

Irena Sławińska

O prozie epickiej Norwida : z zagadnień warsztatu pracy

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 48/2, 467-498

1957

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JEZYKA ARTYSTYCZNEGO

IRENA SŁAWIŃSKA

O PROZIE EPICKIEJ NORWIDA

Z ZAGADNIEN WARSZTATU PRACY

Formuła „proza epicka“ nie tłumaczy się oczywiście dostatecznie jasno. Zawiera wprawdzie dwa wyznaczniki: 1) tok prozy, przeciwstawiony układom wierszowym, 2) obecność narracji o zdarzeniach w opozycji do bezfabularnych traktatów, rozpraw czy poematów. Gdy spróbujemy jednak przy pomocy tych dwóch wyznaczników ściślej określić teren badanych utworów, natkniemy się na wiele wątpliwości. Czy wziąć pod uwagę tylko opowiadania-nowele, czy też wyłuskiwać z różnych tekstów o zasadniczo bezfabularnym trzonie (jak. np. *Białe kwiaty* lub traktat *Milczenie*) drobne, rozrzucone tu i ówdzie anegdoty?

Przed tym pytaniem stanął oczywiście już Miriam jako wydawca Norwida, i to dwukrotnie: przygotowując tom *E Pism zebranych*¹ i redagując w szesnastu lat później tom *5 Wszystkich pism...*² Z każdym razem rozstrzygnął sobie ten problem inaczej. Te dwie Miriamowskie koncepcje to zarazem dwie różne nasuwające się tu odpowiedzi.

W *Pismach zebranych* umieścił Miriam tylko większe, wykończone, zamknięte utwory prozy narracyjnej Norwida. Są to: *Garstka piasku*, *Bransoletka*, *Cywilizacja*, *Ostatnia z bajek*, *Tajemnica Lorda Singelworth*, *Ad leones*, *Stygmat* oraz wyodrębniony *Łaskawy opiekun*, jako „utwór młodzieńczy“. Tom otrzymał tytuł *Legendy i nowele*, wysnuty z określeń samego poety. Wydawca pisał w komentarzu:

¹ C. Norwid, *Pisma zebrane*. Wydał Zenon Przesmycki. Tom E: *Pisma prozą*. Dział pierwszy, obejmujący legendy i nowele. Warszawa-Kraków 1911. Wydanie oznaczono dalej literami PZ.

² C. Norwid, *Wszystkie pisma po dziś w całości lub fragmentach odzyskane*. Wydanie i nakład Z. Przesmyckiego. Pierwszego wydania kompletnego tom piąty: *Proza epicka*. Warszawa 1937. Wydanie oznaczono dalej literami WP.

Dział najszczuplejszy w puściźnie Norwida stanowi proza epicka. Dochowało się wszystkiego ośm zawartych w tomie niniejszym legend i nowel³.

Zarówno konstrukcja tomu, jak i te stwierdzenia prowadzą do wniosku, że w owej epoce Miriam przyjmował węższą koncepcję „prozy epickiej“, skoro oparł się tylko na tych tekstach, chociaż w komentarzu podkreślił łączność nowelistyki Norwida z zapisem pamiętnikarskim. Jego zdaniem, źródło nowelistyki należy upatrywać w skłonności „do medytacyjnego i artystycznego pamiętnikarstwa“⁴.

Z tego ostatniego stwierdzenia wyciągnął Miriam dalsze konsekwencje wydawnicze dopiero w następnym — o tyle późniejszym! — wydaniu *Wszystkich pism*. W tomie 5, zatytułowanym już inaczej, *Proza epicka*, znalazł się, obok poprzednio ogłoszonych 8 utworów, cały szereg innych tekstów — ułamkowych czy też całkowicie ukończonych: przede wszystkim *Menego*, *Czarne i Białe kwiaty*, *Milczenie*, jak również drobniejsze fragmenty. Jakże wytłumaczyć sobie włączenie do tomu *Prozy epickiej* traktatów estetycznych — bo przecież taki charakter mają zarówno *Białe kwiaty*, jak i *Milczenie*? Chyba przede wszystkim tłumaczy się to obecnością — w obu rozprawkach — krótkich wtrętów narracyjnych, anegdot, opowiedzianych tu dla ilustracji ogólnych praw estetycznych, które ustalają oba traktaty (prawo „białego kwiatu“, prawo przemilczenia).

Utworky prozy narracyjnej można by więc przydzielić do dwóch grup. Jedną tworzą teksty, w których obraz zdarzenia uzyskuje perspektywy ogólniejszych znaczeń dzięki różnym elementom struktury narracyjnej: ekspozycji, tłu, dialogom itp. W drugiej grupie spotykamy krótkie relacje o zdarzeniu — sam tylko schemat anegdoty, przytoczony dla wyjaśnienia ogólniejszych praw. Taki charakter mają krótkie opowieści o spotkaniu z Góralem w Apeninach czy rozmowie z rodakiem w Londynie (obie z *Białych kwiatów*). Nie są to przecież samodzielne utwory literackie, raczej *exempla* dla ilustracji. Pamiętamy też pewnie świetną anegdotę o Róży Nagnioszewskiej (z listu do Konstancji Górskiej, 1866 r.); przy pomocy tej anegdoty drwi Norwid z polskiej historii politycznej. Przy tego typu krótkich relacjach funkcja uogólniająca przerzucona jest na tekst rozprawy interpolowanej anegdotą; to komentarz dorabia do zdarzenia szersze perspektywy.

W obu grupach utworów położyliśmy akcent na obecności

³ PZ, s. 241.

⁴ PZ, s. 244.

„perspektyw uogólniających“. Czyż np. w swoich pamiętnikarskich zapiskach nie dąży nigdy Norwid po prostu do utrwalenia pojedynczego, indywidualnego faktu — bez „podwójnego dna“ znaczeń? Nigdy! — odpowiadamy bez wahania. „Albowiem zabawiałbym się fotografowaniem“ — dodałby tu poeta; obowiązków notariusza ani kaligrafa nie uważał zaś nigdy za swoje powołanie.

Jakże uniknąć jednak „fotografowania“, gdy poeta pragnie zapisać fakt rzeczywisty, współczesny jakiś wypadek? Przecież Norwid do obowiązków poezji zaliczał także współczesność rozumianą głęboko jako podjęcie problematyki potrzebnej epoce — czuł się także zobowiązany „współczesnym znacym oddać cześć“.

Trudność tę sformułował na wstępie do *Czarnych kwiatów*, które powstawały jako opowieści biograficzne o znanych wszystkim artystach: Mickiewicz, Słowacki, Szopenie... Te biograficzne — a raczej nekrologowe — relacje miały wiernie zapisać niepowtarzalny, autentyczny fakt: przedśmiertnego spotkania z artystą, przedśmiertnej wizyty. Ale wiemy również, że miały na tle tej relacji ukazać zarówno całego artystę, jak i pewną prawdę o sztuce.

Na ten typ pracy twórczej „formuł stylu nie ma“ — notuje Norwid. Istnieją tylko dwie formuły, w równej mierze twórczemu artyście nieprzydatne: „jakiś książkowy klasycyzm“ i „formuła czasowa dziennikarska“.

Ta ostatnia — to właśnie dziennikarski reportaż, dagerotyp — mówiąc słowami Norwida, pośpieszna notatka zapisująca wszystko, „mniej istotę źródeł, z których ono wszystko płynie“. Dziś nasunąłby się inny termin: na oznaczenie zewnętrznego, szczegółowego odtworzenia faktu z uchYLENIEM SIĘ od wszelkiej interpretacji uogólniającej. Oczywiście taki zapis zdarzeń zatrzymuje się przed progiem poezji mimo największego ładunku konkretności: trafia w rubrykę *faits-divers*, kroniki.

Ale żywą poezję zabija również „książkowy jakiś klasycyzm“, abstrakcyjne uogólnienie, pozbawione gorącego oddechu tego konkretności. Nie zdoła on oddać „łączności pomiędzy książką a żywotem“. Poezję odżywia konkretność, ale konkretność znacząca, uogólniona, konkretność, która wyraża jakąś prawdę, ilustruje prawo.

Ten dylemat artystyczny rodzi się na marginesie warsztatu *Czarnych kwiatów*, ale oczywiście jest aktualny i w odniesieniu do innych utworów. Norwid musi szukać własnej metody, by zrealizować ideał prawdziwej poezji: pulsującej życiem, zanurzonej głęboko w życiu, jednocześnie zaś odkrywającej prawdy ogólne.

Oczywiście problem artystyczny rysuje się coraz to inaczej, zależnie od koncepcji utworu — i od rodzaju literackiego.

Proza narracyjna Norwida jest też bardzo różnorodna: łączy ją jednak element fabuły, zahaczony o pokład zdarzeniowości. Na tym pokładzie — czy nad nim — wzniesie się poetyckie uogólnienie.

Szkic ten ma obejrzeć tylko zasadnicze zręby własnej metody artystycznej, wypracowanej z biegiem lat przez Norwida. Dla uwydatnienia jej zasad wypadnie nam nieraz wywołać z niepamięci młodzieńczą opowieść Norwida *Łaskawy opiekun*, opowieść z czasów, gdy młodziutki, naiwny poeta nie widzi jeszcze problemu, o którym mowa.

Zbierzmy więc założenia, na których ma się oprzeć poszukiwana metoda:

1) Norwid chce tworzyć sztukę współczesną, uczestniczącą w zagadnieniach współczesności, sztukę, która da syntetyczny obraz cywilizacji.

2) Każda opowieść o zdarzeniach ma służyć takiej właśnie syntezie; sięga po nią przecież Norwid szczególnie w dramatach i nowelach, więc w utworach fabularnych. Zdarzenie musi więc posiadać taki „nabój znaczeniowy“, by mogło wstrząsnąć wizją całej kultury.

3) Jednocześnie w opowieści tej zdarzenia i postaci mają nas przekonać swoją niepowtarzalną, jedyną konkretnością, mają być wypukłe, kolorowe, dotykalne, żywe.

4) Prawda ogólna musi się wiązać z prawdziwością, autentycznością szczegółów.

5) Poeta ma „uniknąć stylu“, ale „nie zaniedbać stylu“. Paradoks ten wyjaśnia Norwid również na wstępie *Czarnych kwiatów*. „Uniknąć stylu“ oznacza uchylenie stylizacji, ornamentacji, wszelkiej amplifikacji przez szacunek dla przedmiotu — także jako wyraz zaufania, że dostatecznie silnie przemówi sama „rzecz opisywana“. Ale szacunek dla przedmiotu wymaga także, by „nie zaniedbać stylu“, by usilnie i starannie szukać jedyne właściwego wyrazu — by nie dać się uwieść pokusom lenistwa, łatwizny artystycznej. Takim lenistwem jest wejście w cudze koleiny, posłuszeństwo wobec rutyny. Poszukiwany nowy styl „surowym musi być koniecznie, Bo surowość jest całość walcząca z szczegółem“⁵. Dynamizm tej walki nasyca całą prozę narracyjną Norwida.

⁵ C. Norwid, *Okruchy poetyckie i dramatyczne*. Zebrał i opracował Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1956, s. 170 (*Hrabina Palmyra*, sc. 2).

Jakże powstają te uogólniające perspektywy znaczeniowe i jak jednocześnie ocala Norwid konkretność dosłownego planu?

Trzy zabiegi artystyczne realizują ten paradoks: 1) parabolizacja głównego zdarzenia, 2) dramatyzacja, 3) ustalenie perspektywy narratora.

Przyjrzymy się kolejno tym trzem zabiegom, powołując się na opowieści Norwida — naturalnie na te dłuższe, rozwinięte opowieści, gdzie znaczenia rosną bez pomocy komentarza. Tam bowiem, gdzie cała rozprawa (jak w *Białych kwiatach* czy *Milczeniu*) służy za kontekst znaczeniowy, te zabiegi uogólniające byłyby najzupełniej zbędne — i Norwid ich nie stosuje.

Wypadnie nam oczywiście często sięgać do tekstów, powoływać się na nie — ale szkic niniejszy nie pretenduje do pełnego omówienia opowieści Norwidowych, nie ma być zarysem monografii. Nie pokaże też w pełni ewolucji artystycznej pisarza, choć w związku np. z problemem narratora rozwojowe ujęcie narzuca się jako jedynie właściwe. Nie trudno oczywiście dostrzec przepaścistą różnicę między pierwszą próbą Norwida (*Łaskawy opiekun*) i każdą z późniejszych opowieści — z dojrzałego, poamerykańskiego okresu. Zestawiając jednak dojrzałe utwory narracyjne, powstałe w latach 1855—1883, nie stwierdzamy już tak uderzających rozbieżności w przekroju metody artystycznej, o której mowa. Metoda ta zarysowuje się już około lat 1856—1858, w epoce *Czarnych* i *Białych kwiatów* oraz *Bransoletki*. Niewątpliwie do szczególnej doskonałości dojdzie w ostatnich latach, w latach *Ad leones* i *Stygmatu*, ale zręby jej istnieją już wcześniej.

1. Parabolizacja zdarzenia

Użyliśmy tu Norwidowskiego terminu „parabolizować się”. Wraca on często w rozważaniach poety, ilekroć Norwid chce wskazać na szczególne warstwy znaczeń, urastające nagle nad jakimś słowem czy zdarzeniem. Wiemy też, jak często określa on swoje utwory mianem legendy czy przypowieści. Tak określony jest *Quidam*, *Epimenides*, *Cywilizacja*, *Garstka piasku*, *Bransoletka* — pięć większych utworów, dla których poeta chciał jednak znaleźć miejsce w Brockhausowskim tomiku. Wszędzie tam starał się Norwid podkreślić szeroki zasięg znaczeniowy anegdoty, jej symbolikę, która sprawia, że każdy z tych utworów mógłby nosić podtytuł „legenda dziewiętnastego wieku”, nawet *Quidam*, gdzie ku pytaniom

o genealogię kultury zachodnioeuropejskiej prowadzi wyraźnie analiza współczesności i jej zjawisk. Ale w każdym z nich są elementy jeszcze większego uogólnienia prawdy, przynależne wszystkim epokom.

Jakie możliwości drzemą w anegdocie, w samej relacji o zdarzeniach, powiedział Norwid pod koniec życia, w traktacie *Milczenie*. Traktat ten zarysował dość fantastyczny rozwój piśmiennictwa w świecie, rozwój, którego fundamentalnym prawem miałyby być prawo przemilczenia. Po epoce legendy, epepei, historii nastąpiła epoka anegdoty, przemilczanej w poprzedniej fazie rozwojowej:

Tam są tajemnice psychologii dziejów, biografii, niezmiernie ważne częstotliwie, lecz za małe i za mnogie dla historii, i ona je przemilcza. Ale one na dzień anegdoty czekają fatalnej godziny swojej, albowiem po epoce tej, którą Anegdotą zowiemy, jest REWOLUCJA!...⁶

Z tego autentycznego surowego materiału, jakiego dostarcza anegdota, można zrobić wieloraki użytek: można „rozlać go na tło“, opowiedzieć barwnie i zabawnie, jak to czyni „romans i powieść i cały ten rodzaj pobieżnej literatury“⁷. (Wiemy, jak ironiczne pchnięcia otrzymuje stale z ręki Norwida romansopisarstwo współczesne!) Oczywiście, taki użytek z anegdoty odbiera jej charakter dokumentu i charakter metafory, pozbawia ją ostrza rewolucji („Tego ostatniego wyrazu nie należy tu brać z żadną wyłączością“⁸).

Ale prawdziwy poeta powinien się dopatrzeć w tych drobnych, przemilczanych przez historię faktach — stygmatu przeszłości, współczesności czy też zapowiedzi nadchodzących epok. Takim ważnym świadkiem chce być Norwid, czytelnikiem „tajemnicy dziejów“.

Teoria metaforyczności zdarzeń ma u Norwida podkład jeszcze romantyczny. „Parabola nie dowodzi niczego“ — mówią. Norwid odpowiada:

Jużi tak jest, bo paraboli zadaniem nie jest dowieść, ale uoczyćwistnieć — jedna zatem parabola oczywistni, lecz wszystkie razem uważane parabole nie tylko że dowodzą, ale dowodzą one tak bardzo

⁶ *Milczenie*. WP, s. 218—219. Podkreślenia w cytowanych tekstach Norwidowskich pochodzą od Norwida.

⁷ *Tamże*, s. 219.

⁸ *Tamże*.

ogromnej rzeczy, iż strach święty bierze pomyśleć o tym!... Dowodzą one albowiem analogijnego stosunku pomiędzy prawami rozwoju rzeczy świata tego a prawami rozwoju ducha...⁹

Jakież to zdarzenia będą się parabolizowały w opowieściach Norwida? Bardzo różne, wypadnie odpowiedzieć: zarówno zwykłe, drobniautkie, jak i bardzo niecodzienne fakty — stałe wzloty balonem Lorda Singelworth czy zatonięcie okrętu. Każdy z utworów ma własną koncepcję i własny zasięg znaczeń. Spośród wszystkich omawianych utworów można tylko zbliżyć do siebie poszczególne nekrologi *Czarnych kwiatów* i *Menego* — najwcześniejszy z tych nekrologów. Łączy je ten sam zamiar artystyczny: metaforyzacja chwili przedśmiertnej, mająca powiedzieć całą prawdę o artyście. Ta chwila przedśmiertna ma jakiś blask szczególny, staje się soczewką skupiającą całe życie — stąd jej wartość symboliczna. (Podobnie metaforyzuje się u Norwida „błyskawic światło“ chwili przedślubnej, wydobywające na jaw całą prawdę ludzkich uczuć.)

Wspomnienia o wielkich postaciach historycznych zobowiązują w sposób szczególny do ścisłości i krępują wszelką konstrukcję. Nekrologi mają być wierne „jak podpisy świadków“. Poeta dąży celowo do największej, rygorystycznej wprost prostoty, unika wszelkiej ornamentyki, unika także pozorów konstrukcji w relacjonowanych zdarzeniach. Ale konstrukcję tę ujawnia właśnie owa zwięzłość, staranna selekcja przedśmiertnych słów i gestów, o jakich powie narrator. Przytoczone będą tylko te słowa czy fragmenty rozmów, które na tle bliskiej śmierci artysty uzyskują szczególne znaczenie. Decydują o nim — tylko akcenty, nieliczne oczywiście i natychmiast ściszone. Po tym zaakcentowanym słowie czy geście (Mickiewicza „*Adieu*“, Chopina „*wynoszę się*“) przychodzi zazwyczaj *decrecendo*, spadek tonu i bardzo spokojna, „prozaiczna“, sprawozdawcza relacja o śmierci.

Metaforyzację chwili przedśmiertnej, odsłaniającą „całość żywota“ poprzez nagły błysk reflektora, który zatrzymuje się na jednym geście, wspierają i umacniają jeszcze inne czynniki: opisowe. Mickiewiczowskie „*Adieu*“ (= *à Dieu*) zostaje otrząśnięte z konwencji nie tylko poprzez komentarz narratora, ale dzięki paru szczegółom wnętrza, na których zatrzymuje się reflektor poety: „piękna rycina przedstawiająca św. Michała Archanioła [...]“,

⁹ *Tamże*, s. 208—209.

„Także Ostrobramska Matka Najświętsza i Domenichina oryginalny rysunek, komunię św. Hieronima przedstawiający [...]“¹⁰.

W innym kierunku zmierza relacja o śmierci malarza Byczkowskiego w *Menego*. Nie chodzi tu głównie o spojrzenie na całe życie artysty poprzez przedśmiertną rozmowę, lecz o symboliczny wymiar śmierci jako nieuchronnej klęski artysty-Słowianina. I znowu różne szczegóły, poprzednio starannie zgromadzone, doprowadzą do takiego rozszerzenia znaczeń: krótki życiorys artysty, fakt spotkania na Riva degli Schiavoni (= Riva degli Slavi), rozmowa o sztuce, pomysł obrazu (rybak z ułowioną pustą muszlą)... Te elementy uogólnienia to jednocześnie właściwe przesłanki motywujące zdarzenie. Śmierć-utonięcie traci charakter przypadku; przypadek ten wyraża ogólniejsze prawo i jednocześnie podlega mu, dzieje się na skutek tego prawa. Doraźna motywacja przyczynowa („za głęboko w fale zaszedł“¹¹) jest przez samego narratora opatrzona cudzysłowem.

Tak jest i z innymi „przypadkami“, które stają się osią fabularną opowieści. Są to nieraz przypadki bardzo drobnutkie (zgubienie bransoletki, za głośno wypowiedziane słowo) lub wielka — na pozór przypadkowa — katastrofa: zatonięcie okrętu. Zawsze Norwid starannie je przygotowuje, starając się pokazać korzenie zdarzeń. W *Bransoletce* czy *Cywilizacji* „korzenie zdarzeń“ tkwią w całej atmosferze społecznej. Bezpośrednio zdarzenia nie będą związane z przygotowującymi je przesłankami: trud dorobienia brakujących ogniw przekazuje Norwid czytelnikowi. W *Bransoletce* od razu podkreśli poeta bezmyślność wielkiego świata (bezmyślność, którą *exempli gratia* odsłoni poprzez stosunek do 7 sakramentów) — zgubienie bransoletki, zerwanie zaręczyn, ponowne małżeństwo będą miały korzenie w tej właśnie bezmyślności. Legenda o okręcie (*Cywilizacja*) konstruuje zdarzenie na podobnej zasadzie: najpierw staranna i na pozór bezinteresowna ekspozycja, prezentacja pasażerów okrętu. Akcent pada na ich egoizm, brak więzi społecznej; ten ostatni rys omówi komentarz — monolog narratora. Dopiero potem następuje obraz katastrofy — zatonięcie okrętu. W przekroju dosłownym uzasadnia je spotkanie z górą lodową; ale istotna motywacja wskaże na ów brak więzi społecznej. „Cywilizacja“ musi utonąć, ponieważ ma takich pasażerów, ponieważ ich nic nie łączy. To jest istotna motywacja zdarzenia i ona współpracuje z procesem parabo-

¹⁰ *Czarne kwiaty*. WP, s. 47.

¹¹ *Menego*. WP, s. 33.

lizacji. Zresztą, w tym utworze podkład dosłownych sensów nieomal się zaciera.

Obejrzelismy kilka sposobów artystycznych, przy pomocy których poeta rozszerza znaczenia: staranna selekcja szczegółów, ściągnięcie akcentu na szczegół najbardziej ważki, odsłonięcie korzeni przypadków, motywacja uogólniająca, „symboliczna“, nadbudowa nad zwykłą, dosłowną przyczynowością. Tych środków jest jednak o wiele więcej. Poeta wykazuje tak wielką inwencję, tak bardzo wzbogaca swój warsztat, że z biegiem lat przybywają nowe odkrycia i tworzą się nowe zespoły. Każdy utwór powstaje na zrębie własnej, indywidualnej koncepcji — inaczej też zdąża do nadania fabule sensu przypowieści.

W *Garstce piasku* zestawia poeta dwie relacje o życiu i śmierci wygnańców: rzymskiego w I w. po Chrystusie i współczesnego — pogańskiego i chrześcijańskiego. Zestawienie prowadzi do uogólnienia: odsłoni ordo — w wielkim skrócie — różnicę dwóch cywilizacji, ściślej zaś: dwóch koncepcji życia i śmierci.

Metoda zestawień obejmie nie tylko kilka wątków fabularnych: praktykuje poeta zestawienia dwóch kultur, np. starej sztuki włoskiej, wyrosłej spontanicznie z życia, z naśladowniczą sztuką słowiańską. Stąd właśnie wśród narracji pojawiają się wtręty opisowe na pozór niepotrzebne czy dialogi na pozór zbyteczne. Tradycyjny pomysł romantyków — wizja — posłuży w *Stygmacie* do rozszerzenia prawa stygmatu na całe dzieje ludzkości; do historiozofii takiej sięgał zresztą Norwid już nieraz uprzednio.

Nie uchyla się też poeta i od wprowadzenia partyj bezpośredniego komentarza. Czasem obiektywny sens przypowieści ujawni się dopiero w konfrontacji różnych, fałszywych i prawdziwych, komentarzy. W *Tajemnicy Lorda Singelworth* konfrontacja taka jest zasadą kompozycyjną: poeta gromadzi różne fałszywe interpretacje dziwnych obyczajów Lorda (codziennych wzlotów balonem), by dopiero w końcu włożyć w jego usta — interpretację autorytatywną, prawdziwą.

Przeważnie jednak do interpretacji powołany jest nie narrator, lecz wprowadzone postaci. W *Garstce piasku* czy w *Ostatniej z bajek* usłyszymy głos piasku w klepsydrze, swobodnego powiewu czy anioła; w *Stygmacie* cały historyczny wywód o powstawaniu narodów wypowie fantastyczny kształt wizji narratora.

Funkcję komentarza obejmują czasem epilogi. Takie scenki epilogowe, rozszerzające znaczenia, znajdujemy w kilku utworach:

w *Stygmacie*, w *Ad leones*, w *Cywilizacji*. Szczególnie, że w dwóch najpóźniejszych nowelach ironicznym epilogiem staje się rozmowa narratora z Redaktorem, który stale zjawia się jako antagonistą a zarazem najbardziej znamieny reprezentant cywilizacji współczesnej.

Wymieńmy wreszcie różnego typu rezonatory (termin Tadeusza Makowieckiego), które podtrzymują i wzmacniają strukturę znaczeniową utworów. Wśród tych pudeł rezonansowych spotykamy znane już z poezji Norwida motto, wiersze dedykacyjne, tytuły: *Stygmata*, *Cywilizacja*, obok zresztą tytułów nic nie mówiących, jak *Bransoletka* czy *Tajemnica Lorda Singelworth*. Sygnałem zasięgu znaczeniowego staje się też podtytuł: przypowieść, legenda, „legenda dziewiętnastego wieku“. Podtytuł wskazuje, że nad dosłownym sensem fabuły wyrasta pokład sensów innych. Imiona mówiące nadaje Norwid różnym znaczącym przedmiotom czy postaciom: okręt nosi miano „Cywilizacja“, grupa rzeźbiarska „*christiani ad leones*“ przekształca się w kapitalizację, właściciel balonu — to Lord Singelworth.

Rolę sygnałów znaczeniowych przejmują także pewne stałe motywy rozmów, powracające określenia, refreny słowne. Na skutek samej częstotliwości koncentrują uwagę, ściągają na siebie akcent. Przez pokład „Cywilizacji“ kilkakrotnie przeprowadzi poeta dzikich i kilkakrotnie przypomni ich radość, że „wszystko dokoła jest tak równo, pięknie i gładko“¹². Trzykrotnie — i to w bliskim sąsiedztwie — powtórzy się też w *Bransoletce* formuła rozmowy towarzyskiej, że „kończy się właśnie karnawał hucznie, gdyż post zbliża się“¹³. Za trzecim nawrotem jeszcze wyraźniejszy akcent: „iż post — czyli czas sakramentu pokuty — zbliża się“¹⁴. Formuła ta ma oczywiście demaskować bezmyślność wielkiego świata, „modlącego się i robiącego zbrodnie“¹⁵. W obu zacytowanych przykładach wspólne jest ostrze ironii i wspólna postawa narratora usuwającego się od komentarzy.

Uogólnieniu służą też wstawki poetyckie — wiersze liryczne, które trafiają między rozmowy czy opowieści narratora lub wyodrębnione — tworzą dedykację. Znowu środek artystyczny, właściwy nie tylko nowelom. Wiemy, że poezja liryczna ma potencjalnie

¹² *Cywilizacja*. WP, s. 104.

¹³ *Bransoletka*. WP, s. 77.

¹⁴ *Tamże*.

¹⁵ Określenie odniesione w listach do kobiety polskiej — wielkiej damy.

większą zdolność syntezy i uniwersalizacji znaczeń: i w dramacie, i w noweli Norwid korzysta z takich kondensatorów. Interesujący jest fakt wprowadzenia erotyku *Czemu* zarówno do *Miłości czystej*, jak i *Stygmatu* — w każdym z tych dwóch utworów pełni on nieco inną rolę, w obu jednak wprowadza problematykę ogólną miłości.

„Parabolizacja zdarzeń“ znajduje wreszcie oparcie w znakach interpunkcyjnych i wyróżnieniach graficznych. Wiemy, jak często korzysta Norwid z tego środka. Otóż w prozie artystycznej szczególnie liczne wyróżnienia zjawiają się właśnie tam, gdzie chodzi o akcent znaczeniowy uogólniający. W *Stygmacie* np. spotykamy je tylko w części II, dla wyrażenia stygmatów historycznych. Wyodrębnione zostanie też „OKOLICZNOŚCIOWE SŁOWO“ w epilogu. W części anegdotycznej natomiast takich szczególnie wyodrębnionych zespołów słownych nie ma, jakkolwiek i tu są wyakcentowane słowa.

Jakież są ogólne konsekwencje takiej parabolizacji zdarzeń dla struktury narracyjnej?

Przede wszystkim wielkie „zagęszczenie“, napięcie znaczeniowe całości sprawia, że każdy element uzyskuje „podwójne dno“, uczestniczy w tym procesie. Nie ma postaci i zdarzeń obojętnych, wyłączonych poza zasięg przypowieści.

W konstrukcji fabuły obserwujemy przesunięcie zdarzeń ku końcowi, gdyż potrzebny jest wielki obszar utworu na użytek ekspozycji. Ekspozycja polega tu zaś na przygotowaniu owych znaczeń „potęgi wtórej“ — dopiero potem na uzasadnieniu zdarzeń, które uzyskują także symboliczny wymiar.

Przesunięcie zdarzenia ku końcowi — zresztą stałe w noweli — nie jest tu oczywistą zasadą. Czasem zdarzenie pozornie dane jest na początku: codzienne wzloty balonem Lorda. One przecież stają się punktem wyjścia dla różnorodnych interpretacji, prowadzonych w końcu do wypowiedzi Lorda. Ale też istotnym z d a r z e n i e m utworu nie są wcale owe wzloty, ale odsłonięcie ich prawdziwego sensu: ku wyjaśnieniu tej zagadki wiezie cały utwór. Podobnie i anegdota w *Stygmacie* rozstrzyga się dobrze przed zamknięciem noweli; i tu jednak nie zerwanie zaręczyn i nie śmierć Róży stanowią z d a r z e n i e utworu. Nowela ma wyraźnie trzy prześła: ogląda stygmat w życiu jednostkowym (tu *exemplum*: dzieje Róży i Oskara), w dziejach narodów (wizja) i stygmat na słowie wyciśnięty (wizyta Redaktora). W części anegdotycznej zaś podanie ekspozycji po zdarzeniu realizuje świadomą intencję poety: odsłania nie za-

uważone, nie znane korzenie zdarzeń, ukazuje, że właśnie ich nieznamość prowadzi do katastrofy.

Jak wspomniano już, motywacja zdarzeń w pokładzie dosłownym po prostu zaciera się na korzyść uogólnienia. Poeta musiał zrezygnować z półcieni i półtonów, z wyczelowania procesów psychicznych postaci.

Poznajemy tylko zasadniczy, surowy zrąb fabuły. Motywacja ta nie wytrzymałaby oczywiście próby „realistycznych“, psychologicznych sprawdzianów — ani w *Bransoletce*, ani w *Stygmacie*, nie mówiąc już o *Tajemnicy Lorda* czy *Cywilizacji*. Dla struktury znaczeń ogólnych ten skrótowy zapis zdarzenia jednak wystarcza.

Metoda artystyczna Norwida nie stoi w miejscu — bogaci się i doskonalą. Rośnie też zasięg przekazywanych znaczeń. W nekrologach poetyckich (*Czarne kwiaty*) chwila przedśmiertna ma odsłaniać tylko jednego człowieka. *Bransoletka* demaskuje już cały „wielki świat“, więc warstwę społeczną, jej bezwzględność i fałsz (powierzchnową religijność). Poprzez *Garstkę piasku* sięga Norwid ku problemom całej cywilizacji współczesnej, którą oskarża legenda o okrucieństwie i o samotnym proteście Lorda Singelworth. W tym procesie coraz większego rozszerzania znaczeń tylko pozornym regresem jest *Ad leones*. Główne zdarzenie tego utworu (przemiana grupy męczenników w kapitalizację) — ma wiele pięter znaczeniowych. To nie tylko problem sztuki współczesnej i całej atmosfery społecznej — w błyskawicznym świetle tego zdarzenia można dostrzec dzieje całej społeczności europejskiej — od katakumbowych początków („*christiani ad leones*“) aż do kapitalizacji. Wreszcie ostatni utwór narracyjny — *Stygmata* — ustala ogólne prawo, obowiązujące zarówno w życiu jednostek, jak i narodów. Anegdota przemienia się tu już wyraźnie w *exemplum*.

Ale właśnie ów charakter egzemplifikacyjny opowieści zarysowuje się o wiele wcześniej. Poeta zmierza do ustalenia pewnych praw — anegdota służy tylko do ilustracji, ma „uoczywistnić“. Prawa te urastają ponad problematykę kultury współczesnej, tłumacząc jej słabość i klęskę. Jedno z takich praw ilustrują losy malarza (*Menego*). Dotyczy ono warunków żywotności sztuki — sztuka naśladowcza, nie wyrastająca bezpośrednio z życia, musi uschnąć, zaś artysta ponieść klęskę.

W wielu swych wypowiedziach zwraca Norwid uwagę na „związki organiczne“ między życiem jednostki a biegiem historii (pisali o tym Makowiecki i Borowy): ta sama prawda ujawnia się na drob-

nej i wielkiej przestrzeni, podlega jej zarówno pył ludzki, jak i gromy dziejów. Dlatego to relacja o zdarzeniu staje się przypowieścią.

2. Dramatyzacja opowieści

Metoda artystyczna Norwida kształtuje się — przypominamy — na użytek podwójnego założenia: ma odsłonić wielkie perspektywy znaczeniowe zdarzeń i ma zarazem ocalić prawdę konkretną, dosłownego obrazu. Wskazaliśmy — krótko — na zabiegi konstruuujące „drugie dno“ czy wyższe piętra sensów. Popatrzmy teraz, jak przekonuje nas poeta o prawdzie „wehikułu“, konkretny, który te znaczenia przynosi.

Wprowadzamy termin „dramatyzacja“, termin na ogół hojnie używany na określenie różnych, często nie sprecyzowanych rzeczy. Toteż pierwszym obowiązkiem jest tu niewątpliwie wyjaśnienie tego słowa.

Istotę dramatyzacji form epickich upatrujemy nie w budowaniu napięć, wyostreniu konfliktów, żywej akcji. Proponujemy kryterium strukturalne: dramatyzacja epiki polega na zastosowaniu — w pewnym zakresie — kategorii strukturalnych dramatu. Jakież to kategorie?

1) Podział na akty lub sceny, na jednostki, oddzielone czasowo i przestrzennie. Konstrukcja zamkniętych i konkretnych całości-wizji.

2) Ukazanie postaci wyłącznie od zewnątrz: w geście, ruchu, słowie-cytacie.

3) Teatralizacja słowa: dialog, monolog postaci, tekst poboczny jako podstawa struktury słownej; oparcie o sytuację i gest, stylizacja na wypowiedź ustną.

Oczywiście o dramatyzacji mówić można z dwoma zastrzeżeniami: 1) jako struktury fabularne dramat i epika mają wiele cech wspólnych i podlegają pewnym wspólnym zasadom; 2) „kategorie dramatyczne“ wchodzą do form opowiadawczych jako zabieg pomocniczy, nie usuwając całkowicie np. partii relacyjnych. W przeciwnym razie mielibyśmy już dramat.

Popatrzmy bliżej. Norwid nie stosuje w tych opowieściach struktury ciągłej. Każda z opowieści składa się z szeregu fragmentów-rozdziaków czy właśnie scenek. Zjawisko uderzające: przecież poza *Stygmatem* opowieści te są raczej krótkie. Po co więc jeszcze podziały?

Właśnie dla odrzucenia partii „antraktowych“, służebnych, łączących. Zauważymy łatwo, że scenki te rozdziela pewien upływ czasu, często i zmiana dekoracyj. Poeta nie stara się tego czasu wypełnić w sposób naoczny — *ex post* wypełni go relacją. Nie zawsze zresztą jest to wielki wymiar czasu: wizyta u Lorda Singelworth jest też rozbita na części, tym razem chodzi jednak o zasygnalizowanie momentu „ciszy scenicznej“, milczenia, które ma tym bardziej wyrazić wagę ostatnich słów Lorda.

Dramatyczną metodą jest też podniesienie kurtyny w połowie zdania czy rozmowy i powolne dobudowanie ekspozycji na przestrzeni pierwszego aktu, czasem zaś i następnych. W epoce Norwida powieści zaczynały się — jak pamiętamy — przeważnie od życiorysu bohatera. Jeżeli Norwid użyje tej konwencji, to tylko zartobliwie lub parodystycznie — raczej wprowadza nas od razu *in medias res*. Operuje też sceną w sensie całości związanej nieprzerwanym ciągiem czasowym i jednością konstrukcji przestrzennej. Wśród tych całości wizualnych obrazów można wyróżnić dwa typy, powracające we wszystkich opowieściach: 1) typ sceny kameralnej — rzecz dzieje się we wnętrzu mieszkalnym, w salonie; 2) typ sceny perspektywicznej, otwartej — fragment ulicy z perspektywą na miasto; jest to z reguły stara ulica włoska.

Odstępstw niemal nie notujemy. Pokład okrętu w *Cywilizacji* i scenę na Moście Rzymskim łatwo złączyć z typem drugim, perspektywicznym.

Czy to ubóstwo wyobraźni? Przypadek? Jak wyjaśnić stałą powrotność scenerii: salon lub ulica włoska? Oczywiście z założeń metodycznych tego szkicu wyminąć wypadnie zawsze niepewny grunt genetycznych rozważań. Odpowiedzi szukać będziemy na płaszczyźnie funkcji artystycznej. Czemu służy ta stała sceneria? Przede wszystkim wiąże się z problematyką opowieści, ze stałym kompleksem zagadnień kultury. Salon — znowu podobnie jak w dramatach — daje szczególną okazję do konfrontacji różnych ludzi i postaw, jest soczewką skupiającą, wytworem społecznej kultury epoki. Stąd możliwość syntezy współczesności. Ulica starego miasta — miasta z tradycją historyczną, pozwala odczytać zarówno przeszłość, jak i terażniejszość. Nad prozą epicką Norwida, powstała już w dojrzałym okresie twórczym, unosi się bardzo wyraźnie idea stygmatu. Stąd właśnie próba rekonstrukcji kultury i epoki z jej odcisków — w kamieniu, w słowie, w gościu człowieka. I stąd metoda artystyczna przyglądająca się raczej odbiciom, refleksom —

niż dalekim i zbyt wielkim źródłem tych odbić. Oczywiście jest tu jeszcze i wzgląd drugi: potrzeba osadzenia zdarzeń i postaci w konkretnym tle wizualnym.

Zestawiając ze sobą wymienione przed chwilą dwa typy scenerii, stwierdzić należy znaczną przewagę sceny kameralnej nad perspektywiczną. Norwid jest — jak zauważono — „poetą w wnętrza mieszkalnego. Nie pomija żadnej sposobności, jakiej mu dostarcza temat, by wnętrza mieszkalne zauważyć i odtworzyć poetycko“¹⁶. Wnętrza mieszkalne tworzą całości daleko bardziej wykończone niż szkicowe zazwyczaj perspektywy ulic czy krajobrazów. Nic w tym oczywiście dziwnego. Oglądane z bliska, wnętrza te zatrzymują nas precyzją szczegółów, niedostrzegalnych z większego dystansu. Bliskość, ograniczenie przestrzenne sprawiają, że mogą tu zagrać artystycznie elementy — takie, jak mimika, gest, kostium. Z daleka widzimy tylko plamy barwne oraz główne zarysy brył i linii. W scenach kameralnych można pokazać zarówno „pięty poruszenie“, jak i „fałd szaty“.

Analityczne przybliżenie, właściwe fazie wcześniejszej, fazie *Czarnych kwiatów*, pozostanie jeszcze i w późniejszej epoce twórczej, ale pojawi się już obok tego druga metoda artystyczna, wyraźnie zmierzająca ku syntezie, ku objęciu jednym, całościowym spojrzeniem bardziej oddalonego wnętrza. Wolno też chyba łączyć to zjawisko ze skłonnością ku wielkiej scenie widowiskowej nawet przy zamkniętej ścianie tylnej, reprezentującej wnętrza pokoju. Tak jest w scenie balowej *Za kulisami*. Oczywiście operowanie wielką sceną zamkniętą możliwe jest tylko wówczas, gdy tekst prowadzi nas na wielkie salony. Tak jest w *Bransoletce*, przede wszystkim zaś — jeszcze śmielej — w *Stygmacie*. W obu utworach spróbuje Norwid oddać syntetycznie wnętrza wielkiej sali, zaznaczając tylko ogólnie koloryt, oświetlenie, zasadniczy zarys linearny odrzwi czy okiennej framugi i ruch sceniczny. Ruch ten będzie komponowany również syntetycznie, bez uwydatnienia pojedynczych gestów: ulubionym motywem takich kompozycji staną się przepływające pary taneczne, „jako piękne fale słońcem zachodnim oświecone“¹⁷. Niewiele tu znajdziemy szczegółów wizualnych — w *Stygmacie* zastąpi je obszerna partia refleksyjna: próba słownego sformułowania istoty salonu, jakby ogólne *didascalie* dla reżysera, wykazujące, jaki ma być charakter inscenizacji.

¹⁶ K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. Kraków 1948, s. 89.

¹⁷ *Bransoletka*, s. 76.

Na tym tle wystąpią postaci. W dramatycznej strukturze autor rezygnuje z własnej, bezpośredniej ingerencji w określenie postaci, jak też ze wszechwiedzy, która w formach narracyjnych wyraża się relacjonowaniem myśli i przeżyć. Postaci mają się zaprezentować same: poprzez słowa, gesty, rekwizyty, elementy tła scenicznego. Od niego też zaczniemy.

Wiedzy o postaciach dostarcza bowiem i samo wnętrze mieszkalne, w którym przebywają („Człowiek tak z miejscem bywa solidarny“¹⁸). Na wielką skalę wyzyskuje to poeta w *Czarnych kwiatach*, gdzie — jak już wspomniano — o Mickiewiczu mówią obrazy na ścianach jego pokoju. W tych nekrologowych opowieściach bowiem każdy z artystów występuje na tle swego własnego, przez siebie zapewne ukształtowanego mieszkania. Podobną funkcję spełniają dzieła własne w związku z postaciami artystów-plastyków: Byczkowskiego, Delaroche'a czy wreszcie rzeźbiarza z *Ad leones*. Scenerią rozmowy z malarzem staje się jego pracownia, w niej zaś obrazy na sztalugach. Szczególnie interesująco współgrają z tą scenerią nie namalowane obrazy Delaroche'a czy Byczkowskiego. Oczywiście wówczas chodzi już przede wszystkim o ich walor semantyczny.

Inaczej jeszcze z prezentacją postaci (i całego środowiska) współdziała obraz w salonie *Bransoletki*:

obraz stary wisiał przed nami, wyobrażający, jako Zbawiciel łamie chleb, między dwoma siedząc uczniami w gospodzie przydrożnej¹⁹.

Chodzi tu naturalnie o wydobycie ostrego zgrzytu, kontrastu między powagą, prawdą wielkiej sztuki — i bezmyślnym, konwencjonalnym środowiskiem. Elementy scenerii grają więc i na zasadzie uzupełniającej harmonii, i na zasadzie zgrzytliwej ironii.

Wielki użytek artystyczny robi też Norwid z rekwizytu, związanego z postaciami. Każdego z pasażerów „Cywilizacji“ zaopatruje w jakiś szczegół dopełniający sylwetki. Oskar (*Stygmata*) zbrojny jest stale w kapelusz z krepą i smyczek — oba rekwizyty ważne dla zarysowania jego sylwetki jako muzyka i czułościwego wdowca, potrzebne także do wycieniowania gestów. Najhojniej wyposażony będzie Redaktor, zjawiający się przecież w trzech utworach. W obu najpóźniejszych nowelach (*Ad leones* i *Stygmata*) ręce jego operują

¹⁸ *Quidam*. PZ, t. A, s. 553.

¹⁹ *Bransoletka*, s. 75.

stale dwoma rekwizytami: parasolem i parą „giętkich okularów“ (nawet i ta giętkość jest symboliczna!). Ponadto w scenie epilogowej *Stygmatu* zasób rekwizytów jeszcze się zwiększy — koperta listu, kontramarka z teatru, kalendarz ścienny kierują przeciw rozmową Redaktora, z nich się rodzi „okolicznościowe słowo“ — nie żywe, lecz upowodowane zdarzeniami...

Kapitałnie ukazuje postaci także ich własny gest. Pisał o tym Kazimierz Wyka, analizując korzyści artystyczne z gestów u Norwida. Wskazał tam na trojaki funkcję gestu: dramatyczną plastyczność, teatralizację, pomnożenie psychologicznej wiedzy o postaciach²⁰. Chcielibyśmy tu zaakcentować jeszcze jedną cechę: równoległą obecność syntetycznego i analitycznego traktowania zarówno ruchu scenicznego, jak i gestu. Warsztat artystyczny Norwida realizuje bowiem szczególny paradoks: zdolność syntezy rośnie równocześnie z potrzebą precyzyjnego oddania szczegółu. Paradoks ten otwiera się chyba najbardziej kluczem wspomnianego już prawa „ciągłości organicznej“. Nawet więc w wielkich syntetycznych konstrukcjach, jak *Stygmat*, zagra szczegółowo zapis gestu.

Mimo bowiem monumentalnych zamierzeń całości — na pierwszy plan przywołany jest pojedynczy człowiek. Tak go do nas przybliżył poeta, że ujawni się każda zmarszczka, każdy grymas twarzy. Nigdzie może nie obejrzymy żadnej postaci tak szczegółowo, jak Oskara w *Stygmacie*. Obejrzymy jego kostium (a raczej najbardziej znamienny kapelusz z czarną wstążką), mimikę i zwłaszcza gest.

Ale po to, by go nam z bliska pokazać, poeta ogranicza pole widzenia: wprowadza Oskara z wielkich salonów Generałowej, każe mu wejść do szczupłej izdebki narratora. Tam się rozegrają trzy scenki zwierzeń — triumfalnych i tragicznych. W każdej z nich — zależnie od nastroju muzyka — zobaczymy go w innej pozie:

o godzinie późniejszej od późnych [...] wniakał Oskar mistycznym swoim krokiem, frak zrzucił i krawatę białą, klękał przy łożu moim, głowę ku kolanom moim w postanie zatapiał, mówiąc [...] ²¹.

Gest Oskara związany będzie z wymienionymi już rekwizytami: kapeluszem i smyczkiem. Na ich tle uwydatni się najwyraźniej maniera artysty, w różnych okolicznościach różna.

²⁰ Wyka, *op. cit.*, s. 18 i n.

²¹ *Stygmat*. WP, s. 232.

Oskar szczęśliwie zakochany, z laurem różowym na piersi, najpierw odśpiewał pieśń „wysunąwszy na przód rękę lewą, na wyżynie strun utwierdzonej“, po czym „cicho, spokojnie i uważnie złożył [...] skrzypce“²². Scena po zerwaniu daleko jaskrawiej tę manierę podkreśli. Oskar rzuca się w fotel, a potem:

[obrażony] przybrał nagle odmienną postać i ze spokojnością szczególniejszą począł na sobie nieład odzienia poprawiać — nierówność zapieć fraka, nieukład włosów...

Podjął z ziemi kapelusz połamany, leżący przy krześle, i z pomocą kolana powrócił mu zwyczajną formę, a potem ze staraniem drobiazgowym układał drobne i zniepokojone pierwej fałdy żałobnej krepy [...].

Po chwili [...] wziął smyk, jak się laseczkę biera, i poprawną postać przyjąwszy, począł mówić nieco profesjonalnym i obrażonym tonem [...] ²³.

Zgromadziliśmy parę cytatów, żeby przypomnieć współlistnienie analitycznego i syntetycznego ujęcia gestu. Nawet przy znacznym przybliżeniu działa bowiem uogólniający zmysł poety. Stąd właśnie takie formuły: „Oskar wniknął mistycznym swoim krokiem“ lub „wziął smyk, jak się laseczkę biera“. W obu wypadkach chodzi o stylizację gestu, więc o syntetyczne ujęcie. Zacytowane formuły wskazują tylko ogólnie na kierunek stylizacji.

W inscenizacji zdarzeń grać mają nie tylko elementy wizualne. Równie wielkie zadanie przypada w udziale efektom słuchowym. Mamy widzieć postaci, ich mimikę i gesty, równocześnie zaś słyszeć ich głosy, bardzo zróżnicowane, często na tle muzyki.

I w tym zakresie obserwujemy znamiennej ewolucję: zdecydowanie narasta teatralne kształtowanie słowa w prozie Norwida. Wyraża się ono w rozmaity sposób: wycieniowaniem i zróżnicowaniem form relacji i dialogu, dramatyzacją monologu, rozbijaniem wypowiedzi na głosy, uformowaniem rozmów ogólnych, troską o intonację mówioną.

Rozmowy towarzyskiej — indywidualnej i zbiorowej — jest w opowieściach Norwida bardzo wiele. Stosunkowo rzadko rozmowa będzie przytoczona w całości. A jednak stawiamy tezę o dramatyzacji, nawet teatralizacji słowa — i o narastaniu tego procesu. Pamiętajmy, że całość opowiadania jest zawsze relacją narratora z wizyty czy spotkania z ludźmi: w salonie, w pracowni czy na okręcie. Stąd wynika nieustanna konieczność sprawozdania z odby-

²² *Tamże*, s. 234—235.

²³ *Tamże*, s. 241.

tych rozmów — rozmów, których narrator był czynnym czy tylko biernym uczestnikiem. Sposób relacji będzie zróżnicowany: czasem narrator sam, własnymi słowami powtórzy ogólny przebieg rozmowy, czasem przytoczy ją w całości, czasem połączy oba sposoby, by rozmowę częściowo zreferować, częściowo zacytować. Wydaje się, że ten ostatni typ sprawozdania utrwała się ostatecznie: daje on poecie okazję do realizacji obu równoległych dążeń artystycznych — do analizy, konkretności szczegółu, i do syntezy, wybijającej znaczenia ogólne. W odniesieniu do relacji z rozmów wyrazi się to inscenizacją pewnych fragmentów i ogólnym zreferowaniem całości. Działania przez cały czas czujna selekcja: bardziej reprezentatywne, znaczące, „symboliczne“ fragmenty będą odtworzone w dosłownym brzmieniu, inne — syntetycznie podane.

Ale i ogólna, syntetyczna relacja z rozmowy może iść w różnych kierunkach: albo ku podkreśleniu tematu, albo ku oddaniu raczej wrażenia, jakie odbiera przysłuchujący się obserwator. Oto przykład:

A mówił mi właśnie o istocie czynu odważnego, który niedawno miejsce miał, i stąd przyszło cieszyć się rozmową o wielkich pięknościach prawdy żywej i jako bogatym jest dramatem życie tego lichego zleпка, który doczesny jest co chwila, a wieczny zawsze²⁴.

Relacja wydobywa tylko temat i ogólny tenor rozmowy, przeciwstawiony potem salonowej paplaninie, też bardzo syntetycznie podanej:

A rozmowa była: że tak świetnej i hucznej zabawy zaprawdę przez cały karnawału ciąg nikt nie widział — lecz to właśnie dlatego wydarzyło się, iż post się zbliżał²⁵.

Zupełnie inaczej w *Cywilizacji*, gdzie narrator zdaje sprawę z zasłyszanego gwaru, podkreślając tylko ogólne słuchowe wrażenia:

A cofając się od jęku konających w boczny statku korytarz, usłyszałem śmiechy, przekleństwa i gadanie ochryplym gardłem niestateczne — i coś podobnego do naglonych pośpiechem modlitw — więcej przeklinaniu podobnych²⁶.

W *Stygmacie* wprowadzi też Norwid relację „drugiej potęgi“: Oskar opowiada narratorowi o rozmowach z Różą. Ale ironiczne epilogi z Redaktorem w obu utworach — *Ad leones* i *Stygmacie* —

²⁴ *Bransoletka*, s. 75.

²⁵ *Tamże*, s. 76—77.

²⁶ *Cywilizacja*, s. 115.

podane będą bez pośrednika i bez skrótów, zacytowane w całości; bezcenne słowa Redaktora odtwarza narrator bezpośrednio w otoku towarzyszących im gestów.

Wśród tych rozmów na szczególną uwagę zasługują sceny zbiorowe — konwersacja w salonie czy bezładna wymiana zdań na statku w obliczu katastrofy. Rozmowa zbiorowa zawsze interesuje Norwida jako zjawisko społeczne, stąd pewna próba teorii rozmowy towarzyskiej na początku *Stygmatu*. Taką rozmowę traktuje na ogół poeta syntetycznie, starając się odtworzyć jej nastrój, falowanie, narastanie.

Dramatycznie przetworzone są też partie monologowe. Sporo ich w opowieściach; one podają konieczną ekspozycję, relacjonują zdarzenia „antraktowe“, komentują je, wprowadzają refleksję czy uogólnienie. Dramatyzacja polega na nadaniu tym partiom postaci mówionej, wypowiedawczej. Wkłada je więc Norwid w usta konkretnych postaci, uczestniczących w zdarzeniach (czasem są to — jak w *Bransoletce* czy *Cywilizacji* — pomocnicy, bezimienni interlokutorzy). Partie te są też osadzone w konkretnej sytuacji i starannie uzasadnione. Długi monolog Lorda przygotowuje autor opisując powstanie zakładu, wybór delegacji, jej wizytę w pałacu. Nawet refleksyjny monolog narratora na pokładzie okrętu będzie dramatycznie ujęty, związany z sytuacją, gestem („uderzyłem nogą w ruchomy pokład statku“²⁷), głośno w samotności wypowiedziany. Głośne myślenie wypełniają tu pytania, samemu sobie stawiane, bardzo zróżnicowane składniowo i intonacyjnie. W tej samej *Cywilizacji* drugi ogromny monolog narratora włączony zostaje w rozmowę z anonimowym przyjacielem.

Stylizacja na ustną wypowiedź jest w ogóle stała. Różne sygnały świadczą o jej obecności: zróżnicowanie leksykalne wypowiedzi, deformacje składniowe, sposoby wiązania replik dialogowych, wycieniowanie intonacyjne, łączenie wypowiedzi z gestem.

W zakresie leksyki szczególny udział mają tu konwencjonalne formuły, opatrzone oczywiście ironicznym znakiem. W *Stygmacie* akcentuje poeta takie bezmyślne zwroty, jak „panna n i c z e g o“²⁸ albo „panna [...] n i e m a c o m ó w i ć“²⁹. Na tej zasadzie powstaje wypowiedź „zacnego z kraju obywatela“:

²⁷ *Tamże*, s. 111.

²⁸ *Stygmata*, s. 227.

²⁹ *Tamże*, s. 256.

Cóż to za smutny przypadek! ta ś.p. panna Róża: — bo żeby to nie u wód, gdzie się przecież dla zdrowia jeździ!... acz i tu, Panie Dobrodzieju, tak samo się przeziębisz jak gdzie indziej... Wyznać też należy, że to panna była! nie ma co mówić³⁰.

Zauważyliśmy tu łatwo i wyróżnienia graficzne, właśnie dotyczące owych formuł, i znaki interpunkcyjne, i osobliwości leksykalne. O sygnałach graficznych wspominaliśmy już wyżej; mają one podwójną funkcję — semantyczną, gdyż wybijają słowa bardziej znaczące, i foniczną, kształtują bowiem brzmienie wypowiedzi. Do takich zaakcentowanych ironicznie, wydrwionych terminów należy przymiotnik „sentyficzny“, częsty w *Ad leones*, lub „nieśmiertelny“ (nieśmiertelny Wiktor Hugo) — zawsze zwroty obiegowe, sloganowe. Zwraca też uwagę częstość wielokropka, myślnika, postulujących pauzę. To też dowód troski o brzmieniową organizację wypowiedzi i jej tok. Cała ta problematyka, aktualna dla różnych rodzajów poezji Norwida, czeka wciąż na opracowanie.

Niekiedy poeta próbuje opisowo wyróżnić sposób mówienia poszczególnych postaci: o guwernerze (*Ad leones*) dowiemy się, że był „w mówieniu szybki, ale nie w wymawianiu, seplunił nieco i parskał śliną, ilekroć w zapale się poczuwał“³¹. Dłuższa partia syntetycznie, z użyciem metafor odtwarza styl i elokwencję Redaktora. Nawet w obrębie wypowiedzi jednej postaci wprowadzi poeta rozróżnienia. Tekst narratora przybiera wówczas charakter uwag reżyserskich.

Rozmowy są też mocno osadzone w sytuacji i geście. Gestyka nie tylko ożywia, ale po prostu dopełnia szeregu słownego. Poeta równolegle kształtuje język słowa i język gestu — podwójność właściwa metodzie dramatycznej. Oczywiście gest musi być użyty oszczędnie — nieraz stały jak *epitheton ornans*. Taki atrybut gestyczny Redaktora wiąże się z jego okularami i parasolem. I w *Ad leones*, i w *Stygmacie* gest ten oznaczony jest jednobrzmiącą formułą: „giętkie okulary poprawując“³². W rozmowie narratora z Redaktorem (*Stygmata*) gestykulacja Redaktora stapia się z jego słowami, odbierając tym słowom wszelką wagę i powagę. „»Trzeba się ochraniać...« — mówił z galką parasola wstrzymaną w ustach, gdy oczyma spod szkieł wkoło rzucał“. Dalej: „Redaktor wyciągnął

³⁰ *Tamże*.

³¹ *Ad leones*. WP, s. 173.

³² *Tamże*, s. 183. — *Stygmata*, s. 255.

nogę, zasiadając poprawniej“, wreszcie „poprawiając giętkie okulary, dopowie [...]“³³.

Zjawiska, o których tu mowa, nie są w poezji Norwida samotne. Występują równocześnie i równolegle na terenie prozy narracyjnej i dramatu. I tu, i w komediach to samo dążenie do sztuki syntetycznej, do wielkiej sceny kilkoplanowej z możliwością przybliżenia postaci, przywołania na plan pierwszy; i tu, i tam staranna rzeźba gestu i brzmienia głosu. Wspólny też użytek z rekwizytu, układanie grup, predylekcja do scen zbiorowych, obfitość ironicznych akcentów. Wspólny wreszcie użytek z tej metody: budowanie syntetycznego obrazu cywilizacji współczesnej przez przybliżenie konkretnego, będącego jej wyrazem i odbiciem.

Krótko sygnalizujemy sprawy, o których już pisaliśmy szerzej. Zdobywcze sztuki dramatopisarskiej Norwida wzbogacają warsztat prozaika-narratora.

3. Perspektywa narratora

Rozwój prozy epickiej Norwida prowadzi, jak stwierdziliśmy, do wielkiego realizmu, do ogarnięcia całej problematyki kultury i obejrzenia jej w skupiającej soczewce jednego zdarzenia. Dążności tej towarzyszy jednocześnie ustalenie konkretnego narratora, a wraz z nim przyjęcie wielkich ograniczeń.

Fakt na pozór paradoksalny, gdyż sięgając po wielkie syntezy potrzebuje poeta też wielkiej swobody, możliwości obejrzenia wielości zjawisk w różnych przekrojach. Przyjęcie konkretnego narratora oczywiście swobodę tę ogranicza, i to w dwóch kierunkach: 1) pod względem zakresu, zacieśnia bowiem pole widzenia, 2) pod względem perspektywy, ustala bowiem jeden punkt widzenia, właściwy owemu narratorowi. Przy takim założeniu konstrukcyjnym poeta musi się wyrzec wszechwiedzy autorskiej, ukazania procesów psychicznych od strony przeżywających podmiotów; synchronicznego przedstawienia zdarzeń rozgrywających się w różnych miejscach; dowolnej zmiany miejsca i wielu licencji autorskich. Wszystkie postaci będą ukazane tylko od zewnątrz. Wielką niewygodą dla autora jest też organizowanie spotkań poszczególnych postaci z narratorem lub też — jako druga możliwość — pogoń za postaciami sprawozdawców, którzy będą informować narratora o przebiegu wydarzeń zaocznych i dostarczać ekspozycji. Poza

³³ *Stygmata*, s. 255.

tym — ileż pokus i pułapek! Jak łatwo zejść z pozycji tego właśnie konkretnego narratora albo też dać się uwieść subiektywnemu przedstawianiu świata, notować raczej odbicia zdarzeń w psychice opowiadacza niż rzeczy same. Wiemy, jak często narrator taki stawał się pretekstem do zupełnego unicestwienia przedmiotowości w opowiadaniu (powieść liryczna końca wieku!).

Obejrzymy tu ewolucję narratora, kierując przede wszystkim uwagę na sposób wykorzystania go dla tych wielkich syntez, ku którym steruje proza epicka Norwida. Przy tej samej okazji przyjrzymy się, jak obecność narratora współlistnieje z rosnącą dramatyzacją.

Konkretny narrator zjawi się w prozie Norwida dopiero w epoce *Czarnych kwiatów*. Jego wejście odbywa się niewątpliwie poprzez fragmenty o charakterze wspomnieniowo-pamiętnikarskim, fragmenty, które słusznie wiąże Miriam z późniejszymi utworami narracyjnymi. W latach 1852—1857 tej wspomnieniowej prozy jest przecież wiele: zaginiony *Dziennik żeglugi*, *Pamiętnik podróżny*, *Czarne kwiaty* — relacje niemal współczesne, na gorąco chwytające fakty i wspomnienia z niedawnych przeżyć. Przejście od pamiętnikarstwa ku nowelistyce to wyraźnie decyzja na większą syntezę, potrzeba ukazania ogólnych znaczeń i źródeł, korzeni faktów. Precyzja i konkretność wizji, zdobycz owych pamiętnikarskich prób, pozostaną jako element metody artystycznej.

Przed ową epoką „pamiętnikarstwa“, w okresie pierwszych młodzieńczych prób epickich, do jakich należy *Łaskawy opiekun* (1840) — spotkamy u Norwida ten sam typ autorskiej gawędy z czytelnikiem, jaki właściwy jest w tej epoce np. wczesnym powieściom Korzeniowskiego. Wszechwiedzący autor zna myśli i przeszłość wszystkich postaci, bez trudu przenosi się z miejsca na miejsce, z miasta na wieś („pośpieszajmy na wieś, ażeby zobaczyć [...]“³⁴), wypowiada własne sądy o postaciach („Pan pułkownik, jak się spodziewam, nie służąc w wojsku nigdy [...]“³⁵). Gawędziarstwo narratora ułatwia też przejścia od motywu do motywu: „Należałoby jeszcze, jak miemam, dołączyć tutaj słówek kilka o radczyni W...“³⁶.

Znamienna jest też ciągle interferencja aspektu postaci i aspektu narratora. Poeta wyraźnie ten aspekt postaci wprowadza — czy

³⁴ *Łaskawy opiekun*. WP, s. 4.

³⁵ *Tamże*, s. 7.

³⁶ *Tamże*, s. 9.

to w formie mowy pozornie zależnej, referującej myśli i poglądy, czy w formie wprost przytaczanych wypowiedzi. Ale aspekt autorski czuwa nieustannie: czasem tylko ukryje się na chwilę pod ironiczną uwagą przywołującą jakby punkt widzenia przeciętnego odbiorcy. Autor nie waha się wkraczać bezpośrednio poprzez pejoratywne określenia („nielitościwy kupiec“) lub nawet dłuższe partie komentatorskie czy polemiczne. Parodystycznie traktowaną rozmowę o pogodzie przerywa narrator własnym wtrętem: „Wpadam na myśl, czy nie lepiej byłoby w progach naszych salonów zawieszać barometry [...]“, następnie zaś spokojnie podejmuje przerwana narrację: „Potem pani pułkownikowa zaczęła nową anegdotę“³⁷.

Czasem ingerencja autorska w tym utworze zestawia obok siebie aspekt środowiska i surową ocenę autorską:

— Ale u państwa Drążkowskich nic gminnego się nie pokaże, tam wyrwano fijołek i lilii białą, a wetknięto na to miejsce papierową gierlandę, którą usłudni kupcy sprowadzili z Paryża.

Śmiesznie jest, a czasem przykro patrzeć na tych obłąkanych ludzi, co znacznymi pieniędzmi zakupują okrawki wstążek i papieru, które w obcym narodzie posklejali próżniacy w jakieś arlekińskie ubiorki³⁸.

Ten typ narratora już się więcej nie powtórzy (w znanych nam utworach narracyjnych Norwida). W epoce *Czarnych kwiatów* zjawia się, jak już wspomniano, narrator konkretny.

Powolała go potrzeba surowej prawdy. Zda on sprawę z tego, co widział sam, obecnością swoją poręczy ścisłość relacji, weźmie ją na swoją odpowiedzialność. Wiemy, jaką sugestią ma opowiadanie w pierwszej osobie — jak często do tego kredytu uciekała się powieść osiemnastowieczna. W żadnym z utworów tej epoki nie próbuje Norwid odsunąć narratora od siebie, wystylizować; przeciwnie — wszędzie pozwala na zupełną identyfikację, bierze na swój rachunek jego słowa. Zresztą zarówno w *Czarnych*, jak i w *Białych kwiatkach* narrator usuwa się osobiście: nie o sobie będzie opowiadał. Ustawia się w roli widza, odbiorcy, który ma przekazać to, czego doświadczył. W *Czarnych kwiatkach* — ku uczeniu wielkich współczesnych, w *Białych* — ku udokumentowaniu pewnych prawd ogólnych.

Znamienne, że i w *Białych*, i w *Czarnych kwiatkach* powtarza się ten sam schemat fabularny: spotkanie narratora z jedną pos-

³⁷ *Tamże*, s. 17.

³⁸ *Tamże*.

tacją. W *Czarnych kwiatach* można by to określić jeszcze ściślej: relacja z wizyty narratora. Ta stała sytuacja ustala też „perspektywę wizualną“: wchodzi on do pokoju, ogarnia wzrokiem całość, obrazy na ścianach, sylwetkę gospodarza. Ten fakt, że wizyty dotyczą wielkich współczesnych, utrwala też i inną perspektywę: atmosferę czci, wolę uczczenia zmarłych przez surowy zapis wiedzy o nich. Od analogicznych (w sensie tej podwójnej perspektywy) sprawozdań odbija tylko relacja o śmierci nieznanym na okręcie. Łączy ją z innymi „czarnymi kwiatami“ charakter pośmiertnego wspomnienia, żal przedwcześnie zgasłego piękna, ale scena jest jednak inna: 1) nie kameralna, bo na tle otwartego morza, 2) po raz pierwszy wprowadzona tu zostaje pomocnicza postać, „rozmówca“, sam dla siebie nieważny, potrzebny jednak jako informator. Ustali się on w następnej fazie twórczej Norwida.

W fazę tę wchodzimy z *Garstką piasku*, *Bransoletką* i *Cywilizacją*. To faza legend, w których Norwid sięga już po szerszy zakres reprezentacji i większy zasięg znaczeń. W związku z tym zmienia się funkcja narratora: jego głównym zadaniem nie jest już poręczyć autentyczność faktów, ale pracować dla tych syntetycznych zamierzeń. Ta sfera wielkich znaczeń ujawni się nie przez jego komentarz, ale poprzez cały szereg czynników, o których już była mowa. Jednak sprawą narratora jest — usunąwszy się osobiście — odsłonić to wszystko, co ma nieuchronnie prowadzić do tego jedyne, koniecznego wniosku.

Dla tych wielkich syntez potrzebne są i inne postaci. One przecież tworzą środowisko i jego opinię. W *Bransoletce* np. środowisko to zostanie zdemaskowane przez bezmyślny stosunek do praktyk religijnych i sakramentów. Proces zdzierania maski częściowo tylko jest zainscenizowany — pewne fakty poznamy z relacji. Nie z relacji narratora jednak (obejmującej całość utworu), lecz z relacji „wewnętrznej“, „drugiego stopnia“, z tego, co narrator usłyszy od wprowadzonego specjalnie w tym celu informatora. On dokona ekspozycji, opowie o postaciach, zarazem też dostarczy materiału do tych uogólnień, które od pierwszego zdania poeta zaczyna budować. Obok „poważnego przyjaciela“ pojawia się jeszcze druga postać pomocnicza, „miły znajomy“, chociaż ten ostatni będzie nie tylko informatorem: ma swoją rolę w dramacie — rolę nieszczęśliwego konkurenta i przede wszystkim — zmanierowanego poety.

Tych dwóch pomocniczych rozmówców („młody mój znajomy“ i „poważny przyjaciel“) pojawi się jeszcze raz w *Cywilizacji*. Pierwszy z nich spełni tu funkcję doraźną i tylko pomocniczą: stanie się słuchaczem długiego monologu narratora o okręcie żaglowym. Drugi ułatwi ekspozycję i prezentację postaci. Nie przypadkowo autor powierza ją jemu: i w *Bransoletce*, i w *Cywilizacji* słyszymy o jego wielkim doświadczeniu życiowym i szlachetności, słowa jego dają więc gwarancję zupełnej prawdy. Będzie on reprezentował w utworze niezachwiany autorytet.

Dopiero w ostatniej fazie twórczej — fazie *Ad leones* i *Stygmatu* — potrafi się Norwid obyć bez tych pomocniczych postaci. Partnerami dodatkowych scen relacyjnych staną się same postaci (np. Oskar w *Stygmacie*), w każdym zaś razie postaci biorące udział w reprezentacji środowiska czy w zdarzeniu. Z takich relacji wyciągnie Norwid wielorakie korzyści: donoszą one o „pozascenicznych“, „antraktowych“ faktach, ale jednocześnie odsłaniają postać relacjonującego i odświeżają aspekt narratora.

Począwszy od *Bransoletki* i *Cywilizacji* narrator będzie już wmieszany w sceny zbiorowe jako współurzędzony partner zebrań towarzyskich, kolejno milczący obserwator balu lub powiernik zakochanych. Wydaje się, że poeta wyraźnie zmierza ku temu, by nie wyodrębnić go ze środowiska, by zatrzeć dystans między nim i satyrycznie odtwarzanym światem. Każe mu podzielić odpowiedzialność za skrzywienie cywilizacji współczesnej, nie chce go wyjmować spod jej stygmatów. I jakkolwiek sąd nad tym światem i jego kulturą będzie niedwuznacznie surowy, obejmuje on jakby i samego narratora. Stąd błysk autoironii unoszący się nad tą prozą.

Wyraźne to w *Bransoletce*, *Cywilizacji* i *Tajemnicy Lorda Singelworth*. W tym ostatnim utworze aspekt nadrzędny, bezwzględnie pozytywny, przerzucony zostanie na samego Lorda, narrator zaś należy do cizby ciekawych, powierzchownych interpretatorów balonu Lorda i jego codziennych wzlotów. Nie on formułuje sąd o kulturze współczesnej.

A jednak ów „aspekt absolutny“ odnajdziemy wszędzie: cała proza narracyjna Norwida jest przecież zupełnie jednoznaczna w swej wymowie. Jakże to autor osiąga? Oczywiście częściowo i przez komentarz narratora: diagnozę dotyczącą choroby kultury współczesnej (sąd o jej rozspołecznieniu) poda monolog narratora na okręcie; słowa narratora kończą utwór i podsumowują problem w *Ad leones*; wreszcie w ostatniej noweli — w *Stygmacie* — „tra-

gedię słowa“ sformułuje też sam narrator. Na ogół bezpośredni komentarz przypada jednak w udziale innym postaciom, sąd zaś narasta w nas przede wszystkim dzięki konstrukcji zdarzenia, na skutek samego doboru postaci, cytowanych rozmów, ironii w stosunku do fałszywych opinii. Aspekt negatywny odsłonięty zostanie daleko wyraźniej: reprezentuje go w *Cywilizacji* — Redaktor, w *Stygmacie* — także Redaktor, w *Ad leones* — znowu Redaktor. Oczywiście nie przypadkowa to powtarzalność: redaktor to oficjalny rzecznik opinii publicznej, odpowiedzialny za jej fałszywy kierunek, nic więc dziwnego, że z nim poeta związał ten negatywny aspekt. I właśnie ironiczne oświetlenie negatywnego aspektu, fałszywego, pomoże odsłonić istotną prawdę. Wydobędzie się ona na jaw dzięki konfrontacji dwóch poglądów czy dwóch postaw. Bardzo wyraźne to w *Ad leones* czy wszędzie tam, gdzie występuje Redaktor — antagonistą narratora.

Ale ironia Norwida w prozie epickiej wygrywana jest na bardzo cienkich strunach. Unosi się jak gdyby ponad głową narratora, ponad jego intencją. Jest to czysta ironia zdarzeń, nie zaś owoc zgryźliwości sprawozdawcy. Bo sprawozdawca nie jest bynajmniej zgryźliwy: przeciwnie — raczej dobrotliwy, skłonny do zachwytu, życzliwy, czasem niemal naiwny. Wszystkie te cechy są obecne w *Bransoletce*: przecież narrator należy do tego świata, interesuje się nim, zbiera plotki, zachwyca piękną panną i całą zabawą. Tylko mimochodem, dla pamięci, notuje, że piękna panna jest Eulalią dla romansu modnego, że karnawał kończy się hucznie, gdyż post się zbliża, i że Edgar z gniewu mnichem chciał zostać. Nie komentarz narratora będzie ironiczny, lecz sama odpowiedź faktów. Bardzo jaskrawe to jest w *Cywilizacji*, gdzie tonie okręt, od którego narrator oczekuje bezpieczeństwa, spokoju, odpoczynku i szybkości.

Obejrzelśmy przemianę narratora na przestrzeni lat dzielących pierwocyny prozatorskie Norwida od dojrzałych nowel ze schyłku życia poety. Uderza wzbogacenie jego funkcji, włączenie go w odtwarzany świat. Z obserwatora — staje się uczestnikiem „dramy wcale żywotnej“. Do końca zachowuje jednak skłonność do zadumy nad zjawiskami, zdolność widzenia faktów w ogólniejszych perspektywach. Zdolność ta wyraźnie wzrasta — najwięcej syntetycznych ujęć właśnie w ostatniej noweli: teoria „muzyczna“ rozmowy towarzyskiej, ogólna charakterystyka kurortu, uwagi o zakochanych, formuła dla stygmatu słowa. Dążność do syntezy znajduje wyraz

w gnomicznych sformułowaniach, obecnych zwłaszcza w ostatnich utworach. Ta gnoma zamyka *Ad leones*, jeszcze częstsza jest w *Stygmacie*.

Rośnie więc wkład refleksji i potrzeba syntetycznych formuł, ale równocześnie coraz śmieiej powierzchwniej obiektywnej relacji przebija dynamizm uczucia. We wcześniejszych utworach ujawniało się ono bardzo dyskretnie i raczej pośrednio w doborze słownictwa i określeń. Jeszcze w *Bransoletce* i *Cywilizacji* rzadko narrator wyraża wprost swe wzruszenie. Można je wprawdzie odczytać z takiego np. obrazu (proboszcz niesie Eucharystię do chorego):

A pod onym; niegdyś purpurowym, baldachimem najświętsza z dotykalnych i niedotykalnych na świecie rzeczy i istot, kruszyna obecności Bożej, szła w gwiazdzie srebrnej, płótnem obwiniętej czystym, jakoby tam był pochód króla wygnanego i ostatniego jakiego z panujących — albowiem purpury resztką, i złocień resztką, i poczet idących lichy był³⁹.

W ostatnich latach twórczych poety narrator nie wstydzi się już mówić nam nie tylko o zdarzeniach, ale i bezpośrednio o swoich reakcjach uczuciowych: „Serce miałem obrzmiałe i ciężkie, ducha czułem poniżonego...”⁴⁰ Nie trzeba dodawać, jak ten nurt emocjonalny odświeża samą relację.

Na szczególne omówienie zasługiwałby również humor narratora, ożywczo działający w *Stygmacie*, humor, z jakim ujęty tam został Oskar i jego zwierzenia miłosne. To zjawisko wielce skomplikowane i subtelne: humor ten nie niweczy przecież bardzo poważnego stosunku do miłości w tym utworze — do tragedii miłosnej Oskara i Róży. Jest to humor tego samego kalibru i typu jak ten, który błyska w pięknym erotyku *Czemu*.

Wymieniając różne funkcje narratora, pominęliśmy jeszcze jedną: wprowadzenie partii opisowych. Narrator odtworzy zawsze tło zdarzeń — dzięki niemu poznajemy przecież scenerię — i odtworzy je jako „wiedny“ obserwator, jako zamięłowany w pięknie artysta — z wydobyciem „odblasku rzeźby“, kolorytu, atmosfery.

Pora już podsumować zasadnicze korzyści artystyczne, jakie przynosi ów konkretny narrator:

- 1) jest świadkiem, widzem, poręcza prawdę zdarzeń;
- 2) odtwarza precyzyjnie — i z wkładem własnego, świeżego przeżycia — zaobserwowane uważnie fakty;

³⁹ *Bransoletka*, s. 79—80.

⁴⁰ *Ad leones*, s. 183.

3) selekcjonuje obserwacje tak, by wydobyć znaczenia ogólnejsze;

4) opisuje tło zdarzeń (salon, ulicę) z konkretnej perspektywy przeżywającego podmiotu — artysty;

5) ułatwia udramatyzowanie ekspozycji poprzez rozmowę z kimś, poprzez pytania;

6) wnosi do sprawozdania świeżość i dynamizm bezpośredniej reakcji uczuciowej;

7) wnosi refleksję, formułuje prawdy ogólne — i psychologiczne spostrzeżenia;

8) staje się niekiedy komentatorem i czasem opozycjonistą (Redaktora, aspektu negatywnego);

9) łączy postawę sprawozdawcy i czynnego uczestnika — jest widzem i aktorem równocześnie, jest — jak Marlowe z *Lorda Jima* — „jeden z nas“, współtwórcą cywilizacji, jej ofiarą i współsędzią równocześnie.

Jak to się dzieje, że obecność narratora może współhistnieć z dążeniem do dramatyzacji zdarzeń? Stwierdziliśmy bowiem, że dążenie to wzrasta, równoległe zaś coraz mocniej osiada w opowieściach narrator i coraz więcej przejmuje funkcji.

Owo paradoksalne na pozór współzycie opowiadacza i inscenizacji tłumaczy się jeszcze jedną funkcją narratora, dotąd nie wspomnianą: jest on właściwie sprawozdawcą teatralnym.

Wielokrotnie u Norwida wraca motyw „teatralizacji życia“. Elementy świadomej inscenizacji widzi Norwid nie tylko w uroczystościach (pochodach, akademiach, pogrzebach), ale w całym w ogóle życiu towarzyskim, w proznej herbacie — we wszystkich formach kontaktu społecznego. Wielokrotnie pada też pytanie o to, gdzie się właściwie znajdują kulisy. Gdzie granica między sceną i widownią? Aktorem i widzem? Między aktem i antraktem? Życie pozorem, nieistotne, jakby na marginesie rzeczywistości i dziejów, porównywał Norwid często do antraktu, do przebywania za kulisami, więc poza właściwą „dramą“, poza właściwym ciągiem przedstawienia. Uogólniał to nie tylko na życie emigracyjne, lecz i na całe życie polskie, niekiedy w ogóle na cywilizację współczesną. „Rzeczywistością całe jestże *entr'acte* w teatrze?“⁴¹. Tytuł komedii *Za kulisami* wiąże się też z taką koncepcją; w *Aktorze* mówi się również o ru-

⁴¹ *Tymczasem*. W tomie: C. Norwid, *Poezje*. Wybrał i wstępem opatrzył Mieczysław Jastrun. Teksty i chronologię ustalił Juliusz W. Gomułcki. T. 1. Warszawa 1956, s. 119.

chomych, przenośnych kulisach, które można stawiać to z tej, to z tamtej strony. Wiele takich wypowiedzi można by tu przytoczyć.

Teatralizacja opowieści to nie tylko „chwyt“, pomysł artystyczny — to wynik widzenia życia w kategoriach teatru. Pośredniczy w tym właśnie narrator. To on przestawia „kulisy ruchome“, staje się dosłownie — jak powiedzieliśmy — aktorem i widzem. On zdaje sprawę z przebiegu poszczególnych scenek, odtwarza sytuację, kostium, ruch sceniczny, gestykę postaci. I dlatego nie tylko nie przeszkadza, lecz przeciwnie — okazuje się przydatny. Jest bowiem dramaturgiem: notuje „pięty poruszenia“ i umie nam je przekazać tak, byśmy dostrzegli w tym ruchu „duszę, jak zadziała“.

*

Szkic ten miał zanotować zasadnicze elementy własnej metody artystycznej, jakiej dopracowuje się Norwid dla stworzenia sztuki współczesnej. Brak jej w życiu narodowym uważa za nieodpuszczony grzech twórców polskich i życia społecznego zarazem — pragnął więc temu zaradzić. To nowa problematyka zrodziła potrzebę stworzenia nowych środków wyrazu. Nowatorstwo artysty okazuje się służebne w stosunku do nowego widzenia rzeczywistości i jej zagadnień. Ale „nowe widzenie rzeczywistości“ jest oczywiście widzeniem twórczym, oryginalnego artysty.

Nie będziemy powtarzać założeń tej nowej metody. Miała ona przekazać znaczenia ogólne, wychodzące nawet poza kulturę jednego wieku, miała stwierdzić powszechne prawa historyczne, warunki prawdziwej kultury i w ten sposób wyjaśnić bankructwo epoki. Miała też ocalić teatralną prawdę współcześnie oglądanego obrazu.

Rezultatem tych śmiałych prób jest wielkie bogactwo przekazanych znaczeń — ale i twórcze odnowienie gatunku literackiego. Legenda, przypowieść, bajka — wyszły z rąk Norwida odświeżone, zupełnie inne, nowoczesne. Nie mieliśmy tu okazji do podkreślenia wielkiej różnorodności zamysłów konstrukcyjnych: osobno należałoby przecież omówić *Ostatnią z bajek*, *Garstkę piasku* czy drobniejsze — tak świetne! — teksty: *List króla Abgara* czy *Modlitwę*. Przy innej sposobności do tekstów tych wrócimy.

Tylko więc zarys, sygnał pewnej problematyki — to jedyne zadania szkicu. Zarazem sygnał większej pracy, która rzucone tu zagadnienia włączy w daleko szersze kompleksy. Niemal wszystko zresztą trzeba będzie poszerzyć i pogłębić. Ileż tu obszarów w ogóle

pominiętych! Do nich należy cały zakres szczegółowych konsekwencji artystycznych, jakie wynikły z tych ogólniejszych posunięć Norwida: z parabolizacji zdarzenia, z przyjęcia konkretnego narratora i perspektywy teatralnej. Wypadnie więc zatrzymać się nad sprawą opisowości, refleksyjności, gnomiczności, nad całą problematyką stylu — a więc składni, metaforyki, leksyki, przede wszystkim zaś intonacji mówionej — problem to w równej mierze pasjonujący, jak zaniedbany!

Nasuwa się też pytanie o stosunek do pozostałej poezji Norwida, opowieści wierszem czy wreszcie komedyj. Paralelizm i w zakresie zagadnień ogólnych, i metody artystycznej narzuca się jako oczywisty. Wreszcie warto by obejrzyć warsztat Norwida na tle poetyki współczesnej — nie tylko polskiej nawet. Wydaje się, że wówczas teza o nowatorstwie poety nie doznałaby wstrząsu!

*

Pominięto w tym szkicu literaturę przedmiotu. Niewiele pisano o prozie Norwida; żadne studium nie podjęło zagadnień warsztatu. Tu i ówdzie padały jednak uwagi interesujące i dla tego tematu przydatne, począwszy od komentarzy Miriama i studium Zofii Szmydtowej⁴², podkreślającego „rzeźbę zdarzenia“ i „typ noweli tokańskiej“. Z powojennych publikacji wymienić przede wszystkim należy pracę Kazimierza Wyki, pełną subtelnych spostrzeżeń o rzeźbiarskim widzeniu postaci i wyzyskaniu gestu⁴³, jak również analizę *Ad leones* Konrada Górskiego⁴⁴, gdzie wśród bogatej, wielostronnej problematyki badawczej znalazły się i sprawy stylu — analiza języka przyniosła ciekawe wnioski, zwłaszcza w zakresie składni.

W polskiej publicystyce literackiej ostatnich lat notujemy dwie wypowiedzi: artykuł Bronisława Mamonia *Glossy o nowelach Norwida*⁴⁵ i artykuł Natalii Modzelewskiej *Norwid — prozaik*⁴⁶. Pierw-

⁴² Z. Szmydtowa, *Nowele Norwida*. Przegląd Współczesny, XVII, 1938, nr 8/9.

⁴³ Wyka, *op. cit.*, s. 1—61.

⁴⁴ K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949, s. 65—91.

⁴⁵ B. Mamóń, *Glossy o nowelach Norwida*. Tygodnik Powszechny, XI, 1955, nr 38.

⁴⁶ N. Modzelewska, *Norwid — prozaik*. Życie Literackie, III, 1953, nr 33.

szy wyszedł spod pióra słuchacza moich wykładów o Norwidzie: upomina się ogólnie o zainteresowanie prozą Norwida, sygnalizując ważką problematykę kultury. Drugi wymagałby polemicznej odpowiedzi, tyle tam też błędnych: teza, że „światopogląd [...] [Norwida] zawierał pierwiastki sprzeczne“, że „Obok świetnych dzieł o postępowej wymowie [...] zostawił on utwory [...] wprost wsteczne“. Nie sposób też oczywiście zgodzić się na wyniesienie słabiutkiego grafomańskiego niemal opowiadania młodzieńczego *Łaskawy opiekun* ponad całą współczesną prozę polską i nawet światową!

Proza epicka Norwida od dawna interesowała też cudzoziemców. Wcześniej udostępniona dzięki przekładom (w r. 1907 przekład niemiecki, w 1921 — czeski, w 1932 — francuski), wywoływała zachwyty i superlatywy. Określono Norwida mianem wszechstronnego geniusza, zgodnie zwrócono uwagę na nowoczesność, prekursorstwo artystyczne poety.

Do tych dawniejszych — dość ogólnych — wypowiedzi (i nowszych, których nie znamy) dochodzi teraz znacznie obszerniejsza, mieszcząca się w amerykańskiej monografii noweli polskiej. Norwid zajmuje tam 19 stron, w tym niemal połowa przypada na przekład angielski *Tajemnicy Lorda Singelworth*. W tekście omówienia pisze autorka monografii trochę o każdej z nowel, próbuje jednak również znaleźć pewne wspólne zasady. Podkreśla symbolikę zdarzeń (przy okazji mówi o wpływie poezji lirycznej na takie ujęcie zdarzenia), rolę humoru, analizuje też finały nowel, odróżniając „*external conclusion*“ od „*plot solution*“. W omówieniu sporo miejsca poświęca z konieczności streszczeniu fabuły; korzysta oczywiście z polskich komentarzy. Nie brak jednak w książce i własnych, subtelnych spostrzeżeń autorki (np. o roli prowadzącej kwiatów w *Stygmacie*). Wysoko też wynosi autorka *Czarne kwiaty*. Omówienie kończy przywołaniem na myśl prozy współczesnej:

*Such reportage, until then unknown in Polish literature, leaves the realm of expository prose; molded into the form of fiction and highly stylised, it belongs rather to the tradition of the modern epic*⁴⁷.

⁴⁷ O. Scherer-Virski, *The Modern Polish Short Story*. 's-Gravenhage 1955, s. 66. Jest to praca doktorska wykonana pod kierunkiem prof. Manfreda Kridla i przedstawiona w Columbia University w roku 1952.