

OBRAZOWANIE W QUIDAMIE

I. OBJAŚNIENIA WSTĘPNE

1. Problematyka badań nad obrazowaniem

Słowo „obrazowanie” nie jest jednoznaczne. Termin, najszerszej stosowany w krytyce anglo-amerykańskiej, oznacza te elementy języka poetyckiego, które sprawiają, że utwór zyskuje wartość konkretności oraz nabiera sensu wieloznacznego, przenośnego. W popularnie ujętej książce — która jest równocześnie antologią i poetyką — C. Brooksa i R. Penn Warrena *Understanding Poetry: Anthology for College Students* (New York 1943) pod hasłem *Imagery* (s. 633—635) znajdujemy zarówno omówienie tropów, jak i wzmiankę o opisie. Przeprowadzenia rozróżnień domaga się Josephine Miles w recenzji¹ z *The Imagery of Keats and Shelley* R. H. Fogle'a (1949). Amerykanka pisze, że „obrazowaniem” się chrzci dwie odmienne sprawy — „obraz” („image”) i „figurę”. „Obraz” (pierwiastki zmysłowe, konkretne) należy do problematyki materiału i jego doboru, „figura” zaś — to metoda, sposób organizacji. Wzajemny stosunek tych elementów, które nie zawsze muszą się ze sobą łączyć, powinien się doczekać — dodaje Miles — podstawowego opracowania.

W tej pracy „obrazowaniem” (czy używaną wymiennie „metaforyką”) nazywa się taki sposób kształtowania — przy pomocy metafory, porównania czy np. metonimii — tworzywa wyobrażeń-

¹ *The Problem of Imagery*, „Sevanee Review”, LVIII (1950) 522—526.

niowego, który daje w wyniku dwurodną konstrukcję o pewnych zaletach konkretności.

Kiedy w *Pięciu zarysach* pisze Norwid o „tęczy porównań”, służy przykładem takiego właśnie przedstawienia. Jest ono 1) „dwurodne”, bo łączy dwa odrębne fakty: wyobrażenie tęczy i pojęcie porównania, i 2) „o pewnych zaletach konkretności”, ponieważ „tęcza”, choć w przytoczonym zestawieniu unika całkowitej konkretyzacji, niesie ze sobą potencjalną wartość materialności. Inaczej we fragmencie z *Pompei*:

(...) Ibisy ze skrzydłem czerwonym.

Z wygiętą szyją, z ciemnej wzlatując zieleni,

Wieszały się po jasnych marmurach przedsieni...²

Mimo całej sugestywnej zmysłowości, opis przeprowadzono bez pomocy interesujących nas zabiegów. Ani epitet („czerwonym”) czy też abstrahowanie epitetu („zieleni”), ani prymitywna postać synekdochy, wprowadzającej wprawdzie dwa przedstawienia, ale odrębne jedynie liczbą (Ibisy ze skrzydłem, z szyją, zamiast: ze skrzydłami, z szyjami) — nie upoważniają do zajęcia się materiałem tego typu.

Przyjęcie ustalonego zakresu nie rozstrzyga, oczywiście, wszystkich trudności wyboru. Dla przykładu: chociaż rozpatrywane chwyt — metafora, metonimia itp. — obejmują pole słowa, to wypadnie niekiedy sięgnąć także do struktur rzędu wyższego, tematycznego, aby objaśnić zjawisko symbolu lub alegorii.³ Bywa i tak — tu dalsza trudność — że wartość przenośna, obrazowa, skrywa się za pozorami abstrakcyjnego stwierdzenia. Jak łatwo najbardziej nawet wprawny i czuły krytyk może się stać ofiarą podobnej konstrukcji, świadczy polemika Przyboś-Borowy w spr-

² *Pisma zebrane*, t. A2, Warszawa 1911, s. 504.

³ Symbol i alegorię pojmuje się w tej pracy zgodnie z definicjami wprowadzonymi przez Konrada Górskiego w rozdz. o *Literaturze i języku*. (*Poezja jako wyraz*), Toruń 1946, s. 100—130.

wie komentarza do cytatu: „Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie”.⁴

Odsuwamy natomiast od razu kłopoty innego rodzaju: wyłączony zostaje cały cykl zagadnień wyprowadzanych z medytacji nad filozofią czy „metafizyką” obrazowania. Uwaga kieruje się na problematykę badań praktycznych.

Wszelka dyskusja na obchodzący nas temat nie może nie nawiązać do szkicu J. Klejnera. *Z zagadnień metaforyki Mickiewicza i Słowackiego*.⁵ Autor porządkuje i scala sądy przyjmowane przez większość badaczy milcząco i nie zawsze konsekwentnie; stąd dogodność przedstawienia tradycyjnego punktu widzenia na przykładzie tej właśnie pracy. Zagadnienie układa prof. Kleiner wokół trzech głównych centrów: analiza przedstawień wtórnych ma rozpatrywać ich a) ilość, b) zakres, c) budowę. Pozycja a) wiąże się z ozdobnością, obrazowością lub prostotą stylu. Stopnia konieczności, z jaką przedstawienia główne narzucają wtórne, dotyczy b): „Gdy temat sam rozstrzyga o doborze towarzyszących przedstawień, wtedy służą one wydobywaniu istotnych rysów, ich uwydatnieniu, uplastycznianiu, często (jak w obrazie Zosi z I. ks. *Pana Tadeusza*) podkreślaniu walorów uczuciowych, gdy decydują dyspozycje psychiczne twórcy lub moda literacka, wtór staje się modyfikacją przetwarzającą. W pierwszym przypadku wizerunek przedmiotu — chociażby tak eterycznego i promiennego jak Zosia — budzi wrażenie wierności i mniej lub więcej idzie torem realizmu; w drugim przypadku kształtuje się portret stylizowany (porównanie Umikowanej, w *Królu-Duchu*, do „gwiazd, co się w morzu palą” i budzą przerażenie delfinów.)” (s. 4). Przy punkcie c) mówi się o dwóch przeciwstawnych środkach, porównaniu i przenośni, charakteryzują-

⁴ Por. J. Przyboś, *Humor i prostota. (Odpowiedź Wacławowi Borowemu)*, „*Twórczość*”, V (1949), z. 6. Poeta ukazuje nie dostrzeżone przez uczonego obrazowe implikacje zawarte w tej frazie z *Konrada Wallenroda*.

⁵ Wrocław 1948. (Nadb. z *Roczn. Zakł. im. Ossolińskich*, t. 3, 1948).

cych dwie postawy, poetyki i ideologie: klasyczną i romantyczną.

Nerwem całego wykładu jest, jak się zdaje, pojęcie związku między motywem przedstawienia głównego a motywem przedstawienia wtórnego, myśl o stopniach oczywistości, z jaką drugi wynika z pierwszego. Dorzucmy zatem do przykładów prof. Kleinerera i swoje. Oto wypisy z *Połki* Norwida:

„Nie! Ty się próżno wysilasz, przyrodo,
Na tworów wdzięki, na wdzięków koronę;
Fijołki, wzrosłszy nad błękitną wodą,
Przy jej źrenicach bledną zamysłone. —

(...) Maliny z mlekiem tej nie dają krasy,
Którą dziewicze jej lica się zdobią;
Nad księżycowy blask łona atlasy,
A sploty same wdzięcznymi się robią.”

(...) Podobna Wiktorii bosej z laurem w dłoni,
Co wskrós obłoków bystro bywa lecącą,
Jak heroicznych koni
Rżenie, do błasku słońca!⁶

Idąc za rozważaniami profesora, musielibyśmy się zgodzić, że pierwsze dwie strofy przynoszą przedstawienia wtórne implikowane przez temat. Gdyby jakieś wątpliwości pozostały, można by się powołać na głosy innych poetów, których nieraz nawiedzała wizja oczu podobnych fijołkom i których częstą rewelacją artystyczną było odsłanianie atlasowego łona kochanki. Takie rozstrzygnięcie zatem podsuwa chyba sam temat? Przeciwnie w strofie trzeciej. Obraz wydaje się co najmniej szokujący i dowolny, zrozumiały wyłącznie na tle dyspozycji psychicznych twórcy”

Zaprzestańmy dalszych roztrząsań. Szkopuł bowiem w tym, że formułując podobne twierdzenia, podzielilibyśmy nasz smak i znawstwo poezji z rymokletą i jego publicznością, wyśmianymi w wierszu przez autora. Norwid dowodzi utworem, że ta po-

⁶ *Pisma zebrane*, t. A1, Warszawa 1911, s. 367—369.

zorna konieczność wynikania i bliski związek przedstawień wtórnych z głównymi narzucone są przez ograną konwencję, przez banał. Tymczasem istotnie uzasadnione okazują się porównania o niezwykle szerokiej skali spojrzeń, przeciwne — z pozoru — zdrowemu rozsądkowi.

Nieczystość i zawodność metody pokazanej w rozprawie pt. *Z zagadnień metaforyki Mickiewicza i Słowackiego* jest konsekwencją stosowania potrójnej kategorii: świata empirycznego — utworu — psychiki autora. Elementy utworu (tu: przedstawienia wtórne) usprawiedliwiane są albo przez świat empiryczny (którego reprezentantami będą przedstawienia główne), albo przez psychikę twórcy. Jakimi jednak miarami obliczać „realistyczność” metafor, ich stosunek do rzeczywistości? Jedyne uprawnienie, które nam daje poemat, to najogólniejsze stwierdzenie zamierzonej i sugerowanej przez autora dalekości czy bliskości wzajemnej przedstawień — bez wartościowania, bez oceniania „realistyczności”. W przeciwnym razie kończą się zazwyczaj takie badania na ustaleniu zmysłowego podobieństwa lub jego braku, zgodności z tradycją — wówczas pochwała, lub jej nagan-

⁷ „Realistyczność” jest zasadniczym kryterium, które dla obrazowania ustanawia B. S. Meilach (*O metafore kak elemente chudoestvennogo myšlenija, Trudy Otdela novoj russkoj literatury* 1, Moskwa 1948, s. 207—232). Klasyfikacja wygląda następująco — im przedstawienia są od siebie odleglejsze, tym odleglejsza od doskonałości jest metaforyka:

1. *Real'naja osnova sblizhaemych javlenij soveršenno jasna (...).*
2. *Metaforizacija usložnena, no ješčo ostaetsja na tončajšej grani sočetanija realnyh predstavlenij (...).*
3. *Sblizenie ob'edinjaemyh v metafore javlenij celkom ostaetsja v granicach sub'ektivitskogo soznanija, metafora otryvaetsja ot obekta izobraženija. (s. 231—232).*

Są to szalenstwa poetyki normalywnej. Dla usunięcia podstawowych nieporozumień można w tym miejscu przytoczyć rozważania Alice Stayert Brandenburg nad istotą „wyobraźniowej odległości pomiędzy przedstawieniem głównym a wtórnym” (*the imaginative distance between the major and minor terms*) w dwóch różnych typach poezji:

nej nieobecności.⁷ Równie niesprawdzalne są i leżą poza tere-
nem dociekań literackich analizy jaźni i psychiki poety.⁸

Dalsze założenie, które zubożyło problematykę badań nad obrazowaniem, to herezja „uczucia i plastyki”. Tak się zaczyna szkic prof. Kleintera: „Jedną z głównych form ekspresji poetyckiej jest uplastycznianie, potęgowanie zabarwienia emocjonalnego tematu przez kojarzenie go z przedstawieniami, które do tematu nie należą i nie są także z nim związane związkiem logicznym”. (1) Nie upierając się przy bezwzględnej słuszności koncepcji panujących w jednym z odgałęzień współczesnej amerykańskiej tzw. „nowej krytyki”, trzeba niemniej przypomnieć pojęcia, którymi na uniwersytetach w Stanach próbuje się oto-

„Podstawową różnicą jest to, że w statycznym, petrarkowskim obrazowaniu nacisk przy porównaniu położony jest na zmysłowym wrażeniu, które ze względną łatwością przemawia do wyobraźni czytelnika. Kiedy policzki dziewczyny przyrównane są róży, czytelnik potrafi sobie bez wysiłku i z estetycznym zadowoleniem wystawić obrazy róż i policzków. Metafizyczny obraz [tzn. z siedemnastowiecznej poetyckiej „szkoły metafizycznej” — przyp. Z. Ł.], przeciwnie, nie zajmuje się podobieństwem zewnętrznych jakości, zmysłowych wrażeń, lecz podobieństwem pomiędzy działaniami. Przyzwyczajony do policzków i róż czytelnik, który trafia na obraz kompasu u Donne’a, czuje się zmieszany nie dlatego, aby analogia była choć trochę mniej rzeczywista, ale ponieważ popełnia on błąd w traktowaniu tego obrazu niby statycznej zmysłowej impresji i próbuje go sobie jako taką impresję unaocznic.” (A. Stayert Brandenburg, *The Dynamic Image in Metaphysical Poetry*, PMLA, LVII (1942), No 4, P. 1, s. 1043).

I jeszcze jedna obserwacja innego krytyka amerykańskiego, przytoczona przez Brandenburg: „analogia, do którejśmy nie przywykli, wydaje się zazwyczaj bardziej „odległa” niż analogia tradycyjna”. (M. A. Ruffoff, *Donne's Imagery. A Study in Creative Sources*, New York 1939, s. 241).

⁸ Generalny i kompetentny atak na psychologizyczną problematykę przeprowadza R. Ingarden w studium *O psychologii i psychologizmie w nauce o literaturze. Szkice z filozofii literatury*, t. I, Łódź 1947, s. 187—200.

czyć istotę poezji. Są to: dowcip (*wit*), paradoks, ironia.⁹ Większej giętkości nabierają dowodzenia, jeżeli do analizy metaforyki przystąpić z pamięcią o tej złożoności mowy wiązanej, a co za tym idzie, i obrazowania.

Są jeszcze inne pokusy grożące „autonomistom” wyłączającym obraz z całości utworu. Takim niebezpieczeństwem jest statystyka — gromadzenie niezliczonych występujących motywów, bez uprzytomnienia sobie odmienności funkcji i siły, jaką obdarzone zostają poszczególne metafory.¹⁰ Tego problemu nie przedstawił prof. Kleiner wyczerpująco. Unika natomiast autor scholastycznej typologii, którą częstokroć napotkać można w obcych pracach.¹¹ Interesujące są także, choć zbyt może uogólnione, myśli o parze: porównanie — przenośnia.

Jeżeli jednak tłumaczyć utwór samym utworem, miejsce wielu problemów pozornych zajmą inne, ukazujące możliwość większej sprawdzalności i skuteczności badań. Trzeba wówczas uwagę skierować na funkcję motywów obrazowania i funkcję jego budowy.

⁹ Terminy wzięto z książki C. Brooksa *The Well Wrought Urn* (New York 1947). Podstawowymi tekstami, które zainaugurowały szkołę reprezentowaną przez Brooksa, są dwa tomy: T. S. Eliota, *Selected Essays* (London 1932) i I. A. Richardsa, *Principles of Literary Criticism* (14th impr., London 1955). Znakomity rozbiór i krytykę tego kierunku przeprowadza R. S. Crane (*The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto 1953).

¹⁰ Por. np. treść rozdz. VII. w książce Henryka Balka, *Z badań nad wyobraźnią artystyczną Stanisława Wyspiańskiego*, 1927: „Motyw lwa. — Wilk, ryś, szakal, lis, kozioł, koń, jagnię, osioł, łur, tygrys, kot, hiena, świnka, lania, mysz, jeź, zwierzę ogólne”.

Ze statystycznym pojmowaniem obrazowania polemizuje Wacław Borowy w recenzji z Cypriana Norwida Wyki (*Książka o świecie sztuki w poezji Norwida*, „Wiedza i Życie”, XVIII (1949), nr 1, s. 106—112).

¹¹ Sprawy przydatności i ograniczeń badań poświęconych klasyfikacji i typologii obrazowania zajmują się R. Wellek i A. Warren w rozdz. *Image, Metaphor, Symbol, Myth* swojej książki pt. *Theory of Literature*, New York 1949, s. 190—218.

Najwybitniejszych dotąd osiągnięć w zakresie studiów strukturalnych dokonano analizując rolę przedstawień wtórnych w dramacie. Za wzór może posłużyć monografia W. H. Clemena *The Development of Shakespeare's Imagery* (London 1951).¹² Wykładając własną metodę, pisze autor, że skoro 1) sens i wartość obrazowania wyznacza kontekst, trzeba przeto badać metaforykę na tle struktur językowych (monolog, dialog etc.), w zależności od występujących postaci oraz od ogólnej atmosfery i wymowy całej sztuki, a także jako jeden z elementów stylu. Dalsze 2) stwierdzenie dotyczy momentu rozwoju: w dramatach Szekspira obrazowanie uzyskuje stopniowo coraz to większą złożoność funkcji i moc sugestii — trzeba zatem ujmować problem metaforyki ewolucyjnie. Zasadnicza jest wreszcie 3) specyficzność rodzajowa obrazowania, które w dramacie służy „dzianiu się”, podporządkowane „wewnętrzznemu prawu następstwa czasowego” (s. 6). Natomiast 4) zagadnienie różnic funkcjonalnych pomiędzy tropami nie wymaga — zdaniem Clemena — systematycznego omówienia: „Osobne traktowanie porównania, personifikacji, metafory i metonimii, byłoby wówczas jedynie pouczające, gdyby istniała określona i powracająca zależność między tymi formalnymi typami i obrazowaniem — tj. gdyby z faktu, iż się pojawia obraz pod postacią porównania, można było wyprowadzić określone wnioski co do istoty i funkcji tego obrazu. Tak jednak nie jest; tenże sam typ formalny posiada różnorodne możliwości zastosowania i kontekst wyłącznie, w którym zostaje umieszczony obraz, potrafi powiedzieć, co taki poszczególny typ formalny oznacza «właśnie tu»” (s. 7).

Podobnie rozumie funkcje obrazowania Una Ellis-Fermor w szkicu *The Function of Imagery in Drama*.¹³ Koncepcja angielskiej uczonej rysuje dramat jako pole nieustannego ściera-

¹² Jest to zmienione i rozszerzone wydanie wersji niemieckiej *Shakespeares Bilder. Ihre Entwicklung und Ihre Funktionen im dramatischen Werk*, Bonn 1936.

¹³ Rozdz. 5 z *The Frontiers of Drama*, 3 Ed. London 1948, s. 77—95.

nia się dwóch sił: tendencji do maksymalnej zwięzłości i napięcia oraz dążenia ku możliwie wyczerpującemu przedstawieniu rzeczywistości. W tym konflikcie rodzajowych ograniczeń dramat posługuje się obrazowaniem jako pierwszorzędnym wybiegiem, umożliwiającym godzenie sprzecznych właściwości. Metaforyka potrafi obok dekoracji scenicznych zbudować dekoracje inne (tak np. w jednej ze sztuk Synge'a pokazani są chłopi w knajpie — ich prawdziwy, wiejski świat rekonstruują dopiero przedstawienia wtórne). Rzeczą metaforyki jest także rozwijanie implikacji zawartych w utworze — poprzez np. powrotność poszczególnych motywów obrazowania wydobywa się „wewnętrzny ton” (*undertone*) dramatu (por. „wewnętrzny ton” światła księżycowego i lesistych przestrzeni we *Snie nocy letniej*, światła i ciemności w *Romeo i Julii*, dźwięku i ruchu w *Wiele hałasu o nic*). Inne funkcje: antycypacja wypadków; rysunek postaci (poprzez: a) metaforycznie sformułowane charakterystyki i b) indywidualizację obrazowania w języku każdej z osób); udział w argumentacji i refleksji (metaforyzacja wypowiedzi albo a) ze względu na konieczną skrótowość, albo b) z powodu nieprzekładalności rozmyślań na inne sposoby wyrazu).

Nie dramatem wyłącznie, lecz również liryką i epiką, zajmuje się Cleanth Brooks.¹⁴ Jego szkice odkrywają subtelne więzi łączące najdrobniejsze ogniwa obrazowania z całością utworu; kładą nacisk na symboliczny sens przedstawień wtórnych i uczą, jak w pojedynczej metaforze dojrzeć niekiedy można daleko siężną znaczeniowo-wizualno-emocjonalną problematykę; przeprowadzają korektę pojęcia poezji opartego na tradycyjnym smaku..

Mniejszej doniosłości są prace poświęcone zagadnieniu tzw. tropów. Tylko jedno studium wybitne można tu wymienić — K. Burke'a *Four Master Tropes*.¹⁵ Burke próbuje przedstawić

¹⁴ *Milton and the New Criticism*, „Sewanee Review”, Vol. LIX (1951), No. 1, s. 1—20; *The Well Wrought Urn*, New York 1947; *Modern Poetry and Tradition*, London 1949.

¹⁵ W książce *A Grammar of Motives*, New York 1946, s. 503—517.

filozoficzne konsekwencje zawarte w poszczególnych figurach. Ustänawia również hierarchię: od metafory, która widzi daną rzecz (czy zjawisko) w kategoriach drugiej rzeczy (czy zjawiska), poprzez metonimię i synekdochę, do ironii, chwytającej fakty w różnych perspektywach. Ironia w interpretacji Burke'a traci swe potoczne znaczenie i staje się naczelną formą poznawczą w jego systemie „dramatycznej semantyki”. Uwagi autora, choć pobudzające myślowo, przy szczegółowych badaniach nad obrazowaniem przydadzą się jedynie w sposób pośredni — przez wykazanie pewnych możliwości semantycznego traktowania tropów.

Przedstawione rozprawy były tymi, które inspirowały pomysł pracy o *Obrazowaniu w „Quidamie”* — kreśliły szerszy zakres zagadnień, szukały nowych metod badawczych, nazywanych „strukturalnymi”.

2. O książce Wyki

Niewątpliwą pomocą przy roztrząsaniu zagadnień obrazowania w *Quidamie* służyć mogą podstawowe prace poświęcone ogólnej charakterystyce sztuki Norwida (por. Bibliografię). Bezpośrednio jednak użyteczna jest wyłącznie jedna pozycja — Kazimierza Wyki *Cyprian Norwid poeta i sztukmistrz* (Kraków 1948). Do zdobyczy tego opracowania należy szczegółowość i kompletność zebranego materiału, a także wrażliwość na poetyckie zalety analizowanych tekstów. Sprawa „odbłasku sztuk w poezji Norwida”, choć ujęta tak wyczerpująco pod względem dokumentacyjnym, choć w wielu obserwacjach przenikliwe i trafnie interpretowana, nie wydaje się przecie, aby przedstawiona została — od strony posunięć metodycznych — całkiem zadowolająco.

Nieuzasadnione i zbędne są motywacje psychoanalityczne tych czy innych sposobów obrazowania („...pasja rzeźbiarska,

nie ujawniona w samym kształtowaniu gliny, przelała się w formy poetyckie", s. 51), niektóre syntetyczne wnioski idą zbyt daleko.¹⁶ Główne jednak oskarżenie dotyczyć będzie nie pewnych cech wtórnych rozprawy, lecz jej podstaw. Te zarzuty to: 1) zapoznanie faktu, że problematyka języka metaforyki odmienna jest od problematyki języka niezmetaforyzowanych opisów; 2) opuszczanie podstawowego ogniwa, pojedynczego utworu (a nawet różnic rodzajowych), w przejściu od analizy indywidualnych obrazów do ogólnego sądu o poecie. W konsekwencji, po pierwsze, stawiane bywają obok siebie i badane tą samą techniką odrębne konstrukcje (por. np. rozbiór fragmentów ze *Zwolona* i ze *Stygmatu* na s. 120, gdzie do porównania i do opisu przymierzane są jednolite kryteria) — bo, w gruncie rzeczy, Wykę nie ciekawią szczególne cechy mowy przenośnej. Po drugie, zagubiona zostaje jednorazowa rola obrazowania w danym utworze. Stąd ubogość problematyki i błędne niejednokrotnie rozumienie materiału. Tak np. symboliczny opis przedświt (,,Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem", *Quidam*, s. 160¹⁷), który z niejednego względu zajmuje w poemacie miejsce centralne (por. rozdz. V, *Symbolika w opisach*), Wykę zajmuje jedynie dlatego, że jest „udramatyzowany kolorystycznie” (s. 121) — ani słowa zaś nie usłyszymy o ponadplastycznej roli tego „udramatyzowania”. Kiedy indziej pisze krytyk: „W efektach światła to dalej jest ważne, iż Norwid, który dla barwy nie zdobywał się na określenia słowne wykraczające powyżej przeciętnej wrażliwości, dla światła posiada określenia o wyjątkowej mocy. W *Quidamie* w półcieniu perystylu widnieje «złoty posąg Cezarski, świecący, Jak w mroku rannym pożarowa luna», (pieśń IX)” (s. 126). Tymczasem w cytowanym przykładzie pierwszym uzasadnieniem dla „wyjątkowej mocy” świa-

¹⁶ Por. recenzję W. Borowego, *Książka o świecie sztuki w poezji Norwida*, jw

¹⁷ W całej pracy paginacja *Quidama* według pierwodruku: Cyprian Norwid, *Poezje*, Lipsk 1863, s. 151—276.

ła są późniejsze zdarzenia — przedstawienie wtórne „pożarowa luna” zapowiada kierunek rozwoju akcji (por. omówienie tego porównania w rozdz. IV). Można by się tu odwołać do uwag jakie z okazji książki Spurgeon o Szekspirowskim obrazowaniu¹⁸ wygłosił W. H. Clemen. Niemiecki anglista pisze w swym studium, że cel badawczy nie leży w pokazaniu skłonności, poglądów czy gustów danej, osobowości (Szekspira); obraz jest przede wszystkim wynikiem określonej „konieczności dramatycznej” (epickiej, lirycznej). Podobnie jak Spurgeon, również i Wyka nie docenia determinującej roli różnych elementów konstrukcyjnych i decydującego w utworze sensu wewnętrznej „celowości”.¹⁹

3. O tej pracy

Najogólniejszą charakterystyką pracy byłoby określenie jej jako zorientowanej semantycznie i analitycznie. Takiego sposobu ujęcia domaga się sam przedmiot. *Quidam* należy do tych utworów, w których sprawy myśli są w znacznej mierze rozwiązywane środkami metaforyki. Bezpośrednia zależność sposobów i motywów obrazowania od tematyki cywilizacyjnej jest, być może, naczelnym problemem badawczym, jaki podsuwa poemat. Innym uzasadnieniem przyjęcia aspektu semantycznego (a więc podkreślającego znaczeniową, myślną stronę metaforyki — nadrzędną wobec funkcji emocjonalno - wizualnych) będzie, uzasadniona chyba, próba opozycji w stosunku do dawniejszych dociekań na tym polu. Dlatego też np. problem sugestywności, którą dzięki obrazowaniu osiągają opisy, zostanie zaledwie dotknięty, natomiast rolę „wartościująco-symboliczną” potraktowano jak najszerzej. Mimo zainteresowania swois-

¹⁸ C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge 1935.

¹⁹ M. Rzeuska objaśnia to pojęcie w szkicu o Celowości w noweli Prusa, *Z legend dawnego Egiptu*, „Zeszyty Wrocławskie”, 2 (1948), nr 4, s. 25—42.

tym, poetyckim intelektualizmem metaforyki, praca opiera się na założeniu, że jest to „intelektualizm” całkowicie pozadyskursywny; co, oczywiście, prowadzi zazwyczaj ku rozważaniu związków pomiędzy obrazami i wzajemnemu ich uzupełnianiu się. Stąd *Rzut ogólny*, który się nie zatrzymuje nad łącznością poszczególnych motywów, może służyć jedynie jako wprowadzenie.

Wysoki stopień złożoności i intensyfikacji zabiegów przeprowadzonych w *Quidamie* żąda odpowiednio analitycznego opracowania. W pracy nie unikano zbyt może drobiazgowych rozbiorów, obszernych cytatów. Niektóre fragmenty przytaczane były kilkakrotnie. Najczęściej usprawiedliwia takie postępowanie zmiana w nastawieniu, w kącie widzenia, z jakiego się w danym miejscu rozpatruje obrazowanie. (Tak np. „gorczyczne ziarno” raz służyło za ilustrację do rozdziału o paradoksie, kiedy indziej zaś było nieodzowne przy omówieniu motywów liturgiczno-ewangelicznych.

Ścisłe analityczny charakter tej rozprawki oraz brak studiów, które by pomogły w ustaleniu perspektyw historyczno-literackich dla rozważanych tu zagadnień, zwiężają wydatnie zakres pracy. Obok wspomnianych, nieuniknionych ograniczeń, jest jeszcze dobrowolnie przyjęta postawa, kierująca uwagę raczej na momenty o znaczeniu ogólnym i nieco „pozaczasowym”, niż za pozycję pewnych zabiegów w ewolucji środków wyrazu.

Układ rozdziałów rozwija dowodzenie od sformułowań bardziej oderwanych do szczegółowszych. *Rzut ogólny* dotyczy najczęstszych sytuacji, w jakich się pojawia obrazowanie, i rozpatruje jego funkcje niezależnie od jednostkowych struktur i motywów. Najbardziej znamienne dla *Quidama* konstrukcje metaforyczne omówiono w *Strukturach*. Natomiast rozdz. IV poświęcony jest już pojedynczym przedstawieniom wtórnym i zasadom ich doboru. Jako oddzielna całość wyodrębnione zostały uwagi o symbolicznym opisie ze względu na zasadniczą różność tej wersji obrazowania. Pracę zamyka streszczenie najważniejszych wniosków (VI).

II. RZUT OGÓLNY

Wiele trudu kładzie Norwid w takie uporządkowanie materiału, które by ludzi, rozgrywające się zdarzenia i tło podało czytelnikowi nie za pośrednictwem pobieżnego streszczenia, lecz przez pokazanie ich zachowania się czy wyglądu. Ta powszechnie w epice stosowana metoda napotyka w *Quidamie* na poważne przeszkody, jakimi są rozległość tematyki i ambicje historiozoficzne poematu. Aby udowodnić swą prawdę poetycką naocznie, przeprowadza więc autor szczególny montaż, cały systemat wycinków. Jak na przykład przedstawić przewleklą wędrówkę bohatera? Na miejsce często w takich przypadkach stosowanej ogólnikowej relacji daje Norwid opis szczegółowy, ale kilku zaledwie etapów podróży. Podobne zadania spełnia charakterystyka drobnego gestu, sposobów intonacji czy przytoczenie błahego fragmentu rozmowy.

Owe drugorzędne pozornie elementy opisu i narracji uzyskują w *Quidamie* wagę oraz głębszy sens przy widocznym udziale obrazowania. Autor wprowadza metaforykę, kiedy typowe fakty zamierza ukazać z całą sugestywnością i kiedy odsłania w nich wartości symbolu.

Zakłęty zda się w mistrza swego ruchy,
Na cień zza Styksu może zbyt łękliwy,
Na męża nazbyt przejrzysty — jak duchy. —

(185)

Gestykulacja Barchoba, styl jego obejścia, wielce charakterystyczny dla postaci tego Żyda i dla reprezentowanej przez niego, pogrobowej niejako, kultury — wszystko to zostaje podchwyczone porównaniem, które mówi już samą swą strukturą niedokończzonego zestawienia („Na cień [...] może zbyt łękliwy, Na męża nazbyt przejrzysty”).

Inny fragment:

Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem
Płomienne blaski różowe z mrokami
Walczą, jak cnota z świata tego księciem,

Mdlawe, lecz ufne, choć wciąż je coś mamy.
 Pomiędzy światem a nocą jest chwila,
 Gdy hoże luny z czarnymi krepami
 Błądzą, aż bystry promień je przesila.
 Ostatnia gwiazda wtedy w niebo tonie,
 A słońce rude swe wynosi skronie —
 I periodyczna pamiątka stworzenia
 Wciąż od Pańskiego kreśli się skinienia. —

(160)

Symboliczność opisu, który zawiera jakby wstępną tezę poematu, mówiącego o moralno-religijnym podłożu przełomu cywilizacyjnego, zaznaczona zostaje przede wszystkim porównaniem („jak”). Sam wreszcie opis, to także przecież zabieg metaforyzacji — tyle, że nie na płaszczyźnie słownej lecz tematycznej.

Pierwszą, najłatwiej uchwytną intencją *Quidama* jest dać przekrój rozkładającego się świata starożytnego i rodzących się sił chrześcijaństwa, dać „genealogię teraźniejszości”. Raz po raz, różnymi drogami sugeruje Norwid, że przedstawione sprawy ważne są nie tylko dla przeszłości, ale i dla dziewiętnastowiecznej współczesności; co więcej — dla wszystkich czasów. „Przypowieścią” ma być *Quidam*. Przy wypełnianiu tego programu, sformułowanego w *wyjątku z listu do Z. K.*, pracują liczne zabiegi, między innymi obrazowanie.

Niekiedy ponadczasowe ujęcie przeprowadzone bywa przez pokazanie — środkami metaforyki — działania ludzkiego w niezmiennych i trwałych dla Norwida kategoriach, np.: religii i uczuć rodzinnych. Nieznany chrześcijanin, ogrodnik Gwido, broni swej sprawy przed pretorem i ludem rzymskim:

To mówiąc, pojrzał z tym skąpstwem anioła,
 Z jakim, chleb łamiąc w ubogiej rodzinie,
 Spogląda ojciec, żali co nie ginie,
 Im chętniej dając, uważniej dokoła — —

(163)

Inna technika wysnuwania szerokich wniosków i wzbogacania przypowieści o cechy refleksyjności zasadza się na wprowadzaniu rozbudowanych dygresji. W dygresjach swobodnie się

już może rozprawić Norwid z pochłaniającymi go problemami. Może to robić wprost, bez uciekania się do medium opisu czy narracji. Poetycki nie zaś dyskursywny walor nadaje tym rozważaniom — także metaforyka. Oto służąca Egipcjanka, ucieleśniająca wewnętrzne piękno, wywołuje dalekie skojarzenia. Kpiąc z historycznego prawdopodobieństwa — rozmyślania są przypisane bohaterowi utworu — przemienia autor owe własności duchowe na alegorię, skierowaną w równej mierze przeciwko czasowi „gdy nieraz krwi gorącą strugą cucono rzesze na cyrku znu-dzone”, co i przeciw latom „za panowania Panteizmu-druku”:

Tę piękność wszakże, co z przetartej szaty
 Wyzierać zwykła, mijał Rzym bogaty;
 A retor, falszerz daru i uczucia,
 Krył ją w misternie kwieczone zepsucia —
 I ledwo dostrzegał jaki Grek — atoli
 Grek, gdy postradał Grecję, więc, co boli,
 Nie mając ziemi, zna, że gdy brak kraju,
 Ojczyzna dwakroć większa sięga raj! —
 Rzym w Estetyce był już, jak za wiele
 Wieków Gallowie w błotach swych być mają,
 Albo Anglowie — gdy przypuszczę śmieie,
 Że ci na przykład świata ster trzymają,
 I tworzą sobie Rzymy jakie nowe,
 I smak i piękność wedle siebie głoszą,
 Nie dramatyczną — lecz bóstwo jałowe,
 W którym nie chodzą żywi — które noszą
 Jak *fascēs* — słowem coś, co jest niezdrowe — —

(187)

Naturalną, ogólnie uznaną rolę obrazowania jest przydawanie zmysłowych uroków widzialnemu i dotykalnemu światu. *Quidam* wiele zawdzięcza tej właśnie funkcji metaforyki — ona daje opisom moc ewokacyjną, której doznajemy przy lekturze „filozoficznego” poematu.

Kwiatów weń izbę napełniła całą —
 Słońce plamami w tę i ową stronę
 Na ściany biło nimfom w modre oczy,

Do złotych promień niosło im warkoczy,
Lub malowane, nieme usta grzało.

(231)

Metaforyzacja działa w tym opisie z ukrycia lecz skutecznie. Urok sceny kryje się w zamierzonych sprzecznościach i niekońsekwencjach: nimfy są na pozór ożywione, słońce oślepia im oczy, a równocześnie przypomina autor „malowane, nieme usta”.

*

* *

Okazję zatem do wprowadzenia obrazowania bywa w *Quidamie*: 1) zamiar nadania obserwacji znaczenia a) reprezentacji lub b) symbolu; 2) próba wykroczenia poza ograniczenia historyczne — co osiągnęte jest m. in. przez: a) metaforyczne ujęcie przedmiotu w kategorii absolutne lub b) refleksyjne dygresje z udziałem metaforyki; 3) intencje odtworzenia sugestywnego materialnego podłoża, dekoracji dla ukazania starożytnych na właściwym im tle.

Takie jest — brane w oderwaniu od szczegółowych struktur i różnorodnych motywów w obrazowaniu, w oderwaniu od wzajemnych związków między obrazami i wynikających stąd nowych znaczeń i funkcji — ogólne miejsce metaforyki wśród innych zabiegów zastosowanych przy konstrukcji „przypowieści”.

III. STRUKTURY

Wydaje się, że nie tylko motywy czy sposoby wprowadzania metaforyki ściśle się podporządkowują ogólnej koncepcji utworu. Już sama budowa obrazu — taki a nie inny typ rozwiniętego porównania, peryfrazy, personifikacji, samo jego ujęcie na sposób paradoksalny lub ironiczny — uwarunkowane jest w znacznej mierze tematyką *Quidama* i gatunkowymi cechami epiki filozoficznej. Przytoczone struktury wybrane zostały do

analizy właśnie ze względu na ich pokazowy, bezpośredni udział w kształtowaniu problematyki cywilizacyjnej poematu.

Omawiane zabiegi należą do dwu różnych grup. Porównanie, peryfrazą czy personifikacją są niezbędne przy kreowaniu metaforyki i to jest ich podstawowa rola. Inaczej paradoks lub ironia: nie mają one wyłącznego zastosowania w obrazowaniu, łączą się z fabułą, postaciami, komentarzem itp.; same zaś, co najważniejsze, nie są dostatecznym warunkiem powstania obrazu.

1. Rozwinięte porównanie

Zgodnie z tradycją, celem porównania tzw. homeryckiego powinien być efekt swobody epickiej i poczucie długiego oddechu. Poza tym ma ono dać wizerunek w miarę podniosły i malowniczy. Najlepszą ilustracją służy Homer:

Jak ognistym Zeusa uderzony grotem
Z ogromnym dąb na ziemię wali się łoskotem,
Pełne powietrze siarki przykrego zapachu,
A bliski widz srogiego zamachu
Ogłuszony zostaje od ognia i trzasku:
Tak nagle wielki Hektor upada na piasku...²⁰

Norwid „intrygi i węzła dramatycznego właściwego powieściom wielce się tu wystrzegał” (153), mniej go pochłaniał ruch materii, więcej ciekawił ruch myśli i sumień. Stąd rozwinięte porównania, które by się zatrzymywały na czysto zewnętrznym podobieństwie, są w *Qidamie* rzadkością. Przeważają inne odmiany:

(...) Poczęła kwiatów dziwić się ozdobie,
Co jako senne dyszały motyle
Na strunach prętów — tak pieśni są w grobie
Poetów w struny lir pozaklinane.
Kwitnąc, acz ciche i niezrozumiane. —

(229)

²⁰ *Iliada*, tłum. Fr. Ks. Dmochowski, Wrocław 1950, s. 11.

Złożona budowa charakterystyczna jest dla utworu. Pierwszy stopień porównania („Co jako...”) zestawia zbieżności wizualne, drugi („tak...”) — uzupełnia obraz aforystycznym stwierdzeniem, sformułowanym przy udziale przenośni. Stała praktyka Norwida: wybiec daleko poza punkt wyjścia, zawiązać dalekie połączenia, gdzie przedstawienie wtórne jest nie tylko objaśnieniem przedstawienia głównego, ale ma również wartość samo dla siebie, jako wzbogacające utwór o pewne prawdy ogólne, ujęte środkami poezji:

Spadł w nie zwój pisma, ścierając się z ścianą,
 I spoczął w mroku, jak owł, co leżą
 W cieniach, czekając półki nie zostaną
 Oddani rzeczom, do których należą,
 A wtedy będą rozwici i staną.

(176)

Sugestia swobody, pewnej nie-konieczności, wywołana rozmiarami, szczegółowością, z jaką się rozwija drugi człon zestawienia, i odległością znaczeniową rozpościerającą się pomiędzy obu przedstawieniami — podana jest z całkowitą wiernością wobec odwiecznych sposobów epiki. To poczucie obfitości łączy się jednak w *Quidamie*, jak wspomniano, nie z plastycznym zapleczem, ale z myślowym. Szerokie porównania prowadzą nie tyle ku nowym malowidłom, ile ku powszechniejszym znaczeniom.

2. Peryfrazą

Peryfrazę tu się pojmuje szeroko (nie wdając się w rozróżnienia przeprowadzone przez Skwarczyńską²¹). Jej zakres obejmuje „omówienie” i „opisanie”. Tak rozumiana peryfrazą nie jest wprawdzie w *Quidamie* zabiegiem szczególnie pospolitym, jest jednak zabiegiem o specjalnej funkcji. Norwid na swój ra-

²¹ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 2, Warszawa 1954, s. 256—258.

chunek nie bierze prawie nigdy tego tropu. W bezpośrednich wypowiedziach autora znajdziemy go niewiele. Czasem zbliża się tak blisko potocznych form mowy, że przechodzi niemal niezauważenie:

Jest coś wśród wielkich miast (...)
Co wypogadza lub zachmurza czoło (...)

(156)

Niekiedy, przeciwnie, połączona z innymi zabiegami, peryfrazą nabiera mocy, którą rzadko przypisujemy temu chwytowi. Zamiast zdania „w czasie, gdy dla rozrywki zabijano”, daje Norwid stwierdzenie, które równocześnie analizuje i osądza wyrażane fakty:

Czasu, gdy nieraz krwi gorącą sstruga
Cucono rzesze na cyrku zrudzone.

(204)

Bywa przecie, iż ta struktura rzuca się w oczy wyraźniej. Bywa, że autor stosuje ją, można by rzec, ostentacyjnie w wypowiedziach wprowadzonych do poematu osób — kiedy postaci mówią (piszą) same, lub gdy się referuje ich poglądy. „Syn Aleksandra” posługuje się peryfrazą w *Zwitkach*:

[...] Mamże Epiru zostać Pigmalionem,
Czy rzymskie jeszcze oglądać mogiły
W ogromnych łunach?

(166)

[...] By strzedz się echa-słów [=poezji] i winogradów
Upajających nie tykać nad miarę.

(168)

Podobnie w rozmowie z Zofią, miast abstrakcyjnego stwierdzenia: „poznałem nauki różnych mistrzów”, powie młody Grek:

[...] żem dotknął niejednego zwoja
Pism i moralnych precept mistrzów wielu —

(211)

Krzyż zaś z aspektu pogańskiego społeczeństwa rzymskiego jest „znakiem linii dwóch przeciętych” (196).

Przygodne zatem funkcje peryfrazy są takie: ukonkretnienie („żem dotknął niejednego zwoja”) i ujęcie od strony osoby nieświadomej zjawiska, szukającej nazwy przez omówienie („znak linii dwóch”), które nb. wiąże się w cytowanym przypadku z symboliką „linii krzywych i prostych”.

Właściwą jednak, pierwszą rolą peryfrazy, najlepiej widoczną w wypowiedziach bohatera poematu, jest nastroyenie tonu na klasyczną modłę. Omówienie przecie — to jeden z podstawowych czynników, które w naszym poczuciu budują poetykę starożytnych.

3. Personifikacja

Na personifikację, u Norwida zabieg uprzywilejowany, natrafiamy w *Quidamie* co krok. „Cyprysy milczą” (157), „biust złożony... chyłkiem pogląda” (157), „słońce rude swe wynosi skronie” (160) i tak dalej. Co więcej, autor otwarcie informuje czytelnika o tym zabiegu. W przypadku nie całkiem na pierwszy rzut oka zrozumiałych „cichości”, pojawia się odsyłacz: „wzięte jest postaciowo” (243).

Przy ożywianiu przyrody lub wytworów ludzkiej umiejętności personifikacja dzieli na ogół funkcje innych kategorii metafor. Często np. bierze udział w procesie nadawania opisowi charakteru symbolicznego, jak choćby w cytowanym na s. 18 fragmencie: „Pomiędzy świtem...” (160).

Ważniejsze bezsprzecznie jest ożywianie, uosabianie pojęć oderwanych. Nagromadzenie personifikacji w „Zwitkach” (mądrość, Roma, sztuka, 165 — 8) i wprowadzenie we fragment 1. przez apostrofę do Mądrości świadczy, że Norwid wiązał ten zabieg, jak i peryfrazę, ze stylistyką starożytnych. Inaczej jednak niż miało to miejsce przy „opisaniu”, uosabianie stosowane bywa powszechnie również w wypowiedziach odautorskich lub zrównanych z sądem autora; w wypowiedziach o naturze zazwyczaj refleksyjnej.

Personifikowane są m. in.: Piękność (187), poezja (-lira ożywiona, 273), Rzym (197, 209, 223), Grecja (197). Bardzo wymowny szereg, który, jak widzimy, grupuje się wokół dwu motywów: 1) sztuki i 2) ducha narodu (dziejów). Jest to, oczywiście, poetyckie przedłużenie koncepcji filozoficznych zbliżonych do idealistycznej szkoły niemieckiej. W strukturze zaś *Quidama*, personifikowanie abstraktów pozwala na ujęcie całości procesów w wersji maksymalnie skróconej i — jak w poniższym wycinku — ukazującej mistyczny sens przemian, które mają wartość i historyczną, i wieczną:

Rzym wtedy swym się Adrijanem cieszył,
Mniej bacząc, co się między gwiazdy działo;
Sto razy na dzień bok duchowi przeszył
Greckiemu rzymski, w swe go strojąc ciało;
Lecz najswobodniej mężniał sam w tej sile,
Co wolna marzeń sypia na mogile;
Sile wyższego coś mającej może,
Lecz przez zakryte jej widoki Boże.

(197)

Personifikacja pozwala także pokazać na inny sposób pozaindywidualny charakter opisywanych zjawisk; współdziała ona, w końcowym efekcie, z tymi czynnikami, które sprawiają, że *Quidam* staje się poematem poświęconym nie jednostkom lecz raczej mechanizmowi pewnych faz historycznych:

[...] Jakby tam przeszedł jeden z onych smuzków,
Co od nikogo nie zależał —
Ani należał komu — owoc skutków! —

(273)

Smutek, jeden ze stanów psychicznych, odłączony zostaje od swego podłoża, przeżywającej go osoby ludzkiej. Aby lepiej uzmysłwić jego naturę powszechną i zdeterminowaną przez epokę, zamienia go autor w byt samodzielny.

Personifikacja zatem, kiedy przydaje człowieczych cech przyrodzie czy dziełom sztuki, nie odbiega daleko w swej funkcji od

innych typów metafory. Odrębną natomiast rolę pełni przy ucieleśnianiu pojęć abstrakcyjnych. Tu, w specjalny i bezpośredni sposób, służy ta figura problematyce cywilizacyjnej *Quidama*.

4. Paradoks

W *Quidamie*, pośród najrozmaitszych jego elementów, powtarza się układ odwrócony, w stosunku do powszechnie przyjętego stawiający sprawę odmiennie, pokazujący jej wewnętrzne sprzeczności i niespodzianki. Tutaj zajmuje nas paradoks wyłącznie w tym zakresie, w jakim się on spleta z obrazowaniem.

Oba główne motywy: nowych sił chrześcijaństwa i cywilizacji pogańskich, przynoszą niejednokrotnie obrazy o konstrukcji paradoksu. Oto grupa pierwsza, osnuta na temacie chrześcijaństwa:

[męczennik] po-na-śmiertną obłócząc już siłę,
Co zwiąja *topór* jak kartę u księgi
Znanej — na skrzypców smyk zamienia *piłę*;
A w nierozwity róży pąk *obcegi*.

(182)

Są to rzeczy znaczeniowo od siebie odległe: *topór* i *karta*, *piła* i *smyk*, *obcegi* i *pąk*, świadectwo aktu tortury i elementy rozkoszy estetycznej. Dla wyrażenia niewyraźnej siły psychicznej męczennika zestawiono je, wbrew zdawałoby się naturze porównania, właśnie ze względu na krańcowe nie-podobieństwo. Taka jest pierwsza, główna zasada wiążąca. A jednak *piła* i *smyk*, czy *topór* i *karta*, mają jakieś cechy wspólne — podobieństwo zewnętrzne. Taka jest druga zasada łączenia. Zatem: pewne podobieństwo wzrokowe, przy najdalszym przeciwieństwie funkcji i sensu emocjonalnego, staje się tu sposobem kojarzenia przedstawień.

Przykład następny nawiązuje do *Pisma św.*:

[...] Gorczyczne ziarno liche i pieprzowe,
Prochowi równe, który noga zwięwa;

Lecz wyżej serca urasta, nad głowę,
 I tak się staje podobieństwem drzewa,
 Że ptak niebieski gniazdo na nim miewa.

(206)

Alegoryczny obraz doniosłych skutków „gorczycznego ziarna” bierze za podstawę zjawisko równie powszednie, co i paradoksalne: „ziarno — jak mówi współczesny poeta (Adam Ważyk) — gnijący pod ziemią czarodziej” przemienia się w drzewo. Niezwykłość faktu przypomina przyjęty przez Norwida czas terazniejszego — nie, że drzewo kiedyś tam wyrośnie, ono rośnie w trybie przyspieszonym, na naszych oczach. Kontrastowość zaostrowana zostaje rozwinięciem obrazu: W ziarno „prochowi równe, który noga zwiewa” i drzewo, na którym „ptak niebieski gniazdo miewa”.

Z kolei grupa druga, tematy związane z cywilizacjami odchodzącymi:

Wspomnienie Maga było, jak tych rzeczy
 Kosztownych, z miasta spalonego wziętych,
 Które dopełnia wzrok i patrząc leczy:
 Posażow takich gromami pociętych
 Nie zapominasz, jak roboty własnej,
 I jasny ci ich kształt, gdzie był niejasny,
 A ciemny ówdzie, gdzie w pełnej trwał sile;
 W sposób, że ileś włożył w nie, znasz tyle.

(203)

Przykład pierwszy ilustrował typ obrazów układanych w paradoks dopiero przez zestawienie obcych sobie elementów. We fragmencie drugim zużytkował autor gotowy, zaczerpnięty z przyrody, paradoksalny fakt i obdarzył go zaletami alegorii. W ostatnim, trzecim przypadku, podobnie jak w poprzednim, zaskakujące zjawisko mamy już dane; tyle, że jest ono psychiczne. Wykorzystał go też autor nie dla alegoryzacji, lecz dla porównania z inną reakcją myślową: ujrzał Norwid podobieństwo między postawą przyjętą przez „syna Aleksandra” w obliczu wspomnianego Maga, a postawą, jaką zajęlibyśmy wobec rekonstruowanej w wyobraźni rzeźby antycznej. Nieuchwytność

intelektualna Jazona; rys martwoty w cywilizacji, którą przedstawia, jakaś jej nierealność; być może także przecucie młodego Greka co do konspiracyjnej działalności Żyda — sprawa, że dla bohatera poematu łatwiejsze jest hipotetyczne odtworzenie tego, co w Magu nieznanne, niż przeniknięcie tego — paradoks — co pozornie oczywiste.

Ogólny sąd o dekadencji tej fazy historii zamknął Norwid w czterech wersach:

Czasu, gdy nieraz krwi gorącej strugą
Cucono rzeszę na cyrku znudzony,
A rzadki wierzył — i trza było może
Wierzyć, by kopać wizerunki boże! —

(204)

Peryfrazą — powracająca później: „w człowieczej krwi się chłodzicie — szaleni!” (260) — poparta komentarzem, także ujętym w kształt paradoksu.

Cytowane wyjątki dostarczyły przykładów na realizację paradoksu środkami porównania, alegorii czy peryfrazy. Zdarza się jednak, że to ujęcie przeprowadzane bywa nie w samym obrazie, ale wyjawia go dopiero późniejsze objaśnienie. Tak jest np. w symbolicznym („duch w rozpoczy”) opisie Placu (257) gdzie paradoksalną wartość tego symbolu odsłania posłowie: „Gdy twierdzi nawet coś, to wstecznie przeczy. — ”

Dwa były typy budowy paradoksu (1. w obrazowaniu i 2. w komentarzu do obrazowania) i podobnie dwudzielnie przebiega podział materiału ze względu na znaczenie. W grupie pierwszej (tematyka: chrześcijaństwo) paradoks jest afirmujący. Można by rzec, że sam siebie pochwała, zgadza się na istniejący stan rzeczy. Bywa akceptacją tak wielkiej, że aż paradoksalnej, siły duchowej męczennika lub mocy „gorczycznego ziarna”. Mieści się ten zabieg w obrębie wielkich tradycji piśmiennictwa chrześcijańskiego — od Biblii, poprzez mistyków XVI i XVII w., po współczesnych nam pisarzy.

Inaczej w grupie drugiej. To schyłkowość, odwrócenie naturalnego ładu w upadającym świecie, sprawa, że trzeba taką rze-

czywistość ujmować w kategorii paradoksu; paradoksu oskarżającego fakt, iż musi się pojawić. Z najświetniejszym zastosowaniem owej odmiany spotykamy się w innym utworze z kręgu *Quidam*, w *Spartakusie*, gdzie staje się ona dla poemaciku podstawą kompozycyjną:

Cała już światłość wasza — Noc!²²

5. Ironia

Podobnie jak paradoks, z którym pozostaje w bliskim związku, ironia jest dla Norwida narzędziem niezbędnym. W *Quidamie* według jej praw rządzą się różne „warstwy” utworu. O takim właśnie, ironicznym przebiegu losów bohatera mówi się w poemacie bezpośrednio:

„Na targu — konać — jak w ojczyźnie
Konać — wysmiewa się z siebie ironia. —“

(280)

Kiedy się ironia w metaforyce przemienia na otwarty sarkazm, obraz bywa samodzielnym przekąźnikiem wzruszeń i sądów:

„[...] którzy ważą pyły
Na szalach myśli i są jak mogiły
Etruskie, dzbanów pełni rysowanych,
Brazowych złamków, tudzież łzawic szklanych,
Wyschłych, zielonych po kroplach, co zgnily —“

(211)

Również przy bardziej subtelnych odcieniach ironii obrazowanie starczy za właściwą ocenę:

Elektra smutek skłamała na licach;
Pomponius rękę podał jej leniwo;
I w dwóch — bez ognia — błysli błyskawicach —
„Bądź mi szczęśliwy!“ —

²² *Pisma zebrane*, t. A2, Warszawa 1911, s. 520

Metaforyczne „błyskawice” skompromitowane zostają również metaforycznym określeniem: „bez ognia”. Wszystko to wewnątrz jednej konstrukcji obrazowej.

Obok przytoczonej metody pospolicie jest stosowane w *Quidamie* dopowiedzenie, które spoza obrazu wskazuje na jego ironiczny sens. Oto dwa bliźniaczo ułożone portrety Arthemidora i Zofii, kiedy się znaleźli w raczej kłopotliwej sytuacji. Obejrzymy wizerunek poetessy:

Zofia też, którą, jak Safo, na skale
 Gmin przywykł mniemać wiszącą u liry
 Dłońmi, a rąbkim ledwo szaty niktęj
 W nieodgarnięte zaplątaną żwiry —
 Czują się w roli swej zachwianą zwykłej.

(196)

Ironia, co pokazuje, jak wzniosły kostium i maska przylegają nie zawsze dokładnie do postaci Zofii, wydobyta jest głównie uwagą: „Czują się w roli swej zachwianą zwykłej”.

Te dwa analizowane sposoby ironicznego traktowania obrazu miały swą ścisłą analogię w dwu kategoriach paradoksu. Nieco odmiennie będzie w przypadku, gdy ironiczna wartość metaforyki wynika z komentarza, który się odnajdzie w bardzo odległych partiach utworu. U samego początku *Quidama* pojawia się hiperbolicznie nakreślona wizja Rzymu:

A Romę marzył podobną do łuku
 Tryumfalnego, którego ogromy
 U samych niebios swój początek biorą,
 Lub samych niebios stały się podporą.

(155)

Odpowiedzi, ironicznie wykazującej niesłuszność oceny ujętej tą metaforą, nie szukajmy w najbliższym sąsiedztwie. Da ją dopiero utwór przeczytany w całości.

System to niezwykle znamieny dla poematu z racji uzależnień, jakie nakłada na pojedynczy obraz, którego sens zawisł od wielu innych obrazów i zdarzeń. Na tym przykładzie widać, jak

poszczególne elementy utworu objaśniają się wzajemnie i jak głęboko w materii poematu tkwić może indywidualne przedstawienie wtórne — co już należy jednak do rozdziału następnego.

IV. MOTYWY W PRZEDSTAWIENIACH WTÓRNYCH

Zdecydowana większość obrazów w *Quidamie* montowana jest nie tylko sama dla siebie, z powodu uderzającej zbieżności dwóch zjawisk, ale i z myślą o całości utworu. Popularny wyraz zachwyty: „ach, co za celna metafora”, ujawnia przekonanie czytelnika o udatności dokonanych przez poetę zestawień, w izolacji od innych obrazów i zabiegów. Tymczasem autor, jeżeli wprowadza jakiś motyw, to robi tak z kilku równocześnie powodów, wśród których nakaz bezpośredniego podobieństwa bywa niekiedy — o czym mówiła już analiza rozwiniętego porównania — drugorzędny.

Pożyteczne będzie odślonięcie zasad, według jakich motywy w obrazowaniu są dobierane, i pokazanie funkcji określonego wyboru.

1. Funkcje kompozycyjne

Kiedy w *Quidamie* znajdziemy taki obraz ogrodu:

[...] i różne zielenie

Rozlicznych krzewów, co mają stosowny
Ton zieloności do kwiatów swych blasku,
Często i zapach, jak przykład dosłowny —

(176)

— możemy wówczas być pewni, że to ogród poetki. Obrazowanie zapowiada właścicielkę „zieleni” przez wykorzystanie przedstawień wtórnych z zakresu profesji Zofii („zapach, jak przykład dosłowny”). Podobnie prowadzi Norwid do domu uczonego Żyda, Jazona Maga:

Noc była — księżyc w przysionek otwarty
 Szerokie składał promienie, jak karty
 Księgi z głęboką uwagą czytanej. —

(220)

Metaforyka stwarza w takich wypadkach właściwy klimat miejsca, jakby promieniującego osobowością swego gospodarza²³, i prowadzi naszą podświadomą uwagę od motywów pobocznych (ogród, dom) ku naczelnemu tematowi danej części poematu (Zofia, Jazon).

Są również nieco inne funkcje, którymi darzy obrazowanie sąsiedni tekst. Na początku cz. IX pokazany zostaje

złoty posąg Cezarski, świecący
 Jak w mroku rannym pożarowa łuna.

(178)

To nie tylko intensywność światła, jakim połyskuje złoto, każe przyrównać posąg do „pożarowej łuny”. Motyw „łuny” antycypuje akcję tego fragmentu *Quidama* — *wytoczony* chrześcijanom proces i groźącą możliwość męczeństwa, wywołane rzekomym nieuszanowaniem podobizny władcy.

Jeszcze wcześniejsza sugestia owego niebezpieczeństwa pojawia się już przy obrazie, gdy prowadziły chrześcijan rzymskie

szeregi,

Do środka w koło nieporządnie zwite,
 Jak *cyrk* przenośny z okolnymi brzegi
 I ós mający stanowczo nie wtię.
 Tą osią byli do pół obnażeni
 Mężę trzej, dobrze powrozem ściśnieni,
 Lecz onych ledwo widziałeś niekiedy
 Czoła lub piersi nagością świecące,
 Wśród chmur zwichrzzonej dokoła czeredy —
 To wyjawione, to zapadające.
 I były one jakoby członkami,
 Co nieraz leżą na cyrku drgające [...]

(173)

²³ Por. na ten temat obserwacje Wyki, (*Cyprian Norwid...*, s. 89—93)

Szczegółowe i konsekwentne rozwinięcie metaforyki cyrkowo-męczeńskiej, graficzne wyodrębnienie słowa „cyrk”, wskazuje tym dobitniej, że wprowadzenie takich właśnie motywów nie jest uwarunkowane podobieństwami wizualnymi. Norwid nawiązuje do ogólnej sytuacji wyznawców nowej wiary i przepowiada przyszłe sceny.

Jest także przypominająca rola obrazowania:

[Żyd] inny w kuczkę, jak kotwica
Zwił się [...]

(191)

„Kotwica” staje się zrozumiała na tle informacji sprzed 10 wersetów: „Wędrowni męże z za *wielkiego - morza*” (190). Uzasadnieniem zaś dodatkowym dla wprowadzonego przy Elektrze motywu ptaka przed śpiewem, będzie wiadomość o dziewczynie jako aktorce:

A jako ptaśkę z gniazda, nim zaśpiewa,
Wychyli głowę: z takimi ruchami
Elektry-diwę wyrastały lica;

(227)

Metaforyka w obu przykładach wzbogaca nasze proste widzenie zjawisk przez odwołanie się do wiedzy, którąśmy zaczerpnęli z innych obrazów i sądów.

Jak dotąd, łączność obrazów ze sobą oraz ich rola kompozycyjna były produktem ubocznym łączności myślowej. Inne natomiast miejsce przysługuje obrazowaniu, kiedy zadanie scalenie pewnych części *Quidama* pozostaje niezależne od związków intelektualnych:

Po chwili Zofia przepatrzyła jeszcze
Pergaminowy zwój cały jak długi,
Z uwagą, z jaką baczne czynią sługi
O szatę pana, gdy padały deszcze.
I skryte w ścianie otwarłszy framugi,
W alabastrową złożyła go urnę,
To rzekłszy: — „kiedyś wyleję jak strugi
Wszystkie te razem rapsody pochmurne [...]”

(170)

Cytowany wyjątek następuje po obszernym i doniosłym fragmencie, gdzie centralny jest problem służącej. Pierwsze przedstawienie wtórne, jakie się z kolei pojawia, to: „z uwagą, z jaką baczne czynią sługi O szatę pana, gdy padały deszcze”. Temat wcześniejszego odcinka zaciążył nad metaforyką następnego. Jak przebiega jednak dalszy ciąg obrazów? Oto motyw deszczu („gdy padały deszcze”) wywołuje skojarzenia i w najbliższym, niezależnym od pierwszego porównaniu pojawiają się „strugi”, by znaleźć konsekwentne dopełnienie w epitecie metaforycznym — który odzyskuje tu swą świeżość — „pochmurne” (rapsody).

Widzimy jak w niektórych partiach utworu, obok właściwej akcji rozwija się i posuwa naprzód „dzianie się” obrazów. Stwarza to nowe warunki dla uzyskania jednolitości poszczególnych cząsteček tematycznych.

* *

W *Quidamie* obrazy wchodzą w związki ze sobą i z innymi zabiegami. Powołują się na wcześniejsze zdarzenia, wiadomości, opisy i zapowiadają — późniejsze. Bywa, że obraz obrazowi odpowiada, niby echo, po kilkudziesięciu czy kilkuset wersach; zdarza się również, iż metaforyka szyje jedność mniejszych odcinków.

Dla utworu, którego wątku akcja służy jako pretekst i odskocznia innym sprawom, kompozycyjna rola obrazowania nabiera szczególnej doniosłości.

2. Funkcja „archeologiczna”

Przywykliśmy do zwrotu, że ktoś dziewczęta „jak rękawiczki zmienia”. Norwid tę myśl wypowiada inaczej:

[...w Rzymie,
Co pierwsze dziewczki gwałtem sobie niesie
Z teatrum do dom — lub jak koturn zmienia
Bez obrażenia i bez przeproszenia [...]

Kiedy błędne ruchy młodego Greka podsuwają obraz drzewa porwanego nurtem wód, nie są to wody bezimienne:

Od progów Zofii syn Aleksandrowy
 Nłósi się jak drzewo z posady wyrwane,
 Gdy Akwilonem jest podejmowane [...]

(255)

Pamięć afrykańskich posiadłości Rzymu pozwoli zrozumieć, dlaczego i „strus” znalazł się wśród takich rekwizytów, jak „koturn”, „Akwilon”, „zbroja ordzewiała”.

[słowa] które *sumieniom*

Są jako morski żwir strusia wnętrzościom,
 A jako zbroja ordzewiała kościom.

(256)

Cieszyły się wziętością w starożytnym świecie teorie atomistyczne, już w I w. przed Chr. inspirujące poezję Lukrecjusza. Dlatego też pojawia się w poemacie porównanie zaczerpnięte z kręgu filozoficznego:

Bliżsi wszelako — tych przyjmował [Arthemidor] z rana —
 Twierdzili, że był wolnym jak atomy [...]

(161)

Podziemnym nurtem *Quidama*, w jego obrazowaniu, płynie wielka obfitość archeologicznych danych. Znajdą się tam relikty kultury materialnej, aluzje do filozofii i sztuki. Oto niektóre z nich:

„Greckie medale” (155), „łuk tryumfalny” (155), „pergaminy zwitek” (159), „atomy” (161), „dzida” (186), „koturn” (209), „kariatydy” (210), „Mars lub gladiator z zwycięską koroną” (220), „drewno do osadzania włóczni lub gry w kości” (231), „łaki” (do męczenia chrześcijan, 242), „Akwilon” (255), „włócznia” (255), „zbroja” (256), „łuk” (260), „faunowie” (266), „tragedie” (266), „fletnie” (266) itd.

Liczba cywilizacyjnych szczegółów unaoczniających epokę — opisy mieszkań i ubiorów, dzieł sztuki i ulic, rynków — pomnaża się o wszystkie te przedstawienia wtórne. Jest to doprawdy proces mnożenia, a nie dodawania, bo motywy występujące

w obrazowaniu mają znaczniejszą siłę sugestii niż motywy składające się na niezmetaforyzowany opis. Oto jeden taki właśnie, niezmetaforyzowany, opis:

Teraca była mozaiką wysłana,
Przedstawująca modre pawi stado. —

(176)

W dwóch wersetach zamknięty zostaje wizerunek i piękny, i charakteryzujący panią domu, i wierny kolorytowi epoki. Powróćmy przecie do przykładów cytowanych poprzednio. Tam widzimy nie tylko wiedzę o przedmiocie, ale równocześnie ulegamy wrażeniu, że ta znajomość starożytności weszła niejako w krew poematu — kiedy, szukając najporęczniejszego porównania, mówi Norwid: „jak koturn zmienia”.

*

*

*

Znaczny zakres spośród motywów, które się znalazły w obrazowaniu, określony został i narzucony przez tematykę cywilizacyjną *Quidama*. Tematyka oraz metaforyka czerpią więc z tego samego zasobu i to kształtuje większą trójwymiarowość a także sprzyja poczuciu historycznego autentyzmu utworu. Taka jest funkcja „archeologiczna” obrazowania.

3. Funkcja wartościująco-symboliczna

[Zofia i Arthemidor]

Poszli — za nimi wonie olejkowe
I szat szelesty, i cienie się wlekły,
Jak gdy wiatr wionie w pustki ogrodowe,
Gdzie skwary pierwej paliły i siekły —
Lecz miecąc liście, nie odziewa w nowe. —

(178)

Z pozoru, porównanie jest proste, poświęcone zjawisku zmysłowemu (potrójnie nawet zmysłowemu: „wonie”, „szelesty”, „cienie”). Doskonale jednak wyczuwamy — na tle całego *Qui-*

dama — istnienie znaczeń zamaskowanych, kryjących się za bezpośrednim sensem frazy o wietrze, co „wionie w pustki ogrodowe, Gdzie skwary pierwszej paliły i siekły — Lecz miecąc liście, nie odziewa w nowę — ” W rozdziale II zanotowany został typ metaforyki, której przedstawienia wtórne pomagają nam dotrzeć do symbolicznych własności zawartych w opisie. Całkiem inaczej w obrazie ostatnim. Tutaj przymiotami symbolu opatrzył autor same przedstawienia wtórne. Jest to zabieg poetycki drugiej, metafora metafory.

Analiza roli symbolicznej motywów w obrazowaniu nie była przeprowadzona w rozdz. II, ani III, m. in. z racji, iż badania takie powinny objąć całość materiału zawartego w utworze. Przedstawienia wtórne uzyskują jasny sens symboliczny dopiero przez wzajemne oddziaływanie i zależności. Analiza dotyczy zatem strony semantycznej, a sprawy struktury są jedynie wprowadzeniem.

Powróćmy do Zofii. Próba ujęcia jej intonacji wprowadza nowe przedstawienia wtórne o roli symbolu:

[...] głos: ten słodkie miewać zwykł poczęcie,
Potem się kropli jako płyn — a potem
Jakobyś srebrnym wydzwaniał go młotem --
Potem i rylica było w nim zgrzytnięcie!

(159)

Płaszcz Greczynki „frunął z lekka jak motyle” (163), a sama ona „podobna była do opalu” (158). Postać poetki przedstawia Norwid z towarzyszeniem bogatego obrazowania, które gromadzi liczne motywy, oznaczające zawsze jedno, piękno natury lub wytworów człowieka (wyrażonych dziełem albo narzędziem): motyle (163), kwiaty (209), drogie kamienie (158), „fontanny szmer” (189), rylec (159), lira (164), rzeźba (158) itd. Ta metafora swe ujęcie znajduje w syntetycznym portrecie Zofii, kiedy przeglądając wiersze młodego Greka, stanie się ona podobna

Do jakiej dawnej Sybilli, gdy w grocie
Poprzekreślanej słońca promieniami,
Jak w strunach złotej liry rozrzuconych,

Duma — a duch jej trzępoce skrzydłami,
O wysokościach marząc niezgłębionych.

(164)

To piękno podszyte jest jednak rozkładem: wiatr, który „mie-
cąc liście, nie odziewa w nowe”. Rzeźba, ale w ruinie („Zaiste
odłam to jakiejś świątyni, Gdzieś barbarzyńskim rozdartej obu-
chem”, 159). Opal, ale taki,

Co zda się mieścić wszystkie tęczy płyny —
Lecz nie rozlewa ich z skąpstwa czy żalu?
Żalu — bo opal z łzawym błyska mętem;
Skąpstwa — bo blask swój wyciedza ze wstrętem.

(158)

Portret Zofii pojawia się w tonacji ironicznej:

Zofia też, którą, jak Safo, na skale
Gmin przywykł mniemać wiszącą u liry
Dłońmi, a rąbkim ledwo szaty nikłej
W nieodgarnięte zaplątaną żwiry —
Czuła się w roli swej zachwiana zwykłej.

(196)

Motywy wprowadzane są, jak widzieliśmy, różnymi drogami:
od pozornego skupienia się na sukniach czy perfumach, poprzez
wysłuchanie intonacji, do bardziej otwartej charakterystyki —
zawsze środkami, które nadają przedstawieniom wtórnym cechy
symbolu. Ten zabieg, obok innych, sprawia, że w świadomości
czytelnika Zofia krystalizuje się nie tylko jako indywiduum,
lecz także jako reprezentantka sztuki greckiej okresu schyłko-
wego; sztuki, w której się dokonał rozbrat pomiędzy twórcą
a dziełem:

Rozdwajała się w rękę bez litości
Na pieśń i postać, jak z dniem ciemność różną!

(244)

Obraz przytoczony u początku tego rozdziału łączył Zofię
z Arthemidorem. To nie przypadek. Poetka ukazywała sobą
schyłkowość sztuki, filozof — dekadencję mądrości greckiej:

[...] Podobnie mówią poza Styksem cienie!

(177)

Sama zaś fasada „solidarnie — jak powiada Norwid o szkole Greka — ukrywanej próżni” (162) błyszczą, oczywiście, świetnością:

Mistrz Arthemidor czuł się może nieco
Wypartym z blasków, co jak Febu święcą,
Czyniąc go zawsze stojącym wspaniale,
Utwierdzonego na słonecznym wozie
W niedopocziwej swej apoteozie.

(196)

O ile w rysunku osoby Arthemidora metaforyka pełniła rolę wyraźnie drugorzędną, uzupełniającą, o tyle postać Jazona Maga autor przy pomocy obrazowania analizuje niemal równie wyczerpująco, co i Zofię:

Jazon łaskę przedsię stawiał jako świecę
Prostą, o wiele dłuższą nad użytek.
Każdy zwój płaszczu jego założony
Jak pergaminu pisanego zwitek
Łamał się ostro lub obsuwał w strony
W sposób, iż z tyłu widząc go o zmroku
Jak sprzęt nieżywy wydałby się oku —
Sprzęt świeżo zdjętą szatą obrzucony.

(159)

Łaska i płaszcz Maga otwierają drogę trzem symbolicznym motywom. „Świeca” (powraca to przedstawienie na s. 199), przedmiot kojarzący się z liturgią żydowską, poddaje atmosferę obrzędowości i kapłaństwa; „pergamin” mówi o wiedzy i mądrości; „sprzęt nieżywy” wydobywa rysy martwoty. Szczególnie charakterystyczne są dla cywilizacji żydowskiej te rysy martwoty (dzielone z kulturą grecką). Niemal wyłącznym tematem przedstawień wtórnych pojawiających się wokół Barchoba, Żydów bezimiennych, a także Maga, jest krąg śmierci: „choroba myśli” (195), „osoba chora” (179), „lekarstwo” (201), „blizna” (193), „trumny” (199, 179), „groby” (190), „cień zza Styksu” (185; znamienne powtórzenie porównania zużytkowanego już raz przy oskarżaniu Greków, 177) itp.

Kiedy Norwid objaśniał sens postaci Zofii i Arthemidora, metaforyka służyła za poetycki dowód, że kruszy się grecka sztuka i filozofia; Jazon i Barchob świadczą o żydowskiej religii, dotkniętej wewnętrznym pęknięciem:

Tak bowiem swego Mag Barchobeasa
 Za czekanego uważał Messiasa,
 I wielbił *prawdę*; lecz przez opóźnione
 Złudzenie, jak przy zachodzie słońca
 Podziwiasz nieraz za dnia pominięte
 Okoliczności — iż bliskie są końca! —

(267)

Oświecone warstwy Rzymu, to Lucius Pomponius Pulcher i Elektra. Para — rzymscy kontrpartnerzy „syna Aleksandra” i Zofii — może być żalonym świadectwem intelektualnych możliwości i nieuniknionego kresu społeczeństwa kierującego wyłączną uwagę na sprawności militarne. „Pomponius — jest to wytoczone drewno Do osadzenia włóczni lub gry w kości” (231). Cyrkową lekkość piękna ucieleśnionego, nie bez wdzięku, w *Elektrze*, wydobywa Norwid różnymi zabiegami, także przez dobór przedstawień wtórnych: „syrena” (250), „motyl” (271), „ptaszę” (227), „wieniec” (271) itp. Temperaturę uczuciową, jaką wnoszą te postaci do tragicznego tonu poematu, odkrywa obraz:

— [Pulchra i Elektry] głos, który
 Cichł i podnosił się, i milkł w parowie [...]
 Głos, jaki w serio tragediach faunowie
 Mogliby jedni wywodzić na fletni,
 Lub w *czasie* smutnym ludzie nieszlachetni —

(266)

Pierwsze prawo reprezentowania Rzymu mają jednak legiony, którymi stała potęgą imperium:

— Te nocą nieraz, jako ścianę
 Równą księżycy bielmem wyjaśnioną,
 Napotykałeś, ustępując z drogi,
 A czuleś ścianę gmachu poruszoną [...]

(245)

Inny, nierównie ważniejszy motyw pojawia się jakby mimochodem:

Lamparcie skóry tym jak skrzydła sępów
Zdały się pierzem wyrastać przy licach,
Dotykać ledwo bark i pływać w wietrze.

(172)

Blasku grozy nabiera ten obraz z dalszej perspektywy, kiedy się już zapoznamy z fragmentem, gdzie słowo „sęp” pokaże się w nowych zestawieniach:

[...] zbójców podłych i leniwych;
Co nieraz mędrca rękoma obiema
Rwali — co skrycie pytajników krzywych
Jakoby haków wręcz tak używali —
By wiedzy dostać bez własnego trudu —
Aż się i kości nieraz doszukali;
Aż domacali się pod kością — cudu. —
Wśród sępów takich z dziobami krzywemi,
Na urągowsk szczudła podniesiony,
Niejeden stawał [...]

(242)

Przypomnijmy okoliczności towarzyszące pierwszemu pojawieniu się motywu „sępa”: żołnierze prowadzą uwięzionych chrześcijan, metaforyka rozwija się na podstawie „męczeństwa” i „cyrku”. Drugą okazją dla wprowadzenia przedstawienia wtórnego „sęp” daje portret retorów. Ich myśl i słowo — sugeruje obrazowanie — dokonuje w dziedzinie ducha pracy podobnej fizycznemu torturowaniu. Obraz wcześniejszy nabiera teraz głębi, rozjaśniają się najbardziej utajone intencje autora — poddać wewnętrzną rację, stojącą za prymitywnym pędem żołnierzy do krwi męczenników („By wiedzy dostać bez własnego trudu —”).

„Ściana równa” i „sęp”. Konkretyzacja ślepej mocy administracyjno-militarnej („cały system żywy Energii tudzież zagład i perzyny”, 245) i satanicznej drapieżności. Tu Norwidem nie powodują dłużej żadne względy łagodzące ostrość sądu. Grecy i Żydzi przedstawiają wielkości, które odchodzą złamane własną sła-

bością i potęgą Rzymu. Poeta żegna te wielkości z melancholią. Slepotę duchową Rzymian wita z oburzeniem.

Studium pogańskiego społeczeństwa obejmuje w *Quidamie* dwie przede wszystkim warstwy: ludowe siły, ukształtowane już w legiony, oraz intelektualistów importowanych i rodzimych. Pozostaje cesarz. Hadriana sprzeczności wewnętrzne („poruszenie głowy miał swobodne; Nie takie wzroku, iż szukał kryć wolę; Drażliwość w spokój mędrca przyoblekać; Także, iż lubił zgłębiać i nie czekać — Dwie żądze, które zgodzić z sobą trudno”, 233) symbolizowane są następująco:

[...] Świat tworzył, linii nienawidząc krzywych,
Przeto iż dłuższe, a ceniąc je bardzo
Jako ucześnie i słodsze w swych ruchach.
Więc był, jak którzy chwałą to, czym gardzą.

(233)

Są to trudności władcy, który budując ustrój totalistyczny musi porzucić próby zsyntetyzowania grecko-wschodniej subtelności z łacińską aktywnością.

Podobnie metaforyczny, lecz ogólniejszy, sens „krzywego i prostego” znajdujemy w komentarzu autora:

Kto słaby chorzał, a kto nie był chory
Cierpiał — i zdały się rządzić *humory*,
Które są jako cugi powietrzne
Dotykające, lubo niedotkliwe —
Po bólach tylko otrzymanych znane:
Krzywe na proste, a *proste* na *krzywe*
Paralizując w człowieku zbiorowym —
Co — że zapomniał się *nim* — jest niezdrowym.

(253)

Utraconą harmonię przywraca nowa religia, której symbolem „znak linii dwóch przeciętych.” (196; znaczące jest dwukrotne wyróżnienie typograficzne — druk rozstrzelony — tego motywu).

Chrześcijanizm, drugi motor ówczesnych dziejów, na bliższym planie występują nieczęsto. Pokazani są z zewnątrz — tak ich

mógł dojrzeć syn Aleksandra". Natomiast wiedza o nich autora przekazywana bywa dygresjami, aluzjami, obrazowaniem.

Główne motywy metaforyki „chrześcijańskiej” układają się w cztery grupy. Kwiaty w narracji i w opisie odegrały poważną rolę. (Gwido — ogrodnik, towarzyszy mu zapach kwiatów; młodemu Grekowi posyła on bukiet — następuje scena na łożu z kwiatami, antycypująca śmierć na rynku; wreszcie rynek, zabójstwo i kwiaty, symboliczny hołd złożony przez Gwidona). Wśród przedstawień wtórnych przynależnych wątkowi chrześcijańskiemu pojawia się ten motyw zaledwie raz: „Czoła lub pierśi nagością świecące [...]. Jak białe lilie gęsto ogrodzone, Jak białe lilie z sadu wychylone, Widziane przez wrota szerokich toporów [...].” (173). Motyw światła pojawia się częściej:

Zyd — milczał w izbach zawartych jak trumny;
Chrześcijanin zniknął, lecz jawnie i w czynie,
Jako przy świetle kagańca kolumny
Też same zawsze, czy je oślniesz, czy nie — —

(199)

Podobne kontrasty odnajdujemy w scenie procesu wytoczonego chrześcijanom; ich otwartości przeciwstawiona ciemność kryjąca wrogów:

„Świadczenie!” odezwał się Pretor do grupy
Szpiegów i świadków, stojących pod słupy,
Do pół okrytych cieniem w sposób taki —
W jaki się nocne kryć umieją ptaki,
Skoro je światło południa zaskoczy:
Ze głos ich słysząc, nie widzisz osoby;
Osobę widząc, widzisz ją po oczu;
I mógłbyś deptać nie wiedząc — jak groby! —

(180)

Godne ponownej uwagi są również te „trumny” i „groby”. „Własne” jednak motywy chrześcijan będą z zakresu męczeństwa oraz Pisma św. i liturgii. Przedstawienia związane z męczeństwem przytaczane bywały w pracy nie raz: obszernie rozbudowane obrazowanie w opisie trójki prowadzonej na sąd (173); paradoks o przemianie toporu na kartę, obcęgów w pak

róży, itd. (185); oskarżenie przeciw retorom „co skrycie pytajników krzywych Jakoby haków wręcz tak używali” itd. (242). Zaciekawia metaforyka, co czerpie z Pisma św. i liturgii. Aby pozostać w kręgu wyobrażeń „syna Aleksandra” i całego świata starożytnego, przedstawienie o tematyce wymagającej wtajemniczenia nie podawane jest wprost, lecz jedynie sugerowane. Gwido

mówiąc, pojrzał z tym skąps'wem anioła,
Z jakim, chleb łamiąc w ubogiej rodzinie
-Ogląda ojciec, zali co nie ginie,
Im chętniej dając, uważniej dokoła — —

(483)

„Anioł”, jako motyw bardziej konwencjonalny, może naruścić tę umowę niewprowadzania obcych cywilizacyjnie pojęć. Liturgiczne sugestie łamania się chlebem są natomiast zawarte *implicite*, nie zaś — w sformułowaniu jawnym.

Gwido, odwiedzając się za szlachetny gest Greka, przesyła kwiaty. „Syn Aleksandra” o tym nie wiem i kiedy

— do gospody

Wszedł — — Woniejące wraz mu na twarz chłody
Jakoby chustę pot ocierającą
Rzucając — dziwnie bardzo otrzeźwiły —
I mimowolnie wspomniął twarz cierpiącą
Gwida — gdy tak go odchodziły siły
Przed twardym sądem ludzi bez sumienia [...]

(239)

Niedomówienia prowadzą ku chuście Weroniki. Oto kontynuacja tych skojarzeń: „ulga przez ich aromaty Do ociemnionej ludzom wnika głowy” (240).

Chwilę po zabójstwie młodego Greka Gwido próbuje apostołskiej działalności wśród tłumu, mówi surowe prawdy. Następnie

rękę wznosił ponad zwłokami,
I szepcąc, począł w powietrzu nią wodzić,
Jako gdy w rolę rzuca' kto ziarnami —
A szept ów służył jemu za nasienie. —

(261)

Za pełne wyjaśnienie wszystkich zawartych aluzji posłużą zdania z dygresyjnego monologu autorskiego:

Kto siał gorczyczne ziarno, zgorzknął, zbawił:
 Gorczyczne ziarno liche i pieprzowe,
 Prochowi równe, który nogą zwiewa;
 Lecz wyżej serca urasta, nad głowę,
 I tak się staje podobieństwem drzewa,
 Że ptak niebieski gniazdo na nim miewa.

(206)

Przy postaciach Jazona, Arthemidora, Zofii, Pulchra itp. obowiązywała zasada reprezentacji. Jednostki zdeterminowane historią, „czasów własności” (158), służyły pokazowi stojących za nimi grup cywilizacyjno - społecznych.²⁴ Gwido nie jest biernym materiałem dziejów. Ustawiony na dalszym planie, „nie-dookreślony” bardziej niż inni — jakby dla poddania myśli autora, że chrześcijaństwo może przyoblec dowolny kształt kulturowy — pozostaje jednak ogrodnikiem przedstawicielem szerszego kręgu ludzi, chrześcijan w ogóle.

Norwida porywa przecie nie tylko historyczny (i aktualny) układ sił społecznych i ideowych; poetę przejmują dola człowieka kogoś, kto „nie działa, szuka tylko i pragnie dobra i prawdy, to jest, jak to mówią, nic właściwie nie robi — cierpi wiele, a zabity jest prawie że przypadkiem i to w jatkach!” (*Do Z. K. Wyjątek z listu*, 153). Ten dramat intelektu i sumienia, tragedia samotności, swoją obrazową równowartość otrzymuje przede wszystkim w symbolicznych opisach przyrody. Ale nie w opisach wyłącznie:

Syn Aleksandra przeziarał to w sobie
 Gdy wonie kwiatów skronie mu oblały,
 Jak posągowi na samotnym grobie —
 Więc czuł się osobny i — cały. —

(244)

²⁴ „W *Quidamie* każda postać jest reprezentantką jakiejś formacji cywilizacyjnej swoich czasów. Mamy tu wrażenie obcowania przede wszystkim z ruchami gromad, a dodatkowo tylko z działaniami indywidualów”. (W. Borowy, *Główne motywy poezji Norwida*, „Zeszyty Wrocławskie”, 3. (1949), nr 1—2, s. 26—50).

Od progów Zofii syn Aleksandrowy
 Niósł się jak drzewo z posady wyrwane,
 Gdy Akwilonem jest podejmowane
 I idzie, wieniec otrząsając z głowy [...]

(255)

„Posąg na samotnym grobie” i „drzewo z posady wyrwane” podsuwają emocjonalno-znaczeniowy ton, jaki powinien towarzyszyć pozbawionemu ojczyzny Grekowi, który porzucił dawne wierzenia i którego na drodze ku nowym zatrzymała historia.

Zadaniom wartościująco-symbolicznym przypadła w poemacie pozycja dominująca. One prowadzą do konstrukcji obrazów najbardziej wymownych i one podporządkowują sobie inne funkcje. Metaforyka służąca tym zadaniom gromadzi jednorodny materiał obrazowy wokół kilku centrów i bierze tym samym udział w komponowaniu całości, czerpie obficie ze świata starożytnego, a zatem spełnia drugorzędnie i funkcję „archeologiczną”.

Pierwszym jednak uzasadnieniem wagi, jaką musimy przypisać przedstawieniom wartościująco-symbolicznym, będzie, oczywiście, rola tych przedstawień w kształtowaniu intelektualno-wzruszeniowej wizji, w odnajdywaniu głębszego sensu opisywanej rzeczywistości.

V. SYMBOLIKA W OPISACH

Przechodząc od drobnych przedstawień do rozległych opisów tworzonych jako symbole, porzucamy szczegółowe ujęcia Norwidowskie na rzecz ogólniejszych. Motywami wtórnymi pomagał sobie nieraz poeta przy analizie różnorodnych ludzkich postaw życiowych, przy wydobywaniu ich podłoża moralnego i cywilizacyjnego. Symboliczność opisów służy charakterystykom bardziej syntetycznym — bywa już oceną nie poszczególnych nurtów: żydowskiego, greckiego czy rzymskiego, lecz całej epoki.

„[...] parabole mają to do siebie, że nie tylko prawdy przedstawiają, ale i dramat życia prawdę wyrabiający —”.²⁵ Spośród postaci pierwszym naczyniem „dramatu życia” jest „syn Aleksandra”. Spośród licznych wariacji w metaforycznym wyrazie pewien typ opisów wypowiada tę dramatyczność najmocniej.

Malarskie zalety światłocienia u Norwida z całą kompetencją omówił Wyka.²⁶ Istotnie, *Quidam* dostarcza dobrego wzoru jak z tego ulotnego materiału budować najtrwalsze artystycznie kompozycje. Lecz tutaj wypadnie się zająć wyłącznie metaforycznymi właściwościami przedstawień, pośrednimi drogami, którymi przesyła autor odległe znaczenia.

Motywy „światła i cienia”, niejednokrotnie wprowadzane np. przy studium wnętrza, dopiero w opisach przyrody otrzymują pełny zasięg przenośni:

A po północy było już na niebie,
Przez księżyc obłok sunął za obłokiem.
Coraz to wietrzniej i mniej uroczyście,
Mdlawo i piersiom duszno jak na burzę —
Ze ścieżek suche podfrwały liście,
Lub szeleściły, kładąc się przy murze.
Wiatr, bez kierunku tu, tam nagle rwący,
Suchymi w parów pryskał gałęziami
I znowu ciszy moment, acz niknący,
Wracał, i znowu wiatr miotł obłokami.
Wierzchami sosen obracał leniwo,
Księżyc promień chmurą łamał krzywą —
Widnokraj cały zaciemniał się nieraz,
Błyskawicami migocąc od spodu
Tak, że wciąż myśleć mógłbyś: „oto teraz
Uderzy piorun“. —

(225)

Bardzo wstrzemięźliwie podany symboliczny sens tego fragmentu jest podwójny. Niespokojną noc księżycową, manifestowaną cieniami i wiatrem zapowiedź burzy („oto teraz Uderzy

²⁵ O Juliuszu Słowackim, *Pisma zebrane*, t. F, [1945], s. 232.

²⁶ *Cyprian Norwid...*, s. 124—132.

piorun”) należy rozumieć także jako przecucie zbrojnego powstania Żydów. Opis podkłada się pod opowieść o nocnej wędrowce Barchoba, wysłanego w sekretnej misji do Palestyny. Kiedy się następnie cofniemy nieco w głąb i oglądniemy ten sam urywek już nie od strony najbliższego sąsiedztwa, ale z odległości pełnego tekstu *Quidama* — popołnocna pora z czającymi się błyskami przyszłych piorunów przybiera postać cywilizacyjnego niepokoju epoki, gotującej się do przyjęcia nowych ustrojów i wier. Językowy wyraz dynamiki znaczeń znajduje Norwid w formie opisu o narzuconej strukturze opowiadania. I ten szczegół, podobnie jak inne, powróci przy następnych przykładach.

Bardziej przejrzystych aluzji symbolicznych dostarcza obraz „doby”, pod jaką „do swojej gospody Syn Aleksandra z Epiru powraca”:

Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem
 Płomienne blaski różowe z mrokami
 Walczą, jak cnota z światła tego księciem,
 Mdlawe, lecz ufne, choć wciąż je coś mami.
 Pomiędzy świtem a nocą jest chwila,
 Gdy hoże łuny z czarnymi krepami
 Błądzą, aż bystry promień je przesila.
 Ostatnia gwiazda wtedy w niebo tonie
 A słońce rude swe wynosi skronie —
 I periodyczna pamiątka stworzenia
 Wciąż od Pańskiego kreśli się skinienia. —

(160)

Nasamprzód przyroda staje się lustrem dla sytuacji moralnej Greka, w dalszym rachunku mówi o położeniu każdego uczestnika formacji przejściowych, ostateczny zaś moral jest — zdaniem autora — obowiązujący we wszystkich okolicznościach.

Cztery wstępne wersety cz. IV powtarzają się z początkiem cz. V (Arthemidor i jego uczniowie). To powtórzenie ma silniej zaznaczyć jakie jest w walce „blasków” z „mrokami” miejsce „syna Aleksandra”, a jakie filozofa.

W finale cz. XIII daje Norwid trzeci obraz — przełomu nocy i dnia — zbudowany z podobnych elementów:

[...] Syn Aleksandra szedł jak człowiek młody
 W powietrzu, które nagaba sumienie,
 W powietrzu zwianym z przedświtem Epoki
 Nowej, z mętami starej — z siarką, z solą,
 Z szeptaniem kształtów nikłych jak obłoki,
 Z ołów gwarem, które mają być, a boją;
 Powietrzem, które czujesz, że się może
 Zapalić w koło, jak pomiotło Boże,
 I kometami rozstrzelić — miast wiele
 Zmazać, i ludzi porównać w popiele.
 Spocząć! ach, spocząć! serce wtedy woła,
 Szukając w koło, gdzie by się oparło,
 Na piersiach czyich — lub progach kościoła
 Jakiego? — wątpiąc, czy jedno umarło,
 Czy wszystkie zmarły, a jedno nie zdoła! —

Noc to, w czas której ten i ów powstawa,
 Nuąc lub klątwy rzucając niewczesne;
 A prawda ludziom zda się jak zabawa,
 Zabawa jako strapienie bolesne:
 Słowo jest ogień — milczenie jest lawa —
 Jakóż szczęśliwy, kto wstawszy, gdy ciemno,
 Nie dotknął liry swojej nadaremno;
 Przedświtu blasków doczekał, a potem
 Wytrwał i, dniowy jaw jakkolwiek szarpie,
 Wytrzymał burzę, co przemija z grzmotem,
 I skubie tęczę — dla serca — na szarpie.

(205—6)

Przedstawienia bliższe są alegorii niż symbolu; szczególnie też szeroki dostęp znalazł żywioł intelektualny. Złożona zaś konstrukcja ułatwiła skupienie tu wielu naczelných wątków obrazowych *Quidama*.

Czas terażniejszy poematu wyrażono, jak i poprzednio, motywem nocy; czas przyszły — dnia. Noc się znalazła u swego kresu („męty starej [Epoki]”), stąd klimat perwersji: „A prawda ludziom zda się jak zabawa, Zabawa jako strapienie bolesne [...]”. „Przedświt Epoki Nowej” wywołuje szereg obrazów, których świetność zasadza się głównie na prawie potencjalności, organizującym ich budowę — zdarzenia, co pozostają samą możliwością,

otrzymują wygląd wizualny w pełni się nie aktualizujący, przybierający kształty „nikle jak obłoki”. Dalej, dodajmy prowadzi Norwid wątek ręką mniej pewną, zbyt natarczywie próbuje konkretyzacji. Personifikacja serca, wspartego na czyjejs piersi czy na progach kościoła, znalazła się o włos od niedorzeczności. Z kolei kontynuacja metaforyki brzasku: świt, który m. in. przeniósł wyraża i przełom faz historycznych, nadejście chrześcijaństwa, przychodzi z burzą; nie jest też bezbolesny — „szarpie” — sam „dniowy jaw”; zatem „szczęśliwy [...] kto wytrwał [...] I skubie tęczę — dla serca — na szarpie”. Ta tęcza, to jakby zawczasu przygotowane myślowe i plastyczne rozwiązanie dla obrazu, co się pojawi dopiero w cz. XVI, kiedy „widnokrąg cały zaciemniał się” i nadciągała burza (225).

Obok przyrody, symbolicznej wymowy nabiera w *Quidamie* bruk. Trzykrotnie staje się on świadectwem ruiny. Ścieżka, co wiodła w dom Jazona,

starym świeci brukiem,
Z fragmentów różnych złożonym jak smętarz:
Ten, że był urną — owy, może łukiem,
Ten sarkofagiem, białym — ów pamiętasz,
Ze gdzieś w frontonie świątyni ma brata,
A wszystko dobrze zrównane i w skazie
Każdej otkane mchem — zdala — jak krata
Zielono-złota, leżącym na głazie.

(188)

Wstępne sugestie wzbogacają się z następnym wizerunkiem:

Noc była
Widna; podwórzec usłany z kamieni
Białą; lecz w każdym pierwsza myśl ożyła,
Skąd był? do czego złamkiem swym należał?
I każdy z głazów tych, zdało się oku,
Ze przypominał się znajdować w tłoku
Wstrzymany, ale nie ówdzie, gdzie biegał —
Stąd niemy lament między tymi bruki
Czuleś i różnych wyteżeń splątanie:
Co Aleksandra syn baczył, jak wnuki,
Gdy legend poczną skwapliwe czytanie,

Słyszac chód znany, szelesty i stuki,
 I nieuważne mieczów potrącanie
 Takie, że rzekłbyś, dziady szli ku tobie
 W miarę twojego zaczytania w treści;
 Lecz wstrzymywali się, chowając w grobie,
 Ilekroć brałeś rzecz ich za powieści,
 Lub zmianą ruchu wypocząłeś sobie.
 Szędi więc ostrożnie, jak wśród rzeczy żywych [...]

(202)

Przypominamy sobie wybitny udział ruchu i przemian w obrazach przyrody odbijających ruch i przemiany społeczne, moralne. Tutaj za osnowę przyjął autor martwość i chaotyczne zagubienie. Pomysłem niezwykłym było ujęcie bierności od strony akcji — wstrzymanej. Ów zastój ukazany jest z myślą o historycznym wyczerpaniu się i zamknięciu trzech tradycji. Znaleźliśmy się przed domem Żyda; elementy ruin są pochodzenia niewątpliwie rzymskiego; główna zaś rola przypada Grekowi, który, materializując jakby swe treści psychiczne, powołuje na moment do życia poniewierające się złomki.

Jaskrawszych barw przybierze oskarżycielski pejzaż targu mięsnego — dekoracja ustawiona do sceny z zabójstwem:

Było to bowiem miejsce Placem zwane
 Przedajnym — gwarne, wilgotne, zaulne,
 W upały nawet — że nie zamiatane,
 Temperaturę mające szczególną
 I coś szarego w powietrzu, jak pyły. —
 Tu, tam wnętrzości leżały na bruku,
 Indziej się kwiatów wieńce czerwieniły —
 Ptasząt śpiew wmięszan do powózek huku,
 A do cięć głuchych w mięso — ludzka mowa,
 Dawali temu obrazowi całość
 Ducha, w rozpaczy, gdy wyczerpnął słowa
 I zaniepokoił co radość? co żalność?
 A widząc rzeczy-różnice, nie rzeczy,
 Gdy twierdzi nawet coś, to wstecznie przeczy.

(237)

Kompozycja kontrastowa: „kwiatów wieńce” i „wnętrzości”, „ptaszat śpiew” i „powózek huk”, „ludzka mowa” i „cię-

cia głuche w mięso". Kwiaty na przestrzeni całego utworu ko-
rzystały z uprawnień symbolu. Przyłącza się do nich motyw
śpiewu ptaka. Miejsce zaś „ludzkiej mowy” uzasadnia się godno-
ścią, jaką przywiązywał Norwid do słowa mówionego („Bo głos
mniej może niż gest być udanym”, 181). Drugi szereg znaczenio-
wy wprowadza „temperaturę [...] szczególną i coś szarego”. Mówi
się o przygnębiającej wulgarności i niszczycielskich instynktach.
Rozwleczone szczątki zwierząt i „cięcia głuche w mięso” koja-
rzą się z bogatą w *Quidamie* metaforyką o tematyce męczeństwa.
(Słuszność asocjacji potwierdza okoliczności śmierci młodego Gre-
ka). Tak więc zamęt w kryteriach oceny, zapoznanie „co radość?
co żal?” wyraził poeta przemieszczeniem przedstawień ozna-
czających to, co w popędach ludzkich niskie i destruktywne,
z tym, co wzniosłe i piękne. Dla uzupełnienia obrazu przytacza
Norwid wymowną nazwę placu („Przedajny”), a następnie,
w ostatnich pięciu wersach, bezpośrednio objaśnia sens wido-
wiska.

* * *

Kilka podstawowych dla utworu symbolicznych opisów ilu-
strowało rolę i główne motywy związane z tym zabiegiem. Opi-
sy są, można by rzec, akumulatorami, które gromadzą energię,
rozproszoną wśród poszczególnych przedstawień wtórnych.
Obrazy walki światła z ciemnością, dnia z nocą, ustanowiły ogól-
ne „napięcia kierunkowe” *Quidama*. Obrazy wyłożonego złom-
kami podwórca i „Placu przedajnego” dały w zawiązku: studium
dwóch chorób świata starożytnego (w parabolicznej perspekty-
wie: i współczesnego) — stagnacji i drapieżności.

VI. OBJAŚNIENIA KOŃCOWE

To była śmiała myśl: napisać poemat, doświadczalny i nowa-
torski, w którym by sprawy kultury uzyskały miejsce nieznane
dotąd naszej poezji. Środowiskiem w *Quidamie* szeroko odma-

lowanym jest międzynarodowa grupa intelektualistów, ludzi wtajemniczonych w kłopoty polityczne i filozoficzne swych dni — co podsuwa autorowi okazję do nadania pewnym postawom życiowym kształtu bardziej konsekwentnego i świadomego siebie. Główny konflikt rozgrywa się w sferze poznawczej, jako podmiotem został szukający prawdy „syn Aleksandra”. Praca myślowa idzie dalej: nie tylko zamierza Norwid dać wizerunek społeczeństwa oraz aktualnych ówczesnie ideologii i wierzeń, ale próbuje również zrozumieć zasady, które legły u podstaw rozwoju cywilizacyjnego; próbuje też wykryć najpowszechniejsze, powracające schematy kultury, żywe dawniej i dziś.

Pokusą ucieczki przed trudnościami tematyki byłoby poetyzujące ustrojenie materiału. Tę pokusę Norwid odsunął:

Marzyłem o powieści bynajmniej okazałej,
A która działałaby się prozaicznej pory,
Nie czasu fantastycznej doby, niewyraźnej,
Nie czasu świtów mgławych, czerwonych zachodów,
Co dziwne tła dla ludzi mają i narodów.
I chciałem właśnie ową że wykazać prozę,
Której się pisarz dotknąć uważa za zgrozę!
W pałace tęcz, w tęcz szlaki wabiąc czytelnika,
By mu się świat tam zamknął, gdzie książka zamyka²⁷

Jest jeszcze efektowna fabuła, którą można przywołać uwagę czytelnika, znużonego — jak Tadeusz Pini²⁸ — mniej narzucającymi się oku zabiegami. Ale u Norwida „bohater i jeden, i drugi Wielkich nie czynią rzeczy”

Jakiego zatem klucza użył autor, aby rozwiązać problemy strukturalne, które postawił przed sobą w *Quidamie*?

Intencją tego szkicu było zwrócić uwagę na udział obrazowania w komponowaniu jednolitej budowy i w poetyckim roztrzyganiu spraw myśli — w wywoływaniu złożonej wizji cywilizacyjnej.

²⁷ List do Walentego Pomiana Z., *Poezye wybrane*, Warszawa 1933, s. 237.

²⁸ Por. *Wstęp do Dzieł Norwida* (Warszawa 1924), s. XXXVI—XXXIX.

Jak wiadomo, język przeñośni oddaje niezrównane przysługi, kiedy próbujemy sugestywnego opisu lub artystycznej interpretacji tworzywa dyskursywnego, tak licznie transponowanego na poezję w dygresyjnych fragmentach *Quidama*.

Metaforyka przejęła jednak na siebie w poemacie szersze i bardziej uciążliwe obowiązki. Swobodny pozornie tok obrazów, niespodziewane asocjacje, zbliżanie odległych przedstawień, przy bliższym wejrzeniu odkryły swój wielokrotny sens konstrukcyjny.

Drobne motywy wtórne, rozsiiane po utworze, układały się według określonych zasad. Wiążąc obrazy ze sobą, nastawiały one naszą wrażliwość na odpowiedni ton, przygotowywały do przyjęcia późniejszych zdarzeń, czasem cofały uwagę czytelnika od drugorzędnych opisów ku głównemu kierunkowi tematycznemu, kiedy indziej przypominały przeszłe fakty. Obocznie dokonywała się inna praca — przedstawienia wtórne nasycaly niepostrzeżenie poemat sokami epoki; przekazując tzw. realia, dawały odbłask ówczesnych form myślenia i życia.

Do najbardziej odpowiedzialnych zatrudnień metaforyki należało przekazywanie — środkami sugestii — analizy i sądu, wydanego na przedstawiony świat. Jednostkowe obrazy, dzięki wzajemnemu oddziaływaniu, budowały całą sieć symbolów, jaką rozpiął Norwid w poemacie, aby określić trzy kręgi cywilizacyjne (grecki, żydowski, rzymski) oraz formujące się siły chrześcijaństwa.

Jeżeli obrazowanie ograniczone do mniejszych struktur słownych (porównanie, peryfraza, metafora itp.) osiągało rezultaty poprzez lekkie najczęściej potrącanie naszej świadomości, poprzez stopniowe zarysowanie niedopowiedzianych znaczeń, to obrazowanie rozszerzone na motywy tematyczne (symboliczne opisy) uderzało zazwyczaj bardziej bezpośrednio — w dalszym ciągu pozostając jednak, z natury rzeczy, wieloznaczne i aluzyjne.

Równolegle do efektów wygrywanych na motywach wtórnych, doniosłym znaczeniem obdarzył poeta niektóre typy strukturalne, w jakie te motywy zostały zorganizowane. Obok proste-

go porównania i metafory, które swą budową mniej manifestacyjnie służyły utworowi, których głównym zadaniem było przekazać określone przedstawienia, pojawiły się zabiegi o roli wysoce zindywidualizowanej.

Przekształcając poetykę utworu epickiego (redukcja zasadniczej roli narracji, „ufilozoficznienie” tematyki itd.), odmienił także Norwid funkcję tzw. porównania homeryckiego. Rozwinięte porównanie — pozostając elementem swobody epickiej — wprowadza do poematu coś, co częściej bliższe jest aforyzmu niż malowidła.

Opis świata starożytnego wywołał potrzebę lekkiej stylizacji, stąd peryfrazą. Zainteresowanie zaś — z którego powstał *Quidam* — dla sensu dziejów najbardziej spontanicznie wyraziło się w personifikowaniu abstraktów.

Paradoks natomiast wyjaśniał ukrytą niezwykłość zjawisk, zarówno dodatnią, jak ujemną; ironia zaś nadawała obrazowi wielowartościowość, cieniowała jego znaczenie, służyła jako oskarżenie złożone i pośrednie.

Praca analityczna nad poematem usiłuje choć w części pokazać jaka bywa miara twórczej konsekwencji i troski w postępowaniu artystycznym Norwida, o którym z okazji *Quidama* powiedziano: „Tak samo mniej więcej postąpiłby arysta, który by, zamiast mozolnie układać obraz mozaikowy, rzucił widzom kilka garści różnobarwnych, starannie dobranych kamyczków lub szkiełek, uważając, że zadanie swe w ten sposób już spełnił”.²⁹

Praca, aby powtórzyć, próbuje na przykładzie obrazowania przedstawić, że jednak Norwid „zadanie swe [...] spełnił”, że, wbrew cytowanemu sądowi, dał „obraz mozaikowy”.

²⁹ Tamże, s. XXXIX.

BIBLIOGRAFIA

I. Tekst

1. *Quidam. Przypowieść, Poezycy Cypriana Norwida*, Lipsk 1863, s. 151—276. Pierwodruk. W pracy uwzględniono poprawki Przesmyckiego, oparte na fragmentach rękopisu (por. *Przypisy do A2*, s. 1058—1060).

II. Podstawowe opracowania poezji Norwida, przydatne przy lekturze *Quidama*

2. Borowy W., *Główne motywy poezji Norwida*, „Zeszyty Wrocławskie“, r. 3 (1949), nr 1—2, s. 26—50.
3. Tenże, *Norwid poeta, Pamięci Cypriana Norwida*, Warszawa 1946, s. 32—49.
4. Kołaczkowski S., *Ironia Norwida*, „Droga“, r. XII (1933), nr 11: s. 993—1025.
5. Makowiecki T., *Norwid myśliciel, Pamięci...*, jw., s. 50—60.
6. Tenże, *Stygmat ruin w twórczości Norwida*, „Droga“, jw., s. 1144—1149.
7. Wyka K., *Cyprian Norwid poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.

III. Podstawowe opracowania *Quidama*

8. Krechowicki A., *Quidam*, rozdz. 3 z książki *O Cyprianie Norwidzie*, t. 2. Lwów 1909, s. 86—126.
9. Przesmycki Z., *Przypisy do Norwida Pism zebranych*, t. A2, Warszawa 1911, s. 1058—1075.

IV. Obrazowanie: wybrane prace teoretyczne.

10. Bądzkiewicz A., *Teorya poezyi w związku z jej historiją opowiedziana*, Warszawa 1867. (*Styl poetycki*, s. 79—89, obrazowość, s. 87—89).
11. Brooks C., Warren R. P., *Understanding Poetry: An Anthology for College Students*, New York 1943. (*Imagery*, s. 633—635).
12. Brzękowski J., *Poezja integralna*, Warszawa 1933.

13. Burke K., *Four Master Tropes. A Grammar of Motives*, New York 1946, s. 503—517.
14. Czarnowski S., *Warunki społeczne zmiany znaczenia symbolów literackich*, Warszawa 1935.
15. Ellis-Fermor U., *The Function of Imagery in Drama*, rozdz. 5 z *The Frontiers of Drama*, 3 Ed., London 1948, s. 77—95.
16. Fik I., O metaforze, „Pion”, r. VI. (1938), nr 33; s. 3—4.
17. Górski K., *Poezja jako wyraz. Próba teorii poezji*. Toruń 1946 (s. 100—130).
18. Hornstein L. Herlands, *Analysis of Imagery. A Critique of Literary Method*, PMLA, LVII (1942), No. 3, s. 638—653.
19. Ingarden R., *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej. Szkice z filozofii literatury*, t. I, Łódź, 1947, s. 15—32.
20. Tenże, *Dzieło literackie i jego konkretyzacja*, s. 66—86.
21. Tenże, *Graniczny wypadek dzieła literackiego*, s. 87—94.
22. Tenże, *Schematyczność dzieła literackiego*, s. 33—65.
23. Tenże, *Konkretyzowanie przedmiotów przedstawionych i Aktualizowanie i konkretyzowanie wyglądów. O poznawaniu dzieła literackiego*. Lwów 1937, s. 33—48.
24. Tenże, *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Kraków 1946.
25. Irzykowski K., *Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze, Walka o treść*, Warszawa 1929, s. 1—68.
26. Ker W. P., *The Simile i The Simile; Fancy, and Comparisons that are Conceits. Form and Style in Poetry*, London 1929, s. 250—263.
27. Kleiner J., *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność. (Próba nowej konstrukcji pojęć)*. Odb. ze Sprawozdań PAU, t. LI (1950) nr 8, s. 482—485.
28. Tenże, *Z zagadnień metaforyki Mickiewicza i Słowackiego*, Wrocław 1948. (Nadb. z Roczn. Zakł. Narod. im. Ossolińskich, t. 3, 1948).
29. Kreczmar J., *O przenośni u Arystotelesa. Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, Wilno 1937, s. 321—336.
30. Krzyżanowski J., *O dwu obrazach słownych*, „Zeszyty Wrocławskie”, 1947, nr 2, s. 16—27.
31. L. T., *Metafora. Literaturnaja Encyklopedija*, t. 7, Moskwa 1934, s. 233—234.
32. Lewis C. Day, *The Poetic Image*, London 1947.
33. Madyda W., *Starożytne teorie metafory i ich aktualność*. „Eos”. 1951, nr 2.
34. Mayenowa M. R., *Poetyka opisowa. Opis utworu literackiego*, Warszawa 1949. (Poetyckie słownictwo, s. 96—125).
35. Meilach B. S., *O metafore kak elemente chudożestvennogo myśle-*

- nija. *Trudy Otdela novoj russkoj literatury* 1, Moskwa 1948, s. 207—232.
36. Miles J., *The Problem of Imagery*, „*Sewanee Review*“. Vol. LVIII (1950), No. 3, s. 522—526.
37. Murry J. Middleton, *The Central Problem of Style. The Problem of Style*, Oxford 1925, s. 71—94.
38. Ossowski S., *Dwie rzeczywistości w sztuce. U podstaw estetyki*, wyd. 2 uzup., Warszawa 1949, s. 85—109.
39. Peiper T., *Komizm, dowcip, metafora. Tędy*, Warszawa 1930, s. 356—393.
40. Tenże, *Metafora terażniejszości*, s. 46—57.
41. Prescott F. Clarke, *Symbols and Figures. The Poetic Mind.*, New York 1922, s. 215—234.
42. R. S., *Tropy. Literaturnaja Ęnciklopedija*, t. II, Moskwa 1939, s. 394—396.
43. Richards I. A., *The Analysis of a Poem. Principles of Literary Criticism*, 5 Ed., London 1934, s. 114—133.
44. Tenże, *The Imagination*, s. 239—253.
45. Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1—2, Warszawa 1954 (t. I: s. 189—200, 204—209, 254—263, 300—315; t. 2: s. 236—260).
46. Szuman S., *O odtwarzaniu warstwy obrazów w przekładzie. O kunście i istocie poezji lirycznej*, Toruń 1948, s. 219—229.
47. Tenże, *Obrazowość wiersza i język metaforycznej poezji*, s. 121—132.
48. Tenże, *Pojęcie dawki estetycznej*, Warszawa 1949. Nadb. z „*Przeglądu Filozoficznego*“, XLV (1949), z 12.
49. Timofeev L., *Obraz. Literaturnaja Ęnciklopedija*, t. 8, Moskwa 1934, s. 175—197.
50. Tenże, *Teorija literatury*, Moskwa 1948. (*Obraz*, s. 13—14, *Przenośne znaczenie słowa*, s. 205—219).
51. Tresce H., *The Poetic Image. (An Elementary Introduction) i More Notes on the Image. How I See Apocalypse*, London 1946, s. 51—63.
52. Trzynadłowski J., *O syntetycznym i transpozycyjnym obrazie poetyckim. Księga pamiątkowa ku uczczeniu... J. Kleinera*, Łódź 1949, s. 149—157.
53. Tenże. *Od mitu do metafory*. „*Prace Polonistyczne*“, ser. 4 (1940—1946), s. 157—177.
54. Wallis-Walfisz M., *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających dzieł sztuki. Fragmenty filozoficzne, Księga... ku uczczeniu... Tadeusza Kotarbińskiego*, Warszawa 1934, s. 180—207.
55. Warren A., Wellek R., *Image, Metaphor, Symbol, Myth. Theory of Literature*, New York 1949, s. s. 190—218.
56. Żirmunskij V., *Wstęp do poetyki*, Przekł. J. Kulczyckiej i F. Sieleckiego, Warszawa 1934.

V. Obrazowanie: wybrane prace historycznoliterackie.

57. Adamczewski S., *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowicza*, Warszawa 1928. (Obraz, s. 103—115, *Dynamika*, s. 156—165).
58. Binyon L., *A Note on Milton's Imagery and Rhythm, Seventeenth Century Studies Presented to Sir Herbert Grierson*, Oxford 1938, s. 184—191.
59. Brandenburg A. Stayert, *The Dynamic Image in Metaphysical Poetry*, PMLA, LVII (1942), No. 4, P. 1, s. 1039—1045.
60. Brooks C., *Milton and the New Criticism*. „Sewanee Review”, Vol. LIX (1951) No. 1, s. 1—22.
61. Tenże, *The Well Wrought Urn*, New York 1947.
62. Clemen W. H., *The Development of Shakespeare's Imagery*, London 1951.
63. Croston A. K., *The Use of Imagery in Nashe's. The Unfortunate Traveller*, „The Review of English Studies”, Vol. XXIV, No 94, 1948, s. 90—101.
64. Ćwik W., *Badania stylometryczne nad językiem Juliusza Słowackiego. Księga pam. kę uczczeniu... Słowackiego*, t. 2, Lwów 1909.
65. Dworak T., *Analiza porównań w Panu Tadeuszu*, „Pam. Liter”, XXXVIII (1948), s. 265—297.
66. Emden C., S. Dr. *Johnson and Imagery*, „The Review of English Studies”, New Series, Vol. I (1950), No. 1, s. 23—38.
67. Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej...* Wyd. 3, t. 1—2, Warszawa 1911 (t. 1, ks. 3—4, s. 126—216; t. 2, ks. 5—7, s. 3—117).
68. Pawlikowski J. G., *Ze studiów nad Królem-Duchem (środkie poetyckie)*, „Nauka i Sztuka”, r. III (1947), t. VI, s. 105—149.
69. Piaszczyński M., *Epitety w polskiej poezji pseudoklasycznej*, Fryburg Szwajcarski 1916.
70. Price Hereward T., *Function of Imagery in Venus and Adonis*, „Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters”, Vol. XXXI (1945), P. III: General Section, 1947, s. 275—297.
71. Przyboś J., *Czytając Mickiewicza*, [Warszawa] 1950.
72. Tenże, *Humor i prostota. (Odpowiedź Wacławowi Borowemu)*. „Twórczość”, r. V (1949), z. 6, s. 139—141.
73. Skwarczyńska S., *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów 1925.
74. Taż, *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1934.
75. Spytkowski J., *Barwy, kształty i ruch w Królu Duchu*, Kraków 1936.

76. Stoll Elmer E., *Symbolism in Moby Dick*. „Journal of the History of Ideas“, XII (1951), No. 3, s. 440—465.
 77. Suchodolski B., *Seweryn Goszczyński. Życie i dzieła (1801—1830)*, Warszawa 1927. (*Kompozycja poszczególnych obrazów*; s. 197—210; *Styl*, s. 224—280, *Wyobraźnia twórcza*, s. 290—303).
 78. Szykowski M., *Porównania w poezjach młodzieńczych Juliusza Słowackiego*. Pam. Zjazdu hist.-lit. we Lwowie, 1910.
 79. Tenże, *Przeobrażenie w poezji młodzieńczej Słowackiego (1826—1833)*, „Przew. Naukowy i Literacki”, 1911.
 80. Weintraub W., *Styl Jana Kochanowskiego*, Kraków 1932, (o obrazowaniu: s. 63—108, 135—176).
 81. Werschler L., *O metaforach w powieściach poetycznych Juliusza Słowackiego*. Ks. pam. ku uczczeniu... Słowackiego, t. 3, Lwów 1909.
 82. Witkiewicz S., *Mickiewicz jako kolorysta*. Sztuka i krytyka u nas, Warszawa 1891.
-