

„Poezje” Cypriana Norwida z 1863 roku jako świadectwo autorecepcji

Elżbieta Dąbrowicz

ELŻBIETA DĄBROWICZ Uniwersytet w Białymstoku

„POEZJE” CYPRIANA NORWIDA Z 1863 ROKU JAKO ŚWIADECTWO AUTORECEPCJI

We wstępie do *Pism wszystkich* Cypriana Norwida ledwie napomknął Juliusz Wiktor Gomulicki o *Poezjach* z 1863 roku, dając jednak wyraz przekonaniu o wysokiej wartości tomu¹. Ocenę rzucił nawiasowo, demaskując mechanizm nieżyczliwej poecie „krytyki koteryjnej”². Za sprawą jej milczenia – stwierdzał:

nie doczekawszy się po wydaniu *Poezji* Norwida, stanowiących bez wątpienia jakiś przełomowy punkt w dziejach całej nowożytnej poezji polskiej, ani jednej recenzji – [lipski wydawca Brockhaus] zrezygnował w 1866 r. z ogłoszenia ich drugiego tomu, jeszcze bardziej rewelacyjnego aniżeli poprzedni³.

Sformułowanie „jakiś przełomowy punkt” wydaje się niespójne logicznie: skoro „jakiś”, to raczej nie „przełomowy”. Przełom zakłada przecież zmianę spektakularną, bez dwóch zdań. Po namyśle przychodzi wszelako skonstatować, że Gomulickiego nie tyle zawiodło wyczucie językowe, ile wypowiedział on dwie kwestie naraz: przełomu *de facto* nie było, bo nikt w latach sześćdziesiątych XIX wieku Norwidowskiego zbioru nie uznał za wydarzenie literackie, ale kiedy się patrzy już z perspektywy XX-wiecznej, „przełomowość” nie podlega dyskusji: wszak Zenon Przesmycki przejął się twórczością Norwida właśnie dzięki lekturze utworów zgromadzonych w lipskiej książce.

Rzucona nawiasem uwaga o *Poezjach* nie została we wstępie rozwinięta, a koncepcja edytorska zrealizowana w 11-tomowej edycji nie sprzyjała zastanawianiu się nad lipskim wydaniem jako dziełem autorskim. W całościowym *opus* z lat 1971–1976, podobnie jak w nieukończonych przez Przesmyckiego *Pismach zebra-*

¹ Tom ukazał się w listopadzie 1862, ale z datą: 1863. 18 XII pisano do C. Norwida z Lipska, informując o przekazaniu *Poezji* do sprzedaży kilka tygodni wstecz. Zob. Z. Trojanowiczowa, E. Lijewska (przy współud. M. Pluty), *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*. T. 2. Poznań 2007, s. 107.

² J. W. Gomulicki, wstęp w: C. Norwid, *Pisma wszystkie*. T. 1: *Wiersze*. Cz. 1. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. Warszawa 1971, s. XIII. „Koteryjność” życia literackiego nie tylko Norwidowi szkodziła. W „Przeglądzie Poznańskim” z 1863 roku (t. 35, s. 185) czytamy o typowych dla polskiej prasy „taktikach milczenia” wobec znaczących publikacji, które nie zgadzały się z „wyobrażeniami” propagowanymi na łamach poszczególnych tytułów, i „podnoszenia wysoko lada nędzoty odtwarzającej zdawkowe, w ich kole popłacające zdania”.

³ Gomulicki, *op. cit.*, s. XIV. Brak recenzji nie był powodem zrezygnowania wydawnictwa z dalszej współpracy z Norwidem (badacze zwykle upatrują przyczyn w niesprzyjającej sytuacji międzynarodowej – konflikcie prusko-austriackim z 1866 roku).

nych i *Wszystkich pismach*, chodziło bowiem o udostępnienie Norwidowej spuścizny, której większą część wydobyto z manuskryptów po śmierci poety. Obaj edytorzy podkreślali niezwykłość tego przypadku i nietypowość stojącego przed nimi zadania⁴. Ilościowa przewaga dorobku rękopiśmiennego nad drukowanym skłoniła ich do niwelowania różnicy między utworami wydanymi za życia autora a zachowanymi w brulionach do czasu ich pośmiertnego udostępnienia. Wszystkie poniekąd sprowadzali do formy rękopiśmiennej, Norwida zaś postrzegali jako zabląkanego w XIX-wieczne realia „człowieka jutra”⁵.

Uprzywilejowanie manuskryptu sprawiło, że mimo wysokiej oceny lipskiego wydania *Poezji* Gomulicki nie zachował jego układu w *Pismach wszystkich*. Zdecydował się pójść w ślady Przesmyckiego, który ewentualność przedruku zawartości tomu z 1863 roku kategorycznie odrzucił:

Nie widzieliśmy natomiast możliwości ani powodu zachowania w niepodzielnej i niezmiennej całości tomu Brockhausowskiego, jako raczej antologicznego, a pod względem chronologii, zwłaszcza w części lirycznej, nazbyt bezładnego. [...] Nie tyle dbał w nim [Norwid] – rzecz prosta, o następstwo chronologiczne, ile o przedstawienie wszystkich rodzajów i typów swojej twórczości. Weszły tu zatem nie tylko poezje, lecz i dramaty, i proza epicka (legendy i nowele), i nawet proza dydaktyczna (*O sztuce dla Polaków*). Materiał ten cały musieliśmy rozbić, wszystko poza liryką i epiką powydzielać do odpowiednich tomów naszej edycji, w pozostałych zaś działach pism wierszem uporządkować następstwo w czasie⁶.

Jak widać, Przesmyckiemu nie brakowało argumentów, by zawartość *Poezji* rozdysponować wedle własnego planu. Uznał lipski tom za antologię, prezentującą możliwości pisarskie Norwida wedle klucza gatunkowego, nie za osobne dzieło autorskie. Przeszkadzał też Miriamowi achronologiczny układ treści w *Poezjach*, choć edytor sam przecież widział konieczność odstępstw od chronologii, by unocznąć całości „projektowane”, lecz nie wydane przez poetę⁷. Domniemywał ponadto, że ponieważ oferta z Lipska przyszła niespodziewanie (Norwid początkowo planował wydrukować tam jedynie *Krakusa*), zawartość tomu kompletowana była w pośpiechu, z materiału, który autor „miał pod ręką”⁸. Przesmycki sądził zatem,

⁴ Zob. *ibidem*, s. VII. Gomulicki szacował, że 2/3 utworów (nie licząc listów, notatników *etc.*) w wydaniu stanowiły „pisma pośmiertne”. O Gomulickim jako edytorze wypowiada się P. Chlebowski w artykule „*Wszystkość nadciąga*”. O Gomulickiego edycji kompletnej „*Pism*” Norwida – kilka uwag („Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 14).

⁵ Z. Przesmycki (Miriam), *Uwagi wstępne*. (*Pism wierszem dział pierwszy*). W: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. E. Korzeniewska. T. 2. Kraków 1967, s. 261.

⁶ *Ibidem*, s. 272.

⁷ Zob. *ibidem*, s. 271.

⁸ Zob. *ibidem*. Innego rodzaju obiekcje wobec edycji Brockhousa formułowała J. Rudnicka (*Jak Brockhaus wydawał Norwida*. „*Studia Norwidiana*” t. 8 (1990)), zestawiając teksty wydrukowane w *Poezjach* z zachowanymi autografami. Z porównania tego wynikało, że Norwid nie zrobił ostatniej korekty, lecz scedował ją na wydawnictwo, czyli na E. Ł. Kasprowicza. Podobne obserwacje poczyniła wcześniej J. Puzynina (*Słowo Norwida*. Wrocław 1990, s. 26–27) w odniesieniu do tekstu *Dwóch męczeństw*. Według umowy zawartej z pisarzem wydawnictwo zobowiązywało się, co prawda, do niewprowadzania zmian w tekstach oraz ich układzie, a także do sukcesywnego przekazywania ich do autorskiej korekty. Rudnicka przypuszczała, że tarapaty finansowe skłoniły poetę do darowania sobie pracy nad korektą. Nie sądziła natomiast, by wydawnictwo ingerowało również w kompozycję zbioru. Dodam, iż byłoby to dalekie od stylu zachowań Norwida, gdyby nie skomentował on zbytniej samowoli edytora, w razie gdyby takiej się dopuszczono.

iż presja czasu mocno ograniczyła Norwidowi pole do pracy koncepcyjnej. W okolicznościach bardziej sprzyjających – dawał do zrozumienia – powstałaby całość zupełnie inna. Co ciekawe jednak, chociaż edytor zrezygnował z uszanowania integralności *Poezji*, zainspirował się ich układem, komponując tom *A Pism zebranych*:

Same natomiast działy, mniej lub więcej wyraźnie zaznaczone, sam sposób klasyfikacji i grupowania utworów przejeśliśmy i zastosowali w tomie A jako z jednej strony, wyraz architektonicznych intencji poety, z drugiej zaś, jako ułatwiające orientację uwydatnienie kilku równoległych w nim, od r. 1847 do 1863, prądów twórczych. Tak powstały: *Krąg ideowy*, reprezentowany naczelnie w tomie Brockhausowskim przez *Pięć zarysów* i broszurę o sztuce, a obejmujący u nas wszystkie zebrane poematy, w których poeta wyraził swe poglądy filozoficzne, estetyczne, społeczne i polityczne; *Krąg liryczny i okolicznościowy*, którego nazwę nawet przejeśliśmy wprost z *Poezji* lipskich; wreszcie *Krąg „Quidama”*, uwydatniony tam wyraźnie przez samego poetę w pewnych ugrupowaniach końcowych, a skupiający u nas wszystkie rzeczy osnute na tle tych koniunkcji cywilizacji starożytnej z chrześcijańską, które, przez połączenie elementów plastycznych, ideowych i mistyczno-uczuciowych, specjalnie zawsze pociągały Norwida⁹.

Przesmycki zaniechał więc przedruku *Poezji*, ale ich „architekturę” zastosował do większej liczby tekstów, nadając intencji autorskiej wyższą sankcję porządkującą. Nie zgodził się, żeby potraktować tom lipski jako przemyślaną całość, pochyłając się równocześnie z pietyzmem nad dziełami w fazie projektu.

Obydwaj edytorzy odmówili wydaniu Brockhausowskiemu statusu dzieła, bo – i nie jest to powód błahy – komplikowało im pracę nad scalaniem spuścizny Norwida. Ich decyzje odnośnie do naruszenia integralności *Poezji* nie były w żadnym razie pochopne, ale i niebezkosztowe. Z pola widzenia czytelników *Pism zebranych* oraz *Pism wszystkich* usunęli tym sposobem najobszerniejszy tekst wydany za życia Norwida i przezeń autoryzowany¹⁰. W konsekwencji na znaczeniu zyskało *Vade-mecum*, choć zdefektowane i w wielu miejscach dyskusyjne co do rekonstrukcji woli autora. Zaaranżowany przez norwidologów tryumf *Vade-mecum* po śmierci autora przyćmił sukces publikacyjny jego *Poezji*, sukces polegający na tym, że w ciągu miesiąca udało się Norwidowi wstępnie przygotować do druku okazałych rozmiarów tom o zawartości, która pozwalała określić stanowisko poety na tle tradycji literackiej i wobec zagadnień aktualnych¹¹. Brak reakcji ze strony krytyków literackich na edycję lipską zapewne ułatwił Przesmyckiemu i Gomulickiemu jej zmarginalizowanie: skoro *Poezje* przeszły niedostrzeżenie, to w gruncie rzeczy nie zaistniały publicznie¹². Jednak z mojego punktu widzenia publikacja nieporówny-

⁹ Przesmycki (Miriam), *op. cit.*, s. 272–273.

¹⁰ Kwestia autoryzacji przez Norwida została upubliczniona już w 1862 roku, w związku z wymianą myśli na łamach lwowskiego „Dziennika Literackiego” (nr 42), w artykule *Rozprawa z księgarzem lipskim*, odnośnie do zarzutów pod adresem wydawnictwa Brockhousa o bezprawne przedruki.

¹¹ Dnia 5 II 1862 z oficyny Brockhousa wyszła propozycja opublikowania tomu *Poezji* Norwida, pod koniec marca rękopis trafił do Lipska. Zob. Trojanowiczowa, Lijewska, *op. cit.*, s. 64. W parę dni później poeta dostał jeszcze kilka wierszy. Wtedy też zapewne przypomniał wydawcy, by drukowano wszystko bez zmian i w autorskim układzie (*ibidem*, s. 73).

¹² Na *Poezje* warto by spojrzeć przez pryzmat niegdysiejszych rozważań J. Sławińskiego (*Krytyka jako przedmiot badań historycznoliterackich*. W zb.: *Badania nad krytyką literacką*. Red. ... Wrocław 1974, s. 16–17) o definicji „faktu literackiego”. Tomów Brockhausowskiej serii z reguły nie recenzowano. Na łamach „Przeglądu Poznańskiego” (ukazywał się do 1865 roku włącznie) żaden z nich nie został poddany ocenie. W lwowskim „Dzienniku Literackim” (1861, nr 42, s. 308; 1862,

walna z poprzednimi pod względem rozmiarów i rozpiętości problemowej, w dodatku przypadająca w połowie, jak się miało okazać, drogi pisarskiej Norwida, chociaż nie wzbudziła zainteresowania odbiorców, przedstawia nieocenioną wartość poznawczą jako wydarzenie pierwszorzędnej wagi w jego biografii twórczej: Norwid awansuje na autora *Poezji w oczach własnych i cudzych*¹³.

Ale rzecz nie sprowadza się wyłącznie do operacji wizerunkowej. *Poezje*, scalające dorobek z kilku lat, są efektem szczególnego rodzaju doświadczenia pisarskiego, a zarazem świadectwem autorecepcji¹⁴. Intensywna, pomyślnie zakończona praca podziałała też niewątpliwie niczym impuls twórczy, stymulujący kolejne poczynania artystyczne. Czytając i redagując dzień po dniu wiele stronic przez siebie napisanych, Norwid miał wyjątkową okazję do pogłębionego obcowania z samym sobą jako autorem, do kontaktu z własnym stylem, do rozpoznania jego wyróżników. Uzyskał także możliwość, by zobaczyć każdy z tekstów opracowywanych z myślą o druku wśród innych o tym samym przeznaczeniu, zapewne odkrywając wcześniej nieoczywiste związki między nimi. „Architektura” tomu, która tak silnie przemówiła do Przesmyckiego, byłaby więc efektem konfrontacji autora z własną twórczością. Stwierdzenie Miriama, że *Poezje*, złożone z tekstów, które pisarz miał akurat w bezpośrednim zasięgu, nie stanowią całości godnej utrwalenia, łatwo obrócić również na ich korzyść. Norwid dysponował bowiem przede wszystkim literackim materiałem z końcówki lat pięćdziesiątych i z 1861 roku. Jedynie cykl *Pięć zarysów* powstał między 1847 a 1852 rokiem, co zresztą nie przydaje mu osobnego kolorytu. Uwaga z wiersza *Rzeczywistość*, oznaczonego datą: 1847, o młodości wpływającej na „czytaniu / Telegraficznych depech o różnym powstaniu [...]” i o rachubie „*Od ostatnich do tylko co zaszłych wypadków [...]*” (DW-4 149)¹⁵, stosuje się także do lat nieco późniejszych. Prasa, niezależnie od miejsca wydawania i języka, wciąż donosiła wtedy o czasie przejścia i zamętu, z którego wyłoni się

nr 9, s. 72) odnotowano tom 6, przy 7 nieco obszerniej przedstawiano intencje wydawcy. W numerze 7 z 1863 roku zaanonsowano *Poezje* Norwida. W „Bibliotece Warszawskiej” (t. 1, s. 196) poinformowano o wydaniu Norwidowych *Poezji* oraz zapowiedziano kolejne pozycje. Proponowano też, jakie powinny jeszcze zostać uwzględnione w serii. Stąd wniosek, że prasa wywoływała zainteresowanie serią, nie zaś jej poszczególnymi elementami.

¹³ W nekrologach pisano o Norwidzie jako o autorze dzieł drukowanych, w tym właśnie tomu lipskiego. Na edytorskim usunięciu *Poezji* z pola uwagi publicznej wiele traci nie tylko Norwid, ale też obraz historii literatury późnego romantyzmu. Traktując *Poezje* jako dzieło, mamy szansę obraz ten zmodyfikować. O *Poezjach* w kontekście późnoromantycznym pisałem w artykule *Pożegnania z romantyzmem. 1859–1863* (w zb.: *Literatura i kultura lat 60. XIX wieku między polityką a prywatnością. Dyslokacje*. Red. U. Kowalczyk, D. W. Makuch, D. M. Osiński. Warszawa 2019).

¹⁴ O autorecepcji tak pisał E. Balcerzan (*Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 170): „Z autorecepcją mamy do czynienia wtedy, gdy literatura rozpoznaje samą siebie – w strukturach swoich własnych dzieł i za pomocą tych samych środków, jakie jej służą równocześnie do wielu innych celów czy efektów”. Sporo uwagi poświęcił procesom autokomunikacyjnym, odnoszącym się do utworów *in statu nascendi*. Nie uwzględnił jednak sytuacji, kiedy one poniekąd rodzą się ponownie, gdy pisarz włącza je do nowej całości.

¹⁵ Skrótom DW odsyłam do *Dzieł wszystkich C. Norwida*: DW-4 = t. 4: *Poematy*, 2. Oprac. S. Sawicki, P. Chlebowski. Lublin-Warszawa 2011; DW-11 = *Listy*, 2. Przekł. W. Kwiatkowski, Sz. Babiński. Oprac. J. Rudnicka. 2016. Po skrócie podaje, po dywizie, numer tomu, a następnie stronicę. Wyjątkowo w funkcji podkreślenia w cytatach z tego wydania pozostawiam kursywę, którą wprowadzili jego edytorzy.

jakiś nowy ład czy nieład – polityczny, społeczny, moralny. Wojna krymska odsłoniła anachroniczność systemu rosyjskiego, wymuszając reformy, dojrzewała idea zjednoczenia Włoch, które skutkowało konfliktem między papieżem a ruchem narodowym, w Stanach Zjednoczonych Ameryki nabrzmiewały problemy na tle niewolnictwa, wywołując wojnę domową, Chiny stały się otworem dla ekspansji europejskiej... Wobec obfitości produkcji literackiej i większej jej dostępności (prasa, tanie serie wydawnicze) intensywnie zastanawiano się również nad misją literatury i powołaniem pisarza. W polskim piśmiennictwie komentowano dogasanie romantyzmu, ale też i jego życie pozagrobowe. Mniej krytycznie aniżeli w pierwszej połowie XIX wieku oceniano klasycyzm porozbiorowy¹⁶.

W *Poezjach* Norwida, traktowanych jako całość, nad sprawami polskimi wyraźnie dominują zagadnienia odnoszące się do „ludzkości chrześcijańskiej”. Tych pierwszych zresztą nigdy nie rozważa się w izolacji od drugich. Analogicznie rozegrana została też relacja między odległą przeszłością a terażniejszością. Zarówno w *Quidamie* z fabułą osadzoną za panowania cesarza Hadriana, jak i w wierszach „okolicznościowych”¹⁷, poświęconych opisywanym w gazetach bohaterom terażniejszości – emirowi Abd el-Kaderowi, Johnowi Brownowi, papieżowi Piusowi IX, „Żydom polskim” – niepokoją te same pytania o kierunek, w jakim zmierza świat, i o busolę etyczną, która pomagałaby w dokonywaniu wyborów życiowych. Ponieważ wymienione ujęcia dają się zaobserwować w *Poezjach*, nie zaś tylko w pojedynczych utworach „zbiorowego wydania”, mogą być odtąd postrzegane jako cechy Norwidowego stylu. Należy do nich także wielgłosowość wypowiedzi literackiej, z którą czytelnik ma do czynienia od wstępnych *Prób* poczynając, a na *Polce* kończąc¹⁸.

Zarządzanie karierą

Jeśli rozpatruje się przebieg kariery artystycznej Norwida w zestawieniu z „wielkoludami” romantycznymi i twórcami rówieśnymi¹⁹, przychodzi zauważyć, że nie spieszyło mu się do obszerniejszej prezentacji swego dorobku literackiego. Trudno w poczynaniach autorskich poety, z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku, rozpoznać posunięcia, które wskazywałyby na budowanie pisarskiego wizerunku i prestiżu wedle praktykowanych ówczesnie zasad. Adam Mickiewicz zadebiutował

¹⁶ Widać to w prasowych reakcjach na śmierć K. Koźmiana w 1856 roku.

¹⁷ W skład *Poezji* wchodził zbiór pt. *Harfa, czyli liryczna i okolicznościowa część poezji*.

¹⁸ Wskazane tu wyróżniki stylu myślenia Norwida badacze jego twórczości opisywali już po wielokroć, nie wiążąc ich jednak z wydaniem *Poezji* jako kluczowym momentem w procesie samookreślenia autorskiego.

¹⁹ Pisząc o karierze, mam na myśli jej tradycyjne rozumienie – jako strukturalnej własności organizacji bądź profesji czy, ogólniej mówiąc, jako zjawiska społecznego – oraz nowsze, które uwzględnia subiektywne aspekty kariery. W pierwszym – akcent pada na zależność wyobrażeń o karierze od wartości uznawanych w społeczeństwie. W drugim zakłada się niepowtarzalność kariery, która tworzy sekwencję jednostkowych aktywności, postaw, zachowań w życiu zawodowym. Teoretycy kariery w ujęciu podmiotowym uwzględniają wpływ doświadczeń związanych z pracą zawodową na holistycznie traktowaną jakość życia jednostki. Zob. A. Cybał-Michałska, *Kariera jako „własność” jednostki – rozważania teoretyczne nad definicyjnym credo*. „Kultura. Społeczeństwo. Edukacja” 2012, nr 1, s. 193–197.

prasową publikacją *Zimy miejskiej* w 1818 roku, a już w latach 1822–1823 pokazał się jako autor dwóch tomów *Poezji* o zróżnicowanej gatunkowo zawartości. Juliusz Słowacki zadebiutował w 1830 roku *Hugonem*, w pierwszych zaś latach paryskich wydał aż trzy tomy *Poezji*. Widać tu, że obaj wymienieni twórcy starali się jak najszybciej wylegitymować publikacjami o tytułach jednoznacznie odsyłających do ich statusu poety. *Poezje* pełniły funkcję cokołu, na którym dumnie stawał autor-poeta. Z kolei Teofil Lenartowicz, bliski metrykalnie Norwidowi, zadbał o skojarzenie swego nazwiska z bardziej skonkretyzowanymi tytułami utworów. Wydał najpierw dwa tomiki *Polskiej ziemi (w obrazkach)* (1848), po czym zabieg ten powtórzył, ogłaszając *Lirenkę* w 1855 roku, a w roku 1859 – *Nową lirenkę*. Z tymi dwoma ostatnimi zbiorami udało się Lenartowiczowi też na zawsze powiązać własną osobę, co skutkowało upowszechnieniem się apozycji „autor *Lirenki*”²⁰. Tytuły pierwszych jego zbiorów wskazywały na duchowy patronat Wincentego Pola jako twórcy *Pieśni o ziemi naszej*. Szczęśliwy pomysł na siebie miał i sam Pol, zaczynając drogę literacką *Pieśniami Janusza*²¹.

Zważywszy na przychylny odbiór wierszy z okresu warszawskiego, Norwidowi powinno było zależeć na szybkim skompletowaniu utworów o zbliżonym charakterze w książce autorskiej. Narcyza Żmichowska, podobnie jak on zaliczana w latach czterdziestych XIX wieku do młodych talentów, już w roku 1845 zebrała swój dotychczasowy dorobek w pierwszym tomie *Wolnych chwil Gabrieli*, który na długi czas ukonstytuował jej tożsamość pisarską. Warszawski „cygan”, Seweryn Fillebron, zdobył się na wydanie *Poezji* w 1847 roku, ze wstępem „początkowego poety”, świadomego swoich ograniczeń, ale przekonanego o doniosłości społecznej tworzenia wierszy, nawet nie najwyższego lotu²².

W zestawieniu z podanymi przykładami „zarządzania karierą” wybory Norwida nie tłumaczą się jasno. Czy dlatego nie zabiegał o szybkie wydanie tomiku autorskiego, że najpierw wiązał swoją drogę życiową raczej ze sztuką niż z literaturą? Jego *Poezje* ukazały się dopiero po 20, z małym okładem, latach aktywności w dziedzinie literackiej i bardziej za sprawą szczęśliwego trafu niż metodycznej realizacji planów artystycznych. Utwory większych rozmiarów publikowane przezeń między debiutem a „pierwszym wydaniem zbiorowym” wyglądały na wywołane okolicznościami: *Pieśni społecznej cztery stron*, ukazała się w Poznaniu w 1849 roku z datą w podtytułach: 1848; *Zwolon*, wydrukowany tamże w 1851 roku, zdaniem Norwida, z winy księgarza zbyt późno, bo „monologia” pisana była „słowem prędkim [...] / Przy łunach, które tu i ówdzie błysły”²³; *Promethidion* w tym samym roku, w Pary-

²⁰ Z czasem *Lirenka* dała też asumpt do metaforycznego określenia T. Lenartowicza mianem „lirnika mazowieckiego”. Zob. m.in. A. J. Mikulski, *Lirnik mazowiecki. Teofil Lenartowicz i jego utwory*. Lwów 1906. – H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła. W świetle nieznannej korespondencji poety*. Warszawa–Lublin–Łódź 1913.

²¹ Nie mógł W. Polowi wybaczyć odstępstwa od stylu i hierarchii wartości J. K. Ujejski w swoim oskarżycielskim „liście spod Lwowa”: *O Januszu i Panu Wincentym Polu*, z 1860 roku.

²² S. G. Fillebron, *Poezje*. Warszawa 1847, s. VII. Podobnie jak Norwid z wydaniem zbiorowym ociążał się R. Zmorski, jego *Poezje* ukazały się dopiero w Lipsku, w 1866 roku, u Brockhousa. W krótkim słowie wstępnym autor informował, że czyni zadość naleganiom, by zebrać „rozproszone poezje” (*ibidem*, s. V).

²³ C. Norwid, *Zwolon*. (*Monologia*). W: *Pisma wszystkie*, t. 4: *Dramaty*, cz. 1, s. 31.

żu, z pytaniem skierowanym pod własnym adresem: „Gorzką taką pracę dłaczegoż przedsięwziął?...” (DW-4 98). Z *Czarnych kwiatów* wynika, że proza ułożyła się w całość pod wpływem śmierci Paula Delaroche’a w 1856 roku, a więc w roku publikacji cyklu.

Nie widać tu starań o uwypuklenie rysów tożsamości autorskiej. Działań, które winny mieć na celu konstruowanie siebie jako autora na sprawdzoną modłę, należałoby się dopatrzeć wyłącznie w tytułach *Zwolon* i *Promethidion*, kojarzących się nieuchronnie z *Irydionem* Zygmunta Krasińskiego. Trzeba przy tym pamiętać, że on sam – co do przebiegu pisarskiej kariery – był przypadkiem jedynym w swoim rodzaju: przez lata realizował koncepcję anonimowego autorstwa, rezygnując z tradycyjnie pojętej sławy²⁴. Ponieważ zaś Krasiński zaprzeczał, jakoby spod jego pióra wyszły kolejne dzieła, dopiero po śmierci poety dało się pomyśleć o ich zebraniu i wydaniu imiennym. Czy stosunek do własnej twórczości autora *Irydiona* nie zaważył na Norwidowej niechęci do podejmowania starań o scalanie swego dorobku? Dość, że gdyby nie inicjatywa Antoniego Zaleskiego, zaprzyjaźnionego z Norwidem jeszcze w latach czterdziestych XIX wieku żmudzkiego szlachcica, który latem 1858 zgłosił się do niego z projektem zebrania rozproszonych pism w książkowej edycji, on sam może nawet żadnych kroków w tej sprawie by nie poczynił²⁵. Przychodzi też na myśl, iż właśnie te zakończone fiaskiem przymiarki do wspomnianej idei pozwoliły Norwidowi skutecznie zareagować na propozycję Brockhousa. Nieoczekiwana oferta z Lipska padła na grunt przygotowany krzątaniem wokół poprzednich widoków na edycję zbiorową.

Owocne fiasko

Ślady niedopełnionej przyjacielskiej inicjatywy zachowały się w listach. Zaleski postanowił wydać własnym sumptem dzieło kolegi i wspomóc go kwotą z ewentualnej sprzedaży²⁶. Pomysłu nie udało się zrealizować, ale propozycja Zaleskiego stworzyła Norwidowi okazję do obejrzenia się za siebie, skatalogowania tytułów i miejsc publikacji, do przypomnienia sobie o zalegających utworach przesłanych do druku, lecz niewydanych, albo też do sformułowania kilku myśli na temat własnego dorobku literackiego i pozycji społecznej pisarza. Powtarza się w listach do korespondentów uwaga odnośnie do rozproszenia własnej, wieloletniej już twórczości na łamach licznych tytułów prasowych: „po latach blisko dwudziestu rozrzucania pism moich *po wszystkich* dziennikach ojczystych [...]”, „poezje moje przez lat przeszło dziesiątek *po wszystkich* pismach polskich zamieszczane [...]”, „poezje moje porozrzucane od lat tylu [...]”, „moje poezje, od lat około dwóch dziesiątek rozrzucane *po wszystkich* dziennikach [...]”, „moje pisma od *lat kilkunastu* we

²⁴ Zob. E. Dąbrowicz, *Romantyzm ziemi przechodów. Próby terytorialnej historii literatury*. Białystok 2019, rozdz.: *Poeta infamis*.

²⁵ W okresie między inicjatywą A. Zaleskiego a ofertą Brockhousa przymierzył się Norwid do „pism” czy „dzieł”, które miał wydać W. Pomian Zakrzewski. Zob. wiersz *List do Walentego Pomiana Z.*, napisany w 1859 roku, opatrzony później notką: „Zwierając mu rękopisma, następnie w XXI tomie B. P. P. wyszłe” („Chimera” t. 1 (1901), z. 2, s. 185).

²⁶ A. Zaleski, list do J. I. Kraszewskiego, z 12 XII 1858. Cyt. za: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 8: *Listy 1839–1861*, s. 550–551 (*Metryki i objaśnienia*).

wszystkich pismach krajowych będące [...]”²⁷. Trzy elementy znaczeniowe w cytowanych fragmentach są dla poety istotne: długi staż autorski, rozproszenie dorobku oraz jego rozlokowanie po „wszystkich” periodykach w kraju. W listach towarzyszących inicjatywie Zaleskiego nie przedstawia więc Norwid siebie jako pisarza niedrukowanego. Mimo że wspomina również o utworach, które utknęły w redakcjach, eksponuje wszelako te opublikowane. Podkreśla swoją obecność, jeśli nie wszechobecność na łamach prasy, a stąd i w czasie bieżącym.

Utrwalony w listach obraz autora „rozrzuconych” poezji nie powstał *ad hoc*, z potrzeby chwili. Znajdziemy go również w dedykacji do utworu *Psal mów-psalm jako „Pieśni społecznej” poszyt trzeci* z 1850 roku, zamykającego „myśli całokształt”, której poszczególne części „wichry” wrywały Norwidowi „spod ręki” (DW-4 75). Obraz ten pojawia się także w przypisie (gwiazdkowym) do wspomnianego poematu, przekazanego Augustowi Cieszkowskiemu. Co ciekawe, Norwid odnosi się tam do idei tomu zbiorowego:

Nie było mi nigdy tak pomyślnie, ażebym pisma moje, od lat tylu po różnych czasopismach rozrzucone, wydał razem, czym mógłbym (jak to inni czynią) przyzwyczać do mowy o ciemność oskarżanej – bo już dziś mi niełatwo innej mowy się uczyć. [DW-4 88]

Zarzuty o „ciemność” zostały powiązane z brakiem obszerniejszego wydania dzieł Norwidowych, które pozwoliłoby czytelnikom oswoić się ze stylem autora. Prezentacja idiomu pisarskiego miała być ogólnie przyjętym celem takich edycji.

W cytowanym przypisie Norwid uznaje celowość tego rodzaju przedsięwzięcia edytorskiego ze względu na recepcję. Wydałby też swój tom poezji – „jak to inni czynią” – gdyby sprzyjały okoliczności. Ale przecież nie sprzyjały nigdy. „Dzisiejszy” *Psal mów-psalm* jest czwartym ogniwem „pieśni”, poprzedzonym przez *Wigilię, Pieśni społecznej cztery strony i Trzy pytania*, z których tylko dwa pierwsze trafiły do druku bezpośrednio po wyjściu spod pióra poety, w dodatku każde z osobna.

Listy z 1858 i początku 1859 roku pozwalają zauważyć radykalizację podejścia Norwida do kwestii zbiorowego tomu. Otóż kilkakrotnie sformułował w nich myśl, że taka edycja nie jest sprawą autora, lecz obowiązkiem społecznym. W związku z tym on sam nawet nie musiał się poczuwać do wdzięczności wobec inicjatorów przedsięwzięcia. Jeśli się poczuwał, to wiedziony zwykłym ludzkim odruchem. Zgłaszał też obiekcje do pomocy zaoferowanej mu przez rodzonego brata: „szwank czyni sobie, rzeczy, prawdzie, ktokolwiek czyni co *prywatnymi* drogi, jeżeli to powinno było *publicznymi* robić się!” (DW-11 292). Uznając edycję zbiorową za wspólnotowy obowiązek względem twórcy, miał autor *Quidama* zapewne w polu widzenia inicjatywy podobne do tej Antoniego Zaleskiego. W roku 1841 Edward Raczyński wydał dwa tomy *Poezji Józefa Bohdana Zaleskiego*. W przedmowie dowiadujemy się o popularności „wieszczka” wśród czytelników, pozostającej w sprzeczności ze stosunkiem autora do własnego dzieła. Musiała się pojawić „znakomita Polka”, by czytelnicy mogli poznać twórczość Józefa Bohdana Zaleskiego „w całej ozdobie”:

²⁷ C. Norwid: list do M. Trębickiej, z czerwca [?] 1858. DW-11 226; list do A. Zaleskiego, sprzed 13 VIII 1858. DW-11 242; list do M. Kleczkowskiego, z 13 VIII 1858. DW-11 245; list do J. I. Kraśzewskiego, z listopada-grudnia 1858. DW-11 280; list do T. Lenartowicza, ze stycznia 1859. DW-11 292.

On przecież przez skromność mało się udzielał, i nawet poezje, które dziś na widok publiczny wychodzą, byłyby jeszcze długo, długo w tece jego spoczywały, a może kiedyś i zaginęły, gdyby głos znakomitej Polki nie był ich wyrwał niejako z więzienia. Przysłane na moje ręce, wydają na świat, jako ozdobę literatury naszej w tym mocnym przekonaniu, że czarowny ich dźwięk u niejednego z czytelników naszych ukołysze na chwilę przynajmniej czarne troski lub podwyższy radość i nadzieję²⁸.

Również Lenartowicz kobiecie zawdzięczał wydanie warszawskie swoich poezji w 1858 roku²⁹. Można odnieść wrażenie, że i Antoni Zaleski proponując Norwidowi zebranie jego poezji, ukrył własny udział finansowy w przedsięwzięciu, wymyślając jakąś hojną damę z Litwy, gotową wziąć na siebie koszt edycji. Anonimowa donatorka bardziej przystawała do roli reprezentantki społeczeństwa świadomego swoich obowiązków względem poety aniżeli przyjacieli.

Zestawienie listów poruszających wątek wydania zbiorowego pozwala odnotować to, co się w nich powtarza, ale zobaczyć też, jak myśl piszącego ewoluuje. Nawiązując do propozycji Antoniego Zaleskiego z lata 1858, Norwid ogląda planowany tom od strony czytelników. Nie wątpi, że tacy by się znaleźli i że lektura przyniosłaby im pożytek poznawczy. Pisze w liście do przyjaciela:

nie byłoby niekorzystnym, aby publiczność miała przed oczyma *ciąg* jakiegokolwiek pracy przerywanej biegiem wypadków, które całymi narodami trzęsły, pokoleniami rzucały z kraju w kraj – mogłaby wtedy, ciąg takiej pieśni podruzgotanej rozpatrując, nauczyć się rozeznawania, co jest pracą ducha walczącego, a co pisaniem atramentem. [DW-11 242]

Co dawniej autor określał jako poezje „rozrzucone”, w liście cytowanym nazwał „pieśnią podruzgotaną”, zaniedbując zresztą metaforyczną zgodność obu członów formuły i polemizując z Mickiewiczowską „pieśnią gminną”, która zawsze „ujdzie cało”. Odbiorca napotykał wcześniej jedynie odpryski „pracy przerywanej”, nie miał szansy odróżnić intencji autorskiej od destrukcyjnego piętna „biegu wypadków”. Tom zbiorowy nie służyłby więc odbudowaniu dzieła „podruzgotanego”, ale odsłaniałby przed czytelnikiem obraz ponawianych – mimo przeszkód – zmagañ twórczych autora. Jego pracę, lecz nie osobę. Swoją przypadłość traktował Norwid jako pouczające *exemplum*, nie zaś jako własne nieszczęście.

Perspektywę autorską przedstawił piszący we wspomnianym liście pobieżnie. Ustalał zakres swoich praw: chciał poprzedzić zebraną zawartość tomu „przemową”, zastrzegając też konieczność „małych sprostowań”. Po stronie autora bowiem kontakt z „podruzgotaną” twórczością w pełniejszej odsłonie nie zmieniał zgoła niczego: „Nie uważałbym za poetę pisarza, który by w ciągu prac swych miał co do retraktowania, ale pewna ogółu korekta należy się zawsze autorowi” (DW-11 242). Poznawczo zyskiwał na wydaniu zbiorowym jedynie czytelnik. Samowiedza twórcy sprawiała wrażenie od dawna mocno ugruntowanej i nieweryfikowalnej. Czytamy dalej w tym samym liście:

za cały wieniec mój poczytuję sobie, iż nic dla nikogo osobiście ani dla druku nie pisałem, ani za pieniądze drukowałem, ani żadnych łatwości pozycji, stosunków, koteriów itd. nie używałem – pieśń mą,

²⁸ E. Racyński, przedmowa w: J. B. Zaleski, *Poezje*. T. 1. Poznań 1841, s. [III].

²⁹ Zob. Biegeleisen, *op. cit.*, s. 54: „Talent autora *Lirenki* zajaśniał w zbioru *Poezji*, ogłoszonym za staraniem przyjaciółki poety, znanej autorki Belejowskiej, w dwu częściach (w Warszawie 1858 r.)”.

jakkolwiek połamana jest, tym samym właśnie całą mając, iż atramentem mało pisaną była. [DW-11 242-243]

Wyznanie to można by potraktować jako manifest autorskiej wewnątrzsterowności. W ostatnim liście do Antoniego Zaleskiego w wiadomej sprawie – z połowy grudnia 1858, w liście-„testamencie”³⁰, kwestia autorska przedstawiała się już skrajnie inaczej. Norwid nie tylko cedował na adresata napisanie wstępu, ale zobowiązywał go ponadto do zawarcia tam myśli o znaczeniu wydania zbiorowego dla poety. Jak czytamy we wspomnianym liście:

po pewnej dobie pracy poeta i artysta, nie widząc zbiorowego obrazu swej rzeczy względem publiczności, nie jest w stanie dalej trwać, i tym sposobem zabiera się człowiekowi więcej niż utwory, bo twórczość. [DW-11 285]

Rozważając tom zbiorowy od strony korzyści dla czytelnika, Norwid dostrzegał szansę uobecnienia autora jako spoiwa „pieśni podruzgotanej”, w liście testamentowym okazywało się, że „zbiorowy obraz” jest potrzebny samemu artyście jako warunek kontynuowania pracy twórczej. Jeśli przez pryzmat zacytowanego zdania spojrzeć na Brockhausowską edycję *Poezji* i jej następstwa, to należałoby wnioskować, iż do napisania *Vade-mecum* pobudziła Norwida nie sama możliwość kontynuacji współpracy z lipskim wydawnictwem, lecz właśnie „zbiorowy obraz”, który wyłonił się z *Poezji* w sposób inspirujący dla samego autora.

Edycja lipska

Gomułicki podkreślał, że *Poezje* Norwida z 1863 roku nie wywołały żadnych recenzji, i obciążał tym sumienie niezyczliwych krytyków. Ale powód braku rezonansu mógł być całkiem inny, jeśli się pominie nawet okoliczności nie sprzyjające zainteresowaniu literaturą w czasie powstania styczniowego i w latach następnych. Wydania Brockhausowskie, ujęte w serię „Biblioteki Pisarzy Polskich”, zazwyczaj nie pobudzały recenzentów do chwytania za pióro. Seria była tak pomyślana, również co do oprawy, że nie potrzebowała rekomendacji krytyków w drodze do publiczności³¹. Sięgając po kolejne tomy serii, wywiązywano się z powinności patriotycznej. W ramach „Biblioteki” ukazywały się bowiem reedycje dzieł autorów o znanych nazwiskach bądź teksty ważne jako świadectwo polskich doświadczeń doby rozbiorowej. Pierwszy tom z 1860 roku wypełniły *Poezje* Stefana Garczyńskiego. „Wydawca” unosił się nad dziełem bezsprzecznie wybitnego, lecz „smutnym przeznaczeniem losu” zapomnianego poety³². Edycja lipska przywracała mu należne miejsce na Parnasie, potwierdzone swego czasu autorytetem Mickiewicza:

³⁰ Zob. C. Norwid, *Testament literacki z 1858 r.* Wydał i objaśnił T. Przystkowski. Kraków 1935.

³¹ Wynika to z inseratu zamieszczonego *Katalogu książek polskich nowych, znajdujących się u F. A. Brockhaus w Lipsku*, który cytował B. Zakrzewski w artykule *Mickiewicz i wydawnictwa Brockhaus* („Pamiętnik Literacki” 1998, z. 4). W ramach „Biblioteki” miały się ukazywać „dzieła autorów znanych zaszczytnie i zasłużonych w literaturze polskiej, a których te utwory albo nie istnieją w całkowitym zbiorze, albo zupełnie zostały wyczerpane w handlu księgarskim” (cyt. za: *ibidem*, s. 187-188).

³² F. A. Brockhaus, przedmowa w: S. Garczyński, *Poezje*. Lipsk 1860, s. V.

Mistrzowi to wielkiemu na chwałę i pamiątkę poświęcam to nowe wydanie jego tworów. Niechaj wędrówka onych po świecie narodowym naprawi niesprawiedliwość losu: niech to imię: S t e f a n G a r c y Ń s k i – zabyłśnie powtórnie ponad krainami, dla których działał; niech zabyłśnie jako meteor kraju polskiego w obłokach Parnasu, na tronie sławy, na dumę i zaszczyt rodaków³³.

Ze wstępu w inicjalnym tomie serii można wnosić, że każdy kolejny miał zadanie analogiczne: uobecnić autorów tworzących polski Parnas.

Wątlą recepcję *Poezji* Norwida warto by powiązać z inną jeszcze okolicznością niż dotąd rozważane. W „Dzienniku Literackim” z 1862 roku oskarżono wydawnictwo Brockhousa o żerowanie na polskich autorach i ich rodzinach. Chodziło o samowolne wydanie *Pism* Mickiewicza. Publicznie żądano od oficyny, by uzyskala pozwolenie na druk od spadkobierców i stosowne oświadczenie dołączyła do edycji. W razie odmowy:

nikt z Polaków tego wydania nabywać nie powinien, ani też żaden księgarz je sprzedawać.

Pisma zaś wszystkie polskie upraszamy, aby podobną przestrogę powtórzyły w swoich kolumnach³⁴.

Niewykluczone, że wezwanie do bojkotu odniosło praktyczny skutek i objęło nie tylko tomy Mickiewiczowskie. W każdym razie Brockhaus, obawiając się szkodliwych dla siebie następstw awantury, przesłał odpowiedź na artykuł w lwowskim piśmie. Zapewniał o szlachetnych celach, dla których powołano „Bibliotekę Pisarzy Polskich”, miała ona „obznajomić nie tylko publiczność warstw wyższych, ale i niskich z najlepszymi i najzławniejszymi utworami polskiej literatury, przy poprawnym i ozdobnym ich wydaniu oraz najniższych cenach”³⁵.

Norwid podpisał umowę z oficyną Brockhousa, otrzymał honorarium. Jego *Poezje*, wydane jako tom 21 „Biblioteki”, dołączyły do *Pism* Juliusza Słowackiego (t. 2–5), *Obrazków caryzmu* Jakuba Gordona (t. 6), *Pamiętnika historycznego o wyprawie partyzanckiej do Polski w roku 1833* Karola Borkowskiego (t. 7), *Pism* Adama Mickiewicza (t. 8–12) i *Pism* Michała Czajkowskiego (t. 13–20). Jak widać, niekoniecznie trzeba było tworzyć poezję, żeby znaleźć się w gronie autorów rekomendowanych przez „Bibliotekę”. Oprócz „wieszczów” trafiali się pamiętnikarze. Nie w każdym tomie odzywał się też egzaltowany „Wydawca”. Memuary Gordona zostały poprzedzone przedrukiem recenzji Lucjana Siemieńskiego. Historię wspomnieniową Borkowskiego zapowiadały dwie przedmowy autorskie, do pierwszego i drugiego – aktualnego – wydania. Obszerne wstępy towarzyszyły również utworom Czajkowskiego (*Wernyhora*, *Kirdżali*, *Powieści kozackie i gawędy*, *Owruczanin*, *Stefan Czarniecki*, *Hetman Ukrainy*), „przejrzanym i poprawionym”. Przypominając czytelnikom swego *Wernyhore*, pisarz opowiadał, że „myśl o Kozaczyźnie”, która ukierunkowała jego życie przeszło 30 lat temu, odziedziczył po przodkach:

moje marzenie przeobrażało się w teorię, w system, którego ja byłem pisarzem i ja musiałem być wykonawcą; bo nikt się nie znalazł, kto by się chciał podjąć tej pracy dla Kozaczyzny – dla Polski.

Rzuciłem w świat polski powieści kozackie, *Wernyhore*, *Ukrainki*, *Hetmana Ukrainy* i inne pisma tegoż samego ducha, dążące do tego samego celu; i po tym moim programacie udałem się na Wschód³⁶.

³³ *Ibidem*, s. VI.

³⁴ *Wydania Brockhousa*. „Dziennik Literacki” 1862, nr 32, s. 256.

³⁵ *Rozprawa z księgarzem lipskim*, s. 336.

³⁶ M. Czajkowski, *Dnia 10 sierpnia 1861 roku. Na statku rosyjskim Chersonoz naprzeciw Świętej*

W „systemie” zawierał się klucz do powikłanej, „dziwnej” biografii Czajkowskiego³⁷, stanowiącej z kolei niezbędny kontekst interpretacyjny dla kozackich powieści.

Norwid, prawie najmłodszy wśród autorów „Biblioteki” (później urodził się tylko Maksymilian Jatowt używający pseudonimu Jakub Gordon), nie opatrzył swoich *Poezji* przedmową. Gdyby taką sporządził, znalazłaby się w niej zapewne informacja, że w prezentowanym zbiorze większa część utworów ma charakter pierwodruku. Jest to ewenement w serii, biorąc pod uwagę pozostałe 20 tomów. Wydawałoby się, że przedmowa w tej sytuacji była manewrem ze wszech miar pożądanym. Dlaczego Norwid jej nie przygotował, jak czynili wszyscy żyjący autorzy tomów „Biblioteki”? Nic na ten temat nie wiemy. Może zabrakło mu czasu, a może nie chciał pisać tekstu, który traciłby „atramentem”? A może dlatego, że w *Poezjach* nie brak wstępów organicznie związanych z poszczególnymi utworami: *Próby*. (*Jako wstęp do „Zarysów obyczajowych pięciu”*), *Do A. Z. – dedykacja przed Bransoletką*, *Do krytyków przed Krakusem*, wstęp do *Epimenidesa*, *Do Z. K. przed Quidamem*. Zresztą, jeśli inicjalnym *Próbow* przyjrzeć się – wbrew podtytułowi – w kontekście całego zbioru, problem wstępu przestanie, na dobrą sprawę, doskwierać³⁸.

Wiersza tego Norwid nie opatrzył datą, co nie jest w *Poezjach* regułą. Edytorom nie udało się jej ustalić ponad wszelką wątpliwość. Rozważali rok 1856, lecz też lata: 1860, 1861–1862. Jeśli przyjąć tę ostatnią hipotezę, *Próby* należałyby do grupy utworów najbliższych czasowo pracy nad „architekturą” tomu lipskiego. Autor *Poezji* nie zdążyłby się więc zanadto oddalić od autora wspomnianego wiersza. Łączyłaby ich nie tylko więź intelektualna, ale i bliskość wynikająca ze wspólnego horyzontu doświadczeń. Rzeczą niewątpliwą jest natomiast, że wyznaczenie *Próbow* miejsca inicjalnego stanowi wyrazisty gest autorecepcyjny.

Pierwszy wiersz zawiera idee i obrazy, które będą wracały w innych utworach zbiorowego wydania. W toku lektury *Poezji* czytelnik nauczy się także śledzić motywikę harficzną. Nie przeoczy jej na pewno, bo „harfę” zawiera tytuł anonsujący zestaw wierszy lirycznych i okolicznościowych. Kilkakrotnie pojawia się w inicjalnych *Próbach*, jest więcej niż rekwizytem w *Krakusie*. W ostatnim wierszu zbioru – *Półka* – zobaczymy dwóch harfiarzy uczestniczących w osobliwym agonie.

Nierówny pojedynek między poetą ulaurowanym a poetą wzgardzonym przez słuchaczy wygląda wręcz na ilustrację do końcowych partii *Prób*:

Lecz nie tu koniec prób – ja wyznam – oni
Poczekać zechcą na harfy rozpadek,
Na spoielenie tej, co grała, dłoni,
By tylko kamień i Bóg był ci świadek. [DW-4 144]³⁹

Góry (Mont. Athos). Przedmowa w: *Wernyhora. Wieszczy ukraiński. Powieść historyczna z roku 1768*. Wyd. 3, przejrz. i popr. Lipsk 1862, s. VII.

³⁷ M. Czajkowski był autorem dzieła biograficznego *Dziwne życia Polaków i Polek* (Lipsk 1900).

³⁸ W *Uwagach edytorskich do Prób* (DW-4 322) uwzględnia się ewentualność, że wedle intencji autorskiej wiersz był także wstępem do całości. Obszerny artykuł poświęcił *Próbow* M. Buś (*Uwagi o „Próbach” Norwida*. „Studia Norwidiana” t. 19 (2001)), wyzwalając „piękny” ów wiersz z ograniczających przystęp do nich związków z *Zarysami obyczajowymi*.

³⁹ Fragmentowi temu zdają się odrzuczać wersy z *Quidama* C. Norwida (w: *Pisma wszystkie*, t. 3: *Poematy*, s. 219):

A potem z dziwnym na twarzy wyrazem
Ku arfie poszedł czerwono okrytej,

W „harfy rozpadku” daje się usłyszeć dalekie echo „pieśni podruzgotanej” z listu do Antoniego Zaleskiego. Jest też ów „harfy rozpadek” odwróceniem motywu porzucenia lutni, ciskania bardonu – znanego z twórczości poetów starszego pokolenia.

Obraz oceanicznej przestrzeni „bez końca” (DW-4 142) z inicjalnego wiersza dopełnia się oceanem z „legandy” *Cywilizacja*, a „miejska” strofa zapowiada *Quidama*, którego bohater na początku poematu staje u bram Rzymu.

Wiersze pierwszy i ostatni tworzą rodzaj metatekstowej ramy zbioru. Sama ich pozycja nakazuje lekturę pod kątem akcentów autorecepcyjnych⁴⁰. Jeden z nich polega na wskazaniu harfy jako atrybutu poety – autora *Poezji*. Tak oto Norwid sięgał po wypróbowany przez innych twórców sposób autoprezentacji czy autodefinicji. W najbliższym otoczeniu służył mu za punkt odniesienia Lenartowicz ze swoją lirenką. Harfa, którą czytelnik napotyka w *Poezjach* po wielokroć i w różnych odsłonach, była łącznikiem z tradycją psalmiczną, a więc i z Krasińskim, lecz aktualizowała też więź ze Słowackim⁴¹. Twórczość ich obu zajmowała Norwida w kontekście zagadnienia „stanowiska poety w społeczeństwie”, podnoszonego w prelekcjach z 1860 roku⁴². Wydane rok później wykłady były swego rodzaju wstępem do *Poezji*.

Drugie istotne – z uwagi na autorecepcję – zagadnienie stanowi relacja między poezją a jej twórcą. Kiedy Norwid pisał w liście o „pieśni podruzgotanej”, wiązał ją z kataklizmami historycznymi rewolucyjnych lat czterdziestych XIX wieku. Planowany w 1858 roku zbiór miał pokazać czytelnikom, że destrukcja nie dosięgła podmiotowości autorskiej. W świetle wstępnego utworu z lipskiego tomu inaczej rzecz się prezentuje. Poezja „żywa” rodzi się w morderczych, a przy tym i poniżających próbach, które wystawiają na szwank i widok całe człowieczeństwo poety, w wymiarze cielesnym i duchowym:

Jeśli więc w lunach tych ciebie zobacze
Nieodmienionym i z gwiazdą na czole,
Której ci z włosem nie wydrą rozpacze; [DW-4 144]

Przemawia do wyobraźni brutalność gestu wydzierania włosów z głowy (o ileż mocniejsze jest wydzieranie od zleksykalizowanego wrywania) i jego groteskowość w zestawieniu z „gwiazdą na czole”, przejętą od autora *Nie-Boskiej komedii*. Podobnie drugi harfiarz z *Polki*, nim zacznie pieśń pochwalną, musi obnażyć przed słuchaczami swoją bezsilność:

Gdy drugi wszedł śpiewak stroną drugą,
Harfę wlekać swą – czy zniechęcenie,
Czy może był dnia onego chory? –⁴³

Mówiąc „gdybyż się serce stało głazem
Miałoby taki kształt!” [...].

⁴⁰ W perspektywie autorecepcyjnej można by odczytać też np. „pierzastki klasyczne” w *Poezjach*, omówione przez R. Fiegutha (*Zaproszenie do „Quidama”. Portret poematu Cypriana Norwida*. Kraków 2014, s. 217–230).

⁴¹ Harfę jako motyw spajający *Poezje* omawiam szerzej w artykule *Pożegnania z romantyzmem* (s. 141–142). Lektura według klucza harfy prowadzi także do Krasińskiego. O relacji Norwid–Krasiński pisał obszernie Fieguth (*op. cit.*).

⁴² C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim*. W: *Pisma wszystkie*, t. 6: *Proza*, cz. 1, s. 408. Twórczość obu romantyków przemyślał Norwid w związku z pytaniem: „co jest poeta?”, na użytek prelekcji wygłoszonych w 1860 roku.

⁴³ C. Norwid, *Polka*. W: *Jw.*, t. 1, s. 360.

Próby zaczynają się modlitewnie: „Błogosławione pieśni malinowe [...]”, „Błogosławiona jest gorycz wiośniana [...]”, „Błogosławione jest i obce dalej [...]” (DW-4 141), itd. Ich czytanie przychodzi bez trudu. Oddech łatwo zestrzaja się z tokiem wiersza. Nie tylko za sprawą układu wersyfikacyjnego, ale też dlatego, że w pierwszej strofie znajdujemy takie słowa: „Odetchnąć dosyć, by odetchnąć Bogiem!” (DW-4 141). Czytamy „Odetchnąć”, oddychając. Odetchnięcie przynosi ulgę. Dźwiękonaśladowcza zbitka głosek w powtórzonym słowie „odetchnąć” pozwala zaznać odetchnięcia, poczuć na własnym podniebieniu uwalniane z płuc powietrze.

Z kolei po dziewiątym „błogosławieństwie”: „Błogosławione wszystko to – i nie to –” (DW-4 143), oddech ulega zmaczeniu:

Ale czy będę błogosławić tobie,
O! miasto wielkie – serc i kwiatów grobie? – [DW-4 143]

W mieście oddech nie łączy z Bogiem. Oddychanie nie jest tym samym, co odetchnięcie: „oddychając, cudze chłoniesz tchnienia [...]” (DW-4 143). W mieście wdychasz cudze oddechy. Dusisz się nimi, co uzmysławia natłok dźwiękonaśladowczych głosek.

Autor *Prób* w pierwszej ich części dowodzi, że mógłby tworzyć „pieśni malinowe”, „pieśni kalinowe” (DW-4 141) (jak autor *Lirek*), czerpiąc inspirację z natury. Problem polega jednak na tym, iż wyzwaniem dla współczesnego poety jest „wielkie miasto” (odwrotność „małego światka” Lenartowicza). W *Poezjach* strofa ta zdaje się anonsować *Quidama*, najokazalszy element w lipskim tomie. Do „wielkiego miasta” przybywa młody bohater poematu i kończy życiową próbę przypadkową, miejską śmiercią.

Gdyby Norwid opublikował swój rzymski poemat osobno, znaczyłyby on przede wszystkim przez odniesienie do twórczości Krasińskiego. Jako element *Poezji* ujawnia najpierw związki z otoczeniem tekstowym, wynikającym z lokalizacji w edycji Brockhausowskiej.

Abstract

ELŻBIETA DĄBROWICZ University of Białystok
ORCID: 0000-0001-7284-2248

CYPRIAN NORWID'S "POEZJE" ("POETRY", 1863) AS TESTIMONY OF AUTORECEPTION

The article is devoted to a Leipzig edition of Cyprian Norwid's *Poezje* (*Poetry*, 1863) published by Friedrich Arnold Brockhaus. Editors of the poet's writings did not consider the volume to be an integral entity that should be included into the edition of Norwid's entire output. This decision, though understandable on the grounds of editorship, overshadows his most crucial publication achievement, also important from an autoreceptive perspective. *Poezje* (*Poetry*) is therefore the first edition of Norwid's collected poems that allowed him a confrontation with his own writing style and consideration of his own creative path. *Poezje* (*Poetry*), published as volume 21 of "Biblioteka Pisarzy Polskich" ("Library of Polish Writers"), defined its author as a mature writer, conscious of his vocation and workshop (indication to the harp as to a poet's attribute, to "great city"—a place of trial for a poet and poetry). It also seems reasonable that composing the collection offered Norwid a stimulus to new creative investigations which he realised in *Vade-mecum*.