się zabieg, który elementy przyrody traktuje nie jako przedmiot opisu, ale jako zbiornik motywów wtórnych dla obrazowania, skoncentrowanego na doświadczeniu wewnętrznym:

[...] W powietrzu zwanym z przedświttem Epoki
Nowej, z mętami starej — z siarką, z solą,
Z szeptaniem kształtów nikłych jak obłoki [...]

(s. 145)

Miejsce pośrednie przypada z kolei obrazom równolegle rozwijającym deskrypcję przyrody i — poprzez następne człony porównań — symbolikę metafizyczną. Najwyrazistszym przykładem tej techniki jest dwakroć jawiący się w tekście opis:

Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem
Płomienne blaski różowe z mrokami
Walczą, jak Cnota z światą-tęgo Księciem —
Młławe, lecz ufne, choć wciąż je coś mami.

(s. 89)

⁶ Por. komentarz do tego fragmentu oraz uwagi na temat roli, jaką pełni w twórczości Norwida obraz przełomu nocy i dnia: I. Sławińska. „Podróż do kresu nocy”. W: *Reżyserska ręka* s. 228-247.

Niekiedy oba omawiane porządki — historyczny, zlokalizowany w dziełach kultury, i metafizyczny, wcielony w zjawiska przyrody — łączą się ze sobą bezpośrednio, choć kontrastowo, jak np. w opisie izby „syna Aleksandra”:

Kwiatów woń izbę napełniła całą —
Słońce plamami w tę i ową stronę
Na ściany biło, nimfom w modre oczy,
Do złotych promień niesło im warkoczy
Lub malowane, nieme usta grzało.

(s. 177)

Gra iluzji staje się w powyższym obrazie grą życia i wieczności. Kultura, która utraciła swój twórczy potencjał, jest reprezentowana przez freski, zyskujące pozór życia. Jest to jednak tylko pozór, bowiem życiodajne źródło mistyczne (tradycyjna symbolika słońca) nie może tchnąć ducha w porządek ludzki, który utracił swe własne zasoby. Jest to najogólniejszy z możliwych sensów owego obrazu, którego znaczenia elementarne poprzestają na wywołaniu widzenia, będącego czułym i wiernym wzrokowo zapisem potocznego przeżycia. Wreszcie na dalszym planie kryje się emotywnie zabarwiona refleksja nad przemijaniem, nad bezradnością sztuki, nie zdolnej przedłużyć ludzkiego trwania w czasie itp.

*

Sumując powyższe uwagi stwierdzimy łatwo, że wizualność i wymiar przestrzenny nie stanowią w *Quidamie* składnika ubocznego, lecz wiodą wprost ku naczelnej idei poematu. Są wyrazem przekonania o przedstawianej epoce jako o okresie przełomowym wprawdzie, lecz — od strony panujących ówczesnie mniemań — równocześnie zastygłym. Norwid dokonuje więc przekładu działań ludzkich na ich wytwory. Historię i różnicowanie kulturowe ujmuje poprzez artefakty, przedmioty w świecie widzialnym. Wewnętrzna dynamikę (dostrzegalną dopiero z oddalenia) albo przesłania statyką, albo przenosi w sferę symboliki przyrodniczej. Ogólne tendencje twórcze pisarza, dobrze znane także z innych jego utworów, nabierają tu szczególnego uzasadnienia.

Przestrzenny kształt *Quidama* staje się zatem dla autora zasadą konstrukcyjną swoistą dla prezentacji określonego epizodu dziejów. Okres panowania Hadriana jawi się w utworze jako czas panowania despotyzmu umiarkowanego, do pewnego stopnia praworządnego. Paradoks owej praworządności polega na tym, że nie ma ona gwarancji poza wolą cesarza. Pod panowaniem despotyzmu dzieciennego szerzy się powszechne poczucie niemożności. Wszystko toczy się prawem inercji. Daje o sobie znać „formalizm”, tzn. wykształcone środki techniczne (w różnych dziedzinach życia) są na usługach pozbawionej historycznych celów władzy. Występuje anomia. — wyobcowanie jednostek, spowodowane rozpadem wspólnego kręgu wartości. Procesy polityczne sprozaizowane są do roli procesów kryminalnych. W chwilach krytycznych intelektualistów nie skraca się już o głowę, lecz skazuje po

prostu na wygnanie. Do tego zaś na obrzeżach Imperium wzbierają ruchy narodowe. Nic dziwnego zatem, że tęsknota za społeczną dynamiką wciela się w obraz nagiej siły — w legiony i ich symbol: *fascēs*.

W takim świecie toczą się losy bohaterów — bohaterów ginącego świata, i losy ubocznie tylko zarysowanych — zgodnie z ówczesną świadomością — dysydentów: chrześcijan. Chrześcijan, którzy nie występując czynnie przeciwko panującemu łaadowi, samą swoją odmową akceptacji wnoszą czynnik burzący.