

ADAM CEDRO

Kielce

„RZECZ, KTÓREJ W LITERATURZE NASZEJ CAŁEJ NIE MA”  
*QUIDAM* WOBEC TRADYCJI EPICKICH. PRELIMINARIA

Skomplikowana relacja, jaka wiązała twórczość Norwida z dziełem Mickiewicza, generująca nieraz polemiczne wystąpienia autora *Promethidiona* przeciwko „Nestorowi literatury naszej”, wciąż jeszcze nie może doczekać się wyczerpującego opracowania<sup>1</sup>. Uwaga badaczy ogniskuje się chętniej na konfrontowaniu programowych i krytycznych wystąpień autora *Quidama* z wartościami, jakie niosła twórczość największego z „wielkoludów”. Preferowana jest przy tym dziedzina poezji, mimo że ewentualnych zależności można by oczekiwać również między innymi działami twórczości. Znacznie mniej badawczego zainteresowania poświęca się bezpośredniemu zestawianiu literackich dokonań obu twórców, problemowi hipotetycznego choćby w s p ó ł i s t n i e n i a ich dzieł w historii literatury XIX w. Rzecz nie dotyczy zresztą jedynie Mickiewicza. Podobnie pytać można o relację do dzieł innych romantyków i – szerzej – do całości tradycji literackiej kształtującej świadomość pisarską Norwida, tradycji w części przejmowanej, modyfikowanej bądź deklaracyjnie nawet nieraz odrzucanej przez twórcę *Vade-mecum*. Skupienie się na jednym tylko biegunie tradycji literackiej, „inwentarzu norm”, obejmujących m.in. postulaty krytyczne, przy jednoczesnym lekceważeniu związków, jakie zachodzą w „zasobie dokonań

---

<sup>1</sup> Zob. np.: Z. T r o j a n o w i c z, *Norwid wobec Mickiewicza*, [w:] *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin*, [...] pod red. M. Żmigrodzkiej. Warszawa 1973, s. 196-218; Z. J a - s t r z ę b s k i, *Norwid o Mickiewiczu*, „Roczniki Humanistyczne”, 5(1954-1955), s. 255-282; K. G ó r s k i, *Mickiewicz w aluzji literackiej Norwida*, [w:] *Z historii i teorii literatury*, seria III, Warszawa 1971, s. 95-109; G. G ö m o r i, *Norwid o Mickiewiczu. Spojrzenie poromantyczne*, „Studia Norwidiana”, 1(1983), s. 71-79.

literackich”<sup>2</sup> epoki, prowadzić może do wyizolowania poszczególnych dzieł z najbliższego im kontekstu historycznego, a tym samym do zniekształcenia obrazu rekonstruowanego etapu procesu historycznoliterackiego. Sytuacja taka generować może sądy w rodzaju znanego orzeczenia Krasieńskiego o literackich koneksjach *Pana Tadeusza*, który nazwał utwór „obeliskiem granitowym wśród pustyni”. Dopiero znacznie późniejsza robota mickiewiczologów wykazała pochoptność takiego sądu, kiedy okazało się, że „historia szlachecka” twórczo eksploatuje różnorodne złoża literackich tradycji Polski i Europy<sup>3</sup>. Ustalając miejsce *Quidama* na mapie twórczości epickiej XIX w., należy niewątpliwie (o czym już pisałem<sup>4</sup>) uwzględnić kontekst opozycyjności dzieła wobec dochodzącej do władzy powieści. Nasuwa się jednak także potrzeba ustalenia charakteru zależności utworu od znaczących dokonań epiki wierszowanej tego czasu. Rzecz oczywista, że jest to możliwe w przypadku odstąpienia od „obeliskowej” wersji historii literatury, w której *Maria*, *Konrad Wallenrod*, *Pan Tadeusz*, *Beniowski* czy *Quidam* stanowią oddzielne monumenty, miast składać się na pewien ciąg przemian i zależności w ramach określonej fazy procesu historycznoliterackiego.

Niejednokrotnie stawiano już pytanie o Norwidowy romantyzm<sup>5</sup>. Szczegółne i trudne do jednoznacznego zaklasyfikowania stanowisko, jakie wobec przemysła i literackich dokonań własnej epoki zajmuje twórczość Norwida, znajduje swe odbicie w praktyce posługiwania się określeniami uciekającymi od utrwalonej już tradycji nazewnictwa i periodyzacyjnej dziejów polskiej literatury. Wyrażna jest tendencja opisywania twórczości Norwida w pewnych przekrojach problemowych i tematycznych, koncentrowanie się na badaniu jakiegoś motywu lub analizie funkcjonowania danej kategorii teoretycznoliterackiej, czemu towarzyszy pojawianie się w norwidologii formuł typu „poeta historii”, „poeta dialogu” etc. Ale nawet tak pojemne określenie jak „pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego”, trafnie podkreślające

---

<sup>2</sup> Określenia obu sposobów istnienia tradycji literackiej zapożyczam od J. S ł a w i ń - s k i e g o, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria II, Wrocław 1987, s. 289.

<sup>3</sup> Zob. J. K l e i n e r, *Mickiewicz*, t. 2: *Dzieje Konrada*. Część druga, Lublin 1948, s. 236-254 oraz K. W y k a, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, t. I, Warszawa 1963, zwłaszcza rozdziały: *Podstawy gatunkowe „Pana Tadeusza” dla współczesnych* i *Podstawy gatunkowe „Pana Tadeusza” dla badaczy*, s. 27-72.

<sup>4</sup> A. C e d r o, *Przypowieść, historia. O kierunkach lektury „Quidama”*, „*Studia Norwidiana*”, 7(1989), s. 83-103.

<sup>5</sup> Zob. np. Z. S t e f a n o w s k a, *Norwidowski romantyzm*, „*Pamiętnik Literacki*”, 59(1968), z. 4, s. 3-23.

wagę socjologicznych i ekonomicznych uwarunkowań epoki, w której przyszło Norwidowi żyć i tworzyć, a przy tym akcentujące „w-czesność” tematyczną tego pisarstwa, nie jest w stanie objąć zagadnień łączących się z problematyką związków twórczości Norwida z literaturą romantyczną, stanowiącą najbliższy i niewątpliwie najważniejszy kontekst genetyczno-interpretacyjny. Być może najbardziej adekwatną, choć zarazem nieco rozmywającą się w ogólnikowości formułą byłby „pisarz XIX wieku”, jeśli mieć na uwadze nie tyle nawet graniczne daty z biografii Norwida, ile wielonurtowość i wielokierunkowość jego poetyki, sięgającej po oświeceniową retoryczność i dydaktyzm, żywo reagującej na propozycje romantyzmu, ocierającej się o parnasizm i dążącej zarazem w swym artystycznym wymiarze ku – szeroko rozumianemu – realizmowi. Na tle większości współczesnych mu pisarzy, nie mogących wyzwolić się spod presji sugestywnych sztanc tematycznych i formalnych polskiego romantyzmu, jest twórczość Norwida świadectwem wielopłaszczyznowej „walki z formą”<sup>6</sup>, której jedną ze składowych musiała być potyczka z dziedzictwem romantycznej epiki.

Większość poematów Norwida powstała w latach pięćdziesiątych XIX stulecia, a więc w schyłkowej fazie romantycznej epiki wierszowanej, jeśli nie takiejż epiki w ogóle. Krwiobieg literatury asymilował już *Grażynę* (1823), *Marie* (1825), *Konrada Wallenroda* (1828), *Zamek kaniowski* (1828) i *Pana Tadeusza* (1834); ujrzały światło dzienne powieści poetyckie Słowackiego zawarte w trzech tomach *Poezji* (t. I-II, 1832; t. III, 1833) i w *Trzech poematach* (1839), obejmujących także poemat miłosny *W Szwajcarii*, w roku 1841 wyszło z druku pierwszych pięć pieśni *Beniowskiego*, a sześć lat później rapsod I *Króla-Ducha*. Lata następne nie przyniosły już utworów tej rangi. Nurt poematów i powieści poetyckich z wolna wysychał, zwłaszcza w wymiarze jakościowym, mimo iż liczni naśladowcy oraz mniej czy bardziej oryginalni twórcy wciąż próbowali swych sił w dziedzinie większych wierszowanych form epickich. Natomiast coraz szerszym strumieniem zdobywała czytelniczy rynek powieść, gatunek nie darzony przez Norwida zbyt wielką estymą. Antoni Marcinkowski w r. 1857 pisał:

[...] coraz więcej zdaje się nam, iż cała twórczość poetyczna, odrzucając od siebie kunsztowną formę rymotwórczą, chce się skupić w lekkiej, łatwej i niewymuszonej formie prozą pisanego romansu, w miarę tego, jak w formie powieści krystalizuje się potęga twórcza geniuszu ludzkiego, poezja rymowana

<sup>6</sup> Zob. S. S a w i c k i, *Norwida walka z formą*. „Studia Norwidiana”, 2(1984), [wyd. 1986], s. 15-28; przedr. [w:] t e n ż e, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.

słabnie, gaśnie, jak lampa konająca, czasem tylko buchnie znienacka wewnątrz tłumionym ogniem, traci najwidoczniej sympatię ogółu, coraz więcej przechodząc w to, co Anglicy trafnie bardzo zwą milk-water poetry<sup>7</sup>.

Tak więc poematy Norwida powstawały i pozostawały w dużej mierze poza głównymi tendencjami epoki i właściwie – o czym warto pamiętać – stanowiły ostatnie ważkie ogniwo procesu rozwojowego tej formy gatunkowej, sporadycznie przywracanej do życia w bliższych współczesności epokach literackich.

Z pewnością zdawał sobie sprawę z rozbieżności między trendami epoki a własnym programem pisarskim także sam twórca *Promethidiona*, czego śladem zdają się podejmowane przez niego próby przekształcania tradycyjnych struktur poetyckich, wprowadzanie niekonwencjonalnych bohaterów i problematyki, ironiczne deformacje, ucieczki w dygresyjność, wreszcie – rozchwiane quasi-genologiczne nazewnictwo, zdobiące podtytuły kolejnych utworów. I tak, gdyby np. na tej ostatniej tylko podstawie chcieć wyodrębnić z dorobku Norwida interesującą nas grupę „poematów”, okazałoby się, że w grę wchodzi właściwie tylko jeden utwór: *Fortepian Szopena*. Wykorzystując synonimiczność terminu „poema”, dodać by można jeszcze *Assuntę czyli Spojrzenie* oraz *Emila na Gozdawiu*. (W grę wchodzić by mogła ewentualnie także *Krytyka. Poema dramatyczne w trzech obrazach*). W przypadku pozostałych poematów okazuje się, że mamy do czynienia z „powieścią” (*Wesele, Szczęsna*), „przypowieścią” (*Epimenides, Quidam*), „pieśnią” (?) (*Pieśni społecznej cztery stron*), „rzeczą” („w dwóch dialogach z epilogiem” *Promethidion, Rzecz o wolności słowa*), „zarysami” (*Pięć zarysów, Wita-Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem*), „fantazją” (*Echa*), „rapsodem” (*Niewola, Fulminant. Ziemia, „A Dorio ad Phrygium”* i *Salem* dodatkowych określeń nie mają, a wśród form niewierszowych natkamy jeszcze „legendę” (*Garstka piasku*). Podobną różnorodność pojęć stosuje Norwid także w innych swych wypowiedziach, obdarzając nieraz jeden i ten sam utwór kilkorgiem quasi-genologicznych mian. Jeśli pozostać przy *Quidamie*, to oprócz podtytułowego określenia „przypowieść” natkniemy się także na sformułowanie, iż jest to rzecz „formę mająca historycz-

---

<sup>7</sup> A. N o w o s i e l s k i [Antoni Marcinkowski], *Kilka myśli o powieści i jej formie*, [w:] t e n ż e, *Pisma krytyczno-filozoficzne*, t. II, Wilno 1857, s. 69. Cytuję za: *Polska krytyka literacka (1800-1918). Materiały*, Warszawa 1959, t. II, s. 257.

nego romansu, wierszem pisana”<sup>8</sup>. W innym miejscu natomiast ujawnione zostaje inne przekonanie: „Marzyłem o powieści bynajmniej okazałej”<sup>9</sup>.

Wydaje się, że posłużenie się przez Norwida terminem „romans” w odniesieniu do własnego utworu można tłumaczyć tylko jednym: wyrachowanym pragnieniem atrakcyjnego zareklamowania poematu wobec człowieka, który mógł się przyczynić do publikacji *Quidama*. W połowie XIX w. pojęcie „romans” w dalszym ciągu ewokowało specyficzne konotacje, sięgające jeszcze sentymentalizmu i łączące się z dominującymi w gatunku wątkami miłosnymi oraz „fikcyjnością” fabuły, przeciwstawianej nowym, werystyczno-realistycznym trendom<sup>10</sup>. Sam Norwid zresztą, niemal w tym samym czasie (1856 r.), w *Czarnych kwiatach* wyrażał się o romansie następująco:

Tu przychodzi mi na myśl, czy poezję tę, co prawdy rylcem ścisłej sama się w żywotach zapisuje, w a r t o j e s t dla cynicznego czytelnictwa dzisiejszego piórem z niepamięci wywodzić i określać... Romans jaki, fantastycznie skłamany po zażyciu indyjskiego h a c z y s z, przyjemniejsze i pożądańsze wrażenie zrobi!!...<sup>11</sup>

Wyraźną niekonsekwencję pisarza wobec kategorii romansu osłabia dodatkowy człon charakteryzujący (tzn. „historyczny”)<sup>12</sup> i sugestia, iż chodzi tu jakoby (tylko!) o „formę”. Na znacznie poważniejsze naruszenie ówczesnych konwencji wskazuje rzucony jakby mimochodem dopisek, iż interesu-

<sup>8</sup> List do W. Bentkowskiego [z końca maja 1857 r.]. Ten i następne cytaty z twórczości Norwida podają za: C. N o r w i d, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 1-11, Warszawa 1971-1976. Tutaj: t. 8, s. 307 (dalej cyt. PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę).

<sup>9</sup> *Do Walentego Pomiana Z.*, w. 83, PWSz 2, 154.

<sup>10</sup> *Słownik wileński* podaje następującą definicję: „1) powieść, dzieje zmyślone szczególnie miłosne, niek[tóre] na tle historycznym”. Zob. także A. B a r t o s z e w i c z, *Z dziejów polskiej terminologii literackiej pierwszej połowy XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki”, 54(1963), z. 3.

<sup>11</sup> *Czarne kwiaty*, PWSz 6, 183.

<sup>12</sup> Pojęcie „romans historyczny” w ówczesnej krytyce często stosowane było w znaczeniu zbliżonym do tego, co dziś rozumiemy przez „powieść historyczną”, a nieraz posługiwano się obiema formami wymiennie. Praktykę tę potwierdza (a także stosuje) S. Burkot w książce *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968. Zarazem jednak „romans” mógł znaczyć zgoła co innego niż „romans historyczny”. Zob. także: H. S t a n k o w s k a, *Początki powieści historycznej w Polsce*, Opole 1965, s. 8 i n.

jący nas utwór jest „wierszem pisany”. Takie sformułowanie zdaje się maskować bezsprzeczną i niezwykle silną p o e t y c k o ś ć dzieła, znacznie odbiegającą od „przeciętnej”, oczekiwanej od utworu analogicznego typu. Powściągliwość Norwida w mówieniu c a ł e j prawdy o *Quidamie* jest w cytowanym tu fragmencie listu na tyle widoczna, że nie pozwala bezkrytycznie przyjąć tak skrojonej charakterystyki poematu.

Inaczej natomiast rzecz się ma z terminem „powieść”, który pojawił się w wierszu *Do Walentego Pomiana Z.*<sup>13</sup> Przytoczmy większy fragment utworu i komentarz M. Głowińskiego:

Otóż – tych rzeczy wcale ubarwiać nieskory,  
 Marzyłem o powieści bynajmniej okazałej,  
 A która działałaby się prozaicznej pory,  
 Nie czasu fantastycznej doby, niewyraźnej;  
 Nie czasu świtów mgławych, czerwonych zachodów,  
 Co dziwne tła dla ludzi mają i narodów.  
 I chciałem właśnie ową-że wykazać prozę,  
 Której się pisarz dotknąć uważa za zgrozę!  
 W pałace z tęcz, w tęcz szlaki wabiąc czytelnika,  
 By mu się świat tam zamknął, gdzie książkę zamyka.  
 – Owszem więc, mój bohater – i jeden, i drugi –  
 Wielkich nie czynią rzeczy, to zaś ich spotyka,  
 Co ludzi miernych albo małoznaczne sługi<sup>14</sup>.

Z pewnością, dyskurs ten stanowi wyraźną polemikę z estetyką romantyczną. Wydawać by się mogło, że formułuje on wręcz *credo* powieści realistycznej, wrażenie takie byłoby jednak błędne, przytoczony fragment stanowi poetycki autokomentarz do *Quidama*, a więc utworu, który w sposób oczywisty powieścią nie jest. [...] tutaj powieść staje się w istocie zaprzeczeniem mitotwórstwa. Ujęcie to pod piórem poety, który we wzrastającej popularności powieści dostrzegał objaw degradacji (a także – degeneracji) literatury jest głęboko dwuznaczne. Projekt utworu, który miał być zaprzeczeniem romantycznej fantastyczności i zdobnictwa, musiał się zbliżyć – z pewnością wbrew intencji poety – do tego programu literackiego, który uznali za swój autorzy tak pogardzanej powieści<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Jeśli odrzucić gatunkowe znaczenie nazwy „powieść”, a poprzestać na znaczeniu ogólniejszym pojęcia, związanym głównie z fabularnością i typem narracyjnego ukształtowania utworu, to – wobec rozwichrzenia terminologicznego epoki – przyjąć można, iż dopuszczalne było nazywanie *Quidama* powieścią, i chyba w takim właśnie ogólnym znaczeniu „utworu fabularnego” termin ten pojawił się w cytowanym wierszu.

<sup>14</sup> PWSz 2, 154, w. 82-94.

<sup>15</sup> M. G ł o w i ń s k i, *Wokół „Powieści” Norwida*, [w:] t e n ż e, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 156.

Do tych uwag można dodać tylko dwie glosy. Wobec wskazanej przez M. Głowińskiego zgodności Norwidowego p r o j e k t u utworu z programem realizowanym przez powieść należałoby się po pierwsze zastanowić, czy w identycznej relacji pozostają także: artystyczny efekt wykonania owego projektu (*Quidam*) i ówczesnie pisane powieści. Pod uwagę należałoby wziąć także postulaty wysuwane przez krytykę. W przypadku, gdyby udzielona w tym punkcie odpowiedź miała być pozytywna, wnioskować by można, iż Norwid wyważał po prostu drzwi otwierane coraz szerzej przez powieść i jej teorię. Po drugie zaś – spróbować uściślić przedmiot i zakres prowadzonej polemiki z estetyką romantyczną. W tym celu konieczne będzie uzupełnienie deklarowanych przez Norwida zamierzeń o analizę związków samego *Quidama* z epickimi dokonaniem epoki.

Udzielenie odpowiedzi na pierwszy ze wskazanych problemów jest sprawą dość złożoną, z kilku przynajmniej powodów. Pierwszy z nich i najbardziej oczywisty – to fakt, iż *Quidam* powieścią *sensu stricto* nie jest. Następną przeszkodę stanowi koncepcja utworu, który z racji tematycznego zorientowania i specyfiki wybranej epoki historycznej rzeczywiście stanowi precedens w literaturze polskiej. To samo dotyczy problematyki ideowej poematu – choćby skali podjętego zagadnienia wielkiej dziejowej syntezy poszczególnych cywilizacji antycznych, sytuacji „przedświtu” chrześcijaństwa, budowania specyficznej atmosfery czasu, która nie pozwoli głównemu bohaterowi (Epirycie) na samorealizację etc. Historykom polskiej literatury ginie z oczu fakt, że *Quidam* poprzedza zarówno powieści Kraszewskiego *Caprea i Roma* (1860) oraz *Rzym za Nerona* (1866), dramat F. Faleńskiego *Syn Gwiazdy* (1871), jak i utwór, który najbardziej zaważył na sposobie postrzegania chrześcijańskiego antyku – ukończone w 1896 r. *Quo vadis*<sup>16</sup>. Wiąże się nieraz Norwidowy poemat z *Irydionem* Z. Krasieńskiego, choć z racji znacznych różnic formalnych, stylistycznych, a przede wszystkim ideowych zgodzić się ewentualnie można na tezę o słabej, opozycyjnej genetycznie zależności między tymi utworami. Na właściwie jedynie, choć i niezbyt przekonujące powinowactwo *Quidama* z utworem W. Patera *Marius the Epicureus* wskazuje T. Sinko<sup>17</sup>; do dziś nie zbadano

<sup>16</sup> Z utworów o mniej już spokrewnionej tematyce wskaźmy np. na *Gladiatorów* Lenartowicza (1857).

<sup>17</sup> Zob. *Klasyczny laur Norwida*, [w:] t e n ż e, *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów 1933, s. 107.

ewentualnych związków poematu z twórczością Chateaubrianda. 60 lat temu tak pisał o tym problemie Z. Falkowski:

Nikommu nie przyszła do głowy myśl, że bądź co bądź tego rodzaju poemat – to zupełna nowość w naszym piśmiennictwie. Nikt a nikt nie uczuł zdziwienia wobec myślicielskiej potęgi Norwida, który wyzwolił się z jaskrawych romantycznych naleciałości w pojmowaniu Rzymu i zdobył sobie pogląd samoistny, bez pożyczek od Chateaubriand’a lub Krasińskiego, bez księżycowych nocy w Colloseum, bez lwów, męczenników, orgij i katakumb<sup>18</sup>.

Powyższe słowa zdają się – wręcz prowokacyjnie – potwierdzać całkowitą oryginalność *Quidama* na tle literatury jeśli nie europejskiej, to na pewno polskiej<sup>19</sup>.

Porównywanie poematu Norwida z powieściami powstającymi w drugiej połowie XIX w. wydaje się możliwe tylko w ramach pewnych generalnych tendencji przejawiających się w literaturze tego okresu. Ale i tu czeka nas kilka niespodzianek. Po pierwsze, lata pięćdziesiąte znaczą raptowny zwrot w zainteresowaniach krytyki literackiej, czemu towarzyszy przeniesienie uwagi z powieści historycznych na powieści współczesne; w r. 1856 kończy się w zasadzie długa dyskusja nad kształtem powieści historycznej, prowadzona między rzecznikami „scottyzmu” (m.in. M. Grabowski) a opcją powieści „dokumentarnej” J. I. Kraszewskiego z drugiej strony. Jednocześnie, po okresie „tryumfu” gatunku, nadchodzi pierwszy kryzys. Krytyka zwraca uwagę na nieoryginalność powieściowej twórczości, schematyczność fabularną utworów, mnogość zapożyczeń z dzieł innych. Jak pisze S. Burkot: „W kryzys powieści uwierzył częściowo i sam Kraszewski; pod koniec lat pięćdziesiątych obserwujemy jego odejście ku publicystyce i bezpośredniej działalności politycznej”<sup>20</sup>. Pojawiają się postulaty odświeżenia powieści, rośnie niechęć do jej wzorca realistycznego<sup>21</sup>. Tym trudniej sytuować tu gdzieś *Quidama* – utwór, którego przeznaczeniem zdaje się omijanie wszelkich rytmów sterujących życiem literackim, oprócz może jednego: ogólnej

---

<sup>18</sup> Z. F a l k o w s k i, *Cyprjan Norwid. Portret ogólny*, Warszawa 1933, s. 123.

<sup>19</sup> Charakterystyczne, iż w pracy M. Janion i M. Żmigrodzkiej *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, mimo kilku odwołań do poglądów Norwida ani razu nie pojawia się *Quidam*. Widać utwór ten nie przystawał – zdaniem badaczek – do koncepcji romantycznego historyzmu prezentowanego w tej pracy.

<sup>20</sup> Zob. S. B u r k o t, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 70, 100-101 i in.

<sup>21</sup> Tamże, s. 101.



zgodności realistycznego wymiaru poematu z dominującą tendencją literatury drugiej połowy XIX w., realizmem. Zgodność owa przejawia się przede wszystkim w planie narracyjnego ukształtowania utworu w postaci obiektywizacji samej narracji. Składają się nań: ograniczenie przejawów autorskiej obecności (wyrazista dążność do utrzymywania narracji 3-osobowej, powstrzymywanie się od bezpośrednich komentarzy), odejście od koncepcji narratora wszechwiedzącego, bezceremonialnie interweniującego w świat zdarzeń utworu. Rezygnuje on z części swych uprawnień i pozwala mówić bohaterom; w tym celu wykorzystywana jest narracja personalna, niezwykle bliska technice „punktów widzenia”. Ma to związek z niewątpliwą dramatyzacją narracji<sup>22</sup>. Realistycznym zasadom podporządkowany jest porządek motywacyjny poematu; bliski ówczesnym postulatом krytyki wydaje się rodzaj „przeciętnego” bohatera. Te wyraźnie ujawniające się w *Quidama* tendencje miały z kolei wpływ na tzw. przedmiotowość utworu (jeden z głównych postulatów realizmu), a więc „w różnym stopniu występujące uniezależnianie obrazu świata od osobowego i subiektywnego punktu widzenia”<sup>23</sup>.

Oryginalność *Quidama* jest znacznie bardziej wyraźna na tle wierszowanej epiki XIX w. Jednak także i w tej płaszczyźnie trudno wskazać na konkretne utwory, z którymi warto by porównać utwór Norwida. Jedno z nielicznych świadectw recepcji rękopisu *Quidama*, gdyż najprawdopodobniej o nim to właśnie pisze Norwid, znajdziemy w liście do Józefa Bohdana Zaleskiego z 16 lipca 1857 r.:

Rzecz, którą życzyłem sobie, abyś raczył czytać, udzieliłem Teofilowi i innym dwóm osobom – uczyniono mi gorzką przyjemność nad *Wallenroda* przenosząc ją – z powodu iż nawet autor *Wallenroda*, po napisaniu onegoż, nie musiał rzemieślniczą pracą zarabiać na możebność wydrukowania.

Myślę więc, że poeci, co po nas znowu przyjdą, będą musieli jeszcze, zarobiwszy gdzie codzienną pracą na wydrukowanie, płacić przy tym czytelnikom swym<sup>24</sup>.

W kontekście całego listu, eksploatującego motyw opuszczenia i samotności oraz sprowadzającego problem ewentualnych związków poetyckiej po-

<sup>22</sup> O niektórych z tych tendencji pisze M. Ż m i g r o d z k a, *Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku*, „Pamiętnik Literacki”, 54(1963), z. 2.

<sup>23</sup> J. B a c h ó r z, *Powieść*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 743.

<sup>24</sup> PWsz 8, 311.

wieści A. Mickiewicza z poematem Norwida do r ó ż n i c y położenia materialnego twórców obu dzieł, nietrudno zbagatelizować historycznoliteracką wartość owego zestawienia. Wydawałoby się, iż w sposób dość pochopny, nietrafny czy może wręcz absurdalny usiłuje ono tworzyć „gorzkie”, choć i zarazem satysfakcjonujące Norwida powinowactwo, „choć – jak twierdzi Adam Krechowicki – niepodobna się dopatrzeć choćby najodleglejszej analogii pomiędzy tymi dwoma utworami”<sup>25</sup>.

Pomińmy na razie tę okoliczność, iż jednym ze źródeł „goryczy” mógł być dla Norwida sam fakt zestawiania jego dzieła z utworem poety, wobec którego żywił stosunek dość ambiwalentny. Innym – mogło być przekonanie o niewłaściwym doborze, dokonany przez kogoś z czytelników, utworu, z którym poważono się porównać *Quidama*. Pośrednio wnioskować by można, iż Norwid widziałby właściwą dla swego utworu paralelę w zupełnie innej tradycji epickiej. Jeśli pamiętać jednak, że gdzie indziej twierdził, iż *Quidam* to „rzecz, k t ó r e j w l i t e r a t u r z e n a s z e j c a ł e j n i e m a”<sup>26</sup>, raczej bezowocne byłoby szukanie jawnych wskazań nurtu literackiego, genologicznych dyrektyw czy wreszcie konkretnych utworów, do powinowactw z którymi zechciałby się Norwid w tym przypadku przyznać. Czyżby więc stanowisko, jakie zajął sprawca „gorzkiej przyjemności”, miało świadczyć jedynie o czytelniczej dezorientacji, wynikającej bądź to z błędnego odczytania mapy konkretnych tradycji literackich, bądź z niewłaściwej lektury Norwidowej „przypowieści”?

Wydaje się, że spojrzenie na problem z pewnego dystansu w jakiejś mierze umożliwi obronę sformułowanego „ni w pięć ni w sześć” porównania. Wywołać je mogła dość oczywista przyczyna: chęć odniesienia poematu Norwida do innego utworu, zachowującego – w intencji osoby, której udzielono rękopisu do lektury – odpowiednią liczbę cech wspólnych z *Quidamem*. Próbką niezbyt słodkiej dla Norwida komparatystyki świadczy

---

<sup>25</sup> A. K r e c h o w i e c k i, *O Cypryanie Norwidzie. Próba charakterystyki, przyczynki do obrazu życia i prac poety, na podstawie źródeł rękopiśmiennych*, We Lwowie 1909, t. 2 s. 96. Podobnie pisze Z. F a l k o w s k i: „Czytano, rozprawiano, ktoś rzucił ni w pięć ni w sześć porównanie z *Konradem Wallenrodem*”, [w:] *Cyprjan Norwid. Portret ogólny*, Warszawa 1933 s. 122. Ukonkretnia owego czytelnika Z. Przesmycki: „Lenartowicz nad Wallenroda owe *Cienie* [chodzi o domniemany pierwotny tytuł poematu – przyp. A. C.] przeniósł (co wskazywałoby, że nic w nich, prócz epizodu Bar-Kochby, nie zauważył)”, [w:] *Cypriana Norwida poezje wybrane z całej odszukanej do dziś puścizny poety*, ułożył i przypisami opatrzył Miriam [Z. Przesmycki], Warszawa 1933 [recte: 1932], s. 612.

<sup>26</sup> List do Władysława Bentkowskiego, [koniec maja 1857 r.], PWSz 8, 308.

zatem o zrozumiałej potrzebie osadzania danego utworu w podłożu konkretnych tradycji epickich, z którymi miałyby go łączyć określone związki. Obrany kierunek porównania dość jednoznacznie sugeruje, iż owe „miejsca wspólne” dostrzeżone musiały zostać (niezależnie od intencji autorskich) w gatunkowo-tematycznej materii obu dzieł, Norwidowej *Przypowieści* i Mickiewiczowej *Powieści historycznej z dziejów litewskich i pruskich*. Ścisłejsze definiowanie granic owej wspólnoty, mimo całej odmienności dzielącej utwory, zmusza do zwrócenia baczniejszej uwagi na pojęcie „powieści historycznej”, gdyż najprawdopodobniej to właśnie ono uzasadnia przywołane powyżej porównanie.

Rzecz cała nie jest prosta, jeśli pamiętać o przeobrażeniach, jakim w XIX w. podlegało samo pojęcie „powieści”, jak różnorodne desygnaty odpowiadały nazwie „powieść historyczna”, jaki wreszcie był stosunek Norwida do powieści prozą, gatunku, który tryumfalnie wkraczał w swój złoty wiek. *Konrad Wallenrod* jest tu o tyle może cennym przykładem, że stanowi swoisty „pierwszy egzemplarz” romantycznej powieści poetyckiej w jej wariacie mickiewiczowskim – powieści historycznej, pisanej wierszem. Jakkolwiek wydawać by się mogło, iż powoływanie się na tak ogólne cechy strukturalne i tematyczne obu utworów nie rokuje zbyt dużych szans na wysnuć daleko idących wniosków, to jednak poszukiwanie historycznoliterackich kontekstów dla *Quidama* nie może pomijać utworów, które w istotny sposób oddziaływały na przekształcenia epiki XIX w. Przytoczona przez Norwida opinia zdaje się zatem wskazywać przynajmniej na to, że *Quidam* został przez kogoś odczytany w kontekście tradycji romantycznej powieści poetyckiej o tematyce historycznej. Warto się więc chyba zastanowić, jakie mogły być tego przyczyny.

Ślad pierwszy prowadzi w stronę wersyfikacji, a ściślej – dość wyrazistej funkcji stylistycznej, jakiej nabrał w dwudziestych latach XIX w. wiersz 11-zgłoskowy. U samego Norwida, jakkolwiek wykorzystywany także w utworach innego typu (np. *Promethidion*), format ów – zresztą zgodnie z wcześniejszą tradycją poematu epickiego – jest niewątpliwą dominantą poematów fabularnych (*Szczesna*, [*Wędrowny Sztukmistrz*], *Assunta*, *Emil na Gozdawiu*, „*A Dorio ad Phrygium*”)<sup>27</sup>. W literaturze romantyzmu natomiast, wykorzystywany w przekładach z Byrona, od chwili powstania *Grażyny* stał się on

---

<sup>27</sup> Wyjątek w tym względzie stanowią: *Wesele*, *Pompeja* i *Epimenides*, pisane 13-zgłoskowcem. Wątek fabularny w tych utworach jest raczej tylko pretekstowy.

podstawowym formatem wierszowym polskiej powieści poetyckiej<sup>28</sup>. Być może zatem, że ze względu na formalne wyróżniki (a więc: typ wiersza, objętość utworu, fabularny charakter) anonimowy czytelnik rękopisu dokonać mógł niefortunnego porównania utworów, powstałych w odstępie 30 lat. A jest to relatywnie okres bardzo długi w odniesieniu do jednego z naczelných gatunków romantycznej epiki. Jednak mogły w grę wchodzić także inne względy. Lektura *Quidama* jest w stanie wychwycić w nim wiele konwencjonalnych elementów typowych dla powieści poetyckiej.

Wśród nich na pierwsze miejsce wysuwa się schemat konstrukcji losu głównego bohatera, pozostającego w konflikcie ze światem; biografii niespełnionej i tragicznie przerywanej. Inny element – wskazany przez Z. Przesmyckiego wątek powstańczy – wiąże się w *Quidamie* z relacją o nieudanym powstaniu żydowskim w Judei. Wbrew temu, co postulował Norwid w poetyckim liście *Do Walentego Pomiana Z.*, akcja poematu dzieje się w porze „niewyraźnej”, „dziwnych teł”, a znaczna jej część przebiega w nocnych ciemnościach. W kompozycji poematu dostrzeżemy wyrywkowość i fragmentaryczność; w tkankę narracji włączone zostają struktury inno-rodne: monolog bohatera (w formie znalezionej pamiętnika), improwizacja Zofii, inkrustacja „pieśnią” zaczerpniętą z *Iliady*. Zawilóść fabularna poematu obejmuje także kilka celowo konstruowanych „zagadek”. Przewija się motyw zaginionego pamiętnika, pojawia się sobowtór Barchoba. Utajnione zostają ciągi motywacyjne szeregu zdarzeń. Charakterystyki postaci kreują atmosferę tajemniczości (np. Mag Jazon), nie braknie intryg, a nawet znajdzie się miejsce dla podsuniętego kielicha z trucizną. Zejście na jeszcze niższe piętra utworu wykazać może zbieżność konstrukcji pewnych scen, typów opisów czy nawet poszczególnych motywów, choć może to już wynikać z szerszego zaplecza kompozycyjnej topiki. Porównajmy np. dwa fragmenty odnarratorskiego komentarza do zdarzeń:

Ale skąd w Mistrzu tak nagle odmiany?  
Za co się Witołd tak srodze rozgniewał?  
Co znaczy Mistrza dziwaczna ballada? –  
Każdy w domysłach nadaremnie bada.

(Konrad Wallenrod, *Uczta*, w. 754-757)

<sup>28</sup> Zob. Z. K o p c z y ń s k a, L. P s z c z o ł o w s k a, *O wierszu romantycznym*, Warszawa 1963, zwłaszcza rozdział autorstwa Z. Kopczyńskiej *Powieść poetycka* (s. 28-68).

Skąd Jazon wiedział, że Zofia doń niosła  
 Rękopism owy, dziwnie znaleziony?  
 Skąd? – że i autor nie był oddalony –  
 Bo szedł z Barchobem – ciekawość choć rosla  
 Nieraz w słuchaczu takich Maga gadek,  
 Nikt tego jednak wybadać nie umiał,  
 Lub szukał w sobie – czyli je zrozumiał? –  
 Czy nie trafiło się to przez przypadek? –  
 (*Quidam*, XI, w. 188-199)

W obu fragmentach, mimo pewnych różnic w przedmiocie „zagadki”, artykułowana jest funkcja zwrócenia czytelniczej uwagi na pewne, nie do końca w danym momencie akcji jasne zdarzenie, które otrzyma szansę wyjaśnienia w dalszych częściach opowieści. I w obu podsycających ciekawość komentarzach (co nie wyklucza zarazem ich funkcji informacyjnej) szeregi pytań nie są formułowane bezpośrednio przez nadrzędnego narratora, lecz przez domniemanych, choć abstrakcyjnych, świadków tego zdarzenia–antecedencji.

Analizie porównawczej można poddać także kilka innych, korespondujących ze sobą scen, np. przedśmiertnych toastów, czy pełną zamierającego dynamizmu plastykę opisów zgonu bohaterów, choć tu zbieżności mogą wynikać z ogólniejszego repertuaru literackich rekwizytów. Niemniej analogia między gasnącą u głowy Alfa lampą a obumierającą fontanną krwi Epiryty zdaje się opierać na wykorzystaniu tej samej zasady: obarczenia składników materialnych symboliczną funkcją wygaszania ludzkiego życia<sup>29</sup>. I jeszcze jeden drobiazg: identyczny motyw słowny „chwil zapomnienia” (*Konrad Wallenrod*, *Uczta*, w. 51; *Quidam*, XXV, w. 180).

Ale znacznie częściej zwracają na siebie uwagę innego typu analogie, ograniczające się na dobrą sprawę głównie do swych zewnętrznych przejawów. Tytułem przykładu odwołajmy się ponownie do *Konrada Wallenroda*.

Podobieństw doszukać się można np. w otwierającej *Wstęp* do powieści Mickiewicza charakterystyce sytuacji politycznej kraju:

Sto lat mijalo, jak Zakon krzyżowy  
 We krwi pogaństwa północnego brodził;  
 Już Prusak szyję uchylił w okowy  
 Lub ziemię oddał, a z duszą uchodził;  
 Niemiec za zbiegiem rozpuścił gonitwy,  
 Więził, mordował, aż do granic Litwy.  
 (w. 1-6)

<sup>29</sup> Zob. także symboliczny obraz gasnącej lampy w *Quidamie* (III, 84-92).

i analogicznym, choć sytuującym zdarzenia na innej płaszczyźnie dziejów fragmencie z *Quidama*:

To już dwa wieki od Grecji pogrzebu,  
 Gdy biały duch jej podniósł się ku niebu  
 W szlaki d o k o n a ń, dzielone na stacje  
 Gwiazdami dziejów, między konstelacje:  
 I stał tam z lirą w przestronnym lazurze,  
 Na resztę dziatwy patrząc rozproszonéj,  
 Co tu i owdzie, przy pękłym marmurze  
 Stojąc, liczyła tryumfy i zgony –  
 I czekał, jako narody zabyte,  
 Aż wszystko będzie do szczętu spożyte –  
 Aż Grek ostatni przymiotem lub winą  
 Zginie, i myśli same się rozwiną,  
 Wpisując w tejsze porządek litery,  
 Ile są wieczne – [...]

[...]

Sto razy na dzień bok duchowi przeszył  
 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, 1-14; 19-24)

Interesujący kontekst porównawczy dla powyższych fragmentów mogą stanowić także wersy 72-79 z IV pieśni *Konrada Wallenroda (Uczta)*, mówiące o postawach zajmowanych przez ludzi, których ojczyzna utraciła wolność. Ten fragment udobitnia zgola odmienną perspektywę patrzenia na rozgrywające się zdarzenia historii przez obu autorów: wyraźnie polityczno-militarną, z przesłaniem mobilizującym do czynu przeciwko agresorowi z jednej strony, oraz – ze strony drugiej – perspektywę zdystansowanego spojrzenia na losy kraju, wiążącego je z wyższym, wykraczającym poza ludzkie, doczesne pragnienia, porządkiem dziejów.

Podobnych zestawień można dokonać także z innymi powieściami poetyckimi. Ich analiza poprowadzi w kierunku zidentyfikowania nowych form artystycznego wyrazu, jakie wobec głównych tendencji i osiągnięć powieści poetyckiej wprowadzone zostają w *Quidamie*. Wstępny przegląd zebranego, choć nie przedstawionego tu materiału wskazuje, że choć nie będziemy mieć do czynienia z serią wyrazistych zapożyczeń, aluzji etc., to jednak kilka analogii da się wskazać. Niektóre z nich, z racji m.in. zbieżności w tech-

nice narracji, związek mieć będzie z *Marią A. Malczewskiego*. Natomiast w porównaniu np. z *Grażyną* ujawni się inność Norwidowego opisu – przykładowo – scen nocnych rozmów. Uwidoczni się także różnica funkcji, jaką wobec fabuły i ideowego przesłania utworu pełni u Norwida np. tajemniczość postaci. W planie zewnętrznym jest niewątpliwie kontynuacją tradycyjnego chwytu, który ma służyć zwiększeniu czytelniczego zainteresowania opowiadanymi zdarzeniami. A jednak nie kryje się za nią mroczna tajemnica sumienia czy przeszłości typowego romantycznego bohatera. Wydaje się, że – dajmy na to – w *Konradzie Wallenrodzie* cała tajemniczość wyczerpuje się w ramach fabuły, w swym finalnym rozwiązaniu, podporządkowana logice zdarzeń. U Norwida jest inaczej. „Zagadki” nie zostają do końca rozwiązane, tajemniczość osobowości Maga Jazona nie zostaje rozjaśniona nawet w tragicznym finale jego życia. Tak jakby nie chodziło już o tajemniczość, jaką dostrzegają inni, lecz wręcz o zagadkę, jaką każdy stanowi dla siebie. Na dobrą sprawę nie jest to więc „zagadka”, ale przypisany danemu bohaterowi pewien zindywidualizowany i niesprowadzalny do niczego zestaw cech charakterologicznych czy osobowościowych, wpisanych w naturę człowieka. Dzięki tak pojętej „tajemniczości” postać staje się nośnikiem trudnych do pojęciowego uchwycenia znaczeń symbolicznych, choć niekoniecznie muszą się one wiązać (jak tego chce Norwid) z funkcją reprezentowania przez bohatera jakiegoś kręgu kulturowego czy danej cywilizacji. Proces kształtowania się znaczeń symbolicznych w jakiejś mierze zastąpić ma niedobór „intrygi” i „akcji”. W lekturze *Quidama* mniej ważne jest, aby koncentrować się na świecie zdarzeń. Istotniejsza jest wędrówka poprzez uniwersum z n a c z e ń.

Opozycyjność *Quidama* wobec powieści poetyckiej, w świetle zaprezentowanych tutaj fragmentów rozważań, z pewnością nie jest jaskrawo wyrażona, choć w rzeczywistości można by ją uznać nawet za „pierwszą zasadę” konstrukcji poematu. Historycznoliteracka analiza utworu, uwzględniająca szerszy kontekst porównawczy, jest w stanie wykazać, że poszczególne „uwarstwienia” poematu wyzywająco wręcz kwestionują propozycje artystyczne i ideowe romantycznego wzorca. Służy temu uderzający swą anonimowością tytuł i kierowane do Z. Krasieńskiego wstępne zastrzeżenia, wyjaśniające przyczyny rezygnacji z „intrygi i węzła dramatycznego”. Artystyczne wcielenie otrzymuje oryginalna koncepcja „cichego bohatera”, którego tragizm wynika z nieprzyjazności świata, w którym przyszło mu żyć, nie zaś ze zbrukanego sumienia. Krańcowemu przekształceniu ulega „geograficzne” zorientowanie tematyki utworu. Nie znajdziemy w podtytule

epitetu regionalizującego, orientalizującego, wskazującego na ograniczenie się do zdarzeń z historii jednego narodu<sup>30</sup>. Natomiast na niespotykaną dotąd skalę ujawnione zostaje zainteresowanie kulturą Okcydentu. Zawężająca perspektywa romantycznego egotyizmu zastąpiona zostaje szerszym spojrzeniem zdystansowanego narratora, uwzględniającego inną, nieromantyczną koncepcję aksjologiczną, inne pojmowanie sensów historii. Dowartościowaniu ulega epicka opisowość, na ogół silnie dotąd zredukowana kosztem dominanty akcyjności lub bezpośredniej prezentacji podmiotu. Przekroczona zostaje scottowska norma uszczegółowienia świata przedstawionego, budującego koloryt historyczny. Tak pedantycznego „malunku” starożytności literatura polska z pewnością dotąd nie znała. Urealistycznieniu rzeczywistości przedstawionej służy wprowadzenie innego systemu motywującego działania postaci. Ma to również związek z obiektywizacją i „uspokojeniem” epickiego toku, regularniejszą kompozycją, przekształceniem założeń kształtujących plan narracji w poemacie.

*Quidam* nie jest ani powieścią, ani eposeją, ani poematem opisowym, ani też powieścią poetycką – w gatunkowym rozumieniu tych pojęć. W sposób zbliżony do jednorazowości gatunkowej strukturalizacji *Pana Tadeusza* wchłania w siebie różnorodne formy gatunkowe, podporządkowując je nadrzędnej koncepcji realistycznego poematu epickiego o tematyce historycznej. Dopiero na tej bazie kreuje się symboliczny wymiar utworu. Opublikowany tuż przed wybuchem powstania styczniowego nie zdołał zwrócić na siebie czytelniczej uwagi; nie mógł też zainteresować krytyki i ewentualnie wpłynąć na kierunek przemian poromantycznej epiki. Próba odnowienia formuły poematu nie została w ogóle zauważona. Być może było już na to za późno. Ale szkoda, że nie zdołał oddziaływać na tradycję pisania o pierwszych wiekach chrześcijaństwa, tradycję wyznaczaną wciąż poetyką „Iwów i orgij”. Akurat w tej dziedzinie, mimo całej literackiej atrakcyjności, nie powinna być ona tradycją wyłączną.

---

<sup>30</sup> Zob. np. J. Lasecka-Zielakowa, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.