

**Rolf Fieguth**

Fryburg  
Szwajcaria

## TRZY PRZEDMOWY. REAKCJE SŁOWACKIEGO I NORWIDA NA *IRYDIONA* KRASIŃSKIEGO<sup>1</sup>

Przedmowy do *Balladyny* i *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego oraz do *Quidama* Cypriana Norwida łączy wspólny adresat, którym jest Zygmunt Krasiński, autor *Irydiona*. Przyjrzenie się związkom pomiędzy tymi utworami może przyczynić się do lepszej orientacji w specyfice – hermetycznego z punktu widzenia europejskiego uniwersum – romantyzmu polskiego, a także do rozwiązania wciąż jeszcze otwartej kwestii dotyczącej miejsca Norwida w krajobrazie literatury europejskiej i polskiej połowy XIX wieku. Komentując aluzje do *Irydiona* obecne w utworach Słowackiego i Norwida, zwrócimy szczególną uwagę na różnorodność ich sposobów symbolizowania<sup>2</sup>. Nasza dyskusja będzie dotyczyła głównie problemów polskich, ale także sposobów włączania się ich w kontekst uniwersalny. Jednym z nich jest literackie przetworzenie tematu chrześcijańskiego, obecne, choć w różnym stopniu, w każdym z omawianych utworów<sup>3</sup>.

Sprawa usytuowania polskiego romantyzmu emigracyjnego w romantyzmie europejskim, w tym także miejsca autora *Quidama*, zasługuje na kilka refleksji wstępnych. Problemy związane z twórczością Norwida, co postaramy się pokazać na przykładzie *Quidama*, przestają być problemami wysoce specjalnymi, kiedy porównamy kwestię relacji europejskich i polskich tego utworu do analogicznych relacji innych polskich utworów.

---

<sup>1</sup> Cytuję teksty według wydań: Z. Krasiński, *Irydion*, opr. W. Kubacki. Wrocław 1967 i in.; J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. I–XVII. Wrocław 1952–1975 (używając skrótu DW i podając numer tomu przy pierwszym cytacie); C. Norwid, *Pisma wszystkie*, red. J.W. Gomulicki, t. 1–11. Warszawa 1971–1976 (używając skrótu PWSz, numer tomu, stronica). Cytując z *Quidama* (PWSz 3, s. 77–232), podaję księgę (rzymska cyfra) i wiersze. Liczba roku w nawiasach po tytule utworu odnosi się do pierwszej publikacji.

<sup>2</sup> Wyrazami „symbol”, „symbolizm” czy „symbolizowanie” posługuję się tu – z reguły bez specjalnych konotacji historycznoliterackich – w sensie prostych, pragmatycznych terminów technicznych, przy czym bez odgraniczenia od alegorii, metafory czy porównania. Rozróżniam w „symbolu” stronę symbolizującą i stronę symbolizowaną.

<sup>3</sup> Omawiając reakcje Słowackiego i Norwida na *Irydiona*, najczęściej opuszczam reakcje Krasińskiego na twórczość młodszych kolegów. Jest to przedmiot pracy: E. Szczeglacka, *Romantyczny Homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*. Warszawa 2003.

Nie wiemy zbyt dużo o europejskich aluzjach i powinowactwach *Quidama*. Nie jest też lepiej w przypadku innych utworów polskich romantyków. *Quidam* oprócz wielu złożonych nawiązań antycznych i wczesnonowożytnych<sup>4</sup> zawiera liczne aluzje do międzynarodowego romantyzmu oraz do późniejszej literatury europejskiej; poza tym można odnaleźć w tym poemacie niemało literackich paraleli. Niektóre z tych nawiązań są oczywiste, jak tradycja epiki wierszowanej Byrona<sup>5</sup>, i kuszące byłoby porównanie sposobów budowania, ponad narracją zwyczajną, otwartego czy ukrytego pisarskiego dyskursu autoreferencyjnego w takich utworach, jak: *Don Juan* Byrona, *Eugeniusz Oniegin* Puszkina, *Ustęp do Dziadów* cz. III i *Pan Tadeusz* Mickiewicza, *Beniowski* Słowackiego, *Baśń zimowa (Deutschland, ein Wintermärchen)* Heinego i *Quidam* Norwida. Także inne związki wchodziłyby tu w rachubę, na przykład z epiką wierszowaną takich poetów wiktoriańskich, jak Matthew Arnold, Alfred Tennyson i Robert Browning. Na specjalną uwagę zasługiwałaby w tym kontekście tradycja literatury chrześcijańskiej na nowo zainicjowana przez Chateaubrianda, przejęta przez romantyzm i w urozmaiconej postaci kontynuowana w całej Europie w okresach następnych, częściowo także przez twórców realizmu. Niemiecki poeta Joseph von Eichendorff, ongiś popularny twórca liryki romantycznej, stał się pod koniec życia autorem zdeklarowanie katolickim, publikując nie tylko serie przekładów sztuk Calderona, ale też wydając dwa poematy na temat obecności chrześcijan w Rzymie antycznym: *Julian* (1853) i *Lucius* (1857), wykazujące paralele z *Irydionem* Krasińskiego i *Quidamem* Norwida<sup>6</sup>.

Sytuacja jest nieco lepsza, chociaż nie w pełni zadowalająca, jeżeli chodzi o konteksty polskie *Quidama*. Po publikacji *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida*<sup>7</sup> odpada niemało z tego, co dotychczas myśleliśmy o izolacji tego poety od literatury rodzimej. Ale Norwid jest tak różny od „normalnego” romantyzmu i „poromantyzmu” polskiego również pod względem intertekstualności, że rozpoznanie, odczytanie i zrozumienie jego wielorakich aluzji pozostaje zadaniem skomplikowanym. Dotyczy to także nawiązań do jego „Wielkich Poprzedników”: Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, o których będzie później mowa<sup>8</sup>. Zarazem warto uprzytomnić sobie, że również, na przykład, aluzje Słowackiego do Krasińskiego nie od razu były czytelne i, jak chciałbym pokazać, jeszcze dziś zasługują na próbę świeżego wysiłku interpretacyjnego.

Zacznijmy dalsze wywody od przytoczenia wybranych fragmentów z wymienionych trzech przedmów-listów zaadresowanych do autora *Irydiona*:

---

<sup>4</sup> Z. Zaniewicki, *Rzecz o „Quidam” Cypriana Norwida* [1939]. Lublin-Rzym 2007.

<sup>5</sup> G. Halkiewicz-Sojak, *Byron w twórczości Norwida*. Toruń 1994.

<sup>6</sup> J. von Eichendorff, *Werke*, Bd. 1: *Gedichte – Versepen – Dramen – Autobiographisches*, red. J. Perfahl, przedm. i komentarz A. Hillach. München 1970, s. 373-409 (*Julian*) i 437-468 (*Lucius*).

<sup>7</sup> *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1-3, opr. Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, E. Lijewska, I. Grzeszczak. Poznań 2007.

<sup>8</sup> Dzięki M. Ingłotowi i W. Mikuckiemu zapoznałem się z pracą tego ostatniego „*Quidam*” jako polemika z „*Irydionem*”. W: *Dialogi romantyczne. Filozofia – teoria i historia – komparatystyka*, red. E. Kasperski, T. Mackiewicz. Pułtusk-Warszawa 2008, s. 365-390.

J. Słowacki, przedmowa do *Balladyny*:

KOCHANY POETO RUIN!

Pozwól, że pisząc do ciebie zacznę od apologu, który mi opowiedziano nad Salaminą zatoką.

Stary i ślepy harfciarz z wyspy Scio<sup>9</sup> przyszedł nad brzegi Morza Egejskiego, a usłyszawszy z wielkim hukiem łamiące się fale myślał, że szum ów pochodził od zgiełku ludzi, którzy się zbiegli pieśni rycerskich posłuchać. – Oparł się więc na harfie i śpiewał pustemu morza brzegowi: a kiedy skończył, zadziwił się, że żadnego ludzkiego głosu, żadnego westchnienia, żadnego pieśń nie zyskała oklasku. Rzucił więc harfę precz daleko od siebie, a te fale, które śpiewak, mniemał tłumem ludzkim, odniosły złote pieśni narzędzie i położyły mu je przy stopach. I odszedł od harfy swojej smutny Greczyn nie wiedząc, że najpiękniejszy rapsod nie w sercach ludzi, ale w głębi fal Egejskiego Morza utonął.

Kochany Irydionie! ta powiastka o falach i harfciarzu zastąpi wszelką do *Balladyny* przedmowę. Wychodzi na świat *Balladyna* z ariostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumy ludzkiego, z porządku i z ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie, z nieprzewidzianych owoców, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione. Niech naprawiać wszelkiego bezprawia Kirkor pada ofiarą swoich czystych zamiarów; niech Grabiec miłuje kuchnię Kirkora; niechaj powietrzna Goplana kocha się w rumianym chłopie, a sentymentalny Filon szuka umyślnie męczarni miłośnych i umarłej kochanki; niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy: a jeżeli to wszystko ma wewnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzód nie słyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy, we śnie nawet nie widziane istoty; jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub ową rzecz potępił: to *Balladyna* wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską, a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, błysnie i roztworzy mgłę dziejów przeszłości.

[...] – O! nie mów mi, że z dzwonów polnych większa ozdoba ruinom niż z tego wieńca myśli, w który je ubierze poeta: bo choć róże rosące na ruinach pałacu Nerona rozwidniały nam pięknie te gruzy, to jednak jaśniej mi je oświecił ów duch Irydiona, któregoś ty pod krzyżem w Kolosseum położył i nakrył złotemi skrzydłami anioła.

Tak więc, kiedy ty dawne posagowe Rzymian postacie napełniasz wulkaniczną duszą wieku naszego, ja z Polski dawniej tworzę fantastyczną legendę, z ciszy wiekowej wydobywam chóry prorockie – i na spotkanie twojej czarnej, piorunowej, dantejskiej chmury prowadzę lekkie, tęczowe i ariostyczne obłoki, pewny, że spotkanie się nasze w wyższej krainie nie będzie walką, ale tylko grą kolorów i cieni, z tym smutnym dla mnie końcem, że twoja chmura, większym wichrem gnana i pełniejsza piorunowego ognia, moje wietrzne i różnobarwne obłoki roztrąci i pochłonie. [...]

(J. Słowacki, DW IV, s. 21-23)

J. Słowacki, przedmowa do *Lilli Wenedy*

DO AUTORA „IRYDIONA” / LIST II-GI

Kochany Endymionie poezji, drzemiący w cieniu gajów laurowych, z lekkością i ciszą letniej błyskawicy przedzieram się przez czarne liście drzew nieśmiertelnych i trzema błyskami budzę ciebie ze snów niespokojnych... Wstań! wstań, mój Endymionie, tajemniczej Muzy kochanku, i postąp krokiem ku mnie, a napotkasz nowy gaj fantazji, zielony sosnami teatr, bo oto dla ciebie jedynie, mój drogi, wybudowałem nową scenę, sprowadziłem duchów aktorów i rozłożyłem na leśnej murawie, biegnącego po świecie kolportera małe bogactwo.

<sup>9</sup> Chodzi o grecką wyspę Chios, na której w 1822 roku wybuchło powstanie przeciwko okupantowi osmańskiemu, zakończonej straszliwą rzezią mieszkańców dokonaną przez Turków.

– Odeszlij mnie z nowym zarobkiem przyjaźni, ze łzą, jeżeli można; z pochwałą, jeżeli można: a będę spokojny na wieczność.

Obudź się! obudź, rzymski w złotój zbroi, z ognistym pancerzem rycerzu! [...]

(J. Słowacki, DW IV, s. 287-291)

Przytoczone tu fragmenty są pisane w oczywistym wzajemnym związku; nieprzypadkowo wszakże przedmowa do *Lilli Wenedy* nosi określenie „List drugi”. W przedmowie do *Balladyny* Norwid musiał czytać nie bez empatii ustęp o poecie śpiewającym bez publiczności oraz uwagę o „posągowych Rzymian postaciach napelnionych wulkaniczną duszą wieku naszego”. Na uwagę z punktu widzenia autora *Quidama* zasługuje też wątek zamierzonych przez Słowackiego licznych anachronizmów w *Balladynie* (Słowacki popełni ich co najmniej tyle w *Lilli Wenedzie*). Norwid w *Quidamie* starannie uniknie podobnych romantycznych arbitralności w zgodzie z poromantycznym nakazem wierności historycznej, ale z kolei przekształci zasadę romantycznych anachronizmów w anachronizm w traktowaniu czasu opowiadanego.

Norwid niejako naśladuje dwie przedmowy Słowackiego, używając również fragmentu listu do Krasieńskiego jako przedmowy do *Quidama* (1863), przez co pośrednio zdaje się dawać do zrozumienia, że istnieją w tym utworze jakieś nawiązania do *Balladyny* (1839), *Lilli Wenedy* (1840) i *Irydiona* (1836). Tymczasem styl jego listu – frapująca mieszanina niewymuszonych kolokwializmów („nie spodziałem się był”; „ale właśnie że o to raczej głównie”; „to jest, jak to mówią”) i zawilej retoryki epistolarnej – bardzo się różni od typowo romantycznego pół żartobliwego, pół miłosnego tonu Słowackiego, zawiera bowiem tonacje admiracji i respektu, ale też akcenty krytyczne pod adresem odbiorcy:

DO Z. K.

WYJĄTEK Z LISTU

Czytałeś, i nawet, czego nie spodziałem się był, dawałeś do czytania ten rękopism przypowieści mojej, nazwany *Quidam*. Uważałeś zapewne, że dziełu temu dałem nazwę przypowieści, nie zaś powieści, a to z przyczyny, że intrygi i węzła dramatycznego, właściwego powieściom, wielce się tu wystrzegalem – nie o to mi szło, ale właśnie że o to raczej głównie, co zazwyczaj tylko pobocznie z właściwych powieści wyciągamy.

Dlatego to i bohater jest tylko ktoś – jakiś tam człowiek – *quidam*! Nic on nie działa, szuka tylko i pragnie dobra i prawdy, to jest, jak to mówią: nie właściwie nie robi – cierpi wiele, a zabity jest prawie że przypadkiem, i to w jatkach!

Jest tam i drugi *Quidam*, któremu to nazwisko przeszło było w imię własne, ale i ten jest tylko jakiś ogrodnik, jeden z miliona chrześcijan! Zali to jest tragiczne? – pozwałam Ci wątpić, wielki poeto!

Ale Ty, którego ś.p. Juliusz Słowacki nazwał Poetą-Ruin, i który jak nikt nigdzie umiałeś świat ruin opiewać, pozwól mi w zamian powiedzieć Ci, że w przypowieści tej mojej pomiędzy jej żywymi postaciami, lubo nie ma arków połamanych i rozrzuconych kolumn, nie mniej smętny, jakkolwiek z właściwego mi punktu oglądany, krajobraz ruin się przedstawia. Serce tej Zofii, tak czarującej talentami, a tak nerwami i wolą do siebie nienależnej, może właśnie całej jednej świątyni-wiedzy jest ruiną?

Cywilizacja, według wszelkiego podobieństwa, do dziś jeszcze podobna jest do tego kościoła, który za Kapitołem tyle razy przy księżycu świetle oglądałeś – do tego kościoła, co w kwadracie kolumn świątyni starożytnej, jako gołąb w rozłamanej klatce, przesuwa, tak iż, mszy świętej idąc słuchać, przechodzi się owdzie przez Jowiszowy przysionek. Daruj mi

więc, wielki poeto, że z niektórych tylko korzystałem uwag Twoich co do kształtowania się tej mojej przypowieści, inne za niebyłe uważając. Cywilizacja składa się z nabytków wiedzy izraelskiej – greckiej – rzymskiej, a łono Jej chrześcijańskie, czy myślisz, że w świadomej sobie rzeczywistości już tryumfalnie rozbłysło? Mag jest Żyd – Artemidor i Zofia są Grekowie – znajdziesz tam i Rzym, lubo Tobie, wielki poeto, inaczej i gdzie indziej, nie zaś w mniej plastycznych sferach, ruiny oglądać i sławić przystało. Szczęśliwszym byłeś. [...].

(C. Norwid, PWSz 3, s. 79-80).

W ostatnim zdaniu Norwid nazywa adresata szczęśliwszym od siebie, skoro udało mu się oglądać i opiewać ruiny Rzymu. Jest to aluzja do Irydiona, wielkiego grzesznika, któremu Wyższa Moc odmówiła doprowadzenia Rzymu do ruiny, ale obiecała mu, że zobaczy późniejszą ruinę tego miasta i zwycięstwo Krzyża. Obietnica ta ma dla polskiego czytelnika jakby naturalny sens polityczno-alegoryczny. Ruina Rzymu oznacza w tym kluczu ruinę nowożytnych imperiów rozdzierających i kolonizujących ojczyznę. Z gorzką ironią daje Norwid do zrozumienia, że jemu łaska wizjonerskiego zobaczenia tego momentu została odmówiona.

Dalsze wywody zacznijmy od krótkiego przypomnienia *Irydiona* (1836) Krasińskiego. Jest to długi dramat do czytania (*Lesedrama*) w formie prozy poetyckiej. Jego akcja rozgrywa się w czasie upadku rządów Imperatora Heliogabala w III wieku n.e., kiedy do Wiecznego Miasta napływa wiele obcych grup etnicznych i religijnych oraz szerzy się już także chrześcijaństwo. Bohaterem utworu jest Irydion, syn byłej germańskiej kapłanki Odyna Grymhildy i Greka Amfilocha. Razem z siostrą Elsinoe został wychowany zarówno jako członek rzymskiej elity społecznej, jak i w duchu obowiązku dokonania bezpardonowej i bezwzględnej zemsty na Rzymie za zniszczenie zaczynając Grecji. Irydion stał się najbliższym przyjacielem i konfidentem Imperatora, jednocześnie odgrywa rolę szlachetnego zdrajcy – w wyraźnym nawiązaniu do tytułowego bohatera Mickiewiczowskiego poematu *Konrad Wallenrod* (1828). Bohater poświęca honor własnej siostry Elsinoe, narzucając jej rolę kochanki Imperatora, aby lepiej przywieść go do zguby, przyjmuje pozornie chrzest w nadziei na zbrojne poparcie ludu katakumbowego, instrumentalizuje szczerą miłość chrześcijanki Kornelii, nadużywa zaufania swoich bojowników, których posyła na bezsensowną śmierć i w pełni świadomie oddaje duszę szatanowi Masynissie, który mu towarzyszył od dzieciństwa. Para Irydion–Masynissa jest oczywistym echem pary Konrad/Alf–Halban w *Konradzie Wallenrodzie*, ale też Goethowskiej pary Faust–Mefisto<sup>10</sup>. Wszyscy ci bohaterzy, także Irydion, wykreowani zostali bądź jako poeci, bądź jako osoby wrażliwe poetycko. Irydion, podobnie jak Faust, dożyje zbawienia mimo popełnienia ciężkich grzechów, ale przedtem ma udać się do Polski, do „ziemi mogił i krzyżów”, aby po przejściu męczeństwa zmartwychwstać „z pracy wieków” jako „wolny syn nieba”<sup>11</sup>.

Ciekawa z punktu widzenia europejskiego jest tu specyficzna perspektywa uniwersalna. Starożytny Rzym funkcjonuje w *Irydionie* – jak w wielu innych utworach

<sup>10</sup> Irydion i Kornelia nieraz przypominają Fausta i Gretchen.

<sup>11</sup> Z. Krasiński, *Irydion...*, cz. IV, s. 168.

tego okresu – jako model historii uniwersalnej: zarówno wzrostu i upadku imperiów antycznych i współczesnych, jak i idei Rzymu jako stolicy Kościoła powszechnego. W dramatycznym poemacie Krasińskiego te dwa aspekty pozostają w oczywistym konflikcie. Z jednej strony Rzym pokazany tu jest jako *exemplum* krzywdy społecznej i etnicznej – fenomenowi antycznego, współczesnego, transhistorycznego – w wielonarodowym i wielokulturowym imperium, sztucznie skonstruowanym i źle rządzonym. Pod tym względem Rzym wskazuje przede wszystkim na XIX-wieczną Rosję Petersburską, jaką wcześniej opisał Mickiewicz w *Ustępie do Dziadów cz. III*<sup>12</sup>, ale w konsekwencji także na wszystkie inne imperia. Lecz z drugiej strony wyłania się tu już uniwersalizm innego rodzaju, nie tylko w związku z aluzjami do przyszłego statusu Rzymu jako Świętego Miasta chrześcijaństwa<sup>13</sup>, ale też do bezpośredniego wpływu katakumbowego chrześcijaństwa na przebieg historii w III wieku n.e. Przecież to opór chrześcijan uniemożliwia Irydionowi doprowadzenie Rzymu do ruiny. Konflikt między tymi dwoma aspektami wieczności Wiecznego Miasta jest efektem ingerencji Opatrzności. Bóg ześle swoją łaskę na miasto grzechu, czyniąc z niego stolicę Jego religii. Wydaje się jednak zarazem, że z punktu widzenia Krasińskiego nie jest to ostateczne rozwiązanie powyższego konfliktu. Wiele wskazuje na to, że w tej koncepcji historiozoficznej przyszła historia Polski zaczyna odgrywać rolę nowego modelu historii uniwersalnej, gdyż to tu najcięższa z „prac historii” czeka na wykonanie – z uczestnictwem fantastycznie transhistorycznego Irydiona. Swą uniwersalną koncepcję historiozoficzną podpira autor obfitą siecią aluzji do filozofii i literatury rodzimej i światowej<sup>14</sup>.

Dramat Krasińskiego wywarł trwałe wrażenie na Słowackim. Widać to już w przedmowie do *Balladyny* (1839), w której – w związku z *Irydionem* – wymienia autor „posągowe Rzymian postacie” napelnione „wulkaniczną duszą wieku naszego”. Można to odczytać jako sygnał odmiennego symbolizowania tradycji przez obu autorów. Konstrukcja świata rzymskiego u Krasińskiego z całą pewnością nie jest wolna od elementów fantastycznych, czasami ma charakter operowy, czemu towarzyszą jednak starania o efekt historycznej prawdziwości (*notabene* jest to już cecha charakterystyczna dla doby poromantycznej). Jeżeli więc jego rzymski świat, stanowiąc podstawę symbolu, charakteryzuje się względną solidnością historyczną, to warstwę symbolizowaną cechuje również względna czytelność i przejrzystość: jest to XIX-wieczna Europa (w tym Polska) z jej masowymi ruchami niepokojów społecznych, etnicznych i religijnych. Warstwę tę jednak wzbogaca, a jednocześnie komplikuje, pierwiastek historiozoficznej fantazji o przyszłym końcu „prac historii”, który wielce zaimponuje Słowackiemu, bowiem bardzo bliski musiał mu być romantyczny wątek Irydiona czującego siebie „tylko cieniem, odbitym od późnej

<sup>12</sup> Zob. *Przypiski autora* [3] *Motloch i cesarz oto rzym cały*. W: *ibidem*, s. 170 i n.

<sup>13</sup> Zob. *ibidem*, s. 154: „On drugi raz ubóstwi Romę przed narodami świata” (Masynissa).

<sup>14</sup> Autor *Irydiona* korzysta z poetyki Szekspira, dodając znaczną wiedzę o literaturze, historii i archeologii rzymskiej i antycznej, romantyczną fascynację Dantem oraz różnorakie inspiracje z Goethego, Schillera, Chateaubrianda, Byrona, Mickiewicza i Victora Hugo. Jego bardzo szeroki horyzont filozoficzny sięga od Platona poprzez Swedenborga, Schellinga, Hegla do Pierre’a-Simona Ballanche’a oraz dalszych obcych i polskich myślicieli i teologów jego lat.

przyszłości<sup>15</sup>. W każdym razie mieszają się w *Irydionie* i w jego sensach symbolicznych cechy romantyczne i poromantyczne.

Tragedia historyczno-bajeczna, jaką jest *Balladyna* Słowackiego, na pewno nie powstała jako reakcja na *Irydion*, tym niemniej jej autor w przedmowie napisanej tuż przed wydrukowaniem taką reakcją<sup>16</sup> „między wierszami” zasugeruje – i to w duchu „wzmoczonego” romantyzmu. Słowacki odżegnuje się bowiem od wszelkiego dążenia do autentyczności historycznej, tworząc nowe początki historii polskiej, wypływające z jego poetyckiego instynktu i intuicji „podług praw Boskich”. W efekcie utwór ten stanowi świadomie anachroniczną *history fiction* albo *history fantasy* (fantastyką historyczną), skomponowaną z rodzimych i międzynarodowych ballad i baśni, staroruskich i staropolskich legend kronikarskich oraz komedii romantycznych Szekspira – wszystko *notabene* przesiąknięte jest radosną werwą artystyczną i twórczą. Utrudnia to odbiorcy określenie granicy między warstwą symbolizującą a symbolizowaną, gdyż całość „historycznej” akcji tragedii należy jednocześnie do obu warstw semantycznych. Daje to *Balladynie* charakter wysoce autoreferencyjny. W efekcie jest to sam twórczy czyn „instynktu poetycznego”, który niesie przesłanie symboliczne: potrzebna jest kreacja nowej historii Polski dla przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

Dodajmy, że Słowacki w przedmowie do *Balladyny* mówi z dużą dyskrecją o kontraście między swoim „ariostycznym”, ludycznym i wirtuozerskim stylem a ciężkim, ciemnokolorowym i dantejskim stylem *Irydiona*. Przeciwstawia też milcząco swoją *Balladynę* jako kobietę śmiałą, pociągającą i upojoną sukcesami zbrodniarkę, przyszłą królową Polaków (niezależnie od jej niesławnego końca) *Irydionowi* – ascetycznie heroicznemu grzesznikowi, nieudacznikowi i melancholikowi. Czyni tak niezależnie od tego, że *Irydion* otrzyma łaskę Nieba, podczas gdy *Balladyna* kończy swe życie ukarana okrutnie z woli Boga i narodu, bez widoku na zbawienie. Krótko mówiąc, nawet jeśli zważywszy, że główne źródła postaci *Balladyny* leżą gdzie indziej, to trudno przeoczyć, że Słowacki korzysta z okazji, aby skonfrontować swoją przestępczą królową z szatańskim grzesznikiem *Krasińskiego*.

W *Lilli Wenedzie* (1840) znajdziemy chyba więcej świadomych aluzji do *Irydiona* niż w *Balladynie*. Dotyczy to między innymi jej kształtu formalnego i gatunkowego, gdyż w sposób śmiały i oryginalny korzysta Słowacki z tradycji tragedii antycznej, używając eleganckiego polskiego wierszowania, w czym można widzieć alternatywę dla „ciężkiego” i patetycznego stylu podejmującego antyczny temat dramatu *Krasińskiego*. Jako analogiczna alternatywa może być odczytany wybór tematu utworu o *Wenedach* z antyku nie rzymskiego czy greckiego, ale z fantastycznie rodzimego.

W przedmowie do *Lilli Wenedy*, która stylizowana jest w dużej mierze na list miłosny, Słowacki, zwracając się do *Krasińskiego* jako śpiącego *Endymiona*, żartobliwie replikuje na wątek *Irydiona* śpiącego przez 1600 lat, co zawiera oczywistą aluzję do *poetic romance* o tej nazwie *Johna Keatsa*. Słowacki budzi go nie po to, by

---

<sup>15</sup> Z. *Krasiński, Irydion...*, cz. IV, s. 155.

<sup>16</sup> Kto wie, jakie retusze poeta wprowadził jeszcze do swojego tekstu przed jego publikacją w 1839 roku.

przenieść do świetlanego końca polskiej historii jak Irydiona, ale – do jej fantastycznych, krwawych i paradoksalnych początków, do czasów krwawej rozprawy nomadycznych Lechitów z tubylczymi Wenedami. Ostatnie rozpaczliwe walki Irydiona i jego bojowników, tak samo jak oczekujące go męczeństwo, znajdują dobitne echo w ostatniej bitwie i „męczeństwie” Wenedów. Zresztą w przedmowie Słowacki utożsamia Krasieńskiego z Polelmem, a siebie z Lelumem. Polelum jest to ostatni król Wenedów, o cudownej mocy mężczyzna i wielki bohater oporu moralnego przeciwko lechickiej agresji i chrystianizacji, a Lelum to jego delikatniejszy brat – obaj są połączeni lechickim łańcuchem niewolnictwa nawet po śmierci jednego z nich (Polelum trzyma wtedy trupa brata na rękach). Polelum jest jednym z kilku nosicieli idei bohaterskiej bezkompromisowości w rodzaju Irydiona. Do braci odnosi się także poetycki głos w należącem do tragedii wierszu *Grób Agamemnona*<sup>17</sup>. Dodajmy jeszcze, że ostatni akt tragedii kończy się objawieniem Bogarodzicy nad górą spalonych wenedzkich trupów. Jest to dość czytelna aluzja do zakończenia *Nie-Boskiej komedii*, gdzie zwycięski rewolucjonista Pankracy umiera w obliczu objawiającego się Chrystusa – choć oczywiście wymowa obu tych cudownych wizji jest różna.

W odniesieniu do praktyk symbolicznych *Lilli Wenedy* trzeba zauważyć, że w stosunku do *Balladyny* Słowacki przesuwa w tej tragedii akcenty. Według jego horrendalnej koncepcji początku polskiej historii biorą się z masowej zagłady ludu Wenedów z rąk Lechitów, brutalnych najeźdźców, przerażająco podobnych zarówno do XIX-wiecznych obcych gnębieli, jak i do nowożytnych Polaków. Polska dusza zbiorowa wylania się zatem w utworze z niepokodzonego konfliktu między dwoma wrogimi ludami prehistorycznymi: nobliwymi, pobitymi i zamordowanymi Wenedami a przeciwnymi im brutalnymi i pragmatycznymi Lechitami. Sceneria historyczna tragedii, podobnie jak w *Balladynie*, jest fikcyjna, fantastyczna, synkretyczna i anachroniczna, ale tutaj symboliczne odniesienia do bolesnych transhistorycznych i XIX-wiecznych problemów rodzimych i międzynarodowych przybierają bardziej przejrzysty kształt, co samo w sobie przybliży *Lillę Wenedę* do *Irydiona*. Portrety zarówno króla Derwida, jak i króla Lecha odsłaniają antymonarchiczne przekonania Słowackiego. Zauważmy też, że jego wątpliwości i ambicje religijne odbijają się w charakterystyce św. Gwalberta, wahającej się między wręcz wolteriańską satyrą a romantycznym prorocstwem. „Nierozsądna” bezkompromisowość Wenedów wobec zwycięskich Lechitów jest symboliczną krytyką faktycznego zachowania części społeczeństwa polskiego po klęsce powstania 1830/31 roku.

A na czym polega kontekst uniwersalny tych problemów, zdawałoby się, czysto polskich? Warto przypomnieć, że Słowacki widział w ujarzmieniu jednego narodu przez drugi, czyli w tym, co dziś nazywamy kolonializmem, problem światowy i transhistoryczny. Brutalny lechicki podbój Wenedów symbolizuje chyba nie tylko działania plemion celtyckich i germańskich na prehistorycznej ziemi polskiej, nie tylko Maurów podbijających Hiszpanię, Franków opanowujących Galie, Normanów

---

<sup>17</sup> Pełne wydanie *Lilli Wenedy* zawiera jeszcze aneks z dwoma wierszami: *List do Aleksandra H. (pisany na łódce Nilowej)* i *Ułamek z greckiej podróży. Grób Agamemnona*, według przedmowy „ostatni chór poety“ – J. Słowacki, DW IV, s. 397-400.



najeżdżających Brytanię anglosaską, ale też Hiszpanów niszczących cywilizację Inków i Azteków – i w końcu wszelką formę kolonializmu XIX-wiecznego, w tym zwłaszcza ówczesnych imperiów: osmańskiego, rosyjskiego, austriackiego i pruskiego<sup>18</sup>. Ten nieczęsto komentowany światowy podtekst ma swój równoważnik w wymiarze formalnym i intertekstualnym tragedii szczególnie nasyconej aluzjami do literatury światowej od antyczności po wiek XIX.

Polelum, Roza Weneda oraz wzburzony głos poetycki *Grobu Agamemnona* ożywają w nowym wcieleniu w późniejszym poemacie Słowackiego *Król-Duch* (1847). Nasz krótki komentarz do tego utworu tyleż problematycznego, ile ciekawego, ograniczy się do *Rapsodu I*, ogłoszonego przez poetę w 1847 roku, gdyż Norwid, pisząc *Quidama*, mógł znać tylko ten fragment<sup>19</sup>. Tutaj spotykamy się znowu z Rozą Wenedą, ostatnią królową zgładzonego narodu Wenedów, która jedyna przeżyła i z popiołów rycerzy wenedzkich rodzi Króla-Ducha imieniem Popiel, nowego wielkiego mściciela, zdrajcę, tyrana, masowego mordercę i grzesznika, poetę obdarzonego charakterem, którego Nietzsche nazwałby „wielkim kochającym”. Popiel, ponadludzki duch, występuje w wielu postaciach i pełni różne funkcje przywódcze. Jako przywódca wojskowy czy jako król na przestrzeni kilku pokoleń wyrządza swoim poddanym straszne krzywdy. W końcu poddaje Boga próbie, popełniając jeden horrenalny grzech po drugim, aż „rozpada się w sobie” i w pomniejszonym kształcie zostaje przyjęty do Nieba. Powróci później do ziemskiej historii polskiej.

Popiel jest ekstremalną transformacją kilku znanych charakterów romantyzmu polskiego – Mickiewiczowskich Konradów i bohatera-mściciela Irydiona. Jest to w gruncie rzeczy poeta, którego myśli, zamiary i nawet nie do końca przemyślane zamysły siłą ducha, bezpośrednio i „swobodnie”, stają się krwawą i horrenalną rzeczywistością. Przez pewien czas bohater ten występuje nawet jako jedno z indywidualnych wcieleń ducha światowego czy duszy światowej<sup>20</sup>. Nie wdając się w dyskusję dotyczącą istoty genezyjskiej filozofii Słowackiego, która tkwi u źródła poematu, ograniczamy się do następujących twierdzeń: symbolizm (w pragmatycznym sensie) *Króla-Ducha* znowu jest „zamknięty w sobie”, jak w wypadku *Ballady*, czyli nie ma w nim odniesień do XIX-wiecznych konkretów. Znowu mamy tu do czynienia z poetyckim wyobrażeniem nowych początków historii polskiej, choć tym razem nie w stylu legend i baśni, jak w *Balladynie*, ale w duchu apokaliptycznej fantastyki metafizycznej. Fantastyka ta *notabene* powoduje też, że dobitniej niż w poprzednich utworach zanika różnica między początkami a końcem wyimaginowanej historii.

---

<sup>18</sup> Zob. na ten temat: R. Fieguth, *Le tragique comme figure ambiguë. «Lilla Weneda» de Słowacki vis-à-vis de Voltaire et de Calderón*, w druku. W przedmowie do 3. tomu *Poezji Słowacki* pisze: „Dziś poeci są minstrelami narodów, i podobni dawnym minstrelom, śpiewają milionowo-głowemu panu, gdy usypia, budzą go pieśnią, i przy śmiertelnem łożu narodów przepowiadają zmartwychwstanie” (DW II, s. 12).

<sup>19</sup> Wiadomo, że w polskiej kulturze literackiej utwór ten funkcjonuje w postaci znacznie szerszej, opartej na różnych próbach rekonstrukcji podjętych od wydania A. Małeckiego (1866) do J. Kleinera (DW XVI).

<sup>20</sup> A. Gall, *Performativer Humanismus. Die Auseinandersetzung mit Philosophie in der literarischen Praxis von Witold Gombrowicz*. Dresden 2007, s. 172 i n.

Kolejne twórcze reakcje Słowackiego na *Irydion*a Krasińskiego możemy rozumieć jako postępującą radykalizację postawy romantycznej, która uprzedza neoromantyczny symbolizm początku XX stulecia. Zupełnie inny charakter ma Norwidska reakcja na *Irydion*a w poemacie *Quidam*, stanowi bowiem zwrot w kierunku bardziej trzeźwych sfer postromantycznych, przez co antycypuje też zupełnie inny typ XX-wiecznego modernizmu niż u Słowackiego.

*Quidama* można czytać jako wykreowanego anty-*Irydion*a, jako rodzaj programu alternatywnego wobec Krasińskiego, nasyconego dokładnie wycelowanymi paralelami i kontrastami. W porównaniu z tą kreacją reakcje Norwida na utwory Słowackiego prezentują się mniej dobitnie i stąd mają charakter raczej implicytny i skryty. O nich będzie mowa później.

*Irydion* w swym kształcie formalnym jest „antykwizującym” dramatem do czytania (*Lesedrama*), ujętym przeważnie w formę patetycznej prozy rytmicznej, szczególnie w ustępach liryczno-narracyjnych. W kontraście do przydługich potoków mowy i wzniosłego patosu w *Irydionie*, *Quidam* to poemat średniej długości, o eleganckim wierszowaniu i tonacji raczej kameralnej. Utwór ten cechuje się stylistyczną zwięzłością i semantyczną gęstością, związanymi ze śmiałymi eksperymentami w potraktowaniu czasu opowiadanego oraz w aranżowaniu różnych linii akcji. Jego skomplikowana struktura narracyjna jest kompilacją tradycyjnej i romantycznej epiki wierszowanej oraz XIX-wiecznej „długiej” noweli czy krótkiej powieści prozą. Odautorskie określenie gatunku jako „przypowieść” wskazuje oczywiście na gatunek biblijnej paraboli, ale w myśl pewnych sformułowań w przedmowie może także być odczytane jako „przy-powieść” (w sensie „para-powieści”).

Przyjrzyjmy się na początku kreacjom narratora w obu utworach oraz koncepcjom narracji i historii. Narrator Krasińskiego buduje swoją panoramiczną wszechwiedzącą wizję przebiegu zdarzeń dramatycznych za pomocą ciągłych nieznaczących zmian głosu i perspektywy między *Irydionem* i tymi, którzy walczą o jego duszę, oraz zmian między pozycją terażniejszości autorskiej a opowiadaną terażniejszością III wieku. Wynika z tego ścisły związek między tym synkretycznym narratorem i jego bohaterem; podobnie rzecz się ma też w *Quidamie*, o czym niżej będzie jeszcze mowa.

W porównaniu z Krasińskim ton wypowiedzi narratora Norwida i jego mentalność są bardziej wstrzeźliwie. Jego świadomość istoty długich okresów historycznych nie ustępuje wizjom narratora *Irydion*a, ale ten ostatni prezentuje historię raczej z „olimpijskiego” punktu widzenia, podczas gdy narrator *Quidama* często wychodzi z perspektywy intymnej, prywatnej anegdoty<sup>21</sup>, intrygująco łącząc perspektywy „oddolne” i „odgórne”. W związku z tym Norwidowskie eksperymenty w traktowaniu czasu i technik narracyjnych współtworzą szczególną wymowę symboliczną poematu. Norwid wynalazł imponującą metodę symbolizowania wewnętrznej ruiny Rzymu, świadomie „rujnując” swoje techniki narracyjne – metodę zapewne niezrozumiałą dla Krasińskiego, jednego z pierwszych czytelników *Quidama*. Przykładem „psucia” przez Norwida tradycyjnego porządku epickiego jest

---

<sup>21</sup> Anegdota także w sensie koncepcji historiozoficznej traktatu *Milczenie* (1882?). C. Norwid, PWsz 6, s. 221-248.

między innymi obraz żydowskiego powstania Bar Kochby, które z początku zdaje się stanowić ukryte centrum całej akcji, ale w dalszej części poematu ulega marginalizacji. W ten sposób Norwid buduje każdą inną linię akcji. Poza tym poeta doprowadza do takiego splecenia motywów jednej linii akcji z drugą, trzecią i kolejną, że czytelnikowi bardzo trudno je rozplątać, w wyniku czego ciągłość czasu opowiadanego jest poważnie zburzona. Norwid „psuje” też tradycyjny porządek epicki, kiedy ukrywa w swoim materiale narracyjnym związane z Zofią z Knidos elementy historii miłosnej, zbanalizowanej między innymi przez schemat podwójnego trójkąta miłosnego<sup>22</sup> oraz przez *sex and crime*; a jednak to właśnie ta świadomie spłycona historia czy anegdota służy jako bezpośredni kontekst spotkania Epirczyka Aleksandra z chrześcijaństwem, które stanowi w końcu marginalne centrum czy centralny margines opowiadania. Zabiegi te z całą pewnością mają „antycypatorski” charakter premodernistyczny<sup>23</sup>, a przede wszystkim wpływają w dużej mierze także na modalności symbolizowania w *Quidamie*.

Tym niemniej abstrahujemy w dalszym ciągu od tych komplikacji, by zwrócić uwagę na analogie i kontrasty ze sposobem symbolizowania w *Irydionie*. Obaj autorzy umiejscowili swoją akcję w starożytnym Rzymie, ale zamiast jawnie dekadencjonalnych rządów Heliogabala Norwid wybiera czasy Hadriana, jeden z najbardziej stabilnych okresów w późniejszej starożytności, ale – w koncepcji polskiego autora – też już zagrożony kryzysem. Uzmysławia to poeta poprzez pokazanie prywatnych i publicznych niepokojów, czy nawet hysterii rzekomo wywołanych przez judejskie powstanie 133-135 roku, które jednak maskuje bardziej istotne i głębsze przyczyny kryzysu, w tym obecność młodego chrześcijaństwa.

Rzymskie chrześcijaństwo, razem z wszystkimi innymi postaciami, akcjami i sytuacjami, w wypadku obu utworów związane jest z wykorzystaniem alegorii i typologii. Krasieński oczywiście znał tę tradycyjną procedurę hermeneutyczną chrześcijańskiej teologii i homiletyki, co, między innymi, wynika z jego komentarzy do *Irydiona*<sup>24</sup>. Posługuje się tą procedurą, aby stworzyć wielką metaforę pokazującą Rzym jako ogromne widowisko konfliktów społecznych, etnicznych, moralnych i politycznych, charakterystycznych dla XIX wieku. Norwid dąży do analogicznego celu, ale postępuje bardziej dyskretnie i wyszukanie. Wprowadza bowiem do symbolizowania *Quidama* jeszcze element stylu alegorycznego, charakterystycznego dla wczesnych chrześcijańskich autorów tego samego II wieku, w którym rozgrywa się akcja jego poematu. Wszystko to razem tworzy ową osławioną ciemność Norwidowską, która skutecznie utrudnia odczytanie podtekstów symbolicznych i która znacznie różni się od przejrzystości *Irydiona*.

Mimo wymienionych wyżej różnic dostrzec trzeba analogie między Norwidem i Krasieńskim w zabiegu nasycenia Rzymu treściami symbolicznymi. W obu wypad-

---

<sup>22</sup> Zofia ma oficjalnego kochanka, filozofa Artemidora, lecz przez chwilę interesuje się też Epirczykiem oraz Lucjusem Pulchrem; ten z kolei wiąże się z Elektrą Diwą, która w końcu truje rywalkę Zofię.

<sup>23</sup> Bliżej o tych zabiegach piszę w artykule *Erzählstruktur und Zeitbehandlung in Cyprian Norwids „Quidam” (1863)*. W: *Literature and beyond. Festschrift for Willem G. Weststeijn*, red. E. de Haard i in., t. 1. Amsterdam 2008, s. 211-242.

<sup>24</sup> Zob. *Przypiski autora*, szczególnie przyp. [51]. W: Z. Krasieński, *Irydion...*, cz. IV, s. 189.

kach Rzym czasu akcji odsyła do wcześniejszych okresów własnej mitycznej czy historycznej przeszłości<sup>25</sup>, ale przywołuje też podobne miasta różnych okresów i kultur, takie jak Ateny lub Aleksandria (implicitnej aluzji do Babilonu można się domyślać). Jednocześnie symbolizuje duszę ludzką, a w szczególnej mierze duszę zbiorową, nerwową, histeryczną i „nowoczesną” w obu utworach. *Quidam* i *Irydion* zawierają dyskretne symboliczne projekcje bliskiej przyszłości Rzymu jako stolicy chrześcijaństwa, ale też nowoczesne apostazje od wiary w „nowych Rzymach”, takich jak Paryż, Londyn, Petersburg<sup>26</sup> czy inne stolice imperiów kolonizujących XIX-wieczną Polskę. Zresztą główne postacie Krasińskiego tylko częściowo objęte są całym zasięgiem symbolicznym Rzymu. Imperator Heliogabal sportretowany został jedynie jako krańcowy przykład i symbol umysłowego i moralnego upadku Rzymu; pozbawiony jest czytelnych aluzji związanych z XIX wiekiem. W porównaniu z nim Hadrian Norwida swą świadomością ogranicza się do symbolizmu ówczesnego Rzymu. Jest władcą swojego okresu historycznego, ma historyczną pamięć o swoich poprzednikach (August, Neron, Wespazjan) oraz odnosi się wprost do Aleksandra Wielkiego próbując go naśladować w projekcie hellenizacji własnego imperium. Stanowi prefigurację zarówno późniejszych prześladowców, jak i protektorów chrześcijaństwa, przedstawia też wcielenie idei władcy totalitarnego, który nie wie, że sam też jest poddany Boskiemu planowi zbawienia ludzkości<sup>27</sup>. Osobną sprawą są zawarte w charakterystyce Hadriana aluzje do takich tyranów XIX-wiecznych, jak Napoleon III lub car Mikołaj I.

Podobnie niemal każde zjawisko prezentowane w *Quidamie* (postać, grupa etniczna czy religijna, ale też niektóre zdarzenia i sytuacje) uczestniczy w tym rozgałęzionym i transhistorycznym symbolizmie, tworzącym dla każdego z nich także jakąś perspektywę chrześcijańską. Może to prowadzić również do akcentów satyry i ironii, na przykład w charakterystyce młodego rzymskiego dandysa, Luciusa Pomponiusa Pulchra, i jego towarzyszy, a w nieco mniejszym stopniu samego cesarza Hadriana. Jeszcze bardziej ironia ukryta jest w charakterystyce i symbolizowaniu Żydów i Greków. Tych pierwszych reprezentują np. dwie postacie: rabin Jazon (zhellenizowana forma imienia Joszue lub Jezus<sup>28</sup>), sokratyczny myśliciel, wzięty lekarz i konspiracyjny współorganizator żydowskiego powstania, oraz jego uczeń Barchob (zagadkowa jak dotąd deformacja historycznego imienia „Bar Kochba”), który staje się dowódcą zbrojnej insurekcji w Palestynie. Nie jest wykluczone, że raczej ma Z. Zaniewicki, podejrzewając w Jazonie aluzje do Mickiewicza<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Najbardziej we frapującym monologu Jazona w chwili pożegnania z Barchobem (C. Norwid, *Quidam*, XVI, w. 104-130).

<sup>26</sup> Zob. ibidem, X, ww. 74-82. Por. też: K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*. Poznań 2000 („Paryż Norwida”, 76-87).

<sup>27</sup> C. Norwid, *Quidam*, IX, w. 146-151.

<sup>28</sup> Zob. <http://net.bible.org/dictionary.php?word=Jason>

<sup>29</sup> Z. Zaniewicki, *Rzecz o „Quidam”...*, s. 28. Barchob, przywódca powstania żydowskiego, z jednej strony jest chyba echem bohaterów mścicieli Krasińskiego i Słowackiego, ale z drugiej strony w końcu też jest ukazany z hipotetyczną perspektywą chrześcijańską (zob. R. Fieguth, „Nie znałem was – Żydy”. Powstanie judejskie i postać Barchoba w „*Quidamie*” C. Norwida. „*Studia Norwidiana*” 2008, t. 26, s. 49-68).

Grupa Greków, zainteresowanych zachowaniem swojej pozycji socjalnej i kulturowej w Rzymie oraz resztek myślenia swobodnego, przywołuje myśl o XIX-wiecznych postawach kompromisowych i lojalistycznych. Jednak podtekst ten jest znacznie wzbogacony i skomplikowany indywidualnymi cechami modnego filozofa Artemidora z Koryntu, niezamężnej poetessy Zofii z Knidos oraz młodego myśliciela, poety i marzyciela, Aleksandra z Epiru<sup>30</sup>. Chrześcijananie, konsekwentnie anonimowi („quidamy” czy – w rzekomej formie gwarowej tego określenia – „Gwidony”), członkowie prostego ludu rzymskiego, zwalczają system imperialny siłą przekonań religijnych i gotowością ofiary życia. Ich charakterystyka, skądinąd szczególnie bogata w cechy alegoryczne i typologiczne<sup>31</sup>, nie zawiera żadnych bezpośrednich odwołań do XIX stulecia. Tym niemniej wydaje się, że w bardzo zawołowany sposób napomykają o współczesnych Norwidowi niewielkich zakonach i kołach czy też postaciach ufających w zbawczą moc silnej wiary i metafizycznej pracy ducha i że wyrażają jego nadzieję na przyszłe ponowne rozpowszechnienie się wiary wśród prostego ludu.

Cały ten aparat symbolizujący w *Quidamie* jest jednocześnie bardziej precyzyjnie wycelowany w sytuacji XIX-wiecznej i bardziej ukryty niż w *Irydionie*. Dlatego było o wiele łatwiej ówczesnemu czytelnikowi *Irydiona* rozpoznać w portretach chrześcijan, przeważnie wiernych swoim przekonaniom pacyfistycznym, oraz w „wulkanicznych” grupach cudzoziemców i wyrzutek społecznych prefiguracje współczesnych mu zjawisk, a także dostrzec związek z poglądami katastroficznymi autora. Norwid i Krasieński, mimo różnic, wykazują postromantyczną ambicję stworzenia stosownej i w miarę solidnej historycznej *couleur locale*.

Po tym porównaniu obrazu Rzymu u obu autorów przejdziemy do konfrontacji kreacji ich protagonistów. Znajdziemy liczne wspólne i kontrastowe cechy, które tworzą dość ścisły związek intertekstualny między Irydionem a Aleksandrem z Epiru. Zaczyna się to od wspólnego im mieszanego pochodzenia – Irydion jest synem Germanki i Greka, a bohater Norwida Ilirki i Greka epirskiego. Także ojczyzna Aleksandra została doszczętnie spustoszona przez Rzymian, konkretnie przez legiony Luciusa Aemiliusa Paullusa Macedońskiego w 167 roku p.n.e., ale czytelnik łatwo może przeoczyć, że młody człowiek jest świadomy tego faktu<sup>32</sup>. Tymczasem nie wskazuje na to, że jak Irydion został on wychowany na mściciela jego upokorzonej i zniszczonej ojczyzny – przeciwnie, pozostaje sceptyczny w stosunku do

<sup>30</sup> W. Mikucki, „*Quidam*” jako polemika..., łączy to imię z królem epirskim, Aleksandrem I (rządził 350-331 p.n.e.), wujem Aleksandra Wielkiego, zwycięzcą bitwy pod italskim Paestum i stroną umowy, którą narzucił Rzymowi.

<sup>31</sup> Najbardziej widoczne staje się to w kazaniu anonimowego chrześcijanina nad trupem Aleksandra (C. Norwid, *Quidam*, XXIV, w. 228-246).

<sup>32</sup> Zob. *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden* vol. 2. München 1979, s. 286. Aluzja do tego jest zaiste wątpliwa w dzienniku Aleksandra: „Ówdzie mdłą byłem rośliną / Na pustce dziedów [w Epirze]; tu [w Rzymie] – drobiną żwiru./ Mniej: pyłem, może i pyłu drobiną” (C. Norwid, *Quidam*, VI, w. 67-72). Bardziej przejrzyste jest tamże napomknięcie o barbarzyńskim plądrowaniu i zniszczeniu Koryntu przez Luciusa Mummiusa w 146 roku p.n.e.: „– Mamże Epiru zostać Pigmalionem, / Czy rzymskie jeszcze oglądać mogiły / W ogromnych łunach? – i, mimo Zeusa, / Padle, jak niegdyś Korynt za Mumiusa? – ” (ibidem, w. 113-116). Ostatnie retoryczne pytanie jest oczywiście bezpośrednią aluzją do *Irydiona*.

patriotyzmu<sup>33</sup>. W porównaniu z Irydionem, uczestnikiem najwyższych kręgów państwowych Rzymu, syn Aleksandra prezentuje się jako młody bezimienny *ktoś* czy *nikt*, co zresztą nie przeszkadza w posiadaniu przez niego cech idealnych<sup>34</sup>. Nie znajduje, jak Irydion, szlachetnej kobiety, która go kocha, ale zakochuje się niešťczęśliwie w bardzo ambiwalentnej greckiej poetessie Zofii. Także, w odróżnieniu od Irydiona, nie przyjmuje formalnego chrztu. Natomiast po akcie solidarności z chrześcijanami, którym przekazuje chleb w czasie ich publicznego sądzenia przez soldateskę rzymską, i jeszcze bardziej po jego nagłej krwawej śmierci, zostaje podniesiony do rangi chrześcijańskiego męczennika *honoris causa* – sam nie mogąc być tego świadom.

Kolejną analogią jest relacja między bohaterem a autorskim narratorem, o czym wyżej już napomknęliśmy. Aleksander wykazuje cechy nie tyle autoportretu poety *Quidama*, ile projekcji jego lepszego, młodszego i bardziej atrakcyjnego *alter ego*. Wiemy, że w tym nie ma nic wyjątkowego w literaturze romantycznej i poromantycznej – także Irydion nosi w sobie cechy życzeniowej i fobicznej autoprojekcji Krasińskiego.

Obaj bohaterzy są też jakoś połączeni z Polską. Aleksander widzi i czuje momentami „nowe Rzymy” (Paryż, Londyn, Petersburg), a także Polskę<sup>35</sup>, co na pewno stanowi cechę fantastyczną tej postaci; ale w konkretnym wykonaniu jest to spontaniczna działalność marzycielskiego strumienia świadomości, natomiast w przypadku Irydiona chodzi o antycypowaną rzeczywistość metafizyczną. Główny kontrast między protagonistami polega jednak na tym, że Irydion kontynuuje bajronowską tradycję szatańskich bohaterów naznaczonych klęską, podczas gdy Aleksander nie wykazuje żadnych ambicji heroicznych. Tworząc tę postać, Norwidowi udaje się połączyć w niej umysł i moralność młodego myśliciela i poety w okresie kończącej się starożytności i początków ery chrześcijańskiej z poetycką zapowiedzią nowoczesnego XIX-wiecznego intelektualisty, wyalienowanego i pozbawionego korzeni, żyjącego w wielokulturowym, wielkomiejskim społeczeństwie masowym między zanikającymi podstawami religii chrześcijańskiej i nadzieją na jej przyszłe odrodzenie. Ten aspekt wizerunku syna Aleksandra oraz wymienione wyżej eksperymentalne procedury narracyjne i kompozycyjne są w porównaniu z *Irydionem* znacznym krokiem już nie tylko w stronę postromantyzmu, ale premodernizmu – nawet jeśli zważymy, że wszystkie te zabiegi mają między innymi również genealogię romantyczną.

Jak już zaznaczyliśmy, w *Quidamie* aluzje Norwida do utworów Słowackiego są mniej wyraźne i są w dodatku podobne do tych pierwszych. Mając na uwadze Norwidowskie próby stworzenia dramatu historycznego (*Wanda* i *Krakus*), nie można

---

<sup>33</sup> Wynika to z ostatnich słów umierającego Aleksandra: „Na targu – konać – jak w ojczyźnie / Konać – wyśmiewa się z siebie ironia” (ibidem, XXIV, w. 220 i n.). Sceptycyzmu tego zdaje się nieco niedoceniać Z. Mikucki, „*Quidam*” jako polemika...

<sup>34</sup> Zob. R. Fieguth, *Syn Aleksandra jako projekt człowieka idealnego. Humanitas w „Quidamie” Norwida*. W: *Humanizm polski. Długie trwanie – tradycje – współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Cieński, Warszawa 2008-2009, s. 187-203.

<sup>35</sup> O „Rzymach nowych” marzy Aleksander w: C. Norwid, *Quidam*, X, w. 74-84; przeczuwa Polskę „gdzieś ponad groby, czy gdzieś poza groby”, w: ibidem, XVIII, w. 119-128.

sądzić, aby poeta mógł ocenić *Lillę Wenedę* entuzjastycznie. Przypuszczalnie nie przemawiały do niego ani szczególnie sztuczna fantastyka historyczna tragedii, ani wolteriańskie szyderstwo ze św. Gwalberta i jego sługi Ślaza. Wiemy, że nie przekonała go nawet tytułowa bohaterka, która dla Słowackiego była wcieleniem chrześcijańskiej idei samozaparcia i samoofiary. Poeta porównał ją do elementu dekoracyjnego współczesnych mu fasad – białej kariatydy rzekomo podpierającej balkon<sup>36</sup>. Ale opinia ta wskazuje pośrednio także na postać Zofii z Knidos z *Quidama*, porównywaną przez Norwida do pięknej statuy, która pozostała po barbarzyńskim zniszczeniu jakiejś greckiej świątyni<sup>37</sup>. Istnieje widoczny kontrast między górą trupów wenedzkich, ambiwalentnie oświetloną przez objawienie Bogarodzicy, a samotnym trupem Aleksandra, którego opromienia wspaniałe słońce wieczorne. Nie wykluczam, że znajdą się w *Quidamie* jeszcze inne detale wskazujące na analogie z *Lillą Wenedą*.

Jeśli chodzi o *Króla-Ducha* Słowackiego, to niełatwo zidentyfikować możliwe aluzje do tego utworu w *Quidamie*. Jedną z nich ukryta jest w ustępie charakteryzującym skłonność marzycielską Aleksandra, która pozostaje w kontraście z postawami Irydiona i Popiela:

Błyskami także zórz nieznaney doby  
Widywał czasem kraje wyobraźni:  
Gdzieś ponad groby, czy gdzieś poza groby –  
I czuł pogodę jakoby przyjaźni  
W wiosennych wiatrach nieznanego kraju –  
I rytm, muzykę jakąś – obyczajuj!

To, co i Plato, w ciche kiedyś niebo  
Przez liście laurów patrząc, czuł potrzebą  
I słyszał – pojąć zdołał – dać nie umiał,  
Wysłowić nieraz mniej, niż sam się zdumiał!  
(C. Norwid, *Quidam*, XVIII, w. 119-128).

Widzę w wątku „błysków zórz nieznaney doby” aluzję zarówno do zakończenia *Irydiona*, jak i do oświetlonego grzmotami i błyskawicami początku *Króla-Ducha*.

Znaczną prowokację dla Norwida musiał stanowić faustyczny i Konradowski wątek Boskiego zbawienia dla wielkich szatańskich grzeszników, jakimi są Irydion i Popiel. Norwid prezentuje w tym kontekście własną wersję zbawienia – chodzi o wspomniane już uznanie nieochrzczonego Aleksandra za chrześcijanina, a nawet honorowego męczennika.

Światło słoneczne – na zmianę z ciemnością nocną i światłem księżyca – odgrywa znaczną rolę w *Quidamie*. Interesujące byłoby porównanie występowania i funkcji tego motywu w obu utworach. W *Królu-Duchu* światło słoneczne w Pieśni I ma charakter nadnaturalny, wskazuje nową przestrzeń działalności Ducha – krainę nie-

<sup>36</sup> O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach. 1860. W: C. Norwid, PWsz 6, s. 405-463, tu s. 460.

<sup>37</sup> „Zaiste, odłam to jakiejś świątyni, / Gdzieś barbarzyńskim rozartej obuchem” (C. Norwid, *Quidam*, III, w. 47-48).

tutejszą i nieterażniejszą<sup>38</sup>. W *Quidamie* światło słoneczne – jak i księżycowe – należy do rzeczywistości świata przedstawionego i umożliwia narratorowi prowadzenie akcji epickiej i uzmysłowienie różnych stanów psychicznych swoich bohaterów, w dodatku zaś symbolizuje też to, co wyżej od ludzkich anegdot i ludzkiej historii, i może być odczytane jako periodyczny znak wielkiego Boskiego planu zbawienia ludzkości<sup>39</sup>.

Kolejnym przykładem kontrastu łączącego oba utwory jest struktura narracyjna. *Król-Duch* mobilizuje i dekonstruuje procedury narracyjne przez wspaniałą liryzację oraz przez ogólne piętno oniryczne, które właściwe jest rzeczywistości tu przedstawionej. Norwid w *Quidamie* przeciwstawia temu rodzaj prozaizacji. Jego wierszowanie, co prawda, też jest na wysokim poziomie, ale poeta nie szuka wirtuozerskiej inkantacji *ottave rime* Słowackiego<sup>40</sup>. Droga wspomnianych już procedur traktowania czasu i prowadzenia linii akcji Norwid modeluje rzeczywistość historyczną jako przemożny labirynt i las alegorii, w którym człowiek traci siebie oraz kontakt z innymi i nie może być pewien, że czuwa nad nim Niebo, nawet jeśli taka jest jego szczerą wiara.

Ultraromantyczny poemat *Król-Duch* odczytywano jako śmiałą antycypację symbolistycznej poezji wczesnego XX wieku, a jego wpływ na literaturę polską sięga aż do Gombrowicza i jego *Ślubu*, i prawdopodobnie jeszcze dalej. Poetyka *Quidama* zbliża się bardziej do realizmu. Ale, jak widzieliśmy, jego autor potrafi połączyć zabiegi archaizujące (alegorię i typologię) z już nowoczesnymi eksperymentami w traktowaniu czasu i kompozycji, a także stworzyć protagonistę II wieku n.e., który zarazem jest już portretem intelektualisty nowych czasów – przy czym problematyka chrześcijańska prezentuje się jako zintegrowana z tą nowoczesnością. Nowoczesnością antycypowaną *Quidam* przewyższa wszystkie inne utwory omówione w naszym szkicu. Doświadczenie jednak uczy, że ani to, ani wybitna jakość literacka nie gwarantują powodzenia i wpływu na późniejszą literaturę.

## Summary

For a long time, Norwid seemed to be more a European than a Polish poet, and the specific nature of his link to Polish traditions remained an open question. Norwid's "outlandish" and complicated long poem *Quidam* (1857/1863) explicitly answers to Krasiński's epic drama *Irydion* (1836), as did earlier Słowacki in his tragedies *Balladyna* (1839) and *Lilla Weneda* (1840). Both Słowacki and Norwid addressed their forewords to Krasiński. Słowacki reacts to Krasiński by refining his treatment of genre, verse and style and by sharpening his Romantic tragic horror and irony. *Quidam* beats *Irydion* by a more convincing portrait of Ancient Rome, by less pathetic and more intelligent hints to 19<sup>th</sup> Century modernity, and by overcoming with superior ease both Romanticism and realism in genre and time treatment. *Quidam's* modest and sober main character contains also a secretly critical answer to Słowacki's likewise overwhelming and unbearably fantastic epic *Król-Duch* (1847).

<sup>38</sup> Zob. *Król-Duch*, strofy XXIX i XXXVII. W: J. Słowacki, DW VII, s. 151 i 153.

<sup>39</sup> Wcześniej niż inni, K. Trybuś widział jakiś związek *Quidama* z *Królem-Duchem* (K. Trybuś, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*. Wrocław 1993, s. 73).

<sup>40</sup> Innych twórczych reakcji Norwida na *Króla-Ducha* przypuszczalnie jest kilka, w tym takie wiersze, jak *Próby czy Fortepian Chopina*.