

Piotr Śniedziwski

Poeta "skąpy w mowie" : o milczeniu u Norwida

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 98/4, 21-41

2007

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.

PIOTR ŚNIEDZIEWSKI
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

POETA „SKĄPY W MOWIE”
O MILCZENIU U NORWIDA

Cyprian Norwid często pisał o sobie jako o poecie samotnym, odrzuconym, tułającym się, wreszcie – milczącym. Spośród wielu dramatycznych wyznań w sposób szczególny zwraca na siebie uwagę to, które pojawiło się w liście z sierpnia (najprawdopodobniej) 1850 do Teofila Lenartowicza:

– więcej nie mogę pisać – znowu czas jakiś książki nie będę widział ani listu, ani pióra, jak to czasem rabiam – muszę robić – zamykam książki i papiery, i klucz rzucam przez okno w ogród cudzy, gdzie już trzy moje klucze leżą w trawie gnijącej deszczem dziś.

Bóg z Tobą – kto by pytał o mnie, toż mu powiedz – na długo milczę. [8, 102]¹

Samotność i opuszczenie, skazanie – wskutek niepoehlebnych recenzji – na milczenie bez literackiej publiczności. To wszystko znalazło też swe ujście w liście z maja 1867, adresowanym do Józefa Bohdana Zaleskiego:

Za co?... co?... komu?... wziąłem... SAMOTNIE JAK NIKT całą moją młodość przetuławszy... Co?... komu?... kiedy?... nie dopuściłem – nie do-milczałem. Kto?... tak samotnie czekał, i czeka, i milczy – jak ja?... kto?... pokażcie... kto?... [9, 290]

Podobne refleksje będą zresztą pojawiały się nierzadko w korespondencji poety – wystarczy wspomnieć list z 20 IX 1850 do Adama Potockiego, z 1 VIII 1851 do Zaleskiego lub z lutego 1878 do Mieczysława Geniusza. Ten stan niezadomowienia bardzo często powraca też w twórczości autora *Milczenia*. Wielokrotnie ma charakter raczej troski egzystencjalnej niż programu literackiego – jak choćby w wierszu [*Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy*]; innym jednak razem, rozliczając się z brzemieniem romantyzmu², Norwid pisze:

Nie wziąłem od was nic, o! wielkoludy,
Prócz dróg zarosłych w piołun, mech i szalej,

¹ Cytaty podaję za: C. Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułcki. T. 1–11. Warszawa 1971–1976. Liczby w nawiasie oznaczają: pierwsza – tom, druga – stronicę.

² Ten akt rezygnacji trafnie opisał M. Jastrun (*Między słowem a milczeniem*. Warszawa 1960, s. 255–256): „[Norwid] *Vade-mecum* zwięzłe i oschle [...] przeciwstawił poezji romantycznej. Styl zszarzył, zrezygnował z przepychu retorycznego na rzecz skromnego odpowiedniego słowa. Jego teoria i praktyka przemilczeń wyprzedziła nowoczesne pojmowanie sztuki poetyckiej”.

Prócz ziemi, kłutwą spalonej, i nudy...
Samotny wszedłem i sam błędę dalej. [2, 15]

Warto zastanowić się nad tym Norwidowym błędzeniem, także nad jego zapatrzeniem w przyszłość i niewątpliwymi prekursorskimi rysami twórczości. To sprawi, iż „pamiętnik artysty” i słynne „ogryzmolenie” staną się bardziej wyraźne, ale też autor wyda się wcale nie tak bardzo „omylon” (2, 17). Jednym z podstawowych problemów, nie tylko jego biografii, lecz przede wszystkim poetyki, jest kwestia milczenia – jej podjęcie pozwala przyjrzeć się „tułactwu” Norwida.

W liście z czerwca 1882 Norwid informował Lenartowicza o pracy nad poematem w pięciu pieśniach, zatytułowanym *Milczenie*. Przed tym wyznaniem umieścił pisarz wiersz *Słowianin*, którego przedostatni wers, po serii metafor, brzmi: „(Co sam sobie w jaśniejszą alegorię zamień!)” (2, 254).

Poemat, niestety, zaginął, lecz wezwanie zachowało swą aktualność – tym bardziej iż w tym samym 1882 r. Norwid pracował nad rozprawą teoretyczną, którą także zatytułował *Milczenie*. Tekst eseju jest w pewnym sensie testamentem autora, spoglądającego na swoje dzieła i starającego się dostrzec to, co stanowiło o ich odmienności. Utwór może być również uznany za ambitny traktat, w którym Norwid omawia – jak sam twierdzi – gramatyczny, filozoficzny oraz egzegetyczny charakter milczenia (6, 231). Esej staje się zatem poszukiwaniem znaczeń, dramatyczną momentami grą z tym, czego wypowiedzieć się nie da, a co przesądza zazwyczaj o charakterze egzystencji ludzkiej.

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!... [6, 226]

Zamysł jest w istocie romantyczny – próba uchwycenia głębokiego sensu rzeczywistości poprzez analizę różnych jej aspektów. Ponadto znaczna część tekstu opiera się na dość typowej dla romantyzmu opozycji systemu (czyli tego, co zewnętrzne i rozumiane jako całość) oraz fragmentu (postrzeganego jako pojedynczy, podstawowy, skrywający pierwotną prawdę o rzeczach, o człowieku). Trudniej natomiast ująć metodę i opisać sposób potraktowania przez Norwida bogatego materiału. Romantyzm polski, mimo iż na wielu poziomach tematyzował problem milczenia, nie jest w tym przypadku trafnym kontekstem dla rozważań „milczącego poety”. Błądzącemu wśród licznych tradycji (nie tylko literackich) Norwidowi bliżej tu do oświeceniowej formy traktatu – zarówno w sferze samego wykładu, jak i w sposobie dobierania zagadnień. Podkreślić zatem trzeba wyraźne występowanie pierwiastka retorycznego, który przejawia się m.in. w podkreślaniu i segmentowaniu części wypowiedzi przez wzgląd na deklamację. Strona językowa traktatu ma w efekcie niewiele wspólnego z antyretorycznie ukierunkowanym romantyzmem; trzeba na nią spoglądać raczej przez pryzmat tradycji klasycystycznej. Okazuje się zresztą, że także w sferze tematycznej polski klasycyzm podsuwa teksty, których dalekim echem jest *Milczenie* Norwida.

Spośród licznych utworów klasycystycznych, gdzie problem milczenia zajmuje eksponowane miejsce, trzy wydają się szczególnie bliskie esejowi Norwida; dwa z nich to utwory poetyckie: *Pochwała milczenia* Ignacego Krasickiego i *Milczenie (z Pope'a)* Józefa Kobląńskiego (jest to tłumaczenie *Ody do milczenia* Ale-

xandra Pope’a), trzeci – najbliższy rozważaniom poety romantycznego – to rozprawa *Milczenie* Krasickiego.

Pochwała milczenia, która otwiera drugą część *Satyr*, rozpoczyna się niemal tak, jak ponad 100 lat później rozpocznie swe *Milczenie* Norwid:

Co nie jest do istności, co brak w liczby rzędzie,
Tym mniemamy milczenie – i jesteśmy w błędzie³.

Milczenie jest zatem niezbywalnym, choć niedocenianym składnikiem ludzkiej egzystencji. Krasicki pisze właściwie na cześć milczenia pean, którego elementy widoczne są również w jego *Osobności* czy w *Samotności* Franciszka Dionizego Książnika. Krasicki deklaruje:

Milczenie, sprawco myśli, w twoim łonie żywa,
Wznosi się, działa, krzewi, poznaje, odkrywa,
Z twych łóżysk buja; wolna od zmyślnej katuszy,
Wywyższona, poznaje, jaka wielkość duszy,
Szuka celu, choć widzi wyższość nad jej silność,
Nieobjęty żądaniem, tłumiający usilność,
Przecież się lotem wzmaga, a w zapędy płodna,
Poznaje przyszłą istność, czuje, czego godna⁴.

Myśl kiełkuje więc w milczeniu, a ono samo traktowane jest jako cnota. Może też być w skrajnych wypadkach traktowane jako kara – nakładana na mówiących zbyt wiele, nie szanujących ani słów, ani też ludzi, o których się wypowiadają i piszą. Trzeba jednak, według Krasickiego, uważać, ponieważ milczenie bywa również zdradliwie wykorzystywane przez niegodziwców – świadomych tego, iż ich słowa w dyskusji byłyby jawnym kłamstwem bądź występkiem. Milczenie opalizuje zatem u Krasickiego wieloma znaczeniami i tylko rzeczywistość może dokonać ich weryfikacji.

Jedno wydaje się u Krasickiego pewne: cnota zawsze jest „skromna i cicha” – choć tu znowu zastrzeżenie, do milczenia zmuszać mogą ją ci, którzy tak naprawdę nie mają nic do powiedzenia. To, co godne oraz prawdziwe, rodzi się i pozostaje w milczeniu, podczas gdy codzienność jest zdominowana przez pustosłowie. Nic dziwnego, iż Krasicki ostatecznie przyznaje: „Milczenie, w skutkach bywasz złe, lecz nie w istocie!”⁵ Milczenie to zatem wartość absolutna, która skrywa w sobie wszystkie cnoty wypędzone ze świata. Może być jednak wykorzystane w sposób podstępny i niegodziwy. Na tę dwoistość zwraca również uwagę Koblański w *Milczeniu (z Pope’a)*:

Dla zysku milczy kupiec, wieśniak dla intraty,
Z polityki dworzanin milczy i z prywaty.
Śmierć i życie w tobie się rodzą, w tobie kończą,
Milczenie, cnoty oraz niecnoty opończo!⁶

W obliczu zepsutego i podłego świata milczenie można rozumieć, co propo-

³ I. Krasicki, *Pochwała milczenia*. W: *Satyr i listy*. Wstęp J. T. Pokrzywniak. Oprac. i komentarze Z. Goliński. Wrocław 1988, s. 94. BN I 169.

⁴ *Ibidem*, s. 98.

⁵ *Ibidem*, s. 96.

⁶ J. Koblański, *Milczenie (z Pope’a)*. W zb.: *Pisarze polskiego oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. T. 1. Warszawa 1992, s. 747.

nuje Pope, a za nim Koblański, jako nadrzędną wobec świata i ludzi ideę, tożsamą niemal z pojęciem Boga:

Milczenie! Rówienniku wieczności zgrzybiałej,
Ty pierwiej byłeś jeszcze niżeli świat cały.
Co wypływa z niczego i co w niczym tonie,
Wszystko to na twym twardo zasypało łonie⁷.

Wszelkie przedstawione już elementy filozoficznych rozważań nad istotą milczenia zostały w sposób syntetyczny wyłożone przez Krasickiego w rozprawce prozą *Milczenie*. Gani w niej autor nieumiarkowanie w korzystaniu ze słów, starając się jednocześnie ustalić czas właściwy mówieniu oraz milczeniu.

Czas milczenia nie ten jest, który w śnie lub chorobie przyrodzenie czyni koniecznym: ściąga go wyrok wyżej wzmiankowany do woli naszej; takie więc przyzwoite i zdadne, które jest skutkiem uwagi, a zatem przekonania. Będzie tedy szacownym milczenie, gdy tak w nim, jako i w mowie miara się zachowa, gdy oboma rządzić będzie skromność i wstrzeźliwość⁸.

Krasicki wyraźnie podkreśla obok aspektu etycznego („skromność i wstrzeźliwość”) funkcję semiotyczną milczenia. Milczenie znaczy dopiero wówczas, gdy jest celowe i zależy od naszego świadomego wyboru. Takiego wymiaru nie ma, oczywiście, milczenie wynikające z niezależnych od nas okoliczności (tu Krasicki wymienia sen i chorobę – są to jedynie oznaki, które w ujęciu semiotycznym nie należą do właściwego aktu komunikacji).

Oświeceniowy autor nawiązuje też do praktyk uczniów Pitagorasa, którzy poddawani byli próbie wieloletniego milczenia. Usiłując zaś zrozumieć wymagania samego Pitagorasa, Krasicki pisze:

nic albowiem do objęcia i odkrycia rzeczy bardziej nie sposobi, nad niejaki zawarcie się w sobie, które bez osobności, a zatem milczenia być nie może. Naówczas albowiem człowiek sam sobie poruczony, poznaje dzielność stwórczego w sobie przymiotu i wzniołszy lot myśli swojej, czuje się być tym, czym Bóg być pozwolił, obrazem jego⁹.

I dalej, sięgając do *Ody do milczenia* Pope’a:

Jakoż wnijdźmy tylko wskroś w siebie, a znajdziemy, iż to zmysłów uśpienie, a duszy rozpostarcie, w ponurości swojej ma wspaniałość ogromną i przerażającą. Wstęp w głębokie, a ciemnością okropne pieczary, głuchotą drętwi¹⁰.

Pod wpływem Pitagorasa wyraźnie łączy Krasicki pojęcie milczenia z samotnością i samodoskonaleniem. To zaś prowadzi go ku nieskończoności, której wyśłowić już nie potrafi – to ponownie refleks myśli Pope’a.

Krasicki w swej semiotycznej oraz pragmatycznie ukierunkowanej wizji milczenia jest bardzo konsekwentny i – podobnie jak w *Pochwale milczenia* – wskazuje na problem fałszywej rezygnacji ze słów (np. zatajenie win czy maskowanie niewiedzy). Ten typ milczenia rodzi fatalne skutki i jest tak samo zły jak gadulstwo: „Milczenie może być złem niekiedy, ale nierównie częściej wielomówstwo: pierwsze grzeszy zbytkiem uwagi, drugie zupełną nieuwagą”¹¹.

⁷ *Ibidem*, s. 746.

⁸ I. K r a s i c k i, *Milczenie*. W: *Dzieła*. Edycja nowa i zupełna przez F. D m o c h o w s k i e g o. T. 6: *Dzieła prozą*. Warszawa 1803, s. 146–147.

⁹ *Ibidem*, s. 147.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, s. 149.

Najwyraźniej w całym tekście rysuje się, mimo semiotycznej świadomości autora i kilku refleksji metafizycznych, problem etycznego wymiaru milczenia. Krasicki wzywa do wstrzeźliwości w mówieniu, ale także do szczerości w milczeniu. Taki – podwójny w gruncie rzeczy – adres miała też satyra *Pochwała milczenia*.

Oświeceniowy kontekst rozważań Norwida wydać się może zaskakujący, jednak prawdą jest, iż Krasicki oraz Koblański świadomi byli tych kwestii, które znajdują się u podstaw traktatu poety romantycznego. Uderzające są zwłaszcza zbieżności między rozprawą *Milczenie* Krasickiego a esejem tak samo zatytułowanym przez Norwida. Semiotyczna koncepcja milczenia, waga kontekstu etycznego, poruszenie wreszcie zagadnień metafizycznych – te elementy pozwalają tu mówić o podobieństwie i pośrednich zależnościach. Norwid jako poeta-myśliciel nie stroni zatem od tradycji klasycystycznej czy szerzej – renesansowej. Wydaje się, że jest mu ona czasami nawet bliższa od romantycznych sporów i politycznych afer w. XIX, warto to podkreślić, gdyż zwykło się tego pisarza oglądać jedynie jako dziedzica lub adwersarza wielkich poetów polskiego romantyzmu.

Milczenie – poza tym, iż ukazuje nam kolejną twarz „błądzącego poety” – ujawnia także świadomość teoretyczną Norwida oraz wskazuje najważniejsze aspekty jego twórczości. Jest to zatem tekst, który słusznie, i to z wielu względów, mógłby być nazywany testamentem odchodzącego poety.

Po wstępnych wyjaśnieniach Norwid przystępuje w eseju do klasyfikacji zjawisk związanych z podjętym tematem. Pierwsza definicja milczenia ma charakter gramatyczny:

jak się to zrobiło, że cała jedna część-mowy jest opuszczoną we wszystkich gramatykach języków wszystkich? [6, 231]

Już to pytanie dowodzi, że poeta postrzega problem milczenia w kategoriach semiotycznych – zawsze i nieodmiennie milczenie coś oznacza, sugeruje, podpowiada. Norwid stara się jeszcze doprecyzować swą myśl i zauważa, iż realizacją praktyczną milczenia jest przemilczenie. Ono właśnie jest „niezawodnie częścią mowy” (6, 231). Jego charakter można by zaś określić jako dialektyczny:

Inaczej [niż z wykrzyknikiem] jest zupełnie z przemilczeniem, które [...], będąc żywotną częścią mowy, daje się naprzód w każdym zdaniu wyczytać, a potem jest logicznym następnym zdania powodem i wątkiem. Tak iż to, co drugie z porządku zdanie głosi i wypowiada, było tylko co pierwszego zdania nie wygłoszonym przemilczeniem, a to, co trzecie, mówi zdanie, leży w drugiego przemilczeniu, a co czwarte, w trzeciego... i tak aż do dna treści, która tym dopiero sposobem jest rzeczywiście wyczerpaną na mocy logiki w takim procesie dotykalnie objawiającej się. [6, 232]

Jadwiga Puzynina w ciekawym szkicu „*Milczenie*” Norwida zarzuca poecie w tym miejscu „nieporozumienie terminologiczne”¹², a konkretniej – brak dysfunkcji pomiędzy pojęciem presupozycji a pojęciem implikatury. Wydaje się jednak, iż nie na takich rozróżnieniach Norwidowi zależało; nawet jeśli tę część swoich rozważań nazwał gramatyczną. Rytm przemilczeń i wygłosów, który będzie też podstawą jego koncepcji historiozoficznej, nie ma bowiem charakteru czysto gramatycznego – jak go nie miało wiele innych propozycji, ogłaszanych w XIX w. jako wiążące się z gramatyką. W Polsce najlepszym chyba przykładem mogą być

¹² J. Puzynina, „*Milczenie*” Norwida. W zb.: *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*. 2. Red. K. Handke. Warszawa 2002, s. 24.

prace Jana Nepomucena Kamińskiego, niektóre rozważania Maurycego Mochackiego czy też etymologiczne wywody samego Norwida. We wszystkich tych przypadkach chodziło raczej o poszukiwanie źródeł języka, jego charakteru, niż o wytyczenie ścisłych, gramatycznych granic. Można tu więc raczej mówić o gramatyce języka poetyckiego i poszukiwaniu przez Norwida zasad dochodzenia do prawdy – co zresztą autor sugeruje w jednym ze swych wierszy: *Idee i prawda*.

Taka perspektywa została też rozwinięta w dalszej części rozprawy. Norwid określił jej charakter jako filozoficzny, a jej źródła szukał m.in. w tradycji pitagorejskiej (podobnie jak przed nim uczynił to już Krasicki). Po raz kolejny okazało się, że – co deklarował poeta w części wstępnej swych rozważań – milczenie jest rodzajem cnoty, pomaga w dotarciu do podszewki świata. Z drugiej jednak strony, istnieje milczenie negatywne, milczenie, które w paradoksalny sposób ujawnia się w gwarze i zamęcie. Jest to uchylanie się od mówienia tego, co ważne; jest to instrumentalne traktowanie słowa, przejawiające się w braku pamięci o jego istocie duchowej¹³. Niejako powtarzając tezy Krasickiego i Koblańskiego, Norwid pisze:

Zaiste, nie nazbyt wysoko potrzeba się wznieść, ażeby, nie usłyszawszy tam ani jednego słowa dla prawdy bez-względnej i dla bezinteresu uczucia podniesionego i wygłoszonego, pomyśleć słusznie: jakże wielkim jest albo bywa m i l c z e n i e m ten, lubo taki ogromny, gwar i zamęt?!... [6, 241]

W obu jednak przypadkach (milczenie jako cnota oraz milczenie jako wartość negatywna) poeta jest świadom, iż wiedza o otaczającym nas świecie ulega destrukcyjnym procesom rozpadu i specjalizacji. Aby odzyskać choćby namiastkę prawdy, należy według Norwida odnaleźć utraconą harmonię, której służyły niegdyś próby milczenia stosowane przez pitagorejczyków.

Poszukiwanie wiedzy o sobie i o świecie jest jednak dla poety ciągłym sprawdzianem naznaczonym piętnem porażki. Całości bowiem wypowiedzieć się nie da; w obliczu nieskończoności człowiek okazuje się w pewnym sensie bezradny, gdyż jej potęgą przekracza ludzką możliwość wyrażania. Uwidaczniają się tu, jak stwierdza Zdzisław Łapiński, podstawowe dla Norwida założenia ontologiczne i epistemologiczne¹⁴. Znaczenia wpisane w świat i w naturę odsłonić da się tylko częściowo. Właściwie ich istotą jest niepoznawalność. Człowiek doświadcza jedynie nieciągłych fenomenów rzeczywistości, przed którymi nie ochroni go żaden system zbudowany „na pojęciu c a ł o ś c i, z u p e ł n o ś c i i h a r m o n i i” (6, 226). Metodą poznania może być tylko przybliżenie, co Norwid precyzuje tymi słowami:

co do działania przez przybliżenie (*approximative*), te – wydawa mi się być najwłaściwiej doniosłym atrybutem ducha ludzkiego. Nie wiem, zaprawdę, czyli jest jaka forma działalności umysłowej odpowiedniejsza położeniu naszemu, jak p r z y b l i ż e n i e! Jesteśmy w każdym zamyśle i rozmyśle naszym otoczeni kryształem przezroczystym, ale u-obłędniającym poglądy nasze. Podobno że cokolwiek bądź czynimy, zagaja się albo uzupełnia przez p r z y b l i ż e n i e. [...] A przeto można by nawet rzec, iż działanie przez przybliżenie nie jest dla nas przypadkiem, lecz podbitym sobie warunkiem. [6, 226–227]

Przybliżenie jest zatem, z jednej strony, stanowczym orzeczeniem dotyczącym niepoznawalności istoty świata; z drugiej zaś, jak zaznacza Elżbieta Felik-

¹³ Zob. H. Siewierski, „Architektura słowa”. *Wokół Norwidowskiej praktyki i teorii słowa*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1.

¹⁴ Z. Łapiński, *Norwid*. Kraków 1971, s. 12–13.

siak, wydaje się „ratunkiem maksymalisty przed klęską rezygnacji”¹⁵ – otwiera bowiem możliwość refleksji nad niewyraźnym. Takie prawdopodobnie źródła ma Norwida „fragmentowy wyrażania się sposób” (8, 26), o którym pisał on już w styczniu 1846 w liście do Marii Trębickiej. Sprawa to istotna, gdyż zwraca uwagę raz jeszcze na ontologię sugerowaną w *Milczeniu*. Teoria przybliżeń i poetyka fragmentu odsłaniają wart podkreślenia element myśli Norwida. Fragmentaryzm w jego ujęciu nie jest już romantyczną próbą mówienia o całości we fragmentach. To raczej przeświadczenie, iż owa całość przestała być dostępna. Rozbity i fragmentaryczny tekst jest zatem odblaskiem rozbitego i fragmentarycznego świata, jego niepokładanych fenomenów¹⁶. Co nie wyklucza jednak istnienia pewnej zasady rzeczywistości, na której poszukiwanie wyrusza poeta.

W taki właśnie sposób pojawia się w *Milczeniu* problem paraboli, który w nieco szerszym kontekście można uznać za jeden z kluczowych dla Norwida.

Pochopnie, lubo nie najrozważniej, mówi się, że: „parabola nie dowodzi niczego...” Jużci tak jest, bo paraboli zadaniem nie jest dowieść, ale u-o-czy-wi-s-t-n-i-ć – jedna zatem parabola o-czy-wi-s-t-n-i, lecz wszystkie razem uważane parabole nie tylko że d-o-w-o-d-z-ą, ale dowodzą one tak bardzo ogromnej rzeczy, iż strach święty bierze pomyśleć o tym!... Dowodzą one albowiem analogijnego stosunku pomiędzy prawami rozwoju rzeczy świata tego a prawami rozwoju ducha... [6, 236]

Dwie rzeczy zasługują tu na podkreślenie. Przede wszystkim znamieną okazuje się funkcja paraboli, która w tekście Norwida nie jest jedynie teoretycznoliterackim terminem, ale staje się pewnym projektem egzystencji. Parabola to nie przypowieść mająca za zadanie tylko perswazyjnie skuteczną ilustrację problemu. Nie wydaje się również, by była to alegoria, którą cechują nieodmiennie związek z konwencją i mechanizm kulturowej reprodukcji. Według Norwida parabola jest skutecznym sposobem docierania do prawdy albo raczej prześwitywaniem owej prawdy w tkance rzeczywistości. Podobny problem porusza poeta w *Notatkach z mitologii*:

Grīph: po grecku „mata z trzciny”; po polsku „matnia”, „matactwo”.

Para-bola co innego jest: obronny to gryf i na straży będący tym sprawiedliwszego mierzenia i rytmu w dystrybucji prawdy. [7, 291]

Parabola uobecnia to, co wyrasta ponad ludzką egzystencję; co nie może być wypowiedziane wprost; wreszcie – uobecnia sens. Norwid jest przeświadczony, iż istnieje coś przed aktem wypowiedzania, że parabola jedynie przywołuje to, co występowało w formie niezapśredniczonej, nieznannej człowiekowi. Konsekwencją takiego przekonania jest deklaracja, którą odnajdujemy w *Milczeniu*:

Stąd to i logicznie podejrzewany monolog-nieustannie-się-parabolizujący jużci że, jednym ze źródeł żywych prawdy będąc, udzielać się miał i mógł na takowe oddalenia albo zbliżenia, do jakich kto osobistym własnego milczenia monologiem rzetelnie się doprowadzić starał i potrafił. Dochodziliż tam monologisci-milczenia? – jużci że dochodzili, skoro dobrze przed Pitagorasem, i nawet dużo później, niektórzy wcale do używalności mówionego słowa nie powracali, daleko więcej (stosownego czasu) wypowiedzając przez

¹⁵ E. Feliksiak, *Norwidowski świat myśli*. W zb.: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*. T. 1: 1831–1863. Red. A. Walicki. Warszawa 1973, s. 553.

¹⁶ Zob. na ten temat A. Kurska, *Fragment romantyczny*. Wrocław 1989, rozdz. *Norwid: „mój fragmentowy wyrażania się sposób”*.

lada drobny potoczny gest: przez upuszczenie lub podjęcie kamyczka z ziemi, uszczknięcie listka, dotknięcie jednym palcem rzeczy jakiej pobliskiej. Widoczna w tym, jak dalece oni życzyli byli sobie na parabolizującym się jakoby bezwzględnie duchu opierać, mimo steru pojedynczej ludzkiej myśli. To tak i tu tłumaczy się i owa pozorna ciemność wyrażań, i tajemnica rzeczy, i Pitagorasowi przyznawane atrybucje fantastyczne: czy to słyszenia harmonii światów przez r y t m obrotu ich, czy to rozumienia się ze zwierzęty i pojęcia-pieśni stworzenia bezmownego... [6, 236–237]

Wydaje się, iż jest to fragment kluczowy dla zrozumienia Norwida jako teoretyka własnej twórczości. W nim bowiem zawarł autor spostrzeżenia, które w różnych okresach jego pracy nadawały jej swoiste piętno, a samemu poecie pozwalały sądzić, iż pisarski trud nie był nadaremny. W takiej perspektywie mniej ważna staje się też wtórność niektórych spostrzeżeń, czasami ich obiegowy charakter. Jest to prawdziwe *credo* milknącego poety. Wyraźnie zaś wybrzmiewają tu dwa problemy: pierwszy dotyczy tzw. „monologistów-milczenia”, drugi – epifanii poetyckiej.

„Monologisci-milczenia” pochylają się nad sobą, spoglądają w głąb swego istnienia. To ludzie rzadko używający słów, często ich jedyną mowę stanowią gesty, westchnienia lub symbole. Właściwie są to prawdziwi poeci w sensie zaproponowanym przez Giambattistę Vica¹⁷, do którego nawiązują, być może, słowa z *Milczenia*: „Człowiek od pierwszego na świat kroku wchodzi jak zupełna postać umysłowa: j e s t p o e t ą!” (6, 242). Poetę uczucia i wyobraźni, pozostającego w kręgu kultury oralnej, o którym pisał w *Nauce nowej* Vico, przypomina też pierwotny twórca, nazywany przez Norwida „pierwo-umysłowym-c z ł o w i e k i e m - p o e t ą” (6, 244). Pierwotność nie oznacza tu w żadnym wypadku barbarzyństwa; jest ona raczej sygnałem poszukiwania tego, co najważniejsze, tego, co przesądza zarówno o charakterze ludzkiego życia, jak i o wartości dzieł człowieka (w tym przypadku – poezji). Taki właśnie etyczny (bo związany z poszukiwaniem prawdy) charakter mają u Norwida milczący bohaterowie – wystarczy tu wspomnieć o tekstach *Assunta*, *John Brown*, *Rozmowa umarłych* czy *Lilie*. Milczące postaci i ich gesty to tragarze tego, co według Norwida najważniejsze. To oni jedynie mogą „usłyszeć harmonię światów” (6, 237), o której mówi poeta w *Milczeniu*.

Wraz z „monologistami-milczenia” i ideą „dramatycznej ciszy” (jej teoria rozwinięta została w *Białych kwiatach*) pojawia się też w rozważaniach Norwida ciekawa dystynkcja nie będąca wcześniej wcale oczywista. Otóż poeta dość starannie próbuje wyznaczyć granice dwóch kluczowych leksemów – cisza oraz milczenie mają definicje nieostre, ale dające się jednak wyodrębnić. Nie są to bynajmniej terminy synonimiczne.

Milczenie jest przede wszystkim szczególnym rodzajem działalności człowieka, wymaga jego obecności oraz zaangażowania – przypomina o tym poeta wielokrotnie w rozprawie *Milczenie*. Warto jeszcze postawić pytanie: kiedy i dlaczego człowiek milczy? Odpowiedź ponownie odnajdujemy w traktacie Norwida – milczenie jest albo konsekwencją wypadków historycznych, albo też (jak np. u pitagorejczyków) próbą kontemplacji tego, co niewypowiadalne. Za każdym jednak

¹⁷ Według Feliksia (op. cit., s. 565) historyzoficzna koncepcja zawarta w *Milczeniu* jest odbiciem teorii Vica. Zob. też tej autorki: *Norwid i Vico*. „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 3, s. 41.

razem milczenie dotyczy ludzkich możliwości wyrażania, o czym Norwid przypomina w *Krakusie*:

Człek nie wie, mówiąc o tem i owem,
Że słów granice są jeszcze słowem. [4, 172]

Milczenie związane jest więc z typowo romantycznym konfliktem między słowem a myślą, ale ma również rys metafizyczny – ociera się bowiem o nieskończoność, świadczy o ułomności mowy wobec *sacrum*. Metafizyka miesza się tu jednak z epistemologią, ponieważ milczenie określa warunki ludzkiego poznania.

Cisza natomiast konotuje wiele więcej znaczeń, lecz przede wszystkim – przekracza problem niemożności ludzkiej artykulacji. Cisza częściej jest immanentną cechą *sacrum* niż reakcją na tę sferę. Tak dystrybucja owego leksemu wygląda w *Białych kwiatach*, w *Wandzie* czy *Quidamie*. Cisza dotyczy natury tego, co niewypowiedzalne, co transcendentne. Niejednokrotnie wiąże się także z nieobecnością człowieka, jest „niemym śpiewem” (1, 29) z *Wieczoru w pustkach*, samotnością w obliczu śmierci w *Słodyczy*; może być „cichością bardzo przepaścistą” (1, 112) – jak w wierszu *Vendôme*. O takiej też ciszy mówi w *Aktorze* Hrabina – choć z właściwą sobie manierą i przerysowaniem:

Godzina luba (mówię) – nie tej sztucznej ciszy,
Która jest wyłączeniem się z życia natury,
Lecz ukojenia w duchu, który wszystko słyszy
Harmonijnie i pełno, jak dalekie chóry –
Gdy muzyk biegły rękę wstrzymał u klawiszy,
A echa biją jeszcze w sklep architektury... [4, 424]

Przytoczone już dystynkcje, które umożliwiają rozpoznanie charakteru milczenia i ciszy, pozwalają też podważyć pewność stwierdzeń Zygmunta Lubicz Zaleskiego¹⁸ na temat tożsamości tych leksemów w tekstach Norwida. Zgodzić się za to wypada z Grażyną Halkiewicz-Sojak, która spostrzega:

[...] „Cisza” odnosi się do nie wyrażonego, nie zwerbalizowanego dotąd albo tego, co w ogóle niewyraźne. „Milczenie” wskazuje natomiast przede wszystkim na kontemplację tajemnicy, przy czym raczej na stosunek człowieka do niej niż na jej istotę i wymiar ontyczny¹⁹.

Takiej kontemplacji poddają się „monologisci-milczenia”, o których Norwid pisze w omawianym eseju. Ich sferą życia jest sfera tajemnicy, głębokiego sensu. W obliczu blasku idei oraz prawdy bohaterowie ci albo werbalizują swoje problemy związane z mówieniem, albo w ogóle milczą – wypowiadają się tylko poprzez gest i spojrzenie. Taka perspektywa, uzupełniona o spostrzeżenia oraz tezy zawarte w *Białych kwiatach*, sprawia, iż „monologistów-milczenia” i właściwe im zjawiska literackie odnaleźć możemy zwłaszcza w Norwidowskich dramatach.

Są to często teksty zaskakujące, w których poeta odsłania kolejne maski swej teorii, ale też proponuje nowy model teatru. W *Zwolonie* czytamy:

Jakoż – nie dramat serc i głosów wielu,
Pozaplatanych gałęźmi żywota,

¹⁸ Z. Lubicz Zaleski, *Norwidowska poetyka i dialektyka milczenia*. W zb.: *Norwid żywy*. Red. W. Günther. Londyn 1962.

¹⁹ G. Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*. Toruń 1998, s. 132.

Przez które świeci jasny błękit celu –
 Ni monologu jest to czarna grota,
 Gdzie myśl jak Kain brnie lub Iskariota:
 Lecz raczej (ucha niech to nie skaléczy)
 Tłum-pustek – ciszy-wrzawa samotniczej... [4, 32]

Znamienny jest w odniesieniu do tego utworu komentarz Marii Straszewskiej:

W *Zwolonie*, który staje się niemal protestem przeciw konwencjonalnemu dramatowi romantycznemu, [...] po raz pierwszy występuje w zaskakującej formule „tłum pustek, ciszy wrzawa samotniczej” propozycja innego teatru, rozwinięta w równie paradoksalnej, lapidarnie wyrażonej koncepcji „teatru bez słów i aktorów”²⁰.

Norwid stara się zatem uniknąć – charakterystycznej szczególnie dla teatru zachodnioeuropejskiego – intrygi oraz sztucznego patosu, przejawiającego się m.in. w nadmiarze słów, w kwiecistych monologach i napuszonych przemowach. Jego teatr ma być teatrem refleksji, gdzie od aktorskich popisów ważniejsza jest prawda przedmiotu. Stąd teksty dramatyczne poety wypełnione zostaną przez postaci, które ulegają jakby „wiele mówiącej niemocie”.

Do grona tych bohaterów bezsprzecznie należy Wanda, osoba porażona milczeniem i tajemniczą melancholią, przeczuwająca jakby swą tragiczną przyszłość, a przez to nieskłonna do mówienia. Otaczający ją dwór poszukuje jednak leku na dziwną przypadłość królowej:

Pra-wielmożnej trzeba rzeczy takiój,
 Takiej rzeczy trzeba jej koniecznie
 (A ku temu pieśń jest, zioło, znaki),
 By rozplakać mogła się serdecznie...

To wypłaczę ona swe milczenie,
 Oną serca niewymowną bliźnę,
 Oną niemoc, one z-nie-mowlenie –
 – To wypłaczę ona swą niemczyznę!... [4, 132]

Przyczyny melancholii pozostają mimo to niejasne, a Wanda – dotknięta „zawiancem niemym” (4, 134) – pożąda jednej tylko rzeczy:

„Ciszy – ciszy – moja złota!... ciszy...”
 Te słów kilka pani wciąż powtarza; [4, 134]

Warto podkreślić, iż bohaterka często charakteryzowana jest poprzez odwołania do bieli i czystości: „najbielszy śnieg” (4, 150), „lodowata” (4, 151), co wskazuje na jej niewinność oraz poświęcenie. To postać, której w sensie moralnym niczego właściwie zarzucić nie można. Do końca wypełni swój los – nawet jeśli będzie musiała umrzeć. Tuż przed wstąpieniem Wandy na stos jeden ze starców mówi:

Jako pawia białego pióro
 Na wietrze:
 Stapa cicho, strzelista... [4, 155]

To ważne spostrzeżenie, gdyż poświadczają, iż „monologisci-milczenia” częściej niż ze słów korzystają z gestów. Także Krakus, ten „mąż cichy” (4, 215), powraca do Krakowa w kapturze, jako „k a p t u r n y z b a w c a” (4, 212). Nie

²⁰ M. Straszewska, *O milczeniu i ciszy u Norwida*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4, s. 56.

zabiera głosu, przez co zresztą, pośrednio, wydaje na siebie wyrok. Zarówno Wanda, jak i Krakus pozostają do końca wierni prawdzie etycznej, przeciwstawiają się świadomie oraz konsekwentnie – choć bez zbędnych manifestacji – temu, co podłe.

Takiej kreacji postaci towarzyszy w dramatach Norwida wiele dodatkowych elementów. Oprócz wymownego gestu milczącego bohatera poeta sugeruje potrzebę milczenia i ciszy w didaskaliach, a także poprzez szczególny zapis oraz układ tekstu – tego typu „milcząca rozmowa” pojawia się w *Kleopatrze i Cezarze*:

RYCERZ
pogląda na Kleopatrze, milcząc
 [.]

KLEOPATRA
daje Rycerzowi znak ręką, aby kłamał
 [.]

RYCERZ
do Szechery
 Raz odpowiedziałem... [5, 110]

Poprzez podobne zabiegi pragnie Norwid podkreślić zarówno wagę zdarzeń przedstawianych na scenie, jak i znaczenie nielicznych wypowiedzianych słów. To właśnie zdaje się być istotą „dramatycznej ciszy” omawianej w *Białych kwiatach* i ową „Głuchą chwilą milczenia – magnetyczną” (5, 245) z *Pierścienia Wielkiej-Damy*. Straszewska podkreśla, iż „w dramaturgii okresy bezsłowne, ciche, wzmacniają rysunek gestu, ostrość mimiki, przeistaczają się w ekspresję niemal rzeźbiarską”²¹ – co wydaje się refleksem rozważań nad związkiem dramatu i rzeźby z *Białych kwiatach*.

Rzeźbiarski rys nie jest też bez znaczenia dla kreacji tytułowej bohaterki poematu *Assunta*. Tekst ten okazuje się o tyle istotny, o ile dochodzi w nim do konfrontacji „monologisty-milczenia” z zagadką ciszy, a więc z transcendencją. W przypadku Assunty zestawienie milczenia człowieka z ciszą niemożliwej do ujęcia w słowa tajemnicy jest najbardziej wyraźne. To Assunta skupia i łączy sensory, które wytworzyć mają harmonię – dającą się pozyskać jedynie poprzez „długi spokój milczącej ciszy”, o czym Norwid przypomina w *Milczeniu* (6, 235). W samym wszakże poemacie nie tylko jego główna niema bohaterka poszukuje wytchnienia oraz zapomnienia (po dramatycznej utracie rodziców) w milczeniu. Problem ten zastanawia także narratora i dotyczy innych postaci – przede wszystkim „Mnicha, co z progów ścierał ślad człowieka” (3, 272), a zatem poświęcił dobrowolnie swe życie samotności oraz milczeniu.

Po przygodzie z górnikiem to właśnie skromnego, „białego mnicha” spotyka narrator poematu i to przed jego prostotą milknie:

Za chwil niewiele wszedł wtóry mnich biały
 I, jak chorągiew, czołem zaścielony
 Upadł mi do nóg – byłbym mu sandały
 Całował, gdybym nie był uprzedzony,
 Że w ludzkim kształcie czei Anioł ten mały
 Boga! – – milczałem – [3, 272–273]

²¹ *Ibidem*, s. 57. O kreacji „cichego bohatera”, rodzajach ciszy i sposobach jej wyrażania w dramacie zob. też I. Sława ińska, *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971, s. 9–37.

Prawdziwym wyzwaniem staje się wszakże dla narratora dopiero milczenie Assunty, milczenie, którego nic nie może przemóc. Nawet jeśli niemota bohaterki wynika z traumatycznego zdarzenia – o czym nie wie początkowo narrator – to jednak szybko zyskuje ona charakter niemal mistyczny, staje się zwielokrotnionym „...wymownym milczeniem...” (4, 419), o którym w *Aktorze* wspominają Werner i Eliza. Zapowiedzią takiej waloryzacji jest nie tylko sposób przedstawiania bohaterki – podobnie jak Wandzie, towarzyszy jej biel, także w postaci „białych jak wełna obłoku” (3, 278) heliotropów. Assuntę spowija również szczególny rodzaj aury, a dla zakochanego w niej narratora staje się ona ikoną „całości”; w milczeniu bohaterki odnaleźć można sposób na zadomowienie się w świecie:

Mnie się wydało, że jakieś tysiące
Słów zanuciła i szepnęła w ucho;
Że skrzące były albo wątlejące,
Lubo nie rzekła nic – i było głucho –
Mniemałem słyszeć bzy rozkwitające,
Z motylem sennym lub zieloną muchą.
– Tak jej milczenie cenilem dziewicze,
Iż mówiąc... sam się gromilem, że krzyczą?!... [3, 279–280]

Decydujące znaczenie dla zrozumienia milczenia Assunty ma jednak spojrzenie, które bohaterka kieruje ku niebu. W spojrzeniu kryje się prawda jej niemego monologu i bezsłownej rozmowy z narratorem. Ze spojrzeniem wreszcie związany jest – wspomniany już – rzeźbiarski rys tej postaci, o którym Norwid pisze więcej w dodatku do tekstu. Spojrzenie ku niebu to bowiem, według autora, odkrycie świata chrześcijan, oznaka tęsknoty za odchodzącym Chrystusem. Takiej symboliki były pozbawione, zdaniem Norwida, kultury przedchrześcijańskie. Podobna myśl patronuje także bohaterce jego poematu, która swą niemotą pokrywa zarówno wewnętrzne cierpienie, jak i pokorę wobec tego, co niewyraźne. Stąd też aforystyczne zakończenie tekstu:

[...] gdzie są b e z m o w n e cierpienia,
Są wniebogłosy... bo są – przemilczenia... [3, 294]

„Przysłuchując” się milczeniu Assunty, narrator uczy się rozpoznawać wszystko, co istotne. Nabiera przekonania, iż większość słów niczemu nie służy, iż są to jedynie dźwięki, których ludzie używają na ogół bez zastanowienia, z czego rodzi się tylko „niestateczność światowej rozmowy” (3, 285). Przesiąknięty głębokim zrozumieniem niemy związek przeciwstawiony zatem zostaje językowi salonów, o którym dowiadujemy się jeszcze z kolejnej wypowiedzi:

Zbyt popularnym afiszów językiem
Gada się z każdym, lecz nie mówi z nikim. [3, 286]

Ten rodzaj zagubienia w tłumie słów, które niewiele znaczą, pojawi się też w *Quidamie*. Główny bohater poematu poszukuje prawdy i celu swego życia, ale przegrywa to właśnie życie w tyglu znoszących się kultur²². Z żadnych ust usły-

²² E. Bieńkowska (*Dwie twarze losu. Nietzsche – Norwid*. Warszawa 1975, s. 95) ostrzega, iż „bohater poematu wyruszył na poszukiwanie prawd trwałych i niewątpliwych – tymczasem wszędzie natrafia bądź na jałowe, puste formy, bądź na jakieś treści nowe, lecz jeszcze niewyraźne, obce tradycji, w jakiej się wychował”. Na podobny problem uwagę zwraca M. Jastrun

sześć nie może wiążącej propozycji. Przeczuwa jedynie, iż za miałkością kolejnych dni kryje się coś, czego ani on, ani jego znajomi zrozumieć jeszcze nie umieją. Tym właśnie przeczuciom daje wyraz w zwitkach, które trafiają do rąk Zofii: „t u j e s t czasów jakaś tajemnica” (3, 96).

Assunta – w odróżnieniu od Quidama – rozumiała jednak w pełni swój los. Dlatego bez obawy kontempluje tę tajemnicę, którą Quidam tylko przeczuwa. W tym sensie milczenie Assunty jest z innego jakby świata, dotyczy nie tyle bolesnej przeszłości, co raczej fenomenu Boga, jak zauważa Mieczysław Jastrun:

w milczeniu najczęściej objawia się prawda, którą zagłusza gwar i zamęt potocznego życia. Białe wyrazy, białe, bezkrwawe akty tragedii, białe kwiaty, jak nazywa je poeta, mają w sobie treść najbardziej wstrząsającą²³.

Podobny trop podsuwa sam Norwid w dodatku do *Assunty – Spojrzenie ku niebu*. Takie samo modlitewne milczenie postulowane jest przez poetę w *Liliach*:

[...] skoro chcesz się modlić, to wnijdź do komory
I sam z Przedwiecznym zostań, jak z ojcem są dzieci – [3, 501]

„Monologistą-milczenia”, który ma „dumania nałóg – nałóg monologu” (1, 278), jest też George Gordon Byron z *Rozmowy umarłych*. W tym przypadku Norwid odwołuje się do greckiej części biografii słynnego Anglika, mniej ceniąc jego spuściznę literacką – stąd deklaracja Byrona:

O! jestem – i jestem
Poeta grecki, jakich więcej już nie będzie:
Bo nic nie napisałem – tylko wszystko g e s t e m,
Ż y c i e m, d u c h e m... [1, 279]

Byron nie jest więc dla Norwida zbuntowanym literatem, który burzy konwencje i reguły klasycystycznych poetyk; to przede wszystkim człowiek potrafiący żyć tak, jak pisał; albo raczej – potrafiący żyć według zasad, o jakie walczyli bohaterowie jego tekstów. Ostatecznie gest i życie okazują się ważniejsze od literatury.

Ten typowo romantyczny konflikt (między poezją a życiem, słowem a działaniem) zyskuje nieco inny sens wówczas, gdy Norwid przedstawia w *Milczeniu* powody i konsekwencje nieufności wobec słowa, którą deklarują „monologisci-milczenia”. Okazuje się wtedy, iż sens rzeczywistości, prawda idei objawiają swe znaczenia poprzez rzeczy najprostsze – „przez upuszczenie lub podjęcie kamyczka z ziemi, uszczknięcie listka, dotknięcie jednym palcem rzeczy jakiej pobliskiej” (6, 236). Tak Norwid łączy prostotę gestu „monologistów-milczenia” ze wspomnianym już wcześniej projektem epifanii poetyckiej, którą rozumieć należy przede wszystkim w sposób zaproponowany przez Jamesa Joyce’a, czyli jako „momenty, w których drobne wydarzenia, przedmioty, rozmowy stają się w świadomości [...] symbolami i nasiakają różnorodnymi znaczeniami”²⁴. W twórczości Norwida szczególna rola do odegrania przypadnie zaś tzw. „gadającym przedmiotom”, wystarczy tu wspomnieć choćby *Wieczór w pustkach* czy *Toast*.

(*Gwiazdzisty diament*. Warszawa 1971, s. 145), gdy nazywa Quidama „anonimowym przechodniem w Rzymie”.

²³ Jastrun, *Między słowem a milczeniem*, s. 375.

²⁴ M. Głowiński, *Epifania*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1998, s. 132.

Epifanijność tekstu, czyli – jak pisze Ryszard Nycz – jego zdolność docierania do zasady istnienia²⁵ poprzez elementy codzienności lub nieciągłej refleksji, niespodziewanych olśnień wiąże się bezpośrednio z zagadnieniem niewystarczalności języka, potrzebą zamknięcia, która jest swego rodzaju wyborem estetycznym oraz deklaracją filozoficzną. Epifania romantyczna ma charakter metafizyczny i dotyczy tego, co nie mieści się w ziemskim porządku rzeczy. Romantyk stara się skonfrontować język nie z rzeczywistością materialną, ale z tą, która obchodzi go najbardziej – z rzeczywistością ducha. Z podobnej gry językowi nie udaje się jednak wyjść zwycięsko; musi się przyznać on sam, jak i poeta, który jest posłannikiem słowa, do niemożności przekroczenia pewnej granicy. Ślady takiej gry oraz walki pojawiają się w poezji i prozie. To właśnie paradoks dzieła romantycznego – próba przedstawienia w dziele literackim relacji ze zmagani z niewypowiedalnym.

Taką batalię toczył ze słowem i z milczeniem również Norwid. Jednym z pierwszych jej zapisów jest przywoływany już *Wieczór w pustkach*. Wiersz zaczyna się od deklaracji kluczowej dla problemu epifanii; personifikacja Ciszy mówi:

[...] Ludzie znają C i s z ę
Po szumie drzew, po d r u m l i włóczęgi komara,
Ale nie znają wcale po jej niemym śpiewie; [1, 29]

Cisza traktowana jest zatem w sposób znakowy; jej semiotyczny charakter wydaje się dla poety oczywisty. Istnieje jednak wiele możliwych odmian Ciszy, związanych najczęściej z kontekstem, w którym Cisza się pojawia – wie o tym autor i od tego właśnie problemu rozpoczyna swą refleksję, pisząc:

[...] nieraz stokroć lepiej prowadzić rozmowę
Z C i s z ą niżeli z człkiem. [1, 29]

Cisza ma wiele imion, spośród których Norwid wybiera tylko jedno. Ale nim dokona wyboru, podaje definicje negatywne. Nie interesuje go cisza natury. Norwid okazuje się tu zresztą wytrawnym semiotykiem, gdyż tak scharakteryzowanej ciszy nie traktuje jako znaczącego elementu języka, ale raczej jako symptom naturalnych stanów rzeczy lub zjawisk – współcześnie podobna klasyfikacja pojawia się w rozważaniach Izydory Dąmbskiej²⁶. Rezygnuje Norwid również z takiej funkcji milczenia, którą określamy jako taktyczną (zob. wersy 17–26 *Wieczoru w pustkach*). Oto jak charakteryzuje ją Dąmbska: „Milcząc można szkodzić lub pomagać innym; można też szkodzić lub pomagać sobie. Dlatego milczenie jest walnym środkiem w walce i we współdziałaniu”²⁷. Poeta wie zatem, jak ważny bywa kontekst społeczny bądź polityczny, ale to nie on go interesuje.

Po dwóch definicjach negatywnych czytelnik dowiadyuje się jednak, z jaką to Ciszą „lepiej prowadzić rozmowę”:

²⁵ R. N y c z, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 89–90.

²⁶ I. D ą m b s k a, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*. Warszawa–Poznań–Toruń 1975, rozdz. *O funkcjach semiotycznych milczenia; Milczenie jako środek taktyczny i kategoria etyczna – dodatek*.

²⁷ I. D ą m b s k a, *Milczenie jako wyraz i jako wartość*. „Roczniki Filozoficzne TN KUL” 1963, z. 1, s. 76.

O nie! jam ani pierwsza Cisza, ani druga –
 Ja jestem tylko niemym mieszkania wyrazem,
 Ja tylko płynę z wolna jak przejrzysta struga
 Domowych prac jednego człowieka – i razem
 Świadczę o jego życiu – a więc mówię wiele
 Chórem sprzętów – bo jako w bezludnym kościele
 Cisza, po lesie kolumn, po gromnic gęstwinie
 Rozlegając się głucho, śpiewa: „Ś w i ę t y! Ś w i ę t y!” –
 Tak i mieszkanie czelka w samotnej godzinie
 Ma swój wyraz, gdyż nawet osłupiałe sprzęty
 Na głos się zdobywają. [1, 30]

Uderza w przywołanym fragmencie waloryzacja codzienności, zwrócenie uwagi na „strugę domowych prac jednego człowieka”, na to, co w odmiennym kontekście – w lekcji IV o Słowackim – nazywa poeta „dramatem życia prawdę wyrabiającym” (6, 433). Nie mniej istotny problem dotyczy zazwyczaj milczących, a w wierszu „gadających” przedmiotów. Otwiera się tu zapewne możliwość rozwinięcia interpretacji, która podąży tropem zagadnień romantycznych związanych z semiotyzacją rzeczywistości (u Norwida warto w ten sposób czytać np. *Assunte*), ale nie ona chyba jest najważniejsza.

Pierwsze pytanie wydaje się dużo mniej spektakularne: kiedy przedmioty zaczynają „gadać”? Norwid z uporem powraca bowiem do opisu tego szczególnego i jedyne momentu, gdy nikt nie ma pewności i nic nie jest oczywiste.

Tak się stało i w izbie, tak i ze sprzętami
 Poczęła sobie ciemność. – Czarno, mętno, głucho
 Zrobiło się w komnacie – a śmiertelne ucho
 Nic dosłyszeć nie mogło – a śmiertelne oko
 Nic wypatrzeć – aż za chwilę w oknie
 Rozwidniało [...] [1, 32]

Dalej poeta dopowiada:

[...] W izdebce jeszcze pusto było
 I dziwnie, i półciemno, niby ją wyśniło
 Czarodziejskie marzenie – niby jej nie było
 Na jawie. [1, 33]

Błede gwiazdy gasną,
 A czerwonawy promień, drżąc, do izby wbiega, [1, 34]

Nie byłoby nic szczególnego w symbolice świtu w *Wieczorze w pustkach*, gdyby Norwid parokrotnie nie zwrócił uwagi czytelnika na ten właśnie moment i gdyby w podobnej funkcji nie wykorzystał go w innych tekstach.

W analizowanym liryku świt jest chwilą niepewności, ale także nieobecności człowieka. Dlatego przedmioty „gadają” – zupełnie jak w wierszu *Toast* z 1857:

– I było cicho... szara upiorów godzina,
 Czas, w którym nieme rzeczy zamieniają słowa: [1, 275]

Jest to zatem czas przemiany, „poruszający” rzeczywistość, którego prawdziwe znaczenie kryje się jednak w przestrzeni symbolicznej. Nie chodzi tu o prostą konstatację dotyczącą przemijalności, nietrwałości; Norwid sugeruje raczej, iż istnieją przemilczane chwile i momenty nadające sens byciu. To właśnie wtedy idee mogą prześwitywać przez materialną tkankę rzeczywistości. Warto przypomnieć,

że czas symboliczny, który sugeruje też epifanią, docierającą do podszewki bytu moc poezji, pojawia się w kilku innych tekstach Norwida. Wyraźnie zaznacza go pisarz w *Quidamie*: „Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem” (3, 89). Ten sam moment odnajdujemy także w litanii *Do Najświętszej Panny Marii*:

Pomiędzy nocy pierzchającym cieniem
A różowymi jutrzni przeblyskami [1, 197]

Wreszcie ta przedziwna chwila oczekiwania, ciszy i zamyślenia zostanie przywołana w *Liliach*:

A było zorze, jakby tuż na przedświtaniu –

Lilie wodne opodal rosły -----
----- [3, 500]

Wszystkie sygnalizowane już zagadnienia – „gadające rzeczy”, chwile przesielenia, perspektywa przedmiotów i zdarzeń zwykłych – pojawiać się będą w wielu tekstach Norwida. W sposób najbardziej oczywisty m.in. w wierszach *Pożegnanie*, *Moja piosnka [III]*, *Bliscy*. Ważne, iż we wszystkich tych utworach dochodzi do głosu poprzez epifanię symbolika wzniosłości. Nieodmiennie wiąże się ona z doświadczeniem tego, co codzienne, co wydaje się nieistotne lub drugorzędne. Wzniosłość jest „zakładnikiem” rzeczy powszednich, których niemy patos²⁸ kryje w sobie zasady rzeczywistości – przypomina o tym Norwid w wierszu dołączonym do listu z 30 X 1856 do Trębickiej:

W tej powszedniości, o! jakże tu wiele
Mistycznych rzeczy i nieodgadnionych,
Małych jako światełka w kościele
Na dzień za dusze święcon pogrzebionych –
Czerwoną iskrą drżących chwilkę jedną,
Przez to, że za dnia świeci, nad-powszedną!... [8, 299]

Rysem wspólnym cytowanych wcześniej utworów wydaje się również przeswiadczenie, iż akt wypowiedania słowa bądź jego zapisywanie jest wtórny wobec idei. Sam Norwid przypomina o tym w czwartej strofie *Dwóch guzików*. Taki charakter ma też słynna deklaracja z wiersza *Ogólniki* – „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!” (2, 13), która patronuje przeciw całemu zbiorowi *Vade-mecum*. Pisarz staje się tu jakby zakładnikiem filozofii romantycznej języka. Okazuje się, iż zadaniem poety jest poszukiwanie najlepszego wyrazu dla uprzednio założonej idei (co, przypomnijmy, wiąże się także u autora *Milczenia* z rozumieniem paraboli) – idei, która istnieje niezależnie od słowa. Norwid nadmienia o tym w tekście *O sztuce*, czyli, jak sam to ujmował, w „abrysie estetyki” (8, 357):

W idealnym piękna uprawianiu leży pewne uczucie - wyższego - porządku - rzeczy, ku któremu wznosząc się, jeżeli nareszcie u szczytów onego napotkanej prawdy nie można wziąć, to jedynie dlatego, iż człowiek wziąć sam nic nie może, co by mu pierw nie było dano wziąć. [6, 345]

Poetyckie wyrażanie może się więc zbliżyć do idei, może ją sugerować, ale musi też respektować jej uprzedniość i niewypowiedalność. Z tym samym proble-

²⁸ Zob. J. W. Gomułicki, *Patos i milczenie*. Wstęp w: C. Norwid, *Białe kwiaty*. Warszawa 1977, s. 13.

mem zmierzył się Norwid, gdy poprzez nieciągłe zdarzenia rzeczywistości i milczące zazwyczaj przedmioty pragnął uchwycić to, co istotne. Ów eksperyment z epifanią był tylko częściowo udany. Milczenie okazało się wstrzymaniem oddechu w obliczu tajemnicy, która przekracza możliwości poetyckiego wyrażania. Istotniejsza od poetyckiego słowa i magii ciszy wydała się abstrakcyjna idea, umieszczona gdzieś „poza kadrem” wiersza. Norwid przedstawił te elementy, które dla „estetyki ciszy” były ważne, lecz chyba nie kluczowe. Stąd fragmenty *Wieczoru w pustkach* są nawet rodzajowymi obrazkami. Poeta o milczeniu mówi, rysuje jakby jego sylwetkę, ale raczej skąpo wykorzystuje ekspresywne walory owej kategorii. W tym sensie Norwid spłaca dług estetyce romantycznej.

Pisarz ukaże jednak nieco inną twarz przede wszystkim w trzech tekstach: *Menego*, *Czarnych kwiatach* oraz *Białych kwiatach*. Szczególnie istotne są dwa ostatnie utwory, które myśleć każą o odmiennym, bo opartym na wzorcu modernistycznym, modelu estetyki. Otóż rzeczywistość idei tam nie istnieje ani przed aktem poetyckiego wyrażania, ani obok niego; rodzi się jakby dopiero w poetyckim słowie.

Trzy wskazane teksty stanowią formę „skryptów rzeczywistości”, zapisków z mijającego życia. Wszystkim patronuje potrzeba odnajdywania bądź raczej tworzenia rzeczywistości w słowie. Taki charakter ma właśnie opowiadanie-wspomnienie *Menego*, drukowane w 1850 roku. Tekst przedstawia spotkanie Norwida z Tytusem Byczkowskim i dopowiada dramatyczną historię malarza. Wydaje się, iż jest to utwór, który może być potraktowany jako swego rodzaju pomost między Norwidowską poetyką epifanii romantycznej a odmienną, modernistyczną już estetyką, którą pisarz zaproponował w *Czarnych* i *Białych kwiatach*.

W opowiadaniu pojawiają się zatem zarówno umiłowanie detalu, prostego przedmiotu, jak i wynikający z niego patos codzienności. Spotkanie w Rzymie daje możliwość doświadczenia tego, co w życiu najważniejsze, co stanowi jego sens. Szansę taką zapewnia również sztuka, która wtopiła się w codzienność miasta, w jego uliczki i zakamarki. Nawet w postaci ruin świadczy ona o „prawdziwym pięknie”, czyli – innymi słowy – o idei piękna:

Tylko, widzisz, nic tu nie zginęło, co prawdziwie piękne, bo to ma w sobie nieśmiertelności iskrę, miłość! Trzeba gmachu pięknego, ażeby mógł piękną być ruiną. [6, 168]

W trakcie spotkania okazuje się jednak, że Byczkowski szuka i pragnie czegoś odmiennego. Mówiąc o „starych mistrzach”, wspomina, iż ich obrazy były jakby „o życie zaczepione...” (6, 169). Tę myśl rozwija, gdy zaczyna opowiadać o swoim malarskim projekcie:

Zacząłem też także mały obraz, gdzie rybak chce zrobić z dziećmi swymi, i chcę, żeby był wieczór, i żeby było widać, iż pracował dzień cały, i chcę, aby rybak w ręku trzymał ulowioną rzecz jedną... muszlę pustą! I chcę, aby z tą muszlą, wyciągając rękę, żebrał sobie. [6, 170]

Dwie rzeczy łączą się w tym projekcie – pomysł na sztukę rozumianą jako zwierciadło rzeczywistości oraz na jej wymiar symboliczny (obraz jest bowiem figurą straconego, przegranego życia samego Byczkowskiego). Warto podkreślić, że obraz ten nie ma ilustrować czy po prostu przedstawiać. Według Byczkowskiego, ale też Norwida, płótno ma olśnić i uobecnić prawdę, która w innej postaci pojawić się nie może. To właśnie przesądza o modernistycznym już, a nie roman-

tycznym charakterze tej epifanii. Prawda nie jest zatem niezależna od sposobu jej przedstawiania, nie jest uprzednia wobec słowa czy obrazu. Najbliższy jej model poetyki zakłada bezkolorowość wyrażenia, prostotę i milczenie. W tym właśnie kierunku Norwid podążył w *Czarnych kwiatach* i *Białych kwiatach*, w odniesieniu do których słusznie napisał Nycz:

merytorycznym kontekstem owych bezkolorowych kwiatów były przede wszystkim tradycyjnie retoryczne oraz nowoczesnie antyretoryczne reguły mówienia i pisanania²⁹.

Wydaje się, że to rzeczywiście gra tych opozycji decyduje o oryginalności projektu Norwida. Zaproponowany przez niego „nowy budynek estetyki” (6, 195) i towarzyszące mu pojęcie ciszy są bowiem zjawiskiem dość zaskakującym – nie tylko w ramach macierzystego dla Norwida kontekstu literackiego.

Kilka rzeczy z *Czarnych* i *Białych kwiatach* zasługuje więc na szczególne podkreślenie. W tych tekstach Norwid nie tylko odrzuca deskryptywną teorię poezji preferowaną przez klasyków, kwestionuje także ekspresywną funkcję poezji romantycznej. Literatura przestaje wyrażać podmiotowość artysty, przestaje być też zbiorem skonwencjonalizowanych form i gatunków. Metakomentarze z *Czarnych kwiatach* to nic innego, jak manifest wzywający literaturę do tego, by przestała być literaturą:

pisarz stara się uniknąć stylu przez uszanowanie dla rzeczy opisywanej a z siebie samej zupełnej i zajmującej [...] [6, 175]

Zakwestionowanie stylu wynika, z jednej strony, z wiary w rzeczy i przedmioty, w ich brzemienne znaczeniem egzystencję, z drugiej zaś jest konsekwencją nieufności wobec słowa, wobec literatury właśnie. Słowo nie jest i nigdy nie będzie tożsame z rzeczą – ten platoński związek dawno już został anulowany. Jeżeli zaś zdarzenia i rzeczy posiadają swą własną prawdę – a to sugeruje Norwid, kiedy pisze o swych ostatnich spotkaniach ze znanymi ludźmi – to słowa nie powinny jej przesłaniać. Potrzebna jest wstrzemięźliwość stylu. Jastrun mówiąc o Norwidzie podkreśla nawet, iż „miał on świadomość najwyższą, na jaką może zdobyć się pisarz, że w końcu sztuka dąży do nieobecności środków wyrazu”³⁰. Często zdarza się również, iż język okazuje się zupełnie bezradny, iż nie potrafi nawet się zbliżyć do tego, co próbuje wysłowić:

Są wszelako w księdze żywota i wiedzy ustępy takie, dla których formuł stylu nie ma, i to właśnie sztuka jest niemąla oddać je i zbliżyć takimi, jakimi są. [6, 175]

Dlatego też w *Białych kwiatach* poeta rozwinął teorię „wyrzów bezmyślnych, bezkolorowych, białych” (6, 191) jako tych, które pozwalają dotrzeć do podszewki rzeczy, odkryć – tak jak w obrazie ciężko chorego Fryderyka Chopina – „w najpowszedniejszego życia poruszeniach [...] coś skończonego, coś monumentalnie zarysowanego...” (6, 178). „Bezkolorowe słowa”, „białe wyrazy” są bezstylowe, nie ilustrują idei, ale raczej uobecniają jej prawdę. To również słowa nieprzypadkowe. W konsekwencji idea pojawia się dopiero w trakcie ich wypowiedzienia, w poetyckiej, choć „bezstylowej”, artykulacji. Jej uobecnienie ma też za każdym razem charakter epifanii, jakkolwiek nieco odmiennie od romantycz-

²⁹ Nycz, *op. cit.*, s. 90–91.

³⁰ Jastrun, *Między słowem a milczeniem*, s. 394.

nej – oznacza to, iż niemożliwe wydaje się w tym przypadku powtórzenie. Ważny okazuje się i moment wypowiedzania, i jego tło. Norwid jest tu hermeneutą, który wierzy w celowość budowaną z sieci elementów nieciągłych, gwałtownych olśnień. Dlatego poeta mówi o potrzebie pamięci i pracy, odtwarzania całości:

Jeżeli mówię: c i s z e r ó ż n e, to i wyrazy one białe, bezmyślne, nie opowiadające nic, a których kilka tu i owdzie słyszałem, albo którym raczej świadkiem byłem, bo od tła, na którym miejsca swe znajdowały, nieodłącznymi są. [6, 192]

Stąd również wiara w słowo-dagerotyp, które milczy na temat tego, co niepotrzebne i przypadkowe, a które jednocześnie przybliża do prawdy zdarzenia bądź rzeczy: „w d a g u e r o t y p raczej pióro zmieniam, aby wierności nie uchybić” (6, 177). Podobną zresztą myśl wyraził już Norwid w liście z 15 IX 1856 do Trębickiej³¹. Teoria słowa-dagerotypu jest jednak naznaczona u poety aporią – każe myśleć o mimetycznym odwzorowaniu rzeczywistości, o jej naiwnym opisywaniu. Równocześnie odnieść można wrażenie, iż nie o taki model literatury tu chodzi. Norwidowi nie zależy bowiem na tworzeniu tekstów, których charakter byłby czysto deskryptywny. Poprzez słowo „bezkolorowe”, przylegające do rzeczy i zjawisk, pragnie odkrywać ich wewnętrzną prawdę, szukać celowości ich istnienia. Tak rozumiana praca nad sensem i potrzeba wierności nie dotyczą jedynie poety. Prawda wymaga także rozumnego czytelnika, o którego upomina się Norwid w *Czarnych kwiatach*.

„Nieobecność stylu” (6, 195) i „pojęcie dramatyczne c i s z y” (6, 190), występujące w *Białych kwiatach*, prowadzą wreszcie Norwida do tego punktu, który nazwać już można czysto modernistycznym. Poeta zawiesza bowiem własną podmiotowość, to nie o ekspresję jego uczuć chodzi w tekście. Utwór literacki zaczyna „mówić się sam”, staje się niezależny od autora, żyje poza nim, żyje w chwili, kiedy jest czytany. O takim ideale sztuki wspomina też Psymach w tragedii Norwida *Kleopatra i Cezar*: „Zniknąć we wykonaniu dzieła! – oto sztuka!” (5, 138). Brak autora, wymazanie jego osoby z tekstu, nieobecność – to skrajny punkt, do którego doszedł Norwid chyba tylko w *Czarnych i Białych kwiatach*. Z nieco innych powodów: brak autorskiego komentarza do przedstawionych wydarzeń, przemilczenia, sugestie znaczeń, podobną kwestię rozważał w odniesieniu do *Menego* Juliusz Wiktor Gomulicki³².

Autorska strategia wycofania się z tekstu, rezygnacja z literackości, patos rzeczy codziennych – to wszystko doprowadzić miało Norwida i jego potencjalnych czytelników do niewyraźnego. Jednak, podobnie jak w *Wieczorze w pustkach*, poeta pozostał świadom wielu masek ciszy. W zakończeniu *Czarnych kwiatów* napisał:

– Są bowiem powieści i romanse, i dramy, i tragedie w świecie niepisanym i nieliterackim, o których się naszym literatom a n i ś n i ło, ale – te określać – czy warto?... już?... [6, 186]

Istnieją więc rzeczy, których się nie wypowiada, choć one same niewypowiadalne wcale nie są. O tym, iż pozostają za zasłoną milczenia, decydują różne czynniki: polityczne (cenzura), literackie (brak odpowiednio przygotowanych czytelników)

³¹ O „fotografowaniu rzeczywistości” Norwid pisał jeszcze kilka razy – zob. np. dwa listy z połowy lipca oraz z przełomu lipca i sierpnia 1865 do J. Kuczyńskiej (9, 173–175; 9, 179–182).

³² Gomulicki, *op. cit.*, s. 28–29.

i inne. Występuje jednak rodzaj niewyraźności wpisany w immanentną strukturę zjawisk i rzeczy. Ta niewyraźność nie podlega zmianom i dotyczy tych fenomenów, które przekraczają ludzką egzystencję. Poeta o nich milczy bądź jedynie sugeruje ich istnienie poprzez „figury milczenia” – np. „nieobecność stylu”. O takiej niewyraźności, o takiej metafizycznej ciszy mówi Norwid w *Białych kwiatach*:

C i s z y w najkolasalniejszym słowa tego tonie nie doznałem nigdzie jeszcze wyżej nad ciszę o jednej nocy, acz zimowej, na Oceanie... że słów na to nie ma, mimo iż twarda to i prawie głodna podróż dwumiesięczna przeszło była i uprozaiczniała dobrze... pomnę, iż obejrzawszy się wkoło ani modlić się nawet słów nie miałem – i zapłakałem tylko... że może być tak wielka cichość... [6, 198]

Fragment ten wydaje się jedną z najbardziej radykalnych wypowiedzi Norwida na temat ciszy natury i milczenia poety. Deklarowany brak słów nie jest niczym innym, jak całkowitą rezygnacją z mówienia w obliczu tajemnicy. Język okazuje się narzędziem nieprzydatnym i ułomnym. Nie ma tu nawet miejsca na epifanię poetycką, ponieważ jakakolwiek komunikacja staje się niemożliwa. Właściwie jest to stanowisko zbliżone do niektórych spostrzeżeń współczesnej retoryki. Jean-Gérard Lapacherie stara się je zdefiniować, korzystając z ustaleń Grupy μ z Liège, jako skrajną nieufność wobec języka³³. Mówić lub pisać znaczy za każdym razem powtarzać zużyte formuły (klisze) lub manifestować nieporadność, która wkodowana jest w ludzką działalność językową – nawet w wypadku działalności poety. Stąd czasami lepiej zrezygnować z wypowiedzi, zgodzić się na porażkę języka. Chyba o to właśnie chodzi Norwidowi, który nie mówi nic o „wielkiej c i c h o ś c i”, ponieważ nic rzec się nie da. Wspomina więc o własnej reakcji i przedstawia się jako poeta bez słów. Poeta milczący.

Pomysł, by rozprawę *Milczenie* potraktować jako swego rodzaju mapę twórczości Norwida, daje możliwość ustalenia najważniejszych, w kontekście kategorii ciszy i milczenia, strategii poetyckich pisarza i równocześnie nie pozwala zapomnieć o zróżnicowaniu wewnętrznym tej twórczości. *Milczenie* jest też jednym z tych tekstów, które każą nam myśleć o Norwidzie jako o autorze szukającym i błądzącym wśród kontekstów oraz licznych tradycji literackich. Sam esej wydaje się przecież inspirowany spostrzeżeniami klasyków – przede wszystkim Krasickiego i Koblańskiego; także jego uporządkowanie retoryczne i dyskursywny charakter wskazują na wrażliwość pisarza, którą trudno uznać za zgodną z antyretorycznie nastawioną estetyką XIX wieku. Klasycystyczna formuła kryje jednak pomysły w pełni romantyczne – bo dotyczące metafizyki oraz związku poezji ze sferą *sacrum*. Przypomnijmy, iż deklarowane przez wszystkich Norwidowskich monologistów „skapstwo w mowie”, o jakim wspominał sam poeta w liście ze stycznia 1852 do Trębickiej (8, 300), było poświadczeniem tej prawdy, o której Maurice Maeterlinck pisał: „Mowa to srebro, milczenie złoto, czyli raczej, słowo istnieje w czasie, milczenie w wieczności”³⁴. Język spojrzenia, gestu, bezsłowne

³³ J.-G. Lapacherie, *Silence et indicible dans les traités de rhétorique*. W zb.: *Limites du langage: indicible ou silence*. Articles réunis par A. Mura-Brunel, K. Cogard. Paris 2002, s. 9–18. Zob. też *Rhétorique générale par le Groupe μ* . Paris 1982, s. 120–121.

³⁴ M. Maeterlinck, *Milczenie*. W: *Skarb ubogich*. Przeł. F. Mirandola. Poznań, b. r., s. 4.

chwile konwersacji, „dramatyczna cisza” – te elementy miały pozwolić na otarcie się choćby o cień prawdy. Temu początkowo służyła też poetyka epifanii, dzięki której Norwid przekroczył jednak horyzont romantyzmu. Epifanijski charakter bezkolorowych słów z *Białych kwiatów* czy deklarowany brak stylu z *Czarnych kwiatów* wydają się bowiem zapowiedzią poetyki modernistycznej. Te pomysły pisarza nie są przecież odległe np. od propozycji Hugona von Hofmannsthala z *Listu lorda Chandosa*. Halkiewicz-Sojak podkreśla nawet związek *Białych* i *Czarnych kwiatów* z postulatami teoretycznymi francuskich symbolistów³⁵, a Nycz dostrzega w zawartym w nich projekcie literatury w pełni modernistyczną epifanię³⁶. Odnajdujemy też u poety potrzebę całkowitego zakwestionowania literatury i odrzucenia języka: jako narzędzia nieprecyzyjnego, niezdolnego wyrazić to, co naprawdę istotne. Norwid – poeta milczenia towarzyszy zatem Norwidowi – poecie milczącemu.

Abstract

PIOTR ŚNIEDZIEWSKI
(Adam Mickiewicz University, Poznań)

A “POOR IN SPEECH” POET. ON SILENCE IN NORWID’S WRITINGS

The aim of the article is an analysis of a late Norwid’s essay *Silence* (*Milczenie*, 1882), which can be seen as a kind of a literary testament. Not only does it allow to insight into Norwid’s preferred theory of poetic language, but also to discern the richness of his ideas. It is important to identify the essay’s enlightenment background (allusions to Ignacy Krasicki and Józef Koblański, who investigated ethical aspects of silence), connections with romanticism (silence as a metaphysical category), and the scent of modernism. Norwid, as a matter of fact, considers the typically romantic conflict between the word and the thought, and the speech imperfection against the sacred, but only to develop the theory of poetic language as epiphany. The author’s strategy of withdrawal from the text, literariness rejection, pathos of everyday objects should all lead Norwid and his potential readers to the inexpressible.

³⁵ Halkiewicz-Sojak, *op. cit.*, s. 146.

³⁶ Nycz, *op. cit.*, s. 96.