

ADAM CEDRO

ORCID: 0000-0002-3715-0155

WOKÓŁ PROBLEMATYKI EDYTORSKIEJ *PIĘCIU ZARYSÓW*

Nawet po wielokrotnej lekturze *Pięciu zarysów* trudno pozbyć się uczucia pewnego rodzaju zakłopotania, wynikającego nie tylko z trudności ze zrozumieniem wielu fragmentów tekstu, ale i z próbą objęcia tego dzieła całościową refleksją, rozpoznania jego struktury, zespoleniem sensów poszczególnych części w jeden nurt znaczeń o dającym się ustalić przebiegu, określeniu dominującej funkcji czy problematyki tej kompozycji, a więc wytyczenia głównego kierunku lektury. Taka sytuacja prowokuje do sformułowania pytania o spójność i zasady zestawienia tych kilku krótkich poematów, którymi Norwid otwiera wydany u Brockhousa w końcu 1862 r. tom *Poezji*. Czy zatem *Pięć zarysów* to prze-myślana kompozycja, cykl czy na szybko stworzona antologia z tekstów, które poeta miał na podorędziu? Rzecz z zamysłem spajająca rozmaite formy wypowiedzi czy dość przypadkowa hybryda? Udany związek czy mezalians? Miłośnicy Norwida mają skłonność do pozytywnego wartościowania niemal każdego jego słowa, utworu, dzieła, traktowania ze zrozumieniem wszystkich autorskich dyspozycji. Ale może nie wszystkie jego decyzje twórcze i utwory dają się jasno czytać, a inaczej mówiąc – może mają także wady? Analiza sposobu skomponowania cyklu i relacji między jego poszczególnymi ogniwami ujawnia kilka istotnych problemów edytorskich.

CO JEST „PIĘĆ ZARYSÓW”?

Norwid zdecydował się umieścić interesującą nas kompozycję kilku poematów na początku zbiorowego wydania *Poezji* – tomu z pewnością bardzo ważnego dla autora *Promethidiona*, stanowiącego ogromną szansę na szersze zaprezentowanie twórczości, zbioru mającego ukazać wszystkie gatunkowe kompetencje pisarza, swego rodzaju przekrojowej antologii układanej zapewne także z myślą

o kreowaniu wizerunku autora, swoistym pakiecie promocyjnym¹. Jaką zatem szczególną rolę w tym osobliwym tomie, w którym jest pięć legend i dwie przypowieści, miałyby pełnić *Pięć zarysów*? Czy w przekonaniu autora była to propozycja na tyle atrakcyjna, by umieścić ją w tak ważnym miejscu książki, na samym początku, aby wciągnąć i zachęcić czytelników do lektury całości tomu? Zwłaszcza, że szersza prezentacja twórczości nie została tu poprzedzona żadnym wstępem ani słowem autora skierowanym do czytelników?²

Pierwszym zagadnieniem, nad którym warto się zatrzymać, jest kwestia tytułu (tytułów) interesującego nas dzieła i jego zawartości. Czy zajmuje nas *Pięć zarysów*, a więc zapis umieszczony na s. 5 pierwodruku, nad pierwszym z poematów – *Rzeczywistością* czy *Zarysów obyczajowych pięć* – bo taki wariant widzimy w spisie treści i w podtytule *Prób?* („Próby. Jako wstęp do zarysów obyczajowych pięciu”). Można założyć, że obie wersje pochodzą od autora, ale wariantowość form na otwierających Brockhausowski tom *Poezji* kartach jest zastanawiająca. Silniejszą pozycję ma niewątpliwie krótsza wersja tytułu, związana z tekstem, z wnętrza książki; wariant ze spisu treści może pochodzić od redaktora wydawnictwa lub ze wstępnego projektu układu tomu, przesłanego przez Norwida do Lipska. Do tego zagadnienia powrócę dalej. W norwidologii funkcjonuje jeszcze trzeci wariant nazewniczy – *Pięć zarysów obyczajowych*, będący nazwą wprowadzoną przez Tadeusza Piniego w jego edycji *Dzieł*³. Można wreszcie mówić o *Zarysach*, bo dodatek *O sztuce* autor łączy właśnie z *Zarysem* III, a więc używa formy pozbawionej dodatkowych określeń⁴.

Jeśli trzymać się wyłącznie pierwodruku, mamy do czynienia z dwiema wersjami – *Pięć zarysów* i *Zarysów obyczajowych pięć*. Którą wersję powinien przyjąć edytor? Jestem przekonany, że krótszą, czyli *Pięć zarysów*. Za taką decyzją przemawia kilka argumentów. Po pierwsze, kwestie grafiki i typografii. Tytuł całości kompozycji pięciu poematów, nad *Rzeczywistością* (s. 5), jest wydrukowany czcionką drugą co do wielkości w tomie, w tym samym rozmiarze co *Próby*

¹ Dzieje kooperacji pisarza z wydawcą *Poezji*, firmą F.A. Brockhaus w Lipsku, najobszerniej opisała Jadwiga Rudnicka, zob.: J. RUDNICKA, *Jak Brockhaus wydawał Norwida*, „Studia Norwidiana” 8: 1990, s. 123-131.

² Rozliczne funkcje tekstów wprowadzających do poetyckich tomów i przyjmowane przez autorów strategie wnikliwie przeanalizował Marek Stanisławski; M. STANISZ, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.

³ *Dzieła Cypriana Norwida*, wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini, Warszawa 1934, s. 526.

⁴ *Poezje Cypriana Norwida*, pierwsze wydanie zbiorowe, Lipsk 1863, s. 25.

czy tytuł dodatku *O sztuce*. Od tej strony patrząc, mamy tu do czynienia z równorzędnością tych trzech elementów w książce.

Większej czcionki w *Poezjach* użyto jedynie w składzie tytułów, które znalazły się na dodatkowych, „rozdziałowych” stronach. Z kolei czcionką trzeciego rzędu co do wielkości, a więc nieco mniejszą, wydrukowane są tytuły części *Pięciu zarysów*, wierszy z działu *Harfa*, pozostałych drobnych utworów. Ale – w odróżnieniu od wielu utworów z tomu – *Pięć zarysów* nie otrzymało oddzielnej, „rozdziałowej” strony (a mają je: *Harfa*, *Garstka piasku*, *Krakus*, *Epimenides*, *Quidam*). Podobnie, a więc bez strony tytułowej, potraktowane zostały w tomie: *Rozmowa umarłych*, *Bransoletka*, *Dwa męczeństwa*, *Człowiek*, *Cywilizacja* i *Polka*. Wymieniam tutaj utwory, które w strukturze spisu treści zajmują taką samą nadrzędną pozycję, złamane są bez wcięcia, a więc – wydawałoby się – powinny być w jednolity typograficznie sposób rozpoczynane w tomie. Kryterium wielkości (objętości) tekstu nie mogło tu decydować o przyjętym rozwiązaniu – niewielka *Garstka piasku* otrzymała taką oddzielną stronę tytułową. Dlaczego nie ma takiej strony *Pięć zarysów*? Trudno stawiać tutaj mocne hipotezy, bo brakuje nam informacji o przebiegu prac w redakcji, korekcie, wreszcie o doświadczeniu zecera, który tom składał i mógł być np. ograniczony zaplanowaną dla książki liczbą arkuszy. Czasem takie prozaiczne powody mają duży udział w finalnym układzie dzieła. Poza tym pamiętajmy, że *Poezje* nie mają wstępu – zgrabniejszym graficznie rozwiązaniem było umieszczenie na początku *Prób* (jako rodzaju wstępu) niż otwarcie książki stroną mocno wydzielającą jej część. Pewne jest jedno: *Pięć zarysów* nie zostało potraktowane w wymiarze typografii jako utwór równorzędny w randze z *Epimenidesem*, *Krakusem* czy *Quidamem*, choć zajęło zaszczytne, uwerturowe miejsce w tak ważnym dla Norwida tomie.

Wydaje się, że ślad pewnych wahań autora, widocznych choćby w zróżnicowaniu nazewnictwa utworu, świadczy, że *Zarysy* i ich umiejscowienie w tomie najwyraźniej stanowiły dla niego jakiś problem. Wiemy, że zaproponowana Brockhausowi kompozycja została zbudowana z utworów różnorodnych, pisanych na przestrzeni kilkunastu lat, być może ten „eksperymentalny” charakter cyklu nie pozwolił Norwidowi na potraktowanie go jako dokończonej, domkniętej jednoznacznym tytułem całości. Prawdopodobnie ważniejsze było w momencie układania tomu skoncentrowanie się na kilku ważnych dla jego teraźniejszości problemach „obyczajowych” niż cyzelowanie w korekcie formalnych kształtów dzieła. A może zabrakło na to czasu.

Argumentem drugim za posługiwaniem się tytułem *Pięć zarysów* (bez przydawki „obyczajowych”) jest to, że dłuższa forma, którą znamy ze spisu treści i z podtytułu do *Prób*, jest opisowym wskazaniem na dzieło, do którego się odnosi, co widać choćby po braku dużej litery, która powinna wyznaczać począ-

tek tytułu utworu. W spisie treści takiego zapisu (z użyciem wielkiej litery) nie mamy, w podtytule *Prób* występują wersaliki, które niczego tu nie rozstrzygają. Ale i w przypisie do *Ruin* Norwid odsyła do swej broszury *O sztuce* także z tytułem bez majuskuły, choć wyróżnionym spacjowanym drukiem.

Można zaryzykować stwierdzenie – bez przesadzania, czy to efekt redakcyjnych zwyczajów w Lipsku, czy też może autorskich dyspozycji – że taka zmienna pisownia może świadczyć o nieco innej niż obecnie relacji między tytułem a dziełem, jakiejś ich wymienności i niemal równorzędności nazwy dzieła z jego planem treściowym. Ale niezależnie od tego przyjmijmy, że problem tytułu został rozwiązany i za uzasadnioną należy uznać formę krótszą: *Pięć zarysów*.

A skoro tak, dobrze byłoby zastanowić się nad powodem, dla którego tytuł *Pięć zarysów* został w pewnym momencie, w spisie treści, rozszerzony o przydawkę „obyczajowych”. Czy nośność bazowego tytułu, mająca „liczebnikowy” charakter, a więc informująca na dobrą sprawę wyłącznie o liczbie elementów kompozycji, była niewystarczająca, zbyt blaha na „poważny” tytuł, niewystarczająco informatywna? Czy określenie *Zarysy* jako tytuł jest w swej semantycznej pojemności wystarczające i nie domaga się jakiegoś dopowiedzenia? Krótsza forma tytułu zdaje się w większym stopniu pozwalać na lekturę „otwartą”, skoncentrowaną na indywidualnej lekturze każdego z poematów. Jeśli uznać za istotne, że mamy do czynienia ze wskazaniem na lekturę „zarysów obyczajowych”, ukierunkowuje to całościowy sposób czytania i w jakiejś mierze objęcie wspólną interpretacją wszystkich elementów cyklu.

ILE CZĘŚCI MA PIĘĆ ZARYSÓW?

Otwierający tom *Poezji* cykl jest częścią obszerniejszej publikacji o charakterze antologii, która prezentuje różnorodny gatunkowo dorobek jednego pisarza. Tego typu publikacją – w towarzystwie innych utworów – rządzą specyficzne prawa, które uświadamiamy sobie, gdy spojrzymy na późniejsze praktyki edytorskie publikowania *Pięciu zarysów*. Łatwo dostrzec wtedy, jak przeniesienie skomponowanego przez autora zestawu utworów z jednej publikacji do np. wydania zbiorowego jego dzieł (zwłaszcza gdy oparte jest ono na układzie gatunkowym), między inne poematy, albo pomysł edycji w oddzielnym druku rodzą dodatkowe, wymagające elastycznych rozwiązań problemy. W ich wydobywaniu i wskazaniu posłużmy się hipotetycznym modelem przygotowania do druku odrębnego wydania tej kompozycji poematów. Jak taka edycja powinna wyglądać i z czego się składać? Zagadnienie wygląda na banalne, ale jego rozwiązanie nie jest już tak oczywiste.

Z rozpoczęciem układania tomiku nie ma większych problemów: po okładce projektujemy stronę przedtytułową, na której umieszczamy tytuł *Pięć zarysów*.

Potem pojawia się strona tytułowa z treścią „Cyprian Norwid, *Pięć zarysów*”. Na następnej nieparzystej stronie lokujemy *Próby* z podtytułem w nawiasie „jako wstęp do zarysów obyczajowych pięciu”.

W tym momencie daje się dostrzec pewną niezręczność w umieszczeniu w tym miejscu tak skonstruowanego podtytułu. Bierze się ona po części stąd, że mamy do czynienia z nadwyżką informacyjną, którą natychmiast chciałby skorygować każdy redaktor: bo przecież skoro tekst *Prób* przynależy do *Pięciu zarysów*, i jest na ich wstępie, to po co pisać, zachowując formułę ze źródła, że jest to wstęp do dzieła o tytule, który pojawił się na poprzedniej karcie? Czy w takiej sytuacji edytor powinien pozostawić zatem wyłącznie sformułowanie *Próby (Jako wstęp)*? Czy zrezygnować z tego podtytułu? Jakie wyjście znaleźć?

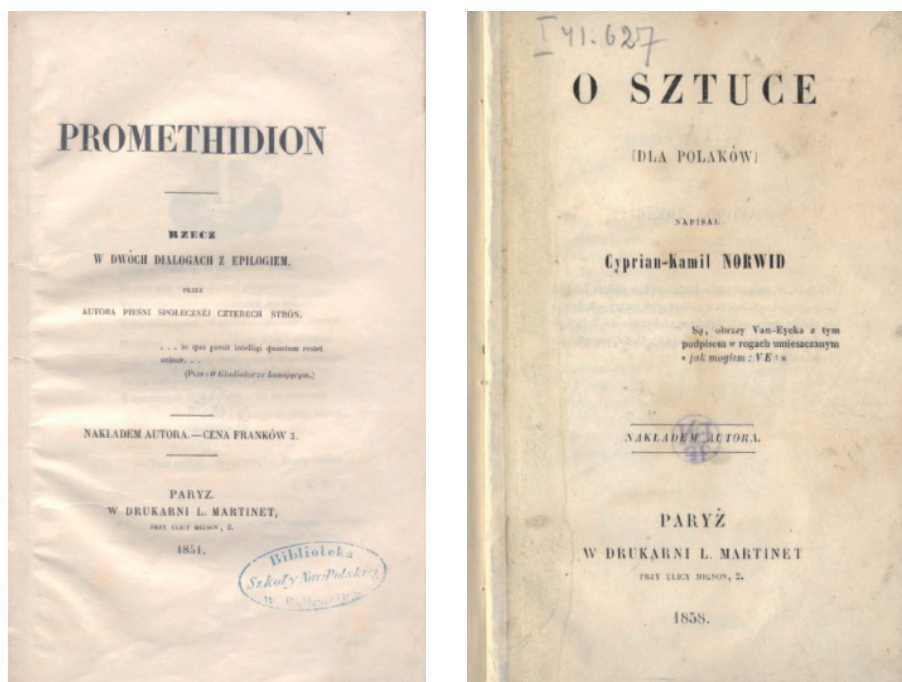
Te kolejne wątpliwości wskazują na to, jak „podejrzany” i chybliwy jest status nadany *Pródom* przez autora, jak grubymi nićmi jest szyta kompozycja całości, być może nie została do końca przemyślana. Jeśli *Próby* byłyby właściwym wstępem do *Zarysów*, to nie ma potrzeby o tym przypominać. A jeśli nie byłyby, nie powinno być wzmianki o ich relacji do cyklu. Możliwość trzecia to potraktowanie otwierającego *Zarysy* utworu „jako wstęp”, a więc rodzaj wypowiedzi zastępczej, o inaczej zorganizowanej dominującej funkcji, luźniej łączącej się z tekstem głównym dzieła i zachowującego większą autonomiczność względem całości cyklu. A może to ślad pośpiesznego dodawania inicjalnego utworu na etapie szykowania tomu do druku? Jak już wspominaliśmy, *Poezje* wstępu nie mają – pisze o tym ciekawie Elżbieta Dąbrowicz, wskazując m.in. na ich swoisty surogat, mnogość innych, „wewnętrznych” wstępów i dedykacji w tomie do kilku utworów, np. w *Quidamie*⁵.

Spróbujmy dalej układać tom, przyglądając się pierwodrukowi. Skoro daliśmy już broszurze tytuł, to nie możemy powtórzyć go po *Próbach*. Sięgamy więc po pierwsze ogniwo, *Rzeczywistość*. I spotykamy się z kolejną trudnością – kwestią umiejscowienia motta z Byrona. Powstaje pytanie, co z nim zrobić, bo przecież odnosi się do całości *Zarysów*, a nie do samej *Rzeczywistości*? Edytor powinien zatem oddzielić je od pierwszego ogniwa, przesunąć np. na wcześniejszą i oddzielną stronę, poprzedzającą cykl. Z tego typu wyzwaniem zmierzył się m.in. Juliusz Wiktor Gomulicki, który w takim kierunku poprowadził edycję poematu w *Pismach wszystkich*. Ale nie umieścił motta przed *Rzeczywistością*, lecz przeniósł je pod nadrzędny, główny tytuł *Pięciu zarysów*⁶.

⁵ E. DĄBROWICZ, „*Poezje*” Cypriana Norwida z 1863 roku jako świadectwo autorecepcji, „Pamiętnik Literacki” 2021, t. CXII, z. 3, zwłaszcza s. 117-118.

⁶ Zob. PWSz III, 473-479.

Czy mógł przyjąć takie rozwiązanie? W jakiejś mierze tak. Uzasadniałoby taką decyzję to, że motto w pierwodruku znajduje się właśnie pod tytułem, wiąże się z nim, a więc wydawca jakby dekomponuje te dwa elementy i przenosi je na początek tomu. Poza tym rozwiązanie zostało uzgodnione z projektem typograficznym całego tomu, podporządkowane koncepcji stron tytułowych całej edycji *Pism wszystkich*, w dodatku wyraźnie nawiązuje do innych wydanych za życia Norwida utworów (*Promethidiona*, *O sztuce*), gdzie tak właśnie, w pobliżu tytułu umieszczone było motto.

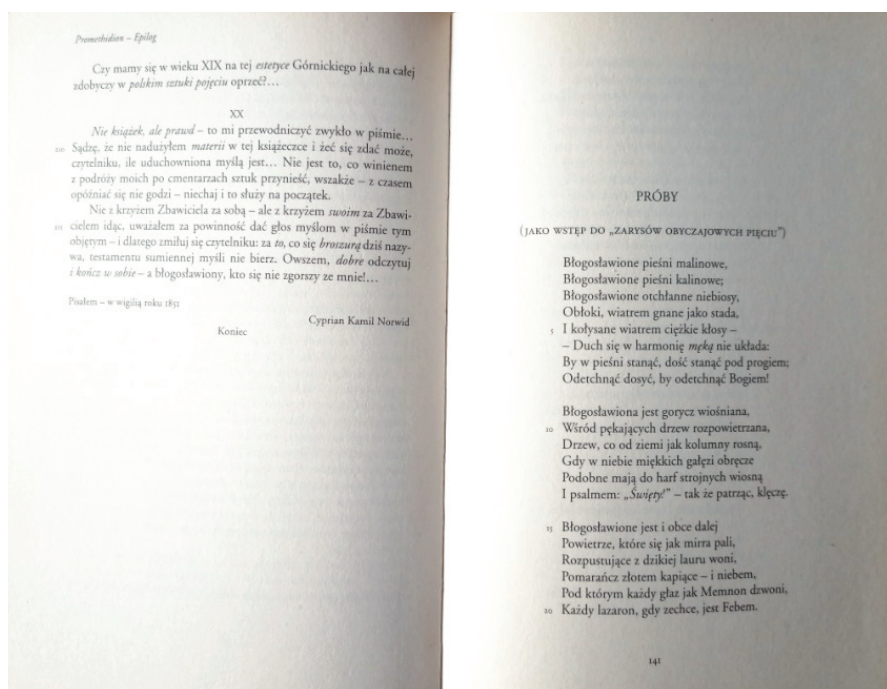


Il. 1. Strony tytułowe pierwodruków *Promethidiona* i *O sztuce (dla Polaków)*. Polona.

Jednak taka decyzja niesie poważniejsze konsekwencje. Intencją autora było przecież umieszczenie motta przed samym cyklem (czyli nad pierwszym jego ogniwem, *Rzeczywistością*), ale nie przed *Próbami*. W układzie przyjętym przez Gomulickiego funkcja motta obejmuje wstawiony „jako wstęp” utwór, a więc pośrednio skłania do lektury także *Prób* w jego kontekście. Akurat mamy tu do czynienia z przypadkiem, że słowa o kochających i nienawidzących, o zachowaniu się twórcy wobec takich dwóch opozycyjnych relacji w miarę dobrze korespondują z przesłaniem tego wiersza. Ale przecież mogłoby być zupełnie inaczej i tego typu ingerencja edytora mogłaby poważnie modyfikować przesłanie cało-

ści utworu i zniekształcać intencje autora. A zatem wobec tej decyzji Gomulickiego – dokonania takiej rekompozycji elementów utworu – można zgłosić dość poważne zastrzeżenie⁷.

Inaczej do tego problemu podeszli edytorzy tomu poematów w *Dzielałch wszystkich*⁸. Postanowili oni wiernie utrzymać układ pierwodruku, w rezultacie czego otrzymaliśmy konstrukcję, którą jednak – w moim przekonaniu, w druku – trudno uznać za fortunną. Centralną pozycję zajęło w niej *Pięć zarysów*, natomiast trudno nie odnieść wrażenia, że *Próby* zostały jakby doklejone z przodu przed cyklem – ani nie są wydzielone dodatkową stroną czy oddzielone ilustracją od poprzedzającego utworu *Promethidiona*, ani oznaczone większym tytułem. W tym dość nieszczęśliwym układzie i sąsiedztwie stron stają się w tomie jakby drugim epilogiem do najśłynniejszego z Norwidowych poematów.



II. 2. Sąsiadujące strony finału *Epilogu Promethidiona* i *Prób* w *Dzielałch wszystkich*.

⁷ Przy okazji warto zwrócić uwagę na dodatkową, kompozycyjną funkcję motta: okazuje się, że jest także silnym sygnałem wyznaczającym (obok tytułu) początek czy wskazującym na sposób segmentacji utworu.

⁸ Zob. DWsz IV (*Poematy* 2), 141-172.

Po nich dopiero widzimy dopiero typowe dla *Dzieł wszystkich* rozwiązanie działowe, umieszczone na oddzielnej stronie. Czyżby więc *Próby* w edycji krytycznej dzieł Norwida nie należały do *Pięciu zarysów*? W uwagach edytorskich czytamy: „*Próby* są na tyle samodzielnym utworem, że mogą być publikowane osobno, ale w wyd. zbiorowym powinny – zachowując swoją odrębność – poprzedzać *Pięć zarysów*”⁹. Zgodnie z tą deklaracją *Próby* poprzedzają *Pięć zarysów*, jednak ich status przynależności do cyklu nie został klarownie określony. Trudno nie odnieść jednak wrażenia, że w tomie zostały umieszczone zbyt blisko *Promethidiona*, jakby w jego cieniu, jako swoista kontynuacja. Natomiast motto w *Dzielał wszystkich* zostało pozostawione we właściwym miejscu, czyli na stronie rozdziałowej, pod tytułem *Pięć zarysów*, co zgodne jest z intencją autora.

Wydawałoby się, że po rozwiązaniu tego problemu rozmieszczanie pozostałych ogniw *Zarysów*¹⁰ nie sprawi już większych kłopotów. Po *Rzeczywistości* umieszczamy *Pisarstwo*, potem *Ruiny*, gdzie w w. 71 napotykamy się na przypis: „Patrz: o sztuce broszura (N. w Paryżu 1858), a na końcu niniejszych zarysów w formie objaśnień przytoczona”.

Edytor staje przed kolejną decyzją: jak potraktować ten przypis i tekst, do którego odsyła autor, słowem – rozstrzygnąć, czy przedrukowany w bezpośrednim sąsiedztwie tekstu głównego esej Norwida przynależy do *Pięciu zarysów*, czy jest tylko kontekstowym odesłaniem do szerszej, wielotematycznej i wielopłaszczyznowej refleksji na temat sztuki, ważnej dla autora, skoro zdecydował się na jego przedruk.

Jeśli chodzi o dotychczasowe rozwiązania, postępowano rozmaicie. Przesmycki nie przedrukował ani odnośnika, ani treści przypisu, usunął je z tekstu w *Pismach zebranych*. Gomulicki zamieścił przypis, dodając w kwadratowym nawiasie uwagę, że odesłanie odnosi się do edycji Brockhausa, a nie do *Pism wszystkich*. W krytycznej edycji *Dzieł wszystkich* także występuje przypis, poprawiono go stylistycznie, ale nie poszerzono o wyjaśnienie odredakcyjne. W dużej mierze tego typu edytorskie kłopoty biorą się ze zmiany otoczenia utworu, wyrwania go z macierzystego kontekstu i są konsekwencją innej, gatunkowej zasady komponowania poszczególnych tomów wydań zbiorowych. W hipotetycznej, oddzielnej edycji *Zarysów* przypis oczywiście powinien się znaleźć, nie mamy tu chyba żadnej wątpliwości. Natomiast co zrobić z samym odesłaniem?¹¹

⁹ Tamże, 322.

¹⁰ Zenon Przesmycki nazwał składowe *Pięciu zarysów* „poemacikami”. Zob. C. NORWID, *Pisma zebrane*, t. A, cz. 2, s. 826.

¹¹ O Norwidowych praktykach przypisowania powinna powstać oddzielna praca. I mogłaby być bardzo atrakcyjna, między innymi z tego powodu, iż analiza sięgnąć by musiała do kategorii

Zajrzyjmy na chwilę do *Quidama*, który podobnie jak *Pięć zarysów* znalazł się w Brockhausowym tomie. W pieśni XVI Mag Jazon poddaje krytyce dorobek cywilizacyjny Rzymu, wskazując Barchobowi m.in. na liczne zapożyczenia w tej dziedzinie od Greków:

Łuczniaki rzymskie zazwyczaj są z Krety,
Okręty z Rodu; do pchnięcia sztylety
Na miecze Gallów praktycznie się mieni;
Z Etrurii teatr, z Grecji bogów lica –
Bogów – których się ratuje z płomieni,
By nie zginęła sztuka – ta – dziewica!”*
Tu Mag, splunąwszy głośno, dalej rzecze: [...].
DW III, 219 (w. 110-116)

Do fragmentu tego dołączył autor króciutki przypis: „*Sztuka*, patrz w następnej pieśni”¹². Dostrzegamy formalną analogię z przypisem z *Ruin*. Hasłowo przywołana „sztuka” nie jest pojęciem, które Norwid potrafiłby pozostawić bez

autora, a nie wyłącznie podmiotu lirycznego czy narratora. Na tym styku terminów literaturoznawczych i rozmaitych strategii żywego człowieka, pisarza szukającego dróg do czytelniczej współczesności, dzieje się w tej twórczości bardzo wiele interesujących rzeczy.

¹² W edycji krytycznej po wyrazie „dziewica”; w pdr omyłkowo umieszczony został wers wyżej, po „z płomieni”. Przy okazji chciałem wskazać na możliwość lektury *Zarysów* jako dzieła, która poprzedza czy towarzyszy tworzeniu *Quidama*. Oba utwory łączy nie tylko to, że są opublikowane w tym samym tomie, co już upoważnia do zestawień. Daje się dostrzec podobieństwo kompozycyjne scen, bliskość scenerii, zbieżności wątków i problematyki. Najbliżej *Quidama* niewątpliwie są, choć pisane kilka lat wcześniej, *Ruiny*. W okolicach Koloseum przechadzają się i rozmawiają bohaterowie obu poematów, na ich uczucia i wymianę opinii ma wpływ charakter otoczenia, w którym toczą rozmowę. Prosta komparatystyka może np. pokazać, jakiej ewolucji dokonał Norwid w artystycznym kształtowaniu takiej formy podawczej, przy zachowaniu pewnych stałych rozwiązań wprowadzających wypowiedź postaci. Rozpoczynające *Ruiny* dłuższe wprowadzenie o warunkach zewnętrznych, które mają wpływ na „myśli osnowę”, stoi w kontraście do lapidarnej wypowiedzi Epiryty:

Człowiek tak z miejscem bywa solidarny,
Czy myśl tak często łączy się z przestrzenią,
Że jakaś licha rzecz i przedmiot mamy
Przez porównanie świecą jej lub cienia.

Apostrofa do „ukochanej Ludzkości chrześcijańskiej” mogłaby z kolei stanowić motto do całościowej interpretacji *Quidama*, tak dokładnie odpowiada kluczowemu problemowi, który podnosi dziejący się w starożytności poemat. Takich wspólnych miejsc dałoby się wskazać znacznie więcej. Są świadectwem ciągłości, trwałości i spójności obserwacji, analiz, przeświadczeń i sądów przenikających twórczość Norwida i decydujących o tożsamości jego dzieła.

komentarza i wypowiedzeń. Jednak w *Quidamie* odsyłacz ma charakter wewnętrzny, kieruje wyłącznie do kolejnego rozdziału poematu, którego akcja rozgrywa się w rzymskiej pracowni rzeźbiarskiej, gdzie jesteśmy świadkami zachowań i poglądów na temat sztuki wyrażanych przez przedstawicieli rzymskich elit. Na dobrą sprawę jest niepotrzebny, ale najwyraźniej z jakiegoś powodu autor *Quidama* chciał podkreślić całościowy i wszechstronny wymiar swego dzieła, bo dziwne byłoby, gdyby zdradzał czytelnikowi, o czym jest następna pieśń. W *Ruinach* kierowani jesteśmy do odrębnego utworu i gatunku, do publicystyki, pisanej serio i bardzo szeroko zakrojonej rozprawki o miejscu i znaczeniu sztuki w dziejach cywilizacji i polskiego narodu, do oddzielnej i wydanej pięć lat wcześniej publikacji. Czy można zatem na tej tylko podstawie uznać ją za element przynależny do *Pięciu zarysów*?

Jestem przekonany, że w hipotetycznej i odrębnej edycji, o której mówimy, byłoby to możliwe i zasadne. Pomińmy tu aspekt „autopromocyjny”, taktykę wskrzeszania w mającym się ukazać tomie broszurki bardzo ważnej dla autora, bo stanowiącej dowód jego sprzeciwienia się poglądom Juliana Klaczki¹³, maskowania się kryterium „wyprzedania nakładu” (zdaniem Juliusza Wiktor Gomulickiego nieprzekraczającego 100 sztuk), tych osobistych powodów autocyutowania. Argumentów pozwalających uznać rozprawkę za dodany w roku 1862 element *Pięciu zarysów* można wskazać więcej. Przede wszystkim należy uwzględnić autorską informację, a w zasadzie dyspozycję, pod jej tytułem:

Do Zarysu III, nazwanego *Ruiny*, gdzie w treściach sztuki dotyczących zrobiony jest odsełacz, dołącza się jeszcze w formie objaśnienia niniejsza broszura o sztuce, którą w r. 1858 czasowe potrzeby wywołały, a która została wyczerpniętą¹⁴.

Przedrukowany tekst rozprawki w paru miejscach różni się od pierwodruku: pozbawiony jest podtytułu (*Dla Polaków*), nie ma treścianu (co zrozumiałe), pozbawiony jest wiersza dedykacyjnego, poprawiono kilka drobiazgów. Na końcu dopisał Norwid jedno nowe zdanie, poetycko analizujące etymologię słowa „brzydki”. Wersja z *Biblioteki Pisarzy Polskich* ma zdecydowanie lepszą postać interpunkcji niż pierwodruk; nie wiemy, czy to zasługa poety, czy lipskiego redaktora. Jednak fakt starannego „przepracowania” tekstu przed przedrukowaniem go w nowej ramie wymaga nie tylko odnotowania, ale i uznania wagi i mocy autorskiej decyzji połączenia go z całością poematu. To ważki autorski argument.

Poza tym lektura wielowątkowej rozprawki ujawnia liczne miejsca wspólne z *Zarysami*. I tu sięga Norwid po Szekspira, szerzej przywołuje motyw lilii, roz-

¹³ Zob. E. NOWICKA, K. KUCZYŃSKA, *Dwa głosy o sztuce: Klaczko i Norwid*, Poznań 2009.

¹⁴ *Poezje Cypriana Norwida*, s. 25.

waża relację sztuki i natury, ocenia status krytyki, ale przede wszystkim – co warto podkreślić – odwołuje się do religijnych motywacji i uzasadnień w swych przekonaniach o źródle i przeznaczeniach sztuki¹⁵.

Wypada zatem sformułować wniosek, że samodzielna edycja *Pięciu zarysów* powinna składać się z siedmiu elementów: *Prób, Rzeczywistości, Pisarstwa, Ruin, Burzy, Lilii* i rozprawki *O sztuce*. Po *Próbach*, na oddzielnej stronie powinno pojawić się motto, a potem kolejne *Zarysy*, a całość zamykać przedrukowana rozprawka.

PRÓBA INNEJ LEKTURY PRÓB

Na marginesie przyglądania się związkowi *Prób* z całością *Zarysów* i po lekturze kilku istniejących interpretacji składowych poematu doszedłem do wniosku, a w zasadzie sformułowania apelu do norwidologów o powtórne przeanalizowanie i przyjrzenie się tradycji silnego wiązania *Prób* z oceną twórczości Lenartowicza czy z samą osobą autora *Lirenki*. Ten kierunek interpretacji uruchomił Przesmycki, odnajdując – jak to sam nazwał – „wyraźniejszą jeszcze wskazówkę” w liście Norwida do Marii Trębickiej z 15 września 1856 r., w którym poeta rozpiął się na temat poezji swego rówieśnika i własnej relacji z nim. Osobiście nie dopatrzyłem się w tej wypowiedzi żadnego wyraźnego tropu, który usprawiedliwiałby takie powinowactwo. Ba, Miriam pozwolił sobie stwierdzić, że *Próby* musiały powstać w okolicach pisanego tego listu, a sam utwór: „nie nosi on wyraźnej dedykacji Lenartowiczowi, ale niewątpliwie do niego był zwrócony, a wynikał z jakiejś rozmowy czy sporu listowego o istotę i zadania poezji”¹⁶.

Śladem genetycznych wywodów Miriam poszli inni badacze, w dużej mierze także Marek Buś, w swej – chyba najpełniejszej i znakomicie wyważonej – interpretacji tego wiersza¹⁷. Niewątpliwie motyw „pieśni kalinowych” kieruje na chwilę nasze skojarzenia w stronę poezji innego twórcy, ale z całą pewnością *Próby* jako całość nie służą krytyce jednego typu poezji i ironicznemu odnoszeniu się do twórczości autora *Kaliny*¹⁸. Norwid, gdy chciał zwrócić się do Teofila Lenartowicza, napisał mu wprost i dedykował moralno-religijny traktat, zatytułowany

¹⁵ Miejsce i rola religijności w całych *Zarysach* to temat kluczowy dla interpretacji poematu, wart szerszego rozwinięcia.

¹⁶ C. NORWID, *Pisma zebrane*, s. 824.

¹⁷ M. BUŚ, *Uwagi o „Próbach” Norwida*, „Studia Norwidiana” 19: 2001, s. 77-97; przedr. w: tegoż, *Idee i formy. Studia i szkice o Norwidzie*, Lublin 2014, s. 33-59.

¹⁸ Przypomnijmy, że motyw kaliny był bardzo popularny w folklorze, był wykorzystywany także przez innych autorów, nawet w tytułach (np. *Kalinowy most* Józefa B. Zaleskiego).

Teofilowi. W tym przypadku nie ma wątpliwości co do adresata i celu, a formułowane do przyjaciela rady dotyczą zachowań i postaw w życiu. Natomiast w przypadku *Prób*, utworu otwierającego wyczekiwany przez Norwida i tak ważny dla niego tom z szeroką prezentacją jego twórczości – psychologiczne prawdopodobieństwo, by autor *Poezji* dedykował poniekąd w ten sposób Lenartowiczowi i poświęcał mu dzieło tej rangi, a pośrednio jego patronatem obejmował cały tom, graniczy z wartością zerową. Być może Przesmyckiego zmyliła „druga osoba” w tej wypowiedzi. A przecież nie jest to zwrot do Lenartowicza, do konkretnej osoby, ale rodzaj metonimii obejmującej każdego człowieka, który ma aspiracje być poetą, eliptyczna i uogólniająca konstrukcja. Jeśli Lenartowicz jest obecny w *Próbach*, to tylko jako odniesienie do jednego z wielu typów tego, co uważa się za poezję, zestawione z mnogością innych ujęć. Nie powinno się podtrzymywać tego wskazania i tak silnie wiązać Norwidowego manifestu z twórczością mazowieckiego lirnika. Idąc tą drogą, można by *Ruiny* – ze względu na motyw metempsychozy – potraktować jako dyskusję z Juliuszem Słowackim, *Rzeczywistość* powiązać np. z Zygmuntem Krasińskim, a *Lilie* zwrócić ku Adamowi Mickiewiczowi.

UWAGI DO EDYCJI KRYTYCZNEJ *RUIN*

W trakcie przygotowywania dla uczestników konferencji „*Pięć zarysów* Cypriana Norwida – interpretacje” (zorganizowanej w dniach 24-25 października 2024 r. na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego) okolicznościowej publikacji zawierającej autorską edycję *Ruin*¹⁹ zdecydowałem się dokonać kilku zmian w stosunku do krytycznego wydania poematu w *Dzielałach wszystkich*. Zdecydowałem się m.in. ujednolicić sposób oznaczania granic wypowiedzi postaci w całym poemacie przez przywrócenie występujących w pierwodruku (choć nie w pełni konsekwentnie) cudzysłówów i otwierających wypowiedzi półpauz (ich braki w w. 50, 225, 228 uzupełniono). W moim przekonaniu rozwiązanie przyjęte w *Dzielałach wszystkich*, gdzie oznaczenia granic wypowiedzi bohaterów za pomocą cudzysłówów zostały wyeliminowane, sprawia dodatkowo trudność w przyporządkowaniu wypowiedzi bohaterom, zwłaszcza iż mamy do czynienia z frazami długimi, podzielonymi światłem na wątki, w związku z czym czytelnik może mieć kłopot z zorientowaniem się, kto w danym momencie mówi. Taka trudność dotyczy zwłaszcza obfitych i dłuższych niż pół strony wypowiedzi bohaterów. Dlatego w edycji *Quidama* w ramach *Dzielał wszystkich* pozostawiłem cudzysłowy na otwarciu wypowiedzi, wprowadzając nawet do-

¹⁹ C. NORWID, *Ruiny*, oprac. A. Cedro, Kielce 2024.

datkowe przełamania tekstu i opuszczając nową kwestię do kolejnego wiersza. W moim przekonaniu ułatwia to lekturę. W ramach jednego krytycznego wydania spotykamy się zatem z dwoma różnymi rozwiązaniami edytorskimi zaznaczania granic wypowiedzi.

W w. 122 przywróciłem za pdr (i utrzymaną przez Przesmyckiego w *Pismach zebranych*) formę „dotychmiast”, rezygnując z wprowadzonej przez Gomulickiego w *Pismach wszystkich* i przeniesionej do wydania krytycznego formy „dotychczas” („Neron, czy w Limbach jeszcze dotychmiast ma siedzieć?”). „Dotychmiast” jest słowem notowanym w słownikach staropolskich, nie ma więc potrzeby go zmieniać, a co więcej – wydaje się określeniem właściwszym w tym kontekście. Tej zmiany tekstu nie odnotowuje aparat krytyczny edycji. Z kolei zmiana „wiekopomny” na „Wiekopomny” w w. 150 *Ruin* („Kto spojrział, gdzie sam w sobie gore Wiekopomny”) z racji swej wagi powinna być opisana w *Uwagach edytorskich*. Poprawione określenie odnosi się do Boga, a nie do człowieka. I tylko wtedy zdanie ma logiczny, wynikający z wcześniejszych fraz tej części poematu sens, mniej więcej taki: „Dopiero po ujrzeniu światłości Boskiej jej odblask może rozjaśnić czoło człowieka”.

PRÓBY JAKO WSTĘP

Przyglądając się dość dokładnie i pod różnym kątem *Zarysom*, kwestiom wychodzącym od problemu z tytułem i związkowi *Prób* z resztą cyklu, przyszła mi na myśl pewna hipoteza, którą pozwolę sobie przedstawić, mimo że oparta jest jedynie na intuicji i nie mam na jej poparcie – poza własnym „czytaniem” dzieła – żadnych materialnych dowodów. Wydało mi się prawdopodobne, że przygotowywany przez Norwida do publikacji tom *Biblioteki Pisarzy Polskich* pierwotnie miał się zaczynać właśnie od *Pięciu zarysów*, czyli ich tytułu, motta i od ich pierwszej części, a więc od *Rzeczywistości*. Być może Norwid zdawał sobie sprawę, że tak zaskakujący dla odbiorcy projekt artystyczny (swoista antologia różnorodnych tekstów), umieszczony na otwarciu wydania zbiorowego, byłby posunięciem ryzykownym i dezorientującym czytelników, wręcz potknięciem. Dlatego – takie mam przypuszczenie – poeta postanowił go poprzedzić utworem z kruszcu o najwyższej próbie – *Próbami*. I być może zdarzyło się, że w pośpiechu (a wiemy, że miał towarzyszyć korektom i pracom redakcyjnym nad tomem) Norwid dosłał do Lipska *Próby* z adnotacją, żeby zostały umieszczone jako wstęp do zarysów obyczajowych pięciu, mając na myśli miejsce w tomie, czyli umieszczenie go w miejsce wstępu, na początku książki. Krótko mówiąc – wskazał lokalizację *Prób* w woluminie, funkcję uniwersalnego wprowadzenia do tomu

ze swą różnorodną twórczością, nie definiując ostro ich charakteru jako wstępu (w ścisłym znaczeniu) do *Pięciu zarysów*. Świadczyć może o tym spójnik „jako”, wskazujący na rolę, którą umieszczony przed *Zarysami* utwór miałby pełnić. A pełnić rolę czegoś, a być tym czymś to jednak zupełnie inne kwestie.

Czy *Próby* mogłyby być wstępem (w sensie ścisłym) do *Pięciu zarysów*? Wydaje mi się, że nie. Gdyby tak miało być, powinny wskazywać, nawiązywać, mówić o tym, co daje się wyczytać z następnych elementów kompozycji, być z nimi spójne treściowo i artystycznie. A następujące po wstępie utwory powinny w jakiejś mierze odzwierciedlać czy realizować to, o czym mówi i co postuluje wstęp. Różnica jakościowa i treściowa *Prób* względem pozostałych poematów cyklu jest oczywista. Świadczą o tym nawet liczne, oddzielne przedruki samych *Prób*, kilka istniejących interpretacji tego wiersza. Pozostałe utwory z *Pięciu zarysów* nie były (jak dotąd) już tak atrakcyjne dla czytelników i badaczy. Można by, oczywiście, budować analogie, szukać zbieżności motywów i tematów. Poezja potrafi być pojemna. A zwłaszcza taka, którą reprezentują *Próby* – fascynujący utwór o dramacie wyzwań stających przed twórcą i człowiekiem, hymn i pochwała człowieczeństwa, a – sięgając po kategorię Paula Tillicha – rzecz o męstwie bycia; z wysokimi wymaganiami stawianymi twórcom, z definiowaniem granic najwyższej sztuki, wiązaniem prawdy twórczości z losem artysty i kryteriami sprawdzającymi wartość ludzkich i twórczych, a także poetyckich dokonań. Czy te dezyderaty wypełniają – w dużej mierze publicystyczne, choć i inkrustowane świętą poezją – kolejne utwory z *Pięciu zarysów*? Mam tu poważne wątpliwości. Można na nie spojrzeć jako na zapowiedź pomysłu, który ziści się po latach w idei w pełni lirycznego *Va-de-mecum* – skomponowania cyklu, którego różnorodność pokazywałaby rozmaite zachowania i postawy we współczesnym Norwidowi poganającym świecie, gdyż dającym się dostrzec najsilniejszym spoiwem *Pięciu zarysów*, podobnie jak motywem i najgłębszą treścią całej Norwidowej twórczości, są przyjęte i przeżyte wartości oraz odniesienia związane z chrześcijaństwem, wyznawstwem poety i osobistą wiarą. Chrześcijaństwo jest w tej poezji apokaliptyczną różdżką, którą poeta mierzy wartości i obyczaje w społeczeństwie, w którym przyszło mu żyć. Z tego powodu *Pięć zarysów* stanowi dzieło najgłębiej religijne, wpisujące się w najistotniejszy wymiar twórczości Norwida. Norwid jest nie tylko poetą religijnym. Jest poetą religii.

*

Sięgnijmy na koniec do przedostatniego fragmentu *Prób*:

– Jeżeli więc w łunach tych ciebie zobaczę
Nie odmienionym i z gwiazdą na czole,



Il. 3. *Popiersie Adama Mickiewicza*, rysunek piórem i tuszem.
Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Książąt Czartoryskich

Której ci z włosem nie wydrą rozpacz;
Jeżli usłyszę cię mówiącym: w o l ę
Mówiącym kocham – chcę – jestem człowiekiem:
– Dłoń mą wyciągam, chociażby rozdartą.
Z czystego złota wykowanym ćwiekiem
Wyciągam moją dłoń, szczerze otwartą
Wszystkiemu co jest zacne i godziwe» –
O! wtedy powiem, że pieśni twe – żywe!

(PWsz III, 478; w. 94-103)

Znamy dwa listy z roku 1868, w których Norwid przesyła Bronisławowi Zaleskiemu konkretne, techniczne instrukcje poprawek do akwaforty głowy Mickiewicza, przeznaczonej do jubileuszowego wydania jego pism zbiorowych, nad którą pracował właśnie adresat korespondencji. Norwid zamieścił tam własny, instruktażowy rysunek, który mógłby stanowić ilustrację do cytowanego końcowego fragmentu *Prób*:

Swe uwagi do Zaleskiego Norwid kończy zdaniem:

Gwiazdę meteoru stosownie do kolorytu całości uwyraźnić i na lewym ramieniu ostatecznymi liniami rozetrznąć (PWsz IX, 347).

A może motyw światła gwiazdy padającego na czoło poety był inspirowany wierszem Norwida?

BIBLIOGRAFIA

- BUŚ M., *Uwagi o „Próbach” Norwida*, „Studia Norwidiana” 19: 2001, s. 77-97 (przedr. w: tegoż, *Idee i formy. Studia i szkice o Norwidzie*, Lublin 2014, s. 33-59).
- DĄBROWICZ E., „*Poezje” Cypriana Norwida z 1863 roku jako świadectwo autorecepcji*, „Pamiętnik Literacki” 2021, R. 112, z. 3, s. 107-120.
- NOWICKA E., KUCZYŃSKA K., *Dwa głosy o sztuce: Klaczko i Norwid*, Poznań 2009.
- NORWID C., *Ruiny*, oprac. A. Cedro, Kielce 2024.
- RUDNICKA J., *Jak Brockhaus wydawał Norwida*, „Studia Norwidiana” 8: 1990, s. 123-131.
- STANISZ M., *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.
- TILICH P., *Męstwo bycia*, tłum. H. Bednarek, Paryż 1983.

WOKÓŁ PROBLEMATYKI EDYTORSKIEJ *PIĘCIU ZARYSÓW*

Streszczenie

Pięć zarysów to kompozycja, której edycja stawia przed wydawcą wiele pytań. Mamy kilka wersji tytułu, nie jest oczywista liczba składników cyklu, oddzielny problem stanowi relacja uwerturowego wiersza *Próby* do reszty poematów, kwestia umiejscowienia motto. Artykuł prezentuje związaną z *Pięcioma zarysami* problematykę edytorską i stawia hipotezę, że część pojawiających się tu trudności może wynikać z pośpiechu i niedomówień w korespondencji autora z wydawnictwem Brockhousa w Lipsku.

Słowa kluczowe: *Pięć zarysów*, *Ruiny*, edytorstwo, spójność cyklu

SOME REMARKS ON THE EDITORIAL PROBLEMS WITH *PIĘĆ ZARYSÓW*

Summary

Pięć zarysów [*Five Sketches*] is a composition that raises many editorial questions for the publisher. We have several versions of the title, the number of components of the cycle is not obvious, while the relation of the overture poem *Próby* [*Trials*] to the rest of the poems and the position of the motto are separate problems. The article presents the editorial problems associated with *Pięć zarysów* and hypothesises that some of the difficulties that arise here may be due to haste and imprecision in the author's correspondence with the Brockhaus publishing house in Leipzig.

Keywords: *Pięć zarysów* [*Five Sketches*], *Ruiny* [*Ruins*], editing, cycle coherence

ADAM CEDRO – dr; członek redakcji *Dzieł wszystkich* Cypriana Norwida, w ramach których opracował krytyczną edycję poematu *Quidam*; redaktor naczelny Wydawnictwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach i właściciel Pewnego Wydawnictwa; wydawca kilkunastu norwidianów; twórca grupy Norwid na Facebooku, popularyzator twórczości Norwida; e-mail: info@cedro.com.pl