

PIOTR CHLEBOWSKI

QUIDAM WOBEC POETYKI ŻYWYCH OBRAZÓW PRZYCZYNEK DO GENOLOGII POEMATU

W dotychczasowych badaniach poświęcano sporo uwagi narracyjnym przebiegom *Quidama*, kształtującym jego epickie oblicze. Niemal od początku podkreślano niekonwencjonalność i niecodzienność wykorzystywanych przez poetę rozwiązań, które wpisywały się w swoistą strategię unikania – unikania wartkiego toku akcji, ostrych i doraźnych konfliktów, fabularnych spiętrzeń, wyrazistych sylwetek bohaterów, epatowania odbiorcy ograny i do znużenia powtarzanymi chwytami sensacyjności i niecodzienności. Tadeusz Pini – niezaliczany do admiratorów Norwidowego pióra – posuwa się nawet do stwierdzenia o zaniedbaniu przez poetę „najważniejszej części artystycznej, kompozycji dzieła”¹. Zaraz też wyjaśnia:

Świadomie więc i umyślnie zaniedbał najważniejszej części pracy artystycznej, kompozycji dzieła! Czy to był eksperyment, czy też objaw wielkiej pewności siebie, wiary, że potrafi stworzyć doskonałe dzieło sztuki, nie starając się o zainteresowanie czytelnika przy pomocy odwiecznych, a więc już banalnych środków artystycznych? Tak więc „*Quidam*”, wielki poemat z życia starożytnego Rzymu, obejmujący 4000 wierszy, nie posiada żadnej nici, która łączyła mnóstwo scen i obrazków, często pięknych, prawie zawsze starannie i z wielką znajomością świata starożytnego opracowanych, ale tworzących w sumie istny labirynt, którego przebycie jest bez takiej nitki przewodniej po prostu męczarnią. Tak samo mniej więcej postąpiłby artysta, któryby, zamiast mozolnie układać obraz mozaikowy, rzucił widzom kilka garści różnobarwnych, starannie dobranych kamyczków lub szkiełek, uważając, że zadanie swe w ten sposób już spełnił. Co prawda, Norwid kreśli całe sceny, przedstawia sytuacje, urywki rozmów, odwiedziny, cytuje niby rękopisy itd., lecz „wielce się wystrzeżę” połączenia tego wszystkiego w całość².

Można oczywiście tę krytykę niefortunnego wydawcy Norwida zbijać kolejnymi argumentami świadczącymi na rzecz utworu. Trzeba jednak oddać spr-

¹ T. P i n i. *Wstęp*. W: C. N o r w i d. *Dzieła*. Warszawa 1934 s. XXXIX.

² Tamże.

wiedliwość i przyznać, że Pini zauważył kilka istotnych elementów, które decydują o obliczu poematu – sprawą otwartą pozostaje oczywiście kwestia oceny podjętych przez Norwida działań. Bez wątpienia uwagi o ciężeniu utworu ku afabularności i operowaniu w nim obrazem, w którego – tu już dodaję od siebie – wprzęgnięto technikę czy też raczej rozmaite techniki deskryptywne, są ze wszech miar słuszne. Taki stan rzeczy był nie tylko dużym wyzwaniem dla odbiorcy, ale również niemało kłopotów sprawiał krytykom i badaczom. Współcześnie – o czym już pisano – nie pojęli zamysłu dzieła, na ogół odnosząc się doń z lekceważeniem, uznając je za jeszcze jeden przejaw dziwactwa i niezrozumiałości poety. Oceniając w ten sposób dokonanie Norwida, nie zdawali sobie na ogół sprawy ze swej ignorancji: w pewnym sensie można to usprawiedliwić.

Wszyscy badacze są bowiem na ogół zgodni, że poemat stawia czytelnikowi niemałe wymagania i wyzwania. Nie jest łatwy w lekturze, a jego konstrukcja rozwija się dość meandrycznie, choć – co trzeba przyznać – nie obfituje w inwersje czasowe, niecodzienne przeskokki, nie łączy historii z fantazją, świata duchów ze światem realnym. Pod tym względem, o ile można użyć tu tego terminu, operuje znaczną dawką historycznego realizmu czy też raczej historycznej przedmiotowości. Z jednej zatem strony mamy redukcję zdarzeniowości, z drugiej zaś – silne i zdecydowane wejście w konwencję historyczną, rzecz bowiem – jak pamiętamy – dzieje się w sto lat po śmierci Chrystusa, w Rzymie, za panowania cesarza Hadriana. Ten swoisty paradoks wyboru formy i wyboru tematu ujął znakomicie Zdzisław Łapiński:

Jednym z uderzających paradoksów *Quidama* jest fakt, że – poświęcony przebiegowi czasu historycznego, ponadto okresowi przełomowemu – dąży on do neutralizacji wydarzeń, do podstawienia kategorii opisowych w miejsce narracyjnych. W mniej jaskrawej postaci tendencja ta jest zresztą znamienne dla całej twórczości Norwida i ma związek z jego filozofią kultury jako zjawiska organicznego, rządzącego prawami wewnętrznymi. Prawa te i kierunki przemian można odczytać już na małych odcinkach czasu i na marginesowych z pozoru działaniach. Przypadek graniczny tak zredukowanej narracyjności historycznej, to pojedynczy gest, ulotna mimika, intonacja głosu. Wspomaga tę tendencję przekonanie, iż historia dokonuje się poprzez historycznie ukształtowane osobowości, pewne typy kulturowe. Rozpoznając mechanizmy indywidualne, możemy wywieść z nich prawidłowości ogólnospołeczne. Zaś owe reguły jednostkowe dają się uchwycić w najdrobniejszej skali³.

Poszczególne części czy też pieśni tworzą obrazowy ciąg, w którym możemy – wykonując niemałą detektywistyczną robotę – wyróżnić kilka zasadniczych

³ Z. Ł a p i ń s k i. „Gdy myśl łączy się z przestrzenią”. Uwagi o przypowieści „*Quidam*”. „Roczniki Humanistyczne” t. 24:1976 z. 1 s. 226.

wątków. Są one – jak słusznie podkreślała Beata Wołoszyn – dość niespójne. Badaczka dodaje:

Pierwszy ukazuje losy młodzieńca z Epiru, który poszukuje wiedzy w stolicy imperium. Drugi wątek ma charakter polityczny i dotyczy zbrojnego powstania Bar-Kochby, które wybuchło wskutek imperialnych posunięć cesarza Hadriana na terenie prowincji Judei. Trzeci wątek, typowo farsowy, rozgrywa się w trójkącie kochanków: Zofia – Pulcher – Elektra i oparty jest na intrydze zemsty Elektry, zazdrosnej o swą rywalkę Zofię⁴.

Oczywiście ten zestaw można byłoby poszerzyć o wątek romansowy: Epirczyk – Zofia, który z jednej strony zazębia się z wątkiem trzecim, farsowym, ale także z wątkiem pierwszym – poszukiwaniem w Rzymie prawdy i dobra przez syna Aleksandra. Mniejsza jednak o liczbę wątków. Bardziej istotne stają się tu powiązania i motywacje działań bohaterów, trudne do rozszyfrowania nawet dla narratora. Wydaje się, że liczne wędrówki podejmowane przez poszczególne postacie – nieustannie przecież przemierzające w przestrzeni Wiecznego Miasta – są dość dziwne i niezupełnie umotywowane, a efekt wyczekiwanych i podsycających ciekawość odbiorcy spotkań w końcu rysuje się dość mizernie. Przykładem może być wędrówka Epirczyka do Jazona, rozpisana szczegółowo na poszczególne etapy i fazy, rozciągnięta ponad miarę w stosunku do epizodycznego i zdawkowo potraktowanego spotkania głównego bohatera z Magiem, pozbawionego wyrazistego i jasnego rezultatu. Nie jedyny to przypadek w poemacie. Czasem odnieść można wrażenie, iż dla poety ważniejsza staje się droga, sam proces wędrowania, czynność przemieszczania się osób wśród ulic i domów, wśród placów i bruków miasta, niż finalny efekt tejże czynności, czyli samo spotkanie.

W ten sposób punkt ciężkości pozostaje daleko poza strefą działań i zdarzeń, co prowadzi na płaszczyźnie kompozycji do wrywkowości i fragmentaryczności, a jak powiada Adam Cedro:

w tkankę narracji włączone zostają struktury inrodne: monolog bohatera (w formie znalezionego pamiętnika), improwizacja Zofii, inkrustacja „pieśnią” zaczerpniętą z *Iliady*. Zażyłość fabularna poematu obejmuje także kilka celowo konstruowanych „zagadek”. Przewija się motyw zaginionego pamiętnika, pojawia się sobowtór Barchoba. Utajnione zostają ciągi motywacyjne szeregu zdarzeń. Charakterystyki postaci kreują atmosferę tajemniczości (np.

⁴ B. Wołoszyn. *Ku powieści parabolicznej. Struktura gatunkowa poematu „Quidam” Cypriana Norwida*. W: *Genologia Cypriana Norwida*. Red. A. Kuik-Kalinowska. Słupsk 2005 s. 150.

Mag Jazon), nie braknie intryg, a nawet znajdzie się miejsce dla podsunętego kielicha z trucizną⁵.

Przyjazd syna Aleksandra do Rzymu; jego wędrówka w towarzystwie Gramatyka do domu Artemidora; sympozjon u Artemidora; powrót syna Aleksandra z uczy do insularnego mieszkania; Zofia czyta pamiętnik Epirczyka, który w tym czasie wędruje do Jazona Maga i jest świadkiem procesu trzech chrześcijan na Kapitolu; wędrówka Zofii z Artemidorem do Jazona; spotkanie Zofii i Artemidora oraz Barchoba i syna Aleksandra przy ogrodowej furtce nieopodal domu Maga itd., itd... Starając się rozpatrywać powiązania drobnych lub bardziej znaczących epizodów od strony – jak to określa Zdzisław Łapiński – „empirycznych zależności przyczynowych”⁶, dostrzegamy tylko dość swobodnie i luźno „splcione ze sobą ogniwa”⁷. Przejścia od jednego obrazu do drugiego, od jednego epizodu do drugiego, od zdarzenia jednego do zdarzenia innego nie są motywowane jakimś rodzajem zależności przyczynowych, które pozwalałyby wydobyć na powierzchnię choćby kontury jednej lub drugiej intrygi, powiązać je w fabularny węzeł, odnaleźć jakiś rodzaj związków i zależności. Ale na tym nie koniec: oto bowiem w tak niestabilnie zarysowany świat przedstawiony wkracza jeszcze dodatkowo idea „przypadku”. Staje się ona rodzajem ukrytej i tajemniczej siły, która wprawia w ruch całe *theatrum mundi*: przypadek jako reguła świata, jako zasada konstrukcji czasu i przestrzeni, przypadek jako oś i siła napędowa literackich biografii bohaterów zanurzonych w historię czasów panowania cesarza Hadriana.

Punkt widzenia odbiorcy – podobnie zresztą jak komplementarnie wykreślony punkt widzenia nadawcy – ma poważnie skrócony dystans i korzysta przy tym z perspektywy teatralnego uczestnictwa w rozgrywających się wypadkach. Dlatego odnosimy wrażenie stałego obcowania ze scenami i obrazami, zaś nasza percepcja ma charakter naoczny i bezpośredni zarazem, co sprzyja analitycznemu przybliżaniu warstwy wyglądown, poddawaniu ich takim procesom, które przypominają plastyczny świat martwych natur: spowolniony, zastygający ruch i gest postaci, studiowany z pietyzmem i wnikliwością, ewokujący przy tym ciszę i milczenie, wprowadzający w przestrzeń układy i grupy figuralne, podlegające – jak podkreślał niegdyś Kazimierz Wyka – rzeźbiarskiemu modelunkowi.

⁵ A. C e d r o. „Rzecz, której w literaturze naszej całej nie ma”. „*Quidam*” wobec tradycji epickich. *Preliminaria*. „Roczniki Humanistyczne” t. 46:1998 z. 1 s. 242.

⁶ Z. Ł a p i ń s k i. „*Gdy myśl łączy się z przestrzenią*” s. 226.

⁷ Tamże.

*

Redukcja zdarzeniowości i wzrost znaczenia deskrypcji prowadzi w *Quidamie* do uwypuklenia naoczności i percepcji wzrokowej. Rekonstrukcja przeszłości dokonywana jest jakby z wnętrza świata przedstawionego, co sprawia, że jest ona bezpośrednio dana, a dystans między czasem opowiadania a czasem przeszłym ulega radykalnemu skróceniu. „Czytając *Quidama*, fizycznie niemal obcujemy ze światem starożytnym”⁸ – ujmuje to celnie Zdzisław Łapiński. Teresa Skubalanka dorzuca jeszcze:

Narracja w *Quidamie* pokazuje tę ewolucję, prowadzącą do poematów filozoficznych, pozbawionych elementów narracyjnych. Zmienia się także sposób kształtowania spójności tekstu: poeta zdaje się mniej dbać o naturalną ciągłość opisywanych zdarzeń, w tekście zdają się przeważać związki przyczynowo-logiczne nad związkami czasu i miejsca⁹.

Uczona zauważa jeszcze, że gdy skupimy nasze badania na minimalnych zdaniach narracyjnych, które w sensie ilościowym i jakościowym stanowią dominantę, szybko zauważymy, że eksponują one:

schematyczne czynności aktantów, którzy szli, wychodzili, przybywali, wychodzili, patrzyli, siedzieli – albo mówili, myśleli, pisali, słuchali, rozmawiali; dopiero pod koniec utworu pojawiają się inne układy: byli prześladowani, więzieni, głodzeni, zabijani, wypędzani¹⁰.

Dodajmy: owe schematyczne czynności swoim zasięgiem ograniczają się najczęściej do jednej określonej sceny i sytuacji, a są przy tym prezentowane tak, jakby zostały wystudiowane z plastycznym pietyzmem, z dbałością o szczegóły (zwłaszcza w zakresie ruchu w przestrzeni, mimiki twarzy etc.). W ten sposób punkt ciężkości przesuwają się wyraźnie z mikrokosmosu narracyjnego, związanego z technikami opowiadania, na mikrokosmos obrazu, związany z technikami deskrypcji, z wiedzy wyzyskiwanej poprzez siatkę pojęć historycznych oraz określeń ujmowanych poprzez analogie, kontrasty, porównania, przybliżenia, a zatem w stronę ujęć bezpośrednich¹¹. Powiada Adam Cedro:

⁸ T e n ż e. *Norwid*. Kraków 1971 s. 74.

⁹ T. S k u b a l a n k a. *Uwagi o stylu poematu Norwida „Quidam”*. W: t a ż. *Mickiewicz – Słowacki – Norwid. Studia nad językiem i stylem*. Lublin 1997 s. 212.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Stąd tak ogromne znaczenie funkcji i roli obrazowania, o którym w poemacie tak wszechstronnie pisał Zdzisław Łapiński. Zob. t e n ż e. *Obrazowanie w „Quidamie”*. „Roczniki Humanistyczne” t. 6:1956-1957 z. 1 s. 117-168.

Naoczność, z jaką prezentuje się rzeczywistość poematu, realizowana jest na kilka sposobów. Budują ją w głównej mierze opisy wygląków przedmiotów przedstawionych, prowadzone z maksymalnie zredukowanego (w sensie przestrzennym i czasowym) dystansu, jaki dzieli w danym momencie podmiot mówiący od interesującego nas obiektu. W planie językowym bezpośredniość perspektywy wprowadzona zostaje poprzez formy czasownikowe oznaczające czynności percepcji wzrokowej¹².

Stąd też można stwierdzić – mając na uwadze intensywność opisywanego zjawiska – że Norwidowy poemat jest to „dzieło obrazem pisane”¹³. Niemal wszystkie sceny zostały tu poddane plastycznemu modelunkowi. Działania bohaterów utworu, ruch względem przedmiotów, także względem innych osób, gesty, poszczególne kwestie dialogowe odnoszące się do określonej sytuacji i ograniczone jej ramą przestrzenną – to wszystko przypomina sceny podobne do obrazowych przedstawień, stwarzające iluzję zamkniętego i oddzielnego świata. Estetyka i sceniczność przenikają przestrzenie w *Quidamie* wtedy, gdy zostają ukazane bez obecności osób. Aby uprzytomnić działanie tej techniki, przypomnijmy sobie słynny obraz wnętrza perystylu z pieśni III u Artemidora, przed i po wyjściu zeń Maga z Barchobem, gdy gra światła i cieni na ścianach oraz posadzce zostaje naznaczona ogromnym ładunkiem znaczeń iluzji malarskiej. Modelowym przykładem takiego operowania przestrzenią jest początek pieśni XVIII:

Puste mieszkanie z Epiru młodziana
Otworem stało jak wszystkie gospody;
Wytartym *freskiem* [...] każda z czterech ściana
Przedstawowała, jako Bachus młody
Z nimfami sprawia winobrania gody.
– Obrazy one, w czterech medalionach,
Odpowiadały sobie jak zwierciadło,
Też same poznać dając po ramionach
Osoby, których indziej twarz odgadło.
Arabeskami medaliony one
Były jak roślin zwojem oplecione,
Mającym w liściach swych i inne twory,
Poprzewijane owadem w gadzinę,
Gadziną w zwierzę, a zwierzem w upiory
Fantazji – w sposób, iż zaledwo trzcinę

¹² A. C e d r o. *Przypowieść, historia. O kierunkach lektury „Quidama”*. „Studia Norwidiana” t. 7:1989 s. 98.

¹³ Korzystam ze sformułowania użytego przez Agnieszkę Ziółowicz w stosunku do *Warszawianki* Stanisława Wyspiańskiego. Zob. t a ż. *Wstęp*. W: S. W y s p i a n s k i. *Warszawianka*. Wstęp i oprac. A. Ziółowicz. Kraków 1999 s. 45.

Postrzegłeś, ta się wyslizła ci węzem,
 Wąż w ptaka plwał się, wyrzucając ślinę,
 Tej skrzydła w szatę nikłą – szata mężem
 Brzmieje – mąż na hełm wytryska liśćmi,
 Których kwiat tarczą, a pręty orężem,
 A pęki – iskier tlejących gwiazdami.
 Przy łożu, skórą lamparta okrytym
 Z rękopismami stała cicha urna,
 Na której jawił się mąż być wytytym,
 Gdy lampa wyżej świeciła poczwórna.

DW III, 225-226¹⁴

Oto kurtyna podnosi się, a przed naszymi oczami otwiera się widok na puste mieszkanie syna Aleksandra. Detaliczny opis fresków na ścianach, krótka informacja o łożu „skórą lamparta okrytym” oraz naczyniu z rękopisami, świeczniku (prostym i wysokim) poprzedza pojawienie się bohaterów, co buduje efekt jawnie obrazowo-teatralny: widzimy scenę, na którą wkracza służebna, krzątając się (czyści lampę i poprawia posłanie), zaś zaraz po chwili wchodzi człowiek z koszem kwiatów. Dopiero teraz następuje krótki rodzajowy dialog między postaciami, zaś elementem ogniskującym całość zarysowanej sytuacji stają się właśnie kwiaty.

Zdobiący ściany insularnego mieszkania „z Epiru młodziana” fresk stanowi dominantę obrazową i zarazem semantyczne ognisko scenerii. Przy czym warto zauważyć, że cykl bachicznych obrazów, zapewne z centralnymi układami figuralnymi rozmieszczony symetrycznie na czterech ścianach, mniej przyciąga uwagę nadawcy: skupia się ona głównie na pobocznej ornamentacyjnej dekoracji, nazywanej przez Norwida arabeskami. Z roślinnych zwojów wyłaniają się to zwierzęta, to ludzkie postacie, to fantazyjne „upiory”, które łączą się ze sobą w sposób nieoczekiwany, organicznie przenikają i wnikają w siebie, tworząc niezwykle splot figur, wśród których trudno znaleźć jakieś obrazowe centrum. Ten swoisty labirynt przedstawień i zależności służy nie tylko charakterystyce syna Aleksandra, ale staje się jakimś odbiciem jego sytuacji – młodego człowieka, wkraczającego z własnego wyboru w przestrzeń wielkiej i trudnej do ogarnięcia metropolii, poszukującego głębszego sensu życia w trakcie swych wędrówek wśród ludzi i kamieni.

¹⁴ Dalej cytaty z tekstu *Quidama* i odwołania do nich za wydaniem: C. N o r w i d. *Poematy I*. W: t e n ż e. *Dzieła wszystkie*. T. III. Oprac. S. Sawicki, A. Cedro. Lublin 2009 [właśc. 2010]: (dalej: DW; liczba rzymska oznacza tom, liczby arabskie – strony).

Dariusz Pniewski w książce *Między słowem i obrazem* tropi elementy ukształtowania plastycznego licznych deskrypcji *Quidama*. Zwraca uwagę – za Kazimierzem Wyką – na rzeźbiarski modelunek postaci. Norwid – pisał badacz:

posiłkował się znajomością rysunków konturowych i antycznych płaskorzeźb. Do swej wiedzy artystycznej (i doświadczenia artystycznego) uciekał się zapewne także przy konstruowaniu elementów przestrzeni przedstawionej¹⁵.

Oszczędne gospodarowanie przez poetę barwami odsłania swój malarski walor w licznych zestawieniach ze światłem.

Można mniemać – ciągnie dalej Pniewski – że przyczyna takiego a nie innego stosowania barw miała uzasadnienie nie tylko w predyspozycjach psychicznych, „wrażliwości” samego poety na kolory, ale i w jego rozważaniach nad malarstwem, w podejmowanych badaniach twórczości wybranych mistrzów i szkół. Podstawowe cechy barwnych obrazów poetyckich z *Quidama*: ścisłe związanie światła i koloru, dominacja światła, „tonowanie” barw i „roz-błyśki” stanowią swoisty poetycki ekwiwalent malarskich środków wyrazu¹⁶.

Źródeł tych zabiegów i gestów malarskiej deskrypcji należy oczywiście poszukiwać w biografii Norwida, w jego aktywności i stałej praktyce artystycznej, w potrzebie syntezy słowa i obrazu, ale także w teatralnej wrażliwości. Teatralizacji – o czym wspominałem – poddaje się tekst *Quidama* w wielu wymiarach i funkcjach. Sceniczne jakości i właściwości inspirują kompozycję poszczególnych obrazów, określają statyczność postaci, ich wyrazistość oraz charakter ich gestów, spowolnionych i wystudiowanych z pietyzmem ruchów, decydują o mimice, doborze przedmiotów, pojawiających się do tego w funkcji rekwizytów (jak np. perska sofa, pedum czy rękopiśmienne zwoje), doborze układów przestrzennych, w które można także wprowadzać efekty świetlne, ujawniające – o czym przed chwilą była mowa – swój plastyczny walor, nie przeczy on jednak jego scenicznymi właściwościami¹⁷.

¹⁵ D. P n i e w s k i. *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*. Lublin 2005 s. 255.

¹⁶ Tamże s. 275.

¹⁷ Kwestii teatralizacji i dramatyczności poematu poświęciłem referat *O dramatyczności w „Quidamie”*, który wygłosiłem 21 marca 2013 roku w Krakowie w trakcie sesji *Kolokwia Krakowskie XIII: „Estetyka dzieła. Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa”* zorganizowanej przez Katedrę Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu UJ. Wersja drukowana tego wystąpienia w postaci obszernego artykułu ukaże się w książce zbiorowej z konferencji. Stąd też tak obszerne i skomplikowane zagadnienie związane także z teatralizacją tekstu poematu sygnalizuję tu jedynie na marginesie, zwracając jednocześnie uwagę, że kwestia żywych obrazów ściśle łączy się czy też nawet jest pochodną tamtej problematyki.

*

Organizacja świata przedstawionego w *Quidamie* mogła też zawdzięczać swój niezwykle kształt rozpowszechnionym i bardzo modnym w XIX wieku widowiskom zwanym żywymi obrazami. Mowa o formie kompozycji plastycznej, gdzie zasadniczym twórczym jest realny i żywy człowiek upozowany czy też zastąpiony w nieruchomej scenie lub ujęty w formie niemych scenicznych gestów, które wraz z nim mogą tworzyć nawet obrazowy ciąg. Jak czytamy w monografii tego gatunku i zarazem zjawiska, które porusza się w swoistym trójkącie artystycznym: literatura – plastyka – teatr:

Ekspozycji obrazu towarzyszyła często muzyka i komentarz słowny. Ważną rolę odgrywało tło obrazu i rekwizyty. Była to w istocie forma parateatralna, ulotna, pozostająca na pograniczu różnych sztuk. Tworzona bywała jako przestrzenna reprodukcja istniejącego dzieła sztuki lub oryginalna, iluzjonistyczna w swym charakterze, interpretacja obrazowa utworu literackiego. Tak więc u źródeł żywego obrazu stoi przekaz ikonograficzny lub słowny, zyskujący na scenie wizualną wersję¹⁸.

Bywały oczywiście rozrywką, bywały sztuką interpretacji znanych obrazów i wydarzeń, bywały też zjawiskami z zakresu pogranicza sztuk. W sposób oczywisty oddziaływały w sposób bezpośredni na zmysły, szczególnie uprzywilejowując wzrok, stąd tak ważnym elementem ekspozycji stawały się jakości estetyczne. Stanowiły one domenę „montażu”, „układania”, „ustawiania”, „grupowania” żywych osób w „malownicze grupy”¹⁹. W XIX wieku, gdy forma żywych obrazów święciła największe triumfy, odbiorcy traktowali je jako dzieła sztuki, zdolne dostarczać odbiorcom nie mniejszych przeżyć estetycznych od przedstawień teatralnych.

¹⁸ M. K o m z a. *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*. Wrocław 1995 s. 8. Formułowane dalej uwagi na temat żywych obrazów najczęściej zawdzięczają tej właśnie monografii. Zob. też: M. G e r s o n - D ą b r o w s k a. *Obrazy żywe*. Warszawa 1920; B. M a r k i e w i c z. *Żywe obrazy. O kształtowaniu pojęć przez ich przedstawianie*. Warszawa 1994; M. M e i s e l. *Realisations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton 1983 s. 47-50; P. S e i b e r t. *Le Tableau vivant comme composante de la sociabilité dans les salons autour de 1800*. W: *La Lettre et la Figure. La Littérature et les arts visuels à l'époque moderne*. Red. W. Drost, G. Leroy, R. Lüthje, Heidelberg 1989. Warto też zwrócić uwagę na teksty, które od strony praktycznej przybliżają to zjawisko w sztuce: Ł. G o ł ę b i o w s k i. *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym lub niektórych tylko prowincjach*. Warszawa 1831 czy M. Z a g ó r s k i. *Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich. Kilka wskazówek oraz wybór pantomin [sic!] i żywych obrazów z tekstem i bez tekstu do reprodukcji i naśladowaniu*. Poznań 1911.

¹⁹ K o m z a. *Żywe obrazy* s. 23.

Niektórzy autorzy definiujący w XIX w. istotę żywych obrazów na pierwsze miejsce wysuwali fakt udziału w nich ludzi, podkreślając, że żywy obraz jest to przedstawienie osoby, charakteru, sceny, wydarzenia itp. według znanego obrazu. W innych opiniach najważniejszy był plastyczny pierwowzór i wówczas mówiono, że żywy obraz jest przedstawieniem obrazu przez osoby, starające się upodobnić do tego, co stworzył malarz. Im obraz był bardziej podobny do „oryginału”, tym wyżej był przez widzów oceniany. Od czasów starożytnych odbiorcy sztuki marzyli o przekraczaniu jej ram, o bezpośrednim kontakcie z wykreowaną przez artystę rzeczywistością²⁰.

Istotę i specyfikę żywych obrazów w ogromnym stopniu określa przymiotnik „żywy” (czyli taki, który jest „nie martwy”), podkreślający i wyróżniający rzecz całą od tzw. obrazów tradycyjnych, malowanych na przykład na płótnie lub kartonie. Obraz taki powstawał w momencie, gdy zgrupowanie osób zastęgało w określonej pozie. W ten sposób powstawał unieruchomiony plastyczny układ. Chwila unieruchomienia grupy osób na scenie stanowiła zawsze punkt kulminacyjny: mogła wówczas zapadać kurtyna lub przegrupowanie postaci, które tworzyły nowy „żywy obraz”. Był on najczęściej niemy, co zwłaszcza w przypadku nowych, oryginalnych „opowieści” mogło sprawiać odbiorcom niemałe trudności ze zrozumieniem tego, co przedstawiano. Dlatego czasem dodawano „głos” komentujący, który należał do osoby, niebiorącej czynnego udziału w tworzeniu sceny: opowiadała ona treść przedstawienia lub recytowała fragmenty utworu, właśnie prezentowanego jako żywy obraz. Chociaż rzadziej pokazywano sceny samodzielnie, najczęściej bowiem zamykały one lub otwierały spektakle w teatrze lub poszczególne jego części (na przykład akty)²¹, nie unikano też prezentowania całych ich serii, które układały się w ciągi lub sekwencje, tworzące opowieści w obrazach. Charakterystyczną cechą tego typu układów był znacznie mniejszy niż w przypadku dramatu czy tekstu narracyjnego stopień spójności fabularnej. Układ poszczególnych obrazów czy scen i relacje między nimi przypominały bardziej cykle malarskie, jak choćby Artura Grottgera, niż teksty epickie czy dramatyczne, prezentujące określone historie, ujęte w mniej lub bardziej wyraziście określone fabuły.

Wśród podejmowanych tematów w żywych obrazach na czoło wysuwały się te, które czerpały pomysły ze znanych dzieł sztuki, nie brakowało też oczywiście

²⁰ Tamże s. 25. Trzeba podkreślić, że nader często uznawano żywe obrazy za specjalny gatunek teatru, choćby z uwagi na udział aktorów i widzów oraz wystawienie tego typu przedstawień na deskach teatralnych. Tak zresztą traktują je niektórzy badacze, np. zob. M. P o p r z e c k a. „Teatr”, „teatralność” i „teatralizacja” w badaniach nad malarstwem XIX w. „Artium Quaestiones” t. 3:1986.

²¹ Pokazywano je także podczas koncertów muzyki poważnej, także przy okazji różnych uroczystości akademijnych, były też ważnym składnikiem balów i zabaw, w tym maskarad.

swoistych „ilustracji” do słynnych dzieł literackich, a nawet teatralnych. Nader też chętnie, zwłaszcza od połowy XIX wieku wykorzystywano problematykę historyczną, tworząc przy tym układy oryginalne: sięgano po tematy z historii powszechnej oraz historii określonych państw. U nas były modne „obrazy” prezentujące historię pierwszych Piastów, dramatyczne dzieje Wandy i Kraka (tematy po które zresztą sięgał Norwid w swych tekstach dramatycznych), Insurekcja Kościuszkowska, Konstytucja 3 maja, Jadwiga i Jagiełło, z kolei w Europie ujmowano w zastygające układy czasy Peryklesa, Faraona, Aleksandra Wielkiego, ilustrowano na scenie odkrycie Ameryki, historię Marii Antoniny, dzieje Kleopatry czy Cezara. W Polsce już w latach dwudziestych XIX wieku, i to na scenach prowincjonalnych, starano się przyciągać ciekawość widza opowieściami z historii starożytnej.

Zapowiadano, że „przy zakończeniu okaże się wielkie ogniem bengalskim oświecone tablo, wyobrażające czyn heroiczny Muciusa Scewola przed królem Pirrusem”. W innym miejscu można było przeczytać, że „na zakończenie widowiska daną będzie szarada podzielona na trzy oddziały, czyli obrazy pt. »Saraceny«. W arystokratycznych salonach chętnie pokazywano ważne postacie historii powszechnej, np. w pałacu Krasińskich w Warszawie, w latach siedemdziesiątych, Marię Antoninę „do portretów nieszczęśliwej królowej podobną”, gdzie indziej pojawiały się w żywych obrazach postacie z angielskiej historii, ale wzorowane na „konkretnych dziełach malarskich”²².

Dodajmy, że we Francji, stanowiącej przecież najbliższe Norwidowi środowisko, moda na żywe obrazy, które zastąpiły tu zabawę w szarady, pojawiła się około 1830 roku. Sporą sensacją w latach czterdziestych okazały się występy londyńskiej grupy teatralnej w Cirque przy Porte-Saint-Martine, gdzie – jak relacjonował sam Victor Hugo – ponoć można było ujrzyć na „obrotowej scenie nagie [...], a w rzeczywistości ubrane w jedwabne trykoty, młode kobiety wcielające się w postacie i sceny mitologiczne oraz rodzajowe”²³.

Bardzo chętnie urządzano żywe obrazy w okresie II Cesarstwa. Ton, jak zwykle, nadawał dwór cesarski, ale moda na taką zabawę szerzyła się we wszystkich warstwach społecznych. Historycy wręcz twierdzą, że nigdzie indziej z takim zapamiętaniem nie chodzono na bale kostiumowe, nie urządzano szarad i żywych obrazów. Upodobaniu do szaleńczych zabaw towarzyszyła frywolność, błyskotliwość i przepych w ich aranżacjach, co skwapliwie odnotowywali sprawozdawcy prasowi. I znowu pojawiły się w literaturze opinie, że żywe obrazy to specjalność II Cesarstwa, zresztą znakomicie odbijająca stosunek do życia jego obywateli. W owym czasie urządzano je w Tuileries i w Fontainebleau. Zapraszani byli do współpracy

²² K o m z a. *Żywe obrazy* s. 229. Autorka korzysta tu z relacji podanych za „Gazetą Krakowską” 1824 nr 100 oraz 1826 nr 19.

²³ Tamże s. 75.

modni artyści, wśród których znalazł się jeden z najpopularniejszych ilustratorów Gustave Doré. On to właśnie w sezonie 1864-1865, inscenizował obrazy w pałacu Compiègne. Spędził tam dziesięć dni na zaproszenie Napoleona III. Po raz kolejny żywe obrazy wówczas zostały uznane za nowość! Te zabawy, szeroko komentowane, także znalazły naśladowców w mieszczańskich salonach²⁴.

*

Jeśli Norwid sięgał w *Quidamie* po metodę i formułę żywych obrazów, to czynił to zapewne nie z uwagi na właściwości i jakości estetyczne czy widowiskowość, lecz z powodu semantycznego i zarazem syntetycznego nacechowania scen, wyodrębniania ich ze strumienia opowieści i jednocześnie łączenia ich w ten strumień. Sceny te stanowią istotny element wizji narodzin chrześcijaństwa i wizji starożytnego świata w czasach panowania cesarza Hadriana, w sto lat po śmierci Chrystusa. Nie o funkcję i wartość opisu chodzi zatem: istotniejsza jest w tym przypadku funkcja naddana, przenośny czy też metaforyczny walor kolejno wysuwających się przed oblicze odbiorcy obrazów.

Wśród nich w poemacie możemy wyróżnić w zasadzie dwa typy sceny – otwartą (perspektywiczną) oraz zamkniętą (katedralną). Typ pierwszy do tego występuje w zauważalnej mniejszości. Dwukrotnie sięga Norwid do dużych, zbiorowych układów, gdy opisuje sąd nad chrześcijanami przed świątynią Jowisza oraz śmierć Epirczyka na Placu Przedajnym.

Wydaje się iż poeta rozmyślnie usunął sprzed oczu czytelnika monumentalnych świadków wydarzeń rozgrywających się w poemacie. Opisy wydobywające materialną tkankę rzymskiej architektury występują w tekście bardzo rzadko, przy tym cechuje je oszczędność, przejawiająca się w skupieniu na kilku elementach scenerii²⁵.

Przewagę bowiem zyskuje typ drugi – z dominującą przestrzenią mieszkalną, co nie dziwi z uwagi na to, że – jak już zauważył Kazimierz Wyka – Norwid jest właśnie „poetą wnętrza mieszkalnego”. Jak Norwid radzi sobie z organizacją wnętrza? Zdaje sobie sprawę, że bliskość oraz ograniczenie przestrzenne pozwalają na grę elementów mikrosemantycznych, jak: gest, mimika, przedmiot, kostium, wreszcie – cisza i milczenie. Natomiast – znów sięgam do poprzednio cytowanego opracowania – materialna „tkanka domostw ujawnia się raczej po-

²⁴ Tamże s. 75-76. Zob. E. Z o l a. *Zdobycz*. Warszawa 1956 oraz J. N o i r a y. *Une „mise en abyme” de la Curée: Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo*. „Littérature” 1987 nr 16 s. 69-77.

²⁵ E. C h l e b o w s k a. *Dyskretny urok rzymskiego wnętrza. O przestrzeniach mieszkalnych w „Quidamie” Cypriana Norwida*. „Studia Norwidiana” t. 26:2008 s. 70.

przez liczne obrazy sygnałne, aktywizujące szereg skojarzeń czytelnika, odwołujące się do jego wiedzy, a w nie mniejszym stopniu także wyobraźni i wrażliwości”²⁶. Na pewno w pamięci pozostaje perystyl w domostwie Artemidora, ukazany w świetle dogasającej lampy. W mroku ledwie potrafimy rozróżnić zarysy posadzkowej mozaiki i sklepienia z dekoracyjną ornamentacją oraz rząd kolumn (czerniejący od strony dziedzińca, czerwony – od strony portyku). Obszerna sala na parterze u Jazona z usytuowaną centralnie fontanną stanowi, wraz z wzniesionym nad jej misą gipsowym popiersiem Hadriana, istotne tło ważnych rozmów i zarysowanych sytuacji w utworze. Fontanna ogniskuje uwagę przebywających obok niej osób zarówno dzięki załamującym się w wodnej tafli refleksom świetlnym, jak i właściwościom akustycznym samej wody, której dźwięk odbijany od brązowej misy koresponduje z wydarzeniami – raz zatem słychać cichy szmer, innym razem łkanie, a jeszcze innym – ostry brzęk²⁷.

Otwarte przestrzenie – co znamienne – są w poemacie przybliżane i sugerowane przy pomocy kilku istotnych detali – fragmenty domów, ulic, fasady czy kolumnady, jak ta z frontu Jowiszowego *templum* na Kapitolu. Dekoracyjność tła i brak głębi zbliża sposób prezentacji świata przedstawionego do ujęć teatralnych. W momencie, gdy wkraczamy w przestrzeń mieszkalną ten walor sceniczności wprost narzuca się sam: jeden lub dwa przedmioty, wokół których zostaje zorganizowana cała rzeczywistość, jak perska sofa u Zofii czy fontanna w domu Jazona, nie tylko skupiają na sobie uwagę odbiorcy, ale stanowią centrum przestrzeni i zarazem semantyczne centrum sceny, jej konstrukcyjną oś. Działania bohaterów – ruch względem przedmiotów, także względem innych osób, gesty, poszczególne kwestie dialogowe odnoszące się do określonej sytuacji i ograniczone jej ramą przestrzenną to wszystko przypomina scenę pudełkową, stwarzającą iluzję zamkniętego i oddzielnego świata. Estetyka i sceniczność przenikają przestrzenie w *Quidamie* wtedy, gdy zostają ukazane bez obecności osób.

W znacznym stopniu nasza wiedza na temat postaci znajduje swe podstawy w mieszkalnym wnętrzu, w którym przebywają i które są w mniejszym lub większym stopniu przez nie ukształtowane. Ta zasada w sposób bezpośredni została wyłożona wprost w samym tekście utworu w dość znanym fragmencie: „Człowiek tak z miejscem bywa solidarny” (DW III, 145). Wystarczy tylko przypomnieć – przywołany już wcześniej – opis fresków, zdobiących ściany insularnego mieszkania „z Epiru młodziana”, by się o tym przekonać. Podobną funkcję pełni wspomniana już perska sofa w domu Zofii, przykryte lamparcią

²⁶ Tamże s. 71.

²⁷ Tamże s. 70-72.

skórą łożę w willi Pomponiana, a w ogrodowej altanie (być może w Tivoli?) – marmurowy stolik i ława, na której leży cesarz Hadrian. Elementy scenerii funkcjonują na bardzo różnych zasadach, choć nigdy nie są obojętne. Czasami podkreślają harmonię związku osób i przedmiotów, osób i przestrzeni, innym razem wprowadzają zgrzyt i nieporządek między nimi, nierazdo o ironicznym, a nawet groteskowym zabarwieniu. Ważna jest także niepisana zasada uwypuklania i wydobywania na pierwszy plan pojedynczego elementu wyposażenia, pojedynczego przedmiotu oraz światło, cechujące się zarówno zmiennością źródeł, jak i zmiennością funkcji, co w konsekwencji prowadzi do wydobywania i ekspresji, i semantyki przestrzeni oraz przedmiotów wykorzystywanych w służbie postaci.

Obecność tych przedmiotów ma związek nie tylko z postacią, której sylwetkę w oczywisty sposób dopełnia, lecz również z przestrzenią, pośrednicząc w ten sposób między materią świata i ludźmi. Na ogół Norwid stara się ograniczyć tę relację do jednego lub dwóch wybranych przedmiotów, przykładem może być pedum, w które uzbrojony Pulcher wydaje się jeszcze bardziej komiczny i groteskowy. Przezroczysta szata („vitrea-toga”) towarzyszącego mu Florusa wyraża brak obecności lub jej istotową zbędność, brak także osobowej tajemnicy, bo przecież „mąż w szacie takiej jest podobny / Do rzeczy w szklanną pochowanej skrzynię” (DW III, 203). Laska i szary płaszcz Jazona uwydatniają szlachetność i mądrość, również siłę tradycji, ale też skomentowany przez narratora sposób użytkowania lub wygląd tych przedmiotów wprowadzają rodzaj swoistej ambivalencji do tego obrazu szlachetnej starości. Laska jest „o wiele dłuższa nad użytek”, zaś mimo że płaszcz przypomina układem draperii i fałd starożytny pergamin, staje się dekoracją pozbawiającą jego właściciela cech żywotności:

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 –

DW III, 127

W domu Zofii zasób rekwizytów radykalnie się zwiększa, co podkreślić ma wielowymiarowość i wieloznaczność postaci: lira, kościana skrzynka, zwoje pergaminowe, sofa perska, szkarłatny płaszcz uwydatniają złożone i skomplikowane wnętrza Poetessy: wrażliwie i zarazem wypalone, delikatne i jednocześnie pozabawione głębszych uczuć, królewskie i zniewolone.

Wraz z wagą i znaczeniem przedmiotu, który ma ukazać postać, wzrasta też rola gestu. Nie jest on oczywiście domeną tylko tego utworu, więcej: można

powiedzieć – na co wskazywali już i Kazimierz Wyka, i Irena Sławińska – że w pewnym sensie skupia się na nim cała twórczość poety²⁸, tu jednak jego funkcje i związane z nim obrazowanie nabiera wyjątkowej siły wyrazu. Mimika, wyraz twarzy, grymas, uśmiech nie tylko zyskują za sprawą deskryptora walor szczegółowości i wzmacniają efekt naoczności, ale stają się domeną jego egzegetycznych zabiegów, próbujących rozpoznać naturę i walor gestu. Gdy zatem w pieśni VIII do domu Zofii, która chwilę przedtem zakończyła czytanie zwojów z pamiętnikiem Epirczyka, wchodzi Artemidor, specyficzny wyraz twarzy i przede wszystkim oczu odsłaniają moment, gdy jeszcze w umyśle bohaterki dźwięczą akordy tekstu, a zarazem jej uwaga już wędruje ku postaci gościa „szczęśliwego”:

Wszelako Zofia gdy podniosła oczy,
Spadała jeszcze z nich czytania krepa,
Co po mozolnej pracy chwilę mroczy,
Gdy, duch że czuwał, natura jest ślepa,
Póki się w nowy akord z nim nie stoczy –
DW III, 152

W pieśni XV, zanim wybrzmi improwizacja Zofii, bohaterka zostanie ukazana w całej sekwencji drobnych czynności: przywołanie sługi, wejście dwóch służebnych z lirą i siedzeniem osobnym, a zaraz potem Norwid skrupulatnie rejestruje, że „wyszli, krokiem kamillów mierzonym” (DW III, 208), a Poetessa odrzuca, powstając – jak czytamy – „na pół z odniechceniem, / Na poły z gestem dobrze obmyślnym” (DW III, 208). Każdy element został tu skrupulatnie przybliżony, niemal wystudiowany z detalami: nawet drobne z pozoru szczegóły, jak zachowanie sług, cicha krzątanina, ich wejścia i wyjścia, zostają poddane procesowi semiotycznej obserwacji. Zmienia się też perspektywa oraz intensywność gestu. Raz zatem widzimy szczegóły zmian wyglądu twarzy, mimikę, wyrażającą reakcję na to, co dzieje się wokół. Innym razem punkt widzenia umożliwia poszerzenie perspektywy: kosztem zbliżenia możemy ogarnąć całą postać i ocenić jej zachowanie w kontekście całego otoczenia: sceny i rekwizytów, także elementów dekoracji. Tak dzieje się choćby w tajemniczej scenie pieśni XIII: syn Aleksandra, wracając w nocy od Jazona, spotyka człowieka sza-

²⁸ Kazimierz Wyka podkreśla, że gest dostarcza odbiorcy wiedzy psychologicznej o postaciach, zaś jego funkcja jest trójwymiarowa: dramatyczna, plastyczna i teatralna (t e n ż e. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. Kraków 1948 s. 18 i n.). Z kolei Irena Sławińska podkreśla, że u Norwida gest ma właściwości syntetyczne i zarazem dąży do precyzji szczegółu (zob. t a ż. *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu pracy*. „Pamiętnik Literacki” 1948 z. 2 s. 299).

lonego, który wygraża i smaga w „pobocznym rozstępie” biustu Apollina. Nie-skrywana, a nawet wręcz podkreślana przez narratora, sceniczność lub sceniczna obrazowość całego przedstawienia ogniskuje się właśnie wokół niecodziennej ekspresji ciała tajemniczego bohatera:

Tam więc skwapiwszy się, gdy patrzył chwilę,
Ujrzał naprzeciw biustu Apollona
Postać jakoby męża w wieku sile,
Wzruszającego raz po raz ramiona,
Tam i na powrót kroczącego gniewnie,
Jak gdy kto swego fuka niewolnika
Lub klnie – tylko że sługą był tu pewnie
Kamienny bożek bez sił i języka.
Tego więc plwając, pokoić się wracał
On mąż i siadał chwilę na uboczu,
I znów przypadał doń, pięściami macał,
I milkł – i siadał znów – zakrywał oczy –
Scena ta, zwłaszcza przy świetle niepewnym,
Zatrzymywała wzrok na chwilę długą,
Uczuciem widza nie przejmując rzewnym.

DW III, 191-192

Narzucającym się swoją obecnością efektom wizualnym – mimice i gestom – towarzyszą równie intensywne efekty akustyczne, równie co te pierwsze oddawane z wysublimowaną starannością. Stąd tak ważne jest nie tylko mówienie, określona treść, ale także sposób tego mówienia i wszystko, co temu towarzyszy w sensie dźwiękowym, jak szelest szat czy odgłos kroków.

Gdy mówimy o akustycznych i gestycznych środkach wyrazu, czyli o efektach pozasłownej ekspresji, nie sposób pominąć bliskiej im organizacji ciszy, która w całej twórczości Norwida zyskuje rangę fundamentalnego środka wyrazu i sensu. Zwłaszcza w dramatach poeta sięga doń nader często, co jest w pełni zrozumiałe.

Teksty te dostarczają [...] dość materiału, by stwierdzić, jak wielki i różnorodny udział ma w teatrze Norwida zarówno milcząca czy wyciszona scena, nieartykułowany, daleki gwar, milczenie jednej postaci – jak i drobne lub dłuższe przymilknięcia lub pauzy²⁹.

²⁹ I. S ł a w i ń s k a. *Reżyserska ręka Norwida*. W: t a ż. *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971 s. 22. Zjawiska te, jak i refleksja – jakże bogata w całej twórczości Norwida – dotycząca ciszy i milczenia została już dość gruntownie zbadana i opisana w literaturze przedmiotu.

O milczeniu czy ciszy mowa jest także w wierszach czy prozie artystycznej, stopień intensyfikacji tego typu zabiegów ma jednak w interesującym nas poemacie – jak na utwór epiki wierszowanej – niecodzienne uintensywnienie. Porównywalne właśnie do tekstów scenicznych. W *Quidamie* nieustannie doświadczamy momentów ciszy i milczenia, zamilknięcia i umilknięcia postaci. Doświadczenie ciszy nie tylko staje się udziałem sytuacji kameralnej, ale także zbiorowej. W scenie sądu w pieśni IX wrzask Pretora sprawia, że „poszła cisza po rzeszy szeroko” (DW III, 160). Ale cisza może też „wiał między goście”, gdy – jak w pieśni XV – przybywa goniec od cesarza z wiadomością dla Artemidora. Człowiek może wpadać w stany lękowe powodowane ciszą (pieśń XVI). Mag, żegnając wyjeżdżającego do Judei Barchoba, wychodzi „ze zwykłą ciszą, ze zwykłą powagą” (DW III, 220), co sugeruje, że podlega jej także gest i ruch postaci. Nie można też zapominać o ciekawym narratorskim komentarzu do pamiętnika z Epiru młodziana: pojawia się tu między innymi rozróżnienie ciszy nadobnej i ciszy która kłamie (DW III, 228). Jest wreszcie cisza podobna do głośnego kłamstwa i skojarzona z bólem, powodowanym wewnętrzną refleksją o niemożności działania i ucieczką wobec prawdy. Taka cisza pojawia się w trakcie rozmowy Barchoba z Jazonem na temat mowy Gwidona na Kapitolu:

„Cóż oni *mówią?*” – Jazon rzekł powoli,
 Bez pytajnego akcentu, ni soli.
 „Cóż?” – odrzekł Barchob jak echo gasnące –
 I była chwila ciszy, która boli
 Jak głośne kłamstwo lub prawdy ginące
 W czasie, gdy wszystko mają, oprócz woli –
 DW III, 185

Cisza wprowadza zatem w sceny niezwykle ładunek ekspresji i znaczeń, ma też ogromny potencjał różnicujący. Nie jest ona bowiem bezwolną pauzą i wydłużonym przestankiem. Pojawia się przecież obok gestu i wyrazu twarzy, tworząc z nimi niezwykle układ semantyczny i semiotyczny. Podobnie rzecz dzieje się z milczeniem i zamilknięciem. I tu sprzężenie z gestem jest zjawiskiem częstym i znamionym: „I spotkał się mistrz z uczniem oko w oko, / Milcząc” (DW III, 217) – to oczywiście scena mierzenia się wzrokiem przez Barchoba i Jazona. Milczenie (choć tylko na chwilę) wciska się w dialog Elektry i Pomponiusa, choć tu widać zarazem, że jest ono wciągnięte w bezruch postaci, układający się w formę teatralnej pozy. Dowiadujemy się bowiem, że dopiero po pewnej chwili młody Rzymianin „wina wychyliwszy czarę, / Zarzucił głowę w tył” (DW III, 251). Milczenie wreszcie staje u progu ostatecznego, jest jakąś jego pośrednią zapowiedzią. Przekonuje się o tym syn Aleksandra, gdy na Placu

Przedajnym, tuż przed szamotaniną z kapłańskim sługą nie może „pojąć milczenia Barchoba”, którego rozpoznaje w tłumie, choć nie wie, że jest to tylko sobowtór. Milczenia, zamilknięcia i umilknięcia bohaterów pojawiają się jak refren, zaś wymienione słowa nie są przy tym traktowane przez Norwida synonimicznie. Milczenie określa pewien stan postaci i właściwość akustyczną sytuacji. Dwa pozostałe czasowniki wskazują z kolei na proces, przechodzenie ze stanu mówienia lub głośnej sekwencji gestów ku ciszy, co ma jawnie obrazowy i zarazem sceniczny walor.

Zwróciłem uwagę na ledwie kilka elementów, które sytuują obrazową sztukę deskrypcji *Quidama* po stronie żywych obrazów. Ten trop prowadzi dotychczasowe genologiczne ustalenia w inną nieco stronę, pozwala ujrzeć strukturę poematu w nowej perspektywie, przede wszystkim związanej z ideą syntezy sztuk, z silnym akcentem plastycznym i teatralnym. Dodajmy, że dotąd krytycy czy historycy literatury genologiczny horyzont badawczy zawężali wyłącznie do epiki, wskazując, że poemat to „przypowieść”, czyli parabola (zgodnie z podtytułowym wyróżnikiem)³⁰, rodzaj zmodyfikowanej powieści poetyckiej, swoistej polemiki z jej romantyczną tradycją i zarazem strukturą³¹. Widziano w niej powieść rozwojową³², wskazywano na związki z rzeczywistą powieścią prozą, budowaną przy wykorzystaniu estetyki historycznego realizmu³³. Wykazywano wreszcie na związek Norwidowego utworu z romantycznym poematem dygresyjnym³⁴. Gdy wskazałem na żywe obrazy, nie chodziło mi jednak wyłącznie o wniesienie jakiegoś wkładu w ustalenie przynależności gatunkowej utworu, ale przede wszystkim o zrozumienie jego dość enigmatycznej struktury i dziwnej koincy-

³⁰ „Przypowieść – zwraca uwagę Krzysztof Trybuś – to najczęstsza forma narracyjna w twórczości Norwida. Konstrukcje alegoryczne są podstawą jego dramatów, przenikają zarówno wiersze, jak i nowele, decydują o kształcie wypowiedzi dyskursywnych. *Quidam* w pełni odzwierciedla tę tendencję. Podtytuł *Przypowieść*, a także wypowiedzi poety z okresu pracy nad utworem potwierdzają programowy charakter parabolicznej struktury tego poematu. Odwołania do założeń przypowieści sprzyjają analizie całościowej utworu. Obserwacja tradycji biblijnej, alegorycznych przedstawień, obrazowania – otrzyma wtedy wspólne ramy. Zrozumiała się też stanie w kontekście założeń przypowieści tendencja do schematyzacji fabuły. Wreszcie to paraboliczność poematu sprawi, że przedstawiony w nim świat wymknie się poza historyczne cezury, a czas panowania rzymskiego cesarza będzie także czasem Norwida i jego czytelników”. Zob. t e n ż e. *Epopcja w twórczości Cypriana Norwida*. Wrocław 1993 s. 71.

³¹ C e d r o. „*Rzecz, której w literaturze naszej całej nie ma*” s. 242.

³² Zob. W o ł o s z y n. *Ku powieści parabolicznej* s. 161 i n.

³³ Zob. C e d r o. *Przypowieść, historia. O kierunkach lektury „Quidama”* s. 96 i n.

³⁴ M. J u n k i e r t. *Dygresyjność w „Quidamie” Cypriana Norwida*. W: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Red. M. Kalinowska, M. Leszczyński. Toruń 2011 s. 375-384.

dencji dwóch sprzecznych czynników, które wprowadzają stan wewnętrznego napięcia: siły i atrofii, syntezy i analizy, wyzbywania się fabuły i zarazem silnego skupienia na pojedynczym zdarzeniu, redukcji i nadmiar. Kontekst żywych obrazów w jakimś stopniu przynajmniej pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego *Quidam* – jak to określił Tadeusz Pini (powtórzmy) – „nie posiada żadnej nici, któraby łączyła mnóstwo scen i obrazków, często pięknych, prawie zawsze starannie i z wielką znajomością świata starożytnego opracowanych”³⁵.

QUIDAM AND THE POETICS OF THE TABLEAU VIVANT.
A CONTRIBUTION TO THE GENOLOGY OF THE POEM

S u m m a r y

The article points to a genological clue that has not yet been noticed in studies of *Quidam*. The clue – situating the pictorial art of description on the side of tableaux vivants – leads genological findings in a direction that is different from the one that has been followed up till now: it allows one to see the structure of the work in a different perspective, first of all connected with the idea of a synthesis of arts, with a strong visual and theatrical emphasis. The author, pointing to a connection between *Quidam* and the poetics of tableaux vivants, not only wants to broaden the genological spectrum by adding new, unknown areas, but also tries to understand its enigmatic plot structure, within which there are two contradictory factors: power and atrophy, synthesis and analysis, fragmentation of the plot and concentration on one event, reduction and excess.

Transl. Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: *Quidam*, Cyprian Norwid, żywe obrazy, obraz, narracja, fabuła, zdarzenie.

Keywords: *Quidam*, Cyprian Norwid, tableaux vivants, picture, narrative, event.

PIOTR CHLEBOWSKI – dr hab., Ośrodek Badań nad Twórczością C. Norwida KUL. Adres: ul. Staszica 3 p. 5, 20-081 Lublin; e-mail: quidam@kul.pl

³⁵ Pini. *Wstęp* s. XXXIX.