

ry bez tego byłyby (jak mniemał nader tępo jego zaprzysięgły wróg Bertolt Brecht) jedynie tuzinkowym ironistą. Tymczasem humor, którego jedną z oznak zewnętrznych jest tutaj udawanie oficjalnej pompatyczności, nieustanne pastiszowanie zwrotów biblijnych i stylu formularnego, jest zarazem wielkim wytwórcą i wielkim konsumentem amplifikacji tekstowej – jak mówił Tomasz Mann już w odniesieniu do *Czarodziejskiej góry*: „humor wymaga przestrzeni”. Potrzeba mu tekstu, dużo tekstu, aby się przygotować i spełnić (przynajmniej takiemu humorowi). Powolność i usługna rozwlekłość amplifikacji są tu nieodłącznie związane z własnym odwróceniem komicznym; dlatego też nie wystarczyłoby określenie *Józefa i jego braci* jako rozszerzenie humorystyczne, ponieważ w ten sposób nie docenilibyśmy, w tym konkretnym wypadku, głębokiej tożsamości obu tych funkcji. Powieść ta jest raczej ilustracją i wykorzystaniem – moim zdaniem najdoskonalszym – humorystycznej mocy rozszerzenia<sup>422</sup>.

## LVI. Praktyki niejednoznaczne

Redukcja i rozszerzenie nie prowadzą egzystencji tak odrębnej, jak mogłoby to wynikać z owych dwóch odmiennych przykładów. Po pierwsze, jak już widzieliśmy, każda transformacja tekstu, która nie daje się sprowadzić do jednego z tych dwóch zabiegów, zazwyczaj wynika z ich połączenia, według wzoru: skreślenie + dodanie = zastąpienie; w ten sposób postępował Godchot z tekstem Valéry’ego czy Mallarmé z własnym. W trakcie genezy lub wędrówek, niekiedy przygodnych, jakiegoś utworu hipertekstualnego można też spotkać proces odwrotny i o bilansie zerowym: dodawanie + skreślanie (samego dodatku); na przykład w pierwotnej wersji *Don Carlosa* (Paryż 1867) Verdi dodaje do dramatu Schillera pierwszy akt (prolog w Fontainebleau), który skreślił w wersji ostatecznej, wystawionej w La Scali.

Podobnej, lecz o wiele subtelniejszej pracy oddaje się Flaubert w *Herodiasie* (1877), która do około trzydziestu stron rozszerza dwadzieścia linijek opowieści ewangelicznej (Mateusz 14 i Marek 6). W przeciwieństwie do historii Józefa, historia ścięcia Jana Chrzciciela w obu ewangelicznych tekstach jest kompletna i wyposażona we wszystkie konieczne motywacje: kierując się rygoryzmem moralnym, Jan potępił małżeństwo Antypasa z bratową; Herodiada chciała więc jego śmierci, ale Herod, wiedząc, że jest on szanowany przez lud, i sam go szanując, nie śmiał nakazać jego egzekucji i poprzestał na uwięzieniu go; aby go do tego zmusić, Herodiada wykorzystuje jego fascynację Salome, która tańczy przed nim podczas jego uczyty urodzinowej;

oczarowany Antypas obiecuje Salome spełnić każde jej życzenie; Herodiada podpowiada wówczas córce, by zażądała głowy Jana, której Herod, związany obietnicą, nie może jej odmówić.

Opowieść ta nie wymaga żadnej dodatkowej motywacji i Flaubert nie musi się o nią troszczyć, z wyjątkiem objaśnienia samych motywacji źródłowych (m o t y w a c j i n a d r z ę d n e j) za pomocą ogólnego, polityczno-religijnego obrazu Orientu rzymskiego za panowania Tyberiusza. Główną zasadą jego rozszerzenia jest zatem, tak jak w wypadku *Kuszenia świętego Antoniego* czy *Salambo*, rozrost opisowy i historyczny. Stąd wiadoma obfita dokumentacja – cała wiedza z epoki na temat religii żydowskiej i jej odłamów, rzymskiej kolonizacji Orientu, ruchów buntowniczych, intryg dworskich etc. – która mogłaby wystarczyć na trzystustronicową powieść, szczegółowo opisującą, a przy tym w sposób światły i wyczerpujący objaśniającą cały splot namiętności, ambicji i machinacji, którego efektem jest owa odcięta głowa na półmisku. Powieść tę, o czym świadczą brudnopisy, Flaubert w kolejnych fragmentach obmyślał i prawie napisał. Potem, zapewne z równym mozolem, postanowił ją o d - p i s a ć (*désécrire*) za pomocą skreśleń, elips, aluzyjnych sformułowań, replik wyrwanych z kontekstu, dziwacznych szczegółów polyskujących w enigmatycznym i mrocznym bezładzie opowieści, którą niejedyn czytelnik, nawet zorientowany w historii, uzna, jak poczciwy Francis Sarcey, za „dla niego zbyt mocną”; albo, jak Jules Lemaître: „w tej zwięzłości daje się wyczuć nadmierny wysiłek: postacie i czyny nie są dostatecznie objaśnione; za wiele jest lakoniczności w tej olśniewającej azjatyckości...” Te dwie reakcje spośród wielu dobrze pokazują, jak sędzę, wrażenie, jakie na przeciętnym „archiodbiorcy” wywiera ta podwójna praca rozszerzania i autoredukcji: to, co – w tym konkretnym wypadku i jako wyjątek od olśniewającej lakoniczności tekstu biblijnego – było klarowne w dwudziestu liniijkach Marka czy Mateusza, staje się niejasne na trzydziestu stronach Flauberta. Tylko że w tej niejasności, powtórzmy raz jeszcze, tkwi cały kunszt późnego Flauberta.

Dość rzadki – a nawet wyjątkowy – efekt d e m o t y w a c j i. Podobno Oscar Wilde napisał swoją *Salome* (1892) po przeczytaniu opowieści Flauberta. A przecież nic jej nie zawdzięcza. Poza przejściem na tryb dramatyczny jego koncepcja jest zupełnie inna – to praktyka, którą odnajdziemy w sposobniejszym momencie, t r a n s m o t y w a c j a, czyli oczywiście jedna motywacja podstawiona w miejsce drugiej: Salome każe ściąć Jokanaana nie z poduszczenia matki, lecz z własnej inicjatywy, ponieważ kocha go, a on ją odepchnął. Ten pomysł wziął się być może z Heinego, który ten sam motyw przypisuje Herodiadzie, dodając: „Inaczej pragnienie tej pani byłoby niewy-

tłumaczalne. Czyż kobieta żąda głowy mężczyzny, którego nie kocha?”<sup>423</sup> Matka czy córka, przyznam, że to uogólniające uzasadnienie mnie pociąga. Raz dostrzeżone, odsuwa na bok wszystkie inne i mogło narzucić się niezależnie i Heinemu, i Wilde’owi, tak jak skądinąd narzuciło się libreciście *Herodiady* Masseneta (1881), który jeszcze bardziej uniezależnił się od tekstu biblijnego i jego reguł przyzwoitości: Jan nie odpychał tam miłości Salome – a więc umierał z jakiegoś innego powodu, który niewiele mnie obchodzi. Richard Strauss (1907) wybrał roztropnie wersję Wilde’a, której jego libretto wiernie się trzyma. Dzięki popularnemu tańcowi siedmiu zasłon i przejmującej muzyce opera Straussa narzuca, być może definitywnie, ową motywację uczuciową i ową wersję na wskroś tragiczną – nie bez udziału plastycznych interpretacji Gustave’a Moreau, Beardsleya czy Klimta, którzy również przyczynili się do tego, że idumejska księżniczka stała się emblematem tego, co Eugenio d’Ors nazywa *Barocchus finisecularis*, czyli barokiem roku 1900.

Mallarmé, jak wiemy, wyprzedził ich wszystkich, pisząc *Herodiadę* (1864–1867), której nietykalną bohaterką pod tym zwodniczym imieniem była właśnie córka, a nie matka. Jules Laforgue pójdzie jeszcze dalej niż wszyscy, usuwając Herodiadę i czyniąc z Salome rodzoną córkę Heroda.

Ową *Moralité légendaire* (opublikowaną pośmiertnie w 1887 roku) dałoby się dość łatwo odczytać jako neoburleskową trawestację opowieści Flauberta, wraz z jej Tetrarchą Szmaragdem-Archetypasem i jego labiryntowym wiszącym pałacem, owym krewniakiem Satrapów Północy, który niczym Bonaparte w Ciele Ustawodawczym, nazywa Jokanaana „ideologiem, pisarzyną, przeniesionym do rezerwy rekrutem, zdeklasowanym pismakiem, bękartem Jana Jakuba”, z owymi gośćmi, którzy oglądając transy Salome, wyjmują zegarki i pytają dorzecznie: „O której godzinie kładą ją do łóżka?”, oraz – z jej strony – owym frywolnym żądaniem: „A teraz, ojcze, życzyłabym sobie, abyś kazał mi zanieść do komnaty, na jakimś półmisku, głowę Jokanaana. Powiedziała. Czekam na nią na górze”. – „Ależ, dziecko, co ty sobie myślisz! Ten cudzoziemiec...” Uzyskawszy w końcu i należycie ucałowawszy przeznaczoną głowę, Salome wyrzuca ją z wieży; ale źle obliczywszy parabolę, spada wraz z nią, tocząc się ze skały na skałę aż do morza – oczywiście martwa<sup>424</sup>.

Taki opis byłby jednak bardzo zubożający wobec tego zagadkowego i raczej wyprzedzającego swoją epokę utworu, charakteryzującego się fantazją bardziej wyzwoloną – między innymi z wszelkiej psychologii – niż to wypadało gatunkowi, który przekracza on całą swoją dziwnością, surrealistyczną *avant la lettre*, a i to mało powiedziane.