

PIOTR CHLEBOWSKI

## RZECZ O WOLNOŚCI SŁOWA JAKO PROBLEM GENOLOGICZNY

*Rzecz o wolności słowa*, jako poemat nawet, od którego się ścisłości nie wymaga, nie wytrzymuje krytyki; jako całość jest mętna, porwana, bezładna, ale (przyznajemy to chętnie) ma znakomite piękności szczegółów, ma prawdziwe perły poetyczne, w oprawie bizantyjskiej, bezkształtnej, ciężkiej i dziwacznej<sup>1</sup>.

Powyższe słowa pochodzą z recenzji pióra Józefa Ignacego Kraszewskiego, poświęconej wydaniu Norwidowskiej *Rzeczy o wolności słowa*. Po serii przychylnych opinii, które pojawiły się w ówczesnej prasie tuż po wygłoszeniu poematu, entuzjazm odbiorców powoli przygasł, a z czasem przekształcił się w ostrą krytykę, co doskonale zdają się odzwierciedlać przytoczone słowa autora *Rzymu za Nerona*.

Krytyczna opinia Kraszewskiego – skoncentrowana wokół formy utworu – odzwierciedla w dużej mierze ówczesne oczekiwania i przyzwyczajenia odbiorcy poezji. Dla kogoś, kto wychował się na *Konradzie Wallenrodzie*, *Panu Tadeuszu*, *Marii* czy *Beniowskim*, poemat Norwida musiał wydać się „ciężki”, „dziwaczny” i „bezkształtny”; więcej: mógł w ogóle nie być poczytywany za poemat, a jedynie za zwykłą rozprawę z pogranicza nauki i literatury. Już pobieżna lektura *Rzeczy o wolności słowa* zdaje się to potwierdzać. Czytelnik bowiem z łatwością dostrzeże tu podporządkowanie całej wypowiedzi podmiotu zasadzie dyskursywnego wywodu, konstrukcje syntaktyczne budowane zgodnie z regułami logiczno-retorycznymi, po to, by odtworzyć proces myślenia pojęciowego, afabularność czy znaczną redukcję metaforyki. Wszystkie te wyznaczniki przybliżają utwór raczej do modelu poetyckości typowego dla klasycyzmu. Wydaje się zatem, iż *Rzecz o wolności słowa*, zawierająca spory ładunek retoryki, doskonale mieści się w ramach XVIII-

---

<sup>1</sup> Dr O m e g a [J. I. Kraszewski]. *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”* [rec.]. „Tydzień Polityczny, Naukowy, Literacki i Artystyczny”, dodatek „Tygodnia” 1870 nr 1 s. 11.

wiecznej poezji dydaktycznej. Tu należy oczywiście zauważyć, iż w twórczości Norwida interesujący nas poemat nie stanowi jakiegoś ewenementu. Utworów, w których strukturach widoczne jest wyraźne nachylenie ku retoryczności, spotykamy więcej; do nich należy zaliczyć np. *Promethidiona* (wyd. 1851), *Pięć zarysów* (wyd. 1863), *Niewolę* czy *Fulminanta* (wyd. razem w 1864 r.). Tę wstępną klasyfikację genologiczną zdaje się potwierdzać dotychczasowa praktyka wydawnicza. Juliusz Wiktor Gomulicki w *Pismach wszystkich* (t. 3) umieścił Norwidowy utwór w dziale „Poematy dydaktyczne”; Tadeusz Pini – w swym wydaniu *Dzieł Norwida* – poszedł jeszcze dalej w tym zakresie, rezerwując mu miejsce w części „Rozprawy wierszem i prozą”, obok *Milczenia*, *Philosophie de la guerre* i wykładów *O Juliuszu Słowackim*.

Termin „poemat dydaktyczny” jest dość pojemny i nieostry. Współcześnie nam badacze próbowali zatem znaleźć bardziej ściśle określenie gatunkowe Norwidowego utworu. Wśród różnych propozycji – wysuwanych w całym okresie norwidologii – najczęściej pojawia się pojęcie traktatu poetyckiego<sup>2</sup>. Do takiej interpretacji genologicznej upoważnia choćby zawarte w tytule słowo „rzec”. Jeszcze w XIX w. funkcjonowało ono bowiem jako synonim rozprawy czy traktatu (zob. *Słownik wileński*). Również sama formuła tytułowa Norwidowego utworu nawiązuje do długiej tradycji nazywania dzieł tego typu. Ich tytuły rozpoczynały się zwykle przymikiem „o”, np. Lukrecjusza *O naturze wszechrzeczy*, Aleksandra Pope’a *O krytyce* i *O człowieku*; w naszej literaturze: Andrzeja Frycza Modrzewskiego *O poprawie Rzeczypospolitej*. Konstruowane w ten sposób tytuły wyróżniają literaturę traktatową. Stają się niejako jej identyfikatorem.

Na tym bynajmniej nie kończą się zbieżności *Rzeczy o wolności słowa* z literaturą traktatową. Przede wszystkim tkwią one w samej jego strukturze. Do nich należy zaliczyć brak fabuły i jednostkowego, osobowego bohatera. Waż-

<sup>2</sup> Zob. np. W. B o r o w y. *Norwid poeta*. W: t e n ż e *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*. Opracowała Z. Stefanowska. Warszawa 1960 s. 23; Z. S t e f a n o w s k a. *Norwidowski Farys*. W: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*. Pod redakcją M. Żmigrodzkiej. Warszawa 1973 s. 31; E. C z a p l e j e - w i c z. *Norwidowska koncepcja poezji jako architektury*. W: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX w. Prace poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*. Pod redakcją E. Czajlejewicza i W. Grajewskiego. „Prace Słowistyczne” nr 72. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988 s. 100; M. K o r o l k o. *Poetycka retoryka Norwida*. Tamże s. 298; H. S i e w i e r s k i. „Architektura słowa”. *Wokół Norwidowskiej teorii i praktyki słowa*. „Pamiętnik Literacki” 72:1981 z. 1 s. 181.

niejsza jednak od tego wydaje się sama forma wypowiedzi podmiotu – czyli wykład, dodatkowo wzmocniona formą podawczą – przemówieniem. Poemat Norwida bowiem od samego początku – na co wskazuje choćby korespondencja poety<sup>3</sup> – pisany był i przygotowywany z myślą o publicznym odczycie. Fakt ten musiał mieć niebagatelny wpływ na jego ostateczny kształt artystyczny. Pamiętajmy, iż wypowiedź ukształtowana zgodnie z koncepcją przemowy już z góry zakłada obecność słuchacza (audytorium). Stąd w utworze jest on przywołany już we *Wstępie*, za pomocą zwrotów: „Panie i Panowie!”, „Takowcy: Paniom i Panom!” Choć w toku całego wywodu formy zwrotu do słuchaczy (czy słuchacza) nie występują dość często, to umieszczenie ich już na samym początku sprawia, iż w obręb wypowiedzi zostaje wprowadzone specyficzne napięcie między odbiorcą i nadawcą, które choć w wielu miejscach nie ujawnione explicite, ciąży nad całością. Można nawet rzec, iż bez słuchacza słowa podmiotu zawisłyby tu w jakiejś próżni i straciłyby przez to swój istotny sens. Dodajmy też, że konstrukcja owego napięcia nie jest w *Rzeczy o wolności słowa* strukturą jednolitą. Przejawia się to poprzez wykorzystanie różnych form zaimków i czasowników osobowych („ty”, „my”, „ja”, „nas”, „strawisz”, „wiemy” itp.), co świadczy, iż Norwid prowadzi swoistą grę ze swoim interlokutorem. Czasem stwarza dystans, innym razem zaciera go i tonuje, wprowadzając zasadę współpartnerstwa. Stara się tym samym maksymalnie zaangażować odbiorcę w swój proces myślowy i jednocześnie nadać temu procesowi charakter obiektywnego wywodu. Ten model komunikacji stanowi ważny czynnik dyskursywności poematu. Norwid, posługując się w utworze szeroką frazą syntaktyczną, dąży – a przynajmniej chce chyba stworzyć takie wrażenie u odbiorcy – do logicznego zrygoryzowania swej wypowiedzi. W wielu miejscach wywód konstruowany jest za pomocą terminów, swoistych definicji. Nierzadko można tu znaleźć formy analizy, opisu, wniosku, nieobca jest też poecie zasada dedukcji. Oto jak np. stara się dowieść, że „słowo” od początku będąc całością, miało swoją część zewnętrzną i wewnętrzną:

<sup>3</sup> Zob. np. list do Karola Ruprechta [z listopada 1868 r.]. W: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i przypisami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 9: *Listy. 1862-1872*. Warszawa 1971 s. 376. Zob. też list do Kazimierza Władysława Wójcickiego [z ok. 27 stycznia 1869 r.]. Tamże, s. 386. Wszystkie cytaty podane według tego wydania – dalej cyt. PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę.

Tu trzeba już wziąć ściślej znaczenie wyrazu:  
 P a r a b o l a jest obraz, p i e ś Ń jest duch obrazu;  
 Słowo, brzmiąc nieustannie, z p r z e s t r z e n i ą i c z z a s e m  
 Znosi się – obraz każdej myśli jest nawiasem,  
 Dlatego samorodnie nieraz parabole  
 Ludowe zakwitają jak ugoru pole.  
 Całe bowiem stworzenie sklepi się obrazem:  
 Człowiek, myśląc, maluje i śpiewa zarazem.  
 Wyraz „jako”<sup>\*</sup> jest pędzlem lub dętym tak samo  
 Jak głoska O! jest nutą, a spółgłoski g a m a.  
 Słowo więc całość w sobie od początku niosło,  
 Rozwinęło je tylko uczone rzemiosło.  
 I od początku była część z e w n ę t r z n a słowa  
 I w e w n ę t r z n a – jak wszelka świątyni budowa.  
 [...]

\* Gramatyk starożytny pięknie mówi, że „ile razy jest wyraz j a k o? – tyle razy następuje po nim obraz”. Wyraz „j a k o” tym sposobem przejęty jest, od wyrazu „ikon”, z greckiego źródła.

PWsz 3, 582

Podobnie jak w zacytowanym wyżej przykładzie, tak i w wielu innych przypadkach uwydatnieniu ulegają czynniki logiczne; elementy takiej wypowiedzi przybierają wówczas postać układów hierarchicznych. Język i styl są przez to w ogromnej mierze zdominowane przez pojęcia. Terminy czy quasi-terminy oraz różne abstrakty (np. człowiek, słowo, wolność, era, fetyszyzm, szamanizm, litera, proza, monolog, doktryna, mowa, pismo, druk, postęp, epos, powieść, milczenie, niewola, pisarz, autor, ironia, naród, język, ciemność, jasność itd.) tworzą coś na kształt węzłów czy ognisk semantycznych. Na wyższych piętach stanowią one zasadniczy budulec poszczególnych problemów, które wypływają w toku wywodu (np. o pochodzeniu człowieka, o znaczeniu i budowie słowa, o pojęciu i roli autora, o serio-fałszywym). Wydaje się, że zarówno pojęcia, jak i problemy, zwykle – by posłużyć się słowami Manfreda Kridla – „przechodzą [tu – P. Ch.] przez ścisły i skomplikowany filtr mózgowy”<sup>4</sup>. Jednocześnie ich wzajemny układ nie zawsze wynika z zasady koherencji, ale często opiera się na wzajemnej niezgodności, wpływającej z zabiegu – niejednokrotnie wykorzystywanego przez Norwida w poemacie – reinterpretacji semantycznej pojęć, poczynając już od tytułowego „słowa”.

<sup>4</sup> M. K r i d l. *O lirykach Norwida*. „Droga” 1933 nr 11 s. 1137.

Poeta stwarza między ich znaczeniami różnorodne napięcia, które zasadzają się na polisemii, przeciwieństwie, synonimii, nader często przy tym prowadzą ku ich usymbolicznieniu. Dobrym przykładem funkcjonowania tego mechanizmu może być *passus* poświęcony autorowi i wulgaryzatorowi (rozdział XI poematu).

W *Rzeczy o wolności słowa* dominuje problem, to on jest czynnikiem zasadniczym, pierwszą instancją, której podporządkowane są wszystkie pozostałe, włącznie z podmiotem. Poeta nie stara się zatrzymać uwagi odbiorcy na swej osobie, w wielu fragmentach np. nie zaznacza własnej obecności w postaci odpowiednich form gramatycznych (czasownikowych lub zaimkowych). Kieruje tym samym uwagę na przedmiotowy aspekt wypowiedzi. Stąd można rzec, iż w poemacie punkt ciężkości został przesunięty z podmiotu na przedmiot. Najczęściej podmiot ujawnia się odbiorcy, gdy przypomina o samej czynności mówienia. Jego wypowiedzi mają wtedy charakter metatekstowy. Poeta wprowadza je za pomocą czasowników: „powiem”, „mówię”, „rzekłem”, „wypowiem”, „powiedzieć chcę” itd. Tym samym ujawnia procesualność swego wywodu. Wszystko niejako staje się w obecności odbiorcy, w danej chwili, w trakcie mówienia do niego. Wszelkie formy metatekstowe są sygnałem, mocnym sygnałem, retoryczności tekstu<sup>5</sup>. Funkcję skrajnie retoryczną pełnią zwłaszcza te, które stanowią rodzaj wskazówek kompozycyjnych:

Tu należy znać, c o? jest wygłos i m i l c z e n i e...

PWsz 3, 572

Doszedłszy tu – ten samy palec, co w Babelu

PWsz 3, 579

Tu trzeba już wziąć ściślej znaczenie wyrazu:

PWsz 3, 582

Dzięki nim wywód poety osiąga spójność. Wiązą one jego poszczególne ogniwa, zapewniają jego ciągłość i stabilność, łącząc niejednokrotnie części, które

<sup>5</sup> Z. Stefanowska, recenzując niniejszy artykuł do druku, zwróciła mi uwagę na fakt, iż wspomniane formy metatekstowe mogą mieć związek nie tylko z sięganiem przez Norwida do klasycznej tradycji traktatu poetyckiego, ale również do poematu dygresyjnego. Gatunek ten wykorzystywał nader często w swej strukturze różnorodne środki służące do nawiązywania dialogu nadawcy z czytelnikiem.

mogłyby wydać się odbiorcy odległe pod względem tematycznym. Wszelkie znaki metatekstowe – zwłaszcza te, w których podmiot ujawnia się bezpośrednio – uwydatniają także miejsca istotne i znaczące dla samego poety, stąd nierzadko występują w konstrukcjach o charakterze gnomicznym, np.:

Odtąd – mówię – charakter nie jest już wypadkiem  
Cudzego upodlenia, jeno prawdy świadkiem.

PWsz 3, 602

Z rodu (rzekłem) polskiemu językowi zbywa  
Uznania, iż litera jest ciągiem ogniwa,

PWsz 3, 606

Tego typu retoryczne „zwrniki” kompozycyjne mogą być znakiem refleksji oceniającej oraz funkcji apelatywnej tekstu.

Obecność retoryki w utworze czy – jak się mówiło jeszcze w czasach Norwida: wymowy – wiąże się zapewne z obecną w jego strukturze zasadą deklamacyjności, ale również i dyskursywności. Prócz już wymienionych Norwid wykorzystuje całą gamę środków, wypracowanych przez retoryczną tradycję. Nieobce są mu zatem: paralelizmy, kontrasty, powtórzenia, anafory, pytania retoryczne itd. Oto przykład wykorzystania paralelizmu zdaniowego wraz z anaforą:

[...]

Dlatego to jest wolne słowo, jak stworzenie!  
Dlatego to wymownym być może milczenie,  
Dlatego nad wykrzyknik jedno mgnienie oka  
Donośniejsze!... jest cisza p ł y t k a... jest g ł ę b o k a...  
Dlatego z wielu figur wymowy na scenie  
Najsilniejszą! – przestanek... głosu zawieszenie...

PWsz 3, 573

Nie wykorzystywanie jednak poszczególnych figur czy różnorodnych chwytów retorycznych decyduje o retorycznym charakterze stylu *Rzeczy o wolności słowa*, ale nade wszystko nastawienie komunikatu na perswazję. Norwidowska ars persuadendi skupia się w poemacie zwłaszcza na uniesieniu emocjonalnym podmiotu. Jego emotywnie zaangażowanie ma za zadanie zmusić słuchacza do reakcji, do maksymalnego wysiłku intelektualnego. Ujawnia się ono głównie w zdaniach pytających i wykrzyknikowych. Ze względu na pozycję antycypacyjną pytajnika i wykrzyknika nabierają one do tego dodatkowej mocy. Nie-

kiedy poeta kumuluje w jednym zdaniu intonację pytającą i wykrzyknikową, np.:

[...] ...cóż... tam... człowiek?!

PWsz 3, 564

„Ś w i ę t o ś ć - s ł o w a?!” – zapyta Akademii członek

PWsz 3, 596

Emocje nadawcy ujawnia też konstrukcja członów zdaniowych – często rozerwanych czy wręcz poszarpanych za pomocą wielokropków, myślników lub przecinków. Niejednokrotnie te poszarpane części są elementami większej jednostki syntaktycznej. Sprawiają wrażenie, jakby mówca potrzebował oddechu, pauzy – w toku swojego wywodu – ze względu na silne uniesienie. Prócz zatrzymania tempa wypowiedzi zabieg ten może również służyć wywołaniu reakcji refleksyjnej u odbiorcy lub wypływa z chęci wyraźniejszego zaznaczenia związków semantycznych między poszczególnymi członami tekstu, np.:

[...]

PARLAMENT nazywał się pierw PARABOLMENTEM,

Od wyrazu gminnego: i wyszedł powoli

Z postaciowanej sprawy ludźmi... Z PARABOLI!...

Króle, zatargi sądząc pod dębem – śród gminu –

Zeszli do przypowieści... te – do praw i czynu,

I oto... DZIŚ...

PWsz 3, 589

Ta nieuregulowana i bardzo dynamiczna linia wypowiedzi przybiera wręcz charakter jakiejś konstrukcji kolokwialnej. Jej bieg nie jest płynny, ale napięty, często rozwija się skokowo, urywany bywa wewnętrznymi przeciwstawieniami. Zwiększa to rolę pojedynczych wyrażeń, a nawet słów. Ogromnego znaczenia nabiera gra aluzji, niedopowiedzeń, przemilczeń, aforyzmów. Norwid nader często sięga przy tym do „rażąco niepoetyckich prozaizmów”: „parochody”, „rządowe rękojmie”, „weksłowo”, „technicznie”, „kału”, „wagon”, „pryszczą” itd. Obecność stylu potocznego bynajmniej nie zaprzecza tu retoryczności. Właśnie poemat dydaktyczny czy traktat był terenem, na którym klasycy dopuszczali możliwość jego wykorzystania. Na przykład Euzebiusz Słowacki twierdził, iż w poema didacticum poeta powinien zrezygnować ze

stylu wysokiego lub lirycznych uniesień. Postulat ten wydaje się w dużej mierze uwarunkowany przez formę podawczą tego gatunku – czyli wykład lub obiektywną relację o przedmiocie wypowiedzi.

Śladem obecności retorycznego stylu są w *Rzeczy o wolności słowa* także znaki typograficzne – podkreślenia (spotykamy tu kilka ich rodzajów: robione różnymi kolorami: czarnym atramentem, czerwoną i niebieską kredką oraz ołówkiem, ciągłe i przerywane, jedno- i wielokrotne), majuskuły, konstrukcje z dywizem. Wraz z interpunkcją tworzą one swoistą „partyturę tekstu” – są wskazówką dla deklamującego, nadają poszczególnym słowom, frazom, zdaniom nowe brzmienia, intonację oraz znaczenia.

Ciekawe, że we fragmencie „do-twarzanym” przez Norwida (część utworu w wersji pierwotnej zaginęła w trakcie jego druku<sup>6</sup>) wszelkie zabiegi oratorskie są przytłumione: składnia zatem jest tu bardziej uporządkowana (znacznie mniej mamy pytań, wykrzykników, pauz, „porozrywanych” całości składniowych), poeta oszczędniej stosuje również typografię, przez co tok wypowiedzi jest bardziej płynny i uporządkowany. Widać wyraźnie, że ta część utworu była już pisana z myślą o czytelniku, a nie o słuchaczu.

Na wszelkie „rozedrgane” formy o charakterze emotywnym poeta nałożył tu pewne ograniczenia – „hamulce”. Uruchamiane są one dzięki zastosowaniu szerokiej frazy syntaktycznej. To głównie za jej pomocą Norwid dąży do stabilizacji, logicznego zrygoryzowania swej wypowiedzi. Właśnie poczynając od zdania poszczególne człony utworu przybierają charakter układów hierarchicznych. Wielocłonowe zdania, podrzędnie złożone, sprzyjają wypowiedzi, której tok oparty jest na zasadzie rozumowania: dowodzenia oraz argumentacji formułowanych twierdzeń.

W świetle zarysowanych wyżej rozważań *Rzecz o wolności słowa* – zbliżając się w swej strukturze do poematu dydaktycznego, a zwłaszcza do traktatu poetyckiego – mogła uchodzić, w stosunku do poetyki i estetyki literackiej

---

<sup>6</sup> W czerwcu 1869 r., już zatem po prelekcji – która odbyła się 13 maja tegoż roku w sali przy rue Cadet 16 w Paryżu, należącej do Grand Orient de France – Ruprecht w imieniu poety złożył, za pośrednictwem Władysława Mickiewicza, rękopis *Rzeczy o wolności słowa* w paryskiej drukarni Braci Rouge, Dunon i Fresné przy rue de Fourt Saint-Germain 43. Zecerzy później zagubili gdzieś rękopis poematu. Gdy został odnaleziony, okazało się, że brakowało 13 kart. Ten zagubiony fragment tekstu musiał Norwid odtworzyć, czy raczej „do-tworzyć”, ponieważ nie miał kopii swego utworu: autograf oddany do drukarni był jedynym, jaki wtedy istniał. O perturbacjach związanych z rekonstrukcją tekstu pisze Norwid w listach do Ludwika Nabelaka z 2 września 1869 r. (PWsz 9, 419–421) i do Karola Ruprechta [z 11 września 1869 r.] (PWsz 9, 423).



doby romantyzmu, za utwór, który na siłę wskrzeszał retoryczne konwencje i klasyczne predylekcje gatunkowe. Więcej: na tle nowego widzenia poezji – rozumianej przede wszystkim jako wytwór wyobraźni, uniesienia lirycznego, natchnienia, w którym spychane były na plan dalszy takie elementy, jak: nauczanie, dowodzenie, objaśnianie, przekonywanie – trącił anachronizmem<sup>7</sup>. Dla ówczesnego odbiorcy mógł nie mieścić się wręcz w obszarze literatury pięknej (czytaj: poezji), co zdaje się dobitnie potwierdzać przywołany na początku fragment recenzji Kraszewskiego, który waha się przy nazwaniu utworu Norwida poematem:

*Rzecz o wolności słowa, jako poemat nawet [...].*

[...] poezja dydaktyczna – słusznie zauważa Stefania Skwarczyńska – przestała w oczach romantyków [...] być poezją, a różne poematy filozoficzne, dydaktyczne, naukowe, opisowe przestały uchodzić za poematy; przestały niejako istnieć<sup>8</sup>.

*Rzecz o wolności słowa* zatem – mimo swej „postaci wierszowej”, co zresztą dla romantyków przestało być wyznacznikiem poetyckości, mogła być odczytywana jako utwór sensu stricto prozaiczny. Tę konstatację w pełni zdają się potwierdzać różne wypowiedzi ówczesnych krytyków, dotyczące poetyckości i prozaiczności literatury. Na przykład Hipolit Cegielski w swej *Nauce poezji* stwierdza:

Proza opisuje, objaśnia, dowodzi, przekonywa, naucza; Poezja zaś, jak Sztuka w ogólności, ma tylko stwarzanie idealnych obrazów ostatecznym swym zadaniem. Wszystkie inne cele są jej obce<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Oczywiście w tym miejscu można by powiedzieć, iż nie jest to właściwość antyromantyczna, bo dydaktyzm czy retoryka charakteryzuje wiele dzieł polskiego romantyzmu: *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, *Genesis z Ducha*, *Króla-Ducha*. Ale nie zapominajmy, że Mickiewicz, Słowacki czy Krasiński terminowali w szkole retorycznej. Norwid natomiast, należący do pokolenia późniejszego, debiutującego około 1840 r., wychował się już na dziełach romantyków. Stosunek jego pokolenia do dydaktyki i klasycyzmu był zgoła odmienny niż wielkich poprzedników.

<sup>8</sup> S. S k w a r c z y ń s k a. *Sytuacja w poetyce określenia poemat*. „Roczniki Humanistyczne” 19:1971 z. 1 s. 265.

<sup>9</sup> [H. C e g i e l s k i]. *Nauka Poezji zawierająca teorię Poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcenniejszych wzorów poezji polskiej do Teorii zastosowany*, przez H. Cegielskiego, uzupełnił W. Nehring. Wyd. V pomnożone. Poznań 1879 s. XXVIII.

Podobnych wypowiedzi można znaleźć oczywiście więcej, spotykamy je w rozważaniach Kraszewskiego, Kaszewskiego, Bema i innych. Zresztą całość tego zagadnienia nie dotyczy jedynie teorii, ale ma również swoje odbicie w ówczesnej praktyce pisarskiej.

Norwid, wyraźnie świadom tych tendencji, próbuje się im przeciwstawić – dlatego też będzie uparcie nazywał swój utwór poematem (zob. *Wstęp* i rozdział I, w. 68) oraz pieśnią (rozdział XIV, w. 2). Sformułował w nim także własne credo poetyckie, łamiące romantyczne reguły pojmowania poezji. W szóstej części *Wstępu* stwierdzi, iż „lektury publiczne” już w swej istocie, ze względu zwłaszcza na rzeczywisty kontakt mówcy i słuchacza, nie są prozą, ale – wierszem.

L e k t u r y p u b l i c z n e nie są żadnym nowym wynalazkiem. Starożytny cesarski Rzym je znał i sami imperatorowie rzymscy udział w nich bierali... [...].

Te wszelako nie były tak zwaną p r o z ą – były w i e r s z e m... i nie tylko, że były wierszem, ale nawet w O j c z y ż n i e - p r o z y, bo w Rzymie, który swoich rodzimych poetów wcale nie miał, i tam były wierszem!...

Zapewne dlatego, że mniemano: iż, m a j ą c z a s z c z y t c a ł o - p r z y t o m - n i e o b c o w a ć z publicznością, nie godzi się dawać jej tego, co wielu innymi technicznymi środkami zastąpione być może – z mniejszą obu stron fatygą.

PWsz 3, 561

W powyższym fragmencie nie idzie bynajmniej poecie o przeciwstawienie poezji i prozy, które opierałoby się na opozycji mowy wiązanej (wiersza) i niewiązanej (prozy), ale o przeciwstawienie poezji (utworu poetyckiego) i prozy<sup>10</sup>. Przy tym – co ważne – Norwid nie tylko, wzorem swych wielkich poprzedników, odrzuca kryteria formalne, ale nawet funkcjonalne, narzucone

<sup>10</sup> Na marginesie warto dodać, iż Norwid w III rozdziale *Rzeczy o wolności słowa* w ogóle zakwestionuje fakt istnienia prozy:

[...]

Dlatego to, nareszcie, wiemy doskonale,

Że choć mówi się: „PROZA...”

...prozy? – nie ma wcale...

I jakże by być mogła!... skoro są p e r i o d y?

D w u k r o p k i? – k o m y? – p a u z y?...

...to jest brulion Ody,

Nie napisanej wierszem... proza jest n a z w i s k i e m

Które, jak zechcę? – głosu odmienię przyciskiem...

PWsz 3, 573

przez romantyzm. Zatem nauczanie czy przekonywanie to – według autora *Vade-mecum* – wręcz warunek sine qua non poetyckości; a poezja rozumiana jako sztuka dla sztuki traci właściwie swoją artystyczną wartość.

Poezja, która zapomina o tym – pisał w liście do Bronisława Zaleskiego [z 14 maja 1869 r.] (tuż po prelekcji *Rzeczy o wolności słowa*) – że ona coś robić powinna – zapomina przez to samo o zdrowej estetyce.

Ja takiej poezji nie rozumiem [...].

Nie pozwalam zrobić bałwanka z poezji i potem drzeć, czy się nie obali? jak kto ruszy nogą naprzód!

Jest pewna proporcja użyteczności, która jest warunkiem piękna.

PWsz 9, 403

Poezja w końcu – w Norwidowskim rozumieniu – nie czeka na temat lub kunsztowną formę. Sama próbuje niejako wpłynąć na rzeczywistość. To, co utrwalone w tradycji (jakiegokolwiek tradycji – nawet tej najbliższej, romantycznej), jako niepoetyckie leży w zakresie jej zainteresowań. Taką deklarację Norwid złożył w motcie *Rzeczy o wolności słowa*:

Są, którzy uczą, iż dla poezji trzeba przedmiotów, które nie byłyby suche i niewdzięczne... Poezja ta, co, ażeby była poezją, potrzebuje przedmiotów niesuchych... i czeka na wdzięczne, nie należy do mojej kompetencji.

PWsz 3, 557

Autor *Rzeczy o wolności słowa* wydaje się zatem jednoznacznie określać swój utwór jako poetycki. Doskonale pasuje on do jego formuły poezji. Zastanówmy się jednak, czy poza tym istnieje jakieś inne wytłumaczenie takiej klasyfikacji utworu, które nie jest oparte jedynie na estetyczno-krytycznych spekulacjach, ale dotyczy jego struktury.

Przed wszystkim każdego czytelnika poematu musi uderzyć fakt, że zwrot w stronę wymowy nie oznacza w *Rzeczy o wolności słowa* niewolniczego trzymania się formuł wypracowanych w tym zakresie przez klasyków. W utworze ujawnia się silne dążenie – charakterystyczne zresztą dla całej twórczości Norwida – do tego, aby określone prawdy nie były wykładane ex cathedra. Wreszcie dydaktyzm, jedna z ważniejszych właściwości literatury retorycznej (traktatowej), przybiera tu postać zamaskowaną, a przy tym nie można go sprowadzić jedynie do perswazyjnych formuł. O ile w klasycyzmie starano się odbiorcę przekonać do prawd już ogólnie istniejących, o tyle

Norwid raczej owe prawdy stara się odkryć, wydobyć w twórczym trudzie dochodzenia do nich<sup>11</sup>. Stąd perswazja funkcjonuje w poemacie nie tylko jako środek oddziaływania na odbiorcę, ale nade wszystko dąży do przekształcenia zastanej rzeczywistości. Jej odmienność wypływa także z generalnego braku nakazowości w formie pouczeń; niewiele np. znajdziemy tu zwrotów typu: musisz, trzeba, należy itd.

Różnice *Rzeczy o wolności słowa* w stosunku do poezji traktatowej zauważalne są również w konstruowaniu i poetyckiej realizacji tematu głównego. Nie jest on bowiem tu jasno i precyzyjnie określony: zarówno „słowo”, jak i „wolność” stają się pojęciami-symbolami, które zacierają lub – zwłaszcza w przypadku „słowa” – w ogóle burzą wszelkie granice semantyczne. Przez co także zakres tematyczny poematu nie jest ściśle określony, ale w pełni otwarty.

Zasada otwartości jest widoczna również w planie kompozycyjnym. *Wstęp* (pisany prozą) zbudowany jest wedle wszelkich prawideł zalecanych przez teoretyków wymowy. Przede wszystkim poeta odwołuje się w nim do głównej myśli dyskursu – do zagadnienia „słowa”, i wyjaśnia, dlaczego podjął taki temat („[...] o samejże w o l n o ś c i s ł o w a nikt nie mówił. [...]. To, co nazywają w o l n o ś c i ą - s ł o w a, jest dotąd w o l n o ś c i ą - m ó w i e n i a: [...]”. PWSz 3, 559), następnie sygnalizuje związek „słowa” z człowiekiem, przedstawia krótko formy słowa (wewnętrzna pieśń, dialog, apolog, chór-obrzędowy). Dzieli historię „słowa” na dwie części: do chrześcijaństwa i po chrześcijaństwie. Kolejne części *Wstępu* (V, VI, VII) odnoszą się do okoliczności, miejsca, metody odczytu; są również refleksją, która dotyczy deklamacji i poezji. W ten sposób Norwid realizuje główne zadania klasycznego wstępu: pozyskuje (w sposób pośredni) przychylność słuchaczy, próbuje również ich zainteresować i wprowadzić w zagadnienie. Rozdział I *Rzeczy o wolności słowa* pełni również funkcję prologu – choć zapisanego już w postaci wierszowanej, odwołuje się do głównych myśli dyskursu i prezentuje metodę „wykładu”. W dalszych częściach poematu próżno już jednak szukać zbieżności z regułami kompozycyjnymi retorycznej mowy. Zarówno narratio, refutatio czy probatio nie pojawiają się w porządku klasycznym, ale ulegają tu różnym przekształceniom czy wręcz deformacjom. Często nawet niektóre z wymienionych wyżej elementów trudno od siebie

<sup>11</sup> Por. K o r o l k o. *Poetycka retoryka Norwida* s. 294-295 i 307-308.

oddzielić. Również zakończenie (rozdział XIV) nie przypomina tradycyjnego epilogu retorycznego. Trudno bowiem doszukać się w nim jakiegoś zwyczajowego podsumowania wywodu lub apelu skierowanego do odbiorcy; nie porządkuje on także głównych myśli, nie uwydatnia zasadniczych tez i argumentów. Każdego odbiorcę uderza natomiast – w zestawieniu z innymi partiami tekstu – rezygnacja z wywodu (dyskursywności) na rzecz poetyckiego obrazowania (ukształtowanego w plastycznym obrazie pełnym ruchu i światła) oraz silna ekspansja podmiotu, skrywającego się do tej pory głównie za stroną przedmiotową – widoczna choćby w dużej ilości nagromadzonych osobowych form czasownikowych: „leczę”, „pójdę”, „poszedłem”, „pędziłem”, „patrzyłem”, „zadrzałem”, „cofnąłem”, „wzięłem”, „rzekłem”, „począłem”, „dotknąłem”. Do tego został on ukazany w romantycznym locie, niczym – jak słusznie zauważyła Zofia Stefanowska<sup>12</sup> – Mickiewiczowski Farys, z tym że pokonujący już nie tylko przestrzeń, ale – dzieje, po to, by dotrzeć do ich źródeł. Zasada „gry semantycznej” została zastąpiona w tej części utworu przez metaforę i symbol. To one sprawiają, że wizja ruin Palmyry jest wizją poetycką.

Jej niezapomniany widok rodzi się [...] – pisze Kazimierz Wyka – z pysznego nagromadzenia obserwacji światłocieniowych i linearnych, z nieoczekiwanej reminiscencji muzycznej, z oryginalnego porównania religijnego<sup>13</sup>.

Poszczególne rozdziały poematu nie stanowią jakiejś zamkniętej całości treściowej i kompozycyjnej; zwykle prezentacja poszczególnych zagadnień i problemów nie kończy się wraz z zakończeniem rozdziału, ale często przesuwają się do rozdziału następnego (np. o pochodzeniu i istocie człowieka – rozdział II i III). Nierzadko poszczególne wypowiedzi są nie dokończone, urwane, sporo jest miejsc niedookreślonych, przemilczanych. Ta technika – którą możemy nazwać fragmentaryczną – obecna jest zarówno w planie zapisu, jak i ogólnej kompozycji. Funkcjonuje zatem na poziomie poszczególnych zdań czy nawet słów, a jej budulcem podstawowym są niedopowiedzenia, „otwartość” semantyczna pojęć, wspomagana przez parabolę, symbol, paradoks – formy o dużej czy czasem nieskończonej pojemności znaczeniowej. Natomiast fragmentaryczność kompozycji ujawnia się szczególnie w planie narra-

<sup>12</sup> S t e f a n o w s k a. *Norwidowski Farys*. s. 37-38.

<sup>13</sup> K. W y k a. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. Kraków 1948 s. 104.

cyjnym – opowieści o dziejach „słowa”, co sygnalizuje odbiorcy sam autor w rozdziale I:

Lat sto – tam – ówdzie – rzucę, drugie zaś sto minę,  
PWsz 3, 566

Powyższa zasada – którą przyjął Norwid – całkowicie przeczy założeniom konstrukcji traktatu czy poematu dydaktycznego. Trzeba bowiem pamiętać, iż w formach tych dążono do tego, aby wykład umożliwiał pełne omówienie poruszanej problematyki. Bynajmniej przez to *Rzecz o wolności słowa* nie jest pozbawiona jakiegokolwiek logiki kompozycyjnej, ale poeta – dla potrzeb swego stylu (także zapewne prelekcji) – przyjmuje tu jej możliwie jak najbardziej otwartą formułę. Konstrukcja całości poematu opiera się na dwu przyległych planach. Pierwszy rozwija się w „czasie” – to opowieść o dziejach słowa; drugi, jakby w symbolicznej „przestrzeni” – to teoria słowa. Punktem centralnym, a jednocześnie punktem ich przecięcia, jest pojęcie Janowego Logosu, pojawiające się do tego dokładnie w środku utworu. Warto przy tym podkreślić, że plan czasowy, choć skokowo, rozwija się z zachowaniem chronologii „zdarzeń”, najczęściej zdarzeń o charakterze ikonicznym lub symbolicznym. Brak tu jest zatem, tak charakterystycznych dla romantyków, inwersji temporalnych. Przy tym „przestrzeń” (teoria słowa) rozrasta się wprost proporcjonalnie do jego planu czasowego; innymi słowy – każdy ruch na „osi czasu” pociąga za sobą nowy zasób informacji na temat słowa, czyli wywołuje ruch na „osi przestrzeni”.

Taka kompozycja – w której owe dwa pola („osie”) tworzą jedynie konstrukcję nośną – jest w dużej mierze formą otwartą. Daje ogromne możliwości i dużą swobodę jej realizacji. Stąd zapewne wypływa silna tendencja do dygresyjności. Pozostawiając wiele miejsc pustych i niedookreślonych, inne poeta mocno rozbudowuje, niemal rozwleka łańcuch skojarzeń. Na tej zasadzie oparty jest wywód o pochodzeniu człowieka (rozdział II i III). Na jego początku przywołuje stanowisko zwolenników teorii ewolucji (lub transformistów):

Mędrcy dzisiejsi głoszą, kto powolny, słucha:  
Że C z ł o w i e k jest następnym ogniwnem łańcucha  
Stworzeń ciągu [...]

PWsz 3, 567

Zaraz jednak kontruje je swoją deklaracją:

Nie!... Człowiek był wytwornym. – I Ludzkości prolog  
W Raju jest – tam pomniki... kędyż? archeolog,  
Tamże

Pociąga ona za sobą napomknienia o różnych gestach obrzędowych, o metodzie poszukiwań, o roli poezji w tych poszukiwaniach, a później jeszcze o dwoistości natury człowieka itd. W rozdziale XI, mówiąc o ujarzmieniu słowa przez fałsz i zakłamanie, snuje też dywagacje na temat różnicy między pojęciem autora i wulgaryzatora (autorstwa i wulgaryzacji), te rozważania ciągną znów za sobą uwagi na temat ironii, cynizmu i serio-fałszywego.

Poetyka traktatu (czy poematu dydaktycznego) dopuszczała możliwość wykorzystania dygresji, która stawała się pomocna przy prezentowaniu przedmiotu wypowiedzi w różnych aspektach i z różnych punktów widzenia<sup>14</sup>, ale u Norwida owe ekskursy wydaje się, iż niejednokrotnie naruszają jedność tematu, rozbijają czasem główny tok narracji, rozwlekają ponad miarę dyskurs, co jest całkowicie sprzeczne z kanonami przyjętymi dla tych gatunków. Można nawet rzec, iż Norwidowskie dygresje rozsadzają zamknięty schemat kompozycyjny traktatu. Rozbijają jego skostniałą strukturę.

Jedność tematyczna dlatego budowana jest tu na innych zasadach niż te, do których przyzwyczaili swoich odbiorców klasycy. Norwid nie stara się opisać czy przestawić w sposób pełny i przejrzysty jakiegoś wybranego fragmentu rzeczywistości, jakiegoś konkretnego problemu, ale dąży do jej totalnego ujęcia, rezygnując przy tym z pełności czy konkretności. Staje się to możliwe dzięki wprowadzeniu pojęcia, które w Norwidowskim rozumieniu nie ma właściwie granic semantycznych. Myślę tu oczywiście o tytułowym „słowie”. Już na początku utworu (we *Wstępie*) poeta dokonuje przewartościowania jego znaczenia; wręcz je usymbolicznia:

Dotąd w o l n o ś ć - s ł o w a jest tylko zdobywaniem w o l n o ś c i o b j a w i e n i a s ł o w a. Jest przeto atrybutem wolności osobistej.

[...]

<sup>14</sup> Zob. P. Ż b i k o w s k i. *Poemat dydaktyczny w świadomości estetycznoliterackiej polskiego Oświecenia*. „Prace Humanistyczne Tow. Nauk. w Rzeszowie. Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych”. Rzeszów 1982 Seria 1 nr 2 s. 282-285.

To, co nazywają wolnością-słowa, jest dotąd wolnością-mówienia [...].

Zmieszanie tych dwóch pojęć pochodzi z małej znajomości Słowa.

[...]

Słowa człowiek nie wywiódł ze siebie sam – ale słowo było z człowieka wywołane i dlatego dwie przyczyny tam uczestniczyły: jedna – w sumieniu człowieka, druga – w harmonii praw stworzenia.

[...]

Ale że człowiek sam słowa nie wywiódł z siebie i że tam dwie przyczyny uczestniczyły, przeto historia słowa nie może być osobistymi notatkami jego osobistych w mówieniu postępów.

PWsz 3, 559-560

Dzięki poddaniu takiej procedurze deleksykalizacyjnej – zauważa Zofia Stefanowska – terminu politycznego „wolność słowa” Norwid otrzymuje dwa osobne pojęcia: „wolność” i „słowo”, którymi dalej może swobodnie manipulować na różnych poziomach znaczeniowych. Postępowanie takie nazwalibyśmy dziś potocznie grą słów, dla Norwida jednak, jako romantycznego filozofa języka, właściwe jest fenomenologiczne traktowanie wyrazów, którego konsekwencją jest przekonanie, że wyraz wyposażony jest w znaczenie istotne i że znaczenie to zachowuje niezależnie od kontekstu. Można więc użyć wyrazu „słowo” w zdaniach odnoszących się do całkiem odległych dziedzin rzeczywistości, można je konfrontować z różnymi pojęciami opozycyjnymi, można zatem manipulować nim dowolnie, a zawsze zachowa istotną tożsamość znaczeniową<sup>15</sup>.

Trudno się zgodzić w całości z wyżej zacytowanymi słowami badaczki; nie bronią się zwłaszcza twierdzenia o fenomenologicznym traktowaniu wyrazów przez Norwida: wydaje się bowiem, iż właśnie dopiero w kontekstach nabierają one swojej pełni wieloznaczności, ulegają usymbolicznieniu; to w istocie kontekst uruchamia czy ożywia znaczenie wyrazu, a kontekstualna wielość pojawień powoduje powstawanie swoistej migotliwości semantycznej owych kluczowych słów. Zgodzić się trzeba natomiast w pełni na sam mechanizm „manipulacji” czy też „gry słów”, stający się tu generalną zasadą pewnego ruchu znaczeń. To dzięki niemu „słowo” staje się w *Rzeczy o wolności słowa* nie tylko synonimem wyrazu, języka, mowy, ale również w jego polu semantycznym mieści się głos proroka, artykuł prasowy, książka, mowa parlamentarna, utwór literacki, zabytek architektury, każdy wytwór ludzkiego umysłu czy

<sup>15</sup> Stefanowska. *Norwidowski Farys* s. 32.



ludzkich rąk itd. Dzięki temu dzieje tak szeroko rozumianego „słowa” są w istocie dziejami świata, dziejami ludzkości czy jeszcze dokładniej – historią zbawienia człowieka. Stąd zapewne sam Norwid we *Wstępie* określi swój utwór jako „epopeję słowa”:

Miałem za zadanie, aby w przeciągu godziny uprzytomnić kilka tysięcy lat dziejów i walk, i prób s ł o w a: całą jego epopeję dać – pewniki wyciągnąć – wątplenia wskazać – ognie zapalić...

PWsz 3, 560

Zestawienie *Rzeczy o wolności słowa* z epopeją – w dużej mierze spowodowane przez samego Norwida – może wydać się szokujące czy wręcz nie na miejscu, zwłaszcza ze względu na niewielkie rozmiary poematu, jego afabularność oraz ciężenie ku formom dyskursywnym. Budzi podejrzenia, że przede wszystkim wypływa z chęci nadania przez poetę swemu dziełu – wręcz na siłę – statusu utworu poetyckiego, za jakie w oczach jemu współczesnych odbiorców mogło nie uchodzić. Z drugiej strony jednak spojrzenie na ten problem z punktu widzenia ogólnych tendencji w zakresie teorii epopei i jej praktycznej realizacji w epoce romantyzmu umożliwi obronę wprowadzonego przez Norwida sformułowania. Przede wszystkim należy pamiętać o ówczesnej ekspansji żywiołu epopeicznego na różne gatunki i rodzaje literackie, co zresztą zbieżne jest z romantyczną estetyką zacierania czy nawet burzenia wszelkich granic genologicznych. Elementy epopei współtworzyły wtedy powieść poetycką, wkraczały również na obszar liryki, a nawet dramatu. W związku z tym gdzieś w połowie XIX w. dokonała się znacząca zmiana samego znaczenia pojęcia „epopeja”. Przestało być ono związane tylko z gatunkiem i jego sztywnymi normami, narzuconymi zwłaszcza przez klasyków, ale nade wszystko stało się kategorią historiozoficzną. Głównym jej wyznacznikiem uczyniono dążenie do ukazania poglądów na dzieje świata<sup>16</sup>. Stanowisko Norwida w tej kwestii – oczywiście w dużym uproszczeniu – nie odbiega od stanowiska innych romantyków<sup>17</sup>. W traktacie [*Słowo i litera*] autor *Promethidiona* pisał:

<sup>16</sup> L. Cellier w swej monografii *L'Épopée romantique* stwierdza nawet, że dla romantyków epopeja to „[...] myśl filozoficzna inscenizowana w formie epickiej” (Paris 1954 s. 61).

<sup>17</sup> Istnieją oczywiście i różnice. Dotyczą one zwłaszcza epopei narodowej oraz koncepcji tzw. epopei chrześcijańskiej; zob. np. Z. D a j n o w i c z. „Bo historię z-bożnić – praca jego”. *Norwidowska wizja epopei chrześcijańskiej i narodowej*. „Roczniki Humanistyczne” 33:1985 z. 1 s. 111-160.

[...] z prawem wchodzi interes jako piękno i historia jako prawda; pierwszy dramę ożywia, drugi bierze w siebie Epepeję.

PWsz 6, 319-320

Podobieństwo *Rzeczy o wolności słowa* w stosunku do idei eposu romantycznego opiera się przede wszystkim na próbie uchwycenia całości rzeczywistości dziejowej człowieka, chęci ogarnięcia wszystkiego, w totalnym ujęciu tematu i totalnej wizji świata, w przedstawieniu zagadnienia w kategoriach historiozoficznych. Nie jest to oczywiście zbieżność jedyna. Elementy epepeiczne możemy odnaleźć także w konstrukcji głównego bohatera, a raczej bohaterów – bo za takich można uznać zarówno „słowo”, jak i „człowieka”. W ujęciu Norwida są oni czy też stają się wielkimi, a ich losy ukazane zostają jako dramatyczne. Uwznioślenie „słowa” i „człowieka” dokonane zostaje już w rozdziale I poematu; jest to niemal klasyczna (czytaj: epepeiczna) apoteoza:

[...]

Nie inaczej z Człowiekiem: gdy nań kto poziera,  
J a k o n j e s t, i purpurę mu królewską zdziera,  
Oglądając go lichym od stopy do powiek,  
Jak pyłu garść rwanego wiatrem...  
...cóż... tam... człowiek?!

Ale pył ów, odniesion harmonii stworzenia,  
Kiedy atomem swoim w gwiazdę się zamienia,  
I wielka rzecz stąd rośnie: co godzina, co wiek,  
Co Era – to mówimy wtedy:  
...oto Człowiek!

\*

A jak z Ludzkością całą, a jak z oderwanie  
Uważonym człowiekiem, zarówno się stanie  
I ze słowem – to, wzięte odrębnie, cóż? znaczy:  
Niewierny dźwięk i przywieść mocen do rozpaczy,  
Tak niewierny! tak kłamny wnętrznemu znaczeniu,  
Jak zmarłego by poznać chciał kto po dzwonienu.  
Lecz tenże dźwięk niewierny dostrojjon otwarciem:  
W G r e c j i do roześpiewu, do milczenia w S p a r c i e,  
Do mlecznej drogi prococtw gwiazdami w J u d e i,  
Do litery u R z y m i a n, S ł o w i a n – do nadziei...

Nareszcie: do słów - wielkich, co na-zawsze nowe,  
 Ni-czyje, wszędy - własne, nigdzie - nie miejscowe,  
 Skądśiś natchnione Duchem...

...dopiero takową

Zmierzona próbą, wybrzmi ta rzecz wielka - S ł o w o!

PWsz 3, 564-565

Więszą część rozdziału I poematu można zresztą uznać za rodzaj argumentu (założenia) – elementu istotnego dla epopei, do tego umiejscowionego zgodnie z tradycją już na początku utworu. Co prawda pozbawiony jest on tu jakichkolwiek śladów inwokacji, ale konsekwentnie w skrócie przedstawia temat, cel i głównych bohaterów całego dzieła.

Ważna jest również – dla żywiołu epopeicznego w poemacie – obecność, co prawda w wielu miejscach w mocno zredukowanej postaci, tłumiona przez dyskurs – narracja. Cała wypowiedź bowiem prezentuje swoisty ciąg zdarzeń (dziejów „słowa”), które są uszeregowane w pewnym porządku czasowym. Nie brakuje w *Rzeczy o wolności słowa* także i takich form, jak opowiadanie, opis, wypowiedź postaci. Choć widać, iż Norwid operuje nimi w sposób niezwykle oszczędny, niemal szczątkowy. Przypominają one szkic jakiegoś obrazu, czasem tworzonego dosłownie za pomocą kilku kresek. Przykładem zastosowania tego stylu może być fragment rozdziału VIII (w. 32–46), w którym poeta rysuje czasy i portrety biblijnych proroków (Daniela, Jeremiasza, Ezechiela, Izajasza).

Przy tropieniu elementów epopeicznych w poemacie nie sposób nie wymienić jeszcze jednego – może obok ujęcia tematu najważniejszego – tzn. wydarzenia głównego<sup>18</sup>, któremu w udziale przypada strukturalna dominacja. Jest nim w utworze moment pojawienia się w dziejach człowieka i świata SŁOWA-WCIELONEGO (Chrystusa) (rozd. IX, w. 17–44). Wydarzenie to pozwala ukazać swoistą totalność świata, spoić wszystkie jego elementy; to jemu utwór zawdzięcza swoją konstrukcję, początek, rozwinięcie i zakończenie; to ono również pozwala skupić, niczym w soczewce, wszystkie problemy, sprawy i rzeczy odległe, pozornie nie przystające do siebie.

<sup>18</sup> W ujęciu Wolfganga Kaysera jest to czynnik zasadniczy dla tzw. eposu dziania się, do którego zresztą zalicza *Iliadę*; zob. W. K a y s e r *Postawy i formy epickie*. W: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Antologia, wybór tekstów, opracowanie i przekład R. Handke. Kraków 1980 s. 170.

Zestawienie *Rzeczy o wolności słowa* z epopeją (zwłaszcza romantyczną jej formą) nie wyczerpuje oczywiście wszystkich możliwości w zakresie pojemności struktury genologicznej poematu. Nawet już w stosunku do form zbliżonych do eposu. Ze względu np. na rozległość tematu Norwidowski utwór bliski jest również palingenezie<sup>19</sup>, a dokładniej jej odmianie historycznej. Gatunek ten, z pogranicza literatury, filozofii i piśmiennictwa naukowego, ukształtował się w XVIII w. i związany był z poglądami ewolucjonistycznymi w ówczesnej nauce o przyrodzie oraz z ideą postępu społecznego. Jej prototypem było dzieło Charlesa Bonnetta *Palingénésie philosophique* (1769). Warto również dodać, iż trudno jest przypisać palingenezę do określonej formy literackiej. Pojawia się ona bowiem zarówno w utworach prozaicznych, często dyskursywnych (np. A. Cieszkowskiego *Bóg i palingeneza*, 1842), jak i w różnych poematach wierszowanych, a nawet dramatach. Rozwój palingenezy wiąże się ściśle z epoką romantyzmu i z jej różnorodnymi koncepcjami historiozoficznymi, a za pierwsze dzieło reprezentujące interesującą nas odmianę historyczną uważa się *Essais de Palingénésie sociale* Pierre'a Simona Ballanche'a<sup>20</sup>. Z późniejszych dokonań w tym zakresie warto wymienić dzieło Edgara Quineta *Ahasverus* (1833) i oczywiście Wiktora Hugo *Legendę wieków* (*Légende des siècles*; seria I – 1859, II – 1877, III – 1883), natomiast na terenie literatury polskiej nie można zapomnieć o *Genезis z Ducha* (1844) Juliusza Słowackiego, utwór łączący zresztą dwie odmiany tego gatunku: historyczną i przyrodniczą.

Poemat Norwida, podobnie jak palingeneza, wprowadza w pole obserwacji odbiorcy wiele spraw, zagadnień, problemów, faktów i pseudofaktów, stara się utrzymać przy tym jedność tematyczną, opierając ją na określonej koncepcji filozoficznej: u Norwida ujmującej dzieje człowieka (ludzkości) jako dzieje jego zbawienia czy odkupienia. Podstawową różnicą natomiast między palingenezą a *Rzeczą o wolności słowa* jest niewielki rozmiar Norwidowego poematu. Naturalną bowiem tendencją tego gatunku – zapewne ze względu na

<sup>19</sup> O palingenezie zob. S. Skwarczyńska. *Struktura rodzajowa „Genезis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka*. W: *W kręgu wielkich romantyków*. Warszawa 1966 s. 313-317.

<sup>20</sup> *Essais...* zaczęły się ukazywać w 1827 r. Cała rzecz miała się składać z trzech części (trzech epopei, pisanych prozą): *Orphée*, *La Ville des expiations* i *L'Elégie*; ostatecznie ukazała się tylko część pierwsza i fragment drugiej, zatytułowany – *La Vision d'Hébal* (Paris 1831).

wybór tematu – była poważna objętość, co zresztą zbliżało go do epepei; Ballanche traktował nawet palingenezę jako jedną z jej form.

\*

Przedstawione w niniejszym szkicu powiązania struktury *Rzeczy o wolności słowa* ze strukturami genologicznymi traktatu, poematu dydaktycznego, eposu czy palingenezy nie wyczerpują wszystkich możliwości w zakresie pojemności genologicznej struktury Norwidowego utworu. Listę tych powiązań zatem można by jeszcze wzbogacić np. o epopcję stworzenia (epos genologiczny), poemat naukowy, poemat filozoficzny, poemat humanistyczny itd. Nie sądzę jednak, by takie postępowanie przybliżyło nas do odpowiedzi na pytanie: Czym jest *Rzecz o wolności słowa* w sensie genologicznym? Wręcz odwrotnie, mogłoby taką odpowiedź skomplikować i zaciemnić. Potwierdziłoby może jedynie, jeszcze dobitniej, że utworu tego nie można przyporządkować do żadnego z tych pojęć w ścisłym sensie gatunkowym. *Rzecz o wolności słowa* nie jest zatem ani traktatem poetyckim, ani poematem naukowym, ani epopcją, ani poematem dydaktycznym itd.

Czy więc próba jakiegokolwiek jednoznacznego określenia utworu Norwida jest skazana na niepowodzenie? Chyba jednak nie; ale całość problemu należy rozpatrywać na nieco innej płaszczyźnie: pewnych form czy raczej tendencji gatunkowych, a nie konkretnych gatunków. Do tego ukształtowanych (konstruowanych) tak, aby tworzyły określoną i spójną artystycznie całość, czyli pewien kościec gatunkowy. Wydaje się – w świetle zaproponowanej próby analitycznej – iż ów kościec tworzony jest na zasadzie binarności. Dominują tu bowiem dwa wzajemnie przenikające się żywioły gatunkowe: traktatowy i epopieczny. Pierwszy związany jest z takimi elementami, jak: dyskursywność, retoryka, perswazja, afabularność, styl pojęciowy, przedmiotowość, a w sensie kompozycyjnym – z teorią słowa. Drugi, z otwartością tematyczną, totalnością przedstawionej rzeczywistości, podmiotowością niektórych fragmentów (zwłaszcza rozdział XIV), operowaniem na dużą skalę ekskursem i fragmentem, obecnością czynnika historiozoficznego i narracyjnego, z dziejami słowa.

Norwid raz jeszcze zastosował tu charakterystyczny dla swej twórczości sposób podejścia do tradycji genologicznej: próbując ożywić – starą i w romantyzmie już zapomnianą czy wręcz zdegradowaną w zakresie wartości

artystycznej (poetyckiej) – formę traktatu przez wprowadzenie do niej elementów epepei. Owe elementy jednak nie tyle ją przekształcają, co raczej burzą lub wręcz rozsadzają od środka.

Kierunek, który wybrał i którym podąża autor *Promethidiona*, na wszystkich poziomach utworu, sam nazywa metaforycznie orfejskim:

\*

Szkodzą mi pojęcia  
O c z ł o w i e k u od strony, gdzie blask Rajskich progów,  
Zaś od społecznej strony – huragan nałogów!

\*

Z obu krańców – dwie chmury...

\*

...Kierunkiem więc t r z e c i m,  
Orfejskim, pójdę, którym, choć wąpimy, lecim,  
A który nieraz w tęczę mieni chmurny temat,  
By ludzie o nim rzekli: „To – nic... to – p o e m a t!”  
[...]

PWsz 3, 566

Przypomnijmy krótko, że orfizm był w starożytności (okres rozkwitu VIII–VI w. przed Chr.) nurtem religijnym, którego twórcą miał być, według mitycznej tradycji, Orfeusz. Teologia orficka zespałała człowieka z bóstwem, zawierała koncepcję powstawania świata (kosmogonię) i bogów (teogonię). Szerzyła też doktrynę o zwalczaniu się w naturze ludzkiej dwu pierwiastków: duchowego i zmysłowego, boskiego i ziemskiego, dionizyjskiego i tytanicznego. Stąd „kierunek orfejski” stanowi dla Norwida, nie tylko w sensie antropologicznym, ale także szerzej – kulturowym czy artystycznym, rodzaj napięcia między dwoma skrajnościami. Na terenie sztuki jest to napięcie formy i treści, klasycznego porządku i romantycznego nieuporządkowania, a zatem też tego, co w jego czasach uważano za prozaiczne, i tego, co poetyckie. Na poziomie budowy (struktury) poematu jest to swoiste napięcie między strukturą traktatu a strukturą epepei.

RZECZ O WOLNOŚCI SŁOWA AS A GENOLOGICAL PROBLEM

SUMMARY

Norwid's long poem *Rzecz o wolności słowa* is genologically a complex structure, with a truly enormous range of possibilities. This means that the piece is rich in constructional forms and also that no single genological concept can be assigned to it; the work eludes unequivocal identification. *Rzecz o wolności słowa* is neither a poetic treatise, a learned poem, an epic, a romantic poem, nor a humanistic poem, etc., even though many elements of each of the above can be found in it. The poem shows Norwid demolishing all kinds of petrified schemata of literary genre. Does it follow that all attempts to uniquely classify Norwid's piece are doomed to failure? By no means. But the question has to be considered in terms of genological forms or tendencies rather than specific genres, all of them designed to constitute a coherent artistic whole. Its backbone is, I think, the binary principle. *Rzecz o wolności słowa* is dominated by two interwoven elements, those appropriate to the treatise and the epic. The former is connected with such features as discursiveness, rhetoric, persuasion, plotlessness, conceptual style, objectivity and, in terms of composition, the theory of the word. The latter is connected with thematic openness, totality of represented reality, subjectivity of some parts (especially Ch. XIV), frequent use of the excursus and the fragment, presence of narrative and historiosophical elements, and with the history of the word. Constant tension between the two major tendencies creates novel artistic qualities. The incessant friction and mutual interpenetration of epic structure and treatise structure give *Rzecz o wolności słowa* its poetic force.

Transl. Adam Pasicki