

ELŻBIETA DĄBROWICZ

**TAJEMNICA LORDA SINGELWORTH CYPRIANA NORWIDA:
STRATEGIA PUBLICZNEGO MÓWIENIA**

[1873] W lecie przybył do Warszawy Francuz kapitan Bunelle z wielkim balonem dla wzlotów za opłatą. Jeden z pierwszych zgłosił się doń pan Bruno Ciemniwski i opłaciwszy 100 rubli zamówił miejsce dla siebie. W piękny pogodny dzień na dziedzińcu Pałacu Kaźmierowskiego przy Uniwersytecie od rana wczesnego zaczęto napełniać balon gazem oświetlającym, przy pomocy żołnierzy najętych. Po południu wobec licznie zebranych widzów, wpuszczanych za biletami, wsiadł do łódki balonu kapitan Bunelle i pan Ciemniwski, [...]. Na znak dany przez kapitana puszczono ostatnią linę, a po wysypaniu paru woreczków piasku z balastu, balon wznosił się szybko w górę spokojnie i poszybował za Wisłę ku wschodowi.

Nazajutrz wieczorem powrócił do domu pan Bruno, ale musiał się zaraz położyć do łóżka. Przeziębził się bowiem, nie wzięwszy w drogę nadpowietrzną odpowiedniego ubrania. Przyplącił tę nieprzezorność zapaleniem płuc¹.

Łatwo wpleść w ów ucieszny obrazek ze wspomnień Stanisława J. Czarnowskiego moralizującą pointę. Wszędobylskiego felietonistę „brukowca” czy „kurierka” z pewnością posmak sensacji i humorystyczność zdarzenia. Niefortunna przygoda pana Ciemniwskiego posłużyłaby dydaktycznej refleksji potępiającej wszelkie ekstrawagancje w imię swojskiego obyczaju z dziada pradiada.

Taką gazetową anegdotę uczynił Norwid kanwą fabularną *Tajemnicy lorda Singelworth*. Gatunek utworu, broszurowe wydanie, wreszcie tytuł kojarzony przez XIX-wiecznego odbiorcę z literaturą rozrywkową² powinny były zachęcić przeciętną, codzienną publiczność. Walory te lokalizowały utwór w kręgu tradycji przyswojonej. Forma krótka, zwięzła, obliczona na zapełnienie jednego wieczoru, schlebiała gustom czytelników oswojonych z „małą literaturą” – po ekspansji obrazka i szkicu, wśród nie słabnącej wziętości gawędy i systematycz-

¹ S. J. Czarnowski. *Pamiętniki. Wspomnienia z trzech stuleci XVIII, XIX i XX*. Z. 7: *Wydawnictwo i aplikacja sądowa moja w Warszawie 1869–1873*. Warszawa 1922 s. 34.

² Na powinowactwa z literaturą sensacyjną wskazuje M. Adamięc w artykule *Tajemnica lorda Singelworth albo metafizyka balonu*, zamieszczonym w niniejszym tomie „Studiów” (s. 202). Podobny mechanizm komunikacyjny uruchamiał tytuł *Vade-mecum*. Nasuwał skojarzenie z piśmiennictwem użytkowym, książką podręczną (to tylko jedna z możliwych konotacji).

nego obcowania z felietonem³. Lektura tekstu *Tajemnicy lorda Singelworth* kategorycznie przeczy komercyjności przedsięwzięcia. Nowela rozmyślnie projektuje konflikt z przewidywaniami publiczności. Niweczy rozbudzone oczekiwania, uruchamiając grę nastawień percepcyjnych. Czytelnik spodziewa się atrakcyjnej fabuły. Czyha zaś nań konstrukcja dwuwymiarowa, alegoryczna albo symboliczna, która zdarzenia traktuje pretekstowo.

Napięcie między konkurencyjnymi stylami czytania sygnalizuje już tytuł utworu. *Tajemnica lorda Singelworth*, czyli zagadkowa historia angielskiego arystokraty. Zarazem znaczące nazwisko alegoryczne dziwaka⁴ nakazuje interpretację w kategoriach uniwersalnych. Przy tym żywioł alegoryczny wcale nie upodrzednia w sposób konieczny konkretnego zdarzenia. Owszem, układ podporządkowujący exemplum ogólnym sensom dominuje w twórczości Norwida⁵. Jednak nowe le równouprawniają kierunek przeciwny: od paraboli ku aktualizacji, od obserwacji po uczestnictwo. Rozpoczynając lekturę w dystansie do świata przedstawionego, czytelnik zostaje nagle wrzucony w akcję. Musi zachować daleko posuniętą ostrożność, próbując hierarchizować napotykaną sprawę. Pozornie błahę gesty, słowa, chwile przekreślają często konwencjonalną skalę wielkości. Objawiają złowrogą moc, gdy sterują losami bohaterów (m.in. *Bransoletką*, *Stygmat*). Bywają też widzialnym znakiem głębokich, niewyraźalnych doznań, emocji⁶ (np. „plecionka długa z włosów blond” – *Czułość*: PWSz 2, 85; „spadły listek, do szyby przyklejony” – [*Daj mi wstążkę błękitną...*]. PWSz 4, 542). „Ulotna nowela” może wystawić nadspodziewanie dużo. Lektura utworów Norwida nie spełnia się w sytuacji zabawy, w sferze wyłączzonej z „właściwego” życia⁷. Nie pozwala na to formuła dzieła jako „testamentu-czynu”⁸.

³ Staram się tutaj odtworzyć sytuację komunikacyjną współczesną tekstowi, sytuację tylko potencjalną, bo nigdy nie zaistniałą.

⁴ Singelworth – nazwisko znaczące, a ponadto wieloznaczne. Single – ang. ‘pojedynczy, osobny’, także ‘jednolity, spoisty’, co w zależności od kontekstu może się kojarzyć z pryncypialnością bądź ograniczeniem, prymitywizmem. (Znaczące nazwisko nosi też drugi z protagonistów – Toni di Bona Grazia).

⁵ M. Głowiński. *Norwida wiersze-przypowieści*. W: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*. Pod redakcją M. Żmigrodzkiej. Warszawa 1973 s. 72–109; tenże. *Ciemne alegorie Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 75:1984 z. 3 s. 103–114.

⁶ O funkcji drobniagzu w poezji Norwida pisał m.in. W. Borowy (*Główne motywy poezji Norwida*. W: tenże. *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*. Wydanie opracowała Z. Stefanowska. Warszawa 1960 s. 37–46).

⁷ Terminu „zabawa” używam w znaczeniu opisanym przez J. Huizingę (*Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przełożyli M. Kurecka i W. Wirpsza. Wyd. 2. Warszawa 1985).

⁸ Koncepcji tej hołduje twórczość Norwida od samego początku. W liście do Jana i Stanisława Egberta Koźmianów [z lipca 1850] Norwid stwierdzał: „[...] literatura, moim zdaniem, już jest, albo za chwilę będzie, musi być – tylko testamentem-czynu, więc zwykłem pisać to

Wskazane osobliwości Norwidowskiego modelu literatury prowadzą do antynomii, nie wiem, czy nie do pierwszorzędnej, między słowem prywatnym a słowem publicznym. Istotę tego rozróżnienia trudno ująć w syntetyczną definicję. Kryteria podziału formułuje niekiedy Norwid *explicite*. Wieloaspektowość słowa stanowi ważny wątek myślowy jego pisarstwa dyskursywnego. Pierwszą prelekcję *O Juliuszu Słowackim* poprzedza niezbędna precyzacja terminologiczna:

Słowa publiczne i prywatne nie różnią się przez tła i formy, ale więcej przez ich naturę samą, prawda ta ważna jest szczególnie dla nas, jako nie mających bytu politycznego, a przeto opierających się na bezwzględnej ważności słowa. Pod klasycznymi filarami frontonu Magdaleny widzieliście dorodnego człowieka w hełmie rzymskim, odzianego szatą podobną do *sagum* i mówiącego patetycznie; tło tutaj klasyczne, forma klasyczna, jednak słowo człowieka tego publicznym nie jest – jest to bowiem sprzedawca ołówków. Gdyby zaś Kopernik kilku poufnym przyjaciółom zwierzał prawdę objaśniającą harmonię światów, słowo jego, lubo przy mniej patetycznych warunkach, należałoby do całego świata. Taka to wielka jest różnica między słowem prywatnym a słowem publicznym (PWsz 6, 407).

Przytoczony ustęp, choć klarowny, wymaga uzupełniającego komentarza. Najpierw trzeba mieć na uwadze cały wachlarz znaczeń aktualizowanych przez Norwidowskie słowo. Oznacza ono i Logos – pierwiastek boski, znak łączności między człowiekiem a absolutem, i mowę – językowe obcowanie ludzi⁹. Każdy akt mówienia sytuuje osobę wobec Boga oraz umieszcza ją w zbiorowości. Podtrzymując kontakt między ludźmi, słowo zawsze musi pamiętać o swoim boskim pochodzeniu. Wtedy daje świadectwo prawdzie. A ta jest jedna:

[...] co? prawdą jest w ziarneczku piasku, i w obrocie słońca, na skroś bytów, tylko to Prawda! a co nie jest na skroś wszech bytów prawdą – to CZAS, to BŁĄD... (List do Karola Ruprechta z kwietnia 1866. PWsz 9, 212).

Prawdy nie sankcjonuje społeczna aprobata, ranga mówiącego, splot zewnętrznych okoliczności. Na odwrót, prawda modyfikuje sytuację. I analogicznie: słowa nie czyni publicznym oprawa. Nie jest ono następstwem okoliczności, ale ich sprawcą; przyczyną, nie skutkiem. Słowo publiczne inspiruje działanie. Skrywa w sobie energię, której wyzwolenie umożliwia sytuacja. Dlatego powraca w twórczości Norwida motyw wyścigu z czasem – batalia o „wczesność”.

jedynie, czego zrobić nie mogę, inaczej bowiem ani jest użytecznie, ani estetycznie, naumyślnie walać się atramentem”. C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 8: *Listy. 1839–1861*. Warszawa 1971 s. 98. Wszystkie inne cytaty z pism Norwida pochodzą również z tego wydania (dalej cyt. PWsz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę).

⁹ Dość kompletny zarys problematyki słowa dał P. Siekierski (*Literatura i historia w Norwidowskiej teorii słowa*. „Przegląd Humanistyczny” 27:1983 z. 8 s. 131–145).

Stąd też jego tragedią jako pisarza jest poczucie spóźnienia. Słowo, choć wypowiedziane, trafia w próżnię. Musi czekać, aż urzeczywistni je „późny wnuk”.

Wydaje się, że *Tajemnica lorda Singelworth* jest wyjątkowo predestynowana do poszukiwań odpowiedzi na pytania z kręgu zarysowanej problematyki. Nie tylko bowiem wciela strategię pisarską Norwida, którą nazywam tu strategią publicznego mówienia, ale ponadto niejako ją tematyzuje. Jest jakby monograficznym studium na temat słowa publicznego, sytuacji publicznych i człowieka w roli publicznej. Własność „bycia publicznym” należy tu do sfery i etyki, i estetyki, i pragmatyki. U podstaw tej szerokiej definicji znajduje się potoczne rozpoznanie słowa publicznego. Wiadomo, że to słowo spektakularne, głośno wypowiedziane do grupy ludzi.

Tajemnica lorda Singelworth kilkakrotnie i na różne sposoby powiela sytuację przemawiania. Spełnia ją spektakl Toniego di Bona Grazia i podniebny eksperyment tytułowego lorda. Adekwatnym przekąźnikiem znaczeń jest zarówno brzmienie, jak i gest. Norwida interesuje tu jeden z aspektów społecznego wymiaru istnienia jednostki, relacje, w jakie wchodzi ona ze zbiorowością w warunkach wyjątkowych.

Casus lorda Singelworth unaocznia postawę ekstremalną: zwątpienie w skuteczność kontaktu słownego. Lord nie życzy sobie konfrontować własnych poglądów z przekonaniami innych. Jego odmowa przybiera formę prowokacji. Zbulwersowana publiczność oczekuje wyjaśnień. Dąży do zdefiniowania sytuacji¹⁰ obcej codziennej praktyce. Obserwatorzy mimowolnie współtworzą zdarzenie. Publiczność nie rozumie poczynąń tajemniczego aeronauty, bo nie może zrozumieć. Niedoszli partnerzy bytują w odmiennych światach, hołdują innym wartościom. Wszędzie „tutejszy” lord Singelworth protestuje nie wobec konkretnej zbiorowości, ale wobec ludzkości samej. Na jego prowokację reaguje zaś społeczność lokalna, zapatrzona w czas minionej świetności. Uczestników spektaklu dzieli ponadto przepaść socjalna: arystokrata staje naprzeciw żywiołu plebejskiego. Spotkanie udaremnia ostatecznie przewrotna reżyseria lorda Singelworth. Brak kontaktu zamienia się w kontakt – ostatni. Wymusza lord ów kontakt po to tylko, by go odrzucić. Protagonista jest nie ofiarą biegu zdarzeń, ale ich kreatorem.

Lord Singelworth zdaje sobie sprawę z dialogowego uwikłania słowa artykułowanego publicznie¹¹. Słowo mówione jest zawsze także słowem adresata, do którego się kieruje, więcej niż intencją. To, co zostało powiedziane, bywa często daleko inne niż to, co się zamierzało wyrazić. Zastępując słowo wieloznacz-

¹⁰ Pojęciem „definicja sytuacji” posłużyłam się w rozumieniu W. J. Thomasa (*Definicja sytuacji*. W: *Elementy teorii socjologicznych. Materiały do dziejów współczesnej socjologii zachodniej*. Warszawa 1975 s. 67–69).

¹¹ O dialogowej naturze języka w Norwidowskiej koncepcji słowa pisał Z. Łapiński (*Norwid*. Kraków 1984 s. 10–12).

nym symbolem, lord broni autonomii swego słowa niewypowiedzianego, swojej osoby wreszcie.

Dla samego autora happeningu istotne jest przeciwstawienie pion – poziom, przy czym pion waloryzuje dodatnio. W innej perspektywie balon mógłby symbolizować tryumf cywilizacji – okiełznanie przestrzeni i czasu. Z kolei wariant interpretacyjny obrany przez publiczność sytuuje balonowe eskapady w kategorii zachowań ludycznych, karnawałowych. Główny rekwizyt spektaklu skupia całą gamę znaczeń: od protestu po gloryfikację, od serio po buffo. Jego pojemność znaczeniowa izoluje osobę, chroni ją przed stygmatyzującą mocą okoliczności, pozwala uchwycić granicę między „ja” i „nie-ja”, oderwać „ja” prywatne od „ja” publicznego. Z punktu widzenia protagonisty mówienie zagraża autonomii osoby¹². Manifestując odmowę lord poddaje się swoistej terapii. Wielokrotna repetycja czynności ma ją usankcjonować. Działanie nabiera charakteru mitotwórczego. Niezwykajny podróżnik zwiastuje śmierć starej Europy. Odrzuca balast tradycji. Happening lorda Singelworth przeciwstawia kontestatora zbiorowości oraz wewnętrznie integruje publiczność. Im ostrzejszy antagonizm w pierwszej płaszczyźnie, tym intensywniejsze poczucie wspólnoty w drugiej. Efekt demonstracji jest silny, ale chwilowy.

Inny rodzaj interakcji uruchamia Toni di Bona Grazia. Zewnętrzne ograniczenia (ingerencja cenzury) nie dyskwalifikują tu słowa wypowiedzianego jako sprawcy kontaktu. Zakaz obejmuje mówienie wprost. Być artystą w kraju zniewolonym to mówić językiem ezopowym, niemniej mówić. Spektakl improwizatora uwzględnia publiczność dwójakiego autoramentu: konspiracyjnych słuchaczy i podsłuchujących konfidentów. O ile dla publiczności pożądaną ważne jest, co się mówi (szóstym zmysłem wyostrzonym w czas niewoli umie ona odczytać zakamuflowaną treść), o tyle, wydaje się, agentów „rządu obcego” obchodzi zwłaszcza, jak owe treści, mniej lub bardziej niebezpieczne, są wypowiedzane. Improwizator może przemawiać na placu św. Marka do entuzjastycznie usposobionego tłumu wcale nie dlatego, że tak doskonale „ludzi despotę”. Zaborca toleruje go, bo „obszerne buffo” jego sztuki jest skutecznym buforem zabezpieczającym przed emancypacyjnym wrzeniem. Słowo wypowiedziane wśród kuglarskiej żonglerki nie ma szansy przedrzeć się przez kordon oddzielający widowisko od „właściwego” życia.

Kontakt zaaranżowany przez lorda i relacja improwizator – publiczność wskazuje na procesualny charakter słowa publicznego. Staje się ono między partnerami interakcji. Słowo publiczne to słowo artykułowane i interpretowane jako publiczne. Stwarza je zatem intencja mówiącego i słuchacza, co więcej – działanie najpierw mówiącego, potem słuchacza. Ale na tym nie koniec. Pozostaje funkcja kontekstu. Sytuacja niewoli powoduje chaos, runięcie barier po-

¹² Obawa przed słownym kontaktem z drugim człowiekiem powraca w pozostałych nowelach Norwida (także w jego twórczości poetyckiej, np. *Nerwy*, *Ostatni despotyzm*).

rzędujących organizm społeczny. Załamują się struktury i hierarchie. Nie wiadomo, gdzie kończy się prywatność, a zaczyna publiczna sfera istnienia, co jest istotne, a co błaha¹³, co moralne, a co wbrew etyce.

Lorda Singelworth i improwizatora łączy protest – rezultat negatywnej diagnozy rzeczywistości. Każdy z nich na swój sposób próbuje opanować zagrożenie, ustalić swoje miejsce w sytuacji totalnej destrukcji, wskazać na wartość. Analiza scen prezentujących przemowy protagonistów pokaże obrane przez nich strategie.

Przystrojony w naszyjnik z wieprzowych kłów improwizator reżyseruje sytuację zabawy. Kostium, błazeńskie ruchy, nienaturalny głos powiadają o obowiązujących regułach gry. Publiczność wciela się w naznaczoną jej rolę widza cyrkowego. Warunki te muszą zostać spełnione, by improwizator mógł cokolwiek powiedzieć na widoku, zaświadczyć swój status¹⁴. Treść, którą chce on przekazać słuchaczom, nie harmonizuje z narzuconą formą, zmagają się z nią. W przemowie improwizatora pulsują krańcowo różne tonacje, nastroje, znaczenia:

– i tu, monologista biegły, odmieniał nagle głos, jak gdyby ktoś zza sceny wdał się w rozmowę – wprowadził, ażeby starożytną lub ubiegłą zachwycać się swobodnie tryumfalnością, należałoby usilnie zapomnieć, iż z tych gotyckich wież, z tych tryumfalnych łuków i kolumn, tego rana, wczora i w różne onegdaje, zrzucali się rozpaczą gnani śmiertelnicy nieszczęśni, i podobno że oni zrzucac się dziś jeszcze zamyślają lub będą jutro. [...].

Tu Tony di Bona Grazia kichał silnie i powoli wyciągał z kieszeni szerokiego fraka chustkę jaskrawej barwy [...]. (*Tajemnica lorda Singelworth*. PWSz 6. 150).

Improwizator zdejmując maskę i kryje się za nią na powrót. Rodzi się jednak wątpliwość, kiedy odsłania prawdziwą twarz, gdzie są granice mistyfikacji. „Obszerne buffo” wymyka się kontroli jego sprawcy. Obficie stosowana ironia okazuje się bronią obosieczną. Rozprzestrzenia się na wszystko, co znajduje się w jej zasięgu.

Oficjalne wystąpienie improwizatora ma bronić reputacji lorda Singelworth, polemizować z jego oszczercami. Ironiczne pytania demaskują niedorzeczność pomówień, ale nie oszczędzają również ekscentrycznego podróżnika. Improwi-

¹³ Na jeden z symptomów rozkładu wskazuje Norwid wprost: „Płotek, we właściwym tej nazwy poziomej znaczeniu, być mogło w Wenecji więcej aniżeli w innym jakim mieście. Owoczesny despotyzm rządu obcego musiał mieć tę nierozłączną od siebie ostrożność, granic naturalnych nie mającą, która czyni, iż lada poszept, rosnąc szybko, nie spotyka także swych naturalnych granic, i że im była więcej uwstręconą wolność opinii jawnie i swobodnie wyrażanej, tym głębszej, donioślejszej i bardziej piorunnej siły nabierają przemilczenia, niedopowiedzenia, mgnienia powieki, chrząknięcia i kichnięcia!...” (PWSz 6: *Proza. Część pierwsza*. Warszawa 1971 s. 148).

¹⁴ O istocie improwizacji pisała Z. Stefanowska (*Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja?* W: Z. Stefanowska. *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976 s. 71–86).

zator ośmiesza arystokratę, natrząsa się też z austriackiej policji. Ironia służy oddzieleniu „obcych” od „swoich”. Dystansuje Wenecjanina od Singelwortha – i lorda, i Anglika. Szyderstwo staje nieprzebytym murem między członkiem podbitego narodu a zdobywcami. Ironiczny dystans ustępuje miejsca dopiero współczuciu dla zdesperowanych samobójców. Kpina przechodzi w tragizm. Improwizator mobilizuje zasobny repertuar chwytów retorycznych, by stworzyć apokaliptyczną wizję. Na tle monumentalnych wiekowych budowli rozgrywiają się tragedie „nieszczęsnych śmiertelników”. Mówca eksponuje (techniką amplifikacji) zwłaszcza wysokość, strzelistość gmachów, ich dążenie do górze: „wieże wysokie”, „łuki tryumfalne”, „kolumny zwycięskie”. Określenie „tryumfalny” – wyraz pompatyczny, napuszony, onomatopeiczny – w krótkim fragmencie pojawia się aż trzykrotnie. Wobec starożytnych monumentów wyjątkowo dojmująco człowiek odczuwa swoją kruchość i zagubienie. Nie może udźwignąć ciężaru egzystencji. Wybiera śmierć. Improwizator pokazuje powszechny wymiar zjawiska (zaakcentowanie jego iteratywności). Również ów katastroficzny obraz niewolny jest od ironii. Ale ta „z czasu jeno pochodzi” (List do Jana Koźmiana [z września–października 1852]. PWSz 8, 186). Wzniesione ręką człowieka gmachy tryumfują nad ich twórcą. W ujęciu tym mówca kontaminuje zwrócone przeciwie ruchy w kierunku wertykalnym: ku górze i ku dołowi. Używa hiperbolizacji i kontrastu, eksponując emocjonalizm swojej postawy. Autentyczna emocja przebija się przez konwencję sztuki.

W drugiej części przemowy improwizator stosuje inny jeszcze chwyt, który umożliwia wyjście poza „buffo”. Polega on na imitowaniu fizycznej bliskości między mówiącym a publicznością. Punktem wyjścia jest panorama miasta, rzut oka z góry. I tym razem doznania estetyczne przesłania nienawiść do zrobczywiałej rzeczywistości. Dalekie i wrogie miasto poraża obcością. Następny obraz odmienia perspektywę i scenerię. Toni di Bona Grazia pochyła się nad śmietnikiem, aby czytać z żalonych odpadów dzieje człowieka. Plastyczność, namacalność opisu osiąga dzięki zbliżeniu, wyliczaniu drobnych przedmiotów zalegających wysypisko. Przemowa Wenecjanina jest nastawiona na percepcję sensualną. Uaktywnia wszystkie zmysły: wzrok, słuch, węch, dotyk. Obsesyjnie eksponuje ruch. Dynamizm wnoszą animizujące porównania, np. więzienia jak „pełzające płaskie robactwo” (PWSz 6, 150). Ukazuje się rzeczy w chwilę po zneruchomieniu („konwulsyjnie skręcony” bucik) bądź też w momencie, kiedy siłą się na wyrwanie z bezwładu (porzucone pióro). Cała ta ruchliwość jest pozorna, wywołana złudzeniem wzrokowym (operowanie światłocieniem), wyobraźnią, pamięcią. Wynika z właściwości percepcyjnych podmiotu. Nie jest atrybutem rzeczywistości. Wszechstronna wrażliwość percepcyjna improwizatora i mogące jej sprostac wyrafinowanie językowe wywyższają mówcę weneckiego ponad przedstawicieli policji „Apostolskiego Państwa”. Orientacja w świecie tych ostatnich opiera się na informacjach dostarczanych przez węch – poniekąd wstydlivy, najbardziej animalny ze zmysłów.

Podstawowym mechanizmem strategii improwizatora jest igranie dystansem. Toni di Bona Grazia zdecydowanie separuje się od „obcych” i tym silniej identyfikuje się ze „swoimi”. Degradując lorda i najeźdźców, apoteozuje publiczność.

Równie doniosłą rolę gra dystans w przemowie lorda Singelworth. Tutaj jednak cała energia skupia się na monumentalizacji oddalenia. Lord posługuje się stylem wysokim. Tworzy wokół siebie aurę powagi i patosu. Jego mowa z całą mocą eksponuje opozycję „ja” – „wy”. „Ja” uczestniczy w harmonii, jest częścią kosmosu. Wszyscy pozostali zaludniają kloakę, grzęzną w chaosie. W uporządkowanym, niemal naukowym wywodzie (definicje, logika dowodzenia, leksyka o charakterze scjencyficznym) lord stawia społeczeństwu druzgocącą diagnozę. Kluczowym pojęciem jego argumentacji jest „czystość”. Opisując wyznawany przez siebie system wartości, lord eksponuje znaczenie metaforycznego wyrazu. Zarazem jednak dla siły perswazji przywołuje jego dosłowniejszy, fizyczny komponent znaczeniowy – „czystość” zostaje urzeczowiona¹⁵. Aktualizuje się napięcie: abstrakcja – konkret. W intencji lorda owo przeciwstawienie stwarza dystans nie do obalenia. Przekonanie to okazuje się złudne. Własność języka działa wbrew mówiącemu. Ciężenie konkretnego przeważa, demaskuje jałowość idei. Wszak podniesienie się lorda jest tylko fizyczne. Góra nie ma dla niego waloru boskości. Jego wzlot nie odpowiada przeżyciu mistycznemu. Pion zostaje potraktowany mechanicznie. Po prostu balon – i tyle!

Pusty gest lorda Singelworth zawodzi jako znak niewyraźnego. Ale przecież ów balon poza tym, że coś znaczy albo nie znaczy, przede wszystkim – lata. Tak i lord, śmieszny czy wzniosły, wedle „pochopów humoru” publiczności, ponad wszystko – istnieje. Bardziej niż formą mówienia nie jestże balon formą bycia?

Wyłania się tu kwestia stosunku przemowy lorda do jego aeronaukcji. Singelworth udziela wyjaśnień na prośbę delegacji, nie zaś z własnej potrzeby. Nie interesuje go efekt przemówienia, dlatego stosuje gotowe formuły retoryczne. Mowa niweczy całą siłę oddziaływania gestu. Protest sprowadza się do nieszkodliwego dziwactwa. Staje się prywatną przypadłością protagonisty.

Otwarte pozostaje pytanie, kogo naprawdę kompromituje balon lorda Singelworth. Dlaczego w ogóle kogoś kompromituje? Lord zachowuje się tak, jakby chciał powiedzieć coś niestychanie ważnego do największej z możliwych publiczności. Widownią czyni wszystkie europejskie stolice. Buduje sytuację dla słowa par excellence publicznego. Nowela pokazuje odbity, zdeformowany obraz tego zdarzenia.

¹⁵ Podobną techniką posłużył się Norwid w wierszu *Idee i prawda*, wykorzystując również przeciwstawienie góra – dół (M. Głowiński. *Przestrzenne tematy i wariacje*. W: *Przestrzeń i literatura*. Studia pod redakcją M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej. Tom poświęcony VIII Kongresowi Słowistów. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978 s. 79-96).

¹⁶ Motyw ten eksponuje interpretacja M. Adamca – zob. s. 205.

Czytelnik zaznajamia się z historią lorda Singelworth za pośrednictwem narratora i zarazem uczestnika wypadków. Ma pełne prawo utożsamiać jego głos z głosem autora. Utwór przywołuje konwencję wspomnienia, a ponadto narrator (bohater prowadzący) zdradza się ze swoją pisarską profesją (metanarracyjne uwagi). Bohater prowadzący spełnia w *Tajemnicy lorda Singelworth* szczególną rolę. Jego działanie polega nie na opisywaniu, ale na interpretacji. Zamiast weryzmu ekspresja.

Nowelę rozpoczyna dziwaczna antyprezentacja protagonisty. Zabieg ten informuje o rezygnacji z biografii bohatera jako tworzywa fabularnego. Uwypukla sam akt opowiadania. Oprócz tego budzi w czytelniku nieufność do lorda Singelworth, do jego lordostwa¹⁶. Drugi sygnał niechęci brzmi dobitniej: „[...] wymaga się od protestującego, ażeby choć za s a s a d ę bardziej obowiązującą wskazał [...]” (PWsz 6, 159). Narrator roztacza wokół podróżnika aurę pobłażliwego niedowierzania. Skąd to uprzedzenie?

Treść noweli wypełniają reakcje na wydarzenia, różne warianty interpretacyjne, parafrazy (wersja paryskiego felietonisty, gubernatora Odessy, profesora z Heidelbergu, Toniego di Bona Grazia, wreszcie bohatera prowadzącego). Nie są to propozycje od siebie odizolowane. Trzy z nich układają się w ciąg o wspólnym groteskowo-ironicznym zabarwieniu – interpretacja dziennikarza, improwizatora, pisarza – tworząc układ szkatułkowy. Francuz reaguje wprost na wydarzenie. Toni di Bona Grazia chwyta i rozwija tonację felietonisty. Narrator poniekąd usiłuje zgłębić prawdę, dotrzeć do źródeł, pomijając sensy narosłe wokół sprawy. Dochodzi do bezpośredniego kontaktu między nim a lordem. Nie udaje się jednak zniwelować wiedzy, którą narrator posiadał uprzednio. Na jego percepcji ciąży punkt widzenia Wenecjanina. Wersja narratora powstaje jako trzecia dopiero warstwa interpretacyjna, skrywając jeszcze głębiej samo wydarzenie.

Nakładające się na siebie oceny terroryzują czytelnika. Opinia publiczna narzuca mu punkt widzenia, podsuwa kryteria i skale, przytłacza stereotypem. Taka jest cena funkcjonowania w społeczeństwie.

Ciężar tych związków obezwładnia znacznie bardziej, gdy opinia publiczna reaguje wadliwie, gdy życie publiczne, a raczej jego namiastka, toczy się w konspiracji. Powołaniem improwizatora jest kształtowanie opinii publicznej. W sytuacji niewoli funkcja ta ulega wynaturzeniu. W jednym z ostatnich ustępów noweli narrator przytacza w mowie zależnej wypowiedź improwizatora:

Natomiast improwizator Toni di Bona Grazia z większym niż kiedy zapalem głosił, że ulatujący podróżnik jest mężem misji, jest uprzedzicielem i zwiastunem Wielkiej Epoki nowej, która ma stać się dla ludzkości całej rodzajem puryfikacji i czymś do Revivalu amerykańskiego podobnym... Revivalu, o którym (mówiąc i szczerze, i na stronie) ani nasz stary, ukształcony i niewolniczy kontynent nie ma słusznego pojęcia, ani byłby na siłach, ażeby go u siebie spróbować i zaszcześcić!... Archeologia tu raczej – lubo w s t e c z, ale żywo i świetnie – działa (PWsz 6, 161).

Fragment ów to prawdziwa łamigłówka. W pewnym momencie bowiem przestaje być jasne, kto mówi. Spróbuję uporządkować: najpierw narrator o improwizatorze (ironicznie), dalej improwizator o lordzie. I tu problem, czy dalszy ciąg wypowiedzi jest autoironicznym komentarzem improwizatora, czy też ironiczną uwagą narratora w odniesieniu do weneckiego mówcy. Bez względu na ostateczne rozstrzygnięcie zagmatwanie owo dowodzi, że obrona przez improwizatora strategia oparta na ironii staje się celem samym w sobie. Ironizując daje improwizator świadectwo swojej ironii właśnie i niczemu więcej. Zamyka się błędne koło. Język, którym z taką wirtuozerią włada mówca, świadczy jedynie o akcie artykulacji. Obraca się w formę wyswobodzoną ze znaczenia. Tak jak malowana dekoracja udaje związek z historią (regata w dzień Ś-tego Marka). Duma z przeszłości uzewnętrznia się zachwytem nad rupieciami. Wielka mistyfikacja.

Ocena taka koresponduje z gorzkim osądem innej „stolicy nieledwie marsowym rządzonej prawem” (s. 150). W ostatnim swym liście do Konstancji Górskiej (12 XII 1882) Norwid pisał:

Warszawa jest od lat stu przeszło miastem wyobraźni... tam nic rzeczywistego nie ma – ani bytu historycznego – ani własnego przemysłu – ani własnego ruchu umysłowego – ani społeczeństwa... Wszystko jest powierzchowne, nie źródlane. Jest to Feeria!... (PWsz 10, 194).

Żalotne żniwo zbiera brak życia publicznego. Wysiłki improwizatora noszą na sobie stygmat niewoli.

Zarówno lord, jak i improwizator odpowiadają na sytuację zagrożenia. Nie ma w utworze alternatywy: albo ta, albo inna forma protestu. Balonowe wloty są i sposobem istnienia, i znakiem. Toni di Bona Grazia nie tylko mówi. Mówienie sprawia, że jest on tym, kim jest. Dopóki mówi wobec publiczności, jest improwizatorem. Spektakl pełni funkcję autoidentyfikującą. W obu przypadkach impuls do działania płynie z niedopasowania wyobrażeń do stanu świata. Jest ripostą na niedorzeczność. Narrator podziela ocenę protagonistów i imituje ich strategię – wszystko ogląda z dystansu, także bohaterów. Dystans ten nie pochodzi z czasu (wspomnienie). Jest immanentną własnością percepcyjną podmiotu. Pozwala widzieć zdarzenie w kilku perspektywach równocześnie: w wymiarze diachronicznym, synchronicznym i transcendentnym. Uwzględnia prywatny punkt widzenia inspiratora wypadków, publiczną opcję współczesników i uniwersalizujące stanowisko dowolnie ulokowanego w czasie przyszłemu czytelnika. Dla protagonisty działanie wyznacza granice „ja”. Dla publiczności – współczesnej czy następnej – to przede wszystkim znak, niejednolity zresztą semantycznie. Narrator (bohater prowadzący) mediatywizuje obie perspektywy.

Własności narratorskiego postrzegania zdradza impresja poświęcona Wenecji, symbolizującej kulturę europejską. Fragment ten jakby luźno, nieorganicznie wiąże się z całym utworem (podobne wrażenie sprawia np. pointa *Stygmatu*). Zaskakuje prostotą relacji podmiot – przedmiot w konfrontacji ze skomplikowaniem instancji nadawczej wcześniejszych partii noweli, gdzie narrator mówił o lordzie poprzez opinie innych. Odrębność tego ustępu dotyczy także samego przedmiotu relacji. Nie ma tu ani słowa o lordzie Singelworth. Związek kryje się w „drobiazgach”, symetrii motywów i obrazów. Ujęcie Wenecji jako warstwowego układu archeologicznych śladów (PWsz 6, 152) odsyła do sformułowania improwizatora:

jakkolwiek bowiem wy! – lubo słusznie – odwracacie oczy wasze od śmietników, mnie zdarzało się w głębokim zadumaniu nad nimi stawać i odczytywać dzieje godzin ubiegłych z tych okrytych kurzawą palimpsestów! (PWsz 6, 151).

Z kolei obraz Wenecji przeglądającej się w lustrze wody koresponduje ze sceną w salonie lorda, w którym „posadzka jedynie mozaikowa odzwierciedlała wszystkie meble, polerowane jak kryształ, zaś poutwierdzone w ścianach weneckie zwierciadła odzwierciedlały znowu wszystko, a ta, razem, więcej jasną i świetną była niż uroczą” (PWsz 6, 157). Wenecja-śmietnik i Wenecja-hermetyczna przestrzeń, klatka. Świat umierający – wspiera ten aspekt motyw ruiny – i świat wyizolowany, zamknięty, zapatrzony w siebie.

Lustrzane odbicie daje też oko i świadomość drugiej osoby. Bohater prowadzący obcuje z Wenecją poprzez kontakty z ludźmi wtopionymi w atmosferę miasta. Są to spotkania dość osobliwe. Odwiedziny u patrycjusza ograniczają się do przestania wizytówki. O człowieku znów (jak w przypadku lorda) wypowiada się papier. Tyle, że tym razem wędruje on do góry, ku wyżynom arystokratyzmu. Do tego świata się wraca, by zająć wyznaczone sobie miejsce. Drugi kontakt wymaga znajomości języka, rytuału. Umożliwia go niby magiczne zaklęcie – starowenecki wyraz, hasło rozpoznawcze „swoich”. Rysuje się też trzecia relacja: narrator – czytelnik. Kontakt między nimi jest poufny, niemal intymny. Narracja w drugiej osobie umieszcza czytelnika wewnątrz tekstu. Fragment ten poprzedza apostrofa do historii. Cała sekwencja ma charakter w większym stopniu apelatywny niż opisowy.

Narzucającą się cechą *Tajemnicy lorda Singelworth* jest retoryczność narracji. Zasada ta obowiązuje wszystkie bez wyjątku części utworu, wszystkie jego poziomy, od budowy zdania począwszy, a skończywszy na kompozycji całości. Retoryczność oznacza orientację na ekspresję, działanie, nie na opowiadanie, „utrwalanie obrazem wiernym”, jak przystoi tradycyjnej noweli, o czym zresztą autor przewrotnie informuje na wstępie. Utwór został napisany jakby z myślą o publicznym wygłoszeniu, wtłoczony w formę od wieków skonwencjonalizowaną. Mowa wychwalająca czy ganiąca lorda Singelworth – tajemnica realizuje

się przez ową niejasność – rozpoczyna się laudacją, dziwaczną wprowadzie, ale chwytem ze wszech miar oswojonym¹⁷. Strukturę mowy da się nałożyć na cały utwór. Za każdym razem przyporządkowanie to będzie musiało uwzględniać jakieś zastrzeżenie, nie na tyle jednak, by łamać schemat. Będąca rezultatem wspólnego uczestnictwa w tradycji konwencja, choć deformuje, jest warunkiem koniecznym każdego kontaktu. Zwłaszcza w sytuacji kontaktu publicznego, gdy jest jedynym rodzajem więzi między mówiącym a słuchaczami.

Wypada wreszcie odpowiedzieć na pytanie, zdawałoby się, podstawowe: o czym traktuje *Tajemnica lorda Singelworth*? Tytuł kojarzy się z literaturą popularną. Wyjęta z niego „tajemnica” nasuwa inne powinowactwa – potrąca o zagadkę bytu, o sens w świecie na krawędzi. Nowela nie zamierza tłumaczyć motywów postępowania jakiegoś ekscentryka. Zostają one nadszpodziewanie łatwo odkryte. Czytelnik nie ma powodów, by wątpić w szczerść enuncjacji samego bohatera. Narrator ignoruje wydarzenie, zajmuje się nim od niechcienia. Interesuje go nie zagadka lorda Singelworth, ale to, co można poprzez nią powiedzieć. To „coś” to wskazanie na tajemnicę w sposób, który artykulacją nie niweczyłby sensu. O tajemnicy nie da się opowiedzieć, trzeba jej zaznać, wywołać niepokój poznawczy. *Tajemnica lorda Singelworth* spełnia wyrażone gdzieś u zarania drogi twórczej Norwida zamierzenie:

Trzeba by jakoś miejsce na tę sztukę uprzątnąć – dzisiaj zwłaszcza, kiedy praktyczność, a jaśniej powiem: rzeczywistość, stała się materialnością, prawda – wielomowstwem, a idealność – czczością. Warto by jakoś wagę temu wszystkiemu wrócić (List do Cezarego Platerra z 23 stycznia 1847. PWSz 8, 47).

Utwór przypomina o tajemnicy w świecie trawionym „materialnością”, zafascynowanym postępem cywilizacyjnym – balonami, elektrycznością i koleją żelazną. Mówi też do nas „jako nie mających bytu politycznego” o trywializacji tajemnicy w niewoli. Jeśli to, co powinno być jawne, pozostaje w ukryciu, gdzież miejsce na to, co tajemnicze ze swej natury? Niewola degraduje osobę w człowieku, poniża, wtrąca w chaos. Dlatego Norwid ciągle ponawia wysiłki, by stworzyć na emigracji choćby pozór życia publicznego. Stąd jego twórczość przemawia słowem publicznym.

Ta funkcja literatury staje się też jednak źródłem ambiwalencji w postawie artysty. Artysta całą swoją osobowość wystawia na widok publiczny. Nieustannie przekłada własną prywatność na język zbiorowości. Sprzedaje się.

Nowelę zamyka obraz uroczystości na placu św. Marka. Nad rozedrganym barwami i gwarem widowiskiem unosi się ledwie widoczny balon lorda Singel-

¹⁷ „Laudację tworzyły takie składniki, jak pochwała przodków, wychowania i nauki, urzędów sprawowanych przez bohatera wystąpienia oratorskiego, jego cnót i zasług”. E. Kotarski. *Polska polityczna proza publicystyczna XVI i XVII wieku wobec tradycji retorycznej*. W: *Retoryka a literatura*. Wrocław 1984 s. 57.

worth. Wydaje się, że ironia i kpina, których narrator nie szczędził lordowi, na ten raz milkną. Pobrzmiwa tu natomiast nuta nostalgii. Narrator z zazdrosną tęsknotą spogląda za oddalającym się balonem – symbolem psychicznego luksusu angielskiego arystokraty. Nie dziwi ta tęsknota u pisarza-Polaka, który stale przemawiał głośno do pustych miejsc.

Wrzesień–październik 1985