Karol Samsel: „Quidam” a „Salammb”. Próba zbliżenia i dystansowania

Piętrzące się na styku paraleli Norwid – Flaubert kłopoty interpretatorów, nazwijmy je zestawieniowo-porównawczymi, wynikają z charakteru samego styku, niezwykle wielozjawiskowego, styku więc porównania, który de facto staje się kłopotliwą soczewką rozmaitych, przeciwstawnych zjawisk estetycznych, które tak samo – Norwida z Flaubertem – do siebie przybliżają, jak i obu względem siebie dystansują – pisze Karol Samsel w „Teologii Politycznej Co Tydzień": „Epoka Flauberta".

1

Byli rówieśnikami, chociaż – ażeby uczynić zadość faktom – Norwid (1821-1883) starszy był od Flauberta (1821-1880) o niespełna trzy miesiąca i ostatecznie przeżył autora *Szkoły uczuć* o trzy lata. Zestawianie cech ich stylu, chociaż niewątpliwie – skutecznie przeprowadzone – dowiodłoby prekursorstwa Norwida, raczej onieśmiela nawet tych badaczy, którzy chętnie argumentowaliby za nowoczesnością warsztatu autora *Promethidiona*. Nic dziwnego, bo to jedno z najtrudniejszych zadań komparatystycznych, jakie mogłoby przyjść na myśl niespokojnemu badaczowi poety. Owszem, paralela powyższa istniała w studiach norwidologicznych niemalże od początku, jednak przeważnie wyłącznie o niej napomykano, studiując pobieżnie i (koniec końców) pozostawiając na marginesie najbardziej zasadniczych rozważań.

Bez wsparcia ludzi takich jak Ty, nie mógłbyś czytać tego artykułu.
Prosimy, kliknij tutaj i przekaż darowiznę w dowolnej wysokości.

Piętrzące się na styku paraleli Norwid – Flaubert kłopoty interpretatorów, nazwijmy je zestawieniowo-porównawczymi, wynikają z charakteru samego styku, niezwykle wielozjawiskowego, styku więc porównania, który de facto staje się kłopotliwą soczewką rozmaitych, przeciwstawnych zjawisk estetycznych, które tak samo – Norwida z Flaubertem – do siebie przybliżają, jak i obu względem siebie dystansują. Porównanie nie będzie miało miejsca bez najstosowniejszego w tym przypadku punktu zaczepienia. Uważam, że jest nim szkicowa przynajmniej próba zestawienia dwóch monumentalnych starożytnych utworów Flauberta i Norwida: *Salammb* z 1862 roku rozgrywającego się w III w. n. e. w Kartaginie oraz *Quidama* opublikowanego w niemal w tym samym czasie, na łamach lipskiego tomu *Poezyj* z roku 1863 – z czasem akcji przypadającym na Rzym II w. n. e.

2

Przede wszystkim, chciałbym dać wyraz swoim intuicjom w sposób najbardziej przekonujący i miarodajny, następnie zaś – na tyle, na ile to tylko możliwe – zweryfikować je, dalej zweryfikowane – skonkretyzować. To wszystko, bo niewiele więcej można uczynić w planie krótkiego tekstu stanowiącego raczej zachętę do porównania aniżeli samo porównanie. Mam jakkolwiek nadzieję, że to niemało. *Salammb* po pierwszy to krwawy moralitet i nie tylko „rozmywający się", historyczny fresk dotyczący uczucia łączącego Matho, dowódcę wojsk kartagińskich najemników z Salammb, kapłanką bogini Tanit oraz córką Hamilkara Barkasa. To także powieść będąca rozległym studium nad przemocą, w momencie wydania spotykająca się z zarzutami m.in. Charles'a-Augustina Saint-Beuve'a o obsesję podwójną: niepohamowanego sadyzmu, jak i niekontrolowanej, zdetalizowanej erudycji, której czterdziestoletni Flaubert bez skrupułów daje wyraz[1].

Rzadko mówi się o twórczości Norwida w kontekście możliwych studiów poety nad przemocą[2], zwłaszcza tą starożytną. Potrzebę badań tego rodzaju uruchamiają tymczasem największe i najobszerniejsze (zawsze kończone, co także dla poety symptomatyczne) dzieła takie właśnie, jak najdłuższy utwór poety, naraz antyczny dramat oraz „biała tragedia"

Kleopatra i Cezar z 1872 roku czy – drugi co do długości po *Kleopatrze…* – *Quidam*. O ile w wypadku tego drugiego nie jest możliwe mówienie o jakiejkolwiek potencjalnej inspiracji *Salammb*, bo *Quidam* powstawał w trzech poprzedzających powstanie *Salammb* turach 1854-1856-1859 (z czego najistotniejsza dla koncepcji poematu stała się tura środkowa z 1856 roku, swoją kartagińską powieść Flaubert zaś zaczął spisywać dopiero we wrześniu 1857 roku), o tyle perspektywa spekulacji nad podobieństwami konstrukcji Kleopatry oraz Salammb, ich okrucieństwa, skomplikowania, melancholii pozostaje niezmiennie nad wyraz kusząca. Aby na czas powrócić do *Quidama*, poprzestańmy jednak tylko na dwóch znaczących w tym przypadku fragmentach, reakcji Kleopatry na śmierć Pompejusza (wstrząs królowej przegrywa tu z troską o ukochanej gazelę) oraz Salammb na śmierć Masasibala:

C. Norwid, Kleopatra i Cezar

RYCERZ: …Wieść, zda się, nieomylna,
Iż tułów jego pływa, głowa zaś z pierścieniem
Konsularnym wybiła pokłon temu, który
Jest twoim – księżno! – mężem, bratem i monarchą…

KLEOPATRA: Te słowa ci przebaczam, żołnierzu!…
Po chwili
Brat we mnie
Piastunkę miał, sam będąc pacholątkiem drobnym;
Monarchy Kleopatra nie zna – mężem dla niej
Był jeszcze ów brat mały, zajmujący w łożu
Miejsce gazeli… Przerywa. Do Rycerza …zaraz dokończę mówienia.
Do Łowczego u drzwi
Kondor!
Trzeba popytać o gazelę moją,
By zwierzę na człowieczych nędzach nie cierpiało,
Zaniechane w czas wojny… […] / …Pompejusz, powiadasz,
Zeszedł? Gdzie? kiedy? jako?[3]

G. Flaubert,Salambo, przeł. W. Rogowicz

> Potem Salambo, nie zatrzymując się, opowiedziała, jak Melkarth pokonawszy Masasibala zatknął na dziobie swego statku jego ściętą głowę: – Za każdym uderzeniem fal zanurzała się w pianie, słońce balsamowało ją: stała się twardsza od złota; lecz oczy nie przestawały płakać i łzy padały nieustannie w wodę[4].

Nie chcę wykazywać ryzykownych zapożyczeń, raczej poszukuję i uprawdopodobniam na ile to możliwe – wyłaniające się pomimo oczywistych zastrzeżeń *tertium comparationis*. Tylko ono w moim przekonaniu umożliwić może zwroty oraz wolty interpretacyjne odciążające dany utwór od zgubnych dla niego stereotypów odczytywania. *Quidam* o wiele bliższy jest wielkim francuskim epopejom starożytnym, aniżeli – ich polskim realizacjom. Mówiąc precyzyjnie i wymieniając utwory – bliższy jest *Męczennikom* Chateaubrianda (*Les Martyrs*, 1809) i *Salammb* Flauberta, aniżeli *Irydionowi* Krasińskiego. Być może to nowy interpretacyjny punkt wyjścia wskazujący raczej na uniwersalne, zarazem antyhistoriozoficzne i egzystencjalne przesłanie utworu Norwida, aniżeli na przesłanie swoiste, takie jak w dramacie Krasińskiego, uogólniające i pseudonimujące doświadczenie antyczne, ograniczające je i instrumentalizujące, gdzie antyk stanowi wyłącznie rodzaj kostiumu dla wallenrodycznych rozterek bohatera, typ ezopowego tła dla teraźniejszości, sposób instrumentalizacji historiozoficznej idei.

> *Oba utwory wyposażone zostały w błyskotliwe interpretacje soczewkowych dla tekstów scen śmierci protagonistów.*

Pójdźmy dalej… *Męczenników* i *Salammb* niejednokrotnie czyta się Girardem, *Quidama* – nigdy w ten sposób się nie poznaje, ani (już po czasie) nie rewiduje. Czemu? Oba zakończenia *Quidama* i *Salammb*, dokładniej: pieśń XXIV poematu oraz rozdział XV powieści, opierają się przecież na sugestywnej wizji rytualnej ofiary z życia bohatera: Aleksandra z Epiru i Matho. Jeden i drugi fragment stanowią do tego manifestacyjny wręcz pokaz stylistycznego wirtuozerstwa Norwida i

Flauberta. Jak ujmuje Peter Starr, w ścisłym sensie Girardowskim „Matho służy tu za poświęconą ofiarę, której zrytualizowane zabicie odrodzi i przypieczętuje nowy porządek społeczny”[5]. Aleksander z Epiru nie spełnia tak łatwo roli kozła ofiarnego, co jednak wcale nie znaczy, jakoby porównanie Norwida z Girardem nie było możliwe do przeprowadzenia[6]. *Quidamowi* – w wymiarze treści, jako że jest formą epopei chrześcijańskiej – bliżej jest do *Męczenników* Chateaubrianda, jakkolwiek w każdym innym wymiarze: formy, sproblematyzowanego przekazu, obsesji detalów historycznych nagromadzanych w poemacie, a następnie rozmywanych – najadekwatniejszym jego pendant wydaje się właśnie *Salammb*[7]. Oba utwory wyposażone zostały w błyskotliwe interpretacje soczewkowych dla tekstów scen śmierci protagonistów. Analizę pieśni XXIV i opisu śmierci Epirczyka przedstawił Piotr Chlebowski, scenę wyprowadzenia, maltretowania Matho przez kartagiński tłum, a następnie jego egzekucji przeanalizował w rozdziale XV wspomniany Peter Starr. Co więcej, pieśń XXIV *Quidama* nasuwa na myśl Flauberta nie tylko mi, o niespodziewanej zbieżności przekonuje sam jej szczegółowy interpretator, Chlebowski, niestety – dołączając do paraleli Balzaka i nieco osłabiając przez to przekaz. W opinii badacza, opis Placu Przedajnego, na którym Aleksander postrada życie, jest „obrazem godnym współczesnych Norwidowi realistów francuskich, z Flaubertem i Balzakiem na czele”[8]. To raczej uogólnienie, i nie chodzi w nim o *Salammb*. A szkoda…

Jako ostatni z barbarzyńców, Matho wobec Kartagińczyków reprezentuje wszystkich barbarzyńców, żywych i martwych. To w ich rękach powoli i metodycznie redukowany jest więc do krwawej miazgi. To ostatnia ofiara patriotycznego ferworu, który pozwolił starcom, kobietom i dzieciom Kartaginy, uzbrojonym w „pręty, szpikulce i młotki” („des broches, des lardoires, des marteaux”) pokonać barbarzyńską armię na polu walki. […] W ostatnim rozdziale, jak gdyby wyłącznie w celu egzemplifikacji tzw. „popędu zawładnięcia” (*Bemächtigungsgrieb*), który Freud uznaje za podstawę obsesji powtórzenia, to ludzie stają się Molochem solidarnie powtarzającym „zawrotny ruch potwornych ramion” („mouvement vertigineux des horribles bras”) tak, aby zapanować nad traumą spowodowaną wcześniejszym aktem samocałopalenia [chodzi tu o złożenie w ofierze przebłagalnej dla Molocha dzieci kartagińskich rodzin w celu odwrócenia plagi głodu – K. S.][9].

Oczywiście, śmierć Aleksandra z Epiru wydaje się odwrotnością egzekucji, jednak mimo to – przesiąknięta jest sadyzmem, od której notabene zazwyczaj Norwid stroni[10]. Tu wręcz przeciwnie, mowa o „idącym fontanną sutym paśmie krwi", upodobnieniu jej do krwi baranka z biblijnej Księgi Wyjścia, „pieczętowaniu nią nagich kolan widzów", naraz też o „ciepłocie trupa" i „chłodzeniu się w jego krwi"[11]. Gdy mowa o „mętnych szybach błota", przez które daje się obserwować monumentalno-spektakularny „zachód słońca purpurowej krasy", a „trupowi" towarzyszą przykrywające go „kwiaty z koszów gwałtem wywróconych" oraz „pies" węszący krew martwego[12], doprawdy, czytelnikowi trudno zdecydować się na uznanie jednego, spójnego tonu całego obrazu – tak bardzo impresjonizm opisu miesza się tutaj z jego manieryzmem, a hagiografizacja – z estetyzacją sceny, którą Norwid zarówno się delektuje, jak i ją uświęca (w znaczeniu dość specyficznym, bo łącząc, poniekąd po Girardowsku, *delectatio sacra i delectatio morosa*). Tak czy inaczej, to właśnie te eksperymenty estetyzacyjne, naraz z (mogącą irytować) drobiazgowością, a także (mogącą konsternować) zmysłowością opisu przesądzają o stopniowym zbliżaniu się tonu *Quidama* do tonu *Salammb*. Czy jeżelibyśmy mieli podobnie zjadliwego, co pedantycznego komentatora Norwida, co Francuzi – Sainte-Beuve'a występującego w roli krytyka *Salammb*, i ów (nazwijmy go) „polski Sainte-Beuve" podobnie kompetentnie, co krytycznie (a więc zupełnie inaczej niż powierzchowni polemiści, na których Norwid całe życie był skazany) skomentowałby dla nas wszystkie interesujące niespójności *Quidama*, czy wówczas nasza (nieistniejąca w tym aspekcie) recepcja poematu Norwida zbliżyłaby się do recepcji powieści Flauberta? Lubię i cenię takie pytania, wskazują one bowiem na to, że analogia nie jest rzeczywistością dostępną, a nawet nie jest rzeczywistością narzucającą się. Jej narzucanie się zależy od czynników zewnętrznych, m.in. od stanu recepcji, tj. stanu historii i krytyki literatury, innymi słowy – jej narzucanie się (choćby pasjonującej nas tu analogii Norwid – Flaubert) zależy od tego, czy jest przepracowywana lub została już przepracowana.

3

Punkty styku – jak wyraziłem się we wstępie można by mnożyć. Tak *Quidam*, jak i *Salammb* pisane są z antyprometejskiego punktu widzenia (u Norwida zwiastowanego już w *Promethidonie*, ale u jednego i u drugiego – punktu dającego się zdefiniować jako prometejska racjonalność, poniekąd racjonalność rewolucyjna). „Jednym z uderzających paradoksów *Quidama* jest fakt, że – poświęcony przebiegowi czasu historycznego, ponadto okresowi przełomowemu – dąży on do neutralizacji wydarzeń, do podstawienia kategorii opisowych w miejsce narracyjnych”[13], pisze Zdzisław Łapiński. To skutek podważenia prometejskiego paradygmatu fabuły, czy inaczej mówiąc – rodzaj zniechęcenia „fabułą prometeuszową” gwarantującą wyłącznie grandilokwencję narratora i pewność jego przerafinowanych doznań – rezonowanie wszystkiego, podatność wydarzeń na nacisk mitycznego potencjału fabuły, akcentowanie istotności każdej sytuacji. „Pisząc *Salammb*, Flaubert postawił sobie zadanie stworzenia świata, w którym mityzacja tematów nie jest w żaden sposób kalkulowana, jest czymś naturalnym”[14].

To optyka bliska poetyce parnasistowskiego historyzmu i w tym duchu na gruncie polskim zbliżała Norwida do Flauberta Alicja Lisiecka[15]. Mimo spostrzeżenia ogólnej analogii autorka Norwida. Poety historii nie wyodrębniła jednak żadnych paralel szczegółowych, w tym tych pomiędzy *Quidamem* a *Salammb*. Być może przyczyną ograniczenia porównania stała się tutaj bariera gatunkowo-rodzajowa pomiędzy polskim, epickim poematem a monumentalną powieścią historyczną, Lisieckiej zdecydowanie bardziej bowiem odpowiadało zderzanie poetyckiego historyzmu Norwida z poematami dramatycznymi Leconte’a de Lisle’a, *Les Poèmes barbares*, *Les Poèmes antiques* czy *Les Poèmes tragiques*. Nawet we wzbudzających silne skojarzenia z *Salammb* Kleopatrze i Cezarze dostrzegała – przede wszystkim – powyższy tryptyk. Tymczasem zarówno dla Norwida, jak i dla Flauberta narodzenie poetyki antyprometejskiej wiązało się z wydarzeniami roku 1848 i z tym rokiem związanymi bankructwami idei, w tym idei twórczych. Narrator prometejski, czyli ten, któremu nie przejdzie przez myśl, że związek między odkrywaniem a kreowaniem mógłby zostać zawieszony lub zatrzymany, uległ tą drogą zasadniczej dewaluacji. To, co Françoise Gaillard stwierdził na temat Flauberta, bez wahania dałoby się przypisać Norwidowi:

> W podobnym nurcie Gaillard podkreślał istotową niepoznawalność i nieprzystawalność przedstawianych przez Flauberta historycznych wydarzeń, niepoznawalność i nieprzystawalność przynajmniej do progu, w którym powieść pisarza [się znajduje], manifestując całkowitą utratę wiary – po roku 1848 – w „racjonalny, prometejski charakter historyczny” (‘*la caractere rationnel et prometteur de l’historie*’)[16].

Przejdźmy dalej. Dla Dominique Julien kartagińska powieść Flauberta jest przede wszystkim rozległym polem ekspozycji tzw. *tableuax vivants* przesądzających ostatecznie o cechach świata przedstawionego *Salammb. Tableuax vivants* to „żywe obrazy” prezentowane tak, jakby pochodziły z wysokości sceny tworzonej przez aktorów w kostiumach, nieruchomych, imitujących zatrzymany, teatralny ruch, bądź malarskie płótno. Tą samą techniką jako dominującą, popularną we Francji II Cesarstwa, mógł zostać, jak przekonuje Chlebowski, *Quidam*. W obu wypadkach – tak Norwida, jak Flauberta – „montowanie” w utworach *tableuax vivants* sprzyja skupieniu na szczegółu, który w wypadku *Salammb* staje się bez mała obsesją i służy epatowaniu makabrą. Oczywiście, wykorzystanie „żywych obrazów” zdaje się w *Quidamie* dużo bardziej stonowane i o wiele lepiej zmotywowane. Z pewnością nie da się w tym wypadku mówić – jak czyni to Julien o Flaubercie – o „seryjnym” wręcz reprodukowaniu środka (*obsessive serial use*[17]). Niemniej jednak podobnie jak Flaubert – Norwid w słynnej scenie śmierci na Placu Przedajnym nie rezygnuje z okazji, aby użyć *tableuax vivants* dla podkreślenia okropieństwa śmierci Epirczyka. Paradoksalnie tu również, podobnie jak w *Salammb* „fascynacja horrorem [niejako] zamraża akcję”, a uzyskane „stasis pracuje w charakterze ekstazy”[18]. Julien posuwa się bardzo daleko, wskazując w podobnych miejscach na podobieństwo efektu, które *Salammb* wywiera na czytelnika, do wrażeń, jakie pozostawiały po sobie lektury Sade’a[19]. Co do najczęstszych użyć *tableuax vivants, Quidam* oraz Salammb mogłyby stanąć w jednym szeregu – tak w poemacie, jak i w powieści najczęstszej ekspozycji tego rodzaju podlega postać kobieca: tytułowa Salammb oraz niewiele mniej ważna od Aleksandra z Epiru Zofia z Knidos, którą tamten jest zauroczony – bezwładna, melancholijna, nazywana „Poetessą”, w końcu po przyjęciu śmiertelnej dawki trucizny, „bawiąca się” ostatnią w życiu rozmową jak „dzieci w swej pościeli”[20]. Co istotne, tableuax vivants, o ile Flaubertowi służyły w celach

teatralizacyjnych, a więc dramatyzacyjnych, Norwidowi służyć mogły, jak zauważa Chlebowski, do nasycenia narracji poematowej – epickością właściwą m.in. stylowi powieściowemu, atrakcyjnemu, nowemu, a niezmiennie poecie niedostępnemu, m.in. z racji metodycznego skupiania się przezeń na szlifowaniu formy poematowej i poematowo-dramatycznej:

> Jeśli Norwid sięgał w Quidamie po metodę i formułę żywych obrazów, to czynił to zapewne nie z uwagi na właściwości i jakości estetyczne czy widowiskowość, lecz z powodu semantycznego i zarazem syntetycznego nacechowania scen, wyodrębniania ich ze strumienia opowieści i jednocześnie łączenia ich w ten strumień[21]

Tylko z pozoru fabuła *Quidama* – nieatrakcyjna, urwana, oddana we władanie przypadku, pozbawiona intrygi, a nawet perypetii – mogłaby zdradzać tęsknotę Norwida za afabularnością, tym samym oddalać się od zdecydowanie spełnionego pod tym względem *Salammb*, spójnego, ciągłego, zamkniętego, a więc atrakcyjnego fabularnie – niepozbawionego przy tym swoistego suspensu. Wielki poemat Norwida można bowiem przeczytać i tak, by dostrzec w nim doprowadzoną do dramatycznego końca intrygę – i tak, jak w *Salammb* związaną z *Matho*, tak też w *Quidamie* – połączoną z postacią Aleksandra z Epiru. W swojej własnej interpretacji śmierci na Placu Przedajnym usiłowałem dowieść, że bohater Norwida umiera na skutek rozpoznania sobowtóra Barchoba, którego poznał jakiś czas wcześniej, zanim ten wyruszył do Judei, by przygotować przeciw Rzymowi żydowskie powstanie Bar-Kochby[22]. „Barchob jest częścią konspiracyjnej maskarady – Jazon bowiem preparuje sobowtóra Barchoba, innego młodego Żyda, który po wyjeździe prawdziwego Barchoba do Judei odgrywa jego dotychczasową rolę dla zmylenia władz”[23]. W tym ujęciu wydarzeń na Placu Przedajnym Aleksander umiera nie przypadkowo, jak twierdzi większość interpretatorów poematu, ale z obawy przed zdradzeniem przed innymi tajemnicy zastępstwa, co nie tylko potwierdza słowa Rolfa Fiegutha, że „w *Quidamie* powstanie Bar-Kochby rości pretensję do roli »sprężyny epickiej« utworu”[24], lecz także wzmacnia je, wskazując, że wokół irredenty skupiona została cała dramatyczna intryga Norwida, która (tak jak w wypadku *Matho*) rozwiązana zostanie – kosztem życia najważniejszego bohatera poematu. Podobna rekonstrukcja wydarzeń

nadaje *Quidamowi* znamion fabuły sensacyjnej, czym przybliża go do *Salammb* również przecież niepozbawionego swoiście pojętej sensacyjności.

4

> *Doświadczany zmysłowo, asocjacyjnie i intelektualnie egzotyzm wspomaga z kolei przestrzeniotwórczą pracę wyobraźni metonimicznej.*

To za sprawą *Quidama* Norwid nazywany jest „poetą wnętrza mieszkalnego", oznacza to ni mniej ni więcej, że spośród portretowanych obiektów Norwid najpełniej przedstawia właśnie rzymskie wnętrza mieszkalne, zwłaszcza *cenacula, insulae* z wyróżnianymi raz za razem międzyprzejściami – przedsionkami, dziedzińcami, ogrodami. Tak jak u Flauberta, u Norwida (oczywiście z innym skutkiem i w innym ostatecznie kształcie) zadanie tożsamościotwórcze scala się z zadaniem przestrzeniotwórczym, czyli – mówiąc językiem Zdzisława Łapińskiego – artysta „stany psychiczne swych bohaterów wyprowadza na zewnątrz – materializuje w wyglądzie szaty, mebli, domostw"[25]. Tak jak Kartagina Flauberta, Rzym Norwida tonie w woniach i zapachach, które narrator poematu nazywa „przekładami dosłownymi"[26], sensualność wspomaga w tym wypadku egzotyzm opisu, u Norwida śródziemnomorski, u Flauberta zaś orientalny. Doświadczany zmysłowo, asocjacyjnie i intelektualnie egzotyzm wspomaga z kolei przestrzeniotwórczą pracę wyobraźni metonimicznej. To, co zostało dość precyzyjnie na ten temat wyrażone we współczesnej bogatej recepcji *Salammb*, mogłoby pojawić się, jeżeli tylko zapoczątkowalibyśmy pracę nad badaniem egzotyzmu w *Quidamie*, co wymagałoby z pewnością oddzielnego szkicu, ale dowiodłoby niezbicie, że Norwid nie jest tylko „poetą wnętrz mieszkalnych", lecz także – tak jak Flaubert – konkretnym i precyzyjnym poetą tzw. zewnętrza. Jak się wydaje, istnieje związek między zaobserwowanym w powieści realistycznej procesem „nadprodukcji metonimii"[27] a kreacją egzotyzmu fabuły starożytnej, takiej dla przykładu, jaką oferują w swoich utworach Norwid z Flaubertem. Postęp w badaniach tego

rodzaju nad *Salammbô* zawdzięczamy Jennifer Yee oraz Jonathanowi Cullerowi. Komuś zawdzięczać będziemy analogiczny postęp w badaniach nad *Quidamem*?

Yee podkreśla, że istnieje u Flauberta fundamentalne połączenie między ewokowaniem egzotyzmu a określonymi praktykami stylistycznymi. Antytezy fałszywe lub pojawiające się z opóźnieniem, połączone z metonimicznymi „ześlizgnięciami" lub wywołaną w ten sposób ambiwalencją, skutkują nierozstrzygalnością oraz licznymi niedomknięciami (*open-endedness*) w obrębie Flaubertowskiego tekstu. […] Egzotyzm zdaje się tu rozpuszczać w samym „efekcie egzotyczności" (*l'effet d'exotisme*), zaś w ujęciu, którego charakter bezpośrednio objaśnia Culler, Yee zmierza do osłabienia oraz zdyskredytowania takiego czytania Flauberta, które byłoby naiwnie tematyczne. W ten sposób złączenie egzotyczności z różnymi użyciami metonimii osadza dyskusję nad charakterem przestrzeni kolonialnej Flauberta w ścisłym obrębie jego praktyki powieściopisarskiej, zmusza nas co więcej do wypracowania nowej świadomości względem wieloaspektowego nastawienia pisarza na egzotyzm i sposoby jego obrazowania[28].

Podobne, niespójne i nieciągłe wrażenia opisu, które Yee nazywa – *undecidability, open-endedness* czy *metonymical slippage*, dałyby się zaobserwować w *Quidamie* po łączącym naraz detalizm i zmącenie opisu m.in. w opisie mieszkania czynszowego Aleksandra z Epiru w pieśni. Czy jest to flaubertowskie, czy jest to delisle'owskie, a zatem – czy jest to cecha parnasistowskich poetyk historycznych czy realizmu powieści starożytnej, nie sposób rozstrzygnąć raz na zawsze. Pomimo wszystko, trudno czasami nie odnieść wrażenia, że Norwid szuka poprzez poemat wielkiej formuły realistycznej oraz że (oczywiście, *toutes proportiones gardées*) tym, czym dla niego poemat jest, tym dla Gustave'a Flauberta była powieść. Sąd tego rodzaju sprawdza się w każdym razie w wypadku *Quidama*, co przybliża utwór Norwida w większym stopniu do Flaubertowskiego *Salammbô* niż do wymienionych uprzednio poematów de Lisle'a. Oczywiście, nowelistyka, którą poeta szczególnie intensywnie będzie uprawiał pod koniec życia, stanie się również formą eksperymentu prozatorskiego, lecz nigdy w tej formie, w której pojawiały się eksperymenty w *Quidamie*. *Stygmat, Ad leones!, Tajemnica lorda Singelworth* pisane w latach 1881-1883 to nade wszystko eksperymenty w aspekcie

jednostkowej narracji. Nie mają wiele wspólnego – ani na płaszczyźnie formalnej, ani nawet na tematycznej z publikowanymi w 1877 roku *Trzema opowieściami* Flauberta. W ogóle cała, chociaż gatunkowo bliższa prozie, nowelistyka Norwida (*Łaskawy opiekun, Menego, Bransoletka, Cywilizacji*, itd.) nie wzbudza żadnych dających się obiektywizować skojarzeń z Flaubertem. *Quidam* jednakże – to eksperyment i rozleglejszy, i ogólniejszy, w aspekcie wszystkich dostępnych sposobów opisu, zarówno tych mimetycznych, jak i antymimetycznych. Wzbudza wiele, dostatecznie dających się zobiektywizować oraz uzasadnić skojarzeń – z *Salammb*.

***

[1] J. Parandowski, Przedmowa, [w:] G. Flaubert, Pani Bovary, przeł. A. Micińska, przedmową poprzedził J. Parandowski, Warszawa 1997, s. 16.

[2] Kilka myśli na ten temat, jednakże nie w związku z Quidamem, zawarłem w studium: K. Samsel, Południe przemocy. Cyprian Norwid wobec polskich sztyletników i francuskich „terrorystów" w perspektywie violence studies, [w:] Literatura i kultura lat 60. XIX wieku między polityką a prywatnością. Dyslokacje, red. U. Kowalczuk, D.W. Makuch, D.M. Osiński, Warszawa 2019, s. 181-191.

[3] Zob. również niepokojącą przez swoją dwuznaczność rozmowę Kleopatry z Mumią: „KLEOPATRA: (podejmuje kielich. Zrzuca kroplę ku Mumii i napoju dotyka ustami. Do Mumii) Zeszły! lub zeszła… ciebie pozdrawiam w braterstwie / Nicości". C. Norwid, Kleopatra i Cezar, [w:] tegoż, Pisma wszystkie, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. V: Dramaty. Część druga, Warszawa 1971, s. 14-15, 25.

[4] G. Flaubert, Salambo, przeł. W. Rogowicz, Warszawa 1978, s. 19.

[5] P. Starr, „Salammb". The Politics of an Ending, „French Forum" 1985 vol. 10, no. 1, s. 43, 49, 61 i n. Zob. również A. Toumayan, Violence and Civilisation in Flaubert's „Salammb", „Nineteenth

Century French Studies” 2008-2009 vol. 37, no. 1/2, s. 52-66.

[6] Cytat z krótkiego wiersza Norwida Pascha otwiera rozprawę Girarda poświęconą biblijnej figurze Hioba o tytule Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi. Zainspirowany (ale i sprowokowany) tą zaskakującą koincydencją Wincenty Grajewski dokonał własnej interpretacji liryku, akcentując w nim ów specjalny, dość indywidualny, ale też dobrze uzasadniony – girardowski punkt wyjścia. Zob. R. Girard, Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi, przeł. M. Goszczyńska, Warszawa 1992, s. 11, a także W. Grajewski, „Pascha”, [w:] Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje, red. S. Makowski, Warszawa 1986, szczególnie s. 35 i n.

[7]Quidama nie powinno się nazbyt powierzchownie z Męczennikami zestawiać. Aby uzmysłowić dlaczego, warto zderzyć ze sobą dwie wyraziste opinie Stanisława Brzozowskiego i Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Brzozowski: „na miłosierdzie Boskie, tylko nie myśleć o chrześcijaństwie w kategoriach tego idyllicznego paszkwilu na ducha ludzkiego, w którym jest tyle właśnie z chrześcijaństwa, ile jest z żywej Polski w Rodzinie Połanieckich – każdy już zgadł, że mówię o Quo Vadis. Zaklinam każdego, kto cierpi nad tym, że to nasza myśl wydała to arcydzieło lekkomyślności i beztroskliwego fałszu, niech weźmie do ręki choćby Norwidowskiego Quidam, a myślę, że owieje go coś jak duchowy zapach owych wieków, coś z ich powietrza i zrozumie, że nasza literatura i Sienkiewicza zniesie, i żyć będzie”. Boy-Żeleński: „w roku 1809 pojawiają się Męczennicy, powieść-epopeja, prototyp wszystkich Kwowadisów całego świata, przeciwstawiająca sobie dwie siły, chrześcijaństwo i pogaństwo, na terenie dawnej Galii”. Warto zauważyć, że niesprawiedliwie i krzywdząco na zbieżność Męczenników z Salammb krzywdząco zwracał uwagę… Sainte-Beuve. S. Brzozowski, Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej, Lwów 1910, s. 82 (rozdział Polska zdziecinniała). T. Boy-Żeleński, Od tłumacza, [w:] F.-R. de Chateaubriand, Atala. René. Ostatni z Abenserażów, tłum. i wstęp T. Boy-Żeleński, Poznań 1921, s. XVI. A. J. Krailsheimer, Introduction, [w:] G. Flaubert, Salammb, translated with an introduction by A. J. Krailsheimer, Penguin Books: London 1977, s. 9.

[8] P. Chlebowski, Śmierć na Placu Przedajnym. Kilka uwag o pieśni XXIV poematu „Quidam”, [w:] „Quidam”. Studia o poemacie, red. P. Chlebowski, Lublin 2011, s. 638.

[9] P. Starr, „Salammb”. The Politics…, dz. cyt., s. 43

[10] Zob. w związku z tym: M. Adamiec, Norwid nad strumieniem krwi ludzkiej, „Studia Norwidiana” 1987-1988 nr 5-6, s. 53-69.

[11] C. Norwid, Quidam, [w:] tegoż, Pisma wszystkie, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. III: Poematy, Warszawa 1971, s. 211-212.

[12] Tamże, s. 213.

[13] Z. Łapiński, „Gdy myśl łączy się z przestrzenią”. Uwagi o przypowieści „Quidam”, „Roczniki Humanistyczne” 1976 t. 4, z. 1, s. 226.

[14] M.Z. Shroder, On Reading „Salammb”, „L’Espirt Créateur” 1970 vol. 10, no. 1, s. 28.

[15] A. Lisiecka, Z problemów historyzmu Cypriana Norwida. Na marginesie tomu 7 „Pism”, „Pamiętnik Literacki” 1959 nr 2, s. 331-421, a także „Legenda wieków” Norwida i legenda „Parnasu”, „Pamiętnik Literacki” 1968 nr 4, s. 41-63. Na możliwość odniesienia Norwida do Flauberta zwraca także uwagę Hans Robert Jauss: H.R. Jauss, Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” Cypriana Norwida, „Studia Norwidiana” 1985-1986, nr 3-4, s. 6-7, 9.

[16] A. Toumayan, Violence and Civilisation…, dz. cyt., s. 52. Zob. także: F. Gaillard, LeRévolte contre la Révolution. „Salammb”. Un autre point de vue sur l’histoire, [w:] Gustave Flaubert. Procédés

narratifs et fondements épistémologiques, ed. A. de Toro, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1987, s. 47.

[17] D. Julien, „Quelque chose de rouge". On the Aesthetics of „tableaux vivants" in „Salammbô", „MLN. Comparative Literature" 2013 vol. 128, no. 4, s. 784. Na temat „żywych obrazów" w Salammb zob. również J.R. Dugan, Flaubert's „Salammbô". A Study in Immobility, „Zeitschrift für französische Sprache und Literatur" 1969 Bd. 79, h. 3, s. 193-206.

[18] D. Julien, „Quelque chose de rouge"...,dz. cyt., s. 777.

[19] Tamże, s. 780.

[20] C. Norwid, Quidam, dz. cyt., s. 228.

[21] P. Chlebowski, „Quidam" wobec poetyki żywych obrazów. Przyczynek do genologii poematu, „Studia Norwidiana" 2013 nr 31, s. 128.

[22] K. Samsel, Śmierć na Placu Przedajnym. Próba interpretacji, [w:] tegoż, Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu, Warszawa 2015, s. 76-80.

[23] R. Fieguth, „Nie znałem was – Żydy". Powstanie judejskie i postać Barchoba w „Quidamie" Norwida, [w:] „Quidam". Studia..., dz. cyt., s. 304.

[24] Tamże, s. 289.

[25] Z. Łapiński, „Gdy myśl łączy się z przestrzenią"..., dz. cyt., s. 228.

[26] C. Norwid, Quidam, dz. cyt., s. 109.

[27] Określenie Elaine Freedgood, nazywającej „nadprodukcję metonimii w powieściach Dickensa” „oznaką semantycznego niepokoju”. Autor Małej Dorrit miał według Freedgood „oferować wszystkie możliwe skojarzenia”, a równocześnie „nie pozostawiać czytelnikowi żadnej znaczącej przestrzeni, którą dałoby się wypełnić własnymi skojarzeniami”. Warto rozważyć, czy z podobną recesją stylu, niestanowiącą jednak jak u Dickensa mankamentu, a raczej twórczo wykorzystaną – nie mamy do czynienia w wypadku Quidama i Salammb. E. Freedgood, Czytając rzeczy, przeł. J. Sadowska, „Pamiętnik Literacki” 2009 z. 4, s. 126-127.

[28] A. Green, M. Orr, T. Unwin, Introduction, „Journal of the Society of Dix-Neuxiémistes” vol. 15, no. 1, s. 4. Zob. także: J. Yee, Flaubert’s „Salammb” and the Subversion of Meaning, [w:] Exotic Subversions in Nineteenth-Century French Fiction, Oxford: Legenda 2008, s. 63-82 oraz J. Culler, Flaubert. The Uses of Uncertainty, Cornell University Press: Ithaca, New York 1974.

NIW
Sfinansowano przez Narodowy Instytut Wolności - Centrum Rozwoju Społeczeństwa Obywatelskiego ze środków Programu Rozwoju Organizacji Obywatelskich na lata 2018 – 2030
PROO
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego