

Łukasz Niewczas

Wizualność norwidowskiej metafory : na przykładzie „Fortepianu Szopena”

Colloquia Litteraria 2/13, 89-101

2012

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ŁUKASZ NIEWCZAS

WIZUALNOŚĆ NORWIDOWSKIEJ METAFORY (NA PRZYKŁADZIE *FORTEPIANU SZOPENA*)

Norwidowskie arcydzieło, *Fortepian Szopena*, mogłoby – jak sądzę – stanowić istotny argument w długim sporze o to, czy jakości naoczne ewokowane są w dziele literackim intensywniej za pomocą rozwiązań o charakterze metaforycznym czy też bez ich udziału¹. *Fortepian* jest bowiem utworem, w którym element obrazowy odgrywa bardzo ważną rolę, aktualizuje się on jednak głównie za sprawą rozwiązań innych niż przenośne. Z wyrazistą konkretnością spotykamy się tu przede wszystkim we fragmentach o charakterze wizyjnym i przypowieściowym. W strofie czwartej jest to symboliczny, ale realizowany za pomocą języka dosłownego obraz starożytniej Cnoty². W strofie siódmej paraboliczne przedstawienie kłosa. Najbardziej intensywną wizualność przynosi jednak cała ostatnia część utworu, przywołująca obraz wydarzeń warszawskich, związanych z finalnym wyrzuceniem tytułowego fortepianu na bruk.

¹ O sporze tym pisze Henryk Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984 s. 26, 28, 30.

² Nie wydaje się przy tym, aby zastosowana personifikacja, podobnie jak inne uosobienia w tym tekście („życia koniec”, „ton”, „struny”, „klawisze”, „kamienie”) kreowane były za pomocą metaforycznego zabiegu przeniesienia znaczeń. Mamy tu do czynienia raczej z arbitralnym przypisaniem danym pojęciom/przedmiotom/zjawiskom pewnych przymiotów właściwych ludziom, przede wszystkim zaś umiejętności mówienia. O rozróżnieniu pomiędzy metaforą a personifikacją por. Maria Grzędzińska, *Małe i wielkie metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4; Adam Karpiński, *Metaforyka staropolskiej poezji ziemiańskiej*, w: *Studia o metaforze I*, red. E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław 1980, s. 105.

Na tym tle obrazowość generowana przez metafory tekstu przybiera całkiem inny kształt. Przenośnie projektują tu specyficzny typ wizualności, mający mało wspólnego z poetyką wzmiankowanych wyżej symbolicznych wizji. Kto wie jednak, czy oddziałując znacznie słabiej w zakresie ekspresji poetyckiej, metafory Norwida nie konstytuują takiej odmiany obrazu, która jest dla poezji autora *Vade-mecum* bardziej swoista, silniej przynależna do jego poetyckiego idiomu. Tym bardziej, że porywające partie wizyjne *Fortepianu*, mimo niepodważalnego mistrzostwa poetyckiego i niezbywalnej sygnatury Norwidowskiego stylu, realizują jednak *modus* obrazowy charakterystyczny dla romantycznej poetyki, wpisujący się w nurt profetycznego widzenia, silnie obecny w twórczości Mickiewicza, Słowackiego czy Krasińskiego.

Powyższe sądy grzeszą dalekosiężnością wniosków przy braku analizy. Przyjrzyjmy się zatem, jaki typ obrazowości ewokują przenośnie *Fortepianu Szopena*.

* * *

Anafora „Byłem u Ciebie”³, rozpoczynająca trzy pierwsze strofy wiersza, pozornie wprowadza czytelnika w konkretną sytuację: przywołuje odwiedzin Norwida u Chopina niedługo przed śmiercią kompozytora. Konkretność ta przekształca się jednak od razu w sytuację o charakterze symbolicznym. Pierwszą tego sugestią stanowi już napięcie, jakie stwarza zestawienie gramatycznej formy liczby pojedynczej czasu przeszłego („byłem”) z liczbą mnogą „dni przedostatnich nie dociezonego wątku” („byłem (...) w te dni...”). Inaczej niż w *Czarnych kwiatach*, w których metafizyczna treść wyłania się ze szczelin dokumentalnego niemal zapisu pojedynczego zdarzenia, kon-

³ Teksty Norwida cytuję według wydania: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971-1976. Miejsca cytowanych tekstów oznaczam skrótem, w którym liczba rzymska oznacza tom, arabska – stronę (tu: II, 143). Tekst *Fortepianu Szopena* przywołuję za jego redakcją z *Vade-mecum* (II, 143-147).

kretność „byłem u Ciebie” w *Fortepianie Szopena* przenosi od razu w sferę uogólnienia, mitycznej syntezy „dni przedostatnich”.

Całe to sformułowanie: „dni przedostatnie/ Nie docieczonego wątku” wydaje się semantycznie proste, dlatego też – być może – w lekturze słabnie wrażenie obcowania z dość złożoną metaforą. Jej wyrazistość zaciera się już na poziomie wersowego zorganizowania wypowiedzi, klauzula wierszowa tnie bowiem przenośnię na dwie części. Metafora ta, jeśli spojrzeć na nią z perspektywy obrazowania, wydaje się awizualna, nie ewokuje żadnej naoczności. Wynika to, po pierwsze, z jej intelektualnego charakteru, po drugie zaś z konwencjonalności, wyrażającej się we wtórności skojarzenia „wątku” z „życiem”. Potwierdzają tę konwencjonalność dziewiętnastowieczne słowniki. Tak np. *Słownik wileński* figuralne znaczenie słowa „wątek” opatruje przykładem: „Wątek życia śmierć przecięła”. Sens ten pasuje do lektury *Fortepianu Szopena*, podtrzymując zarazem obserwacje dotyczące awizualnego i konwencjonalnego ukształtowania przenośni.

Znaczeniową oczywistość „wątku” komplikuje jednak Norwid, opatrując ów leksem epitetem: „nie docieczony”, który – może to ująć uwadze w mniej skupionej lekturze – okazuje się wieloznaczny⁴. Wskazuje bowiem, po pierwsze, na takie znaczenia jak: skryty, tajemny, niezbadany, trudny do pojęcia⁵. Ale też, zarazem, oznaczać może: nieskończony, niedobiegły do końca⁶. Oba znaczenia „nie docieczone-

⁴ Wieloznaczności tej nie dostrzegł np. Gomulicki wykładając sens epitetu tylko jako „niedokończony” (por. komentarz do *Fortepianu Szopena* w: Cyprian Norwid, *Dziela zebrane*, t. 2. *Wiersze. Dodatek krytyczny*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966 s. 674). Trzeba jednak zaznaczyć, że polisemiczność epitetu nie umknęła uwadze interpretatorów. Por. np. Stefan Sawicki, *Z zagadnień semantyki poetyckiej Norwida*, w: tenże, *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa 1981, s. 65; Jadwiga Puzynina, Barbara Subko. *O francuskich przekładach „Fortepianu Szopena”*, „Studia Norwidiana” 15-16:1997-1998, s. 156; Adam Cedro, *Objaśnienia*, w: C. Norwid, *Fortepian Szopena*, tekst opracował i komentarzem opatrzył A. Cedro, Kielce 2010, s. 21. Odminną postawę przyjmuje Tadeusz Filip, który – dostrzegając możliwość podwójnej lektury zaprzeczonego epitetu „nie docieczony” – zdecydowane pierwszeństwo daje jednak znaczeniu „niedokończony” (tenże, *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena” ze stanowiska twórczości poety odczytany*, Kraków 1949 s. 81-86).

⁵ Podają za *Słownikiem wileńskim*.

⁶ Zarówno *Słownik wileński*, jak i *Słownik warszawski* podają przy hasle „niedocieczony” tylko to znaczenie, które wiąże się z tajemniczością, czymś niezbadanym. Dlatego też należy

go” okazują się adekwatne w odniesieniu do „wątku” rozumianego jako „życie”. Ale każde z osobna uruchamia też zestawienia z innym niż „życie” znaczeniem leksemu „wętek”. Znaczenie „niezbadany” odsyła bowiem do „wątku” pojmowanego jako „istota treści, główna zasada, osnowa” (czwarte znaczenie w *Słowniku wileńskim*). Z kolei sens: „niedokończony” wchodzi w połączenie z materialnym znaczeniem „wątku” jako nici przędzarskiej (pierwsze znaczenie w *Słowniku wileńskim*).

I to właśnie ta ostatnia możliwość semantyczna przywraca tej z pozoru całkowicie abstrakcyjnej metaforze źródłową jakość obrazową. Jest ona ledwo widoczna, ukryta pod warstwami znaczeń. A jednak, mimo pewnej konwencjonalizacji, nie da się jej uznać za znaczeniowo redundantną. Współkreuje ona semantykę całego wyrażenia. Subtelnie wzbogaca jego sens o sferę kulturowych asocjacji, będąc – być może – daleką aluzją do mitu o Parkach (Mojrach). Istotną rolę tego motywu obrazowego w poezji Norwida zaświadczyają przecież liczne użycia, choćby w *Mojej piosnce (I)* czy w [*Ty mnie do pieśni pokornej nie wotaj...*].

Charakteryzując zmetaforyzowany obraz w pierwszej strofie *Fortepianu Szopena* nie sposób ominąć dwóch paralelnie zestawionych porównań:

Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie
 Nie docieczonego wątku – –
 – Pełne, jak Mit,
 Błade, jak świt...
 (II, 143)

Ich widoczność i łatwość identyfikacji wynika z obecności wyraźnego wyznacznika formalnego porównania, którym jest łącznik „jak”. Mniej natomiast narzuca się uwadze odbiorcy, że porównania pozosta-

znacząc je niewątpliwie za podstawowe. Znaczenie drugie: „nieskończony”, daje się jednak zrekonstruować przez analogię z czasownikiem „dociec”, który definiowany jest w obu słownikach m.in. jako: dobiec do kresu, domierzyć kresu (przykład ze *Słownika wileńskiego*: „Zegar życia docieka”).

ją tu na usługach metafory – dookreślają mianowicie dwa przenośne epitety, przypisane „dniom przedostatnim”: „pełne” i „blade”. Do tradycyjnych funkcji epitetu, zdefiniowanych już przez antyczną retorykę, należało przydawanie plastyczności przedstawianej rzeczywistości. Norwid używa ich tu jednak zupełnie inaczej: wytłumia działanie ukonkretniające, pobudza potencjał symboliczny. Z pewnością przesadą byłoby twierdzenie, że epitety z pierwszej strofy utworu nie konstytuują żadnej obrazowości, trzeba jednak zarazem stwierdzić, że jest to obrazowość specyficzna, stawiająca konkretność przedstawienia pod znakiem zapytania. Przesądza o tym abstrakcyjność i niesamodzielność znaczeniowa (przypadek „pełnego”) oraz coś, co można by nazwać swoistą bezbarwnością słowa (przypadek „bladego”). Szczególnie znamieny wydaje się tu pierwszy przykład: określenie „dni pełne” wymusza przecież dalsze pytania: w jakim sensie pełne?, pełne czego? Porównanie do mitu wcale nie ukonkretnia obrazu, przeciwnie: przesuwają go jeszcze silniej w dziedzinę intelektualnej abstrakcji. Oba metaforyczne sformułowania można by uznać za charakterystyczne dla „bezbarwnego” stylu, postulowanego przez Norwida w *Białych kwiatach*⁷. Oba, także w związku ze swą problematyczną wizualnością, generują niejasną, nieokreśloną semantykę, wymykającą się interpretacyjnej parafrazie.

Przyjrzyjmy się teraz innemu fragmentowi utworu:

O Ty! – co jesteś Miłości-profilem,
 Któremu na imię D o p e ł n i e n i e;
 Te – co w Sztuce mianują Stylem,
 Iż przenika pieśń, kształci kamienie...
 O! Ty – co się w Dziejach zowiesz E r ą,
 Gdzie zaś ani historii zenit jest,
 Zwiesz się razem: D u c h e m i L i t e r ą,
 I „consummatum est”...
 O! Ty – D o s k o n a ł e - w y p e ł n i e n i e,
 Jakikolwiek jest Twój, i gdzie?... znak...

⁷ (VI, 191).

Czy w Fidi as u ? Dawidzie ? czy w Szopenie ?
 Czy w Eschylosowej scenie?...
 Zawsze – zemści się na tobie: BRAK!...
 – Piętnem globu tego – niedostatek:
 Dopełnienie?... go boli!...
 On – rozpocząć woli
 I woli wyrzucać wciąż przed się – zadatek!
 – Kłos?... gdy dojrzał jak złoty kometa,
 Ledwo że go wiew ruszy,
 Deszcz pszenicznych ziarn prószy,
 Sama go doskonałość rozmieta...

(II, 145-146)

Badacze analizujący *Fortepian Szopena* zwracali uwagę na odrębność przywołanej wyżej, siódmej strofy, stanowiącej środkową część tekstu. Tadeusz Makowiecki pisał w jej kontekście o „intelektualnym na wskroś charakterze”, przejawiającym się w „profuzji pojęć abstrakcyjnych”⁸. Zauważmy jednak, że siódma strofa *Fortepianu* poświadcza tezę o poetyckim charakterze tego intelektualizmu. Cała refleksja jest tu w końcu zorganizowana wokół wyrażenia metaforycznych: „Miłości-profil” oraz „D o s k o n a ł e - w y p e ł n i e n i e”. Są to przenośnie *in absentia*, które nie werbalizują swojego odniesienia, w związku z czym można je traktować jako swoiste metaforyczne zagadki⁹. Nawet jeśli sugerują one pewne znaczenia (np. zbliżające się do pojęcia „piękna”), to zawierają także jakości semantyczne wykraczające poza to dosłowne pojęcie. Tego znaczeniowego naddatku nie uchwycimy jednak poprzez analizę jakości obrazowych, ponieważ przywołane wyżej metafory nie konstytuują żadnej tradycyjnie rozumianej konkretności, nie są bowiem w ogóle wizualne. „Miłości-profil”, pozorna reizacja, opierająca się na przypisaniu abstrakcyjnemu pojęciu kategorii

⁸ Tadeusz Makowiecki, *Fortepian Szopena*, w: *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 120.

⁹ Na temat metafor o strukturze *in absentia* por. Teresa Dobrzyńska, *Metafora*, Wrocław 1984, s. 35, 49, 50.

kształtu, nie przybiera tu przecież żadnej określonej formy, ma charakter czysto intelektualny.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku innego metaforycznego określenia ze strofy siódmej: „historii zenit”, które powtórzone zostaje, z pewną modyfikacją, w ostatniej numerowanej zwrotce *Fortepianu*: „zenit/ Wszechdoskonałości dziejów”. Formalnie rzecz ujmując, jest to metafora spacialna, uprzestrzeniająca kategorię procesu historycznego. Spacjalizacja nie implikuje tu jednak żadnej wyrazistej przestrzeni: przeciwnie, jest skrajnie ascetyczna. Odwołując się do zakorzenionych w kulturze relacji, wyznaczanych przez oś wertykalną, przeciwstawia szczyt temu, co na dole. Relacje te, szczególnie wobec końcowej kody: upadku fortepianu na bruk, nabierają w utworze szczególnego znaczenia. Przenośnią w pewien sposób komplementarną do „zenitu historii” są „krańce bytu” ze strofy piątej, także metafora spacialna, określająca z kolei przestrzeń w jej wymiarze horyzontalnym¹⁰. Zarówno sugerowane tu ujęcia poziome, jak i pionowe są jednak plastycznie całkowicie niedookreślone. Nic w tym dziwnego, odsyłają one bowiem do niewizualnej przestrzeni wartości i intelektu.

Związane z zastosowaniem metafory stłumienie jakości wizualnych obserwujemy także w słynnej frazie zamykającej tekst *Fortepianu*: „Ideal – sięgnął bruku – –” (II, 147). Kończąca wiersz przenośna formuła pozostaje w bardzo silnym związku z wcześniejszym opisem defenestracji instrumentu. Jest próbą – nadmierną, że wielce nieoczywistą – eksplikacji głębszego sensu tego wydarzenia, usytuowania go w horyzoncie znaczeń symbolicznych. Nie wdając się w komplikacje związane z interpretacją końcowej frazy utworu, podkreślić trzeba, że jej relacja w stosunku do wcześniejszego opisu upadku fortepianu daje się opisywać m.in. jako opozycja „słabej” i „silnej” wizualności. Opis defenestracji uderza bowiem swoją konkretnością, przejawiającą się już na poziomie symbolizmu dźwiękowego (instru-

¹⁰ Wydaje się, że pojęcia „byt” używa tu Norwid łącząc dwa jego podstawowe znaczenia: egzystencjalne i filozoficzne: 1. bycie, bytność, egzystencja (pierwsze znaczenie w *Słowniku wileńskim*) oraz 2. wszystko, co było, jest i będzie (piąte znaczenie w *Słowniku wileńskim*). Obydwa znaczenia sprzyjają awizualności obrazu.

mentacja głoskowa: „– runął – na **bruki z granitu!**”, w dalszej części strofy: „poterany”, „rozdziera”, „chrzęści”). Otwiera też drogę ekspresyjnym wizualnie asocjacom, jak np. przedstawienie rozdzieranego przez Pasję ciała Orfeusza czy też drobna, ale jakże wyrazista obrazowo konstrukcja *pars pro toto*: „każda (...) zębami chrzęści”.

Na tym tle ostatnie dwa wersy utworu przynoszą bardzo wyraźne wyciszenie ekspresji, także obrazowej. Pierwszy ruch należy ponownie do eufonii: „**Jętkły – głuche kamienie:/ Ideał – sięgnął bruku –**” (II, 147). Też symbolizm dźwiękowy, ale o jakże innym charakterze, osłabiający gwałtowny ton dwóch ostatnich strof wiersza. Paralelizm fraz: „fortepian (...) – runął – na bruki z granitu!” oraz „Ideał – sięgnął bruku –” każe śledzić grę substytucji w obrębie tych wyrażeń. Dosłowne i jednoznaczne „bruki z granitu”, pozornie nie podlegając dużej zmianie, w istocie przeradzają się w wieloznaczny symbol („bruk”). Czasownik „runął” zostaje zastąpiony znacznie mniej oczywistym w tym kontekście – a także mniej uchwytnym wizualnie – „sięgnął”. I w końcu zmiana najważniejsza, bo kreująca przenośnię: zamiast „fortepianu” – „ideał”, przesuwał obraz ze sfery naoczności w sferę duchowości. Konstruując zakończenie swojego utworu przechodzi Norwid drogę od dosłowności do metaforyki, a zarazem: od silnej i jednoznacznej obrazowości do wizualności niejasnej i rozmytej, wymykającej się konkretyzacji.

Analizowane do tej pory przypadki ukazywały różnorakie warianty metaforycznego obrazu awizualnego, takiego zatem, który bądź nie ewokował żadnej uchwytniej naoczności, bądź też sugerował jedynie bardzo ogólną i nieokreśloną formę ukonkretnienia. Przyjrzyjmy się teraz fragmentowi o całkiem innej charakterystyce:

III

Byłem u Ciebie w te dni, Fryderyku!
Którego ręka... dla swojej białości
Alabastrowej – i wzięcia – i szyku –
I chwiejnych dotknąć jak strusiowe pióro –
Mięszala mi się w oczach z klawiaturą
Z słoniowej kości...
[...]

IV

A w tym, coś grał – i co? zmówił ton – i co? powie,
 Choć inaczej się echa ustroją,
 Niż gdy błogosławiłeś sam ręką Swoją
 Wszelkiemu akordowi –
 A w tym, coś grał: taka była prostota
 Doskonałości Peryklejskiej,
 [...]

VI

I – oto – pieśń skończyłeś – – i już więcéj
 Nie oglądam Cię – – jedno – słyszę:
 Coś?... jakby spór dziecięcy – –
 – A to jeszcze kłóć się klawisze
 O nie dośpiewaną chęć:
 I trącając się z cicha,
 Po ośm – po pięć –
 Szemrzą: „Począłże grać? czy nas odpycha??...”
 (II, 143-145)

Przywołane strofy wypełnia opis gry Chopina i poetycka charakterystyka jego muzyki. Oba te wątki przedstawione są w sposób plastyczny. O wizualności wyobrażenia starożytnej Cnoty wspominałem na wstępie. Z kolei obraz muzyka, odtwarzającego swój utwór, nacechowany jest swoistym realizmem, akcentowanym przez takie m.in. motywy, jak „chwiejne dotknięcia” klawiatury, alabastrowa białosc dłoni, „mieszająca” się z bielą klawiszy fortepianu czy też powtórzona fraza „A w tym, coś grał”. Przedstawienie to, na pierwszym planie odbioru dosłowne, jest też zarazem wyraźnie usymbolicznione: zwiewność i subtelność obrazu grającego przybliży nieuchwytną atmosferę „dni przedostatnich”.

Uważny czytelnik dostrzeże tu jednak jeszcze inny zabieg semantyczny. Kończący opis gry Chopina dwuwers: „I – oto – pieśń skończyłeś – – **i już więcéj/ Nie oglądam Cię – –**” (podkr. moje – Ł. N.) pozwala sądzić, że „skończenie pieśni”, opalizujące znaczeniem dosłownym i przenośnym, jest tu także metaforą śmierci. Czy też, mó-

wiąc dokładniej, „pieśń” to metafora *in absentia* życia, które kończy się wraz z urwaniem gry.

Aktualizujące się w szóstej strofie rozumienie „pieśni” jako życia promieniuje dyskretnie wstecz utworu, każe przyjrzeć się inaczej poprzedzającym tę metaforę zwrotkom. Konstatując ten fakt nie należy popadać w interpretacyjną przesadę, taką choćby, która wyraziłaby się w przekładaniu wszystkich dosłownych elementów opisu gry na znaczenia naddane, powiązane z życiem kompozytora. Istotna jest sama ogólna suggestia utożsamienia porządku muzycznego z porządkiem egzystencjalnym. Narzędziem tego utożsamienia staje się w utworze dyskretna metafora – ledwo widoczna, bo przesłonięta przez sugestywny, konkretny obraz poetycki, dosłowny w warstwie powierzchniowej utworu.

Omawiane wyżej różne sposoby funkcjonowania metaforycznego obrazu w *Fortepianie Szopena* pozwalają zaobserwować w obrębie tego zjawiska dwie zasadnicze i – co ciekawe – kontradycyjne tendencje. Pierwszą jest awizualność przedstawienia: obraz jawi się jako niewyraźny, mglisty, zatarty, niedookreślony bądź też nie konstytuuje żadnej w ogóle tradycyjnie rozumianej konkretności. Druga tendencja, którą można by nazwać obrazowaniem dwupłaszczyznowym (przypadek „pieśni-życia”), jest odwrotna: wyrazisty obraz naoczny, na pierwszym planie funkcjonujący jako dosłowny, w pewnym momencie odkrywa także możliwość metaforycznej lektury, czyniąc to jednak w sposób dyskretny i nieoczywisty.

Oba zjawiska łączą się ściśle, choć każde w odmienny sposób, z zagadnieniem bardziej ogólnym, które określiłem w innym miejscu mianem *niewidoczności metafory*¹¹. Prowadzone przeze mnie badania, dotyczące poetyki przenośni autora *Vade-mecum*, wskazują na

¹¹ Problemowi temu poświęciłem swoją pracę doktorską: *Niewidoczna metafora. Strategie mówienia przenośnego w poezji Norwida*.

subtelność, dyskretność, swoistą tekstową niewyczuwalność, jako jej cechę idiomatyczną, przesądzającą o oryginalności metaforycznej dykcji Norwida, szczególnie w jej dojrzałej postaci. Zagadnienie wizualności traktować można jako jeden z wielu aspektów tego zjawiska. Potwierdzają to obie analizowane na przykładzie *Fortepianu Szopena* tendencje w zakresie kształtowania poetyckiej konkretności. Przedstawienie awizualne uniewyrażnia metaforę, pozbawiając ją obrazowego podłoża. Niweluje jakości skojarzeniowe, które mogłyby utrwalić się w wyobraźni i czynić przenośnię łatwiejszą w konkretyzacji. Z kolei w drugim przypadku, obraz ledwo dopuszcza metaforę do głosu, wyziera ona jakby ze szczelin dosłownego przedstawienia, w związku z czym łatwo jej w ogóle nie zauważyć. Dopiero w uważnej lekturze jakiegoś sformułowania, które zdawało się w oczywisty sposób literalne, rodzi się intuicja lektury innej, o metaforycznym charakterze.

Proces zacierania wyrazistości przenośni przez konkretność obrazowego przedstawienia zbliża omawianą tendencję do zjawiska zrealizowanej metafory (w rozumieniu Wiktora Żyrmunskiego¹²). Różnice w funkcjonowaniu przenośni, jak również jej relacja do obrazu, są jednak w obu przypadkach ewidentne. W zrealizowanej przenośni cała konstrukcja obrazowa wyrasta z metafory, przenośnia jest tu zawsze możliwym do zidentyfikowania i wskazania początkiem obrazu, jakkolwiek później ten stan rzeczy bywa jakby utajony, w związku z rozbudowaniem wizualnego przedstawienia, które uzyskuje pewną niezależność, autonomizuje się. Natomiast tendencja obrazowa, zaobserwowana w kontekście metafory „pieśni–życia” w *Fortepianie Szopena*, jest odwrotna. Podstawowym wymiarem funkcjonowania obrazu jest tu bowiem dosłowność. A jednak pewne sugestie, mniej lub bardziej wyraźne, podpowiadają też możliwość drugiego, komplementarnego sposobu lektury, który w żaden sposób nie niweluje pierwszego, nie czyni go mniej ważnym. Jest to z pewnością zabieg maskujący metaforyczność w sposób bardziej subtelny, a także bardziej subiektywny

¹² Por. Wiktor M. Żyrmunski, *Metafora w twórczości Błoka*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i opracowanie M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 315-334.

w identyfikacji, niż ma to miejsce w przypadku zrealizowanej przenośni.

Jak widać, metafora Norwidowska może zbliżać się do bieguna tekstowej niewidoczności zarówno ze względu na słabość (lub brak) generowanego obrazu, jak i ze względu na silną konkretność przedstawienia, maskującego metaforyczny wariant lektury. Można przypuszczać, że obydwie te tendencje wiążą się z zachwianiem tradycyjnej (jakkolwiek trudnej do opisanie) relacji pomiędzy formułą metaforyczną a jej obrazową konkretyzacją. Sądzę, że jest to cecha swoista poetyckiego obrazu Norwida, dająca się zaobserwować w całej jego twórczości¹³.

W tradycji badań nad obrazowaniem poetyckim polskiego romantyzmu pojawiały się czasem kategoryzacje, przypisujące Mickiewiczowi realistyczny typ obrazu, a Słowackiemu – kreacjonistyczny¹⁴. Mimo świadomości pewnych uproszczeń, nieodzownie towarzyszących takim formułom, uchwytyją one z grubsza to, co w obrębie danej poetyki stanowi tendencję dominującą. Typ wizualności projektowany w poezji Norwida można by z kolei określić mianem obrazu semiotyckiego. Nie jest on ewokowany wyłącznie przez przenośnię, może być też wynikiem zastosowania porównania, efektem parabolizacji czy symbolizacji przedstawienia. Sądzę jednak, że charakteryzo-

¹³ Skromne ramy artykułu uniemożliwiają szerszą egzemplifikację zjawiska, jednak obie charakteryzowane tu tendencje obrazowe odnajdziemy w wielu tekstach poetyckich Norwida.

¹⁴ Warto przywołać tu sąd Zgorzelskiego: „I jeśli w liryce Słowackiego skłonni jesteśmy mówić, iż jest to wypowiedź w stylu swym upoetyczniona (w szlachetnym tego słowa znaczeniu), to sztukę liryczną Mickiewicza wypadałoby chyba nazwać sztuką zdecydowanie realistyczną” (Czesław Zgorzelski, *O sztuce lirycznej Mickiewicza*, w: tenże, *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*, Lublin 1961, s. 140). Na temat wymienionych powyżej tendencji obrazowych por. także: Juliusz Kleiner, *Z zagadnień metaforyki Mickiewicza i Słowackiego*, w: tenże, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961. Kazimierz Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, w: tenże, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 121-122; Marian Maciejewski, *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*, „Roczniki Humanistyczne” 1966 z. 1, s. 36-77.

wane powyżej zjawiska, związane z niewidoczną metaforą, jawią się jako szczególnie ciekawe manifestacje tej odmiany obrazu. Omawiane w pierwszej części tekstu przedstawienie awizualne eksponuje znakowość rzeczywistości, jawiącej się od razu jako zbiór symboli, jakby ogołoconej ze wszystkiego, co nie sprzyja ewokacji sensu naddanego. Z kolei obraz dwupłaszczyznowy problematyzuje kwestię uwikłania znaku w rzeczywistość materialną, kłopoty z jego identyfikacją i wydobyciem na powierzchnię¹⁵.

Abstract

Łukasz Niewczas, *Norwid's Visual Metaphor (using the example of 'Chopin's Grand Piano')*

The article deals with the analysis of the visual metaphor present in Norwid's writings. The author's microanalyses point to a certain type of 'semiotic image' prevalent in Norwid's literary output.

Transl. Mateusz Falkowski

¹⁵ W poetykę obrazu semiotycznego wpisuje się także trzecia tendencja kształtowania metaforycznego przedstawienia u Norwida: konkretyzacja. Polega ona na łączeniu w przeniósł elementów abstrakcyjnych z konkretnymi, w wyniku czego – jak pisał Łapiński – „świat naoczny użycza swoich kategorii światu myśli, ten zaś wyposaża materię w zdolność odsłaniania swych niejednoznacznych treści interpretacyjnych”. (Zdzisław Łapiński, *Norwid*, Kraków 1984, s. 29). Taka konstrukcja obrazowa jest dla poezji Norwida bardzo charakterystyczna, łączy się jednak w mniejszym stopniu, niż omawiane powyżej typy obrazu, ze zjawiskiem niewidoczności metafory. Przenośnie konkretyzujące zjawiska abstrakcyjne ani nie eliminują obrazu, ani nie przysłaniają jego metaforycznego charakteru. Trzeba jednak od razu podkreślić, że również Norwidowskie konkretyzacje rzadko kiedy przybierają formę silnie plastycznych obrazów, ich wizualność zmierza także ku pewnemu zintelektualizowaniu, związanemu z ascetycznością przedstawienia (wyjątkiem są tu juwenilia oraz niektóre poematy, przede wszystkim *Quidam* i *Promethidion*).