

III. DZIEŁO W PERSPEKTYWIE ALEGORYZMU



Rolf Fieguth

Symbolizmy w *Quidamie* Cypriana Norwida¹

Doświadczenia z praktykami symbolicznymi Norwida pokazały, że warto zastosować mały proceder analityczny, rozpatrując na jakiś czas oddzielnie ich stronę stylistyczną, formalną czy, jak wolimy to nazwać, modalną, a dopiero następnie ich stronę tematyczną. W pierwszej części niniejszego studium omówimy zatem w sposób szkicowy i syntetyczny stronę modalną. Bardziej detaliczna będzie w następnej części tematycznie nastawiona charakterystyka różnych „systemów symbolicznych” – rzymskiego, greckiego, żydowskiego, chrześcijańskiego – występujących w *Quidamie*, oraz ich współdziałania w obrębie tego, co można nazwać norwidowskim amalagamatem teoremów historiozoficznych i chrześcijańskiej alegorezy i typologii. Świadomie będziemy posługiwać się terminami „symbolu”, „symboliczny” i „symbolizowania” w płynnym i rozszerzonym znaczeniu. Odpowiada to praktykom samego poety, który nieraz w krótkim wierszu z dużą łatwością przechodzi z jednej odmiany „symbolu” do drugiej i trzeciej i z powrotem. Wymienione terminy przeto będą obejmowały z reguły wszystko od symbolu platońskiego i Goethowskiego poprzez parabolę i alegorię (i wszelkie inne tropy) oraz poprzez semiotyczną trójkę „ikon, indeks, symbol” aż do znaczącej aluzji i niedomówienia oraz nawet do symbolicznego czy znaczącego gestu bez zidentyfikowalnej strony znaczonej. W razie potrzeby będziemy dodawali uściślenia w konkretnym wypadku.

* * *

¹ Wersja do druku referatu pt. *Cykle historyczne i alegorezy* wygłoszonego na warszawskiej konferencji „Symbolizm Norwida”. Utwory Norwida cytuję według wydania C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 1-11, zebr., tekst ustalił, wstęp. i uwagami kryt. opatrz. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971-1976 (używając skrótu PWsz.). W cytatach z *Quidama* podaję tylko Księgę (cyfry rzymskie) i wersy (cyfry arabskie). Rezygnuję z odsyłek do moich kilku prac o *Quidamie*. Dla oszczędzenia miejsca, w tekstach wierszowanych odstepy zastępuję znakiem /.

Co podziela Norwid w dziedzinie praktyk symbolicznych z romantycznymi poprzednikami oraz z postromantycznymi i premodernistycznymi współczesnymi i następcami, a w czym się od nich różni? Ciekawego materiału dla odpowiedzi na to pytanie, które wciąż nurtuje badaczy poety, dostarczyć może oddzielne roztrząsanie różnych modalności jego symbolizowania.

Norwidowskie modalności symbolizowania sprowadzają się do jego różnych sposobów prowadzenia (czy nie prowadzenia) czytelnika, idących od dydaktycznego furoru, sokratycznego wprowadzenia w błąd i prowokowania do reakcji przeciwnych, aż do całkowitego puszczenia go wolno. W praktykach symbolicznych wygląda to w ten sposób, że czytelnik nierzadko ma do czynienia z hiperdobitną prezentacją zarówno strony znaczącej, jak i strony znaczonej symbolu i jego wymowy, ale o wiele częściej też z różnorakimi metodami napomknięcia, niedomówienia, zaszyfrowania. Przykładem hiperdobitnej prezentacji symbolu jest w *Quidamie* krew umierającego Syna Aleksandra, opryskająca kolana rzymskich świadków sceny (Ks. XXIV, w. 211-216; por. Mt 27, 25²), albo ciężki kamień, *lapis martyrum*, na którym leży jego trup. Jasne jest, że za taką dobitością mogą się kryć mniej jawne inne więzi symboliczne³. Bywa też, że szczególnej wyrazistości konkretnej sytuacji, osoby czy przedmiotu o wysokim efekcie symbolizującym nie odpowiada treść symboliczna, której albo po prostu nie ma, albo jest zmienna i nieuchwytna (fontanna w domu Jazona w Ks. XI, XIII, i XXV), albo która zostaje ciemna („smagacz Apollina” w Ks. XIII). Do takich przykładów należy preparowanie przez Jazona fałszywego Barchoba, który dla zmylenia policji i znajomych zamienia „Barchoba domowego”, aby ten mógł w sekrecie wyjechać na walki powstańcze w Palestynie. Zwracając się do swojego pupila, Jazon komentuje to dowcipnie i wieloznacznie: „Mnie zostanie / Jak z wizerunkiem twym zostać z osobą, / Której odbyło się w przyszłość skonanie” (Ks. XVI, w. 44-46).

Od takich przykładów ostrej wyrazistości różnią się rozmaite dalsze sposoby utrudnienia czy nawet zablokowania drogi od strony symbolizującej do treści symbolizowanej. Przypomnijmy tu tylko Norwidowskie procedery jasności i ciemności, dalej jego pisanie „białe”, rezygnujące z ostrych, barwnych kolorów i puent⁴, jego „przemilczenia” (o których jeszcze pomówimy), w sumie więc wszystkie przejawy jego sławetnej ironii w dziedzinie symbolizowania. Zasygnalizujmy tu, że skądinąd centralna anekdota *Quidama* rysowana jest „biało”,

² „A odpowiadając wszystkim lud, rzekł: Krew jego na nas, i na syny nasze”. – Cytaty biblijne według *Biblia...*, przekł. J. Wujek, Warszawa 1966; skróty tytułów ksiąg *Biblia* z reguły według *Biblia Tysiąclecia*, Poznań – Warszawa 1980, s. 14-15.

³ Krew Syna Aleksandra pozostaje w związku z rzymską krwią, którą wylewa w czasie walk Barchob, a kamień, na którym leży jego trup, wiąże się chyba symbolicznie z kamienną rzeźbą, świątynią, z którą poeta porównuje Zofię (patrz niżej).

⁴ Zob. koncepcję wyciszenia lub przyciszenia semantyki literackiej na początku *Białych Kwiatów*, [w:] *PWsz.*, t. 6, s. 187-200, oraz „tragedii białej” w przedmowie do dramatu *Pierścień Wielkiej Damy* (*PWsz.*, t. 5, s. 185).

na krawędzi przemilczenia i rozrzucona wśród kawałków innych materii epickich – chociaż akurat ta anegdota w końcu będzie parabolizować się wręcz jaskrawie w duchu chrześcijańskim. Chodzi o historię zawiedzionej miłości Syna Aleksandra do Zofii, stałej towarzyszkii filozofa Artemidora z Koryntu, jednocześnie przedmiotu załotów rzymskiego dandysa Luciusa Pomponiusa Pulchra, a w końcu zatrutej przez nową kochankę tego ostatniego. Umiera ona zresztą najprawdopodobniej o tej samej godzinie jak Syn Aleksandra, co ma swój wydźwięk symboliczny.

Na krótki komentarz zasługuje też proceder szczególnie doniosły, a mianowicie skontaktowanie poziomu znaczącego z poziomem znaczącym w taki sposób, że mimo więzi symbolicznej zostają sobie obce. Przykładem jest wiersz z *VM Dwa guziki (z tyłu)*, gdzie nieznaczące i trochę śmieszne dwa guziki „na krzyżu” żakietu frakowego stają się niewiadomo czy alegorią, symbolem, pamiątką, czy etykietką chrystusowego aktu leczenia i uświęcenia „powietrzem ruszonego”, i Jego słowa „Wstań, weź twoje łóżko i chódź” (Mk 2, 9). Podobnie jest z umiowaniem Syna Aleksandra w *Quidamie*. Młody człowiek w tej sytuacji jest jak najbardziej oddalony od jakichkolwiek myśli chrześcijańskich. Ma nastroje samobójcze z powodu świeżego zawodu sercowego z Zofią, jest w dodatku głęboko rozczarowany brakiem reakcji przypadkowo widzianego przyjaciela Barchoba⁵, a przede wszystkim wypełnia go pogarda i gniew dla swojego zabójcy, oraz dzika gorycz ze względu na bezsens takiej śmierci. Symbolem czy parabola męczeństwa w naśladowaniu Zbawiciela robi go *post factum* anonimowy kaznodzieja nad jego trupem, oraz, oczywista, narrator, mówiący o *lapis martyrum*. W tej konstrukcji symbolicznej tkwi starannie wyreżyserowana podwójna perspektywa kulturowa – młodego epińskiego poszukiwacza prawdy, i rzecznika prawdy chrześcijańskiej. Zwiłokrotniona perspektywa kulturowa leży też u podstaw symbolizujących aktów wokół „Rzymu”, który dyskretnie nabiera wymowę alegorii czy paraboli dla europejskiej współczesności dziewiętnastowiecznej.

Przytoczone modalności norwidowskiego symbolizowania przejawiają się oczywiście często przy operacjach całkiem konwencjonalnych. Mamy na myśli przydawanie znaczeń symbolicznych przedmiotom i przedmiotowościom takim jak kamień, róża, kwiat, krew, słońce, księżyc, ale też całym postaciom przedstawionym i ich mowie ciała. Ale czasami wiążą się też z pewnymi śmiałościami przy doborze materiału symbolizującego. Symbolotwórcza praca nad semantyką pojedynczego leksemu czy frazemu, zdania czy wersu, akapitu czy strofy, i całego tekstu w końcu może doprowadzić u Norwida do rozerwania konwencjonalnej jedności tekstu – i czasu przedstawionego, co rzuca symboliczne światło na stan świata przedstawianego⁶. Jest to jeden z wielu przykładów symbolizowania

⁵ Ten nie może go poznać, bo jest fałszywym Barchobem.

⁶ Wyraźny montaż kawałków tekstowych występuje w wierszu *Dwa guziki (z tyłu)*; z podobnym zjawiskiem spotykamy się też w wcześniejszym *Quidamie*.

czegoś nie za pomocą wyboru „innej” sfery tematycznej na stronę znaczącą, lecz za pomocą osobliwego ukształtowania formalnego czy kompozycyjnego.

Najprostszym przykładem bywa tu ukształtowanie metryczno-rytmiczne konkretnego tekstu czy fragmentu. Pentametr, miara „kulejąca” według Owidiusza, dominuje w pierwszej połowie cyklu poematowego *Psalmów-psalm*, symbolizując w danym kontekście krzywe klasycystyczne zastygnięcie poezji polskiej. W *Quidamie*, improwizację Zofii cechuje wierszowanie nieregularne, co zdaje się symbolizować prosodię grecką, nie naśladowując jej.

Bardziej złożonym zjawiskiem jest przydawanie znaczeń symbolicznych określonym elementom gatunkowym oraz traktowaniu czasu, o czym będzie jeszcze mowa w związku z *Quidamem*.

U końca tego paragrafu odnotujemy, że ironia, kompleksowość i wieloperspektywizm w zakresie modalności norwidowskiego symbolizowania na pewno wykazuje jakieś podobieństwa z praktykami premodernistów – bodajże najwięcej w zakresie pisania „biało”. Ale różnica powiększa się w momencie, kiedy rozpatruje się treści symboliczne.

* * *

O specyfice Norwida stanowi splot modalności jego praktyk symbolicznych z bogatą i charakterystyczną sferą tematyczną, stron znaczonych jego symboli. Przy całym skomplikowaniu modalności przenikających jego symbolizowanie, więc z określonymi teoremami i treściami zostaje zachowana. Centrum tych treści stanowi synteza pewnych koncepcji historiozoficznych i swoistej recepcji starochrześcijańskiej typologii i alegorezy.

W obecnym paragrafie przywołamy na razie wyłącznie jego poetycką historiozofię, dostarczającą podstawy niejednej operacji symbolicznej.

Wczesnym przykładem norwidowskiego myślenia w cyklach historycznych jest fragment z VII rozdziału wiersza *Do J.O. Księcia Adama Czartoryskiego* z cyklu *Salem* (1852)⁷:

Dziś, teraz, również koniec świata bliski. / Nie on ostatni koniec wszech-konieczny, / O którym żaden wyrosły z kołyski, / I żaden Anioł nie wie, i Syn-wieczny, / Jedno Ogromny Sam Jeden Jehowa; / – Lecz ten, o którym jest osobna mowa, / Że się z postaci-czasów poznać daje, / Jak deszcz i burzy woń, lub jasne maje... / Bo świat już kończył się po wiele razy, / Przemazywając skończone obrazy / Tej albo onej znów rzeczywistości, / Co wciąż toż samo wyraża, wciąż prościej... (PWsz., t. 3, s. 512)

Dalszy, bardziej skomplikowany przykład zawiera wiersz finalny cyklu poematowego *Wita Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem* (1856). Autor szkicuje

⁷ A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985, s. 90 zwraca uwagę na ten fragment i jego wymowę (zawdzięczam tę wiedzę J. Zielińskiemu).

tu historię sakralnej sztuki religijnej w kolejnych jej stadiach. Mówi o początkach sztuki chrześcijańskiej u św. Łukasza (*II. Ewangelista*), o bizantyjskim kryzysie ikonoklastycznym (*III. Męczennik*), o odrodzeniu i tryumfie ikon przy chrystanizacji słowian (*IV. Chrzcziciel*), a dalej o stopniowym spłyceniu tej sztuki przez wirtuozostwo i manieryzm (*V. Krytyk ex professo*; *VI. Manieryzm*). Byłoby w logice tego następstwa stadiów, gdyby cykl zakończył się poetyckim komentarzem do sytuacji sztuki sakralnej w XIX wieku. Zamiast tego wiersz finalny *VII Profan* cofa się dziwnie do rzymskiej przeszłości przedchrystusowej. Jest to wolta tematyczna o wydźwięku symbolicznym:

VII PROFAN

1

Po jednej stronie rzymskiego obszaru / Scypion w namiocie nad gruzem Kartagi / Stanał,
młodzieńczyk, a pełen powagi, / I patrzył zimno na dymy towaru, / Przemysłu dumę w popiół
ścierające. / – Po drugiej stronie rzymskiego obszaru / Filary, w liście się rozścielające, / Jak
marmurowy las z pni swych padały, / Piorunem cięte; te – Korynt się zwały.

2

Mummius, opodal rozbiwszy namioty, / Wedle ukazów z Kapitolu wziętych, / Pakować kazał
wazy i klejnoty, / I Bogów, dobrze słomą obwiniętych; / A rocie, która przy bigach ładownych
/ Stała – w tych prawi wyrazach wymownych: / „Baczenie! by żaden Apollin, ni który / Jowisz,
ni Wenus gdzie była popsuta; / Co gdyby zaszło?! tej samej natury / Rzeczy – zrobicie...
marmur dam i dęto...” /

Pisałem w 1856 r.⁸

Wiersz odnosi się do dwu rzymskich imperialnych podbojów i zniszczeń z r. 146 p.n.e.: Kartaginy przez Scipiona Aemilianusa Africanusa Numantinusa⁹, i Koryntu przez Luciusa Mummiusa Achaicus. Druga strofa charakteryzuje profanację i przygotowanie świętych klejnotów i rzeźb korynckich na wywóz do Rzymu przez Mummiusa i jego ludzi. Czytelnik ma prawo zapytać się, jaki jest związek z głównym tokiem poprzednich wierszy cyklu. Odpowiedź zawiera się w czytelniczej operacji przekodowania: rabunek Mummiusa implikcyjnie odsyła do podobnych rabunków dziewiętnastowiecznych w Grecji, na Bliskim Wschodzie i w Egipcie, wypełniające państwowe muzea stolic imperialnych¹⁰. Tkwi w tym symboliczna wymowa o tym, że pozbawiona sakralności cywilizacja dziewiętnastowieczna jakby wróciła do sytuacji cywilizacji Rzymu czasów Scipiona i Mummiusa.

⁸ *PWsz.*, t. 3, s. 533-534.

⁹ Scipio Aemilianus Africanus Numantinus, 185-129 p.n.e.

¹⁰ Lord Thomas Bruce Elgin (1766-1841) dokonał w latach 1801-1805 słynnego rabunku archeologicznego przy Akropolisie w Atenach. Byron potępił go w wierszu *The Curse of Minerva* (1811).

Podobną konstrukcję symboliczną wykazuje też poemat *Quidam*, gdzie Rzym hadriański i jego sytuacja intelektualna, estetyczna i polityczna symbolicznie odsyła do imperialnych cywilizacji St. Petersburga, Paryża czy Londynu.

Tego rodzaju symbolizowania mają u swego podłoża koncepcję cyklicznie wracających procesów dziejowych. Norwid dawno żywił takie poglądy, zanim u końca życia uporządkował je w traktacie *Milczenie* (1882 r.?). Tekst ten zawiera inspirujące elementy dla zrozumienia *Quidama*, chociaż był napisany dużo później. Nie wchodząc w osobliwości semantyczne *Milczenia* konstatujemy tylko, że wyrazu „przemilczeć” używa tu autor często w sensie „implikować”. Tak u zarania człowieczeństwa przepełniona bóstwem legenda „przemilcza” rolę bohatera ludzkiego, która stanie się eksplicytna w następnej epoce, epopei. Ta znów „przemilcza” interesy państw i narodów oraz warunki polityczne i finansowe, które staną się eksplicytne w następnej epoce, prozy historycznej. Ta z kolei przemilcza liczne intrygi, a przez to „tajemnice psychologii dziejów, biografii” (*PWsz.*, t. 6, s. 246). Te intrygi i sekrety razem ze wszystkim co prywatne, indywidualne, osobiste w życiu ludzkim staną się eksplicytne w ostatniej epoce całej sekwencji, w epoce anekdoty. Skoro treść sekwencji u jej końca w całości „wyczerpuje się”, epoka anekdoty poprzedza rewolucję w najszerszym sensie, której towarzyszy rewelacja ducha Bożego. Anekdota może „parabolizować się” jako przypowieść treści rewelacji ducha powszechnego¹¹. Po anekdocie i rewolucji-rewelacji następuje nowa sekwencja legendy, epopei, prozy historycznej itd.¹² Jednak idealny ten cyklizm przechodzi różne „perturbacje” (*PWsz.*, t. 6, s. 247), których okoliczności autor nie omawia wyczerpująco. Mamy prawo przypuścić, że przyświeca Norwidowi tu dobrze mu znane zjawisko „równoczesności tego co nierównoczesne” (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*, termin Ernsta Blocha). Różne sekwencje legenda – epopeja – proza historyczna – anegdota – rewolucja mogą bowiem o tym samym czasie kalendarzowym przebiegać w różnej szybkości w różnych kulturach, i to nawet w jednym, wielokulturowym miejscu. W jednej kulturze jeszcze jest legenda, a w drugiej już proza historyczna czy nawet anegdota.

Przemyślenia te z powodzeniem dają się zastosować do „przypowieści” (paraboli i para-powieści) *Quidam*. Utwór ten zawiera różne elementy gatunkowe o znaczeniach symbolicznych czy parabolicznych. Są pierwiastki legendy (męczeństwa chrześcijańskie), epopei bohaterskiej (opowieść o czynach wojennych Barchoba w Palestynie, Ks. XXV), prozy historycznej (sytuacja w hadriańskim

¹¹ Historycy idei widzą w tej koncepcji echa Vica, tła, Cieszkowskiego i Trentowskiego (zob.: K. Bereżyński, *Filozofia Cypriana Norwida*, Warszawa 1911; A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985). Listę można by rozszerzyć o nazwiska de Bonalda, de Maistre’a i Victora Hugo.

¹² Norwid podaje w *Milczeniu* pięć przykładów epoki anegdoty poprzedzającej rewolucję-rewelację (Mojżesz; Ekklezjastes; Ewangelie; romans i powieść XIX wieku; *saturae* literatury starorzymskiej).

państwie żołnierzy, policjantów i donosicieli i historycznej opinii publicznej) i anekdoty (historia Zofii i jej niedużego wielonarodowego kręgu, wraz z losem Syna Aleksandra), która przemienia się w parabolę chrześcijańską. Elementy te w *Quidamie* pozbawione są jasnej hierarchizacji, co razem z pewnymi zaburzeniami chronologicznymi doprowadza do świadomego zrujnowania tradycyjnej „maszyny epickiej”. To symbolizuje w osobliwy sposób wewnętrzną ruinę mocnego Rzymu hadriańskiego, który z kolei symbolizuje stan imperiów dziełnastowiecznych. Sytuacja ta tworzy ramy dla licznych operacji symbolicznych. O niektórych z nich będzie mowa w dalszych paragrafach.

* * *

Współistnienie w antycznym Rzymie różnych kultur przebywających w różnych fazach ich historii pokazana jest w *Quidamie* za pomocą współistnienia i konfrontacji różnych sposobów symbolizowania, które są przedmiotem obecnego paragrafu. Nie chodzi nam przy tym o to, w jakiej mierze autor autentycznie i wiernie potrafił odtworzyć rzymski, grecki i żydowski sposoby symbolizowania, tylko o to, że starał się wywołać odpowiedni efekt u czytelnika. Należy przy tym mieć na uwadze, że w każdym przykładzie symbolizowania ukrył poeta też jakiś aluzyjny element chrześcijański.

Zacznijmy od „typowo rzymskiego” sposobu symbolizowania, który przejawia się w opisie dekoracji ścian rzymskiego mieszkania Syna Aleksandra:

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 / Postrzegłeś, ta się wyslizła ci wężem. / Waż w ptaka plwał się, wyrzucając ślinę, / Tej skrzydła w szatę nikła, – szata mężem / Brzmieje – mąż na hełm wytryska liściami, / Których kwiat tarcza, a prety orężem, / A paki – isker tlejących gwiazdami. [...] (Ks. XVIII, w. 1-21)

Wybór Bachusa i jego „nimf” w czasie „godów winobrania”¹³ jako tematu „zatartych” fresków w pokoju Syna Aleksandra uzmysławia na pierwszy rzut oka banalną codzienność dekoracji wnętrza, ale zawiera oczywiście też bogaty potencjał symboliczny. Wesołość, erotyzm i upojenie emanujące z tych ścian jak gdyby są etykietką rzymskiego uczucia życia. Mit i święto Bachusa czy Dionizosa oczywiście są rzymskim importem z przestrzeni greckiej i funkcjonują

¹³ Chodzi chyba o trzydniowe święto *Anthesteria*, które obejmowały „święte gody” (*hierogamos*) Dionizosa z królową, miejsca, obchodzone w towarzystwie wybranego grona młodych kobiet; zob. m.in. hasło „Anthesteria” w *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, t. 1, dtv München 1979, kolonna 372 i nast.

tu jak zbanalizowane ślady „zatartej” legendy – jest to wskazówka na brak rzymskiej samoistości, i z tym na ogólny stan rzymskiej kultury. Efekt lustrzany, który wywołują, dodaje element ambiwalencji. Czy freski te potrafią także uzmysłowić elementy wielokształtne, niesamowite, i wręcz zabójcze zawarte w tym bóstwie i w jego towarzyszkach, zależy może nie tylko od wiedzy mitologicznej osoby oglądającej czy czytającej. Efekt niesamowitej ambiwalencji daje bowiem opis „arabesk” wokół „medalionów”¹⁴, gdzie wszystko się miesza i wszystko wynika ze wszystkiego wręcz wstrętnym sposobem – zob. wersy „zaledwo trzcinę / Postrzegłeś, ta się wyślizła ci wężem, / Waż w ptaka plwał się, wyrzucając ślinę, / Tej skrzydła w szatę nikła – szata mężem / Brzmieje – mąż na hełm wytryska liśćmi”. Jest w tym na pewno też aluzja do *Przemian* Owidiusza, a więc do wybitnego wytworu kultury rzymskiej. Nic tu nie jest stałe i jednoznaczne, ani w „medalionach”, ani w „arabeskach”, i właśnie to chyba stanowi wymowę symboliczną tej dekoracji w odniesieniu do rzeczywistości rzymskiej. Inna sprawa to napół ironiczna, napół poważna aluzja implicytna do przystojnego jak Bachus młodego lokatora i jego emocji erotycznych – i jeszcze inna, że już antyczność chrześcijańska zastanawiała się nad pewnymi podobieństwami między Dionizosem a Chrystusem¹⁵.

Grecja jest obecna na kartach *Quidama* na różne sposoby, ale kwintesencję jej stanu ducha w tym poemacie reprezentuje na pewno poetessa Zofia z Knidos, która przejęła od Rzymian „moc niemyślenia” (Ks. XIV, w. 111-112). Ruinę „mądrości”, którą nosi w imieniu, uzmysławia porównanie jej pięknej osoby z rzeźbą oderwaną od jakiejś świątyni: „Zaiste, odłam to jakiejś świątyni, / Gdzieś barbarzyńskim roztartej obuchem” (Ks. III, w. 47-48). Poeta zresztą „przemilcza”, czyli unikiem implikuje tu aluzję do słynnej świątyni Afrodyty w Knidos i do także słynnej rzeźby nagiej bogini miłości Praksytelesa. Wątek świątyni, roztartej barbarzyńskim obuchem, przypomina wiersz VII. *Profan*, o którym już była mowa.

Szczytem występowań Zofii w *Quidamie* na pewno jest jej *Improwizacja*. Wiersz ten powstaje spontanicznie z atmosfery erotycznej i z platońska filozoficznej. Poprzedza go scena zbiorowego nocnego transu filozoficznego bez jakiegokolwiek tematu dyskusji w domu Artemidora (księgi III i V). Księga XV pokazuje natomiast Artemidora wręcz w roli Sokratesa, który odpowiada na brutalne koncepcje filozoficzne Luciusa Pulchra (Ks. XV, w. 147-154). Finezyjne wotum Artemidora inspiruje bezpośrednio *Improwizację* poetessy Zofii.

¹⁴ Terminy „medaliony” i „arabeski” są jawnie anachronistyczne, a cały ton opisu ma posmak dziewiętnastowiecznego polskiego gawędziarstwa.

¹⁵ Podobno już Justyn Męczennik (±100 - ±165 r.) widział jakąś demoniczną paralełę między Dionizosem a Chrystusem (Apol. I 54 i Dial. c. Tr. Jud. 69) – patrz. G. A. van den Bergh van Eysinga, *Der mythologische Hintergrund der neutestamentlichen Wunder*, [w:] tenże, *Godsdienstwetenschappelijke Studien XV*, Haarlem 1954, s. 42 i nast.; niem. przekład http://www.radikalkritik.de/ntl_wonderen.html.

Improwizacja Zofii

1

Czy z Olimpu to? – gdzie są abrysy świata – / Rzeczą harmonijnej kłótni bogów, / Czyjs upuszczony styl na ziemię z brzękiem złata, / Śmiertelnych dziwowisko progów? –

2

Nie styl, nie – choćby Dedalów dzieło, / Nie narzędzie kruche, pism iglica, / Lecz twój, o Mistrzu, głos i co się zeń przejęło / W myśl – i co krwią błysło na lica.

3

Bo inna pojąć wzór i, cało-dźwięków tworu / W poza-jawie słuchając, nad światy, / Samemu kwiatem wzrość, ku prawdzie pierwowzoru, / A inna – wieniec więc – lub rwać kwiaty / – – – – – / „Jak ja –” / – dodała wieszczka, kładąc lirę. (*Quidam*, Ks. XV, w. 226-238)

Nie jest całkiem jasne, czy Zofia wypowiada ten wiersz po grecku albo „po rzymsku” (na co wskazałby wyraz „styl”, łac. *stilus*, polsk. a) rylec do pisania, b) styl, elegancja), ale jego obrazowanie wskazuje na kulturę grecką; zresztą także jego nieregularne ukształtowanie metryczno-rytmiczne, które z daleka przypomina tok wiersza greckiego¹⁶. „Styl” pada z Olimpu, siedziby bogów i zarazem „abrysów świata”, czyli idei platońskich, a jego posiadaczem może być Klio, muza historii i epiki historycznej. Pada z Olimpu w wyniku „harmonijnej kłótni bogów” w znaczeniu „elegancja”, a także z konkretnym znaczeniem „rylec”, bo wywołuje boski brzęk na progu śmiertelnych. Trybem porównania negatywnego styl i jego brzęk stają się symbolem głosu Mistrza, filozofa Artemidora, który przed chwilą uciszył brutalnego Pomponiusa w dyskusji przypominającej *Dialogi* Platona. Głos obejmuje głoszone przez Mistrza przesłania i jego prawdę wewnętrzną. Prawda ta zasadza się na pojmowaniu *kosmosu*, „wzoru” czyli pięknego porządku świata, i na „poza-jawnym” słuchaniu „cało-dźwięków tworu”, czyli muzyki sfer¹⁷. Że w wyobrażeniu poetessy należy „kwiatem wzrość ku prawdzie pierwowzoru”, jest symbolem autentyczności aktów poznawczych, a więc symbolem symbolu autentycznego. Obraz ten pozostaje zresztą w głębokim powiązaniu ze słynną ewangeliczną przypowieścią o ziarnku gorczycy, wzrastającym drzewem ku niebu, która stanowi chyba symboliczne centrum całego *Quidama*¹⁸.

Tak jak Zofia uosabia w *Quidamie* „Grecję”, Mag Jazon reprezentuje w poemacie „Izrael”. W Rzymie działa jako wpływowy lekarz i filozof, znany osobście cesarzowi, i utrzymujący bliski kontakt z kolegą greckim, Artemidorem,

¹⁶ Jedyną metryczną stała jest tu sześćoiktowy jamb (z regularną średniówką po trzeciej stopie) w przedostatnim wersie każdej strofy, oraz w pierwszym trzeciej.

¹⁷ Interpretacja ta zawdzięcza niejedno pracy Z. Zaniewickiego, *Rzecz o „Quidam” Cypriana Norwida* [1939], Lublin – Rzym 2007.

¹⁸ Ks. XIII, w. 305-310. Por. K. Trybuś, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993 („*Quidam* – epopeja o ziarnku gorczycy?”, s. 60-83).

z którym podziela dysydencką koncepcję o czysto ludzkiej, a nie boskiej naturze Hadriana. Ma cechy sokratycznego ironisty. Skoro jest jednocześnie rabinem czyli teologiem, tkwi głęboko w wielowiekowej tradycji żydowskiej i w związanym z nią symbolizmie. Jednocześnie działa w ścisłej konspiracji na rzecz nowego powstania żydowskiego przeciwko rzymianom, znanego w historii powstania Bar-Kochby (132-135 p. Chr.).

Imię Jazon jest formą hellenizowaną imienia hebrajskiego Jozue, Jezua czy Jezus¹⁹ i stąd zawiera bardzo bogaty potencjał symboliczny. Jozue był współpracownikiem i następcą Mojżesza oraz walecznym zdobywcą Ziemi Obiecanej. Z kolei Jazon z Cyreny podany jest w drugiej Księdze Makabeuszy jako historyk powstania żydowskiego lat 160 p.n.e. (2 Mach 2, 19-23). To z tradycji makabeuszowskiej bierze norwidowski Mag Jazon symbolizm powstania Bar-Kochby, czyli Barchoba w wersji Norwida. W scenie pożegnania Jazon zawiesza bowiem Barchobowi na piersi tablicę kościaną z napisem *M.B.C.I.* (Ks. XVI, w. 80-82), „insygnia zastępów Machabeuszów”, przy czym napis oznacza „wulgarnie Machabei”, a kabalistycznie wykłada się: „K t ó ż j a k o P a n B ó g I z r a e l s k i” (z przypisu autora). Daje aluzyjnie do zrozumienia, że przypuszcza w Barchobie, „zorzy-synu”, Mesjasza (zob. Ks. XVI, w. 44-54).

W Księdze XXV Jazon w jawnej paraleli ze śmiercią Syna Aleksandra umiera dręczony przez liktorów cesarskich oraz z wizją męki i śmierci „Człowieka” na Golgocie²⁰. Symbolicznym paradoksem wiąże się tu poprzednie jego domniemanie na temat Mesjasza w Barchobie oraz pokrewieństwo jego imienia Jazon z imieniem Jezusa.

Najważniejszy sposób symbolizowania w *Quidamie*, chrześcijański, działa w poemacie z reguły podskórnie, w ukryciu, tylko niekiedy wypływając na powierzchnię. Do pełnego głosu dochodzi w kazaniu bezimiennego „ogródnika” nad trupem Syna Aleksandra w Księdze XXIV:

[...] „Błogostawię / Duszy twej – a wy! co z n a c z y skonanie / Młodzieńca tego, kiedyś się dowiecie – / Którzy jesteście ślepi Kainanie, / Rozbijający braterstwo na świecie, / Obrazy stawiać własnego zbłąkania / Czynami, z których każdy w a s o d s ł a n i a – / I jako scena w teatrum naucza, / Do prawd zakrytych by szukano klucza – / Bóg, gdy ofiarę nożem czynić miano / Na niewinnego młodzianka wzniesionym, / Nasunął owcę w ciernie uwikłaną, / Krwią ludzką, nie chcąc, aby był chwalonym; / I wołał przenieść ofiarne skonanie / Nad krwi wylanie – – / Ale wy – byka minawszy toporem, / W człowieczej krwi się chłodzicie – szaleni! / Tym, mówię, czytać gdy poczniecie wzorem / Pisanie, co się w powietrzu czerwieni, / Padniecie na twarz –” / [...] / „C z y t a ć – ogródnik ciągnął, patrząc w górę / Jakoby w pisma zwój – czytać żywotów / I skonań księgę, czytać chmurę / I światłość czytać, zapisanie grzmotów” (*Quidam*, Ks. XXIV, w. 227-251)

¹⁹ Zob. <http://net.bible.org/dictionary.php?word=Jason> – Autor nie podaje eksplicytnie tego powiązania onomastycznego.

²⁰ Jest w tym aluzja do okoliczności śmierci Pankracego w *Nie-Boskiej Komedii* oraz Polelum w *Lilli Wenedzie*.

Kaznodzieja przemierza Stary i Nowy Testament od Księgi Genesis (wątek Kaina, pierwszego mordercy) do Objawienia św. Jana („Pisanie, co się w powietrzu czerwieni” – por. Obj 12, 1-3). W szczególności przywołuje historię ofiarowania Izaaka przez Abrahama, któremu Bóg zapobiega przysyłając owcę (1 Gen 22, 2) – oraz wątek „księgi żywotów i skonań”, który występuje w psalmach i w Objawieniu św. Jana. Używa tu klasycznego proceduru hermeneutyki biblijnej polegającego na typologii i alegorii: Abraham i Izaak wskazują kontrastem na rzymskich morderców i Syna Aleksandra, ale jasne jest, że implikuje się tu też wątek ofiarowania Syna przez Ojca Boga (por. Hbr 11, 17 i 20)²¹.

Paradoksalnym sposobem podejmuje wątek Abrahama i Izaaka także cesarz Hadrian w rozmowie z Artemidorem (Ks. XIX), tworząc związek z „ofiarowaniem” innego młodzieńca – jego ulubieńca Antinousa, którego starał się pośmiertnie wynieść do godności boskiej:

„[...] – w księgach Judy, / Gdzie różne baśnie są – także i cudy, / O Abrahamie mówią, iż ten syna / Miał ofiarować. – Są, co byli dalej / W ofiarowaniu –” // Tu mu poszła ślina / Do ust i kaszlnął, mówiąc: „Cóż? – azali / Antinousa krwi nie poświęcono?” (*Quidam*, Ks. XIX, w. 99-105)

Jasne jest, że cesarz wypowiada tu myśl, która z punktu widzenia Nowego Testamentu ma charakter anty-chrystusowy. Kontynuuje w tym duchu snując pomysły na nowe świątynie pogańskie, które mają być budowane na świętych miejscach chrześcijaństwa. Myśli o świątyni Jupitera na miejscu zmartwychwstania Jezusa, a o świątyni Wenus na Golgocie:

Mniemam – że i ta Chrześcijan doktryna / Nie jest w swej pierwszej legendzie. – Może by / I tego dotknąć przyszła już godzina, / Bacząc, gdzie błędy wina, gdzie potrzeby – / W Jeruzalemie miejsce zmartwychwstania / J u p i t e r o w i należy właściwie: / Ten jest albowiem, który się nie kłania, / Mocny-bóg – dalej, i to bez-treściwie, / O wykonaniu Chrystusa co baja, / Tam V e n u s miejsce mieć ma [...]” (*Quidam*, Ks. XIX, w. 125-138)

W tych myślach o symbolicznej uzurpacji świętych miejsc chrześcijaństwa twki wynaturzony chrześcijański sens. Bo jeżeli w miejscu zmartwychwstania ma powstać świątynia najwyższego z bogów pogańskich, a na Golgocie świątynia bogini miłości, to jest w tym coś z nieświadomego respektu nawet dla głębszych treści uzurpowanej religii.

Paradoksalny sens tych pomysłów wywołuje także paradoksalną reakcję narratora, który spontanicznie pada z roli, wypowiadając gniewny komentarz,

²¹ Owca z rozkazu Jazona zarżnięta i krwawo obdarta ze skóry w cześć posłańca z walk palestyńskich (Ks. XXIV) pozostaje w alegorycznych powiązaniach z owcą z opowiadania o Abrahamie i Izaaku, z barankiem paschalnym, z krwawymi czynami Barchoba w Palestynie – oraz funkcjonuje jako asocjacyjna zapowiedź śmierci Syna Aleksandra. – Reakcja Greków na kaznodzieję w Ks. XXVI – „Pólbóg-że zstąpił?” – jest aluzją do św. Pawła, zob. Dz Ap 14, 10-12; por. też *Dwa męczeństwa. Legenda* Norwida (PWsz., t. 1, s. 118-121).

w którym ustanawia serię konfrontacji między kulturą antyczną i nowożytną, chrześcijańską. Konfrontuje bowiem pomysł świątyni Wenus w Jerozolimach z osiągnięciami św. Łukasza i Rafała, Fidiasa z Rafaelem, Jupitera ze św. Pawłem, Merkurego z nowoczesnym drukiem, boginią Atenę z Joanną d'Arc, Neptuna z Kolumbem, i nawet Herkulesa z wynalazcą maszyny parowej. Można w tym upatrzeć rodzaj symbolizowania, w którym strona znaczone rywalizuje ze znaczącą.

* * *

Ten anachronistyczny wypad narratora epickiego nie jest oczywiście przypadkiem, lecz jednym z niezbyt wielu jednoznacznych eksplicytnych odwołań do czasów nowszych i najnowszych w *Quidamie*. Uczestniczy w wszechobejmującej koncepcji Norwida, która łączy naszkicowane powyżej koncepcje historiozoficzne z określoną recepcją typologii i alegorezy chrześcijańskiej. Tę ostatnią potocznie wiążemy z Biblią i stąd od razu z średniowieczem, z Dantem, a potem z barokiem²². Ale faktem – znanym od dawna – jest, że alegoryzm i typologia powstały w antyku, i to nie tylko w kręgach żydowskich i chrześcijańskich teologów. Dobitym przykładem są słynne *Żywoty paralelne* (początek II w.), w których Plutarch zestawia na przykład biografię Aleksandra Wielkiego z biografią Rzymianina Cezara, życie Greka Demetriosa z życiem Rzymianina Brutusa, lub Greka Demostenesa z Rzymianinem Ciceronem. Powstała w ten sposób symboliczna więź między wybitnymi postaciami klasycznej Grecji, a późniejszego imperium rzymskiego. Istnieje poza tym bogata tradycja powiązań symbolicznych natury (pseudo-)historycznej, genealogicznej, pogańsko-sakralnej w ikonografii monet, medalionów, inskrypcji i panegirycie późnoantycznej²³.

Nurty te aktywizuje Norwid w *Quidamie*, prezentując zdarzenia, charakteryzując całe kręgi kulturowe, lub kreśląc sylwetki postaci rzymskich, greckich i żydowskich doby hadriańskiej. Wyposaża różnokulturową teraźniejszość II wieku w własną długą, prototypową pamięć historyczną (i rzadziej mityczną), swoją dla każdej z kultur. Daje to lustrzany efekt ogromnego rozszerzenia perspektywy czasowej: tak samo, jak „nasza”, dziewiętnastowieczna współczesność ma swoją prototypową przeszłość w epoce Hadriana, tak i teraźniejszość hadriańska ma swoją prototypową przeszłość w czasach jeszcze bardziej odległych. W dodatku przekształca Norwid wymienioną tradycję alegoryczną trzema sposobami: miesza do niej pokaźny element historiozofii dziewiętnastowiecznej,

²² Zob. J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*, Warszawa [1964].

²³ M. Piérart, *Temps des empereurs, temps des héros*, w: *Modelli eroici dall'antichità alla cultura europea*, red. A. Berzano [i inni], Roma 2003, s. 299-316.

wkłada w nią element chrześcijański i dodaje do niej perspektywę dziewiętnastowieczną, w tym czasami też polską²⁴.

Jest rzeczą oczywistą, że cały ten aparat odwołań inspiruje się więcej niż alegoryzmem pogańskim – typologią i alegorezą chrześcijańską, którą zawdzięczamy antykowi²⁵. Norwid jako czytelnik Biblii i jej antycznych komentatorów, jako znawca włoskiego malarstwa religijnego, był w tych sprawach doskonale zorientowany, a w dodatku daleko mniej się brzydził tymi sposobami tworzenia znaczeń niż jego poprzednicy romantyczni i oświeceni²⁶.

W fikcyjnym świecie *Quidama* Rzym według swojskiej norwidowskiej alegorii i typologii jest miastem i imperium czasów Hadriana, które – może w sposób niezbyt sumienny – zachowuje pamięć o swojej dawniejszej przeszłości historycznej i mitycznej²⁷. „Rzym” dalej odsyła do cywilizacji wcześniejszych czy należących do innego kręgu kulturowego jak Ateny lub Aleksandria (aluzji do Babilonu wolno się domyśleć). Jest przyszlą siedzibą kościoła Piotrowego, ale też zapowiedzią jeszcze późniejszego odejścia od autentycznego chrześcijaństwa w „Rzymach nowych” (Ks. X, w. 78), czyli w Paryżu, Londynie, Petersburgu, etc.²⁸ z ich związkami z problemami Polski dziewiętnastowiecznej.

Cesarz Hadrian jest politykiem i władcą swojego czasu historycznego, posiada świadomość historyczną swoich poprzedników rzymskich (Augustus, Nero, Wespazjan), lecz powołuje się też na Aleksandra Wielkiego, którego naśladuje, myśląc o syntezie wszystkich kultur swojego imperium w rzekomym

²⁴ Syntezę typologii i alegorii z teoremami historiozoficznymi widzimy też w późniejszym *Milczeniu*, gdzie autor wiąże początek Biblii żydowskiej z epoką Mojżesza, okresem „odrodzenia – reformy – rewolucji”, który „[c]ały z anegdoty i biografii wyrósł”, i konstruuje kolejność legendy cudownej w misji Mojżesza, epopei w *Księdze Sędziów*, historii w *Księdze Królów*, anekdoty w *Ekklezjastecie*, za którą następuje „nasza wielka chrześcijańska Rewolucja, która [...] jest Rewelacją!” (PWsz., t. 6, s. 247).

²⁵ O tradycji tej pisze C. Blönnigen, *Der griechische Ursprung der jüdisch-hellenistischen Allegorese und ihre Rezeption in der alexandrinischen Patristik*, Frankfurt a. M. 1992. O Justynie Męczenniku (100-165 r.), jednym z inspiratorów Klemensa (i którego wymienia Norwid) – zob. D. Dawson, *Allegorical Readers and Cultural Revision in Ancient Alexandria*, Berkeley etc. 1992, s. 183-199. Przeglądy norwidowskich lektur pisarzy starochrześcijańskich dają A. Mierzejewski, *Promethidion*, [w:] Cyprian Norwid. *Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 112-133 (tu szczególnie s. 117) oraz M. Śliwiński, *Norwid wobec antyczno-średniowiecznej tradycji*, op. cit., s. 15-17.

²⁶ Blisko odkrycia typologii i alegorii u Norwida są: M. Śliwiński, *Norwid wobec antyczno-średniowiecznej tradycji*, op. cit., s. 15-17 i s. 123-145; D. Uffermann, *Norwid a topos antycypacji*, w: „Studia Norwidiana” 17-18, 1999-2000 r., s. 77 oraz A. van Nieukerken, *Perspektywiczność sacrum. Szkice o norwidowskim romantyzmie*, Warszawa 2007.

²⁷ Najgłębiej w frapującym monologu Jazona w chwili pożegnania z Barchobem (Ks. XVI, w. 104-130).

²⁸ Zob. X, w. 74-82. Ślusznie M. Śliwiński (*Norwid wobec antyczno-średniowiecznej tradycji*, op. cit., s. 87-104) mówi o „czarnej utopii” totalitaryzmu nowoczesnego w norwidowskiej wizji Rzymu pogańskiego, ale chyba niedocenia roli miasta jako przyszłej światowej stolicy chrześcijaństwa. Por. też K. Trybuś, *Paryż Norwida*, [w:] idem, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, s. 76-87.

duchu Hellady. Hadrian jest zapowiedzią przyszłych imperatorskich prześladowców i protektorów chrześcijaństwa i uosabia świadomość władcy totalnego w ogóle, który nie wiedząc podporządkowany jest planowi zbawienia Boga (Ks. XIX, w. 146-151)²⁹. Szczególnie postać Hadriana zawiera skryte aluzje do takich tyranów dziewiętnastowiecznych jak Napoleon III lub Mikołaj I³⁰, z ich znaczeniem dla losów ówczesnej Polski.

Tym przedstawicielom rzymskiej warstwy panującej³¹ przeciwstawia się reprezentantów mniejszości – greckiej, żydowskiej i chrześcijańskiej. Z tych grup żywiół grecki wybrał pokojowe współistnienie z władzą rzymską, Żydzi drogę powstania zbrojnego, a chrześcijanie sposób męczeńskiej ofiary życia, za pomocą której walczą z tronem. Alegoryczna więź tej konstelacji z dziewiętnastowieczną sytuacją polską istnieje, chociaż nie rzuca się w oczy, i nie da się może do końca precyzować. Nawiasem przypomnijmy, że występujące w *Quidamie* chrześcijanie należą wyłącznie do rodowitego ludu rzymskiego, co niewątpliwie pretenduje do swojej symbolicznej wymowy przyszłościowej.

Do kręgu greckiego należą filozof Artemidor z Koryntu, Syn Aleksandra z Epiru i poetessa Zofia z Knidos. Norwidowski aparat typologiczno-allegoryczny działa u wszystkich tych postaci³², ale chyba najpełniej u Zofii. Bezmezną poetessę z Knidos łączy więź literacko-symboliczna z Safonem, z Sybillami, i, jak widzieliśmy, o włos też ze słynną rzeźbą Afrodyty w Knidos. Jej „obecna” sytuację charakteryzuje rozdźwięk znaczenia jej imienia Zofia („mądrość”) z jej zachowaniem się wobec większości osób ją otaczających. Autor napomyka już w przedmowie o tym, że ona może jest „całej jednej świątyni-wiedzy ruina” (*PWsz.*, t. 3, s. 79). Tym niemniej kojarzymy ją z mądrością antyczną, która z jej osobą symbolicznie umiera, oraz z mądrością chrześcijaństwa, która bez jej wiedzy już jest obecna. Z tym wszystkim postać ta zapowiada również dziewiętnastowieczne emancypantki, poetki, artystki, które szukają dróg autonomicznego życia kobiecego – i wśród których była także słynna Maria Kalergis.

²⁹ „[...] z całego toku i tonu spraw Adriana widać już w tym jedno z tych śmiertelnych a potężnych doktrynerstw, które tyle razy potem [...] przeciw duchowi ubogiemu Chrześcijaństwa pojawiają się. Jest w tym symboliczne jednak, acz mimowolne świadectwo, iż sprawa Pańska, wszystkie ideały najwyższe przenajwyższywszy, przez to samo niejako objęła je” – przypis Norwida do *Quidam*, Ks. XIX, w. 135, *PWsz.*, t. 3, s. 184.

³⁰ „Wiek Adriana był renesansem wieku Augusta i modelował się jak dziś na Napoleonie I” (przypis do listu do M. Sokołowskiego [8.11.1866], *PWsz.*, t. 9, s. 263); w *Quidamie* Hadrian dwa razy nazwany jest „carem” (Ks. I, w. 29 „prawo carskie”; Ks. XIX, w. 22).

³¹ Jednym z jej karykaturalnych kwiatów jest Lucius Pomponius Pulcher. „Mały Alcybiades” ma kontakt z kręgiem filozoficznym Artemidora i Jazona, a jego prostackie przemyślenia o prawie i miłości (XXIII, w. 46 i nast.) zbliżają go jakoś także do idei chrześcijańskich. Zapowiada alegorycznie późniejszy typ nepota papieskiego i jeszcze późniejszego dandysa i frazera w metropoliach dziewiętnastowiecznych.

³² Artemidor z Koryntu odsyła swoją osobą do wcześniejszych filozofów greckich, jak Platon i Sokrates, jest osobą wpływową w Rzymie hadriańskim, reprezentuje dysydencką, ale też pustą, modną filozofię, która zapowiada sytuację w dziewiętnastowiecznym Paryżu.

O powiązaniach alegorycznych rabina i Maga Jazona już była mowa powyżej. Dodajmy tu już tylko, że z dużą dozą prawdopodobieństwa postać ta zawiera także aluzje do osób współczesnych Norwidowi. Może poeta miał na myśli Mickiewicza, występującego w końcu życia jako rzecznik i uczestnik walki Polaków, Kozaków i Żydów u boku Turków przeciwko imperium rosyjskiemu³³.

Powstanie Bar-Kochby jest wydarzeniem swojego czasu historycznego, ale w tekście poematu wręcz systematycznie podlega dodatkowo alegorycznemu utożsamianiu z powstaniem Makkabeuszów z około 160 r. p.n.e., i chyba domyślnie też z innymi wojnami żydowskimi (lat 66-73 oraz lat 116-117). Aluzji do powstań innych narodów imperium poeta może świadomie unikać, na przykład do walki epińskich przodków Syna Aleksandra przeciwko Rzymianom w latach 160 p.n.e. i do zniszczenia Epiru za sprawą Aemiliusa Paullusa (ok. 167 p.n.e.). Insurekcja Żydów symbolizuje i bez tego każde powstanie militarne w ogóle, ma ze względu na Barchoba cechy mesjanistyczne. W kontekście *Quidama* zbrojne powstanie judejskie pozostaje w kontraście do postawy chrześcijan, którzy zwalczają tyranie imperium przez duchowy czyn publicznego świadectwa wiary i przez ofiarę własnego życia, oraz do postawy Greków, którzy nie walczą. Poza tym wątek wojny żydowskiej wskazuje na każdą insurekcję narodową, także w XIX wieku, w tym na polskie powstania lat 1830/31, 1848 i 1855 (w ramach wojny krymskiej). Alegoryczny adres do współczesności, i bardziej specyficznie do różnych partii i kręgów Wielkiej Emigracji, zawiera się w wymienionej różnej postawie narodów imperium: spokojnych Greków (Ks. III, w. 1-62), walczących bronią Żydów, oraz 'walczących sobą' chrześcijan.

* * *

Na zakończenie powrócimy do nieprostej kwestii, jakie z tym wszystkim może być miejsce Norwida – albo chociażby jego *Quidama* – w krajobrazie literackim XIX wieku między romantyzmem a premodernizmem. We wcześniejszych fazach romantyzmu nie widać jeszcze dużego zainteresowania się alegorezą i typologią jako inspiracją poetycką. Pewien przełom stanowią dopiero znane arcydzieła Trójcy Romantyków, chociaż tu ten tradycyjny sposób symbolizowania podlega głębokim przekształceniom. W bardziej tradycyjnym kształcie i w narodowo-politycznym przekodowaniu występuje dopiero w *Księgach Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego* Mickiewicza (1832 r.), które jednak już są zapowiedzią nowej, postromantycznej ery literackiej. Dalsze koleje toczą się w formach raz hiperromantycznych, raz wczesnorealistycznych, przy czym granica między tymi formami może być płynna i przebiegać przez jeden i ten sam utwór. W wybitnie postromantycznej atmosferze lat 1840 odbywa się słynna kontrowersja psalmów Krasińskiego i Słowackiego, która zainspirowała młodego

³³ Zob. też Z. Zaniewicki, op. cit., s. 28.

Norwida do własnych prób poetycko-alegorycznych w zakresie jego wieloczołowego projektu *Pieśń społeczna* (1849 r. i nast.). Parę lat wcześniej Krasiński buduje w hiperromantycznym *Irydionie* (1836 r.) potężny aparat historyczno-alegoryczny, który wywołuje m.in. trzy bardzo różne odpowiedzi. Mam na myśli tragedię *Lilla Weneda* Słowackiego (1840 r.), oraz tegoż swoiście alegorycznego *Króla-Ducha* (1847), stanowiącego osobliwy Giewont romantyzmu polskiego, oraz Norwidowskiego *Quidama* (1863). Mimo dewastacji na wymiarze czasowym oraz na strukturze akcji epickiej utwór ten wykazuje – chociażby w postaci wielce aluzyjnej – alegoryzację o frapującej spójności. Przypomina z tym trochę niewiele późniejszy wiktoriański i realistyczny poemat *Enoch Arden* (1862/64) Alfreda Tennysona, którego narrator epicki podobnie jak w *Quidamie* zdaje się znać czy poetycko przeczuć drogi providencji Bożej. Na pewno jest tak, że *Quidam* stanowi reakcję na *Irydiona*, i w jakiś bardzo ukryty sposób chyba także na *Króla-Ducha*. Natomiast porównany z romantyczną egzaltacją tych dwu utworów, *Quidam* z całym swoim bagażem symbolicznym emanuje zupełnie inną, znacznie trzeźwiejszą atmosferę, która z dzisiejszego punktu widzenia jakoś nawet nieźle pasuje do połowy wieku XIX. Współcześni Norwidowi, jak wiemy, myśleli inaczej.