

PIOTR CHLEBOWSKI

ORCID: 0000-0002-8285-9358

PIĘĆ ZARYSÓW.

ZAGADNIENIE TEKSTOWEGO PORZĄDKU PRZEKAZU

Badacze twórczości Norwida, edytorzy zaliczają *Pięć zarysów* do poematów dyskursywnych lub traktatów poetyckich, bliskich tematycznie oraz genetycznie *Promethidionowi*. Umieszczają go w tym samym kręgu: przyjmuje się, że poszczególne „zarysy” powstały w latach 1847-1852. Autograf *Pięciu zarysów* nie zachował się, co bez wątpienia stanowi z jednej strony utrudnienie przy edycjach utworu, z drugiej sprawę ułatwia, ponieważ przy pierwodruku wydanym za życia autora, w tomie zbiorowym, realizowanym za wiedzą i do tego z jego czynnym udziałem redakcyjnym, nadaje mu przecież status edycji autorskiej. Oczywiście nawet w takim stanie rzeczy problematyka edytorska nie znika. Więcej: właśnie w przypadku tego tekstu wydaje się szczególnie ważka i do tego dość zawikłana. Niezbyt bogata tradycja edytorska, gdy chodzi o *Pięć zarysów*, nie przyczyniła się do odpowiedzi na pytania i wątpliwości rodzące się przy opracowaniu tego utworu. Jedne z nich – owszem – próbowano skutecznie rozpoznawać, a inne – niestety – nie zostały zupełnie zauważone lub lekceważono ich znaczenie.

W przypadku tego utworu należałoby zadać pytanie podstawowe, a mianowicie o tożsamość i zakres tekstu, jego granice. Edycja *Pięciu zarysów* w ramach serii *Biblioteka Pisarzy Polskich* wydaje się jasno tę kwestię rozstrzygać¹. Jest to pięć utworów (poematów) różnej długości połączonych – co w przypadku Norwida i ówczesnej praktyki poetyckiej należy uznać za rodzaj konwencji – w cykl. Kolejne części owego cyklu, stanowiące kolejne poetyckie i zarazem dyskursywne całości, zaopatrzone w odrębne tytuły: *Rzeczywistość*, *Pisarstwo*, *Ruiny*, *Burza* i *Lilie*. Pod większością z nich widnieją daty, które mieszczą się we wskazanym

¹ Zob. C. NORWID, *Pięć zarysów*, w: tegoż, *Poezje*, Lipsk 1863, s. 5-24.

zakresie – przypominam: 1847-1852. Zarówno Zenon Przesmycki, jak i Juliusz Wiktor Gomulicki, poruszając się w tychże granicach czasowych, proponowali różne rozwiązania. Pierwszy był skłonny rozciągać umieszczone przez poetę daty również na części traktatu pozbawione owego signum². Gomulicki natomiast dość arbitralnie zmienia datację nawet w tych miejscach, gdzie mamy autorski zapis, np. z 1847 na 1848 r. przy *Rzeczywistości*. W takich sytuacjach swoje decyzje uzasadnia fragmentami uznanymi – przez niego – za aluzje do faktów politycznych lub literackich³. Są to oczywiście hipotezy. Wysuwane przesłanki prowadzą do dowodów o charakterze pośrednim. Podobnie zresztą, jak formułowano przez lata różne wnioski – na podstawie podobnych przesłanek – w sprawie genezy wspomnianego *Promethidiona*. Zresztą porównanie obu utworów dotyka nie tylko płaszczyzny tematu czy sposobu formułowania myśli, ale również mechanizmu kompozycyjnego. Otóż *Promethidion*, podobnie jak *Pięć zarysów*, stanowi układ kilku tekstów, które powstały w różnym czasie. W przypadku obu utworów nie ma między badaczami zgody zarówno, gdy chodzi o moment twórczy, jak i kolejność powstawania poszczególnych części.

Pięć zarysów w edycji Brockhousa poprzedza tekst *Prób*, opatrzone nawiasowym podtytułem – komplikującym strukturę oraz układ obu przekazów – *Jako wstęp do „Zarysów obyczajowych pięciu”*. Problem relacji obu tekstów, czyli *Zarysów* oraz *Prób*, szybko pojawił się w edytorskiej praktyce. Przesmycki w pierwszym wydaniu zbiorowym dzieł poety wydrukował oba utwory obok siebie, zachowując wszakże ich odrębność⁴. W ten sposób – można powiedzieć – Miriam

² Komentarz Przesmyckiego: „Pięć poemacików, związanych przez poetę tym wspólnym tytułem, powstawało kolejno w ciągu lat kilku. Pod pierwszym (*Rzeczywistość*) mamy datę: Pisałem 1847 r.; inna data, późniejsza (Pisałem 1849), położona pod trzecim (*Ruiny*), zdaje się odnosić i do drugiego (*Pisarstwo*); wreszcie, do czwartego (*Burza*) i piątego (*Lilie*) stosuje się niewątpliwie odnośnik w tym ostatnim do 7-go wiersza od końca (Możeby wstydem było modlić się przed krzyżem): Pisane 1852” (Z. PRZESMYCKI, *Przypisy*, w: C. NORWID, *Pisma zebrane*, wydał Z. Przesmycki, t. A: *Pisma wierszem dział pierwszy*, cz. 2, Warszawa–Kraków 1911 (recte: 1912), s. 826.

³ Gomulicki wskazuje – a to już zupełny interpretacyjny domysł – że słowa Wiesława (w. 56-57) w *Rzeczywistości*, gdzie mowa o „czterech rokoszach”, „to kolejno: insurekcja kościuszkowska, powstanie listopadowe, powstanie 1846 r. oraz powstanie 1848 r. (chyba że wypadki 1846 r. potraktujemy jako dwa osobne »rokosze«)” (PWsz III, 764). Inną z kolei wypowiedź, w *Ruinach*, a mianowicie w. 126-129, gdzie mowa o „Przeglądniku w Poznaniu” uznaje za „aluzję do słynnej recenzji Jana Koźmiana z *Pieśni społecznej cztery stron* (»Przegląd Poznański« 1850), świadczy, że jeżeli nie cały utwór, to przynajmniej sama wypowiedź Wiesława pochodzi z roku 1850. / Ta sama recenzja Koźmiana odbiła się jeszcze w »zarysie« *Pisarstwo* (w. 4-10, 33-40), co świadczy, że i ten utwór powstał zapewne w r. 1850” (PWsz III, 764-765).

⁴ Zob. C. NORWID, *Pisma zebrane*, wydał Z. Przesmycki, t. A: *Pisma wierszem dział pierwszy*, cz. 1, Warszawa–Kraków 1911 (recte: 1912), s. 180-211.

poszedł za wskazaniem pierwodruku. Do takiej praktyki powrócił Stefan Sawicki w ramach krytycznej edycji dzieł poety⁵. Zupełnie inne stanowisko zaprezentował Gomulicki w dwóch swoich wydaniach: w ramach *Pism wszystkich* oraz w osobnym tomie *Poezji Norwida*, opublikowanym w 1979 r. Oba teksty, czyli *Próby* oraz *Pięć zarysów*, uznał za jeden utwór. Połączył je pod wspólnym tytułem *Pięć zarysów* oraz wspólnym mottem, które w pierwodruku przynależało wyłącznie *Pięciu zarysom* (bez *Prób*)⁶. Tadeusz Pini dostrzegł, że między podtytułową formułą, w którą zaopatrzone *Próby*, a tytułem *Pięć zarysów*, nie ma pełnej współbieżności: *Zarysów obyczajowych pięć* / *Pięć zarysów obyczajowych* nie jest równe *Pięciu zarysom*. Brak w tym drugim przypadku określenia „obyczajowych” być może wynika z poetyckiej woli skracania nazwy, a być może stanowi rodzaj jakiegoś znaczącego gestu, niepozbawionego walorów znaczeniowych? Ta różnica wywołała u Piniogo dość ryzykowny odruch korektorski. *Pięć zarysów* wydrukował on bowiem pod tytułem *Pięć zarysów obyczajowych*, a do tego postąpił jeszcze bardziej radykalnie niż Gomulicki: nie dość, że oba teksty opublikował osobno, to jeszcze w odrębnych działach swego zbiorowego wydania Norwida⁷. Sawicki, podążając za pierwodrukiem oraz za Przesmyckim, w taki sposób uzasadniał swoją decyzję:

Przed wszystkim prawdopodobnie jest to układ autorski. W wydawnictwie Brockhousa, jak wykazały badania (Puzynina, Rudnicka), zmieniano wprawdzie fonetykę, pisownię oraz interpunkcję Norwida, ale trudno przypuszczać, aby zmiany dotyczyły również struktury utworów, a więc podziału – jak w tym przypadku – złożonej całości na odrębne utwory. Zapewne chodziło Norwidowi o to, aby *Próby*, będące wstępem do *Pięciu zarysów*, a w pewnym sensie do całego tomu, pozostały jednak odrębnym utworem. Choć nie znamy dokładnie czasu powstania *Prób*, to jednak wszyscy badacze przyjmują zgodnie, że są one znacznie późniejsze niż *Pięć zarysów* i stanowią wprowadzenie do nich napisane z pewnego dystansu. Ten dystans widoczny jest też w nawiasowym, dopowiadającym podtytuł *Prób*: to jednak nie wstęp *sensu stricto* – powinniśmy czytać *Próby* jako wstęp do napisanych wcześniej *Pięciu zarysów*, których tytuł został równocześnie – po latach – nieco zmieniony. *Próby* są na tyle samodzielnym utworem, że mogą być publikowane osobno, ale w wydaniu zbiorowym powinny – zachowując swoją odrębność – poprzedzać *Pięć zarysów* (DW IV, 322).

Słusznie uczony podkreśla dystans, choć nie ma on charakteru czasowego: różnicy dat powstania obu tekstów, czyli *Prób* i *Pięciu zarysów*. W końcu, gdyby Nor-

⁵ Zob. DW IV, 141-172. Trzeba wszakże przyznać, że typograficznie *Próby* w tym wydaniu – nieoddzielone jakąkolwiek stroną lub kartą vacatową – wydają się bliższe *Promethidionowi* (usytuowane są bowiem zaraz za *Epilogiem* tego poematu) niż *Pięciu zarysom*.

⁶ Zob. PWSz III, 473-501, 764-765.

⁷ Zob. C. NORWID, *Dzieła (drobne utwory poetyckie – poematy – utwory dramatyczne – legendy, nowele, gawędy – przekłady – rozprawy wierszem i prozą)*, wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini, Warszawa 1934, s. 96-97, 526-536.

widowi zależało na zatarciu różnic, to bez trudu wyraziłby to stosownie w tytuluaturze w taki sposób, że czytelnik – zarówno jemu współczesny, jak i obecny – nie dostrzegłby przesunięć i odmienności. Wystarczyło podążać tropem Piniego: *Pięć zarysów obyczajowych*. Ale dlaczego Sawicki zakłada tylko jedną możliwość: że to tytuł *Pięciu zarysów* został zmieniony po latach? Można przecież z równie słuszną racją przyjąć, że Norwid uszczegółowił tytuł dopiero przy *Próbach*, silniej zaznaczył charakter owych „zarysów”, nadał im pewien znaczący status semantyczny. To po pierwsze. Po drugie: zaznaczająca się w obu tytułach relacja może wpływ owego dystansu rozciągać na cały tom Brockhausa, będącego pierwszym poważnym zbiorowym tomem dzieł Norwida. *Próby* podejmują problematykę poezji. Są komentarzem Norwida do poezji, do jego poezji, ale nie tylko. Zwracano uwagę na kontekst twórczości Teofila Lenartowicza⁸, na zewnętrzne i opisowe walory ówczesnej polskiej liryki. Ale Przesmycki bardzo przenikliwie podkreślał, że ten wiersz Norwida dotyczący uświadamianiu sobie istoty poezji i powinności poety jest programem „dla siebie”, ale zarazem unika etykiet manifestu⁹. Stąd ta niepewna konsystencja semantyczna. Przechodzenie od delikatnej ironii do powagi i z powrotem, mglista postawa podmiotu ewokująca raz pochwałę świata i bytu, a innym razem „ludzką rzecz”. Niejednoznaczność podmiotu odnajduje azyl w zmienności. Wahania i wątpliwości, poruszanie form i formuł stanowi przecież domenę *Pięciu zarysów*, szkiców podnoszących opis współczesnej poezji rzeczywistości. Koniecznie trzeba zaznaczyć, że *Próby* to wiersz otwierający cały Norwidowski tom Brockhausa. Bez podtytułowego zastrzeżenia, a zatem zaznaczenia bezpośredniego związku z *Pięcioma zarysami*, *Próby* mogłyby przez potencjalnego czytelnika zostać odczytane jak wiersz programowy całego zbioru, a w konsekwencji określonej postawy Norwida, co przypuszczalnie nie byłoby zgodne z jego intencją. Znamienne przy tym, że poeta nie ograniczył się w podtytule do formuły *Wstęp do „Zarysów obyczajowych pięciu”*, co skracałoby dystans i redukowało kontekst sytuacyjnej zmienności funkcyjnej obu tekstów. Przyimek wprowadzający „jako” określa rolę i sposób traktowania, w tym przypadku *Prób*, przez tekst *Pięciu zarysów*. Sytuacja buduje kompozycyjną zależność. Okolicznością jest obecność w jednym tomie poetyckim oraz to, że w druku po *Próbach* następuje *Pięć zarysów*: poeta dookreśla w ten sposób relacje między obu utworami. Są one bliskie, tworzą całość w tej sytuacji, choć

⁸ Zob. Zenon Przesmycki wskazywał, że wiersz Norwida nie nosi „wyraźnej dedykacji Lenartowiczowi, ale niewątpliwie do niego był zwrócony, a wynikał z jakiejś rozmowy czy sporu listowego o istotę i zadania poezji” (PRZESMYCKI, *Przypisy*, s. 824). Zob. także: M. KRIDL, *Poezja polska 1795-1863*, Kraków 1935, s. 111; S. KOŁACZKOWSKI, *Literatura polska w 1932 r.*, „Rocznik Literacki za r. 1932”, Warszawa 1933, s. 18; M. BUŚ, *Uwagi o „Próbach” Norwida*, „Studia Norwidiana” 19: 2001, s. 96.

⁹ PRZESMYCKI, *Przypisy*, s. 823-825.

w innej mogłyby stanowić odrębne byty, co mocno zaznaczył w komentarzu Sawicki. Ale jest tu moim zdaniem jeszcze inna myśl. Otóż Norwid równolegle zaznacza, iż ten wstępny charakter *Prób*, ich uogólniająca problematyka dotycząca zagadnień poezji, nie rości sobie pretensji do całości zbioru, do całości *Poezji* oraz jego twórczości. Nie są zatem *Próby* manifestem, za jaki mogłyby zostać mylnie uznane ze względu na swoją inicjalną pozycję w tomie. W owym zapisie „jako wstęp do” chodzi zatem zarówno o wskazanie, czym *Próby* są (tu wobec sąsiedniego tekstu), jak i czym nie są w szerszym kontekście, tomu i twórczości Norwida.

O ile wskazany przed chwilą problem kompozycyjny (relacji między *Próbami* a *Pięcioma zarysami*) został dostrzeżony, w tym zwłaszcza w ostatniej edycji krytycznej (gdzie oba teksty przedrukowano – jak w pierwodruku – obok siebie¹⁰), o tyle sprawa relacji rozprawy *O sztuce* dotąd nie znajdowała się w kręgu zainteresowań historyków literatury, krytyków, a zwłaszcza edytorów. Ten prozatorski tekst po raz pierwszy w formie autorskiej osobnej broszury, z notą na stronie tytułowej („nakładem autora”), firmowany przez Drukarnię L. Martinet w Paryżu, ukazał się w 1858 r. Przedruk rozprawy w edycji Brockhousa, a zatem kilka lat później, zyskał inny charakter i sens. Przede wszystkim Norwid związał rozprawę *O sztuce* z tekstem *Pięciu zarysów*, a ściśle z określonym fragmentem części trzeciej poematu: z *Ruinami*, gdzie w formie dialogu – niemal jak w *Promethidionie* – toczy się dyskusja między Markiem a Wiesławem (z którym silniej solidaryzuje się podmiot autorski) na temat warunków i okoliczności rozwoju ludzkiej myśli. Towarzysząca dyskutantom ruinalna sceneria (rzymskiej Świątyni Pokoju, między Łukiem Tytusa, Koloseum a Forum Romanum), wśród głązów i złomów, z porastającym bluszczem i skąpana w blasku gwiazd, nie tylko jest romantycznym tłem czy scenerią, lecz bezpośrednim przedmiotem dysputy. Podważając Markową logikę reinkarnacji, dyskutant zwraca uwagę, że istotą cierpienia jest ogarnianie i uświadamianie sobie sensu swego istnienia, z którym w momencie rozdziału ciała i duszy (a zatem z chwilą śmierci) nie już zrobić nie można. Zarazem też Wiesław, poszukując przyczyn błędnego myślenia swego rozmówcy, sięga do tezy o ruinach, które zostają po upadku narodu. A jeszcze wyraźniej dostrzega to zjawisko w sztuce, która gdy przestała być strażniczką wartości, zapadła się w sobie: zgniła w marazmie oraz pogrążyła się wgnuśności. Passus:

[...] – Sztuka! gdyby jeszcze była
Czuwającą, nie taką, jak ją widzisz, zgniłą!*

To winnaby w grobowcu wyświecać potrzebę

¹⁰ Zob. DW IV, 141-172. W komentarzu podano: „W pdr (Brock) i Przesm₁ *Próby* (Jako wstęp do »Zarysów obyczajowych pięciu«) i *Pięć zarysów* wydrukowano obok siebie, zachowując jednak ich odrębność” (DW IV, 322).

Zmarłego – dziedziczyłby syn po ojcu glebę –
Nie zaś one kolumny złamane – lub one
Trupie głowy. [...]

(DWsz IV 159, w. 70-75)

– a ściśle wers 71, odnoszący się do „zgniłej sztuki”, opatrzył poeta specjalnym odnośnikiem przypisowym. Tekst przypisu brzmi tak:

*Patrz: „O sztuce”, broszura N. (w Paryżu 1858), a na końcu niniejszych zarysów w formie objaśnień przytoczona (DW IV, 159).

Znacząco w kontekście podjętych rozważań lokalizujące i identyfikujące określenie: „na końcu niniejszych zarysów” oraz „w formie objaśnień przytoczona” bez wątpienia integruje strukturalnie osobne rozważania o sztuce. Włącza je – jako uzupełnienie i zarazem ekskurs – w tekst *Ruin*. Zaskakujące, że Przesmycki publikując *Pięć zarysów* w ogóle pominął i odnośnik przypisowy we wskazanym miejscu, i tekst przypisu. Gomulicki przypis przedrukował, uzupełniając go redaktorskim komentarzem:

*Patrz: *O sztuce*, broszura N. (w Paryżu, 1858), a na końcu niniejszych zarysów [w edycji Brockhause, 1863], w formie objaśnień przytoczona (PWsz III, 489).

Edytor wbrew autorskim wskazówkom nie przedrukował tekstu rozprawy „na końcu niniejszych zarysów”. Uczynił to w innym miejscu, zupełnie niezależnie w dziale prozy w tomie VI *Pism wszystkich*¹¹. Podobnie rzecz traktował Stefan Sawicki w edycji *Pięciu zarysów* w ramach krytycznego wydania *Dzieł wszystkich* poety, uzupełniając tekst Norwidowego przypisu komentarzem:

Chodzi o rozprawę *O sztuce (dla Polaków)*, którą w wyd. Brockhause (C. Norwid: *Poezje*. Lipsk 1863) przedrukowano bezpośrednio po *Pięciu zarysach* (DW IV, 329).

Ani słowa o funkcji, ani słowa o relacji tego tekstu do miejsca przytoczenia. Oczywiście w utworach Norwida znajdziemy wiele odnośników w formie zapisów lokalizujących teksty własne. Przykładem może być ostatni przypis w *Psalmów-psalmie* (dotyczący *Trzech-Pytań*, a właściwie – jak twierdzą edy-

¹¹ Zob. PWsz VI, 333-351. Gomulicki wskazuje przy tym w komentarzu, że tekst rozprawki „został oparty na krytycznym opracowaniu drugiego wydania autorskiego (z dodaniem elementów opuszczonych w nim: tytułu, spisu rzeczy i dedykacji)”. Deklaracja ta wskazuje i zarazem potwierdza, iż w edycji *Pism wszystkich* mamy do czynienia z kontaminacją dwu przekazów, co – jak wiadomo – nie jest zgodne z zasadami sztuki edytorskiej.

torzy – *Niewoli*). Jednakże nie brakuje i takich sytuacji, gdy odnośnik nie tylko wskazuje i odnosi nas do innego miejsca w tekście, ale wprost wprowadza przytoczenie. Nawet tekstów bardzo obszernych, czego przykładem rozbudowany przypis – ze znacznie późniejszego dzieła od *Pięciu zarysów* – w *Assuncie* opatrzoney zresztą osobnym tytułem *Spojrzenie ku Niebu*. O dużym stopniu integracji przedrukowanej rozprawy *O sztuce* w edycji Brockhousa ze wspomnianym cyklem *Pięć zarysów*, a zwłaszcza wskazanym wcześniej fragmentem *Ruin*, świadczą też i inne decyzje autorskie poety, odsłaniające jego intencję. Znamienna wydaje się przede wszystkim uwaga, którą Norwid umieścił poniżej tytułu *O sztuce*, a przed właściwym tekstem rozprawy. Podobnie jak w przypadku treści odsyłacza, tak i tu dostrzegamy widoczną potrzebę scalającą. Uwypuklającą kompozycyjną zależność poszczególnych elementów przekazu:

Do Zarysu III, nazwanego Ruiny, gdzie w treściach sztuki dotyczących zrobiony jest odsyłacz, dołącza się jeszcze w formie objaśnienia niniejsza broszura o sztuce, którą w r. 1858 czasowe potrzeby wywołały, a która została wyczerpniętą¹².

Ten tekst przywołuje – z krótkim komentarzem w uwagach – Gomulicki, który skrupulatnie lokalizuje miejsce odsyłacza przypisowego (do którego fragmentu się odnosi), cytuje także treść przypisu, ale nie przy edycji *Pięciu zarysów* w tomie III *Pism wszystkich*, ale przy edycji rozprawy *O sztuce*, a ściśle w uwagach edytorskich do niej w tomie VII (PWSz VII, 573). Słusznie też podnosi szereg czynności redaktorskich poety: „W tym nowym wydaniu Norwid odrzucił podtytuł, spis treści oraz wiersz dedykacyjny” (tamże), a dalej odnotowuje cytowaną wyżej uwagę poety. Ale zarazem nie objaśnia intencji ani funkcji, ani konsekwencji podejmowanych czynności autorskich. W jakim celu Norwid wprowadził te zmiany? Nie jedyne zresztą. Otóż, wydaje się, że podporządkował je tematycznej i treściowej integracji tekstów, które powstały w różnym czasie jako odrębne utwory, ale w edycji lipskiej z 1863 r. miały tworzyć – mocą autorskiej woli – pewną zamierzoną całość. Skłonność poety do budowania nowych układów bądź cykli, czasem z jednostek różnych, odmiennych gatunkowo i rodzajowo, należy uznać za cechę poetyki Norwida, zwłaszcza w okresie sprzed jego wyjazdu do Ameryki. Wystarczy przecież wymienić w tej grupie wspomnianego już *Promethidiona* czy *Pieśni społecznej cztery strony*, ale także *Salem* „z rapsodów złożony czterech”, powstałych w różnym czasie. Odrzucenie podtytułu w przypadku tekstu *O sztuce*, czyli frazy nawiasowej: (*dla Polaków*), miało poszerzać krąg podjętej problematyki. W *Ruinach* dyskusja dotyka zagadnień ogólnych, wręcz egzystencjalnych, m.in. spełnienia życia, potrzeby poszukiwania harmonii między sferami

¹² C. NORWID, *O sztuce*, w: tegoż, *Poezje*, s. 25.

duchową a cielesną, między brakiem a spełnieniem, także we wszelkich przejawach twórczości, w tym również w sztuce. Podczas gdy w rozprawce punktem odniesienia – wzorem niektórych problemów poruszonych w *Promethidionie* – jest sztuka polska. Rezygnacja ze wspomnianego podtytułu w znacznym stopniu osłabiała narodowy wątek, który zwłaszcza na początku rozprawki *O sztuce* silnie rezonował swoją obecnością. Z kolei z uwagi na odmienną funkcję, tekstu zupełnie odrębnego, a nie komentującego fragmentu własnej wypowiedzi poetyckiej, należy uznać rezygnację z wykazu treści (umieszczonego na początku broszury), z motta i dedykacji. Pozostawienie owych – jak je nazywał Tadeusz Makowiecki – „pudeł akustycznych”¹³ prowadziło do zgrzytu między rozprawą a sytuacją dialogową zarysowaną w *Ruinach* oraz przebiegiem dysputy, podczas wędrówki po antycznych ruinach, toczącej się między Markiem a Wiesławem. Był jeszcze kontekst sytuacyjny. Broszura z 1858 r. stanowiła bezpośrednią reakcję na wystąpienie Juliana Klaczki w sprawie sztuki polskiej, a przede wszystkim na jego wykłady o Adamie Mickiewiczu, które wygłaszał od stycznia do marca w Paryżu. Zygmunt Krasiński w liście do Stanisława Egberta Koźmiana (przypuszczalnie z 2 kwietnia 1858 r.) wskazywał:

Kurs to był raczej o stosunku ducha Adamowego do ducha narodu i nawzajem niż o dziełach Adamowych, a przez cały ciąg trwał styl kazania ks. Prusinowskiego na pogrzebie Adama. Chcę tym porównaniem dać Ci wyobrażenie pędu duchowego, kurs ciągle ożywiającego, bo rozumiesz, że kurs a kazanie to dwie rzeczy¹⁴.

Spór – opisywany przez Zofię Trojanowiczową – między Klaczką a Norwidem dotyka zagadnień sztuki narodowej, a u jej podstaw rysują się dwie różne „teorie narodu”, dwa sposoby myślenia o narodowej zbiorowości¹⁵. Klaczko uważał, że sztuki piękne nie są zgodne z charakterem Polaków, którzy nie powinni zatem skupiać się na ich rozwijaniu. Tym bardziej, że w aktualnym stanie (niewoli) naród ma przed sobą inne, ważniejsze zadania¹⁶. Norwid oczywiście występował w obronie polskiej sztuki, wybitnie zaś polemiczny charakter jego wystąpienia za-

¹³ T. MAKOWIECKI, *Promethidion*, w: tegoż, *Poeta i myśliciel. Rozprawy i szkice o Norwidzie*, zebrali i opracowali E. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2013, s. 202.

¹⁴ Z. KRASIŃSKI, *Listy do Koźmianów*, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1977, s. 455.

¹⁵ Z. TROJANOWICZOWA, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981, s. 138-152 i in.

¹⁶ Tekst Klaczki nie jest znany, ponieważ zasadniczy kurs głosił on z pamięci i nigdy go nie wydał. Treść i formę jego wystąpienia możemy jedynie rekonstruować na podstawie krótkich notatek, które pozostawił i oczywiście z relacji współczesnych.

powiada właśnie wiersz *Dedykacja*, umieszczony w edycji broszurowej *O sztuce (dla Polaków)*, zwłaszcza jej pierwsza strofa:

Tym, którzy z wielką Historii zniewagą,
U słupa Prawdę rozebrawszy nago,
Już, już świstali:
– Jako Dziewicy obuwie wężowi,
Spadnie na czoło lada kwiat i powie:
„Dotąd!... nie dalej!...”

(PWsz VI, 335)¹⁷

Redakcyjne czynności Norwida – redukujące, ale i uzupełniające, realizowane wobec tekstu *O sztuce* – świadczą o potrzebie formalnej integracji przekazów, obu utworów, czyli *Pięciu zarysów*, a zwłaszcza określonego fragmentu ich trzeciej części, czyli *Ruin* z rozprawą prozatorską. Ruch na płaszczyźnie kompozycyjno-strukturalnej motywowany był i funkcją, i zarazem semantyką przekazu. Stąd starania, aby zmienić charakter i proporcje wypowiedzi o sztuce. Znaczną część Norwidowskich rozważań – jak zauważa Trojanowiczowa – „zajął uwagi na temat uprawnień sztuki – wobec innych umiejętności, w świetle praw natury, idei postępu moralnego, religii. Stwierdzenia te odnosiły się do sztuki w sensie ogólnym i dopiero w zakończeniu rozprawy podjął Norwid próbę bliższego określenia narodowej sztuki, także w szczególności polskiej, ale każdej”¹⁸. Do tych słusznych konstatacji należałoby poczynić istotne uzupełnienie. A mianowicie, obok zakończenia, także wstępne uwagi poety skupiają się na problematyce polskiej, co tworzy kompozycyjną ramę ujawniającą jego intencję. Punkt ciężkości Norwid przesuwają na sprawy polskie, im podporządkowuje także owe kwestie ogólne. Tę strategię wzmacniają sens podtytułu (tzw. treści) oraz dedykacyjny wiersz, bo sytuacyjno-polemiczny kontekst, wystąpienie wobec Klaczki, ma przecież także walor określonej deklaracji. W przypadku edycji w tomie Brockhauśa poeta przesuwają wyrażnie punkt ciężkości w odmiennym kierunku: na sprawy ogólne sztuki. Taki charakter ma przecież spór między dyskutantami w *Ruinach*, ale też wypowiedź Wiesława, do której bezpośrednio odnosi się ów rozbudowany przypisowy ekskurs *O sztuce*.

Kierunek tych zmian wzmacnia dodane w stosunku do wersji pierwodruku rozprawy ostatnie zdanie tekstu. Wpisuje się ono w ciąg rozważań dotyczących podstawowych pojęć związanych ze sztuką, ujętych w formuły tzw. językoznawstwa natchnionego:

¹⁷ Zob. C. NORWID, *O sztuce (dla Polaków)*, Paryż 1858, s. 3.

¹⁸ TROJANOWICZOWA, *Ostatni spór romantyczny...*, s. 143.

Co do wyrazu brzydki, ten wybrzmiewa: bez-życia, bez-użytku będący; określnik zaś szkaradny, znaczy za-karę-dany, czyli potworny, czyli potwór¹⁹.

Rozważania na temat pojęć „brzydki” oraz „szkaradny” tworzą dychotomicznie zorientowany ciąg wobec „piękna” oraz innych bliskich mu określeń, jak: „ładny” oraz „śliczny”, rozwijany na kanwie cytatu z *Anhellego*, opartego na poetyckim proroctwie o świętości grobów, gdzie Bóg od złożonych ciał „odwróci robaki i ubierze je w umarłych dumną powagę”. Ten fragment z tekstu Słowackiego doskonale koresponduje z sytuacją i sepulkralną tematyką *Ruin*. Rozmowa między bohaterami dotyka przecież problematyki śmierci i tego, co dzieje się z człowiekiem, a ściśle z jego duszą. Norwid zarysowuje dwa odmienne stanowiska. Pierwsze łączy z metempsychozą, drugie z ewangelicznym zmartwychwstaniem ciał. Rysujące się między nimi różnice rozgraniczają i porządkują elementy rzeczywistości, pojęcia i wartości. Wprowadzenie „brzydoty”, nieoczywiste w wariancie poświęconym sztuce narodowej, zyskuje właściwą motywację tylko w kontekście rozważań ogólnych ujmowanych w *Ruinach* w perspektywie eschatologicznej. Ta finalna uwaga lingwistyczna skutecznie dopełnia wizję świata opartą na antynomiach, wyłaniających się w toku dyskusji między Markiem a Wiesławem. U podstaw zróżnicowania wspartego na dychotomii tkwi przecież aksjologia, która na zasadzie niezbędnego kontrapunktu dopomina się o *negatio*.

Dla zarysowanych rozważań trzeba koniecznie sformułować przynajmniej dwa wnioski natury edytorskiej i tekstologicznej. Pierwszy właściwie jest nawiasowy dla zasadniczego tematu. Dotyczy on sposobu traktowania rozprawki *O sztuce* czy też *O sztuce (dla Polaków)*. Z prezentowanego wyżej wywodu można wnieść, że mamy do czynienia nie z jednym, ale właściwie dwoma tekstami o podobnych, acz nieco zmienionych tytułach. Kierunek i dynamika zmian tekstologicznych przesuwają sensy tekstu (v. tekstów). Raz zatem jest on poświęcony tematyce sztuki narodowej, ujęty do tego w tryby konkretnej polemiki z poglądami czy wręcz wykładami Juliana Klaczki. A raz – w wariancie pozbawionym podtytułu – zmierza do rozważań ogólnych o sztuce, oderwanych od doraźnej polemiki o kwestii sztuki narodowej i od historycznego kontekstu. Różnice są widoczne w budowie czy też uposażeniu obu tekstów, sygnałem zmian zaś jest sam tytuł: *O sztuce (dla Polaków)* lub *O sztuce*. Wynikają one przede wszystkim z autorskiego ujęcia tego tekstu: raz jako samodzielnego bytu, a raz jako elementu większej cyklicznej struktury. I tu dochodzimy do wniosku drugiego, ważniejszego i podstawowego dla naszych rozważań. *Próby (Jako wstęp do „Zarysów obyczajowych pięciu”)*, *Pięć zarysów* oraz *O sztuce* tworzą cykliczną całość, przy zach-

¹⁹ C. NORWID, *O sztuce*, w: tegoż, *Poezje*, s. 39. Zob. i por. PWSz VI, 351.

waniu ich pewnej odrębności. Dotąd uznawano jedynie, że dwa pierwsze tytuły łączy związek tekstologicznej zależności, zupełnie ignorując rozprawkę *O sztuce*. A zatem *Próby* stanowią wprowadzenie – choć nie jest to wstęp *sensu stricto*, jak anonsuje podtytuł – do napisanych zapewne wcześniej *Pięciu zarysów*, których nieco poszerzony wariant tytułu sygnalizuje dystans genetyczny i strukturalną odrębność. Ten zarysowany układ dopełnia – będąca rozbudowanym komentarzem w formie odrębnej wypowiedzi – rozprawa *O sztuce*. Poeta połączył ją – za pomocą odnośników przypisowych – z jednym z fragmentów *Ruin*, stanowiącym część trzecią czy też „zarys trzeci” *Pięciu zarysów*. Próby zatem łączą się wprost z *Pięcioma zarysami*, z którymi z kolei integruje się prozatorski tekst *O sztuce*. Trudno byłoby uznać te teksty za jeden utwór i łączyć je pod jakimś wspólnym tytułem, przekreślając ich odrębność tak, jak potraktował Gomułicki w *Pismach wszystkich Próby* i *Pięć zarysów*. Przypomnijmy: połączył je wspólnym, tym drugim tytułem i jednocześnie *Próby*, zgodnie z podtytułowym wyróżnikiem, jako wstęp umieścił na tym samym poziomie struktury, co kolejne „zarysy”, a zatem: *Próby*, *Rzeczywistość*, *Pisarstwo*, *Ruiny*, *Burza*, *Lilie*. Motto zaś odnoszące się w pierwodruku tylko do *Pięciu zarysów* przydzielił nowej całości (PWsz III, 473-501). A zatem taką logikę komponowania przez dekomponowanie tekstów w odniesieniu do przed chwilą ukazanego trzyczęściowego cyklu: *Próby* – *Pięć zarysów* – *O sztuce* należy od razu odrzucić i uznać za błędną, a przede wszystkim wynoszącą wolę edytorską nad wolę autorską. Należałoby wszakże, uznając pewien stopień autonomii trzech wspomnianych tekstów, drukować je w jednym cyklicznym bloku, do tego w ściśle określonym, przyjętym w pierwodruku, czyli w edycji *Poezji* Brockhausa, porządku. A zatem jako autorską całość, choć pozabawioną wspólnego tytułowego wyróżnika.

BIBLIOGRAFIA

- BUŚ M., *Uwagi o „Próbach” Norwida*, „Studia Norwidiana” 19: 2001, s. 77-97.
 CYWIŃSKI S., *Norwid w klasie 8-jej gimnazjalnej*, „Przegląd Pedagogiczny” 1928, nr 26.
 DUDZIAK B., „Ruiny” z „*Pięciu zarysów obyczajowych*” Cypriana Norwida, „Studia Norwidiana” 17-18: 1999-2000, s. 93-110.
 KOŁACZKOWSKI S., *Literatura polska w 1932 r.*, „Rocznik Literacki za r. 1932”, Warszawa 1933, s. 9-20.
 KRASIŃSKI Z., *Listy do Koźmianów*, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1977.
 KRIDL M., *Poezja polska 1795-1863*, Kraków 1935.

MAKOWIECKI T., *Promethidion*, w: tegoż, *Poeta i myśliciel. Rozprawy i szkice o Norwidzie*, zebrali i opracowali E. Chlebowska, W. Toruń, Lublin 2013, s. 191-223.

NORWID C., *Pięć zarysów*, w: tegoż, *Poezje*, Lipsk 1863, s. 5-24.

PRZESMYCKI Z., *Przypisy*, w: C. Norwid, *Pisma zebrane*, wydał Z. Przesmycki, t. A: *Pisma wierszem dział pierwszy*, cz. 2, Warszawa-Kraków 1911 (*recte*: 1912), s. 822-830.

SZUMAN S., *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1962.

TROJANOWICZOWA Z., *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1991.

WYKA K., *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, szkice*, Kraków 1989.

PIĘĆ ZARYSÓW. ZAGADNIENIE TEKSTOWEGO PORZĄDKU PRZEKAZU

Streszczenie

Artykuł podejmuje kwestię tożsamości i zakres *Pięciu zarysów*; relacji łączących ten złożony utwór z *Próbami* oraz z rozprawką *O sztuce*. W praktyce edytorskiej i w badaniach dostrzegano związek między *Pięciu zarysami* i *Próbami*, zupełnie pomijając trzeci z wymienionych tytułów. Wywód – respektując autorską wolę wyrażoną w układzie kompozycyjnym w *Poezjach* wydanych przez Brockhousa – zmierza do tego, aby przy stwierdzeniu pewnego stopnia autonomii trzech wymienionych tekstów uznać je za jeden cykliczny blok, do tego w ściśle określonym – przyjętym w pierwodruku, czyli w edycji *Poezji* Brockhousa – porządku. A zatem jako autorską całość, choć pozbawioną wspólnego tytułowego wyróżnika.

Słowa kluczowe: *Pięć zarysów*, *O sztuce*, *Próby*, tekst, cykl, przypis, odsyłacz

THE ISSUE OF THE TEXTUAL ORDER OF THE MESSAGE

This article addresses the question of the identity and scope of *Pięć zarysów* [*Five Sketches*], the relationship linking this composite work with *Próby* [*Trials*] and with the essay *O sztuce* [*On Art*]. Editorial practice and research have recognised the relationship between *Pięć zarysów* and *Próby*, completely ignoring the third title. The argument presented here – respecting the author's will as expressed in the compositional arrangement in the Brockhaus edition of *Poezje* [*Poems*] – aims at the recognition of a certain degree of autonomy of the three mentioned texts as a single cyclic block, in a strictly defined order adopted in the first edition of the Brockhaus edition of *Poezje* – thus, as an authorial whole, albeit one without a common distinguishing featuresuch as a title.

Keywords: *Pięć zarysów* [*Five Sketches*], *O sztuce* [*On Art*], *Próby* [*Trials*], text, cycle, footnote, reference

PIOTR CHLEBOWSKI – prof. dr hab., historyk literatury, pracownik naukowy Ośrodka Badań nad Twórczością C. Norwida KUL; e-mail: quidam@kul.lublin.pl