Rolf Fieguth | Jerzy Fiećko | Krzysztof Trybuś

# (RE)KONSTRUKCJE WYŻSZYCH TAJEMNIC

Irydion | Lilla Weneda | Quidam

Wydawnictwo Naukowe UAM

# (RE)KONSTRUKCJE wyższych tajemnic

Adam Mickiewicz University Press © 2025

Adam Mickiewicz University Press © 2025

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILOLOGIA POLSKA NR 252

Rolf Fieguth ▪ Jerzy Fiećko
Krzysztof Trybuś

# (RE)KONSTRUKCJE wyższych tajemnic

## Irydion, Lilla Weneda, Quidam

WYDAWNICTWO NAUKOWE

POZNAŃ 2025

Adam Mickiewicz University Press © 2025

Recenzenci
prof. dr hab. Marek Stanisz
prof. dr hab. Elżbieta Dąbrowicz-Płachecka

Publikacja sfinansowana przez
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

© Rolf Fieguth, Jerzy Fiećko, Krzysztof Trybuś 2025

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, 2025

Ta książka jest udostępniana na licencji Creative Commons –
Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne –
Bez utworow zależnych 4.0 Międzynarodowe

Na okładce: rysunek piórem Hilde Fieguth

Projekt okładki: Helena Bielicka
Redaktor: Monika Simińska
Redaktor techniczny / DTP: Marcin Tyma

ISBN 978-83-232-4449-3 (Print)
ISBN 978-83-232-4450-9 (e-book)
DOI: 10.14746/amup.9788323244509

ISSN 0554-8179

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl
Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl
Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 7,00. Ark. druk. 10,00

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL SP. Z O.O., SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9

Adam Mickiewicz University Press © 2025

# Spis treści

Wstęp ■ 7

Jerzy Fiećko
Rzym starożytny jako metafora współczesności?
*Irydion* i glosa o figurze Hadriana w *Quidamie* ■ 13

Rolf Fieguth
„Stójcie, poganie, przynoszę wam wiarę".
Dwie religie w *Lilli Wenedzie* Słowackiego ■ 55

Rolf Fieguth
Energie cierpienia.Autor w przy-powieści *Quidam* ■ 79

Krzysztof Trybuś
*Quidam* C. Norwida – późnoromantyczny apokryf ■ 129

Summary ■ 157

Adam Mickiewicz University Press © 2025

Adam Mickiewicz University Press © 2025

# Wstęp

Tom gromadzi cztery rozprawy poświęcone trzem dziełom literackim z pogranicza późnego romantyzmu i postromantyzmu. Tragedia Juliusza Słowackiego *Lilla Weneda* (1840) i przypowieść Cypriana Kamila Norwida *Quidam* (1863) wyraźnie nawiązują do epicko-dramatycznego utworu Zygmunta Krasińskiego *Irydion* (1836), raz dzięki przedmowom skierowanym do Krasińskiego, raz przez różne aluzyjne nawiązania w tekstach głównych. We wszystkich trzech utworach daje się rozpoznać problematykę „wyższych tajemnic", czyli takich spraw jak boski i szatański wpływ (bądź jego brak) na losy ludzi, społeczeństw i narodów. W centrum uwagi ich autorów znajdują się powtarzalność wydarzeń historycznych i rola Opatrzności w życiu narodowych społeczności i jednostek. Problematyka ta wpływa na poetykę tych utworów – a więc na: sposób literackiego układania warstwy myślowej i symbolicznej, traktowania strony gatunkowej i kompozycyjnej, na rozwój fabuły, specyfikę autoprezentacji poety, ukształtowanie postaci i ich konstelacji, uformowanie języka. Utwory te można ostatecznie rozumieć jako ruchome modele lub (re)konstrukcje „wyższych tajemnic".

Trzej autorzy naszej książki przyglądają się tym modelom z różnych perspektyw, koncentrując uwagę na odmiennych wątkach tematycznych.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Jerzy Fiećko w studium *Rzym starożytny jako metafora współczesności* rozpatruje tytułową kwestię na kanwie dramatu Krasińskiego *Irydion* oraz poematu Norwida *Quidam*, odnosząc zarazem ich projekcje do historiograficznych bądź historiozoficznych ujęć antycznego imperium zapisanych w znanych im dziełach Edwarda Gibbona, Johanna Gottfrieda Herdera, Joachima Lelewela i Adama Mickiewicza. Gibbon spuściznę cesarskiego Rzymu doceniał, zwłaszcza ze względu na jego cywilizacyjne osiągnięcia, Herder natomiast w opisie dziejów Rzymu mocniej eksponował elementy destrukcyjne, w szczególności pozbawianie wolności, a nawet niszczenie rozlicznych ludów. Joachim Lelewel uwzględnił obie te perspektywy, natomiast Adam Mickiewicz w niektórych tekstach ukazywał Rzym jako centrum starożytnego despotyzmu, tworząc z tego miasta swoistą prefigurację Petersburga, czyli nowoczesnej i jeszcze groźniejszej despotii. Autor szkicu w *Irydionie* dostrzega próbę kompilacji podejścia otwartego, niejednostronnego (w partii fabularnej dramatu Rzymianie przezwyciężają kryzys cesarstwa, spowodowany przez Heliogabala) i jednocześnie radykalnie krytycznego (w tyradach tytułowego bohatera oraz odautorskich przypiskach, gdzie imperium staje się synonimem uniwersalnego zła, symbolem zniewolenia). Zarysowana przez poetę opozycja między Rzymem jako przeklętym więzieniem narodów a błogosławionym przyszłym centrum światowego chrześcijaństwa włączona została w podstawowy dramatyczny konflikt, naznaczony konfrontacją między Przeznaczeniem i Opatrznością. Tragiczno-fatalistyczne dążenie Irydiona do zniszczenia Rzymu natrafiło na skuteczny opór ze strony tych sił rzymskich, którym sprzyjała Opatrzność, sił w części bliskich nowej religii i wspieranych przez gminę chrześcijańską. W drugiej partii szkicu autor zestawił ujęcie Krasińskiego z innym, hadriańskim Rzymem, wpisanym w Norwidowską przypowieść *Quidam*, którą pod wieloma względami można uznać za subtelną i krytyczną odpowiedź właśnie na *Irydiona*. Główna różnica, zdaniem autora, polega na bezwarunkowym optymizmie historiozoficznym Krasińskiego i subtelnie sceptycznej nadziei poznawczej Norwida w odniesieniu do możliwości pełnego zrozumienia wyższych ta-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

jemnic Bożego planu zbawienia. Skutkuje to znacznymi różnicami w charakterystyce Rzymu i jego przywódców, starożytnej rzymskiej wspólnoty chrześcijańskiej i całej zbiorowości, zaludniającej starożytną stolicę. Łagodny, młody i poetycko-filozoficznie nastrojony syn Aleksandra jest wyraźną antytezą dla radykalnego spiskowca Irydiona. Oba dzieła łączą metaforyczne odniesienia do polskiej współczesności dziewiętnastowiecznej, zawierające w podtekście sprzeciw wobec podejmowania kolejnych prób rewolucji po przegranym powstaniu listopadowym. Zaletą Norwidowskiej koncepcji jest bardziej zróżnicowane i mocniej skonkretyzowane odniesienie do ówczesnych realiów polskich i europejskich.

W studium *Dwie religie w Lilli Wenedzie* Rolf Fieguth analizuje prezentację i dramaturgiczną funkcję chrześcijaństwa, któremu w *Irydionie* przypisuje się decydującą rolę w przyszłości kierowanej przez Boską Opatrzność. Słowacki przeciwstawia temu skandalizującą mieszankę zjadliwej satyry i proroczej powagi w portrecie komicznego, przygłupiego i zadufanego świętego Gwalberta i jego diabelsko trywialnego adlatusa Ślaza. Maria, niebiańska patronka Gwalberta, reprezentuje Boską Opatrzność w wąskich granicach. Z jej pomocą Lilla, jej protegowana, jest w stanie rozwinąć przebiegłą działalność, która z daleka przypomina pomysłowość szatańskich inicjatyw Irydiona. Córka króla Wenedów potrafi uratować trzy osoby przed śmiercią (Gwalberta, Ślaza i Derwida), ale po jej trzech bajecznych aktach ratowania ojca następuje samobójstwo Derwida i morderstwo Lilli przez okrutną Gwinonę. Ostatecznie św. Gwalbert staje po stronie zwycięskich, brutalnych, lechickich agresorów. Matka Boska pojawia się niejako przepraszająco nad piramidą popiołów pokonanych i zlikwidowanych Wenedów, z której bohaterski ostatni wenedyjski rycerz, Polelum, pełen antychrześcijańskiej furii, właśnie wstąpił do nieba w efektownej apoteozie. Opatrzność Boża odgrywa w *Lilli Wenedzie* co najwyżej marginalną rolę w porównaniu z fatalnym losem, który rządzi Wenedami i czyni z Lechitów swoje narzędzie. Przyszłość zwycięskich Lechitów będzie przyszłością nowożytnych sarmackich Polaków, pozostających pod opieką nie najmądrzejszych królów w rodzaju



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Lecha, przygłupich potomków Gwalberta i tanich mefistofelesów w stylu Ślaza. Dalsze losy Wenedów po ich upadku i fizycznym unicestwieniu pozostają otwarte i kierują do późniejszych utworów *Genezis z ducha* i *Król-Duch*.

W studium *Energie cierpienia* Rolf Fieguth analizuje monolog autorski w *Quidamie* Norwida, skupiając się na autoprezentacji autora narratora. Monolog autorski jest nierzadko ściśle związany z mową wewnętrzną syna Aleksandra, antycznego *alter ego* dziewiętnastowiecznego autora, w wyniku czego często dochodzi do przejawów ich mieszania. Autor narrator wielokrotnie przedstawia siebie jako osobę cierpiącą w biblijnym sensie na wzór Hioba i św. Pawła. Jego chrześcijańska koncepcja cierpienia stanowi alternatywę dla humanistycznej teorii pokrewieństwa melancholii i geniuszu. Dzięki cierpieniu uzyskuje autor „energie" do wglądu w „zakryte widoki" Boga, przy czym „energia" może być zapożyczeniem terminu św. Pawła (gr. ἐνέργεια) dla Bożej mocy oddziaływania na człowieka. Ów wgląd to mniej intelektualne a bardziej oniryczne, poetyckie „wyrozumienie" Opatrzności i powtarzających się wzorców historii od II do XIX wieku. Zgodnie z tą koncepcją montuje poeta sploty zaledwie zasugerowanych wątków akcji swej przy-powieści (zbliżenie do kręgu Artemidora i Jazona, przygnębiający romans z Zofią, zachwyt chrześcijaninem Quidamem-Gwidonem, szybko zawiedziona przyjaźń z Barchobem, powstańcze konspiracje Żyda Jazona, polityczne wiatry w hadriańskim Rzymie, faunowskie epizody z Luciusem Pomponiusem Pulchrem, trzy następujące po sobie śmierci Epirczyka, Jazona i Zofii oraz finalna scena pogrzebu) w sposób szczególnie nieprzejrzysty. Za pomocą montażu tych wątków narracyjnych tworzy autor swój poetycki model zawiłych, niezrozumiałych ścieżek Boskiej interwencji w losy człowieka i w długofalową historię społeczeństw i ludzkości. Model ten zbliża się do przednowoczesnej poetyki.

„Przy-powieść" (alternatywna powieść) Norwida zajmuje, według Fiegutha, w epoce realizmu, eklektyzmu i historycyzmu niszową pozycję przednowoczesną, podobnie jak dzieła Charles'a Baudelaire'a. Jednocześnie sięga wstecz do późnoromantycznego *Irydiona*



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Krasińskiego oraz do hiperromantycznej tragedii *Lilla Weneda.* Postać syna Aleksandra jest krytyczną odpowiedzią zarówno na Irydiona Krasińskiego, jak i na Poleluma Słowackiego, akurat też pod względem warunków i symbolicznych treści śmierci każdego z tych młodych mężczyzn. Postać chrześcijanina Gwida-Quidama reaguje chociażby z daleka na figurę biskupa Wiktora z dramatu Krasińskiego i na komicznego świętego Gwalberta Słowackiego. W tandemie Jazon-Barchob widać subtelnie krytyczną aluzję do pary Masynissa-Irydion Krasińskiego. Polemiczny portret cesarza Adriana nawiązuje bliżej do dziewiętnastowiecznych despotów niż niewiarygodnie dekadencki Heliogabal Krasińskiego.

Krzysztof Trybuś, znawca Norwida, jest autorem studium *Quidam C. Norwida – późnoromantyczny apokryf*. Interesuje go aktualna możliwość swobodnego akcentowania religijnych treści przypowieści. W przeciwieństwie do trzech pozostałych wypowiedzi, które odnoszą się do kontekstu dziewiętnastowiecznego, Trybuś umieszcza *Quidama* również w kontekście minionej współczesności XX wieku i obecnej naszej współczesności, w świecie pogrążonym w różnorodnym splocie kryzysów (koniec 2024 roku). Zarysowuje pokrótce niewykorzystane szanse na recepcję *Quidama* w XIX wieku, powolne odkrywanie aspektów religijnych w XX wieku oraz korzystniejszą sytuację po 1956 roku, kiedy uaktywniła się krytyczna wobec komunistycznego reżimu opozycja, inspirowana także przez krąg norwidologów związanych w powojennej Polsce z kościołem rzymsko-katolickim. Trybuś poświęca ich badaniom obszerny przegląd.

Jego własne, nowe podejście łączy *Quidama* z apokryficznymi tekstami Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, które nawiązują do Biblii w proroczym tonie. Kilka fragmentów w utworze Norwida podejmuje ten proroczy i konfesyjny ton, w tym w szczególności przypowieść o ziarnku gorczycy, która pojawia się w wielu miejscach poematu i opowiada fragment wielkiego dramatu odkupienia od grzechu pierworodnego do nowego przyjścia Chrystusa i Sądu Ostatecznego. Trybuś łączy ten temat z misteryjno-scenicznym komponentem poematu. Teatralizacja sceny śmierci Syna Alek-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

sandra była centralnym momentem krakowskiego przedstawienia *Quidama* z okresu stanu wojennego w Polsce, w 1983 roku. Trybuś wyprowadza własne pomysły na przyszłą inscenizację *Quidama*. Analizując synkretyczne struktury gatunkowo-rodzajowe poematu Norwida, pisze o misteryjnym dramacie stacyjnym w nawiązaniu do moralitetu i *Everymana* z zachowaniem słowiańsko-ilirskiego dziedzictwa Epirczyka. W Zakończeniu studium jego autor formułuje wnioski podsumowujące problematykę „wyższych tajemnic" *Quidama* z punktu widzenia obecnej sytuacji na świecie: destrukcja cyklicznej koncepcji czasu, deprecjacja epickości, implozja obrazu Rzymu, a tym samym świata, pesymistyczna perspektywa przyszłości jako wydźwięk poematu. Jest to wyzwanie do nowej dyskusji o poemacie Norwida.

Adam Mickiewicz University Press © 2025

Jerzy Fiećko
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

# Rzym starożytny jako metafora współczesności? *Irydion* i glosa o figurze Hadriana w *Quidamie*

Polscy romantycy cezariańskiego Rzymu nierzadko używali jako maski lub historycznej analogii dla opisywania kondycji współczesnej cywilizacji, a w szczególności do krytyki caryzmu. Pionierem w tej materii był oczywiście Adam Mickiewicz, choć nie można tu pominąć roli jego intelektualnego patrona i inspiratora w czasach młodości, czyli wybitnego historyka Joachima Lelewela, który mocno wpłynął na kształtowanie wyobraźni dziejowej i wiedzy historycznej, także na temat epok starożytnych, w pierwszym i drugim pokoleniu romantyków[1]. Lelewel w *Dziejach starożytnych* stworzył wewnętrznie zróżnicowany obraz dziejów Romy, wiele życzliwej uwagi poświęcając osiągnięciom w sferze kultury i prawa oraz powtarzającym się próbom przezwyciężania cyklicznie powtarzających się wewnętrznych kryzysów, staraniom o naprawę,

[1] Zob. między innymi: D. Zawadzka, *Mickiewicz i Lelewel. Paralela*, Białystok 2013; eadem, *Lelewel prasowy*, Warszawa 2018.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

reformowanie instytucji publicznych najpierw w czasach rzymskiej republiki, potem cesarstwa. W pamięci czytelników może jednak bardziej utrwalały się te partie wywodu, w których badacz krytycznie odnosił się do polityki podbojów i zniewalania wolnych dotąd krain i wspólnot, do zaborczych wojen, którym towarzyszyły negatywne procesy wewnętrzne, jak deprawacja prawa i obyczajów politycznych oraz w kolejnych fazach dziejowych Rzymu, powtarzające się zjawisko wzmacniania władzy cezarów kosztem wolności obywatelskich czy tworzenia się przeciwnych koterii, „partii", brutalnie walczących o władzę i wpływy[2].

Lelewelowska krytyka imperialnej polityki Rzymu mogła być odczytywana jako aluzyjny komentarz do współczesności, przede wszystkim jako pośrednia ocena politycznej strategii imperium Romanowów, w tym sposobu sprawowania władzy w tym państwie; że tak w środowisku wileńskim odbierano jego wykłady o starożytności, potwierdził w III części *Dziadów* Mickiewicz, w scenie VIII dramatu wkładając tego rodzaju donos w usta Doktora, zausznika Nowosilcowa[3]. Mickiewicz dziesięć lat wcześniej, w wierszu *Do Joachima Lelewela* (1822), zawierającym historiozoficzną miniaturę dziejów powszechnych, przedstawianych w perspektywie rozwoju i załamań zjawiska (i idei) wolności, podjął ten krytyczny trop, z Rzymu starożytnego i średniowiecznego (jako władztwa papieży) czyniąc uniwersalny wzór antywolnościowy, centralny w dziejach powszechnych ośrodek despotyzmu. Niezależnie od własnych fascynacji kulturą starożytnego Rzymu, w tym utworze to miasto, rozumiane jako metafora polityczna, ujął w sposób jednostron-

[2] Zob. J. Lelewel, *Dzieje starożytne*, oprac. T. Zawadzki, w: idem, *Dzieła*, t. 4, Warszawa 1966.

[3] Doktor mówi do Nowosilcowa: „Właśnie powiadałem/ Jaśnie Panu, że młodzież zarażają szałem./ Ucząc ich głupstw: na przykład starożytne dzieje!/ Któż nie widzi, że młodzież od tego szaleje". I chwilę później: „Właśnie mówię, widzi Pan Dobrodziej,/ Że jest sposób wykładać dzieje i dla młodzi./ Lecz po co zawsze prawić o republikanach,/ Zawsze o Ateńczykach, Spartanach, Rzymianach…" (A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe*, t. 3: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 215–216).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

ny, bez próby niuansowania dziejów, co pozwala przypuszczać, że kryła się za tą taktyką intencja aluzyjna. Można bowiem sądzić, że poeta chciał, by z Romą jako wzorcem despotyzmu skojarzono współczesną Rosję, co było tym naturalniejsze, że powszechnie znano rozwijający się od czasów Iwana IV Groźnego mit Moskwy jako Trzeciego Rzymu, ostatniego i ostatecznego depozytariusza idei chrześcijańskiej (po Rzymie sprzed czasów schizmy i po Konstantynopolu, podbitym przez Turków) oraz najwłaściwszego modelu władzy, samodzierżawia, mającego oddawać wzorzec Boski, a więc nadprzyrodzony w swojej istocie (w myśl zasady, że jeden Bóg panuje na niebie i jeden car na ziemi). Mit ten stanowił jeden z kamieni węgielnych imperialnej polityki podbojów i zaborów. Mickiewicz, wskazując w wierszu na dwa centra despotyzmu (Rzym starożytny i Rzym papieski), aluzyjnie dokonał odwrócenia rosyjskiej projekcji Moskwy jako Trzeciego Rzymu, sugerując, że jeśli cokolwiek Rosja po dawnym Rzymie dziedziczy, to jedynie anty-wolnościową spuściznę imperializmu i tyranii[4].

Wprost taką myśl wyraził w pierwszych zdaniach *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* (1832), w stylu biblijnej przypowieści budując klarowną paralelę między systemem i duchem politycznym starożytnego Rzymu i współczesnej Rosji:

> Na początku była wiara w jednego BOGA i była Wolność na świecie. I nie było praw tylko wola BOGA, i nie było panów i niewolników, tylko patriarchowie i dzieci ich.
> Ale potem ludzie wyrzekli się BOGA jednego i naczynili sobie bałwanów, i kłaniali się im, i zabijali na ich cześć krwawe ofiary, i wojowali za cześć swoich bałwanów.
> Przeto BÓG zesłał na bałwochwalców największą karę, to jest niewolę.
> I stała się połowa ludzi niewolnicą drugiej połowy, chociaż wszyscy pochodzili od jednego Ojca. Bo wyrzekli się tego pochodzenia i wymyślili sobie różnych ojców; jeden rzekł, że pochodzi od ziemi, a drugi od morza, a inni od innych.

[4] Taką próbę interpretacji utworu przedstawiłem w szkicu *Polityczne podteksty wiersza „Do Joachima Lelewela"* (w: *Adam Mickiewicz i kultura światowa*, red. S. Makowski i E. Szymanis, Warszawa 1999, s. 47–56).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

A gdy tak wojując jedni drugich brali w niewolę, wpadli wszyscy razem w niewolę Imperatora Rzymskiego.
Imperator Rzymski nazwał siebie BOGIEM i ogłosił, że nie ma na świecie innego prawa, tylko jego wola; co on pochwali, to będzie nazywać się cnotą; a co on zgani, to będzie nazywać się zbrodnią.
I znaleźli się Filozofowie, którzy dowodzili, że Imperator, tak czyniąc, dobrze czyni.
A Imperator Rzymski nie miał ani pod sobą, ani nad sobą nic takiego, co by szanował.
I ziemia cała stała się niewolnicą, a nie było takiej niewoli nigdy na świecie, ani przedtem, ani potem; oprócz w Rosji za dni naszych.
Bo i u Turków Sułtan musi szanować prawo Mahometa, ani może go sam wykładać, są na to księża tureccy.
W Rosji zaś Imperator jest głową wiary, i w co każe wierzyć, w to wierzyć muszą.
I stało się, iż gdy niewola wzmocniła się na świecie, nastąpiło przesilenie jej; jako przesilenie nocy w noc najdłuższą i najciemniejszą, tak przesilenie niewoli w czasie niewolnictwa rzymskiego.
W on czas przyszedł na ziemię Syn Boży, JEZUS CHRYSTUS, nauczając ludzi, iż wszyscy są bracią rodzoną, dziećmi jednego BOGA[5].

Ten długi wypis z początku *Ksiąg narodu polskiego* jest potrzebny z tego powodu, że zarówno w dramacie Krasińskiego, jak i w poemacie Norwida znajdą się tropy myślowe, które korespondują z różnymi wątkami redukcjonistycznego – i tak właśnie zamierzonego – ujęcia Mickiewicza; korespondują, co nie znaczy, że naśladują bądź tylko nieznacznie przetwarzają zaprezentowane tu wyobrażenie rzymskiej tyranii. Fragment ten stanowi ponadto wyrazisty przykład symbolicznego skrótu historiozoficznego, w obrębie którego starożytna przeszłość splata się z teraźniejszością, a Rzym staje się zmitologizowanym, pierwotnym wzorcem despotyzmu, upolitycznienia religii i bałwochwalczego wyniesienia Imperatora do rangi najważniejszego boga, co oznaczało totalne odwrócenie się od Transcendencji, zastąpienie praw wolnościowych i czynnika etycznego w polityce dyktatem materialnej siły, przemocą nie oglądającą się na żadne prawidła moralne.

[5] A. Mickiewicz, *Dzieła…*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1997, s. 9–10.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

## Krasiński – Gibbon – Herder

W dramacie Krasińskiego współistnieją ze sobą dwa sposoby postrzegania Rzymu z początków III wieku naszej ery, z czasów krótkiego panowania cezara Heliogabala (ośrodek akcji umiejscowiony został w roku 222, ostatnim w rządach tego władcy), ale i szerzej – także historiozoficznego usytuowania dziejów imperium na uniwersalnej mapie historii i etyki politycznej. Oba porządki posłużyły Krasińskiemu do ułożenia wielkiej metafory, w której Rzym stawał się punktem odniesienia dla czasów autorowi współczesnych[6]. Opowieść w sposób ambiwalentny ukazująca rzymski świat dominuje w dramacie, radykalna krytyka moralnego upadku i imperialnej zaborczości skoncentrowana została w ramie metatekstowej utworu, na którą składają się *Wstęp* i *Przypiski autora*. W partii inicjalnej, pisanej zrytmizowaną prozą poetycką, przypominającą frenetyczny styl z jego wcześniejszej powieści *Agay-Han*, obraz Rzymu ujęty został w sposób paradoksalny, dekadencki i demoniczny zarazem, co mocno uwydatnione zostało w pierwszym zdaniu: „Już się ma pod koniec starożytnemu światu – wszystko co w nim żyło, psuje się, rozprzęga i szaleje – bogi i ludzie szaleją”[7]. Obraz miasta imperium, w którym pozostały jedynie cienie wspomnień po dawnych mężnych patrycjuszach, wybitnych mówcach, bitnych legiach; ich miejsce zajął pęd szalonych zabaw, sycące pospólstwo jęki gladiatorów, skrytobójstwa („a wśród kwiecia sztylety, a wśród biesiad trucizny”, s. 4), powszechne rozprzężenie moralne: „Motłoch i cezar – oto jest Rzym cały” (s. 4), konkluduje narrator. Z wizją rozpadu tego świata w partii wstępnej zlewa się, już w trybie narracji spersonalizowanej,

[6] Por. S. Treugutt, *Wzniosłość w „Irydionie”*, w: idem, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prussak, Warszawa 1993, s. 310–330. Szerzej o tej kwestii pisałem w rozdziale *„Irydion”. Nota o paraleli Rzym – Rosja* (w: *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu*, Poznań 2005, s. 221–235); tu potwierdzam niektóre tezy tam postawione.

[7] Z. Krasiński, *Irydion*, oprac. i wstęp W. Kubacki, Wrocław 1967, s. 3. Wszystkie cytaty z *Irydiona* pochodzą z tej edycji, numery stron podawane będą po cytatach.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

język nienawiści do imperium, wyrażający stan utrwalanych przez całe życie emocji Greka Amfilocha, ojca tytułowego bohatera, co z kolei ma objaśniać rodowo-narodowe źródła anty-rzymskiej krucjaty Irydiona.

*Wstęp* zdawał się zapowiadać jednostronną, radykalnie negatywną, mniej więcej w duchu symbolicznej syntezy Mickiewicza z *Ksiąg*, prezentację Rzymu i Rzymian w świecie przedstawionym dramatu. W tekście głównym jednak Krasiński mocno zróżnicował starożytny przekaz, podejmując – jak się wydaje – dialog z wielkimi i ówcześnie popularnymi syntezami późnych dziejów imperium, w szczególności z osiemnastowiecznymi wykładniami Johanna Gottfrieda Herdera (*Myśli o filozofii dziejów*, 1784) i Edwarda Gibbona (*Zmierzch cesarstwa rzymskiego*, 1776–1788), choć rację miał Wacław Kubacki, wskazując także na prawdopodobne inspiracje dzieł między innymi François-René de Chateaubrianda, Jean'a de Sismondiego czy Jules'a Micheleta[8].

Gibbon dzieje rzymskiego imperium, zgodnie z duchem oświeceniowego historyzmu, przedstawiał w sposób ambiwalentny, zderzał ze sobą procesy, z których jedne uznawał za pozytywne, inne traktował jako ciemną część rzymskiej historii. Do tych pierwszych – na co Krasińskiemu trudno było przystać – zaliczał rozszerzanie granic imperium, przypisując temu działaniu dobroczynne rozprzestrzenianie handlu, nowoczesnej (na owe czasy) cywilizacji, naukę kultury prawnej, upowszechnianie wysokiej sztuki, ale też tolerancję dla różnych wiar i religii. Gibbon uważał, że w dwu pierwszych stuleciach nowej ery, kiedy to dominowała polityka „rozważna i umiarkowana" przynosząca „spokój i jedność wewnętrzną", rozwijał się duch postępu i integracji, a podbite narody akceptowały przynależność do *Pax Romana*. Zasadniczą tezę wyłożył już w pierwszym akapicie monumentalnej księgi:

> W drugim wieku ery chrześcijańskiej Cesarstwo Rzymskie obejmowało najpiękniejsze połacie świata i najbardziej cywilizowaną część ludzkości.

[8] Zob. W. Kubacki, *Wstęp*, w: Z. Krasiński, *Irydion*…., s. LIV–XCII.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

> Granic tej rozległej monarchii strzegła starożytna sława i zdyscyplinowane męstwo. Pod łagodnym, a przecież potężnym wpływem praw i obyczajów poszczególne prowincje stopniowo połączyły się w jedną całość. Mieszkańcy tych prowincji, rozmiłowani w pokoju, cieszyli się korzyściami płynącymi z bogactwa i zbytku, często ich nawet nadużywając. W należytym poszanowaniu zachowywano ideał swobód obywatelskich. Najwyższą władzę nominalnie miał rzymski senat, który przekazywał cesarzowi wszelkie niezbędne do rządzenia uprawnienia wykonawcze. W ciągu szczęśliwego okresu trwającego z górą osiemdziesiąt lat rządziły państwem cnota i zdolności takich cesarzy, jak Nerwa, Trajan, Hadrian i dwaj Antoninowie. Celem niniejszego rozdziału i dwóch następnych jest opisanie kwitnącego stanu Cesarstwa za ich panowania; a potem, po śmierci Marka Aureliusza, wyłuszczenie najważniejszych okoliczności schyłku i upadku tego Cesarstwa: przewrotu, który na zawsze pozostanie w pamięci narodów świata i którego skutki jeszcze dziś dają się odczuć[9].

Krasińskiego szczególnie mocno musiały zastanowić, a zapewne i wzburzyć, zwłaszcza opinie na temat satysfakcji podbitych ludów z faktu przynależności do uniwersalnego cesarstwa:

> Ludy podbite – pisał Gibbon – stopione w jeden wielki lud, nie tylko wyrzekły się nadziei, ale nawet nie pragnęły odzyskać niepodległości, nieomal uważając własne istnienie za ściśle zespolone z istnieniem Rzymu. Ustalona władza cesarzy bez wysiłku przenikała rozległe obszary ich posiadłości i natrafiała na takie samo posłuszeństwo nad Tamizą i nad Nilem co nad Tybrem[10].

Brytyjski historiograf mocniej zresztą eksponował rządy władców znanych, jego zdaniem, z miłosierdzia i umiarkowania, a do tego grona, obok Augusta, Trajana, Hadriana czy Marka Aureliusza, zaliczył też bohatera dramatu Krasińskiego, Aleksandra Sewera, choć niemało uwagi poświęcił figurom negatywnym, okrutnym szaleństwom Kommodusa, zbrodniczej chciwości Karakalli i Makryna czy dekadenckim dziwactwom Heliogabala. Jak się wydaje, polski

[9] E. Gibbon, *Zmierzch cesarstwa rzymskiego*, przeł. S. Kryński, wyd. II, t. 1, Warszawa 1975, s. 15.

[10] Ibidem, t. 1, s. 44.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

romantyk tworząc w *Irydionie* wizerunki obu blisko spokrewnionych antagonistów, Heliogabala i Aleksandra, w znacznym stopniu opierał się na Gibbonowskiej interpretacji ich panowania[11]. Oświeceniowy pisarz nie pomijał ponurych kart polityki rzymskiej, w tym tyranii cezarów, którzy zasłynęli z okrucieństw i stosowania polityki terroru, w sumie jednak wkład cesarstwa w dzieje powszechne uznawał za bezdyskusyjnie dodatni, a z historii tego imperium wynosił między innymi adresowane do współczesności przekonanie o wyższości monarchii dziedzicznej (byle umiarkowanej w stosowaniu siły) nad formą władzy republikańskiej.

Inaczej zgoła do rzymskiej spuścizny odniósł się w zbliżonym czasie Johann Gottfried Herder[12], dopatrujący się w założeniu Rzymu aktywności „demona wrogiego rodzajowi ludzkiemu". Herder radykalnie potępił imperialne podboje, dowodząc, że ich konsekwencją było nie tylko odbieranie wolności podbitym ludom, ale

[11] Panowanie Heliogabala, pierwszego cezara pochodzenia azjatyckiego, Gibbon uznał za jeden najsmutniejszych epizodów w dziejach cezariańskiego Rzymu, a najmocniejszy akcent położył na jego rozwiązłości: „znieprawiony wskutek swego młodego wieku, syryjskiego pochodzenia i bogactwa, oddał się najwulgarniejszym rozkoszom z nieokiełznaną pasją i wkrótce w swoich uciechach doszedł do obrzydzenia i przesytu. [...] Władca świata rzymskiego wpadł na pomysł naśladowania płci żeńskiej w stroju i sposobie bycia, przekładał kądziel nad berło i bezcześcił najświętsze godności Cesarstwa, rozdzielając je pomiędzy licznych kochanków, z których jednemu publicznie nadano tytuł i władzę męża cesarza, a raczej, jak sam to trafniej określił, męża cesarzowej" (ibidem, t. 1, s. 122). Zgoła odmiennie, z parenetyczną intencją, ukształtował wizerunek Aleksandra: „Na miejsce Heliogabala gwardia pretoriańska wyniosła na tron jego ciotecznego brata, Aleksandra. [...] Aleksander, obdarzony dużym rozumem, wkrótce się przekonał o korzyściach płynących z cnoty, przyjemnościach, jakie daje wiedza i konieczności pracy. Usposobienie, z natury łagodne i pełne umiaru uchroniło go od porywów namiętności i powabów rozpusty. Niezachwiany szacunek dla matki i uznanie dla mądrego Ulpiana ustrzegły niedoświadczonego młodzieńca przed trucizną pochlebstwa. Prosty dziennik jego powszednich zajęć daje miły obraz wszechstronnie wykształconego cesarza i gdyby uwzględnić pewną różnicę w obyczajach, stanowczo byłby godnym przykładem dla władców nowożytnych" (ibidem, s. 124, 125–126).

[12] Zob. J.G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów*, przeł. J. Gałecki, wstęp i oprac. E. Adler, Warszawa 1962, t. 1–2; rozważaniom o dziejach Rzymu poświęcił w całości księgę XIV (t. 2, s. 184–246).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

i niszczenie ich duchowej odrębności, tożsamości, wypaczanie narodowych charakterów[13] – tu dłuższy wypis z początku „rzymskich" rozważań niemieckiego filozofa, dobrze oddający główną linię wywodu:

> Z Rzymu bowiem przyszła owa rosnąca fala zniszczenia, która przeszła nad państwami Wielkiej Grecji, nad Grecją samą i nad wszystkimi państwami, które powstały na ruinach tronu Aleksandra Wielkiego. Rzym zburzył Kartaginę, Korynt, Jerozolimę i wiele innych kwitnących miast świata greckiego i azjatyckiego, gotując również w Europie zagładę wszystkim krajom południowym, tym wszystkim, których dosięgnął jego oręż [...]. Nie spoczął, dopóki nie opanował całego świata ludów od morza zachodniego do Eufratu, od Renu do Atlasu, w końcu jednak przekroczył również granicę zakreśloną mu przez los i doszedł swego kresu nie tylko wskutek dzielnego oporu północnych czy górskich ludów, ale także wskutek zbytków i niezgody wewnętrznej, wskutek okrutnej dumy swych panujących, straszliwych rządów wojskowych, a wreszcie wskutek furii barbarzyńskich ludów, które zalały go jak fale morza. Nigdy los ludów nie był dłużej i silniej związany z jednym miastem niż wówczas, kiedy Rzym panował nad światem; i tak jak z jednej strony doszła wtedy do pełnego rozwoju siła ludzkiej odwagi i stanowczości, a jeszcze bardziej sztuka wojskowa i polityczna, tak z drugiej strony wystąpiły na tej wielkiej arenie okrucieństwa i występki, przed jakimi zawsze wzdragać się będzie natura ludzka, dopóki nie stępieje w niej poczucie jej własnych najelementarniejszych praw[14].

W ujęciu Herdera Roma była niszczycielem, a nie promotorem wielkiej kultury, choć historiozof doceniał rzymską poezję, retorykę i historiografię, zaś on sam jawił się jako orędownik idei wolności

[13] „Cóż natomiast dali Rzymianie krajom wschodnim? Ani praw, ani pokoju, ani instytucji, ani ludu, ani sztuk. Pustoszyli kraje, palili biblioteki, burzyli ołtarze, świątynie, miasta. [...] Tak oto Rzymianie, którzy chcą przynieść światu światło, sprowadzają wpierw wszędzie pustoszącą noc. Wydziera się ludom skarby w postaci złota i dzieł sztuki; całe części świata, całe epoki dawnych myśli zapadają się w przepaść; giną charakterystyczne właściwości ludów, a prowincje pod panowaniem szeregu najwstrętniejszych cesarzy są grabione, poniewierane, pustoszone" (ibidem, t. 2, s. 212).

[14] Ibidem, t. 2, s. 184–185.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

ludów. W jego rozumieniu w dziejach imperium znakiem szczególnym była tyrania wodzów i cezarów. Dlatego wyżej cenił cywilizacyjny wkład wspólnot bardziej – w jego opinii – pożytecznych, nieinicjujących globalnych wojen i podbojów, jak pracowici Egipcjanie, „bogaci duchem" Grecy czy rozwijający handel Fenicjanie; po przeciwnej stronie stawiał państwa zaborcze, rozbójnicze, do których zaliczył starożytnych Persów i Rzym właśnie, „pustoszyciela świata", który na gruzach zdobytych krajów zaczął prowadzić życie rozpustne i pozbawione wyższej wartości. W historiozoficznej syntezie Herdera Rzym stał się miejscem naznaczonym tyrańskim fatalizmem, zdominowanym przez idee podboju i panowania, powracającym także po upadku cesarstwa, jak dowodził, bowiem „zdobywczy duch" zbrodniczych imperatorów i właściwa dla nich pasja dominowania nad światem do pewnego stopnia przejęty został przez papiestwo, „wniknął w polityczne i strukturalne dzieje katolickiego kościoła"[15]; jak się wydaje, właśnie za niemieckim myślicielem koncept ten Mickiewicz wprowadził w historiozoficzną projekcję wiersza *Do Joachima Lelewela*. Obaj, Gibbon i Herder, z dziejów rzymskich wyprowadzali wnioski w ich mniemaniu waż-

[15] Zapowiadając dalsze księgi *Rozważań* Herder, mając na myśli Rzym papieży, pisał: „Zobaczymy wówczas, jak z popiołów Rzymu odradza się nowy Rzym w wysoce zmienionej postaci, ale przecież znów pełen zdobywczego ducha" (ibidem, t. 2, s. 236). I nieco dalej, krytykując koncepcję historiozoficzną (którą zresztą posłuży się później Krasiński w *Przedświcie*), wedle której Opatrzność sprzyjała rozwojowi Rzymu, by później swobodnie w tym rozległym imperium mogło rozkrzewić się chrześcijaństwo, napisał: „Przypisywalibyśmy Bogu rzeczy niegodne, wyobrażając sobie, że Opatrzność dla urzeczywistnienia swego najpiękniejszego dzieła krzewienia prawdy i cnoty nie rozporządzała innymi narzędziami niż tyrańskie krwawe ręce Rzymian. Religia chrześcijańska rozwijała się dzięki własnym siłom, jak i państwo rzymskie rosło dzięki własnym siłom, a jeśli w końcu ze sobą się połączyły, to ani ta religia, ani to państwo nic na tym nie zyskały. Zrodził się bękart rzymsko-chrześcijański, a niejeden życzyłby sobie, by nigdy nie był powstał" (ibidem, t. 2, s. 244). Analizie hierarchii papieskiego Rzymu, jego strategii działania wewnątrz i na zewnątrz kościoła, politycznym i duchowym wpływom w Europie i poza kontynentem poświęcił znaczną część księgi XIX (zob. t. 2, s. 455–484) i była to analiza w znacznej mierze krytyczna, z której przebijała teza o pokrewieństwie Rzymu starożytnego i papieskiego.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

ne dla cywilizacji współczesnej, choć były to wnioski nietożsame, mocno odmienne.

Krasiński w *Irydionie* na swój sposób połączył przeciwstawne wizje Rzymu, tę od Gibbona i tę od Herdera. W świecie przedstawionym dramatu bardziej dialogował z przekazem pisarza brytyjskiego, nie tylko w domenie wykorzystanych faktów historycznych, zdarzonych w trzecim stuleciu naszej ery, a zwłaszcza w jej trzech pierwszych dziesięcioleciach, ale i w sposobie złożonego ujmowania stanu państwa rzymskiego za czasów Heliogabala. Cezar, zniewieściały reprezentant Orientu, stał się tu uosobieniem dekadencji władzy, która swoje panowanie zasadza bardziej na sprawności tajnych służb, ewentualnie czynach skrytobójczych niż na cnotach publicznych, która nie chce dziedziczyć heroicznej spuścizny dawnych legionów i wodzów, a upodobanie znajduje w coraz bardziej wymyślnych (w rozumieniu autora – wynaturzonych) formach i sposobach folgowania cielesnym przyjemnościom. Ale Rzym w dramacie ma w sobie też siły odnowicielskie, które tu ucieleśniają zwłaszcza Ulpianus, hołdujący starorzymskim cnotom i młody pretendent do cesarskiego tytułu, Aleksander Sewer, w ahistorycznym ujęciu Krasińskiego skłaniający się ku religii chrześcijańskiej (próżno takiej tezy szukać u Gibbona, inny też, znacznie mniej pozytywny, znajdował się tam portret Mammei, matki Aleksandra, wedle Krasińskiego – wyznawczyni chrześcijaństwa). Ci dwaj mężowie, wspierani przez senat i niemałą rzeszę zwolenników, przy poparciu biskupa Wiktora (poeta najpewniej świadomie dopuścił się tu anachronizmu[16]), obalili niedołężne rządy Heliogabala i jednocześnie przerwali spiskowe dzieło Irydiona. Tym samym w ujęciu Krasińskiego w Rzymie w roku 222 górę wzięły środowiska zdecydowane na moralną i polityczną od-

[16] Wiktor I (ur. w Afryce ok. 155 roku n.e.) był biskupem Rzymu w latach 189–199 n.e., zmarł w tymże roku w wieku około czterdziestu czterech lat. Wedle tradycji był pierwszym papieżem, który za czasów cesarza Kommodusa nawiązał kontakty z dworem cesarskim, przypisuje mu się raczej pragmatyzm w relacjach z władzą niż męczeńskie i moralizatorskie skłonności.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

nowę cesarstwa, a na horyzoncie zaczęła świtać wizja sojuszu między nowym cezarem i światem chrześcijan. Rzym zyskiwał w tej opowieści nowe życie.

## Przeznaczenie i Opatrzność

Krasiński starał się w obręb świata przedstawionego wprowadzić zróżnicowany obraz społeczeństwa rzymskiego, wykorzystując (znany skądinąd z realistycznych powieści Balzaka) chwyt mobilności głównego bohatera, przemierzającego różne dzielnice miasta i starającego się nawiązywać spiskowe relacje z wieloma środowiskami i grupami społecznymi imperialnej stolicy, od cezara poczynając, na rzymskich niewolnikach kończąc. Znalazło się tu miejsce zarówno dla dworu Heliogabala, wraz z tłumem służebnic erotycznych, elit senackich, związanych z obozem Aleksandra Sewera i Ulpianusa, ale i odłamów pro-cezariańskich, dybiących zresztą na życie Irydiona, a także miejsce zarówno dla chrześcijan wiodących żywot religijny w katakumbach, jak i bitnych gladiatorów cierpiących niewolniczy status (wśród nich Grecy, barbarzyńcy i zdeklasowani Rzymianie). A w tle przewijają się pretorianie, patrycjusze, cesarscy kapłani i wieszczbiarze, wrodzy Heliogabalowi trybuni, wreszcie lud rzymski, wspierający w kluczowej chwili szturm na pałac cesarza. Krasiński pominął w tym opisie co najmniej dwa znaczące środowiska, a mianowicie międzynarodowe elity intelektualno-artystyczne (na chwilę jedynie pojawia się Filozof deklarujący się jako neo-platończyk, zapewne Grek) oraz świat żydowski (obu tym środowiskom wiele uwagi poświęci Norwid w swoim poemacie), mimo że rolę obu grup w różnych fazach rozwoju miasta mocno wyróżniał Gibbon; dyskretnie przemilczał też żydowski rodowód gminy chrześcijańskiej. Zapewne nie bez znaczenia był tu, sygnalizowany mocno choćby w *Agay-Hanie*, jeszcze mocniej w *Nie-Boskiej komedii* i prywatnej korespondencji, już wtedy głęboko niechętny, wręcz wrogi, stosunek do Żydów; inna rzecz, że i Gibbon nie raz eksponował negatywną ocenę tego, co



Adam Mickiewicz University Press © 2025

sam nazywał religijnym fanatyzmem Żydów, choćby przy okazji oceny powstania Bar Kochby w czasach panowania Hadriana i jego konsekwencji dla losu Jerozolimy. W tym dramacie Krasiński tropy (anty)żydowskie wytłumił.

Spisek Irydiona, którego celem było zniszczenie stolicy i zainicjowanie destrukcji całego imperium, stał się podstawą dla zbudowania konstrukcji historiozoficznej, w której idea kolizji między Przeznaczeniem i Opatrznością stanowiła punkt centralny[17]. Przeznaczenie w ujęciu Krasińskiego było mocno zmodyfikowaną, schrystianizowaną niejako, wersją starożytnego Fatum, rozumianego jako (w wersji rzymskiej) personifikacja nieodwracalności ludzkiego losu, nad którym ciąży fatalizm narzuconego z góry przeznaczenia, unieważniającego w istocie wolną wolę człowieka i skazującego jego własne plany i działania na niechybną klęskę (w mitologii greckiej w porządku przeznaczenia główną rolę odgrywały Mojry, które najpierw przędły, a później przerywały ludzki los). W ujęciu Krasińskiego Przeznaczenie stawało się anty-Boską siłą historyczną, narzędziem Szatana, dążącego do dominacji nad dziejowymi działaniami człowieka (tu: Irydiona opanowanego negatywną pasją zniszczenia Rzymu, w swoim przekonaniu samodzielnego i autonomicznego w podejmowanych działaniach) i całych zbiorowości, a celem nadrzędnym w świecie przedstawionym dramatu jest zniszczenie rozwijającego się chrześcijaństwa, na czym koncentruje swoją uwagę nieśmiertelny Masynissa, opiekun Irydiona i zarazem ukryty manipulator jego myślami i czynami, a w konsekwencji współsprawca tragicznej klęski tytułowego bohatera. Tragicznej i nieuchronnej, bowiem w tym ujęciu Przeznaczenie, jakkolwiek potężne i w wielu obszarach sprawcze, przezwyciężyć wyroków Opatrzności nie może; dlatego ostateczne ocalenie duszy Irydiona znajduje się w rękach Stwórcy, a w części i duchów tych zbawionych, którzy zaznawszy od Greka cierpienia, jednak wstawiają się za nim w niebiosach.

[17] Kwestię tę znakomicie zrekonstruowała Maria Janion w studium: *Między Przeznaczeniem i Opatrznością*, w: eadem, *Prace wybrane*, red. M. Czermińska, Kraków 2000, t. 2: *Tragizm, historia, prywatność*, s. 227–262.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Fatalizm losu Irydiona ma też źródła w drugim ogniwie jego rodowej genealogii, w przynależności po matce, przed zamążpójściem za Greka Amfilocha kapłanki Odyna, do spuścizny tradycji skandynawskiej, w rozumieniu Krasińskiego mrocznej i okrutnej, choć niepozbawionej wzniosłości. Autor mniej obeznany z mitami północnymi niż z grecko-rzymskimi, nie do końca miał chyba wypracowaną koncepcję, jak skandynawską tradycję włączyć w plan konfrontacji Opatrzności i Przeznaczenia, w proces zdarzeniowy dzieła, w charakter zemsty Irydiona, przez co i w badaniach temu wątkowi poświęcono niewiele uwagi. Tym niemniej warto zatrzymać się na chwilę przy autorskim przypisie nr 5, poświęconym w części mitowi Odyna i innych pokrewnych mu bóstw. Krasiński mocno zaakcentował zwłaszcza jeden aspekt, katastroficzny i fatalistyczny zarazem, ten mianowicie, że u kresu dziejów świata „złe duchy zwyciężą"[18]. W jego projekcji historiozoficznej zło metafizyczne zwyciężyć nie miało prawa i nie mogło, uchylał zatem nie tylko fatalizm starożytnego przeznaczenia, ale i, w swoim rozumieniu, także ten wyrastający z mitów skandynawskich. Irydion, syn Greka i kapłanki Odyna, ocalenie miał znaleźć w chrześcijaństwie.

Natomiast konspiracyjne dzieło greckiego mściciela Krasiński obmyślił w sposób drobiazgowy, dając mu pozór możliwego zwycięstwa. Irydion działał z rozmachem przypominającym spektakularny czyn Konrada Wallenroda, zresztą ideę poematu Mickiewicza, rozumianą przez Krasińskiego jako prymat zasady zemsty i zniszczenia wroga ponad wartościami etycznymi i rycerskimi, uczynił tu

[18] W *Przypiskach autora* Krasiński tak streścił mity związane z bóstwem Odyna: „Mity odyńskie w krótkości są następujące: Przede wszystkim był olbrzym Imer. Tego zabił Odyn wraz z braćmi swymi, Wile i We – z czaszki zabitego powstały niebiosa, z jego ciała ziemia, morze z krwi jego. Inny olbrzym, Norw, był ojcem Nocy. Noc porodziła Dzień. Oboje nieustannie na niebie na dwóch wozach kołują. Hrim-fax (Zmarzła Grzywa) koniem Nocy. Skin-fax (Grzywa Świetlana) koniem Dnia. Most wielki wiedzie od ziemi do nieba – z trzech barw złożony, a na imię mu tęcza – przerwie się on kiedyś, kiedy złe duchy, po zwycięstwie nad bogami, przechodzić nim będą. Świat ma skończyć się pożarem. W ostatniej walce świata złe duchy zwyciężą" (s. 173–174).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

koniecznym punktem odniesienia. Irydion przeciw imperium próbował skierować wszystkich, którzy mogli się czuć jego ofiarami: gladiatorów i niewolników, katakumbowych chrześcijan, poniżoną część elit cesarstwa i rzymskich patriotów marzących o sanacji państwa, a więc środowiska od siebie odległe, dla których punktem wspólnym było jedynie niezadowolenie z istniejącego stanu rzeczy. Wytrawny spiskowiec chciał wywołać powszechny bunt sprzecznych żywiołów, który imperialne centrum pogrążyłby w destrukcyjnym chaosie, a by zabezpieczyć swój plan, do anty-rzymskiego spisku wciągnął samego Heliogabala, przekonując go do pomysłu zniszczenia miasta (którego ten zdawał się nienawidzić) i przeniesienia stolicy w inne, odległe rejony imperium[19]. Misterny plan mógł się powieść[20], tym bardziej, że hiperspiskowiec korzystał (tu można widzieć ślad wpływu *Fausta* Goethego) ze wsparcia ciemnej potęgi, skupionej w rękach Masynissy, jego głównego zausznika i promotora, odgrywającego rolę jeszcze bardziej demoniczną niż Halban u boku Wallenroda; Irydion zresztą długi czas nie domyślał się, że jego opiekun ma infernalny rodowód, ale i z tą okolicznością gotów był się pogodzić, byle ujrzeć upadek Rzymu. Na przeszkodzie stanęły trzy okoliczności, z których dwie w intencji autora miały uprawdopodobniony rodowód historyczny: obywatelski patriotyzm środowiska przeciwnego rewolucji Irydiona i dążącego do naprawy państwa, które w trybie tyleż pałacowego zamachu stanu, co i wojskowo-ludowego buntu przeprowadziło zmianę rządu

[19] Uczynienie z cezara (którym Irydion pogardzał) głównego narzędzia spisku przeciw Rzymowi było posunięciem, w planie fabularnym, mistrzowskim, podobnie jak argumentacja, której użył do przekonania Heliogabala, żywiącego lęk przed Rzymem i Rzymianami: „Rzym dotychczas knuł spiski, mordował cezarów – niech cezar stanie się spiskowym, niech cezar uderzy na wroga! […] Wznieć silną wolę w sobie – ten świat, który ci wskazuję, wyzwij do boju! Stań się, czym kilku było na ziemi – niszczycielem – a te gmachy, pisane życiem tysiąców, te wille, rozigrane w promieniach słońca, te trofea, te wszystkie pamiątki i rozkosze ludzi oddamy w puściźnie po ludziach skorpionom i wężom! [...] Zbawić cię mogę tylko rozpędzeniem senatu, wycięciem pretorianów i przeniesieniem stolicy!" (s. 55–56).

[20] Na maestrię spiskowego planu zwróciła uwagę Barbara Lasocka w artykule *O rzymskim dramacie Krasińskiego* („Pamiętnik Teatralny" 1959, z. 1/3, s. 187–218).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

(Aleksander Sewer, Ulpianus i ich zwolennicy) oraz powstrzymanie chrześcijan przez biskupa Wiktora od udziału w anty-rzymskiej rebelii; spór Wiktora i Irydiona uznać można za najważniejszy, jaki w planie zdarzeniowym miał miejsce, z racji nie tyle wagi argumentów (z jednej strony etycznych, z drugiej politycznych), jakimi posłużyli się adwersarze, co z powodu sytuacyjnej i uniwersalnej wagi tej decyzji, rozstrzygającej o powodzeniu akcji Aleksandra Sewera (popieranego przez Wiktora) i – przede wszystkim – o przyszłości kościoła chrześcijan: ich przystąpienie do buntu Irydiona, zgodnie z zamierzeniem Masynissy, doprowadziłoby tę wspólnotę, a w konsekwencji i cały Kościół, do upadku.

Najważniejszy był jednak powód trzeci, nadrzędny, przeczuwany przez biskupa, a mianowicie właśnie kolizja między Przeznaczeniem, ukazanym jako anty-boska, infernalna siła dziejowa, reprezentowanym przez Masynissę, której narzędziem mimowolnie stał się Irydion, który kierował się przede wszystkim nienawiścią i prymatem zemsty, zniszczenia wrogiego miasta, bez planu odrodzenia świata i który gotów był dla tego celu poświęcić inne wartości, z miłością Kornelii i losem siostry włącznie – i Opatrznością, której ekonomia działania, choć miała na celu dziejową sprawiedliwość i wolność ludów, kierowała się innym, rozłożonym na epoki, porządkiem czasowym. Imperialno-cezariański Rzym miał być zastąpiony w drodze ewolucyjnego procesu przez Rzym schrystianizowany. Irydion idei chrześcijańskiej nie zaakceptował, zmiany chciał tu i teraz i dlatego musiał przegrać, nie tyle w starciu z żywotnością i siłą imperialnego organizmu, co z nadrzędną racją dziejowo-eschatologiczną. Ale że – na co zwrócił uwagę Stefan Treugutt – postawę i intencje Irydiona cechowała (z woli autora, który tę postać tyleż gubił, co i chciał ocalić) wzniosłość dążenia, a nie pospolita żądza władzy, młody bohater zyskał szansę na ujrzenie Rzymu przemienionego i na własne zbawienie, po wielowiekowym śnie, a pokutę miał odbyć „na ziemi mogił i krzyżów", co na płaszczyźnie wielkiej metafory wiązało jego los z polskim dramatem dziejowym i narzucało konieczność lektury dziejów buntu Irydiona w symbolicznej perspektywie, jako zakamuflowanej przypowieści o nieuchronności upadku



Adam Mickiewicz University Press © 2025

despotycznych imperiów i rozstrzygniętej już konieczności zmartwychwstania Polski. Istotny „polski" przekaz wplótł zresztą autor w rozegraną w *Dokończeniu* scenę walki o duszę i zbawienie Irydiona. Zazwyczaj wskazuje się w tym kontekście na analogie z finałem *Fausta*, gdzie prośba skrzywdzonej przez bohatera, ale i zbawionej kobiety odgrywa rolę znaczącą (w dramacie Goethego – Małgorzaty, w dziele Krasińskiego – Kornelii). W istocie jednak polski czytelnik winien był zauważyć, że w systemie argumentów, które zdecydują o Opatrznościowym przebaczeniu Irydionowi, pojawiły się ostentacyjne kryptocytaty z sądu aniołów nad Konradem z trzeciej sceny *Dziadów* drezdeńskich:

> On [Masynissa], wparłszy stopy w kipiący piasek, głowę schyliwszy na spalone piersi, dopomina się o prawa swoje: „Wrogu nieśmiertelny, on moim – on żył w zemście, on nienawidził Romy". Lecz anioł, rozwiązując tęczę skrzydeł, potrząsając złocistymi puklami: „O Panie! On jest moim, bo on kochał Grecję" (s. 167).

W *Dziadach* miłość do narodu także stanowi argument istotny, może nawet rozstrzygający o ocaleniu duszy Konrada („ARCHANIÓŁ PIERWSZY: On Cię nie poznał, on Cię nie uczcił, Panie nasz wielki!/ On Cię nie kochał, on Cię nie wezwał, nasz Zbawicielu. ARCHANIÓŁ DRUGI: Lecz on szanował imię Najświętszej Twojej Rodzicielki,/ On kochał naród, on kochał wiele, on kochał wielu"). To wcale nie tak dyskretne nawiązanie do drezdeńskiego dramatu było też sygnałem, że w miejsce katastrofizmu, dominującego w *Nie-Boskiej komedii*, Krasiński gotów jest zaadaptować, a raczej stworzyć własną wersję historiozoficznego mesjanizmu, polskiego posłannictwa dziejowego.

Za Treuguttem podkreślić trzeba raz jeszcze, że Krasińskiemu chodziło o lekturę *Irydiona* symboliczną właśnie, wieloznaczną, a nie alegoryczną, bo ta nakazywałaby choćby w świecie przedstawionym dramatu poszukiwać klucza personalno-zdarzeniowego z obszaru dziejów najnowszych, zadawać pytania, jaka figura współczesna kryje się za maską Heliogabala czy Aleksandra Sewera. I właśnie unikaniem przez autora ryzyka upraszczającej alegorezy



Adam Mickiewicz University Press © 2025

tłumaczyć można fakt, że w planie zdarzeniowym dramatu niewiele daje się odnaleźć mocnych aluzji do czasów współczesnych Krasińskiemu, w tym także do imperium carów. Tym niemniej eksponowanie aktywnej obecności cesarskich szpiegów i donosicieli – Heliogabal mówi: „szpiegi mi donieśli" (s. 53), Ulpianus w innym miejscu pyta Aleksandra: „czy te ściany głuche i nieme?" (s. 35) – skojarzenia z nowoczesnymi państwami despotycznymi, z carskim na czele, wywoływać musiało. Także diagnozy Irydiona, twierdzącego, że cechą immanentną cezariańskiego Rzymu były spiski i mordy na cesarzach, znakomicie pasowały nie tylko do czasów cezariańskiego imperium, ale i do dziejów rosyjskich (Słowacki w *Kordianie* dopiero co przypomniał o zamordowaniu cara Pawła), podobnie jak i uwaga Ulpianusa, że miłość ludu do cezara łatwo przechodzi w potrzebę mordu na władcy, mogłaby wiele analogii znaleźć w przeszłości północnego carstwa (sam Krasiński dwa lata wcześniej opublikował *Agay-Hana*, powieść nawiązującą do czasów Wielkiej Smuty, w których tego rodzaju zajścia, choćby z Dymitrem Samozwańcem, miały miejsce). Z kolei tyrada Irydiona, wygłoszona w obozie Aleksandra, w trakcie której zarzucał Rzymowi, że główną domeną jego dziejowej aktywności było niszczenie podbijanych ludów (mówił o Grecji, ale też o Azji!), a nie rozsiewanie cywilizacyjnego postępu, w sposób oczywisty nasuwała z jednej strony skojarzenia z polityką podbojów i zaborów Rosji w Europie i Azji, z drugiej wszakże, dla bardziej wykształconego odbiorcy, zawierała echo anty-rzymskiej strategii oceniającej, wyłożonej w pracy Herdera i w tekstach Mickiewicza[21].

[21] Irydion w mowie adresowanej do Aleksandra i Ulpianusa nacisk położył na niszczycielskiej, destrukcyjnej roli Rzymu, obejmującego bez mała cały znany ówcześnie świat: „Wy, których ojców na trzodę bydła zamienił Tyberius, których ojcami gardził Neron, sam pogardzany od kurzawy, po której stąpał, śmiecie wyrzekać na poniżenie! Wy, potomki tych, którzy całą ziemię spodlili, nie łudźcie się daremnie! Ród wasz, czy dawniej, czy później, był zawsze świątynią podłości! Inaczej by pod strumieniami, co z niej wypłynęły, nie była wyschła i Azja, i Grecja, i świat, jako wielki, jako nieszczęśliwy, aż po hyrkańskie Syrty [wybrzeża Morza Kaspijskiego] i pustynie Jazygów [okolice Dniepru i Donu]" (s. 102).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

## Wielka metafora

Radykalna krytyka starożytnego Rzymu, podnoszona przez Irydiona, ale w dramacie osłabiana przez obecność i postawy prawych Rzymian, znalazła spektakularne rozwinięcie w *Przypiskach autora*, w partii zawierającej ostatnie słowo na temat dawnego imperium. Tu już poeta nie znalazł miejsca na wyważanie racji i próbę wychwycenia złożoności starożytno-rzymskich procesów dziejowych. Innymi słowy – wszedł w polemikę z przekazem Gibbona, naśladując, a nawet wzmacniając stanowcze i jednostronne sądy Herdera i Mickiewicza. O ile objaśnienia dotyczące sytuacji polityczno-kulturowej Rzymu w czasach Heliogabala, jak i prezentacja dwu głównych antagonistów historycznych, Heliogabala i Aleksandra Sewera, uznać można za próbę dodatkowego uzasadnienia dramatycznych wydarzeń, w tym sposobu usytuowania obu bohaterów w świecie przedstawionym, o tyle tyrada wymierzona w całość dziejów republikańsko-cezariańskiego imperium z fabułą dramatu niewiele miała wspólnego i stała się swego rodzaju historiozoficznym manifestem, w którym aspekt wielkiej metafory odgrywał rolę, jak się wydaje, kluczową. Trzeba tu przytoczyć dłuższy wypis, w części tylko, mimo swojej klarowności, tłumaczący się *per se*:

> Nigdy nic idealnego nie było w dziejach Rzymu – ale za to nikt nigdy na ziemi nie był bardziej realnym, praktycznym. Praktykował senat rzymski niesłychane podstępy i podłości od samego początku aż do końca Rzeczypospolitej. Nieprzyjaciół najczęściej pozbywał się zdradą (Hannibal, Jugurta, Sertoriusz, zburzenie Kartagi, Mitrydat), przyjaciół zaś i sprzymierzeńców oszukiwał na wszystkie sposoby (Grecja, Azja Mniejsza, Pergam, Egipt, Galia itd.). Wytrwałość w złych losach, wiara, że Rzym stać powinien, bo powinien, bezczelność, która się niczego nie wstydziła, sprawiły wielkość tego miasta. Nigdy Rzymianie nie puścili się na wyprawę młodzieńczą, poetyczną, na wzór Aleksandra Wielkiego – nigdy myśl cywilizacji nie postała w ich sercu, jak w sercu ucznia Arystotelesa. Egoizm ciężko-materialny wiódł ich wszędzie – dlatego nie starali się spajać ludów razem, nie usiłowali ich narodowości połączyć w harmonię, uczynić organicznej całości, ale zagubiali, niszczyli, wytępiali. Wyroki senatu rzymskiego są wzorem obłudy i nieskończonego świadczenia się



Adam Mickiewicz University Press © 2025

> bogami, powtarzania rozmaitych przepisów cnoty, sprawiedliwości, pobożności. W imieniu sprawiedliwości wyzuwali z własności, kraje wolne zamieniali w prowincje lub królestwa, którym umarli królowie, ogłaszali swoimi na zasadzie praw najśmieszniej wynalezionych, najbezwstydniej utrzymywanych. Zarazem przybierali się na wszystkie pozory szlachetności, występowali ciągle niby to w obronie słabych, skrzywdzonych – a potem i skrzywdzonych, i krzywdzących ogałacali z posiadłości i władzy. [...] Rzymian potęgą były także frazesa. Ich posłowie u dworów zagranicznych wciąż kłamali, wciąż opisywali siły swoje z największą bezczelnością i pychą. [...] nikt Rzymowi nie zrównał w praktycznym rozumie – ale nikt też tak ciągle, bezprzestannie światu nie kłamał – nikt tak niecnie przysiąg nie łamał, nikt na tyle potęgi nie wydał tak ogromnego zapasu złej wiary. W świecie ducha dlatego też słabymi pozostali Rzymianie – nic nigdy nie wynaleźli, nie odkryli. Literatury, sztuk nie mieli. Rozum ich był przede wszystkim adwokacki. Ich zdobycze podobne procesom z wielką sztuką prowadzonym – a ich ostateczne zwycięstwo, ich panowanie światu, stało się zepsuciem i śmiercią świata. Ludzkość zgniła pod ręką Rzymu. Jedność, o której marzyli, była tylko skupieniem mechanicznym cząstek – nie organicznym ożywieniem wielkiego ciała. Na czym się znali, to nam zostawili: kodeksa – prócz tego nic a nic – bo wszyscy ich pisarze są tylko odbłyskiem cywilizacji greckiej, prostym jej naśladownictwem, i to bardzo niewolniczym. W świecie materii panami byli, w świecie ducha niewolnikami – karę swoją wycierpieli w samych sobie, przez siebie samych. Zginęli przez to, że nigdy prawdziwego życia politycznego ni towarzyskiego nie pojęli – przez to, że podbijali, nie urządzali – że wygubiali, nie pomnażali – że uciskali, nie uwalniali – że zbijali siłą, nie spajali duchem. Kiedy przyszło umierać Rzymowi, obejrzał się naokół, czy gdzie iskry życia nie odkryje, którą by mógł w stare swoje żyły zaszczepić, ale nic nie ujrzał prócz trupów leżących u stóp swoich – i darmo wołał na nie w godzinie śmierci – one się nie przebudziły! (s. 197–199).

Nie ma co dyskutować z uproszczeniami i błędami faktograficznymi, ta quasi-mikro-synteza była przede wszystkim manifestem ideologicznym oraz krypto-komentarzem i zarazem ostrzeżeniem adresowanym do epoki pisarzowi współczesnej (i – dodać można – syntezą zarzutów, jakie Rzymowi postawił Herder). Opis polityki globalnej Rzymu, jego metod dyplomatycznych, cechujących się fałszem i wiarołomstwem, strategii podbojów i ciemiężenia podporządkowanych imperialnemu centrum wolnych narodów, wreszcie ekspo-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

nowane w innych przypisach samowładztwo cezarów musiało nasuwać skojarzenia z innym imperium, także zgłaszającym uniwersalne ambicje, czyli z państwem carów, tak samo zagrażającym wolnym narodom jak dawny Rzym. Skądinąd tym samym zespołem cech, tu przypisanych Rzymowi, operował w pierwszej połowie lat trzydziestych w listach, adresowanych zwłaszcza do ojca, Wincentego Krasińskiego oraz do angielskiego przyjaciela Henryka Reeve'a, gdy charakteryzował Rosję, caryzm, samodzierżawie. Wypraktykowany wtedy zespół argumentów powtórzył w autorskich przypisach *Irydiona*. Ale nie tylko o Rosję tu szło Krasińskiemu, także o inne aspekty, które lokował wśród istotnych zagrożeń dla ówczesnej cywilizacji. Po pierwsze, kolejny raz ujawnił nieufność do systemu republikańskiego i przydatności debat parlamentarnych – w tej anty-rzymskiej diatrybie republika i senat stają się zarzewiem, źródłem politycznego zła i w konsekwencji pierwszą przyczyną upadku *PAX Romana*. Także w późniejszych latach do parlamentów i republikańskiego ustroju poeta będzie podchodził z dystansem. Po wtóre – krytyka materializmu politycznego, siły materialnej jako sposobu narzucania własnej dominacji innym narodom i społeczeństwom. I nie chodziło tu wyłącznie o politykę podbojów i zaborów, także o „materialistyczne" podejście do rozwoju cywilizacyjnego, do nauki, handlu, także układania relacji wewnątrzspołecznych, bazujących na godzeniu interesów grup, środowisk i klas społecznych. Rzym upadł, powiada Krasiński, bo nie rozwinął wyższej, duchowej podstawy dla swojej globalnej roli i dla relacji między najróżniejszymi zbiorowościami, wchodzącymi w skład imperium. Wtedy i później w tekstach literackich i epistolarnych Krasińskiego polemika z „materializmem" w dziedzinie polityki, filozofii, nauki stanowić będzie jeden z głównych punktów jego konserwatywnej projekcji światopoglądowej. I dodajmy jeszcze jeden czynnik, z samego centrum dramatu: Irydion był anarchizującym rewolucjonistą, metodą najpierw spisku – w którym zmieszał kierowane do różnych środowisk, w zależności od ich zapatrywań, idee narodowo-wolnościowe, obywatelsko-republikańskie, społeczno-równościowe (kierowane do niewolników, jak gladiatorzy), a nawet właściwe dla wojującego chrześcijaństwa – a potem powszechnego



Adam Mickiewicz University Press © 2025

buntu, anarchistycznej bójki wszystkich ze wszystkimi, zamierzał obalić istniejący porządek, nie troszcząc się zanadto o to, co na jego gruzach wyrośnie (w tym sensie był przeciwieństwem Pankracego z *Nie-Boskiej komedii*; taki plan miał oczywiście Masynissa, ale jego interesowała ponadhistoryczna konfrontacja z Opatrznością, sprawa dla Irydiona jeszcze nieistotna). *Irydion*, podobnie jak *Nie-Boska…*, był dramatem nie tylko anty-despotycznym, ale i anty-rewolucyjnym. I przed rewolucją świat sobie współczesny Krasiński ostrzegał, dowodząc, że to nie jest właściwa droga do obalania despotycznych imperiów, które więżą narody.

Pierwsza fala recepcji *Irydiona*, zdarzona jeszcze za życia Krasińskiego, nie przeoczyła symboliczno-metaforycznego planu dzieła, choć zwłaszcza kwestii korespondencji z caryzmem i Rosją nie eksponowano nadmiernie, z kilku powodów: by nie obniżać uniwersalnej wartości dzieła poprzez nazbyt silne wiązanie go z bieżącą polityką, ale też po to, by nie składać na Bezimiennego pisarza swego rodzaju donosu, którym jako żywo musiałyby zainteresować się nie tylko urzędy cenzury, ale i służby policyjne zaborczych państw (nikt z piszących o tym dramacie nie ujawnił nazwiska autora, choć wszyscy oni mieli świadomość, o kogo chodzi). Antoni Małecki, autor pierwszego obszernego rozbioru dzieła, paralelę Rzym – Rosja pominął zupełnie, choć oczywiście rozumiał i popierał wolnościowy i patriotyczny wymiar utworu[22]. Nieco wcześniej Edward Dembowski, choć docenił literacką wartość dzieła, miał za złe, że rzutowanie opowieści w odległą przeszłość zaciemniło jasność społecznej i narodowej wymowy dramatu, nie dopatrywał się też w losie Irydiona („młodego mściciela pognębionej ojczyzny"[23], jak napisał) analogii do doświadczeń pokolenia Nocy Listopadowej. Związek między sytuacją Irydiona i położeniem Polski dostrzegł Wojciech Cybulski w wykładach berlińskich z lat czterdziestych, nacisk jednak położył

[22] Zob. A. Małecki, *„Irydion"*, „Przegląd Poznański" 1847, t. 4, s. 148–182, 209–236.

[23] E. Dembowski, *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, w: idem, *Pisma*, Warszawa 1955, t. 3, s. 415.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

na kwestii konfliktu wolności i despotyzmu oraz na odmiennych typach wolności, jakie ujawniły się w dramacie i które zachowują żywotność, z racji ich uniwersalnego charakteru: wolność pierwotna, przedchrześcijańska, napędzana ideą zemsty (Irydion) i wolność „absolutna", „duchowa", uosabiana przez biskupa Wiktora i podążających za nim chrześcijan. Cybulski z zakończenia dzieła wywiódł myśl główną (w jego opinii) utworu, że polska wspólnota, walcząca o wolność nie tylko własną, ale i ludzkości „nie bronią zemsty, lecz bronią miłości, braterstwa"[24] postrzegana jest przez autora dzieła jako kontynuatorka misji starożytnych chrześcijan. Dopiero Julian Klaczko w trzy lata po śmierci Krasińskiego w głośnej rozprawie wprost podniósł współczesne odniesienia *Irydiona* „jako głębokiej alegorii", w tym także kwestie polskiej wolności i ryzyka, jakie niesie hołdowanie samej idei zemsty, która źle użyta, posłużyć może do sanacji wroga (w tym kontekście przywołał doświadczenia Prus i możliwe przemiany w Rosji)[25].

Krasiński w epistolarnym komentarzu adresowanym do Konstantego Gaszyńskiego wprost wyłożył sens wielkiej metafory, wpisanej w ideę kolizji Przeznaczenia i Opatrzności, a tym samym w całość, a zwłaszcza w zakończenie dramatu:

> Logika, konieczność doprowadziły autora do tego końca, choć sam się przyznaje, że on jest bardziej w sercu pogańskiej części zwolennikiem

[24] W. Cybulski, *Odczyty o poezji polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, przeł. z niemieckiego F. Dobrowolski, Poznań–Drezno 1870, t. 2, s. 222.

[25] Warto przywołać kluczowy fragment z wywodu Klaczki, dotyczący przesłania *Irydiona*: „To przynajmniej pewna, że Polska prędko podjęła myśl główną poematu i łatwo odgadła znaczenie głębokiej tej alegorii. Dramat autora bezimiennego mówił jej w istocie, że boleść patriotyczna nic nie stwarza, jeżeli jest tylko przeczeniem i nienawiścią. Mówił jej dalej, że nieprzyjaciel odzyskać może siłę życia nowego i odmłodnienia tam właśnie, gdzie zemsta mało skrupulatna szukała przeciw niemu broni zabójczej, że Rzym znalazł nową erę wielkości w chrześcijaństwie – o którym sądził Irydion, iż zdoła go użyć za narzędzie swej nienawiści – równie jak ją znalazł zakon krzyżacki w reformacji, równie jak ją znajdzie może jeszcze Rosja w cywilizacji materialnej naszego wieku" (J. Klaczko, *Poezja polska i poeta bezimienny w XIX wieku*, „Dziennik Literacki" 1862, nr 32, s. 250).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

> niż filozoficznej; wolałby dzień taki jeden, choć z przegraną, niż nadzieję dalekiej przyszłości. Ale darmo, co jest, to jest; nie nasze kaprysy światem rządzą, ale rozum Boży. Artysta ten rozum pojąć winien, gdy go nie pojmuje, jest dzieckiem, a dzieło jego nie jest poezją, koniecznością, ogółem[26].

Przypisał tu sobie atrybut poety proroka, który zrozumiał opatrznościową ekonomię dziejów i jej sens musi zacząć objaśniać światu, a zwłaszcza własnemu narodowi, za pośrednictwem literatury, niezależnie od żyjących w jego wyobraźni marzeń o zemście, która dać może poczucie spełniającej się wolności, nawet jeśli za chwilę nastąpić po niej musi doświadczenie klęski. Potwierdził, że wielka metafora jest kluczem do ośrodka myślowego dramatu, a Rzym jest tu tyleż bytem autonomicznym, co i symboliczno-przypowieściowym, rzutowanym na epokę współczesną.

Plan metaforyczny zawierał dla polskiego czytelnika element konsolacyjny, Krasiński bowiem dowodził, że w dzieje uniwersalne, za sprawą Opatrzności, wpisana jest zasada nieuchronnego upadku imperiów niewolących podbite narody, że działa tu twardy mechanizm dziejowej ewolucji: zbójeckie wspólnoty nabierają materialnej mocy, ujarzmiają najpierw okoliczne, a potem coraz dalsze narody, po czym wchodzą w fazę kryzysu najpierw moralnego, a później militarno-politycznego, czasem znajdują siłę do przejściowej sanacji i integracji, w końcu jednak ulegają rozkładowi i giną, czy to pod naporem „nowych barbarzyńców", czy też – co zgodniejsze z planem Opatrzności – pod wpływem nowych idei duchowych i odśrodkowych ruchów wolnościowych, podejmowanych przez podbite, ale nadal dążące do wolności narody. Upadł Rzym imperialny, upadną zatem i współczesne imperia zaborcze, z carską Rosją na czele, taka jest wola Opatrzności i uruchomionej przez nią logiki dziejowej. Ten element projektu historiozoficznego, jak się wydaje, dostrzeżony został przez pierwszych komenta-

[26] Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 162 (list z 6.06.1837).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

torów i odbiorców dzieła, nawiązywali do niego i Małecki, i Klaczko, a Słowacki ujął to w zgrabnej formule „Irydion – czyli zwalenie się Petersburga”[27]. Aspekt konsolacyjno-apokaliptyczny miał jednak i odwrotną, mniej optymistyczną stronę medalu. Bowiem – zastrzegał autor dramatu – jest to proces wprawdzie nieuchronny, lecz powolny, stopniowy, nie da się go ziemskimi sposobami (spiskami, insurekcjami, rewolucjami) przyspieszyć. Wolnościowe usiłowania podbitych ludów i ich przywódców muszą być skorelowane z planem Opatrzności, zgodne z jego duchem, poprzedzać je musi długotrwała praca wewnętrzna, samodoskonalenie moralne ujarzmionych ludów, wejście na wyższy stopień duchowej ewolucji i wewnętrznej, także w wymiarze społecznym, integracji. Czyn zbrojny zatem nie zawsze i nie o każdej porze dziejowej jest wskazany i może nie być skuteczny, nawet jeśli wypływa z pobudek wzniosłych i uprawnionych.

Za tą tezą historiozoficzną, objaśniającą przyczyny klęski niezwykłego przedsięwzięcia Irydiona, ukryta była – prawda, że niezbyt głęboko – diagnoza dotycząca źródeł upadku powstania listopadowego i klęski pokolenia, które je zainicjowało. Irydion – pisała Maria Janion – „scharakteryzowany został jako bohater, który przyszedł za wcześnie, którego ‘winą tragiczną’ jest chęć przynaglania rozwoju wypadków, a klęska uwarunkowana została oporem świata materialnego i historyczna niedojrzałością własnej idei”. I dalej, odnosząc już rzecz do polskiego kontekstu polityczno-dziejowego:

> Tragizm jednocześnie był kategorią, która uniemożliwiała jednoznaczną dyskwalifikację dążeń bohatera. Krasiński bowiem nie mógł potępić czynu i postawy Irydiona. Nie tylko dlatego, że przyjęty schemat historiozoficzny zakładał rozgrzeszające rozwiązanie, ekspiację i przebaczenie, ale

[27] Jak pisał Treugutt: „Sens ukryty drugiego dramatu Zygmunta Krasińskiego błyskotliwie wyjawił Słowacki, gdy w żartobliwej bibliografii do *Pana Alfonsa* zapisał: ‘Irydion – czyli zwalenie się Petersburga’. Oczywiście ‘zwalenie się’ stolicy nad Newą to tłumaczenie figury figurą, tyle że politycznie wyrazistą. Padł pogański Rzym, padnie stolica nowożytnej tyranii. Rzym tak się ma tu do Petersburga, jak Babilon do Rzymu w wizyjnym proroctwie Apokalipsy” (S. Treugutt, op. cit., s. 310).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

> również dlatego, że we własnej postawie politycznej nie mógł rezygnować z kontaktu z ideami i dążeniami patriotycznymi. Występujące w tekście dramatu aluzje do współczesnej polskiej walki niepodległościowej miały charakter bardzo ambiwalentny[28].

Reguła wielkiej metafory, analogii dziejowej, bunt Belwederczyków i klęskę powstania listopadowego pozwalała rozumieć jako czyn wielki i tragiczny, wzniosły, moralnie usprawiedliwiony, ale zdarzony nie w porę, nie uwzględniający dynamiki Opatrznościowego planu dziejowego, a zatem wbrew jego teleologii i duchowej ekonomii. W głębszej warstwie zawierał też pouczenie, by nie sięgać po oręż militarny, kierując się przede wszystkim pasją zemsty, uczuciem negatywnym i pogańskim w swojej istocie. Teza Konrada Górskiego, że *Irydion* „stał się dzięki zakończeniu symbolem rezygnacji z walki na rzecz zmartwychwstania z pracy wieków"[29] jest może zbyt daleko idąca, trudno w dramacie znaleźć tezę, że zbrojne powstanie będzie rzeczą zbędną, niekonieczną w każdych okolicznościach, niewątpliwie jednak Krasiński ostrzegał, że „młyny Boże mielą powoli" i czas decyzji opatrznościowej, przyzwalającej na ostateczny upadek współczesnych imperiów, nie musi rychło nadejść. Kilka lat później, w mesjanistycznym poemacie *Przedświt* (1843), pojawi się sugestia, że owa wielka zmiana może nadejdzie przed upływem XIX wieku, jeszcze bardziej optymistyczna wizja, dotycząca upadku państwa carów, wpisana zostanie w poemat *Ostatni* (1847). W *Irydionie* w tej kwestii autor wolał zachować wieloznaczną wstrzemięźliwość.

## *Quidam*, czyli *Anty-Irydion*?

Norwid niewątpliwie chciał, by *Quidam* był porównywany z *Irydionem*, wskazuje na to otwierający dzieło „wyjątek z listu" do Krasińskiego, właśnie jako „Poety–Ruin", który to miano od Słowackiego

[28] M. Janion, op. cit., t. 2, s. 248–249.

[29] K. Górski, *„Irydion" i „Konrad Wallenrod"*, w: *Zygmunt Krasiński. W stulecie śmierci* (praca zbiorowa), Warszawa 1960, s. 49.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

zyskał po opublikowaniu „rzymskiego" dramatu. W tym nader ważnym autokomentarzu Norwid wyjaśniał strategię kompozycyjną poematu, jego „przypowieściowość", przyczyny zarzucenia „intrygi i węzła dramatycznego" (elementy kluczowe w konstrukcji świata przedstawionego *Irydiona*), zasadę uformowania bohatera, tak różnego od super-kreacji Irydiona, sposób ukazania epoki (czasy Hadriana, który rządził w latach 117–138 n.e.) nie poprzez spektakularne i sfikcjonalizowane zdarzenia dziejowe (jak w *Irydionie*), ale poprzez los postaci mniej hieratycznych, jednak przez to właśnie „żywych", co chyba znaczyć miało: prawdziwszych, bliższych realnemu życiu, wywiedzionych z samowiedzy i osobistego, indywidualnego rozumienia przeszłości i doczesności: „Ale Ty, którego ś.p. Juliusz Słowacki nazwał P o e t ą – R u i n , i który jak nikt nigdzie umiałeś świat ruin opiewać, pozwól mi w zamian powiedzieć Ci, że w przypowieści tej mojej między jej żywymi postaciami, lubo nie ma arków połamanych i rozrzuconych kolumn, mniej smętny, jakkolwiek z właściwego mi punktu oglądany, krajobraz ruin się przedstawia"[30]. „Mniej smętny", czyli bardziej wyważony i wiarygodny, jak można sądzić.

Bronił też decyzji, by bohaterem głównym uczynić personę diametralnie odmienną od Irydiona i całego areopagu figur romantycznych, których znakiem wspólnym była wybitna indywidualność, nierzadko połączona z aspiracjami przywódczymi oraz rozmachem działania na niwie politycznej, a także wyrafinowanym życiem intelektualnym i duchowym: „Nic on nie działa, szuka tylko i pragnie dobra i prawdy, to jest, jak to mówią: nic właściwie nie robi – cierpi wiele, a zabity jest prawie że przypadkiem, i to w jatkach!"[31]. Quidam, „jakiś tam człowiek", Grek z Epiru, który w stolicy świata chciał znaleźć duchowego przewodnika, a stał się bezimienną ofiarą w czasach „bez właściwości".

[30] C. Norwid, *Pisma wybrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 2: *Poematy*, Warszawa 1968, s. 67.

[31] Ibidem.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Szczególną wagę w tym przedsłowiu ma jednak, jak się wydaje, ironiczno-polemiczne odniesienie do historiozoficznej pewności (pychy?) Krasińskiego, zapisanej w *Irydionie* i późniejszym *Przedświcie*, dowodzącej, że autor przeniknął i rozpoznał sens Historii i dziejowy plan Opatrzności: „Daruj mi więc, wielki poeto, że z niektórych tylko korzystałem uwag Twoich co do kształtowania mojej przypowieści, inne za niebyłe uważając. Cywilizacja składa się z nabytków wiedzy izraelskiej – greckiej – rzymskiej, a łono Jej chrześcijańskie, czy myślisz, że w świadomej siebie rzeczywistości już tryumfalnie rozbłysło?”[32]. W tym zdaniu, jak się wydaje, Norwid wskazywał na potrzebę innej projekcji historiozoficznej, niż tryumfalistyczna, w której zjawisko ewolucji i związku, przenikania się religii i kultur odgrywać winno rolę ważniejszą, niż mesjanistyczne domniemania (majaczenia?) na temat dziejowych planów Boga i powinności nakładanych przez Opatrzność na narody. Ten skromny wstęp miał w sumie potężny ładunek polemiczny, zawierał zarys nowego paradygmatu romantycznego, a na pewno nowego modelu dzieła: przypowieści bez patosu i wielkich zdarzeń dziejowych w obrębie świata przedstawionego, bez tytanicznego bohatera i spektakularnej historiozofii, objaśniającej ład historii i świata nadprzyrodzonego oraz niewątpliwe w rozumieniu artysty, dalekosiężne i ostateczne zamiary Bóstwa.

O związkach *Quidama* z *Irydionem* pisano nie raz, ważne spostrzeżenia poczynił zwłaszcza Rolf Fieguth, który przekonująco dowodził, iż „Norwid kreuje poemat *Quidam* jako skomplikowanego anty-*Irydiona*, jako rodzaj programu alternatywnego nasyconego dokładnie wycelowanymi paralelami i kontrastami”[33]. Do uwyraźnionych przez Norwida różnic badacz zaliczył między innymi wykluczenie motywu kusiciela, własnego demonicznego podpowiadacza-przewodnika oraz inny sposób osadzenia narratora, komentatora i myśliciela w strukturze dzieła („W porównaniu z Krasińskim au-

[32] Ibidem, t. 2, s. 68.

[33] R. Fieguth, *Zaproszenie do „Quidama”. Portret poematu Cypriana Norwida*, Kraków 2014, s. 246.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

tor-narrator Norwida wykazuje mentalność i tonalność znacznie bardziej wstrzemięźliwą. Jego świadomość o długich okresach historycznych nie ustępuje wizjom narratora Krasińskiego, ale ten prezentuje historię raczej z „olimpijskiego" punktu widzenia, podczas gdy autor-narrator Norwida często trzyma się perspektywy intymnej, prywatnej „anekdoty", intrygująco mieszając perspektywy oddolne i odgórne"[34]). Z punktu widzenia kwestii: Rzym jako wielka metafora szczególnie istotna jest partia wywodu, w której mówi się o strategii symbolizowania, rozpinania pomostu między opowiadaną historią i dziewiętnastowieczną współczesnością w obu dziełach i z którego trzeba z aprobatą przytoczyć dwa obszerniejsze wyjątki:

> Rzymskie chrześcijaństwo, razem z wszystkimi innymi postaciami, akcjami i sytuacjami, w przypadku obu utworów związane jest z wykorzystaniem alegorii i typologii. Krasiński oczywiście znał tę tradycyjną procedurę hermeneutyczną chrześcijańskiej teologii i homiletyki, co między innymi wynika z jego komentarzy do *Irydiona*. Posługuje się tą procedurą celem stworzenia wielkiej metafory, pokazującej Rzym jako ogromne widowisko konfliktów społecznych, etnicznych, moralnych i politycznych, jakie są charakterystyczne dla XIX wieku. Norwid dąży do analogicznego celu, ale postępuje w sposób znacznie bardziej dyskretny i wyszukany. Wprowadza bowiem do symbolizowania *Quidama* jeszcze element stylu alegorycznego, charakterystycznego dla wczesnych chrześcijańskich autorów II wieku, w którym ma miejsce akcja jego poematu. Wszystko to razem tworzy ową osławioną ciemność Norwidowską, która skutecznie utrudnia odczytanie podtekstów symbolicznych, i która różni się bardzo od przejrzystości *Irydiona*. Mimo wymienionych różnic, najwięcej analogii między oboma autorami jest w wyposażeniu Rzymu treściami symbolicznymi. W obu przypadkach antyczny Rzym wskazuje na swoją mityczną czy historyczną przeszłość, ale też na swoją bliższą przyszłość stolicy chrześcijaństwa oraz na XVIII- i XIX-wieczne apostazje od wiary w „nowych Rzymach" jak Paryż, Londyn, Petersburg czy w stolicach zaborców. W obu przypadkach Rzym symbolizuje w dodatku duszę ludzką, a w szczególnej mierze duszę zbiorową, nerwową, histeryczną i „nowoczesną". [...]
>
> Cały aparat symbolizujący w *Quidamie* jest jednocześnie bardziej precyzyjnie wycelowany w sytuacje XIX-wieczne, ale też daleko bardziej ukryty niż w *Irydionie*. Dla XIX-wiecznego czytelnika *Irydiona*

[34] Ibidem, s. 247.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

było względnie łatwo rozpoznać w portretach chrześcijan prefigurację Polaków, a w „wulkanicznym" wystąpieniu cudzoziemców i wyrzutków społecznych – współczesne bunty robotników; czytelnik *Quidama* natomiast potrzebuje o wiele więcej wysiłku, aby zorientować się w symbolizowaniu poematu. Ale obaj poeci mimo różnic wykazują postromantyczną ambicję stworzenia stosownej i w miarę solidnej historycznej *couleur locale*[35].

Norwid akcję poematu umieścił blisko sto lat wcześniej, niż miało to miejsce w *Irydionie*, w drugiej fazie panowania cesarza Hadriana (rządził Rzymem od 117 do 138 roku n.e.), w latach trzydziestych tego stulecia, w bezpośredniej bliskości żydowskiego powstania Bar Kochby (132–135 roku n.e.), który zresztą pod postacią Barchoba przewija się na drugim planie utworu. Były to czasy pokoju i względnej stabilizacji imperium, Rzym nie prowadził większych kampanii wojennych, a imperator skupił się na sprawach wewnętrznych i wzmacnianiu granic rozległego dominium. Dziejopisarze, tak starożytni, jak i z epok bliższych romantykom, panowanie Hadriana zazwyczaj opisywali z nieskrywaną sympatią, nawet Herder obszedł się z nim życzliwie. Gibbon, którego dzieło także Norwid najpewniej znał dobrze, uczynił z niego jedną z najbardziej pozytywnych postaci schyłkowej fazy imperium, przedstawiając jako siewcę pokoju i sprawiedliwości, co odróżniało go od poprzednika, zdobywcy Trajana.

Rozmiłowany w wojnie, żądny władzy Trajan stanowił wielce szczególne przeciwieństwo swego pełnego umiaru następcy – pisał Gibbon – [...] Życie Hadriana było jak gdyby nieustanną podróżą, a ponieważ był on nie tylko utalentowanym żołnierzem i mężem stanu, ale i uczonym, więc zaspokajał swoją ciekawość podczas pełnienia swoich obowiązków. Nie bacząc na zmienność pór roku i klimatu, maszerował pieszo, z gołą głową, po śniegach Kaledonii i po skwarnych równinach Górnego Egiptu; i w całym Cesarstwie nie było ani jednej prowincji, której by ten monarcha w ciągu swego panowania nie zaszczycił obecnością. [...] Nadal wytrwale bronili [Hadrian i następca Antonin Pius] godności Cesarstwa nie usiłując poszerzać jego granic. Używali wszelkich środków, na jakie im honor po-

[35] Ibidem, s. 249, 251.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

> zwalał, dla zjednania sobie przyjaźni barbarzyńców i usiłowali przekonać ludzkość, że potęgę Rzymu, wzniesioną ponad wszelkie pokusy podboju, podtrzymuje tylko zamiłowanie do ładu i sprawiedliwości[36].

Gibbon podkreślał, że choć Hadrian był człowiekiem pokoju, to jednak dbał o rozwój armii i zwiększanie jej wartości bojowej równie jak o rozwój miast w prowincjach i ich samorządne prawa; wznosił porty i budowle publiczne. Świadectwem osobistej cnoty miały być edykty rozciągające ochronę prawną nawet na niewolników[37]. Historyk nie omieszkał opisać zamiłowania do literatury (cesarz sam wszak uprawiał poezję) i wszelkich sztuk (parał się też rzeźbą i malarstwem), cenił zwłaszcza kulturową spuściznę Grecji. Nie był wszelako wolny od wad charakteru – zastrzegał Gibbon:

> Obdarzony wielkimi zdolnościami i czynny z natury, z równą łatwością ogarniał najszersze aspekty polityki państwowej jak i jej najmniejsze szczegóły. Ale głównymi namiętnościami jego duszy były ciekawość i próżność. W zależności od tego, która z nich brała górę i jakie przedmioty ją pobudzały, Hadrian bywał na przemian znakomitym władcą, śmiesznym sofistą i zazdrosnym tyranem. Ogólna linia jego postępowania zasłużyła na pochwałę jako słuszna i umiarkowana[38].

---

[36] E. Gibbon, op. cit., t. 1, s. 19–20.

[37] „Cnoty i polityka cesarzy przyspieszyły poprawę obyczajów w tym względzie [czyli traktowania niewolników przez właścicieli – JF], przy czym edykty Hadriana i Antoninów rozciągnęły ochronę prawną na tę najbardziej poniżoną część ludzkości. Odjęto osobom prywatnym długo wykonywane i długo nadużywane prawo życia i śmierci nad niewolnikami, zastrzegając je wyłącznie dostojnikom państwowym. Zniesiono więzienia podziemne; a po złożeniu uzasadnionej skargi na nieznośne traktowanie pokrzywdzony niewolnik mógł uzyskać bądź wyzwolenie, bądź mniej okrutnego pana" (ibidem, t. 1, s. 42–43).

[38] Ibidem, t. 1, s. 69. Dalej jednak Gibbon pisał: „A przecież w pierwszych dniach swego panowania kazał stracić czterech senatorów, którzy sprawowali niegdyś urzędy konsulów, swoich wrogów osobistych, ludzi, których uznawano za godnych władzy cesarskiej, zaś pod koniec życia wskutek bolesnych dolegliwości przewlekłej choroby stał się zgryźliwy i okrutny. Senat wahał się, czy ma go ogłosić bogiem, czy tyranem, i dopiero na prośbę pobożnego Antonina przyznano cześć jego pamięci" (ibidem).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Gibbon usprawiedliwił Hadriana także z okrucieństwa, z jakim kazał stłumić powstanie żydowskie w Judei, i z dalszych decyzji w tej sprawie, w tym surowego zakazu zbliżania się „wszelkim Żydom" do Jerozolimy, którą zamienił w nowe miasto o nazwie *Colonia Aelia Capitolina* i w którym polecił do końca zburzyć mury Świątyni; wedle Gibbona zawinił tu przede wszystkim „rozpaczliwy fanatyzm Żydów" i ich ustawiczne bunty[39].

Norwid wprowadził w świat przedstawiony poematu postać Hadriana bezpośrednio i tylko w jednym epizodzie (fragment XIX), postąpił zatem inaczej z bohaterem historycznym, niż uczynił to Krasiński, kreślący interpretujące portrety całej grupy ważnych figur dziejowych z początków III wieku n.e., które wielokrotnie pojawiały się na pierwszym planie dramatycznych wydarzeń. Nie poszedł też tropem Gibbona, oferującego życzliwie wygładzony konterfekt następcy Trajana, a można nawet powiedzieć, że podjął spór z ujęciem brytyjskiego pisarza. Hadrian w wymowny sposób pokazany został w scenie prywatnej, na poły poufnej rozmowy z greckim filozofem Artemidorem, co z pozoru potwierdzało eksponowane przez historyków upodobanie cesarza do kultury greckiej i jego otwartość na relacje z elitami intelektualnymi. Scena ma charakter kunsztownej miniatury, w której monolog cesarza, z rzadka uzupełniany wtrętami zaniepokojonego Artemidora, poprzedza i zamyka narratorski komentarz, najpierw historyczny, potem historiozoficzny, a w obu trudno nie zauważyć aluzji wiążących epokę Hadriana ze światem współczesnej Norwidowi cywilizacji.

[39] „Ale w końcu, za panowania Hadriana, rozpaczliwy fanatyzm Żydów dopełnił miary ich nieszczęść, i Rzymianie, doprowadzeni do ostateczności raz po raz wybuchającymi buntami, niezwykle rygorystycznie wykorzystali swoje prawa zwycięzców. Cesarz założył na górze Syjon nowe miasto pod nazwą Aelia Capitolina i nadał mu przywileje kolonii. Grożąc najsurowszymi karami wszelkim Żydom, jacy by śmieli zbliżyć się do jego murów, powołał czujny garnizon w sile rzymskiej kohorty celem wzmocnienia tego zakazu" (ibidem, t. 2, s. 17). „Gdy oręż Tytusa i Hadriana ostatecznie zburzył świątynię, zaorano ten poświęcony grunt na znak wieczystego interdyktu. Góra Syjon opustoszała, a wolna przestrzeń dolnego miasta zapełniła się publicznymi i prywatnymi budowlami kolonii Aelia, rozciągającej się na przyległe wzgórze Kalwarię" (ibidem, t. 2, s. 315).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Narrator najpierw zderza ze sobą rozliczne plotki na temat spodziewanego wyjazdu cezara z Rzymu, które lotem błyskawicy i w przeciwstawnych wariantach obiegły już stolicę, a owa ekspozycja szybkiego rozprzestrzeniania się sprzecznych informacji i komentarzy w sposób konieczny wywoływała skojarzenie z dynamiką dziewiętnastowiecznego „rynku medialnego", który nie tyle zbliżał do prawdy, co wnosił chaos sprzeczności, potęgując nieprzejrzystość rzeczywistości, w tym prawdziwych intencji władzy wobec rządzonych (a że Hadrian został tu oznaczony także mianem Cara, skojarzenia współczesne nabierały dodatkowego, imperialno-represyjnego sensu). Po tej sekwencji dopiero następowała ekspozycja osoby i osobowości imperatora – narrator od razu wydobył jej aporie, wewnętrzne napięcia, w tym zwłaszcza skrytość władczej woli i drażliwość przyoblekane przed rozmówcami i światem poddanych „w spokój mędrca". Opowiadacz-komentator wyróżnił polityczną samowiedzę i znajomość technologii rządzenia („Było to wszakże, gdy wszech-wiedzę państwa/ Zdobył – część jego ludną i nieludną,/ Używającą prawa i poddaństwa,/ Zwiedził" [t. 2, s. 149–150]), będące owocem wcześniejszych doświadczeń: podróżach po imperium, w trakcie których uważnie przyglądał się i analizował stan materialny, kulturę i mentalność podporządkowanych Rzymowi ludów, nie dla samej wiedzy wszakże, ale by skonsolidować i usprawnić centralne zarządzanie państwem[40]. W tym ujęciu Hadrian zaczyna

[40] Warto w tym miejscu przywołać fragment komentarza Włodzimierza Szturca: „Nad tym światem trzeba było zapanować. A panowanie Hadriana było uczone i racjonalistyczne: wszędzie ogłaszał się Cesarzem i bogiem. Pominąwszy już straszliwy dopust boży w Jerozolimie i poświęcenie świętego miasta Jowiszowi i Wenerze, przypomnijmy, że Hadrian sam wystąpił w Grecji jako Zeus, że doprowadził do odnowienia kolosa Rodyjskiego jako znaku swej boskości. [...] W każdej odwiedzanej prowincji nosił tytuł władcy tam panującego oraz przydomki właściwe wyznawanym bóstwom. I wreszcie – słynne łuki tryumfalne, o których Norwid pisze, że Żydzi nie chcieli pod nimi przechodzić. A więc nowy świat Hadriana, jaki wyłania się ze zwitków pergaminu przed Zofią z Knidos, to świat-labirynt, świat pomieszania racji, sensów, idei. Świat, w którym wolno wszystko" (W. Szturc, *Pokój z widokiem na wieczność. Hadrian i inne czasy*, w: idem, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001, s. 177–178).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

jawić się jako nowoczesny dyktator, świadomie używający wiedzy, w tym nauki, dla wzmacniania władzy. Współczesnych odniesień w tej partii tekstu jest zresztą więcej, w sposobie opisu Hadrianowej polityki umacniania granic[41] domyślać się można aluzji nie tylko do okopywania się w swoich granicach nowoczesnych imperiów, ale może też do zaborczej teorii Fryderyka II Wielkiego (jak Hadrian strojącego się w szaty myśliciela i artysty przyjaźniącego się z filozofami, a przy tym, znowuż jak cezar, homoseksualisty) dotyczącej „zaokrąglenia politycznego" (wedle słów Mickiewicza), którą uzasadniał prawo do poszerzania granic kosztem państw słabszych, w tym między innymi rozbiory Polski – koncept ten, jako wzorcowy przykład polityki siły lekceważącej moralne zasady, w sposób niebywale krytyczny przywołał Mickiewicz w *Księgach narodu*[42]. I szerzej, aluzji do wszystkich współczesnych i z nieodległej przeszłości „władców oświeconych", kuszących filozofów i zarazem niewolących ludy (tradycyjnie w tym kontekście wymieniano, obok Fryderyka, carycę Katarzynę II). W tej części pojawia się też wzmianka o wywołanym przez Bar Kochbę powstaniu w Judei, które Hadrian zdaje się lekceważyć – w jego wypowiedzi chwilę później adresowanej do Artemidora pojawi się plan całkowitej przebudowy Jerozolimy, który cezar miał wymyślić (tak sugeruje sam – a Norwid zdaje się to potwierdzać) podczas wizyty w tym mieście w 130 r., a więc przed powstaniem Żydów (lata 132–135); Gibbon dowodził, raczej trafnie, że zamienienie Jerozolimy w nowe miasto, wystawienie w miejscu Świątyni przybytku poświęconego Jowiszowi a w miejscu, wedle legendy chrześcijańskiej, śmierci Chrystusa, świątyni Wenery i fak-

[41] Chodzi o nasycony Norwidowską ironią fragment: „A o okopach myśląc i przedmurzach,/ Świat tworzył, linii nienawidząc krzywych,/ Przeto iż dłuższe, a ceniąc je bardzo,/ Jako uczeńsze i słodsze w swych ruchach./ Więc był, jak którzy chwalą to, czym gardzą" (ibidem, t. 2, s. 150).

[42] „Aż król pruski nakreślił k o ł o i rzekł: Oto jest Bóg nowy. I kłaniano się temu k o ł u i nazywano tę cześć Z a o k r ą g l e n i e m p o l i t y c z n y m. I narody, stworzone na obraz Boży, kazano uważać jako kamienie i bryły, i obcinać je, aby jedno ważyły jedne jak drugie. I państwo, Ojczyznę ludzi, kazano uważać jako sztukę monety, którą dla okrągłości obcinano" (A. Mickiewicz, *Dzieła*…, t. 5, s. 14–15).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

tyczne wypędzenie Żydów z Jerozolimy było jednak dotkliwą karą za trzyletni bunt, kierowany przez Bar Kochbę.

W wielowątkową przemowę cezara do Artemidora (bo trudno akt komunikacji między nimi nazwać pełnoprawnym dialogiem – filozof w widoczny sposób odczuwa lęk przed władcą) Norwid włączył mechanizm właściwy dla ironii stosowanej w liryce roli (by użyć terminu w wersji proponowanej przez Stanisława Barańczaka), gdzie mówiącego kompromitują jego własne słowa i co zarazem wyznacza mocny dystans autora wobec treści prezentowanych przez mówiącą postać[43]. Taki cel ma bez wątpienia autorytatywne wyniesienie przez cezara Antymacha z Kolofon, autora niedochowanej w całości *Tebaidy*, ponad Homera[44] czy nieco później zrównanie (co najmniej) śmierci jego kochanka Antinousa z ofiarą Chrystusa. Pychą naznaczone są też jego słowa, że w odróżnieniu od Greków, zrozumiał istotę jej dziejów i kultury i wie, jak Grecję podnieść i uleczyć („Hellada! – wy ją znacie, tak, z narowu,/ Jam odgadł – ja ją podnoszę i leczę" [s. 151]); słowa te wywołują strach u greckiego filozofa („Mistrz Artemidor pobladł"), rozumiejącego ich ukryty sens: owo leczenie przez cezara-„filhellena" nie musi wprawdzie zapowiadać stosowania krwawych represji, ale wiązać się może, co najmniej, z próbą narzucenia Grekom nowego stylu życia i myślenia, wzmożenia cezariańskiej kurateli nad uwielbianą jakoby przez niego Helladą. Artemidor stara się czytać między wierszami mowy Hadriana, dlatego na pytanie o Jazona, jego przyjaciela, żydowskie-

[43] „W wypadku [...] liryki roli, formalnie opartej na modelu monologu dramatycznego, dystans [autora do podmiotu mówiącego – JF] przybiera rozmiary najbardziej skrajne: podmiot jest nie tylko wyraziście nietożsamy z autorem wewnętrznym wiersza, ale nie może również być w żaden sposób traktowany w odbiorze jako jego „kostium", *porte parole* czy persona, gdyż prowadziłoby to do poważnych nieporozumień" (S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 158).

[44] J.W. Gomulicki wskazywał, że przypisane Hadrianowi przez Norwida opinie na temat sztuki Homera i Antymacha (w poemacie: Antymaka) czy też lekceważąca uwaga dotycząca historycznych prac Salustiusza ma swoje pokrycie w znanej najpewniej poecie starożytnej biografii cezara, napisanej przez Eliusza Spartianusa.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

go lekarza i myśliciela, stara się mową ciała i barwą głosu dać do zrozumienia, jak bardzo się od niego dystansuje. Zapewne już wie o powstaniu w Judei, a może i domyśla się związku Jazona (zhellenizowane imię Jeszui) z tymi wydarzeniami, woli więc w tak niepewnym czasie, gdy do Rzymu wkraczają wojska mające żydowski bunt stłumić, przyjąć barwy ochronne, mówić jak najmniej i w sposób najbardziej oględny. Bez słowa przyjmie zarówno zapowiedź ogłoszenia przez Hadriana własnych płodów myślowych (w których zamierza rozprawić się z niektórymi teoriami filozoficznymi), jak i jego pogardliwe komentarze o religii i sposobie życia Żydów oraz o doktrynie chrześcijan, której naprawą władca też zamierza się zająć. Cezar ujawnia Grekowi plan przemiany Jerozolimy, świętego miejsca Żydów i chrześcijan, w miasto kultu „Jupitera" (Jowisza) i Wenery, ale w żaden sposób nie uprzedzi Artemidora, że powziął już decyzję o wygnaniu go z Rzymu do Galii. Norwidowski Hadrian, z pozoru przyjazny i otwarty intelektualista, nieeksponujący w sytuacji prywatnej przyznawanych sobie publicznie atrybutów i tytułów boskości, w istocie jest wybitnym przedstawicielem oświeconego absolutyzmu, gotowym użyć (i używającym) całej mocy machiny państwowej do wcielania w życie idei i pomysłów, które lęgną się w jego umyśle, naznaczonym pychą i poczuciem wyższości, które to cechy z kolei są owocem sprawowanej przez niego wszechwładzy. Wizerunek ten, oparty na przemyślnie wyselekcjonowanych faktach zapożyczonych od historyków starożytnych (Spartianus) i nowoczesnych (Gibbon), ma charakter tyleż historyczny, co i paraboliczny, dotyczy Hadriana, ale i imperatorów nowożytnych, którzy mieli potrzebę realizowania samowolnych, czasem wzniosłych idei i w końcu ulegali fatalizmowi wpisanemu w system tyranii (jak choćby car Aleksander I w *Ustępie* III części *Dziadów*).

Fragment XIX zamyka historiozoficzna refleksja narratora (tu – w funkcji *porte parole* samego Norwida), który poprzez system antytez zestawiających chrześcijaństwo i starożytność (lub, jak chce Gomulicki, pogaństwo), w tym ich wielkie dzieła artystyczne, wskazuje na wyższość modelu następczego, chrześcijańskiego (a właściwie: judeochrześcijańskiego, skoro metaforycznie rozumiany wąż



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Mojżesza postawiony został wyżej niż analogiczny symbol Eskulapa), pielęgnującego bardziej uwznioślone i uduchowione pojmowanie czynu i ideału, dlatego między innymi w opinii poety dzieło Rafaela przewyższa rzeźbiarską sztukę Fidiasza, a heroizm Joanny d'Arc mityczne dokonania bogini Ateny. W ten sposób narrator-historiozof skompromitował także polityczno-intelektualne ambicje i plany Hadriana, figury uosabiającej niby-łagodnych i wszechwiednych autokratów z wszystkich epok.

## Paralele

O parabolicznej funkcji obrazu Rzymu i związanym z nim systemie aluzji do szeroko rozumianej współczesności pisano wielokrotnie i z wielkim znawstwem. Kwestią kluczową w perspektywie przypowieściowej zdaje się być los Aleksandra z Epiru, który poszukuje duchowego Mistrza w czasach nieprzejrzystych, gdy sąsiadują ze sobą różne szkoły filozoficzne i religie, które wiodą nawet pozorny dialog, ale nie wchodzą w rzeczywistą, twórczą więź[45]. Quidam nie znalazł przewodnika w obrębie podupadającej szkoły greckiej (Artemidor, filozoficzny epigon, raczej zręczny retor niż oryginalny myśliciel), ani też nie został dopuszczony do tajemnic mesjanizmu żydowskiego (lekarz i bystry myśliciel Jazon/Jeszua poszukujący nowego mesjasza, mającego uwolnić Lud Wybrany z niewoli politycznej, w chwili śmierci widzący – trochę jak Pankracy w *Nie-Boskiej*

[45] Jak pisała Elżbieta Kiślak: „Każda kultura – grecka, rzymska i hebrajska – przeżywa swój osobny dramat załamania, ale ogólną przyczynę upadku stanowi, obok pomieszania moralnych pojęć, zanik wspólnoty i zanik świadomości wspólnoty, mówiąc słowami Norwida – choroba człowieka zbiorowego [...]. Rozpad poczucia wspólnoty nie oznacza bynajmniej zwycięstwa jednostki nad zbiorowością, apologii indywidualizmu. Człowiek w *Quidamie* znajduje się bezustannie pod przemożnym ciśnieniem „innych"; wyrwać się z tego zamkniętego kręgu zależności można jedynie poprzez samotne pisanie, jak świadczą bezkompromisowo szczere fragmenty pamiętnika bohatera" (E. Kiślak, *Cień arcydzieła*, w: *Trzynaście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kilak i M. Gumkowski, Warszawa 1996, s. 202).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

*komedii* – dziejowy i nadprzyrodzony sens męczeństwa Chrystusa), a z pozostającymi poza oficjalnym obiegiem ideowym chrześcijanami, posiadaczami prawdy najwyższej, tytułowy bohater nie zdążył nawiązać bliższej relacji. Można z projekcji losu Quidama, uznawanego przez niektórych badaczy za kryptoportret autora, wywieźć paraboliczną sugestię dotyczącą kondycji współczesnej Norwidowi cywilizacji, znowu wchodzącej w fazę kryzysu, mówiącej różnymi językami ideowymi, pozbawionej niekwestionowanych autorytetów duchowych, narażonej na presję w wielu miejscach na całym kontynencie ze strony władzy mniej, a często bardziej autokratycznej. Krzysztof Trybuś trafnie dowodził, że poeta przeciwstawił tu „rewolucyjnej teorii postępu z *Króla-Ducha*" –

> koncepcję cyklicznego rozwoju. Symbolika starcia światła z mrokiem nie odzwierciedla zwycięskiego pochodu ludzkości, przeciwnie – podkreśla poddanie dziejów prawom czasu. [...] Droga, którą kroczą bohaterowie w poemacie Norwida, nie prowadzi do „celów finalnych" ludzkości. *Quidam* przeciwstawia się nie tylko *Królowi-Duchowi*, lecz także innym epopeicznym próbom sławiącym ideologię postępu – jak *Dziady* cz. III. Wykorzystując konwencję tak ważnej w romantyzmie epopei mistycznej, Norwid odwraca w pewnym sensie sens przyjętych obrazów i metafor. W efekcie żadna z postaci utworu, inaczej niż to bywało u poetów mesjanistów – nie stanie na progu nowej epoki[46].

Do wykazanej w tym wywodzie koncepcji cyklicznego, ewolucyjnego i długotrwałego rozwoju (myśl ta skądinąd powinna była Krasińskiego bardzo zainteresować) można by dodać tezę, że cykliczność w tej koncepcji powiązana jest z ruchem kolistym, biegnącym po wielkim okręgu, że cyklicznie powtarzają się też epoki kryzysowe i „przedświtowe" zarazem, jak w tym poemacie, konstatującym dostrzegalne załamywanie się starego świata i bardzo niepewny jeszcze obraz nowego. Czasy Hadriana mają tę wspólną, dekadencką w istocie cechę z epoką dziewiętnastowieczną, zdaje się sugerować poeta. A może – że każda pomniejsza epoka musi mieć swój czas niejasności i nieprzejrzystości, bytu „pomiędzy świtem a nocy zniknięciem"?

[46] K. Trybuś, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993, s. 73–74.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

W tradycji badawczej wskazywano też na bardziej cząstkowe paralele między poematowym obrazem Rzymu i jego stanem politycznym a miastami/państwami poecie współczesnymi. Mieczysław Jastrun nie bez racji odnajdywał analogie między rzymską wędrówką Quidama i przekraczaniem granic Petersburga przez Pielgrzyma w *Ustępie* III cz. *Dziadów*[47], tu symptomy despotii, państwa policyjnego były niewątpliwie widoczne, choć nie tak spektakularnie opisane, jak w poemacie Mickiewicza. Trybuś z kolei wydobył szereg aluzji i ujęć łączących Rzym Hadriana z Paryżem i Francją z czasów cesarstwa Napoleona III: Norwid, inaczej niż Krasiński, potępił zamach stanu prezydenta Ludwika Napoleona i późniejszą restytucję cesarstwa, a po powrocie zza oceanu rychło dostrzegł umacnianie się elementów państwa policyjnego, narastające napięcie między światem intelektualistów i artystów a władzą, związane choćby z coraz agresywniejszą cenzurą, upodobanie Napoleona III do stylu imperialnego, coraz mocniej wpisywanego w pejzaż miasta z jednej strony, a z drugiej podtrzymywanie mitu o Paryżu jako centrum cywilizacji; dostrzegł wreszcie pretensje cesarza do roli arbitra pokoju w Europie (kongres paryski po wojnie krymskiej w 1856 r.) i zarazem do roli wielkiego kontynuatora linii Napoleona I (co swego czasu bezlitośnie wykpił Wiktor Hugo, nadając mu przydomek „Napoleona małego"). A ponieważ panowanie Hadriana w poemacie Norwida widzieć można „jako czas despotyzmu umiarkowanego, z pewnymi znamionami praworządności"[48], rzeczywiście trud-

[47] Zob. M. Jastrun, *Gwiaździsty diament*, Warszawa 1971.

[48] K. Trybuś, op. cit., s. 80. Trzeba tu przywołać z pełną akceptacją jeszcze dwa sądy z tej książki: „Próbując odtworzyć okoliczności, które mogły wpływać na kształt tego utworu, należy wziąć pod uwagę wyrażone w pismach Norwida oceny i diagnozę stanu Europy po 1848 r., poprzedzające pracę nad *Quidamem*. Wiele bowiem wskazuje na to, że utwór ten był wynikiem analizy całego procesu politycznej i kulturowej reakcji, który kształtował porewolucyjną rzeczywistość Europy i który w sposób szczególny zaciążył nad historią Francji" (s. 61). I następny: „Rzym w *Quidamie* to 'królestwo nominalne', w które przekształcono Europę po 1848 roku. «Królestwo» to odnajdziemy później w wierszach z cyklu *Vade-mecum*, dramacie *Kleopatra i Cezar*, w poemacie dygresyjnym *A Dorio ad Phrygium*. Pierwowzorem tego tworu w *Quidamie* była Francja II Cesarstwa" (s. 82).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

no było takiego ujęcia na prawach wielkiej metafory nie kojarzyć z cesarstwem Napoleona III. Najszerzej sieć analogii rozwinął Rolf Fieguth, który nie tylko potwierdził zasadność interpretacyjnej korelacji antycznego Rzymu z Petersburgiem i imperium carów oraz Paryżem Napoleona III, ale dodał też nowe związki.

> Dzisiejszy czytelnik – pisał Fieguth – zapewne nie rozpozna od razu i spontanicznie zawartych w tej akcji aluzji do czasów późniejszych, a zwłaszcza do Norwidowskiej nowoczesności XIX-wiecznej, europejskiej i polskiej. Ale wystarczy chyba niewielka zmiana optyki, aby tu widzieć nieco szerzej. Rzym hadriański postrzegamy poprzez przeżycia Aleksandra jako państwo donosicieli, bojówek, liktorów i żołnierzy, rządzone przez labilnego tyrana. Paralele z państwami nowoczesnymi są tu jawne, tym bardziej, że eksplicytnie mowa jest także o „Rzymach nowych", pod którymi mamy rozumieć nie tylko przyszły gród Konstantyna, nową stolicę pierwszego rzymskiego władcy prawie chrześcijańskiego, nie tylko Rzym papieży aż do Piusa IX, ale też XIX-wieczny Paryż, Londyn, Petersburg oraz inne stolice zaborców[49].

Trudno byłoby też polemizować z wywodem, że „w niektórych detalach" Hadrian przypomina despotów dziewiętnastowiecznych, jak Mikołaj I czy Napoleon III, czy że w figurze poetessy Zofii z Knidos odnaleźć można odniesienia do dziewiętnastowiecznych postaw emancypacyjnych oraz „całej kategorii kobiet praktykujących życie w samostanowieniu"[50]. Najwięcej jednak uwagi Fieguth poświęcił wskazywaniu dyskretnie poukrywanych w poemacie prawdopodobnych polskich tropów i punktów odniesienia. Odkrywcze uwagi dotyczą zwłaszcza kwestii traum, związanych z upadkiem ojczyzny (w poemacie stanowią one element, jak się wydaje, duchowości tak Greków, Artemidora i Zofii z Knidos, jak też Żydów, Jazona i Barchoba) oraz sugestii, że w *Quidamie* można by poszukiwać śladów odniesień do różnych ówcześnie polskich postaw politycznych,

[49] R. Fieguth, op. cit., s. 23–24.

[50] Ibidem, s. 24. Badacz jako figury pokrewne Zofii z Knidos wymienia George Sand, Delfinę Potocką i Marię Kalergis; Jastrun domyślał się w tej kreacji kryptoportretu Deotymy.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

od rewolucyjno-insurekcyjnych po konserwatywno-antypowstańcze. Naturalne, że w powstaniu Żydów w Judei – Fieguth słusznie, w moim przekonaniu, dowodził, że ten wątek uznać trzeba za jeden z najważniejszych w całym poemacie – doszukiwano się w tradycji badawczej aluzji do powstań polskich, choć akurat autor *Zaproszenia do Quidama* słusznie zastrzega, że z pola widzenia (jako możliwego punktu odniesienia) nie można tracić innych dziewiętnastowiecznych europejskich i pozaeuropejskich buntów i powstań niepodległościowych (od Grecji, Włoch i Węgier poczynając, na antykolonialnych ruchach w Ameryce Południowej kończąc). Poemat operował przecież parabolą uniwersalną, nie lokalną, a w wieku XIX w obrębie globalnie rozumianej cywilizacji chrześcijańskiej zjawiska wolnościowych insurekcji zdarzały się ciągle i pod każdą szerokością geograficzną. I Norwid miał tego pełną świadomość. Glosę „norwidowską" zakończę jeszcze jednym cytatem z książki Rolfa Fiegutha, który arcytrafnie zaznaczał, że:

> aluzje do XIX-wiecznej Polski są wszędzie, ale nigdy nie mają piętna wyłącznie polskiego (z jednym jedynym wyjątkiem) i zawsze są bardzo dyskretne. Dyskretność, której nie ma u wielkich poprzedników Norwida, uzyskuje poeta po pierwsze poprzez umiejscowienie akcji i ludzi w poetycko-autentycznym, nie kostiumowym Rzymie późnoantycznym, a po drugie przez wprowadzenie polskich tematów do bardziej uniwersalnych kontekstów i analogii. Do analogii między hadriańskim Rzymem a Europą (i Polską) należy – jak mi się wydaje – to, że II-wieczny Rzym ma może tak samo daleko do zwycięstwa chrześcijaństwa (IV wiek), jak dechrystianizowana Europa XIX-wieczna do jego powrotu[51].

*Irydion* Krasińskiego równie wysublimowaną dyskretnością nie operował, dramat bliższy był traktowaniu historii jako dobrze skrojonego kostiumu służącego metaforycznemu zobrazowaniu dylematów współczesności, w szczególności polskich, korespondował w tej materii dobrze z wzorcem ustanowionym przez Mickiewicza w *Konradzie Wallenrodzie*. Norwid poszedł inną drogą. Quidama

[51] R. Fieguth, op. cit., s. 25–26.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

uformował na przeciwieństwo Irydiona, jego bohater nie żywił nienawiści do Rzymu i nie planował jego zniszczenia, miał złudną nadzieję, że znajdzie tu klucz do prawdy, w żaden sposób zatem nie mógł być traktowany jako symboliczny przedstawiciel takiego bądź innego pokolenia buntujących się młodych Polaków. Tuż przed wybuchem Wiosny Ludów młodszy poeta wstrząsnął Krasińskim, opowiadając mu o prześladowaniach młodzieży w Warszawie i o heroicznej śmierci Karola Levittoux w warszawskiej Cytadeli, w której autor *Irydiona* dojrzał męstwo bez porównania większe, niż rzymskiego bohatera Muciusa Scaevoli[52] – Norwid umiał oczywiście snuć martyrologiczne przypowieści o losie własnego pokolenia. W poemacie jednak nie dopuścił do tego, by przypadkową śmierć Quidama, zdarzoną przed nawiązaniem bliższych więzi z chrześcijanami, którzy mogli mu dać ów klucz do prawdy, można było utożsamić z młodymi polskimi męczennikami, ci bowiem powodowani byli patriotyzmem, ideałem walki politycznej z wrogim ciemiężycielem, podczas gdy Quidam uosabiał figurę losu nie-heroicznego, niewinnej, ale przypadkowej i bezimiennej ofiary, jakich wiele przynosi każda epoka, także współczesna Norwidowi i Krasińskiemu. Może właśnie w sposobie uformowania przez nich bohaterów głównych, Greków działających w starożytnej stolicy, najmocniej zaznaczyła się różnica w sposobie wykorzystania Rzymu jako wielkiej metafory historiozoficznej, rzutowanej także na dziewiętnastowieczną teraźniejszość.

[52] „Norwid mi opowiadał wczoraj rozmaite szczegóły z życia warszawskiego, uwięzienia, sądy, kajdany, wywozy na Sybir, niesłychane odwagi i męczeństwa, a wszystko w ciemnocie odbywane, wszystko przez instynkt czegoś, przez zmysł polski, ale niepewny swojej drogi i aż do komunizmu zachodzący, by znaleźć światło zbawienia. [...] Czym Mucius Scaevola przy jednym z nich, nazwiskiem Lewitu, którego [Norwid] znał doskonale, a który wzięty do Cytadeli, chcąc uniknąć pokus bolesnych męczarni zadawanych, by zdradził i wydał towarzyszy, spalił się cały sam jedną świecą" (Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. 3, s. 609; list z 27.01.1848). Kilka lat wcześniej, pisząc do Potockiej o tych samych wydarzeniach, przepowiadał, że „wiek przyszły z tego ułoży świętą epopeję – pismo drugie!" (ibidem, t. 1, s. 649; list z 6–7.12.1842).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Rolf Fieguth

Université de Fribourg
rolf.fieguth@unifr.ch

# „Stójcie, poganie, przynoszę wam wiarę". Dwie religie w *Lilli Wenedzie* Słowackiego[1]

W porównaniu z *Irydionem* i *Quidamem*, *Lilla Weneda* przejawia skrajnie romantyczny charakter, choćby swoim „gotyckim" nastrojem, a jeszcze bardziej fantastyką historyczną, która cechuje jej wizję powstania narodu polskiego z okrutnej konfrontacji agresywnych przybyszów lechickich z tubylczym ludem Wenedów. Miesza horror i farsę, tragizm, bajkowość i komizm, szla-

[1] Artykuł jest czymś pomiędzy kontynuacją a rewizją wcześniejszych publikacji: *„Lilla Weneda". Tragizm jako „figura dwuznaczna"*, w: *Liryka romantyczna i inne szkice*, t. VI: *Problemy romantyzmu*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2010, s. 69–85 i *Le tragique comme figure ambiguë :* «*Lilla Weneda*» *de Słowacki vis-à-vis de Voltaire et Calderón*, w: *Juliusz Słowacki. Lectures contemporaines*, publ. sous la dir. de M. Delaperrière, Paris 2010, s. 23–30. Fragmenty *Lilli Wenedy* cytuję wg wydania Juliusza Kleinera: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. IV: *„Balladyna", „Mazepa", „Lilla Weneda" (wraz z „Listem do Aleksandra H." i „Grobem Agammemnona")*, oprac. J. Kleiner, bibliografię zestawił W. Hahn, Wrocław 1953, podając numery aktu, scen i wersów, albo używając skrótu LW.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

chetność i podłość, idealność i niedorzeczną groteskowość, powagę i parodię oraz stosuje ironię, która ironizuje na każdym kroku samą siebie, wracając do najkrwawszego horroru lub najgłębszego tragizmu. W tym sensie każda postać, każda grupa, każda akcja, każda właściwość gatunkowa ma tu charakter i wymowę niejednoznaczną. Dotyczy to również takich spraw, jak wszelkie skryte aluzje do *Irydiona.* Posągowa postać Poleluma daje się zinterpretować jako kontrast z ruchliwym bohaterem tytułowego utworu Krasińskiego. Piekielnie banalny Ślaz, klaunowski nosiciel zła, jest prawdopodobnie parodią poważnego starca – szatana Masynissy Krasińskiego, a komiczny św. Gwalbert kontrastuje z chrześcijańskim Biskupem Wiktorem z *Irydiona*. Poważniejsze znaczenie ma niejednoznaczność w centralnej konfrontacji tubylczych Wenedów i przybyszów lechickich. Patriotyczny czytelnik w końcu ma kojarzyć narodziny narodu polskiego z tragiczną klęską i zniszczeniem magiczno-pogańskich Wenedów, ale nie bez uwagi na zwycięstwo pragmatycznych Lechitów, którzy są bardzo podobni do nowożytnych sarmackich Polaków.

Tragedia *Lilla Weneda* korzysta na swój sposób ze wzorców antycznych, a także z Shakespeare'a oraz z polskich i europejskich koncepcji romantycznych, w tym, oprócz Mickiewicza i Krasińskiego, z przedmowy Victora Hugo do jego sztuki *Cromwell.* Różni się jednak od innych nowożytnych „widowisk żałobnych" (niem. *Trauerspiele*)[2], nie tylko od *Irydiona*, próbą powrotu do fatum nieunik-

[2] W postrzeganiu chociażby nowożytnych teoretyków tragedii, aż do autorytetów pierwszej połowy XIX wieku, istniała sprzeczność nie do pogodzenia między ślepym fatum i nemezis tragedii antycznej z jednej strony, a z drugiej strony chrześcijańskimi ideami łaski Boskiej, prowidencji i nadziei zbawienia, tudzież humanistycznie zeświecczonymi odmianami tychże idei. Słowacki radykalizuje tę sprzeczność, gdyż akurat poprzez wątek szerzenia chrześcijaństwa wprowadza bardzo efektowny element farsy do swojej tragedii. Ciekawa jest konfrontacja tragedii antycznej i nowożytnej w sympatycznie lekkim eseju J.W. Goethego, *Shakespeare und kein Ende* (1815), w: idem, *Sämtliche Werke*, red. E. Beutler, t. 14, Zürich 1977, s. 755–768, oraz w rozprawie A.W. Schlegla *Comparaison des deux Phèdres*, gdzie pisze: „La fatalité est directement opposée à notre croyance religieuse; le christianisme lui a substitué l'idée de la providence. Il pourrait donc être mis en



Adam Mickiewicz University Press © 2025

nionego, bez rozmiękczenia ze strony prowidencjalizmu chrześcijańskiego, który zakładałby zasadnicze oddziaływanie Bożej łaski na sprawy ziemskie. Wzniosła mitologiczna religia Wenedów dozna fatalnego zmierzchu w konfrontacji z brutalnym pragmatyzmem mniej więcej areligijnych Lechitów, a powaga chrześcijaństwa tłustego starucha o imieniu św. Gwalbert kryje się pod gęstym płaszczem komizmu, parodii i niedorzeczności.

Niniejsze studium skupia się na roli wątków religijnych w rozwijającej się budowie semantycznej tragedii. Implikuje to niebagatelną kwestię, jak prezentuje się względna i ruchoma (nie)zależność woli pojedynczych działających *dramatis personae* od wpływów (wyobrażonych) mocy wyższych czy niższych w warunkach niewoli politycznej, a w związku z tym, ile wolnej woli rezerwuje sobie podmiot autorski utworu w kolejnych fazach kształtowania swej tragedii. Co do wolnej woli autorskiej ograniczę się tu zaledwie do paru uwag: Słowacki zdaje się iść w ślady koncepcji braci Friedricha i Augusta Wilhelma Schleglów, zgodnie z którą (wirtualny) autor romantyczny unosi się ironicznie nad konsekwencjami raz powziętych wyborów tematycznych i artystycznych. W zastosowaniu do *Lilli Wenedy* oznacza to, że wybór formy tragedii nie ogranicza swobody wcielenia do utworu elementów nietragicznych, takich jak satyra, dygresja, ambiwalencja, komizm. Wprowadzenie postaci komicznej, głupiej lub niedorzecznej nie ogranicza możliwości włożenia w jej usta wypowiedzi proroczych i mądrych. Zaistnienie i rozwój jakiegoś zdarzenia nie zmuszają do zaistnienia jednoznacznej przyczyny. Zasada takiej świadomej romantycznej niekonsekwencji dotyczy również traktowania tematów religijnych.

doute si un poète chrétien [...] ne se trouverait pas dans l'impossibilité de composer une véritable tragédie, et si la poésie tragique, création de l'homme abandonné à ses propres forces, ne disparaît pas [...] devant l'aurore de la révélation" (cytat wg wydania A.W. Schlegel, *Essais littéraires et historiques*, Bonn 1842, s. 150).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

## Religia Wenedów

Tak jak inne wątki i osoby tragedii, tak i religia Wenedów z magiczną harfą królewską jako najbardziej widocznym symbolem nawiązuje do różnych źródeł, w tym do izraelskich, starogreckich, celtyckich (osjanistycznych) i nordyckich[3]. Król o imieniu Derwid, nierozdzielny z harfą, chociażby powierzchownie przypomina psalmistę i króla Dawida. Stanisław Zabierowski rozszerzył ten wątek, przywołując 137 Psalm Dawidowy *Nad rzekami babilońskiej ziemi* jako inspirację w monologu Derwida „Nigdy! o! Nigdy! Piekielna! / Ty nie usłyszysz pieśni niewolnika" (I,1, w. 198–199)[4]. Poza tym badacz kreśli analogię między harfą Derwida zabraną przez Lechitów a hebrajską Arką Przymierza zagrabioną przez Filistynów (1 Sm 4,5–11)[5]. Nie wykluczam też inspiracji indyjskich i staroamerykańskich[6]; religia Wenedów jest w każdym razie łączliwa z każdą religią „szlachetnych dzikich".

Wenedzi znają Boga i Szatana (zob. *Prolog*, w. 3–6) tak jak chrześcijanie; dlatego są dla św. Gwalberta ludem „dobry[m], chociaż nie chrześcijański[m]" (I, 2, w. 50). Kwestią ważną dla utworu dramatycznego jest, czy bohaterowie poczuwają się do działania z własnej, ludzkiej woli, czy raczej pod domniemanym wpływem niewidzialnych, pozaludzkich sił. Pytanie to dotyczy całej przedmistycznej twórczości dramatycznej Słowackiego, a w przypadku *Lilli Wenedy* zwłaszcza Wenedów, którzy aż nadto wierzą w magiczną moc ich harfy królewskiej oraz w moc swych przyrzeczeń, przekleństw[7] i czarodziejstw. Wybija się w kontekście tych zaklęć przysięga Poleluma pod koniec III aktu 3 sceny, będąca wyrazem jego „okropnej

[3] H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy": „Maria", „Irydion", „Lilia Weneda"*, Gdańsk 1998; R. Majewska, *Arkadia północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie" i „Królu-Duchu" Juliusza Słowackiego*, red. i oprac. Ł. Zabielski, Białystok 2013.

[4] S. Zabierowski, *Tragedia wenedyjska Juliusza Słowackiego*, Katowice 1981, s. 35.

[5] Ibidem, s. 36–37.

[6] Zob. R. Fieguth, *Le tragique comme figure ambiguë,* op. cit.

[7] Na temat wenedyjskich zapowiedzi zemsty i przekleństw i ich analogii starotestamentowych zob. S. Zabierowski, op. cit., s. 62.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

wiary rozpaczy w przyszłość i zemstę" (LW, s. 288) – i zarazem nawiązaniem do tonu bohatera Irydiona:

POLELUM
[...] ja nie będę
Z waszymi groby żył w kraju niewoli.
Świadczę się tobą, słońce, jeśli kiedy
Ujrzysz mnie żywym na brata kurhanie,
To natęż tak twe oczy, światła Boże,
Aż mi zapalisz włos na téj bezwstydnéj
Głowie, co mogła wszystko, wszystkich przeżyć.
Próżno los wróży, że będę ostatnim,
Ostatnią tu będzie jaka kobieta,
Albo rzecz jaka żywa jeszcze słabsza,
Monstrum, któremu Bóg nie dał w rozpaczy
Władzy skonania – to będzie ostatniém.
Słońce zapłoni się, jakby zhańbione,
Że nie ma komu świecić, tylko gadom
I tym, co umrzeć jak ludzie nie śmieli.
Chodź! wróżka powie nam, jak mamy skonać.
(III, 3, w. 190–205)

Roza, Derwid i Lilla swymi klątwami niemało straszą zwycięskich wrogów lechickich, zwłaszcza Lecha i Gwinonę. Jednym z wielu przykładów jest przekleństwo Derwida rzucane Gwinonie:

Ja czuję w sercu jakąś moc zabójczą,
Która mym słowom da moc zabijania,
I ciebie mi tu da za niewolnicę,
I z twego trupa mnie pokonanemu
Tron nowy zrobi. Stój tu! ja ci łono
Osuszę, piersi napełnię popiołem,
W żywot nasypię gadzin – O! gdybyś ty
Była kobiétą – gorzéj niż to wszystko,
Bo bym ci oczy twe napełnił łzami
Opowiadając ci moje nieszczęście –
Ale ty jesteś nie z tych które płaczą.
Ciebie zabijać trzeba przekleństwami;
I piekło całe zakląć przeciw tobie,
Ażeby piekło całe było w tobie.
(I, 3, w. 237–252)



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Nie odbiega zbyt daleko od wenedyjskich wierzeń magicznych przyrzeczenie czystości dziewiczej, które składa neofitka Lilla przed Matką Boską w zamian za pomoc w ratowaniu królewskiego ojca. Akt ten zwalnia młodą królewnę od szatańskiego przekleństwa zniewolenia woli, które ciąży jak fatum nad Wenedami.

Wiele wskazuje na to, że kryzys wenedyjskiej religii harfianej zaczął się dawno przed przyjściem brutalnych Lechitów. Dowodzi tego fakt, że młodsza córka królewska, Lilla, dała się ochrzcić przez św. Gwalberta, dzięki czemu nabrała dystansu do rodzimej mitologii i zdolności do niekonwencjonalnego działania według własnej woli. Innym symptomem owego kryzysu jest zachowanie się Rozy, która z czysto pragmatycznych przyczyn dąży do odzyskania harfy, bo tylko harfa zdołałaby zapalić bojową moc rycerzy wenedyjskich. W końcu sam Derwid, maltretowany król, przed samobójstwem tragicznie odżegnuje się od instrumentu. W każdym razie harfa królewska nie działała w czasie zabójczej pierwszej bitwy z Lechitami i nie została tam nawet użyta przez króla[8].

Bardzo ważna jest niezłomność, którą więzieni król Derwid, jego synowie Lelum i Polelum, a szczególnie nieuwięziona Lilla z jej spektakularnymi akcjami ratunkowymi zachowują wobec szatańskich okrucieństw lechickich. Straszą swych zwycięskich wrogów zawstydzeniem, przekleństwami i groźną magią harfy, w którą zaczyna wierzyć podejrzliwa królowa lechicka silniej niż Lilla i Roza Weneda. Ale nic nie strzeże króla Derwida przed postępującym strasznym zniszczeniem jego królewskiej osoby aż do jego kompletnej bezużyteczności. Nie strzegą go ani harfa, ani spektakularne akcje ratunkowe młodej córki.

W swej totalnej abnegacji Lilla na pewno reprezentuje, jak nikt inny w utworze, ideały chrześcijańskie, ale w nie mniejszej mierze także i jakiś radośniejszy potencjał zawarty w duchowości wenedyjskiej. Zamordowana przez Gwinonę, zastępuje jako trup królewską

[8] Roza Weneda: „Jeżeli podczas walki/Ojciec mój z harfą złotą, na kamiennym tronie / Zagra pieśń, ową straszną pieśń, od trzech pokoleń / Nie słyszaną; to przy nas zwycięstwo" (IV, 4, w. 483–486).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

harfę, która zostaje u Lechitów. Wątek ten symbolizuje typowym dla tej tragedii paradoksem nie tyle koniec religii wenedyjskiej, ile jakąś jej bardziej ludzką przyszłość.

Roza, starsza córka Derwida, wróżka i czarodziejka wenedyjska, jest niewątpliwie postacią najbardziej groźną tragedii, nie tylko Kassandrą, ale też „Eumenidą Eschylowską" (LW, s. 288). Także w kreacji Rozy można dostrzec pewne nawiązania do bohatera tragedii Krasińskiego. Wobec nieuniknionego końca swego narodu Roza nie ustępuje okrucieństwami lechickiej królowej Gwinonie, z którą łączą ją akcenty eddaiczne[9]. Potrafi jeszcze wyczarować nowych rycerzy, straszne nocne błyskawice w czasie ostatecznej walki (IV, 4, w. 411–426) i wykreować z braci Leluma i Poleluma dwugłowego rycerza, ale nic nie udaremnia totalnego zwycięstwa Lechitów. Roza nie jest jedynie niewinną ofiarą brutalnych zdobywców, ale też niemiłosiernie kłamliwą sakralną dyktatorką, która z całą szatańską świadomością prowadzi swój naród ku śmierci:

ROZA WENEDA
Wiedziałam ja dawno,
Na jaką zwołam was pieśń, potępiony
Ludu przez Boga… już dawno widziałam
Na waszych czołach napisane krwawo
Życie trzydniowe… Cóż!… czemu tak bladzi?
Któż tu jest kłamcą? los? czy ja? czy rozpacz,
Która niechcących umrzeć oszukała?
Gołębie serca! o! jak wam leniwo
Do kończącego wszystko grobu!… Trzeba
Was było wszystkich oszukać i śmierci
Pędzić, jak białą trzodę owiec, w gardło.
Nie dosyć jeszcze?… o! wy, moje włosy

[9] Zob. R. Majewska, op. cit. Badaczka widzi cechy eddaiczne w wielu detalach stylu tragedii oraz w fatalnym losie i upadku Wenedów, który autor „stylizuje na Zmierzch Bogów" (s. 233). Lecz z dozą autokrytycyzmu konstatuje: „Projekt mitologii Północy u Słowackiego można porównać do rozbitego lustra, w którego […] cząstkach […] znajdują się […] drobiny mitologii, jakby rozpisane mity" (s. 197). Nie uwzględnia nordycznych wątków w *Irydionie* Krasińskiego, na które Słowacki tu reaguje.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Wyrwane, w garść się wężów przemieniajcie
I dla strupiałych ludzi bądźcie biczem!
(V, 5, w. 200–213)

Stos z popiołów zabitych rycerzy oraz ze szczątków Lilli, na który wchodzi w finale tragedii, jest „piękną piramidą" (zob. *List do Aleksandra H.,* w. 101–104) także i jej zbrodni. Przez te popioły daje się zapłodnić i urodzi Popiela, bohatera późniejszego *Króla-Ducha* (por. *Prolog*, w. 135–145). Dodajmy jeszcze, że w charakteryzowaniu tragicznie zmierzchającej religii wenedyjskiej nie brak też elementów komicznych, czasem nie bez zabarwienia horrendalnego. Komiczne są imienia dwu skądinąd nieskazitelnie tragicznych braci Leluma i Poleluma[10]. Cechy komizmu i nawet niedorzeczności zawiera scena spotkania wróżki Rozy ze Ślazem na nocnym polu bitwy pełnym trupów wenedyjskich (Akt II, 1). Derwid prawie od początku wychodzi z roli króla, plując na okrutną Gwinonę liczne kaskady zwymyślań i przekleństw jak skrzecząca stara baba, na co królowa lechicka odpowiada mu w tym samym tonie (Akt III, 4)[11]. Horrendalna śmieszność tych sytuacji wiąże się z ogólną intencją autora, jawnego antymonarchisty, który dąży do infiltracji tragizmu komizmem, między innymi celem okropnego ośmieszania zarówno króla Derwida, jak i króla Lecha.

Mitologia Wenedów stanowi przykład romantycznego ideału religii, w której bóstwo, czarodziejstwo, władza królewska, rycerstwo i sztuka jeszcze nie są od siebie odseparowane. Tragedia Słowackiego prezentuje nam tę religię w stanie postępującego, fatalnego zmierzchu, który wiąże się z niepowstrzymaną utratą świeżego obronnego ducha Wenedów. Dopatruję się w tym wątku zapowiedzi późniejszej koncepcji mistycznej autora mówiącej o duchu tracącym formę cielesną z powodu fatalnej zleniwiałości (zob. *Genezis z Ducha*) .

[10] Zwrot „lelum polelum" potocznie znaczy „niedojda". Tradycja przypisuje mu szlachetne, pogańskie pochodzenie.

[11] Niewykluczone, że kryje się w tych obelgach aluzja do poezji nordyckiej.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

## Chrześcijaństwo

Prezentacja chrześcijaństwa w *Lilli Wenedzie* opiera się na kreacji trzech charakterów: neofitki Lilli, misjonarza Gwalberta i jego sługi Ślaza. Nowa wiara ma z początku charakter niewiele mniej fantastyczny niż religia Wenedów, przy czym wyraźne akcenty anachroniczne i komiczne od razu stwarzają aurę mniejszej powagi. Gwalbert, który wcześniej poznał i Jerozolimę, i Rzym, przyszedł jakiś czas przed agresją słowiańskich Lechitów na brzegi jeziora Gopło celem nawrócenia Wenedów. Powstaje z tego zamierzony zgrzyt między historycznymi faktami wędrówki Słowian (VI–VII wiek) i ich chrystianizacji (X wiek). Misjonarz nosi fantastyczne imię św. Gwalbert, które jakoś kojarzy się z kościelnym imieniem Adalbertus czy Albert historycznego misjonarza Prusów, pierwszego patrona Polski, Czech i Węgier, świętego Wojciecha z Pragi (ok. 956–997). Jeszcze bardziej fantastyczne jest połączenie z włoskim św. Janem Gwalbertem (Giovanni Gualberto, 995–1073), fundatorem zakonu Wallombrozjan surowej benedyktyńskiej obserwancji[12]. „Nasz" św. Gwalbert, tłusty, niewysoki, stary, przybył nad Gopło w towarzystwie Ślaza, wysokiego, cienkiego i wygłodniałego młodszego sługi. Urządził z nim celę w ogromnym czerepie germańskiego boga Odyna[13], z „rafaelowskim" (1483–1520) obrazem św. Marii. Cela ta położona jest niedaleko „wieży rzymskiej", pomyślanej chyba jako fantazyjny ostatek rzekomego wcześniejszego panowania rzymskiego nad Gopłem, a od niedawna siedziby obozu Lechitów. Gwalberta prezentuje Słowacki swemu przyjacielowi Krasińskiemu w przedmowie-liście w niezmąconej aureoli świętości mimo jawnego paradoksu w frazie: „Oto jest stary i święty człowiek, który przyszedł łzawe Chrystusa oliwy zaszczepiać na płon-

[12] J. Kleiner, op. cit., s. 311, przyp. 53, podaje, że Słowacki odwiedził klasztor tych braci w październiku 1837 roku.

[13] Św. Gwalbert: „czaszk[a] wielkiego olbrzyma, / Z której ja sobie uczyniłem celę: / Tak że w tej czaszce, gdzie niegdyś mieszkały / Bogi Walhalii, teraz się w niej świeciła / Czystość dziewicza, w gwiaździstej koronie" (III, 6, w. 392–398).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

kach sosnowych…" (LW, s. 288). Tekst tragedii nosi daleko bardziej kłopotliwą prawdę: Gwalbert, komiczny i niedorzeczny święty, jest wręcz nierozerwalnie związany z postacią Ślaza.

Ślaz jest figurą najbardziej niesympatyczną i najkłopotliwszą w *Lilli Wenedzie*, stąd każdy interpretator tej najwznioślejszej tragedii Słowackiego ma z nim trudności. Sam autor zaciera doniosłość swej postaci, przypisując jej w przedmowie-liście funkcję przedstawiciela „mniejsz[ych] mrów[ek] ludzkości pełn[ych] kłamstwa, wybiegów, tchórzostwa" (LW, s. 286). Ślaz spełnia kilka funkcji naraz. Występuje jako śmieszny nosiciel zła, jako błazen typu taniego wolterianina czy adepta Mefistofelesa, jako sługa ciągle chciwy, gotowy na wszelkie usługi wszelkim panom (aż do roli „Ganimeda" (IV, 4, w. 574–583)), jako chroniczny pechowiec, jako anachroniczny reprezentant współczesnego dziewiętnastowiecznego oportunisty (IV, 2, w. 113–119), jako okazjonalna „tuba autora", a jednocześnie jako narzędzie zwymyślania wirtualnej publiczności tragedii połowy XIX wieku[14] – bo w nim ma się rozpoznać pewien typ widza czy czytelnika utworu. Przypada Ślazowi nawet zaiste niepoślednia rola sprawcy ostatecznej katastrofy utworu, gdyż ludobójstwo dokonane później przez Lechitów na Wenedach zawinione jest przez tego błazna. Jego kłamstwo doprowadza Rozę Wenedę do zabicia lechickiego królewicza Lechona, co z kolei wywołuje krwawy odwet Lechitów. Wolno przypuścić, że autor w zachowaniu Ślaza wskazywał na prowadzącą rękę diabła, ale nie tworzył go jako wysłańca piekła w ludzkiej postaci[15], tylko zwracał uwagę na paradoksalny wytwór kultury chrześcijańskiej.

Nas tu interesuje szczególnie rola Ślaza jako prawie nierozerwalnego partnera św. Gwalberta, co tradycyjnie interpretowane

[14] Akt IV. 4, w. 553–568. W tej tyradzie Ślaza przeciwko Lechitom widać niechęć Zabużańca do koroniarzy, jaką kultywował jeszcze w naszych czasach Czesław Miłosz.

[15] Gwalbert w pewnym momencie mówi, że „on [Ślaz] był na diabła za głupi" (III, 6, w. 341–342).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

jest jako aluzja do pary Don Kichota i Sancho Pansy[16]. Partnerstwo to sprawia, że od początku do końca obaj reprezentanci chrześcijaństwa wykazują znamiona komizmu – Gwalbert jako wyraźnie komiczny święty, Ślaz jako jego komentator, który ośmiesza go cynicznie, chętnie przy pomocy frazesów z łaciny liturgicznej. Ślaz to komik czasami nudny, czasami dowcipny, czasami horrendalny. Mówi o sobie, że „wiara jest w mojém wątpieniu" (I, 2, w. 80); w każdym razie właściwości diabelskie, które Gwalbert często mu przypisuje[17], mieszczą się najzupełniej w świecie Nowego Testamentu, w którym nikt nie zaprzecza istnieniu diabła, Szatana, ducha złego i piekła. Komizmem podszyty tandem Gwalberta i Ślaza w *Lilli Wenedzie* wpływa efektownie na prezentację chrześcijaństwa jako religii, która nosi w sobie pierwiastek zła. Ale akurat ten defekt ma w sobie właściwość znoszącej siebie ironii, czyli romantycznego tragizmu.

Ton nadaje w akcie I, 2 pierwsza wypowiedź św. Gwalberta i replika Ślaza:

ŚWIĘTY GWALBERT.
Splamiłeś moje oczy, mości Ślazie,
Wlazłem za twoją poradą na sosnę —
Splamiłeś moje oczy krwi widokiem.
To sprawa diabła, przybyłem nawracać,
A jacyś ludzie przybyli wycinać:
Wycięli prędzéj niż ja nawróciłem;
Za to się trzeba aż do krwi biczować
Mnie, jako panu, tobie, jako słudze,
A obu jako sługom Pana Boga.
(I, 2, w. 38–47)

[16] J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości,* t. 2: *Od „Balladyny" do „Lilli Wenedy"*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 309.

[17] Ślaz o sobie: „Diabeł mi każe służyć u człowieka / Co mnie suchemi korzonkami głodzi" (I, 2, w. 124–125); święty Gwalbert o Ślazie: „Już diabeł wziął go do piekła /… / Bies sługa! / Teraz ja myślę, że to sam Lucyfer / Podjął się u mnie służby i oszukał" (III, 6, w. 388–400).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Z tych słów przemawia niezaprzeczalnie jakaś naiwność przemieszana z jawnymi elementami nieśmiesznego komizmu. Lecz kiedy Ślaz chytrze dopytuje o Wenedów: „*Domine*, wszyscy więc poszli do piekła?" (I, 2, w. 52), misjonarz nie odpowiada mu *à propos*. Za to wylewają się z jego ust słowa pełnej proroczej, aż Mojżeszowej powagi:

> Ziemia przed krzyżem krwią czerwoną ściekła,
> Z tej krwi wybuchnie płomień w kształcie krzyża.
> Śmierć kruszy ciała, lecz wieczność przybliża.
> Narody będą wkrótce okupione;
> Widziałeś Ślazie, komety czerwone
> Z długiemi chwosty — co tu wróżą zmianę,
> Komety, co jak wiedźmy rozczochrane
> Goniły za mną aż do Jeruzalem,
> Grożąc mi chłostą, krzyżem, albo palem.
> Cóż mi zrobiły?! — Kiedy będzie trzeba
> Te straszne gwiazdy palcem zetrę z nieba.
> Bóg swemu słudze, za wiek długi trudów
> Przerażających, da godzinę cudów.
> Cóż mi ten mocarz co tu krwawi lasy?
> Nowy Faraon, wejdę z nim w zapasy,
> Złamię i różdżkę ognistą otrupię;
> A potém jedną łzą gorącą kupię
> Żywot dla niego wieczny i zbawienie.
> (I, 2, w. 51–69)

Słowa te wkontekście omawianej sceny wywołują efekt pobożnej fanfaronady, a finał tragedii zupełnie odbiegnie od tego proroctwa. Zamiast „otrupić Nowego Faraona", Gwalbert w końcu podliże się królowi Lechowi w roli chrzciciela niedobitych rycerzy[18].

Zaraz po cytowanym monologu dochodzi do kolejnego komicznego efektu dzięki kolizji sprzeczki słownej świętego i Ślaza z pojawieniem się zamiast „diabła" – Lilli Wenedy:

[18] J. Kleiner (op. cit., s. 311) widzi w tych karykaturalnych cechach Gwalberta krytyczną aluzję do papieża Grzegorza XVI, który wezwał biskupów polskich do posłuszeństwa względem władz okupacyjnych.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

ŚWIĘTY GWALBERT Wątpienie z diabła jest.
ŚLAZ. Więc mię on szuka.
ŚWIĘTY GWALBERT. Obacz no Ślazie, ktoś do chaty stuka.
*(Ślaz otwiera. Wchodzi LILLA WENEDA.)*
LILLA WENEDA. W imię Maryi.
(I, 2, w. 81–83)

W całej tej scenie Gwalbert jest prototypem tłustego, zadowolonego z siebie proboszcza wiejskiego w stylu Don Abbondio z *I Promessi Sposi* (1826) Manzoniego. Jego aureola świętego ma cechy niedorzecznego rekwizytu teatralnego – zob. na ten temat dialog ze Ślazem (I, 2, w. 70–77). Imponuje jednak nieoczekiwaną odwagą, bo w końcu towarzyszy Lilli w jej drodze do Lechitów.

Ich odejście poprzedza scena szczególnie ważna dla akcji tragedii i dla kwestii funkcjonowania chrześcijaństwa w *Lilli Wenedzie*. Namówiona przez Gwalberta, Lilla ślubuje „niebios Królowej" dziewiczość: „niebios Królowo! / Oddaj mi ojca, a ja Ci dam siebie" (I, 2, w. 115). Intencja ta ma spektakularne skutki, bo inspiruje młodej bohaterce tragedii bajeczną energię i wynalazczość: trzy razy będzie ratowała ojca od śmierci, którą przygotowuje Gwinona, a w końcu uzyska zwolnienie ojca. Można więc uznać, że Matka Boska spełni prośbę neofitki Lilli, ale jest w tym żałosna dosłowność: ojciec, którego Lilla wyzwala bez jego harfy, jest doszczętnie zniszczony, a ona sama dozna okrutnej śmierci z rąk Gwinony.

W finale sceny I, 2 parodiuje przyrzeczenie Lilli opuszczony przez świętego Ślaz:

Pamiętaj dobrze na to, mości Ślazie,
Że raz umiera i że się raz rodzi.
*Ergo* – ponieważ się już urodziłeś,
Więcże korzystaj z tego, mości Ślazie.
*Ergo* więc, nogi za pas i w świat jasny! –
A zrób intencją z czystości: – A na co? –
Czy masz w niewoli ojca, panie Ślazie?
A jak się w tobie zakocha królewna,
A ty w czystości jak w błocie po uszy! –
Chciałbym coś znaleźć niepotrzebniejszego



Adam Mickiewicz University Press © 2025

I z tego zrobić *votum* Panu Bogu,
Aby mi trochę sprzyjał na początek. –
Na przykład – zróbmy *votum* z przywiązania
Do mego pana – ot i lżéj na sercu...
A teraz niech tę celę biorą diabli,
Już nie potrzebna mi – niechaj się pali!
*(Podkłada ogień pod ściany... i z zapalającéj się celi wychodzi).*
(I, 2, w. 127–144)

Ślaza *votum* Panu Bogu z przywiązania do jego pana Gwalberta ma w danej chwili charakter niedorzeczny i komiczny. Zastanawia jednak forma jeszcze bardziej prawomyślna (*votum* Panu Bogu) niż w wypadku Lilli (*votum* Matce Boskiej). Ślaz w odróżnieniu od neofitki jest doskonale zorientowany w formach wiary chrześcijańskiej. Zresztą w końcu tragedii jego *votum* znajdzie swoiste spełnienie i odnowienie.

Reasumując, można orzec, że scena I, 2 wykazuje pewien przerost elementów satyry, komizmu i parodii w porównaniu z pierwiastkami chrześcijańskiego serio. Zupełnie wolna od komizmu jest scena I, 3, bo też nie ma tu Ślaza. Lilla odnawia swoją intencję:

GWINONA.
Pamiętaj, że ja mam cię zabić władzę.
LILLA.
Okrutna pani! nie, ty nie masz władzy!
O! nie, ty nie masz w sobie takiéj władzy;
Ja ci powiadam z głębi rozdartego
Serca, że nie masz nad nim władzy żadnéj.
Wymyśl trzy razy śmierć najokropniejszą —
I trzy razy wszystko wymyślisz na próżno.
*(do św. Gwalberta.)*
Nie prawdaż starcze że matka Chrystusa
Będzie mnie bronić razem z aniołami
I da zwycięstwo nad tą dumną, krwawą:
Trzy razy będę ojca zbawicielką,
A ty się spłonisz, żeś taka bezsilna,
Przeciw rozpaczy mojéj ostatecznéj.
(I, 3, w. 333–344)

Gwalbert zachowuje w tej scenie męstwo i godność starego misjonarza chrześcijańskiego w obliczu krwiożerczej Gwinony. Ra-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

zem z Lillą opuszcza ją ze słowami „Klątwa Boga na tym krwawym domu" (I, 3, w. 355), czym potwierdza przekleństwa Gwinony przez Derwida i samą Lillę. Inna rzecz, że Gwalbert znajdzie w finale tragedii właśnie w tym krwawym domu swój sukces.

Akt II otwiera scena nocnego spotkania Ślaza z Rozą Wenedą na polu bitwy, gdzie wróżka pali trupy rycerzy. Spotkanie to nosi ze sobą efekty ponurego komizmu. Roza daje mu rozkaz zabicia Derwida i przyniesienia jej jego harfy. Ślaz kradnie złocistą zbroję niedobitego rycerza Salmona i komentuje sytuację:

ŚLAZ *wchodzi w zbroi – (sam).*
Otóż ubrany jestem jak na święto.
Ta wiedźma wrzeszczy tu na całe gardło
A tu są ludzie co chcą spać: Na przykład
Ten obywatel co mi dał tę zbroję
Chciał spać, musiałem dobić nieboraka.
[...]
Więc ja zabiłem – nie – tylko dobiłem.
Gdzież w przykazaniach Boskich: nie dobijaj –
A gdyby nawet było w przykazaniach
To ja nie wierzę w Boskie przykazania..
[...]
A teraz pójdę w téj zbroi do Lecha;
I będę, jakbym przywędrował z Lechem,
Służyć u Lecha i zwać się ślachcicem.
(*Wychodzi*).
(II, 1, w. 61–83)

Jest to początek komicznego „salmońskiwa" (III, 6, w. 356), które ciągnie się przez sceny II, 2 i II, 5 i II, 6. Ślaz w zbroi Salmona i w roli wachtowego przy bramie zamku lechickiego ośmiesza doszczętnie Gwalberta, który go zagadał uroczystym opisem cudownej wizji Matki Boskiej:

ŚWIĘTY GWALBERT
Puść mnie do Lecha, puść, mężny rycerzu,
Niech cię *Spiritus Sanctus*… O! pohańcze!
Mówię ci, puść mnie, bo ci spadnie głowa.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Ty się wielkiemu sprzeciwiasz cudowi;
Dziś nad jeziorem, równa gołębiowi
Białością, cała powietrzem tęczowa,
Z gwiazdy sinymi, matka Chrystusowa
Pokazała się – ukląkłem, a ona:
Idź, bo stary Derwid kona,
Córka jego, mój gołąbek,
Z bolu umiera.
Tak mówiąc, w tęczy się rąbek
Owinęła postać święta,
I uniosła ją anielska sfera
Z tęczą, z gwiazdami, z tysiącem promieni.
(III, 6, w. 367–381)

Opis tej wizji wskazuje na ważne zdarzenie o cechach opatrznościowych, bo mówi o ciągłym czuwaniu Matki Boskiej nad jej „gołąbkiem" – Lillą, za pośrednictwem świętego Gwalberta. Jest to zarazem zapowiedź maryjnej wizji w finale tragedii. Otwarte pozostaje na razie jednak pytanie o zasięg tego czuwania. Opis wizji osadzony jest w tak głęboko ośmieszającym, wręcz hańbiącym misjonarza kontekście, że jego niewątpliwie poważne przesłanie prawie nie dochodzi do głosu. Przebrany Ślaz zaraz wikła bowiem swego patrona w długie komiczne dialogi, a w końcu namawia go nawet do założenia zbroi Salmona i przyjęcia roli nowego wcielenia tego rycerza. Nie widząc w tym nic z jawnej kompromitacji własnej świętej osoby, starzec komentuje to z właściwą sobie naiwnością i komicznym wysokim zadowoleniem ze swojej postawy:

ŚWIĘTY GWALBERT
*(w zbroi, chodząc wielkim krokiem).*
Więc-że to, Boże, i w rycerskim stanie
Dobrzy są ludzie, dobrzy, choć poganie.
Otóż włożyłem rycerską kolczugę,
Najświętsza Panno, patrz na twego sługę.
Oto jak rycerz spod twojego znaku,
Jak nowy olbrzym Gedeon w szyszaku,
Trąbą mi teraz tylko walić mury
I piorunować grzeszniki i króle.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Cóż to za zbrojni ludzie z latarniami?
*LECH i SYGOŃ, z latarniami, zbrojno.*
(III, 6, w. 450–458)

Nie dziw, że Lechici szybko odkrywają pobożne oszustwo Gwalberta i umieszczają go w więzieniu, gdzie już przebywa Derwid. A niedługo potem dowiadują się z przerażeniem o drugim cudzie Lilli, która przy pomocy harfy królewskiej zaczarowała głodne węże mające zjeść Derwida i Gwalberta. Jest to jedyny raz w tragedii, kiedy królewska harfa „działa", chociaż nie w sensie magicznej, zwycięskiej mocy wojennej, którą przypisują harfie Derwid i Roza, lecz w skromniejszym sensie przypominając praktyki „zaklinania węży". Gra Lilli na królewskiej harfie ma niebagatelne znaczenie, bo świadczy z jednej strony o nieprzerwanym przywiązaniu chrześcijańskiej neofitki do swej rodzimej religii, z drugiej strony o pewnym przeinaczeniu harfianej wiary Wenedów. Zresztą z całą pewnością musi istnieć jakiś tajemniczy związek między cudowną wizją maryjną Gwalberta a harfianym cudem Lilli. Niepogodzone współdziałają w tej końcowej scenie trzeciego aktu pierwiastki komiczne i pierwiastki wzniosłe.

Akt IV otwiera krótka pierwsza scena, naoczny początek cudu Lilli. W scenie drugiej, jeszcze krótszej, Ślaz w cynicznym monologu zapowiada swą nową rolę jako kłamliwego „nowiniarza" u Wenedów. Scena trzecia, szczególnie długa, przepełniona jest dramatyzmem, komizmem i elementami symbolicznymi. Lilla wraca do sali po cudzie i uzyskuje po długim sporze z Gwinoną zwolnienie nie tylko królewskiego ojca Derwida, lecz także duchownego ojca Gwalberta. Głębsze znaczenie zwolnienia niedołężnego już ojca polega między innymi na tym, że Derwid mimo mozolnego uporu musi rozstać się z harfą – jest to koniec jego religii. Ale wysoce znaczące jest też uratowanie św. Gwalberta przez Lillę, gdyż potwierdza się w ten sposób jej rola jako chrześcijanki. Z jej gestem wybawienia i Derwida, jej królewskiego ojca, i Gwalberta, jej duchownego ojca, wiąże się zresztą w czwartej scenie uratowanie przez nią kłamcy i fałszywego „nowiniarza" Ślaza od zemsty również okłamującej swój lud Rozy:



Adam Mickiewicz University Press © 2025

ROZA WENEDA
Więc zginęliśmy, bo Lechon zabity.
*Do Ślaza.*
Kłamco ohydny! Rzucić go ze skały.
LILLA WENEDA
Nie plamcie wy krwią tej godziny smętnej
I mej śmiertelnej koszuli… Ten człowiek
Niech idzie ze mną po harfę.
(IV, 4, w. 659–662)

Specyficznie znaczący jest w końcu związek tych trzech ratunków z oddziaływaniem Lilli na postawę króla Lecha. Widocznie wzrusza młoda Wenedyjka krwiożercę lechickiego, kiedy ten wywołuje: „W ludziach anielstwa tyle, że nie można / Traktować jak psów" (IV,3, w. 393–394), zgadzając się na zwolnienie także i starego misjonarza Gwalberta.

Częściej niż przedtem, król Lech używa też formuły „Na Boga". Odnosi się wrażenie, że zwrot ten w jego ustach nabiera głębszego sensu od pierwszej sceny aktu IV, a szczególnie ważny jest w trzeciej scenie. Używa go w związku ze strachem przed wrogiem wenedyjskim oraz chcąc wyrazić wzruszenie i respekt, które w brutalnym królu Lechu wzbudza postawa wenedyjskiej neofitki – przysięga nawet dać jej swe „błogosławieństwo". Proponuję odczytać ten rozwój semantyczny zwrotu „Na Boga" jako subtelną zapowiedź nadchodzącego przybliżenia Lecha do misji Gwalberta. Oto szereg cytatów:

LECH
Gwinona,
Na Boga, te łzy miecz mi rozhartują.
(IV, 1, w. 41–42)

LECH
Na Boga! bądźże cierpliwą! na Boga!
Mój oddział jeszcze z podjazdu nie wrócił.
(IV, 3, w.133–134)

LECH
[…]
Ty napełniałaś mój dom okrucieństwem.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Na Boga, już mi to się wreszcie nudzi.
Rycerzy moich garsteczka maleńka,
Podjazdem i te siły rozerwane;
A ci Wenedzi z dwunastu się krain
Zeszli i całe okrywają pole.
Tam są olbrzymie Scyty, co krew piją
W człowieczych czaszkach, wyznawce Odyna;
Tam są Letoni, co na hełmach noszą
Rogi żywemu wyrwane turowi;
Tam jest Mazonów lekkie pokolenie,
Co głowy jako szczygły ubierają
W czerwoną krasę i pomiędzy hełmy
Migocące się niosą pióra pawie;
Nad tymi tłumy dwunastu harfiarzy;
Nad harfiarzami straszna prorokini,
Na samym szczycie ludzkiej piramidy
Błyskawicami gadająca… a ja
Z rycerzy garstką mam wstąpić w mrowisko?
Ja, co te ludy chcę wyciąć do szczętu?
Nie czekać, aż mi w noc błyskawicową
Z nieba lejące pomogą pioruny?[19]
Szalona jesteś… szalona, kobieto!
(IV, 3, w. 161–183)

LECH
Na Boga! dosyć, Gwinona! już dosyć!
Ta córka warta dziesięciu Lechonów.
Przysięgam, jeśli z Lechonem powróci,
To weźmie harfę, Lechona i moje
Błogosławieństwo; jeśli wróci sama,
To i tak za nią, przysięgam na Bogi!
Oddasz kawałek płaczącego drewna.
(IV, 3, w. 375–383)

Piąty akt tak jest przepełniony wstrząsającymi zdarzeniami (zamordowanie Lilli, dramatyczna walka dwu narodów, samobójstwo

[19] Nieoczekiwane są słowa Lecha: „Nie czekać, aż mi w noc błyskawicową / Z nieba lejące pomogą pioruny?", skoro pioruny mają być dziełem czarodziejki Rozy na korzyść rycerzy wenedyjskich. Ale jeszcze w Prologu zapowiada Roza: „Pół rycerzy od piorunów zginie, pół od miecza" (*Prolog*, w. 137).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Derwida, sromotna śmierć Gwinony, zabicie Leluma), że łatwo znikają z pola uwagi szczegóły początku pierwszej sceny:

LECH
Na koń! straż przednia pierzchła.

ŚWIĘTY GWALBERT
W imię krzyża
Dajęć zwycięstwo.

LECH
W czyjekolwiek imię,
Biorę, gdy dajesz; jeśli nie dasz, wydrę.

ŚWIĘTY GWALBERT
Każ mi dać konia, bo dzisiejszej nocy
Najświętsza Panna, w celi mej spalona,
Objawi mi się nad najświętszym trupem,
Nad krwią najbardziej Bogu ukochaną.
Każ mi dać konia.
(V, 1, w. 1–8)

Nasuwa się pytanie, w jaki sposób św. Gwalbert, niedawny więzień Lechitów, dostał się do sali w zamku Lecha w chwili wyruszenia króla i jego starego towarzysza Sygonia na ostateczną bitwę z Wenedami. Tekst tragedii nie daje na to wyraźnej odpowiedzi, ale nie ma innego wyjaśnienia niż przypuszczenie, że nieco wcześniej doszło do jakiegoś zbliżenia nieustraszonego starego misjonarza ze srogim przywódcą agresorów. Lech w danej chwili wcale nie jest pewien zwycięstwa: „Ha, pioruny biją, / Jakby się walił świat. – Straż przednia pierzchła. / Hej, miecz Rolanda…" (V, 1, w. 8–10)[20] . W tej sytuacji Gwalbert „daje Lechowi zwycięstwo w imię krzyża". Innymi słowy misjonarz wyposaża króla w błogosławieństwo chrześcijańskie. Butna reakcja Lecha „W czyjekolwiek imię, / Biorę, gdy dajesz; jeśli nie dasz, wydrę" nie pomniejsza znaczenia wypowiedzi Gwalberta, tym

[20] Miecz Rolanda, *notabene* wyposażony chrześcijańskimi relikwiami, nie ratuje wasala Karola Wielkiego od klęski i śmierci.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

bardziej że przewaga Wenedów nad Lechitami jakimś nadnaturalnym sposobem będzie pozbawiona efektu – zwycięży Lech.

W dalszym ciągu Gwalbert chrzci niedobitych rycerzy, a Lech mu tego nie zabrania:

LECH
...
*— ŚWIĘTY GWALBERT wchodzi.*
A ty co robisz?
ŚWIĘTY GWALBERT
Ja chrzczę niedobitych,
Aż mi się Matka Chrystusowa zjawi…
(V, 6, w. 246–247)

Bezpośrednio potem dochodzi do lekko komicznego wznowienia sojuszu św. Gwalberta z diabelskim Ślazem (V, 6, w. 250–271). Misjonarz ratuje swego niewiernego sługę z błota, trochę jak Jezus ratuje na jeziorze Genezaret wątpiącego Piotra z wodnej toni (Mt 14,28–32 ). Czyni to, bo uważa, że straszna noc masowego wycięcia ludzi to „noc odkupienia" (w. 270). Trudno orzec, czy ten nieoczekiwany komentarz jest pobożnie pustym frazesem, czy też ważką wskazówką „odkupienia" wszystkich win w opisanej sytuacji masowej śmierci i lechickich, i wenedyjskich rycerzy. Przyrzeczenie uratowanego Ślaza: „Teraz do śmierci będę księżym sługą" (w. 271) można tłumaczyć albo jako pobożne oddanie się grzesznika w święte ręce Gwalberta, albo jako utrwalenie przedostania się elementu złego i diabelskiego do urzędu księżego.

Scena końcowa tragedii (V, 8) odbywa się nie w zamku lechickich zwycięzców, lecz „w miejscu, gdzie stał tron Derwida" (LW, s. 385). Główną postacią w niej jest Polelum z trupem brata Leluma. Bohater wchodzi na stos zgaszonych popiołów umarłych Wenedów i każe Rozie Wenedzie „pieśnią zawoła[ć] piorunów" (V, 8, w. 364), na co ona odpowiada mu wezwaniem „Podnieś do nieba rękę, z ręką trupa. / Wołajcie oba gromów łańcuchami" (V, 8, w. 368–369). W tym momencie wchodzi zwycięski król Lech, sam, bez świty, i odzywa się słowami „Stójcie, poganie! przynoszę wam życie" (w. 310). Nie-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

mal jednocześnie wchodzi Gwalbert, też sam, bez Ślaza, wtórując Lechowi słowami „Stójcie, poganie, przynoszę wam wiarę" (w. 311). Między innymi to na ich dwugłosie skierowanym do wenedyjskich „pogan" opieram tezę, że Gwalbertowi uprzednio udało się pozyskać Lecha, w jakiejkolwiek formie, dla chrześcijaństwa.

Dumna replika pełna pogardy, którą zwraca się Polelum do Boga (!), psuje agresorowi i misjonarzowi „chwilę tryumfu i urągowiska" (w. 316). „Czarnym chmurom" (w. 325) wydziera w końcu piorun, który bije w stos, zapala drzewo złotym płomieniem i tworzy blask, w którym znika z martwym bratem Lelumem. Znikanie to ma charakter apoteozy, obojętne, czy będziemy interpretować go jako nadnaturalne zniszczenie ciał dwu braci, czy jako ich wniebowzięcie. Charakter apoteozy potwierdza okoliczność, że „nad gasnącym stosem ukazuje się postać Bogarodzicy" (LW, s. 386). Nie jest jasne, do jakiego stopnia ma formę efektu teatralnego. Św. Gwalbert zapewne czuje się tym zjawieniem pobożnie potwierdzony, a jego nowy sprzymierzeniec Lech jest pod silnym wrażeniem. Tymczasem wizja ta ma miejsce nad stosem zmarłych Wenedów. Bogarodzica potwierdza niemo apoteozę Poleluma i Leluma. Oddaje też honor sprawie Bogiem przeklętych Wenedów oraz najszczególniej sprawie jej podopiecznej Lilli, której nie uratowała od śmierci. Chyba jeszcze pod spojrzeniem Marii Roza wchodzi na wygasły stos, zrzucając stąd pogardliwym gestem pod stopy Lecha łańcuch, który wcześniej wiązał jej zmarłych braci: „Patrz! co zostało z twoich niewolników" (V, 8, w. 337). Jest to prawdopodobnie jednocześnie moment jej zapłodnienia przez popioły zabitych rycerzy. Jeśli wizja Maryjna przedtem nie zgaśnie, to przyszła dziewicza matka Popiela pozostaje na chwilę pod postacią dziewiczej Bogarodzicy. Tryumf religii chrześcijańskiej wyglądałby inaczej.

## Podsumowanie i rzut oka na list dedykacyjny

W odróżnieniu od Stanisława Zabierowskiego nie widzę w dramatycznym traktowaniu dwu religii zbawczego przejścia od religii *sub lege* do religii *sub gratia*, bo kwestie sprawiedliwości i łaski Boskiej są



Adam Mickiewicz University Press © 2025

stanowczo zaprzeczane w tej tragedii. Przyczyna fatalnie nieodwołalnego przekleństwa Wenedów ma zostać tajemnicą, która kryje zarody późniejszej koncepcji *Genezis z Ducha*. To „zleniwiałość" ducha doprowadziłaby Wenedów do zrzucenia starej formy cielesnej, do holokaustu całego narodu i nowej historii przyszłego syna dziewicy Rozy.

Chrześcijaństwo Gwalberta i Ślaza, inaczej niż myśli Juliusz Kleiner, mimo charakteru niedorzecznie karykaturalnego ma istotny wpływ na akcję. Nowa wiara uwalnia neofitkę Lillę od przekleństwa ciążącego na jej narodzie i religii, umożliwiając jej działanie energiczne i pomysłowe. Lechowi, któremu misjonarz Gwalbert „daje zwycięstwo" w chrześcijańskim duchu, nowa wiara pozwala przezwyciężyć przygnębienie i strach w obliczu groźnej przewagi Wenedów. A jednak zostanie on zwycięzcą niechlubnym, najwyżej upostaciowieniem „czerepu rubasznego z duszą anielską" (*Grób Agamemnona*, s. 399).

Początek listu dedykacyjnego do Zygmunta Krasińskiego napisany jest w tonie miłosnego dyskursu, skierowanego do śpiącego kochanka Endymiona. Ma to wprowadzić Krasińskiego w przychylny nastrój wobec dzieła, w którym nie wszystko może mu się spodobać. Słowacki przedstawia mu swój utwór, przyjmując rolę małego wędrownego kolportera, który rozłożył swoje towary na leśnej łące niczym zabawkową wersję swojej tragedii, z postaciami jako „figurkami" chyba rozmiarów jasełkowych lub szachowych. Pierwszą indywidualną „figurką", którą mu prezentuje, jest rycerz o dwóch sercach, dwóch ciałach i podwójnym imieniu (Polelum i Lelum), „nieszczęście narodu; przeznaczenie dowodzące potępionemu przez Boga narodu... stoi na stosie jako posąg przyszłości" (s. 287). Słowacki nawiązuje do postaci Poleluma w epilogu poematu *Grób Agamemnona*, wołając do swojej Polski:

> Zrzuć do ostatka te płachty ohydne,
> Tę – Dejaniry palącą koszulę:
> A wstań jak wielkie posągi bezwstydne,
> Naga – w styksowym wykąpana mule,
> Nowa – nagością żelazną bezczelna –
> Nie zawstydzona niczém – nieśmiertelna.
> (GA, w. 91–96)



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Polelum, przykuty do brata, a także niewzruzona postać Polski „nagością żelazną bezczelnej… nieśmiertelnej", są odpowiedzią na postać Irydiona Krasińskiego, który dowolnie i arbitralnie działa i rządzi, a ostatecznie zostaje odkupiony jako chrześcijanin. Najistotniejsza dla interesującego nas kontekstu jest konkluzja jego niezwykle nobilitującej prezentacji „starego i świętego" Gwalberta:

> Lecz – o! biada – o! losy… słowo świętego starca, miecz Rolandowy wyprzedził i jeszcze lud jeden kona z wiarą okropną rozpaczy w przyszłość i zemstę, – Cóż mój Galilejczyku?
> (LW, s. 288)

„Okropna wiara rozpaczy w przyszłość i zemstę" Poleluma i Rozy wymyka się chrześcijaństwu „Galilejczyka" Krasińskiego. Ostatecznie Słowacki chce pozyskać przyjaciela dla idei, aby, czytając, zniszczyć „ciało Lilli", a odtworzyć „ją na nowo w myśli swojej […] piękniejszą sto razy, i niech ta postać do nas obojgu należy, niech będzie jako łańcuch łączący dwóch Wenedów ręce, nawet w śmierci godzinie" (LW, s. 290–291).

W liście do Konstantego Gaszyńskiego z 29 września 1840 roku napisał Krasiński nie bez humoru:

> Czytałem w Niemczech Lilią Wenedę[21]. Pomysł mitu Lecha jest prawdziwie wzniosłym i poetyckim. Sama Lilia jest białą Antygoną, ale żal się Boże św. Gwalberta i tego Ślaza, który naśladuje Grabca z Balladyny, który Grabiec sam naśladuje jakiegokolwiek z tysiącznych potwornych błaznów Shakespeare'a. Aż mnie smutek wziął, gdym ujrzał tych dwu bohatyrów i tę anielską siostrę ich w towarzystwie takim gałgańskim. Zaniosę przed Jula skargę Lilii[22].

[21] Krasiński nazywa Lillę omyłkowo „Lilią".

[22] *Listy*, Lwów 1883, t. I. Cytuję za J. Starnawskim, *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego do autora „Irydiona"*, „Roczniki Humanistyczne" 1951, nr 2/3, s. 21–59, s. 53, przyp. 10.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Rolf Fieguth

Université de Fribourg, Suisse
rolf.fieguth@unifr.ch

# Energie cierpienia[1]. Autor w przy-powieści *Quidam*

Są bowiem drogi dwie wyrozumienia:
Przez wiedzę jasną lub skryte cierpienia
(*Quidam* VI, w. 214–215)

## 1. Wstęp

„Przypowieść" *Quidam,* tak samo jak znaczna część późniejszej twórczości Norwida, należy do europejskiej literatury światowej, tak jak utwory jego rówieśników, Fiodora Dostojewskiego, Gustave'a Flauberta, Charles'a Baudelaire'a. Błyszczy subtelną, nierzadko świadomie „zmysłową" charakterystyką miejsc, sytuacji, osób i ich intymnych emocji myślowych, wielką liryczną mocą wielu fragmentów, zadziwiającą wirtuozerią narracyjną wśród ruin epickości,

[1] Impuls do traktowania tego tematu dał mi przed laty nieduży, treściwy artykuł *„Quidam" – Norwidowska przypowieść o cierpieniu* w książce G. Halkiewicz-Sojak, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010, s. 205–214.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

nowatorskim sposobem modelowania jakby przypadkowych procesów rządzących indywidualnymi i historycznymi losami ludzi, narodów i imperiów, tworząc niespotykany typ nowoczesnej noweli historycznej ze znamionami skondensowanej chrześcijańskiej epopei ludzkościowej[2].

Przypowieść Norwida reaguje na późnoromantyczny epicki dramat *Irydion* Zygmunta Krasińskiego[3] paralelami i kontrastami. Ujawnia to przedmowa, podana wzorem wstępów do *Balladyny* i *Lilli Wenedy* jako list czy „wyjątek z listu" do autora *Irydiona*. Oba utwory ulokują akcję w późnoantycznym Rzymie (z symbolicznymi aluzjami do dziewiętnastowiecznej Europy i Polski). Pokojowy imperator Hadrian Norwida zaprzecza dekadenckiemu Heliogabalowi Krasińskiego. Główny chrześcijanin Quidam-Gwidon, ogrodnik, kontrastuje z lekka z katakumbowym Biskupem Wiktorem, a filozof Artemidor z neoplatończykiem Anaksagorasem. Poza tym postać Artemidora zawiera subtelne karykaturalne aluzje do samego Krasińskiego. Bardzo dalekie echo tandemu Masynissa–Irydion stanowi chyba, mimo poważnych różnic, związek Jazona z Barchobem. Wyraźniejsze i poważniejsze są kontrasty i paralele, które łączą młodych głównych bohaterów, spokojnego grecko-ilirskiego mieszańca syna Aleksandra, nie-chrześcijanina, z ekscytowanym mścicielem, grecko-germańskim mieszańcem Irydionem-Sygurdem, chrześcijaninem z rachunku. Obaj symbolicznie kontaktują się z dziewiętnastowieczną Polską, w losie obu zderza się fatum z Opatrznością, aczkolwiek na ekstremalnie różne sposoby.

[2] O „epopei" w związku z *Quidamem* pisali między innymi K. Trybuś, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993; P. Chlebowski, *Epopeja chrześcijaństwa a epopeja chrześcijańska w twórczości Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 249–266; moją formułą nawiązuję do mojej książki: *Zaproszenie do „Quidama". Portret poematu Cypriana Norwida*, Kraków 2014. „Ludzkościowy" aspekt polega w dużej mierze na wymiarze alegoryczno-historiozoficznym utworu, w tym na jego licznych aluzjach do XIX wieku, które tu będą traktowane wybiórczo.

[3] Por. R. Fieguth, *Zaproszenie do „Quidama"*, op. cit., s. 281–286.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Zastanawia niezbyt żywa recepcja przypowieści Norwida[4]. Nazwa „Quidam" polskiego zespołu progresywnego rocka[5] ma pewien związek z naszym poematem, ale w sensie hermetycznej aluzji, nie jako *signum* popularności. Pierwszy całościowy przekład na obcy język[6] wyszedł dziewięćdziesiąt dziewięć lat po pierwodruku oryginału[7]. Nie licząc dwu edycji e-bookowych[8], utwór nie wyszedł w Polsce nigdy w formacie odrębnej książki[9]. Oprócz Stanisława Brzozowskiego[10], z bardziej wpływowych krytyków, poetów i poetek XX wieku chyba tylko Mieczysław Jastrun, świadek ery Zagłady, zostawił poważny, głęboki komentarz pod tytułem *Quidam i sobo-*

[4] Wiersz w *Vade-mecum* pt. *List do Walentego Pomiana Z.*, który streszcza „jednostronnie" *Quidama*, mógł niektórym zastąpić lekturę samego poematu.

[5] Informacja za: https://quidampl.bandcamp.com/album/quidam (dostęp: 6.06.2025). Przedstawiciel zespołu, Marcin Meller, doniósł mi 24.08.2022, że „nazwa zespołu [...] została wzięta z tytułu poematu Norwida, ale miała tylko luźno do niego nawiązywać. Nikt z nas nie czytał norwidowego *Quidama*".

[6] C. Norwid, *Quidam, Przypowieść / Parabel und Para-Roman. Polnisch-Deutsch*, Übersetzt und herausgegeben von Rolf Fieguth, Berlin 2022.

[7] W obrębie tomu: *Poezye Cypriana Norwida*, Lipsk 1863; reprodukcja pierwodruku: C. Norwid, *Poezje*, Wrocław 1981.

[8] Zob. https://woblink.com/ebook/quidam-cyprian-kamil-norwid-225572u; https://ww.swiatksiazki.pl/quidam-przypowiesc-6691474-e-book.html (dostęp: 30.05.2025).

[9] Symptomatyczna jest słaba obecność *Quidama* w tomie opracowanym przez Zofię Stefanowską W. Borowy, *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1960, i w zbiorze *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, wybór tekstów, opracowanie i wstęp M. Inglot, Warszawa 1983. Brak *Quidama* w edycji Cyprian Norwid, *Wiersze i poematy,* Wrocław 2021.

[10] Wypowiedź Brzozowskiego o *Quidamie* jest niczym więcej jak przypisem służącym polemice z *Quo vadis* H. Sienkiewicza. S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Wrocław 1983, s. 82. Wymienię tu jeszcze elegancki esej Zygmunta Falkowskiego o *Quidamie* w: Z. Falkowski, *Cyprjan Norwid. Portret ogólny*, słowo wstępne S. Pigoń, Warszawa 1933, s. 105–124, który dopiero cztery dekady później znalazł godny odpowiednik w cudownie lekkim i poważnym eseju Ewy Bieńkowskiej *Poszukiwanie wielkiej ojczyzny (O poemacie „Quidam" Cypriana Norwida)*, w jej książce *Dwie twarze losu. Nietzsche – Norwid*, Warszawa 1975. s. 89–142. Dziękuję za wszystkie wskazówki Krzysztofowi Trybusiowi.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

*wtóry* (1971)[11]. O utworze milczał nawet Tadeusz Różewicz – jeden z niewielu, któremu może nie brak było cierpliwości do czytania trudnych długich tekstów. Czesław Miłosz, zawsze wstrzemięźliwy i niechętny w wypowiedziach na temat Norwida, mógł przypomnieć sobie z daleka *Quidama*, pisząc w starości *Drugą przestrzeń* (2002), ale to mało co zmieniłoby w ogólnym obrazie recepcji przypowieści Norwida.

W dalszych partiach wywodu najpierw przedstawię pokrótce poetykę i kompozycję *Quidama* w związku z chrześcijańską koncepcją bólu i cierpienia jako środka poznawczego i impulsu twórczego, a następnie szczegółowo omówię obecność tej koncepcji w monologu autorskim. Zaznaczam, że w niniejszej rozprawie chciałbym się skoncentrować na wskazanych aspektach utworu, nie zamierzam zaprezentować jego całościowej interpretacji.

## 2. Ruchoma przeplatanka wątków narracyjnych i temat cierpienia

Przyznać należy, że zarówno sam tekst, jak i kompozycja poematu *Quidam*, nie są pozbawione pożywki dla przekonania o niestrawności utworu. Poza tym zawiera on szczególnie trudny element, który stanowi akurat jego centralną istotę – jawny, poważny, a zarazem skomplikowany charakter chrześcijański, z jakim nawet wierzącemu katolikowi niekoniecznie jest po drodze. Chodzi mi tu przede wszystkim o przewijającą się przez cały poemat myśl o bólu, męce

[11] Wśród poetów XX wieku Mieczysław Jastrun (1903–1983) był wybitnym i solidnym znawcą twórczości Norwida. Do *Quidama* zabierał się stopniowo. W tomie *Godzina strzeżona* (Lublin 1944) zawierającym utwory powstałe w latach 1941–1944 figuruje wiersz z odniesieniem do *Quidama*. Jego tytuł to *List w przestrzeń* (dziękuję Henrykowi Siewierskiemu za tę informację). Krótko i jakby ukradkiem traktuje o *Quidamie* w tomie *Cyprian Norwid. Pamiętnik artysty*, wybór i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1959. Dopiero w książce *Gwiaździsty diament* (Warszawa 1971) pojawia się jego rozległy, treściwy esej *Quidam i sobowtóry. Odczytywanie poematu* (s. 124–187). Jest to klasyczny, subtelny tekst o poemacie pióra świadka horrorów wieku.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

i cierpieniu jako jednym ze środków poznawczych, wiodących do przeżywania najgłębszych prawd i inspirujących do pracy artystycznej. Doszedłem do wniosku, że nie oddałby sprawiedliwości utworowi badacz, który ominąłby tę tematykę.

Myśl o bólu i cierpieniu jako środku dotarcia do spraw najgłębszych występuje w *Quidamie* nie w swej tradycyjnej, antyczno-renesansowej, szeroko akceptowanej postaci wiążącej geniusz ze smutkiem i melancholią[12], tylko w irytująco chrześcijańskim, biblijnym wykładzie, krótko mówiąc – w duchu tradycji cierpienia od Hioba, Jeremiasza i Izajasza[13] do Pawła z Tarsu[14]. Ale to nie wszystko. Po dziś dzień nie przywykliśmy do tego, że ta wyraźnie chrześcijańska przypowieść czy parabola rzymska z jej licznymi odwołaniami do Starego i Nowego Testamentu jednocześnie jest „przy-powieścią", „para-powieścią", czyli zaprzeczeniem formy dziewiętnastowiecznej powieści prozą.

*Quidam* zawiera wszystko to, co wiąże poetykę Norwida z powstającą akurat w połowie XIX wieku poezją nowoczesną[15] – z całym jej arsenałem efektów obcości, rozluźnień związku semantyki wyrazu czy zespołu wyrazów ze sferą obiektów czy sytuacji ozna-

[12] Jako źródło koncepcji, zgodnie z którą geniusz wiąże się z melancholią, podaje się *Problem* XXX, 1 Arystotelesa (R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn und Melancholie*, Frankfurt–Main 1990, s. 57–92). Natomiast ważniejsza dla poantycznej Europy jest koncepcja Włocha Marsilia Ficina (ibidem, s. 367–394).

[13] Zob. Iz 52,13–15.53.

[14] Tematyka cierpienia czy męczeństwa u Norwida ma swoją literaturę, często bez uwzględnienia *Quidama*: Ks. A. Dunajski, *Teologiczne czytanie Norwida*, Pelplin 1996; J. Salij OP, *Problem męczeństwa u Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, op. cit., 31–51; B. Wołoszyn w książce *Norwid ocala. Heroizm, śmierć i zmartwychwstanie w twórczości postromantyka* (Kraków 2008) pisze inspirująco o *Quidamie* (s. 66–77, 91–111, 287–288); najbliżej moim przemyśleniom jest do rozdziału *„Quidam" – Norwidowska przypowieść o cierpieniu* w książce G. Halkiewicz-Sojak (op. cit.).

[15] „Nowoczesność" Norwida frapowała Juliana Przybosia (*Zdumiewający poeta*, 1956); później poeta wycofał się na pozycję bliższą kontekstowi historycznoliterackiemu autora *Vade-mecum* (*Próba Norwida*, 1961) – oba teksty w zbiorze: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, op. cit., s. 341–350; zob. też minikomentarz Z. Bieńkowskiego, *Miejsce literatury*, w: idem, *Modelunki. Szkice literackie*, Warszawa 1966, s. 370–371.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

czanych, hipertrofii strony obrazującej porównania nad stroną obrazowaną, przewrotów wartości w sferze świata przedstawionego, przerost powiązań paradygmatycznych nad porządkiem syntagmatycznym. Wymownym przykładem osobliwości tego tekstu niech będzie ostatni fragment „wewnętrznego monologu"[16] syna Aleksandra w chwili przed jego nagłą śmiercią. Zrozpaczony zdradą miłosną Zofii młodzian, „nie chrześcijanin […], nie poganin" (XVIII, w. 108), wyobraża sobie swoje pełne abnegacji słowa miłości, zarzutów i przebaczenia do Zofii, które mogłyby być inspirowane *Hymnem o miłości* św. Pawła (1 Kor 13: 1–13). Tymi słowami uzyskałby następujący efekt w zachowaniu kobiety:

> Wtedy – o! wtedy ona by widziała
> W s z y s t k o , p r ó c z [17] c e n y p r a w d – i wszystko w tobie
> C e n i ł a – p r ó c z t w e j k r w i i t w e g o c i a ł a !
> (XXIV, w. 120–122)[18]

Z tego ustępu, w którym podmiot mówiący zwraca się do siebie per „ty", mogłoby wynikać, że kobieta wcześniej nie interesowała się wewnętrznymi wartościami („prawdami" i ich „ceną", czyli cierpieniami) swego młodego kochanka, tylko ceniła jedynie „krew i ciało", czyli jego męską namiętność i skórę. Erotyczną wymowę tych wyrazów przykrywa jednak dla niepoznaki ich wydźwięk eucharystyczny, a tym samym ich udział w sieci chrystusowych aluzji w całej pieśni XXIV[19] (ubój jagnięcia; krew zabitego syna Aleksandra opry-

[16] „Słów tych wewnętrznie młodzieniec domawiał,/ Jakby obca, rozsądna osoba" (XXIV, w. 123–124).

[17] „Prócz" tu w sensie: nie wyłączając kogoś, czegoś – zob. *prócz* [hasło], w: *Słownik języka polskiego PWN*, https://sjp.pwn.pl/szukaj/prócz.html; odnotuję pewien błąd w moim przekładzie: zamiast „alles, außer", powinien byłbym pisać „alles, mitsamt" (C. Norwid, *Quidam, Przypowieść / Parabel und Para-Roman*s, op. cit., s. 253, w. 145–147).

[18] Cytuję *Quidama* według wydania J. Gomulickiego (C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3: *Poematy*, Warszawa 1971, s. 78–232), rozstrzelony druk pochodzi z tegoż wydania.

[19] Zgodnie z norwidowskim komentarzem prozą do *Quidama* będę konsekwentnie mówił o „pieśniach" utworu.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

skująca obecnych – por. Mt 27,25 – „A cały lud zawołał: „Krew Jego na nas i na dzieci nasze")[20].

Częścią wspomnianego zasobu niezwykłych taktyk literackich jest metoda szczególnie konfundująca: mowa o planowej przeplatance czy montażu wielu poszczególnych wątków akcji z efektem wzajemnego przykrywania, przerywania, podawania w wątpliwość, ale też „przypadkowych" styków i wzajemnych oświetleń.

Wątek dziwnej miłości między synem Aleksandra a Zofią z Knidos, heterą filozofa Artemidorą (od pieśni III do pieśni XXIV, z przerwami), opowiadany jest tak aluzyjnie, że go nie zauważano, a w każdym razie chronicznie go nie doceniono. Tymczasem odgrywa on bardzo ważną rolę w poemacie, między innymi ze względu na jego osobliwy charakter symboliczny, wbrew pozorom reprezentując „miłość" jako najwyższą z trzech paulińskich cnót – wiary, miłości, nadziei. Podawany jest kawałkami w sposób rozległy, aluzyjny i nie bez puent[21].

Ta historia miłości od początku jest systematycznie poprzerywana fragmentami innych wątków: mowa o sympatii syna Aleksandra dla chrześcijaństwa, o jego przyjaźni z młodym Żydem Barchobem i o jego daremnej próbie uzyskania zrozumienia ze strony starego żydowskiego mędrca i uzdrawiacza Jazona (VII–XXIV, z przerwami).

Inny, późniejszy wątek „wtrąca się" swymi kawałkami, opowiadając powoli i rozlegle o okolicznościach „obrotu wiatru politycznego" (zob. XXI, w. 48; XXIV, w. 1–2) w hadriańskim Rzymie w związku z powstaniem żydowskim (od pieśni XV do pieśni XXVII z przerwami).

[20] Szerzej na ten temat pisze P. Chlebowski, *Epopeja chrześcijaństwa*, op. cit.

[21] Bohater traci dla Zofii serce i rękopis; kobieta traci „moc niemyślenia" (XIV, w. 112), czyli równowagę psychiczną, czytając rękopis. Leczy się u Jazona, który radzi jej spotkanie z autorem rękopisu. Wymowna dziura narracyjna zakrywa pierwszą wspólną noc (jakby cytat z historii Telimeny i Tadeusza); kolejny rękopis bohatera oddaje mizerię ich relacji. Zofia zdradza Epirczyka z Dandysem Luciusem i pada ofiarą trucizny przysłanej jej przez nałożnicę Luciusa. Artemidor, najstarszy jej adorator, obecny przy jej umieraniu, odkrywa w bólu żałobnym możliwość miłości w duchu św. Pawła.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Do linii opowiadającej o śmierci Epirczyka (XXIV), Jazona (XXV) i Zofii (XXVII) wplatają się wręcz parodystycznie kawałki historii o nowych trójkątów miłosnych (XIV–XXVII z przerwami) z udziałem młodej Elektry (z Luciusem) i Zofii (po Epirczyku z Luciusem i w końcu z Artemidorem). Jest to jakby dalszy ciąg wyżej wymienionej linii miłosnej w wersji „faunowej".

Specjalną rolę odgrywają przy tym liczne wtrącone kawałki monologu autorskiego, o którym szczegółowo będzie mowa poniżej. Cała ta konstrukcja przypomina bardziej dużo późniejsze eksperymenty narracji montażowej niż dałby oczekiwać jej rodowód w sternizmie i w romantycznym poemacie dygresyjnym[22].

Wymienię tu w punktach i skrótach kilka istotnych aspektów i funkcji tej przeplatanki, w porządku niezależnym od względnej bliskości do sfery cierpienia.

W planie mimetycznym przeplatanka reflektuje z początku *jednoczesny* natłok kilku przeróżnych ważących przeżyć i emocji bohatera (miłość; sympatia dla chrześcijaństwa; przyjaźń z Barchobem – na tle rozczarowania do stołecznej elity filozoficznej oraz do państwa i społeczeństwa Rzymu, centrum świata), aż do gwałtownego skupienia i krachu tych emocji w przedśmiertnej rozpaczy i męce bohatera i w końcu jego śmierci w pieśni XXIV. Bardziej konwencjonalny charakter ma wtrącenie kawałków historii miłosnej Zofii, Elektry Diwy i Luciusa Pomponiusa do linii czy serii śmierci Epirczyka (XXIV), Jazona (XXV) i Zofii (XXVII), gdyż wnosi elementy okrutnie śmiesznej, „faunowej" intrygi do wzniosłej opowieści o zgonach trzech bohaterów poematu.

W planie konceptualnym przeplatanka odwzorowuje znaną Norwidowską ideę ruiny czy niedoskonałości, a tym samym otwartości na energie Boskie, które wpływają na dalszy rozwój: uszkodzona narracja prezentuje ludzi-ruiny oraz Rzym duchowo zrujnowa-

[22] Por. artykuł *Norwid a poemat dygresyjny* w książce Z. Stefanowska, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 145–151; do innych rozwiązań niż moje dąży imponujące studium E. Kasperskiego, *Narrator, narracja, fabuła. Idea i poetyka „Quidama"*, w: *„Quidam". Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011, s. 136–184.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

ny, zbudowany na piasku (zob. XXIV, w. 6), pozbawiony orientacji, upadający w histerię w obliczu dalekiego powstania żydowskiego, nieświadomy swego ruchu w kierunku przyszłych chrześcijańskich wzlotów i upadków aż do połowy XIX wieku.

W sumie technika przeplatania funkcjonuje jako środek budowania ruchomego, labiryntowego, nieprzejrzystego modelu świata, rządzonego „przez zakryte […] widoki Boże" (XIII, w. 14), czyli przez Opatrzność. Marzycielowi, poecie, filozofowi, gotowemu na ból i cierpienie, tu i ówdzie dane jest pomarzyć i poczuć ułamki tych tajemniczych widoków. Kryje się w tym pierwiastek ostrożnego („tragicznego"?) optymizmu poznawczego, który ja odczuwam jako wybitną wartość estetyczną utworu. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na istotny kontrast w stosunku do *Irydiona*: podczas gdy nienawiść i destrukcyjność charakteryzują opisy Wiecznego Miasta Krasińskiego, to w *Quidamie* narratora i głównego bohatera łączy sympatia i zainteresowanie miastem, jego okolicami i atmosferami. Tytułem adnotacji dodam, że jest w takim „optymizmie" paulińska „nadzieja", trzecia z trzech kardynalnych cnót Bożych, razem z „wiarą" i „miłością" (1 Kor 13,13) – wszystkie trzy są obecne w *Quidamie*.

W niniejszym kontekście interesuje mnie najbardziej związek tej techniki z myślą o bólu, męce i cierpieniu jako (nie jedynych) środkach poznawania chrześcijańskiej prawdy. Cała poetyka *Quidama* z jej efektami obcości i montażem kawałków narracyjnych daje się rozpatrywać jako modelowanie świata rządzonego przez nieodgadnione drogi Opatrzności, co wymaga od czytelnika niekomfortowych, bolesnych wysiłków odbiorczych, przeżywania wielu porażek w próbach rozumienia i ciągłej autokorekty.

## 3. Monolog autorski w przy-powieści

Zajmijmy się w dalszym ciągu bliżej tematem i wątkiem poznawczego cierpienia, który odgrywa wybitną rolę w monologu autorskim. Monolog autorski przejawia się oczywiście fragmentami, komentarzami, dygresjami, które wtrącane są w tzw. główny tekst



Adam Mickiewicz University Press © 2025

w przeróżny sposób, dosłownie infiltrując go aż do używanych metafor i porównań. Wobec tego będziemy się ograniczać do traktowania takich wtrętów, dygresji, komentarzy, dzięki którym dochodzi do bardziej wyraźnej autoprezentacji autora.

Terminy „autor, autorski" wymagają krótkiej eksplikacji. Będą tu z zasady używane w duchu „obrazu autora" (Wiktor Winogradow), autora fikcjonalizowanego, który w tym poemacie zlewa się z pozycją narratora niegardzącego formami pierwszej osoby liczby pojedynczej[23]. „Autor" w tym sensie funkcjonuje jako niestały składnik ruchomej budowy znaczeniowej przy-powieści *Quidam.*

Monologi autorskie w romantycznym poemacie dygresyjnym służą sprawie swobodnego samourzeczywistnienia ducha poety i są z reguły stosunkowo łatwe do odseparowania od tzw. głównego tekstu. Jest z tym trudniej w naszym poemacie, bo autor prowadzi tu swoje „napady w niepowiedziane" (ang. *raids into the unsaid*) z inspiracji wiary chrześcijańskiej, a zarazem zajmuje w toku narracji różne pozycje czasowe (antyk i „dziś") i myślowe (filozoficzne, biblijne) naraz. Nierzadko doprowadza to w monologu autorskim do zagadkowych, czasem wręcz problematycznych sprzeczności.

Wielokrotnie bowiem komentarz dziewiętnastowiecznego autora zlewa się z „mową wewnętrzną" jego antycznego bohatera, syna Aleksandra. Badając to zjawisko, początkowo wychodziłem z założenia, że z reguły autor chętnie przykrywa charakter autorski swojej wypowiedzi, przypisując ją *post factum* i jakby fikcyjnie „mowie wewnętrznej" bohatera. Dopiero z czasem zacząłem rozważać możliwość, że poeta w ten sposób dąży w swych wypowiedziach jeszcze nie do „mowy pozornie zależnej", ale do czegoś, co określiłbym jako: wypowiadanie dwojakiego podmiotu mówiącego z dwojakiej perspektywy czasowej, zwracającego się do wieloznacznego „ty".

Ważnym aspektem w następujących analizach będą też kwestie długofalowego przebiegu i rozwoju monologu autorskiego, który

[23] W poemacie wierszem autor z konieczności ma swoją sferę wypowiadania chociażby w ukształtowaniu metryczno-rytmicznym każdej linii tekstu, więc nie może udawać nieobecności jak w powieści prozą.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

nie jest tożsamy z rozwojem narracji, bo posiada swoje własne *crescenda* i *decrescenda* i pełni w poszczególnych pieśniach dobitne funkcje kompozycyjne.

## Pieśni I–V

Pierwsze pojawienie się autora w pieśni I jest krótkie i ma charakter dyskretny:

> Jest coś wśród wielkich miast i naokoło,
> Zwłaszcza pod wieczór, zwłaszcza dla pielgrzyma,
> Co wypogadza lub zachmurza czoło,
> Ziejąc nań niby westchnienie olbrzyma –
> Jest coś w tym szmerze, co pierwszy dolata,
> Skoro się miejskich bram rozemknie krata.
>
> T o  c o ś – Epirczyk nasz poczuwał w chwili […]
> (I, w. 31–37)

Ten autorski wtręt pasuje bez zgrzytu do reszty narracji. Znamienne, że podmiot mówiący tu charakteryzuje siebie jako „pielgrzyma", posługując się określeniem chrześcijańskim[24], jawnie anachronicznym w kontekście doby hadriańskiej. Przywołuje też widocznie swoje własne dziewiętnastowieczne doświadczenia podróżnicze. Ukradkiem i pośrednio przenosi pojęcie pielgrzyma na antycznego Epirczyka, przybywającego do Rzymu z dalekiego Epiru górnego celem poznawania w centrum świata najgłębszych prawd. Przypomnijmy, że nowożytny pielgrzym chrześcijański zawsze bierze na siebie pewne trudy i cierpienia na swej drodze celem zbliżenia się do *sacrum*.

Pieśń III, która opowiada o sympozjum u filozofa Artemidora, zawiera kilka krótszych wypowiedzi autorskich. Dwie z nich skierowane są do jakiegoś „ty", w którym kryją się ogólne „się", czytel-

[24] Nie zaprzecza temu to, że „pielgrzym" jednocześnie może być reminiscencją literacką (Dante, Byron).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

nik, sam podmiot autorski, a może także (zmarły już?[25]) bohater. „Ty" pełni czasem funkcję skrytego sygnału obecności elementów „mowy wewnętrznej" bohatera w mowie autorskiej.

Pierwszy z tych ustępów zamyka charakterystykę Zofii, zwracając się dobitniej, choć wciąż niejednoznacznie, do „ty" bohatera:

> Zaiste, odłam to jakiejś świątyni,
> Gdzieś barbarzyńskim roztartej obuchem –
> Nikt zeń całości nowej nie uczyni,
> Ni ją spokrewni z cudzoziemskim duchem:
> Zawsze to będzie pamiątka bez-łzawa
> Czegoś, co nie ma istoty ni prawa.
>
> Ty, coś ją widział, zakryj sobie oczy
> I powiedz, co z niej pamiętasz szczególnie?
> Nie gładkość czoła, ni wieniec warkoczy,
> Pamiętasz jakieś w z i ę c i e  s i ę  – ogólnie –
> I  g ł o s : […]
> (III, w. 47–62)

Cytowany ustęp porównuje piękną Zofię do rzeźby barbarzyńsko odłamanej od jakiejś świątyni. Jest to aluzja do sztuki rabowanej przez Rzymian w antycznych wojnach greckich, zwłaszcza podczas zniszczenia Koryntu w 146 roku p.n.e. pod komendą Luciusa Mummiusa, jak i do słynnego rabunku rzeźb z Partenonu przez dziewiętnastowiecznego brytyjskiego hrabiego Thomasa Bruce'a Elgina. Szczególnie ważne jest kojarzenie pięknej Greczynki Zofii ze zniszczonym i „cierpiącym" dziełem antycznej sztuki sakralnej.

Drugi komentarz odnosi się do opuszczonego przez ludzi perystylu w domu Artemidora:

> Weszli – ostatni goście spodziewani.
> Perystyl odtąd pustą już przestrzenią – –

[25] Warto rozważać w *Quidamie* ślady skrytej koncepcji autora-narratora, który przemawia opowiadając do zmarłego bohatera. Podobną koncepcję zawierają aluzyjnie poematy *Kavkazskij plennik* A. Puszkina, *Eda* J. Baratynskiego, *W Szwajcarii* J. Słowackiego, a także *Wstęp* do *Irydiona* Z. Krasińskiego.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

W alabastrowej lampa stojąc bani,
Mdlała – kolumny blado się czerwienią
Od strony światła, ciemniejąc od drugiéj –
Czasem słów kilka posłyszysz za sienią,
Czasem leniwy krok sennego sługi.
Lampa przedzgonnym co tryśnie promieniem,
To się mozajki[26] na ziemi poruszą,
To arabeski zatrzęsą sklepieniem,
Jakby gmach – ciałem, ona była duszą.
(III, w. 82–92)

Ustęp ten, znowu skierowany do wieloznacznego „ty", niewątpliwie jest autorską wypowiedzią, czego dowodzi stosowanie nowożytnych terminów jak „arabeski" i „mozaiki". Tymczasem nie jest wykluczone, że te wiersze mają też mieścić się w horyzoncie syna Aleksandra lub nawet w jego „mowie wewnętrznej". Uwagi godna jest poetycka idea ruiny domu Artemidora (i całego Rzymu) w wersach 89–92.

W innej roli i tonacji, bo wybitnego poety lirycznego, występuje autor na początku pieśni IV (nocny powrót bohatera do kwaterunku) i V (dzień po sympozjum). Otwiera obie prawie „ten sam" wiersz liryczny, powstały z inspiracji biblijnej, szczególnie nowotestamentowej (IV, w. 1–11; V, w. 1–4). Sformułowanie „książę tego świata" to cytat ze słów Chrystusa w chwili pożegnania z uczniami (J 12,31; 14,30; 16,11). Przytoczę tylko pierwszą, dłuższą wersję z początku IV pieśni:

Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem
Płomienne blaski różowe z mrokami
Walczą, jak Cnota z ś w i a t a - t e g o Księciem –
Mdławe, lecz ufne, choć wciąż je coś mami.
Pomiędzy świtem a nocą jest chwila,
Gdy hoże łuny z czarnymi krepami
Błądzą, aż bystry promień je przesila.
Ostatnia gwiazda wtedy w niebo tonie,
A słońce rude swe wynosi skronie –

[26] Tak metrycznie poprawnie zamiast „mozaiki" w pierwodruku.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

I periodyczna pamiątka s t w o r z e n i a
Wciąż od P a ń s k i e g o kreśli się skinienia.
– Pod taką dobę do swojej gospody
Syn Aleksandra z Epiru powraca.
(IV, w. 1–13)

Ustęp ten, przywołując jakby całą historię stworzenia świata, prezentuje się w optyce autora zarówno jako opis konkretnego wyglądu nieba w momencie akcji, jak i wiersz ponadczasowy, który przywołuje wieczną, „periodyczną" walkę Cnoty z Szatanem. Sugeruje przy tym, że przechodzi płynnie do „mowy wewnętrznej" syna Aleksandra, który pod takim niebem wraca z sympozjum u Artemidora do swej kwatery.

Początek pieśni V stanowi powtórzenie pierwszych czterech wierszy pieśni IV. Z narracji wynika, że syn Aleksandra nie uczestniczył we wcześnie porannym śniadaniu w domu Artemidora, i że jego rękopis przez niedopatrzenie trafił do kosza Zofii. Ogólna charakterystyka życia Artemidora i jego filozofii, która „[u]trzymywała się w całości ścisłéj / Przez solidarnie ukrywaną próżnię" (w. 47–48), zawiera komentarz autorski, skierowany do „ty" i zawierający ewentualnie pewne cechy „mowy wewnętrznej" nieobecnego syna Aleksandra:

Chcesz poznać wartość szkoły lub podania,
Na ich ostatnie spojrzyj egzemplarze:
Tych jeśli błędem s ą p o c a ł o w a n i a ,
Jakaż być musi m i ł o ś ć pierwo-wzoru! –
Tych jeśli cechą jest s i ł a - u p o r u ,
Jakaż być musi na czele s k a l i s t o ś ć ? –
Tych jeśli brudem całym s z a t a z w o r u ,
Jakaż być musi na górze p r z e c z y s t o ś ć ?
(V, w. 53–60)

## Pieśni VI–XIII

W pieśniach VI–XIII mowa jest o zepsutym samopoczuciu Zofii (VI), o jej wyruszeniu z Artemidorem do żydowskiego mędrca i uzdrawiacza Jazona (VIII) i o jej wizycie w jego domu jako pa-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

cjentka (XI). W tę linię jest wplecione opowiadanie o wstrząsającym przeżyciu Epirczyka jako widza sądzu pokazowego przeciwko chrześcijaninowi Quidamowi-Gwidonowi (pieśni VII i IX), oraz o jego drodze, w towarzystwie Barchoba, do mędrca Jazona (pieśń XII i XIII). W pieśni XII odbywa się styk tych dwu linii dzięki „przypadkowemu" spotkaniu po drodze między parą Zofia–Artemidor wracających od Jazona a parą syn Aleksandra i Barchob ruszających w przeciwnym kierunku.

Kluczowy dla naszego rozumowania jest długi i szczególnie osobliwy komentarz autorski w pieśni VI, w. 197–213:

Pani się przeszła swobodnie po sali,
Lecz gdybyś pierwej na oną twarz starą
Patrzył, a potem zatrzymał się w dali,
By, niewidzialnym będąc, Zofię widzieć –
Rzekłbyś: „Zaiste! p i ę k n e  s t r a s z n e bywa,
O d k ą d  s i ę  c z ł o w i e k  p o c z n i e  z a  n i e  w s t y d z i ć."
Tak bo bezładnie na twarzy jej grało
Uczucie błędne i znużone ciało.

To rzekłbyś, widzu, i dodałbyś: „S m u t n o !
P a t r y c j a t o w i , scyjencji, epoce."
– A potem łzę byś na egipskie płótno
Rzucił i nie w te uwierzyłbyś moce
Rzymu, pod maską wyległe okrutną –
I nie w te czucia, które dają noce
Dyjalektyczne u mistrzów wymowy.
Tak zaś bolesnym poczuwając drgnieniem,
Nie byłbyś zdolnym r z e c  j a s n y m i  s ł o w y ,
Lecz byłbyś zdolnym d o t y k a ć  s u m i e n i e m .

Są bowiem drogi dwie wyrozumienia:
Przez wiedzę jasną lub skryte cierpienia;
Druga, na Zofii twarz rzucając światło,
A światło z sługi jej przyjścia wywarte,
Zmieniała pierwszą, to jest wiedzę, na tło,
Na zapisaną, lecz czytelną kartę.
Jakoż w ten sposób czytając osobę,
Mylić się można sto razy na dobę;



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Raz wszakże zgadłszy, wie się więcej o niéj,
Niż żebyś rok z nią przeżył na ustroni.
(VI, w. 196–223)

Autor znowu zwraca się w tym ustępie do „ty", tu konkretyzowanego jako „widz" (w. 204), czyli pewnie do odbiorcy, który w całym poemacie systematycznie przenoszony jest ze swego XIX wieku do doby hadriańskiej. Ale przemawia jednocześnie też do nieobecnego w tej scenie syna Aleksandra, któremu idea „roku życia z Zofią na ustroni" (w. 223) byłaby bliższa niż łaskawemu czytelnikowi. „Widz" tu jest zresztą wzywany do reakcji i odpowiedzi, które autor mu podaje. „Wyrozumienie przez jasną wiedzę" staje się tłem dla „wyrozumienia przez skryte cierpienia", czyli wyrozumienia, którego nie sposób sformułować „jasnymi słowy", ale do którego możliwe jest „dotykać sumieniem" (w. 210–213). Chodzi o „czytanie osoby" Zofii, ale nieoczekiwanie zarazem o „czytanie", za pomocą smutnego sumienia, całości kryzysowej sytuacji „patrycyjatu, scyjencji, epoki" (w. 204–205). Ten niespodziewany zwrot tematyczny od wątku rozumienia indywidualnej Zofii do rozumienia sytuacji całej epoki społeczeństwa rzymskiego ma niebagatelną wymowę dla poematu i dla sensu przeplatania narracyjnej linii miłosnej z linią Gwidon–Barchob–Jazon.

Potwierdza to kolejny, krótszy komentarz autorski, przywołujący „ukrytą potęgę czasów", która „wnika w żyjących" – mowa tu o „zakrytych widokach Bożych" rządzących losami indywiduów i społeczeństw:

Nie była wszakże Zofia złą kobiétą,
Ani aniołem pisarz pamiętnika –
Lecz stało się to przez oną ukrytą
Potęgę czasów, gdy w żyjących wnika
I aktorami czyni ich dramatu –
Co się rozwija jak cierń, lub pąk kwiatu.
(VI, w. 239–244)

Idea „wyrozumienia" osoby i „potęgi czasów" za pomocą bólu i cierpienia ma oczywiste źródło w chrześcijańskiej koncepcji świa-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

dectwa wiary. Bezkrwawy przykład dają pieśni VII i IX, które opowiadają o cierpieniu i postawie chrześcijanina Quidama-Gwidona i jego dwu towarzyszy na publicznym rzymskim sądzie pokazowym. Osobliwym kolejnym przykładem będzie ryzykowny spontaniczny gest „nie chrześcijanina" syna Aleksandra, który publicznie funduje chleb dla trzech więźniów chrześcijańskich, oskarżonych publicznego, państwowego sądu (IX, w. 195–201). Ten gest nieochrzczonego człowieka będzie w dalszym ciągu przypowieści zinterpretowany jako nieuświadomione świadectwo wiary. Autor *notabene* przywraca terminowi „martyr" pierwotny sens „świadka (wiary)". Natomiast potoczne, krwawe znaczenie w sensie „męczennika" pojawia się w porównaniu, które ma charakter komentarza autorskiego, znów adresowanego do „ty", przy czym syn Aleksandra tym razem jest obecny:

> Tą osią byli do pół obnażeni
> Męże trzej, dobrze powrozem ściśnieni,
> Lecz onych ledwo widziałeś niekiedy
> Czoła lub piersi nagością świecące,
> Wśród chmur zwichrzonej dokoła czeredy –
> To wyjawione, to zapadające.
> I były one jakoby członkami,
> Co nieraz leżą na cyrku drgające,
> I lśniły one za rózeg snopami
> – Rózeg, co sądy znaczą i liktorów –
> Jak białe lilie gęsto ogrodzone,
> Jak białe lilie z sadu wychylone,
> Widne przez wrota szerokich toporów,
> Co przywierały się lub zawierały,
> Skoro się męże niosący je wili
> Ulicą krzywą, pod stopami Skały.
> (VII, w. 58–73)

Kojarzenie nagich czół i piersi więźniów z „członkami, / Co nieraz leżą na cyrku drgające" na pewno zawiera się tu zarówno w horyzoncie autorskim, jak i syna Aleksandra.

Z przydługiego komentarza autorskiego w pieśni IX w. 97–147 na razie tylko wymieniamy satyryczny temat powtarzanego kłam-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

stwa, które rozwija się na „ogółu duch", na „organ", na „konieczne ogniwo tradycji", na „regulamin mody czy policji", i w końcu na „wszechprawość" (w. 104–113).

Dalszy ciąg komentarza przynosi element autoprezentacji autora, mówiącego o „człeku zacnym", który w sytuacji powszechnego kłamstwa wygłasza „przez miłość Prawdy wiecznego Kościoła" „niecieniowaną mową" swoją prawdę, a za to „cierpi katowanie". Katowanie to dzieli z „prostak[iem], mów swoich nie ważący[m] zgoła", „[a]ż oba w raju wieczerzać odpoczną' (w. 114–127). „Prostaka" można odczytać jako aluzję do „dobrego łotra" (św. Dyzmy), a zatem „człeka zacnego" do samego Ukrzyżowanego. Trudno orzec, z kim z tych dwu identyfikuje się tu autor, z św. Dyzmą tak jak Franz Liszt[27], czy od razu z Chrystusem..

Nieco później autor, zwracając się do szczególnie wieloznacznego „ty", porównuje siebie – a może w skrytości także swego młodego bohatera – ze św. Janem, który podobnie jak on sam „krzepciej niż przed męką" żyje, skutkiem czego potrafi przebaczać i czekać na moralne zwycięstwo nad swym przeciwnikiem. Chodzi najprawdopodobniej o Zygmunta Krasińskiego, który pozbawił Norwida przyjaźni i protekcji, doprowadzając go tym samym do poważnego kryzysu życiowego:

> I jeśli dziwno, że w wrzącej oliwie
> Jan święty krzepciej niż przed męką żywie,
> To w mniejszym stopniu toż samo zjawisko
> Jest ci zwyczajnym i znajomym blisko,
> Gdy obok stawisz mściwego człowieka
> I tego, który przebacza, a czeka,
> Aż chwila przyjdzie, że przeciwność, w sobie
> Zniósłszy się sama, do stóp padnie tobie.
> (IX, w. 140–147)

[27] Zob. G. de Pourtalès, *La vie de Franz Liszt*, Paris 1927; D. Pesce, *Liszt's Final Decade*, Rochester 2014.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Dalszy ciąg przybiera charakter jawnej dygresji, mówiącej o bólach i cierpieniach całego narodu. Chodzi o podbity przez Rzymian naród Greków, którzy przez ból i cierpienie zrozumieli, że „gdy brak *kraju,* / *Ojczyzna* dwakroć większa, sięga raju!" (w. 70–73). Prawdopodobnie „dwakroć większa" ojczyzna ma się wiązać z antycznym rozpowszechnieniem nauki o biblijnym Bogu w języku greckim – najpierw w postaci judaizmu przez „Septuagintę" (antyczne greckie tłumaczenie Tanachu czy Starego Testamentu), potem chrześcijaństwa przez apostołów i autorów Nowego Testamentu. Cierpiąca „Grecja" przez to różni się wyraźnie od zwycięskich antycznych Rzymian lub dziewiętnastowiecznych „Gallów" czy „Anglów" z ich jałową estetyką i z ich „Rzymami nowymi", czyli Paryżem i Londynem (w. 75–82). Zdecydowanie autorska i dziewiętnastowieczna dygresja ta, która nie omija nawet pierwszej osoby liczby pojedynczej („przypuszczę śmiele", w. 77), przypisana jest w wersie 83 marzeniom Epirczyka. Oto całość dygresji:

Tę piękność wszakże, co z przetartej szaty
Wyzierać zwykła, mijał Rzym bogaty,
A retor, fałszerz daru i uczucia,
Krył ją w misternie kwiecione zepsucia –
I ledwo dostrzegł jaki Grek – atoli
Grek, gdy postradał Grecję, więc, co boli,
Nie mając ziemi, zna, że gdy brak k r a j u ,
O j c z y z n a  dwakroć większa, sięga raju! –
Rzym w estetyce był już, jak za wiele
Wieków Galowie w błotach swych być mają,
Albo Anglowie – gdy przypuszczę śmiele,
Że ci na przykład świata ster trzymają,
I tworzą sobie Rzymy jakie nowe,
I smak, i piękność wedle siebie głoszą,
Nie dramatyczną – lecz bóstwo jałowe,
W którym nie chodzą żywi – które noszą
Jak f a s c e s  – słowem coś, co jest niezdrowe.

O barbarzyńcach tych młodzian tak marzył,
(X, w. 65–83)



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Pieśń XI opowiada między innymi o wizycie pacjentki Zofii u mędrca i uzdrawiacza Jazona, ale dobitna obecność autora przejawia się prawie wyłącznie w prowadzeniu narracji.

Pieśń XII mówi o przypadkowym spotkaniu czterech osób: Zofii i Artemidora oraz syna Aleksandra i Barchoba. W tej sytuacji dochodzi do krótkiej rozmowy i do pewnego *qui pro quo*. Inspirowany przez Zofię Artemidor określa bowiem Epirczyka słowem „quidam" w sensie „ten ktoś tam", co młodzieniec spontanicznie odnosi do Quidama-Gwidona, świadka i może męczennika wiary chrześcijańskiej. Autor nadaje temu nieporozumieniu duże znaczenie (tu też źródło tytułu całej przypowieści!) za pomocą komentarza w w. 64–104. Zacytuję kilka fragmentów:

Jeden więc płochy żart myśli niewieściéj,
Niedosłyszenie jedno, i nazwisko
Męża – co świeżo oddan jest boleści,
Zrobiły zamęt, który stał już blisko
Sprzeczki, albowiem pomięszał powagi,
O ile prawdy nie znosiły nagiéj.
(II, w. 69–74)

Barchob pojmować nie mógł, że wypadek
Może mieć miejsce – a jego towarzysz
Stał jako powód sprawy i jak świadek –
Co, jeśli dobrze, jak zaszło tu, zważysz
I zwiększysz w postać takiego ogromu
Jak Rzym – odpomnisz niejasne powieści
O Chrześcijanach, iż są plagą domu,
Który ich ciche osoby pomieści;
Tudzież o znaku l i n i i d w ó c h p r z e c i ę t y c h ,
Co tych przeklętych strzeże czy tych świętych;
O cieniach zmarłych i nazwisk ich sile
Takiej, że wzmianka sama zrobi tyle –
Tyle niesmaku i roz-społecznienia,
Dla jednej n a z w y – mniej: dla n a z w y c i e n i a !
– – – – – – – – – – – – – – – – –
Tak się i stało – przy onym spotkaniu,
Gdzie wyraz: q u i d a m , ład pomięszał cały,
Aż po stopniowym myłki sprostowaniu



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Postacie w formy dawne powracały,
Tylko zbliżone lekkim przypomnieniem,
Że jednym błąd je raz ogarnął cieniem.
(XII, w. 85–104)

Pieśń XIII, która opowiada o daremnej wizycie Epirczyka u Jazona, w porównaniu z poprzedzającymi rozdziałami najbardziej obfituje w komentarze autorskie. Otwiera ją najdłuższa jak dotąd dygresja, licząca 69 wersów dzielonych na siedem nierównych strof (XIII, w. 1–69); zamyka kolejny długi autorski ustęp, liczący chociażby 37 wierszy w pięciu nierównych strofach (XIII, w. 273–310), a środkowy tekst wykazuje kilka pomniejszych autorskich wtrętów. Konstrukcja ta wybija się na tle wcześniejszych pieśni.

Strofy dygresji początkowej mówią przeważnie o cierpiącej Grecji i jej duchu, któremu „[s]to razy na dzień bok […] przeszył / [duch] rzymski, w swe go stroiąc ciało" (XIII, w. 19–20). Wspominają poza tym króciutko też o Żydach i chrześcijanach w Rzymie hadriańskim. Związek tej długiej dygresji z głównym tekstem nie jest od razu przejrzysty. Interesuje mnie przede wszystkim myśl o możliwej śmierci podbitego narodu („Aż Grek ostatni przymiotem lub winą / Zginie", w. 11–12), jak i o dalszym życiu jego ducha: „i myśli same się rozwiną […], ile są wieczne" (w. 13–15). Chodzi o dalsze życie w umysłach „Greków drugiej sfery" (w. 14), potomków lub sprzymierzeńców klasy Byrona (przyp. autorski). Strofa obejmuje czas od „Grecji pogrzebu" (146 roku p.n.e., zniszczenie Koryntu przez Luciusa Mummiusa) po współczesne, dziewiętnastowieczne przywrócenie niezależnej Grecji (uczestnictwo Byrona w greckiej rewolucji lat 1821–1829). Jest to zresztą kolejna „wycieczka" autora do jego dziewiętnastowiecznej teraźniejszości.

Dalsze strofy dygresji przynoszą niewolną od cech satyrycznych charakterystykę życia Greków i Żydów pod panowaniem Rzymian. Przytoczę wersy 17–24:

Rzym wtedy swym się Adryjanem cieszył,
Mniej bacząc, co się między gwiazdy działo,
Sto razy na dzień bok duchowi przeszył



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Greckiemu rzymski, w swe go strojąc ciało;
Lecz najswobodniej mężniał sam w tej sile,
Co, wolna marzeń, sypia na mogile;
Sile wyższego coś mającej może,
Lecz przez zakryte jej widoki Boże.
(XIII, w. 17–24)

Strofa ta, powtarzająca wątek bólu sprawianego Grekom przez Rzymian, szczególnie ważna jest dzięki motywowi „widoków Bożych", „zakrytych", ale zrozumianych przez poetę-autora. Zresztą uwaga o rzymskiej „sile, coś wyższego mającej może" jest w przypowieści jedną z niewielu dobitnych aluzji do przyszłej chrześcijańskiej misji Wiecznego Miasta. Jednak „zakrywa" tę aluzję siódma strofa ustępu, która rysuje obraz duchowego zniszczenia:

A jako bywa wśród ległych ogromów
Myśli lub ciała, że w proch się trą nikły –
Tak już rozgłośnie s y s t e m y - a t o m ó w
Brzmiały: te zawsze jedno znaczyć zwykły! –
Znaczyć – co znaczy na zimnej miednicy
Popiół, gdy mirry braknie w kadzielnicy.
(XIII, w. 65–69)

Zacytuję ustęp autorski w. 198–205, który następuje po dłuższej charakterystyce dodatniego obrazu Quidama-Gwidona w myślach („wspomnieniu") syna Aleksandra (w. 180–197). Na tym tle, obraz Jazona („Maga") jest niejasny. Tę niejasność prezentuje autor dowcipnie, bo też niejasno:

Wspomnienie Maga było, jak tych rzeczy
Kosztownych, z miasta spalonego wziętych,
Które dopełnia wzrok i patrząc leczy:
Posągów takich gromami pociętych
Nie zapominasz, jak roboty własnéj,
I jasny ci ich kształt, gdzie był niejasny,
A ciemny ówdzie, gdzie w pełnej trwał sile;
W sposób, że ileś włożył w nie, znasz tyle
(XIII, w. 198–205)



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Mamy tu do czynienia z przywołaniem autorskiej koncepcji estetyki torsu, w sensie zniszczonych rzeźb antycznych, ale też „roboty własnej". Odnajdujemy znane terminy kluczowe „jasny, niejasny, ciemny" oraz „dopełniać". Wiadomo, że koncepcja wartości estetycznej torsu ma swe korzenie nie w antyczności, tylko w renesansie. Niemniej jednak można powiedzieć, że ten autorski komentarz ma „wyrastać" z mowy wewnętrznej Epirczyka.

Jeszcze bardziej oczywista jest ta bliskość z mową wewnętrzną syna Aleksandra w wypadku pięciostrofowej końcowej dygresji autorskiej XIII, w. 274–310. Epirczyk jest w drodze powrotnej do swego kwaterunku po daremnym spotkaniu z Jazonem:

> To myśląc i tej gdy doszedł swobody,
> Która mniemania daje wyjaśnienie,
> Syn Aleksandra szedł jak człowiek młody,
> W powietrzu, które nagaba sumienie,
> W powietrzu zwianym z przedświtem Epoki
> Nowej, z mętami starej – z siarką, z solą,
> Z szeptaniem kształtów nikłych jak obłoki,
> Z bitw gwarem, które mają być, a bolą;
> Powietrzu, które, czujesz, że się może
> Zapalić wkoło, jak pomiotło Boże,
> I kometami rozstrzelić – miast wiele
> Zmazać, i ludzi porównać w popiele.
> (XIII, w. 273–285)

Fragment ten kolejny raz przybiera cechy wybitnego wiersza autorskiego, ponadczasowego, mimo starego wyrazu „pomiotło" i cytatowego wyrazu „przedświt", który kolejny raz nawiązuje do utworu Krasińskiego. Swym pierwiastkiem katastroficznym wiersz odnosi się do każdej sytuacji przejścia od starej do nowej epoki, od czasów psalmistów biblijnych po naszą teraźniejszość.

Dalsze dwie strofy opisują chwilę autorskiej rozpaczy i „słonych łez", a następnie dwojakiego portretu poety szczęśliwego i poety szczęśliwszego:



Adam Mickiewicz University Press © 2025

„Spocząć! ach, spocząć!" – serce wtedy woła,
Szukając wkoło, gdzie by się oparło:
Na piersiach czyich – lub progach kościoła
Jakiego? – wątpiąc, czy jedne umarło,
Czy wszystkie zmarły, a jedne nie zdoła! –

Noc to, w czas której ten i ów powstawa,
Nucąc lub klątwy rzucając niewczesne,
A prawda ludziom zda się jak zabawa,
Zabawa – jako strapienie bolesne:
Słowo jest ogień – milczenie jest lawa –
Jakoż szczęśliwy, kto wstawszy, gdy ciemno,
Nie dotknął liry swojej nadaremno,
Przedświtu blasków doczekał, a potem
Wytrwał i, dniowy jaw jakkolwiek szarpie,
Wytrzymał burzę, co przemija grzmotem,
I skubie tęczę – dla serca – na s z a r p i e .
Jakoż szczęśliwszy, kto nie posiał solą,
Mimo że słonych łez niemało strawił.
(XIII, w. 286–303)

Te dwie strofy należą do najbardziej efektownych wypowiedzi autorskich, akurat też dlatego, że „autor" występuje tu w postaci jawnie fikcjonalizowanej. Ale nie tylko o rozpaczy autora tu mowa. Pierwsza strofa odnosi się bowiem także do młodego Epirczyka, który przeżywał zawód z powodu negatywnej reakcji Jazona na prośbę o przyjęcie go na ucznia, a jeszcze bardziej z powodu tchórzliwej powściągliwości przyjaciela Barchoba. A jednak trudno zaprzeczać, że autor tu już mówi przede wszystkim o sobie.

Najciekawszy jest ustęp na temat kościoła: „«Spocząć! ach, spocząć!» – serce wtedy woła, / Szukając wkoło, gdzie by się oparło: / Na [..] progach kościoła / Jakiego? – wątpiąc, czy jedne umarło,/ Czy wszystkie zmarły, a jedne nie zdoła!". „Kościoły" mogą się odnosić do różnych rzymskich szkół filozoficznych, którymi Epirczyk zdążył się rozczarować, ale autor sformułował uwagę tak, aby czytelnik spontanicznie myślał o kościele sobie współczesnym. Wypowiada się więc w naszej strofie głęboko melancholiczne autorskie zwątpienie co do kościoła doczesnego, który pozostaje w ostrym



Adam Mickiewicz University Press © 2025

kontraście z „kościołem wiecznym", ufundowanym przez samego Chrystusa, o którym była mowa w pieśni IX, w. 117.

Najbardziej odseparowana od rzeczywistości Epirczyka jest trzecia strofa, która przynosi portret dwu poetów. Bo szczęśliwy poeta, który „Nie dotknął liry swojej nadaremno, / Przedświtu blasków doczekał, a potem / Wytrwał i, dniowy jaw jakkolwiek *szarpie*, / Wytrzymał burzę, co przemija grzmotem, / I skubie tęczę – dla serca – na szarpie" jest ironiczną oceną sukcesów autora *Przedświtu* (1843), Zygmunta Krasińskiego. To na tym tle zaczyna się prezentować nasz autor jako poeta „[j]akoż szczęśliwszy", gdyż „nie posiał solą, / Mimo że słonych łez niemało strawił". Po wymownej przerwie bierze rozbieg do piątej, końcowej strofy. Jest to jego poetycka wersja przypowieści Chrystusa o ziarnku gorczycy (Mt 23,31–32):

> – Lecz nie tu koniec z uprawą i rolą.
> – – – – – – – – – – – – – – – – – – – – – -
> Kto siał gorczyczne ziarno, *zgorzknił, zbawił*:
> Gorczyczne ziarno liche i pieprzowe,
> Prochowi równe, który noga zwiewa,
> Lecz wyżej serca urasta, nad głowę,
> I tak się staje podobieństwem drzewa,
> Że ptak niebieski gniazdo na nim miewa.
> (XIII, w. 304–310)

Zastanawia w tym ustępie nie tylko kolejne ubieranie się autora w atrybuty Chrystusowe, lecz także finezyjny komentarz do własnego poetyckiego traktowania semantyki wyrazu, frazy, większych całości syntaktycznych: prawie zawsze jest to semantyka z początku gorzka na języku jak ekstrakt, ale z czasem rozrastająca się wszerz i wzwyż.

Reasumując, można orzec, że pieśń XIII, która opowiada o pewnej daremnej próbie Epirczyka, w planie narracyjnym zajmuje miejsce epizodu, ale w planie monologu autorskiego ma kluczowe znaczenie.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

## Pieśni XIV–XX

Pieśni XIV, XV i XVII wprowadzają do historii miłosnej wokół Zofii nowe postacie, rzymskiego dandysa Luciusa Pomponiusa Pulchra i jego najświeższą zdobycz, młodziutką Elektrę diwą. Satyryczny, „szekpirowski" wydźwięk tych postaci i scen towarzyszy poważniejszemu zabiegowi – nadaniu postaci Zofii znaczenia ogólniejszego dla charakterystyki sytuacji społeczeństwa rzymskiego.

Co do monologu autorskiego należy podkreślić, że o ile w pieśni XIII dominuje bogactwo dygresji, o tyle w pieśniach XIV–XVII dobitna obecność autora pozostaje związana z tokiem narracji.

Dopiero pieśń XVIII (poranna scena w „gospodzie" Epirczyka) przynosi kolejny ważny, pięciostrofowy komentarz autorski (w. 91–128), paradoksalnie przeplatany z „mową wewnętrzną" oraz z mową zapisaną w pamiętniku (w. 68–90) nieobecnego bohatera. Dowiadujemy się, że Epirczyk „żyje z Zofią", ale w sposób wysoce problematyczny:

> Zofia? – bez liry w ręku – – – –
>
> § 5
>
> Z lirą w ręku –
> Nie ona! – z kimże żyję? jeśli żyję?
> (XVIII, w. 84–85)

Panuje cisza w opuszczonym pokoju, która uwypukla rozpacz i niepewność wiary autorskiego podmiotu mówiącego; pierwszy raz mamy tu do czynienia z jawną Norwidowską ironią:

> – Cisza nadobna – cisza, która k ł a m i e ,
> Że można spocząć na świecie bez winy –
> Która u p e w n i a , że Bóg jest, co trzciny
> Złamanej, mimo idąc, nie dołamie.
> Mistrz, Pan i Sędzia – znający człowieka,
> Nim był – litosne tak mający ramię,
> Że – równie wiecznie i sądzi, i czeka! –
> (XVIII, w. 97–102)



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Ironia jest zasygnalizowana przez figurę wymienności orzeczeń „kłamie" i „upewnia", oraz przez piękne sformułowanie, że Bóg „równie wiecznie i sądzi, i czeka!".

Dalsze strofy monologu autorskiego przynoszą wieści o myślach i przeczuciach bohatera. Epirczyk nie jest „chrześcijanin[em], […], nie poganin[em]" (w. 108). Przez „filozofii wpływ wątpiący może / O samej bajce olimpijskich tkanin; / Tym mniej – w osoby wyznające boże" (w. 109–111). Wierzy „w śmierć – jako w szczelnie zwarte wrota" (w. 112). Mimo że „filozofia grecka" traktowana jest w *Quidamie* jako pewien most do chrześcijaństwa, różnica z wiarą autora-narratora zostaje widoczna. Najbardziej wzruszający fragment mówi o zdolności Epirczyka do patrzenia w dalekie wieki i przestrzenie, tu chyba w dziewiętnastowieczną Polskę:

> Błyskami także zórz nieznanej 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 – obyczaju!
>
> To, co i Plato, w ciche kiedyś niebo
> Przez liście laurów patrząc, czuł potrzebą
> I s ł y s z a ł – p o j ą ć zdołał – d a ć nie umiał,
> Wysłowić nieraz mniej, niż sam się zdumiał!
> (XVIII, w. 119–128)

Pieśń XIX zawiera „rozmowę" cesarza Hadriana z filozofem Artemidorem. Pierwszy komentarz autorski w pieśni XIX (w. 17–24) odznacza się tym, że odbywa się bez nawiązania do „mowy wewnętrznej" Epirczyka (tu nieobecnego), natomiast wyrasta z charakterystyki rzymskiej wylęgarni plotek:

> – Wieść każda w Rzymie, niż gdziekolwiek więcéj,
> Ma różnokształtnych ust swych sto tysięcy,
> Które brukową najprzód tętnią wargą,
> W jaśniejsze potem urastając głosy,



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Oklaskiem dalej stają się, lub skargą,
Myślami Cara, i zowią się: L o s y .
Acz bywa, że nim tę przebiegną gamę,
Nie poznawają się i niszczą same.
(XIX, w. 17–24)

Prawdą jest, że ustęp ten może nawet pasowałby do zapisów w pamiętniku Epirczyka (pieśń XVIII), gdyby nie było słowa „Car", które niechybnie wskazuje na dziewiętnastowieczną współczesność usytuowaną nie „gdziekolwiek", lecz w Imperium Rosyjskim wieku XIX.

Wynurzenia imperatora zawierają taki ustęp o Chrześcijanach:

Mniemam – że i ta Chrześcijan doktryna
Nie jest w swej pierwszej legendzie. – Może by
I tego dotknąć przyszła już godzina,
Bacząc, gdzie błędu wina, gdzie potrzeby –
W Jeruzalemie miejsce zmartwychwstania
J u p i t e r o w i należy właściwie:
Ten jest albowiem, który się nie kłania,
Mocny-bóg – dalej, i to bez-treściwie,
O wykonaniu Chrystusa co bają,
Tam V e n u s miejsce mieć ma – a powoli
Uobyczają się i przyzwyczają –
(XIX, w. 125–135)

Wywołuje to osobliwy komentarz autorski, który pierwszy raz nie aluzyjnie, lecz całkiem eksplicytnie zajmuje pozycję po- i antyantyczną, wstępując w spór nie tylko z cesarzem Adryjanem, ale także z „myślą ludzką"; jego pojawienie ma coś z lalkarza, który nagle pokazuje się publice we własnej osobie, wymyślając swoim lalkom:

O myśli ludzka! – ty, co przeczysz P a n u ,
Świadczyć M u musisz przez błąd swój głęboki!
A ty, coś prawdę poprawiał lub winił,
Gdybyś na skryte jej popatrzył cele,
Spytałbyś siebie, sfrasowany wiele,
„J a , c o m p r a c o w a ł t a k – c ó ż e m u c z y n i ł ?"



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Czekaj – z Wenerą twoją w Betlejemie,
Aż W ó ł i Ł u k a s z, i te R a f a e l e
Przyjdą – położyć się czołem na ziemię,
Wdzięki waszego z n i ó s ł s z y ideału
Nie ukazami – lecz twórczo, pomału –
Tak – żeby Fidias przed F a m i l i ą – Ś w i ę t ą
Rafaelowską stanął, a J u p i t e r
Świętego Pawła głowę baczył ściętą,
Spokojną; M e r k u r – druk składany z liter;
N e p t u n – Kolumba, co w krzyżowym znaku
Kotwicę znalazł na morza nieznane,
Na Ewangelią burze pokiełznane*;
P a l l a s – Joannę d'Arc żeby w szyszaku
Jej zobaczyła z mieczem na rumaku;
H e r k u l e s – żeby pary-wynalazcę
Ujrzał, E s k u l a p, z wężem swym na lasce –
Mojżeszowego węża zoczył z miedzi –

Wszystkie by siły wasze, najporządniej,
Do mimowolnej doszedłszy spowiedzi,
Znikły – pozostał rząd – i pył nierządny –
(XIX, w. 146–171)

Jest to z jednej strony rozrachunek autora nowożytnego z pozycją antycznego cesarza Hadriana, a z drugiej – autorska konfrontacja zwycięskiej nowożytnej sztuki i cywilizacji (od Rafaela do wynalazcy pary) z inspiracji biblijnej (od Mojżesza do świętego Pawła) z antyczną religią, kulturą, sztuką i cywilizacją. Mam wrażenie, że obraz autora w tym ustępie uległ jakiejś stylizacji, której nie umiałem odgadnąć.

Pieśń XX w planie narracji kontynuuje po przerwie wątek syna Aleksandra, który po jednej czy dwu nocy nieobecności odnajduje swą gospodę, dziwiąc się różom, które zostały tam przyniesione. Monolog autorski infiltruje pieśń tę jeszcze znacznie bardziej niż pieśń XIII. Zajmuje jej początek (w. 1–22) i lwią część (w. 42–176) jej reszty. Trzechstrofowy wstęp (XX, 1–22) przynosi kolejny wybitny autorski wiersz liryczny, który w trzeciej strofie przechodzi w narrację. Wiersz ten wyraźnie nawiązuje do wstępów IV i V pieśni:



Adam Mickiewicz University Press © 2025

W czas, gdy firmament ciemnosafirowy
Wielością jasnych gwiazd oczy zawraca,
A cały urok nocy południowéj
Łagodzi zmysły – iż pamięć ukraca,
W obecność jakąś przenosząc nieznaną
Myśl, wrażeniami za dnia pomiataną,
Lub daje wiary chwilę, przez znużenie,
Nawet zbrodniarzom, w kajdanach wilgotnych,
Że – jeśli nie kres – rytm ma ich cierpienie,
Samotność że ma swoich współ-samotnych.

W czas periodycznej ciszy, której mowa
Utula trzeźwych, niepoczciwych zwodzi,
Zastaje w domu, albo nie znachodzi,
Na drzwiach im rosą pisząc zimne słowa,
I dłoń, przed świtem klamki szukającą,
Omywa czasem z krwi – lub krzepi drżącą.

W czas tajemniczej bladości księżyca
Syn Aleksandra wrócił do gospody –
(XX, w. 1–18)

W dwunastu strofach kolejnej dygresji (XX, w. 42–187!) najczęściej refleksje autorskie nakładają się na narracyjne podawanie wewnętrznych rozterek bohatera – refleksje, które w końcu jakoś prezentowane są *ex post* jako uczucia i przemyślenia samego Epirczyka: „Syn Aleksandra przezierał to w sobie" (XX, w. 187). Mimo że dobitnie w tym bardzo długim ustępie przeważa pozycja autorska, to jednak jego przebieg i kompozycja prezentują, chociażby podskórnie, także „aktualny" stan duszy i uczuć syna Aleksandra. Doszedłem do wniosku, że chyba mamy w tym fragmencie do czynienia z próbą „wypowiadania dwojakiego podmiotu w dwojakiej perspektywie czasowej i ideowej" (zob. wyżej), przy czym dwojakość tę wspiera montażowa kompozycja tych dwunastu strof.

Początek dygresji wyłania się z wewnętrznej mowy Epirczyka, który pyta się trochę nieszczerą ciekawością, od kogo są róże. Autor jakby przyjaźnie demaskuje tę ciekawość, zarzucając bohaterowi w tonie mentorskim, że zapomina o Bogu i o biblijnej literze, pyta-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

jąc się, „od kogo są kwiaty?" (w. 49), bo chciałby przypuszczać, że są od Zofii:

Już miał zapomnieć syn Aleksandrowy,
Od kogo ulga przez ich aromaty
Do ociernionej ludziom wnika głowy;
Tak – rzeczywistość niewdzięczna jest treści,
Lubo z niej żyje przez to, że ją mieści –

To zaś – dopóki człek wywikłać może,
Niepodobieństwo, by szczerze narzekał;
Chyba już takiej niewoli doczekał,
Iż chwili nie ma – by pomyśleć: „Boże!" –
I zastanowić się: gdzie prawda szczera? –
Gdzie zaś to, co ją jawi i zawiera,
Pozornie sprzeczne, choć wierne – l i t e r a .
(XX, w. 50–61)

Od strofy w. 62–78 następuje wyraźny zwrot do czasów „dzisiejszych": „[p]ozornie sprzeczn[a], choć wiern[a]" litera bowiem, czyli biblia lub poezja chrześcijańska, to „[b]alsam […] wszakże, *wówczas* tyle skryty, / Ile pomijan dziś, lub nadużyty – / Ból zaś młodzieńca – och! – mniej zrozumiały, / niźli dzisiejsza bywa boleść:" (w. 62–66). Sytuacja Epirczyka, który „[w] świat poszedł szukać prawdy i mądrości" (w. 69), od razu jest kontrastowana z rzeczywistością dzisiejszą, dziewiętnastowieczną: „Dziś już nie chadza się" za prawdą wraz z mądrością, „ni pragnie się ich – ni zazdrości" (w. 70–71).

W kolejnych strofach autor rozważa, co zostało „dziś" z „dawnych trudów i zabaw", „sztuk i boleści" – co doprowadza go do kilku ważnych wypowiedzi na temat oddziaływania Boga na umysły myślicieli i poetów:

Jakoż te trudy a radości one
Nie znane już są po dawnym imieniu,
Zaniewiedziane albo przemienione.
– Że jednak W ł a d c a , będąc doskonały,
W zniszczeniu nawet ocala i tworzy,
Więc wszystkie rzeczy s ą, które b y w a ł y ,



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Acz w tryb ujęte coraz więcej Boży –
Jeśli więc one sztuki czy boleści
Trwają – to inna je sfera dziś mieści.

E n e r g i e  bowiem wszystkie Pan ocala –
Stworzeniem jego będąc znakomitym;
Tylko usterka ich sama się zwala
Najściślej słusznym sądem, nieodbitym –
Ale też same dzielności uczucie,
Co Aleksander lub Annibal miewał,
Trwa – w prostotliwszej, w doskonalszej nucie,
Iż je ból z czasem wytworniej dośpiewał.
– Taż sama prawdy radość Sokratowa
Gdzie indziej dziś jest – ale jest – i nowa!
P a n  bowiem jest i M i s t r z  – a rzekłbym: p r a w i e
I u c z e ń  – trud tu równy już zabawie –
I stąd jest owa niespożyta dzielność
Łaski – i stąd jest w śmierci – nieśmiertelność.
(XX, w. 78–100)

Skoro Pan Bóg „w zniszczeniu nawet ocala i tworzy" (w. 82), to „[e]nergie wszystkie […] Pan ocala", gdyż są „[s]tworzeniem jego […] znakomitym" (w. 87–88). Uczucie energii „[t]rwa – w prostotliwszej, w doskonalszej nucie" (w. 94), gdyż „je ból z czasem wytworniej dośpiewał" (w. 95).

Zastanówmy się najpierw nad koncepcją „energii", które Bóg stworzył i ocala. Świecki czytelnik będzie to kojarzył z nowoczesną fizykalną zasadą zachowania energii – i nie jest to z pewnością kojarzenie przypadkowe. Mniej znane jest, że wyraz „energia" (gr. *ενεργεια*) występuje także w greckim oryginale Nowego Testamentu, chociaż tylko osiem razy, a to jedynie u św. Pawła[28]. Z Pawła mu-

[28] https://ww.bibelwissenschaft.de/kopf-navigation/suche/ – Ef 1,19–20; 3,7; 4,16; Flp 3,21; Kol 1,29; 2,12; 2Tes 2,9; 2,11 (dostęp: 6.06.2025). Wyraz ενεργεια/energeia oddany jest w każdym innym wydaniu (Wulgata, Biblia Wujka, Biblia Gdańska, Biblia Tysiąclecia) wyrazami rodzimymi. Szczególnie relewantne jest (wg *Novum Testamentum Graece* Nestle Aland, Stuttgart 2012) Ef 1,19–20: „καὶ τί τὸ ὑπερβάλλον μέγεθος τῆς δυνάμεως αὐτοῦ εἰς ἡμᾶς τοὺς πιστεύοντας κατὰ τὴν **ἐνέργειαν** τοῦ κράτους τῆς ἰσχύος αὐτοῦ. / Ἣν **ἐνήργησεν** ἐν τῷ Χριστῷ



Adam Mickiewicz University Press © 2025

siał wywodzić hezychasta Grzegorz Palamas swą dystynkcję między niepoznawalną „esencją" (ουσια) Boga i jego „energiami" (gr. *ενεργειαι*), dostępnymi wierzącemu pod warunkiem oczyszczenia z grzechów[29]. Widzę w tej idei pewne pokrewieństwo z koncepcją gnoseologiczną naszego autora, dla którego „zakryte widoki Boże" stają się dostępne myślicielom, marzycielom, poetom gotowym na cierpienie.

Obok Boskiej energii wywołany jest tu „ból", czyli cierpienie jako istotny pierwiastek czy impuls „dzisiejszego", czyli chrześcijańskiego „wytwornego śpiewu" (w. 94). Przypuszczam, że termin „dziś" obejmuje okres od Dantego.

Nuta triumfu brzmi w wierszach 95–100:

> – Taż sama prawdy radość Sokratowa
> Gdzie indziej dziś jest – ale jest – i nowa!
> P a n bowiem jest i M i s t r z – a rzekłbym: prawie
> I u c z e ń – trud tu równy już zabawie –
> I stąd jest owa niespożyta dzielność
> Łaski – i stąd jest w śmierci – nieśmiertelność.
> (XX, w. 95–100)

Pewnej refleksji wymaga formuła „niespożyta dzielność łaski" [Bożej], która pojawia się w śmiałej paraleli z „dzielnością", czyli męstwem Aleksandra Wielkiego i Hannibala. Typowym dla naszego autora neosemantyzmem, pojęcie „dzielność" rozszerzone jest na koncepcję „zdolności do oddziaływania" – czyli „energii", bo o „niepożytą energię łaski" tu widocznie chodzi. Przypomnę jedynie skrótem, że „łaska" jest centralnym pojęciem w chrześcijańskiej nauce

---

ἐγείρας αὐτὸν ἐκ νεκρῶν καὶ καθίσας ἐν δεξιᾷ αὐτοῦ ἐν τοῖς ἐπουρανίοις"; u Wujka: Ef 1:19–20: „i która jest przewyższająca wielkość mocy jego przeciwko nam, którzy wierzymy, według **skuteczności** mocy siły jego,/ Którą **sprawił** w Chrystusie, wzbudziwszy go z martwych i posadziwszy na prawicy swojej na niebiesiech".

[29] Zob. J. Kroczak, *Grzegorz Palamas wobec kontrowersji hezychastycznej*, „Logos i Ethos" 2012, nr 1 (32), s. 127–139; T.A. Pino, *Essence and Energies: Being and Naming God in St Gregory Palamas*, London 2023. Nie wiadomo, czy Norwid słyszał o Palamasie (1296?–1359).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

o zbawieniu, a *notabene* u Grzegorza Palamasa jedną z „energii" Bożych. Jestem zresztą przekonany, że te sześć wersów kryją w sobie aluzję do „dzisiejszego" autora, którego oskrzydla „nowa Sokratowa radość prawdy" – może chodzi tu o Mickiewicza i naszego poetę zarazem.

Następna strofa (XX, w. 101–112) jakby zaprzecza tej nucie triumfu, prowadząc czytelnika od jeszcze nie chrześcijańskiego Epirczyka do czasów „dzisiejszych", wysoce chrześcijańskich, z których „[u]rasta z czasem człek do tyla dziki, / Iż nogą depcze zbłoconą te skarby, / Co mędrce w pocie, we krwi męczenniki / Powykreślali i ubrali w farby" (w. 109–112). Chodzi tu zarówno o rzekome powstanie sztuki sakralnej z krwi męczenników, jak i o bogatą tradycję ikonoklazmów – od czasów bizantyjskich poprzez akcje kalwinistów aż po „współczesną" krytykę sztuki religijnej, czyli współczesną autorowi estetykę, która wyłączała współczesną sobie sztukę wyznawczo-religijną ze swego pojmowania piękna.

Z tego rozumowania autorskiego wyrasta aż sześciostrofowa tyrada (w. 112–174) na temat „zbójców podłych i leniwych" (w. 113) czy „zbójców ducha, [...] sępów próżności" (w. 133), którzy mordowali, katowali, męczyli wyznawców kłopotliwej prawdy od wcześniejszej antyczności po Chrystusa i naśladujących go męczenników (w. 167–174) – do których koniecznie należy liczyć Quidama-Gwidona, tak bardzo obecnego w myśleniu syna Aleksandra. Ale kłopotliwie ciężka ironia pierwszego zdania tyrady najdobitniej nie wyklucza czasów autorowi współczesnych:

> Acz – może w zamian – m o ż e, mówię, nie ma
> Dziś onych zbójców podłych i leniwych,
> Co nieraz mędrca rękoma obiema
> Rwali – co skrycie pytajników krzywych
> Jakoby haków wręcz tak używali –
> (XX, w. 112–116)

Skrytą i pośrednią wskazówkę dotyczącą własnej, autorskiej twórczości i poetyki jego przypowieści widzę w strofie na temat cichych tragedii katowanych wyznawców odchyleniowych prawd



Adam Mickiewicz University Press © 2025

myślowych i religijnych – ale nie sposób wykluczyć, że wybrzmiewa tu jednocześnie refleksja Epirczyka o współczesnych jemu prześladowaniach głosicieli podobnych prawd:

> Takie bez-barwne, bez-plastyczne tyle
> Pobojowiska! – takie Termopile! –
> Któż mógł odgadnąć? czyj wzrok mógł dośledzić
> I jakie serce przeniknąć te bole?
> Których nie dotknąć, ani wypowiedzieć,
> Ani okrzyczeć i wywieść na pole
> Teatru […]
> (XX, w. 149–156)

Na pytanie „Któż mógł odgadnąć?" (XX, w. 151) reaguje późniejszy fragment (XX, w. 175–186), zawierający sceptyczną odpowiedź: „Kobiety może serce by to zgadło" (w. 175), nie wymieniając Zofii; niemniej jednak „przeziera" również w tym fragmencie także i zamieszanie uczuć i myśli Epirczyka względem ukochanej.

W przestrzeni pomiędzy tymi ustępami wmontowane są dwie strofy, które tematyzują męki myślowe, uczuciowe i cielesne. Pierwsza z nich brzmi:

> Zwłaszcza iż żywot, tak ze wszech miar party,
> Stawał ci nieraz jako księga spsuta,
> Rozwietrzająca przed oczyma karty,
> Tak że cień ledwo zostawał i nuta,
> I nuty echo. – I bywał jakoby
> Powietrza upust z płuc, pod nogą groby –
> Czczość, jakby tchnienie ci wpierw rozebrano,
> Niż mogłeś westchnąć podnosząc się rano.
> A któż podzielić i dostrzec mógł bole
> Nie widne jako półmisek na stole? – –
> (XX, w. 157–166)

Ten opis stanu cierpienia, rozpaczy, depresji posługuje się wieloznacznym „ty", który równie dobrze odnosi się do czytelnika, do autora – ale w tym wypadku dobitnie także do syna Aleksandra.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Następna strofa (XX, w. 167–174) przynosi uogólniającą charakterystykę cierpień Chrystusa. Stąd niedaleko do współczujących myśli Epirczyka o Quidamie-Gwidonie.

Niezależnie od jakiegokolwiek sądu o estetycznej nośności tej przydługiej dygresji należy doceniać chociażby jedną z jej funkcji: chodziło w tej pieśni o stworzenie jak najefektowniejszej aury cierpienia i bólu wokół młodego bohatera, którego bliską śmierć aluzyjnie zapowiada finał pieśni:

> Lampa u schyłku promień niosła drżący –
> On legł na kwiatów stos, jak człowiek śpiący.
> (XX, w. 204–205)

## Pieśń XXI–XXIV

Pieśni XXI–XXIV w narracyjnym planie przynoszą wieść o „niefortunnej odmian[ie] powietrza" politycznego w Rzymie (XXI, w. 48) ze względu na powstanie żydowskie w dalekiej Palestynie. Towarzyszy temu widoczna zmiana w toku narracji, a z tym i w zachowaniu się komentującego autora.

Pieśń XXI mówi o nocnym wmaszerowaniu legionów do Rzymu, nie wiadomo czy na rozkaz cesarza, czy z powodu próby puczu generalskiego. Charakterystyka tych marszów, która zwraca się do znanego nam „ty", podana jest sposobem mieszającym komentarz autorski i nocne obserwacje syna Aleksandra:

> […] – Te nocą nieraz, jako ścianę
> Równą, księżyca bielmem wyjaśnioną,
> Napotykałeś, ustępując z drogi,
> A czułeś ścianę gmachu poruszoną,
> Mierzonych kroków masy szmer złowrogi.
> (XXI, w. 8–12)

Nieco później występuje autor w nowej roli na tle dotychczasowych pieśni, roli jakby jowialnego reżysera swej opowieści. Zwraca się lekkim tonem do publiczności, mówiąc z mieniącą się iro-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

nią o zmianie nastrojów osób „naszej d r a m y", nie wymieniając Epirczyka:

Dramy aż naszej osoby to czuły;
Zofia nieznośną była dla służebnéj;
Struny się liry nietykanej psuły;
Mag z lekarstwami swymi – tak potrzebny,
Jak niewidzialny dla ciężkiej słabości;
Barchob, z m i e n i o n y j a k n i e s w a o s o b a –
Odprawujący n i e m o natłok gości;
Mistrz Artemidor, wzywany co doba
Do cesarskiego gmachu lub ogrodu;
Pomponius nawet, odwłoką zachodu
Około uczty w Villa Pomponiana,
Zmieniony nieco –

Więc – E l e k t r a – d i w a
Sama – wśród tylu ruin niezachwiana,
Tylekroć więcej świetna – i szczęśliwa!
(XXI, w. 33–46)

Ustęp ten, który jakby reasumuje część dotychczasowej historii poematu, wysuwa na pierwszy plan starania Luciusa o zaproszenie Zofii do swojej willi, a jednocześnie radość jego cyrkowej nałożnicy Elektry z powodu przyhamowania tego projektu. Mimo lekkiego tonu, poeta w tym fragmencie używa terminu „ruina" dla charakterystyki osób tu występujących; jest to jedno z centralnych pojęć utworu.

W pieśni XXIII występują Lucius Pomponius i jego towarzyszka Elektra. Pojawia się tu jeden bardziej znaczący komentarz autorski, ironia dotyczy porównania Dandysa Luciusa do starej rzeźby:

Więc – była chwila milczenia – po onéj
Pomponius, wina wychyliwszy czarę,
Zarzucił głowę w tył, jak wywrócony
Konaniem. – Rzeźby nam podają stare
Twarz Aleksandra, gdy konał, i szyję,
Gdzie krew, ścinając się, w żyłach się wije.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Owóż, okropny mniej, jakkolwiek wiele
Zbliżony, widok Pomponius przedstawiał,
Niedocieczone k'temu mając cele,
Lub dramy miłość, iż w ową się wprawiał.
(XXIII, w. 34–43)

Atmosfera szyderstwa i satyry tej pieśni tworzy zamierzony kontrast z następną zwartą pieśnią, przy czym kontrast ten nie od razu wychodzi na jaw w Pieśni XXIV, której głównym tematem jest „przypadkowa" śmierć syna Aleksandra, miesza żart, ironię i cierpienie w najgłębszym znaczeniu w sposób „szekspirowski". Stanowi punkt kulminacyjny utworu zarówno w planie narracji, jak i – szczególnie rozbudowanego monologu autorskiego, który zajmuje początek (XXIV, w. 1–71), znaczną część pierwszej połowy (w. 80–122), a także koniec pieśni (w. 276–292)[30]. Konstrukcja ta przypomina pieśń XIII.

Początek pieśni i monologu liczy osiem nierównych strof (w. 1–73). Pierwsza (w. 1–10) nawiązuje do lekkiego tonu pieśni XXI mimo głębszego serio. Mówi o „jed[nym] obro[cie] wiatru" politycznego (w. 1), który „[n]aszego scenę odmienił teatru" (w. 3), tak że nie sposób „powrócić gładko do powieści" (w. 4). Sytuację w Rzymie (i gdzie indziej i kiedy indziej) porównuje do wielkiej powodzi, nawiązując formułą „[d]omy na *piasku* lekkim budowane" do słów Chrystusa Mt 7,24–27 i Lk 6,47–49. Kwestia dalszego prowadzenia narracji wraca w pytaniu „Do kogóż wrócić w tej powieści całéj, / Gdzie wchodzą l u d z i e , a nie ideały?" (w. 19–20).

Druga strofa przynosi dowcipną i szyderczą odmianę centralnego pojęcia cierpienia, utrzymując się w horyzoncie bohatera:

Kto słaby, c h o r z a ł , a kto nie był chory,
C i e r p i a ł – i zdały się rządzić h u m o r y,
Które są jako cugi powietrzane,

[30] Podkreślam jeszcze raz, że moje obserwacje o pieśni XXIV mają mniejsze ambicje niż na przykład imponujące studium P. Chlebowskiego, *Śmierć na Placu Przedajnym. Uwag kilka o pieśni XXIV poematu „Quidam"*, w: *„Quidam". Studia o poemacie*, op. cit., s. 637–663.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Dotykające, lubo niedotkliwe,
Po bólach tylko otrzymanych znane:
Krzywe na p r o s t e, a proste na k r z y w e
Paraliżując w człowieku zbiorowym –
Co – że zapomniał się nim – jest niezdrowym.
(XXIV, w. 11–18)

Trzecia, czwarta i piąta strofa (w. 19–47) pokazują autora jako wybitnego poetę społecznego, zdolnego do przejścia od tonu ciętej satyry do głębokiej refleksji nad prawdą i ironią; jednocześnie zawierają elementy myślenia i mowy wewnętrznej bohatera. Rozwijają temat fałszywego cierpienia, fałszywego zapału i gniewu społeczeństwa na tle panującej obojętności wobec wojny żydowskiej, przechodząc do przemyśleń o stanie duszy społecznej w sytuacji utraconej własnej woli i ucisku, kiedy „darło się to zewnętrzne okrycie / Ładu – co ufać radziło bezpiecznie" (w. 40–41). I tu nie brak nawiązań do myślenia bohatera.

Dalszy ciąg daje do zrozumienia brak społecznej orientacji w tym, co jest istotne czy nieistotne. Sprawia to, że gruntowna zmiana stanu rzeczy może zależeć od cudu, przez Prawdę (Chrystusową) spowodowanego, albo od głupiego przypadku, rządzonego Ironią i wywołującego Fascynację (por. w. 45–53).

Ostatnie dwie strofy (w. 54–73) charakteryzują trudnymi, a czasem wspaniałymi sformułowaniami społeczny labirynt kłamstwa i chęć umierania ducha w nim więzionego; terminem kluczowym dla tego labiryntu jest tu Ironia (w. 49).

Jedna z dwu sił ironii jest „bezwłasnowolna – przez ucisk powstała", „rodzi się z nadmiaru boleści" i „s i ę p r z e c i e r p i a ł a" (w. 55–57). Druga siła „wład[a] fascynacją", która składa się z gorliwości, zawiści i sztucznej chwały „[s]amozwaństw" (w. 60–63). Strofy te nie tracą kontaktu z mową wewnętrzną Epirczyka.

Wątkiem ducha, który się przewinie przez te labirynty fałszu i kłamstwa i odczuwa chęć umierania (w. 67–73), monolog autorski wraca eksplicytnie do historii syna Aleksandra, którego rozpacz i męka spowodowana jest nieszczęśliwą miłością do Zofii, ale też wynika z głębszego zrozumienia, że jego świat społeczny nie ma



Adam Mickiewicz University Press © 2025

stałych fundamentów. „Mowa wewnętrzna" Epirczyka i tu ma być współobecna:

> Acz jest to siła! – lecz dwojakiej treści:
> Bezwłasnowolna – przez ucisk powstała,
> Która się rodzi z nadmiaru boleści
> I w s p ó ł - ł e z nie ma, bo s i ę p r z e c i e r p i a ł a ,
> Współczucie tylko ma złączone z racją,
> Zimna i pewna w zasadach, jak skała –
> Tudzież ta, która, władnąc fascynacją,
> Gore, a zawiść z nią, sztuczna z nią chwała
> Samozwaństw, chcących być arystokracją –
> F a s c y n a c j a zaś składa się, nie rodzi –
> Czym zaś jest p r z e z s i ę? – nie wiem, ani zgadnę;
> To tylko jedno dodam: że pochodzi
> Od *fasces;* jest to coś – tragicznie-żadne.
>
> Przez labirynty te, nie budowane
> Głazami, z ludzkich uwiane żywotów,
> Hieroglifami pozapisywane –
> Duch, jako powój śród chruścianych płotów,
> Gdy się przewinie raz, umierać gotów,
> Tak żal mu własnej siły, że dotrwała!
> – – – – – – – – – – – – – – – – – – – – – – – – – – – – –
> D u c h zaś – gdy umrzeć chce, to pragnie c i a ł a .
> (XXIV, w. 54–73)

Następuje krótka strofa narracyjna (w. 74–79), która mówi o drodze zrozpaczonego syna Aleksandra do Placu Przedajnego („Upadku miejsca błędną szuka nogą, / Zniszczenie mając i celem, i drogą", w. 78–79).

Trzy dalsze strofy (w. 80–122) pokazują zrozpaczonego zdradą miłosną Zofii bohatera, który wyobraża sobie swoje pełne abnegacji słowa miłości, zarzutów i przebaczenia do Zofii, inspirowane *Hymnem o miłości* św. Pawła. Prezentują się na samym wstępie dzięki zastosowaniu cudzysłowu jako „mowa wewnętrzna" bohatera – co potem potwierdzają w. 123–124: „Słów tych wewnętrznie młodzieniec domawiał, / Jakoby obca, rozsądna osoba". Znaczy to,



Adam Mickiewicz University Press © 2025

że młodzieniec w swej rozpaczy czuje się „poza sobą", a stąd mówi w pierwszej z tych strofach o sobie w trzeciej osobie, a w dwu kolejnych zwraca się „jakoby rozsądna osoba" do siebie per „ty".

Ale trudno ignorować, że tą „obcą, rozsądną osobą" jest nikt inny, jak autor. Mamy więc w tych trzech strofach znowu do czynienia z pewnym zlewaniem głosu autora i głosu bohatera, z tą różnicą, że tu zwykła przewaga głosu autorskiego ustępuje równowadze obu głosów. Zatem proponuję rozpatrzyć te trzy strofy jako wzorcowy przykład „wypowiadania dwojakiego podmiotu mówiącego" bohatera i autora zarazem. Obaj dzielą cierpienie i ból, który się tu wypowiada.

Jakby wspólne jest im następnie cierpiące odczuwanie „Placu Przedajnego"[31] jako „obraz[u] c a ł o ś [ c i ] / D u c h a w r o z p a c z y":

Było to bowiem miejsce P l a c e m zwane
P r z e d a j n y m – gwarne, wilgotne, zaulne –
W upały nawet, że nie zamietane,
Temperaturę mające szczególne
I coś szarego w powietrzu jak pyły.
– Tu, tam, wnętrzności leżały na bruku,
Indziej się kwiatów wieńce czerwieniły –
Ptasząt śpiew wmięszan do powózek huku,
A do cięć głuchych w mięso ludzka mowa,
Dawały temu obrazowi c a ł o ś ć
D u c h a w r o z p a c z y, gdy wyczerpnął słowa
I zaniepoznał, co radość? co żałość?
A widząc r z e c z y - r ó ż n i c ę, nie r z e c z y,
Gdy twierdzi nawet coś, to wstecznie przeczy.
(XXIV, w. 132–145)

[31] Proponuję rozważać możliwą lokalizację „Placu Przedajnego" na terenie dzisiejszego Piazza d'Aracoeli, która za czasów Norwida miała zupełnie inny kształt, bo „fu in passato *piazza del Mercato*. Questa era divisa in due parti, quella propriamente detta del *Mercato*, ai piedi del Campidoglio, e quella più a nord, all'estremità opposta, detta del *Mercatello*. [...] Il mercato non era solo luogo di commercio ma anche di dibattiti politici e palco per i predicatori. Qui nel 1442 risuonarono le parole di San Bernardino da Siena contro il gioco e l'usura. Qui nel 1551 Sant'Ignazio di Loyola aprì la sua prima scuola di grammatica e dottrina cristiana", *Piazza Aracoeli* [hasło], w: *Wikipedia*, https://it.wikipedia.org/wiki/Piazza_d%27Aracoeli (dostęp: 6.07.2025).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Kolejnych dziesięć strof (w. 146–275) wypełnia narracja o zabójstwie syna Aleksandra z rąk uczestnika zagadkowej półoficjalnej bojówki, która zastrasza i zabawia ludność za pomocą „świętego byka", o reakcjach obecnych ludzi, o kazaniu chrześcijańskiego ogrodnika Quidama nad trupem młodzieńca i o kolejnych morderczych akcjach tajniaków. Jest to niewątpliwie narracyjny punkt kulminacyjny całego utworu.

W naszym kontekście ważne są elementy „strumienia świadomości" bohatera w tej narracji. Jeszcze ważniejsze jest kazanie Quidama, który tworzy paralelę między synem Abrahama, Izaakiem, przeznaczonym jako ofiara Bogu, prefiguracją śmierci Chrystusa a zabitym synem Aleksandra.

Monolog autorski wraca w finałowej strofie pieśni XXIV w postaci wspaniałego liryku poromantycznego:

I niezadługo na tym placu gwarnym
Zamknięte tylko kupczących szałasy
Stały szeregiem milczącym i czarnym.
– Zachodu słońce, purpurowej krasy,
W błota się szybach mętnych odbijało;
Młodzieńca cichy trup leżał, okryty
Kwiatami z koszów gwałtem wywróconych –
Pies jakiś wietrzył krew – – jakieś kobiéty,
Przechodząc, kilka róż mało zbroczonych,
Podniosły – cicho było i zielono
Na bruku, który właśnie opuszczono,
Podobnym, z barwy, miejsca i wspomnienia,
Do w a g - r z e ź n i c z y c h – te, z urządzeń zmianą,
Z ciężkiego nader że były kamienia,
Do nóg męczeńskich gdy przywiązywano,
Krwi nieraz świętej bywał na nich napis,
Skąd kamień wag tych zwą: *martyrum-lapis.*
(XXIV, w. 276–292)

Wiersz zaczyna tonem paradoksalnej wzniosłości. Prowokuje, tworząc apoteozę niższej, niełądnej sfery rzeczywistości (plac, szałasy, mętne szyby błota, trup, pies wietrzący krew, krwią zbroczone



Adam Mickiewicz University Press © 2025

kwiaty, bruk, wagi rzeźnicze) za pomocą kwiatów chaotycznie kryjących trupa oraz światła „purpurowej krasy zachodu słońca". Jest to apoteoza, która kończy gestem niedwuznacznie chrześcijańsko-wyznawczym („lapis martyrum"), podnosząc trupa nie chrześcijanina Syna Aleksandra do rangi męczennika wiary Jezusowej. Zawiera więc niemało „rykoszetów" („Querschläger") w terminologii Hugona Friedricha, teoretyka poezji nowoczesnej[32].

## Pieśni XXV–XXVIII

Po scenie śmierci Epirczyka w pieśni XXIV następuje seria o śmierci Żyda Jazona (XXV), o umieraniu i śmierci Greczynki Zofii (XXVII) i o jednoczesnym, chociaż nie wspólnym pogrzebie tych ostatnich poza murami Rzymu (XXVIII). Wpłata się do niej dalszy ciąg (od pieśni XXIII) historii Luciusa i jego nałożnicy Elektry, która przysyła zabójczą truciznę Zofii (XXVI).

Dwie strofy początkowe pieśni XXV (w. 1–32) składają się z kolejnego wybitnego autorskiego wiersza lirycznego (w. 1–14) na temat odczuwania czasu w okresie długiego czekania, oraz z powolnego przejścia do swoiście epickiego wstępu w stylu *prooemium* (w. 15–32), czyli do dalszej historii Jazona:

> Jak przez c z a s o w e  gdy kto w i e c z n e  słyszy
> I folgę daje[33] obecności gwarnéj,
> Bacząc, czy odgadł, g d z i e  j e s t *?* – bacząc w ciszy,
> Której treść wielka, lubo pozór marny –
> I próżen rzeczy znikomych kwapienia
> Próbuje tylko, ile mu jest dano
> I wolno swego uchylić sumienia
> Za cyrk, gdzie jeszcze walk nie dokonano:
> Tak Jazon, wieścią choroby okryty,
> Samotnie wschody liczył i zachody –
> To przed domostwem siadując jak wryty,

[32] H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik? Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956.

[33] „Dać folgę" tu w sensie „dać spokój", „nie dbać o".



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Niewiele baczny na wieczorne chłody,
To od przysionka przechodząc wzdłuż sali,
Gdzie drży fontanna i lampa się pali.

Zamorskich mężów mniej już zachodziło
Do drzwi Magowych pukać i przed domem
Czuwać – i jakby się c o ś dokończyło
W teatrum, pierwej co chwila ruchomem –
Znikli. – A jeśli pomnił kto osoby
Do tyla ciche, to gdy sam był w stanie
Uciszyć niemniej własny zmysł i doby,
Która się raczej miała na wezbranie –
I obfitością trafów, mniemań, wieści
Radziła, owszem, wybiegać poza nie
I szukać, czego szuka się w boleści
Krzykiem, lub czego myśl pożąda w czasie,
Lecz co jedynie w duchu spotyka się – –
Więc, co pierw było, skryte jest zasłoną
Pewniejszą, niżby z głazów ją robiono,
Zdziwienia nawet nie zostawującą,
Jak nie zostawia zdziwienia na świecie,
Że starzec umarł – zrodziło się dziecię.
(XXV, w. 1–32)

Strofy te mają między innymi funkcję zaznaczenia dobitnej cezury w stosunku do poprzedniej pieśni XXIV, a przede wszystkim też do poprzedniej historii Jazona – zob. słowa „jakby się *coś* dokończyło / W teatrum pierwej co chwila ruchomem" (w. 17–18) i „Więc, co pierw było, skryte jest zasłoną / Pewniejszą, niżby z głazów ją robiono" (w. 28–29). W pierwszym, narracyjnym planie chodzi o przypomnienie intrygi, za pomocą której Jazon zataił przed „światem" swój udział w planowaniu powstania żydowskiego i wysłaniu prawdziwego Barchoba do Palestyny – a też i o wątek możliwie cierpliwego czekania na powodzenie tej sprawy. Ale kryje się jeszcze coś więcej w słowach o dobie, która „radziła […] wybiegać poza" codzienne „traf[y], mniema[nia], wieści", a raczej – „szukać, czego szuka się w boleści / Krzykiem, lub czego myśl pożąda w czasie, / Lecz co jedynie w duchu spotyka się" (w. 24–27).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Mamy w tym monologu autorskim znowu do czynienia z docieraniem do tajników świadomości i sumienia osoby, tym razem starego Jazona. Żydowski mędrzec w toku oczekiwania, a następnie w czasie rozmowy z przybyszem z Palestyny, zaczyna częściowo uświadamiać sobie niezasadność swych przekonań i swego uczucia triumfu – co autor w końcu porównuje z „opóźnionym złudzeniem" piękna ruin przy zachodzie słońca:

Tak bowiem swego Mag Barchoebasa
Za czekanego uważał Mesjasa,
I wielbił p r a w d ę – lecz przez opóźnione
Złudzenie, jako przy zachodzie słońca
Podziwiasz nieraz za dnia pominione
Okolic wdzięki – iż bliskie są końca! –
(XXV, w. 170–175)

Ale gość i mędrzec w rozmowie przy winie popadają w rodzaj proroczego zapomnienia i transu „Boskości nieco mające[go] i czczości":

Skąd chwile były tego zapomnienia,
W których „g d z i e " znika, a myśl ze wspomnienia
Obecność tworzy – chwile przywołania
Przeszłości w jawność, lub czasu przyszłego,
Który się jeszcze oku nie odsłania:
Coś przynoszące upajającego
Przez oderwanie się od współczesności,
Boskości nieco mające i czczości.
Chwile, co dają nieśmiertelność tchnieniem,
Uobecniając treści niedotkliwe,
A niepokoją wewnętrznie sumieniem,
Szepcąc: że nikłe są – że nad-prawdziwe – –

Więc, takie wina popiwszy kielichem,
Godzisz się wreszcie z myślą, żeś jest lichym –
Nie, iżbyś szukał zniżenia się w zwierzę,
Lecz że, nie będąc duchem, twierdzisz: „W i e r z ę ! " –
A twierdząc, konasz rozumem doczesnym,
Stając się wiecznym, ileś nad-spółczesnym.
(XXV, w. 180–197)



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Ostatnia strofa, zwracająca się do wieloznacznego „ty", które włącza tym razem także starego Żyda, zapowiada bliską chwilę umierania Jazona z wizją krzyżowanego Chrystusa na Golgocie (XXV, w. 248–255) – i stania „się wiecznym, ileś nad-spółczesnym". Pozwalam sobie zaproponować zestawienie tej wizji chrystusowej ze słynną wizją Szawła z Tarsu pod Damaszkiem (Dz 9,3–29). W każdym razie należy rozumieć zgon Jazona jako śmierć, w której jest nieśmiertelność (por. XX, w. 100).

Pieśń XXVII zaczyna się od niedługiego wstępu autorskiego, który zawiera akcenty współczucia i humoru, rysując upokorzoną postać świeżego banity Artemidora, niedawno jeszcze czołowego filozofa rzymskiego o aparycji „febowej"[34] i partnera imperatora:

W podróżnym płaszczu, z ogoloną głową,
Jako niewolnik lub człowiek ubogi,
Mistrz Artemidor wchodził w Zofii progi,
Postawę n i e  s w ą  mając, raczej ową,
W którą się rzeźbiarz stroi, kiedy bogi
Przedstawiać każą mu śmiertelni ludzie,
Hojni dość, nie dość rozmyślni o cudzie.
(XXVII, w. 1–7)

Porównanie obecnej „postawy" Artemidora z zawodowym rzeźbiarzem figur bogów nawiązuje do pracowni rzeźbiarskiej opisanej w pieśni XVII. Nadaje to szczególny ton charakterystyce jego zachowania się jako świadka (a trochę nawet jako współsprawcy, bo zachęca przyjaciółkę do zażywania rzekomego lekarstwa) umierania Zofii. Autor ujmuje to we frapującej ekfrazie:

I obraz to był zaprawdę ciekawy:
Wygnańca, gdy się z ręką tej kobiéty
Leżącej bawił, wzrok mając bez-łzawy,
Lecz nieobecny, poza miejsce wryty –
I tej, z rumieńcem swoim chorobliwym,

[34] „Mistrz Artemidor czuł się może nieco / Wypartym z blasków, co jak Febu świecą, / Czyniąc go zawsze stojącym wspaniale, / Utwierdzonego na słonecznym wozie / W nieodpoczliwej swej apoteozie" (XII, w. 75–79).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Nadobnej, co mu rękę swą podała –
Leżąc pomiędzy człekiem n i e s z c z ę ś l i w y m
A lirą, która z drugiej strony stała –
Pijąc coś, wzrokiem iskrząc, piersi drganiem
Coraz to silniej odrzucając szaty – –
Obraz, nie wiedzieć czyim pożegnaniem
Napiętnowany, zwłaszcza że tuż kwiaty
I list rzucony najniedbalej leżał;
Jakby tam przeszedł jeden z onych smutków,
Co do nikogo z ludzi nie należał –
Ani należał komu – owoc skutków! –
(XXVII, w. 42–57)

Zofia, świecka dama, poetessa, symbol-ruina zarówno miłości, jak i wszystkiego, co greckie, kona śmiercią, „w której jest nieśmiertelność" (zob. XX, w. 100), a Artemidor zapomina o swym egoizmie „[p]rzyjaźnią, prawdą i bólem okryty"; w „logice" poematu oznacza to przybliżenie do ideałów chrześcijańskich:

[…] gdy Mistrz, w swej opończy
Wytartej, stał się pogrzebowym sługą:
Przyjaźnią, prawdą i bolem okryty,
Nie myśląc, jak z nim pocznie wieść i skończy –
Wygnania nawet zapomniał – łez syty.
(XXVII, w. 97–101)

Krótka pieśń XXVIII kończy poemat opisem jednoczesnych, lecz nie wspólnych pogrzebów Zofii i Jazona. Do opisów funeralnych wpłata się wątek wyścigów jezdnych mających się odbyć w tym samym miejscu – motywuje to „przypadkową" obecność Luciusa Pomponiusa.

Udział monologu autorskiego jest tu znaczny, chociaż mniej odseparowany od opisu i narracji niż w poprzednich pieśniach. Lucius dystansuje się od Zofii (w. 35) w toku prostej narracji, a od Jazona (w. 59) w toku i imaginacji mowy autorskiej:

Mąż, co je [nogi Jazona – dop. RF] spuszczał w grotę ręką lewą,
Podrzucił prawą ku jeźdźcom, jak drzewo,
Kiedy je skręci wiatr, i za rumakiem



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Pulchra coś wołać wszczął tej ręki znakiem,
Jakoby mówić chciała ta osoba:
„P o m ó ż  g r z e ś ć  s t a r c a , odpoznaj Barchoba!"
– Gdy grzywy poświst i szelest klamidy
Zdawał się odrzec: „Nie znałem was – Żydy!"
(XXVIII, w. 52–59)

Jeżeli autor u końca pieśni XXIV eksplicytnie utożsamia śmierć nie chrześcijanina syna Aleksandra z martyrium chrześcijańskim, to w wypadku pogrzebów Zofii i Jazona kryje podobną aluzję za ukazaniem symbolicznego miejsca tego wydarzenia. Epickie powtórzenie frazy „Poza murami, poza czerwonemi", wraz z wymienieniem „Appijskiej bramy" (w. 18) lokalizuje z grubsza miejsce tych dwu pogrzebów koło bramy zwanej dziś „Porta San Sebastiano". Ewokuje więc w związku ze zgonami Greczynki i Żyda dyskretnie i aluzyjnie pamięć antycznych męczenników chrześcijańskich, którym poświęcona jest bliska Bazylika św. Sebastiana za Murami. Kościół ten nosił pierwotnie nazwę „Basilica Apostolorum", będąc pod wezwaniem apostołów Piotra i Pawła, byłych Żydów[35].

## 4. Podsumowanie

„Monolog autorski" obejmuje w niniejszym studium głównie dygresje, które nieco odbiegają od bezpośredniego toku narracji. Kawałki tego monologu składają się wraz z przeplatanymi fragmentami narracyjnymi na niezwykłą kompozycję montażową całej przy-powieści. Kompozycja ta ucieleśnia ideę twórczo zrujnowanej, „cierpiącej" epickości, która prezentuje nieuświadomioną jeszcze wewnętrzną ruinę świata Rzymu hadriańskiego i osób cierpiących w skrytości lub jawnie w drodze do poznawania prawdy chrześcijańskiej. Podmiot monologu autorskiego przedstawia siebie jako cierpiącego poetę, ofiarę i rzecznika tej prawdy, czyli

[35] *Basilica di San Sebastiano fuori le mura* [hasło], w: Wikipedia, https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_San_Sebastiano_fuori_le_mura (dostęp: 6.07.2025).



Adam Mickiewicz University Press © 2025

wiary w biblijnego Boga. Jako poeta chce być podobny do ukrzyżowanego Chrystusa, do „dobrego łotra" czy do św. Jana, uratowanego z kąpieli we wrzącym oleju. Jego Bóg oddziałuje w tajemnicy na myśli, czyny i dzieje ludzkości, w tym także jego przeciwników, a „zakryte widoki" i „energie" Boże, które tworzą „nieśmiertelność w śmierci", mogą być częściowo dostępne cierpiącym marzycielom, myślicielom, poetom, niezależnie od zewnętrznych znaków przynależności do wiary chrześcijańskiej; także i filozofia grecka może dojść do takich prawd. Swego epirskiego bohatera nie-chrześcijanina po jego śmierci autor wyposaża w atrybuty chrześcijańskiego męczennika wiary; a pogrzeb Greczynki Zofii i Żyda Jazona umieszcza na terenie najstarszego rzymskiego kultu męczenników chrześcijańskich.

Wraz z przekazywaniem prawdy chrześcijańskiej monolog autorski wyróżnia się starannym opracowaniem artystycznym. Jego fragmenty pojawiają się w przebiegu ruchomej struktury znaczeniowej utworu w różnym zagęszczeniu i w różnych funkcjach w kompozycji pojedynczej pieśni, osiągając swoje kulminacje w pieśniach XIII, XX, XXIV i XXV. Dążą do jakiejś ponadczasowości przy imponującym uobecnieniu rzeczywistości antycznej wraz z przejrzystym zakorzenieniem w XIX wieku. Występują w różnej postaci: jako wypowiedź metanarracyjna; jako nierzadko satyryczna charakterystyka osoby, grupy czy sytuacji w sferze publicznej; jako krótsze czy dłuższe dygresyjne przedłużenie przemyśleń antycznego nie chrześcijanina syna Aleksandra, a także jako sieć krótszych aluzji na temat pojmowania sztuki czy poezji rodzonego z chrześcijańskiego bólu i cierpienia. Imponują jako finezyjny opis intymnych ruchów i odruchów sumienia, uczucia, rozsądku i zmysłu artystycznego, czyli świadomości w każdym stanie – od luźnego transu czy marzenia do ostrej koncentracji. W takich opisach nierzadko dochodzi do ciekawego zlewania się z mową wewnętrzną epirskiego bohatera. Intymność ta współbrzmi atrakcyjnie z takimi dygresjami autorskimi, które zanim przechodzą do poprzerywanej narracji epickiej występują jako wybitne, prawie samodzielne wiersze liryczne, ucieleśniając na swój sposób ideę pozaczasowości.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Adam Mickiewicz University Press © 2025

Krzysztof Trybuś

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

# *Quidam* C. Norwida – późnoromantyczny apokryf

## Gdyby...

Gdyby był czytany w swoim czasie, w latach, w których Norwid go napisał – czy *Quidam* mógłby wywołać wtedy dyskusję, coś więcej niż jedynie gest zniecierpliwienia Zygmunta Krasińskiego i opinię o niezrozumiałości, która uniemożliwia lekturę? Czy mógłby wywołać oddźwięk wśród czytelników i pisarzy, a w przypadku tych drugich zmienić bieg literatury romantycznej? Z pewnością nie, bo romantyzm europejski dawno już przeminął, a polski dogasał. Już prawie wszystko się w literaturze romantycznej dokonało. W 1857 roku, w którym Norwid ukończył *Quidama*, w polskiej świadomości czytelniczej, zwłaszcza pośród Wielkiej Emigracji, triumfowała pamięć Adama Mickiewicza, sił nabierało wspomnienie o Juliuszu Słowackim, ugruntowywał swą pozycję Krasiński. W kraju królowali Wincenty Pol i Lucjan Siemieński. Powszechnie, poza ograniczeniami terytorialnymi, czytano Teofila Lenartowicza i Józefa Kraszewskiego. Powieść stawała się gatunkiem wiodącym nie tylko we Francji, Anglii, Rosji, ale także w poromantycznej i zniewolonej przez zaborców Polsce. Norwid protestował przeciwko jej literackim kształtom, pisząc słynną fraszkę *Przepis na powieść warszawską*:



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Weź głupiej szlachty figur trzy – przepiłuj,
Będzie sześć – dodaj Żydów z ekonomem,
Zamięszaj piórem albo batem wyłój,
I dolej wody, aż stanie się tomem –
Zagrzej to albo, gdy masz czas, umiłuj!...
Nareszcie pannę, zrumienioną sromem
Jak rzodkiew, zanurz – dla intrygi krótszej
Dodaj wór rubli – zmieszaj – i utrzyj (II, 243)[1].

Wskazywał w ten sposób na odległość pomiędzy ciasnymi konwencjami literatury krajowej a swoimi wyborami estetycznymi. O niedostosowaniu *Quidama* do czytelniczych gustów pisał już w 1857 roku: „idzie tylko o to, że to niepatriotycznie polskie i nie ma tam ułanów z wąsami, ale cóż zrobić – nieobojętna jest rzecz także znać i historię społeczeństwa chrześcijańskiego […]" (VIII, 308).

Poeta był świadomy odrębności swojej propozycji wykraczającej poza narodowy kanon literatury. Niespełniona recepcja jego poematu pozostaje ciągle wyzwaniem dla wyobraźni współczesnego historyka literatury. Gdyby *Quidam* był czytany w drugiej połowie XIX wieku, mógłby stanowić ważny kontekst dla wizji Rzymu w powieści Kraszewskiego *Rzym za Nerona* i w *Quo vadis* Sienkiewicza. Z pewnością też stałby się ciekawym inwariantem europejskiego pisarstwa historycznego – znacznie ciekawszym w perspektywie porównawczej dla *Salammbô* Gustawa Flauberta niż *Faraona* Bolesława Prusa. Dla samego Norwida miał wartość naukowego źródła. Ten rodzaj źródeł, dotyczący antycznego Rzymu, był dla niego ważny, o czym świadczą nie tylko jego studia nad *Zmierzchem Cesarstwa Rzymskiego* Edwarda Gibbona, ale także nad pracami takich przedstawicieli francuskiej historiografii z połowy wieku jak Jean-Jacques Ampère czy Amédé Thierry[2].

[1] Teksty Norwida, jeśli nie zaznaczono, cytowane są wg wydania C. Norwid, *Przepis na powieść warszawską*, w: *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 1–11, Warszawa 1971–1976. Dalej stosuję tylko oznaczenie tomu (cyfra rzymska) i strony (cyfra arabska).

[2] Zob. A. van Nieukerken, *Świat „Quidama" i peryferyjna perspektywa syna Aleksandra z Epiru a obraz Rzymu we francuskiej historiografii drugiej połowy*



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Gdyby *Quidam* był czytany w okresie modernizmu nie tylko przez jego ówczesnych odkrywców, rozumienie nowoczesności wtedy, a także dzisiaj miałoby trwalszy fundament zapośredniczony w rodzimej literaturze. Odkrycie przez Norwida konturów miasta w poezji z bohaterem przechadzającym się ulicami stolicy świata byłoby estetycznym wyzwaniem dla Charles'a Baudelaire'a z jego nowatorstwem w *Kwiatach zła.* Homo quidam zabłąkany w obcym sobie świecie spotkałby się, w literaturze późniejszej o wiek, ze swoimi sobowtórami, którzy nic nie robią, nie działają i nie znają celu swej drogi. A na jej końcu czyha na nich przypadkowa śmierć, banalna i odbierająca im godność. Gdyby…

To, co jest utrwalone w pamięci kulturowej, promieniuje na przyszłość. Z łatwością mogę sobie wyobrazić, że dwudziestowieczne literaturoznawstwo uznałoby, rozpoczęty przez Hansa Gadamera, proces „rehabilitacji alegorii"[3] za dobrze sobie znany, dzięki uprzednio przyswojonej twórczości Norwida, co się oczywiście nie wydarzyło.

Z całą pewnością jednak niewątpliwy powrót do alegorii w literaturze i kulturze drugiej połowy XX wieku jest też powrotem do koncepcji świata jako księgi i biblijnej hermeneutyki, a także do problematyki religijności literatury. W jej zgłębianiu bardzo się może przydać zarówno nasza wiedza o religijności romantycznej, jak i autor *Quidama* – pierwszy krytyk tej formuły religijności. Pisała przed laty Zofia Stefanowska:

> Religijność romantyczna nie dawała się zamknąć w sferze prywatności, ekspansywna, zaborcza, zagarniała wszystkie obszary refleksji nad światem: od polityki po koleje żelazne, od sztuki po gazetową rubrykę *faites divers.* Ten właściwie typ religijności zmierzającej do totalnie przebóstwionej wizji świata to może najbardziej romantyczny rys Norwida, choć – godzi się dodać – poeta zatrzymuje się w granicach ortodoksji,

*XIX wieku (Jean-Jacques Ampère, Amédé Thierry)*, „Pamiętnik Literacki" 2021, z. 3, s. 67–89.

[3] Zob. H.G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Symbole i symbolika*, oprac. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 100–107.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

religijność jego nie podlega (lub z rzadka podlega) przekształceniom indywidualnym. Jest bardziej statyczna niż religijność wielkich romantyków poprzedniego pokolenia, ciążąca stale do heterodoksji[4].

## L'artiste religieux

O tym, że Norwid jest poetą religijnym, nie trzeba nikogo przekonywać, zwłaszcza w Polsce, gdzie ciągle żywa jest pamięć o najważniejszym poecie Jana Pawła II. Ta lekcja czytania zaświadczana w posłudze pasterskiej Karola Wojtyły, jak i wcześniej, w jego własnej twórczości poetyckiej, długo konkurowała w życiu oficjalnym tzw. PRL-u z marksistowskimi próbami zawłaszczenia norwidowskiej spuścizny, którą usiłowano przeciwstawić tradycji romantycznej zdominowanej przez dzieło Mickiewicza. Nie przypadkiem to po rozruchach studenckich w marcu 1968 roku, wywołanych zawieszeniem przedstawienia Dejmkowskich *Dziadów*, komunistyczna propaganda promowała twórczość autora *Vade-mecum*[5], w luźnym związku z romantyzmem i niemal całkowitym oderwaniu od tradycji biblijnej[6].

Pamiętam, z jakim przejęciem pochylałem się nad strofami Norwida z kolegami z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego na spotkaniu różnych środowisk naukowych poświęconym poecie w 1989 roku, w Ośrodku dla Dzieci Niewidomych w Laskach, prowadzonych przez Zgromadzenie Sióstr Franciszkanek Służebnic Krzyża. W Warszawie przejmował wtedy władzę pierwszy nieko-

[4] Z. Stefanowska, *Norwidowski romantyzm,* [pierwodruk: „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 4, s. 3–23], w: eadem, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 70.

[5] Zob. M. Głowiński, *Dzieje romantyzmu w PRL-u. (Najkrótszy kurs)*, w: *Realia, dyskursy, portrety. Studia i szkice*, Kraków 2012, s. 73.

[6] Nawet w świecie badaczy poezji Norwida zdarzały się prace pisane już w schyłkowej fazie PRL-u, jakkolwiek nieinspirowane ideologią komunistyczną, to jednak lekceważące chrześcijański świat wartości poety, czego przykładem może być książka Edwarda Kasperskiego, *Świat wartości Norwida,* Warszawa 1981, zob. jej krytyczne omówienie w recenzji A. Tyszczyka, „Studia Norwidiana" 1984, z. 4, s. 98–104.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

munistyczny w powojennej Polsce rząd premiera Tadeusza Mazowieckiego i za chwilę miał runąć „stary świat". Było to dla mnie trochę jak odpowiedź dziejów na skargę Ireny Sławińskiej, którą przynosił w stulecie śmierci poety „Tygodnik Powszechny" z maja 1983 roku, w jej artykule na pierwszej stronie pod wymownym tytułem *Wszechprzytomna nieobecność Norwida*. Tekst był poprzerywany ingerencją ówczesnej cenzury w postaci poziomych kresek z dopiskiem: Dekret z dn. 12 XII 1981, O stanie wojennym, rozdz. II, art. 17, pkt 4 (Dz.U. nr 29, poz. 154).

Wspominanie tamtych religijno-społecznych kontekstów czytania Norwida musi się spotkać dzisiaj z zupełnie innym charakterem sporów o tradycję romantyczną, która stała się w polskim życiu publicznym czymś w rodzaju ideologicznego konstruktu, zawłaszczanego przez skrajnie prawicowe ugrupowania, nierzadko o rodowodzie endeckim[7]. Przekonanie o religijności poezji autora *Promethidiona* torowało sobie długo (i nie zawsze bez przeszkód) drogę do potomności. W czasach panowania komunizmu w Polsce proces ten wspierany był przez opozycję polityczną skupioną wokół niektórych środowisk katolickich, nie zawsze zgodnych w swych poglądach na sprawy wiary z oficjalnym stanowiskiem kościoła rzymskokatolickiego, ale deklarujących zawsze wierność chrześcijańskim korzeniom kultury europejskiej, jak środowisko współtworzące miesięcznik „Znak" czy „Tygodnik Powszechny". Nie przypadkiem jeden z najważniejszych głosów o religijności twórczości Norwida pióra Ireny Sławińskiej pod znamiennym tytułem *Ci gît l'artiste religieux…* ukazał się w „Znaku" z 1960 roku. Autorka artykułu wykorzystała ironiczną formułę zaproponowaną przez samego poetę w żartobliwym wierszyku:

*Ci gît l'artiste religieux*
*Qui s'était bien crotté*
*À la recherche de l'atelier*
*Dans un l i e u – a t h é e…*
(IX, 276)

[7] M. Głowiński, *Dzieje romantyzmu w PRL-u*, op. cit., s. 78–79.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Norwid opatrzył nim swój list do Bronisława Zaleskiego z kwietnia 1866 roku, gdy pracował nad wielkim płótnem o tematyce sakralnej przeznaczonym do kaplicy Sióstr Miłosierdzia w Paryżu. W jego twórczości malarskiej dominuje w oczywisty sposób tematyka religijna, czego nie można powiedzieć o poezji. Sławińska szukała argumentów na rzecz tezy o jej religijności, prowadząc analizę w kilku kierunkach: koncepcji człowieka i kultury opartej o nadprzyrodzoność, religijnej problematyce poszczególnych utworów, inspiracji form liturgicznych (na przykład litania, psalm), obecności w języku poetyckim motywów zaczerpniętych z Ewangelii[8]. Za najbardziej przekonujący argument uzasadniający tytułową formułę uznała jednak nie tyle statystykę motywów zaczerpniętych przez poetę z Biblii i sakralną semantykę, ile nieustanne odniesienie w jego poezji wszystkich niemal spraw do rzeczywistości nadprzyrodzonej. Zauważyła też to, co dziś dla czytelników *Internetowego Słownika Języka Cypriana Norwida* jest już oczywiste, że nawet pojęcia niezwiązane wprost ze sferą religijną, takie jak: wolność, heroizm, męstwo, miłość, mają w poezji autora *Vade-mecum* zaplecze religijne[9].

Współczesna norwidologia wyciągnęła wnioski z tych wczesnych sygnałów na temat religijności poezji Norwida, co zaznacza się w interdyscyplinarnym charakterze naukowej refleksji nad jego spuścizną. Organizowane przez Katolicki Uniwersytet Lubelski od początku lat dziewięćdziesiątych Colloquia Norwidiana były w tamtym okresie wykraczającym poza rutynę akademicką, ze wszech miar interesującym spotkaniem literaturoznawców, językoznawców, filozofów i religioznawców. Twórczość Norwida w swej artystycznej całości (plastyczna i poetycka) bardzo często wymaga od badaczy łączenia zróżnicowanych kompetencji historyka literatury i teoretyka zarazem, a także historyka sztuki, niekiedy muzykologa. Tę różnorodność naukowych dyscyplin odzwierciedla całe

[8] I. Sławińska, *„Ci gît l'artiste religieux…"*, „Znak" 1960, nr 73/74, s. 912–913 i n. W tym samym numerze „Znaku" redakcja opublikowała nieznane wtedy listy Norwida do Zmartwychwstańców, co poszerzało wiedzę o religijności poety.

[9] Ibidem, s. 913.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

bogactwo publikacji poświęconych autorowi *Vade-mecum*. Nie brakuje wszakże prac naukowych skupionych przede wszystkim na religijności dzieła poety, by przywołać tu tylko książki Aliny Merdas, zakonnicy ze Zgromadzenia Sacre Coeur: *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*[10], *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*[11]. Nie można też nie wspomnieć o tym, że jedno ze wspomnianych tu już cyklicznych spotkań na temat twórczości Norwida, odbywanych w ramach sympozjów Colloquia Norwidiana, dotyczyło głównie problematyki chrześcijaństwa w jego twórczości[12]. Z całą pewnością we wczesnej fazie badań nad Norwidem, rozwijanych w środowisku kulowskim pod kierunkiem Ireny Sławińskiej i Stefana Sawickiego, zaznaczała się silnie ekumeniczność religijnego przesłania poety[13], która słabnie w dzisiejszych analizach.

Najogólniej rzecz ujmując, dominują w stanie badań dwa sposoby ujmowania problematyki religijności w poezji Norwida:

1) religijne przesłanie jest elementem kształtującym jakości estetyczne utworu literackiego, w tym przypadku badamy, jaką funkcje estetyczną pełni w utworze literackim religijność;
2) utwór jest dla badacza zapisem doświadczenia wiary poety. Najlepszym przykładem tego sposobu są wspomniane tu publikacje siostry Aliny Merdas, która we wstępie do książki *Ocalony wieniec* wprost deklaruje taki właśnie rodzaj ujmowania religijności Norwida[14].

Te dwie postawy wobec problematyki religijności w poezji niekiedy w badaniach nad Norwidem występują łącznie, zwłaszcza u norwidologów deklarujących silną identyfikację religijną, ale także u tych spośród nich, którzy – jak Stefan Sawicki – uważają, że

[10] A. Merdas, RSCJ, *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*, Lublin 1983.

[11] Eadem, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, Warszawa 1995.

[12] „Norwid a Chrześcijaństwo", 13–15 października 1999, KUL Lublin.

[13] Zob. uwagi Piotra Chlebowskiego w jego książce *Polihymnia CN 2. Studia i szkice interpretacyjne*, Lublin 2019, s. 336.

[14] Merdas, *Ocalony wieniec*, op. cit., s. 10.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

„[…] kierunek doświadczeń poetyckich i religijnych jest podobny. Poezja, przekraczając to, co zmysłowo oczywiste, pojęciowo ujmowalne, przekraczając wszelkie granice: słowa i tego, na co słowo wskazuje, zmierza do rzeczywistości, która żywi religię”[15]. Ten rodzaj przekonania prowadzi często do bardzo szerokiej definicji tego co religijne w poezji Norwida, a u wspomnianego badacza do poglądu, iż: „cała twórczość Norwida jest świadectwem stawania się jego chrześcijaństwa, jest z tym chrześcijaństwem jawnie lub «głębinowo» związana”[16].

## Problematyka religijna *Quidama* w lekturach badaczy (wybór)

Zadziwiające, że w tomie studiów poświęconych *Quidamowi,* poza artykułem Grażyny Halkiewicz-Sojak o cierpieniu, o którym wspomina w swoim szkicu Rolf Fieguth, nie ma prac stawiających problematykę religijną tego utworu na pierwszym miejscu omawianych kwestii. Docenił po latach tę problematykę niewątpliwie Piotr Chlebowski w swojej imponującej pod względem objętościowym monografii poematu z 2021 roku[17]. Nie dominuje ona jeszcze w pierwszej monografii *Quidama* pióra Zbigniewa Zaniewickiego, rozprawie doktorskiej z 1939 roku, opublikowanej dopiero z okazji konferencji poświęconej poematowi, zorganizowanej w Rzymie w 2007 roku. Wprost do tej problematyki odnoszą się dwa krótkie rozdziały części zatytułowanej *Treść ideowa.* Zaniewicki zwraca uwagę na chrystologiczny rys Quidama i Gwidona wpisując ich w szerszy zbiór Norwidowskich bohaterów:

[15] S. Sawicki, *Wartość-sacrum-Norwid*, t. 2, Lublin 2007, s. 15.

[16] Idem, *Wstęp* do: C. Norwid, *„Nie są nasze – pieśni nasze”. Wiersze religijne*, Kielce 2021, s. 16.

[17] P. Chlebowski, *Przypowieść nazwana „Quidam”. Studia historycznoliterackie*, Lublin 2021, s. 503. Tu zwłaszcza rozdziały: *„Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem”* oraz *O chrześcijanach i chrześcijaństwie*. W całej monografii przejawia się postawa badacza chcącego dochować wierności religijnej formule poezji Norwida.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

> Kimże są bohaterowie utworów Norwida? Czy są jedynie figurami i symbolami kultur i cywilizacji? Są przede wszystkim, jak się wydaje, znakiem obecności Boga, świadectwem obecności w nas bożo-człowieczeństwa. Za takich bohaterów należy uznać Zwolona i Tyrteusza, którzy <tłumowi pustek> i patriotycznej egzaltacji przeciwstawiają się w imię ojczyzny istotnej – Prawdy, „krzyżem prowadzącej roty". W tym kręgu mieści się też Wanda, zapatrzona w cień przebitej dłoni Zbawiciela, z której spływa brzask nowej wiary; również Krakus, pijący wodę z niewyczerpanego źródliska łaski za czyn miłosierny (przebaczenie bratu). Wśród nich jest miejsce dla Gwidona, który dzięki wierze w miłość krzyża przezwycięża pogańskie fatum. Poprzez postacie Gwidona i Epirczyka poeta ukazuje swą koncepcję wiary. Norwid rozumie, że istnienie i wielkość Boga najlepiej mogą być mierzone w nas samych: nie sposób chrześcijaństwa ograniczyć do zasad, do nakazu, do formuł katechizmowych; trzeba je – jak to uczynił Chrystus – życiem mierzyć, a „krzyżem podpisywać". Norwid ukazuje naukę Chrystusa i jej historyczne znaczenie, odsłania realny obraz jej wyznawców oraz ludzi poszukujących drogi ku Bogu[18].

Lektura Zaniewickiego jest afirmatywna, być może dlatego jej autor pozostaje przekonany o budującej, optymistycznej wymowie poematu, stwierdzając też, że wszyscy bohaterowie Norwida są dojrzali, w pełni gotowi do ofiar i poświęceń, godni są zarazem epopei[19]. Niewątpliwie oryginalnym wkładem tego badacza w egzegezę symboliki sakralnej *Quidama* jest trafna uwaga o istotnej roli cienia w chrystologicznym pejzażu utworu, jakkolwiek miała ona najpewniej błędne uzasadnienie w przekonaniu, że poemat Norwida miał pierwotny tytuł *Cienie*[20]. Dzisiaj sądzimy, że tytuł ten przynależał do innego zaginionego utworu poety, co potwierdza jedynie to, że motyw cienia odgrywa w całej twórczości Norwida bardzo ważną rolę.

Badaczem, który docenił wagę problematyki religijnej *Quidama*, był ks. Jan Arcab[21], łączył on formację duchową Norwida z wpływem

[18] Z. Zaniewicki, *Rzecz o „Quidam" Cypriana Norwida,* Lublin–Rzym 2007, s. 60.

[19] Ibidem, s. 61–62.

[20] S. Pigoń, *Na tropie zatraconego poematu Norwida,* w: idem, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie,* Warszawa 1964.

[21] Ks. J. Arcab, *O „Quidamie" Norwida*, „Nasza Przeszłość" 1966, t. 25, s. 253–276.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

zmartwychwstańców, zwłaszcza księży Piotra Semenenki i Hieronima Kajsiewicza, z którymi poeta pozostawał w ścisłym kontakcie jeszcze podczas swojego pobytu w Rzymie i później w Paryżu. Zwracał też jednak uwagę na to, że w bardzo bliskich relacjach Norwida ze Zgromadzeniem Zmartwychwstania Pańskiego, przypadających na lata 1847–1848, nastąpiła nagła zmiana już po Wiośnie Ludów. O ile w tym wcześniejszym okresie poeta snuł plany wstąpienia do Zgromadzenia, o tyle w maju 1852 roku zmartwychwstańcy dali mu do zrozumienia, że nie widzą możliwości ich spełnienia.

O ścisłych związkach Norwida ze zmartwychwstańcami pisze Alina Merdas:

> Podczas pobytu Norwida w Rzymie kontakty jego ze zmartwychwstańcami były bliskie i żywe. W kościele San Claudio, należącym do zmartwychwstańców, otrzymał sakrament bierzmowania, w ich rzymskim domu odwiedzał przed śmiercią Stefana Witwickiego, jednego z sześciu założycieli Braci Zjednoczonych w Paryżu w 1834, później brata zewnętrznego, a w ostatnim roku przed śmiercią rzeczywistego członka Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego i uwiecznił go na kartach *Czarnych kwiatów*. Można sobie bez trudu wyobrazić spotkania i rozmowy Norwida z polskimi zakonnikami, pośród których Witwicki i Kajsiewicz to poeci[22].

Merdas sądzi, że właśnie w kształtowaniu życia religijnego Norwida największy udział mieli Kajsiewicz i Semenenko, którzy jako spadkobiercy duchowi Bogdana Jańskiego przybliżyli poecie zasady apologetyki menzejańskiej[23]. Nie koncentruje uwagi na zmianie w stosunkach między poetą a zmartwychwstańcami, podczas gdy

[22] Merdas, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, s. 127. Rekonstrukcja poglądów religijnych poety uwzględnia wybiórczo jego twórczość poetycką, jednak pomija niemal zupełnie *Quidama*, co szczególnie zaskakuje w rozdziale dotyczącym ruin i grobów w Rzymie.

[23] Ibidem, s. 126–127: „Terminem «menezjański» określają Francuzi to co dał kulturze francuskiej Lamennais przed przejściem na pozycje radykalnego liberalizmu, zmianą w pisowni nazwiska (zamiast de la Mennais – Lamennais) i opuszczeniem Kościoła". Merdas wyraźnie zaznacza, że apologetyka menezjańska była czymś różnym od potępianej przez kościół rzymskokatolicki filozofii Lamennna-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Arcab wskazuje, że zamknięcie przed Norwidem furty klasztoru zdruzgotało jego życiowe i artystyczne plany, było też jedną z przyczyn wyjazdu do Ameryki, miał on charakter ucieczki, zerwania z polskimi środowiskami emigracyjnymi. Ten cierpliwy czytelnik rzymskiego poematu wiąże jego genezę z cywilizacyjną perspektywą percepcji współczesnego Norwidowi świata, który wtedy właśnie, po wyjeździe do Ameryki, był już dla niego nie tylko Europą. Wymienia drobiazgowo wiele czynników genezy *Quidama* świadczących według niego o głębokim życiu religijnym Norwida: poświadczone przez poetę w listach z tego okresu rozmyślania o chrześcijaństwie, lekturę i kontemplację Ewangelii św. Łukasza i misjonarskich wspomnień zakonnika Ewarysta Huca prowadzącego misję w Chinach i Tybecie, stałą gotowość odbywania modlitw w wyznaczonych porach, uwagi w listach do Trębickiej o stałej i ciągłej opiece Opatrzności. Arcab bardzo poważnie traktuje pozostawiony w tych listach trop o tym, że *Quidam* miał być w pierwotnym zamierzeniu epopeją, wskazując, że ten zamiar się nie spełnił[24]. Czytał poemat, akcentując silną w nim obecność wątków katastroficznych i nawiązywał do formuły „filozofii przyszłości" poety według rozumienia Alicji Lisieckiej[25], łączył koncepcję „czynu zwolonego" wykrystalizowaną w twórczości Norwida z okresu Wiosny Ludów z silną wiarą poety w plany Opatrzności Bożej. Stosunkowo mało absorbowała go kwestia zdeprecjonowanej pod względem literackim formy poematu, poprzestał na uwadze, że „poemat dałoby się porównać do telewizyjnego montażu, w którym poszczególne pieśni-obrazy, choć nie zawsze z sobą ściśle powiązane i ukazujące inną rzeczywistość, wyrażają jedną całość myślową"[26].

is'ego, i że uzupełniał ją ultramontanizm ze swoim kultem papieża i dogmatem jego nieomylności.

[24] Zob. szerzej na ten temat – K. Trybuś, *„Quidam" – epopeja o ziarnku gorczycy*, w: idem, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993, s. 60–83.

[25] Zob. A. Lisiecka, *Z problemów historyzmu Cypriana Norwida: na marginesie tomu 7 „Pism"*, „Pamiętnik Literacki" 1959, z. 2 oraz A. Lisiecka, *Norwid – poeta historii,* Londyn 1973.

[26] Arcab, *O „Quidamie" Norwida*, s. 263.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Z Wiosną Ludów, jako czasem pełnym nowych znaków, łączy *Quidama* Ewa Bieńkowska, która w książce *Dwie twarze losu. Nietzsche – Norwid* przekonująco wykazała, że poemat miał być ważnym głosem Norwida w jego sporze ze współczesnymi mu wielkimi – Krasińskim, Cieszkowskim, Słowackim i Mickiewiczem – na temat praw rządzących historią[27]. Historia została w *Quidamie* przedstawiona w nawiązaniu do nowotestamentowego mitu Wcielenia, który jest głównym źródłem symboliki poematu. Bieńkowska skupia swą refleksję na zdiagnozowanym w utworze kryzysie kultury, mniej ją interesuje forma poematu Norwida. Nawet w rozdziale zatytułowanym *Dlaczego poemat?* daremnie szukać odpowiedzi na pytanie – czy i jak chrześcijański dogmat o Wcieleniu wpłynął na sposób potraktowania przez poetę epickiej materii utworu? A przecież antymodernistyczna postawa Norwida, co do której Bieńkowska jest przekonana[28], nie spotyka się z tradycjonalistycznym podejściem poety do literackich kształtów jego nowatorskiej twórczości wyprzedzającej swój czas.

Pomieszczone w tej książce szkice Rolfa Fiegutha dotyczące *Balladyny, Lilli Wenedy* oraz *Quidama* łączy problematyka religijności romantycznej, daleka w swym kształcie światopoglądowym od jednoznacznych relacji z zasadami wiary kościoła rzymskokatolickiego. Ta niejednoznaczność charakteryzuje przede wszystkim synkretyzm religijny Słowackiego, zwłaszcza w okresie twórczości genezyjskiej, a także w czasie bliskim tego, co nazywamy przełomem mistycznym. Inaczej rzecz się przedstawia z Norwidem, którego dzieła uznaje się za bliskie ortodoksji katolickiej[29]. Czy *Quidam* czytany przez niemieckiego slawistę potwierdza tę opinię? Na to pytanie mógłby odpowiedzieć nie tyle historyk literatury, ile teolog odkrywający w utworach Norwida świadectwo wiary.

[27] E. Bieńkowska, *Dwie twarze losu. Nietzsche – Norwid*, Warszawa 1975.

[28] Bieńkowska konsekwentnie rozwijała swoje przekonanie o antymodernizmie poety, zob. jej szkic *Filozofia człowieka u Cypriana Norwida*, „Znak" 1984, nr 2–3, s. 192–198.

[29] Z. Stefanowska, op. cit., s. 70.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

W swych dotychczasowych studiach o twórczości Norwida Fieguth koncentrował uwagę głównie na sprawach poetologicznych, dotyczących między innymi języka poetyckiego, form gatunkowych, a także problematyki cyklu w odniesieniu do *Vade-mecum.* Książka *Zaproszenie do „Quidama"*[30], pomyślana jako monografia poematu Norwida, poświęcona była nade wszystko odkryciu estetycznej urody tego utworu uznanego za niezrozumiały i literacko chybiony we wczesnych dziejach jego recepcji[31].

Szkic *Energie cierpienia* uznać należy za glosę wobec dotychczasowych wypowiedzi tego autora o *Quidamie*, uczynioną jednak z pozycji badacza przekonanego, że najważniejszą powinnością literaturoznawcy jest analityczno-interpretacyjna lektura utworu skupiona na formie literackiej, w przypadku Norwida na jego literacko kalekiej formie[32]. Fieguth pisze zatem o kompozycji poematu, która „ucieleśnia ideę twórczo zrujnowanej, «cierpiącej» epickości". Nie zagłębia się w filozoficzno-religijne konteksty duchowości pomenezjańskiej, która kształtowała Norwida, nie pociąga go burzliwa historia idei światopoglądowych okresu Wiosny Ludów, ani tym bardziej badanie przemian w doktrynie wiary chrześcijańskiej tego czasu. Poprzez cierpliwą lekturę komentarzy autorskich w *Quida-*

[30] R. Fieguth, *Zaproszenie do „Quidama". Portret poematu Cypriana Norwida*, Kraków 2014. Zob. też odkrywcze komparatystyczne studium Fiegutha *Julia i Zofia. „Lucius" Josepha von Eichendorfa i „Quidam" Cypriana Norwida,* „Pamiętnik Literacki" 2021, z. 3 s. 53–66.

[31] Zob. A. Krechowiecki, *O Cyprianie Norwidzie*, Lwów 1909, tu zwłaszcza uwagi o „niewyraźnej idei przewodniej poematu" oraz „Formie utworu trudnej, ciężkiej, niejednokrotnie chropawej" (s. 124).

[32] Ustaleniom Fiegutha byłby bliski Zdzisław Łapiński, wskazujący na manifestowane w twórczości Norwida poczucie niekongruencji, mam tu na uwadze przede wszystkim następujący fragment jego rozważań:

„Norwid, tasując i odrębnie dawkując określone tradycje rodzajowe, wywoływał w utartej wrażliwości artystycznej poczucie niekongruencji. I o ile większość jego poprzedników kusiła się o wytworzenie nowej zasady unifikującej – to Norwid tę niekongruencję manifestował. Była ona bowiem środkiem rozładowywania, nie zaś wznoszenia na nowo – wizji monolitycznej. Dzięki temu uczucia w utworze wyrażane – zyskiwały wartość dramatyczną, zaś myśli w nim poddawane – zyskiwały wielostronność", Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1971, s. 35.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

*mie* oraz koncentrację uwagi na motywice pasyjnej poematu, dokonuje jednak rekonstrukcji chrześcijańskiego przesłania w utworze Norwida oraz wyjaśnia jego rolę w kształtowaniu narracji poematu. Wartość szczególna jego lektury polega na odsłonięciu i precyzyjnym opisie nowatorstwa języka poezji religijnego twórcy.

## Nowa apokryficzność romantyczna

Nowe apokryfy – tak można by nazwać polską literaturę romantyczną kształtowaną po powstaniu listopadowym. Pisanie z wykorzystaniem stylu biblijnego było właściwością Mickiewicza w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Krasińskiego w *Psalmach przyszłości*, Słowackiego w *Genezis z ducha*, by wskazać tylko te najbardziej oczywiste przykłady tworzenia nowych fragmentów historii świętej (*historia divina*). Utwory te chcą być czymś więcej niż tylko rodzajem „pseudobiblijnej paraboli”[33], tak jak dawne apokryfy objawiają dotąd nieznaną tajemnicę, stanowią próbę uzupełnienia uświęconego kanonu. Mają być, tak samo jak księgi kanoniczne Biblii, natchnione i prorocze. Romantyczna koncepcja poety wieszcza doskonale współistniała z tym rodzajem wyższej, by nie powiedzieć najwyższej, bo związanej z Duchem Świętym, instancji nadawczej objawiającej Słowo w rozumieniu biblijnego Logosu. Z apokryfami wiąże również ten rodzaj romantycznego pisarstwa zamierzony przez autorów efekt nieoczywistej recepcji, wszak kieruje się utwór profetyczny do wtajemniczonej w głoszoną prawdę wspólnoty, a reakcja polegająca na nieprzyjęciu i odrzuceniu przez jednych oraz akceptacji przez drugich, jest tu częścią założeń w pisarskiej strategii. W przestrzeni duchowej nowożytnej Europy dawna literatura apokryficzna, po średniowiecznej rehabilitacji apokryfu oskarżanego w starożytności o niekanoniczność, uchodziła za przejaw starego źródła, które potwierdzało wiarygodność objawianej przez nią prawdy.

[33] Określenie E. Bieńkowskiej, zob. szkic *Filozofia człowieka u Cypriana Norwida…*, op. cit., s. 195.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

*Quidam* Norwida nie do końca się mieści w tej romantycznej odmianie apokryficznego pisarstwa, jego narracja naznaczona dygresyjną ironicznością przenosi nas w inny wymiar literatury, która poszukuje ostatecznego kształtu swej literackiej formy na oczach czytelnika, w trakcie jego lektury. Trudno o bardziej przeciwne sobie wzorce pisarstwa – ironiczność narracji i poetyka objawienia. A jednak w strukturze poematu te tak różne pisarskie żywioły nie zawsze pozostają wobec siebie rozłączne. Tak jest na przykład w strofie nawiązującej do ewangelicznej przypowieści o ziarnie gorczycy:

> Kto siał gorczyczne ziarno, z g o r z k n i ł, z b a w i ł:
> Gorczyczne ziarno liche i pieprzowe,
> Prochowi równe, który noga zwiewa,
> Lecz wyżej serca urasta, nad głowę,
> I tak się staje podobieństwem drzewa,
> Że ptak niebieski gniazdo na nim miewa.
> (III, 146)

O strofie tej Irena Sławińska pisała przed laty, że „stanowi na pozór oderwany wtręt: w istocie jednak uogólnia cały sens poematu, przepowiada zwycięstwo drobnego ziarna, jakim jest w utworze prześladowane chrześcijaństwo”[34]. Ważne jest w tej uwadze użycie słowa „przepowiada”, bo trafnie oddaje ono proroczy sens tego fragmentu.

Na apokryficzny materiał poematu Norwida składa się nie tylko ta pojedyncza ewangeliczna przypowieść o ziarnie, ważny jest tu cały ciąg prefiguracyjnych konsekwencji związanych ze zbiorem komunikowanych przez tę przypowieść znaczeń. W jej centrum znajduje się jeden z najsilniejszych symboli chrześcijańskiej ikonologii – ziarno to nie tylko Chrystus jako syn Boży, to również Słowo w znaczeniu Logos. To symbol, który według wszystkich znanych mitologii należy do sakralnego zbioru przedstawień wegetacyjnych, wyraża wzrastanie i dojrzewanie, jest źródłem opowieści o ciągłej przemianie życia i śmierci, warunkującej duchowe odrodzenie człowieka. W litera-

[34] I. Sławińska, op. cit., s. 918.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

turze polskiego romantyzmu należał do najważniejszych symboli mesjanistycznych, by wspomnieć o ziarnie zakopanym przez diabła w Bajce Żegoty z *Dziadów* cz. III. W *Quidamie* ewangeliczne ziarnko gorczycy opowiada o dziejach tytułowego bohatera przyrównanego do „młodej rośliny" i opowiada zarazem fragment dziejów wielkiego dramatu odkupienia, początkiem którego jest stworzenie świata i grzech pierworodny, a kulminacją Wcielenie Syna Bożego, zakończeniem zaś – ponowne przyjście Chrystusa i Sąd Ostateczny. Poemat Norwida skupia się przede wszystkim na akcie Wcielenia, a z pozostałych aktów tego dramatu silną obecność zaznacza motywika genezyjska w retardującym przywołaniu:

> Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem,
> Płomienne blaski różowe z mrokami
> Walczą, jak Cnota z ś w i a t a - t e g o Księciem –
> Mdławe, lecz ufne, choć wciąż je coś mami.
> Pomiędzy świtem a nocą jest chwila,
> Gdy hoże łuny z czarnymi krepami
> Błądzą, aż bystry promień je przesila.
> Ostatnia gwiazda wtedy w niebo tonie,
> A słońce rude swe wynosi skronie –
> I periodyczna pamiątka s t w o r z e n i a
> Wciąż od P a ń s k i e g o kreśli się skinienia.
> (III, 89)

Przypowieść o ziarnie odsłania się w tekście utworu kilkukrotnie, ściśle wiąże się z postacią ogrodnika, który w scenie śmierci syna Aleksandra:

> […] rękę wzniósł ponad zwłokami
> I, szepcząc, począł w powietrzu nią wodzić,
> Jako gdy w rolę rzuca kto ziarnami.
> (III, 213)

Wyraźna teatralizacja śmierci Quidama wydaje się częścią paschalnego misterium, które przenika synkretyczną rodzajowo strukturę gatunkową poematu. Sygnały dramatyzacji losu wszystkich



Adam Mickiewicz University Press © 2025

bohaterów utworu wskazują na historiozoficzną motywację takiej strategii pisarskiej:

> Nie była wszakże Zofia złą kobiétą,
> Ani aniołem pisarz pamiętnika –
> Lecz stało się to przez oną ukrytą
> Potęgę czasów, gdy w żyjących wnika
> I aktorami czyni ich dramatu –
> Co się rozwija jak cierń lub pąk kwiatu.
> (III, 101–102)

Obecna w tej strofie symbolika ciernia przywołuje misteryjny charakter uscenicznienia poematu. Najwyraźniejszym nawiązaniem do tej tradycji gatunkowej jest obrazowość zdarzeń, akcentowana przez narratora w scenie śmierci Quidama:

> Ogrodnik tylko obecny tej sprawie,
> Wyciągnął rękę i rzekł: „Błogosławię
> Duszy twej – a wy! C o  z n a c z y  skonanie
> Młodzieńca tego, kiedyś się dowiecie –
> Którzy jesteście ślepi Kainanie,
> Rozbijający braterstwo na świecie,
> Obrazy stawiąc własnego zbłąkania
> Czynami, z których każdy  w a s  o d s ł a n i a –
> I jako scena w *theatrum* naucza,
> Do prawd zakrytych by szukano klucz – […].
> (III, 212)

„Obrazy zbłąkania" współczesnych synowi Aleksandra „ślepych Kainan", „odsłaniają" tajemnicę zgodnie z przesłaniem św. Pawła w liście do Kolosan (1,26): „verbum Dei est mysterium". Na ten związek tajemnicy i sceniczności zwrócono uwagę przy próbie opisu poetyki dramatu misteryjnego:

*Mysterium* – tajemnica dająca się wyjaśnić obrazami, opowiedziana obrazami dramatów misteryjnych biorących swój początek z *verbum Dei*, z *Pisma świętego*, była źródłem i inspiracją sztuk powszechnie znanych średniowiecznej i renesansowej kulturze europejskiego chrześcijaństwa.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

> *Ministerium* – obrzęd, repetycja porządku służby liturgicznej przeniesionej na *theatrum*, gdzie przedstawiano, reprezentowano wydarzenia stanowiące centralne punkty kościelnego *officium* – również i to słowo, tak przecież blisko związane z zasadami wczesnych dramatów liturgicznych, mogło mieć jakiś genetyczny związek z narodzinami dramatu misteryjnego (ministeryjnego?)[35].

Z całą pewnością to właśnie rozpoznawaniu i wyjaśnianiu tajemnicy w rozumieniu św. Pawła są w *Quidamie* poporządkowane wszelkie czynności hermeneutyczne ogrodnika, ale i czytelnika poematu, który staje się w trakcie lektury świadkiem śmierci syna Aleksandra. Ciągłe „szukanie klucza" do „prawd zakrytych" jest najważniejszym zadaniem tej lektury. Mogę też wyobrazić sobie transformację potencjalnego czytelnika tego utworu Norwida w teatralnego widza, bo przecież oczywiste wydają się możliwości inscenizacyjne poematu[36].

Teatralna kariera *Quidama* ma swoje potwierdzenie na scenie krakowskiego Teatru Starego, w Piwnicy „Przy Sławkowskiej 14", premiera odbyła 3 maja 1983 roku, na dwadzieścia dni przed setną rocznicą śmierci autora. Inscenizacyjny pomysł opierał się na śpiewanej recytacji rozpisanej na pięć kobiecych głosów. Struktura pieśni: chrześcijańskiej, judejskiej, helleńskiej i rzymskiej, dialogizujących pomiędzy sobą, organizowała sceniczny pomysł przedstawienia. Centralnym elementem scenografii była marmurowa płyta z rozlaną na niej czerwoną plamą i parę świeżych kwiatów przy niej. Recenzent tego przedstawienia pisał w „Tygodniku Powszechnym", że powierzenie przez Tadeusza Jurasza (reżyser) roli Quidama kobiecie pomogło osiągnąć dwa efekty:

> spotęgowało wieloznaczność i zagadkowość tej postaci, jej niewyrazistość; uczyniło z niej nie tylko bohatera, ale i ofiarę. Cierpienie w takich

[35] M. Adamczyk, *Rozważania nad poetyką misterium*, „Pamiętnik Literacki" 1973, z. 3, s. 144.

[36] Potwierdzają to analizy Piotra Chlebowskiego z odniesieniem tzw. „żywych obrazów" do tekstu *Quidama,* zob. *Przypowieść nazwana „Quidam"*, op. cit., cz. III. *W dramatycznym gestów ciągu*, s. 357 i n.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

momentach jak te, które pokazuje Norwid, dotyka przede wszystkim kobietę: matkę, żonę, siostrę. To one opłakują swych synów, mężów, braci. Wolno chyba to przedstawienie w Piwnicy „Przy Sławkowskiej 14" „przyjąć jako rzecz dedykowaną przez teatr tym wszystkim bezimiennym męczennikom, którzy w każdej epoce są „solą ziemi", motorem dziejów, bez świadectwa których dobro i prawda pozostałyby w ciągłym zagrożeniu[37].

Dziwić musi opis zakończenia tego spektaklu, usprawiedliwiony potrzebą przezwyciężenia pesymistycznych nastrojów w okresie stanu wojennego w Polsce:

„Finał *Quidama* pobrzmiewa akordem triumfalnym, kończy go hymn na cześć nieśmiertelności, zwycięstwa ducha nad ciałem. Wspaniała muzyka (z „Symfonii Psalmów" Strawińskiego) trwająca dłuższą chwilę przenosi widza w inny wymiar rzeczywistości."

Finał poematu Norwida nie zawiera akcentów triumfalnych, zgodnie z niewyjawionym w *Liście do Z.K.* przesłaniem utworu, które ukrywa się w odpowiedzi na wyrażające wątpliwość pytanie: „Cywilizacja składa się z nabytków wiedzy i z r a e l s k i e j – g r e c k i e j – r z y m s k i e j , a łono Jej chrześcijańskie, czy myślisz, że w świadomej siebie rzeczywistości już tryumfalnie rozbłysło?" (III, 80).

Wróćmy do analizy *Quidama* w odniesieniu do założeń teatralnych misterium. Osią konstrukcji sceny, nawiązującej do niektórych elementów dramatu misteryjnego, byłaby tu głównie zurbanizowana przestrzeń Rzymu z wyeksponowaniem ulicy, którą przemierza syn Aleksandra i „przedajnego placu", do którego zmierza w swej peregrynacji po stolicy starożytnego świata. Ten rodzaj ekspozycji scenicznej wyobrażałby drogę życia głównego bohatera, a ściślej, mówiąc językiem Norwida – „drogę żywota". Tytułowy Quidam pokonuje kolejne stacje wtajemniczenia, przystając przy niektórych z nich dłużej, jak w przypadku sądu nad trzema chrześcijanami. Wraz z innymi – Barchobem, Gramatykiem, Kupcem fig i Gladiatorem – stoi wśród tłumu obserwujące-

[37] B. Mamoń, recenzja przedstawienia *Quidam* w reżyserii Tadeusza Jurasza, „Tygodnik Powszechny" 29 maja 1983, nr 22.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

go wyeksponowaną trybunę z Pretorem i oskarżonymi o nieoddawanie czci cesarskiemu bóstwu:

> Syn Aleksandra poczuł tuż przy sobie
> Kolumny ocios i wsparł ręce obie –
> I blisko rdzeni będąc, słuchał sprawy.
> (III, 113)

Kolumny perystylu, po którymi stoją również świadkowie i szpiedzy, przypominają teatralne loże, a cały przebieg procesu z mową Gwida jest wykreowany na wielkie pod względem retorycznym *theatrum*, w którym, w ostatnich słowach tej oskarżycielskiej mowy, demaskuje się rację stanu Cesarstwa Rzymskiego pozbawioną sakralnego fundamentu:

> A że sprzed serca Boga wam zakryto,
> Zowiecie Bogiem wszelkie *incognito.*
> (III, 118)

Kolejne stacje wtajemniczenia na tej „drodze żywota" głównego bohatera poematu czynią go świadkiem prawdy tłumaczącej się w ewangelicznych kontekstach, nieoczywistych i przywoływanych nie wprost, czasem jedynie sugerowanych przez narratora lub podpowiadanych czytelnikowi (czy też widzowi) przez okoliczności czasu i miejsca. Trzeba je odkryć, odgadnąć, stosując klucz biblijnej hermeneutyki do odczytania całej tej apokryficznej opowieści, unaocznionej głównie w obrazach zgodnie z naukami św. Augustyna: „Aby nauczyć mnie czegoś, trzeba, żeby przedmiot, który chcę poznać, ukazał się moim oczom lub podziałał bezpośrednio na mój zmysł […]"[38].

Oczy w *Quidamie* nie zawsze mogą dociec tajemnicy „żywota", który skrywa się w cieniu:

[38] Augustyn św., *O nauczycielu*, w: idem, *Dialogi filozoficzne*, red. K. Tarnowski, przeł. J. Modrzejewski, Kraków 2001, s. 443.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Zwłaszcza iż żywot, tak ze wszech miar party,
Stawał ci nieraz jako księga spsuta,
Rozwietrzająca przed oczyma karty,
Tak że cień ledwo zostawał i nuta,
I nuty echo – […].
(III, 191)

Porównanie „żywota" człowieka z „księgą" wzmacnia symbolikę czytania, swoistą hermeneutykę tajemnicy życia, odsyła też do Ewangelii za pomocą swoistego szyfru znaczeń w poezji Norwida, w której cień wyobraża nierozpoznanego Chrystusa, jak w wierszu *Duch Adama i skandal*:

Więc pokazał się naprzód Magdalenie,
Podobny PANU, jak swym wzorom cienie
Podobne wiernie…
(I, 237)

Czy też w *Do Walentego Pomiana*:

Homo-Quidam, z wejrzenia coś do ogrodnika
Podobny… (acz… przez łzawe oczy Magdaleny…
I Chrystus Pan nie większej wydawał się ceny […].
(II, 154)

Nie tylko w tych wierszach genetycznie zawiązanych z *Quidamem*, lecz także w samym poemacie, zwłaszcza w rozdziale XII, łączy poeta symbolikę cienia z początkami chrześcijan i przedstawia czytelnikowi „niejasne powieści" o nich. Ta „niejasność" jest nie tylko atrybutem ewangelicznej tajemnicy, którą mamy poznać wraz z synem Aleksandra. To także konsekwencja strategii pisarskiej Norwida, który cofa nas w czasie, nakazując nam samodzielne rozpoznawanie tego, co niosą odnajdywane w antycznym Rzymie symbole, rozpoznawane bez wiedzy, która narosła później. Stąd krzyż to zaledwie: „znak linii dwóch przeciętych" (111).

Podobny efekt niejasności odgadywanych sensów wywołują owe „obrazy zbłąkania", które napotykają na drodze swego „żywo-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

ta" bohaterowie poematu – sceny obrazowe związane z procesem chrześcijan i sceny śmierci syna Aleksandra oraz tego, co po niej następuje. Wzmacnia ten efekt pozorne nienastępowanie tych scen obrazowych w porządku przyczynowym, który został zakłócony i zatarty przez autora utworu. Są one niejako zaprezentowane „obok siebie", a nie „po sobie", ponieważ linia rozwoju fabuły została konsekwentnie osłabiona w całym poemacie. Stąd współczesność *Quidama* „dzieje się" i „nie dzieje się" jak w przypadku scen symultannych charakterystycznych dla dramatów misteryjnych. Taka konstrukcja czasu wydaje się dominująca, umożliwia przeprowadzanie równań kulturowych pomiędzy oddalonymi od siebie o stulecia epokami, jak we fragmencie:

> […] Rzym w estetyce był już, jak za wiele
> Wieków Galowie w błotach swych być mają,
> Albo Anglowie – gdy przypuszczę śmiele,
> Że ci na przykład świata ster trzymają,
> I tworzą sobie Rzymy jakie nowe […].
> (III, 122–123)

W dramacie misteryjnym symultaniczna prezentacja zdarzeń była odzwierciedleniem obrazu wiecznego trwania świata stworzonego przez Boga, przedstawiała to, co widzi Bóg-kreator. W *Quidamie* ten rodzaj równoległej ekspozycji zdarzeń historycznych, dziejących się równocześnie w Boskich myślach, jest przejawem stałego działania Opatrzności. Wydaje się, że tym samym założeniem rządzi się wieloplanowość świata przedstawionego wielu innych utworów Norwida.

Apokryficzny materiał rzymskiego poematu formuje zatem nie tylko, nawiązująca do Ewangelii, poetyka przypowieści, ale także niektóre reguły kształtowania dramatu misteryjnego. Nie przypadkiem akcja *Quidama* dzieje się w „wiekach apokryficznych" – według badaczy czas rozwoju apokryfów starotestamentowych i nowotestamentowych przypada na okres od 200 roku p.n.e. do około VI wieku n.e., z czego apokryfy żydowskie powstawały między rokiem 200 p.n.e. a 200 n.e. Epoką apokryfów chrześcijańskich



Adam Mickiewicz University Press © 2025

były wieki II–VI[39], a czas panowania cesarza Hadriana w poemacie Norwida to początek tej epoki.

Oprócz konwencji dramatu misteryjnego trafił do poematu projekt bohatera, odwołujący się do postaci Everymana związanego ze średniowiecznym moralitetem. Ten rodzaj czerpania z odległej tradycji zawsze korzysta z konwencji pośredniczących pomiędzy dawnością a współczesnością literatury. W *Quidamie* należą do nich konwencje powieści rozwojowej (Entwicklungsroman) i powieści o dojrzewananiu (Bildungsroman), które poeta próbuje połączyć z romantycznymi konwencjami narracyjnymi powieści poetyckiej i poematu dygresyjnego. Powstaje niejednorodna gatunkowo struktura opowieści, z nieuzgodnionymi z sobą do końca sposobami prezentowania głównego bohatera. Uzgodnione natomiast z czytelnikiem poematu jest źródło, z którego pochodzi ów bohater – quidam, wskazane w motcie: „Adolescentulus quidam sequebatur" – „A niektóry młodzieniec szedł z nim…", odsyłające do Ewangelii św. Marka (Mk 14,51). Późnoromantyczny apokryf Norwida rozwija ciągi dalsze tej opowieści o młodzieńcu, który podążał za Chrystusem pojmanym w Ogrójcu.

Norwid nadbudowuje nad przejętym z tradycji moralitetu zarysem Everymana postać swojego bohatera, odbierając mu anonimowość, poprzez przekształcenie zaimka quidam w imię własne Quidam. A także poprzez przypomnienie genealogii syna Aleksandra: „Grek był, lecz matki ród się wiódł z Iliru" (III). W czasach Norwida Ilirowie uważani byli za przodków Słowian, a w świadomości politycznej emigrantów polskich po Wiośnie Ludów iliryzm był ważną ideą zjednoczeniową Słowian, która po wojnie krymskiej nie miała szans realizacji. Sygnalizowany rodowód głównego bohatera odsyła zarówno do starożytności, jak i do dziewiętnastowiecznej współczesności poety. Fatalizm losu dziedziczonego po matce, jak w przypadku Irydiona (mroczna spuścizna skandynawska, na którą wskazuje Jerzy Fiećko w zamieszczonym w tej książce artykule),

[39] Zob. M. Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań 1980, s. 41 i n.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

rzutuje na proces zdarzeniowy i w dramacie Krasińskiego, i w poemacie Norwida. W przypadku Quidama ów iliryjski rodowód nadaje postaci głównego bohatera osobowej konkretności, która sprawia, że rozluźnia się jego związek z „Każdym". Jest „jak gdyby" moralitetowym „Każdym", by przypomnieć – za Stefanem Sawickim[40] – drugi po: „ktoś", „pewien" „ jakiś", krąg znaczeniowy zaimka wskazującego qiudam. „Jak gdyby", „dajmy na to", „poniekąd" – te wskazane przez Sawickiego znaczenia, zamieniają zaimek quidam w formuły dystansu nie tyko wobec osoby, ale także rzeczywistości przedstawianej w poemacie, osłabiając też gatunkową jednoznaczność utworu Norwida. Jak gdyby epopeja, jak gdyby przypowieść, jak gdyby misterium. Jak gdyby apokryf.

## Zakończenie

Religijne przesłanie rzymskiego poematu Norwida jest ważną kwestią w badaniach nad Norwidem, bo wiąże się z jego wiarą w możliwości poezji i poety. Nie brakuje manifestacji tej wiary w okresie Wiosny Ludów[41]. Wydaje się, że w *Quidamie* obserwujemy rewizję tych dawnych poglądów i próbę nowego określenia zadań w twórczości Norwida. Z pewnością dokonana w poemacie dekonstrukcja wzorców epopei romantycznej miała kompromitować kluczową ideologię epoki – ideologię postępu. Utwór pomyślany jako przypowieść, wykorzystujący konwencję scen obrazowych dramatu miste-

[40] Zob. S. Sawicki, *„Quidam". Wokół semantyki tytułu,* w: *„Quidam". Studia o poemacie…*, s. 16 i n.

[41] Na obecność myślenia utopijno-mesjanistycznego w jego poezji, obok opinii wobec mesjanizmu krytycznych, zwracała uwagę Zofia Trojanowiczowa, polemizując z badaczami, którzy dość zgodnie kwestionują istnienie w twórczości Norwida perspektywy mesjanistycznej, co wydaje się nadal dominującym poglądem w norwidologii. Zob. Z. Trojanowiczowa, *Cypriana Norwida mesjanizm sztuki, czyli o poszukiwaniu „wszech-doskonałości"*, w: eadem, *Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i przekłady*, red. A. Artwińska, J. Borowczyk, P. Śniedziewski, Kraków 2010, s. 36–48.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

ryjnego, polemizuje z tymi wzorcami epiki, które w dobie romantyzmu usiłowały twierdząco odpowiedzieć na pytanie, czy epopeja jest jeszcze możliwa? I to zarówno w rozumieniu słowiańskiej epopei Mickiewicza z Prelekcji paryskich, jak i w rozumieniu epopei mistycznej Słowackiego, takiej jak *Król-Duch*, nazwany przez Norwida „epopeją fenomenologiczną"[42]. Dyrektywa „straconej równowagi"[43], charakterystyczna dla narracji romantycznych poematów ironicznych, zastosowana w *Quidamie* prowadzi do deprecjacji epickiego tworzywa, a tym samym do deprecjacji obrazu świata. Tu leży przyczyna tak silnego oddźwięku w recepcji rzymskiego poematu u Mieczysława Jastruna, świadka Holocaustu. Utwór ten koncentruje naszą uwagę na dramacie Wcielenia, a apokryficzna forma, wykorzystująca topikę biblijną, posługuje się zdeprecjonowanym toposem księgi jako „księgi spsutej". Z jej kart wyłania się Rzym – opuszczone miasto z Placem Przedajnym, który uznać można za ironiczne przedstawienie antycznego i zarazem (zgodnie z logiką przypowieści) współczesnego Norwidowi centrum chrześcijańskiej cywilizacji.

Implozja świata przedstawionego w *Quidamie* wyrażona jest nie tylko poprzez śmierć głównych bohaterów, wyraża ją także deprecjacja toposu ogrodu. Niekiedy jest to ogród zamknięty, *hortus conclusus*, w którym oczyma wyobraźni narratora widzimy trzech mężów otoczonych przez rózgi, „co sądy znaczą i liktorów". Otoczeni przypominają „białe lilie gęsto ogrodzone/Jak białe lilie z sadu wychylone" (III, 105). Ogrodem zamkniętym jest także przestrzeń, w której odnajdujemy domostwo Jazona. Przechodzimy przez „winnic kwadraty" i za furtą widzimy ulicę pnącą się tarasami ocienio-

[42] Wzorzec epopei odgrywał ważną rolę także w mistycznych utworach epickich francuskiego romantyzmu, zob. L. Cellier, *L'Epopée romantique*, Paris 1995.

[43] Zob. K. Troczyński, *Od formalizmu do moralizmu,* Poznań 1935, s. 13: „Dyrektywa […] równowagi straconej wyraża się sądem zasadniczej niezgodności określonych schematów literackich względnie ich połączeń układowych. Jest to więc w zasadzie negatywny stosunek artysty do tworzywa". Tej rodzaj dyrektywy twórczej jest charakterystyczny dla utworów programowo odchodzących od wszelkich norm ustalonych.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

nymi „sosen włoskich rudą kępą". A dalej podążamy ścieżką przez „leśne parowy" i „gaj sosnowy" (III, 124–125). Przestrzeń ogrodu jako wspomnienie biblijnego ładu oznacza miejsce uprzywilejowane, nacechowane aksjologicznie dodatnio. Nawet jeśli bohaterowie przemierzają „pustki ogrodowe" (III, 111), to jest w tych „pustkach" pamięć dawnych wartości. Nicość dosięga człowieka poza ogrodem i „poza murami" miasta jak w ostatnim rozdziale tej dziwnej przypowieści o ziarnie gorczycy:

> Poza murami miasta, poza czerwonemi,
> Wokoło wzgórza sypanego z ziemi,
> Jak gdy ogień wzniecają pastuchy,
> Ludzie się jacyś krzątali – czy duchy?
> (III, s. 230)

Poza murami miasta, gdzie płoną stosy z wygnanymi z Rzymu bohaterami utworu, rozciąga się otchłań wykluczenia i braku pamięci. W stolicy świata opuszczonej przez wygnanych z niej filozofów pozostaje naga siła, którą reprezentuje w poemacie Pomponius. Do niego należą ostatnie słowa w poemacie – „Nie znałem was – Żydy!" (III, 232), są one logicznym następstwem wcześniejszej wypowiedzi będącej reakcją na uwagę współtowarzysza konnej przejażdżki, wskazującego Pomponiusowi płonące zwłoki Zofii:

„N i e m i ę s z a j ż e m n i e – odparł – z w y g n a ń c a m i" (III, 231). To złowieszcze zakończenie *Quidama* odnosi się do wszystkich wykluczonych w dziejach cywilizacji europejskiej, w czasach współczesnych Norwidowi i z jego perspektywy – w pierwszej kolejności do Słowian. Nie przypadkiem napisał poeta swój utwór tokiem narracji trudnym do zapamiętania, ze słabym pulsem wydarzeń składających się na fabułę – ta antymemoratywność narracji jest jeszcze jednym z przejawów destrukcji jej epickości.

Wydaje się, że destrukcji podlega cały ciąg nawiązań poematu, w którego kręgu spotykają się *Ustęp Dziadów* części III, *Irydion* i *Przedświt* oraz *Król-Duch*. Najsilniej wyraża to implozja świata przedstawionego, ma charakter totalny, dotyczy bowiem centrum świata, którego historycznym przykładem był dla romantyków



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Rzym, co najlepiej wyraził Krasiński w *Irydionie.* Opuszczony przez filozofów Rzym w *Quidamie* z Placem Przedajnym jest ironicznym prześmianiem owego centrum świata. Destrukcja dotyczy także cyklicznej koncepcji czasu – jesteśmy na stałe, jakby unieruchomieni w owym „Pomiędzy". Ten rodzaj destrukcji spowalnia działanie boskiej Opatrzności wyrażającej się w prawdzie przypowieści o gorczycznym ziarnie, co wzmacnia katastroficzne przesłanie poematu. W ten sposób do głosu dochodzi norwidowska filozofia czasu przynosząca diagnozę narastającego kryzysu cywilizacji i umacniające się w poecie przekonanie, że po okresie Wiosny Ludów wziął w dziejach Europy górę kołowrót ruchów wstecznych[44]. Autor *Quidama* będzie konsekwentnie rozwijał te przemyślenia w dalszych utworach, zwłaszcza w cyklu wierszy *Vade-mecum* oraz traktacie poetyckim *Rzecz o wolności słowa*, a jego ostatnim akordem i zarazem podsumowaniem będzie traktat prozą *Milczenie.*

Czy *Quidam* jest tym utworem, który może uzasadniać przytaczane wcześniej przekonanie Zofii Stefanowskiej, że poeta w swych wyborach religijnych zatrzymuje się w granicach ortodoksji i jego religijność nie podlega indywidualnym przekształceniom? Wydaje się, że czymś innym jest religijność samego Norwida, a jeszcze czymś innym religijna formuła jego poezji. Z pewnością oferował w rzymskim poemacie indywidualne przekształcenia tej formuły religijności, którą przynosiły wcześniejsze millenarystyczne zapowiedzi Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, uchylając millenarystyczną perspektywę. Opowiadał się w tym utworze, biorąc pod uwagę przede wszystkim konstrukcję głównego bohatera, za samodzielnością w dochodzeniu do wtajemniczenia w chrześcijańskie prawdy wiary przy pomocy aktów apostolskiego heroizmu. I za demokratyzacją tego procesu[45]. Nie zmienia to jednak pesymistycz-

[44] Szerzej na ten temat pisałem w artykule *Rzym jako środek Norwidowskiego świata. (Glosa do lektury poematu „Quidam")*, w: *Literatura wobec rozterek, niepokoju i poszukiwania równowagi.* Studia poświęcone pamięci Profesora Józefa Tomasza Pokrzywniaka, red. G. Raubo, K. Trybuś, Poznań 2017, s. 219–230.

[45] Rolf Fieguth mówił o „cichej rewolucji chrystusowej" jako o najważniejszej idei tego utworu. Zdaniem niemieckiego slawisty ta cicha rewolucja chrystusowa



Adam Mickiewicz University Press © 2025

nej wymowy poematu. Na religijną formułę jego apokryfu wywarła wpływ zastosowana w narracji dyrektywa „straconej równowagi", co sprawia, że odgadnięcie pełnego kształtu tej formuły jest trudnym zadaniem dla „prawnuków", zawsze indywidualnym, nie zawsze skazanym na sukces, z wieloma niewiadomymi.

przebiega w myśl „łagodnego prawa" (termin zapożyczony od Adalberta Stiftera), „w sposób dyskretny, najczęściej na dalekich peryferiach świadomości zbiorowej i indywidualnej, poza jasną wiedzą ludzi i ludzkości, ale niepowstrzymanie jak podwyższenie poziomu wód gruntowych". Zob. R. Fieguth, *Chrześcijaństwo dla wszystkich. Parę słów nt. „Quidama" C. Norwida,* „Studia Norwidiana" 2019, nr 37, s. 281–283.

Adam Mickiewicz University Press © 2025

# Summary

## (Re)constructions of higher mysteries

Irydion, Lilla Weneda, Quidam

The book contains four essays devoted to three Polish literary works from the borderline between late Romanticism and post-Romanticism. Słowacki's tragedy *Lilla Weneda* (1840) and Norwid's parabolic para-novel in verse *Quidam* (1863) refer to Krasiński's epic-dramatic work *Irydion* (1836), explicitly in their prefaces, but also through various allusive references in the main texts. All deal with the issue of "higher mysteries," i.e., divine and satanic influence (or lack thereof) on the fate of people, societies, and nations. Their authors focus on the cyclical nature of historical events and the role of Providence in the lives of individuals and national communities. This is the defining feature of each of the works' poetics. Despite important differences, each of can ultimately be understood as a (re) construction of "higher mysteries."

In "Ancient Rome as a metaphor for the present day," Jerzy Fiećko compares Krasiński's drama *Irydion*, Norwid's poem *Quidam* and their respective views of Rome. In *Irydion,* Krasiński creates a dramatic conflict between pagan fatalism (Destiny) and Christian Providence, presenting Heliogabal's Rome as a cursed prison of nations, like nineteenth-century



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Petersburg, but also as a blessed future centre of world Christianity. Norwid's *Quidam* is a subtle and critical answer to *Irydion*. It portrays a young thinker and poet in a rather consolidated Hadrianic Rome against Krasiński's overexalted rebel and conspirator Irydion in a Rome on the edge of collapse. If Krasiński manifests unconditional faith in Divine Providence, Norwid formulates in a subtly sceptical way a hope to approach some understanding of the higher mysteries of God's salvation plan. Both refer metaphorically to 19th-century Poland after the failed November Uprising of 1830/31, and both advocate a hope in Divine Providence instead of further revolutionary actions.

In "Two Religions in Lilla Weneda," Rolf Fieguth notes first that the magic religion of the prehistoric local Wends, a people "cursed by God," is no longer working. The Lechites, a small people of brutal, areligious invaders, in the end defeat and murder them almost totally. In this time, Holy Gwalbert, a fat, conceited missionary, and his meagre and diabolic assistant Ślaz try to bring Christianity to the region. Their first baptizand is Lilla Weneda, the youngest daughter of the Vened king, Derwid. Her new faith and the protection of the Holy Virgin give her fabulous wit and strength. Three times she arrives to save her father, Derwid, from death. But ultimately, Derwid commits suicide, Lilla is murdered by the cruel Lechitic queen Gwinona, and Holy Gwalbert sides with the victorious, brutal Lechitic aggressors. The Virgin Mary appears above the ashes of the exterminated Veneds, as if apologizing for failed Divine Providence, when the heroic last Venedic knight, Polelum, full of anti-Christian fury, has just ascended to heaven in a spectacular apotheosis. The defeat of the Veneds mirrors metaphorically the defeat of the Polish uprising of 1830/31, and both Lilla and Polelum might be seen as hidden counterproposals to Krasiński's hero Irydion. The future of the victorious Lechites will be the future of the modern Poles. The further fate of the Veneds after their fall and physical annihilation remains open and hints at Słowacki's later works *Genezis z ducha* [Genesis from the Spirit] and *Król-Duch* [King-Spirit].

In "The Energies of Suffering", Rolf Fieguth broadly analyses the author's monologue in Norwid's narrative poem *Quidam*, focusing on the 19th-century author-narrator who repeatedly presents himself as a person suffering in the ordinary and in the biblical sense, from Job to St. Paul. Through suffering, he gains the "energy" to approach a dreamlike, poetic "understanding" of God's "hidden views" concerning present day and fu-



Adam Mickiewicz University Press © 2025

ture Rome and the recurring patterns of history from the 2nd to the 19th century. He confers most of this capacity also to his 2nd-century alter ego named Alexander's Son, a young dreamer and thinker whose inner speech frequently intermingles with the author's monologue. The poetical insight in the invisible ruin of pre-Christian Rome leads him to a "ruined" narration. He breaks up his plot threads and reassembles the fragments in a seemingly arbitrary manner. Doing so, he creates his poetic model of the intricate, incomprehensible paths of divine intervention in human fate and in the long-term history of societies and humanity. The character of Alexander's Son is a critical response to both Krasiński's rebel and conspirator Irydion and to Słowacki's heroic Polelum. The polemical portrait of Emperor Hadrian refers more closely to 19th-century despots than Krasiński's incredibly decadent Heliogabal.

Krzysztof Trybuś is the author of "C. Norwid's Quidam—a late Romantic apocryphon." Unlike the preceding studies, which refer to the 19th-century context, he places *Quidam* in the context of the past 20th century and our present modernity, in a world plunged into various crises (as of the end of 2024). After outlining the delayed reception of *Quidam* in the 19th century and the first half of the 20th century, he portrays more intensively the situation from 1956 on, when a circle of Norwid scholars associated with the Roman Catholic Church became active. His own new approach links *Quidam* with the apocryphal texts of Mickiewicz, Krasiński, and Słowacki, which refer to the Bible in a prophetic tone. Passages in *Quidam* take up this tone, principally the parable of the mustard seed, which appears in several places in the poem. It recounts a fragment of the great drama of redemption from Original Sin to the second coming of Christ and the Last Judgment. This leads to the mystery-play component of the poem, which underlay the Kraków performance of *Quidam* during martial law in Poland in 1983. Trybuś develops his own ideas for a future staging of *Quidam* as a mystery drama with its stations of the cross, like a morality play and *Everyman*, while preserving the Slavic-Illyrian heritage of Alexander's Son from Epirus. In the conclusion, he summarizes the "higher mysteries" in *Quidam* from the perspective of the current global situation: the poem's message includes the destruction of the cyclical concept of time, the depreciation of epicness, the implosion of the image of Rome, and thus of the world, and a pessimistic outlook on the future. This challenges a new discussion.



Adam Mickiewicz University Press © 2025

Trzy dzieła, będące w książce przedmiotem namysłu, traktują o zmierzchu świata, eksponują symptomy dekadencji – tak jest z Rzymem Heliogabala, w którym szaleją bogowie i ludzie, tak ze światem upadających duchowo Wenedów, tak z pozornie prężnym, dzięki inwestycjom drogowym i artystycznym, Rzymem Hadriana.

Jednak fatalistyczny rys myślenia nie dominuje w poetyckich obrazach na tyle, by nie zostawiać miejsca przekonaniu o nie-ostateczności żadnego z dokonujących się końców świata. W każdej z kreacji przebłyskują „wyższe tajemnice" przekraczające pole widzenia, ograniczone doczesnym wymiarem historycznym i jednostkową percepcją.

Wytrawni badacze, pochylający się w skupieniu nad dziełami Krasińskiego, Słowackiego i Norwida, oświetlają meandry ich myśli i stylu, ale nie za cenę uproszczeń. Respektują istnienie tajemnic, których rozwikłać się nie da.

Z recenzji prof. Elżbiety Dąbrowicz-Płacheckiej

ISBN 978-83-232-4449-3 (Print)
ISBN 978-83-232-4450-9 (e-book)