

Maria Marcjan

Z problemów poetyki nowel C. Norwida

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 45, 261-277

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA MARCJAN

Z PROBLEMÓW POETYKI NOWEL C. NORWIDA

W XIX w. w literaturze polskiej nowela jest gatunkiem odrębnym, posiadającym wyrazistą tożsamość, mimo nie wyprecyzowanego pojęcia genologicznego i utrwalającej się dopiero nazwy genologicznej. Dzisiejsza nazwa gatunku zastępująca staropolską „historyję” i „nowinę” oraz późniejszą XVIII-wieczną i funkcjonującą obocznie w tym znaczeniu do lat czterdziestych XIX w. – „powieść” pojawia się najpierw w zapisie: „novella”, później „nowella”. Poświadcza to okoliczności genezy gatunku, w którego ukształtowaniu na gruncie polskim w XIX w. decydującą rolę odegrały wzorce zachodnioeuropejskie.

Różnorodność i bogactwo odmian nowelistycznych w XIX w. jest świadectwem żywotności i ekspansywności gatunku, który pojawia się wówczas w literaturze polskiej w swojej dojrzałej postaci, odległej od pierwocin XVI i XVII w. Struktura nowelistyczna, podobnie jak powieściowa, wykazała dużą plastyczność i podatność na modyfikacje tematyczne i konstrukcyjne. Pojawia się w XIX-wiecznej nowelistyce kilkanaście odmian gatunkowych, m. in.: n. fantastyczna, n. sensacyjna, n. psychologiczna, n. grozy, n. społeczno-obyczajowa, n. intrygi, n. kryminalna, n. historyczna, n. fantastyczno-naukowa i inne.

Na przełomie wieków oraz na początku XIX w. nowelistyka reprezentowana jest przez nieliczne i zróżnicowane pod względem poetyki utwory. W latach trzydziestych i czterdziestych ilość pisanych i publikowanych nowel zaczyna stopniowo wzrastać, w latach sześćdziesiątych osiągając szczególnie nasilenie (kilkaset utworów rocznie); w osiemdziesiątych latach nowela staje się dominującym ilościowo gatunkiem literackim.

Nowelistyka C. Norwida stanowi niewielką grupę utworów, zarówno wobec znacznie liczniejszych realizacji innych rodzajów i ga-

tunków uprawianych przez poetę, jak i wobec ogromu spuścizny XIX-wiecznych egzemplifikacji tego gatunku. Niewiele utworów z bogatego i różnorodnego dorobku nowelistyki XIX w. przetrwało próbę czasu. Z siedmiu natomiast zachowanych nowel Norwida, trzy co najmniej uważane są za najwybitniejsze osiągnięcia XIX-wiecznej nowelistyki polskiej, a nawet światowej: *Ad leones*, *Stygmat* i *Tajemnica lorda Singelworth*.

W genezie nowelistyki Norwida – co zaabstrahować może paradoksalnie – najmniejszą rolę odegrał sam wzorzec nowelistyczny. W *Tajemnicy lorda Singelworth*, dokonując charakterystyki tego gatunku posłużył się Norwid obiegowym wówczas przeciwstawieniem, powtarzanym w rozmaitych wersjach stylistycznych przez twórców drugiej połowy XIX w.¹:

Wszystkie te i rozliczne inne z onychże pochodzące zapytania ażeby zaspokoić, należałoby nie ulotną kreślić n o w e l ę, za zadanie mające wyjątkowe jakie spostrzeżenie psychologiczne utrwalić obrazem wiernym, lecz należałoby rzeczywiście być romansopisarzem, w rzemiośle swym uzasadnionym i w sztuce biegłym (IV, 137).

Nie tylko kontekst historycznoliteracki, ale i konstrukcja wewnętrzna tego sformułowania pozwala dostrzec ironię zawartą w tej literackiej definicji. Ironię podwójną – wymierzoną w obowiązującą hierarchię gatunków² i w ich stereotypowe traktowanie oraz autoironię przywracającą spetryfikowanym konwencjom literackim możliwość jednokrotnego, niepowtarzalnego użycia w nowym dziele.

Wzorzec nowelistyczny, którego klasyczną postać, niejako „ponadczasowy” model narracyjny stworzył Boccaccio, nie mógł być oczywiście powielony w zmienionych warunkach kulturowych, był to jednakże wzorzec, który wyjątkowo nie przystawał do kontekstu historycznego literatury polskiej XIX w. Sensualizm i intelektualizm Boccaccia,

¹ W ówczesnych definicjach i określeniach noweli była ona nieodmiennie zestawiona z powieścią (romansem), przy czym posługiwano się metaforycznymi zestawieniami powieści-zwierciadła i noweli-okruchu zwierciadła, powieści-słońca i noweli-błyskawicy itp.

² W XIX-wiecznej hierarchii gatunków nowela była traktowana jako gatunek drugorzędny. Nie chodziło przy tym o ocenę konkretnych utworów, lecz o apriorycznie niską rangę formy nowelistycznej w repertuarze ówczesnych gatunków literackich. Wynikało to z założenia „prowizoryczności” lub „wtórności” tego rodzaju wypowiedzi w warsztacie pisarzy, dla których nowelistyka miała jakoby stanowić teren służebny, na którym wypróbowywali i ćwiczyli swoje umiejętności narracyjne.

elegancja stylu, wdzięk towarzyskiej zabawy, lekkość i dowcip były to wartości, które ze zrozumiałych względów nie mogły znaleźć odzwierciedlenia w romantycznej i pozytywistycznej koncepcji literatury i sztuki. Właściwie jedna tylko, ale jak się okazuje, konstytutywna cecha gatunku zostaje zachowana: charakter silnie udramatyzowanej opowieści „mówionej”³, przekazującej interesujące dla słuchacza wydarzenia, które stanowią oś krystalizacji fabuły⁴. Wydaje się, że ta właściwość gatunku zadecydowała, iż z bogatego repertuaru XIX-wiecznych gatunków prozatorskich, przy całej znanej i wielokrotnie manifestowanej przez poetę niechęci do „prozy” wybiera Norwid nowelę⁵. Wybiera, ale w swoisty sposób przekształca, dostosowując do własnych zamierzeń filozoficznych, estetycznych i światopoglądowych. Nowela w ujęciu Norwida staje się gatunkiem wypowiedzi zdolnym pomieścić i przekazać najbardziej zasadnicze poglądy, postawy i opinie autora.

Tendencja sfunkcjonalizowania dydaktyzmu cechuje, w pewnym sensie, całą zresztą polską nowelistykę XIX-wieczną, co uwidacznia się wyraziście poprzez zestawienie jej z modelem renesansowym. Autor *Dekameronu* jest również, tak jak autorzy nowel XIX-wiecznych, n a r r a t o r e m, opowiadającym o ciekawych zdarzeniach (sama czynność opowiadania wyznacza bez reszty jego sukces autorski). Jednak o ile opowieści *Dekameronu* miały słuchacza przede wszystkim zainteresować, podając w formie rozbudowanej i dowcipnej zarazem anegdoty

³ O „potoczności ekspresji słownej” nowel Norwida pisała Z. S z m y d t o w a w pracy *Nowele Norwida*, „Przegląd Współczesny” 1938, nr 196–197; Rozważania na temat różnic pomiędzy wypowiedzią pisaną i mówioną w poglądach i twórczości Norwida podejmuje J.F. F e r t w książce: *Norwid poeta-dialogu*, Wrocław 1982, s. 33–35.

⁴ Rekonstruując założenia morfologiczne noweli XIX-wiecznej wskazać można na stały i podstawowy zespół wyróżników gatunkowych, które mimo ogromnej różnorodności wtórnych i indywidualnych cech budowy, uznać można za konstytutywne: 1) „mała” forma narracyjna, 2) zwartość akcji i fabuły, 3) zamknięta kompozycja (często ograniczona ramą narracyjną), 4) dramatyczna budowa (linearna, kontrastowa lub gradacyjna) zakończona pointą, poprzedzoną punktem kulminacyjnym, niekiedy umieszczoną w tymże punkcie, 5) zarysowanie narratora sygnalizowanego w sposób pośredni lub bezpośredni. Te cechy strukturalno-morfologiczne dotyczą głównie konstrukcji (kompozycji) utworów, dla których różnicujące są właściwości tematyczno-stylistyczne.

⁵ Na względy komercyjno-edytorskie tego wyboru wskazuje J.W. G o m u l i c k i w wstępie do *Trylogii włoskiej*, Warszawa 1963, s. 8.

pewne przypadki życiowe, będące ilustracją wiedzy o świecie i człowieku, o tyle polskie nowele XIX-wieczne nie poprzestają na tak rozumianym dydaktyzmie poznawczym. Nacechowane są one głębokim zaangażowaniem moralnym, które w różny sposób przenika wszystkie nowelistyczne odmiany tej epoki. Na przełomie wieków tendencje moralistyczne w nowelistyce nawiązują do oświeceniowego nurtu dydaktycznego (literatura wychowująca, pouczająca, także patronująca niższym warstwom), później znajduje wyraz w moralistyce romantycznej o proveniencji ludowej, patriotycznej, religijnej i metafizycznej, w drugiej połowie wieku natomiast formy moralizatorskie nastawione są na pouczanie czytelnika, oddziaływanie na jego odczucia społeczne, apelowanie do odczuć etycznych (typowość, tendencja, doraźna aktualność).

Typ noweli wypracowanej przez Norwida jest niewątpliwie odmianą literatury głęboko zaangażowanej moralnie. Nie wykorzystuje jednak pisarz żadnej z wyżej wymienionych konwencji. Kształtowanie idei utworu odbywa się na zupełnie innej podstawie. Nowela nie przestając być miniaturową formą literacką podlega swoistej monumentalizacji, zarazem uwieloznacznieniu. Jednokrotność i dramatyczność anegdoty stanowi podstawę do nadbudowania nad nią tych sensów, które wynikając z upostaciowanej „materii epickiej” odrywają się od niej, tworząc drugie (lub kolejne) piętro znaczeniowe, pośrednio tylko związane z fabułą noweli. Ten typ konstrukcji występuje we wszystkich bez wyjątku nowelach Norwida nie jest natomiast zjawiskiem pojawiającym się wyłącznie w nowelistyce o czym świadczą np. studia M. Głowińskiego nad Norwidowymi wierszami – przypowieściami⁶. Jednak u o g ó l n i e n i e n a d d a n e polega nie tylko na – przywołując termin I. Sławińskiej⁷ – parabolizacji zdarzenia, ale również na personifikacji, alegoryzacji, symbolizacji, metaforyzacji, aluzyjnym odniesieniu, przemilczeniu, ironicznym i dyskursywnym przewartościowaniu – gdyby wyliczyć najważniejsze tylko mechanizmy konstyтуowania owych znaczeń.

⁶ M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, [w:] *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin*, Warszawa 1973, s. 72–110.

⁷ I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida, Z zagadnień warsztatu pracy*, „Pamiętnik Literacki” 1957, R.XLVIII, z. 2, s. 471.

Prawdopodobnie tę samą właściwość narracji nowelistycznej wskazuje O. Scherer-Virski, mówiąc o „external conclusion” (*nota bene* autorka ta jako pierwsza dostrzega dwupoziomowość narracji nowel Norwida, poza Z. Szmydtową, która pisała o „osobnej nadbudowie alegorycznej” w *Stygmacie*)⁸.

Dwupłaszczyzność narracji nie we wszystkich utworach jest przy tym jednakowo budowana. Najwyraźniejsza – właśnie w *Stygmacie*, gdzie uogólnienie przybiera formę dyskursywnej dygresji historiozoficznej „dodanej” do części anegdotycznej noweli, w *Ad leones* i *Tajemnicy lorda Singelworth* przybiera postać wyrazistej, ironicznej pointy, w *Cywilizacji* – dominuje przekaz paraboliczny – natomiast „podkład dosłownach sensów nieomal się zaciera”⁹. W *Bransoletce* i *Menego* uogólnienie naddane występuje jako symboliczne rozszerzenie znaczeń wydarzeń przedstawionych.

Wśród wyliczonych nowel zabrakło *Łaskawego opiekuna* – najrzadziej omawianego i najniżej cenionego w dorobku nowelistycznym Norwida. W *Pismach zebranych*, wydanych przez Z. Przesmyckiego, *Łaskawy opiekun* w tomie *Pism prozą* został wyodrębniony jako utwór młodzieńczy. Konwencję tę przejął i utrwalił J.W. Gomulicki, który np. w czwartym tomie *Pism wybranych* zamieszcza ten utwór jako jedyny prezentujący „prozaiczne juvenilia” Norwida. Tej tradycji edytorskiej odpowiada utrwalony kanon interpretacyjny, w którym – zacytujemy Gomulickiego: „utwór typowo młodzieńczy – zarówno pod względem niepewnego jeszcze rysunku artystycznego, jak i pod względem dość naiwnej fabuły”¹⁰ traktowany jest przez komentatorów i badaczy z pobłażaniem właściwym dla oceny pierwocin pisarskich twórcy, który w pełni wypowiedział się jakoby dopiero w dziełach dojrzałych.

W syntetycznych studiach nad twórczością Norwida utwór ten jest zupełnie i konsekwentnie pomijany. Najbardziej konwencjonalną z nowel nazywa *Łaskawego opiekuna* O. Scherer-Virski – autorka monograficznej pracy o nowelistyce polskiej i wnikliwego studium o nowelistyce Norwida. I. Sławińska w podstawowej rozprawie *O prozie*

⁸O. Scherer-Virski, *The Modern Polish Short Story*, S-Gravenhage 1955, s. 50; Z. Szmydtowa, *op. cit.* s. 5.

⁹I. Sławińska, *op. cit.* s. 475.

¹⁰J.W. Gomulicki, komentarz do *Łaskawego opiekuna*, [w:] C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 4, *Proza*, opr. J.W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 6.

epickiej Norwida stwierdza: „Nie trudno oczywiście dostrzec przepaścistą różnicę między pierwszą próbą Norwida (*Łaskawy opiekun*) i każdą z późniejszych opowieści – z dojrzałego, poamerykańskiego okresu”. W pracy tej pada zresztą sformułowanie o wiele dobitniejsze nazywające tę nowelę „stabiutkim, grafomańskim niemal opowiadaniem młodzieńczym”¹¹. Co prawda opinia ta była sformułowana jako doraźna antyteza dla oceny N. Modzelewskiej, uważającej *Łaskawego opiekuna* za jeden z najwybitniejszych utworów nowelistycznych lat czterdziestych w literaturze światowej,¹² ale sam zarzut był konsekwentnie przez I. Sławińską podtrzymywany.

Wydaje się, że nieporozumieniem, które zaważyło na ocenie tego utworu we wszystkich przywołanych opiniach, było odczytywanie go jako noweli operującej techniką realistyczną, przykładanie doń kategorii estetyki mimetycznej. *Łaskawy opiekun* powstał w 1840 r., a więc wówczas, gdy światopogląd romantyczny, ścierał się z nasilającymi się tendencjami realistycznymi. Podobnie jak powieść, również polska nowelistyka romantyczna ukształtowała się w przeważającej mierze poza obrębem lub na marginesie poetyki tego prądu literackiego i stanowiła zespół bardzo niejednorodnych odmian prozy narracyjnej. W latach czterdziestych nowelistyka o proveniencji romantycznej i tworzona w konwencji realistycznej, współwystępuje obocznie w twórczości wielu autorów. Tendencje te jednak mogą być swoiście rozumianym punktem odniesienia, ale nie zasadniczym kontekstem dla nowelistyki Norwida. Historycznoliteracka potrzeba umiejscowienia utworu Norwida w kontekście ówczesnego pisarstwa skłoniła J.W. Gomulickiego do stwierdzenia:

Łaskawy opiekun zasługuje na uwagę czytelników, którzy znajdą w nim ciętą satyrę społeczno-obyczajową, spokrewniającą ten drobniarz z młodzieńczymi opowiadaniem Kraszewskiego, dobitnie go zaś różniącą od prawie równocześnie publikowanych gawęd szlacheckich Henryka Rzewuskiego czy też Ignacego Chodźki¹³.

Sąd ten jest prawdziwy jedynie połowicznie. Można co prawda w *Łaskawym opiekunie* dostrzec zarys noweli satyrycznej, lecz ta kwalifi-

¹¹ I. Sławińska, *op. cit.*, s. 471 i 498.

¹² N. Modzelewska, *Norwid-prozaik*, „Życie Literackie” 1953, nr 33; W polemice tej oczywiście podzielamy zdanie I. Sławińskiej, że artykuł N. Modzelewskiej „wymagałby polemicznej odpowiedzi, tyle tam też błędnych”.

¹³ J.W. Gomulicki, *op. cit.*

kacja gatunkowa nie wyczerpuje jego indywidualnej struktury genologicznej.

Podobnie jak inne nowele Norwida, ta również posiada dwupłaszczyznową narrację, decydującą o ukonstytuowaniu się znaczeń nadbudowanych nad planem epicko-anegdotycznym. Szczególna właściwość pierwszej noweli Norwida polega na swoistym izomorfizmie obu warstw, z których dostrzegana i interpretowana była warstwa sensów dosłownych: są one na tyle wyraziste, bogate i różnorodne, a przy tym spójne – odpowiadają w dużym stopniu wzorcowi satyrycznej prozy społeczno-obyczajowej – że nie narzucała się potrzeba dalszego postępowania egzegetycznego. Przeciwnie – warstwa sensów sytuujących się poza, i ponad sensem dosłownym, jako mało wyrazista, dyskursywnie nie podkreślona a różnorodna i nie związana bezpośrednio z treścią przedstawioną zdarzeń – nie narzucała się w interpretacji i była zupełnie pomijana.

Jeśli nawet dostrzegano niektóre z wewnątrztekstowych dyrektyw interpretacyjnych, sygnalizujących uogólniony sens noweli, wyjaśniono je odwołując się do wzorca realistycznej prozy społeczno-obyczajowej. Tak więc O. Scherer-Virski, oceniająca utwór jako najbardziej konwencjonalny, ponieważ pozbawiony dygresji, pragnąc w nim widzieć ciągłą linię akcji, mówi o „mylących otwarciach” (misleading opening). Wymienia ona: początek noweli – opis lata, początek jednego z ośmiu podrozdziałów w postaci cytatu z Szekspira, oraz początek innego – w którym występuje opis zimy. Technika wyrazistej, w nacechowanych kompozycyjnie miejscach noweli występującej personifikacji zwraca uwagę, lecz jest natychmiast w interpretacji sprowadzana do roli współtworzenia statycznej sytuacji socjalnej. Nie dostrzega badaczka umowności i sztuczności zastosowanego chwytu, choć w pewnym sensie ją odczuwa, o czym świadczy użyty termin, określający analizowane zjawisko. Wszelkie „poszlaki alegoryczne” zostają odrzucone: „the point of view is distributed among the various characters, and possibly also because no formal symbolic conclusion is attached to it”¹⁴. Nowela jest odczytana jako ironiczny i satyryczny obrazek obyczajowy demaskujący pretensjonalność i snobizm szlachty wiejskiej¹⁵.

¹⁴ O. Scherer-Virski. *op. cit.*, s. 51.

¹⁵ O funkcjonalizowaniu przez Norwida realiów obyczajowych por. uwagi

Nie klóci się z takim jej potraktowaniem również druga zaobserwowana przez O. Scherer-Virski cecha narracji nowelistycznej, mianowicie przedstawienie prezentowanych postaci jako karykatur. Cecha ta jest oczywiście istotna i znamienna dla ujęcia satyrycznego, ale stanowi przy tym drugi wewnątrztekstowy wskaźnik interpretacyjny wskazujący na umowność techniki narracyjnej. Podwójne znaczenia związane są z taką konstrukcją bohatera literackiego, w której bohater jest na tyle dookreślony i zindywidualizowany, iż może być uważany za reprezentatywną postać realistyczną, a na tyle zarazem uproszczony i schematyczny, że może być traktowany jak postać – marionetka, pretekstowy element fabularny.

Inny bardzo istotny składnik utworu, stanowiący wewnątrztekstowy sygnał istnienia sensów ponadliteralnych, zaobserwowała M. Straszewska, ale dostrzegła w nim znowu jedynie wymiar mimetyczny. W szkicu *O milczeniu i ciszy u Norwida* pisze ona:

W młodzieńczym *Łaskawym opiekunie* przerywniki ciszy, milczenia w budowie dialogu oraz cisza jako afoniczne tło dla uwydatnienia dźwięków stosowane są już w sposób zgoła wyeksponowany¹⁶.

Obserwacja ta powiązana z przeświadczeniem o „pierwocinach pisarskich” zostaje zinterpretowana następująco:

W *Quidamie* [...] jeśli idzie o same dialogi, owe zamilknięcia, przerywniki ciszy, spełniają inną funkcję niż w młodzieńczym opowiadaniu, w humorystycznej opowieści obyczajowej, w której ten chwyt formalny miał niejako przydawać «weryzmu», czynić bardziej naturalnymi prowadzone rozmowy¹⁷.

Znowu stereotyp interpretacyjny bierze górę nad wymową faktów. W istocie obserwacja M. Straszewskiej świadczy o tym, iż „techniką milczenia” posługiwał się Norwid już od pierwszych swych utworów, również prozatorskich, na co analizując lirykę zwrócił uwagę J.W. Gomulicki, słusznie łącząc tę technikę z pośrednim wprowadzeniem motywów patriotycznych, tworzeniem swoistego szyfru poetyckiego,

M. G ł o w i ń s k i e g o, *op. cit.*, s. 95; także studium tegoż autora *Wokół „Powieści” Norwida*, [w:] *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 186–187.

¹⁶ M. S t r a s z e w s k a, *O milczeniu i ciszy u Norwida*, W 80-lecie śmierci K. Norwida, Materiały z Sesji Naukowej Katedry Historii Literatury Polskiej 18–19 XII 1963 (masz. powiel.), s. 9.

¹⁷ Tamże, s. 10.

związanego z ograniczeniami cenzury. W szkicu *Patos i milczenie* pisze on:

Stąd również coraz mocniejsze przywiązanie się poety nie tylko do patetycznego milczenia, pojętego jako najbardziej dorównana przedmiotowi reakcja na pewne sprawy, fakty i zachowania, ale również – zupełnie niezależnie od konkretnej potrzeby – do samego mechanizmu przemilczenia, potraktowanego z czasem jako oryginalny i wygodny środek ekspresji poetyckiej¹⁸.

Rozpatrzenie sposobów użycia motywów ciszy i milczenia oraz szerzej – techniki przemilczenia zastosowanych w *Łaskawym opiekunie* odśladania niezwykle konsekwentne i celowe operowanie tymi elementami jako wewnątrztekstowymi sygnałami interpretacyjnymi wskazującymi na uogólnione idee wyrażone w ponadliteralnym planie utworu. Nagromadzenie przemilczeń – częściowo funkcjonalizowanych w opisie – wskazuje na konstytutywną technikę „przemilczenia jako sensu dzieła”, tego sensu, którego odbiorca noweli winien poszukiwać jako ukrytego i zaszyfrowanego w dziele¹⁹.

Na zastosowaniu techniki przemilczenia polega również sposób konstrukcji głównego bohatera utworu. Jest to przemilczenie polegające na warsztatowo zaszyfrowanym „usunięciu” tego bohatera ze świata przedstawionego w rozległych, a przy tym centralnych fragmentach toku fabularnego. Przemilczenie wynika z połączenia rygorystycznej konstrukcji nowelistycznej²⁰ z kompozycją sternowską²¹; zestawienie to przypomina znacznie późniejsze poszukiwania fabular-

¹⁸ J. W. G o m u l i c k i, *Patos i milczenie*, Warszawa 1965, Wstęp do: C. N o r w i d, *Białe kwiaty*, Warszawa 1965, s. 13.

¹⁹ Por. S. S k w a r c z y ń s k a, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947; Z. L. Z a l e s k i, *Norwidowa poetyka i dialektyka milczenia*, [w:] *Norwid żywy*, Londyn 1962.

²⁰ Rolę mediatyzującą pełni oczywiście odpowiednie ukształtowanie narracyjne, elementy „dygresyjne” zostają włączone w dramatycznie rozwijany układ fabularny, Por. też następującą opinię: „Co do kwestii samej umiejętności skonstruowania całości opartej na konwencjonalnych zasadach techniki nowelistycznej, to można ją przecie znaleźć we wspomnianym młodzieńczym utworze, *Łaskawy opiekun, czyli Bartłomiej Alfonsem*, gdzie właśnie Norwid dostosował się do szablonowych wymogów nowelistyki, dbając o logiczną wartość fabuły, regularną kompozycję, zwięzłość pointy, ekonomikę dygresji itd. Przy tym wszystkim zaś utwór ten poza ramy konwencjonalnej próbki nie wychodzi”. Z. F o l e j e w s k i, *Uwagi o technice noweli Norwida*, [w:] *Norwid żywy...*, s. 226.

²¹ O tradycjach sternizmu w twórczości Norwida pisał W. B o r o w y, *Główne motywy poezji Norwida*, [w:] *O Norwidzie*, Warszawa 1960.

nego wyrażania konstrukcji intelektualnych, a przede wszystkim „powieściowego mówienia o czym innym” podejmowanego przez różnorakie nurty i prądy literatury XX-wiecznej (np. warsztatowy, paraboliczny, eseistyczny itd.).

I. Słowińska, opisując ewolucję narratora w prozie epickiej Norwida, scharakteryzowała pierwszy jej etap w następujący sposób:

Przed ową epoką «pamiętnikarstwa», w okresie pierwszych młodzieńczych prób epickich, do jakich należy *Łaskawy opiekun* (1840) – spotykamy u Norwida ten sam typ autorskiej gawędy z czytelnikiem, jaki właściwy jest w tej epoce np. wczesnym powieściom Korzeniowskiego. Wszzechwiedzący autor zna myśli i przeszłość wszystkich postaci, bez trudu przenosi się z miejsca na miejsce, z miasta na wieś [...] wypowiada własne sądy o postaciach [...]. Gawędziarstwo narratora, ułatwia też przejścia od motywu do motywu²².

Druga część przytoczonej wypowiedzi dostarcza – w sposób pośredni dowodów na sternowski typ kompozycji omawianej noweli. Świadczyć o tym może również następująca uwaga dotycząca ukształtowania narracyjnego:

Znamienna jest też ciągła interferencja aspektu postaci i aspektu narratora. Poeta wyraźnie ten aspekt postaci wprowadza – czy to w formie mowy pozornie zależnej, referującej myśli i poglądy, czy w formie wprost przytaczanych wypowiedzi. Ale aspekt autorski czuwa nieustannie: czasem tylko ukryje się na chwilę pod ironiczną uwagą przywołującą jakby punkt widzenia przeciętnego odbiorcy²³.

Narrator-autor w *Łaskawym opiekunie* dominuje nad światem przedstawionym, w swobodny sposób kształtuje wydarzenia fabularne, eksponuje nadrzędność płaszczyzny wypowiedzi w stosunku do fabuły, wygłasza dygresje oceniające. Nie sposób jednak przystać na wniosek sugerujący prymitywizm metody narracyjnej, sugestywnie ilustrowany w dalszej części rozprawy. Nie można się także zgodzić, mimo rzeczywistych rozlicznych zbieżności motywów fabularnych, występujących w *Łaskawym opiekunie*, na zrównywanie go z ówczesną prozą gawędową, szczególnie w typie wczesnych powieści Korzeniowskiego. Metoda narracyjna zastosowana przez Norwida różni się bowiem diametralnie od domniemanego wzorca, zbliża się natomiast – przy swoistościach poszczególnych rozwiązań, co warto podkreślić, mówiąc o ewolucji tej prozy – do innych ogniw rozwoju nowelistyki autora *Ad leones*.

²² I. Słowińska, *op. cit.*, s. 489.

²³ Tamże.

Do istotnych wewnątrztekstowych dyrektyw interpretacyjnych, sygnalizujących naddany sens nowelistyczny należy również obecność gnomicznych uogólnień, na które I. Sławińska zwracała uwagę w późniejszej nowelistyce Norwida:

Dążność do syntezy znajduje wyraz w gnomicznych sformułowaniach, obecnych zwłaszcza w ostatnich utworach. Ta gnoma zamyka *Ad leones*, jeszcze częstsza jest w *Stygmacie*²⁴.

Gnomiczne uogólnienia występują również w *Łaskawym opiekunie* i współtworzą ironiczną sentencję zamykającą utwór. Dwukrotnie powtórzona, ramowo rozmieszczona maksyma: „Opatrzność czuwa nad sierotami”, wygłoszona najpierw w narracji auktorialnej, a potem narracji personalnej stanowi ironiczny komentarz i podsumowanie przedstawionych wydarzeń. W omawianej noweli wyrażenia apoftegmatyczne pojawiają się na zasadzie trawestacji, cytatu, parafrazy i tworzą zespół orzeczeń odsyłających do różnych kontekstów i konsytuacji. Uwagi te dotyczą odrębnej i słabo rozpoznanej w twórczości Norwida problematyki stosunku poety do słowa aforystycznego i przysłowiowego²⁵ (również słowa cudzego) wyznaczonej z jednej strony przez tradycje lakonizmu, wypowiedzi mówionej, z drugiej zaś — stygmatu, „bezmyślenia” zbiorowego i innych nie wymienionych tu uwikłań.

Za jeden z podstawowych środków odsyłających do znaczeń nadbudowanych nad poziomem dosłownym wypowiedzi, a więc również sygnałów istnienia drugiej, pozaliteralnej warstwy sensów w utworze, uznać trzeba ironię. W *Łaskawym opiekunie* sensy te, wybiegają znacznie poza główny wątek fabularny. Ironiczna metaforyka tytułu dostarcza interpretacyjnego klucza otwierającego i ujawniającego problematykę istotną nie tylko dla satyrycznego wydzwiku noweli. W zasadzie konstrukcja jej tytułu oparta jest na persyflażowym zestawieniu *Łaskawy opiekun*, podobnym np. do tytułu nowel E. Orzeszkowej, czy M. Konopnickiej: *Dobra pani*, *Miłosierdzie gminy*. Jeśli jednak ironiczny sens tych zestawień uznać można za tendencję wyrażoną w

²⁴ Tamże, s. 493–494.

²⁵ Por. J. Trzynadłowski, *Maksyma i przysłowie*, [w:] *Małe formy literackie*, Wrocław 1977; zob. też *Ludzkość, Ojczyzna, Sztuka Myśli Cypriana Norwida*. Wybrał W. Borowy, Warszawa 1947; O tradycjach lakonizmu, por. uwagi Norwida w *Milczeniu*.

tytułach i organizującą poetykę nowel czołowych polskich pozytywistek, to przyjęcie analogicznej wykładni dla tytułu utworu Norwida nie jest właściwe.

Dodać wypada, że formalnym podobieństwem do przywołanych tytułów pozytywistycznych nowel odznacza się jedynie pierwszy człon tytułu noweli *Łaskawy opiekun czyli Bartłomiej Alfonsem*. Jaka wykładnia natomiast mogłaby towarzyszyć drugiemu członowi, gdyby przystać na „werystyczne” potraktowanie utworu proponowane przez M. Straszewską? Czy tytułowa metawypowiedź miałaby uwypuklić jedynie fakt rzekomego odnalezienia metryki urodzenia głównego bohatera przez jego przybranego opiekuna? Wydaje się, że drugi człon tytułu dostarcza najistotniejszej wskazówki dla odczytania sensu naddanego utworu: mechanizm przeistoczenia się Bartłomieja w Alfonsa, nobilitacja gminnego wyrostka odbywa się poprzez zmianę imienia, przez słowo, które przekształca rzeczywistość. Wydobywanie kreacyjnej roli słowa jest w tej noweli związane z opozycyjnym potraktowaniem słowa i jego braku (milczenia), ale wiąże się również z tradycją sternowską, co poświadczają refleksje warsztatowe (autotematyczne) stopione organicznie z tokiem narracji, lecz w nim podkreślone, np. „nie tylko odzyskałeś klejnot rodzinny, ale nabyłeś jeszcze niepospolitego imienia i znaczenia w świecie” (VI, 28). [podkr. – M.M.], czy też: „Zresztą, samo nawet p o s p o l i t e n a z w i s k o u większej liczby czytelników może dać niekorzystne o smaku autora wyobrażenie!” (VI, 13).

Krótki tekst utworu dostarcza aż nadto przykładów świadczących o podjętej w tej noweli analizie sprawczego oddziaływania słowa w różnych sytuacjach życiowych. Poprzez słowo przekształcające rzeczywistość, tzn. przez „nazywanie go” – urzędnik magazynowy zostaje panem pułkownikiem, w ten sam sposób – przez „pozwolenie” pana Drażkowskiego Bartłomiej Socha staje się jego pisarzem, poprzez swą spontaniczną wypowiedź stary sługa odgrywający rolę lokaja, ujawnia mistyfikację i okazuje się – ogrodnikiem. Różne odmiany performatywnej funkcji wypowiedzi językowej ilustrowane przez wyliczone sytuacje fabularne stanowią warianty problematyki interakcyjnych układów międzyludzkich, realizujących się przy udziale słowa (również środków pozasłownych, paralingwistycznych takich jak mimika, gest; do nich należy – ale tylko w swym aspekcie komunikacyjnym i warstwie przedstawionej – technika przemilczenia).

Problematyka sprawczego funkcjonowania słowa podejmowana była w romantyzmie jako funkcja autoteliczna wypowiedzi literackiej, związana z kreacyjną postawą poety-wieszczą. Była ona biegunowo zróżnicowana przez dwa ekstremalne ujęcia: założenie omnipotencji poetyckiej obok świadomości ograniczeń poznawczych narzuconych przez język²⁶. W *Łaskawym opiekunie* relacje pomiędzy „ja – mówiącym”, językiem a zawartością wypowiedzi rozważane są marginalnie, natomiast na plan pierwszy wydobyte zostają relacje zachodzące pomiędzy uczestnikami sytuacji słownego i quasi-słownego zachowania. Oczywiście ta socjolingwistyczna problematyka pojawia się w noweli w upostaciowaniu fabularnym i stanowi jeden z ważniejszych składników uogólnienia naddanego.

Sens tego uogólnienia w analizowanej noweli dotyczy problematyki zakłamania, obłudy, udawania, również – „teatralizacji życia” (ról i masek) egzemplifikowanej w utworze poprzez różnorodne sytuacje fabularne²⁷. Większość tych sytuacji ma charakter mini-scenek dramatycznych, uchwyconych w ruchu, zbudowanych wokół (zmieniających się) postaci. Wśród tych postaci można wskazać, wyliczając tylko najistotniejsze ze scen:

1. Upersonifikowane miesiące, odgrywające swoistą pantomimę i paradę (teatralne przedstawienie przemijania czasu).

2. Postaci na dziedzińcu szkolnym: młodzi uczniowie skaczą, „starsi idą powolniej”, profesorowie okazują dostojeństwo i powagę „choć niejednen z nich wyskoczyłby do domu rychlej niż wszystkie żaki” (VII, 9) – analiza ról i zachowań związanych z wiekiem i urzędem.

3. Żniwiarki, które „z piosnką w ustach, rzeško i wesoło pracują” póki nie ujrzą ekonoma jak „sadzi przez rżyska na chudej szkapie i twardym batogiem kreśli w powietrzu hieroglif smutku zwierzęcego” (VII, 10) – analiza zachowań związanych z poczuciem wolności i jej brakiem.

4. Sąsiadów, uważających za karykaturę Jana Drażkowskiego a nazywających go „pocziwym naszym pułkownikiem” wówczas, gdy to „słyszeć może” (VII, 11) – przejawy dwulicowości.

²⁶ Por. A. Witkowska, *Wielcy romantycy polscy*, Warszawa 1980, s. 67.

²⁷ Por. analizę J.M. Łotmana, *Teatr i teatralność w stroje kultury naczata XIX wieku*, [w:] *Statii po tipologii kultury*, Tartu 1973.

5. Panią Drażkowską, która „bardzo dobrze wygląda, zwłaszcza kiedy parę godzin przed zwierciadłem posiedzi” w „zamkniętej gotowalni” (VII, 12) – sztuka odmładzania się, charakteryzacja.

6. Pannę Helenę, współgrającą wraz z matką efektowne rôle w towarzyskiej konwersacji, mające podnieść ich prestiż w oczach otoczenia.

7. Radczynię W***, obdarzaną przez panią Drażkowską „maską przyjaźni” (VII, 14).

8. Pannę Helenę, układającą na fortepianie „najtrudniejsze nuty”, „choć ich nie grała, jako żywo” (VII, 19).

9. Postaci zgromadzone w „pseudo-salonie” i ich rozrywki – obraz kwintesencji zakłamania, głupoty i pozorów.

10. Ogrodnika zmuszonego udawać lokaja – dwukrotna demistyfikacja zamierzeń państwa Drażkowskich przez repliki tej postaci.

~ 11. Papierową girlandę „którą usłudźni kupcy sprowadzili z Paryża” „wetkniętą” w miejsce „fiolka i lilii białej” (VII, 22) – stały symbol sprzedajnej sztuki i kiczu kulturowego w twórczości Norwida.

12. Pułkownika zastanawiającego się „jak można mówić prawdę” (VII, 24).

13. Upersonifikowaną Zimę m. in. trzymającą w ręku „maskę karnawałową” (VII, 25).

14. Pułkownika, zwracającego się w kulminacyjnej scenie wyrzucenia sieroty z domu do Bartłomieja „Synu mój” (VII, 28).

15. Bartłomieja jedynie „w duchu” oceniającego postępowanie „dobroczyńcy” (VII, 28).

Analiza wyliczonych silnie udratyzowanych sytuacji-scen ujawnia wielopostaciowość i zróżnicowanie ujętej w nowelistyczną formę socjologicznej analizy środowiskowej zainicjowanej w planie fabularnym. Postaci występujące w tej „socjodramie” pozbawione są – bez wyjątku – samoświadomości i samowiedzy, dlatego też dyskursywna ocena przedstawionych sytuacji sugerowana przez ironiczne komentarze i stałą interpolację punktu widzenia autora-narratora należy do odbiorcy noweli. Technika narracyjna zastosowana w *Łaskawym opiekunie* nie tworzy więc opisu rodzajowego uprawianego przez Kraszewskiego czy Korzeniowskiego, różni się też zdecydowanie od pozytywistycznych, filantropijnych apeli, występujących w twórczości Prusa, czy Konopnickiej, gdzie postawą wzbudzaną u czytelnika miał

być odruch buntu, współczucia, litości. Norwid konstruuje swą nowelę w ten sposób, aby odbiorca dostrzegając wewnętrztekstowe sygnały dwupoziomowości wypowiedzi odczytywał dzieło w dwóch planach: znaczeń literalnych i ponadtekstowych – naddanych, odkrywając, uzupełniając i współtworząc sensory obu planów.

Bogactwo problematyki, występującej w pierwszej noweli Norwida, uniemożliwia nawet wyliczenie ważniejszych tropów interpretacyjnych, jakie zostały w niej pomieszczone. Wynika to z charakterystycznej właściwości metody pisarskiej twórcy *Promethidona*, którego twórczość należy odczytywać jako jeden wspólny wielorodzajowy i wielogatunkowy tekst pisany przez tego samego autora, wyrażającego w nim zasadnicze idee i przekonania poznawcze, estetyczne i aksjologiczne. Być może tym tłumaczy się szczególnie paradoks warsztatu artystycznego Norwida, na który zwracała uwagę I. Sławińska: „zdolność syntezy rośnie równocześnie z potrzebą precyzyjnego oddania szczegółu”²⁸.

Za taki szczegół fabularny uznać trzeba niewątpliwie pojawiającą się w *Laskawym opiekunie* „papierową girlandę”. Jeśli jednak przywołamy wszystkie „papierowe girlandy”, „papierowe kwiaty”, „sztuczne kwiaty”, „liście jedwabne” występujące w prozie, lirykach i dramatach Norwida to metaforyczny skrót pojawiający się w I noweli ujawni się jako syntetyczne ujęcie problematyki sztafażu pseudowartości, odnozonego najczęściej do współczesności poddawanej przez poetę bezlitosnemu osądowi. Kwiatom sztucznym przeciwstawiane są w twórczości Norwida motywy żywych kwiatów i roślin symbolizujących „odnowę i nadzieję”²⁹. Przy uwzględnieniu tych znaczeń wymowa sceny z *Laskawego opiekuna* jest jeszcze bardziej dobitna.

Podobnie za drobny fabularny szczegół należy uznać sygnalizowaną już scenę, w której domniemany lokaj okazuje się ogrodnikiem. Pełnia

²⁸I. Sławińska, *op. cit.*, s. 483.

²⁹Znaczenia sztucznych kwiatów w twórczości Norwida rozważa L. Krzemieniecki w rozprawie *Cypriana Norwida pojęcie dramatu „Za kulisami – Tyrtej”*, „Litteraria” 1969, t. 1, s. 50 i 66. O funkcji kwiatów w *Stygmacie* pisali: Z. Szmydtowa, *op. cit.*, i S. Sawicki, „*Stygmata*” C. Norwida, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego, Warszawa 1979, s. 86. Na tenże motyw w *Ad leones* zwraca uwagę K. Górski, „*Ad leones*” (*Próba analizy*), [w:] *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 87–88.

znaczeń związana z tym niewielkim fragmentem noweli ujawnia się wówczas dopiero, gdy przywoła się Norwidowe ujęcie „lokajstwa” jako kondycji zaprzeczającej zupełnie człowieczeństwu i gdy równocześnie uwzględni się sferę prawdziwych wartości związanych w twórczości Norwida z prostym człowiekiem³⁰.

Do nadrzędnych wśród tych wartości należy prawda, która jawi się w *Łaskawym opiekunie* jako podstawowa kategoria poznawcza, moralna i estetyczna³¹. Jest to zarazem jedna z zasadniczych wartości w „świecie wartości Norwida”. Analiza masek, ról, charakteryzacji i konwencji, które jako elementy zachowań społecznych, powszechnej „teatralizacji życia” stanowią przedmiot studiów Norwida w *Łaskawym opiekunie* już w jego pierwszej noweli uwikłana jest, podobnie jak w całej twórczości, w problematykę aksjologiczną.

Zafascynowanie płaszczyzną zachowań i stosunków międzyludzkich jako terenem ścierania się form pozwala dojrzeć w twórczości Norwida prekursorskie podjęcie tematyki, będącej zasadniczym terenem eksploracji w pisarstwie W. Gombrowicza³². Zbliży też obu pisarzy podobny stosunek do form i konwencji literackich (wzorców, szablonów, schematów), poddawanych parodystycznym transformacjom, pozwalającym na indywidualne odnowienie schematów, dokonujące się nawet poprzez ich unicestwienie. W *Łaskawym opiekunie* zabiegi parodystyczne dotyczą sielankowego obrazu wsi w literaturze z idyllą na czele, romansowego przebiegu biografii bohatera³³ wreszcie kanonu konwersacji salonowej i wspomnianych już uprzednio uogól-

³⁰ Wśród powracających w twórczości Norwida ujęć słowno-fabularnych, występujących w *Łaskawym opiekunie* wskazać można następujące motywy – obrazy: biblioteki, wsi, sieroctwa, szkatuły, salonu, rekwizytów teatralnych. Należy do nich również wyrażenie „hieroglif smutku zwierzęcego”, a także wszystkie określenia dotyczące ciszy i milczenia.

³¹ O tej kategorii w twórczości Norwida pisali m. in. J. Braun, *Filozofia Norwida*, Rzym 1972; M. Piechał, *Mit Pigmaliōna. Rzecz o Norwidzie*, Warszawa 1974; J. Trznadel, *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978; E. Kasperski, *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981; E. Kasperski, *Cyprian Norwid 1821–1883*, [w:] *Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX*, pod red. E. Czaplejewicza i K. Rutkowskiego, Warszawa 1982.

³² Interesującą paralelę pomiędzy pisarstwem Norwida i Gombrowicza przeprowadza J. Trznadel, *op. cit.*, s. 198–208 i 269–275.

³³ Por. II wersję tekstu *Powieści* i występujący w tym utworze schemat biograficzno-fabularny (II, 168–169).

nień aforystycznych. Podobieństwami i zbieżnościami występującymi w twórczości Norwida i Gombrowicza istnieją jednakże tylko w sposobie formułowania i obserwacji interesujących obu twórców zjawisk, różne natomiast są ich rozpoznania uwarunkowane odmiennymi całkiem światopoglądami.

Historia recepcji *Łaskawego opiekuna* potwierdza prawidłowość dostrzeżoną przez badaczy Norwida, wynikającą z nierozpoznawania istotnej cechy jego poetyki, sprowadzającej się do „ujęć charakterystycznych dla danego gatunku w obrębie wypowiedzi, które z reguły do danego gatunku nie należą”³⁴ i dodajmy też – odwrotnie – wprowadzania w obręb danego gatunku ujęć, które w nim na ogół nie występują. Historia recepcji nowelistyki Norwida dostarcza również przykładów niechęci do akceptowania takich rozwiązań³⁵.

Nowele XIX-wieczne, poza bardzo nielicznymi i znacznie późniejszymi w stosunku do pierwszej noweli Norwida nowelami-przypowieściami Prusa i Świętochowskiego nie zakładały interpretacji typu parabolicznego. Cóż dopiero – gdy tak jak w *Łaskawym opiekunie* dwustopniowość odczytywania dzieła wynikać miała ze sfunkcjonalizowania fabularnego układu mimetycznego, a więc w utworze wymagającym znajomości reguł „realizmu Norwidowskiego”³⁶. Rozpoznanie struktury gatunkowej noweli – paradoksalnie – utrudniało odbiorcom *Łaskawego opiekuna* uchwycenie drugiej warstwy znaczeń utworu i dotarcie do uogólnienia naddanego, pomimo że w indywidualnej instrumentacji rodzajowej wszystkie istotne cechy struktury gatunkowej noweli nie ulegały modyfikacji. W tym sensie, i tylko w tym, można powtórzyć za O. Scherer-Virski, iż spośród wszystkich nowel Norwida ta jest najbardziej konwencjonalna³⁷.

³⁴ M. Głowiński, *Norwida wiersze – przypowieści...*, s. 85.

³⁵ Por. S. Sawicki, *op. cit.*, s. 87.

³⁶ Por. S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 191 – 193.

³⁷ O. Scherer-Virski, *op. cit.*, s. 51.