

# Wiesław Grabowski

---

## Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 55/1, 65-104

---

1964

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

WIESŁAW GRABOWSKI

## SPRAWY OBRAZOWANIA W LIRYCE SŁOWACKIEGO

### 1. Pojęcia i perspektywy

Termin „obrazowanie” nie jest jednoznaczny. Stąd oświadczenia w tej sprawie nie wydadzą się może zbyt liczne, a pokazanie wyboru ułatwi jednocześnie orientację w perspektywie dalszych uwag. Zajrzyjmy do studium Romana Ingardena *O poetyce*<sup>1</sup>, gdzie sprawy obrazu sygnalizuje się w różnych przekrojach. W załączonym tam „spisie rozdziałów i paragrafów” planowanego dzieła znajdujemy co najmniej trzy interesujące tu dyspozycje. Pierwsza, z rozdziału *Warstwa wyglądów*:

§ 2. „Obraz” poetycki. Obrazy przyrody, ludzkich charakterów, sytuacji międzyludzkich. Ich funkcje w dziele sztuki literackiej, w szczególności ich funkcje artystyczne.

Przedmiotem jest, jak się zdaje, wszelki dostarczany przez utwór materiał wyobraźniowy, niezależnie od typu zatrudnianych przy tym konstrukcji słownych; siłą segregującą — wyłącznie pokrewieństwo tematyczne motywów; głównym celem badawczym — to już przechodząc od stanowiska Ingardena ku pewnego typu przeglądowi krytycznoliterackim — możliwie dokładna rejestracja „składników plastycznych”, zwłaszcza „malarzskich”, ocena ich „trafności” itp. Stawianie podobnych zagadnień zdarza się i dzisiaj, ale w zasadzie należy już do naukowej przeszłości, której przykładem może służyć choćby klasyczny szkic Józefa Treliaka *Obrazy nieba i ziemi w „Panu Tadeuszu”* (1898). Co wówczas mogło mieć rangę pojęcia kierującego postępowaniem badacza, obecnie zamyka się w znaczeniu słowa potocznym i nie obowiązującym

---

<sup>1</sup> R. Ingarden, *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1957. Wszystkie przytoczenia pochodzą ze s. 308—309.

zującym dla problematyki obrazowania; w takim właśnie swobodnym użyciu wprowadza je Ingarden w punkcie przytoczonym, mając na uwadze pojawiające się w dziele „wyglądy”. Natomiast inne momenty zaprzętają autora, kiedy omawia *Warstwę znaczeniową*:

§ 8. Obrazotwórcze czynniki języka poetyckiego. Epitet, porównanie, tropy i figury. Ich rola konstytutywna wobec pozostałych warstw dzieła i rola artystyczna w całości dzieła.

§ 9. Tekst wyeksplikowany i tekst domyślny. Zwielokrotnienie warstwy znaczeniowej i pochodnych od niej warstw. Alegoria, metafora, symbol.

Znajdujemy się na terenie usiłowań najnowszych, zarazem cieszących się najstarszą tradycją. Wydobyta zostaje podstawowa cecha obrazu poetyckiego: wielopokładowość sensu, osiągnana w bardzo rozmaity sposób i dla rozmaitych celów. Związany z takim ujęciem strukturalny kierunek badań zaprezentował u nas bodaj najlepiej Zdzisław Łapiński w rzeczy o obrazowaniu w *Quidamie*<sup>2</sup>. Jeżeli to stanowisko, pociągające sprawdzalnością wywodu i zdolnością do tworzenia bogatej problematyki, zostaje pominięte przy zajmowaniu pozycji wyjściowych w tej pracy, dzieje się tak z powodu innego niż w punkcie poprzednim, z powodu nieco pragmatycznego. Mianowicie, przy krótkich tekstach lirycznych łatwiej nieraz prowadzić komentarz wychodząc wprost — z całościowej wizji danego utworu, zamiast — od szczegółów lokalnych rozwiązań językowych. Tym bardziej że retoryczna komórka nie zawsze jest objawem niezbędnym. Inny „wizjoner”, Bolesław Leśmian, w imię takiego właśnie widzenia totalnego drwi z drobnicowej metaforyki:

Po smugach od latarni i po srebrnym błocie,  
 Ślubując śpiewną grdykę społecznej zgryzocie,  
 Poeta na arytmii dwojga skrzydeł chory  
 Kroczy w poszukiwaniu znikłej metafory.

Słowo się nie spokrewnia z pozasłownym trwaniem —  
 Porównanie się stało tylko — porównaniem.  
 Skąpiąc niebu pośmiertnej w głębi jezior maski,  
 Chce życie w rodzajowe pokurczyć obrazki.

Orientacja na „pozasłowne trwanie” nie stanowi przeoczenia pierwszej — językowej — materii; przenosi tylko uwagę na nieco inną płasz-

<sup>2</sup> „Roczniki Humanistyczne”, 1956/1957, t. 6, z. 1: Prace o Norwidzie. Autor omawia krytycznie stanowisko tradycyjne oraz referuje problematykę rozwiniętą w literaturze anglosaskiej, po czym dopiero przechodzi do analizy poematu. W pewnych szczegółach jego wywody teoretyczne mogą się wydać wątpliwe (np. obraz ma posiadać nie tylko „dwurodną konstrukcję”, lecz nadto „pewne zalety konkretności”; poza nawias pojęcia usuwa przypadek synekdochy, „wprowadzającej wprawdzie dwa przedstawienia, ale odrębne jedynie liczbą”, itp.) — w całości jednak stanowią najbogatsze zarysowanie problematyki poetyckiego obrazowania w naszej literaturze.

czynę. Ostatni raz wysłuchajmy Ingardena — z rozdziału *Warstwa świata przedstawionego*:

§ 4. Zagadnienie ujakościowania przedmiotów przedstawionych przez momenty estetycznie wartościowe. Funkcja ujawniania jakości metafizycznych przez przedmioty przedstawione (w szczególności przez zdarzenia i losy osób przedstawionych). Funkcja symbolizowania przez przedmioty przedstawione przedmiotów, związków i idei. Wielokrotne (wielowarstwowe) przedstawianie. Zagadnienie „sedna” sprawy, jądra świata przedstawionego i „idei dzieła”.

„Funkcja symbolizowania przez przedmioty przedstawione przedmiotów, związków i idei” — to właśnie ta, na którą padać tu będzie główny akcent i która poświadczy o „obrazowaniu”. Potocznie da się powiedzieć, że należy do niego wszystko to, dzięki czemu tekst nabiera wymowy dalszych znaczeń. Konieczność utrzymania zakresu pojęcia w operatywnym wymiarze — tak żeby np. nie rozciągało się ponad czynionym niekiedy rozróżnieniem „znaków” i „oznak”<sup>3</sup> — wymaga oczywiście dopowiedzenia, co, mianowicie, jest wymowne. W związku z tym słyzy się o zobiektywizowanej intencji, dającym się stwierdzić zamiarze jako warunku powstania znaku<sup>4</sup>, a więc również i jego odmiany — poetyckiego obrazu. W praktyce: jeśli czytamy o rzekomym Litworze, jak „Nierównym stąpał i niepewnym krokiem”, to uwaga ta odsłania aktualne podniecenie Grażyny. Natomiast niewczesnym wnioskiem byłby sąd o sile niewiasty zbyt słabej na to, żeby swobodnie dźwigać „pancerz” (choćbyśmy nawet nie wiedzieli skądinąd, że bohaterka nieraz „twardego miała oręża”), ponieważ w świetle utworu brak pochylni na wyprowadzenie takiej sugestii.

Kąt zainteresowań można chyba uważać, z grubsza, za ustalony. Przede wszystkim, praca stara się nie zagubić tych skomplikowanych stosunków, jakie zachodzą zwłaszcza wewnątrz obrazowego widzenia świata, pomiędzy jego różnymi planami, w toku ich zmiennego „dziania się”<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Por. J. Kotarbińska, *Pojęcie znaku*. „Studia Logica”, t. 6 (1957).

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 119, w końcowych ustaleniach: by A było znakiem B, potrzeba i wystarcza, by A pełniło zarówno funkcję informacyjną wobec B, jak i funkcję ekspresyjną wobec myśli o B. Podobnie P. Henle (*Metaphor*. W tomie zbiorowym: *Language, Thought and Culture*. Ann Arbor 1958, s. 179), mówiąc o znakach „ikonicznych”: samo podobieństwo nie wystarcza, rysy jego muszą zostać odpowiednio wyselekcjonowane, aby prowadziły ku właściwemu przedmiotowi, bez wplątywania przypadkowych — „musi zostać zauważone i użyte jako środek oznaczania”.

<sup>5</sup> Zwykle idzie nie o to, jak wehikuł wyklada tenor, ale: jakie znaczenia rodzą się z konfrontacji A i B; elementy utworu zyskują nowy walor zachowując znaczenia pierwotne. Gdzie indziej są to sprawy dosyć przyjęte, zob. np. (rzecz jedną z wielu) W. K. Wimsatt, *Symbol and Metaphor*. W: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. [Lexington] 1954. Ostatnio u nas także J. Przyboś, *O metaforze*. „Twórczość”, 1959, nr 3, s. 113 n. Przedruk w: *Sens poetycki*. Kraków 1963.

Zapewne najowocniejszy to teren obserwacji w granicach możliwego wyboru <sup>6</sup>.

## I

## Realizacja obrazu

Stosunek znaku do tego, co on oznacza, ginie. Gra w wymianę między znakami mnoży się przez siebie i dla siebie. A coraz większa komplikacja wymaga posługiwania się znakami znaków...

(S. Weil)

## 2

Czytając wiersz *Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami...* zauważamy, że trzykrotnie zatrudnione w nim „słowo” ma, być może, sens potoczny, ale może mieć i ten, do którego wyłożenia konieczny będzie „Tłumacz Słowa”; a dodać należy, iż w toku składania utworu zaświeciła poecie, jak się zdaje, przelotna intencja obarczenia wyrazu aluzją do własnego nazwiska <sup>7</sup>: byłaby to nowa komplikacja <sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Stefan Treugutt i Kazimierz Wyka (którzy ustnie wyrazili swoje uwagi o niniejszej pracy) zaoponowali przeciwko używaniu terminu „obraz” w przyjętym tutaj znaczeniu. Wnosi on, ich zdaniem, szkodliwe w tym wypadku sugestie malarskie. Nie znają tego kłopotu języki dysponujące odpowiednio dwoma określeniami, my natomiast powinniśmy się trzymać raczej terminu „metaforyka”. Otóż wydaje się, że: 1) „metaforyka” z kolei wnosi mylne sugestie, jakoby sprawy obracały się wokół ciasnej problematyki figur retorycznych; 2) wyraz „metafora” jest już używany w dwóch znaczeniach, węższym i szerszym; 3) wyrazy „obraz”, „obrazowanie” spokrewniają się z „wyobraźnią” i „imaginacją”, co można uważać za cenne napcmknienie, zwłaszcza gdy widzieć poezję jako „rzecz wyobraźni”; wreszcie 4) „obraz” i jego pochodne w przyjętych tu znaczeniach po prostu już się przyjęły, i w tej sytuacji chyba nie warto się przejmować mentalnymi wyobrażeniami, które choć mogą towarzyszyć aktom językowym, to jednak same do systemu języka nie należą. Z powyższych względów terminologia — pomimo pewnych racji zgłoszonego sprzeciwu, *nb.* identycznego w swych uzasadnieniach z tym, jaki w *The Philosophy of Rhetoric* (New York 1936. Wyd. 2 — 1950, s. 98) wysunął był przed laty I. A. Richards wobec wyrazu „*image*” — pozostaje bez zmian.

Dalsze uwagi Treugutta i Wyki, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tej samej dyskusji.

<sup>7</sup> Por. odmiany tekstu w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. T. 12, cz. 1. Wrocław 1960, s. 326.

Ta własnie edycja służyła za podstawę przy cytowaniu bądź omawianiu utworów poety; na prawach wyjątku potraktowano wiersze *Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami...* i *Przez furie jestem targan jak Orfeusz...*, których omówienie, dokonane na podstawie tekstów drukowanych dawniej, nie znajduje pełnego uzasadnienia w wersji przyjętej przez wydanie Kleinerowskie w r. 1960, oraz fragment *Słuchaj, młody człowiecu!*, drukowany dawniej jako osobny tekst liryczny, a wcielony w *Dzielałach wszystkich* do korpusu *Samuela Zborowskiego*.

<sup>8</sup> Jako przykład grozących nieporozumień może służyć następujący dwugłos na

Jeśli słowo Słowackiego bywa podobnie kłopotliwe, warto choćby w przelocie przyjrzeć się gramatyce tych zawikłań.

O czym to więc mowa w znanych wersach *Rozłączenia*:

Pomiędzy nami lata biały gołąb smutku  
I nosi ciągle wieści.

— o abstrakcyjnej tęsknocie i smutku, które tak właśnie zostały ukonkretnione? czy o wymianie listów (domyślamy się, że w białych jak gołąb kopertach)? czy też (jak to tam było z tzw. realiami epoki?), całkiem zwyczajnie, o gołębiu pocztowym? A może — o wszystkim tym naraz? A gdzie znowu zapewnia umieścić „listek” poety ktoś, kto *W imionniku pani B. R.* prosi:

Napisz blahe imie  
Na jakimś listku okwieconej róży,  
A ja liść wrzucę w brylantowy wrątek  
Wielkiej kaskady imion i pamiątek.

— w imionniku właśnie, czy może raczej w pamięci tylko?

W każdym wypadku obrazowe drogowskazy kierują jednocześnie, wielopromiennie ku dwom i więcej obiektom oznaczania. I dochodzić w tym drogi właściwej byłoby nieporozumieniem, zapoznaniem złożonej wartości wzruszeniowej, na ile wyłania ją zespołowa gra różnorodnych płaszczyzn znaczeniowych, otwartych na odmienne rzeczywistości.

Jeszcze inne złożenie pokazuje wiersz *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*: świt, modlitwa,

Cherubiny wtenczas rzędem stają  
I puklerze z ognia — złotowłose  
Przeciw duchom złym mają zwrócone,  
Płaszczce, tarcze — jak żelaza czerwone.

— bowiem obok przerośniętej sugerowanej jutrzeźki również bezpośrednio wyznaczone „cherubiny” niosą pełen walor realności; czytelnik nawykły do przenoszenia uwagi od rzeczy obrazującej ku obrazowanej może się czuć zakłopotany samodzielnością bezpośredniej warstwy i próbować wyboru, może też w ogóle nie dostrzec działających współzależności; kusi go pozorna możliwość różnych rozwiązań, podczas gdy w istocie jedno tylko: związek wszystkich tych „możliwości”, jest właściwe.

Przywoływane tu fragmenty wzięto z wierszy stanowiących zaledwie drobną część liryków Słowackiego. Jednakże z trzech przytoczonych

---

temat znaczenia zwrotu „oświaty kaganiec” z wiersza *Testament mój*. A. Stawar (*Pozytywizm, romantyzm, oświecenie*. „Odrodzenie”, 1947, nr 30) pojął je w duchu haseł oświeceniowych, dla A. Boleskiego natomiast (*Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich. 1842—1848*. Łódź 1949, s. 26) „oświata” jest synonimem „świata”, zwrot ma mówić o „świecie idei narodowej, patriotycznej”.

dwa należą do utworów doskonałych i zarazem — jeśli nie tym samym — znamienych dla całej liryki poety, mają więc większą moc świadczenia w wybranej sprawie niż dziesiątki innych, o wątlejszej tkance obrazowej. Nie należy ich zatem lekceważyć, choćby nie za wiele podobnych przykładów dało się jeszcze dorzucić.

Nie mniej czynne bywają liczne, a drobniej zakrojone sposoby pośredniego ujmowania zjawisk, ulatujące wprost ku nieokreśloności — często jako najistotniejszego sensu tych zjawisk. W zwrocie *Do Franciszka Szemiotha* mistrz komunikuje uczniowi „Te rzeczy, które — w puszczy już wiadano”: uchylając wzniernik na sprawy nieuchwytnie, w tej samej chwili przesłania go, odkrywa i zakrywa jednocześnie. To ulubiona i stale obecna metoda, zwłaszcza w obliczu tajemniczo brzmiącej problematyki wielu późniejszych utworów, ale służy i w innych, i we wcześniejszych okazjach. Przykładem może być owa „siła fatalna” z *Testamentu mojego*, rozdmuchiwana w ciągu lat ulotnych zachwyków, albo i zgarniana jako moc poetyckiego oddziaływania po prostu.

Krótką i wyrywkową próbą tych typów obrazowania, które jakby chwiewają kształtem poetyckiego świata, nie może prowadzić do wniosków zbyt licznych, ani też do wniosków o charakterze pewników z mocą obowiązującą dla całej tej liryki; nie może również zapewnić im z góry miejsca pośród najważniejszych stwierdzeń dotyczących całej sprawy. Pozwala jednak wysunąć kilka spostrzeżeń, mogących stanowić pomost dla dalszych eksploracji.

Przed wszystkim obraz, jaki się zarysował, występuje jakby wbrew funkcji określania przedmiotu. To obraz, by tak rzec, „negatywny”, otwarty na różne możliwości i oporny wobec selekcjonujących rozgrzebywań. W konsekwencji — wydrąża świat poetycki z „wyraźnego przedmiotu na wyraźnym miejscu”, pomiędzy ścisłą materią rzeczy chytrze wplątuje odbicia i cienie jedynie, i miesza do niepoznaki. Ogranicza walor nie konkretności, intensywności (ten może nawet wzrastać), lecz — jednoznaczności. Jest zatem — tu dalsza cecha — syntetyczny.

Dzięki takim właściwościom wzrasta natychmiast samodzielność „przedstawień wtórnych”, i określenie wtórności zasadniczo już do nich nie pasuje. Zaciera się gradacja wypowiedzi w poziomach bez- i pośredniości, wiersz bardziej niż wypowiedzią „o czymś” staje się wypowiedzią „czegoś” — wiązką przerośniętych wzajemnie koncepcji, jaką promieniuje jedyny rzeczywiście i stale obecny przedmiot: poetycka, liryczna, a więc wzruszeniowa świadomość<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Na wzór pojęcia świadomości wzrokowej, podstawowego w W. Strzebińskiego *Teorii widzenia* (Kraków 1958). Choć być może lepiej byłoby mówić o świadomości językowej zamiast wzruszeniowej — określałoby to wyraźnie rodzaj

## 3

Przyjrzyjmy się jednak bliżej ścieżkom tej emancypacji. Przełomowe pod wielu względami *Rozłączenie* i tutaj dostarcza materiału, wielokroć rozważanego, ale wciąż jeszcze nadającego się do eksploatacji:

Nie wiesz, że trzeba niebo zwalić, i położyć  
Pod oknami, i nazwać jeziora błękitem.

Można zaryzykować twierdzenie, że dokonane tu przesunięcia polegają na unicestwieniu metaforyki języka na rzecz obrazowości, niezwykłości samego świata. Przytoczenie wskazuje, jak należy nazwać niebo; ale tylko wskazuje, a nie nazywa! Wyrażenie „a trzeba nazwać x-em” nie jest obrazem, może tylko proponować nazwę-obraz. Lecz co więcej: nie nazwa obrazowa zostaje tu zaproponowana, lecz zwykła, bo niebo zwalone przestało być niebem, zmieniło się w jezioro właśnie; zmiana nazwy podąża tylko za metamorfozą samego przedmiotu. Trzeba zważyć, że autor nie stawia krajobrazu, jak to się mówi, „przed oczyma” adresatki wiersza, krajobrazu stojącego poza nią samą, ale mówi (w strofach obejmujących i cytaty podany) o jej wyobraźni, która nie wszystko potrafi sobie wystawić, albo nie wie, co ma sobie przywoływać — po to oczywiście, aby uzyskać wyobrażeniowy odpowiednik rzeczywistego krajobrazu otaczającego poetę. „Trzeba niebo zwalić” w wyobraźni: zwyczajne zadanie, dopiero w świecie zewnętrznym byłoby przenosią. Tak więc wprowadzenie jeziora odbywa się nie poprzez metaforykę, lecz poprzez bezpośredni opis czynności imaginacyjnych, zmierzających do wywołania „podobizny” jeziora. Jakby prawa i siły obrazowe przeniosły się wprost w samą strukturę poetyckiej rzeczywistości<sup>10</sup>. Takie zjawisko po raz pierwszy silnie uderza w *Rozłączeniu*, ale nie jest całkiem bez precedensu.

Droga do niego wiodła, być może, poprzez „obraz ruchomy”, jakby dopiero budujący swój przedmiot na oczach czytelnika. Przy tej okazji wskazuje się najczęściej — jako na typowy — na ten ustęp *Podróży do Ziemi Świętej*, gdzie narrator, chcąc przedstawić „Megaspilleon klasztor”, radzi słuchaczowi wyciąć „z jakiego obrazka” odpowiedni widok i —

Zanieś to wszystko — wyobraźni okiem  
Na szmaragdową cyprysami górę,  
[ . . . . . ]  
A będziesz widział —

sztuki jako sztuki słowa. Przy tym zawsze jest to świadomość „skonstruowana”, nie mająca nic wspólnego z psychologizmem.

<sup>10</sup> Dla różnicy przywołajmy zwyczajną metaforykę, zbudowaną na podobnych motywach (*Kordian*, akt I, sc. 1, w. 11—12): „Ten staw odbite niebo w sobie czuje, I myśli nieba błękitem”.



— choć przykład, kombinujący rozmaite elementy na przestrzeni kilkudziesięciu wersów, nie wydaje się czysty. Niemniej, wyraziście realizuje się zaśaća, że przedmiot „docelowy” jawi się jako rezultat czynności doprowadzających dcń, względnie do równoważnej mu, wyobraźniowej podobizny — jakby uprzednio nie był gotowy. W liryce poety takie widzenie wystąpiło znacznie wcześniej i w postaci oczywiście czystszej. Paryża nie obserwuje on w stanie bezruchu, jak na fotografii, lecz w stadium powstawania, widzi,

jak z Sekwany łona  
Powstają gmachy połamanym składem,  
Jak jedno drugim wchodzą na ramiona

— jest świadkiem prehistorii zjawiska <sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Pominąć wypada, oczywiście, sprawę sugerowanych „zapożyczeń” (por. W. Folkierski, *Od Chateaubrianda do Anhellego*. Kraków 1934, s. 127). Podobnie darować sobie można związek z poglądami Lessinga (z polskich opracowań podstawowe: R. Ingarden, *Lessinga „Laokoon”*. W: *Studia z estetyki*, t. 1, s. 359—370; znacznie mniejszą ma wagę W. Kubackiego *Współzawodnictwo sztuk*. W: *Krytyk i twórca*. Łódź 1948. Z uwag o poezji, wypowiedzianych pod tym kątem, ważne zwłaszcza: J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 2, cz. 2. Lublin 1948, s. 415 n. — J. Przyboś, „Widzę i opisuję”. W: *Czytając Mickiewicza*. Wyd. 2. Warszawa 1956, s. 73, 93—94, *passim*).

Rzecz jasna, krytykom omawianych utworów Słowackiego nie są obce żywe owocześnie zagadnienia, jednakże zbywają sprawę niewiele mówiącymi ogólnikami; np. J. Kleiner (*Juliusz Słowacki*. Wyd. 3. T. 2. Lwów 1925, s. 136): poeta „spełnia raz postulat Lessingowskiego *Laokoona*, by zmienić obraz w akcję i zamiast dawać opis — przedstawić, jak rzecz powstaje. Próbę tego rodzaju uczynił w *Rozłączeniu*, mówiąc, jak należałoby stworzyć sobie obraz nadlemańskiej okolicy — popisowy pokaz takiej metody urządził w opisie klasztoru Megaspilleon”. Podobnie zdaniem M. Jastruna (*Myśli o Juliuszu Słowackim*. W: *Wizerunki*. Warszawa 1956, s. 150): „Jego krajobrazy są zawsze pełne dynamizmu. Wystarczy przypomnieć początek opisu Paryża w wierszu pod tym tytułem albo wspaniały opis Warszawy rewolucyjnej w *Uspokojeniu*, albo opis klasztoru Magaspilleon w *Podróży na Wschód*, opis rodzący się w oczach czytelnika, który jest świadkiem jego powstawania, albo wreszcie owe »stające się« obrazy w strofach *Rozłączenia*”. Tak krytyk zaciera poważnie różnice obrazowania w imię ogólniejszego, zapewne, pojęcia „dynamizmu”. Nadal trwającego braku sądów analitycznych nie zastąpią oceny, np. P. Hertza (*Portret Słowackiego*. Wyd. 3. Warszawa 1953, s. 67), wedle której *Paryż* jest wierszem „jednym z najnowocześniejszych, najbardziej oryginalnych w poezji romantycznej”. Jedyną dotąd właściwie próbą poważniejszej analizy — m. in. obrazowania — jest Cz. Zgorzelskiego „*Rozłączenie*”. „*Roczniki Humanistyczne*”, 1959, t. 7, z. 1: O Juliuszu Słowackim; o obrazie — s. 118—120. Przedruk w: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*. Lublin 1961.

Można sobie wyobrazić autentyczne doświadczenie wzrokowe, jakie cytowany fragment *Paryża* mógłby wyrażać: coś podobnego można obserwować np. oddalając się od miasta, jeśli rozłożone jest ono na stoku góry albo jeśli obserwator oddalając się wstępuje jednocześnie na górę (z naszych miast por. zwłaszcza *Przemysły*); także przy stałym miejscu obserwacji, ale przy idącej do góry mgłę.

Nie jest to wątek zmartwiałej. Po stu latach widzi rzeczy jako kształt wstrzymanej czynności poezja Przybosia — i częstokroć sięga w tym jeszcze dalej: nie tylko pozahumanistyczny ruch w przyrodzie, także czynności fizjologiczne człowieka powołują krajobrazy, i nie tylko stosunki i stany przedmiotów, ale nawet same elementarne rzeczy są powierzchnią ruchu<sup>12</sup>.

Z jeziora ze zwalonego nieba powstałego wynikało po raz pierwszy pragnienie, aby świat był naprawdę taki, jaki jedynie w obrazowych relacjach zdawał się możliwy, aby nie jego widzenie tylko, lecz on sam stał się niezwykły.

W ostatnim wierszu z tego samego okresu, *W imionniku pani B. R.*, drzewa i kamienie czują, lecz czują w nawiasie tej tonacji pół serio, jaka otacza wpis do sztambucha damy. Natomiast w liryku *Do Joanny Bobrowej*, stającym przed progiem ostatniego okresu twórczości, wypowiedziany go podejrzewa siebie o zdolności czarodziejskie:

Gdybym ja Panią do kaskady woził,  
Może bym wieczną tam zatrzymał siłą —  
Spiewem skamienił i lodem zamroził,  
I kazał tęczom świecić nad mogiłą.

To są pierwsze zaczątki fantastyki lirycznej Słowackiego, która w całej pełni dopiero się rozwinie, zaczątki wyrosłe z „wchodzenia” obrazu w bezpośrednią rzeczywistość ukazywanego świata. Jeszcze nie-liczne i kształtujące zaledwie drobną część elementów całości, do jakich należą.

## 4

Zadania dla wyobraźni fantastycznej znalazły się natychmiast, skoro wraz z przedłużeniem świata w zaświaty narzuciła się potrzeba wyrażenia zjawisk nie tylko niedosiężnych zmysłowo, ale nawet nie dających się pojąć w kategoriach zwykłego myślenia. Nie chodzi o jakąkolwiek fantastykę. Nie o tę, która jako prosty wniosek wynika z wierszowanych

<sup>12</sup> Por. K. Wyk a, *Wola wymiernego kształtu* (W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 306): „W centrum tego obrazowania jawi się u Przybosia człowiek - c y k l o p, człowiek zdolny do dzieł metaforycznych [...]”. Późniejsza rzecz A. S a n d a u e r a, *Esteta czy Scyta? albo robotnik wyobraźni* (W: *Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1955), traktuje rzecz tę jeszcze dokładniej. Czytamy tam m. in. (s. 134): „najbardziej zawile obrazy Przybosia rozjaśniają się, jeśli przyjąć, że traktuje on świat jako projekcję ludzkiej, najczęściej zaś własnej osobowości, a więc tak, jak gdyby patrząc na przedmioty tworzył je”. Tamże trafne sformułowanie postawy kreacyjnej Przybosia.

objaśnień świata, wysnutych ze spekulacji kosmogonicznych i przyrodniczych, gdy poeta powiada np.:

Słuchaj, młody człowieku!  
W kaweczkach piosnka wieku  
Duchowi twemu dzwoni,  
Żeś wieczny, światowładny,  
Oliwny, winogradny,  
Myślący — już w jabłoni

— itd., bo to jest raczej fantazjowanie intelektualne, które wyobraźnia przyjmuje bez trudu, a myśl może potraktować np. jako uzasadnienie przekonania — z innego wiersza — że „wszelki duch natury słucha”. Od podobnych deklaracji dalekie jest widzenie, z braku lepszego terminu określane jako fantastyczne, jakkolwiek nie jest to określenie precyzyjne.

Miarę dokonanego tu skoku dać może dokładniejsze przyjrzenie się sztuce obrazowania jednego z pierwszych wierszy nowego, ostatniego okresu. Główny motyw doznał poetyckiego dotknięcia jeszcze kilka lat wcześniej, tuż przed zbudowaniem jeziora z nieba, w utworze *Przekłństwo. Do\*\*\**. Wypowiadający się w nim stwierdzał, że w przeciwieństwie do adresatki wypowiedzi, inna

tak się ze mną duszą i myślami dzieli,  
Że już dziś sami Boscycy nie wiedzą anieli,  
Czy ją dla mnie potępić, czy mnie dla niej zbawić.

Takimi to słowy odświeżał poeta koncept — obrazowy, ale spowszedniały — o dzieleniu się myślą i uczuciem, niby na serio egzekwując zawarte w nim, a zamierające implikacje. Jednakże w świetle całości staje się jasne, że komunია duchowa nosi charakter symboliczny. Objasniający człon „anielski” doprowadza sugestie o rzeczywistości „dzielenia się” do punktu, w którym wyrażenie, unikając dosłownej konkretyzacji, mienić się przecież zaczyna dwuznacznością sensu. Metafora została uleczona jako metafora, żeby tą złożonością struktury znów działać — i to wszystko<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Przykładowo schemat takiego uzdrowienia: 1) powstaje uderzająca przenośnia „nogi stołu”; 2) wskutek jej zadomowienia się w mowie potocznej wyraz „noga” rozszerza zakres swojego literalnego użycia na elementy stołu, co powoduje, że dawna przenośnia staje się w powszechnym odczuciu wyrażeniem dosłownym; 3) w celu pobudzenia zwrotu ponownie do stanu obrazowości przeprowadza się zwężenie zakresu pojęciowego wyrazu „noga”, np. przez połączenie go z epitetem wykluczającym nogi „nieożywione”; w ten sposób uzyskane zostaje wyrażenie znowu przenośne, np.: „zziębnięte nogi stołu”. Z podobnym wypadkiem mierzy się Przyboś (*Humor i prostota. W: Czytając Mickiewicza*, s. 272) w kontrowersji z W. Borowym na temat znanej frazy z *Konrada Wallenroda*: „Szczęścia w domu

Utwór z nowej fazy twórczości jest sonetem <sup>14</sup>:

Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami,  
 Naprzód cię spytam, czy jesteś bogata?  
 Bo ci w westchnieniach oddawałem lata,  
 A ty płaciłaś je pocałunkami.

A dzisiaj tymi ty pewno latami  
 Kupujesz sobie wieczność na błękitcie,  
 Bo w twoje życie weszło moje życie,  
 I najpiękniejsze sny pomiędzy nami.

Ale ty, jasna, błękitna królowa,  
 To tylko musisz znosić w słońcu ducha,  
 Ze wszędy w tobie dźwięczy pamięć słowa,

A w słowie twój duch na błękitach słucha,  
 W słowie jest jego piosenka i skrucha  
 I niby ziemskiej przeszłości połowa.

Dziwny erotyk, ale największą niezwykłością jest w nim ruch wyobrażeń, przemieszczanie się płaszczyzn znaczeniowych, wzajemna wymiana funkcji między przedmiotami. Przez dwie pierwsze strofy przetacza się metaforyka transakcji handlowych: za pocałunki kupuje się lata, za lata — wieczność. I od początku do końca łańcuch ten pozostaje metaforyką, naprawdę oczywiście nic się nie kupuje. Naprawdę — daje się: „Bo ci w westchnieniach oddawałem lata”. Ten motyw, uwikłany w obieg kupna—sprzedaży, wygląda w pierwszej strofie jeszcze przerośnie; lecz w strofie następnej przerośnią rozpruwa się do szczętu. Naprzód partnerka dysponuje rzeczywiście latami w transakcji o wieczność, a zaraz potem obraz wybucha ostatecznie w nieoczekiwaną, nową faktyczność: „Bo w twoje życie weszło moje życie” formuje dosłowność. Udostównienie, czyli realizacja obrazu <sup>15</sup> — niebywała w liryce Słowackiego.

nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie”. Opiswane zjawisko Przyboś określa jako „odmłodzenie przerośnią”; może jeszcze lepiej byłoby mówić o jej „restytucji”.

<sup>14</sup> Pracę pisano o tym przed ukazaniem się t. 12, cz. 1 *Dzieł wszystkich*, który przyniósł m. in. nowe ustalenie tekstu wiersza *Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami...* Zob. przypis 7.

<sup>15</sup> Pojęcie to przejęto ze szkicu I. Sławińskiej *O strukturze słownej III cz. „Dziadów”* („Roczniki Humanistyczne”, 1955, t. 5: W setną rocznicę Mickiewiczowską). Czytamy tam (s. 145): „motyw róży [...], zjawiony zrazu tylko w obrazie poetyckim, później wchodzi jako *dramatis persona*. Można tu mówić o realizacji metafory”. O Słowackim ważne uwagi wypowiada — nieoczekiwanie — G. Bychowski (*Słowacki i jego dusza*. Warszawa 1930, s. 433—434): „Ten kierunek myślowy [tj. zatarcie granicy między światem duchowym a fizycznym] znajduje swój wyraz uboczny, ale niezmiernie ciekawy, w szczególnym stosunku do metafory. Dla nas jest metafora, jako taka, tym, co oznacza samo słowo, czyli przerośnią; jest mniej lub więcej plastycznym porównaniem. Dla Słowackiego jest to istotna, najprawdziwsza rzeczywistość”. Po przytoczeniu dłuższego tekstu poety ciągnie dalej:

kiego aż do tego momentu. Po raz pierwszy spełniły się paroletnie dążeńności poetyckie, objawiane wcześniej niejednokrotnie, w sposób całkowity.

Pozostała, tercynowa część wierza porusza się na najszybszych, rozwiniętych już cbrotach. Dotyczy faktów nie mniej trudnych do pojęcia i wyobrażenia niż fakt wchodzenia życia — w życie.

Poetycka dialektyka sprzecznych zjawisk, operująca wszelkimi antyetycznymi strukturami, od oksymoronu do paradoksu, powoływana przez funkcje zarówno czysto artystyczne, jak sprawozdawcze, np. gdy pragnie przekazać relacje z doświadczeń ekstatycznych — niemal z reguły albo zmierza do przekazania znanych skądinąd dogmatów, albo umieszcza przeciwieństwa w liberalnej strefie samych wrażeń doznającej i przekazującej osoby, albo wreszcie kształtuje sformułowania jedynie z pozoru absurdalne, przez użycie słów czy zwrotów w sensie dwuznacznym. Najczęściej jest to retoryka, uderzanie wyrazistością formuł, nawet lubowanie się nią — rzadko zaś jednolity projekt w pełni rozpięty na wewnętrznej sprzeczności. Kilka różnego rzędu przykładów rzecz unaoczni:

nie siebie szukam w tej mojej odmianie,  
Ale chcę dla Cię Ciebie w sobie należeć, Panie,  
A siebie w Tobie należeć, i to nie dla siebie,  
Lecz abym Ci służyła dla samego Ciebie.

(K. Beniśławska, *Modłitwa Pańska*, III, 105 n.)

Jedność większa od dwóch.

(A. Mickiewicz, *Pieśń filaretów*)

Ja w was dwóch będę jeden,  
A we mnie — ty i on...

(*Na drzewie zawisł wąż*)

---

„Z ustępu tego widać, że metafora staje się tutaj zupełnym utożsamieniem [...]. Pawlikowski mówi tutaj o hipostazie metafory, ja nazwałbym to raczej jej regresją” (Bychowski podaje odnośną stronicę *Studiów nad „Królem-Duchem” części pierwszej* (Lwów 1909) — 359). Cytowania dalszych wywodów można już poniechać; podtrzymują one zarzuconą dziś tezę o związku metaforyki z pierwotnym myśleniem magicznym — co wyjąśnia tylko, dlaczego trafny termin J. G. Pawlikowskiego wymienił na gorszy.

W podobnym rozumieniu sprawy zdaje się występować J. Spytkowski (*Barwy, kształty i ruch w „Królu-Duchu”*. Kraków 1936, s. 38): „obrazowanie poety wynika ze źródeł nie zrozumiałych dziś dla nas, mistycznych tajemnic ducha i z najgłębszej w nie wiary. Jak poeta sam odczuwał poezję i co w niej chciał wyrazić, mówi w *Wykładzie nauki* [...]”. I dalej już przytacza tekst Słowackiego, ten sam, który poprzednio służył Bychowskiemu, a który dzisiaj drukowany jest w *Dzielałch wszystkich* (t. 14, s. 302—303). Najciekawsze może z dawnych uwag, jakie ów tekst wywołał, wyszły spod pióra I. Matuzewskiego (*Słowacki i nowa sztuka*. Warszawa 1902, s. 268—282; zob. także s. 288—317).

Przywalon byłem twej lekkości skałą,  
 Serce jak ptaszek złknięony latało.  
 [. . . . .]  
 I przez wiatr lekki i przez szelest święty  
 Byłem pochwycon, a z łoża nie zdjęty.

(Zachwycenie)

Różność sprawy w tych fragmentach a w sonecie — oczywista. Ter-cyny Słowackiego w sposób aluzyjny kontynuują rozwinięte wcześniej motywy, przydając im nowych, znowu — nieoczekiwanych rysów. Wzajemne pochłonięcie się przedmiotów — a nie wygląda przy tym na wyspekulowaną abstrakcję, lecz na zjawisko niemal naocznie spraw-dalne. Całkowite zjednoczenie, nowy, dwuskładnikowy byt. Przeniosło się weń, w samą jego strukturę, pragnienie miłosne, „niby ziemskiej przeszłości połowa”. Zaostrzone chiazmowym rozkładem działających sił, obrazowe zderzenia wypowiedzi:

Ze wszędy w tobie dźwięczy pamięć słowa,

A w słowie twój duch na błękitach słuca,

poeta jednak łagodzi, wywoływany eksplozjom nakłada tłumiki. To, co pochłania, posiada esencję jakby bardziej ściśłą niż to, co pochłonięte — niby w „realistycznym” stosunku szkła szklanki do wody — a jednocześnie esencja rzeczy sama jakby rozrzedzała się wraz ze zmianą funkcji pochłaniania z czynnej na bierną. Jest zatem „w tobie” „pamięć słowa”, a „w słowie” „twój duch”, nie zaś np. odwrotnie: „w pamięci słowa” „ty”, a „w twoim duchu” „słowo”; a trzeba się zgodzić, że „sło-wo” jest mniej ulotne niż „pamięć słowa”, tak samo jak „ty” mniej ulotne niż „twój duch”<sup>16</sup>. Po wtóre, samo pole dokonujących się pro-cesów zostaje delikatnie, jednym wyrazem, niemniej — wyzwolone z wi-docznych granic: „że wszędy w tobie...” Po trzecie — tak właśnie,

Komu trudno przychodzi ścierpieć nastroszony język moderny, ten znajdzie uwagi podobne w treści, lecz w sformułowaniach strawniejsze, np. u M. Jastru-na (*Juliusza Słowackiego księga legend*. „Twórczość”, 1959, z. 9, głównie s. 39) i w prostych a celnych słowach Przybosa (*Trzy wizje*. W: *Czytając Mickie-wicza*, s. 241): „Jakie są pragnienia i żądze poetyckie wielkich poetów? [...] Znieść przedział między marzeniem a rzeczywistością, sprawić, żeby wyobrażenie o świe-cie doskonałym stało się światem [...], by [siły społeczne i siły przyrody] przenosięć uczyniły dosłownością”.

<sup>16</sup> Niech „ty” („w tobie”) = T, „słowo” („w słowie”) = S, „twój duch” = f(T) jako funkcja wyrażenia T, „pamięć słowa” = f(S) jako funkcja wyrażenia S, po-zycja czynna (ogarniająca) w relacji ogarnienia = miejsce po lewej stronie zna-ku > (albo po prawej stronie znaku <), pozycja bierna (ogarniana) w tej samej relacji = miejsce po stronach przeciwnych tego samego znaku. W tej notacji tekst Słowackiego unika bezpośrednio kolizji zapisując jednocześnie  $T > f(S)$  i  $S > f(T)$ , podczas gdy zazwyczaj dochodzi właśnie do kolizji, mianowicie do  $T \cong S$ .

jak wyżej określono: przeniknięcie się, nie zaś dopiero — przenikanie; a więc to, co zachodzi już po najtrudniejszym do przyjęcia fakcie. W ten sposób śmiałość w przeprowadzeniu obrazowych rozwiązań problematyki utworu została ułagodzona, stała się łatwiejsza do przyjęcia, nie wysuwa na powierzchnię wyraźnie paradoksalnych sformułowań — uderzając, przeciwnie, dosłownością, zwykłością rzeczy niezwykłych. Rezultaty równoznaczne z osiągnięciem jednolitości poetyckiego widzenia, przy której wszystkie rzeczy, stosunki i procesy przedstawione w dziele rządzą się prawami jednej perspektywy, wzajemnie się tłumacząc i dopełniając.

W wielu tekstach można wyszukać — wprawdzie nie takie same, ale podobne motywy, choćby w części przywołanych wyżej próbek; ale motywy to raczej niewysoka kategoria krytycznego rozpoznania niż kategoria poetycka. Jedynym może utworem, bliskim w widzeniu sonetowi Słowackiego, wydają się Mickiewiczowskie *Słowa Panny*. Rzecz zastanawiająca, że dzisiejszy poeta<sup>17</sup>, zapewne bez myśli o Słowackim, wybrał do prezentacji te właśnie zdania, które są najbliższe rozważanym strofom:

Zyłam Izraelem i w Izraelu cała, jako oblubieńcem i w oblubieńcu.  
 [ . . . . . ]  
 Aż miłość moja zanieciała się w iskrę widomą i duch mój cały otoczył ją  
 i tylko w nią patrzył.

Chociaż — agresywność Mickiewiczowskich udostownień wydaje się ostrzejsza.

## 5

Takich dziwów, jak *Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami...*, nie wytwarza się seryjnie. Rozwój twórczości zazwyczaj nie odbywa się poprzez konsekwentną, jednokierunkową kontynuację jednej tylko linii, w drobnych przyrostach od wiersza do wiersza. Ani też nie odbywa się w sposób przeciwny: nagłymi, nieoczekiwanymi skokami, otwierającymi nowe etapy; utwory „przełomowe” należą do szczęśliwych przypadków. Oczywiście może się zdarzyć jedno i drugie, mogą się narzucić obserwacji wyraźniejsze podziały, ale w zasadzie drogi twórczości pozostają nieobliczalne. Najbardziej naturalny jest dla niej rozwój jednoczesny tendencji różnorodnych, nieraz pozornie sprzecznych, zanikanie jednych i powstawanie innych, cofanie się na przebyte jakby już ścieżki itp. — słowem, „jedność w wielości”. Badanie jej może zmierzać do wydobycia zjawisk naprawdę twórczych, tzn. nowych, by dać obraz twórczości w węższym, istotniejszym sensie słowa. Ale i ten obraz pełen bywa linii

<sup>17</sup> Przyboś, *Trzy wizje*, s. 249.

krzywych — bo przecie wszystko jeszcze czeka na stworzenie, poza częścią już istniejącą. Te prawdy, tak oczywiste, że aż banalne, przytoczyło się nie dla poinformowania o nich samych, lecz na postawienie wszystkiego, co tu się mówi, we właściwym świetle. Rozważa się mianowicie jedną tylko, wybraną linię rozwojową obrazowania w liryce Słowackiego, tę, która wydała się najważniejsza, najgłębiej sięgająca w strukturę utworów i najwyraziściej różniąca je od liryki innych poetów. Zdaje się ona wyglądać jako przebiegająca mniej więcej sukcesywnie przez „obraz ruchomy” — „obraz zrealizowany” — fantastyka, mit. I tylko na tej linii sonet rozpatrywany wydaje się przełomowy.

Katalog tropów w ręce jest tu, oczywiście, złym przewodnikiem. Idzie o widzenie obrazowe, zjawisko istotniejsze niż mówienie „figurami”. Poeta wypowiadał hipostazy, mity i fantazje, jak gdyby naprawdę i bezpośrednio były dostępne jego doznaniu i poznaniu, a nie w przenośni i za pośrednictwem świata zjawisk materialnych. Samą rzecz trudno zdefiniować. Ma coś wspólnego z tzw. „wielką metaforą”, ale nią nie jest. Według tej ostatniej (por. *Snycerz był zatrudniony Dyjany lepieniem...*) — i Norwid układał wielką liczbę liryków. Ale Norwid wyróżniał strefy rzeczywistości i wyróżnione zestawiał; słusznie się podkreśla, że pojął całkowicie świat jako znak. Tymczasem Słowacki jednoczy je w całość niebywałą<sup>18</sup>, której strukturę jakby wyźłobiły prawodawcze siły mowy przenośnej. Można by powiedzieć, że porzucił metaforyzację zjawisk od ich zewnątrz na rzecz zamieszkania w obrazie. Tak to, samemu wpadając w przenośnię, próbuje się uchwycić procesy wyobraźni, które doprowadziły do powstania wielu późniejszych wierszy z okresu, w którego nazwaniu „mistycznym” chciałoby się słyszeć przede wszystkim zamiar zwrócenia uwagi na ów szczególny typ poetyckiego obrazowania. Na procesy te pragnęło nakierować uwagę motto z Simone Weil<sup>19</sup>. Sąd jej mierzy w pewne wykrzywienia społeczne, i dlatego nie jest pozbawiony tonu potępienia; pojęty bardziej ogólnie — trafia i w sprawy wyobraźni lirycznej Słowackiego.

Owo „wprowadzenie się w obraz” — jakże odmienne od tamtego dawnego etapu *Rozłączenia* — pozwala się niekiedy obserwować na gorąco. Tak właśnie się zdarza w wierszu *Przez furie jestem targan jak Orfeusz...*, wyraziście przesuwającym plany lirycznej rzeczywistości. Sfera mitologiczna wciągnięta zrazu 1) jako ojczyzna motywów obrazowych — „jak Orfeusz”, „jak Perseusz”, „furie” raczej alegoryczne,

<sup>18</sup> Jak dotąd, sądy podobne wyprowadzano z wypowiedzi dyskursywnych Słowackiego, zamiast z zasad sztuki.

<sup>19</sup> S. Weil, *Wybór pism*. Paryż 1958, s. 239. Treugutt zwraca uwagę, że autorka ma w tym miejscu na myśli „absurd świata, który utracił środek, ukabalistycznył się — Słowacki zyskiwał środek”.



„piękność” modelowana na podobieństwo Afrodyty, w dalszym toku 2) zostaje przyciągnięta jeszcze bardziej, w aktualne, bezpośrednie otoczenie mówiącego. Nawet spostrzeżenia w tak zrealizowanym świecie idą — w zakresie wrażeń barwnych harmonii — torem poprzedzających je wyobrażeń:

A piękność z wody najbielszego szumu  
Przy bladym różu jutrenki wytryśnie  
[ . . . . . ]  
Tam Parnas... coraz coś w ciemnościach błysnie  
I tę srebrzystych oliw białą korę  
Ubiera w złote pancerze.

— bo naprawdę nie wehikuł czasu służy wypowiadającej się osobie, lecz jej wyobrażenia wstępnym marzeniem zostaje podlegnięta do halucynacji, traktujących treść własnej świadomości jako świat obiektywny. I jak w prawdziwych halucynacjach „ton” wyłaniającego się z nich świata jest tylko transpozycją stanu fizycznego rozgorączkowania — tak i tutaj stają w płomieniach nie tylko góra, las i jędze-mojry, ale i sam człowiek doznający „płomieniem gore”. Dopiero w tym utworze, a nie w przywiezionych z podróży wschodniej *Ułamkach*, stworzył Słowacki poemat rzeczywiście „wrzący, szalony”, charakterystyczny krążeniem wrzuszenia ze skali w skalę. Jasna rzecz, że w takiej temperaturze łączone plany stapiają i przekształcają się wzajemnie: antyk uwspółcześniony i subiektywizowany, bohater liryczny mitologizowany...<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Wzajemne przyciąganie się przedstawień, sugerowanie raczej danych wrażeń niż „świata jako takiego” — to zjawisko, które może kusić do wtórowania rozlegającym się niekiedy głosem o podobieństwie sztuki Słowackiego do malarzkiego impresjonizmu. Uznając przydatność — małą dosyć — takich zestawień dla widomego sugerowania prawdziwości uprzednio osiągniętych stwierdzeń, wypadnie nie martwić się więcej tymi sprawami; podobnie jak zestawieniami nie wychodzącymi wprawdzie z zakresu literatury, ale łączącymi zjawiska odległe, między którymi brak ciągłości. A tak właśnie się Słowackiego zestawia: nie dość z symbolizmem, to jeszcze z nadrealizmem — ba! z futuryzmem (to ostatnie — Z. L. Zaleski, *Poeta wiecznego jutra*. W: *Juliusz Słowacki. 1809—1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*. London 1951, s. 107).

Szczególne właściwości poetyckie, gdy zostaną wydobyte, nie wymagają dodatkowych oświetleń materiałem inności. Przeciwnie, same mogą służyć dowodem we właściwym zakresie. Utwór omówiony dowodzi np. słuszności uwag S. Pigońa, tej zwłaszcza, kiedy — rozważając Słowackiego jako przykład twórcy inspiracyjnego — powiada (*Jak tworzył Mickiewicz*. W tomie zbiorowym: *Mickiewicz. Siedem cdczytów*. Warszawa 1956, s. 142): „Proces tworzenia dokonywał się w nim jakby równoległe z procesem pisania”.

Kiedy krytycy zdają się mówić o czymś podobnym do stwierdzonego tutaj „krążenia wrzuseń ze skali w skalę” — okazuje się najczęściej, że mają na uwa-

Dawniej, jeśli zdarzało się poecie biec po stopniach obrazu w odrębny rejon — dokonywał jakby krótkiej tylko wycieczki przez upatrzone wyłom, i znowu wracał:

I coraz wyżej w niebo lecąca  
Niknęłaś w marzeń lazurze;  
I roztopiona w blasku miesiąca,  
Zwiędłą rzuciłaś mi różę.

— itd.; tak więc choć w *Ostatnim wspomnieniu* „lazurem marzeń” tapetuje się niebiosa, to jednak cała sprawa stoi na ziemi. Lecz teraz, po r. 1841, inaczej. Kształtowanie „figuryczne” materii, która sama już jest niby wnętrzem urzeczywistnionego obrazu — to, rzecz można, obrazowanie w potędze drugiej. Stąd w dziełach takich, jak *Uspokojenie*, *Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...* czy *Niedawno jeszcze — kiedyś spoczywał uspiońcy...*, wizyjność osiąga maksimum natężenia. W nich, istotnie, „gra w wymianę między znakami mnoży się przez siebie”.

Z nieprzystawalności swoich mitów i „mar” do społecznego modelu rzeczywistości Słowacki, jak wiadomo, doskonale zdawał sobie sprawę, wspominał też o tym w listach i niekiedy w utworach jawnie artystycznych. Widział w niej swoją słabość — ale i siłę; dostrzegał w niej jeden z głównych czynników czy symptomów własnej, poetyckiej osobności. Ale — w kilku lirykach bezpośrednio poświęconych sprawie sztuki

dze „odrywanie się” od „konkretu” rzeczywistości pozaliterackiej, któremu przedstawienia utworu przestają w pewnym momencie „odpowiadać” (por. Jastrun, *Myśli o Juliuszu Słowackim*, s. 145. — Boleski, *op. cit.*, s. 106).

Rzecz znamienita, że ten właśnie rodzaj spraw — wieloplanowość dzieła — najściślej związany z metaforą, ulega w naszej krytyce ciągłym nieporozumieniom, podczas gdy uwaga o dominacji „danych wrażeniowych” posiada tradycję krytyczną wcale dobrą. Najszerzej i bodaj najlepiej zajął się wrażeniowością Słowackiego Przybóś (*W błękitu krainie*. „Odrodzenie”, 1949, nr 44. Przedruk w: *Linia i gwar*. T. 1. Kraków 1959, s. 279—295). Lecz już pół wieku wcześniej pisał S. Brzozowski, pewnie, że w języku swoich czasów (*Filozofia romantyzmu polskiego*. Lwów 1924, s. 28): „Obojętna, odarta z piękna rzeczywistość dla Słowackiego nie istnieje. Od początku żyje on w pięknie. Piękną staje mu się każda rzecz, do której się zbliża. Każde zjawisko przyrody, każdy objaw duszy, gdy on je ujmie, mienić się zaczynają tęczami, grać i śpiewać. [...] Słowacki jest cały tym rozpromienieniem. Można powiedzieć, że daje on z rzeczy tylko widzenie tych mgieł rozjaśnienia wnętrznego”. Brzozowski ma, być może, na myśli i wrażeniowość, i to, co Przybóś nazywa „obrazem błyskawicznym”. Obraz błyskawiczny, o którym zaczynają pisać już kilkanaście lat po śmierci poety, w tej chwili nas nie interesuje. Natomiast uwagi o „wrażeniowości” — wydaje się, że sięgają równie daleko wstecz. Najstarsza z będących pod ręką: J. Kotarbiński, *Byrona „Don Juan” i Słowackiego „Beniowski”*. „Ateneum”, 1889, t. 2, s. 8—45, 264—307; mowa tam o sennym przypomnieniu jako materii poetyckiej *Beniowskiego*, o swobodnym kojarzeniu pojęć i wyobrażeń (s. 288).

o tym głucho; bo też samo zjawisko jest szersze i tylko krzyżuje się z twórczością — czy ją obejmuje — należąc raczej do zakresu postrzegania i doznawania świata. Toteż z okazji wyrażania spraw nie artyzmu, lecz pragnień i nadziei przewyższających rzeczywistość dookólną znalazło ujście:

Już prawie jestem człowiek obłąkany,  
 Ciągłe powiadam, że kraj się już pali,  
 I na świadectwo ciskam ognia zdroje,  
 A to się pali tylko serce moje.

W tym zakończeniu wiersza *Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...* postawa „fantastyczna” zostaje ujrzana z dystansu — niemniej kształtowała ona wiele liryków od początku do końca, dając pierwszeństwo prawdzie własnego wzruszenia.

## II

### Całkowanie wizji

Aby pisać, trzeba mieć coś pięknego przed oczyma  
 imaginacji — rzecz rozwidniającą się stopniami,  
 obszerną jak świat [...].

(J. Słowacki, *Krytyka krytyki i literatury*)

Rad Boga między żuki wmodlić

(B. Leśmian, *Poeta*)

## 6

Wydaje się, że poza „realizacją obrazu” inne jeszcze zjawiska prowadziły do integracji wizji poetyckiej, a przynajmniej, że ją ułatwiały. Nic zresztą dziwnego: w organizmie artystycznym żywotne tendencje wynikają wszystkimi porami.

Tym obficie, kiedy dobywają się z gleby potocznych form mówienia i myślenia. Pospolite jest np. używanie klisz frazeologicznych i pojęciowych, wyrabiające zmanierowany arsenał środków „na wszelkie okazje”. To zasada wtórności, ale także świadomej siebie stylizacji. Obierze ją Słowacki, kiedy zechce nastroić *Ostatnie wspomnienie. Do Laury* na ton romantycznego sentymentalizmu, w strofach, jak ta:

Burza żywota nad nami mija,  
 Przemienie — lecz głowę zegnie:  
 Śmiech nie pociesza — ból nie zabija,  
 Wkrótce i rozum odbiegnie.  
 Cicha spokojność nigdy nie wróci,  
 Zniszczenia wicher nie wionie,  
 Słońce nie cieszy, księżyc nie smuci...  
 A w nicość śmierć nie pochłonie...

Do stylizacyjnych celów swojej wypowiedzi zaprzął poeta tanią emocyjność, w której otoku słońce zawsze cieszy, a księżyc — zasmuca. Zrosty przedmiotów z oceną ich „uczuciowej wartości” dochodzą do kresu, przy którym „księżyc” to po prostu tyle co „smutny księżyc”. Tak często u Słowackiego bywa, nie tylko w próbach młodzieńczych; raz po raz sięga po wysłużony, tani materiał — choć zaprzątane przy tym sugestie obrazowe nie zawsze muszą być teje ceny<sup>21</sup>.

Inne znów połączenia płyną ze skłonności do materialnej lokalizacji pojęć oderwanych. I tak inteligencję chętnie się składa „w głowie”, a np. miłość, przyjaźń czy męstwo — „w sercu”<sup>22</sup>. To niby odmiana fetyszizmu, utworzona na zamówienie liryki — i Słowacki nie zaniedbuje niczego, aby swoje poetyckie serce wypełnić ciężarem alegorii. Przykładami niech służą obydwie sonety *Do A. M.* i wiersz *Do Zygmunta*; a dokonana w tym ostatnim operacja „wskrzeszenia serca” przypomina inne, z *Rozmowy z piramidami*. Wymienione utwory brzmią, jakby zostały zdziałane przy pomocy maszyny psychologicznej (por. „maszynę mitologiczną”), działającej na zasadzie alegorycznych powiązań; z tym jednak, że związek pomiędzy — nazwijmy tak — szeregiem „części ciała” a szeregiem mentalnym jest, z gruntu języka potocznego, naturalny, stąd odwoływanie się do tego systemu nie wnosi do poezji zapachu biblioteki. Przeciwnie — jak może nikt inny, Słowacki zdaje się udzielać miejsca archetypom, skrycie nurtującym nasze życie psychiczne.

Wreszcie, spotkać można trzeci rodzaj tego typu przejrzystych „zna-

<sup>21</sup> Kleiner (*Juliusz Słowacki*, t. 2, s. 77) przesłyszał chyba tonację wiersza „do Laury”, skoro wytyka w nim „literacką pozę”, „silenie się na obrazy, przesadę i jaskrawość”. „Literackość” poety jest głównym przedmiotem obserwacji w pracy J. Bourilly’ego *O doświadczeniu poetyckim młodego Słowackiego* („Twórczość”, 1959, z. 9).

Interesujące światło rzucają podejmowane współcześnie próby zaprzęgnięcia metod statystycznych do pomiarów znaczenia. Wypracowano zwłaszcza wzór, wedle którego przyrost znaczenia zmierza do tego, aby być wprost proporcjonalnym do pierwiastka kwadratowego z liczby określającej względną częstotliwość pojawiania się danego wyrazu w tekście (por. J. Whatmough, *Language: A Modern Synthesis*. New York 1956, s. 73). Oznacza to m. in., że im częściej używamy danych wyrazów, tym bardziej, w każdorazowym wystąpieniu, znaczenia ich ulegają wyrównaniu z wprowadzonymi poprzednio, niejako proletaryzują się. Konceptje te nie mogą mieć zastosowania w tekstach tak krótkich jak wiersze liryczne, dają natomiast pogląd m. in. na mechanizm banalizowania się mowy, i stąd pomocne bywają pośrednio. Mimo obiecującego tytułu — zaledwie prześlizguje się nad tymi sprawami artykuł W. Mańzaka *Pojęcie ilości w języku* („Studia Filozoficzne”, 1959, z. 6).

<sup>22</sup> „Ciało ludzkie jest najlepszym obrazem duszy” — powiada L. Wittgenstein (*Philosophical Investigations*. Oxford 1953, cz. 2, fragment IV).

ków", i on pewnie najwyraźniej przeciera drogę do zjednoczenia wizji, inaczej: świata w tej wizji ujrzanego. Wynika wprost z możliwości, jakie poddają zjawiska homonimii i polisemii języka. Nie ma zapewne pary uszu, o jaką by się nie odbiła tzw. gra słów; wiadomo zatem, że efekt jej polega na dowcipnym sugerowaniu bliskości zjawisk, bliskich jedynie brzmieniem ich nazwy — albo odwrotnie, właśnie na uderzaniu odmiennością, która się skryła tylko pod upodobnioną powierzchnią. W każdym zaś razie występuje w takiej słownej grze para pojęć mniej lub bardziej sztucznie kojarzonych albo rozłączanych. A w poezji? Jeśli pominąć kącik igraszek, pozostają wielkie perspektywy obrazowych powiązań. Tak właśnie użył Norwid swojego *Pióra*, którym obok wiersza:

I wlano w ciebie duszę nie anielską, czarną

— zapisał był także:

O pióro! Tyś mi żaglem anielskiego skrzydła.<sup>23</sup>

Pierwsze swobodne ćwiczenie w tym zakresie, jeszcze nie obiecujące wiele, przeprowadził Słowacki w *Stokrótkach*. Właściwie — otwarte, wyraziste zagarnianie różnych wartości jednym wyrazem tutaj nie występuje. Utwór prezentuje raczej delikatną siatkę aluzji słownych: „stokroć” — „po stokroć”, „rózaniec” — „rózowa poróżniała sprzeczka”, lekko też podsycza epitet w wyrażeniu „rozkochanych słów” aluzją do samego słowa „kocha”, które dla wróżby z płatków jest przecie główne. Wszystko to, nawet na początek sprawy, pozostaje nikle; tym bardziej motywy, wprowadzone tu w grę, dalekie były od problematyki końcowego okresu. A dopiero ona umożliwi pełne wybrzmienie dwuznacznym sensom kluczowych wyrazów.

Zniknie wówczas obchodząca z daleka aluzja, i poeta każe wyodręb-

<sup>23</sup> Ze stanowiska logiki zob. J. Leszczyński, *O treści nazw* („Studia Logica”, t. 9 (1960), s. 153): „niemal każda nazwa należąca do języka naturalnego jest niezwykle bogato zróżnicowanym, wielokrotnym homonimem, o wspólnym jądrze treści [...] i o wspólnej denotacji”. Odróżnia homonimy ekwiwalentne od „normalnych”, poliwalentnych (słownik języka naturalnego w przewadze jest zbiorem homonimów ekwiwalentnych), zamiennie: współzakresowe a różnoz zakresowe, konotacyjne a konotacyjno-denotacyjne. Od razu widać, że autor wprowadza szerokie pojęcie homonimu, polisemię mając bardziej na uwadze. Z pewnością też jego klasyfikacja nie wytrzymuje konfrontacji z bujną rzeczywistością języka: wystarczy sobie np. uprzytomnić, że pióro do pisania w czasach Norwida było jeszcze gęsim piórem, aby klasyfikacja tej nazwy — „pióro” — tak jak ona występuje w Norwidowskim wierszu, stała się zadaniem beznadziejnym. Jeśli jednak pójść na wygodne uproszczenia i przyjąć proponowany podział, to można będzie powiedzieć — uprzedzając dalsze wywody — że kluczowe wieloznaczniki Słowackiego, jak „światło” czy „niebieski”, przechodzą u niego ewolucję od różno- do współzakresowych.

nić odpowiednio słowo drukiem rozstrzelonym, traktując je jako nierozłączną zbitkę dwóch pojęć. W finale zwrotu *Do Ludwiki Bobrówny*:

Wtenczas ja, widząc te łyzy i wulkany,  
Powiem i w rymy to włożę królewskie:  
Że choć widziałem w oczach cztery zmiany,  
Prawdziwie Lolka ma oczy niebieskie.

Takim oświadczeniem utwierdza swą lirykę pod osiągniętym niebem<sup>24</sup>, teraz dla wszystkich jej spraw — jedynym. Ono, a także — z tego samego wiersza — „błękit dusz” pokazany w oczach wkraczają zdecydowanie na teren symboliki barw i światła, powołanej jako kształt rewe!acji. Znaki stają się przezroczyste; więc — *Los mię już żaden nie może zatrwożyć...*, więc nastrój pewności i wesela:

A raczej powiem — gdy się żywot zmierzcha,  
Dusza-jaskółka daleko od ziemi,  
Pomóż jaskółce, co mi z oczu pierszcha  
Z oczkami w światło rozweselonemi.

„Z oczkami w światło...” Równolegle do rozwoju spekulacji, która pozwoliła mu ujrzeć w stokroci zapowiedź i obraz społeczności ludzkiej, otrzymał Słowacki, spod pokładów słów-frazesów, słów-skrótów alegorii, słów-wieloznaczników — skamieliny zbitki pojęciowych, chwytające rzeczy w tej poezji ostateczne w postać zmysłową, rozprze-strzenioną na całą szerokość spojrzenia<sup>25</sup>. Zupełnie inaczej — jeśli dla ostrzejszego zarysu szukać tła kontrastowego — niż w liryce Mickiewicza. Tam, np. w *Arcymistrzu*, świat jest raczej pracownią Boga, w której dostrzec można ślady jego działalności; tutaj natomiast Bóg, w jakimś stopniu, wydaje się samym światem<sup>26</sup>. Oczywiście, to nie próba dotknięcia poglądów, ani „filozofii” autorów lub dzieł; sprawy to ważne, jednak osobne. To tylko uwaga o pewnych sugestiach lirycznych, tym usprawiedliwiona jedynie, że stwarza je właśnie — obrazowanie. Co więcej, uwaga ograniczona tylko do niektórych wierszy lirycznych ostatniego okresu pisarstwa Słowackiego.

Obrazowanie światłem w tej liryce pozostaje u nas zupełnie osobne. Chociaż — światło u Przybosia zaczyna ważyć coraz bardziej. Żeby się

<sup>24</sup> A. Zaręba (*Nazwy barw w dialektach i historii języka polskiego*, Wrocław 1954, s. 41—42) stwierdza, że w latach romantyzmu słowo „niebieski” poza oznaczeniem barwy znaczyło również tyle co „niebiański”, co zresztą i dziś jeszcze chyba się wyczuwa. (Książkę przywołał K. Wyka.)

<sup>25</sup> „Nieubłaganą konsekwencję w rozwoju widzenia” podnosi J. Przyboś (*Ja świat... „Twórczość”*, 1959, z. 9, s. 12).

<sup>26</sup> Dowodne rozróżnienie poetyckiej „filozofii” obydwu twórców, kształtowanej właśnie w sztuce obrazowania, przeprowadził A. Paluchowski (*Uwagi o obrazowaniu w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki”, 1959, z. 2, s. 510—511).

o tym przekonać, wystarczy zajrzeć do zbioru *Narzędzie ze światła*, do zamieszczonych tam tekstów *Przemienienia, Człowieka bez granic*, do zamykających tom notatek prozą<sup>27</sup>.

## 7

Światło dzienne — i światło metafizyczne. Obydwa te momenty zostały skrupulatnie przygotowane. „Duch-skowronek” — wymienny z „duszą-jaskółką” — ulatuje w górę o zachodzie dnia-życia. Jednakże początek tego obrazowego rozpędu nie jest tak tradycyjny i schematyczny, jak wyrażenie, że się „żywot zmierzcha”. Ono ma przecież świadectwo już Arystotelesa, który, podając przykłady na swoje szerokie rozumienie metafory, m. in. dał i ten:

starość ma się tak do życia, jak wieczór do dnia. Można więc wieczór nazwać starością dnia, a starość wieczorem życia lub jego zachodem<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> J. Przyboś, *Narzędzie ze światła*. Warszawa 1958, s. 49, 51, 52, 168. Literatura omawiająca motywy światła u Słowackiego jest dosyć obfita, choć rozproszona pośród wywodów poświęconych zasadniczo innym problemom. Jednakże wartość jej ogranicza się niemal wyłącznie do zebrania materiału, a i to nie zawsze właściwie przeprowadzonego. Najczęściej popełniane przy tym błędy to 1) brak należytej dystynkcji i selekcji: jednakowe traktowanie motywów o funkcjach opisowych z motywami o funkcjach przenośnych, motywów zwyczajnych z kluczowymi; 2) uboga, a nawet pozorna problematyka: obracanie się w kategoriach „plastycznych”, stwarzanie fikcyjnych alternatyw w rodzaju przeciwstawiania funkcji „uczuciowych” funkcjom „pojęciowym”, obliczenia statystyczne o wątpliwej wymowie, erudycyjne wypadki na tereny dalekich, egzotycznych filiacji (tutaj zwłaszcza prace S. R. Bilińskiej, M. Falkówny); 3) czerpanie materiału głównie z większych utworów, przede wszystkim z *Króla-Ducha*, ze szkodą dla poznania drobniejszych rodzajów wypowiedzi.

Jedyna praca, która zajmuje się samym światłem, znana jest tylko ze streszczenia: J. Stankiewiczówna, *Światło w poezji Słowackiego*. „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”; 1922. Z nowszych wypowiedzi por. także: Boleski, *op. cit.*, s. 39—48. — M. Kridl, *Juliusza Słowackiego liryki*. „Roczniki Humanistyczne”, 1956/1957, t. 7, z. 1, s. 58—63.

Zjawisk homonimiczności dotyka przygodnie Spytkowski (*op. cit.*, s. 47). Omówione w niniejszym rozdziałku tendencje do obrazowego wykorzystywania wieloznaczności wyrazów widzieć trzeba w kontekście m. in. powszechnej u romantyków skłonności do wyciągania fikcyjnych etymologii. O przykłady u autora, który spekulował nawet na własnym nazwisku, łatwo: *Król-Duch, Proroctwo, Góry się ozłociły...*

<sup>28</sup> Arystoteles, *Poetyka*, XXI 7. W: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1951, s. 45. BN II, 57.

Tak więc jest w strofie poprzednio cytowanej. Natomiast we wcześniejszej partii wiersza motyw życia nie zostaje wspomniany w obrazowaniu ni słowem:

Dawniej miłością różane godziny  
I w zorzach jeszcze jaśniejsze pochodnie;  
Dzisiaj przy schyłku dnia ważniejsze czyny,  
Wielkie i smętne jak słońce zachodnie.

Tutaj szmat życia odmierzył przysłówkami tylko: „dawniej”, „dzisiaj”, a „dniu” pozwolił widnieć nieco bardziej jako dniu właśnie, choć tak ogromnemu — na całe życie. Młodości przyświecają zorze ranne — dosłowne, a czyny wieku dojrzałego dzieją się w światłach zachodu. Zamiast przetartej znaczeniowo peryfrazy czy alegorii staje przed oczyma syntetyczny, a przy tym — chciałoby się powiedzieć — soczysty skrót „prac i dni” wypowiedzianej się osobistości.

Bo też spraszanie, przenikanie się planów wyobraźniowych u Słowackiego, z grubsza biorąc, narasta. Konstrukcje alegoryczne w rodzaju dawnego zwrotu *Do Zygmunta*, premedytacyjnie odkładające swój sens za domyślne kulisy, stają się czymś wyjątkowym; teraz wszystko jest na wierzchu niejako, na wspólnym horyzoncie. Nie znaczy to, jakoby słabły siły porządkowe twórczości — zmienia się natomiast ich charakter. Łatwo zauważyć, że sprawa liryczna u Słowackiego chętnie toczy orbity wokół pewnych znamienych wzorców sytuacyjnych. Wspomnijmy tylko najbardziej sztandarowe pozycje, jak *Hymn* („Smutno mi Boże!”) czy *Testament mój*, a obok nich wiersze *Do E.*, *Nie używałem leków i lekarzy...* czy wreszcie *Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek*: wszak wszystkie one sycą się wielką alegorią żeglarza, choć w niejednakowym stopniu. Otóż takim jądrem znamienym dla liryki ostatniego okresu staje się zespolony motyw światła i pozornego obiegu słońca wokół ziemi. Rzecz jasna, nic pospolitszego niż tego rodzaju motyw, i u Słowackiego funkcjonuje już od prób młodzieńczych poczynając, a w *Hymnie* (1836) współdziała z alegorią „obiąkanego” na morzu. Jednakże dopiero teraz dopracowuje się do znaczeń, po jakich natchmianst Słowackiego poznać. Warto więc mu się przyjrzeć, choć — znowu — obejmie niewielką część zasobów.

Znaczenia te, zbiegające się w koncepcję „żywołów ducha”, byłyby poetycko neutralne (wyobraźmy sobie np. zwersyfikowany wykład Lutosławskiego), gdyby właśnie nie obrazowe zaręczyny, zdolne aby ideę metempsychozy wciągnąć w obroty wspólne z przeżywaniem i zmysłowym ujmowaniem świata. W procesie tym, w jego najlepszym przepro-



wadzeniu, „naukowy” fanatyzm zamienia się po prostu w urzekające marzenie<sup>29</sup>, i tak dochodzi do zdań:

Dusza się moja zamyśla głęboko,  
Czuje, że tu jak słońcu zejść potrzeba,  
A innym ludziom zabłysnąć na oko...

Jakiego kraju i jakiego nieba  
Światło — powita mię w progu żywota?

Dusza ma „zejść”, by „zabłysnąć” — jak słońce, czy jako słońce, zanim, wcieloną, „powita światło”? W urywku *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi* ciała niebieskie, księżyc i gwiazdy, są jakby projekcją ludzi: w księżycu „smętek — i ci, którzy szerokimi Morzami płyną”, a przed księżycem tym stawał poeta wówczas, kiedy „inni zorzami różowi Świecili gwiazdą na morzu poranną”<sup>30</sup>. Dokonuje się polaryzacja kształtów i sensów, którą lakonicznie skupia wyrażenie z innego urywka: „duchów słonecznik”.

To przypadek wyjątkowej syntezy, ale słoneczność jako materiał obrazowania dozowana bywa nieustannie, i nic dziwnego, że w różnych porcjach i natężeniach. Lecz nawet kiedy związek wydaje się luźniejszy, np. związek epitetu tylko, kontekst potrafi zeń wyciągnąć daleko idące sugestie:

Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi,  
Na który Pan Bóg nieraz kilka wieków czeka,  
Jest to duch ogromnego wieszca i człowieka,  
Wiatrak niby ze skrzydły jasno słonecznemi,  
Ciągłe porywający świat kamienny w górę

Czy duch-wiatrak, ze słonecznymi skrzydłami, może przypominać słońce, z jego promieniami? Chyba nie, bo słońce przecież nie obraca promieniami, ono je raczej równomiernie rzuca, np. „snopami”. Związek wydaje się tu nieco inny, taki, że duch, niby wiatrak skrzydłami, okraca słońcem: zatem nowa wersja formuły „kręcę gwiazdy moim duchem”.

Jeśli leży w naturze obrazowania, że implikacje jego idą w nieskończoność, że zawsze można otwierać coraz to dalsze perspektywy — pozwólmy sobie, tytułem przykładu, jedną zasugerować.

Kiedy obracać w ręce ciężarek uwieszony na sznurze, po osiągnięciu odpowiednio wysokiej częstotliwości obrotów przestanie się spostrzegać ciężarek i sznur, a w ich miejsce ukaże się płaszczyzna koła zakreślanego obrotem, zabarwiona wewnątrz kolorem sznura, a po zewnętrznym obwodzie kolorem ciężarka. Zjawisko to, każdemu wiadome, a najczęściej

<sup>29</sup> Trafnie pisze o tym Boleski, *op. cit.*, s. 51—52.

<sup>30</sup> O wierszu tym jako projekcji „tajników życia duchowego” — *ibidem*, s. 58.

i pamiętne z własnych zabaw, podać można jako model widzenia w urywku zadokumentowanego. J e d n o słońce na j e d n y m trzymane promieniu — lecz wirujące z tak zawrotną szybkością, że stokrotnie w oczach, niby skrzydła jakiegoś rozszalałego wiatraka. Przyspieszenie — i promień czyni płaszczyznę dnia, ś w i a t ł o <sup>31</sup>.

Na skąpej przestrzeni pięciu wersów zdołał autor nie tylko dokładnie, niespiesznym krokiem — pomagając sobie nawet określeniem pobocznym — „opisać” i „ocenić” przedmiot wypowiedzi, ale ponadto umiał, co ważniejsze, uniknąć martwoty wykładu, jaka zbierała się w toku rozwijania początkowej trójki wersów. Skutek przeciwny grożącemu: wspaniałą dynamikę sytuacji, osiągnął za sprawą obrazotwórczych zabiegów, skoncentrowanych w końcowym dwuwierszu, a rzutuujących, oczywista, na całość fragmentu. „Duch ogromnego wieszca i człowieka” jako źródło energii, co niecąc światło świat porywa: szczególne połączenie rozmachu i precyzji, przywodzące na pamięć niektóre z ostatnich sformułowań Mickiewicza, mistyków, Dantego, jego frazę o miłości, „co słońce...”

Czyżby komentarz powyższy wpadł w karykaturalne przeciągnięcia? Oczywiście, niejaka pedanteria w zarysowaniu jednego ze składników obrazowej natury wiersza nie była nieświadoma. Ale przecież tekst wytrzymuje i te znaczenia, chociaż na różnej głębokości zakotwiczone. I przyciśnięty do muru komentator gotów się zasłonić samą powierzchnią wiersza: wszak toczy się on o „Boga tron na ziemi”, więc o współuczestnictwo w boskości, w świetle.

Tego kroju prościutka „idea” nie jest przecież głównym sensem utworu; przeciwnie, jest nawet poetycko obojętna, jeżeli w ogóle jest czymś więcej niż krytycznym abstraktem <sup>32</sup>. Tym sensem wydaje się ów jedyny, z niczym nie pozwalający się zidentyfikować wir obrazów, zdolny wysyłać niekończące się kręgi sugestii. Dzięki niemu wypowiedź

<sup>31</sup> O wiele bardziej przyziemne objaśnienie znajduje K. W y k a: „jeżeli oglądać świat, firmament poprzez obracający się wiatrak, wygląda jak gdyby były ruszone z miejsca, podrywane. Podobnie jak pociąg w ruchu »podrywa« za sobą mijany krajobraz”. Trzeba się bodaj zgodzić, że ta uwaga podrywa ułożony w tekście głównym komentarz..

<sup>32</sup> Ostry sprzeciw T r e u g u t t a („idzie o *elevatio mystica*, o człowieka naznaczonego, i nie to jest głównym sensem utworu!?”) wynika z nieporozumienia. Wyraz „sens” ma zwykle dwojakie użycie: inne, kiedy mamy na myśli coś, co się da sformułować na szereg sposobów, a inne, kiedy mamy na myśli coś, co może być wyrażone tylko przez d a n e słowa w d a n y m układzie. W tekście „sens” został użyty wyraźnie w tym drugim znaczeniu. Powyższy sprzeciw pozwolił jednak zauważyć, że w tekście zapewne zbyt wiele mówi się o własnościach, jakie są własnościami każdej poezji z samego jej pojęcia, co omawiane wiersze sprowadza czasem do roli egzemplifikacji tylko.

jest prawdziwie liryczna — co oczywiście nie przeszkadza, że rozwija pewną myśl, i to nawet w sposobie jakby definicji („...Boga tron na ziemi... jest to...”).

Obrazowanie słońcem i światłem, ogólniej: słonecznością, ukazało swój poważny udział około budowy problematyki lirycznej kilku późniejszych wierszy Słowackiego, najbardziej w tę sprawę wciągniętych, choć nie jedynych. Jeśli tego rodzaju obrazowaniu zarzuca się czasem „niesprawdzalność”, nie jest to chyba sąd poważny, ani metodycznie czysty. Gdy poszukać wyjaśnień w samym utworze, zamiast w narzuconych mu kategoriach, okaże się najczęściej, że motywacja dziwnej na pozór decyzji istnieje, choć nieraz w ukryciu. Jest to motywacja zarazem myślna, jak i wrażeniowa, i przypomina w tym niekiedy wsławiony przez Witkiewicza przykład z bocianem o białych skrzydłach<sup>33</sup>. Kiedy np. Słowacki pisze: „Jak dwaj czarni — z białymi skrzydłami Anieli, Dwaj Arabcy” — rozumie się, że w porównaniu znaleźli się „anieli” zamiast np. „szatanów” dlatego głównie, że anioł „musi mieć” białe skrzydła przede wszystkim (a tylko skrzydła białe, żadne inne, przywodzą typowe wyobrażenie stroju Araba). W innej sytuacji ciż sami Arabowie będą już „zastępami czarnych szatanów”.

Na szczycie *piramid* dojrzał też turysta momenty inne jeszcze, które wystąpią i później, towarzysząc często słonecznej metaforyce:

Ja na głazie najwyższym chciałem zebrać wzrokiem  
Cztery ściany, spadnistym lecące potokiem,  
I nie mogłem ogarnąć — bo na to potrzeba  
Być słońcem... i na królów groby patrzeć z nieba.  
[ . . . . . ]  
[ . . . . . ] Spojrzałem na błękit rozciągly.  
Świat przybrał kształty Bogiem widziane — był krągły.

<sup>33</sup> Por. J. Przyboś, *Raca — wygięty promień* (W: *Czytając Mickiewicza*, s. 276): „Witkiewicz tłumaczy to impresjonistyczną prawdą widzenia: na tle ciemnej sosny bocian daje ogólne wrażenie białej plamy, czarnych skrzydeł się nie dostrzega. Sądzę, że Mickiewicz wybielił bocianowi skrzydła nie na tej zasadzie wrażeniowca. Uczynił to kierowany względami symboliczno-emocjonalnymi (czarny sztandar wiosny był nie do przyjęcia)”. Objasnienie Witkiewicza rzeczywiście niedostateczne, ale spierając się o nie, Przyboś wytacza równie cząstkowe, co więcej — zakłada, że jedno wyklucza drugie. „Zasada wrażeniowca” to Słowacki, „względy symboliczno-emocjonalne” to Mickiewicz. Alternatywa całkiem fikcyjna. Białe skrzydła bociana spełniają „wrażeniowość” („impresjonistyczną prawdę widzenia”) tak samo dobrze, jak spełniają „symboliczność” (z uwagi na związany z nimi motyw wiosny). Dwie funkcje, a przecież nie wszystkie, jakimi fragment działa. Myśl, jaka wydaje się słuszna, jest prosta: dwie zasady, o których mówi Przyboś, ani się wykluczają, ani nawet osłabiają wzajemnie; w kręgu zjawisk tak złożonych jak poetyckie mogą nawet wzajemnie się wspierać, i to byłby pewnie najważniejszy rodzaj stosunków między nimi.

Oto spostrzeżenia, które mogą stanąć za wstęp do pojawiającej się u Słowackiego, a tak miłej nowoczesnej liryce — geometryzacji wyobrażeń. Nawet blisko sensu etymologicznego: kulistość ciał niebieskich i kulistość ich ruchu, zbiegające się stożkowato linie promieni, regularna krzywa horyzontu, łuk tęczy — nie tylko „na burzy”, ale i jako ślad ucieczki w *Niedawno jeszcze — kiedyś spoczywał uspiiony...* Nawet kiedy żartobliwie zapowie, że „dusza Gustawa” pójdzie „za widzialne kresy” — jawią się one chętniej jako linia widnokregu, niż jako nieokreślony „próg wieczności”. Liryczny wyraziciel w wielu końcowych utworach umiejscowiony jest na ziemi, często nawet dokładnie określa swe położenie w dookolnym krajobrazie, ale często też kieruje wzrok ku górze, a w momentach wyjątkowych „jest słońcem”, i z tej pozycji ogarnia ogromne perspektywy.

## 8

Wokół tych samych motywów centralnych: blasku słonecznego, światła, dnia, organizuje się utwór, w którym usilna dążność integracji składników świata wyłaniającego się z wizji spełnia się tak całkowicie, że zupełniejszej pomyśleć nie sposób. W chwili przedświt, *Kiedy pierwsze kury Panu spiewają...*, człowiek budzi się do modlitewnej inkantacji jakby,

Cherubiny wtenczas rzędem stają  
I puklerze z ognia — złotowłose  
Przeciw duchom złym mają zwrócone,  
Płaszcz, tarcze — jak żelaza czerwone.

Powstaje sytuacja, będąca niby wyciągiem z wielu znanych poezji. Skupienia ściągają w poblizłe dwóch momentów. Jeden to modlący się człowiek: „*everyman*”, nad którego modlitwą — i nad nim samym, jak nad polem potencjalnej bitwy — czuwają dobre i złe duchy; najbardziej to u nas znane z cz. III *Dziadów*. Drugi to pora przełamania nocy z dniem; i ten moment jako narzędzie poetyckiej eksploracji walki dobra ze złem dobrze jest znany. A wyzyskiwany bywa, oczywiście, w sposób alegoryczny: ta szczególna pora przypomina tylko, daje wzrokową aluzję, tłumaczy poprzez symbolikę kolorów. Tutaj — zupełnie inaczej! Cherubinów nie można „zredukować” do jutrzeńki samej. Zdanie im poświęcone rzeczywiście wywołuje obraz jutrzeńki, pełni więc funkcję przenośni, ale to samo zdanie ma też drugi odsyłacz — do modlącego się człowieka, nad którym cherubiny rzeczywiście sprawują straż; w tym więc planie pełni funkcję dosłownego przekazu. Gdy przyjąć, jak należy, wszystko, co tekst ofiaruje, nie będzie to nieokreśloność (tak albo tak), ani też nie dwutorowość (tak obok tak), ale jedyna wizja jednego przedmiotu: naocznie działających cherubinów, czyli jutrzeńki,

jutrzenki, czyli cherubinów, jawiących się na horyzoncie, by czuwać nad zbudzonym<sup>34</sup>.

Można powiedzieć, że obrazowanie tego rodzaju staje u jakiegoś kresu wyznaczonego samą strukturą obrazu jako konstrukcji dwuogniskowej; że żyje tylko w procesie czytelniczej percepcji, dzięki temu, że dokonuje się ona na podłożu „normalnych”, potocznych założeń semantycznych. I że z rozwojem tej percepcji unicestwia się, ponieważ kresem jest nie jeden przedmiot obrazowany drugim, ale w ogóle tylko jeden przedmiot, co najwyżej — jakby z dwóch stron oglądany. Kresem percepcji jest wejście w stanowisko podmiotu lirycznego, a dla niego nie ma osobnych przedmiotów<sup>35</sup>. Jak to nazwać? Może obrazem monistycznym. Ale paradoks, jakkolwiek ukryty, znów by wymagał objaśnień; może by też uciec się do wkraczającej właśnie aparatury cybernetycznej i powiedzieć: obraz organizujący się na zasadzie sprzężenia z w r o t n e g o? Może... ale nazwa, jakkolwiek by była, nie jest jeszcze opisem ani analizą.

Potężne dźwignie Słowackiego — światło i słońce, wschody i zachody — wprawiają w uniesienie świat jego późnej liryki nie tylko wówczas, kiedy są wzywane z imienia. To właśnie jest zdumiewające, że panowanie wymienionej rodziny motywów nad wyobraźnią poety w tym okresie — a „panowanie” nie oznacza ilościowego naporu, choć i ten

<sup>34</sup> Por. Cz. Zgorzelski, *Liryka Słowackiego a czytelnik dzisiejszy*. „Zeszyty Naukowe KUL”, 1960, z. 1, s. 70—71. Przedruk w: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*, s. 281—282.

<sup>35</sup> Być może, jakąś zbliżoną ilustrację widzenia poety dałyby niektóre rysunki, jakie służą „psychologii postaci” do przeprowadzania testów: jednym pociągnięciem nakreślony kontur wydaje się zarysem to tego, to znów innego przedmiotu, zależnie od przyjętego „aspektu” spojrzenia. Zob. także uwagi R. Ingardena (*O budowie obrazu*. W: *Studia z estetyki*, t. 2, s. 86) o obrazach J. Villona: „Za pomocą systemu jednobarwnych, stosunkowo dużych plam barw ograniczonych samymi prostymi odcinkami (barwnymi) uzyskuje on, z jednej strony, obraz czysto abstrakcyjny, nieprzedstawiający, który można odczytać jako wielobarwny twór płaski, prowadzący do ujawnienia się pewnej nadrzędnej postaci. Lecz przy odmiennym nastawieniu widza odkrywa on w pewnej chwili, że owe plamy barwne (wieloboki) są takie w swym kształcie i układzie obok siebie, że stanowią jakby rekonstrukcję wyglądu (jakby jednolity wygląd pękł — jak szkło — na wiele odgraniczonych od siebie wyraźnie płaszczyzn), poprzez który ujawnia się, do pewnego stopnia widmowo, pewien przedmiot przedstawiony: krajobraz, idąca w głąb obrazu starożytna uliczka itp. Obydwa te »oblicza« obrazu są tu jednak dopuszczalne i obydwa dostarczają doboru jakości estetycznie wartościowych, a możliwość skoncentrowania się widza bądź na jednym, bądź na drugim obliczu odsłania tylko całe bogactwo tych szczególnych dzieł sztuki malarskiej”.

Przed paroma laty można było obejrzeć w Muzeum Narodowym w Warszawie jedną z kompozycji Villona. Potwierdzała ona w pełni przytoczone tu uwagi Ingardena.

jest wyraźny, lecz obsadzenie, dzięki grom obrazowym, kluczowych stanowisk w poetyckich organizacjach — przybiera charakter totalny, prawie obłądny; są one nie tylko jawnym narzędziem obrazu, ale jednocześnie i — kontynuując rzemieślniczą przenośnię — rdzą, przeżerającą inne obrazowe narzędzia. Czytajmy fragment tekstu *O Polsko moja! tyś pierwsza światu...*:

Zjawisk ci widać otwarte łona,  
A ty jak orzeł w duchy wpatrzona,  
W stronę prawdziwą stworzeń kobierca,  
Widzisz, jak silna dłoń robotnika  
Napina postaw, wiąże tkaninę,  
Złotą i srebrną nicią przemyka,  
Wieki sprowadza w jedną godzinę...

Główny sens rozwiniętej metafory kobierca jasny: to myśl o jedności czynników duchowych i materialnych w świecie, o prymarności tych pierwszych, w dalszej perspektywie o teleologii dziejów, Opatrzności itd.<sup>36</sup> Wszystko to silną dłońią związał poeta w wyrazisty wzór — że aż trudno zauważyć, jak bardzo jednocześnie swój warsztat tkacki rozprzestrzenił i odrealnił. Bo przecież na nim „Złotą i srebrną nicią przemyka” — smugą słońca, smugą księżyca. Nie dziw, że na tym planie, przy tych wielkościach, i czas płynie inaczej: wieki według ludzkiej miary — tam są tylko godziną. Mówiąc bezceremonialnie: boski robotnik w ciągu swojej subiektywnej godziny tylekroć „przemyka” słońcem i księżycem, że starcza to na ziemskie wieki. Przyjęcie tych sensów, choć może dziwnych, zdaje się oddawać utworowi właściwą spójność, tłumacząc nie tylko informację o sprowadzaniu wieków „w jedną godzinę”. Swoim zakresem dojrze one odpowiadają ogromowi wprowadzonych sił: Bóg, Historia, Polska jako idea metafizyczna.

## 9

Przystąpmy jeszcze na chwilę, w której poeta z pobliskich słońcu, „późnych” wyżyn ogarnia przestrzenie ogromne. Taki moment niezwykły, moment wlotu ku górze, zastygłego w gestyce wykształconej na wielkim malarstwie religijnym, utrwalił późny sonet:

Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi,  
Ja ku niebu podniosłszy ducha i słuchanie,

<sup>36</sup> Ale właśnie cały wysiłek włożony jest w odbanalizowanie tego oczywistego sensu, aby wypowiedź — wbrew identyczności głównej myśli — była jednak czymś istotnie różnym od przekazu listowego. Zob. fragment listu do matki z 8 XI 1845; zestawiony z wierszem przez Kleina (Juliusz Słowacki, t. 4, cz. 2, s. 43, przypis): „Ten świat jest to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wylażą i giną znów niby bez celu i bez potrzeby... z tamtej strony są kwiaty i rysunek”.

Z rękami wzniesionemi — na słońca spotkanie  
Lecę — bym był oświecon ogniami złotemi.

Pode mną noc i smutek — albo sen na ziemi,  
A tam już gdzieś nad Polską świeci zorzy pręga  
I chłopek swoje woły do pługą zaprzęga,  
Modli się. — Ja się modłę z niemi i nad niemi...

Uderza przede wszystkim kształtowanie wizualne. Na boku, oczywiście, trzeba zostawić pewne „nieprawdziwe” szczegóły, jak np. ten, że wzniesiony tak wysoko człowiek ujrzał nad sobą „błękity”, jak podaje dalszy werset („jak wiadomo”, winien pograć się w czerni; żeby móc widzieć błękit, trzeba znajdować się znacznie bliżej ziemi, i w dodatku musi to być już za dnia, gdy tymczasem w wierszu zorza jest jeszcze daleko na wschodzie). To więc trzeba zostawić na boku — i wcale nie dlatego, że Słowacki „mógł o tym nie wiedzieć”, lecz dlatego, że utwór zgadza się z potocznym wyczuciem tych spraw, dzisiaj chyba nie innym niż wtedy. Nadzwyczajne jest dopiero wyskakiwanie przedmiotów z dalekich planów, którego analogie malarskie znaleźć można w sztuce prymitywnej, w sztuce dziecka, w różnych odgałęzieniach sztuki nowoczesnej i — dorzucą Kazimierz Wyka — w malarstwie gotyckim. Na planie najdalszym świeci zorza, której odległość zostaje odmierzona przysłówkami: „tam”, „gdzieś”. Gdybyż jeszcze świeciła np. „nad lasem”, ale nie — „nad Polską” świeci, a to już nie jest skala partykularna. I nagle z ostatniego planu tej ogromnej przestrzeni wybiega przed oczy chłop, pozwala się widzieć w szczegółach: zaprzęga woły, modli się. Żaden ruch samych tylko oczu nie powiększy obrazu przedmiotu; trzeba na to poruszenia całego obserwatora. A on tymczasem, po locie w górę, zdaje się tkwić nieruchomo ponad miejscem, z jakiego wystartował: w dalszym ciągu Polska jest tak daleko, że drogę do niej przemierza gwiazda, którą on tam posyła. Jakaż to więc perspektywa pozwoliła ujrzeć obserwatorowi chłopą, równocześnie z zorzą, na krawędzi globu? Perspektywa intencjonalna, zależna nie tyle od rzeczywistego widzenia przedmiotu, ile od myśli i uczuć z nim związanych. Tęsknota wywołała w marzeniu widok „chłopka”, w jego zwykłej krzątaninie — i natychmiast nadała mu walor metonimiczny, pozwalający myśleć o wszystkich „chłopcach” pod tą samą zorzą. Dlatego używa poeta, z pozoru niekonsekwentnie, liczby mnogiej: „Ja się modłę z niemi”. I przenosząc się wyobraźnią tam, skąd rzeczywiście mógłby ujrzeć to wszystko, dodaje: „i nad niemi”<sup>37</sup>.

Akt modlitwy przenosi w tok dalszy:

Tysiące gwiazd nade mną na błękitach świeci,  
Czasem ta, w którą oczy głęboko utopię,

<sup>37</sup> Por. Boleski, *op. cit.*, s. 56, o konstrukcji „ad sensum”.

Zerwie się i do Polski jak Anioł poleci;  
 Wtenczas we mnie ta wiara — co w litewskim chłopie,  
 Że modlitwa w niebiosach tak jak anioł kopie,  
 A czasem ziarno ducha wrzuci — i zanieci.

Tercyny skrzą się całe skrzyżowaniami obrazów, i nawet u samego Słowackiego trudno by znaleźć fragmenty zbliżone. Istotna jest bowiem nie sama ilość „figur” w tekście, lecz ich wzajemne ustosunkowanie, które może polegać jedynie na sąsiedztwie i tolerancji, czyli w efekcie na zwykłej sumie, ale może też polegać na krzyżowaniu znaczeń, wznoszącym wielopiętrowe jakby układy. Kiedy czytamy w *Rzymie*:

Za mną był morski brzeg, i nad falami  
 Okrętów tłum, jako łabędzie stado,  
 Które ogarnął sen pod ruinami.

I zdjął mię wielki płacz, gdy tą gromadą  
 Poranny zachwiał wiatr, i pędził dalek  
 Jakby girlandę dusz w błękitność bladą.

I zdjął mię wielki strach, gdy poznikali  
 Ci aniołowie fal — a ja zostałem  
 W pustyni sam — z Rzymem, co już się wali.

— nie widać, aby trzykrotne przeprowadzenie okrętów przez porównania czy metaforę dorzucało za każdym razem coś nowego w taki sposób, żeby ta nowość była niemożliwa bez istnienia poprzedniego obrazu: każdy obraz spoczywa na swoim miejscu niezależnie od pozostałych, działanie jego nie wykracza poza obejmującą go tercynę. Pewne stosunki, owszem, zawsze dadzą się zauważyć, ale to jest fakt trywialny, bo implikowany przez samo pojęcie dzieła jako współstworzonej z wielu składników całości. Tu np. uchwytne jest pewna gradacja zarówno w motywach obrazowania, jak w poddających je strukturach: łabędzie—dusze—aniołowie, dwa porównania—przeñośnia. Ale nie są to stosunki, które by przekształcały autonomiczny sens któregośkolwiek z obrazów. Można powiedzieć, że współpraca ich jest równoległa, niezbieżna. Podobnie zdarza się czasem w *Sonetach krymskich*:

Tam! — czy Allah postawił ścianą morze lodu?  
 Czy aniołom tron odlał z zamrożonej chmury?  
 Czy Diwy z ćwierci łądu dźwignęli te mury

To początek *Widoku gór ze stepów Kozłowa*. A w *Czatyrdahu*:

Maszcie krymskiego statku, wielki Czatyrdahu!  
 O minarecie świata! o gór Padyszachu!  
 [. . . . .]



Siedzisz sobie pod bramą niebios, jak wysoki  
 Gabryjel, pilnujący edeńskiego gmachu;  
 [. . . . .]  
 Czatyrdahu, ty zawsze głuchy, nieruchomy,

Między światem i niebem jak drogman stworzenia,

W sonecie Słowackiego inaczej. Konkretnie, zaobserwowane zjawisko, jakie stwierdzamy mówiąc zazwyczaj, że „gwiazda spada”, zostaje natychmiast, bo równocześnie z samą obserwacją, pojęte obrazowo. I ten już — nie „nagi fakt”, ale obraz: gwiazda pchnięciem oczu wysłana do Polski, wywołuje następny: modlitwy „kopiącej w niebiosach”, który zwraca się wstecz i na obrazie pierwotnym zaszczepia nowe „ziarno ducha”. W ten sposób pełny obieg znaczeń wewnątrz tercyn buduje jakąś „orkę” czy „siejbę” duchową i przez jej paralelę z pracą chłopą współtworzy ostatni, najwyższy krąg znaczeń całego utworu. Wiele jest w nim rzeczy nadzwyczajnych, ale najbardziej może — powiązanie spraw tak biegunowo różnych, jak skupienie modlitewne czy ulotne wrażenia świetlne z jednej strony i robota wymagająca ciężkiego wysiłku fizycznego z drugiej. Postawa tak pojemna: kontaktująca ze świadomością i proroka jakby, o „potężnym oku”<sup>38</sup>, i chłopą, biednego „chłopka”<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Refleks tych samych przeświadczeń, jakie i w „potężnym oku” Mickiewicza się odbiły — o czym pisał był niegdyś W. Borowy („Potężne oko” Mickiewicza. „Tygodnik Ilustrowany”, 1920, nr 18. Przedruk w: *Kamienne rękawiczki*. Warszawa 1932, s. 98—112)?

<sup>39</sup> Przeprowadzona konfrontacja obrazowania w wierszu *Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...* z obrazowaniem w *Rzymie* i we fragmentach *Sonetów krymskich* poszła w sposób naturalny — mimowiedny — torem rozróżnień, jakie na początku ubiegłego stulecia przeprowadził był S. T. Coleridge pod hasłem opozycyjnych pojęć „*imagination*” i „*fancy*”. „*Fancy*”, którą trudno bez objaśnienia tłumaczyć przez naszą „fantazję”, to po prostu bierna zdolność reprodukcji i zestawiania nabytych pojęć i wyobrażeń, natomiast „*imagination*” (ściśle mówiąc, „*secondary imagination*” w terminologii Coleridge’a) to władza twórcza — takiego zestawiania, które przewartościowuje wprowadzone elementy i prowadzi do nowej, wyższej jedności znaczeniowej. Krytycy powołują się zwykle na książkę Coleridge’a *Biographia Literaria* (1817), jednak bardziej może jeszcze instruktywne są jego wykłady — o Szekspirze i Miltonie zwłaszcza — gdzie praktyczny zmysł autora wydaje się żywszy. Stamtąd (*Lectures and Notes on Shakespeare and other English Poets*. London 1914, s. 220—221) dwa poniższe przykłady (obydwa z Szekspirowskiego *Venus and Adonis*), pierwszy na działanie fantazji, drugi — imaginacji:

[1] *Full gently now she takes him by the hand,  
 A lily prison'd in a gaol of snow,  
 Or ivory in an alabaster band;  
 So white a friend engirts so white a foe;*

[2] *Look! how a bright star shooteth from the sky,  
 So glides he in the night from Venus' eye.*

Może będzie informatywne — tło Mickiewiczowskie. Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że najbliższym utworu Słowackiego staną *Sonet krymskie*. Mniejsza, że da się wskazać zbieżność pewnych motywów, jak choćby te gwiazdy sponad *Grobu Potockiej*, tęskniącymi spojrzeniami wypalone na niebie. Mniejsza, że podobnie wysoką mobilizację wyobraźni i serca — w walce o przewycięzenie naturalnych zapór — wywołują *Stepy Akermanskie*. Podobieństwa łączą bowiem sprawy o znacznie większym zasięgu: pierwszoplanową rolę obrazu w rozgrywaniu sytuacji lirycznej; kreślenie jednostkowego, nawet wyjątkowego charakteru tej sytuacji, przy jednoczesnych, finałem wydobywanych perspektywach uogólnienia; wielowartościowość doznawanego świata. Toteż nic dziwnego, że niejedno z podstawowych stwierdzeń, jakie padły na temat obrazowania Mickiewiczowskiego cyklu<sup>40</sup>, można by obrócić także i na sprawy wiersza *Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...* Lecz z tym wszystkim — co za różnice! Gdy u Mickiewicza stan wypowiadającej się osoby wyrasta zwykle z sytuacji zewnętrznej — tu odwrotnie: wszystko się bierze z „podniesienia ducha”; stąd też i jakaś lekkość działania, łatwość realizacji zachceń, jak w snach i marzeniach. Gdy, dalej, Mickiewicz rozkłada akcenty obrazowe mniej więcej równomiernie — tutaj, w zakończeniu wiersza, jak gdyby trzy obrazowe ciosy spadają jeden po drugim na ten sam punkt, wbijając coraz to głębiej kształt interpretacji. Lecz w ten sposób napomyka o sobie kompozycyjne ciężenie ku finalnym partiom utworu — a więc nowy i może nieoczekiwany moment zbieżności z *Sonetami krymskimi*. A jak kompo-

Co w tłumaczeniu J. Kasprowicza brzmi:

[1] I czule bierze jego dłoń, co, wzięta,  
Jest niby lilia, w śnieżnym tkwiąca puchu,  
Lub kość słoniowa, w alabstr ujęta,  
Albo jak biały wróg przy białym druhu;

[2] [Adonis wyrывa się z objęć Wenery i znikną w mroku nocy:]  
Patrz, jako gwiazda w niebieskim przezroczu  
Lśni się, uchodząc od Wenery oczu.

Tłumaczenie drugiego fragmentu nie oddaje jednak podbijającej energii oryginału, gdzie ucieczka Adonisa jest porównana nie do gwiazdy, co „lśni się”, lecz do gwiazdy spadającej, gdzie gwałtowność tej ucieczki jest oddana przez „shooteth” zamiast nijakiego „uchodząc”, gdzie nie ma mowy o żadnym mdłym „niebieskim przezroczu”. Coleridge ma pełną rację, kiedy z entuzjazmem wynosi wielość obrazów i uczuć, jakie się w tym urywku razem związały, aby na tle zjawiskowego przepychu gwiazdzistej nocy tym mocniej uderzyć nagłą ciemnością, w jaką wtrąca Venus, jakoby ją oślepiając, ucieczka kochanka.

<sup>40</sup> Por. zwłaszcza Cz. Zgorzelski: 1) *Pielgrzym w „krajnie dostatków i kraśny”*. „Tygodnik Powszechny”, 1946, nr 39. 2) *O sztuce lirycznej Mickiewicza*. „Zeszyty Naukowe KUL”, 1959, nr 1, s. 42—43. Przedruk obu prac w: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*.

zycją ku sonetowym krewniakom, tak wizyjnością zbliża się ku lirykom lozańskim, w których również odkrywał się „Piękniejszy kraj niż ten, co w oczach stoi”<sup>41</sup>. I jeśliby tło Mickiewiczowskie miało sugerować jakieś uchwycenie niepowtarzalnego składu wiersza *Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...* — to chyba właśnie w zbliżeniu i opozycji do obydwu tych tak różnych grup liryków Mickiewicza; może w słowach, że jest on rygorystycznie opanowaną (jak *Sonety krymskie*) wizją (jak liryki lozańskie)<sup>42</sup>.

## 10

Zwróćmy uwagę na sposób podawania czasu, w jakim zdarzenie liryczne wypada: 1) „Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...”, 2) „Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...”, 3) „Jest najsmutniejsza godzina na ziemi, Która na morzu po północy dzwoni, Kiedy Dyjanna z oczyma złotemi Świta mi rankiem i wynika z toni”. Pomijano dotąd z zasady kwestie, jakie dla obrazowania w liryce Słowackiego wynikają z wyboru takich lub innych struktur językowych; metafora, metonimia, porównanie czy paradoks nie wiązały uwagi same przez się. Teraz jednak, na

<sup>41</sup> Inaczej sądzi Z. Szmydtowa (*Wstęp do: Liryka romantyczna*. Warszawa 1947, s. 29—30): „Przeniesienie się duchem do kraju płynie tu [w wierszu *Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...*] z wyobraźni i nie ma tej organicznej podstawy w zmysłach, co w utworze Mickiewicza *Gdy tu mój trup...*”.

W związku z omawianą wyżej perspektywą intencjonalną utworu Słowackiego zob. końcowe uwagi Przybosia (*Zal rozrzutnika*. W: *Czytając Mickiewicza*, s. 223) o wierszu *Gdy tu mój trup...*: „Dał tu Mickiewicz pierwszy »pejzaż duszy«, w którym panują inne prawa odległości niż w krajobrazie zewnętrznym. Oddalenie mierzy się tam siłą tęsknoty i żalu”. O zespoleniu wzruszenia z pejzażem w lirykach lozańskich zob. także jego uwagi w szkicu *W błękitu krainie* (s. 291), oraz W. Weintrauba (*The Poetry of Adam Mickiewicz*. 'S-Gravenhage 1954, s. 275): ukochana w wierszu *Gdy tu mój trup...* jest „bardziej symbolem utraconego szczęścia niż żywą kobietą”.

Ku podobnym myślom o liryce lozańskiej zwracają uwagi Zgorzelskiego (*O sztuce lirycznej Mickiewicza*), choć może podkreślana tam ogólnikowość w rysowaniu obrazów w wierszach tego okresu nie objęłaby wymienionego przed chwilą utworu.

<sup>42</sup> Wzruszający dowód, jak liryka poety w owym okresie, nawet w jej najbardziej fantazyjnych szczegółach, wyrasta z najrzeczywistszych doświadczeń twórcy, znajdujemy we fragmencie listu, jaki Słowacki wysłał Ujejskiemu na Boże Narodzenie 1848: „Co do mnie — Bóg widzi, że często przy gwiazdach, w nocy, zawieszony na ganku moim, twarzą obrócony ku Waszej stronie, modłę się za Wami i w duchu mi słyhać wdychające duchy Wasze pod uciemieniem, a często coś jakby szmer pługów Waszych, które już u Was przedź wschodzące słońce wprowadziło, i niby głos pogonny ludzi biednych, z pracą wstających, do Boga się modlących. Wszystko, co uciemione cierpi, we mnie cierpi. Przez gwiazdy i błękit — jestem z ojczyzną moją i z Wami”. Fragment ten zestawiał z utworem K. Wykła (*Matejko i Słowacki*. Warszawa 1953, s. 43), zresztą dla innego wywodu.

zakończenie, dla próby i, jak zawsze, fragmentarycznie — parę słów o peryfrastyce poety.

Już przykłady podane wyżej winny niepokoić. Właściwie tylko pierwszy, równoważny zwrotowi „o świcie”, nie uraża naszej koncepcji peryfrazy. Bo jeśli polega ona na „omówieniu” rzeczy tak, aby nie użyć właściwego jej słowa, to co w takim razie zostało omówione (ominięte) w przykładzie drugim, skoro zawiera on wyraz „noc”, i co w trzecim, skoro zawiera wyrażenie „po północy” i „rankiem”? Z jednej strony wydaje się, że kształtowane przez poetę sformułowania wykazują charakterystyczne dla peryfrazy: 1) konstrukcję składniową typu „wtedy, gdy...” („tam, gdzie...”, „ten, który...”) i 2) pewną obfitość opisu, z drugiej jednak strony bynajmniej nie zmierzają do „zastępowania” — w celu ich „uniknięcia” — określonych zwrotów. Weźmy jeszcze jeden przypadek, z *Pogrzebu kapitana Meyznera*, zaznaczając graficznie granice członów tego „omówienia”:

Czy on pomyślał? t e j nocy błękitów,  
 G d y Polska cała w twardej zbroi szczękła?  
 G d y leżał smętny w trumnie Karmelitów  
 A trumna w chwili zmartwychwstanej pękła?  
 G d y swój karabin przyciskał do łona?  
 Czy on pomyślał w t e n c z a s —

Podczas gdy sprawa oznaczenia czasu zostaje załatwiona — w sposób zdecydowanie peryfrastyczny — pierwszym zaraz „Gdy...” (tyle co „gdy nastąpiła pierwsza noc powstania”), to „Gdy...” następne z pozoru tylko służą dalszemu uściśleniu i identyfikacji wspomianej chwili, a w rzeczywistości kluczą w inne całkiem strony tak, że uwagę od kalendarza odrywają ze szczytem. W ich obrotach data historyczna przestaje się w moment osobistego przeżycia, ustalany przez współobecność bezpośredniej, zmysłowo odczutej sytuacji raczej niż przez fakt społeczny — karabin „przyciśnięty do łona”, nie wybuch powstania. Przed zebraniem wniosków — jeszcze dwie ilustracje, tym razem wyznaczenie miejsca, nie czasu:

- [1] Byli t a m, k ę d y śnieżnych gór błyszczą korony,  
 G d z i e w cieniu sosen, Bożym strzeżone napisem,  
 Stoją białe szalety, wiązane cyprysem;  
 G d z i e w łąkach smutnie biją trzód zbłąkanych dzwony;  
 G d z i e się nad wodospadem jasna tęcza pali;  
 G d z i e na zwalonych sosnach czarne kraczą wrony  
 T a m byli [...]
- [2] Jeżeli kiedy — w t e j mojej krainie,  
 G d z i e po dolinach moja Ikwa płynie,  
 G d z i e góry moje błękitnieją mrokiem,

A miasto dzwoni — nad szmernym potokiem,  
Gdzie konwalią woniące lewady  
Biegna na skały... [...]

To jest pociągnięcie interesujące: na fali tego samego rytmu składni przepływać ponad ograniczeniami tropu, zacierać jego granice ku wzmożeniu elastyczności języka, wykorzystywać pewną luźność stosunków między strukturą lingwistyczną a semantyką dla jakby wyciszenia „omówień”, tak że działanie wypowiedzi wymyka się ostatecznie spod kategorycznej formuły. Z tego to pewnie, wśród innych, powodu peryfrastyka poety odkrywa swój zasięg dopiero przy uważniejszym spojrzeniu, wywołując sporadyczne zdziwienia krytyków. Bo jeśli nie jest wygaszona i przemieszana z potocznymi formami mowy, to dla odmiany ukrywa się w ostrzejszym świetle metaforyzacji, jak np. w *Hymnie* („Smutno mi Boże!”). Ale przede wszystkim niemal z reguły daleka jest od tych wyobrażeń, podług których zazwyczaj uprzytamniamy sobie i interpretujemy pojęcie peryfrazy. Widzimy ją bowiem zwykle na tle odczuwanych jako archaiczne przykładów z poezji klasycystycznej, wysmiewanych właśnie przez romantyków. Przypomnijmy sobie świadectwo Stefana Witwickiego:

Wkrótce mnóstwo rzeczy najniewinniejszych nie można już było wymienić po nazwisku. Jeden np. z ówczesnych poetów opisując w sławnym swym dziele kartofle, całą biegłość autorską w to położył, iżby kartofli nie nazwać kartoflami. Drugi, nie mniej doskonały wyrabiacz wierszy, mając powiedzieć, że Barbarę otruto, był w wielkim kłopotcie, bo przeczuwał, że wyraz trucizna nie jest wyrazem dobrego tonu; otóż ledwo się z tego wykręcił, mówiąc, że Monti przeniewierczy wlał w Barbarę jad morderczy. Trzeci, opisując w jakim wierszu płacz, zamiast po prostu o łzach, wolał prawić o jakimś ulewie czystości itd.<sup>43</sup>

Słowacki natomiast nie marnuje odcinków mowy kształtowanych peryfrastycznie na samo tylko omówienie przedmiotu; on jeszcze wykorzystuje miejsce na podanie rozmaitych szczegółów, pozornie ubocznych, i wiąże je rozmaitymi niemi z całością wypowiedzi tak, że mało ruchliwa funkcja peryfrastyczna schodzi na plan dalszy. O wiele dokładniejszy od obecnego wgląd w sprawę pozwoliłby zapewne lepiej ukazać, że i na tym drobnutkim wycinku autor poruszał się z twórczą swobodą ponad przegrodami poetyki, zmierzając poprzez prawdziwie romantyczne, „organicznie” związane konstrukcje ku jedności poetyckiego świata.

Właśnie starano się tutaj pokazać pewne właściwości obrazowania,

<sup>43</sup> S. Witwicki, *Wieczory pielgrzyma*. T. 1. Lipsk 1866, s. 79. Na toż świadectwo powołuje się Cz. Zgorzelski, *Romantyzm w Polsce*. Lublin 1957, s. 22—23.

zmierzające — w różnym stopniu, różnymi drogami — do jednoczenia wizji poetyckiej, do zacierania przedziału między „ja” a światem zewnętrznym, między strefą materialną a duchową. Czy taka droga jest drogą „subiektywizacji”? Pytanie jednostronne, sekciarskie. Proces asymilacji jest procesem relatywnym, zbliżającym obopólnie, i liryka Słowackiego usiłowała spełnić także pragnienia, jakie wyraził Mickiewicz:

Wysłuchać się w szum wód głuchy, zimny i jednaki  
I przez fale rozeznać myśl wód jak przez znaki,  
Dać się unosić wiatrom, nie wiedzieć gdzie lotnym,  
I zliczyć każdy dźwięk w ich ruchu kołowrotnym,  
Wnurzyć się w łono rzeki z rybami... —  
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda...

Na uchwycenie tych spraw wynaleziono bardzo dobre pojęcie: „współ-naturalność”<sup>44</sup>.

## 11. Streszczenie

Wejrzelismy w niektóre sprawy obrazowania w liryce Słowackiego. Metodą, przynajmniej, może zanadto partyzancką: z wielu zaciekawiających problemów wyjmując tylko nieliczne; już podjęte rozwijając bardzo nieraz szkicowo; teksty samego poety dopuszczając do głosu w skąnym przeważnie wymiarze próbek; formułując sądy zbyt może często jako strona w dialogu, z właściwą tej kategorii gramatyką modyfikującą bezosobisty opis... W tej sytuacji uporządkowany zbiór najważniejszych twierdzeń spośród wypowiedzianych, nie stroniący od dosłownych choćby powtórzeń, może nie wyda się zbyt cenny.

Zajęcie wzbudziła naprzód droga, jaką doszedł poeta od powierzchniowo wiążanego, rozpryskującego się pod piórem obrazowania w wielu swoich „pierwszych” utworach — do tej głęboko w strukturę wierszy wwikłanej penetracji obrazowej, jaka właściwa jest dla dojrzałej i zwłaszcza późnej jego liryki. Zatrzymano się na kilku punktach kontrolnych tej drogi.

Pierwszy zjawiał się „obraz ruchomy” (egzemplifikowany na przykładzie *Paryża*), budujący swój przedmiot na oczach czytelnika w ten sposób, że poddaje mu go nie w opisie, lecz w opowiadaniu o jego (fantazyjnie domniemanej) budowie, o tym, jak powstawał. Taki układ wydaje się być pierwszym krokiem w stronę doniosłych odkryć poety na terenie obrazu.

<sup>44</sup> Th. Merton, *Poezja i kontemplacja*. „Znak”, 1959, nr 61/62, s. 907. Symbolikę Mickiewiczowskiego fragmentu wykładu D. Č i ž e v s k i, *A Comparative Look at Mickiewicz*. W: *Adam Mickiewicz. Księga w stulecie zgonu*. Londyn [1956], s. 486—488. Por. także Przyboś, *Trzy wizje*, s. 242.

U progu ich staje już metoda obserwowana w *Rozłączeniu*. Tu podobizna rzeczywistego krajobrazu zostaje wzniesiona w wyobraźni adresatki sposobem „podpowiedzenia” jej określonych czynności imaginacyjnych: w ten sposób świat obiektywny przybiera pełne uroku podobieństwo do marzenia o nim. Takie ujęcie zajmuje w rozwoju widzenia na obszarze liryki Słowackiego stanowisko przejściowe pomiędzy „obrazem ruchowym” a „obrazem zrealizowanym”.

O realizacji obrazu mówimy, gdy, jak w wierszach *Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami...* czy *Przez furie jestem targan jak Orfeusz...* (przy czym pierwszy z wymienionych odsłonił bodaj pioniersko jej zasady w liryce poety), wprowadzone na początku utworu zróżnicowanie planów poetyckiej rzeczywistości zostaje następnie, w dalszym rozwoju tekstu, zatarte pod fundament planu jednolitego. Występują tu urozmaicenia: raz metafora zyskuje w świetle dalszych wersów interpretację dosłowną, kiedy indziej porównanie nie przestaje być sobą, ale świat, zdawałoby się, odległy od aktualnie formowanego, reprezentowany jedynie przez motywy w przedstawieniach wtórnych owego porównania zawarte — okazuje się nagle, w jakimś dalszym punkcie lirycznego przebiegu, światem właśnie pierwszoplanowym i jedynym w zasięgu trwającego spojrzenia. Bywa więc różnie w sposobach rozwiązań, jednak zasada pozostaje niezmienna: niwelacja wstępnych rozróżnień, czy choćby tylko sugestii rozróżnień, drogą przyciągnięcia, udosłownienia, realizacji planu wyglądającego zrazu na przerośnięty, wtórny.

Tę integracyjną pracę poety możemy obserwować właśnie przez okienka owych struktur tropicznych; ale sprawa sama wykracza, oczywiście, poza horyzonty „tropów”. Próbowano ją określić mówiąc, że poeta zarzuca metaforyzację zjawisk od ich zewnątrz na rzecz zamieszkania w obrazie, wprowadzenia się w obraz; że jednoczy elementy swojej wizji w jednopłaszczyznową całość, której strukturę żłobią prowadzące siły mowy przerośniętej.

Tak weszliśmy w ostatni krąg działań oczarowanej wyobraźni, w którym panują — trudno było o pojęcia bardziej domknięte — fantastyka, mit. Z myślą o całym tym zbiorze padło życzenie, które chciałoby się podtrzymać: aby w określeniu „mistyczna” (liryka Słowackiego) można było dosłyszeć także — a może przede wszystkim — zamiar zwrócenia uwagi na ów szczególny gatunek poetyckiego obrazowania. Nie jest to bynajmniej formalizacyjne uroszczenie; skoro bowiem doświadczenia cisną imperatywnie na poetycki kształt wypowiedzi, tedy on sam, jego zasady strukturalne zyskują walor semantyczny.

Jeśli twórcza, zdobywcza realizacja obrazu wprowadzała w świat nowego widzenia, należy uzupełnić, że pomoc w jego artystycznym opacowaniu ofiarowywał poecie potoczny *usus* językowo-myślowy, ujawnia-

ny w kliszach słownych, w skłonności do materialnej lokalizacji pojęć oderwanych, w zjawiskach homonimii i polisemii. Słowacki często a ryzykownie sięgał do powierzchniowych, płytkich rejonów językowego oddziaływania; tym razem zdołał wydobyć — spod pokładów słów-frazesów, słów-skrótów alegorii, słów-wieloznaczników — skamieliny zbitek pojęciowych, w jednej komórce słownej zwierające syntetyczne widzenie spraw. Tak właśnie jest w wygłosie zwrotu *Do Ludwika Bobrówny*, gdzie przymiotnik „niebieskie” oznaczył zarazem kolor oczu i — niebiańskość.

Liryka bowiem lat ostatnich przemawia częstokroć pod nie zawsze zdrową presją symboliki barw i światła. Zresztą od początku lubiła ona wchodzić w orbity wyrazistych wzorców-alegorii, zapewniających tradycją literacką pogłębiony rezonans; w różnych latach powracała np. do alegorii „żeglarza”. Teraz, w fazie końcowej, głównym takim jądrem staje się zespolony motyw światła i słońca: wprowadza on w żywotne poruszenie zarisy, jakie wówczas poeta zdawał się w świecie dostrzegać. Ówczesne jego idee metempsychiczne, dotyczące „żywotów ducha” i „duchów słonecznika”, mistyczne interpretacje światła, itd. — w pragnieniu jasnego wykładu brzmią głucho i martwo w momentach artystycznych porażek. Natomiast godne najostrzejszej uwagi jest obrazotwórcze postępowanie Słowackiego, nieraz z dobrym skutkiem ożywiający owe idee drogą przydania im funkcji pozadyskursywnych, tak że przestają być oczywiście „ideami” *sensu stricto*, pozostając nimi jedynie dla opiesziałych czytelników. Jakby obrazowe zaręczyny, wtrącające owe „idee” we wspólne obroty lirycznego systemu.

Rzecz jasna, jest to rezultat każdego działania wyobraźniowego w poezji; jak bywał osiągany przez Słowackiego, starano się pokazać na przykładach wierszy *Dusza się moja zamysła głęboko...*, *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...*, a zwłaszcza *Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi...* Poza szczegółami mówiącymi o różnaitości poetyckich rozwiązań, o wewnętrznej spójności utworów, trzymanej nieraz na niciach pajęczych sugestii, a przy walnej pomocy „słonecznego” obrazowania — okazuje się także, że jeśli za formułą „symbolika barw i światła” słusznie wyczuwamy arbitralną konwencję tradycji, dowolną nominację poety (ale i to w pewnych tylko granicach, regulowanych obiektywnością związków synestezyjnych) — to jednak nie powinniśmy jednocześnie sądzić, jakoby poza motywacją wewnętrzną, normowaną wzajemną przyległością składników utworu, budujące tę symbolikę obrazy nie znajdowały uzasadnień takiego a nie innego doboru swoich elementów w ścisłej obserwacji świata empirycznego. Pod tym względem Słowacki nieraz gotów jest wyprowadzić w pole zbyt łatwowiernego krytyka.



Uwagę osobną zwrócił wiersz *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*, jako ten, który bodaj najpełniej zwiędził integracyjne ambicje poety. W obliczu rozwiniętej w nim sztuki obrazowania „monistycznego” nie tylko byłoby niewłaściwością mówić o „przedstawieniach wtórnych”, ale nawet samo operowanie pojęciem obrazu, zakładającym przecież pewną dwudzielność struktury, może się wydać wątpliwe. W utworze jawi się przedmiot w zasadzie zamknięty przed dalszą inspekcją, jedynie *sub specie* potocznych, odmiennych podziałów rzeczywistości ukazujący swój profil raz z tej, raz z tamtej strony — zależnie od „aspektu” laickiego nań spojrzenia.

Gdy tam „słoneczność” wnika w obrazowanie szeroką łuną, inny znowu utwór, *O Polsko moja! tyś pierwsza świata...*, pozwolił ukazać przeciwny kraniec rozpiętości, z jaką rodzina motywów słonecznych towarzyszy lirycznym wysiłkom poety. Można stwierdzić, że w ostatnich latach powierzył jej panowanie nad konstruowanym przez siebie światem. Ale ta przenikająca wszystko słoneczność jest jednocześnie pośredniczącym, łączącym, unifikującym i utożsamiającym wehikułem, uprawniającym tezę: „ja świat”.

Znowu osobną wizję, tym razem roziskrzoną obrazowymi spięciami, wznoszącymi totalne znaczenie całości, ujawnił sonet *Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...*: jakby mimowiedna ilustracja najteższych wówczas dociekań nad właściwościami poezji prawdziwie twórczej, owocu „imaginacji” przekraczającej zdolności reproduktywne umysłu.