

Jan Tomkowski

Moja
historia
eseju



www.2kolory.com

© Copyright by Wydawnictwo 2 Kolory, 2013
All rights reserved

**OPRACOWANIE GRAFICZNE I TECHNICZNE,
SKŁAD, OKŁADKA:**

Piotr Hrycyk

REDAKCJA I KOREKTA:

Magdalena Lenart

WYDAWCA:

Wydawnictwo 2 Kolory Sp. z o.o.
ul. Barcicka 22, 01-839 Warszawa
tel. 609 602 497
www.2kolory.com
kontakt@2kolory.com

DRUK I OPRAWA:

Drukarnia „Murugumbel”
e-mail: biuro@muru.pl

ISBN: 978-83-936533-7-9

Wydanie I

Warszawa 2013

Patron Medialny



SPIS TREŚCI

Od Autora	5
Pamiętnik artysty (<i>Cyprian Norwid</i>).....	7
W zimie jeździć nie lubię (<i>Kazimierz Chłędowski</i>).....	17
Cena niezależności (<i>Julian Kaliszewski</i>).....	27
W starych murach i w Bibliotece (<i>Wiktor Gomulicki</i>).....	37
Wielki talent w kasynie (<i>Józef Weyssenhoff</i>).....	47
W cieniu drzewa pomarańczowego (<i>Zenon Przesmycki – Miriam</i>).....	57
Polska od Stryja do Gdyni (<i>Antoni Chotońewski</i>).....	67
Widok spod góry książek (<i>Tadeusz Boy Żeleński</i>).....	77
Śródziemnomorski dom (<i>Stanisław Łoś</i>).....	87
Kompozycja z pejzaży, ludzi i zdarzeń (<i>Jarosław Iwaszkiewicz</i>).....	97
Znacząca niepopularność (<i>Jerzy Stempowski</i>).....	107
Szept Montaigne`a (<i>Jan Parandowski</i>).....	117
Własnym krokiem w Wenecji (<i>Józef Wittlin</i>).....	127
Godzina z królem (<i>Stanisław Mackiewicz</i>).....	137
Dyskretny komentator (<i>Mieczysław Brahmer</i>).....	147
Za ciemne morze (<i>Adam Ważyk</i>).....	157
Zauważenia życiowe (<i>Tadeusz Breza</i>).....	167
Historia pisana małą literą (<i>Paweł Jasienica</i>).....	177
Ucho niedźwiedzia (<i>Bolesław Miciński</i>).....	187
Obowiązki i przyjemności (<i>Czesław Miłosz</i>).....	197
Twierdza Nowy Świat (<i>Paweł Hertz</i>).....	207
Więcej niż temat (<i>Gustaw Herling-Grudziński</i>).....	217
Tańczący z trudnościami (<i>Konstanty Jeleński</i>).....	227
Pismo chińskie (<i>Wisława Szymborska</i>).....	237
Święto eseju (<i>Zbigniew Herbert</i>).....	247
Jak zawsze, ku drobiazgom zbiegam... (<i>Ludwik Bohdan Grzeniewski</i>).....	257
Pod znakiem Hermesa (<i>Jerzy Prokopiuk</i>).....	267
Narracja i magia (<i>Jarosław Marek Rymkiewicz</i>).....	277
Adoracja i odrzucenie (<i>Wojciech Karpiński</i>).....	287
Na ławeczce w Woroneżu (<i>Grzegorz Kozyra</i>).....	297

Od Autora

W czasach, gdy terminem „esej” określa się studenckie prace zaliczeniowe, a nawet wypracowania szkolne, pisanie historii eseju, nawet najbardziej subiektywnej, graniczy z pewnym ryzykiem. Nie zamierzałem układać teoretycznych definicji, wolałem przyjrzeć się polskiej eseistyce na przestrzeni prawie dwóch stuleci. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że doskonałe eseje wychodzą niekiedy spod piór historyków sztuki, muzykologów, filozofów, jednak interesował mnie niemal wyłącznie esej pojmowany jako część literatury. Nie wierzę, by stanowił on dziś margines twórczości ani by przytłaczała go liryka czy powieść. Jako pełnoprawny gatunek literacki esej nie musi być szkicem czy wstępem do dzieła, bo znamy wiele przykładów, że bywa nie tylko dziełem, ale nawet arcydziełem.

Zapewne wiele racji mają ci, którzy sądzą, że intelektualne dzienniki Gombrowicza, Czapkiego czy Bobkowskiego również należą do historii polskiego eseju. Z drugiej jednak strony, diarystyka zawsze z konieczności respektuje wymogi formy otwartej, podczas gdy klasyczny esej jest konstrukcją zaprojektowaną i przemyślaną, a więc w jakiś sposób zamkniętą.

Mój wybór byłby na pewno bardziej reprezentatywny, gdybym uwzględnił pięćdziesiąt, a nawet sto postaci. Powstałaby jednak wówczas książka trudna do zaakceptowania zarówno dla czytelnika, jak i wydawcy.



Cyprian Norwid
1821 - 1883

Pamiętnik artysty

O ile dobrze pamiętam, ani Zenon Przesmycki, ani Juliusz Wiktor Gomulicki w swych obszernych komentarzach edytorskich nie posługują się słowem „esej”. Taka decyzja najbardziej zasłużonych wydawców Norwida sprawiła, że na przykład *Czarne kwiaty* trafiały w edycjach zbiorowych do większych działów określanych cokolwiek enigmatycznie jako „pisma prozą”, „pisma wspomnieniowo-medytacyjne” bądź nawet „pisma epickie”. Dopiero w ostatnich latach *Białe kwiaty*, *Czarne kwiaty* i inne teksty poety określane są już niemal z reguły mianem eseju, a Norwid – nazywany coraz częściej „poetą, dramaturgiem i eseistą”. Czy dzięki upowszechnieniu nowych terminów rozumiemy je lepiej, trudno na razie powiedzieć.

Czym jest esej? – pytamy od czasów Michela Montaigne’a i Francisa Bacona, udzielając mniej czy bardziej zadowolających odpowiedzi. Niektórzy nie pytają w ogóle, mając świadomość, że trudne pytania komplikują nie tylko ludzkie żywoty, ale i akademickie kariery. Przeczytałem niedawno recenzję napisaną przez młodego naukowca z Lublina, który z rozbijającą prostotą tłumaczył, że esej to po prostu popularyzacja. Jeśli ktoś „uprawia popularyzację”, to chyba coś „popularyzuje”? A co „popularyzował” Norwid?

Mam niezachwianą pewność, że zagadnięty w tej kwestii lubelski polonista odpowiedziałby bez wahania: popularyzował oczywiście literaturę!

Wielkim tematem Cypriana Norwida – podobnie zresztą jak jego znacznie sławniejszego rówieśnika, Gustava Flauberta – była głupota przenikająca życie społeczne i intelektualne drugiej połowy XIX wieku. Wystarczy przeczytać uważnie *Marionetki*, *Posiedzenie*, *Omyłkę* czy ów ironiczny wiersz o Wiktorze Hugo – proroczą wizję nadciągającej epoki medialnej.

Mamy tu na myśli głupotę usankcjonowaną, wdzierającą się do wszystkich sfer, opanowującą instytucje publiczne, przywiązaną do autorytetów. Głoszenie niedorzeczności przestało być zajęciem umysłowego marginesu. Mniejsza o skalę absurdu, lecz trudna do zniesienia wydawała się arogancja i brak najmniejszego zażenowania w głoszeniu poglądów wprost zawstydzających, sądów kompromitujących pracę umysłową, tez już w założeniu błędnych.

Jak walczyć z głupotą, unikając w swoich tekstach pamfletowego prostactwa? Flaubert wykorzystał w tej wojnie cały arsenał powieściowy, tworząc choćby niezrównaną postać aptekarza Homais, dziś już niestety ledwie czytelną, traktowaną przez wielu odbiorców z trudną do zrozumienia pobłażliwością. Ostateczna bitwa rozegrać się miała dopiero na stronicach *Bouvarda i Pécucheta*, niedokończonej powieści, której niepozorni bohaterowie w wymiarze intelektualnym urastają do rangi gigantów bezmyślności. Nie jest może przypadkiem, że przedśmiertne dzieło Flauberta w zachowanej postaci przypomina bardziej esej niż powieść. Fabuła wydaje się tu zaledwie cieniutką pajęczyną, a sam temat opowieści – w gruncie rzeczy niegodny prawdziwego mistrza. Mimo wszystko trudno byłoby uznać ten niezwykle, a może nawet dziwaczny utwór za dydaktyczny traktat.

Norwid nie wierzył w siłę ani artystyczną rangę powieści. Możliwości gatunku opartego na schematach, powtórzeniach i stereotypach wydawały mu się nazbyt ograniczone. Przeszkodą musiał być również język. Minie jeszcze parę dziesiątków lat, nim Paul Valéry powie, że nie napisze nigdy powieści, bo spod jego pióra nie wyjdzie banal, jaki spotykamy do dziś w dialogach i opisach nawet całkiem wybitnych twórców prozy beletrystycznej.

Paul Valéry słowa dotrzymał: nie napisał powieści, ale stworzył niezrównanego *Pana Teste* i parę tomów esejów, zapewne ważniejszych niż wiersze i poematy czytane dziś jedynie przez koneserów literatury. Może się myśleć, ale moim zdaniem *Pan Teste* ma w sobie coś z niektórych prób prozatorskich Norwida, wykraczających poza istniejący na przełomie XIX i XX wieku kanon gatunków.

Wydawałoby się, że Norwid był w błędzie, nie doceniając możliwości powieści europejskiej, która przecież miała przed sobą jeszcze okres największej świetności. Miejsce opuszczone przez Lwa Tołstoja wypełnił godnie Tomasz Mann, podobnie Marcel Proust zajął regiony opanowane niegdyś przez Stendhala i Flauberta. James Joyce i Franz Kafka – każdy na swój sposób – zrobili dostatecznie dużo, by oddzielić powieść od „romansu”, czytanego dla zabicia czasu przez pożeraczy zajmującej fabuły. Robert Musil, autor *Człowieka bez właściwości*, odkrył w końcu, że powieść może stać się esejem, nie tracąc przy tym czytelników. Samuel Beckett, Michel Butor i Claude Simon unicestwili ostatnie ślady romansu. Powieść stała się krzykiem, bełkotem, poematem, językową grą.

A potem romans zaczął się odradzać w tysiącach książek pisanych tak, jak gdyby Musil, Joyce i Faulkner nigdy nie istnieli, jak gdyby Beckett był zbłąkanym artystą, kompletnie nieczytelnym w epoce seriali i popularnych powieści

odbijanych w masowych nakładach. Dziś bliżsi jesteśmy niż kiedykolwiek pesymistycznej wizji Norwida. Łatwość czytania i łatwość pisania spycha na margines ambitniejszą prozę. Bardzo trudno ją lansować, recenzować, nagradzać. Można ją przeoczyć tak jak swego czasu czytelnicy prasy literackiej przeoczyli *Białe i Czarne kwiaty*. I jak ominęli *Menego*, bo nikt wówczas nie wierzył, że prozatorskie arcydzieło można zmieścić zaledwie na pięciu stronicach.

Zenon Przesmycki, kontrowersyjny wydawca i kolekcjoner rękopisów poety, zasugerował kiedyś, że Norwid był może większym nawet nowatorem w dziedzinie prozy niż liryki. Opinię tę tłumaczył przekonaniem, że „nowatorstwo” to kategoria estetyczna „łatwiej uchwytna w prozie niż w wierszach”, podobnie zresztą jak cechująca autora *Czarnych kwiatów* „bezkompromisowa samostność zdania”. Nie ułatwia ona pisania w epoce, gdy biblioteki wzbogacają się o – mówiąc słowami poety – „samych już romansów dziewięćset na rok”. Dziewięćset? Chyba w jednym tylko państwie i w jednej stolicy. Dodajmy do owej kolekcji „dziewięćset periodycznych pism”. Skąd wziąć teraz odpowiednią liczbę czytelników?

Osacza nas ekspansywny papierowy kosmos, którego istnienie zawdzięczamy nie tyle artystom, co producentom. Pisanie powieści nie polega już na poszukiwaniu nowości, piękna, sposobów ekspresji własnego „ja”. Powieść – podobnie jak inne wyroby przemysłowe – powstaje z gotowych prefabrykatów, których rolę pełnią strzępki dobrze znanych fabuł, narracyjne schematy, cienie literackich bohaterów, blade opisy otaczającej rzeczywistości. W *Milczeniu* – tak powściągliwym, a jednocześnie tak swobodnym – Norwid odsłania mechanizmy rządzące nowoczesnym rynkiem literackim. Z każdego rogu ulicy wygląda reklama nakazująca czytać „ostatnią nowość”. Pozostałe książki odchodzą w niepamięć.

Dla kogoś, kto nie chce albo nie potrafi uczestniczyć w wyniszczającej rywalizacji nadmiar książek stanowić może zachętę do milczenia. Producent nie ma wyboru: maszyny drukarskie i hurtownie czekają niecierpliwie na kolejną porcję nowości. Pióra dziennikarskie znajdują się w nieustannym ruchu, bo regularny, pospieszny rytm to jedyna forma istnienia gazety. Romansopisarz także nie może sobie pozwolić na zamilknięcie, bo oznaczałoby ono rynkowy niebyt.

Eseista postępuje inaczej. „Poczytywałem więc sobie niemal za zasługę powstrzymywanie się od czernienia papieru” – wyznaje Jerzy Stempowski i zapewnia, że muzyka, lektura, daleka podróż to zajęcia nie mniej pasjonujące niż tworzenie eseju. Norwid idzie chyba dalej: z milczenia, zaniechania, ciszy wydobywa artystyczną wartość i duchową siłę, nieznaną tym, co przywykli do przemysłowego zgietku.

Pytanie o sens, konieczność i potrzebę pisania ukryte jest również w *Czarnych kwiatach*, gdzie rytm kolejnych sekwencji zdaje się wyznaczać kapryśna pamięć, wolna od ograniczeń linearnego czasu. „Wtedy”, „później”, „innego razu” – te określenia na dobrą sprawę niewiele mówią, wprowadzają za to opowieść w jakiś wymiar nieznany ludziom przywykłym do ścisłości narzucanej przez zegar i kalendarz, ale obowiązującej także powieściopisarza czy też twórcę romansów.

Czarne kwiaty są bowiem nie tylko przejmującym ciągiem wspomnień, kompozycją ekstrawagancką niczym bukiet kwiatów układaną przez zbuntowanego artystę. Są również eseistyczną rozprawą z powieścią i zamaskowanym traktem filozoficznym. Fabuła zostaje tu unicestwiona w sposób wręcz ostentacyjny, zdumiewający i absolutnie nowatorski.

W stereotypowym romansie, ale często także i klasycznej powieści, ukoronowaniem ciekawej, wzruszającej i pouczającej historii bywa przecież śmierć bohatera – z rozpacy, z głodu, z miłości, z zazdrości albo... ze starości. Materia powieściowa dostarcza argumentów dla takiego a nie innego rozwiązania: wyjaśnia, tłumaczy, pokazuje.

Norwid usuwa wszystko poza finałem, epilogiem, ostatnim obrazem wyłaniającym się z opowiadanej historii. Zabija powieść, nie dopuszcza do ukształtowania choćby szczytków romansowej konstrukcji. Portrety Chopina, Witwickiego czy Słowackiego uzyskują niezapomniany wyraz właśnie dlatego, że nakreślone zostały techniką trudną do zastosowania w prozie fabularnej.

Podobnie jest ze światem przedmiotów, który powieść XIX wieku dopiero odkrywa – między innymi za sprawą Balzaka i Flauberta. Mogłoby się wydawać, że w *Czarnych kwiatach* narrator machinalnie rejestruje obecność przypadkowych rzeczy składających się na materialne otoczenie bohaterów. Tak jednak nie jest. U Norwida świat przedmiotów poddany zostaje gruntownej analizie, uporządkowany i podzielony na odrębne kategorie. Pierwszą z nich tworzą rzeczy „nie na swoim miejscu”: pomarańcza Witwickiego, fortepian Chopina, fajka Słowackiego, futerko Mickiewicza. Owoc słonecznego Południa, instrument o dziwnej konstrukcji, cybuch spotykany na polskiej wsi, ubranie, jakiego nie można kupić na francuskich bazarach – to wszystko nie pasuje do Paryża postrzeganego tu jako miasto śmierci.

Druga kategoria to przedmioty stawiające tajemniczy opór – jak sprawiające tyle kłopotu lokatorowi schody w mieszkaniu Chopina na ulicy Chaillot, jak podłoga i ściany w pokoju Słowackiego na ulicy Ponthieu, „źle skwadratowane”. A trzecia – to już raczej zjawiska: wieczne, zwycięskie, obojętne, nieludzkie w swoim wiecznym trwaniu. Jak owe czerwone zachody słońca, które jeszcze

dziś oglądać można z okna, przez które patrzył Słowacki. Jak rozzuchwalone wróble, które przylatywały na parapet jeszcze długo po śmierci poety. Jak niedziela na Atlantyku, po której nastąpią setki i tysiące, a potem setki tysięcy takich samych niedziel. Odchodzenie zapisane zostało w *Czarnych kwiatach* jako tajemnica rzeczy, osłonięte milczeniem, uchronione przed fabularnym stereotypem.

Przedmioty wydobyte z przeszłości nabierają symbolicznego sensu także w innych utworach. Jak na wytrawnego eseistę przystało, Norwid docenia wyprawę szczegółu. Tam, gdzie historyk potrzebuje dokumentów, liczb, danych statystycznych, nazwisk i dat, tam eseiście wystarcza nieraz jedno spojrzenie na antyczną wagę, pantofelek egipskiej dziewczynki, średniowieczny manuskrypt. Przypomnijmy, jaką rolę w *Znicestwieniu narodu* odgrywają podobne rekwizyty: drewniany kubek, *toga picta*, czyli „pstrokata toga”, a wreszcie – angielska peruka...

Ten piękny i mało znany tekst przełamuje wszelkie ramy sztywnego schematu wypowiedzi publicystycznej, politycznej rozprawy, artykułu czy też felietonu. A w dodatku wydaje się na tyle zagadkowy, że nawet specjaliści nie umieją powiedzieć, czy Norwid go ukończył, czy też pozostawił w formie szkicowej i niekompletnej. Wniosek, ku któremu prowadzą rozważania autora, umieszczony został na początku tekstu, wbrew wszelkim regułom akademickiego elaboratu, ideowego manifestu czy publicznego wystąpienia.

Eseju ten problem oczywiście nie dotyczy. Dobrze napisany esej nie musi posiadać zakończenia w postaci efektownej pointy, przejrzystego morału, zgrabnego aforyzmu. Eseista zawiesza głos „bynajmniej po akademicku” jak powiedziałby Norwid. Korzysta ze swobody nieznannej „panom gramatykom”, przez poetę poddany tak surowej ocenie w *Milczeniu*. Nie zamyka drzwi na klucz, nie rozstrzyga, nie czyni ze swej pracowni niezdobytej twierdzy.

Intrygowała mnie zawsze równie głęboka co słabo uzasadniona niechęć pewnych akademików do samej formuły eseju. Przekonani o wyższości rozpraw napisanych nieudolnie, lecz w możliwie najbardziej zawiły sposób, gotowi byli zawsze kwestionować wartość wszystkiego, co nadawało się do czytania. Kompozycja i styl wydawały się im całkiem zbytecznym dodatkiem do usankcjonowanej tytułami naukowymi mądrości.

Myślę, że nieprzypadkowo esej wywodzi się z epoki renesansu, a jego historię otwierają dzieła Montaigne'a i Bacona, dające wyraz tęsknocie do duchowej swobody. Wytężonej pracy intelektu towarzyszy tu poszukiwanie piękna formy wyrazu. Natomiast skostniałe gatunki akademickie biorą swój początek z dzieł

scholastyków, w których tezy, argumenty, odpowiedzi na zarzuty i końcowe wnioski biorą górę nad samodzielnym i twórczym myśleniem. Scholastyczne traktaty są z pewnością doskonałym ćwiczeniem umysłowym, ale nie opisują świata w całej jego pełni, różnorodności, a zwłaszcza w jego chaotycznym i zagadkowym bogactwie.

Wiedział o tym Pico della Mirandola, filozof renesansowy wspomniany przez Norwida w *Notatkach z mitologii*. Włoski myśliciel trafnie zauważył istnienie rozdzwieniu między jałową retoryką a kipiącym życiem, które domaga się właściwego ujęcia. Dlatego postanowił opuścić mało obiecujące „szkoły grammatyków” i wraz z uczniami poszukiwać nowego sposobu myślenia i pisania. A wszystko to – sto lat przed Montaigne`em!

Nie chodzi przecież tylko o stopień pewności czy ścisłości odróżniający esej od akademickiej rozprawy. Bez porównania ważniejsza wydaje się swoboda i radość obcowania z przedmiotem eseju, którym może być zarówno osoba, jak i książka, pejzaż, dzieło sztuki, najzwyczajsza z pozoru rzecz. W tym sensie esej jest gatunkiem poetyckim, choć oczywiście twórca eseju nie musi być poetą we właściwym znaczeniu słowa.

Bywa natomiast artystą wdzierającym się do królestwa spraw i tajemnic strzeżonych przez akademików. W świecie trawionym przez bałwochwalczy kult bezosobowego myślenia i pisania czyni nadrzędnym kryterium własne „ja” – programowo niezależne, zbuntowane, osobne. Jak Norwid, który próbuje pisać własną historię filozofii i własną historię sztuki polskiej. Własną, to znaczy zwróconą przeciw usypiającej czujności akademików rutynie, nowatorską, subiektywną, niepowtarzalną, stworzoną „według uważania mojego”.

Podobnej manifestacji indywidualizmu nie mogłaby znieść ani wówczas, ani dzisiaj, żadna szanująca się akademia. I pewnie żadna katedra historii filozofii nie dałaby przyzwolenia na propozycję poety, by rozpoczynać dzieje europejskiej filozofii nie od Talesa z Miletu, lecz Aischylosa. Sam Norwid zdawał sobie z tego sprawę, gdy w *Milczeniu* pisał: „pogląd ten, o s o b i s t y m m o i m będąc, może nie znaleźć usłusznienia”. Ryzyko, z którym liczyć się musi każdy eseista...

Fundamentem wszelkiej edukacji pozostaje lektura klasyków i pod tym względem samouk Norwid bije na głowę niejednego specjalistę. Studiuje Homera, Dantego, Szekspira, sięga do oryginałów, sam tłumaczy, objaśnia, szkicuje analizy filologiczne. Wiosną 1860 roku podczas cyklu paryskich wykładów poświęconych Słowackiemu pokazuje, jak czytać utwory współczesne. Pracowicie buduje swój warsztat i archiwum, choć nieustannie brakuje mu książek,

czasopism, dokumentów. Nieznane przez wiele lat *Notatniki* ukazują olbrzymią pracę intelektualną wykonaną przez poetę, ale także zakres jego erudycji, przypadkowy zdawałoby się dobór lektur daleki od akademickich rygorów. Biblioteka eseisty jest jednak niepowtarzalna i pozbawiona granic, jakie chcieliby ustanowić specjaliści tracący mnóstwo czasu na definiowanie „przedmiotu badań” i traktujący wszelkie odstępstwo niczym godną potępienia herezję.

Nie mają oni zwykle pojęcia o sztuce czytania, tak dalekiej od przyswajania zawartości niezbędnych do pracy lektur obowiązkowych. Uważne studiowanie tekstu to oczywista powinność filologa, ale eseista to ktoś, kto w sprzyjających okolicznościach osiąga w obcowaniu z książką coś znacznie więcej. Norwid określa ten stan ducha francuskim słowem *gouter*. Chodzi zatem o smakowanie, delectowanie i rozkoszowanie się tekstem, po który sięgamy z własnego wyboru, bez poczucia uciążliwego obowiązku.

Wspomnianą wyżej „osobistość”, subiektywność widzenia, która zdaje się być nową formą indywidualizmu, całkiem odmienną od romantycznych manifestacji, dostrzeżemy w wielu utworach. „Ja” widoczne jest doskonale w *Czarnych kwiatach*, *Milczeniu*, *Menego*, ale także w wykładach *O Juliuszu Słowackim*, które – zamierzone jako rodzaj publicznej prelekcji – stają się niemal od początku esejami. Warto jeszcze zwrócić uwagę na swoistą inwazję partii eseistycznych w utworach zasadniczo fabularnych, z pewnym trudem mieszczących się w konwencji noweli. Wymieńmy przykładowo *Stygmat*, *Cywilizację*, *Tajemnicę lorda Singelworth*. Nie chodzi tu nawet o obecność dygresji i rozmaitych wątków pobocznych, bo w tym zakresie zwłaszcza powieść XVIII wieku poczyniła sporo interesujących doświadczeń. Fielding na przykład wiedział doskonale, jak bawiąc się fabułą podtrzymywać ciekawość czytelnika, jak przy okazji go pouczać i wychowywać.

Norwid robi czasem to samo, ale zapewne w innym celu. Nie dopuszcza nigdy do ukształtowania historii, którą pochłania się jednym tchem. Ogranicza, redukuje, zwalnia tempo opowieści, by wreszcie zniszczyć albo unieważnić fabularny schemat. Ktoś zauważył, iż *Menego* rozwija się tak obiecująco, że staje się w końcu „prawie nowelą”. Spostrzeżenie to nie wydaje mi się trafne. Od początku utwór ten balansuje na granicy anegdoty, notatki w dzienniku, szkicu, obrazka z podróży, ale i... poematu, by w końcu stać się esejem. W finezyjnym krzyżowaniu gatunków Norwid nie ma sobie równych!

Jak więc nazwiemy ostatecznie „osobiste”, antyromansowe i nowatorskie piarstwo Cypriana Norwida? Czy zdołamy znaleźć jakąś wspólną nazwę ogarniającą jego prozatorskie arcydzieła?

Zenon Przesmycki był chyba na dobrym tropie, gdy pisał o uprawianym przez Norwida „medytacyjnym i artystycznym pamiętnikarstwie”. Kierunek wskazywał zresztą sam poeta, nazywając własne dzieło „pamiętnikiem artysty”. Jednak podobne deklaracje autora *Czarnych kwiatów* nigdy nie są jednoznaczne.

Norwid kilkakrotnie – z różnych powodów i przy różnych okazjach – zabierał się do napisania autobiografii. Nigdy nie wyszedł w tym zakresie poza pisarskie okrucy świadczące o tym, że stworzony przez niego pełny tekst mało przypominałby choćby młodzieńczy pamiętnik Słowackiego czy też nie istniejący, lecz pozostawiony w listach do różnych adresatów „dziennik” Zygmunta Krasińskiego. Mamy podstawy przypuszczać, że nie byłby w ogóle podobny do pamiętnika żadnego wodza, polityka, myśliciela ani artysty.

Poetę nie interesował bowiem zapis bieżących chwil, które tak wielu piszących lubi utrwalać na kartach dziennika. Nie pasjonował go nawet tradycyjny obraz życia jednostki na tle epoki, czyli temat, który w atrakcyjnej formie przekazują nam sławni pamiętnikarze. Przygody, o których chciał mówić Norwid, miały wymiar intelektualny, bo ich bohater nie chciał i nie umiał ograniczyć się do powierzchniowej warstwy życia. Każdy epizod musiał posiadać nie tylko sens, ale i filozoficzne uzasadnienie.

Dlatego tak rozumiany „pamiętnik artysty” nie mógł być raptularzem ani kroniką towarzyską, kolekcją złotych myśli czy życiorysem pełnym znaczących dat. Nie powinien być też książką, którą bierzemy do ręki w wolnej chwili, gdy pożera nas nuda, a odkładamy bez żalu, skoro tylko zabrzączy dzwonek u drzwi. To samo dotyczy pisania i chyba dlatego „pamiętnik artysty” jest u Norwida „ogryzmołony”. Można to rozumieć różnie, ja chciałbym widzieć w tym słowie nie tyle brzydotę, co trud włożony w szkicowanie, próbowanie, „przymierzanie” i kształtowanie ostatecznego dzieła. To wszystko, co Francuzi określają czasownikiem *essayer* i co daje początek nazwie gatunku literackiego zapoczątkowanego ponad czterysta lat temu we Francji.

Za pomocą pięknej metafory Norwid podąża śladami wielkiego Michela Montaigne’a: „pamiętnik artysty” jest „w siebie pochylon”, co dzisiejszy badacz nazwałby subiektywizmem, egotyzmem, a w najlepszym razie odważną manifestacją własnego „ja”. Jeśli napisze inaczej, spotka się niechybnie z ingerencją redaktora. Tylko Norwidowi wolno dziś tak pisać. Ten smutny fakt uświadamia nam, jak brzydka jest współczesna polszczyzna, którą posługujemy się w intelektualnych sporach. A byłoby jeszcze gorzej, gdyby nie wysiłki eseistów z prawdziwego zdarzenia...