

# Anna Kurska

---

## O fragmentaryzmie w twórczości Norwida

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 45, 279-296

---

1989

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA KURSKA

## O FRAGMENTARYZMIE W TWÓRCZOŚCI NORWIDA

Fragmentaryzm to nader istotna cecha romantycznego stylu; te jego formy, które istnieją w twórczości Norwida wydają się ogromnie interesujące, stanowią bowiem jakby apogeum i syntezę zarazem romantycznych dziejów poetyki fragmentu.

Fragment zrodził się w Niemczech, w końcu XVIII w. Początkowo traktowano go jako osobliwą realizację gatunkową, odwołującą się do małych form literackich XVII – XVIII-wiecznych rozmaicie nazywanych w różnych kręgach językowych: *maxime*, *sentence*, *aphorism*. Fryderyk Schlegel i Novalis nadali mu nie tylko określony kształt – fragmentu właśnie, ale równocześnie, i przede wszystkim, zapisali w nim swoisty stosunek do Świata; bo wprowadzenie fragmentu, dzieła świadomie nieukończony, myśli zapisanej wrywkowo było wyrazem nowej, romantycznej filozofii.

Fragment romantyczny<sup>1</sup> Schlegla, a przede wszystkim Novalisa był jednak czymś więcej i czymś innym niż tylko realizacją gatunkową; stał się przejawem nowego stylu myślenia i świadomości odmiennej od klasycznej. Otwarta postawa poznawcza, romantyczny „zmysł chaosu” przeciwstawiony klasycznej „idei porządku” zrodziły odmienną koncepcję sztuki: „Poezja romantyczna – pisał Fryderyk Schlegel w słynnym *Fragmentcie 116* – znajduje się jeszcze w procesie stawania się, ba, to właśnie jest jej właściwą istotą, że może ona tylko wiecznie stawać się, nigdy nie dochodząc skończoności”<sup>2</sup>. Idea nieskończoności stała

---

<sup>1</sup> Nie odwołuję się do tradycji gatunku, bo nie jest mi ona tu potrzebna. Aforystyczne fragmenty są tylko punktem wyjścia dla moich rozważań. Bo o fragmentcie, także Schlegla i Novalisa, piszę jako o części jakiejś całości, ale i o swoistej formie, która istnieje na granicy albo już poza przestrzenią realizacji gatunkowej.

<sup>2</sup> F. S c h l e g e l, *Fragmenty*, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 141.

się podstawą poetyki fragmentu. Swoiste „niewykończenie” przestało zatem być kategorią negatywną, bowiem świat kreowany w perspektywie nieskończoności nie dawał się ujarzmić w zamkniętych kształtach. Stąd dominacja konstrukcji otwartych, fragmentów, ułamków, wyjątków, ustępów... Był to wyraz nie tylko nowego stylu przeżywania, ale także bunt przeciwko estetyce ładu, harmonii, klarownej jasności, idei doskonałości. Bunt ten powstał w opozycji do zamkniętego, racjonalistycznego widzenia świata.

Już samo opowiedzenie się za fragmentem, nazwanie utworu fragmentami, było czymś w rodzaju rewolucji wobec dawnych pojęć: kwestionowało sens uprawiania sztuki wedle reguł, jakiegolwiek by one nie były. Romantycy zresztą wyjątkowo silnie odczuwali niedostatki słowa: ujęte w skodyfikowane reguły poetyki, tym nowym zadaniom, nowym koncepcjom filozoficznym nie mogło sprostać. Trzeba więc było stworzyć nowy styl albo przeciwnie – pozostawić twórcom pełną swobodę. Zrodziła się wtedy spontaniczna, rozwichrzona technika zapisu. Stąd wiele tekstów ledwie zaczętych, porzuconych: fragmentów niezamierzonych.

U początku romantycznego rozumienia fragmentu leży dwie jego koncepcje: Schlegla i Novalisa. Wedle Schlegla fragment to miniaturowe dzieło o ukończonej kompozycji zewnętrznej; istota fragmentaryczności wyraża się nie w kształcie, lecz w wewnętrznej zawartości tekstu. Novalis pojmował fragment inaczej, traktował go jako „literackie ziarno”. Pisał: „Sztuka pisania książek nie została jeszcze wynaleziona. Osiągnęła wszakże punkt, w którym powinno to nastąpić. Fragmenty takie, jak te, są literackim ziarnem siewnym. Oczywiście może wśród nich być niejedno płone ziarno: niech tam, byleby tylko choć niektóre weszło!”<sup>3</sup> Gdzie indziej zaś pisał, że są to „fragmenty nieprzerwanego monologu”. A więc nadawanie tekstowi jakiegóż z góry zamierzonej formy nie jest dla niego sprawą tak zasadniczą, jak dla Schlegla: nie są to osobne wykończone całości, lecz „fragmenty monologu”. Fragmenty Schlegla, wydane w kilku zbiorach (*Kritische Fragmente*, 1797; *Fragmente* 1798; *Ideen*, 1800) i Novalisa (*Kwietny pył; Wiara i miłość czyli Król i Królowa*) były różnorodne. Niektóre podporządkowane zostały rygorom gatunkowym małych form lite-

<sup>3</sup> N o v a l i s, *Kwietny pył*, [w:] *Manifesty romantyzmu...*, s. 182.

rackich – zwłaszcza aforyzmu. Inne, w późniejszych zbiorach Schlegla, powstały jako tzw. fragmenty czyste – owoce chwili, przypadkowe zapisy w notesie, natychmiastowe spontaniczne myśli, które są lub robią wrażenie czysto prywatnych notatek nie przeznaczonych do opublikowania: Wiele z nich jednak w y k r a c z a poza sferę gatunkowości. Fragmenty-eseje Schlegla czy fragmenty-myśli Novalisa istnieją – jak sądzę – w wyraźnej opozycji do kategorii gatunkowej małych form literackich. Ich znaczne rozbudowanie, skłonność do eseistycznego ujmowania rzeczy, wreszcie eksperymentalny charakter, zwłaszcza fragmentów Novalisa, nie pozwalają na jednoznaczne ich usytuowanie. Wydaje się, że romantycy nie utożsamiali fragmentu z konkretną formą gatunkową (Schlegel nazywał fragmentem zarówno aforyzmy, eseje, jak i formy, których gatunkowość nie była dostatecznie wyraźna). Tym samym wydaje się, że fragmenty powstały jakby poza sferę gatunkową, gdyż były pojmowane jako drobne elementy nieskończonej całości.

Była też zupełnie inna tradycja, leżąca u genezy romantycznych utworów, pisanych jako „fragmenty”, nazywanych przez autorów fragmentami. Myślę o twórczości Laurence Sterne'a. Jego powieści *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* (1760/1767) i *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy* (1768) powstały w opozycji do zamkniętej kompozycji klasycznej. Charakterystycznymi cechami stylu Sterne'a stało się ujawnianie autonomii i kreacyjnego charakteru poczynań narratora, swobodna dygresyjna narracja, rozbicie chronologii wydarzeń, brak spójności fabuły, akcentowanie faktu nieistnienia początku i końca. Ów pozorny chaos kompozycyjny miał sugerować, że otaczająca rzeczywistość jest nieuchwytna, że nie można jej jednoznacznie zinterpretować. Konstrukcje te burzyły przyzwyczajenia i oczekiwania odbiorcy; miały rodzić niepokój, choć była to tylko gra z czytelnikiem, a zaprojektowana najczęściej w tonacji pogodnej, parodystycznej, ironicznej.

W polskiej literaturze romantycznej znalazły kontynuacje obie te tradycje pojmowania fragmentaryzmu: niemiecka i angielska. Kontynuacje sternizmu – o czym pisać będę dalej – łatwo zauważyć i rozpoznać, ponieważ „fragmentaryczność” tego typu była zwykle przez romantyków deklaratywnie eksponowana, najczęściej w tytule dzieła wskazującym, że jest to fragment właśnie.

Nie ma natomiast w naszej literaturze romantycznej takich form,

jakimi są drobne kompozycje fragmentów Schlegla czy Novalisa. Wpływ – może nawet nie bezpośredni – ich koncepcji przejawia się zupełnie inaczej, w wewnętrznej zawartości intelektualnej i kompozycji dzieł bardziej obszernych, przede wszystkim dramatów i prozy filozoficznej.

Polscy romantycy nie pisali wprawdzie takich aforyzmów, jak Schlegel czy Novalis, ale podobne – jak zapisane przez nich – niepokoje intelektualne, podobny sposób widzenia świata, człowieka i miejsca sztuki leżały u podstaw struktury kompozycyjnej *Dziadów części IV I III, Nie-boskiej komedii, Beniowskiego...* Rozbicie konstrukcji, nagłe urwanie wątku, dygresyjność itp. – to świadome przecież odwołanie twórców do poetyki fragmentu; dzieła stają się jakby zestawem, luźnym wiązaniem i urywaniem fragmentów myśli i fabuły. Ten fragmentaryzm dużych konstrukcji – dramatów, prozy filozoficznej – wyraża przeżycie nieskończoności istnienia; takie skomplikowanie świata, którego przy normalnym, tradycyjnym operowaniu słowem nie sposób ująć i wypowiedzieć. Do prawdy można się tylko przybliżyć – fragmentarycznie ją poznać, z tych fragmentarycznych, chaotycznie – jak w *IV części Dziadów* – narzucających się skojarzeń i obrazów wyłowić jakiś głębszy sens. To oczywiście takie rozumienie świata sztuki i fragmentu, jakie u progu romantyzmu sformułował Schlegel. Są jednak w polskiej literaturze romantycznej także formy w swoisty sposób zbliżone do schleglowskich. Można za takie uznać te utwory, które – choć zostały skończone – są jednak przez autorów nazywane ułomkami, ustępami (Słowacki, *Szanfary. Ułomki poematu arabskiego*; Krasiński, *Fragment. Marzenie człowieka przeżytego, On. Ułomek z pamiętników życia młodzieńca*). Nazwanie tych tekstów fragmentami, ułomkami akcentuje przede wszystkim ich „niepełność semantyczną”, czasem podkreśla także fragmentaryczność kompozycyjną. W młodzieńczej prozie Krasińskiego są to jakby szkicowe portrety „człowieka przeżytego”, które stały się próbą właśnie fragmentarycznego zdefiniowania choroby duszy. To jakby fragment wewnętrznej biografii, która, wedle romantyków, jest tak samo nieskończona jak Wszechświat. Fragmentaryczność kompozycyjna polega tu na „rozwichrzonej” technice zapisu, rejestruje się bowiem to, co ze swojej istoty jest nieuporządkowane, chaotyczne: marzenia, wizje

senne. Dzięki temu „fragmenty” Krasińskiego zawierają w sobie silny pierwiastek liryczny, bo fragmentaryczność tego rodzaju ulirycznia.

Inny rodzaj fragmentarycznej kompozycji ujawnili romantycy posługując się „poetyką ruin”. Utwory powstające w tej konwencji to mistyfikacje sugerujące, że tekst był niegdyś całością, że to czas uczynił go fragmentem-ruiną. Jest tak w *Panu Trzech Pagórków* Krasińskiego. W poemacie znajdują się luki, miejsca wykropkowane; ale nie mają większego znaczenia dla rozwoju fabuły, w zamierzeniu poety tworzą jedynie nastrój pewnej tajemniczości. Fabularnie poemat jest skończony i luki nie są istotne, lecz tekst zamykają słowa:

Nazajutrz przebiegłem oddane mi pismo. W wielu miejscach zepsute przez wilgoć – znać, że w jakimś lochu leżało – nie mogłem więc, jak ułamki powieści o Opinie podać do wiadomości, co też uczyniłem <sup>4</sup>.

Inną funkcję miejscom pustym nadał Józef Korzeniowski w pierwszym z *Dwu fragmentów poetycznych*. Utwór jest pozbawiony fazy wstępnej. Rozpoczyna się od informacji narratora: „On głęboko westchnąwszy tak mu odpowiada”. A więc akcja zawiązuje się w chwili gdy dochodzi do zmiany ról. Jeden z bohaterów – Młodzieniec staje się słuchaczem, drugi – Zakonnik odpowiadającym:

Jeżeli cudzej dzielić nie umiesz niedoli,  
Gdy własna tylko troska serce twoje boli,  
Na co pytasz daremnie? – Każde moje słowo  
Rany już przygojone rozrani na nowo;<sup>5</sup>

I fragment ten jest w zasadzie monologiem Zakonnika, który nie wyjawia wprost powodu rozterki młodego bohatera ale opowiada mu historię własnego życia. Miejsca puste, niedopowiedziane, niedookreślone wskazują na brak łatwych, jednoznacznych rozwiązań. Pisarz rezygnuje z pozycji wszystkowiedzącego, jakby ucieka od niej; bo miejsca wykropkowane zamiast konkretnego pytania uwalniają go od formułowania jasnej odpowiedzi, a więc i od definitywnego zamknięcia utworu. Młodzieniec, tak jak i czytelnik, sam musi zrozumieć wagę

<sup>4</sup>Z. Krasiński, *Pan Trzech Pagórków. Ułamki ze starego rękopisu*, [w:] *Dzieła literackie*, oprac. P. Hertz, t. 2, Warszawa 1973, s. 38.

<sup>5</sup>J. Korzeniowski, *Dwa fragmenty poetyczne*, [w:] *Powiadki, opowiadania i dwa fragmenty poetyczne z przydaniem kilku poezji drobniejszych*, t. 2, Wilno 1849, s. 223.

opowieści Zakonnika i także sam dokonać wyboru. Fragmentaryzm tej kompozycji uwalnia od dydaktyzmu nazbyt prostego.

Drugi, sternowski nurt pisania fragmentów wywarł pośredni wpływ na kształtowanie się kompozycji fragmentarycznych, na przykład, w romantycznych dramatach, ale znaleźli też kontynuacje bardzo wyraźne. Zainteresowanie sternizmem widać już w „Wiadomościach Brukowych” (1822). Ich redaktorzy chętnie wprowadzali parodie, wśród których ważne miejsce zajmowały fragmenty imitujące znalezione listy, diariusze, pamiętniki.

Rozumienie sternizmu jako gry z tradycyjną formą, próby zaciekania odbiorcy, oswojenia go z eksperymentem widać na przykład w utworze Tomasza Zana *Świat i miłość, czyli życie i zdania p. Tomasz* (1823), w powiastce Augusta Wilkońskiego *Środek. Zakończenie. Początek. Środek. Małeńki dodatek* (1845).

W latach czterdziestych dzieła łamiące tradycyjny porządek kompozycji klasycznej odbiera się już jako konwencjonalne. Narratorka *Pantofla* (1841) Sztyrmera z domieszką ironii stwierdza:

ja kiedy co opowiadam, lubię zwyczajnie zacząć od końca. Takowa forma opowiadania ma w sobie coś tajemniczego, poetycznego, i może daleko więcej zająć jak wszelka inna systema. Zresztą dziś nie godzi się inaczej ani mówić, ani pisać. Od czasu wynalezienia romantyczności w Europie wszystkie powieści, dramy i poemata zaczynają się od końca, a przynajmniej ze środka; dlaczegóż bym ja miała was, kochani moi czytelnicy, pozbawić tej przyjemności, do której zapewne jesteście przyzwyczajeni?<sup>6</sup>

Romantycy wiele dzieł planowali jako fragmenty, niektóre ogromnie się rozrastały. Już wcześniej, bo w roku 1770, Goethe pierwszą wersję *Fausta* ogłosił w postaci urywkowej: *Faust ein Fragment*; podobnie planował Mickiewicz. Tytuł cyklu dramatycznego miał brzmieć: *Ułamki z poematu Dziady*. Słowacki myślał o trylogii, której pierwszą część stanowić miał *Kordian*, zapowiadał powstanie cyklu sześciu tragedii historycznych, do których miały należeć *Balladyna*, *Lilia Weneda*, może *Krak*, dramat *Beniowski*. Podobnie *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego miała się stać środkowym ogniwem trylogii; powstały fragmenty pierwszej jej części, tzw. *Niedokończony poemat*, trzeciej poeta nie napisał nigdy. Poszczególne utwory funkcjo-

---

<sup>6</sup> L. S t z y r m e r, *Historia mojego kuzyna*, [w:] *Powieści nieboszczyka Pantofla*, oprac. L. Sokół, Warszawa 1978, s. 9.

nują tu jako części jakichś wielkich całości. Charakterystyczna jest dla nich perspektywa otwarcia. Mickiewicz pisał o *Dziadach*:

Poemat polski zawiera w oryginale szereg luźnych części. Pierwsze dwie ogłoszone były lat temu dziesięć w Wilnie; trzecia zaś świeżo wyszła w Paryżu; dzieło to jednakże dalekim jest jeszcze od swojego ukończenia, oczekuje ono dalszego rozwoju, który powiąże wszystkie te fragmenty w jedną organiczną całość<sup>7</sup>.

Najświeńszym przykładem fragmentaryczności jest dzieło mistyczne Słowackiego. Wszystko jest tam fragmentem, częścią całości nie w pełni poznawalnej, nie w pełni wyobrażonej. Temat jest otwarty na nieskończoność i dlatego niemożliwy do definitywnego zamknięcia. Słowacki dąży bowiem do odsłonięcia ostatecznej prawdy o całości bytu. Prowadzi to do rezygnacji z tradycyjnych konstrukcji — a więc z kompozycji retorycznej, z linearnego porządku, z sukcesywności. Powstaje natomiast wielka liczba fragmentów przenikających się wzajemnie, równoległych, paralelnych, będących wielostronnym zapisem jednego tematu, symultanicznych, zróżnicowanych gatunkowo ale równocennych: list, miniatura liryczna, dramat objawiają jakąś stronę prawdy. Wszystkie teksty dzieła mistycznego są bowiem zapisem jednej idei, prawdy genezyjskiej. Dlatego zachodzi tu swoista tożsamość fragmentu i całości, bo fragment w systemie musi świadczyć o całości; bez tego kontekstu ztraca się jego głęboki sens.

Norwid pisał fragmenty. Jako formy fragmentaryczną określił *Wyjatek z listu do Krakowa* (1842), *Menego. Wyjatek z pamiętnika* (1843), *Nieskończony. Dialog z porządku dwunasty* (1852)<sup>8</sup>. Pierwsze dwa tytuły sugerują, że teksty te zostały zaczerpnięte z szerszych całości, że są jedynie ich fragmentami. *Menego* jednak wykracza poza to wyobrażenie; jest utworem o konstrukcji zamkniętej, relacją ze spotkania z przyjacielem — zakończoną jego śmiercią. I choć zdarzenie w nim opisane jest autentyczne (Juliusz W. Gomulicki stwierdza nawet, że jest to fotograficzny zapis ostatniego spaceru, jaki poeta odbył w Wenecji, w kwietniu 1843 r., w towarzystwie zaprzyjaźnionego ze sobą Tytusa

<sup>7</sup>A. Mickiewicz, *Pisma...*, Wydał, objaśnił i wstępami poprzedził Józef Kallenbach, Warszawa 1922, t. 4, s. 209.

<sup>8</sup>Jest to wiersz wysłany do Jana Koźmiana 22 IV 1852 r., Norwid zasugerował w podtytule (*Dialog z porządku dwunasty*), że utwór jest tylko jakąś, dwunastą właśnie, częścią cyklu? Dialogu? Tego już nie wiadomo. Nie istnieją bowiem ani utwory poprzedzające, ani następujące po owym *Nieskończonym*, a w porządku dwunastym.



Byczkowskiego), *Menego* jest czymś więcej niż tylko kartą z pamiętnika. To znakomite opowiadanie pisane stylem „fragmentowym”. Tak styl swój określał sam Norwid w liście do Marii Trębickiej:

Pocieszam się ja wprawdzie myślą dosyć wątpliwą, że Pani znasz mój fragmentowy wyrażania się sposób [...] Nie lękam się, że Pani niedobrze sobie wytłumaczysz to f r a g m e n t o w e moje pismo, jak to każdy by zrobił, co nie zna mnie dokładnie, albo z pisma zna tylko – albo kto tego nie doświadczył, co mnie Pan Bóg pozwolił i nakazał doświadczyć. O! już to listy moje nie są do b i o g r a f i i i f a c s i m i l u pośmiertnego. Pragnę być zawsze jasnym i bardzo jestem szczerzy – trudno jednakże by mnie pojąć, z tego sądząc jedynie, co mi się uda wypowiedzieć (VIII, 26, 29).

Pisał też inaczej: „Bo – mówię Pani – że są rzeczy, z których tłumaczyć się nie można – słowa są jeszcze nazbyt c i ę ż k i e...” (VIII, 33). I choć ów „fragmentowy” styl odnosi Norwid do formy listu, myślę, że jest cechą niemal każdej wypowiedzi poety, także i opowiadania *Menego*. Jest to opowieść o spotkaniu i rozmowie z człowiekiem, którego narrator nazywa jedynie B. Pozornie normalne to spotkanie, normalna rozmowa, nic nie wróży katastrofy. B. odchodzi – a nazajutrz narrator otrzymuje list. Znajduje w nim informacje o rychłym wyjeździe B., o chęci pożegnania, wreszcie prośbę, by przybył na wyspę Lido. Norwid tak zamyka to opowiadanie: „B., zapłaciwszy gondoliera, powiedział mu, że użyć chce kąpieli... a l e z a g ł ę b o k o w f a l e z a s z e d ł” (VI, 171). Juliusz W. Gomulicki zaś tak to zakończenie ocenia:

Samobójstwo, które Byczkowski popełnił następnego ranka, zostało wzmiankowane przez Norwida w sposób świadomie bezbarwny i lakoniczny. Prawda, zanotowana przez Rastawieckiego, była o wiele okropniejsza [...] najpierw p o d e r ż n ą ł s o b i e b r z y t w ą g a r d ł o, a potem dopiero rzucił się w wodę i utonął. Okropna ta śmierć [...] p r z e k r o c z y ł a w ten sposób o m i n a l n ą w y p o w i e d z k a w i a r n i a n ą i p r a w d o p o d o b n i e z t e g o w ł a ś n i e p o w o d u n i e z o s t a ł a d o k ł a d n i e z r e l a c j o n o w a n a w e w s p o m n i e n i u N o r w i d a (J.W. Gomulicki, *Metryki i objaśnienia*, VII, 547).

Myślę jednak, że kształt zakończenia *Menego* jest, jak określili Gomulicki, „lakoniczny” z całkiem innego powodu. Niedookreślenie, niedomówienie, brak jasnych, pełnych informacji to metoda tworzenia portretu osoby B. To nie zapis dziennikarski, lecz literacka fikcja, w jakiejś mierze odwołująca się do realiów. Są tu jakieś strzępy wiadomości: „Potem w Monachium pracował; wszędzie z trudem wielkim, i po dziesiątku lat, i w walce z przeciwnościami zabójczymi” (VI, 196).

Gdzie indziej motyw ruin w rozmowie i znamienne pytanie: „Więc nic, myślisz, nie ginie?” i subtelnie ujawniony niepokój: „i przyjdź kiedy, zagram ci wieczorem...” i niemal natychmiast „Albo nie [...] bo nie sam tu jestem” (VI, 168, 170). Nastrój smutku emanujący od bohatera, osiąga apogeum w chwili, gdy B. opisuje swój jeszcze nie ukończony obraz: „Zacząłem też także mały obraz, gdzie rybaka chcę zrobić z dziećmi swymi, i chcę, żeby był wieczór, i żeby było widać, iż pracował dzień cały, i chcę, aby rybak w rękę trzymał ułowioną rzecz jedną... muszę pustą! I chcę, aby z tą muszlą, wyciągając rękę, zebrał sobie” (VI, 170). Nagle ten klimat przygnębienia rozbija niby na chwilę sytuacja komediowa. B. przywołuje chłopca-Menego; imię to wymówione z polskim akcentem – co B. właśnie czyni – po włosku, znaczy – topię się. I choć to jakby tylko zwykła pomyłka, bo przecież nie można topić się w kawiarni, sytuacja przedstawiona, w kontekście dopiero co zarysowanej wizji obrazu, niemal natychmiast traci swój komediowy charakter. Wołanie bohatera nabiera samorzutnie głębszego znaczenia. Staje się jakby zakamuflowanym, choć spontanicznym, wyznaniem B. od razu zresztą zbagatelizowanym: „– Buffone – odrzekł B. – buffone!...” Także list bohatera niejasno sugeruje bliskość katastrofy: „chustkę też znalazłem, którą w pierwszych czasach emigracji w Dreźnie wielki nasz lord Byron mi darował. To jest jedno, co mogę na pamiątkę zostawić” (VI, 170). Choć i list, podobnie jak poprzednie informacje czy sytuacje, ludzi jeszcze, bo gdy mówi się o pożegnaniu, można coś na pamiątkę zostawić... I w tym właśnie stylu utrzymane jest zakończenie. Narrator przekazuje to, co mówił B.: „B., zapłaciwszy gondoliera, powiedział mu, że użyć chce kąpiel”, dalej komentuje już sam, ale, co ważne, także w stylu B.: „a l e z a g ł ę b o k o w f a l e z a s z e d ł” (VI, 171). Pozornie więc łudził czytelnika dalej. Choć miejsca wykropkowane po słowie kąpiel, inny druk następnych słów, także wszystkie „strzępy” do portretu B. wskazują, że to nie przypadek, że to samobójstwo. Właśnie owe miejsca wykropkowane, których wiele w tym tekście, słowa eksponowane poprzez inną technikę pisma, przemilczenia i niedopowiedzenia jakby przedłużają i jednocześnie poszerzają sens tego, co zostało powiedziane. Tym głębiej, spoza fragmentowych wypowiedzi przeziiera tragedia człowieka, której on sam wprost nie wypowiedział i choć się ją przeczuwa, nie wyjawia jej wprost także i narrator. Może słowa są „nazbyt ciężkie”, by o tym mówić.

*Menego* jest świetnym przykładem fragmentowego stylu; swoistą jego kontynuacją będą *Czarne kwiaty*<sup>9</sup>, w jakimś sensie *Quidam*. Niektóre cechy tego stylu zostały wypracowane wcześniej w romantycznej poetyce fragmentu, jak choćby niejasność, przemilczenie, niedopowiedzenie; u romantyków budowały przede wszystkim klimat tajemniczości, także pogłębiały sens tego, co zostało wypowiedziane, wreszcie były wyrazem manifestacji swobody twórcy. Nieco inaczej u Norwida. Próbuje on stworzyć jakby podstawę teoretyczną czy też rodzaj swoistego komentarza dla stylu „fragmentowego” w rozprawie pod tytułem *Milczenie*: „Atoli takowe właśnie że umyślnie czy przemyślnie nie wypowiedziane odwołki zdania, przemilczenia i niedogłębienia są przecież utajoną myślą, więc są tylko koniecznie nie-do-powiedzianym ciągiem rzeczy!” (VI, 226). Niedopowiedzenia Norwida, przemilczenia, czyli „to co od mówienia więcej wyrazić może”, „przybliżenie”, o którym pisał: „Nie wiem, zaprawdę, czyli jest jaka forma działalności umysłowej odpowiedniejsza położeniu naszemu, jak przybliżenie!” (VI, 226), były środkami, które pozwalały wyrazić – założone przez Norwida – nieprzerwane dążenie do prawdy.

Podstawową funkcją owych przybliżeń stało się przekazywanie sugestii nie odsłoniętego dna znaczeń. I nie ma tu w zasadzie miejsca dla manifestacji swobody twórczej, bo „fragmentowy” styl narzuca wypowiedziom ów niedoskonały stan świadomości, wiedzy, szczątkowość poznawanej prawdy. Wydatnie pomaga w takim zapisie układ graficzny, posługiwanie się miejscami pustymi. Trzeba tu koniecznie podkreślić, że takiego ich nagromadzenia i takiej siły ekspresji, jaką tworzą, nie ma u żadnego romantyka. Dzięki tym miejscom pustym poeta buduje jakby „złącza” między tym co możliwe i co niemożliwe do wypowiedzenia. Więcej, uzupełnia albo też może uszlachetnia poetykę fragmentu innymi środkami wyrazu: parabolą, symbolem, ironią, swoistą interpunkcją, ciszą, a przede wszystkim poszerzaniem pojemności słów, czy nawet wersów, wyjawiając skłonność do paradoksu, myśli aforystycznej, która ze swej istoty jest już fragmentaryczna. Charakterystyczne staje się zrywanie ciągłości linearnej, szczególnie

---

<sup>9</sup>T. Makowiecki, *Stygmat ruin w twórczości Norwida*, „Droga” 1933, nr 11, s. 1147.

wyraźne w liryce. Wszystko, by pogłębić ekspresję, ale przede wszystkim rozbudować plan semantyczny.

Nasylenie środkami, które stwarzają wrażenie „fragmentowości”, rodzi styl, który, jak się zdaje, jest syntezą romantycznej poetyki fragmentu. Styl ów zostaje przekształcony w swoistą technikę zapisu, obecną niemal w każdej wypowiedzi Norwida. Technika ta szczególnie wyrazista jest w liryce:

W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: zachowane powinny być i nie zgładzone nożem te kresy, gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary. Barbarzyńiec tylko zdejmą te nożem z gipsu i psowa całość (IX, 328).

„Ciemność”, „szpary”, „ogryzmołenie” stać się miały przeciwwagą płynnej, melodyjnej poezji romantycznej. Przypomnijmy sobie choćby *Fortepian Chopina*, ileż tam wielokropków, myślników, przerw, nieukończonych obrazów. Wynikało to przede wszystkim z niemożności wyrażania poprzez słowo całej głębi znaczeń. Stąd poszukiwanie rozmaitych nowych środków ekspresji, także pozasłownych, stąd upodobanie do form rozdartych.

Jest ich wiele. To na przykład dzieła nieukończone – czasem podejmowane w nowych wersjach, jak choćby *Aktor*. Istniały dwie wersje tego utworu dramatycznego, pierwszą z nich poeta zniszczył niemal w całości, stworzył wersję drugą. Ostatecznie jednak i tej drugiej wersji *Aktora* nie ukończył. Można by tę sytuację skomentować słowami samego Norwida z *Rzecz o wolności słowa*:

... Zaprawdę – Ruina  
Jest całością!...

... I nową twórczość odpoczywa

i dalej:

Że więc dzieło zniszczenia i dzieło tworzenia  
Harmonijnie się kędyś łączy i spierścienia... (III, 617)

W *Menego* zaś pisał: „Trzeba gmachu pięknego, ażeby mógł piękną być ruiną. Trzeba pięknej ruiny, ażeby dotrwała aż do końca, aż do posad budowy i pierwszego planu rozłożenia, aż do głazu pierwszego, na którym legendy siadać będą...” (VI, 168). Wśród dzieł Norwida jest bardzo wiele fragmentów niezamierzonych – bo gubiono rękopisy, odsyłano je w stanie szczątkowym. Zachowały się jako fragmenty tylko

wskutek niedbalstwa wydawców lub pośredników; były ruiną rzeczywistością, a nie poetycką, nie zainscenizowaną.

O innej formie fragmentaryczności można mówić w przypadku *Zwolona* (1848–1849). Jedyny to utwór dramatyczny, w którym posługuje się poeta wypracowaną przez Słowackiego, Mickiewicza i Krasińskiego kompozycją fragmentaryczną. Ale już *Wstęp* do dramatu określa jego na tym tle odmienność. Norwid nazwał *Zwolona* „Monologią”. We wstępie podejmuje ten sam motyw:

Różno-głosego dotąd monologu  
Na żadnej jeszcze scenie nie widziano,  
A przeto staję z objaśnieniem w progu  
I przepowiadam rzeczy, jak się staną. (IV, 31)

Wypowiedzi o charakterze autotematycznym jest w utworze co najmniej kilka. Charakterystyczne, że wszystkie wskazują na totalne rozbitcie świata przedstawionego. Już pierwsza z nich: „różno-głosy monolog”, określa rozdarcie. Najsilniejszą w wyrazie, wielokrotnie przez historyków literatury cytowaną, jest wypowiedź Harolda:

Wszystko dziwnie się plecie  
W tego państwa tu świecie,  
A kto rzecz by spisował  
I połączyć chciał – pewno  
Ciąg-by gorzej popsował. (IV, 82)

Pozornie rzecz układa się tak, jak zwykła się układać we wcześniejszych arcydziełach romantycznych, a więc w *Beniowskim*, w *Dziadach*, *Kordianie*, *Nie-Boskiej komedii*. Duża samodzielność scen, brak wyraźnych powiązań przyczynowo-skutkowych tworzy swobodną kompozycję. Umożliwia ona autorom symultaniczny sposób prowadzenia akcji albo też tylko prezentację świata w rozmaitych przestrzeniach. Zazwyczaj jednak samodzielność scen bywała ograniczona poprzez ich zaszerogowanie choćby do określonego aktu. Manifestowany był zawsze jakiś układ zewnętrzny, nawet wówczas gdy sygnalizowano luki, tak choćby, jak w *Beniowskim* czy w *Dziadach*. Dzięki numeracji, informacjom w didaskaliach i wewnątrz tekstu w zasadzie można określić wzajemne czasowo-przestrzenne relacje, bo układem pieśni czy scen w tych dziełach rządzi jednak rygor. Natomiast z przytoczonej wyżej wypowiedzi Harolda wynika już, że u Norwida rzecz układa się inaczej. Ze temu rozbitciu nadaje się nowe znaczenia, nigdy w takim

stopniu ani u Mickiewicza, ani u innych romantyków nie manifestowane, i że zachodzi ścisły związek pomiędzy formą dzieła a kształtem świata, w którym się „wszystko plecie”. Zakwestionowany bowiem zostaje zarówno przyczynowo-skutkowy układ świata jak i kompozycji poetyckiej. To wrażenie rozbicia, które towarzyszy *Zwolonowi*, tworzy się – jak sugeruje Zofia Trojanowiczowa – dzięki fragmentarycznemu układowi akcji: „Konstrukcja akcji w *Zwolonie* ma wyraźny cel semantyczny: nie logiczny rozwój wydarzeń, lecz jego strzępy – oto co jest istotą dziwnego świata, który wtargnął na karty dramatu”<sup>10</sup>. W *Dziadach*, *Kordianie*, *Beniowskim* akcja też nie jest pełna, też ujmowana jest we fragmentach, może oczywiście nie w takim stopniu rozbitych, ale jednak...

Norwid tworzy wrażenie rozbicia jeszcze w inny sposób: *Zwolon* składa się ze scen samodzielnych, niemal każda mogłaby istnieć osobno. Tę ich odrębność poeta podkreśla poprzez nieustanną zmianę przestrzeni, w której je rozgrywa. Raz tylko „powraca” Norwid w to samo miejsce: na rynek na Przedmieściu. Ale przestrzeń i tak wypełniona jest inaczej, jeden zaledwie powtarza się element: kościół gotycki. Za pierwszym razem na scenie ukazuje się tłum powstańców: wszędzie słychać gwar, szcęk broni, zamęt, w drugim zaś wypadku „wnoszą rannych – wynoszą trupy, których wiele wkoło wschodów kościoła i na placu spoczywa. Po prawej stronie stos spalenizn i popioły rozwiane...” (IV, 52). To jakby przestrzenna kwintesencja dziejów powstania: początek, gdy *Zwolon* próbuje powstańców zatrzymać, i koniec, gdy tłum *Zwolona* właśnie uznaje winnym kłeski. Dzieje powstania są tylko jakby klamrą, tekst wypełniony jest czym innym.

Poszczególne „fragmenty” dramatu romantycznego scalała w jakimś sensie postać głównego bohatera. Nie ma go w *Zwolonie*. A może raczej jest ich trzech – Pacholę, *Zwolon*, Waclaw. Znamienne, że w tym utworze mającym jednaście scen tytułowy bohater pojawia się po raz ostatni w scenie piątej – i później już tylko w widzeniu Pacholęcia, w scenie dziesiątej. Kompozycja jest nie tylko fragmentaryczna, ale nadto pozbawiona jakiegokolwiek numeracji, aktów lub scen. Ma to znaczące konsekwencje. Norwid sugeruje jakby, że układ dzieła nie jest ostateczny i jedyny, że można fragmenty poprzestawiać. Odpowiada to

<sup>10</sup> Z. Trojanowiczowa, *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968, s. 137.

sposobowi rozwijania tematu: *Zwolon* rozpoczyna się upadkiem rewolucji, a kończy wybuchem następnej. Początek jakby może być wymienny z końcem albo po końcu następować...

Fragmentaryczna kompozycja „różno-głosego” monologu manifestuje rozbitcie świata rzeczywistego. Przypomnijmy, że u romantyków fragmentaryczność kompozycji wynika przede wszystkim z niemożności pełnego odzwierciedlenia świata: stąd kompromis, który prowadzi do projekcji świata w wycinkach; zestawione zaś w luźnej konstrukcji wycinki te mają zobrazować całość. A więc ów fragmentaryzm zrodził się z marzenia o kompletności i syntezie.

U Norwida inaczej. Fragmentaryzm kompozycji wynika z jego tragicznego przeżycia rzeczywistości, którą postrzega we fragmentach, straszliwie rozdartą. Fragmentaryzm pełni zatem funkcję deformującą<sup>11</sup>. Rozwija dla niego poeta ujemne pole semantyczne: brzydota, zła. Jest to jakby twórcza kontynuacja myśli Wiktora Hugo z jego przedmowy do dramatu *Cromwell* (1827): Pisał tam<sup>12</sup>, że brzydota objawia się w postaci groteski, że stanowi twór tego co niepełne, niezharmonizowane. Takim jest świat *Zwolona*. Takie widzenie ma zaś konsekwencje i w dziele sztuki: świat jest rozbity, a i poeta nie może zbudować prawdziwej, pełnej tragedii, bo „różno-głosy” monolog jest tylko „porwanych gryzków mozaiką”<sup>13</sup>.

Jeszcze innym rodzajem fragmentarycznej konstrukcji jest cykl *Vade-mecum* (1847–1866):

Złożone ze s t u perelek nawlekłych,  
Logicznie w siebie, jak we lżę lza, wciekłych.

(Finis, w. 3–4)

<sup>11</sup> Podobnie jakby zapisał J. Andrzejewski „rozbitcie świata” w *Miazdze*. Jej nieukończona, otwarta, miazgowa forma, określa zarówno rzeczywistość realną, jak i przedstawioną.

<sup>12</sup> W. H u g o, *Przedmowa do dramatu Cromwell*, [w:] *Manifesty romantyzmu...*, s. 275.

<sup>13</sup> Fragmentaryzm formy, rozbitcie świata przedstawionego rozmaicie oceniali współcześni. Ale nawet wytrawni czytelnicy, jak choćby Andrzej Edward Koźmian, przeżywali szok; dawali temu wyraz: „w «Czasie» spotkałem się z wyjątkami jego *Promethidiona* i *Zwolona*. Przeczytawszy je zadrzałem o stan jego umysłu. Żał mi go szczerze [...] Ciemniejszej nocy i zamętu nikt z ludzi utworzyć nie zdała. Cóż to za wymęczenie, wykoszlawienie dźwięków bez myśli.” A.E. K o ź m i a n, *Listy*, t. 2, Lwów 1894, s. 74.

Norwid wielokrotnie charakteryzował *Vade-mecum* jako niejednorodną wprawdzie, bo składającą się z wielu różnorodnych elementów, ale jednak całość. Pisał o cyklu, że składa się on „ze stu poezji drobnych – stu argumentów stanowiących jedno *Vade-mecum*” (IX, 217). Gdzie indziej objaśniał: „złożone ze 100 rymów najwzszelakszej budowy, a misterną nicią wewnętrzną zajętych w ogół” (IX, 228). W listach do Henryka Merzbecha poszczególne utwory nazwał *f r a g m e n t a m i*:

Skoro W Pan rozpatrzysz się w moim rękopisie, uznasz, że rzadko trafu, który by spowodował coś przeciwpodobniej odpowiedniego książeczce *Z wiosny*. Nawet liczba fragmentów prawie równa! (IX, 234).

A w innym liście do tegoż adresata stwierdzał: „Wstęp do *Vade-mecum* określa, jaki? czas jest poezji polskiej i w które strony odtąd pójdzie... fragmentów sto, a mianowicie onych główna część, są jakoby idąca już w te strony nową poezją” (IX, 236).

Utwory-fragmenty tworzą, wedle Norwida, „jedno *Vade-mecum*”. Łączy je ze sobą „nić wewnętrzną” i wspólna idea: „Poezja polska tam pójdzie, gdzie/główna część *Vade-mecum* wskazuje sensem, tokiem, rymem i przykładem” (IX, 218). „Fragmenty” te spaja także swoista linia tematyczna: „moje *Vade-mecum*, traktujące o bieżących interesach Języka, literatury i społecznego sensu polskiego” (IX, 233). Scała je również motyw wędrówki zaakcentowany w tytule: *Vade-mecum*, czyli „pójdź ze mną”. Symboliczna ta wędrówka zawieszona, jak wskazują wiersze cyklu (*Przeszłość II*, *Socjalizm III*), między przeszłością a przyszłością wiedzie w terażniejszość. Przewodnikiem w tej podróży jest poeta. Ma ona swój symboliczny początek i koniec, Norwid bowiem poszczególne fragmenty układa w całość zewnętrznie ograniczoną *Wstępem* i *Epilogiem*. Poszczególne utwory zaś gęste są od znaczeń, olbrzymia w nich liczba wielkich skrótów myślowych. Prowadzi to do powstania stylu maksymalnie skondensowanego; stąd *Vade-mecum* jest otwarte na nieskończoność. To jakby praktyczna realizacja idei Fryderyka Schlegla:

Dzieło jest ukształtowane – pisze Schlegel – jeśli jest wszędzie ostro ograniczone, ale wewnątrz granic pozostało bezgraniczne i nieskończone, jeśli jest samo sobie wierne, wszędzie jednakie, a jednak wykracza ponad siebie [...] Dzieło musi przewędrować wszystkie trzy lub cztery części świata ludzkości, nie po to, aby wygładzić kanty swojej



indywidualności, ale żeby rozszerzyć perspektywę widzenia i dać własnemu duchowi więcej wolności i wewnętrznej wielostronności<sup>14</sup>.

Fragmentaryzm cyklu wiąże się zatem, jak sądzę, nie tylko z tradycją francuską (źródłem dla *Vade-mecum* są – wedle Juliusza Gomulickiego – *Kwiaty zła* Baudelaire'a). Norwid pisał: „*Vade-mecum* jest to rzecz na progu nowego cyklu poetycznego w Polsce” (IX, 218). Romantycy raczej nie układali w takie ciągi swych poezji, choć pewną analogię można odnaleźć w cyklach sonetowych. Oczywiście nie chodzi tu o proste zależności czy powiązania, ale o tendencję znamionną dla romantycznych dokonań. Mianowicie o rozbijanie, przełamywanie, roztrzaskiwanie form całych: cykl sonetowy roztrzaskał poemat opisowy: „cykl Mickiewiczowski – pisze Ireneusz Opacki – jest kompozycją zasadzającą się na wysnuciu wniosków z owej »materii różnaitości« poematu opisowego, która poemat ten w gruncie rzeczy rozbijała. Mickiewicz rozbijał go do końca, fragmentaryczność utajoną ujawnił, przemienił w cykl fragmentów osobnych, którym nadał wykończony kształt sonetowy. Ciągłość poematową, narracyjną zmienił w ciągłość cykliczną”<sup>15</sup>.

Nieco inaczej u Norwida. Tworzy cykl, a więc tak jak i romantycy, zmienia ciągłość narracyjną w ciągłość cykliczną. Tyle, że ów cykl jest już innej skali, znacznie bogatszy intelektualnie i formalnie. Norwid należał do tak zwanej drugiej generacji romantyków, debiutował po 1840 r., a więc wówczas, gdy w polskiej literaturze zarówno cykle sonetowe, jak fragmentaryczne konstrukcje utworów należały do ustalonego repertuaru poetyki romantycznej. Cykl *Vade-mecum* nie był powieleniem znanych wzorców, wzbogacał je między innymi w duchu tradycji, w polskim romantyzmie wcześniej właściwie nie wykorzystywanych – myślę tu o romantyzmie jenajskim. Cykl ten jest niejednolity gatunkowo; zawiera liryki o różnym systemie wersyfikacyjnym, zmiennej rytmice, różnorodnym układzie stroficznym; cechą wyróżniającą jest silne zdialogizowanie (opozycją do romantycznej opisowości). Niemal każde ogniwo jakby otwiera następne, czasem z jednego „rozkwita” kilka; najobfitszym źródłem tego rodzaju jest wiersz rozpoczynający *Vade-mecum*: *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*. Dzięki

<sup>14</sup>F. Schlegel, *Fragmety...*, s. 147.

<sup>15</sup>I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, [w:] *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*, Katowice 1975, s. 68.

sklamrowaniu, przenikaniu się idei, a także tematów czy nawet motywów rozbudowuje Norwid plan semantyczny swego cyklu, bo żadne ogniwo nie zamyka się, każde jest jakby otwarte na niezliczoną ilość dalszych możliwości. Norwid rozsuwa nić, która spaja nie tylko utwory ze sobą sąsiadujące, ale także i znacznie od siebie oddalone: to idea człowieczeństwa (*Fatum, Sfinks II, Ruszaj z Bogiem, Królestwo*). Fragmenty mogą łączyć się inaczej; elementem spajającym może stać się ironia (*Syberie, Czynownicy, Vanitas, Powieść*) albo też silnie ekspozowany motyw, na przykład krzyża (*Krzyż i dziecko, Stolica*).

Poszczególne ogniwa cyklu układają się w formie ulirycznionego pamiętnika, pamiętnika intelektualisty i głębokiego moralisty, bezkompromisowego w obnażaniu obłudy i kłamstwa. W wierszu otwierającym cykl podmiot liryczny wyznaje:

...piszę pamiętnik artysty,  
Ogryzmołony i w sobie pochylon –  
Obłądny!... ależ – wielce rzeczywisty! (II, 17)

A celem tej ulirycznionej opowieści o cywilizacji, społeczeństwie, historii jest „o d p o w i e d n i e d a ć r z e c z y – s ł o w o !”

Waga problemów, ton moralistyki, bogactwo stosowanych technik zapisu, głęboka symboliczność obrazów tworzy jakościowo nowy cykl poetycki. Jego fragmentaryczność zostaje pogłębiona; polega bowiem nie tylko na fragmentarycznej kompozycji, która poszerza pojemność poszczególnych ogniw cyklu, unosząc jakby sensory w tę przestrzeń między fragmentami, ale przede wszystkim na fragmentowym stylu każdej wypowiedzi lirycznej. Głęboka odpowiedzialność za słowo spleta się z pracą nad tym, by poszerzyć jego granice poprzez symbol, ale także poprzez obfitość miejsc niedopowiedzianych, wykropkowanych, urwanych. Stąd „fragmentowy wyrażania się sposób”.

Trzeba nadto podkreślić, że fragmentaryzm przekształca się u Norwida także w element techniki zapisu. Poeta w dramacie, poezji, prozie wykorzystał te cechy stylu, które wpisane były w formę fragmentu od czasu Schlegla i Novalisa: a więc tworzył niezwykłą gęstość znaczeń, skłaniał się ku formom wieloznacznym, otwartym.

Jest to więc synteza i zamknięcie problemu romantycznego fragmentaryzmu, bo pełne wykorzystanie stwarzanych przez fragment możliwości, a zarazem osobliwe roztopienie go w całościach obszernych.

Norwid przede wszystkim jednak wzbogacił romantyczną kompozycję fragmentaryczną, nadając jej nowy sens. W *Zwolonie* widać to najpełniej – nie jest tu fragmentaryczność tylko chwytem stylistycznym, lecz czymś koniecznym, gdyż tylko w formie fragmentarycznej można wyrazić zawartą w tych utworach wizję rzeczywistości: kształt rozbity, fragmentaryczny „odbija” i rejestruje dysharmonię i chaos Świata.