

Tomasz Mackiewicz

## Pięć fragmentów o romantycznym fragmencie

„Mój umysł składa się z fragmentów”.  
Byron, *Dziennik*

### 1.

Badacze zajmujący się romantyczną poetyką fragmentu wskazują zazwyczaj na dwie zasadnicze przyczyny jego niezwyklej popularności w epoce<sup>1</sup>. Po pierwsze, źródeł tej popularności można się doszukiwać w XVIII-wiecznej modzie na wszelkiego rodzaju „rękopisy odnalezione” (bądź podrobione). Szczególnym zainteresowaniem poszukiwaczy cieszyły się wówczas zwłaszcza zażytki literatury średniowiecznej i ludowe pieśni. Świadomość, że wszystkie ocalałe sagi, poematy i pieśni stanowią jedynie nikłą część dawnej kultury, dodatkowo intrygowała wielbicieli przeszłości, pobudzała ich wyobraźnię i prowokowała do intensywnych starań o ocalenie jak największej ilości śladów dawnego piśmiennictwa. Znak czasu, który odcisnął swoje piętno na starych rękopisach i drukach, nadawał im swoistego uroku, był jakby stemplem poświadczającym ich archaiczność i autentyczność (z podobnych przyczyn kultura drugiej połowy XVIII wieku tak bardzo ceniła sobie ruiny). Na fali tej mody, za sprawą zwiększonego zainteresowania starożytnością, szybko zaczęły pojawiać się mniej lub bardziej udane falsyfikaty, które – czy to w celu ukrycia fałszerstwa, czy też ze względów estetycznych – także ogłaszano jako fragmenty. Wystarczy wspomnieć, że niewątpliwie najslynniejszy z tych falsyfikatów – *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona – nosi podtytuł *Fragments of Ancient Poetry*. Za sprawą *Pieśni* i tysięcy podobnych stylizacji<sup>2</sup> fragment stał się pod koniec XVIII wieku

---

<sup>1</sup> Zob. więcej na ten temat: A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989, s. 7 i następne.

<sup>2</sup> Wśród rodzimych tekstów „odnalezionych” na uwagę zasługuje wczesna powieść Zygmunta Krasieńskiego *Pan Trzech Pagórków*, której podtytuł brzmi *Ułamki ze starego rękopisu*. O „ułomkach” literatury starsłowiańskiej

popularną formą pisarską. Tekst fragmentaryczny zaczął kojarzyć się z czymś prawdziwym, niezafałszowanym. Dotyczyło to zwłaszcza „odnalezionych” – oczywiście we fragmentach – pamiętników.

Po drugie, źródeł romantycznej mody na fragmenty można się doszukiwać w recepcji powieści Laurence’a Sterne’a, którego czytali lub przynajmniej znali z drugiej ręki wszyscy czołowi romantycy: Byron, Mickiewicz, Słowacki, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann i inni. Jak pisała Marta Piwińska: „Sterne patronował romantycznej biografii złożonej z luźnych epizodów, pełnej przemilczeń i przegadań (dygresji)”<sup>3</sup>. Angielski pisarz dokonał bowiem w literaturze, jak zauważa badaczka, prawdziwego „przewrotu kopernikańskiego”<sup>4</sup>: odwrócił mianowicie relację między autorem/narratorem a powieściową fabułą. Naczelnym tematem swoich powieści uczynił „ja” narratora, natomiast fabułę traktował jedynie jako pretekst do obserwacji owego „ja”. Powieściowa prawda Sterne’a to prawda „czującego” i przeżywającego podmiotu, prawda oparta na jednostkowym przeżyciu, na subiektywnym, „sentymentalnym” oglądzie świata. *Podróż sentymentalna* jest zatem nie tyle podróżą w sensie dosłownym, ile wędrówką „wewnętrzną”. Mniej istotna jest jej trasa i cel. Uwaga autora skupia się na czym innym: na wrażeniach, impresjach i przeżyciach sentymentalnego podróżnika. Oddaniu tych właśnie wrażeń podporządkowana została struktura *Podróży sentymentalnej* i *Życia i myśli JW. Pana Tristama Shandy*. Sterne z premedytacją naruszał w nich chronologię opisywanych wydarzeń, burzył klasyczną kompozycję, lekcewał zasady gatunkowe. Jego powieści przyjmowały postać luźno powiązanych ze sobą fragmentów, ponieważ tylko w ten sposób możliwe było uchwycenie zmiennej, płynnej, niefrasobliwej narracji „czującej” jaźni.

---

mówił Mickiewicz w Collège de France. Porównywał je do odnajdywanych przez archeologów „kości zwierząt przedpotopowych”, A. Mickiewicz, *Dzieła*, Warszawa 1955, t. VIII, s. 91.

<sup>3</sup> M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 171.

<sup>4</sup> „Sterne dokonał w literaturze czegoś w rodzaju przewrotu kopernikańskiego. Zmienił centrum, a więc i cały system pisarski. Do tej pory autor, lub stworzony przez niego narrator, służył temu, żeby opowiadać jakąś historię bądź przekazać jakieś myśli, więc »kręcił się wokół« tej fabuły czy rzeczy, i nawet Montaigne, który pisał o sobie, jako pisarz był sługą swej osoby realnej. Sterne nie był sam dla siebie tematem, choć zamieszkał w centrum swoich książek”, M. Piwińska, op. cit., s. 166.

Metodę tę przejęli i po swojemu rozwijali romantycy. *Korsarz*, *Dziady*, *Godzina myśli*, *Beniowski* czy *Menego* to tylko nieliczne przykłady takiego sternowskiego ujęcia biografii romantycznego bohatera. Błędem byłoby jednak traktować romantyczny fragment jako prostą kontynuację i rozwinięcie techniki powieściowej angielskiego pisarza. Nie tłumaczy go również moda na „fragmenty starożytnej poezji” ani tym bardziej zwyczaj publikowania powieści w odcinkach<sup>5</sup>. Bowiem nie tylko i nie przede wszystkim o psychologiczny weryzm (prawdę sentymentalnego odczuwania świata) romantykom chodziło, nie zawsze interesowała ich stylizacja utworu na podniszczony średniowieczny rękopis. W XVIII-wiecznym fragmencie odnaleźli oni wygodną formę, którą interpretowali jednak na własny sposób.

## 2.

Hegel w przedmowie do *Fenomenologii ducha* pisał, że „prawda jest całością”<sup>6</sup>. Romantycy nie wierzyli mu jednak, bo na ogół nie ufali filozofom, chociaż często z filozofami się przyjaźnili, z filozofii, zwłaszcza idealistycznej, czerpali inspirację, a poezja była dla nich sposobem filozofowania. Nie wierzyli zwłaszcza filozofii tworzącej abstrakcyjne „systemata”, cechującej się przewagą teorii nad praktyką, takiej, która – jak pisał Norwid w *Promethidionie* – wybierała „wiedzę” zamiast „mądrości” i tym samym wyczerpywała się w jałowej żonglerce pustymi terminami. Dla Norwida synonimem takiej „sofisterii” był właśnie Hegel. Dla Mickiewicza – filozofia w ogóle. Warto tu przytoczyć jego znamienity list do filomatów (z 27 I / 8 II 1820 roku). Mowa w nim o filozofach, których dzieła przesłał poecie do Kowna Jan Czeczot:

„Nie czytałem tych durniów, ale każą (słyszę) biedę zwyciężać. Durnie, powtarzam; uczyli pływać, stojąc na brzegu, czasami wleźli do małej sadzawki i radzi, że wypłynęli, piszą już teorie. Durnie, po trzecie; gdyby ich kto do jeziora, na przykład na dwa lata do Kowna

---

<sup>5</sup> Anna Kurska zwracała uwagę, że popularność fragmentu wiązała się także z rozwojem prasy i coraz częstszą praktyką drukowania na jej łamach utworów w odcinkach. Po raz pierwszy powieść w odcinkach zamieścił francuski „Le Siècle” w 1836 roku. W tej formie drukowano powieści Balzaka (*La Vieille fille*), Suego i Dumasa.

rzucił, pływaliby może dłużej ode mnie (wątpię), a w końcu i głupiec, i filozof musi topić się. Najlepiej nie czuć; ale nie można”<sup>7</sup>.

Ten, który nigdy nie wypłynął na głębokie wody (na przykład nie był belfrem w Kownie), nie zrozumie tonącego (kowieńskiego belfra). Nie można uczyć kogoś pływać, stojąc bezpiecznie na brzegu, przy pomocy samych tylko „teorii”. Prawdą jest wyłącznie to, zdaje się tu mówić Mickiewicz, czego sam na własnej skórze doświadczam. I dlatego prawdzie naukowej, filozoficznej, teoretycznej Mickiewicz-romantyk przeciwstawia w tym liście prawdę własnej egzystencji. A ta jawiła się najczęściej jego rówieśnikom i następcom nie jako sensowna całość, ale jako coś przygodnego, rozdartego, rozbitego; jako nieskładny zbiór epizodów. Takie postrzeganie egzystencji było wspólnym, pokoleniowym doświadczeniem romantyków. Dawał mu wyraz Krasiński, żaląc się przyjacielowi: „Żyję w świecie, którego nie scala żadna jedność. Sny przenoszą mnie w przeszłość, potem ukazują rąbek przyszłości, która znika po chwili (...) Jest to jak gdyby labirynt”<sup>8</sup>; Słowacki, postulując w *Godzinie myśli*: „Trzeba życie rozłamać w dwie wielkie połowy”, i dodając w *Horsztyńskim*: „Są serca rozdarte na cztery części... jak zapisane głupim poematem karty papieru w ręku rozsądnego człowieka...”; wreszcie Musset, kreśląc zbiorową biografię przedstawicieli swojego pokolenia: „Za nimi przeszłość, na zawsze zniweczona, szamocząca się jeszcze na własnych gruzach (...), przed nimi świt olbrzymiego widnokręgu, brzaski przyszłości; i, między tymi dwoma światami... coś podobnego do Oceanu, który dzieli stary ląd od młodej Ameryki, coś dziwnie niepewnego i mglistego (...). Otóż w tym chaosie trzeba było wówczas wybierać”<sup>9</sup>. Wyłania się z tych wybranych przypadkowo cytatów obraz egzystencji rozdartej, pozbawionej osi i drogowskazów. Egzystencji, która jest zaledwie fragmentem niezrealizowanej całości, zbiorem epizodów, których nie scala żaden cel ani żadna idea.

<sup>6</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 23.

<sup>7</sup> *Korespondencja filomatów (1817-1823)*, opr. M. Zielińska, Warszawa 1989, s. 79.

<sup>8</sup> Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, opr. P. Hertz, Warszawa 1980, t. II, s. 25. (list z 20 sierpnia – 5 września 1832).

<sup>9</sup> A. de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 2003, s. 24.

Romantycy najczęściej doszukiwali się przyczyn takiego stanu rzeczy w otaczającej ich rzeczywistości: społecznej i politycznej. Zgodnie podkreślali, że przyszło im żyć w „czasie marnym”. Musset we wstępie do *Spowiedzi...* scharakteryzował całe pokolenie „synów rewolucji i wnuków cesarstwa” jako ludzi pozbawionych teraźniejszości. Krasiński porównywał wydarzenia 1846–1848 do Apokalipsy, a siebie samego do Kasandry. Teraźniejszość jakby dla nich nie istniała, a jeśli istniała to tylko jako piekło, przekleństwo, czas próby, epoka przejściowa. Żyli oni nieustannie wychyleni w przeszłość lub przyszłość. Dlatego tak często powracali do wielkich mitów ludzkości: mitu dzieciństwa, mitu średniowiecza, mitu starożytnej Grecji (Słowacki, Krasiński, Novalis). Stąd też brały się ich marzenia o powszechnych rewolucjach i projekty mesjanistycznych utopii (Mickiewicz, Cieszkowski). Fragmentaryczne biografie romantycznych bohaterów – tych z powieści poetyckich Byrona, *Dziadów* Mickiewicza czy *Kordiana* Słowackiego, by przywołać tylko najbardziej znane przykłady – są odbiciem tego fundamentalnego egzystencjalnego, pokoleniowego doświadczenia<sup>10</sup>. Miłość Gustawa już się skończyła, pozostała tylko pamięć o niej – pamięć zawodna, wybiórcza i niesprawiedliwa. Pamięć, dla której przeszłość dostępna jest już tylko we fragmentach. Z kolei prawdziwa misja Konrada zacznie się dopiero w ostatnim fragmencie epilogu, po spotkaniu z „prorokiem”, pod oknem cara. Życie (?) pierwszego jest nieustannym rozpamiętywaniem, życie drugiego – ciągłym oczekiwaniem. Te i wiele podobnych biografii nie mogły mieć początku albo końca (a najczęściej i tego, i tego). Opowiadano je zatem w utworach oddanych do druku z adnotacją, że stanowią one „pierwszą część” planowanej całości (*Beniowski*, *Kordian*) albo przeciwnie – w utworach ogłoszonych jako zarzucone, już z góry skazanych na pozostanie fragmentem (*Godzina myśli*, *Menego*).

---

<sup>10</sup>„Autorzy romantyczni nie ukazywali jedności życia, bo właśnie odkrywali jej przeciwieństwo. Fragmentaryczność stała się ich zasadą estetyczną między innymi dlatego, że jedność życia nie ukazywała się w jego chronologicznym przebiegu; eksperymentowali, starając się inaczej chwytać los”, pisała Marta Piwińska i porównywała ów los do „podartej przypadkiem książki, op. cit., s. 117–118.

## 3.

W swojej najważniejszej rozprawie o estetyce Schelling zdefiniował dzieło sztuki jako skończone przedstawienie nieskończoności<sup>11</sup>. Krasińskiemu, który był do filozofów bardziej przychylnie nastawiony niż Mickiewicz, i który czytał Schellinga, głęboko zapadł w pamięć ten estetyczny postulat. Jednak to, co filozof zamknął w zwięzłej i atrakcyjnie brzmiącej formule, dla poety stanowiło nie lada wyzwanie. Jak mianowicie to, co „nieskończone”, zawrzeć w tym, co „skończone”?

„Słowa wyrażające nasze uczucia, nasze namiętności, nasze przeżycia, są zawsze zupełne: zdają się oznaczać jedność zamkniętą, gdy tymczasem nasze uczucia i przeżycia nigdy prawie nie są czymś zamkniętym, zupełnym (...). Weźmy na przykład słowo miłość: w każdym języku słowo to oznacza rzecz prawie całkiem inną niż w poszczególnej duszy; słowo jest tu czymś nieruchomym, ustalonym, skończonym; w duszy miłość jest uczuciem potężnym, składającym się z tysiąca odruchów, które rozszerza się i kurczy, rośnie i opada, słowem żyje i wskutek tego nie ma granic, jest nieskończone i nie mieści się w czasie”<sup>12</sup>.

Wydaje się zatem, że język nie jest w stanie wyrazić tego, co „nie ma granic, co jest nieskończone i co nie mieści się w czasie”. A jednak właśnie to trzeba za jego pomocą wyrażać. Skoro tak, należy owe nieskończone i językowo nieuchwytnie fenomeny przynajmniej w jakiś sposób w dziele zasugerować. W tym celu romantycy często uciekali się do pomocy przemilczenia<sup>13</sup>. Kategoria ta ściśle wiąże się z problematyką fragmentu. Przemilczenie jest bowiem w tekście „miejscem pustym”, brakiem słowa, a zarazem jego ekwiwalentem. Odsyła ono do tego, co nie zostało napisane i sprawia tym samym, iż utwór staje się frag-

<sup>11</sup> Zob. F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, Warszawa 1983. Teza, iż istotą wszelkiej sztuki jest przedstawienie absolutu, uniwersum, nieskończoności w tym, co szczególne, skończone, powraca tu wielokrotnie. Zob. na przykład s. 72, 336 i inne).

<sup>12</sup> Z. Krasiński, op. cit., s. 96.

<sup>13</sup> Dużą wagę przywiązywali również do symbolu. Jego teorię zawdzięczali Schellingowi, który podzielił sposoby artystycznego przedstawiania na trzy kategorie: schemat, czyli przedstawienie, „w którym, to, co ogólne oznacza to, co szczególne”, alegorię, w której „to, co szczególne oznacza to, co ogólne” oraz właśnie symbol, który jest syntezą obu tych typów przedstawień. To, co ogólne i to, co szczególne stanowią w nim absolutną jedność, F.W.J. Schelling, op. cit., s. 73.

mentem niewypowiedzianej całości, odsyłaczem do czegoś niewyraźnego. Tak jest na przykład w sonecie Mickiewicza *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*:

„Mirzo, a ja spojrzałem! Przez świata szczeliny  
Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci,  
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu”<sup>14</sup>.

Jest zarazem jakiś zachwyty, bezradność i niezdarność w tym „tam widziałem”. Mickiewicz nie mógł jednak oddać wrażenia, jakie wywarła na nim górską przepaść inaczej. Są bowiem rzeczy, których nie sposób wyrazić. Dlatego zamiast opisu pojawia się tu gest ręki, który kieruje wyobraźnię czytelnika ku „szczelinom świata”, zastępując ich niemożliwy opis. Przemilczenie pojawia się tu jakby w zastępstwie języka, gdy mowa okazuje się niewystarczającym narzędziem poznania i wyrażania.

Najczęściej ujawniało się ono w tekście jako „miejsca puste”: światła, pauzy, wielokropki, nagle urwane wersy. Tym nieobecnym graficznie, aczkolwiek niezwykle skondensowanym semantycznie miejscem, Norwid w swoim ostatnim eseju nadawał doniosłe filozoficzne znaczenie. Przemilczenie, pisał, „będąc żywotną częścią mowy, daje się naprzód w każdym zdaniu wyczytać, a potem jest logicznym następnym zdania powodem i wątkiem (...). Zdania tak abstrakcyjnie blade, które by wcale nie przynosiło ze sobą przemilczenia, prawie niepodobna jest wymyślić!”<sup>15</sup>. Każdy tekst zawiera zatem jakąś przemilczaną treść, każdy jest semantycznie niesamodzielny – jest fragmentem. Słowa, zdania, wiersze, powieści, dramaty to tylko pojedyncze kwestie jakiegoś odwiecznego i nieskończonego dialogu.

Norwid co prawda zastrzegł, że jego teoria jest na wskroś oryginalna, jednak nietrudno dostrzec jej romantyczne korzenie. *Milczenie* (1882) jest jakby podsumowaniem i wyciągnięciem ostatecznych wniosków z romantycznej filo-

<sup>14</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, Warszawa 1993, t. 1, s. 249.

zofii fragmentu. Bowiern podobnie jak wcześniej dla Mickiewicza i Krasieńskięgo, tak i dla autora *Nerwów* fragment był sygnałem – faktycznej bądź mistyfikowanej – niepewności i bezradności poznawczej. Ilustrował filozoficzne przekonanie o ułomności ludzkiego poznania.

## 4.

Genezyjska twórczość Słowackiego jest jednym wielkim palimpsestem<sup>16</sup>, w skład którego wchodzą poematy (*Król-Duch*), dramaty (na przykład *Samuel Zborowski*, *Ksiądz Marek*), liczne wiersze, setki nieuporządkowanych większych i mniejszych fragmentów, zarysów, szkiców, notatek, tekstów przekreślonych i inne. Jakby tego było mało, nie bardzo wiadomo, czy wciąż powstające kolejne odmiany tekstów miały eliminować poprzednie redakcje i je zastępować, czy też funkcjonować równolegle z wersjami poprzednimi. Albo-albo. Całość, o ile można mówić w tym przypadku o jakiejś całości, przypomina bardziej zbiór nieuporządkowanych, luźno powiązanych ze sobą elementów niż z zamysłem komponowane dzieło. Poszczególne utwory Słowackiego z tego okresu, te, które znamy z wydań, są w równej mierze dziełem samego autora, co jego wydawców, którzy na własną odpowiedzialność starali się zaprowadzić w tym nieładzie porządek. Trudno jednoznacznie stwierdzić, na ile chaos, który pozostał w swoich papierach poeta wynika z przyjętej filozofii pisania, a na ile z pośpiechu, w jakim pracował nad swoimi ostatnimi dziełami. Jakkolwiek by było, dla nas teksty te są, mówiąc metaforycznie, światami uchwyconymi w momencie powstawania, gdy stwórcze *fiat* poety jeszcze nie wybrzmiało. Z konieczności zatem musimy o nich myśleć i pisać jako o fragmentach.

Na tę fragmentaryczność był zresztą *Król-Duch* skazany. Słowacki marzył przecież, tak jak wcześniej Novalis, o napisaniu dzieła totalnego, ogarniającego wszystkie dziedziny wiedzy, będącego w równym stopniu literaturą, filo-

<sup>15</sup> C. Norwid, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, t. VI, s. 232.

<sup>16</sup> K. Bartoszyński, *O fragmentach* [w:] *Między tekstami*, Warszawa 1992, s. 93.



zofią i nauką. Takie dzieło nieuchronnie musiało rozrastać się w nieskończoność, musiało pozostać fragmentem. Zgodnie z filozofią genezyjską duch skazany jest na wieczną pracę, wciąż zmienia przy tym formy i nigdy nie wiąże się trwale z materią. Podobnie chciał chyba tworzyć Słowacki. Dlatego nie troszcząc się zbytnio o racjonalny porządek swojego dyskursu, zapisywał gorączkowo, niemal automatycznie kolejne obrazy, których następstwem i wzajemnymi relacjami rządzi logika poetyckiej wizji. Są one świadectwem mistycznego doświadczenia i jego prawdzie zostały podporządkowane. Jak pisała Maria Janion:

„Jest to całość szczególnego rodzaju: całość romantycznej »formy otwartej«, całość wielowariantowa, nie linearna, migotliwa, w której biegną równocześnie pulsujące wątki. Używam słowa »pulsujące« rozmyślnie. Jak bowiem inaczej wyrazić ideę rzeczywistości epifanicznej i wulkanicznej mistycznego Słowackiego, rzeczywistości objawiającej się w rozbłyskach, przez to nieciągłej i wybuchającej to większymi, to mniejszymi skupieniami”<sup>17</sup>.

Czy jednak pisząc o *Królu-Duchu* i innych dziełach genezyjskich jako o romantycznych fragmentach, nie mylimy pojęć? „Fragment” jest w ogóle określeniem nieprecyzyjnym, zawierającym w sobie co najmniej kilka różnych znaczeń. Próbę typologii tego zjawiska podjął Kazimierz Bartoszyński<sup>18</sup>. Podzielił on wszystkie fragmenty na „imitowane” i „autentyczne”. Fragmentaryczność „imitowana” oznacza celowe nadawanie dziełu pozorów niekompletności. Jest ona pewną konstrukcją artystyczną, kompozycją udającą nieład, imitującą fragmentaryczność. Tak rozumiany fragment jawi się jako zjawisko artystyczne polegające na grze z formą, cechujące się rozluźnieniem bądź odrzuceniem tradycyjnej kompozycji (nielinearność narracji, brak początku bądź zakończenia, przeskoki i inwersje czasowe). W rzeczywistości stanowi on jednak intencjonalną i semantyczną całość, faktycznie bowiem jest tekstem skończonym (każda „antyforma” jest jakąś formą, każda „antykompozycja” jakąś kompozycją). Czynnikiem decydującym okazuje się tu intencja autora, który świadomie nadaje dziełu cechy fragmentu. W ten sposób skonstruowane są na przykład powieści

<sup>17</sup> M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 289.

<sup>18</sup> K. Bartoszyński, op. cit., s. 66–107.

poetyckie Byrona, który w przedmowie do *Giaura* pisał: „Rozerwane ułamki niniejszego poematu składają powieść o smutnych losach branki muzułmańskiej”<sup>19</sup>. Podobnie w *Bohaterze naszych czasów* (dziennik Pieczorina), *Dziadach* czy *Beniowskim*.

Z kolei do fragmentów „autentycznych” można zaliczyć zarówno teksty z natury niesamodzielne (aforyzm, glosa), jak i utwory, które znamy w wersji niepełnej na skutek zniszczenia lub zagubienia części tekstu (*Poetyka* Arystotelesa, *Kazania świętokrzyskie*). Fragment „autentyczny” reprezentują więc, zdaniem Bartoszyńskiego, teksty po prostu przez autora niedokończone lub uszkodzone. To właśnie przypadek *Króla-Ducha* (a także innych pism Słowackiego z lat 40-tych, które pozostały w rękopisach) czy *Vade-mecum* Norwida, które przetrwało do naszych czasów w wersji niepełnej (zaginięło albo uległo zniszczeniu kilkanaście ogniw cyklu).

Wydaje się, że podział ten jest oczywisty i jak najbardziej metodologicznie poprawny. Zwróćmy jednak uwagę, że kryterium podziału (intencja autora) jest cokolwiek mało precyzyjne. Co bowiem wiemy o intencjach Słowackiego, dotyczących jego niewydanych pism z lat 40-tych? Być może zamierzał je uporządkować i wydać, ale niewykluczone, że było odwrotnie. A jeśli chciał wydać, to co i w jakiej kolejności, w jakim porządku? Które fragmenty przeznaczył do publikacji, a które miał zamiar odrzucić? A może sam się już w tych zapiskach gubił<sup>20</sup>? *Król-Duch* nie jest z pewnością konwencjonalnym, „imitowanym” fragmentem, ale na dobrą sprawę, w kształcie, w jakim dotrwał do naszych czasów, stanowi on graniczny przypadek takiej romantycznej poetyki, którą Słowacki doprowadził tu konsekwentnie do końca. Czy naprawdę ma znaczenie, że poeta po prostu nie dokończył pisać, że zabrakło mu czasu by powstało Dzieło?

<sup>19</sup> G. Byron, *Giaur*, tłum. A. Mickiewicz [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. IV, Warszawa 1994, s. 153.

<sup>20</sup> Jarosław Marek Rymkiewicz był zdania, że na pytania te nie znajdziemy już odpowiedzi: „Może zamierzał ten chaos przekształcić w porządek. Może chciał z ułamków i fragmentów skonstruować kiedyś jakąś uładzoną całość. Może śmierć mu w tym przeszkodziła. Tego nie wiemy”. J.M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989, s. 309.

Jarosław Marek Rymkiewicz twierdził, że i tak nigdy nie wypowiedziałby on swojej myśli konsekwentnie i do końca:

„Słowacki nie był w stanie wyłożyć swojej myśli systematycznie i wyłożył ją chaotycznie, ponieważ jego myśl była chaotyczna. Chaos panujący w rękopisach – tak mówi mi mój domysł – ma więc swój odpowiednik, swoje usprawiedliwienie w chaosie panującym w myśli Słowackiego. Odmiany, wersje, warianty, kolejne redakcje mają swój odpowiednik w myśli, która się wikła, chce się rozwikłać, ale rozwikłać się nie mogąc, wikła się jeszcze bardziej”<sup>21</sup>.

Równie zasadnie można by powiedzieć, że Słowacki nie tyle nie mógł, ile nie chciał „wyłożyć swojej myśli systematycznie”. Znamienne, że w latach 40-tych tak mało troszczył się o kończenie i wydawanie swoich dzieł (tych kilka utworów, które opublikował, stanowiło zaledwie ułamek tego, co pozostawił w rękopisach). Więc może sam proces pisania, owo „wikłanie się” było dla niego istotniejsze niż efekt finalny? Może Słowacki przestał troszczyć się o zamknięte, semantycznie jednoznaczne Dzieła, bo zrozumiał, że nie dadzą mu one tego, co ma do zaoferowania fragment? Być może to właśnie fragment był dla niego – paradoksalnie – jedynym sposobem dotarcia do mitycznej całości.

## 5.

W rękopisie *Ogólników*, pod wierszem zapisanym w postaci powszechnie znanej z wydań, znajduje się dopisek Norwida – kilka niemożliwych do odczytania wersów. Nad rozwikłaniem tego dopisku łamało sobie głowę wielu badaczy, przekonanych, że bez odcyfrowania tych niewyraźnych słów trzy znane, kanoniczne strofy *Ogólników* pozostaną tylko fragmentem nieobecnej całości. Wielu z nich sądziło bowiem (Jastrzębski, Makowski, Fert, Rzońca), że mamy do czynienia z czwartą strofą wiersza. W mniejszości był Wacław Borowy, który twierdził, iż są to jedynie „bezlądnie zanotowane pomysły”, „notatki warsztatowe Norwida”. Wątpliwości co do tego, czym miałyby być te zapiski, nie udało się rozwikłać. Jacek Brzozowski żalił się: „Nie układa się to w sensowny – ani

poetycko, ani gramatycznie – tekst, czy choćby jego zarys. Niepodobna również stwierdzić, czym miały te linijki być”<sup>22</sup>. Podobnie konstatowała Danuta Ulicka: „Ani *Vade-mecum*, ani tym bardziej *Ogólniki* nie stanowią tekstów – całości. Nie spełniają one ani filozoficznych, ani nawet filologicznych kryteriów, stawianych tekstem zamkniętym”<sup>23</sup>.

*Ogólniki* w takiej postaci, w jakiej zachowały się do naszych czasów, nie istnieją zatem w wersji ostatecznej, gotowej. Pozostaną już na zawsze fragmentem, bowiem nawet gdybyśmy odczytali dopiski Norwida, nigdy nie dowiemy się, czy były one wersją ostatnią, czy może jedną z zarzuconych, nieudanych redakcji. Mamy tu do czynienia jakby ze spetryfikowanym procesem powstawania tekstu: czymś zastygłym w piśmie, a jednak płynnym i ruchomym, zapisanym, a jednak niedostępnym, niemożliwym do odczytania.

O czym jednak mówią nam te dopiski? Czy świadczą one o tym, że Norwid pracował nad artystycznym doskonaleniem formy, stylistycznym dopracowywaniem wierszy? Równie prawdopodobna wydaje się hipoteza, że są one wyrazem wahań poety, świadectwem jego zmagania z językiem. Tropem tym poszedł Wiesław Rzońca. Interpretując *Ogólniki* (i ich interpretacje) próbował dowieść, że przekonanie o stałości, „stabilności” poglądów Norwida, jego pewności co do własnych przekonań (słowem: wpisanej w jego teksty intencji) jest wymysłem kolejnych badaczy. Stosując Derridiańskie przeciwstawienie „mowy” i „pisma”, Rzońca pokazuje, że intencja poety nie była czymś uprzednim wobec procesu pisania, ale że konkretyzowała się i ciągle na nowo aktualizowała w jego trakcie. Nie jest bowiem tak, uważa Rzońca, że istnieje najpierw jakaś intencja (myśl), a potem jej wierny zapis. Przeciwnie – „sens” kształtuje się dopiero podczas utrwalania myśli za pomocą pisma, okazuje się jego efektem:

<sup>21</sup> J.M. Rymkiewicz, op. cit., s. 320.

<sup>22</sup> J. Brzozowski, „Za wstęp (*Ogólniki*)” – uwagi o tekście, uwagi o wierszu [w:] *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002, s. 128.

<sup>23</sup> D. Ulicka, „Odpowiednie dać rzeczy słowo” (o filozofii w metaforze) [w:] *Koncepcje słowa*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1991, s. 96.

„Ogląd autografu, ze względu na sposób wprowadzania przez poetę dopisków, skłania do przypuszczenia, że Norwid nie zapisywał tu myśli, ale szukał jej pośród kojarzonych kolejno pojęć. Niewykluczone więc, że myśl miała dopiero się ukonstytuować na podstawie operacji językowych, z których śladami mamy do czynienia”<sup>24</sup>.

Opierając się na filozofii Derridy i na nowo odczytując ostatni (?) wers wiersza, Rzońca zaproponował własną, sprzeczną z jego kanonicznymi odczytaniami, interpretację. Inni badacze, mimo różnic co do szczegółów, na ogół byli zgodni, iż utwór ten formułuje Arystotelesowską definicję prawdy. Zdaniem Zdzisława Jastrzębskiego mamy w nim do czynienia z postulatem realizmu. Waław Borowy widział w nim zaś dążenie do adekwatności poezji do rzeczywistości. Stanisław Makowski z kolei twierdził, iż sens Norwidowskiemu aforyzmu zasadza się na ukazywaniu istoty rzeczy i precyzyjnego jej nazywania.

Wszystkie te wcześniejsze interpretacje opierały się na tym, że odczytywano ten „poprawiony” przez Norwida wers jako inwersję, to znaczy jako „odpowiednie rzeczy dać słowo”. Oprócz tej, przyjętej przez Wiktora Gomulickiego, wersji redakcji, można jednak (nieczytelną!) poprawkę poety odczytywać także jako: „Odpowiednie mu dać słowo!” (tak proponowali Rzońca i Fert) lub „Odpowiednie nadać słowo!” (tak Fert później, w drugim wydaniu *Vade-mecum*). Oba te odczytania są o tyle prawdopodobne, że Norwid niekiedy skraciał wersy i zakłócał tok rytmiczny wiersza, by podkreślić ich ważność.

Odczytując ostatni wers jako „Odpowiednie mu dać słowo” Rzońca sugeruje, iż zaimek ten odnosi się nie do rzeczy, ale do „uroku”, o którym mowa w trzeciej strofie. Takie przesunięcie semantyczne oznacza, że „rzecz” zastąpił Norwid „światem wartości” (określenie Edwarda Kasperskiego), który zamierzał w *Vade-mecum* przybliżyć. Relację słowo – rzecz zamienił na relację słowo – sacrum:

„Poeta mógł czuć dysharmonię między ziemskim charakterem relacji rzecz – słowo a wysokością, czy właściwie ważnością „uroku”, na który chciał wskazać. Dlatego właśnie roz-

---

<sup>24</sup> W. Rzońca, *Norwid – poeta pisma: próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995, s. 17.

bił tę ziemską relację przy pomocy zaimka [mu] i wprowadził (poprzez czwartą zwrotkę) sytuację zarysowującą pozytywną wizję przemiany”<sup>25</sup>.

Analiza kolejnych wersji i poprawek do *Ogólników* (dotyczy to także innych wierszy poety, takich jak *Ciemność*, *Liryka i druk* czy *Sieroctwo*) nasunęła Rzońcy podejrzenie, iż ów „świat wartości” poety nie był dla niego samego monolitem, czymś niezmiennym, niewzruszonym, oczywistym. Jest to, jak się wydaje, teza zbyt ryzykowna. Nie ulega jednak wątpliwości, że poprawki do *Ogólników* można traktować jako wyraz wahania poety co do trafności wyboru spośród dwóch definicji prawdy. Norwid nie był pewien, czy celem poezji jest dać odpowiednie słowo „rzeczy”, czy też „urokowi” – prawdziwości Słowa. Nie był pewien i dlatego tekst pozostał nieukończony.

Jeśli przyjąć hipotezę Rzońcy, to romantyczny fragment (w tym przypadku *Ogólniki*) potraktować można jako zapis poetyckich i filozoficznych poszukiwań, wahań i niepewności towarzyszących procesowi twórczemu. Z drugiej strony dawał on także obietnicę niespodziewanych semantycznych odkryć, gdy nagle wśród z pozoru przypadkowo zestawionych słów wyłaniały się nieoczekiwane nowe sensy. Znamienne, że właśnie w wierszu, w którym mowa, że najwyższym celem poezji jest „danie właściwego słowa”, Norwid tego „słowa” tak usilnie poszukiwał.

Filozoficzną ideę tego typu poetyckich poszukiwań trafnie ujął Stanisław Jaworski odwołując się do Hegla:

„Dzieło nie musi być doskonałym spełnieniem (...), jest [ono] rezultatem akcji, w której odbywa się gra różnych sił i różnych interesów, indywidualność zaś pojawia się w nim raczej jako niejednolita, niespełniona. Jest wynikiem działania, którego podmiot produkuje sam siebie jako przedmiot. Jest to wizja procesu twórczego, gdzie pomysł – jako teza – zмага się z negatywnością – jako antytezą – ograniczonego wykonania”<sup>26</sup>.

Można zatem powiedzieć, że dialektyka romantycznej twórczości wywieziona z nauki Hegla to zmaganie się doskonałego zamysłu z niedoskonałym

<sup>25</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>26</sup> S. Jaworski, *Piszę, więc jestem*, Kraków 1993, s. 14–15.

wykonaniem. Romantyczny poeta próbuje rozsadzać wąskie, krępujące go ramy tradycyjnych form, nie godząc się na żadne ograniczenia gatunkowe, rodzajowe czy językowe. Napięcie między „myślą” a realizacją, opór, jaki stawia jej tekst, zmusza go do krytycznej analizy aktu twórczego. Tym samym równie ważny jak efekt końcowy staje się proces, w trakcie którego toczy się rozgrywka między poetą–demiurgiem a oporną na formowanie materiają języka. Najważniejszą konsekwencją takiej zmiany perspektywy było odrzucenie przez romantyków klasycznej normatywnej poetyki, w ramach której

„osadza się rozumienie procesu powstawania literatury jako celowej i przemyślanej pracy nad »dziełem doskonałym«, skończonym, wyczelowanym w każdym szczególe, spójnym i zamkniętym. Z klasycyzmu wywodzi się w gruncie rzeczy idea »struktury artystycznej«, idea dzieła literackiego charakteryzującego się idealnie zestrojonymi ze sobą składnikami, jednolitymi pod względem stylistycznym, realizującymi postulaty harmonii, jedności i całości. Idea ta wykluczała pojawienie się w dziele elementów luźnych, przypadkowych i dysonansowych, zakłócających obmyślony porządek rzeczy (...). Ideę tę uzasadniał perfekcjonizm, postawa nakazująca poprawienie skażonego ze swej natury stanu faktycznego (...), doskonalenie aż do granic możliwości, aż do granic ideału, którymi były w sensie kompozycyjnym pełnia, szczelność, zespolenie, wygładzenie, zamkniętość, wykończenie. Dziełem gotowym było zatem dzieło doskonałe, zaś dzieło doskonałe było dziełem gotowym”<sup>27</sup>.

Klasycznej zasadzie jednolitości „dzieł gotowych” literatura romantyczna przeciwstawiała więc skupienie się na samym procesie tworzenia i osiągnięciu wrażenia przygodności. Prawdziwa poezja dochodziła bowiem do głosu nie w dziele gotowym, „dobrze zrobionym”, wyczelowanym, wychuchanym, ale właśnie przeciwnie – w formach ułomnych, zgrzytliwych, niegotowych, przypadkowych, słowem: w takich, które zachowują w sobie ślady niepowtarzalnego doświadczenia pisania. Bo przecież „w doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: zachowane powinny być i niezgładzone nożem te kresy, gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary”<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> E. Kasperski, *Idiom genezy i redakcja przeszłości* [w:] *Ecriture / pisanie*, red. Z. Mitosek, J. Lichański, Warszawa 1995, s. 84.

<sup>28</sup> C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. IX, s. 328 (list do Bronisława Zaleskiego z 15 listopada 1867 roku).