

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK

## ŻYWIÓŁ ESEISTYCZNY W PROZIE NORWIDA

Norwidowska genologia wymyka się formułom porządkującym, nie wpisuje się w schemat rozpoznanych konwencji literackich. Nie wyjaśnia jej też zadowalająco kontekst romantycznego rozluźnienia kanonów gatunkowych, chociaż ten aspekt kultury literackiej jest – jak sędzę – istotną przesłanką poetyki Norwida. Pisarz ten sięgał z równą swobodą po gatunki ukształtowane w opozycji do klasycyzmu, jak i wyrastające z jego ducha i litery. Prawie zawsze jednak reinterpretował zastane wzorce, czasem je łączył. Niekiedy sugerowaną w podtytule lub w inicjalnych fragmentach utworu formę zastępowała lub dominowała inna. Na przykład w wierszu *Do – Henryka...* – zamiast zapowiadanej w podtytule fraszki – otrzymujemy rozmowę umarłych. *Epimenides* – przy wielu cechach powieści poetyckiej – okazuje się historiozoficzną przypowieścią, odczyty o Słowackim, mimo formuły wykładu, mają wiele cech eseistycznych.

Przełamywanie konwencji literackich było, jak pisał Stefan Sawicki, jednym z aspektów Norwidowskiej „walki z formą”<sup>1</sup>. Łączyło się z dążeniem do reinterpretacji zastanego repertuaru wzorów poetyki. Przy czym Norwid dość swobodnie wybierał z tego repertuaru te wątki tradycji i sposoby pisania, które korespondowały z jego refleksją o człowieku i kulturze, a nie te, które zapewniały porozumienie z odbiorcą; stąd np. odrzucał powieść. Często nie znajdował gotowego wzorca, pisząc ze świadomością, że stwarza nową, nie nazwaną przez krytykę, jakość. Akcentuje to wyraźnie w *Czarnych kwiatach*.

Są wszelako w księdze żywota i wiedzy ustępy takie, dla których formuł stylu nie ma, i to właśnie sztuka jest niemała oddać je i zbliżyć takimi, jakimi są<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> S. S a w i c k i. *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986, zwłaszcza s. 12, 13.

<sup>2</sup> C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 6: *Proza. Część pierwsza*. Warszawa 1971 s. 175 (dalej cyt.

Jakkolwiek chodziło przede wszystkim o to, by poszerzać obszar tego, co możliwe do nazwania, to przewyciężanie form i proponowanie nowych utrudniało kontakt z czytelnikiem. „Gramatyka” gatunków, którą znał i akceptował odbiorca połowy XIX stulecia, okazywała się niezupełnie przydatna wobec tego pisarstwa.

O ile jednak w poezji i w dramacie łatwiej odtworzyć inspiracje genologiczne Norwida, odnaleźć składniki lub punkty odniesienia synkretycznych form, o tyle część prozy wydaje się wymykać określeniom gatunkowym. Wyjątek stanowi trylogia włoska, która składa się z nowel i, być może, opowiadania *Łaskawy opiekun* (jeśli zgodzimy się, że jest to opowiadanie, a nie wstęp do powieści lub jego pastisz).

Na znaczną część prozy autora *Czarnych kwiatów* można spojrzeć jak na fragment romantyczny; w takiej perspektywie oglądała ją Anna Kurska, sugerując pokrewieństwo między Norwidowym „sposobem fragmentowego wyrażania się” a jenajską szkołą niemieckiego romantyzmu, zwłaszcza prozą Fryderyka Schlegla i Novalisa<sup>3</sup>. Można też pójść tropem zasugerowanym przez Juliusza W. Gomulickiego i spojrzeć poprzez poetykę eseju.

Niespodziewany zgon Delaroche’a (4 XI) oraz przypomnienie sobie ostatniej, omyślniejszej, rozmowy z tym artystą, a także analogicznych ostatnich rozmów ze Stefanem Witwickim, Juliuszem Słowackim, Fryderykiem Chopinem i Adamem Mickiewiczem [...], wydobywają spod pióra Norwida na pół mistyczny esej pamiętnikarski *Czarne kwiaty* [...]. Wkrótce potem poeta pisze swój następny esej, zatytułowany *Białe kwiaty* [...]<sup>4</sup>.

Te dwie perspektywy – fragmentu i eseju – nie wykluczają się zresztą; esej bowiem – ze względu na kompozycję otwartą i typ refleksji, raczej stawiającej pytania niż udzielającej odpowiedzi – jest rodzajem fragmentu, „próbą” przecież – by użyć polskiego odpowiednika.

Jeśli w pisarstwie Norwida można odnaleźć esej lub rozproszony w innych formach, np. w listach czy nekrologach, żywioł eseistyczny, to nasuwa się pytanie: „Jeśli esej, to jaki?” Odpowiedź nie jest wcale prosta, ponieważ trudne wydaje się sformułowanie spójnego modelu tego gatunku. Z kolei amorficzność eseju, jego wymykanie się porządkującym klasyfikacjom, po-

---

PWsz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, kolejne – strony).

<sup>3</sup> A. K u r s k a. *Fragment romantyczny*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989; zwłaszcza rozdział *Norwid: „Mój fragmentowy wyrażania się sposób”*.

<sup>4</sup> PWsz 11, 81.

twierdza zasadność szukania cech eseistycznych w prozie Norwida, której spore obszary też nie mieszczą się w formułach gatunkowych swojego czasu<sup>5</sup>.

Zacznę od kwestii pozornie najłatwiejszej – od genealogii eseju.

W 1580 r. ukazały się *Próby* (*Essais*) Michała de Montaigne – pierwowzór gatunku, który będzie odtąd na przemian powracał i zanikał w literaturach europejskich. Splotały się tu wyznania autobiograficzne z rozważaniami teoretycznymi. Autor pisał o sobie, szukając zarazem prawdy o człowieku. Akcentował indywidualną perspektywę, w biograficznym doświadczeniu sprawdzał koncepcje renesansowej myśli humanistycznej. Łączyły się *Próby* z myślą renesansu. Interpretatorzy Montaigne'a będą podkreślać antropocentryzm, sceptycyzm poznawczy, nieufność autora wobec dogmatów<sup>6</sup>.

To, że żywot gatunku zaczyna się od *Prób* Montaigne'a i esejów filozoficznych Bacona i nosi wyraźne piętno epoki odrodzenia, wydaje się niepodważalne. Inne, wskazywane w badaniach, źródła tej formy nie są już tak oczywiste. Otwarcie XVI-wiecznego humanizmu na tradycję antyczną sprawiło, że szukano antycypacji eseju w literaturze starożytnej – w konwencjach dialogu, traktatu, listu<sup>7</sup>. Służył esejowi styl filozofowania okresu oświecenia. W pracach o polskiej odmianie ujawniano jeszcze inne jej pokrewieństwa. Czesław Miłosz dostrzegł źródła eseistyki Stanisława Vincenza i Jerzego Stempowskiego w tradycji XIX-wiecznej gawędy, skojarzonej z atmosferą intelektualną początku wieku<sup>8</sup>. Marta Wyka, nawiązując do tego rozpoznania, szukała źródeł polskiego eseju w gawędzie, modyfikowanej wpływem kultury

---

<sup>5</sup> Por. I. S ł a w i ń s k a. *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety*. „Pamiętnik Literacki” 48:1957 z. 2 s. 467-498.

<sup>6</sup> Por. Z. G i e r c z y ń s k i. *Wstęp do: M. de Montaigne. Próby*. T. 1-3. Przeł. T. Żeleński (Boy). Opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Z. Gierczyński. Wyd. 2. Warszawa 1985.

<sup>7</sup> Por. I. S i k o r a. *U źródeł eseju*. „Przegląd Humanistyczny” 18:1974 z. 3; T. W r o c z y ń s k i. *Esej – zarys teorii gatunku*. „Przegląd Humanistyczny” 30:1986 z. 5/6.

<sup>8</sup> „Złożyło się tak – pisał Czesław Miłosz – że dwaj ludzie, których wczesna młodość przypadła na lata przed I wojną światową, postąpili jak ogrodnicy krzyżujący obce sobie dotychczas odmiany roślin: starszlachecką gawędę sprzęgli z humanistyczną erudycją, otrzymując to, co zwykło się nazywać esejem, choć ten obcy, a zbyt pojemny termin nie ujmuje cech odrębnych nowego tworu, bardzo rodzimych. Myślę o Pawle Hostowcu i Vincenzie...” Cyt. za: M. W y k a. *Parę uwag o „polskim eseju”*. „Znak” 39:1987 nr 11/12 s. 126.

francuskiej<sup>9</sup>. Stefania Skwarczyńska i korzystający z jej inspiracji Wojciech Głowala łączyli esej z kategorią literatury stosowanej<sup>10</sup>. Współczesne polskie prace o tym gatunku dążą do opisanego jego morfologii i cech konstytutywnych na podstawie analiz bądź europejskich „prób” renesansowych, bądź utworów XX-wiecznych<sup>11</sup>. Tak jakby między tymi epokami nie było ogniw łączących narodziny eseju z jego rozkwitem w literaturze współczesnej. To także skłania, by wskazywać w kulturze XIX w. ślady jego obecności.

Jeżeli inspiracje są różnorodne, spróbujmy określić warunki, w jakich pisarstwo eseistyczne szczególnie bujnie się rozwija. Tu badacze są zgodni: esej towarzyszy czasom przełomu, kryzysu. Pojawia się, gdy rozpadają się koherentne systemy światopoglądowe i literackie, uzupełnia jak gdyby naruszone w swojej spójności inne gatunki prozatorskie. Gdy nie ma spójnej wizji świata, tworzy się przestrzeń dla eseju. Tak było we Francji w okresie wojen religijnych u schyłku XVI w., tak było też w Polsce lat trzydziestych XX w., gdy przecucia katastroficzne wyrażane w kulturze antycypowały rozpad oswójonej postaci świata. Tak pewnie jest i teraz. Jednocześnie jednak esej może się rozwijać w obrębie kultury literackiej, w której konwencje gatunkowe są, co prawda, kwestionowane, ale rozpoznawalne. Jeśli nie ma, czy raczej – nie byłoby, żadnych kanonów, wszystko staje się esejem, forma ta traci granice i nie podlega regułom wartościującym. W konsekwencji – zanika. Niektóre postmodernistyczne koncepcje kultury prowadzą ku takiej perspektywie, ale dostrzec też można pewne mechanizmy obronne.

Powróćmy od tej dygresji do Norwidowskiej problematyki. Dojrzała twórczość Norwida przypada na czas przełomu; pisarzowi towarzyszy silne przekonanie o konieczności zwrotu w kulturze. To „nowe” stara się wielorako współkształtować – proponuje inny od zastanego model liryki, przestrzega przed pułapkami kultury masowej, propaguje reinterpretację źródeł europej-

---

<sup>9</sup> Tamże s. 126-133.

<sup>10</sup> Polscy badacze eseju korzystali tu z koncepcji Johna L. Stewarda (por. *The Essay. A Critical Antology*. Ed. by J. L. Steward. New York 1954). W. G ł o w a l a. *Próba teorii eseju literackiego*. „Acta Universitatis Wratislaviensis” (Wrocław) 1965 nr 40 lub w: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Wybór, opracowanie i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara. Warszawa 1983.

<sup>11</sup> Oprócz prac przywoływanych dotąd warto tu wymienić rozprawę K. Dybciaka *Inwazja eseju* („Pamiętnik Literacki” 68:1977 z. 4), opartą na analizie *Podróży do piekieł* Bolesława Micińskiego, czy dyskusję o esejem, w której wzięli udział: A. Bernat, T. Burek, P. Hertz, W. Paźniewski, J. Sławiński, A. Szmidt i M. Zieliński („Więź” 29:1986 nr 2/3).

skiego dziedzictwa. Jest pisarzem czasów kryzysu i ma tego świadomość. Jego propozycje nie wyznaczają w XIX w. charakteru przemiany, ale ta gorzka prawda odsłaniała się przed Norwidem stopniowo.

Jednocześnie w prozie okresu międzypowstaniowego ujawniały się rozbieżne tendencje. Z jednej strony kształtowała się – głównie za sprawą Józefa I. Kraszewskiego – powieść realistyczna zmierzająca ku formie zamkniętej; z drugiej – powstawały utwory korzystające z wzorca romantycznej dygresyjności, powieści sternowskiej, a także – z inspiracji gawędy szlacheckiej i domowej literatury sylwicznej. Przykłady tego drugiego typu poetyki możemy znaleźć w pisarstwie Fryderyka Skarbka czy w powieści Edmunda Chojeckiego *Alkhadar*. Zarysowana sytuacja otwierała więc przestrzeń dla różnego rodzaju „prób”<sup>12</sup>.

Zaznaczę od razu, że te utwory Norwida, które można rozpoznawać poprzez poetykę eseju, w nikłym stopniu nawiązują do renesansowego pierwowzoru. Michał Montaigne nie był polskiemu pisarzowi specjalnie bliski. W *Pismach wszystkich* Norwida można odnaleźć tylko dwie wzmianki o autorze *Prób*. We fragmencie *Notatek z historii* poświęconym renesansowi Montaigne zostaje wymieniony obok Bossueta i Pascala, bez dodatkowego komentarza<sup>13</sup>. Pewną poszlakę tego, jak Norwid widział rolę francuskiego eseisty, można wskazać natomiast w lekcji IV o Słowackim – w wywodzie wprowadzającym rozróżnienie między człowiekiem „ukształconym”, „kształcącym się” i „kształcącym”, które Norwid tak precyzuje:

Aby być człowiekiem u k s z t a ł c o n y m, dość zdać się na wiarę cywilizacji, którą się napotkało; ażeby być k s z t a ł c a c y m s i ę, potrzeba coś z siebie dodać i nie dość już potulnej bierności. Ale, ażeby być k s z t a ł c a c y m, do źródeł wrócić należy<sup>14</sup>.

Przy charakterystyce drugiej postawy – „k s z t a ł c a c e g o s i ę” – przywołuje autor postać Montaigne’a:

---

<sup>12</sup> Por. E. O w c z a r z. *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*. Toruń 1993.

<sup>13</sup> PWsz 7, 360.

<sup>14</sup> PWsz 6, 431.

Tu dopiero słowa Montaigne'a: „*ondoyant et divers*” – są prawdziwe; człowiek bowiem taki to już nie kryształ, wedle praw matematycznych rozwijający się i rosnący, i za to martwy; człowiek taki to nie niewolnik!”<sup>15</sup>

Burmistrz z Bordeaux jest więc jednym z tych myślicieli, którzy unaocznili, że to człowiek powinien kształtować formy cywilizacji, a nie odwrotnie; tak wydaje się Norwid widzieć głęboki sens renesansowego indywidualizmu. Nie podziela natomiast antropocentrycznej wizji świata i kultury, zarysowanej w *Próbach*; jego wizja jest raczej teocentryczna – człowiek „k s z t a ł c ą c y” to ten, który powraca do źródeł religijnych, objawionych w Biblii. Zasadnicza to różnica; może ze względu na nią polski pisarz nie posługuje się terminem „esej”, nawet gdy ma świadomość amorficzności użytej formy literackiej. O wspomnianych już *Czarnych kwiatach* pisze np. jako o utworze, o którym nie wiadomo, czym jest.

[...] kiedyś! – w literaturze, którą może z o b a c z ę i n n y m r a z e m... pisma takie nie będą dziwnie wyglądały dla szukających powiastek czytelników. – Są bowiem powieści i romanse, i dramy, i tragedie w świecie niepisanym i Nieliterackim, o których się naszym literatom a n i ś n i ł o, ale – te określać – czy warto?... już?...<sup>16</sup>

Życie przerasta literaturę i by je ogarnąć, musi ona wciąż „próbować”, a więc wkraczać w żywioł eseju. Określenie „próby”, użyte jako tytuł, pojawia się zresztą w utworze Norwida, choć nie dotyczy utworu prozatorskiego. Tak został zatytułowany wiersz poprzedzający pięć dialogów – *Próby*. (*Jako wstęp do „Zarysów obyczajowych pięciu”*). Przy czym za synonimiczny wobec określenia „esej” można tu uznać raczej termin „zarys” niż „próba” – ta bowiem odnosi się do tematu wiersza, a nie do jego formy<sup>17</sup>.

Warto zwrócić w tym miejscu uwagę, że zarówno dla utworów wierszowanych Norwida, jak i dla prozy częstym wzorem stawały się te gatunki literatury antycznej, w których badacze upatrują źródeł eseju: dialog platoński w *Promethidionie*, w *Pięciu zarysach obyczajowych*, traktat w *Niewoli*, *Pieśni społecznej*, *O Juliuszu Słowackim*, *Milczeniu*; list – by wymienić tu choćby *Salem*. Być może więc to, co niefikcyjne, nasycone refleksją, eseistyczne właśnie, w pisarstwie Norwida czerpie raczej z inspiracji antycznych niż

---

<sup>15</sup> Tamże s. 432.

<sup>16</sup> Tamże s. 186.

<sup>17</sup> PWSz 3, 475-478.

renesansowych. Możliwe wydają się też bliższe chronologicznie oddziaływania. Utwory, które znalazły się dotąd w kręgu refleksji tego szkicu: *Czarne kwiaty* i *Białe kwiaty*, odczyty o Słowackim – powstały w latach pięćdziesiątych, w niedługim czasie po powrocie autora z amerykańskiej podróży. Mogły więc zawdzięczać coś także eseistyce amerykańskiej, zwłaszcza wychodzącej spod piór transcendentalistów; tym bardziej że etyczne cele stawiane literaturze i idee wyrażane przez Emersona, Carlyle’a, Thoreau były zbieżne z Norwidowskimi<sup>18</sup>.

Odnotowane zbieżności genetyczne nie są jeszcze wystarczającym powodem, by łączyć prozę Norwida z esejem. Mogłyby nim być cechy morfologiczne Norwidowskich utworów, mieszczące się w poetyce tego gatunku. Przyjrzyjmy się niektórym z nich.

Podmiot, gospodarz tekstu, jest w formach eseistycznych subiektywny, jawnie autorski i konkretny. Odwołuje się do własnych przeżyć i wspomnień. Jego postawa przypomina niekiedy perspektywę wędrowca obserwującego lub kontemplującego świat z refleksyjnym dystansem. Szczegóły relacji są uprawomocnione osobistym doświadczeniem. Prywatność umożliwia kameralny kontakt z odbiorcą, zaprasza do dialogu. Często stosowaną formułą staje się wspomnienie. Wszystkie te cechy eseistycznego narratora odnajdziemy w prozie Norwida. Można by tu jako egzemplifikację przywołać nie tylko *Menego* czy *Czarne kwiaty*, ale i fragmenty tych utworów, w których wspomnienie nie dominuje tak wyraźnie.

To – pamiętam, że dawno, dawno – było to jeszcze w roku około 1836, kiedy tak odmienne było całe tło myśli w Europie, a *Dziady* pana Adama były mi potężną, j e d y n ą n u t ą m y ś l i i u c z u ć, jak każdemu... te czytałem...

Było to w dzień najprozaiczniejszej barwy, ni suchy, ni dżdżysty, o dobie około południowej i bardzo powszednią barwę mającej, na zagrodzie ubogiej ojców moich, gdzie urodziłem się – na prostej, bezpoetycznej, obwodu stanisławowskiego w Mazowszu, równej jak piaski ziemi. Szedłem wzdłuż alei, która sad owocowy od warzywnej ogrodu części przedzielała – alei bynajmniej z drzew sędziwych i sadu wcale szczupłego – nie myślałem o niczym w tak nijakim miejscu pod każdym względem – – gdy naraz dziewczyna, za aleją w ogrodzie warzywnym onym pieląc, głosem bynajmniej pięknym i nie dokończonym tokiem urwanej pieśni zanuciła:

---

<sup>18</sup> Zajmował się tym tematem szerzej Frank Corliss Jr. w rozprawie *Norwid and the American Transcendentalists w: Cyprian Norwid: Poet – Thinker – Craftsman*. Ed. G. Gömöri. London 1988.

...a odjechać od niej nudno,  
a przyjechać do niej trudno!...<sup>19</sup>

Na zakończenie rysu tego, w dowód wysokiej *Anhellego* wartości, oświadczamy, że ś.p. Zygmunt Krasiński, dowiedziawszy się przez list mój o zgonie Juliusza Słowackiego, pisał mi z Heidelberga: „Dowiedz się, czy nie zostawił wiadomości co do nagrobku; jeżeli nie, to połóżcie mu napis „A u t o r o w i Anhellego” [...]”<sup>20</sup>.

Zarazem jednak taka formuła podmiotu prywatnego i wspominającego nie wyczerpuje wizerunku Norwidowskiego narratora. Jego inny ton pojawia się już w *Białych kwiatach*. Jeszcze wyraźniej brzmi w odczytach o Słowackim czy w *Milczeniu*.

Tam są tajemnice psychologii d z i e j ó w, b i o g r a f i i, niezmiernie ważne częstotliwie, lecz za małe i za mnogie dla historii, i ona je przemilcza, ale one na dnie anegdoty czekają fatalnej godziny swojej, albowiem po epoce tej, którą A n e g d o t ą zowiemy, jest R e w o l u c j a!...<sup>21</sup>

Odsłania się tu twarz myśliciela, „wiecznego człowieka” pielgrzymującego poprzez cywilizacje, obserwatora zmieniających się kultur. Połączenie tych dwóch perspektyw narracji zdarza się w twórczości eseistycznej, z tym że pierwsza postawa zazwyczaj dominuje. Cechą Norwidowskiej prozy wydaje się ich równorzędność.

Konsekwencją takiej kreacji podmiotu okazuje się niekoherencja czasu i przestrzeni. Zdarzenia przywoływane jako egzemplum refleksji dzieją się w różnych miejscach i epokach; ich charakter i wielość nadają kompozycji cechę otwartości.

Inną wyraźną zbieżnością prozy Norwida z pisarstwem eseistycznym jest relacja między dyskursem i obrazem – komplementarność i zamiennosc tych dwóch kategorii. Posłużę się tu jednym wyrazistym przykładem, zaczerpniętym z lekcji III o Słowackim:

Dzieje stoją więcej na tym, co się mimo ludzi stawa, niż co oni z własną świadomością dokonali. [...] Poeta potrzebuje tylko zwycięstwa prawdy! Ja nie kłaniam się nikomu, tylko

---

<sup>19</sup> C. N o r w i d. *Białe kwiaty*. PWsz 6, 192.

<sup>20</sup> T e n ż e. *O Juliuszu Słowackim*. PWsz 6, 446.

<sup>21</sup> PWsz 6, 246.



źródeł źródła, i stąd to uszanowanie moje dla Mickiewicza, Kossutha, chociaż z ludzi tych O'Connell sam tylko może ma moje rzeczywiste sympatie.

Z karafki napić się można, uściskawszy ją za szyję i pochyliwszy ku ustom, ale kto ze źródła pije, musi uklęknąć i pochylić czoło<sup>22</sup>.

Norwidowski obraz ilustrujący postawę autora wobec źródeł prawdy jest parabolą, a nie porównaniem czy metaforą.

Proza Norwida ma także charakter świadectwa lektury, ogniwa w literackim dialogu dzieł i epok. Stąd obfitość cytatów, aluzji, skłonność do przytaczania maksym i sentencji lub formułowania własnych. To także cecha zbliżająca styl tej prozy do poetyki eseju.

Krzysztof Dybciak, rozważając problem spójności tekstu eseistycznego, dostrzegał „mechanizmy koherencyjne” przede wszystkim w powtórzeniach<sup>23</sup>. Pełnią one wieloraką funkcję i są obecne w różnych warstwach – także Norwidowskiej prozy. Mogą podkreślać zalety retoryczne dyskursu i jednocześnie akcentować przesłanie – jak we fragmencie lekcji II o Słowackim, poświęconym obronie Byrona.

Był on obdarzony wytwornością mowy i dziwnym słowa czarem, ale często w listach swoich schodzi do najniższej prozy, są albowiem listy, w których pisze o trzewikach dla emigrantów włoskich... Poeta!

[...]

Mógł on też swobodnie, jak to mówią, karierą swoją zająć się przy tak znacznym majątku, jaki posiadał, ale on pieniędzmi długo wspierał ludzi nieszczęśliwych – potem powstający naród – a pod koniec tej Byrona służby zastawione były nawet jego książki prywatne. Poeta!<sup>24</sup>

Kolejne argumenty obrony, dzięki powtórzonym strukturom składniowym i dzięki wykrzyknikowi „poeta”, zamykającemu każdy z nich, nabierają cech modlitewnych inwokacji. Wzmacnia to efekt retoryczny i zarazem służy uwzniośleniu Byrona<sup>25</sup>. W odczytach o Słowackim mamy do czynienia także z innym typem powtórzeń – z leitmotivami treściowymi i problemowymi. Wprowadza je autor dzięki kunsztownej konstrukcji rozważań. Można tę konstrukcję określić jako szkatułkową lub skojarzyć z koncentrycznie ułożonymi

---

<sup>22</sup> PWSz 6, 424.

<sup>23</sup> D y b c i a k, jw. s. 127.

<sup>24</sup> PWSz 6, 420.

<sup>25</sup> Szerzej pisałam o tej kreacji Byrona w książce *Byron w twórczości Norwida*. Toruń 1994 s. 100-106.

kręgami różnej wielkości. Najpierw dyskurs zarysowuje rozwój europejskiej cywilizacji i duchowości, następnie koncentruje się na kulturze i historii XIX w., wreszcie – na literaturze polskiej, by na zakończenie zbudować krąg problematyki wyznaczonej tytułem *O Juliuszu Słowackim*. W każdym z tych kontekstów jest rozważany temat roli i posłannictwa poety i poezji, stanowiąc rodzaj leitmotiwu. Innym powracającym tematem będzie Epopeja, jeszcze innym – problem relacji każdego z wyróżnionych kręgów z wzorem Ewangelii. Inaczej, choć też z powtarzających się sekwencji, zostały zbudowane *Czarne kwiaty*. Tutaj układ powtórzeń ma charakter linearny; wspomnienia są jednakowo doniosłe, każde z nich opowiada o odrębnym epizodzie, każde też łączy się z pozostałymi za sprawą powtarzających się motywów: przedśmiertnego spotkania, znaczących słów, wskazujących jednocześnie na codzienność i na metafizyczną perspektywę, reakcji wspominającego, któremu towarzyszy świadomość dotknięcia tajemnicy.

Na zakończenie poświęcę kilka uwag *Milczeniu*, utworowi, który uważam za sumę żywiołu eseistycznego w prozie Norwida, i to nie tylko dlatego, że powstał u schyłku życia autora, w czasie skłaniającym do podsumowań. *Milczenie* można bowiem czytać jako esej o eseju, jako autotematyczny zarys gatunku.

Oprócz wszystkich cech wskazanych wcześniej uderza tu obecność paradoksu. Pisać o ciszy, o milczeniu – to werbalizować temat nie poddający się słowom, a określać milczenie jako zapomnianą część mowy – to pogłębiać paradoksalność wywodu. Sam tytuł utworu jest już więc paradoksem – można by w jego następstwie oczekiwać raczej wielokropka niż rozwiniętego dyskursu. Ale jest dyskurs, który odsłania następny paradoks. Pewna odmiana milczenia okazuje się hałaśliwa – ta opisująca miejski gwar, nie wyrażający żadnej prawdziwej myśli, będący jedynie ekspresją egoizmów i bezrefleksyjnie powtarzanych sloganów.

Pierwszy jest rozwijającym się nieustannie *p e r s o n a l i z m e m* – drugi bezświadomą albo przemyślową *a s y m i l a c j ą*.

I oto są dwie postawy wielkie cały ów ogromny gwar stołeczny, gwar nie bez przyczyn przypisujący sobie siłę cywilizacyjną, wyrażające. Zaiste, nie nazbyt wysoko potrzeba się wznieść, ażeby, nie usłyszawszy tam ani jednego słowa dla prawdy bez-względnej i dla bezinteresu uczucia podniesionego i wygłoszonego, pomyśleć słusznie: jakże wielkim jest albo bywa *m i l c z e n i e m* ten, lubo taki ogromny, gwar i zamęt?!...<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> PWsz 6, 241.

Powraca tu jak gdyby echo *Zwolona* i obraz tłumy-pustek. Trudno mi się też uwolnić od skojarzenia z Eliotowskim motywem „koła historii”, na którym może odbywać się ruch, ale które nie jest w ruchu, dopóki nie zostanie popchnięte przez człowieka odczytującego wolę Boga<sup>27</sup>.

Norwid rzutuje w *Milczeniu* miary tego, co wielkie w tradycji, na XIX-wieczną współczesność – stąd surowość ocen; ale i tradycji, zwłaszcza filozoficznej, nie przyjmuje bez stawiania jej pytań. Jedno z tych pytań, szczególnie doniosłe w *Milczeniu*, prowadzi do tego, co określiłam jako nurt autotematyczny.

Czy przez p r z y b l i ż e n i e (*à peu près*), jak pierwotni czynili, czy (jak po-Arystotelejsy) przez s y s t e m otrzymuje się i udziela słuszniej światło i dobro?...<sup>28</sup>

Odpowiadając na to pytanie, autor wybiera „przybliżenie”. System wprawdzie stwarza pozory „zupełności, całości i harmonii”, ale są one złudzeniem. Przybliżenie też nie obejmuje całości prawdy, ale i do tego nie aspiruje, więc nie kłamie. Pozostawia przestrzeń dla prawd, których człowiek ogarnąć nie może, na co zareagować wypada jedynie milczeniem. Milczenie w tym aspekcie nie jest więc wyrazem pustki, lecz pokory wobec prawd nie do ogarnięcia<sup>29</sup>. Przybliżenie koresponduje również z kategorią paraboli, opartej na przeświadczeniu o analogii między „prawami rozwoju rzeczy świata tego a prawami rozwoju ducha”<sup>30</sup>. Parabola odsłania, ewokuje pewne wymiary prawdy, a więc jest również rodzajem przybliżenia.

Cóż to wszystko ma wspólnego z esejem? Otóż konsekwencją zrekonstruowanego sposobu myślenia okazuje się wielość perspektyw – oglądanie przedmiotu rozważań z różnych punktów widzenia. Ową wieloperspektywiczność<sup>31</sup> uwierzytelnia autorytet Ewangelii.

---

<sup>27</sup> Szczególnie wyrazistą obecność tego motywu odnaleźć można w dramacie Th. S. Eliota *Morderstwo w katedrze*.

<sup>28</sup> PWSz 6, 225.

<sup>29</sup> Dwa wyodrębnione aspekty milczenia nie wyczerpują jego znaczeń w Norwidowskim ujęciu. Pełne zestawienie odcieni znaczeniowych *milczenia* przedstawił w referacie prezentowanym na sympozjum o prozie Norwida Stefan Sawicki („Norwid o nie ujawnionym wymiarze zdań”. *Colloquia Norwidiana III*. Kazimierz Dolny 18-20 maja 1995).

<sup>30</sup> PWSz 6, 236.

<sup>31</sup> Używając terminu *wieloperspektywiczność* w takim kontekście „zapożyczam się” u Zdzisława Łapińskiego (Z. Ł a p i ń s k i. *Norwid*. Kraków 1971 s. 28).

(Niechaj się nikt nie gorszy, iż spominamy t u Ewangelie jako k s i ą ż k ę, bo godzi się uważać, iż gdyby Ewangelię należało brać jak K o r a n, tedy byłaby jak Koran j e d n ą... i właśnie przez to błędną, że j e d n ą... Zaś jest Ewangelij najmniej c z t e r y, z powodu iż każdy Ewangelista życzył sobie całej i lepiej to, co mu znanym było, wypowiedzieć, a przeto świadectwo i kontrola miały tam miejsce jak względem książki wszelakiej.)<sup>32</sup>

Skłonność do patrzenia z kilku perspektyw może być też kluczem do interpretacji Norwidowskich powtórzeń.

Od eseju renesansowego i współczesnego różni eseistykę Norwida brak sceptycyzmu i niepewności. Dla Norwida bowiem prawda nie jest względna; jest pewna, tyle tylko, że przekraczająca człowieka.

Ewa Bieńkowska w studium *Sztuka eseju*<sup>33</sup> postawiła pytanie: co znaczy, że tekst jest próbą i próbą czego właściwie? Za możliwe uznała dwie odpowiedzi: że jest to próba całości dzieła projektowanego, jak szkic w malarstwie czy etiuda w muzyce, lub że mamy tu do czynienia z projektem życia, próbą siebie wciąż niegotowego, kształtowanego.

Uznała, że i Montaigne, i współcześni pisarze mieszczą się w tej drugiej formule. Eseistyka Norwida przynosi jeszcze inną odpowiedź – mamy tu do czynienia z próbą szukania prawdy bez złudzenia, że odstoni się jej całość.

#### THE ESSAYISTIC ELEMENT IN NORWID'S PROSE SUMMARY

Norwid's 'grammar of genres' transcends the conventions of its time. For one thing, his output includes many pieces which implement a different genre from the one signalled in their title, subtitle or initial parts, and secondly, one can see an intention to create new literary forms. Both tendencies are particularly manifest in Norwid's prose. The present author proposes to consider them in the light of the tradition and poetics of the essay.

Essayistic writing thrives in the cultural soil of crises in the collective consciousness connected with violent historical and civilizational change. That was precisely how Norwid viewed his own times. Analysis reveals that in his essays he did not draw directly on the tradition of the Renaissance beginnings of the genre (Montaigne, Bacon), but mainly drew instead on its ancient anticipations (such as the treatise, letter and dialogue), on the sylvan features of the

---

<sup>32</sup> PWsz 6, 246.

<sup>33</sup> E. B i e ń k o w s k a. *Sztuka eseju*. „Znak” 28:1976 nr 1.

prose of the period between the November and January uprisings, and on the essays of the American transcendentalists.

The morphological characteristics of Norwid's prose also show affinities with the poetics of the essay. The author exemplifies the above thesis by analyzing the subject, focusing on the construction of space and time, the mutual complementarity of image and discourse, the frequency and function of repetitions, and the use of quotations and literary allusions.

She finds *Milczenie* (*Silence*) to be the epitome of the essayistic element in Norwid's prose and asserts that it can be read as an essay on the essay. This is suggested particularly by those parts of Norwid's work which are devoted to thoughts on "approximation" (à peu près) as opposed to "system". A quest for the truth by "approximations", i. e. trials, without illusion that the whole can be attained, can be regarded as essential to the attitude of Norwid the essayist.

Transl. Adam Pasicki