

MARIAN MACIEJEWSKI

SPÓJRZENIE „W GÓRĘ” I „WOKOŁO” (NORWID — MALCZEWSKI)

I

Oczywiście, stawia się tu tezę nie w pełni nową, gdyż na obecność Malczewskiego w juveniliach lirycznych Norwida już dawno zwróciła uwagę Zofia Szmydtowa¹, a o aluzyjnej roli Pacholęcia w *Zwolonie* wszechstronnie pisała Zofia Trojanowiczowa.² Stwierdza ponadto Zofia Stefanowska, mówiąc o Norwidowskim romantyzmie, że „zachowa on np. kult Malczewskiego, który — jako typ zapoznanego przez współczesnych twórcy — pełnił funkcję patrona drugiego pokolenia romantyków”.³

Nie chodzi zatem o stwierdzenie samego związku, gdyż każdy pilniejszy czytelnik prozy epistolarnej Norwida, a nawet niektórych jego poematów natknie się na nazwisko Malczewskiego wymawiane z dużą dozą sympatii, lecz o bliższe dookreślenie jego wymiaru. Gdyby on był, zwłaszcza w dojrzałej twórczości — znaczący, wówczas nie można by powtórzyć z pełną odpowiedzialnością za Józefem Ujejskim, że „nie «z niego» byli wszyscy inni, więksi i mniejsi poeci romantyczni, tylko z Mickiewicza”.⁴ Ewentualne ujawnienie stopnia zawężenia paraleli Norwid-Malczewski „pracować” będzie także na rzecz tezy Stefanowskiej, iż choć Norwid sytuował się jako antyromantyk, „zaprzeczenie to zawsze jednak zatrzymywało się w jakimś punkcie i opozycja wobec romantyzmu nieuchronnie grawitowała do romantycznej wizji świata”.⁵ Na ile Norwid wyrażał zgodę na mieszkanie „w tym ciemnym ludzkich uczuć i posępnym lesie”⁶ ograniczonym rozpaczą? W jaki sposób protestował, szukając dróg nadziei?

Niewątpliwie rozpacz, którą w *Marii* podzielały prawie wszystkie postaci, nar-

¹ *Norwid wobec tradycji literackiej*. Warszawa 1925; taż. *Program i dyskusja literacka we wczesnych utworach Norwida*. W: Taż. *Studia i portrety*. Warszawa 1969 s. 214-218.

² *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań 1968 s. 122 nn. Zob. także M. Grzędzielska. *Symbolika „Zwolona”*. „Pamiętnik Literacki” 59:1968 z. 4 s. 86.

³ *Norwidowski romantyzm*, Tamże s. 8.

⁴ *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*. Warszawa 1921 s. 404.

⁵ Jw. s. 14 n.

⁶ Tekst *Marii* cytowany będzie z wyd.: A. Malczewski. *Maria*. Oprac. R. Przybylski, Wyd. 3. Wrocław 1958 Pieśń II fragment XIX (dalej pierwsza cyfra oznacza nr Pieśni, druga nr fragmentu) w. 1399. BN I 46.

rator i autor⁷, była tym „niebezpieczeństwem krańcowego pesymizmu”⁸, z którym zmagał się młody Norwid, postulując w *Dumaniu* [I], „Pieśń o Miłości, Wierze i Nadziei”.⁹ Nie darmo Nadzieja, jedna z cnót kardynalnych, została wyspacjowana, ona przecież stanowi jedyne antidotum na rozpacz, której w *Marii* nie uległ Miecznik, a o co bezskutecznie zabiegała bohaterka tytułowa. W *Dumaniu* jest tak, że najpierw „korzenia” się „dzikie smutki”, „narodzone” z „dzikich tajemnic” Malczewskiego, a w 2. części utworu dochodzi do przeciwstawienia się im w imię chrześcijańskiej ortodoksji (wszechmoc Boga, pożytek wyprowadzony z cierpienia).

Trudno tu mówić o świadomym dialogu z Malczewskim, ponieważ głos autora *Marii* jest głosem podmiotu przeprowadzającym „dumanie” 1. części utworu. I choć Nadzieja pojawia się niejako w poincie, Rozpacz zwycięża wbrew woli postulującego podmiotu. Silniejszy poetycko okazuje się bowiem „głos Malczewskiego”, a wymiar tej opozycji jest niemal taki sam jak w *Marii*, co sprzeciwia się nawet intencji kompozycyjnej utworu. Młody Norwid przegrywa walkę z poetą, z którego broni korzysta, a którą nie umie się jeszcze posługiwać. W przyszłości — jak się okaże — rozpoznają w pełni, a przez to będzie się nią mógł posłużyć do zakreślenia granic własnego świata poetyckiego.

We wspomnianym *Dumaniu*, a także w *Sierotach* zwycięstwo odniósł Malczewski. Ta uważna, choć tylko naśladowcza lekcja Malczewskiego twórczo zaowocuje dopiero w przyszłości. Na razie zgromadził Norwid w swoich tekstach cały sztafaż obrazowy, który ewokuje w *Marii* światopogląd rozpaczcy.

2

Cały, nie znaczy tutaj kompletny po stronie liczby motywów, lecz cały w sensie totalnego obrazu zorganizowanego jakby systemowo, którym jest przestrzeń w rzucie poziomym wygasająca na linii horyzontu, a w rzucie pionowym ograniczona do tej samej linii horyzontu kopułą nieba. Oczywiście, półkula ta wypełniona jest światem przyrody i ludzi. Świat przyrody w swoim syntetycznym wymiarze sprowadza się najczęściej do rozległego stepu. Zbliżenie kamery narracyjnej ujawnia zamek wojewody, chutor Miecznika, drzewa, łąny zboża, kwiat stepowy, figurę, mogiły. Pejzaż może się poszerzać i kurczyć. Poszerza się w aspekcie poziomym w imię wolności, kiedy przemierza przestrzenie kozak zespolony ze stepem i koniem, a więc reprezentant ukraińskiej kultury ludowej (P.I, I-III), czy pędzący po stepie rycerze. Ci ostatni poszerzają krajobraz, gdy poeta buduje w zaczepieniu o element prze-

⁷ Por. M. Maciejewski. *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970 s. 231 nn. Szkic niniejszy podejmie i rozwinię niektóre sygnalizowane tam pomysły interpretacyjne, i to nie tylko w odniesieniu do problematyki ściśle genologicznej, ale zwłaszcza te, które wiążą się z zagadnieniem określonego myślenia obrazowego.

⁸ Zob. Szmydtowa. *Program i dyskusja literacka we wczesnych utworach Norwida* s. 217 n.

⁹ C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1: *Wiersze*. Cz. 1. Warszawa 1971 s. 18 (podkr. poety, dalej — o ile nie zaznaczony inaczej — podkreślenia w tekstach poetyckich pochodzący będą ode mnie — M. M.). Z tego wydania cytowane będą wszystkie teksty Norwida.

strzenny wymiar czasowy, zatopienie fabuły w historię (P. I, VII w. 157-162). Ale historia dla współczesnego, XIX-wiecznego poety, to również odczucie śmiertelności i działania czasu. Rozświetlona słońcem przestrzeń emanuje bezruch i głuchotą, niosąc skojarzenia funeralne. Z grobów i rozległych, martwych pól zieje Rozpacz (P.I., VIII w. 165-182).

Nieskończone przestrzenie stepu ewokują radość, gdy poszerza je spojrzenie przez lornetę miłośnika kultury ludowej w rodzaju Zoriana czy barda batalisty, który wyszedł ze szkoły Scotta. Poeta byronista odczytuje w licznych mogiłach znaki śmierci.

Wolność mogła krajobraz poszerzyć. Tęsknota i rozłąka go kurczy. Maria za odjeżdżającym Wacławem:

Wzniosła swą lekką postać do góry, do góry,
Nic nie widać — tylko wiatr szare goni chmury.

(P. I, XIX w. 635-636)

I tu dochodzi się do wertykalnego operowania przestrzenią, której wymierność nie jest już zależna od człowieka, od jego usytuowania w przestrzeni (dogodny punkt obserwacyjny, ruch), lecz od zmiennych, fatalistycznych praw natury. Przede wszystkim waży tu królewska droga słońca. Słońce panuje na niebie i zsyła życiodajne promienie całej Naturze (P. II, III w. 787-802). Inaczej z księżycem, który syci się pożyczanym światłem, naśladować słońce. Nie można mu zaufać, w jego „pyzatej twarzy” igra „szyderski uśmiech” (P. II, XV w. 1237-1242).

Dla człowieka groźna jest nie tylko pozbawiona słońca Noc, która „ciemny płaszcz wlecze z tyłu, dla zbrodni i zdrady” (w. 802), ale i pochmurny dzień. Przestrzeni nie powiększają rozległe stepy, gdy je przytłoczą nisko pelzające chmury. Na ukraińskich stepach wyzwala się wówczas jakaś ontyczna klaustrofobia, której nie znają słoneczne, „mirtów i cyprysów kraje”:

Bujno rośnie, odludnie kwiat stepowy gnie;
I wzrok daleko, próżno, błądzi po równinie;
A w niezbędnej zgrzyocie jeśli chcesz osłody,
Chmurne na polu niebo i cierpkie jagody.
Idź raczej w piękne mirtów i cyprysów kraje;
Co dzień w weselnej szacie u nich słońce wstaje,
U nich wawrzyny rosną; i niebo pogodne,
I ziemia ubarwiona. i myśli swobodne.

(P. II, I w. 641-650)

Tajemniczy Ahasverus Malczewskiego, owo Pacholę, „wszystkim obce”, a najbliższe poecie, które tak intrygować będzie Norwida, wcielając się w jego różne postacie, nie radzi uciekać od Rozpaczy w takie pola, gdzie „na równinie mogliły więcej nie zostało” (w. 660).

Cierpienie ogranicza horyzont widzenia, zaciąga się więc i w sensie fizykalnie doświadczanego widnokregu pierścien Rozpaczy. Bezlitosne niby fatum niebo przytłacza ruchomymi chmurami. To zmniejszanie i poszerzanie się w 2 rzutach prze-

strzeni uzależnione od zachowań emocjonalnych, warunków percepcji i czynników wybitnie atmosferycznych — jest doświadczeniem potocznym, wszystkim dostępnym. Stąd właśnie wyrasta uwierzytelnienie dla światopoglądu rozpacz. Uwierzytelnienie potężne, bo wyrastające z doświadczenia całego dostępnego świata. To jest ów całościowy obraz i rezerwuar częściowych motywów obrazowych, które przez takie uwikłanie aktywizują to całościowe doświadczenie. Stąd ta potężna siła naturomorfizmów, zwłaszcza „atmoferycznych”: światła i cienia, światła słonecznego i księżycowego, naturalnego i sztucznego, chmur i czystego nieba, burzy i pogody.

Motywy naturomorficzne nie są obojętne semantycznie, gdyż wyrastają z omówionego doświadczenia świata. Kiedy zatem użyje ich poeta do obrazowania sfery psychicznej, zaczynają znaczyć mitycznie. Sensy psychiczne są umotywowane sensami pierwotnymi, które wypływają z fizykalnego doświadczenia świata natury.¹⁰ Owa mitologizująca dwupokładowość sprzężonych znaczeń zyskuje jeszcze 3 piętro semantyczne — jakby pośrednie — wypływające z respektowania poetyki tajemnicy. Przeżycia przekazywane są często nie wprost, lecz przez behawiorystyczny opis symptomów. I dopiero biologiczne symptomy obrazowane są w kategoriach naturomorficznych.

Światło słoneczne, zwłaszcza światło poranku, waloryzuje odczucia pozytywnie. Malczewski odwołuje się do doświadczenia zbiorowego, także czytelniczego, z którego wyrasta i które motywuje ta perspektywa obrazotwórcza (P. I, VI w. 129-132).

Światło poranku przynosi niemal fizycznie odczuwalną ulgę, która drażni wchodzącego w Rozpacz mordercę synowej. Wojewodę może charakteryzować przeciwieństwo światła — noc i cień. „Wstające słońce w różowej pościeli” może igrać na zbroi rycerzy sytuowanych po stronie sprawiedliwości i heroizmu.

Światło kojarzone z uśmiechem, radością i szczęściem „maluje” portret psychiczny postaci, które nie znają rozpacz. „Blask serca” Wacława przerasta jasnością osłonecznione „natury obrazy” i „chwałę polysku”. Światło przyrody, blaski odbite od wytworów kultury stanowią odniesienie dla obrazu hiperbolicznego (P. I, VI w. 151-156). Na miejsce słońca, źródła światła w naturze, wchodzi serce, źródło szczęścia; gdy nie zatrute, stamtąd wychodzą promienie, które na twarzy objawiają się w symptomach, często w wyrazie oczu. Ów zmysł powołany do odbioru światła ma tu także istotne funkcje motywacyjne:

O! jakże szczęście ładnie, jak żywo oświeca
Młode szlachetne czoło a nadobne lica!
Jak w pogodnym spojrzeniu jaśniało wspaniale
Wdzięczne serce młodzieńca w całej swojej chwale!

(P. I, XV w. 437-440)

¹⁰ „Mityczne znaczenie — stwierdza Roland Barthes — nigdy nie jest w pełni arbitralne, zawsze jest w części umotywowane, musi zawierać w sobie analogie” (*Mit i znak. Eseje. Wybór i słowo wstępne* J. Błoński. Warszawa 1970 s. 44).

Omawiany kod obrazowy funkcjonuje nie tylko w reakcji: autor-czytelnik, ale rozpoznawalny jest także w wewnętrznym świecie postaci. Tak wszechstronny jest jego zasięg. Posłuży się nim Maria w rozmowie z ojcem, aby go przekonać, iż wyzwała się spod ciężenia rozpacz. Światło jako element obrazowy zaczerpnięty z całościowego doświadczenia świata stanowi zaprzeczenie tego stanu (P. I, XII w. 281-284).

Jak już sugerowano, wymowę negatywną ma światło złudne, księżycowe. Występuje pośród cieni i stwarza tylko pozory życia (P. I, X w. 207-210). Tak licznie powracająca w *Marii* bladeść twarzy pośrednio lub wprost koresponduje ze światłem księżycowym lub ze sztucznym światłem gromnic pogrzebowych (P. II, XX w. 1437-1439).

Księżycowa bladeść twarzy Marii pod działaniem „serdecznej trucizny” wytraca nawet ów „blask grobu”, zapowiadający oświetlone księżycem mary z XVI fragmentu pieśni II, a przybiera odcień trupiej zieleni skojarzonej z wodami śmierci, które pochłoną bohaterkę w finale poematu:

Rzekła — i jak w stojącej a popsutej wodzie,
Wzruszone nagle męty osiadłe na spodzie,
Z serca jej wyszły uczucia, co w łzach długo mokły, —
I zielonym odcieniem jej bladeść powlokły.

(P. I, XII w. 319-322)

Między światłem a ciemnością jest „ziemia niczyja” mgły zdolnej zasłonić światło. Są to regiony smutku, który prowadzi do rozpacz:

Lecz czemuż ta mgła smutku, której ciężkim tchnieniem
Ja oddychał — i ciebie okryła swym cieniem?

(P. I, XVIII w. 509-510)

Smutek także może pojawiać się w metaforze obłoku:

O! jak z spłonionych liców, czułym, chciwym okiem
Patrzył w tę piękną postać pod smutku obłokiem!

(P. I, XVII w. 487-488)

Kiedy jednak w pobliskim kontekście kolejne poruszenie psychiczne zobrazowane zostanie w kategoriach bardziej nieprzenikalnej dla światła chmury, wiadomo wówczas, iż smutek ulega intensyfikacji, a może nawet pełnemu przesemantyzowaniu. Maria zmagala się ze swoją beznadziejnością, która udziela się podczas spotkania Wacławowi („Szczęście się jego prędko owlokło jej chmurą” w. 497). Wcześniej dzieliła się Maria swoim stanem z ojcem:

I gdzież to się podziła tej dziewczynki władza?
Pierwej zganiała chmury, a teraz sprowadza;

(P. I, XII w. 290-291)

Chmura jest również stopniowalna w swoim statusie. Ta najciemniejsza, najbardziej groźna dla natury, koresponduje z „czarnymi myślami”, które wyrastają z trosk i nieszczęścia (P. II, II w. 735-737). Ostatecznie nawał trosk, nieszczęść i cierpień doprowadza do rozpacz, której obrazowym ekwiwalentem będzie — oczywiście — chmura; skojarzona z grą symptomów na twarzy, stopniowalna w swojej czerni:

I podniosłszy na palcach swoją małą postać,
 Żeby się rycerzowi do ucha mógł dostać.
 Szeptał, szeptał swą powieść — a w twarzy rycerza
 Czarna, czarniejsza chmura coraz się rozszerza;
 I znów nagle rozpaczą zaciemnione lica
 Zapal gniewu i wzgardy jak piorun oświeca:
 Aż w nim powstała wreszcie ta Ponurość dzika,
 Co patrzy w jeden przedmiot — w trumnę przeciwnika,

(P. II, XVIII w. 1330-1337)

Czarna chmura zasłania światło, ale równocześnie jako chmura burzowa wydaje oślepiające światło i pioruny zagrażające życiu. Ta przyczynowo-skutkowa konsekwencja układów atmosferycznych również zostaje odniesiona paralelnie do zachowań psychicznych postaci, potęgując je i wprowadzając odczucie nieodwracalności. Śmiercionośne światło błyskawicy, który wydostaje się z czarnej chmury, niesie ze sobą te same negatywne wrażenia, co blask towarzyszący żarowi. W przyszłości J. Słowacki, w swoich poglądach genezyjskich wysoko waloryzując światło, negatywnie oceni ogień jako wyraz zaleniwienia się ducha, którego przeznaczeniem było bytowanie świetlne.¹¹ U Malczewskiego występuje raczej opozycja: światło sztuczne-światło naturalne, może nie bez udziału interpretacji folklorystycznej.

Symptomy na twarzy zbrodniczego Wojewody sygnalizujące pozostawanie w stanie rozpacz nie będą, oczywiście, obrazowane w kategoriach świetlnych ani nawet nie przez wprowadzenie motywu chmury czy mgły, lecz poprzez skojarzenia z żarem:

Tam jego myśl ukryta samotnie się żarzy —
 Tam może brnąć już w rozpacz, w niezwykłej niemocy,
 Depce burzliwym krokiem po ciemnościach nocy.

(P. I, I w. 9-10)

Mówiąc o przestrzeni nieba i ziemi przywołanych do mitologizującego obrazowania twarzy (ponieważ motywy te były już uprzednio zmetaforyzowane) — w ostateczności prowadzi to do ujawniania życia psychicznego — nie chce się powiedzieć, iż to jest jedyne universum skojarzeń. Przeciwnie, sugerowano, że chodzi o obraz całościowy, w „gęstym” wypełnieniu, tak iż czytelnik przy najmniejszym „poruszeniu semantycznym” może dopisywać brakujące przedmioty z dookólnego świata.

¹¹ Zob. *Genesis z Ducha W*: tenże. *Dziela wszystkie*. Pod red. J. Kleinera. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. Wyd. 1. T. 14 Wrocław 1954 s. 48.

Na przykład znamienny fragment XIX pieśni II, owa niemal synteza poetycka całego poematu, który tak poruszył wyobraźnię młodzieńczego Norwida. Gdy odręczona ludzka świadomość ujrzana zostanie jako ciemny, posepny las, wówczas słońce nie da ożywiającego światła, lecz zbije nawałnice chmur, z których wyjdą rażące drzewo pioruny:

W tym ciemnym ludzkich uczuć i posepnym lesie
 Dla jednych czas powoli odrętwienie niesie;
 Gubią listek po listku; aż w późnej jesieni,
 Jak mszyste głuche dęby, stoją obnażeni.
 Drugim — skwarem ich słońca zbite nawałnice
 Rzuca z trzaskiem i grzmotem dzikie tajemnice;
 I znów błysnie pogoda — i czasem się zdaje,
 Że weselsza zieloność po burzy powstaje —
 Lecz kto się bliżej wpatrzy, choć pozór jednaki,
 Dostrzeże — czarne wewnątrz spalenizny znaki.
 A gdy w rażonym drzewie wicher rdzeń rozzarzy?
 Któż pożar od piorunu gasić się odważy?
 I tak bujna krzewina zniszczenie rozniesie
 W tym ciemnym ludzkich uczuć i posepnym lesie.

(P. II, XIX w. 1386-1399)

Szerokie opracowanie wtórnego planu struktury metaforycznej do rozmiarów opisu pełnego zdarzenia nie doprowadza do powstania konstrukcji alegorycznej, ponieważ „ludzkie uczucia” są tu także obecne i to nie tylko w tej formule, ale przede wszystkim w zaimkach osobowych i w formach osobowych czasowników. To, co egzystencjalne, jest to samo i dla drogi człowieka, i dla wzrostu drzewa. Równa troska o konkretny opis tak podstawy tematycznej, jak i członu wtórnego zbliża wypowiedź bardziej do bieguna symbolu niż alegorii, przypominając żywo styl obrazowania ksiąg prorockich Starego Testamentu (zwłaszcza tych najbardziej znanych: Izajasza, Jeremiasza i Ezechiela). Winorośl u Ezechiela służy jako punkt odniesienia metaforycznego, ale są w tym ukonkretnionym opisie perspektywy metaforycznej — znamienne, iż jest to perspektywa głęboko egzystencjalna — „prześwity” na winorośl faktyczną, wprost służącą człowiekowi, a więc usytuowaną w członie tametycznym. Dzieje się tak dzięki temu, iż w istotnym punkcie odniesienia, którym jest życie — jego możliwość bądź utrata — zanika myślenie analogiczne, ponieważ objawia się sfera tożsamości (Ez 19,10-14).

Chcąc przekazać najgłębsze doświadczenie egzystencjalne, autor *Marii* myśli „całościowymi obrazami świata”, aktywizując w tym zakresie tradycję biblijną. Skonstatować przecież można nawet te same motywy — bywać nimi mogą żywioły — i taka sama przydana im zostaje funkcja semantyczna w budowie obrazu. U Malczewskiego ogień od pioruna dosięga życie drzewa w samym rdzeniu, tak jak u Ezechiela odłączona od korzenia winorośl skazana została na to, aby strawił ją ogień.

Być może, iż właśnie ten typ myślenia obrazowego odwołujący się do najszacowniejszej tradycji sprawił, że poetyka *Marii* stała się tak bliska Norwidowi. Temu

Norwidowi, który w poemacie *Pompeja* każe rozpoznawać się narratorowi w historii Jonasza klócaącego się z Bogiem o to, iż najpierw „[...] sprawił, że krzew rycynusowy wyrósł nad Jonaszem po to, by cień był nad jego głową i żeby mu ująć jego goryczy [...]. Ale z nastaniem dnia następnego Bóg zesłał robaczka, aby uszkodził krzew tak, iż usechł!” (Jon 4,6 n.):

— A gdy usiadłem... myśl ma błądziła około
 Bani onej, o której mówi Jonasz prorok — —
 Że dał ją Bóg, aby mu ociemniała czoło — —
 Zaiste, bań podobnych tyle rośnie co rok
 Myśliłem — a gdy robak, zarówno stworzony,
 Dostanie się przypadkiem wewnątrz bani onej,
 To nuż się swarzyć z Twórcą!... I smutno mi było,
 Że się o banię nieraz z mym Aniołem — stróżem
 Klóciłem... i że ludzkość nie paniątkiem — Bożem.

(Norwid. *Pompeja* w. 21-28)

Norwid wprost wskazał na bliźnią genezę robaka od wewnątrz wyniszczającego życie. Ale w jego poezji bardzo często zauważa się — z takich czy innych powodów — ukrywanie źródła inspiracji literackiej. Tradycja bliźnią to, oczywiście, inna sprawa. Przecież w poemacie Malczewskiego zbrodnicze maski, śpiewając swoją drugą pieśń, postępują się refrenem:

Ah! na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie,
 Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie.

(P. II, II w. 733-734)

Ujawniony patronat Biblii wyklucza wprawdzie na prawach oczywistego faktu odwołanie się do *Marii*, jednak na taką możliwość wskazuje następny fragment *Pompei*: niespodziewane pojawienie się konsula Bałbusa na podobieństwo wyłaniającego się z krzaków Pacholęcia. Pacholę Malczewskiego często wyłaniać się będzie z tekstów Norwida.¹² „Wróceni z grobów” unaocznia tragedię z historii, tak jak Pacholę odsłania tragedię swojej współczesności.

Przywołany cytat z *Marii* ujawnia jednak dosyć istotną różnicę w ostatecznym sfunkcjonalizowaniu motywu i wykorzystaniu tożsamego myślenia obrazowego. Norwidowi bliższy jest egzystencjalizm Biblii podsuwającej perspektywę przemian, a nie tylko rozpoznanie się w swoim nieszczęściu i „życiu ku śmierci”. Norwid, otwierając poemat mottem z Eklezjastesa (1, 13) — „Tę zabawę trudną dał Bóg synom ludzkim, aby się nią trapiłi” — nie zadowala się tylko tym, by jego bohaterowie pojęli ciężenie śmierci, ale by szukali także dróg jej przekroczenia, wyjścia z rozpacz.

¹² Wprost pod „imieniem własnym” Pacholęcia wystąpi w nie dokończonym dramacie *Dobrzy ludzie i w Zwolonie*. Bywa jednak i tak, że choć zmieni imię, przejmie od Pacholęcia Malczewskiego „status sytuacyjny” i zbliżoną funkcję fabularno-sémantyczną (*Marzenie (Fantazja)*, *Pompeja*, *Epimenides*).

3

Po okresie twórczości młodzieńczej, kiedy to Norwid wprost — nie obawiając się posądzenia o plagiat — kategoryzował świat odczuć lirycznych globalnymi obrazami Malczewskiego, przysłała w latach 1848-1849 próba unieszkodliwienia pesymizmu Malczewskiego, sam typ obrazowania pozostawał jednak w mocy. Poezja Malczewskiego — tak jak Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego — musiała stanowić lustro, w którym poeta rozpoznawał swoją tożsamość poetycką, gdyż stosunkowo często powołuje się poeta w zachowanych tekstach na autora *Marii*.

Powoływał się przede wszystkim poeta na Malczewskiego, gdy wypowiadał inwektywy pod adresem polskiej literatury za brak w niej „żywej kobiety”. I choć w *Psalmie-psalmu* przyznaje Malczewskiemu priorytet, jako temu, „który dotąd sam Polki nakreślił oblicze”¹³, to już w 3 lata później odbierze mu przyznane prawo pierwszeństwa, sytuując go złośliwie w liście do Marii Trębickiej obok Mickiewicza, który w IV części *Dziadów* stworzył bezpłciową mgłę, zaś w *Konradzie Wallenrodzie* „śpiew z wieży” itp. Brak „ideału kobiety” sprawia, że literatura polska ma z konieczności charakter monologowy.¹⁴ Myśli te — niemal w analogicznej postaci — powtórzy Norwid w *Białych kwiatach*, znów wiążąc z problemem braku „skończonego typu kobiety” refleksję genologiczną:

U nas bowiem to z przyczyny niezmiernie prostej, czyli iż literatura nasza nie określiła jeszcze ani jednego skończonego typu kobiety, a jakoż bez kobiety dramat być ma? Nawet sama *Maria* Malczewskiego to tylko krzyk jeden kobiety, która kochanką nie śmiała być jeszcze, z oną nie miała i nie mogła. Aldona jest to wieża śpiewająca — Grażyna w helmie swym zamkniętym nic a nic już nie mówi nawet... Inne zaś innych kobiety są tylko przegrywkami w antraktach opery poza ich udziałem dzielące się.¹⁵

Cały ten passus w innym opracowaniu stylistycznym i z poszerzeniem o nazwiska Słowackiego i Krasińskiego — coś jakby w ujęciu monograficzno-syntetycznym, bez refleksji genologicznej — zostanie sparafrazowany w wykładach *O Juliuszu Słowackim*.¹⁶ Chcąc przydać rangi swojemu spostrzeżeniu, powoła się nawet Norwid na autorytet Pisma Św.¹⁷, co dla nas jest dosyć ważne ze względu na wskazywane parantele.

Brak „skończonego typu kobiety”, ów objaw swoistej psychozy społecznej, traktowany jako „teologiczny nabytek”¹⁸ niemal uniemożliwiał — zdaniem Norwida — twórczość dramatyczną. Chyba z tych samych przyczyn istnieją w poezji polskiej tylko 2 poematy miłosne, jak sugeruje Norwid we Wstępie do *Assunty*,

¹³ *Pisma wszystkie*. T. 3: *Poematy* s. 403 (podkr. poety).

¹⁴ Do Marii Trębickiej [Nowy Jork] 20 października [1853]. W: *Pisma wszystkie*. T. 8: *Listy 1839-1861* s. 196 n.

¹⁵ Tamże. T. 6: *Proza*. Cz. 1 s. 189 (podkr. poety).

¹⁶ Zob. tamże s. 460.

¹⁷ Zob. tamże.

¹⁸ Tamże.

która miała zaradzić temu niedomogowi, podobnie jak *Pierścień wielkiej damy* — gdzie pojawia się ta sama refleksja¹⁹, — wypełnia puste miejsca na mapie polskiego dramatu.

Przekonuje komentarz Juliusza Wiktora Gomulickiego, że „pierwsza część tego wstępu [do *Assuntę*], podpisana zagadkowymi syglami Z. Z. Z., to po prostu parafraza wielokrotnie wypowiedanej przez Norwida opinii na temat braku prawdziwych postaci kobiecych, a w konsekwencji i prawdziwych poematów miłosnych, w całej literaturze polskiej”.²⁰ Było to zatem dla Norwida przeświadczenie bardzo istotne, kiedy tak zabiegał o przeniesienie go w wymiar społeczny choćby za cenę pastiszu:

«...Za-uważono słusznie, iż w literaturze polskiej policza się się ledwo parę poematów w miłosnych, jakoby się parę razy zaledwo obejrzało na siebie te tak dostojne i różno-promienne uczucie...»

Tylko *Dziady*, część pierwsza, i *W Szwajcarii* Słowackiego są poetami miłosnymi — dwa na całą literaturę! *Maria* Malczewskiego jest powieścią.²¹

Rzecz znamienna, że ze względów strukturalnych odmawia Norwid tego miana *Marii*, choć — jak wiadomo — ogólna świadomość genologiczna była w tym zakresie bardziej tolerancyjna. Trudno jednak nie zgodzić się z Norwidowskim określeniem *Marii* jako powieści (oczywiście poetyckiej), zgadzając się również na to — o czym pisze we Wstępie do *Quidama* — iż powieść legitymować się musi intrygą i węzłem dramatycznym.²²

W konkludującym stwierdzeniu: „*Maria* Malczewskiego jest powieścią!” w równym stopniu odczytać można żal, co i pewną dezaprobatę, że *Maria* nie jest jednak poematem miłosnym, w którym dochodzi do samouświadomienia się miłości. A może w tym emocjonalnym stwierdzeniu jest jeszcze coś więcej: trwająca po schyłek twórczości, aż po lata siedemdziesiąte, konieczność modyfikowania poetyki ciągle żywą dla autora *Assuntę* i *Pierścienia wielkiej damy* tradycją poezji Malczewskiego. Tak żywy protest może być również dobrze wyrazem podjęcia jeszcze raz dialogu z poetą, który zdaniem Norwida zasługiwał na portret niestarty „boleścią i wiekiem”.²³ Ta ciągła ambiwalencja poglądów mówi o stosunku dynamicznym, gwarantującym podejmowanie z *Marii* nie tylko pojedynczych chwytów, ale i pełniejszej metody twórczej.²⁴

Rzecz jest tym bardziej możliwa, że w wypadku *Assuntę* ma się do czynienia z bliższym środowiskiem genologicznym. Nie trzeba się zrażać alibi gatunkowym, które chce sobie Norwid we Wstępie zapewnić, by nie otrzymać pozwu zarzucającego nieoryginalność. Oczywiście pozew taki wystawiała mu przede wszystkim

¹⁹ Zob. tamże. T. 5: *Dramaty*. Cz. 2 s. 188.

²⁰ Tamże t. 3 s. 742.

²¹ Tamże s. 263.

²² Zob. tamże s. 79.

²³ Do Karola Zamoyskiego (Paryż, styczeń 1867) w: tamże. T. 9: *Listy 1862-1872* s. 274.

²⁴ Teoretyczne uzasadnienie tych zagadnień zob. M. Głowiński *Tradycja literacka (Próba zarysowania problematyki)*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław — Warszawa — Kraków 1967 s. 353 n.

własna świadomość artystyczna, gdy weźmie się pod uwagę fakt zapoznania. Norwid, wyzwoliwszy się od ciężenia tradycji gatunkowej — nie był to zresztą dla niego trud najważniejszy²⁵ — pozostawał w zasięgu myślenia obrazowego, które w równym stopniu zapuszczało korzenie w Biblię i w naturomorficznie umotywowaną Zgryzotę Malczewskiego, co na „[...] odłogu szczęścia [...] korzeni Swe kolczyste lodygi robaczliwej zdrzeni” (w. 611 n.).

Konwencje gatunkowe dla poetów samoświadomych w okresach schyłków i przesilen — a w takiej wszak kwadrze romantyzmu przyszło Norwidowi tworzyć — pokaznie rozluźniają swój gorset. Dlatego nawet w młodzieńczych poematach — w *Weselu* i *Szczesnej* — które sam Norwid zakwalifikował jako powieści, nie napotka się cech gatunkowych wyraźnie rozpoznawalnych we wzorcu powieści poetyckiej Malczewskiego. Poza aluzją do Malczewskiego w *Weselu*, poza pewnymi analogicznymi skłonnościami stylistycznymi w *Szczesnej* (anafory, metoda wyliczeń, wykrzyknienia-apostrofy) konstatować można w ostatnim poemacie metaforę chmury, obrazującą tak jak u Malczewskiego „rozpacz serca”:

Tak z wolą; z sercem zupełnie inaczej:
To jeśli w drodze spotykało chmurę,
Orkiestrę całą — bywało — w rozpaczy
Jak loretański dzwon niesiono w górę:
Niżej tańczono lub komedię grano —
Aż wzeszło słońce na drugi dzień rano.

(*Szczesna. Szczesna* [sic] V w. 25-30)

Mimo daleko posuniętych zbieżności wymowa poetycka jest zasadniczo odmienna, z racji większego zdystansowania narracyjnego. Opowiadacz szuka łączności z czytelnikiem (rola parentez), woli nawet ironicznie komentować, niż wchodzić w sytuację tzw. toku kryptodygresyjnego *Marii*²⁶, gdzie narrator staje się tylko medium postaci i sytuacji. Stąd chmura zasnuwająca rozpaczą świadomość zostaje ironicznie rozproszona przez „loretański dzwon” i codzienne słońce potocznego dnia. *Wesele* i *Szczesna* stają jako poematy gdzieś w połowie drogi między poematem dygresyjnym a powieścią poetycką. Są to poematy dygresyjne z ograniczonym w ramach fabuły zasięgiem komentarza.

I choć w „chrześcijańskiej” *Assuncie* nieobecna jest chmura jako symbol rozpacz, dopiero teraz zdołał Norwid najpełniej poprzez użycie tego motywu zasymilować sam mechanizm obrazowania właściwego *Marii*. Najpierw wwikłanie chmury w najbliższy jej kontekst fizyczny: powiązanie przyczynowo-skutkowe z grozą Powodzi, Powodzi, która spowodowała niemotę bohaterki. Jakiż to bliski związek ze stawem Malczewskiego, którego „wody śmierci” spowodowały wieczną „niemotę” *Marii*! „Prześliczna Maria Malczewskiego — powie poeta we wstępie do *Pierścienia wielkiej damy* — rozwinąć się w zupełną postać nie miała czasu, będąc wrychle poduszkami zaduszoną, czyli w trzęsawisku pogrążoną”.²⁷ Chyba nie przypadek, iż

²⁵ Por. Z. Łapiński. *Norwid*. Kraków 1971 s. 35.

²⁶ Termin Kazimierza Wyki (*Pan Tadeusz*. T. 1: *Studia o poemacie*. Warszawa 1963 s. 278).

²⁷ *Pisma wszystkie* t. 5 s. 188 n. (podkr. poety)

Norwid w *Białych kwiatach* powiedział o Marii: „to tylko krzyk jeden kobiety, która kochanką nie śmiała być jeszcze, żoną nie miała i nie mogła”. Warto na marginesie zaznaczyć, że w podobną sytuację wpisał poeta tytułową bohaterkę *Wandy*, którą cechowało również „z-nie-mowienie”, nie zrealizowana w pełni miłość i wreszcie to, że „w Wisłę przelało się ciało”.²⁸ W 1851 r. fascynował Norwida „bierny” status Marii, z tym, że dopisał tylko do związanych z nią motywów fabularnych całą akcję poetycką, owo pole symboliki akwaticznej. Z upływem czasu, w 20 lat później, zacznie Norwid dostrzegać wagę dojrzewania²⁹ i nie będzie już mógł zaaprobować rozdarć i niespełnień. Może po to ratuje Norwid z powodzi Assuntę-Marię, aby dać jej w poemacie czas najpierw stać się kochanką, a potem żoną, mimo że i tu ludzie „miłość zaszkaradzili”.

Była to tylko pozornie dygresja od eksplikowania Norwidowskiego obrazu chmury, chodziło tu także o ujawnienie coraz szerszych kontekstów i konotacji. Omówiono przyczynowo-skutkowy kontekst chmury. Zauważyć także trzeba wykorzystywanie paraleli „plastycznych”. Grozą bowiem porażone myśli kochanka, narratora i autora (?) grupują się w wyobraźni na podobieństwo rodzących się chmur i przepływają przez świadomość niby burzowe chmury:

„Z niemą?!” — zawolał.

— — „Nie, iż tak się rodzi,

Lecz z zaniemiałą (mówię) od Powodzi..

7

Z czasu przerażeń i trwóg...”

„Szczegół...który...

Był mi znanym...” — rzekłem i począłem

Grupować myśli, lecące jak chmury,

[...]

Aż gdybym rozeznał, co mnie? i co dla niej?...

Wstałem, i rzekłem dość spokojnie: „Pani!

(*Assunta*. P. III 6-7 w. 47-51), 55 n.; podkr. poety)

Obraz został prawie całkowicie wyzwolony od semantyki rozpacz, do której ewokowania został u Malczewskiego powołany, a przydano mu funkcję chrześcijańskiej śmierci, co poprzedza zmartwychwstanie.

Poemat Norwida dopuszczać będzie pełną recepcję dookólnego świata z uwyraźnionymi gwałtami w naturze typu powodzi i choć nie przyjmuje się obłąkawień sentymentalnych ani racjonalistycznych — a więc pojawi się odczucie świata analogiczne jak w *Marii* i podobnie jak u Malczewskiego wykorzysta się ten świat do opisu świadomości — a mimo to całkowicie obcy jest *Assuncie* pesymizm *Marii*. Pesymizmu i groźnej tajemnicy nie wnosi dwukrotnie i podobnie jak w *Marii* użyte w kluczowych miejscach *Assunty*: „nie wiem”, użyte po pytaniu i tak samo inicju-

²⁸ Tamże. T. 4: *Dramaty*. Cz. 1. s. 157.

²⁹ O użytkowaniu czasu w kategoriach dojrzewania pisze instruktywnie Irena Sławińska w studium: „Kropla czasu” w *teatrze Norwida*. W: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały Konferencji Naukowej 23-25 września 1971*. Pod red. M. Żmigrodzkiej. Warszawa 1973 s. 42 n.

jące wersy. Ta formuła mądrych filozofów pojawiać się będzie zresztą w poezji Norwida częściej. Sądzić należy, że nie bez zapatrzania się w portret „niestarty” Malczewskiego. Jest to tylko szczególny przypadek ogólniejszego problemu, choć już bez wyraźnie ujawnionej semantyzacji: efekty w poezji Norwida z lekcji Malczewskiego w zakresie członowania wierszy emocjonalno-semantycznego, a nie tylko składniowego i metrycznego.

Na chmurę, która u Malczewskiego sprowadzała nieszczęście, teraz się nieomal oczekuje, choć nieszczęście może być równie dojmujące:

Rzecz, którą ona przebaczyła??... Komu?
 Nie wiem!... Umiłnąć wołę lapidarnie —
 Rozsądna, twardym rozsądkiem poziomu,
 Jak zieleniące z wiosną rok w rok darnie;
 Gotowa mniemać, że i łoskot gromu
 Rozbija chmury nie dość regularnie — —

(P II 20 w. 154-159)

Także chmury niegroźne są już teraz dla partnera sytuacji „wniebowziętego” romansu, może po nich deptać, jak po węzłach, co sugeruje odbywanie drogi w perspektywie drabiny Jakubowej. Nic dziwnego, cała Ziemia ma „oblicze prawe i spokojne”:

Taką to drogą — do góry — do góry
 Idąc, od słońca nawiedzany wskośnie,
 Długie na piasku depcesz cieniów chmury,
 Szczebła Jakuba drabiny, co rośnie —
 — Coś w głębi świeci — obłok? albo mury? —
 I w labiryntach znika bez-litośnie.
 Ziemi oblicze prawe i spokojne:
 Nikt nie dał jej tu przez zbytek lub wojnę!

(P. I, 14 w. 106-113)

Oczywiście, na pytanie, co uwolniło w *Assuncie* Ziemię od przekleństwa rozpaczy, odpowiedzieć nietrudno, zresztą między wierszami już taką odpowiedź dawano. Ale dlaczego zachowany mechanizm obrazowania nie ewokuje pesymizmu i czy rzeczywiście zachodzi istotne o tyle pokrewieństwo z poezją *Marii*, że można wykorzystywać ten poemat jako kontekst interpretacyjny konieczny a nie tylko możliwy?

Że zatrzymano się przy oglądzie motywów obrazowych związanych z nieboskłonem, to sprawa oczywista. Przecież motywy te korespondują wielokierunkowo z tytułem — „podniesiona”, „wyniesiona w górę”, „wniebowzięta”³⁰ — i z podtytułem. A ponadto Norwid skwapliwie ostrzega „Bacznego Czytelnika [...]”, iż w formie typograficznego-odsylacza zamieszczone «Spojrzenie ku Niebu» całością jest równoważną samemu poematowi [...]”³¹. Wniosek główny tego typograficznego odsylacza, z którego poeta jest tak dumny, brzmi następująco:

³⁰ J. W. Gomulicki. *Metryki i objaśnienia*. W: Norwid. *Pisma wszystkie* t. 3 s. 742.

³¹ Tamże s. 263.

Słowem jednym: dopiero w katakumbach rzymskich, w wiekach zarannych Chrześcijaństwa, spotykamy istotnie spojrzenie ku niebu stanowczo przez sztukę objęte i skreślone.³²

I jeszcze jedno dopowiedzenie uściślające dzień w Historii Zbawienia, od kiedy stało się zasadne spojrzenie ku niebu:

Kryć powodu nie mam, że z mojego, a wyżej opowiedzianego poszukiwania wynioskowywa się, iż pojęcie zasadne spojrzenia ku niebu początek swój bierze od dnia tego i tradycji o dniu tym, kiedy w okolicach Betanii mężowie galilejscy stali, patrząc za odchodzącym w Niebo, aż go obłok odjął od oczu ich. Zaś dowodami są tu kilkanaście milionów figur starożytnych, znanych do teraz! — Oczywiście zaiste szczególniejsza i pytanie niemałe następująca, jak może być? jak zdarzyć się to mogło, ażeby [...] — nigdy żadna postać boskości, żadna iżadna (mówię) nie wznosiła oczu do Niebios.³³

Norwid tak zafascynował się swoim odkryciem, że nie zauważył, iż przy takiej pedanterii należało dołączyć jeszcze odsyłacz wskazujący *Marię* Malczewskiego już nie tyle jako również wypowiedź dwutekstową: poezja i odsyłacze prozą, ale że jeden z takich odsyłaczy Malczewskiego wyjaśnia bardzo analogiczną, niemal synonimiczną inspirację:

Ten uśmiech — w którym może choć część zachwycenia,
Z jakim wybrani słyszą Cherubinów pienia.

Wyraz zachwycenia, który dlatego może tak jest ujmujący w pięknej twarzy, że jeszcze coś piękniejszego zwiastuje, nie pozwala utrwalić żadnym opisem swego ślicznego zapomnienia się; a tylko pędzel Rafaela, w obrazie Ś-tej Cecylii, zatrzymać go potrafił w całym uroku, jakiemu się nicht, prócz wyobraźni, nie wpatrywał. Ś-ta Cecylia, lubownica muzyki, wystawioną jest w tym malowidle wórzód narzędzi muzycznych, w chwili, gdy ją dochodzi odgłos anielskiej harmonii; i nie masz słów, które by opowiedzieć umiały uczucie, jakim uderzona jej postać: zdaje się, że jej dusza rozpięcha się i żeni z każdym z tych słodkich dźwięków, kiedy wdzięczna skromność hamuje ją zamyśleniem, że niewarta tak niepojętego szczęścia, a wórzód rozkoszy nie znanych jej sercu wkrada się smutek, że już muzyka ziemską bawić ją przestanie.³⁴

Sądzić należy, że gdyby Norwid komentował to „zachwycenie” tak bliskie jego „sposrzeniu ku niebu”, na pewno nie wyjaśniałby niejakiego smutku na twarzy przywiązaniem do muzyki ziemskiej. Rzecz znamienita, że Malczewski nawet świętą chce „uwięzić” na ziemi. U Norwida będzie zapewne odwrotnie.

„Zachwycenie” Malczewskiego, czyli coś jakby „słuchanie z nieba”, stanowi zaczyn, z którego Norwid mógł uczynić tematycznie-kompozycyjny zamysł swego poematu. Na tym nie kończy się jednak pomoc udzielona przez Malczewskiego. Okazuje się, że poeta ten zamieścił w zakończeniu pieśni I nieświadome „sposrzenie ku niebu”, które w poemacie Norwida „obejrzy się na siebie” i na miłość „skończonych” ludzi:

³² Tamże s. 296 (podkr. poety).

³³ Tamże (podkr. poety).

³⁴ Przypisy Malczewskiego w: *Marii* s. 75 n.

Wzniosła swą lekką postać do góry, do góry,
 Nic nie widać — tylko wiatr szare goni chmury.
 Zniżają się kolana, prośba ręce składa,
 Z oczów w niebo utkwionych kroplami żal spada:

(*Maria* P. I XIX w. 635-638)

Maria Malczewskiego spojrzała w niebo tylko fizycznie, aby doścignąć wzrokiem odjeżdżającego Wacława, niebo jest więc przed nią zamknięte, całe we władaniu chmur. Spojrzenie Assunty jest modlitwą i ofiarą. Oczy Marii rodzą tylko łyzy cierpienia kojarzone z deszczem pochmurnego nieba, oczy Assunty składają ofiarę metaforyzowaną krwią Chrystusa:

Te oczy były ciemnogratanowe,
 Jak dwa winne grona [...]
 [...]
 A gdy je w niebo podniosła wschodowe,
 Widziałem, że są ofiarą pijane —
 Jakby dobitnie mówiły, acz z cicha:
 „Weź, Panie, dwa te grona, do kielicha!”

(P. IV 6 w. 41 n., 45-48)

Spojrzenie w niebo prostopadłe „przeziera” chmury i zamienia je w obłoki. Jak przypomniał Norwid w odsyłaczu, Odchodzącego w Niebo zasłonił obłok. Ale odtąd nie jest to już niebo puste, a doświadczenia ludzkie kategorializowane w metaforze obłoku wyzbywają się śmiertelności. Obłoki sakralizują miłość: „Jak dwa obłoki jutrzenne i miękkie, tak rozsunałem jej dłonie znad oczu (P. II w. 122 n.), niosą nadzieję: „— Tu obłok, w tęczy ubrany koronę, Staął, milczeniu mojemu na świadki” (P. IV w. 125 n.).

Świat Malczewskiego zamknięty widnokrepiem rozpaczy doświadczany był fizykalnie w bezcelowości patrzenia: „Włóczy się wzrok w przestrzeni” (w. 167), „Wzrok daleko, próżno błądzi po równinie” (w. 642). Kiedy więc Norwid w ostatniej oktawie poematu wprowadza z perspektywy autora opozycję patrzenia „w górę” i „wokoło” ma się nieodparte wrażenie, że owo „wokoło” tyczy śmiertelnego patrzenia w *Marii*. Boć wystąpią również inne znaczące motywy obrazowe tego poematu: samotność, kłosa. U Malczewskiego smutek trawił nawet kłosa: „Tylko wiatr szumi smutnie uginając kłosa” (w. 24), a żniwo było raczej symbolem śmierci (P. II, IV w. 834-836).

Norwid wszedł w przeżarty rozpaczą świat Malczewskiego i doświadczał przez jego pryzmat obrazowy nachylenia egzystencji ku śmierci, by dalej, przez to samo nachylenie, lecz z odwróconą perspektywą, móc wyjść z niej zwycięsko:

I w górę patrzę... nie tylko wokoło³⁵
 Znać się mnie nie dość — ja się nadto cierpię,
 Samotne moje ocierając czoło;
 Aż spocznie kędyś jak żniwo na sierpce,
 Który podzwania ręczo i wesolo —

³⁵ Podkr. poety.