

## Karol Samsel: Polska pamięć Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Przypadek Cypriana Norwida

Można zaryzykować śmiałą hipotezę, że w koncepcji Norwidowskiego symbolizmu tkwi w sposób widmowy pamięć Wielkiej Rewolucji Francuskiej – pisze Karol Samsel w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Świat (post)rewolucyjny”.

Znamieniem tego, jak daleko sięga w głąb polskiej dziewiętnastowieczności literackiej pamięć Wielkiej Rewolucji Francuskiej, pozostawać może nawet późne piarstwo Cypriana Norwida. Podkreślam tutaj słowo „nawet”, albowiem potencjalne nawiązywanie tego rodzaju musi w kontekście polskim około roku 1882-1883 zadiwiać. Na ten zaś okres datujemy nowelę *Ad leones!* rozgrywającą się w Rzymie wokół wydarzeń falsyfikacji pewnego projektu rzeźbiarskiego – rzeźby prezentującej chrześcijan rzuczanych lwom na pożarcie, która, pod wpływem machinacji pewnego amerykańskiego redaktora, ulega u Norwida przemianowaniu na dzieło reprezentujące alegorię Kapitalizacji. W mało znanym szkicu *Kwietyzm wobec zła albo manicheizm Norwida* Jacek Trznadel przypomina:

Wiadomo, że Rzeźbiarz kończy wspaniałą kompozycję grupy chrześcijan lwom rzuconych na pożarcie. I wiadomo, że na żądanie bogatego amerykańskiego mecenasa przerobi grupę *Ad leones* na symbol Kapitalizacji. Groteskowa scena buntu przeciwko złu w

pracowni Rzeźbiarza ukoronowana [zostanie – K. S.] śpiewaniem *Międzynarodówki* („ramta tarata tata!... Drżycie tyrany świata...”) [1].

Dlaczego artyści z *Ad leones!* śpiewają – jak uważnie zauważa Trznadel – *Międzynarodówkę*? Dlaczego – rozszerzę kontekst – w pisanej w tym samym czasie, co *Ad leones!* noweli *Stygmata* Norwid – prawie dziewięćdziesiąt lat po niej – odwołuje się do kaźni Marii Antoniny, będącej momentem symbolicznym Rewolucji, obficie komentowanym poetycko także w Polsce, m.in. w „bezimiennej” poezji stanisławowskiej[2]. Skąd u autora *Quidama* ten nieoczekiwany objaw zainteresowania mitem antoninowskim – zainteresowania doniosłego estetycznie, bo znaczenie „trzewika królowej” wykorzystuje przecież poeta niemal emblematycznie, jako emblemat dla swojego idiomatycznego i postulatywnego symbolizmu – asocjacyjno-archeologicznego. Dlaczego konkludując – w *Stygmacie* „archeologia” Norwidowskiego symbolizmu (projektu do dzisiaj kwestionowanego i budzącego kontrowersje) to akurat archeologia rekwizytów teatru Wielkiej Rewolucji Francuskiej:

Poskoczyłem ku wielkim łomom głazów, gdzie na chwilę znikła była owa postać, i zobaczyłem wyraźny ślad stopy niewieściej... Tylko archeolog to zrozumie, ten, który widział w zbiorze starożytności trzewik atlasowy, niegdyś czarny, po Marii Antoanecie pozostały z ostatniego jej dnia fatalnego!... Tylko ów zrozumie, co to widział, jak wiele wyrażać może odwzór niemy gestu człowieka. Wycisk stopy na piasku przypomni mi tragiczny ów trzewik królowej – trzewik, którym nieuważnie nastąpiwszy na nogę kata, rzekła była owe pamiętne: – *Excusez, Monsieur! je ne l'ai pas fait exprès*[3].

**Bez wsparcia ludzi takich jak Ty, nie mógłbyś czytać tego artykułu.**

**Prosimy, kliknij tutaj i przekaz darowiznę w dowolnej wysokości.**

Powróćmy jednak do rzymskiej noweli Norwida (z tego samego okresu). Pomimo dojmującej odległości skojarzenia – to, co nazwałem falsyfikowaniem dzieła sztuki w *Ad leones!* wydaje się mieć wiele wspólnego z mieszczańskim teatrem rewolucji XIX-wiecznej, czerpiącej swój koncept z tego, co stanowić miało pamięć teatralną Wielkiej Rewolucji Francuskiej. To tam po raz pierwszy – przeciętny użytkownik dzieła sztuki zyskiwał całościowy dostęp – nie tylko do jego deformowania, lecz także „przegrupowywania” oraz manipulacyjnego „reinscenizowania”. Rudowłosy rzeźbiarz z Norwidowskiej noweli „reinscenizuje” bowiem posąg – wytwór swojego talentu brutalnie, poprzez jego samonegację, tzn. falsyfikację. To ten sam rewolucyjny odruch „korekty przez deformację”, na który zwracała uwagę Maria Janion w kontekście *Szkoły uczuć* Gustave’a Flauberta w słynnym szkicu *Romantyczny teatr rewolucji*:

W arcydziele francuskiego realizmu [...] wyszydzone malowidło jednego z ówczesnych „kapłanów sztuki” przedstawiać miało „Republikę czy Postęp, czy też może Cywilizację w postaci Chrystusa prowadzącego lokomotywę przez dziewiczą puszcę”. Teatralnie upozowany Chrystus pojawił się bowiem na barykadach 1848 roku[4].

Francuskie arcydzieło, co należy nadmienić, opowiadając o teatrze rewolucyjnym Wiosny Ludów, m.in. w konkretnym wymiarze wpisującego się w ów teatr trawestowania publicznych malowideł, pośrednio mówiło o technikach teatralizacji świata społecznego jeszcze z czasów Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Teatr Wiosny Ludów był bowiem rodzajem nieumiejętnego pastiszowania teatru tamtych wydarzeń. Słowem „pastisz” w odniesieniu do wydarzeń roku 1789 oraz 1848 posłużyła się w przywoływanym już szkicu Janion – pisząc przy tej okazji, że „ludzie 1848 roku zastygali w posągi, odgrywali gorzej lub lepiej swe – zawsze patetyczne – role na scenie politycznej, przebierali się w malownicze kostiumy – najczęściej pochodziły one z rekwizytorni Wielkiej Rewolucji Francuskiej – używali symboli przez nią stworzonych”[5].

Oczywiście – nie rozstrzygniemy już, czy Norwid mógł znać *Szkołę uczuć* Flauberta na tyle dobrze, ażeby powielić w *Ad leones!* jej koncept teatru rewolucyjnego, dotyczący przekształcania dzieł sztuki tak, aby stawały się tubą rewolucyjnej opinii publicznej – dziełami powszechnie zrozumiałymi, promującymi pewien rewolucyjny kod symboliczny kosztem elitarnego, osobniczego przesłania, które należało eliminować. Dokładnie o tym przecież – tzn. w inny sposób, choć za pośrednictwem tego samego chwytu – opowiadało *Ad leones!* późniejsze od *Szkoły uczuć* o ponad dekadę. Także w roku wydania powieści Flauberta nie brakowało sygnałów, że Norwid zna dobrze i dobrze pamięta, czym jest dziedzictwo Rewolucji Francuskiej. Świadczyć o tym mogłaby jego reinterpretacja dwóch modeli antyku greckiego – ateńskiego i spartańskiego w *Tyrteju*. Czy był tego bowiem w pełni świadom, czy nie, Norwid rewidował antyk i jego pojęcie w zgodzie z rozległym, rewizyjnym duchem nowoczesności, który wносиła za sobą Rewolucja. Jak przypomina Maciej Junkiert:

Wybuch Wielkiej Rewolucji Francuskiej zainicjował proces, w którym rozmaite ugrupowania i stronnictwa polityczne rozpoczęły propagowanie własnych wizji grecko-rzymskiej starożytności. W miejsce posągowej, klasycznej Grecji i Rzymu nagle zaczęły się pojawiać liczne odmienne i często wzajemnie sprzeczne reprezentacje i nawiązania. Zjawisko to znakomicie scharakteryzował kiedyś już Jerzy Szacki, pisząc o tradycji, która w porewolucyjnej Europie stała się narzędziem walki politycznej. Antyczna przeszłość podlegała zmanipulowaniu i dzięki temu mogła w takim samym stopniu służyć jako wzorzec dla liberalnych, konserwatywnych i demokratycznych opcji politycznych[6].

Czy przypadkiem jest więc, że idea wprowadzania „antyku instrumentalizowanego”, która realizuje się w *Tyrteju*, a także koncept falsyfikacji dzieła sztuki z *Ad leones!*, który zbliża Norwida do konceptów Flaubertowskiego „teatru rewolucji” – ma swój początek jeszcze w estetyczno-filozoficznych konsekwencjach Rewolucji Francuskiej? Trudno w podobny przypadek uwierzyć, kiedy ma się w pamięci specyficzną, symbolistyczną dygresję poety z noweli *Stygmata*, której centrum stanowi nawiązanie do tragizmu śmierci Marii Antoniny i mitu antoninowskiego. Można zaryzykować zatem śmiałą hipotezę, że w koncepcji Norwidowskiego symbolizmu tkwi w sposób widmowy pamięć Wielkiej Rewolucji Francuskiej. I mimo że wcale nie mam zamiaru tej tezy kontrintuicyjnie wzmacniać, istnieje wiele przesłanek, aby ją zachować i dalej weryfikować.

Między innymi bowiem – przemawia za tym stanowisko Norwida w kwestii żydowskiej, artykułowane przez poetę w ostatnich latach życia (czasach pisania *Stygmata* i *Ad leones!*). Jak wskazuje Jerzy Fiećko,

początek tzw. świeckiego antysemityzmu zbiega się w czasie z wybuchem Wielkiej Rewolucji Francuskiej i następującą zaraz po niej „eksplozją konspiracjonizmu”:

Narodziny konspiracjonizmu wszechstronnie opisał przed kilkoma laty w książce Potęga spisku Daniel Pipes. Kluczową rolę w wywołaniu XIX-wiecznej manii przypisywania Żydom niecznych planów zawładnięcia światem przyznał on francuskiemu jezuitcie Augustinowi de Barruelowi, który w dziele *Mémoires pour servir à l'histoire du Jacobinisme* o wywołanie rewolucji francuskiej najpierw oskarżył wolnomularzy, filozofów i iluminatów, a potem dodał czynnik izraelski – uznał, że spiskowcami kierowali z ukrycia Żydzi, pierwotnie o wpływ na wypadki rewolucyjne przez nikogo nie posądzani[7].

„Przypisując Żydom rolę w wywołaniu rewolucji francuskiej, de Barruel wciągnął ich w największy gąszcz dziewiętnastowiecznej polityki spiskowej”, pisze Pipes. W 1882 roku Norwid z kolei w *Żydach i „mechesach”*, „artykule publicystycznym wywołanym nowymi pogromami żydowskimi w Cesarstwie Rosyjskim, szeroko omawianymi w prasie krajowej (głównie galicyjskiej)” – otwiera tekst słowami o osobliwej obojętności na informacje o „mordach i dzieciobójstwach dopełnianych na Żydach”[8]. Ani nie wolno podobnego tropu przyszacować, ani tym bardziej niedoszacowywać: to przede wszystkim wyraźny sygnał, na jakim podłożu może w ostatnich latach życia Norwida być projektowana pamięć Rewolucji Francuskiej. Projektowana sztucznie, nadmierny – wszak to nie pamięć świadka, lecz depozytariusza tamtej idei, która uzyskała swoje nieoczywiste ekstensje w wydarzeniach wpraw Wiosny Ludów, następnie – Komuny Paryskiej.

Z pewnością w planie krótkiego szkicu skonstruowanie podstawowych przynajmniej ustaleń dotyczących stosunku Norwida do Wielkiej Rewolucji Francuskiej nie jest w żaden sposób możliwe. Owszem, w imponującym trzytomowym albumie-księdze Norwidowskich rysunków, *Album Orbis* znajdziemy dość szybko wizerunek Marii Antoniny, a w korespondencji poety łatwo natrafimy na lapidarne odniesienia do Maksymiliana Robespierre'a, to jednak tropy wysoce niewystarczające. Co należałoby zatem zrobić, ażeby uczynić zadość dalece nietypowej intuicji badawczej? Na przykład – w kluczu tzw. dyskursu symbolicznego Wielkiej Rewolucji Francuskiej (wyczerpująco opisanego przez Jeana Starobinskiego w cenionym studium 1789. *Emblematy rozumu*[9]) przeanalizować dramat Norwida, *Zwolon* – pamiętając za Janion, że kostiumem Wielkiej Rewolucji Francuskiej, kostiumem „źle skrojonym” i „niedopasowanym” – jest Wiosna Ludów. W duchu tej interpretacji byłby *Zwolon* utworem o absurdalnej, operowo-jasełkowej „niemożliwości insurekcji”, bo ainsurekcyjna, jeśli nie – antyinsurekcyjna w swej głębokiej strukturze – była Wiosna Ludów, widziana (między innymi) oczami Ludwika Mierosławskiego ostrzegającego „rewolucja nie może się skończyć teatralnym pochodem, jak w *Niemej z Porci* [słynnej operze Daniela Aubera – K. S.], tymczasem „wciąż te same cyrkowe okłaski, wciąż te same poszumy skrzydeł aniołów śpiewających «hosanna» – wieczny refren inteligentnej rozkoszy nadziemskiej”[10].

Warto zaznaczyć przy tej sposobności, że nie sposób mówić o obecnej u Norwida antynomii czynu rewolucyjnego i czynu insurekcyjnego – bez omówienia stosunku poety do mitu kościuszkowskiego (ujawniającego się notabene z całą siłą w *Tyrteju*, co częściowo potwierdza hipotezę dotyczącą rewolucyjnej wizji antyku w Norwidowskiej tragedii[11]). Nie mniej pasjonujący może okazać się stosunek poety-dramaturga do tzw.

polskich jakobinów, szczególnie takich, jak Edward Dembowski, co do których określone zdanie miał Zygmunt Krasiński – „w 1846 roku zajmują się «małpiarstwem 93 r. i hajdamaczyzną»”[12]. „Dobry chłopiec”, który „rysy sobie układał i gesta na kształt Robespiera” – jak pisał o rewolucjoniście autor *Przedświtu* w liście do Stanisława Małachowskiego – więcej, „głos wyrobił był sobie z 93 r.”[13], okazał się konsekwentnym promotorem poezji młodego Norwida, wręcz – jego entuzjastą, chociaż omyłkowo przypisywać miał cenionego przez siebie debiutanta do szkoły litewskiej[14].

*Karol Samsel*

\*\*\*

[1] J. Trznadel, *Kwietyzm wobec zła albo manicheizm Norwida*, [w:] Norwid. Premiera 9 października 1970, scenariusz i reżyseria: A. Hanuszkiewicz, „Teatr Narodowy. Program. Sezon 1970/1971”, s. 14.

[2] Krystyna Maksimowicz pisze: „zainteresowanie poetów wzbudziła także śmierć Marii Antoniny, aczkolwiek nie w takiej mierze, jak jej małżonka. Już podczas uroczystych egzekwii za dusze królowej pojawiły się dystychy: „Malarzu nie bądź katem, źle ściąłeś królowę, / Gilotyna nie barki, lecz zdejmuje głowę” [...]. W innym epigramacie Regina Galiae de se ipsa uwięziona królowa żali się na swój los. Wydany w ulotce wiersz, razem z przekładem na język polski pt. Królowa francuska o sobie samej, dopełniają dwa epigramaty adresowane Ad Galliam (Do Francji), przestrzegające przed zgubnymi skutkami polityki francuskiej”. K. Maksimowicz, *Rewolucja francuska w poezji*

*politycznej czasów konfederacji targowickiej*, [w:] *W stronę Francji... Z problemów literatury i kultury polskiego Oświecenia*, pod red. E. Wichrowskiej, Warszawa 2007, s. 45. Zob. także: J. Nieczuja-Urbański, *Echa Wielkiej Rewolucji Francuskiej w bezimiennym poezji polskiej XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1928 nr 1/4, s. 573.

[3] C. Norwid, *Stygmata*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. VI: Proza. Część pierwsza, Warszawa 1971, s. 119.

[4] M. Janion, *Romantyczny teatr rewolucji*, [w:] *Romantycy i rewolucja. Studia*, pod red. A. Kowalczykowej, Wrocław 1980, s. 16-17.

[5] Tamże, s. 9-10.

[6] M. Junkiert, *Gnoza Krasińskiego*, [w:] *Krasiński i Kraszewski wobec europejskiego romantyzmu i dylematów XIX wieku (w dwustulecie urodzin pisarzy)*, pod red. M. Junkierta, W. Ratajczaka, T. Sobieraja, Poznań 2016, s. 140.

[7] J. Fiećko, *Spór między Mickiewiczem a Krasińskim o miejsce Żydów wśród Polaków*, „Pamiętnik Literacki” 2008 z. 2, s. 6-7.

[8] C. Norwid, *Żydy i „mechesy”*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. VI: Proza. Część pierwsza, s. 646, a także: J. W. Gomulicki, *Metryki i objaśnienia do „Żydów i »mechesów«”*, tamże, t. VII: Proza. Część druga, s. 636.

[9] J. Starobinski, 1789. *Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997.

[10] L. Mierosławski, *Dnie wyzwolenia*, [w:] *Rok 1848 w Polsce. Wybór źródeł, wstępem i objaśnieniami*, zaopatrzył S. Kieniewicz, Wrocław 1848, s. 17, 22.

[11] „Mówiąc o Kodrusie, tak się wyraża Tyrtej: «on w sukmanę przebrany kmicą... on z tą umyślnie łomliwą kosą w ręku upadający, gdy zawołał: Koniec Królestwu Ateńskiemu...». Trudno o mocniej kościuszkowskie nuty”. T. Makowiecki, I. Sławińska, *Za kulisami „Tyrteja”*, [w:] *O Norwidzie pięć studiów*, red. K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, Toruń 1949, s. 42.

[12] *Listy Zygmunta Krasińskiego do Konstantego Gaszyńskiego*, Lwów 1882, s. 264 [list z 25 III 1846].

[13] *Listy Zygmunta Krasińskiego do Stanisława Małachowskiego*, Kraków 1885, s. 93 [list z 30 III 1846].

[14] Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007, s. 130.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut  
Wolności - Centrum Rozwoju  
Społeczeństwa Obywatelskiego  
ze środków Programu Rozwoju  
Organizacji Obywatelskich  
na lata 2018 – 2030



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Dofinansowano  
ze środków Ministra  
Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego