

BOGUSŁAW DOPART

ORCID: 0000-0002-0263-9057

PIĘĆ ZARYSÓW W KONTEKŚCIE PRZEMIAN POETYCKICH WYPOWIEDZI PROGRAMOWYCH CYPRIANA NORWIDA

1.

Twórczość Cypriana Norwida od samych początków przenika żywioł metaliteratury. Mamy tu na myśli nie tyle pisma z zakresu krytyki literackiej i artystycznej, ile raczej metaliteraturę (estetykę literacką), stanowiącą składnik (nie tylko tematyczny) utworów poetyckich i prozatorskich. Już w okresie warszawskim debiutujący poeta tworzy szereg wierszy programowych: bądź to manifestów skupionych głównie na postawie poety i jego roli jako artysty, bądź też wypowiedzi o charakterze szerszych proklamacji ideowych¹. Wspomnijmy w tym kontekście o dwu tylko utworach, które prezentują wybitny talent debiutanta w pryzmacie różnych estetyk prądowych. Nieco późniejszy liryk *Pióro* (przyjęty do druku w tym samym roku 1842 przez redakcje „Pamiętnika Literackiego” i „Biblioteki Warszawskiej”) jest – w ścisłym znaczeniu terminu – manifestem literackim: zawiera korzystającą z patronatu lorda Byrona proklamacją romantycznego indywidualizmu twórczego, lecz też odpowiedzialności za misję poety². Wiersz *Do wieśniaczki*, datowany 11 maja 1842 r. i opublikowany w tomie III „Biblioteki Warszawskiej”, nosi charakter programowy z dwóch względów – stanowi

¹ Wymieńmy te opublikowane w latach 1840-1842 w prasie warszawskiej: *Do piszących* (1840), *Pismo* (1841), *Dumanie II* (1841), *Do wieśniaczki* (1842), *Pióro* (1842). Serię domyka napisany już po wyjeździe z kraju wiersz *Adam Krafft* (1842).

² Byronowskie odniesienia pojawiają się też w utworach *Mój ostatni sonet* i *Pożegnanie*. W swej monografii *Byron w twórczości Norwida* (Toruń 1994) Grażyna Halkiewicz-Sojak konstatuje, że *Pióro* to „najpełniejsza deklaracja programu poetyckiego” młodego autora (s. 52), a dalej stwierdza w uogólnieniu: „W juveniliach Norwida Byron patronuje [...] zarówno poetyce wyznania, motywowi wędrówki, jak i koncepcji poezji” (s. 54).

demonstrację niemalże nieobecnego w „młodej piśmienności warszawskiej”³ neoklasycyzmu i jest konstruowaniem pewnego oryginalnego wariantu ludowości w poezji. Za sprawą jednego motywu wiersz przeistacza się z obrazka spod znaku sielanki narodowej w neoklasycystyczną idyllę filozoficzną. Sprawia to dwukrotnie aktualizowany motyw czynu⁴: „[...] myśl twoja póty, póty w sercu wzbiera, / Aż mimowolnym czynem odbije się w życiu” (PWsz I, 44). Adresatka utworu, młoda wieśniaczka, staje się maską intencjonalnego odbiorcy: poety, kolegi po piórze, do którego skierowany jest ten apel o nadanie ludowości (w jej aspektach społecznych i antropologicznych) wymiaru filozoficznego⁵. Zauważmy na marginesie, że od czasu manifestów Mickiewicza (*Ody do młodości* i *Romantyczności* z przełomu lat 1820 i 1821) nie było tak efektownego i tak dojrzałego debiutu pod znakiem dwóch estetyk prądowych.

³ Obejmuję tym terminem całe środowisko młodoliterackie Warszawy we wczesnych latach 40. XIX w. Alternatywne określenie to: „cyganeria warszawska” (stosuje z godną uwagi argumentacją Józef Bachórz w swym opracowaniu, J. BACHÓRZ, *Grupy literackie w Królestwie Polskim w okresie międzypowstaniowym*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, t. II, red. M. Janion, M. Demałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988, s. 87-112). Twórca terminu, Edward Dembowski (E. DEMBOWSKI, *Młoda piśmienność warszawska*, „Tygodnik Literacki” 1843, nr 31-32, s. 231-246, 249-254), tworzy zawężony, restryktywny obraz środowiska, w ramach którego marginalizuje Norwida. Młoda piśmienność, istotnie, miała kilka nurtów: buntowniczo-artystowski („cyganeria”), demokratyczno-radykalny, indywidualistyczny i alienacyjny (bez ostrej walki pokoleń i radykalizmu społecznego) – w przypadku Norwida także refleksyjny, religijny, moralistyczny i demokratyczno-charytatywny.

⁴ Motyw czynu występuje w młodzieńczych utworach Norwida kilkakrotnie i w różnych znaczeniach. Tylko wnikliwa, szczegółowa interpretacja tych utworów, wszak naznaczonych językiem ezopowym, może zweryfikować „pierwszą lekcję”, według której w *Dumaniu II* motyw czynu ma sens ogólnikowego aktywizmu, w *Burzy (I)* jest synonimem zasługi, a w manifestie *Do piszących* oznacza wezwanie do przestrzegania w walce kodeksu rycerskiego (co implikowałoby zapewne również dystansowanie się od spisków insurekcyjnych) czy przenosi czyn na teren chrześcijańskiej walki duchowej.

⁵ Filozoficzne pojęcie czynu zawdzięcza Norwid Augustowi Cieszkowskiemu. Myśliciel ten wszedł w skład redakcji „Biblioteki Warszawskiej” i od początku istnienia periodyku (od zeszytu 2, 1841) zamieszczał w nim liczne teksty. Jak ustalił Józef Ujejski (zob. J. UJEJSKI, *Listy Norwida do Augusta Cieszkowskiego i Zygmunta Krasieńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1925/1926, R. XXII/XXIII, z. 1/4, s. 585-625) początek osobistej znajomości poety z autorem *Prolegomenów do historiozofii* przypada na okres warszawski. Głoszona w *Prolegomenach...* (1838) koncepcja przyszłości jako epoki czynu zakładała reintegrację myśli i bytu, natury i ducha, uczucia i refleksji; człowiek, aktywny poprzez świadome czyny, miał się stać istotą twórczą. Przejście w wierszu Norwida od idylli inspirowanej przez antropologię russoizmu do idylli „epoki czynu” wiąże się z przemianą pojmowania sposobu, w jaki człowiek wchodzi w jedność ze światem i działa z pozycji podmiotu wewnętrznie zintegrowanego.

Wśród kanonicznych Norwidowskich wierszy i poematów, metaliterackim i refleksyjno-estetycznym charakterem przykują naszą uwagę między innymi wiersze (przyjmując tu kolejność tytułów w *Vade-mecum*): [*Klaskaniem mając obrętkę prawice...*], *W Weronie, Liryka i druk, Ciemność, Sfinks [II], Kolebka pieśni, Cacka, Ostatni-despotyzm*, arcydzieło nad arcydziełami: poemat *Fortepian Szopena* oraz mistrzowskie utwory z ostatniego okresu: *Na zgon poezji (Elegia), Sonet do Marcelego Guyskiego [...], Lapidaria, Do Bronisława Z.* Nie może tu zabraknąć tytułów z domeny Norwidowskiej poezji narracyjnej: *Wędrowny sztukmistrz, Assunta, „A Dorio ad Phrygium”*. Także proza artystyczna Cypriana Norwida ma swój wymiar literacko- i estetyczno-programowy; wystarczy przypomnieć *Mene-go. Wyjątek z pamiętnika, Czarne i Białe kwiaty, Stygmat, „Ad leones!”*.

W tym pobieżnym przeglądzie interesuje nas jednak przede wszystkim Norwidowska poezja dyskursywna, którą odnajdziemy w odczytywanych tu *Pięciu zarysach*. Jest rzeczą wprost zastanawiającą, jak szybko i łatwo Norwid porywa się na poezję traktatową, na poematy, których treść dotyczy generalnych kwestii polskiej literatury i sztuki, ale też kardynalnych spraw europejskiej kultury, światobrazu epoki. Oto więc pod koniec roku 1849 (lub w pierwszych dniach następnego roku) ukazuje się w Poznaniu poemat filozoficzno-społeczny pt. *Pieśni społecznej cztery stron*. W rękopisie jest już następne ogniwo tego traktatu: *Niewola* (inna wersja tytułu: *Trzy pytania*). *Niewola* ukaże się u Brockhauusa w Lipsku w roku 1864; natomiast trzecie ogniwo *Pieśni społecznej... – Psalmów-psalm* (1850) doczeka się druku dopiero w 1933 r. Rok 1851 przynosi publikację *Promethidiona*, a *Pięć zarysów* z lat 1847-1852 zainauguruje lipski tom *Poezji* (1862). O *Rzeczy o wolności słowa* (1869), wielkim traktacie poetyckim⁶ wolno chyba stwierdzić, że należy ona do dzieł inauguracyjnych nową fazę w biografii twórczej autora (nazywam tę fazę premodernistyczną⁷).

⁶ Ten aspekt Norwidowskiego poematu szczegółowo i precyzyjnie omówił Piotr Chlebowski w swej monografii *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku eposowi chrześcijańskiej* (Lublin 2000, s. 280-303). Badacz uwydatnia fakt, że „wszystkie wyróżniki określające związek utworu z klasyczną tradycją traktatu poetyckiego spełniają jedynie funkcję epizodyczną, są nieustannie poddawane procedurze rozbijania, rozwarstwiania” (s. 303).

⁷ Twórczość Norwida – stwierdza Sławomir Rzepczyński – „nie jest modernistyczna, choć wyraźnie zwiastuje konieczność przezwyciężenia tego, co romantyczne, i tego, co po romantyzmie zaczęło dominować. Norwid to bardziej krytyk i korektor »nowoczesności« zastanej, »dziedzącej się«, rozpoznanej jako zniżenie miary człowieka i świata. Jego projekt nowej literatury, nieokrzepły, niezdeterminowany, modyfikowany i częściej negatywny niż postulatywny to wyraz dążenia do zmian, to bardziej premodernizm, komunikowanie konieczności zmian i próby wskazania dróg, którymi – jego zdaniem – »pójdzie« literatura”; S. Rzepczyński, *Norwid a nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 214-215. Jest to, jak się wydaje, najbar-

Jaka byłaby przyczyna tej predylekcji Norwida do refleksji programowej, powód tej swoistej nadreprezentacji metaliteratury w jego dziełach? Czy to trwałe dziedzictwo romantycznego konceptu i praktyki „poezji poezji” (jak się wyraził Fryderyk Schlegel), owej współobecności kreacji i mechanizmu od wewnątrz kreację komentującego i transcendującego? Nie jest to pytanie bezzasadne, zwłaszcza, że wczesne pisarstwo autora *Zwolona* odznacza się radykalnie romantyczną intertekstualnością⁸. Jednak poprawna odpowiedź powinna uchwycić fenomen Norwidowskiej metaliteratury – szerzej: refleksji programowej – w sposób bardziej konkretny i wieloźródłowy. Otóż służy ona poecie, *primo*, do zaznaczenia swej odrębności, swej autonomii wobec innych zjawisk literackich, zwłaszcza tych, które jego zdaniem nie zasługują na poklask i na supremację w przestrzeni życia literackiego, którymi się cieszą. Wspomniane manifesty młodości dystansują Norwida od takich zjawisk młodej piśmienności warszawskiej, jak: eksplozywny, buntowniczy indywidualizm, zbanalizowana ludowość czy wyjałowiona stylizacja folklorystyczna. W refleksji tej, *secundo*, poczesne miejsce zajmuje Norwidowska diagnoza nieuchronnej, głębokiej przemiany literatury i kultury, wobec której należy zająć aktywną, twórczą postawę (postulat „koniecznego skrótu” we wstępie do *Vade-mecum*). Służy ta refleksja, *tertio*, za autokomentarz, za kierowaną do odbiorcy lekturę autorską dzieła. Sprawa nabiera szczególnego znaczenia,

dzień ostrożna i umiarkowana opinia o stanowisku Norwida jako prekursora zjawisk nowatorskich i o wartościach rozwojowych jego poezji. Pewne lektury norwidowskie (m.in. Wiesław Rzońca, Arent van Nieukerken, Piotr Śniedziwski; nie sposób zdać sprawy z bogatej literatury przedmiotu) przypisują tej twórczości miejsce wśród zjawisk w pełni modernistycznych, a nawet postmodernistycznych. Jak można sądzić, w ostatniej fazie swej twórczości Norwid nie zabiega o ujednolicenie swych sądów o literaturze i swych praktyk poetyckich; raczej korzysta on z wachlarza możliwości, które wyłoniły się po wyczerpaniu środków przemiany literatury, które przyniosła postromantyczna reunifikacja tradycji klasycyzmu i romantyzmu. Norwid brawurowo odnajduje się w metodzie poetyckiej parnasizmu, styka się też z mallarméańską, nieneoromantyczną, linią symbolizmu. Jego ówczesna ironia, melancholia, podmiotowość (na ile bywa „stylizowana” na niespójność), swoboda w mieszanii dykcji poetyckich – to bodaj niewątpliwe znamiona premodernizmu.

⁸ Podobnie radykalna intertekstualność rządzi arcydziełem liryki Norwida z tego okresu – wierszem *W Weronie*. Przeżycie liryczne kształtuje się na kanwie tragedii Szekspirowskiej, w miejscu zaaranżowanym pod Weroną na potrzeby czulego wędrowca (epoka turystyki była w pełni, firma Baedekera wydawała przewodniki od roku 1832). Forma tercynowa przywodzi na myśl epizod Paola i Franceski z *Boskiej komedii* Dantego. Z poezji Adama Mickiewicza trzeba przywołać *Romantyczność*, ale też *Dziadów*, cz. IV (motyw cyprysu) i *Konrada Wallenroda* (motyw łzy, która „groby przecieka”). Owa „gwiazda” zrzucona „ze szczytu” nie ma swego odpowiednika w świecie realnym; to czysty symbol, jako że wszystko toczy się w rzeczywistości wewnętrznej: przestrzeni wyobraźni i uczucia. Także warianty tytułu uruchamiają reguły intertekstualności gatunkowej (elegijna poezja grobów, improwizacja).

gdy publikowane (i nawet niepublikowane) utwory poety trafiają pod pręgierz zarzutów hermetyzmu, niejasności, nieczytelności. *Quarto*, wobec nasilającego się deprecjonowania twórczości Norwida, autokomentarz staje się narzędziem walki o prestiż, walki o uznanie wartości tego pisarstwa, co przybiera czasem postać bezpośrednich refutacji polemicznych. I na koniec, *quinto*, Norwid używa instrumentów metaliteratury do integrowania swej biografii twórczej.

Jak się wydaje, wszystkie te przypadki zachodzą odnośnie do *Pięciu zarysów* jako wypowiedzi programowej. Prezentując czytelnikom w pierwszym takim tomie zbiorowym – w lipskich *Poezjach* – swój dorobek z lat 1847-1862, autor stara się nie tyle przygotować do odbioru szerszą publiczność, ile przekonać miarodajnych opiniodawców, krytyków i nielicznych życzliwych sobie kolegów po piórze (jak Józef Bohdan Zaleski) zarówno do swych założeń twórczych, jak do zastosowanych rozwiązań estetycznych i środków językowych. Najogólniej biorąc: poddaje on subtelnej rewizji rozpowszechnione przekonania odnośnie do relacji: poezja i sztuka a rzeczywistość, piętnuje płychną i oportunistyczną opinię literacką i artystyczną, wskazuje na nieobecność adekwatnego światobrazu i obejmującego wszystkie dziedziny kultury symbolicznej systemu reprezentacji i interpretacji rzeczywistości (a jest szczególnie rozczarowany stanem kultury chrześcijańskiej), w karykaturalny sposób portretuje bohatera swoich czasów, współczesnego człowieka, aby zamknąć *Pięć zarysów* aktem modlitewnej nadziei, wywiedzioną z Nowego Testamentu apoteozą Prawdy (przez duże „P”): Prawdy powierzonej ludziom pobłogosławionym przez Zbawiciela podczas kazania na górze.

2.

Przechodząc do uwag bardziej szczegółowych na temat *Pięciu zarysów*, zauważmy najpierw, że kolejne ogniwa tej serii (albo może cyklu) powstają w pewnych odstępach czasu: pomiędzy rokiem 1847 a 1852. Ogniwo I – najwcześniejsza jest *Rzeczywistość* – 1847 r., II – *Pisarstwo* pochodzi z 1850 r., III *Ruiny* noszą datę 1849, IV *Burza* – 1850/1851, V *Lilie* – 1852. Wymowa samej tej chronologii jest niejednoznaczna: może ona świadczyć o tym, że od pewnej chwili (np. od realizacji *Pisarstwa*, 1850) Norwid ze świadomą intencją i konsekwencją, aczkolwiek nieśpiesznie, dopisuje kolejne fragmenty cyklu; może jednak równie dobrze potwierdzać domniemanie, że przygotowując lipskie *Poezje*, Norwid wybrał z teki autorskiej te właśnie gotowe pozycje i rozmieścił je w nieprzypadkowej kolejności pomiędzy nowo powstałymi *Próbkami* a rozprawą *O sztuce (dla Polaków)* z 1858 r. Mówimy bowiem o *Pięciu zarysach*, które w istocie składają się z siedmiu, nie z pięciu części. W publikacji u Brockhousa *Próby* obejmują

stronice 1-4, *Pięć zarysów* ss. 5-24, a rozprawa *O sztuce (dla Polaków)* następne ss. 25-39. Nie zaglądamy tym razem na ostatnie strony zbioru lipskiego, gdzie po poemacie – syntezie *Quidam* znajdują miejsce tytuły ewidentnie tworzące ramę końcową: nowela *Cywilizacja* z podtytułem: *Legenda* oraz zdialogizowany poemat *Polka*⁹.

Do tej chwili bez należytej ścisłości posługujemy się pojęciami: metaliteratura, manifest literacki, wypowiedź programowa. Znaczenie terminu „metaliteratura” można zawrzeć w dwu kręgach. W kręgu „wewnętrznym” termin dotyczy wszelkiej refleksji nad poezją i prozą – w tekstach literackich. Do tekstów literackich będących wypowiedziami o literaturze zalicza się – jak objaśnia słownik – na przykład „powieści zawierające traktaty na temat poetyki powieściowej, poematy wykładające reguły poezji, dzieła dramatyczne, w których toczą się dysputy o sztuce dramaturgicznej itp., a także utwory autotematyczne mówiące o sobie – o swoich zasadach i procesie swojego powstawania”¹⁰. Kategoria metaliteratury obejmuje również, już w szerszym kręgu swej semantyki, „wypowiedzi autorów o własnych i cudzych dokonaniach pisarskich, programy i manifesty literackie oraz przekazy krytycznoliterackie – eseje, recenzje itp. W najszerszym rozumieniu metaliteratura obejmuje [...] także utwory, w których wyeksponowany jest moment gry bądź z innymi utworami, bądź też z konwencją literacką – ostentacyjnie naśladowane, obnażające, przekształcające czy rozbijające szablony ujęć literackich (stylistycznych, kompozycyjnych, tematycznych, gatunkowych)”¹¹.

Jeszcze jeden porządkujący cytat: „Na przełomie XVIII i XIX wieku autora manifestu i autora rozprawy historycznoliterackiej nic nie dzieli; sto lat później [...] nic ich już nie łączy – pisze Przemysław Czapliński. – Z pewnym ryzykiem stwierdzić można, że rozwój wiedzy o literaturze był sprzężony z procesem rozwoju manifestu literackiego, albo, jeszcze wyraźniej, że oba te typy aktywności zrodził tożsamy impuls poznawczy i historycystyczny”. Rozprawy programowe Brodzińskiego, Mochnackiego, Grabowskiego, Goszczyńskiego z okresu romantyzmu „są z punktu widzenia dzisiejszej nauki o literaturze w tym samym stopniu

⁹ Pozostawiamy na boku „prefacyjną” funkcję *Pięciu zarysów* w stosunku do całego zbioru lipskiego. O Norwidowych przedmowach zob.: M. STANISZ, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007, rozdz. V: *Przedmowy Cypriana Norwida*, s. 285-306. Zob. też: M. ZALESKI, *O poezji „traktatowej”*, „Pamiętnik Literacki” 1977, R. LXVIII, z. 3, s. 167-190.

¹⁰ js [J. SŁAWIŃSKI], *Metaliteratura*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988 [wyd. II], s. 278.

¹¹ Tamże. Niniejsze przytoczenie w pełni potwierdza, jak się wydaje, zasadność rozpatrywania liryku *Do wieśniaczki* jako wiersza programowego, a także łączenia z metaliteraturą nie tylko tematyki, lecz i formy wiersza *W Weronie*.

manifestami literackimi co rozprawami historycznoliterackimi [...]. (Dodać można, że – w tym samym stopniu co manifesty literackie – rozprawami historycznoliterackimi były wcześniejsze od nich poetyki normatywne)¹².

Są tu pewne nieścisłości czy skróty myślowe, których nie jesteśmy w stanie, z braku miejsca, prostować (np. trzeba by zauważyć, że poetyki normatywne pochodzą zasadniczo sprzed okresu, gdy rozwinęła się krytyka historyczna), niemniej słuszne jest stwierdzenie, i o to nam tutaj chodzi, że manifest literacki wyłania się w okresie przełomu romantycznego z powijków krytyki historycznej, estetycznej, programowej. Trzeba przypomnieć, iż I tom *Poezji* Adama Mickiewicza jest poprzedzony rozprawą wstępną (przez wydawców obdarzoną nieadekwatnym tytułem *O poezji romantycznej*), w której efektowny popis krytyki historycznej (zarys dziejów poezji greckiej, rzymskiej, romantycznej średniowiecznej, wielostylowej nowożytnej, konwencjonalnej francuskiej, nowoczesnych szkół narodowych) przechodzi w manifest *sensu stricto*: w deklarację skierowania własnej twórczości na „okrzychaną” drogę romantyczną wraz z krótką charakterystyką uprawianych gatunków romantycznych: ballady i romansu¹³.

Wstępy, dedykacje, motta, przypisy, epilogi – to nie jest anachroniczna, wstydliva rzadkość w publikacjach romantycznych; przeciwnie, ta „obudowa” tekstu właściwego została nazwana przez Gérarda Genette’a „paratekstem”¹⁴; o ile mamy

¹² P. CZAPLIŃSKI, *Manifest literacki jako tekst literaturoznawczy*, „Pamiętnik Literacki” 1977, R. LXXXIII, z. 1, s. 62.

¹³ Gwoli ścisłości, poeta przedstawia romanse z cyklu opublikowanego w *Poezjach* (1822) jako utwory romantyczne na mocy funkcjonującego w ówczesnej świadomości literackiej przeświadczenia o romantycznym charakterze średniowiecza i średniowiecznym rodowodzie romantyzmu. Romanse nie spełniają kryteriów (we współczesnym rozumieniu) romantycznego obrazu świata i formy otwartej; należą do rodziny zjawisk z zakresu preromantycznej sielanki narodowej. Jaskrawą inkarnacją romantyzmu jako prądu literackiego jest ballada programowa *Romantyczność*.

¹⁴ Ów aparat paratekstualny to: „tytuł, podtytuł, śródtytuł; przedmowy, posłowania, wstępy, uwagi od wydawcy, etc.; noty na marginesie, u dołu strony, na końcu; epigrafy; ilustracje; wrzutka reklamowa; notka na obwolucie i na opasce i wszystkie sygnały dodatkowe pióra autora lub innych osób, tworzące otoczkę (zmienną) tekstu, niekiedy zaś komentarz oficjalny bądź półoficjalny, którym czytelnik [...] nie zawsze potrafi się posługiwać z taką łatwością, z jaką chciałby to czynić lub utrzymuje, że potrafi”; G. GENETTE, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 9. W odniesieniu do *oeuvre* Norwidowskiego zagadnienie to przestudiował (z bardzo szczegółowym i historycznie adekwatnym aparatem formalnym) Edward Kasperski w swoim artykule: E. KASPERSKI, *Parateksty zamiast przedmów. Zarys poetyki paratekstów w twórczości Norwida*, w: *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyńska, M. Bąk, Katowice 2010, s. 106-126. Struktury paratekstualne znalazły szerokie oświetlenie w monografii Agnieszki Ziółowicz: A. ZIÓLOWICZ, *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2021 (wyd. II), *passim*.

na myśli wyłącznie operacje pochodzące od podmiotu autorskiego – tworzy on nieodzowny komponent romantycznej formy otwartej¹⁵. Wraz z upływem dzieścioleci erudycyjny autokomentarz autora jest przez czytelników coraz mniej ceniony: oczekują oni w autokreacjach autorskich niepowtarzalnej nowatorskiej konceptualizacji i wyjątkowej indywidualnej wrażliwości. Nie rozprawa krytyczna prozą, lecz poezja dyskursywna, rymowany esej, szkic, zarys, skutecznie zaspokajają teraz czytelnicze oczekiwania...

3.

Pięć zarysów znakomicie spełnia funkcję poezji programowej, w której ramach czytelnik nie tyle otrzymuje bezpośrednie instrukcje lekturowe, ile odnajduje refleksyjne otwarcie na dzieło literackie wraz z polem inspiracji do przemysłów obejmujących szerszy kontekst; manifest literacki jako taki, z sobie właściwą jednoznacznością sformułowań i publicystyczną perswazyjnością, nie ma tu zastosowania. Wypowiedź programowa prezentuje założenia praktyki twórczej, formułuje postulaty odnośnie do etosu pisarskiego, pod kątem deficytów i potrzeb rozważa aktualny stan literatury, zawsze z pewną elastycznością i niekategorycznością, tak aby przedstawiany projekt nie zacieśniał obszaru inicjatyw twórczych, aby nie uniformizował praktyki pisarskiej i aby nie skazywał jej na rezultaty stereotypowe, na wzorce łatwo ulegające wyjałowieniu.

W przypadku *Pięciu zarysów* znakomicie sprzyja temu forma poetycko-dyskursywna, o której już tutaj wspomniano. Należy jednak zauważyć, że forma ta korzystnie ewoluje w praktyce Norwidowskiej. Przemiana prowadzi od charakteru proklamacyjnego i deklamacyjnego, jak u Krasińskiego: w *Psalmach przyszłości* i w późnych poematach, gdzie profetyzm przesila się w dydaktyzm, a forma poetycka staje się konwencjonalnie dekoracyjna, staje się wehikułem mowy wysokiej i autorytatywnej. W *Pieśni społecznej czterech stronach* nierzadko, niestety, natrafiamy na rymowaną prozę; wystarczą dwa przykłady:

„Wolność bowiem to nadzieja, / Zawsze ona w dali; / Zawsze u niej ja i nie-ja / I zawsze się pali”; „Wolność jest to wszech-użycie / Wszech-potęgi bytu; / I dlatego to widzicie, / Że zawsze u szczytu” (DW IV, 23).

¹⁵ Romantyczna forma otwarta (w znaczeniu respektującym nierozzerwalność aspektów formy i estetyki dzieła, jak tego chcieli romantycy) to: swobodna kompozycja, polimorfizm językowy, synkretyzm rodzajowy, pluralizm estetyczny, zasada korespondencji sztuk, intertekstualność konwersacyjna – i właśnie rozbudowana (przez podmiot autorski) paratekstualność. Zob. B. DOPART, *O założeniach romantycznej formy otwartej. Wprowadzenie do problematyki*, w: *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Ziółowicz, R. Dąbrowski, Kraków 2014, s. 29-47.

Norwid orientuje się zresztą, że zgrzeszył przeciw artyzmowi i próbuje szukać usprawiedliwienia, jednak bez pomyślnego skutku. Przeciwnie; także poniższa próbka mówi sama za siebie:

Panie! – pieśniom szaty dałem
Takie ubożuchne,
I o sztuce zapomniałem,
We wszech-pieniu głuchnę:

Głuchnę, ślepnę – w górę lecę,
Olśnąłem, nie świecę...

Zapatrzyłem się w pięknościach
Wielkiej męczennice,
W opatrnościach i w litościach
Twych – nad błyskawice.

(DW IV, 35)

Rzecz ciekawa, we wstępie do poematu *Niewola*, w słowie *Do czytelnika* z 1849 r., Norwid traktuje kryzys formy poetyckiej jako znak przemiany polskiej literatury i buduje pewien schemat periodyzacyjny, wedle którego literatura narodowa, po walce „natchnienia” z „formalnością” (romantyków z klasykami), po wyczerpaniu się możliwości literatury zarówno emigracyjnej, jak i krajowej (wyjałowieniu „mistycyzmu” i folkloryzmu), „literatura ta [...] czynny przyjmie kierunek” (DW IV, 41). Chodzi jednak o czyn w znaczeniu filozoficznym, co znajduje potwierdzenie w przypisanym Augustowi Cieszkowskiemu *Psalmów-psalmie*. W słowie dedykacyjnym poeta wskazuje: wraz z tym utworem „zamknięta jest pieśń moja, której *Wigilia* jest prologiem, a którą *Pieśni społecznej cztery stron, Trzy pytania* (to alternatywny tytuł *Niewoli*) i ten *Psalmów-psalm* składa” (DW IV, 75). Norwid domyka ciąg (a może cykl) społeczno-moralnych poematów dyskursywnych o charakterze proklamacyjnym, w których – z grubsza biorąc – profetyzm stopniowo czyni miejsce filozofii spekulatywnej, a coraz większego znaczenia nabiera problematyka literatury i sztuki.

Nie znajdziemy miejsca na ukazanie w pełni przełomowego znaczenia *Promethidiona* dla poezji dyskursywnej Norwida i poezji dyskursywnej w literaturze polskiej. Trzech kwestii nie da się pominąć. Omówię je w największym skrócie, mając przed oczyma opracowania w świetnej edycji Pewnego Wydawnictwa, które przygotowali: Stefan Sawicki, Grażyna Halkiewicz-Sojak i Agnieszka Ziółłowicz. Tak więc, po pierwsze, mamy w *Promethidionie* do czynienia z niezwykle dynamiczną, wielokierunkową debatą postaci i konwersacją idei, a także

z energicznym „montażem” heterogenicznych struktur tekstowych, co skłoniło prof. Sawickiego do zastosowania wobec instrumentacji genologicznej poematu określenia „*collage* gatunkowy”¹⁶. Dialogiczną strukturę poematu odsłania subtelnie Agnieszka Ziółowicz. Stwierdza ona: „[W słowniku Norwida] ‘Dialog grecki’ oznacza [...]: 1) obrany przez autora kierunek autokreacji; 2) określony model dialogowej sytuacji komunikacyjnej; 3) formą uprawiania narodowej dydaktyki. Wszystko to ma jednak początek w sokratyczno-platońskiej formie dialogowej. Zarazem pamiętać należy o Norwidowym historyzmie, który odpowiada za postrzeganie przez poetę wszelkich artefaktów jako kulturowego palimpsestu – w dialogach *Promethidiona* to, co greckie splata się więc w nierozzerwalną całość z tym, co chrześcijańskie i z tym, co współczesne, XIX-wieczne”¹⁷. Halkiewicz-Sojak wskazuje z kolei na trzy autokreacje autorskiego „ja”, którym odpowiadają postaci sokratejskiego mędrca, gladiatora i proroka. „*Morituri te salutant, Veritas...* Sytuacja gladiatora, szermierza Prawdy – stwierdza interpretatorka – jest prefiguracją każdej walki z kłamstwem, symbolem losu ludzi odrzuconych przez własną społeczność, która nie dojrzała jeszcze do zrozumienia ich postawy i reaguje wrogością. Los gladiatora w Norwidowskiej interpretacji dziwnie zbliża się do losu proroka”¹⁸. Przypomnijmy, że w myśli wczesnochrześcijańskiej, patrystycznej, dochodzi też do łączenia postaci Sokratesa i Chrystusa¹⁹, a tę analogię, już w duchu świeckiego humanitaryzmu, powtórzył w. XIX.

¹⁶ „[...] znajdujemy w *Promethidionie* i obszerne motta, i przypisy, rozbudowane czasem jak w naukowej rozprawie; nadto – nie tylko obie formy podawcze: dialog i monolog, lecz również oba rodzaje wypowiedzi językowej; wiersz i prozę, a także znaczne zróżnicowanie tematyczne, to nie znajdziemy chyba dla tej wielorakiej struktury utworu lepszego określenia jak *collage*. Różnorodne teksty zostały tu złożone w ten sposób, że nie zacierają się między nimi ślady złożień. Równocześnie jednak wzajemnie się naświetlając i uzupełniając, tworzą oryginalną całość poświęconą szeroko rozumianej sztuce”; S. SAWICKI, „*Promethidion*” *od strony sztuki i od innych stron*, w: C. NORWID, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wydanie krytyczne, tekst opracował, objaśnieniami i uwagami opatrzył S. Sawicki, Kielce 2022, s. 117.

¹⁷ A. ZIOŁOWICZ, *O „rozmowy duchu”, czyli o dialogicznej formie „Promethidiona”*, w: tamże, s. 217.

¹⁸ G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Autokreacja w „Promethidionie”*, w: tamże, s. 184. W innym opracowaniu postaram się dowieść, że niezmiernie rozbudowany paratekst *Promethidiona* rozwija koncepcję chrześcijańskiej walki duchowej – i w tej ramie należałoby może umieścić wszystkie „promethidionowe” debaty (co nie byłoby, jak się wydaje, większym problemem).

¹⁹ Zob. M.L. McPHERRAN, *Religia Sokratesa*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa 2014, s. 19-20.

4.

Uniwersalistyczne i kulturowo „palimpsestowe” pole tematyczne, kontekst chrześcijańskiej walki duchowej, dialogiczność (a nie proklamacyjność) – oto słupy milowe w dziejach Norwidowskiej poezji dyskursywnej i w przemianach Norwidowskiej metaliteratury. Jeśli chodzi o dialogiczność, może nie zawadzi przypomnieć, że Tadeusz Makowiecki zestawiał kiedyś listę utworów poety utrzymanych w tej „makrokonwencji”; są to: *Bogumił i Wiesław* (z *Promethidiona*), a następnie: *Rzeczywistość*, *Pisarstwo*, *Ruiny*, *Burza*, *Lilie* (więc *Pięć zarysów*), *O historii* (*Dialog*), *Vendôme*, *Plato i Archita*, *Rozmowa umarłych*. *Platon, Rafael-Sanzio*²⁰. Dialogiczność *Pięciu zarysów* nawiązuje bezpośrednio do *Promethidiona*, jako że występujący we wszystkich ogniwach Wiesław, *porte-parole* „ja” autorskiego, to postać o imieniu wziętym z drugiego dialogu wymienionego poematu. Przypomnę pełny tytuł owej części drugiej: *Wiesław. Dialog, w którym jest rzecz o prawdzie, jej promieniach i duchu. Jako treść*; przypomnę też motto: „Bo możecie wszyscy, jeden po drugim, prorokować, aby się wszyscy uczyli i wszyscy pocieszeni byli. Św. Paweł [1 Kor] XIV, 31”.

Jeśli pozostaje w mocy Norwidowska dystynkcja Forma (Piękno) – Treść (Prawda), to *Pięć zarysów* z Wiesławem w roli głównej okazuje się debatą o Prawdzie. W owej debacie nie ma tego dramatyzmu walki duchowej, który panuje w *Promethidionie*, nie ma też instancji profety-oratora. Rozmówcami Wiesława są: Chryzogon (autentyczne imię pochodzenia greckiego, obecne także w kalendarzu liturgicznym), Marek, Maurycy i Jerzy. Znaczącym odstępstwem jest ogniwo II – *Pisarstwo*, gdzie nie pada imię mówiącego i panuje konstrukcja monologiczna z elementem apelatywnym. Ta redukcja w konstrukcji podmiotowej nadaje *Pisarstwu* charakter odautorskiego manifestu i polemiki krytycznoliterackiej. Ogniwo IV – *Burza* to gniewna demaskacja „zwyczaju”, konwencji, stereotypu, inercyjnych struktur mentalnych i obyczajowych, które tworzą dystanse i bariery międzyludzkie oraz środowisko społeczne sprzyjające oszczerstwu, nękanu czy wrogości. Czynniki etyczny w stosunkach między ludźmi ustępuje impulsom emocjonalnym; dla Norwida „wiek nerwowy”, diagnozowany w literaturze polskiej schyłku wieku, już nadszedł²¹. Interesująca i wymowna odpowiedniość

²⁰ Zob. T. MAKOWIECKI, *Promethidion*, w: K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 28.

²¹ Diagnozowanie „wieku nerwowego” znajdzie, już nie sarkastyczną, lecz pełną powagi i empatii, kontynuację w późniejszych dziełach Norwida: w charakterystyce bohatera *Pierścienia Wielkiej-Damy* oraz w prezentacji protagonistów wątku miłosnego (i w przebiegu tego wątku) w noweli *Stygmat*. Seria powieści o epoce neurotycznej zacznie się kilka lat po śmierci Norwida. W swej

zachodzi między *Burzą*, ową tyradą moralną złączoną z humorystycznym incydem nagłej wizyty Maurycego – „człowieka nerwowego”, przy tym prześladowcy Wiesława, a ogniwiem ostatnim: V – *Lilie*. Rozmowa Wiesława z Jerzym toczy się tu wokół katastrofalnych skutków pychy i próżności, które przekształcają społeczeństwo w pole permanentnych konfliktów i wklajają ludzi w „wielkie rozdarcie na świecie”²². Dialog prowadzi do wniosku afirmującego ogólny porządek życia jak gdyby w duchu ewangelicznej paraboli o ziarnie i kłokolu (jako że nie istnieją racjonalne i akceptowalne środki zażegnania konfliktowego czy polemologicznego stanu rzeczy). Motyw zorzy na przedświecie ewokuje tę symboliczną porę w cyklu dobowym, gdy ustępuje demoniczny chaos nocy i powraca boski porządek, a rodzaj ludzki i cała natura głosi chwałę Tego, który człowieka „stworzył i ocalił”²³. Z kolei symbolika lilij nabiera stopniowo sensu etycznego oraz eschatologicznego²⁴. Aluzyjne przywołanie Jezusowej pochwały lilii polnych (Mt 26, 28-29; Łk 12, 27) przywodzi zrazu na myśl wykładnię tradycyjną, dotyczącą opieki Opatrzności nad wiernymi, okazuje się jednak, że Norwid przydaje słowom Nauczyciela własną, oryginalną wymowę: Bóg nadaje człowiekowi królewską godność, ale też ustanawia dla niego niewzruszone warunki ontyczne i zasady powołania życiowego. „To [...] co tym liliiom powiedziano było / Przed wiekami, na puszczy – tam”²⁵; to, co było im przekazane o miejscu w porządku bytu i o powinności człowieka, ma rangę fundamentalnej prawdy zbawczej; gdyby powszechnie została ona uznana, „Wtedy by w porządku / Przedwiecznym dojrzewano i zmartwychwstawano”²⁶.

monografii *Powieści o „wieku nerwowym”* (Katowice 1989) Krystyna Kłosińska omawia następujące utwory (wszystkie o narracji w pierwszej osobie): Leo Belmonta *W wieku nerwowym* (1890), Henryka Sienkiewicza *Bez dogmatu* (1890), Ignacego Dąbrowskiego *Śmierć. Studium* (1893), Elżyny Orzeszkowej *Dwa bieguny* (1893) i *Ad astra* (1904).

²² Przytoczenia *Pięciu zarysów* w niniejszym szkicu według: C. NORWID, *Poezje*, pierwsze wydanie zbiorowe, Lipsk 1863 [reprodukcja pierwodruku, Wrocław 1981], s. 22.

²³ *Pieśń poranna* Franciszka Karpińskiego, którą tu przywołujemy, opiera się na wielowiekowych tradycjach modlitewno-pieśniowych, które właśnie w ten sposób prezentują czas porankowy w porządku codziennego życia chrześcijanina. Zob. B. DOPART, *Poezja i pobożność: O „Pieśni porannej” Franciszka Karpińskiego*, „Rocznik Filozoficzny Ignatianum” 2001, t. 27, z. 1, s. 197-218.

²⁴ Jak czytamy w *Słowniku symboli* Władysława Kopalińskiego (Warszawa 1990, s. 200) lilia – to „łaska Boska, przebaczenie win, dusza oczyszczona z grzechu. [...] Na wyobrażeniach Chrystusa jako sędziego świata lilia wychodząca Mu z ust oznacza łaskę”. Lilia to także „nieśmiertelność, odrodzenie, wielkanocny kwiat zmartwychwstania”. I nieco dalej: „Wg tradycji lilia miała wyrosnąć z łez Ewy oplakującej wygnanie z Raju”. Nie sposób nie pomyśleć w toku lektury *Lilij* o symbolice florystycznej w poemacie *Quidam*.

²⁵ C. NORWID, *Poezje*, s. 23.

²⁶ Tamże.

Wiesław jest w dialogach podmiotem autorytatywnym, lecz nie zachowuje on bezwarunkowej supremacji ideowej. Inne postaci przyczyniają się do udialektycznienia jego stanowiska. Najlepszym potwierdzeniem tej obserwacji jest zarys I *Rzeczywistość*, gdzie pojawia się instancja o jeszcze wyższej randze, jak gdyby instancja nadświadomości. Podejrzewam, że jest to widmo Szekspira, ale trudno byłoby oprzeć tę hipotezę na niezbitych przesłankach... Widmo głosi „z wątpienie rzeczywistości”, a to nie oznacza zapewne opowiedzenia się po stronie fikcji fantastycznej, lecz przeciwstawienie się roszczeniom weryzmu w powieści i dramacie w imię realizmu metafizycznego, mającego idealizm u swego podłoża. Z kolei w dyskusji „ruinowej” (ogniwo III) z głoszoną przez Wiesława filozofią procesu dziejowego, sprzężonego z historią zbawienia, oponuje teoria Marka, wywiedziona z romantycznej, spekulatywnej filozofii natury (i sięgająca chyba jeszcze w organicystyczną historiozofię Herdera, głoszącą, iż historia ludzka zachowuje ontyczną ciągłość z procesami natury).

Luźna i aspektowa cyklizacja *Pięciu zarysów* nasuwa myśl, że zapisana w nich debata o Prawdzie jest także zarysem drogi do Prawdy. Droga prowadzi od zagadnień twórczości i odpowiedzialności za kulturę poprzez myślenie o dziejach, moralności i bycie społecznym ku afirmacji opatrnościowego porządku świata. Przewodnikiem jest twórca, myśliciel i człowiek modlitwy, a ten typ przewodnictwa zdaje się być bliższy *Vade-mecum* niż *Promethidionowi*. Odbiorca otrzymuje przekaz czytelny, ale zdialogizowany i przetworzony poetycko; nie może się więc czuć biernym odbiorcą formacji intelektualnej i społecznej, skazanym jedynie na czysty respekt wobec adresata *ars persuadendi*. Otrzymuje wszak zarysy, a więc narracje, w których ujawnia się przede wszystkim ogólny „kontur” sprawy, szkicowe przybliżenie danej rzeczy.

Kropkę nad „i” stawiają – jak się wydaje – końcowe fragmenty *Lilij*, a tym samym całego cyklu. Padają słowa niezłomnej wiary w zwycięstwo Prawdy, a wypowiada je nie Wiesław, lecz Jerzy, niejako z pozycji adepta. Poranna przejażdżka konna przyjaciół tchnie teraz niezwykle piękną aurą idylli religijnej, której źródłem wydaje się być pogodne i mężne zawierzenie Ojcu stworzenia:

A więc Wiesław tu wstrzyma swojego
Czerkieskiego – i czapki przed krzyżem uchyli
I rzecze: Dziękuję Tobie, Ojcze! – ze wszystkiego
Mojego serca, iżś ty tym, co się spysznił
Umiejętnością, zakrył rzeczy te – a onym
Prostaczkom je objawił, ciemnym i wzgardzonym²⁷.

²⁷ Nawiązanie do modlitewnych słów Jezusa w *Ewangelii św. Mateusza* (11, 25).

Modłać się tak, wesoło do dom powrócili – –
To zaś wszystko działa się w nocy, bo we dnie
Może by wstydem było modlić się przed krzyżem
Przydrożnym – raz, że fraszki nie dają powszednie,
Drugi raz, że to droga traktu z Żytomierzem
Kędy powozy jeżdżą – zaś ostatni, trzeci,
Że skoro chcesz się modlić, to wnijdź do komory
I sam z Przedwiecznym zostań jak z ojcem są dzieci – –
To ostatni jest powód –
– nienajmniejszym wtory!²⁸

Po napisaniu tych słów Norwid nie wybrałby się do Żytomierza, nawet gdyby posiadał ważny paszport i środki na podróż. Kogo miałyby tam spotkać? Powozy... A powieściopisarz Józef Ignacy Kraszewski zamieszkał w tym mieście niewiele później, w roku 1853.

BIBLIOGRAFIA

- BACHÓRZ J., *Grupy literackie w Królestwie Polskim w okresie międzypowstaniowym*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, t. II, red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988.
- CHLEBOWSKI P., *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku eposowi chrześcijańskiej*, Lublin 2000.
- CZAPLIŃSKI P., *Manifest literacki jako tekst literaturoznawczy*, „Pamiętnik Literacki” 1992, R. LXXXIII, z. 1, s. 62-82.
- DEMBOWSKI E., *Młoda piśmienność warszawska*, „Tygodnik Literacki” 1843, nr 31-32, s. 231-246, 249-254.
- DOPART B., *O założeniach romantycznej formy otwartej. Wprowadzenie do problematyki*, w: *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Zioliński, R. Dąbrowski, Kraków 2014, s. 29-47.
- DOPART B., *Poezja i pobożność: O „Pieśni porannej” Franciszka Karpińskiego*, „Rocznik Filozoficzny Ignatianum” 2021, t. 27, z. 1, s. 197-218.
- GENETTE G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.
- HALKIEWICZ-SOJAK G., *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.
- HALKIEWICZ-SOJAK G., *Autokreacja w „Promethidionie”*, w: C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wydanie krytyczne, tekst opracował, objaśnieniami i uwagami edytorskimi opatrzył S. Sawicki, Kielce 2022, s. 169-190.

²⁸ C. NORWID, *Poezje*, s. 23-24.

- js [J. SŁAWIŃSKI], *Metaliteratura*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988 [wyd. II], s. 278.
- KASPERSKI E., *Parateksty zamiast przedmów. Zarys poetyki paratekstów w twórczości Norwida*, w: *Romantyczne przemowy i przedmowy*, red. J. Lyszczyzna, M. Bąk, Katowice 2010, s. 106-126.
- KŁOSIŃSKA K., *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1989.
- KOPALIŃSKI W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- MAKOWIECKI T., *Promethidion*, w: K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 7-32.
- MCPHERRAN M.L., *Religia Sokratesa*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa 2014.
- RZEPCHYŃSKI S., *Norwid a nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 185-215.
- SAWICKI S., „*Promethidion*” od strony sztuki i od innych stron, w: C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wydanie krytyczne, tekst opracował, objaśnieniami i uwagami edytorskimi opatrzył S. Sawicki, Kielce 2022, s. 105-167.
- STANISZ M., *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.
- UJEJSKI J., *Listy Norwida do Augusta Cieszkowskiego i Zygmunta Krasińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1925/1926, R. XXII/XXIII, z. 1/4, s. 585-625.
- ZALESKI M., *O poezji „traktatowej”*, „Pamiętnik Literacki” 1977, R. LXVIII, z. 3, s. 167-190.
- ZIOŁOWICZ A., *Dramat i romantyczne „Ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu, Kraków 2021 (wyd. II).
- ZIOŁOWICZ A., *O „rozmowy ducha”, czyli o dialogicznej formie „Promethidiona”*, w: C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, wydanie krytyczne, tekst opracował, objaśnieniami i uwagami edytorskimi opatrzył S. Sawicki, Kielce 2022, s. 191-217.

PIĘĆ ZARYSÓW W KONTEKŚCIE PRZEMIAN POETYCKICH WYPOWIEDZI PROGRAMOWYCH CYPRIANA NORWIDA

Streszczenie

Od początków twórczości Cyprian Norwid często formułuje w swych dziełach poetyckich refleksje i proklamacje metaliterackie. Poeta tworzy szereg wierszy programowych: bądź to manifestów skupionych głównie na postawie poety i jego roli jako artysty, na zagadnieniach języka poetyckiego i estetyki poezji, bądź też wypowiedzi o charakterze szerszych proklamacji ideowych (światoobraz, idee społeczne i cywilizacyjne). Wymienić tu należy m.in. pierwsze manifesty poetyckie z okresu warszawskiego (wiersze *Pióro* i *Do wieśniaczki*), szereg utworów ze zbioru *Vade-mecum* (wśród nich tytuły: *Liryka i druk*, *Kolebka pieśni*, *Ostatni-despotyzm*, *Fortepian Szopena*), arcydzieła z okresu ostatniego, takie jak: *Na zgon Poezji (Elegia)*, *Do Bronisława Z.* Wymiar literacko- i estetyczno-programowy mają też wielkie poematy dyskursywne (*Promethidion*, *Rzecz o wolności słowa*) oraz liczne utwory z domeny poezji narracyjnej i prozy artystycznej Norwida. W *Pięciu zarysach*, cyklu otwierającym zbiór *Poezji* Norwida z roku 1862, dominują cechy poezji traktatowej, której treść dotyczy generalnych kwestii

polskiej literatury i sztuki, ale też kardynalnych spraw europejskiej kultury, światobrazu epoki. Ten typ poezji w biografii twórczej Norwida pojawia się, począwszy od *Pieśni społecznej czterech stron* (1849) poprzez *Niewolę*, *Psalmów-psalm*, *Promethidion* aż po *Rzecz o wolności słowa* (1869). Refleksja programowa służy poecie do zaznaczenia swej odrębności, swojej autonomii wobec innych zjawisk literackich, zwłaszcza tych niezaskładujących jego zdaniem na poklask, którym się cieszą. Pozwala też na diagnozowanie głębokiej, nieuchronnej przemiany literatury i kultury, wobec której należy zająć aktywną, twórczą postawę. Służy również za autokomentarz, za kierowaną do odbiorcy lekturę autorską dzieła w odpowiedzi na zarzuty hermetyzmu, niejasności, nieczytelności tego pisarstwa (wobec nasilającego się deprecjonowania twórczości Norwida, autokomentarz staje się narzędziem walki o prestiż, walki o uznanie wartości tego pisarstwa). I wreszcie, Norwid używa instrumentów metaliteratury do integrowania swej biografii twórczej.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, *Poezje* (Lipsk 1862), *Pięć zarysów*, metaliteratura, poetycka wypowiedź programowa, manifest literacki, poezja traktatowa, krytyka literacka, autokomentarz, światobraz, idee społeczne

PIĘĆ ZARYSÓW IN THE CONTEXT OF THE TRANSFORMATION OF CYPRIAN NORWID'S POETIC PROGRAMMATIC STATEMENTS

Summary

From his earliest works, Cyprian Norwid often formulated metaliterary reflections and proclamations in his poetic works. The poet produced a number of programmatic poems: either manifestos focused mainly on the poet's stance and role as an artist, on the issues of poetic language and the aesthetics of poetry, or broader ideological proclamations (worldviews, social and civilisational ideas). We should mention here, among others, the first poetic manifestoes from the Warsaw period (the poems *Pióro* [*My Quill Pen*] and *Do wieśniaczki* [*To the Peasant Girl*]), a number of works from the collection *Vade-mecum* (inter alia: *Liryka i druk* [*Lyricism and Print*], *Kolebka pieśni* [*The Cradle of Songs*], *Ostatni-despotyzm* [*The Last Despotism*], *Fortepian Szopena* [*Chopin's Grand Piano*]), masterpieces from the latter period, such as *Na zgon Poezji (Elegia)* [*On the Death of Poetry (Elegy)*], *Do Bronisława Z.* [*To Bronisław Z.*]. There is also a literary and aesthetic-programmatic dimension to the great discursive poems (*Promethidion*, *Rzecz o wolności słowa* [*On the Freedom of Speech*]) and numerous works from the domain of Norwid's narrative poetry and artistic prose. In *Pięć zarysów* [*Five Sketches*], the cycle that opens the 1862 collection of Norwid's *Poezje* [*Poems*], the dominant features are those of treatise poetry, the content of which deals with the general issues of Polish literature and art, but also with the cardinal issues of European culture, the worldview of the age. This type of poetry appears in Norwid's creative biography from *Pieśni społecznej czterech stron* [*Four Pages of a Social Song*] (1849) through *Niewola* [*Enslavement*], *Psalmów-psalm* [*Psalm of Psalms*], *Promethidion* – all the way to *Rzecz o wolności słowa* [*On the Freedom of Speech*] (1869). Programmatic reflection serves the poet to mark his distinctiveness, his autonomy from other literary phenomena, especially those which – in his opinion – do not deserve the applause they enjoy. It also serves as a diagnosis of the profound, inevitable transformation of literature and culture, towards which an active, creative stance must be taken. It serves as a self-commentary, an author's reading of a work addressed to the viewer in response to

accusations of hermeticism, obscurity, illegibility of this writing (in view of the increasing depreciation of Norwid's work, self-commentary becomes a tool in the fight for prestige, the fight for recognition of the value of this writing). And finally, Norwid uses the instruments of metaliterature to integrate his creative biography.

Keywords: Cyprian Norwid, *Poezje* [Poems] Leipzig 1862, *Pięć zarysów* [Five Sketches], metaliterature, poetic programmatic statement, literary manifesto, treatise poetry, literary criticism, self-commentary, worldview, social ideas

BOGUSŁAW DOPART, profesor z tytułem honorowym profesora zwyczajnego, doktor habilitowany na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią, estetyką i metodologią badań nad romantyzmem oraz historią kultury okresu rozbiorowego; krytyk i badacz literatury oraz wybranych zjawisk kulturalnych XX w.; członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności, zastępca przewodniczącego Komisji Kultury Słowian PAU. Należy do Komisji Historycznoliterackiej PAN; jest redaktorem serii *Studia Dziewiętnastowieczne*; dotychczas ukazało się 46 tomów; opublikował ok. 300 prac z różnych dyscyplin humanistycznych; ma w dorobku 23 książki, w tym 11 monografii autorskich; wydał monografie – *Mickiewicz. Poeta alternatyw* (Kraków 2021), *Mickiewiczowski pięcioksiąg romantyczny* (Kraków 2021); przygotował rocznicową edycję *Ballad i romansów Mickiewicza* (wraz z dr hab. Magdaleną Woźniewską-Działak, Kielce 2022); opublikował też: *Szkice pigoniowskie* (Kraków 2023), *Poemat romantyczny, epopeja, summa poetica. O „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza* (Kraków 2023); we współpracy z dr E. Modzelewską-Oparą powieść o polskich losach W.S. Kuniczaka *Marsz* w przekł. J. Kydryńskiego (Kraków 2023) oraz monografię historycznoliteracką liryków łoańskich: A. Mickiewicz, *Liryki łoańskie*. B. Dopart, *O lirykach łoańskich Adama Mickiewicza. Zarys monograficzny* (Kielce 2025).