

ADAM CEDRO

FASCES

NORWIDA INTUICJE CZYTANIA SYMBOLU

Historia jest jednym z najważniejszych motywów i tematów Norwidowej twórczości oraz jednym z podstawowych wymiarów i kontekstów jego myślenia o człowieku i świecie. Norwid w wyjątkowo nowoczesny sposób widział napięcie między historią wielką i historią małą, między tym, co jednostkowe, a tym, co powszechne czy ogólne¹, wreszcie – między życiem a historią. Dostrzegamy to na niemal każdej karcie jego dzieł, a o jej istotności jako kategorii badawczej świadczą zogniskowane na tej problematyce liczne książki i artykuły, choćby wydana niedawno praca zbiorowa *Norwid wobec historii*. We wprowadzeniu Łukasza Niewczasa do tej książki, syntetycznie pokazującym zakres i kierunki dotychczasowych badań, czytamy:

[...] żywił historyczności nie przejawia się w jego dziele jedynie w ten najbardziej oczywisty sposób: w sferze tematyczno-problemowej, jako przedmiot opisu, refleksji i metarefleksji. Dziejowość wkracza w Norwidowski opus, poczynając od poziomu najbardziej podstawowych elementów. Dostrzegamy to, śledząc choćby zanurzenie w historyczności Norwidowskiego języka poetyckiego [...]. Odległe historyczne źródła inspirują wybory i rozwiązania gatunkowe poety [...]. Historia zasila repertuar Norwidowskich fabuł, poczet bohaterów literackich, wpływa na sposób kształtowania czasoprzestrzeni. [...] Historia jest jednym ze zworników tej twórczości; kategorią, która określa tożsamość Norwidowskiego dzieła, pozwalając opisywać je za pomocą tak ważnej dla poety kategorii całości.

¹ Jacques Le Goff pisał: „Najbardziej uderzającą sprzeczność historii stanowi bez wątpienia to, że jej przedmiotem jest coś niepowtarzalnego, pojedynczego [...], podczas gdy celem historii [...] jest dążenie do uniwersalności, uogólnienia”. (J. LE GOFF, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, wstępem opatrzył P. Rodak, Warszawa 2007, s. 176).

Historia nie jest jednak dla Norwida rzeczywistością zamkniętą i unieruchomioną, odległą wyspą, odseparowaną od współczesnego mu *hic et nunc*. [...] Dlatego też to, co historyczne, uobecnia się w jego dziełach zwykle w nierozzerwalnym splocie ze współczesnością².

Autor piszący powieść czy poemat historyczny dokonuje wyboru z dostępnej mu wiedzy o przeszłości, zazwyczaj przywołując nie tylko charakterystycznych dla danego wycinka czasu bohaterów, ale i obficie korzystając z magazynu materialnych pamiątek z przeszłości, tworzących tzw. koloryt epoki³. Budując fabułę, sięga po elementy reprezentatywne i charakterystyczne dla danego okresu przeszłości, ale zarazem i po takie, które bądź same, bądź w swych dziejowych metamorfozach mają znaczenie dla współczesności. Wybór miejsca i czasu, dobór bohaterów, sposób prowadzenia narracji, stopień nasycenia świata przedstawionego konkretem przedmiotów materialnych, historycznymi postaciami i odautorskimi komentarzami budują autonomię literackiej „prawdy” utworu i ewokują – dla terażniejszości – przeszłość. Te dość oczywiste zasady dotyczą też artystycznego ukształtowania poematu *Quidam*, którego wybrana motywika będzie przedmiotem dalszych rozważań.

Spójrzmy przez chwilę na zasób informacji historycznych, zawartych w krótkiej, bo liczącej 48 wersów, inicjalnej pieśni utworu, wstępnie pokazującej głównego bohatera i drogę, jaką przemierzył, aby dotrzeć do Rzymu. Bezpośrednio od narratora dowiadujemy się, z jakiej krainy pochodził Epiryta, otrzymujemy komunikat o wielokulturowości ówczesnego społeczeństwa (zmieszanie krwi), poznajemy sposoby komunikacji (morskiej i lądowej) oraz nazwy kilku miejscowości leżących na tradycyjnym szlaku wiodącym z południa do Rzymu. Informowani jesteśmy o trwającej w państwie budowie dróg, otrzymujemy szczegółowe dane o materiałach używanych do budowy mostów, sposobie obróbki i łączenia kamieni, charakterystykę zaangażowania się cesarza w tworzenie infrastruktury drogowej oraz rozwój architektury w państwie, poznajemy cesarskie imię, a więc i czasową lokalizację akcji, uzyskujemy wiedzę o karawanach kupieckich jako sposobie transportowania towarów, dowiadujemy się o istniejących systemach kontroli i opłat na rogatek miasta, o urzędzie celnika, istniejących tam

² Ł. NIEWCZAS, *Wprowadzenie*, [w:] *Norwid wobec historii*, red. E. Chlebowska, Ł. Niewczas, Lublin 2014, s. 6-7.

³ Do „materialnych pamiątek” można by przymierzyć koncepcję „semioforów” – propozycję Krzysztofa Pomiana z pogranicza historii, antropologii kulturowej i muzealnictwa. Pomian mianem semioforów określa obiekty wartościowe kulturowo, będące dla danej społeczności nośnikami konkretnych znaczeń, co nie wyklucza zachowania przez nie ich funkcji użytkowej. Na taką możliwość analizy funkcji przynajmniej niektórych przedmiotów obecnych w poezji Norwida wskazują, ale nie wykorzystują jej w tym rozpoznaniu badawczym. Zob. K. POMIAN, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006, s. 100-101 *passim*.

bramach, o uzbrojeniu strażnika, miejscowej walucie, wreszcie o języku, którym posługują się mieszkańcy Rzymu. Te wszystkie historyczne i dające się zweryfikować dane⁴ otrzymujemy wprost od narratora. Jego zasób wiedzy bogacą przytaczane w mowie zależnej relacje z rozmów toczonych w karawanie nie tylko na tematy polityczne (ostatni spis ludności, zmiany legislacyjne w państwie), ale i praktyczne, dotyczące optymalnego miejsca noclegu dla jucznych zwierząt – tu padają dwie kolejne nazwy konkretnych miejsc w Rzymie. Pozostała część narracji ma charakter już bardziej ogólny i „ponadczasowy”: szkicuje fizyczny wygląd bohatera, zdradza nam jego oczekiwania i nadzieje w odniesieniu do Wiecznego Miasta, skłonność do myślenia i marzeń, ironicznie komentuje budowlane zapędy cesarza w zestawieniu z generowanym przy tej okazji ludzkim wysiłkiem i cierpieniem, w nastrojowej dygresji rysuje atmosferę rzymskiego wieczoru, daje nam w końcu poznać imię bohatera opowieści.

Ta pobieżna enumeracja pokazuje, o jakiej skali zjawiska mówimy. Gdyby w ten sposób przejrzeć pozostałe rozdziały poematu, okazałoby się że narratorska erudycja w niezwykle szerokim zakresie służy bogaceniu świata przedstawionego w materialne, obyczajowe, intelektualne, społeczne, kulturalne i duchowe motywy. Awentyn, biga, wigilie, cyprysy, fastigium, Knidos, Sybilla, laury, mozaiki, perystyl, arabeski, etruska lampa, lira, pergaminowe zwitki – to kolejne przykłady meblowania przestrzeni poematu detalami z epoki historycznej, zaczerpnięte tylko z następnych dwóch pieśni.

Oprócz charakterystycznych elementów świata materialnego w poemacie natknijemy się na pokaźną galerię osób, z których część – według założeń autora – ma reprezentować kręgi kulturowe: grecki i żydowski. Widzimy przedstawicieli wielu zawodów i stanów: od egipskich służących, przez gladiatorów, kupców, żołnierzy, kurtyzany, ogrodników, kapłanów, donosicieli, przedstawicieli arystokracji i ówczesnej inteligencji, a więc filozofów, gramatyków i magów. Narracja obejmuje szczegółowe opisy różnych rzymskich domostw, topografii Miasta, detale strojów i obyczajów towarzyskich, technik przekazywania informacji, sposobów przemieszczania się w Rzymie. Oddzielne partie poematu służą obszernej charakterystyce cesarza, rzymskiej sztuki i jej powiązań z grecką tradycją. Ważne miejsce zajmuje hołd złożony legionom. Otrzymujemy wiele informacji o ówczesnym systemie edukacji, życiu społecznym, praktykach medycznych. Pewną szczególną odmianą tego poziomu informacji są miejsca, w których narrator wyłamuje się z dominującej strategii narracyjnej i na zasadzie bezpośredniego komentarza eksplicytnie formułuje porównania i oceny, bezpośrednio zestawiając

⁴ Na przykład identyczny w zawartości opis kolejnych punktów podróży (Regium – Puteoli – Via Appia – Trastuberna – Rzym) odnaleźć można i w *Dziejach Apostolskich*, i w *Żywotach cesarów*.

fakty dziejowe z przeszłości z ich współczesnymi, dziewiętnastowiecznymi odpowiednikami.

Druga warstwa informacji dotyczących przedmiotów, osób i zdarzeń w poemacie pochodzi już nie od narratora, ale od samych bohaterów utworu. Ich różnorodne wypowiedzi służą poszerzaniu wzajemnych charakterystyk, prezentowaniu opinii na różne tematy, wprowadzaniu odniesień do historycznych czy mitologicznych postaci, komentarzy do politycznych wydarzeń, przywoływania konkretnych edyktów lub innych dokumentów.

I wreszcie wyróżnić należy poziom trzeci, autorskich dopowiedzeń. W kilku fragmentach bardzo mocno przybliży się on do stanowiska narratora, czasem wręcz przejmując jego rolę. Najwyraźniej przejawia się w obszernych przypisach, które dokumentować mają erudycję twórcy i odsyłać do kolejnych wątków poznawczych i interpretacyjnych.

Wprowadzam tę propozycję dość oczywistej stratyfikacji uwarstwień narracyjnych, gdyż w przypadku kilku motywów i tematów ujawnia się ona na wszystkich trzech poziomach, co pośrednio wskazuje na ich kompozycyjne i ideowe znaczenie w poemacie. Należy do tej grupy motyw *fascēs*, któremu poświęcić chcę zasadniczą część analizy.

*

Fascēs – najprawdopodobniej przejęte od Etrusków – stanowiły niezbędny atrybut liktorów, a więc woźnych, podlegających i towarzyszących wyższym urzędnikom państwowym, dowódcom wojskowym lub cesarzowi⁵. W wymiarze materialnym był to po prostu związany pęk gałązek (rózég, witek) z brzozy lub wiązu, który liktor nosił na ramieniu (*cum fascibus*). Pęk różég czy prętów noszony był przez liktorów jako symbol władzy pierwotnie przed królami, później przed konsulami, pretorami i dyktatorami. W wiązce mógł być umieszczony topór z ostrzem skierowanym na zewnątrz (*cum fascibus et securibus*), ale praktyka ta obejmowała tylko teren poza Rzymem. W mieście na ogół nie umieszczano w *fascēs* toporu, choć zdarzały się odstępstwa od tej zasady. Poza granicami

⁵ Informacje o *fascēs*, które tu przywołuję, pochodzą z różnych źródeł, głównie encyklopedii, słowników i podręczników historii starożytnej, m.in. z *Dziejów powszechnych ilustrowanych. Ilustrowanej historii starożytnej* (pod kierunkiem L. Kubali, t. II, Wiedeń [brw]). Stąd też pochodzi zamieszczona poniżej ilustracja. Obszerne hasło zawiera *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities* W. Smitha i Ch. Anthona (New York 1843, s. 431). Wśród źródeł internetowych wyróżniam stronę <http://www.livius.org/concept/lictor/>.

pomerium panowały inne obyczaje i liktorzy towarzyszący urzędnikom czy konsulom, gdy np. ci dowodzili armią, mieli prawo do noszenia w wiązce również toporów.

Czasami *fascēs* były dodatkowo koronowane laurowym wieńcem – czynił tak po zwycięstwie wódz, okrzyczany przez żołnierzy imperatorem. Orszak liktorów z *fascēs* towarzyszył urzędnikowi w czasie jego posługi. Jego głównym i praktycznym zadaniem było po prostu torowanie drogi i nakłanianie tłumu do okazywania szacunku. Dlatego do pełnienia tej funkcji wybierano mężczyzn rośliwych i silnych, często byłych setników⁶. Można więc traktować ich jako rodzaj straży.

Fascēs należą do najbardziej rozpoznawalnych i trwałych symboli antycznego Rzymu. Stanowiły tradycyjny atrybut urzędników państwowych niezależnie od przemian ustrojowych, prawnych i obyczajowych. Ich wizerunki znajdziemy na bitych przez konsulów monetach, na płaskorzeźbach czy jako częsty motyw zdobniczy rzymskiej architektury.



Liktorzy z *fascēs*. Rysunek płaskorzeźby z kolumny Marka Aureliusza w Rzymie.

⁶ Współczesny tłumacz Google proponuje dla określenia ich funkcji formę „ochroniarze”.

Liwiusz przypisuje wprowadzenie *fascēs* Romulusowi. Symboliczna liczba 12 liktorów wiązana jest z liczbą mitycznych królów. Publius Valerius Publicola, pierwszy konsul republiki po wypędzeniu Tarkwiniuszów w 509 r. przed Chr., pomniejszył liczbę liktorów, którzy poprzednio służyli królom, z 24 do 12. Przez długi czas tuzin liktorów towarzyszył na przemian przez miesiąc raz jednemu, raz drugiemu konsulowi⁷. Tenże Publicola nakazał usunięcie toporów z atrybutów liktorskich na terenie Rzymu.

W okresie pierwszego decemwiratu *fascēs* noszono tylko przed tym z dziesięciu mężów, który danego dnia przewodniczył urzędowi. Ale już w czasie drugiego decemwiratu, ujawniającego skłonność do tyranii, *fascēs* z toporem towarzyszyły każdemu z nich. Dyktatorowi przysługiwał orszak 24 liktorów, pretorowi – dwóch, dowódcom wojsk – sześciu. Liczba ta mogła się zmieniać – na Łuku Tytusa widzimy triumfatora z trzynastoma liktorami. Prokonsulom i namiestnikom w prowincjach towarzyszyło sześciu liktorów z *fascēs*. Kiedy liktorski orszak spotykał urzędnika o wyższej randze, *fascēs* pochylano przed nim na znak podporządkowania i szacunku.

Funkcje pełnione przez liktorów były mocno wrośnięte w antyczny obyczaj. Ich obecnością przy urzędniku-mówcy tłumaczy się duży rozmiar platformy do wystąpień na Forum Romanum. Musiał zmieścić się na niej nie tylko konsul, ale i cała jego eskorta. Liktory pukali do bram domostw i otwierali drzwi. Odpowiadali za bezpieczeństwo urzędnika także w jego domu i podczas odwiedzania świątyń, teatru czy łaźni. Jednak ich podstawowym zadaniem było zatrzymywanie podejrzanych i karanie winnych. Z tym zakresem działań wiąże się właśnie atrybut *fascēs*: różgi służyć mogły pierwotnie do chłosty skazanych, a topór do wykonywania wyroku śmierci. Doraźność taka była możliwa do połowy piątego wieku. Ten typ egzekucji względem obywateli Rzymu znosiło prawo Dwunastu Tablic. Liktory nosili togi i byli dość dobrze opłacani – otrzymywali mniej wię-

⁷ Zob. I. LEWANDOWSKI, *Gajusz Waleriusz Maksymus, czyli historia moralizująca, jej losy w dawnych epokach oraz polski przekład 4,1, praef., 1–15*; „Studia Europaea Gnesnensia” 9(2014), s. 211 – „I. I tak, że zacznę od samego początku istnienia najwyższego urzędu, Publiusz Waleriusz, który ze względu na cześć okazywaną majestatowi ludu [rzymskiego] otrzymał przydomek Publikola, kiedy po wygnaniu królów spostrzegł, że całą ich władzę i wszelkie jej oznaki pod nazwą konsulatu przeniesiono na jego osobę, wielkość znenawidzonego urzędu sprowadził dzięki swemu umiarkowaniu do całkiem znośnej formy. Pęki różeg pozbawił toporów i na zgromadzeniu pochylał je przed ludem. Zmniejszył także ich liczbę o połowę oraz jako kolegę we władzy przyjął Spuriusza Lukrecjusza, któremu, ponieważ był starszy wiekiem, najpierw kazał wręczyć pęki różeg. Na komicjach centurialnych przeprowadził także ustawę, aby żaden urzędnik nie mógł ani wychłostać, ani zgładzić obywatela rzymskiego, który odwoła się do ludu. W ten sposób, aby społeczeństwo stawało się coraz bardziej wolne, stopniowo osłabiał swoją własną władzę”.

cej dwie trzecie żołdu legionisty. Asystę liktorską przyznawano także westalkom i czasem osobom prywatnym – przy specjalnych okazjach, takich jak pogrzeby czy zjazdy – jako wyraz szacunku dla danej osoby ze strony Miasta.

Samo słowo „liktor” prawdopodobnie pochodzi od czasownika „ligare”, czyli wiązać. Jest to o tyle prawdopodobne, że liktor sam przygotowywał *fascēs*, a więc wiązał różgi w pęk. Według innych źródeł miał pętać ręce zatrzymanym, a więc i ta czynność „związywania” może wyjaśniać etymologię nazwy⁸.

Z kolei *fascēs* to liczba mnoga rzeczownika *fascis* oznaczającego wiązkę np. drewna, pochodzącego od protoitalskiego *faski (wiązka) i prawdopodobnie od praindoeuropejskiego *bhasko (wiązać, wiązka). Tu nadmienię tylko, że od tego samego źródła pochodzi słowo *fascinum*, do którego jeszcze powrócę⁹. W języku polskim spotykamy spokrewnione i spalatyzowane słowo „faszyna”, oznaczające powiązane gałęzie, którymi umacnia się brzegi cieków wodnych. W przeszłości faszynę wykorzystywano także przy pracach fortyfikacyjnych i budowach dróg¹⁰.

W baśniach i przypowieściach wielu narodów znana jest opowieść o ojcu, który nie mógł poradzić sobie z okiełznaniem dorastających synów. Wioskowy mędrzec wręczył mu wiązkę gałązek i kazał je przełamać. Kiedy ojciec nie mógł tego zrobić, gdyż napotykał zbyt duży opór, mędrzec rozwiązał pęk i kazał próbować łamać je pojedynczo. Okazało się, że nie sprawia to żadnego trudu¹¹. Słowem – społeczna i dydaktyczna oczywistość. Prymarne znaczenie wiązki prętów niewątpliwie prowadzi nas do pojęcia struktury. Związanie w pęk luźnych elementów zmienia ich łączną wytrzymałość, buduje nową jakość. Zjawisko analogiczne do mechanizmu splatania liny z pojedynczych sznurków czy drutów. Obciążenie, jakie może przenieść splot, wielokrotnie przekracza sumę krytycznych obciążeń pojedynczych elementów, z których jest zbudowany. Ta mechaniczna prawidłowość przekłada się także na wymiar społeczny, widoczna jest np. w przejawach mocy tłumy, w skuteczności działania korporacji i innych zorganizowanych formach ludzkiej aktywności. Z tego powodu na *fascēs* możemy patrzeć pozytywnie, jako na symbol naddanej wartości wspólnoty, instytucji czy państwa, pokazującej jej potęgę i – jeśli uwzględnimy topór – swą skuteczność, nieuchronność i gotowość zarówno do sądenia, jak i do bronienia swych przedstawicieli.

⁸ Inna teoria wywodzi „liktora” z etruskiego korzenia, z „lauchum”, oznaczającego królewskość i pozostającego w związku z funkcją towarzyszenia królowi przy pełnieniu obowiązków.

⁹ Zob. np.: <http://www.etymonline.com/index.php?l=f&p=5>

¹⁰ Obecność literacką „faszyny” dokumentuje *Reduta Ordona* (w. 49-50): „Ura! ура! Patrz, blisko reduty, już w rowy / Wałą się, na faszynę kładąc swe tułowcy”.

¹¹ Zob. np. wersję gruzińską: <http://obliczagruzji.monomit.pl/przypowiesci-gruzinskie/sila-jest-w-jednosci>

Te cechy decydują o tym, że *fascēs* są bardzo nośnym symbolem mocnej państwowości, odwołującej się do tradycji starożytnego Rzymu. Stąd ich obecność w godle Francji, Ekwadoru, carskiego Petersburga, w symbolice i detalach architektonicznych Kongresu Stanów Zjednoczonych. Są przede wszystkim pozytywnym znakiem wspólnoty i mocy państwa. Choć u Norwida będzie zupełnie inaczej.

Pojawiający się także w ikonografii pasyjnej wizerunków *Ecce Homo* motyw różeg w dłoni Chrystusa bywa interpretowany jako znak ironicznego szydzenia z władzy królewskiej. Nietrudno lokalizować źródło takiego odczytania symboliki właśnie w pęku gałązek noszonych przed rzymskimi królami¹².

*

Z motywem *fascēs* – zaznaczmy: niestematyzowanym – czytelnik spotyka się w VII fragmencie poematu, w pierwszym dynamicznym epizodzie utworu: opisie grupki pojmanych chrześcijan prowadzonych na sąd. Konny oddział wojska toruje drogę przez tłum pretorowi i idącym za nim w otoczeniu straży więźniom:

55 Ten, z wolna jadąc, piesze wiódł szeregi,
 Do środka w koło nieporządnie zwite,
 Jak *cyrk* przenośny z okolnymi brzegi
 I oś mający stanowczo nie wbię.
 Tą osią byli do pół obnażeni
 Mężę trzej, dobrze powrozem ściśnieni,
 60 Lecz onych ledwo widziałeś niekiedy
 Czoła lub piersi, nagością świecące,
 Wśród chmur zwichrzonej dokoła czeredy –
 To wyjawione, to zapadające.
 I były one jakoby członkami,
 65 Co nieraz leżą na cyrku drgające,
 I lśniły one za różeg snopami –
 Różeg, co sądy znaczą i liktorów –
 Jak białe lilie gęsto ogrodzone.
 Jak białe lilie z sadu wychylone,
 70 Widne przez wrota szerokich toporów,
 Co przywierały się lub zawierały,

¹² „Jego nadgarstki są związane grubym powrozem. Do jednej ręki włożono Mu trzcinę, jakby berło, a w drugą wiązkę różg jako szydarczy symbol Jego godności królewskiej”. Zob. o. R. CANTALAMESSA, *Oto Człowiek*, „Nasz Dziennik” 2015, 4 kwietnia, wersja internetowa: <http://naszdziennik.pl/wiara-stolica-apostolska/134597,oto-czlowiek.html> (dostęp: 10.08.2016)

Skoro się męże niosący je wili
Ulicą krzywą, pod stopami skały.

75 Przed onym płotem toporów i wici
Szli i kapłani, niosąc kadzielnice: [...]
(DW III, 147)

Motyw cyrku z tego fragmentu trafnie i funkcjonalnie zinterpretował w swej klasycznej rozprawie Zdzisław Łapiński, wiążąc go z antycypacją dalszej akcji: wytoczonym chrześcijanom procesem i groźbą męczeńskiej śmierci. Ale czytamy też:

Szczegółowe i konsekwentne rozwinięcie metaforyki cyrkowo-męczeńskiej, graficzne wyodrębnienie słowa „cyrk”, wskazuje tym dobitniej, że wprowadzenie takich właśnie motywów nie jest uwarunkowane podobieństwami wizualnym. Norwid nawiązuje do ogólnej sytuacji wyznawców nowej wiary i zapowiada przyszłe sceny¹³.

Sprawa chyba nie jest tak jednoznaczna, jeśli pamiętać o archaicznym znaczeniu słowa „cyrk”, czyli „koło, okrąg”. Mamy też „okolne brzegi”, „oś”, a więc dość silne odwoływanie się do obrazu kolistości stłoczonej grupki, otoczonej przez tłum i liktorskie różgi, które też mogą kojarzyć się z masztami cyrkowego namiotu. Wypada żałować, że ta znamienita analiza kończy się na wersie 65 i nie obejmuje interesujących nas wersów następnych. Wychodząc od malarskiego widzenia jasnych plam obnażonych ciał pojmanych mężczyzn odbijających się od ciemniejszego tłumu, od amplitudy ich wyłaniania się i znikania, poeta konsekwentnie wiąże więźniów z tym co jasne: ciała nie tylko jaśnieją, ale są nawet porównane do białych lilii. To kolejna antycypacja symboliki męczeństwa, która niezauważenie przemienia cyrk w wyodrębnioną przestrzeń ogrodu. Elementem ograniczającym i zamykającym ten pozytywnie zwartościowany obszar są agresywne czy opresyjne „snopy różeg” i „wrota toporów”, czyli interesujące nas *fascēs*. Warto zwrócić uwagę, że motyw nie jest wprowadzony pojęciem, a za pomocą symbolicznego obrazu. Dowiadujemy się co prawda, że z różgami związani są liktorzy i instytucja sądu, natomiast samej nazwy atrybutu w tym fragmencie nie poznajemy. Być może jest tak dlatego, że perspektywa narracyjna jest tutaj bliska lub tożsama z punktem widzenia Epiryty, rozeznającego dopiero instytucjonalny świat Rzymu i mającego prawo nie znać jeszcze nazw wszystkich atrybutów władzy. W każdym razie „różgi, co sądy znaczą i liktorów” są przykładem artystycznego wprowadzania nas w antyczny świat poematu przez obraz,

¹³ Z. ŁAPIŃSKI, *Quidam. Obrazowanie*, [w:] TENŻE, *O Norwidzie. Rzeczy dawne i najdawniejsze*, Lublin 2014, s. 45.

a nie przez pojęcie. Główny bohater również po raz pierwszy doświadcza dynamicznego skonfrontowania swego bezpiecznego i skupionego na rozważaniach filozoficznych życia z realnym dramatem dzielenia i więzienia ludzi, poddawania ich represji urzędników państwa, dokonującej się w pełnym świetle rzymskiego dnia.

Motyw *fascēs* w postaci stematyzowanego pojęcia po raz pierwszy pojawia się w poemacie nieco później, w pieśni X, nie jako wypreparowany fragment kolorytu historycznego utworu czy przedmiot powiązany z akcją, ale jako element uwspółcześniającego narratorskiego porównania:

75 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 Rzimy jakie nowe,
I smak, i piękność wedle siebie głoszą,
80 Nie dramatyczną – lecz bóstwo jałowe,
W którym nie chodzą żywi – które noszą
Jak *fascēs* – słowem coś, co jest niezdrowe.
(DW III, 167)

W tej dość pokrętej konstrukcji narracyjnej *fascēs* stają się znakiem choroby społeczeństwa. Użyte jako element porównania w ogólnikowej krytyce współczesnej Norwidowi estetyki czy sztuki, łączone są z partykularyzmem gustu, oderwaniem od uniwersalnych wartości, sztucznością i martwością, oddzieleniem od sedna kultury, fałszem. Znaczenie pojęcia nie jest tu eksplikowane. *Comparans* traktowane jako oczywiste i zrozumiałe, zostaje zawężone do jednego negatywnego obszaru autorskiej diagnozy i użyte jako symbol nienaturalności i fałszu społecznych zachowań: przydanego ornamentu czy atrybutu, który razi sztucznością i martwością.

Zwróciłem tu uwagę na brak narratorskiego wyjaśnienia, czym są *fascēs*. W pierwszym cytacie opisany był wyłącznie ich wygląd, tutaj wprowadzona zostaje sama nazwa. Autorskie wyjaśnienie w przypisie, czym był liktorski atrybut, pojawia się znacznie później, w kulminacyjnym rozdziale poematu, czyli pieśni XXIV. Trudno uznać takie rozwiązanie za logicznie udatne w poemacie o historycznej dominancie, pełnym erudycyjnych i wielokrotnie we właściwych miejscach dodawanych rzeczowych objaśnień. Raczej traktować należy to wyjaśnienie jako pretekst do rozważań na inne tematy, podjęte lub zasygnalizowane w obszernym autorskim dopisku, odnoszącym się – na dobrą sprawę – nie do *fascēs*, ale do *fascynacji*. Oto przypis do wersu 66 tej pieśni:

Fasces – *pęk-lóz* noszony przez liktorów na znak czujnej dyscypliny rządu. – Że pierwsza zwłaszcza epoka prawa rzymskiego – sabińska – obejmowała w praktyce swej *cały rytuał mimiczny*, *fasces* takie pewnym sposobem wnoszone gdzieś, wywierało magnetyczny urok. – Należałoby, aby czytelnik bliżej był obznajmiony z treścią żywota społeczeństw starożytnych, czego *literalne księżek samych czytanie*, bez czytania pomników sztuki niepisanej i żywotów współczesnych, o ile są tradycyjnymi, nie nauczy; aby z tych słów pojął, o ile i jako filologiczne pochodzenie wyrazu *fascinatio* wywodzi się od *fasces*. Były różne akcenta mimiczne nierozłączne z odwoływaniem się do prawa, a właściwe naturom spraw przed trybunał wyznaczanych i prawie nie mniej od samejże *literary kodeksu* ważne. Ale do powieści niniejszej dopiski tak szerokie mogłyby być zanadto mnogie – zostawia się je przeto uwadze i studiom czytelnika. (DW III, 258-259)

Ton tej wypowiedzi niejednokrotnie prowokował badaczy recepcyjnych uwarunkowań twórczości Norwida do formułowania kąśliwych uwag pod kątem głoszonych przez niego maksymalistycznych wymagań i oczekiwań wobec czytelnika i warunków lektury: wyrobienia i erudycji, praktyki czytania tekstów kultury, krytycznego zmysłu interpretacyjnego, wykraczającego poza lekturę literalną, szerokiej znajomości kontekstu historycznego. Lekko protekcjonalna i powątpiewająca w potencjał hermeneutyczny postawa i dziś może irytować. Ale może ona wynikać i z innych powodów: dużej złożoności i wieloaspektowości procesów dociekania i poznawania prawdy historycznej, o których nadmienia poeta, i których rzeczywiście nie da się w paru zdaniach udokumentować. Tworząc kryterium zaufania do autorskiej wiedzy i kompetencji, Norwid kieruje naszą uwagę na problem – formalnie biorąc – filologicznej natury, sugerując pochodzenie wyrazu *fascinatio* właśnie od *fasces*.

We fragmencie poematu, do którego odnosi się ten przypis, narracja w obszernym komentarzu analizuje zjawisko fascynacji (przy okazji wskazania na bezpodstawną społecznie uzurpację arystokracji). Stąd pewnie ukuta została przez Norwida żeńska forma *fascinatio*, zamiast źródłowego łacińskiego *fascinatio*. A to słowo wywodzi się od *fascinum* i spokrewnionego czasownika *fascinare*. Trudno orzec, na jakich ustaleniach językoznawczych opierał się Norwid, formułując swą etymologiczną tezę. Ale w świetle dzisiejszej wiedzy filologicznej nie można wykluczyć słuszności jego intuicji. Nawet jeśli *fascinatio* nie pochodzi od *fasces*, to łączy je, czy wręcz wiąże, na pewno wspólny przodek, praindoeuropejskie *bhasko, o czym już wspominałem.

Łacińskie *fascinare* oznacza zaczarowanie, rzucenie czarów, uroku. Andrzej Wypustek w książce *Magia antyczna* zagadnieniu *fascinum* i *fascinatio* poświęca odrębny podrozdział¹⁴. Wpisuje te zjawiska w silny lęk przed magią, obawianiem się groźnej zazdrości, zawiścią, „złym spojrzeniem”, działaniem demonów. Nad-

¹⁴ A. WYPUSTEK, *Magia antyczna*, Wrocław 2001, s. 356-360.

naturalna moc, która umożliwiła rzucenie uroku, to właśnie *fascinum*¹⁵. Najczęściej uważano, że jej działanie ma związek z tzw. „złym spojrzaniem”, znanym i pokutującym do dziś przesvědzeniem o możliwości rzucenia uroku np. na niemowlę za pomocą wzroku. Aby przeciwdziałać temu zagrożeniu, w starożytności wytwarzano mnogość amuletów (zazwyczaj o kształcie fallusa), obronne symbole umieszczano na przedmiotach codziennego użytku, terakotach, mozaikach, otaczając nimi przedstawienia „złego oka”. Z czasem termin ten zaczął oznaczać także same amulety. Norwid, szukając źródłosłowu irytującego go w społeczeństwie zjawiska fascynacji, źródłosłowu, który samą tkanką słowa umożliwiłaby dezawuację tego pojęcia, kieruje naszą uwagę w stronę negatywnej symboliki *fascēs*. Jeśli nawet się myli, to jednak niezwykle trafnie wskazuje w tym przypisie na kontekst znaczenia rytualnych form komunikacji, mimiki czy teatralizacji obrzędów sądowych jako elementów bezpośrednio związanych z magią czy nawet współtworzący „magnetyczny urok” pewnych zachowań, gestów, rekwizytów. Jego intuicje potwierdzają późniejsze o wiele lat badania i wnioski archeologów, antropologów, badaczy religii i mitu. Dzięki tym ustaleniom przekonujemy się, że np. czerwona kokardka, zawiązana dziś na dziecięcym wózku czy podwiązce maturzystki, ma za sobą bardzo długą i odwołującą się do magicznego pojmowania świata tradycję¹⁶.

W swej ostatniej książce *Obrazy i symbole. Szkice o symbolicznej religijnej Mircea Eliade* kilkadziesiąt stron poświęca analizie symbolicznego znaczenia czynności wiązania¹⁷. Okazuje się, że mamy do czynienia z całym kompleksem opowieści, mitów, rytuałów i zachowań związanych z tą aktywnością i przenikających mitologię indoeuropejską. Magiczną siłę Waruny przedstawia się w formie sznura, węzła lub więzów. Podobnie Odyn ma moc paraliżowania przeciwników. Według Plutarcha „Romulusa poprzedzali zawsze «mężczyźni, torujący mu drogę przez tłum, uzbrojeni w pałki i opasani rzemieniami, gotowi natychmiast spętać tych, których by im wskazał»”¹⁸. „Sidła” są chorobą, a najpotężniejszym „wiąza-

¹⁵ *Fascinum* to także posąg fallusa, przedmiot kultu *fascinum populi Romani*. Dużych rozmiarów rzeźba otoczona była opieką westalek, podobnie jak inne bóstwa. Posąg obnoszony był po mieście w uroczystych procesjach i stanowił ważny element rytuałów państwowych i społecznych.

¹⁶ „Pamięć kulturowa przekształca historię w mit. Dzięki niej następuje semityzacja historii, która staje się sensowna i konieczna” – pisała o koncepcji Jana Assmanna (mitomotoryka pamięci kulturowej) Hanna Jurkowska w książce: *Pamięć sentymentalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej* (Warszawa 2014, s. 13).

¹⁷ M. ELIADE, *Obrazy i symbole*, Warszawa 2009, s. 123-172 (rozdział „Bóg pętający” i symbolika węzłów).

¹⁸ Tamże, s. 125.

dłem” jest śmierć. W Biblii mowa jest o siđłach śmierci, pętach Szeolu. Nic życia w wielu kulturach oznacza przeznaczenie. Nakładanie więzów ma miejsce w wielu rytuałach inicjacyjnych.

Analiza mitów prowadzi do wniosku, że „pętanie” jest magiczno-religijną mocą, obecną niemal we wszystkich formach religijnych w dziejach, i posiada ogromne znaczenie w magii, czarach i medycynie ludowej. Kompleks „pętania” Eliade odnajduje na poziomie kosmologicznym, magicznym, religijnym, inicjacyjnym i soteriologicznym. Magiczne więzy wykorzystywano przeciw wrogom ludzkim (podczas wojny), ale także jako rodzaj amuletów przeciw urokom, chorobom, śmierci. Etnografia notuje powszechne przekonanie, by w pewnych momentach (narodzin, śmierci) nie mieć na sobie nic zasupłanego. Węzłami obwiązywano chorą część ciała, by ją uzdrowić, ale i zawiązywano, by rzucić czar. Daje się dostrzec trwałą ambiwalencję funkcji: negatywnej i pozytywnej¹⁹. W wielu językach słowa oznaczające czynność pętania służą również do wyrażania czarów: tak jest w języku tureckim, greckim rumuńskim i w łacinie; cytuję kolejne ustalenia:

łacińskie „fascinum” – „uroki”, „czary”, spokrewnione jest z „Fascia” – „przepaska”, „wstęga” i z „fascia” – „wiązka”. „Ligare” – „pętać”, „ligatura” – „czynność pętania” to także „zaczarować” i „czary” [...]. Wszystkie te etymologie potwierdzają, że czynność pętania jest przede wszystkim magicznej natury [...]. Z punktu widzenia etymologii „religio” oznacza również rodzaj „przywiązania” do istoty boskiej²⁰.

Pozwoliłem sobie na dłuższe nieco omówienie, gdyż zgromadzona i zinterpretowana przez badacza dokumentacja wskazuje, iż istotnie pęk przewiązanych różeg niesiony przez liktora miał także znaczenie magiczne. Wyróżnienie przez Norwida tego elementu jako czynnika wzmacniającego uprawnienia władzy²¹ i nośnika magicznej mocy jest zatem jak najbardziej zasadne.

Gerd Althoff w *Potędze rytuału* pisze:

¹⁹ Ta ambiwalencja może tłumaczyć równoległe: akceptację lub odrzucenie pozytywnej symboliki *fascies*.

²⁰ E. ELIADE, *Obrazy i symbole*, s. 159. Uzupełnijmy to zestawienie parą polskich słów: pętanie i opętanie.

²¹ Koncepcja pamięci ponadindywidualnej Aleidy i Jana Assmannów uwzględnia i tłumaczy ścisły związek władzy i pamięci – i nieuchronność manipulacji. Zob. J. ASSMANN, *Pamięć kulturowa: pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.

Trzeba zwrócić uwagę na zasadniczą sytuację wyjściową: społeczeństwa, w których władzę sprawuje się w komunikacji bezpośredniej, twarzą twarz, wykazują duże zapotrzebowanie na rytuały, ponieważ osobiste spotkania wymagają rytualnej oprawy²².

Ten aspekt komunikacji rytualnej wart jest podkreślenia. Ma miejsce wszędzie tam, gdzie pojedynczy człowiek styka się z instytucją, osoba z funkcjonariuszem państwowym, jednostka z ogółem. Wyraźnie jego rolę widać w sądownictwie, w sprawie procesowej, stale przydzielonych miejscach, jakie zajmują na sali sądowej prokurator i obrońca, w ich strojach wreszcie. Współczesny autor tak charakteryzuje funkcje prokuratorskiej togi:

Archetypem togi jest niewątpliwie toga rzymska [...]. Ze strojem, jakim jest toga, związane są nie tylko walory estetyczne, ale również kwestie aksjologiczne. Ten rodzaj piękna Cyceron określał jako *decorum*, na które składały się: dostojność (*dignitas*) i powaga (*gravitas*). Toga, obok materialnego ubioru, ma więc również wymiar symboliczny. Osnowę autorytetu stanowi bowiem również ubiór. Zobowiązuje do tego, co stosowne, co przystojne. Noszenie stroju urzędowego togi w czasie rozprawy sądowej zgodne jest z wieloletnią tradycją. Stanowi obowiązek prokuratora, jest oznaką godności sprawowanego urzędu i podnosi powagę rozprawy sądowej. Toga przez swą formę, kolor, identyfikuje noszące je osoby. Prawo jej noszenia jest jednocześnie zobowiązaniem do prezentowania określonych postaw etyczno-moralnych.

Strój to także ważny element kreacji postawy oratora, element, przez pryzmat którego jest postrzegany, zanim zacznie mówić. W starożytnym Rzymie toga stała się synonimem mówcy. Jest wpisana w kulturowy kontekst wykonywania zawodu. [...] Stanowi gorset, jarzmo limitujące nadmierną ekspresję. [...] „Draperie” togi i kolor żabotu dodają nobilitacji, przy jednoczesnym określeniu idei, której służą. Prokuratorskie wystąpienia sądowe, które są wygłaszane publicznie, powinny mieć również wielki aspekt wychowawczy, udzielać lekcji wdzięku i zacności. [...] Janusz Jamontt nie bez racji, choć nieco pompacyjnie, wskazywał, że „kto twierdzi, że strona zewnętrzna i dekoracyjna jest bez znaczenia, ten nie zna psychologii ludu, bardziej wrażliwego na formę niż nawet na treść. Jeśli chcemy zatem, by sądy nasze szanowano, to dbajmy o to, by każdy opuszczał salę sądową z wrażliwością, jakie wynosi się po uroczym nabożeństwie”. Toga stanowi rekwizyt wizualizujący autorytet, rewerencję, surowość. Znaczenie ma nie tylko sam element dekoracyjny, ale również sposób używania (noszenia, zapinania). W ten sposób strój prokuratorski świadczy o wizerunku prokuratury. Toga jest zatem elementem ceremoniału pełniącym istotną rolę wobec procedur. Nie chodzi więc o epatowanie symboliką, fetyszyzację ubioru, rutynę gestów, dekoracje czy rekwizyty, ale o ewokację autorytetu. Toga zmusza do precyzyjnego odważania prawniczych sformułowań²³.

²² G. ALTHOFF, *Potęga rytuału. Symbolika władzy w średniowieczu*, tłum. A. Gadzała, Warszawa 2011, s. 31.

²³ M. MISTYGACZ, *Usytuowanie i strój urzędowy prokuratora w postępowaniu sądowym*, „Prokuratura i Prawo” 10(2014), s. 73-74. Pomijam przypisy z tego fragmentu.

Przykłady obciążania znaczeniami symbolicznymi elementów stroju czy przedmiotów można by mnożyć²⁴. Zjawisko dotyczy większości sfer społecznego życia, zwyczajów akademickich, religii i sprawowanej liturgii, sądownictwa, kultury, polityki, wzmacnia autorytet władzy, współtworzy rytuał, jest istotnym środkiem społecznego oddziaływania:

[...] polityka to w największej mierze sprawa symboli. [...] symbole w polityce nie są jedynie środkiem (propagandowym, retorycznym, demagogicznym) pozwalającym uzyskać i chronić polityczną moc, która przejawia się i jest użytkowana w innej, niesymbolicznej, „realnej” płaszczyźnie rzeczywistości. Największym i najbogatszym królestwem, które politycy i ich generałowie, duchowni i poeci zdobywają salwami słów, kazań i wierszy, jest sam obszar symboliczności. Władza, na której szczyty, jak się czasami mówi, wspinają się, by się nią rozkoszować, to w gruncie rzeczy władza nad symbolami²⁵.

*

Poruszona problematyka w prosty sposób prowadzi do następnego kręgu problemowego, o którym warto chociażby napomknąć – do faszyzmu. To polityczne i odradzające się wciąż zjawisko także pozostaje w wielorakim związku z *fascēs*. Począwszy od etymologii swej nazwy (od łac. *fascēs* i wł. *fascio* – wiązka, związek), powiązanej z pierwotną strukturą organizacyjną związków zawodowych, przez zachłanność odwoływania się do antycznej symboliki i imperialnych tradycji przez Benito Mussoliniego²⁶, aż po ideologię, brutalnie podporządkowującą ludzką jednostkę aparatowi władzy. Punktów wspólnych byłoby bardzo dużo, na co wskazuje choćby tytuł jednej z książek poświęconych analizie faszystowskiej ideologii i pragmatyki: *Fascynujący faszyzm (Fascinating Fascism)* Susan Sontag. Nie chciałbym sugerować, że Norwid w jakiś sposób przewidywał zagrożenia z mającej się za kilkadziesiąt lat pojawić i zawładnąć umysłami ludzkimi doktryny politycznej. Jego przenikliwość pozwoliła jednak na dostrzeżenie niebezpie-

²⁴ „Symboliczność nie jest własnością obiektów, czynów lub wypowiedzi, lecz reprezentacji o charakterze conceptualnym, które je opisują lub interpretują”. Zob. D. FREEDBERG, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005, s. 80.

²⁵ I. ČOLOVIĆ, *Przedmowa*, [w:] *Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej*, przeł. M. Petryńska, Kraków: Universitas 2001, s. 5.

²⁶ W zasobach internetu czy w historycznych opracowaniach zobaczyć można setki archiwalnych zdjęć z okresu rządów Mussoliniego, na których widać, jak skwapliwie wykorzystywany był w propagandzie i budowaniu symboliki państwa motyw *fascēs*.

czeństw, jakie dla wolności jednostki szykuje państwo totalitarne i autorytarne o imperialnych ambicjach²⁷.

*

Motyw *fascēs* w poemacie pojawia się jeszcze raz, w pieśni XXV, tym razem w gorzkiej i ironicznej ocenie wystawianej zdegenerowanemu Rzymowi z poziomu bohatera poematu, Jazona:

„Oto – Mistrz rzeczy – masz ich – to – Rzymianie!
Pompejuszowi wnukowie – któremu
Macię winną ze złota na ścianie
Zawiesił judzki król lat nieco temu – ”
I dodał: „Z chwili samego wyboru
Czy nie odgadłbyś *fascēs* i toporu?
(DW III, 271-272)

Negatywna charakterystyka elementu starożytnego kolorytu zostaje więc domnięta i potwierdzona oceną pochodzącą z wnętrza poematu. Jazon wspomina także o drugim elemencie składowym *fascēs* – toporze. To również ważny motyw, pojawiający się kilkanaście razy w poemacie. Niewątpliwie stanowi dopełnienie i współdecyduje o negatywnym traktowaniu *fascēs* przez autora. Jest atrybutem liktorskim w scenie prowadzenia więźniów na sąd, antycypuje męczeństwo, służy do wyważenia bramy w domu Jazona, by wreszcie stać się narzędziem absurdałnej zbrodni popełnionej na Epirycie. Norwid pisze, co prawda, o przedstawicielu policji rzymskiej, który rzucił „trzymanym na rękę” toporem, ale niewątpliwie rolę taką pełnili liktorzy, bo tylko oni mogli – co prawda poza Miastem – nosić ten rodzaj broni.

Negatywne wartościowanie motywu *fascēs* dokonywane jest na kilku płaszczyznach: przez bohaterów poematu, w warstwie narracyjnej i narratorskiego komentarza, wreszcie w wymiarze dającym się identyfikować z autorskim punktem widzenia, czyli w przypisach. Wydarzenia świata przedstawionego potwierdzają intuicje narratora lub – przy zmianie kierunku analizy – autorskie przekonania transformowane są na wydarzenia fabularne i umiejscowione w płaszczyźnie akcji i wewnętrznych osądów, dokonywanych przez bohaterów. Te czynniki wskazują na rangę motywu w utworze i w ideowej konstrukcji autorskiej. Dzięki

²⁷ Cennym kontekstem do rozszerzenia tego kierunku refleksji byłaby np. książka Wolfganga Sofsky'ego *Traktat o przemocy* (Wrocław 1999).

temu możemy uznać, że negatywne wartości symbolizowane przez *fascēs* i topór tak właśnie pojmowane były przez Norwida, który wielofunkcyjnie i wielowymiarowo wykorzystał ten motyw do charakterystyki zagrożeń, jakie dla człowieka i społeczeństwa stanowiło bezduszne i „policyjne”, jak byśmy dziś powiedzieli, państwo i jego urzędnicy.

Pozostaje wiele pytań. Dlaczego z taką konsekwencją pokazuje Norwid negatywny stygmat archaicznych *fascēs* jako element systemu opresyjnego, natomiast z magiczną wręcz fascynacją narrator poematu poddaje się urokowi maszerujących legionów? Czy powodem jest inne spojrzenie na regularną armię jako czynnik budujący państwowość, a inne na obumarły symbol międzyludzkiej przemocy i dominacji nad drugim człowiekiem? Czy może jest to konsekwencją przyjętej perspektywy narratora i punktu widzenia typowego dla owych czasów: zaufania i zachwytu nad mocą maszerującego wojska i lękiem przed urzędniczymi atrybutami, kojarzonymi z zagrożeniem wolności osobistej?

*

XXIV rozdział *Quidama* wart jest oddzielnej interpretacji choćby w aspekcie wewnętrznej motywacji i układu sekwencji zdarzeń prowadzących do śmierci bohatera oraz ze względu na rangę poruszonych w nim – kluczowych dla utworu i dla całej twórczości Norwida – problemów (m.in. ironii jako rewelatorki prawdy). Uruchomiona powstaniem w Judei machina czy lawina niepokoju społecznego, irytacji, gniewu i niepewności, swe absurdalne ujęcie znajduje w akcji zabójstwa człowieka. Na poły socjologiczna, ale przekraczająca wymiar zewnętrznego opisu zachowań i procesów analiza sięga do wartości kardynalnych i w nich znajduje miarę do sądenia niegodziwości, jakiej dopuszczono się na rzymskim targu. W tej diagnozie mętność, szaleństwo, choroba, zanik woli, zagubienie, a przede wszystkim powszechny fałsz społeczny prowadzą do obłądzenia jednostki i zbiorowości:

Krzywe na proste, a *proste* na krzywe
Paraliżując w człowieku zbiorowym –
Co – że zapomniał się *nim* – jest niezdrowym.
(DW III, 256)

W mowy ogóle, w ogóle pojęcia
Fałsz jakiś, *zapal* jakiś *nie-gorący*
Rządził i ludzie bywali chwilami,
Jakoby sobą nie władnęli sami.
(DW III, 257)

Wątek nieautentyczności uczuć i ludzkich zachowań, podporządkowania wolności konwenansom, opowiedzenie się po stronie sztuczności i fałszu miast kowiczenia życia na prawdzie przewija się przez całą twórczość Norwida. Z prorockim zapalem wykrzyczał to oskarżenie już w *Promethidionie* Wiesław:

I tak – wróżbiarze, z *trafów się* karmiący,
 To są *dzisiejsi świata* politycy,
 Kuglarze – *Fatum słudzy* – czarownicy!
 [...]
 Stąd to natchniony kmieć na *trafowników*,
 Na powierzchownej prawdy udawaczy,
 Ma ono mądre słowo – *Carowników*.
Car w ludzie jest to, co *le prestige* znaczy.
 – Więc niechaj *prawdą dla prawdy* walczący
 Wpiew *rozczarują* Czar ów czarujący,
 Car ów, co władzy zewnętrznym kłamanem
 (Więc nie *od Boga władzy pochodzącej*),
 Niech Go odgarną dziś – a dziś powstaniem!
 [...]
 A *czar ów* – w nas jest, kiedy się drapujem;
 W niewiastach, kiedy anielskości kłamią;
 W duchownych, w *których* ducha mało czujem,
 W konspiratorach, co sztylety łamią
 Na wykrzykników trupie; w mężach stanu,
 Co w oknach lampy palą przez noc całą;
 W poetach, ile zaślepieni chwałą...
Najjaśniejszemu (?) ci wciąż służą panu,
 Bo on – to *papież czaru*. [...]

(DW IV, 125-126)

Quidam to nie tylko przypowieść o poszukiwaczu prawdy. To także relacja z narratorskiego i autorskiego docierania do prawdy poprzez demaskację fałszu kolejnych wymiarów i kręgów życia społecznego, pozorności „mistrzów”, nieprawości społecznej, opresyjności aparatu policyjnego, mylących się proroków, zdeprawowanej arystokracji, pogubionych nauczycieli. Norwid pokazuje nie tylko dramat młodzieńca z Epiru, którego kolejne spotkania z ludźmi prowadzą ku większemu zagubieniu i poznawczej dystrofii. Policyjna, sądowa i symboliczna przemoc ze strony państwowych instytucji wzmaga to zagrożenie i utrudnia odnalezienie tożsamości. Autorska przenikliwość i analiza antycznych uwarunkowań i symbolicznego znaczenia detali poprzedza i prekursorsko prowadzi

w kierunku dzisiejszych ustaleń antropologii, socjologii, psychologii, politologii czy etnologii²⁸.

Akceptacja i dochodzenie prawdy zakłada wyzbycie się tego, co ją zasłania i zakłamuje, wyzwolenie się z fałszu. W *Promethidionie* ukazuje Norwid wszechobecność fałszu we współczesnym mu społeczeństwie, w różnych grupach jego przedstawicieli i w różnych indywidualnych postawach. W *Quidamie* sięga swą analizą głęboko w przeszłość i rozszerza swą diagnozę na „człowieka zbiorowego”, do objawów powszechnej i deprawującej choroby dopisując między innymi fascynację. W obu utworach poszukuje śladów i przyczyn fałszujących i zakłamujących rzeczywistość postaw i zachowań: w miazmatach języka, w dziedzicznych gestach, w stygmacie odrzucania prawdy. Niezwykła jest trwałość tego wątku u Norwida. Zresztą – oddzielną lekturę *Quidama* można by poprowadzić pod kątem obecności w poemacie tej zasadniczej opozycji: fałsz – prawda. Wydaje się, że ona decyduje o dynamice zdarzeń, służy ocenie bohaterów, wskazuje na pozornych i prawdziwych mistrzów, pozwala oceniać grecką, żydowską i rzymską cywilizację, identyfikuje wynikające z niej mechanizmy dziejowe, zestawia budowany na fałszu ogrom zła z nadzieją na rozrost gorczycznego ziarna prawdy. Ten proces trwa. Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem...

BIBLIOGRAFIA

- ALTHOFF G., *Potęga rytuału. Symbolika władzy w średniowieczu*, przekł. A. Gadzała, Warszawa: PWN 2011.
- ASSMANN J., *Pamięć kulturowa: pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przekł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.
- CANTALAMESSA R., *Oto Człowiek*. „Nasz Dziennik” 2015, 4 kwietnia, wersja internetowa: <http://naszdziennik.pl/wiara-stolica-apostolska/134597,oto-czlowiek.html> (dostęp: 10.08.2016).

²⁸ Wydaje się, że wiele z Norwidowej wyjątkowości i odrębności ujawniłoby się przy zastosowaniu narzędzi i kategorii wypracowanych przez nauki społeczne. Można na przykład poprowadzić analizę stanowiska Norwida wobec przemocy dokonywanej na ludzkiej jednostce przez organizację, instytucję, państwo, z uwzględnieniem dorobku badaczy wpływu społecznego. Przydatna tu byłaby siatka pojęciowa, zaproponowana przez Pierre’a Bourdieu i jego koncepcja przemocy symbolicznej. Użycie specjalistycznych narzędzi analitycznych z pewnością pozwoliłoby zweryfikować lub poszerzyć naszą wiedzę o Norwidowym widzeniu człowieka i procesów społecznych. Uruchomienia nowych kontekstów badawczych i interpretacyjnych domaga się nie tylko *Stygmata*, ale i tak ważne dla pisarza sytuacje, w których wolności jednostki zagraża presja społecznej formy, niesprowadzająca się wyłącznie do ogromnych armii i dwupłciowych policji.

- ČOLOVIĆ I., *Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej*, przekł. M. Petryńska, Kraków 2001.
- Dzieje powszechne ilustrowane. Ilustrowana historia starożytna*, t. II, pod kier. L. Kubali, Wiedeń [brw].
- ELIADE M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice religijnej*, Warszawa 2009.
- FREEDBERG D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przekł. E. Klekot, Kraków 2005.
- <http://www.etymonline.com/index.php?l=f&p=5> (dostęp: 4.09.2015).
- <http://www.livius.org/concept/lictior/> (dostęp: 4.09.2015).
- JURKOWSKA H., *Pamięć sentymentalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*, Warszawa 2014.
- LE GOFF J., *Historia i pamięć*, przekł. A. Gronowska, J. Stryczyk, wstęp P. Rodak, Warszawa 2007.
- LEWANDOWSKI I., *Gajusz Waleriusz Maksymus, czyli historia moralizująca, jej losy w dawnych epokach oraz polski przekład 4,1, praef., 1–15*, „Studia Europaea Gnesnensia” 9(2014).
- ŁAPIŃSKI Z., „*Quidam*”. *Obrazowanie*, [w:] TENŻE: *O Norwidzie. Rzeczy dawne i najdawniejsze*, Lublin 2014, s. 17-69.
- MISTYGACZ M., *Usytuowanie i strój urzędowy prokuratora w postępowaniu sądowym*, „Prokuratura i Prawo” 2014, nr 10.
- NIEWCZAS Ł., *Wprowadzenie*, [w:] *Norwid wobec historii*, red. E. Chlebowska, Ł. Niewczas, Lublin 2014, s. 6-7.
- NORWID C., *Quidam*, [w:] TENŻE, *Dzieła wszystkie*, t. III: *Poematy 1*, oprac. S. Sawicki, A. Cedro, Lublin 2009.
- <http://obliczagruzji.monomit.pl/przypowiesci-gruzinskie/sila-jest-w-jednosci> (dostęp: 4.09.2015).
- POMIAN K., *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006.
- SMITH W., ANTHON Ch., *Fasces*, [hasło w:] *A Dictionary od Greek and Roman Antiquities*, New York 1843, s. 431.
- SOFSKY W., *Traktat o przemocy*, Wrocław 1999.
- WYPUSTEK A., *Magia antyczna*, Wrocław 2001.

FASCES. NORWIDA INTUICJE CZYTANIA SYMBOLU

S t r e s z c z e n i e

Artykuł analizuje semantykę motywu *fascēs* w poemacie *Quidam*. Motyw obecny jest w różnych płaszczyznach utworu: w narracji zorientowanej na oddanie kolorytu historycznego, w wypowiedziach i ocenach bohaterów, jako element narracyjnych odniesień do współczesności, wreszcie w autorskich komentarzach zlokalizowanych w przypisach. W każdym z przypadków akcentowane jest negatywne znaczenie motywu, wiążące się z zagrożeniem, jakie dla wolności jednostki niesie państwo i realizowana w jego polityce przemoc, dostrzegana także w komunikacji rytualnej czy – kilkadziesiąt lat później – w symbolice architektonicznych detali faszystowskiego państwa Mussoliniego. Norwidowa refleksja nad pokrewnym etymologicznie pojęciem *fascynacji* prowadzi nas do bardziej ogólnych wniosków dotyczących dominującej opozycji prawdy i fałszu jako jednego z zasadniczych tematów jego myśli i twórczości.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid; fascēs; topór; motyw; symbol; przemoc; prawda; fałsz; wolność.

FASCES. NORWID'S INTUITIONS IN READING A SYMBOL

S u m m a r y

The article analyses the semantics of the *fascēs* motif in the poem *Quidam*. The motif is present on various levels of the work: in the narrative aimed at rendering the historical flavour, in the statements and evaluations of the protagonists, as an element of narrative references to the contemporary era, and finally in the author's comments in the footnotes. In each case, the negative meaning of the motif is emphasised, which relates to the threat to the freedom of an individual posed by the state and violence intrinsic to its politics, also visible in ritualistic communication, or – decades later – in the symbolism of architectural details of the fascist state of Mussolini. Norwid's reflections on the etymologically related concept of *fascination* leads us to more general conclusions about the dominant opposition of truth and falsehood as one of the principal themes of his thought and artistic work.

Key words: Cyprian Norwid; fascēs; axe; motif; symbol; violence; truth; falsehood; freedom.

Translated by Rafał Augustyn

ADAM CEDRO – dr, polonista i wydawca, członek redakcji *Dziel wszystkich C. Norwida*, popularyzator jego twórczości, gospodarz salonu <http://norwidiana.blogspot.com>; e-mail: adam@cedro.com.pl