

Juliusz Wiktor Gomulicki

Wprowadzenie do "Vade-mecum"

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 36, 87-109

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

W ROKU NORWIDA

Juliusz Wiktor Gomulicki

WPROWADZENIE DO *VADE-MECUM*

1

W mroźny niedzielny poranek 7 stycznia 1945 roku kilkunastoosobowa grupa warszawskich bibliotekarzy przystąpiła do działania na terenie posesji przy ulicy Mazowieckiej 4, starannie penetrując tę jej piwnicę, w której nieżyjący już Zenon Przesmycki (zmarł 17 X 1944 roku), wielki Wskrzesiciel Norwida, ukrył między innymi swoje bezcenne archiwum norwidowskie. Ofiarna praca ratowników trwała już dłuższy czas, gdy w pewnym momencie przerwał ją nader charakterystyczny incydent.

Oto z mroków owej brudnej i zimnej piwnicy wygramolił się na światło dzienne Stanisław Piotr Koczorowski, bibliotekarz Biblioteki Narodowej, a równocześnie żarliwy wielbiciel Norwida, i wymachując grubą granatową teką oświadczył z niekłamanym patosem:

– Spełniłem już największy swój obowiązek. To jest autograf *Vade-mecum!*...

Na pewno nie wszyscy słuchacze Koczorowskiego docenili walor jego wypowiedzi, z całą pewnością jednak musiała ona poruszyć co najmniej dwóch członków ekipy ratowniczej, a mianowicie Wacława Borowego i Tadeusza Makowieckiego, najwybitniejszych wówczas, po Przesmyckim i Stanisławie Cywińskim, znawców Norwidowej spuścizny. Cennym znaleziskiem przejął się szczególnie profesor Borowy, który wkrótce potem – zaraz po powrocie do gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej wygłosił interesującą „pogadankę” o Norwidzie i o Miriamie-Przesmyckim, następnie zaś, uprosiwszy Stanisława Lorentza, dyrektora Muzeum Narodowego, żeby tekę z *Vade-mecum* zabrał do Pruszkowa w swoim samochodzie osobowym (podczas gdy wszystkie inne książki i papiery wydobyte z piwnicy pojechały na ciężarówce), jeszcze tego samego dnia zabrał się do starannego przejrzania ocalałego tekstu. Okazało się wtedy, ku niemałemu rozczarowaniu znakomitego uczonego, że to jednak nie autograf słynnego cyklu lirycz-

nego, ale po części jego odpis, po części zaś zbiór wycinków z drukowanym tekstem jego poszczególnych utworów. Rozczarowanie trwało na szczęście krótko, już bowiem nazajutrz (8 I), gdy w jednym z baraków pruszkowskiego dulażu, który oddano do dyspozycji ekipie ratowniczej, przystąpiono do rozkładania i porządkowania wszystkich przywiezionych materiałów, zaczęły się kolejno pojawiać autentyczne rękopisy Norwida. Ze sterty papierów wyłonił się więc w pewnej chwili autograf dopiero od niedawna (1937) znanej norwidologom tragicomedii *Aktor*, oprócz niego zaś autorskie rękopisy innych dramatów, poematów i nowel Norwida znajdujących się w posiadaniu Przesmyckiego, pośród nich zaś tak niecierpliwie wyczekiwany autentyczny rękopis *Vade-mecum*.

„Z pojawieniem się tego ostatniego doznajemy dreszczu wzruszenia” – zanotował w swoim prywatnym dzienniczku Borowy, Koczorowski zaś, jeszcze nieco zażenowany swoim wczorajszym wystąpieniem, zaproponował nieśmiało, żeby świadkowie tego faktu odkryli głowy. Uczynili to wszyscy obecni, chociaż niektórzy spośród nich dowiedzieli się o tym dziele dopiero poprzedniego dnia, a większość pozostałych znała je wyłącznie albo z przygodnych cytatów, albo z tekstów antologicznych. Ba! – zbioru tego nie znał w całości a n i j c d e n ówczesny norwidolog, Przesmycki nigdy bowiem nie ogłosił go osobno drukiem, ale opublikował jedynie w mniejszych lub większych blokach, które porozsiewał w latach 1901–1933 po trzech książkach i pięciu czasopismach. Nawet Borowy więc, czujny rejestrator wszystkich owych publikacji, który już w 1925 roku narzekał, że *Vade-mecum* „składa się ze stu coś poematów (...), a my znamy ich dotąd tylko kilkanaście”, jeszcze w 1944 nie znał właściwie u k ł a d u tego cyklu i nie orientował się, że wiele jego ogniwi poznał wyłącznie w ich p ó ź n i e j s z y c h r e - d a k c j a c h autorskich.

I takie wszakże *Vade-mecum* „postrzyżone jak Tukaj” (że posłużę się wyrażeniem samego Norwida) – nie funkcjonując do owego czasu jako osobne dzieło, funkcjonowało wszakże jako osobliwa l e g e n d a poetycka. Czytelnicy i miłośnicy Norwida najdobitniej odczuli to na jesieni 1937 roku, gdy ogłoszona wtedy (staraniem Przesmyckiego) pierwsza zbiorowa edycja listów tego poety przyniosła jego własne niezmiernie ważne, a zebrane pod jedną okładką, wypowiedzi na temat *Vade-mecum*.

- Dowiedzieli się wtedy, że zdaniem samego autora była to „rzecz na progu nowego cyklu poetycznego w Polsce”;
- że znajdują w tym zbiorze informacje, „jaki? czas jest poezji polskiej i w które strony odąd pójdzic”;
- że dopiero po jego ogłoszeniu drukiem czytelnicy poznają, „co? jest właściwa języka polskiego liryka”;

- że wreszcie *Vade-mecum* „pneznaczone było na zrobienie skrętu k o n i e c z n e g o w p o e z j i p o l s k i e j, czego widać że zrobić nie warto, jeśli nie wyszło dotąd drukiem upowszechnione...”

Otóż jeśli uważny i wrażliwy czytelnik owych wypowiedzi (oczywiście w ich pełnym kontekście) powiązał je następnie z tymi, choćby nielicznymi, utworami Norwida, o których wiedział, że należą do cyklu *Vade-mecum*, to w następstwie nie mógł dalej w żaden sposób określać tego pisarza popularną formułą „autor *Promethidiona*”, już wtedy bowiem nasuwała mu się prawie samorzutnie inna o wiele lepiej przystająca zarówno do charakteru, jak i do rangi Norwidowskiej poezji: „autor *Vade-mecum*”.

2

Jako autor *Promethidiona* Norwid, zarówno ze względu na tematykę i treść ideową swojej poezji, jak ze względu na jej styl i obrazowanie, należał do poetów romantycznych; jako autor *Vade-mecum* wyraźnie przekroczył jednak granice romantyzmu, z pełną świadomością odcinając się od takiej poezji, jaką reprezentowała twórczość Trzech Wieszców, i wprowadzając własną lirykę na inną orbitę, na której nie sąsiadował już z żadnym właściwie współczesnym sobie poetą: czy to polskim, czy też europejskim.

Metamorfoza tego rodzaju zaczęła się w poezji Norwida już podczas jego pobytu w Stanach Zjednoczonych (1853–1854) i już wtedy znalazła oryginalny wyraz w wierszu-przestrodcie, który wysłał stamtąd (1854) pod adresem młodej polskiej poetki:

W trzeźwej trwaj mierności
I chroń się Mistrzów-wielkich, co dziś nucą,
Bo oni klątwę swej wybujałości
Na twoje młode ramiona zarzuca... (PW I 225)

W przestrodcie owej, tak blisko spowinowaconej z pierwszym, na pół autobiograficznym, utworem *Vade-mecum* (VM 1) i podobnie jak tamten aludującej do postaci Trzech Wieszców, mieściło się nie tylko potępienie poezji naśladowczej, epigońskiej, ale również wynikające z owego potępienia wezwanie do twórczości oryginalnej, niezależnej od zastanych i wychwalanych wzorów poetyckich. Już w dwa lata później (1856) Norwid, w odpowiedzi na pytanie o jego własną „identyczność” pisarską, jeszcze raz podkreślił swoją niezależność od wielkich poprze-

dników, sugerując, że i on, podobnie jak i drugi bohater jego wiersza-odpowiedzi (poeta), uczyni przedmiotem swojej twórczości to właśnie „czego się tamten dotknąć nie mógł lub nie raczył” (PW I 251). Tę samą myśl pełniej i wyraźniej wypowiedział w trzeciej lekcji *O Juliuszu Słowackim* (1860), gdzie stwierdził, że o r y g i n a l n o ś ć jest to po prostu „sumienność dodatnia w obliczu źródeł” (PW VI 425). Wynikały z tego dwa postulaty skierowane pod adresem twórców: po pierwsze, poważne („sumienne”) traktowanie tradycji literackiej przekazanej w wielkich dziełach epok minionych („źródła”) po wtóre, świadome dopełnianie takiej tradycji i takich dzieł jakimiś nowymi a korzystnymi dla nich wartościami (sumienność „dodatnia”), dotychczas nieobecnymi w nich albo też lekceważonymi. „Jeden atom oryginalnej i sumiennej pracy przeważa góry naśladownictwa” – kontynuował Norwid swoje wywody, jeszcze raz potępiając w ten sposób epigoństwo, ale zarazem dobitnie zaznaczając, że „oryginalności absolutnie indywidualnej nie ma, nie było i nie będzie” (PW VI 424).

Ostatnie stwierdzenie tylko pozornie koliduje z tymi wypowiedziami Norwida, w których on sam dobitnie podkreślał niezależność swojej twórczości nie tylko od twórczości Trzech Wieszców: „Nie wziąłem od was nic, o! Wielkoludy” (VM 1), ale w ogóle od twórczości jakichkolwiek innych poetów polskich: „J a o d ż a d n e g o p o e t y p o l s k i e g o z ż y w y c h i u m a r ł y c h n i g d y n i e w z i ą ł e m . . .” (PW IX 339); pozornie – ponieważ Norwid nigdy nie zaprzeczał, że korzysta z tych samych ź r ó d e ł, co i tamci poeci, a więc zarówno z Biblii jak i, na przykład, z dzieł Homera, Dantego czy Szekspira, tych wszystkich inspiracji zaś (podniet), które zawdzięczał swoim współczesnym, nie można było traktować jako naśladownictwa, każda taka inspiracja owocowała bowiem w jego poczci czymś zupełnie nowym i naprawdę własnym, a więc – oryginalnym.

Główne zasady tej swojej nowej poetyki Norwid starał się parokrotnie przedstawić bądź w druku, bądź w listach i rękopisach prywatnych, w latach 1857–1864. W druku uczynił to najpierw w *Białych kwiatach* (1857), gdzie podkreślił wielkie artystyczne znaczenie „wyrazów bezmyślnych, bezkolorowych, b i a ł y c h” (PW VII 91) oraz swoisty walor umyślnego zaniedbania stylu w celu lepszego uwidocznienia prawdziwej „patetyczności” pewnych sytuacji życiowych (PW VI 195), a później w wykładach *O Juliuszu Słowackim* (1860), gdzie z kolci jako najważniejszy cel, do którego dąży każdy poeta, wymienił „zwycięstwo prawdy” (PW VI 424). I najprawdziwszym uczuciom, zastrzegając się jednak, można odebrać ich autentyczną wartość, jeżeli zbanalizuje się je zbytnią ostentacją albo nazbyt częstym i natrętnym przywoływaniem. „Rozgadaniem albowiem takim – lapidarnie podsumował swoje uwagi – można ucodziennić i na bok usunąć nie tylko p r z y j a ż ń, m i ł o ś ć, ale same nawet słowa w o l n o ś ć i o j c z y z n a” (PW VI 428).

Jeszcze istotniejsze refleksje zawarł w *Objaśnieniach żądanych* z roku 1861 (PW VI 473–75), rozróżniając w nich dwa główne rodzaje wszelkiej poezji: tak popularną w ówczesnej Polsce „pieśń natury”, znakomicie piękną, ale jakby „bezwiedną”, a ponadto kalendarzowo konieczną, i już przez tę periodyczną konieczność i przyrodzoną energię niezależną od samego twórcy, oraz o wiele wyższą od niej „pieśń historii” (inaczej: „dziejów człowieka”), świadomie tworzoną przez poetów, kierujących się wówczas „po-nad-naturalnym” poczuciem o b o w i ą z k u.

Rozwinięcie i zilustrowanie owych refleksji znalazło się następnie w prywatnej korespondencji Norwida. Otóż pierwszej „pieśni” dziewiętnastowieczna literatura polska zawdzięczała, według niego, tak bardzo cenioną przez ówczesnych czytelników „poezję pejzażów i fletni pasterskich” (PW IX 223), czyli malarską i sielsko-ludową, oraz właściwie to wszystko, co w „poetyczny”, a czasem nawet gwałtowny, ale jednak nie pogłębiony sposób wyrażało pewne codzienne lub odświeżające uczucia „naturalne”: patriotyczne, religijne, erotyczne itd., a także wyróżniało się albo swoistym wdziękiem, albo też modnym a sztucznym dreszczem. Gwałtowny protest przeciwko pewnym w y n a t u r z e n i o m takiej poezji zawarł Norwid w wierszu *Śława* (1858), nie mogąc pogodzić się z poglądami,

Że nieśmiertelność jest komą niedzielną,
Co siedm dni prozę by przerwać beczelną –
I że poezja jest to nerwów drżenie
W takt namiętnościom – i że piór sumienie
W eunuka wachlarz składa się, by zwiewać
Z nadobnych liców skwar, lub łatwiej ziewać... (PW I 290)

Zupełnie inaczej zaowocowała w Polsce „pieśń historii”, czyli „dziejów” człowieka, nie tylko utrwalając tradycję narodową oraz rozbudzając zdrowy patriotyzm oraz autentyczne uczucia obywatelskie, ale przede wszystkim bezustannie a głośno wołając o zdeptane p r a w a narodu i społeczeństwa, czyli domagając się zarówno sprawiedliwości politycznej (problem niewoli oraz związanych z nią prześladowań), jak i społecznej (problem pańszczyzny oraz w ogóle kwestii chłopskiej). Otóż Norwid, nie tylko bardzo wysoko ceniąc taką właśnie poezję interwencyjną, ale nawet sam przez wiele lat biorąc czynny udział w jej tworzeniu (poematy *Pieśni społecznej cztery strun* i *Niewola*, dialogi *Promethidiona* oraz liczne wiersze liryczne), stwierdził z czasem, że jej ranga coraz bardziej pomniejsza się w miarę rozwoju publicystyki społeczno-politycznej, której poezja nie powinna wyręczać (zwłaszcza „pod wpływami elektryczno-magnetycznymi”!), zawsze bowiem traci wtedy zarówno pod względem intelektualnym, jak i artystycznym. Co więcej, poezja taka, ciągle występując w interesie naruszonych p r a w narodu, zbyt rzadko zajmowała się o b o w i ą z k a -

mi jego obywateli, co z kolei pomniejszało jej siłę moralną i oddalało od „rzeczy-ludzkiej”, która powinna wszakże stanowić główny przedmiot jej zainteresowań.

W następstwie tych wszystkich krytycznych rozważań Norwid z pełną świadomością postulował dogłębną przemianę całej współczesnej poezji, w szczególności zaś całej liryki polskiej, domagając się od niej porzucenia poezji natury na rzecz poezji historii („dziejów człowieka”), poezji uczucia na rzecz poezji myśli, poezji praw na rzecz poezji obowiązków oraz nadużywanego dotychczas estetyzmu (wdzięk, gładkość, ozdobność, malarskość i „poetyczność”) na rzecz swoistego ascezyzmu formy poetyckiej (kondensacja wypowiedzi, niedookreślenie i niedopowiedzenie, zwiększenie roli aluzji literackiej i słowa-symbolu, podwyższenie progu intymności, liberalizm językowy i wersyfikacyjny itd.), co w pewnej mierze – używając dzisiejszej terminologii – czyniło tę poezję swego rodzaju antypoezją.

Otóż realizacją tych wszystkich postulatów, a więc całego Norwidowego programu poetyckiego, a zarazem modelem nowej liryki polskiej miał się właśnie stać zbiór *Vade-mecum*, którego autor – dobrze zdając sobie sprawę z trudności swego przedsięwzięcia – odważył się wszakże stwierdzić, że „raz przecie trzeba i na siebie troszkę obejrzeć się, a nawet raz przecie trzeba do wdzięków policzyć także nawet i myśl, i prawdę, sens i rozsądek” (PW IX 223).

3

Tak późne skomponowanie i przygotowanie do druku najambitniejszego poetyckiego dzieła Norwida miało swoje ważne przyczyny, sięgające roku 1858, kiedy to jeden z przyjaciół wielkiego poety, Antoni Zaleski, poczynił starania, żeby własnym kosztem wydać jego poezje zebrane, które „jakkolwiek zbyt ekscentryczno-fantastyczne [tak się wyraził!], nie są bez ogromnych zalet” i pomimo wszystkich braków stanowią „zjawisko znakomite w historii naszej literatury”.

Otóż Norwid głęboko przejęty możliwością takiego publicznego pokazania swojej „podruzgotanej” pieśni, nie tylko nie ograniczył rejestru przewidzianych do publikacji utworów do samej jedynie liryki (co było zresztą zrozumiałe), ale nawet wśród wybranych tekstów lirycznych uwzględnił również takie, które pochodziły jeszcze z jego czasów warszawskich. Projektowany zbiór nie miał więc charakteru programu, ale raczej historyczny, ukazując w przekroju całą właściwie sztukę poetycką autora. A raczej: mając ją ukazać, nigdy bowiem nie doszło do jego ogłoszenia drukiem.

Miejsce Zaleskiego zajął z kolei przy boku Norwida jego dawny (jeszcze szkolny) kolega, Walenty Pomian Zakrzewski, który w latach 1859–1861 zbierał i przechowywał u siebie, bądź w odpisach, bądź w autografach, rozproszone wiersze przyjaciela, łudząc się razem z nim, że zostaną w końcu opublikowane. Otóż samobójcza śmierć Zakrzewskiego w styczniu 1862 roku nie tylko przekreśliła jego starania, ale nawet uniemożliwiła Norwidowi wykorzystanie rękopisów znajdujących się pośród papierów przyjaciela-samobójcy, i to w tym właśnie momencie, gdy lipskie Wydawnictwo Brockhausów zaproponowało poecie ogłoszenie drukiem sporego tomu jego utworów zebranych (PW IX 15–17).

Zamówione dzieło – a był to rzeczywiście najważniejszy i rzeczywiście „programowy” zbiór tekstów Norwida wydany za jego życia – ukazało się na jesieni 1862 roku (*Poezje. Pierwsze wydanie zbiorowe*, Lipsk 1863), przynosząc prawie wyłącznie utwory, wierszem i prozą, powstałe po powrocie poety ze Stanów Zjednoczonych, ale w swojej partii lirycznej ograniczone z konieczności do kilkunastu zaledwie wierszy z lat 1857–1862. Na szczęście znalazły się pośród nich takie dwa – obramiające (co było ważnym zabiegiem kompozycyjnym) wszystkie pozostałe teksty zbioru – a mianowicie *Próby* (PW III 475) oraz *Polka* (PW I 359), które w doskonały sposób reprezentowały zarówno nową lirykę, jak i nową poetykę ich autora.

Możliwość ambitnego oraz odpowiednio obszernego i wielostronnego przedstawienia owej liryki zarysowała się dopiero w lipcu 1865 roku, kiedy poeta niespodziewanie otrzymał od Wydawnictwa Brockhausów propozycję wydania ich nakładem *d r u g i e g o t o m u* swoich *Poezji*. Norwid nie wątpił chyba w szczerść owej propozycji, wydaje się jednak, że lipskie wydawnictwo, posiadające jeszcze w magazynach prawie cały nakład jego poprzedniego zbioru, nie mogło bawić się w tego rodzaju filantropię, i że w tym konkretnym przypadku pod jego firmą ukrył się zapewne któryś z przyjaciół i wielbicieli Norwida; zobowiązujący się pokryć wydawcom zarówno koszty nakładu, jak i honorarium autora. Kto wie nawet, czy owym tajemniczym Anonimem lub pośrednikiem nie był na przykład Henryk Korwin Prendowski, który w roku 1863 pokrył Brockhausom koszty wydania przez nich i pod ich firmą dwóch rapsodów Norwida: *Niewoli* i *Fulminanta*?

Jakkolwiek było w rzeczywistości, łatwo można sobie wyobrazić ówczesną radość poety, starannie zresztą, ale i z pewną kokieteryą, przesłaniana w jego listach do przyjaciół: „Nie mogę nie przyjąć [propozycji Brockhausów], albowiem idzie o blisko 1000 fr. i z najstaranniejszą grzecznością [...] wypłacanych, ale to jest odmienieć komu całą pracę [...] na kilkanaście miesięcy” (PW IX 180).

Nie wiemy co prawda, jaką objętość nowego przewidziano w liście do Norwida (tom z 1863 r. miał 18 arkuszy drukarskich), wiadomo jednak, że jego

g ł ó w n ą c z ę ś c i ą miał być obszerny zbiór wierszy lirycznych, do którego poeta pragnął również dodać (o ile to byłoby możliwe) dwa inedita dramatyczne: komediogramę *Aktor* oraz tragedię *Tyrtej*. Nic owe dramaty były jednak dla niego najtrudniejsze do przygotowania (gotowy rękopis *Aktora* znajdował się wówczas we Lwowie, a *Tyrteja* jeszcze na warsztacie poety), ale ów nie zatytułowany jeszcze zbiór liryczny, który musiał być z konieczności w y b o r e m, a tymczasem dorobek Norwida wynosił w tym zakresie około 100 utworów z lat 1840–1852 oraz, pomijając nawet wiersze włączone do pierwszego tomu *Poezyi*, około 180 utworów późniejszych. Norwid musiał więc podjąć nader istotne decyzje dotyczące rozmiaru projektowanego dzieła, zasięgu chronologicznego składających się nań utworów oraz ich gatunków poetyckich, a także – co było bardzo ważne – charakteru całości (np. alegoryczność, idea naczelną integrująca poszczególne elementy zbioru) oraz jak najściślej związanej z tym charakterem kompozycji (układu wewnętrznego) dokonanego wyboru.

Oto zaś decyzje podjęte wówczas przez poetę:

- Projektowany zbiór miał być, podobnie jak to było w lirycznym dziale *Poezyj* z roku 1863, ambitną prezentacją zarówno nowej poetyki, jak i zgodnej z ową poetyką nowej liryki autora, co z góry musiało doprowadzić do eliminacji wszystkich jego utworów sprzed roku 1854. W praktyce okazało się zresztą, że w zbiorze znalazło się parę wyjątków od tej zasady, a mianowicie wiersz *W Weronie* (1843) oraz *Czasy* (1849), włączone do zbioru w nowej redakcji i z nowym tytułem (*Socjalizm*).
- Blok utworów z lat 1854–1865 musiał być z kolei zmniejszony, i to zarówno ze względu na wymogi wydawców (rozmiar tomu), jak i na kompozycję całości oraz wymogi czysto formalne. Te ostatnie spowodowały eliminację wszystkich utworów, które ogłoszono drukiem po roku 1854: *Do Nikodema Biernackiego*, *Toast*, *Trzy trofki*, *Sława*, *Na zgon ś.p. Jana Gajewskiego*, *Sfinks* (1), *Moja ojczyzna*, *Na zapytanie o wieści z Warszawy*, *Beatrix*, *Odpowiedź* (III: Deotymie), *Wzroki*, *Z Horacjusza (Do Pompejusza)*, *Postscriptum*, *Do wroga*, „*Buntowniki...*”, *Do Tytusa M.....*, *Plato i Archita*, *Modlitwa Mojżesza* oraz *Memento* (przy czym i w tym przypadku znalazły się dwa wyjątki: *Praca* oraz *Fortepian Szopena*, również jednak włączone do zbioru w innych redakcjach), a także wszystkie wiersze opublikowane w *Poezjach* z roku 1863 – co w dużej mierze unicpotrzebniało ich przedruk, pozwalając pocie wygodniej gospodarować w pozostałym materiale poetyckim. Innym takim wyznacznikiem eliminacyjnym był wyraźny osobowy adres wielu utworów Norwida, mających charakter czy to okolicznościowej apostrofy, czy też osobnego listu poetyckiego, a skierowanych do któregoś z przyjaciół lub

znajomych poety, co nadawało takim wierszom znamię swoistej prywatności i domagało się jej uszanowania przez autora: tu należały np. jego wiersze do Teofila Lenartowicza czy Michała Pawlikowskiego, a także do Marii Trębickiej oraz, z jednym wyjątkiem, do Jadwigi Łuszczewskiej. Trzeba zresztą koniecznie dopowiedzieć, że poeta przeważnie nie posiadał już w swojej tece autorskiej odpisów lub brulionów wielu takich wierszy, bynajmniej nie wymagających utajnienia, które przy rozmaitych sposobnościach ofiarowywał owym przyjaciołom i znajomym (np. J. Ledóchowskiemu, J. Kossakowi, S. Hornowskiej), wpisywał im do albumów (np. J. Dłużniewskiemu) albo włączał w tekst swoich listów prywatnych (np. do M. Trębickiej lub J. B. Zaleskiego).

Po usunięciu ze swojego rejestru wierszy już opublikowanych albo „prywatnych” oraz po zrezygnowaniu z utworów, których tekstu nie posiadał, Norwid dokonał jeszcze jednego zabiegu eliminacyjnego, pomijając te wszystkie rękopiśmienne wiersze okolicznościowe, które zaczęły w jakiejś mierze o „szerokie historyczne sytuacje” (żeby tu użyć jego własnych słów z przedmowy do *Vade-mecum*), a więc takie np., jak: *Pokój* (1856), „*Czy podam się o amnestię?*” (1856), *Do obywatela Johna Brown* (1859), *Sariusz* (1862), *Święty-pokój* (1863), *Marquis de Boissy* (1863) albo *Dziennik-Warszawski* (1865).

Wszystkie wyliczone powyżej zabiegi (i warunki obiektywne) poważnie uszczupliły materiał, którym Norwid mógł się posłużyć przy komponowaniu nowego zbioru, ale który i tak obejmował co najmniej sto kilkanaście utworów, różniących się między sobą nie tylko pod względem rozmiaru, ale również pod względem gatunku poetyckiego, tematyki oraz tonacji. Owe różnice nie stanowiły zresztą dla poety jakiejś poważniejszej przeszkody. Jako nadające się do projektowanego zbioru zakwalifikował więc zarówno utwory gnomiczne, zaledwie cztero- albo sześciowierszowe (VM 14: *Litość*, 32: *Wierny-portret*, 52: *Zagadka*, 56: *Czulość*, 57: *Niebo i Ziemia czy* 79: *Różność-zdań*), jak i takie, które przekroczyły sto, a nawet dwieście wersów (99: *Fortepian Szopena* – 117 wersów, *Do Walentego Pomiana Z.* – 230 wersów), nie rezygnując ponadto ani z liryki intymnej, ani ze zjadliwie-humorystycznej, ani z satyry, ani z gorzkiej ironii, zawsze jednak dbając o właściwe przedmiotowi pogłębienie przekazywanej myśli oraz nadanie jej odpowiedniej formy artystycznej.

Dokonanie takiego wstępnego wyboru nie zakończyło bynajmniej pracy Norwida nad przygotowywanym zbiorem, który nie mógł być przecież prostym zestawem banalnie uporządkowanych utworów, ale raczej nader oryginalną mozaiką poetycką, przemawiającą do czytelnika nie tylko walorem swoich poszczególnych elementów, ale również nadrzędnym walorem naczelnej idei dzieła, wyrażonej przez autora dzięki umiejętnemu zespoleniu owych elementów w starannie przec-

myślaną całość i widocznej, „przez tajemnicze a mistrzowskie poczucie-ogółu” (IV 530), dopiero po uważnym przestudiowaniu ich kunsztownego układu.

Jakaż jednak była i skąd się wzięła owa idea naczelna?

4

Otóż idea taka, tkwiąca w wyobraźni poetyckiej Norwida co najmniej od roku 1846 – kiedy to, „leżąc na słomie przegniętej w więzieniu” (PW X 142), czytał i tłumaczył *Piekkło* Dantego – odrodziła się w jego umyśle wiosną 1865 roku, pod wpływem uroczystych obchodów zorganizowanych w całej Europie dla uczczenia sześćsetnej rocznicy urodzin genialnego autora *Boskiej Komedi*.

Mniej więcej w tym samym czasie miał na warsztacie tragedię *Tyrte*, w której prolog włączył wtedy, niby ironiczne wprowadzenie do owego utworu, napisany nieco wcześniej (1862?) wiersz *W pamiętniku*, zaczynający się od wymownych zwrotek „piekielnych”, a więc w pewnej mierze „dantejskich”:

Nic tylko, pierw się najadłszy mandragor,
Błądziły w Limbach szalone kobiety,
Nic tylko Dante i trzeźwy Pitagor,
Byłem i ja tam... pamiętam niestety!

Że byłem? – tomów dwunastu na dowód
Pisać?... sił nie mam, bo myśl mię udławia; [...] (PW IV 456)

Analogiczne wyznaczenie znalazło się w roku 1862 w jednym z jego listów prywatnych: „Ja – byłem w Piekkle” (PW IX 31), dogonionym wkrótce analogicznym zastrzeżeniem: „Co do Piekkła, w którym byłem tak pewno jak Pitagoras był, przemilczę na teraz...” (PW IX 32), a ponadto nader charakterystycznym wyjaśnieniem: „Rękopisma i notatki, które stamtąd unosiłem, uszkodzone zostały, ale kiedyś je [...] zbliżę” (PW IX 32, niżej). Pisząc o „uszkodzonych rękopismach” Norwid miał może na myśli rzeczywiście uszkodzony tekst swego poematu *Ziemia* (PW III 37–30 i 719–20), napisanego prawdopodobnie w roku 1852 i opatrzonego wtedy drugim jeszcze tytułem, a mianowicie „*Komedi*” *Danta czwarty tom* (PW VIII 112; tam mylna data listu: 1850). Tytuły to bardzo istotne, ponieważ Norwid – doskonale obeznany z szeroko rozpowszechnionym eschatologicznym mitem „zejścia do Piekkła” (i to zarówno pogańskim jak i chrześcijańskim) – uważał, podobnie jak wielu współczesnych mu pisarzy romantycznych (m.in. Słowacki i Krasiński), że Piekkło istnieje również i na ziemi, stworzone przez ludzi i dla ludzi, którzy w swojej drodze życiowej bez-

ustannie zwiedzają „szlaki bite cudzym cierpieniem” (VM 35). Takie również ziemskie Piekło wspominał z gorczyczą w ocalałym wstępie do poematu *Ziemia*:

Prócz ciemnych Piekieł, – Czyśćca pół-ciemności
 I blasku Niebios – ach! – Ziemia jest jeszcze...
 Wirgili w pierwszych znajdzie dość grzeczności
 Między siarczyste chodzić z tobą deszcze [...].
 Ale na ziemi tu – ziemi boleści –
 Któż!...

(PW III 29)

O swoim pobycie w takim właśnie Piekle pisał też zarówno w przywoływanych już listach prywatnych (1862), jak i w kilku utworach poetyckich: w poemacie *Niewola* (PW III 285: „Nie rzekę i słowa, zstępując w Limby wielkiego narodu...”; „Do Limbów ludu wielkiego sam schodzę (...), bez Wirgilego z pochodnią na drodze”, 1849) oraz w wierszach *Beatrix* (PW I 314: „Zawiści chude brałem na obrożę w Piekieł ognisku”, „Nie jak Encasz, ja piekielne groty przeszedłem, o! nie...”, 1860), *W pamiętniku* (1862? – zob. wyżej) oraz *Źródło* (PW 93: „Kiedy błdziłem w Piekło...”, 1863?), relacjonując w nich swoją podróż przez Piekło ziemskie, Piekło dziewiętnastowiecznej współczesności.

„Piekielne” znamiona owej współczesności wielokrotnie zresztą ujawnił w swoich licznych wypowiedziach epistolarnych:

- W roku 1852 pewne ówczesne wypowiedzi i pretensje emigrantów zaliczył do „komedii Falstaffo-Dantejskiej” (PW VIII 150).
- W roku 1854 napisał z kolei, że Dante „dziś” nie potrzebowałby pisać o Czyśćcu i Piekle, ponieważ obydwie te krainy mógłby „stopami przemierzyć” (PW VIII 206).
- W roku 1856, ubolewając nad sytuacją współczesnego twórcy, pragnącego „wypełnić życiem” toń swego dzieła, określił taką sytuację jako „piekło ogniowe” (PW VIII 271).
- Począwszy od roku 1857 Norwid w dziesiątkach swoich listów zamieścił motyw „umarłego społeczeństwa” polskiego (PW VIII 322 itd.) oraz „umarłych” rodaków (PW VIII 333 itd.), co z kolei uczyniło ówczesną Polskę (a następnie całą Europę) swego rodzaju Krainą Umarłych, analogiczną w jakiś sposób do tych Krain, które Homer opisał w *Odysei*, Wergiliusz w *Eneidzie*, Dante zaś w *Boskiej Komедii*.

Jeśli zsumujemy teraz wszystkie owe porównania i refleksje z niemałą wiedzą Norwida na temat „zjazdu do Piekła” Orfeusza (PW I 262, IV 494), Odysusza, Encasza, Pitagorasa i Jezusa (VI 616), z jego własnymi relacjami o pobycie „w

Pickle”, z jego entuzjastyczną oceną *Niedokończonego poematu* Krasieńskiego (1860), w którym występuje „czyścicc dni terażniejszych” (PW X 76–78), oraz z jego wielokrotnie poświadczonym rozmiłowaniem się w Dantem (zob. w szczególności PW VII 216–17) i w jego *Boskiej Komедii* (z której przetłumaczył m.in. trzy pierwsze pieśni *Piekła*: PW III 64t–52), porównanej przez niego w roku 1860 z *Odyseją*, dostrzegł bowiem wspólny obu tym dziełom motyw „wędrówki” ich głównych bohaterów, to naturalnym wynikiem takiego podsumowania będzie domysł, że naczelną ideą zbioru komponowanego przez Norwida w drugiej połowie 1865 roku, w trakcie wielkich uroczystości dantejskich, mogła być z dużym prawdopodobieństwem podróż jego autora oraz jego czytelników po alegorycznie pokazanym Piekle terażniejszości.

Pytanie: czy tego rodzaju hipotezę można by udowodnić?

Odpowiedź: można to stosunkowo łatwo uczynić i to za pośrednictwem trzech osobnych a wymownych szeregów dowodowych.

- P o p i e r w s z e w ięc, tytuł nadany przez Norwida jego zbiorowi brzmi *Vade-mecum*, czyli „idź ze mną!” albo „idź za mną!” – za autorem – co w dantejskim kontekście 1865 roku odpowiadało słynnemu wezwaniu Wergiliusza, który jako mistrz florenckiego poety, a równocześnie jego przewodnik po Limbach (Przedpieklu), Piekle i Czyścicu, tak właśnie odezwał się do swego ucznia na kartach *Boskiej Komедii* (Piekle, III 644):

Przeto idź za mną, jać będę przodkował.

Przytaczam te słowa w t ł u m a c z e n i u s a m e g o N o r w i d a (PW III 101), który doskonale je pamiętał, zaliczając z pewnością do tej kategorii słów „społecznie uważanych”, jakie sam nazwał „każącymi” (PW VI 312).

Co więcej, sama karta tytułowa *Vade-mecum* przekonywająco informuje o trasie owej wędrówki, posiada bowiem ważne motto, wydobyte z *Odysei* Homera (XI 487–91) i przekazujące skargę Achillesa, który znajdował się w Erebie (a więc jak gdyby w Piekle starożytnych Greków), i wołał stamtąd do Odysa, że wołałby być parobkiem u ubogiego chłopca, aniżeli władcą w Krainie Umarłych (Norwid przetłumaczył jego ostatnie słowa: „aniżeli panować, jak Monarcha, nad narodem umarłych!”). Otóż połączenie owych dwóch sąsiadujących ze sobą elementów, tytułu oraz motto, które się wzajemnie dopełniają, daje w rezultacie następujące wezwanie autora skierowane pod adresem jego czytelnika: „Idź za mną w Krainę Umarłych!”, albo innymi słowy: „Chodź ze mną w podróż po Piekle Terażniejszości!”

- P o d r u g i e, tytułowe *Vade* (idź, chodź) znajduje dobitne potwierdzenie w nadzwyczaj częstym posługiwaniu się poety w jego zbiorze czasownikami

wyrażającymi przenoszenie się autora z miejsca na miejsce: „iść”, „pójść”, „wchodzić”, „uchodzić”, „błądzić”, „mijać”, „zbaczać”, „przemykać się”, „wracać”, „spotykać” itp. (dziesiątki razy), a tytułowe *mecum* (ze mną, za mną) – w trzydziestokilkukrotnym posłużeniu się przez niego wypowiedzią w pierwszej osobie. I jedno, i drugie świadczy o jego własnej osobliwej p o d r ó ż y (wędrówce, pielgrzymce) r e l a c j o n o w a n e j czytelnikowi, który albo powinien odbyć taką samą podróż po jego śladach, albo przynajmniej zdać sobie sprawę z jej przebiegu oraz z obserwacji poczynionych przez poetę-podróżnika.

- P o t r z e c i e wreszcie, zasygnalizowana mottem z *Odysei* Kraina Umarłych została bardzo szczegółowo scharakteryzowana jako taka właśnie nie tylko w osobnym wierszu *Źródło* (VM 93), w całości poświęconym „błądzeniu” poety-podróżnika po P i e k l e (tak dosłownie nazwanym) i jego poszczególnych partiach (niby kręgach dantejskich) – pośród których figurują początkowo Nudy, Kaprysy i Nerwy, a następnie Nędza, Kłamstwo i Zbrodnia – ale również w prawie każdym utworze zbioru Norwida, piętnującego najrozmaitsze wady współczesnego sobie społeczeństwa.

„Martwy konwencjonalizm [...], kłamstwo uczuć, leniwe niezrozumiałstwo [...], szczęście pozorów, przekleństwo wielkomicjskiej nędzy, swoisty narcyzm patriotyczny [...], obluda cywilizacji maskującej przykrą rzeczywistość” – oto jak przed laty przykładowo rejestrowałem obserwacje Norwida poczynione podczas jego „podróży” po współczesnym mu świecie. Takich obserwacji – a zarazem takich wad i ułomności – jest wszakże w *Vade-mecum* o wiele więcej, że wspomnę choćby megalomanię narodową, periodyczną „rzeź niewiniątek”, nieoświecony tradycjonalizm, bezduszny racjonalizm, zaściankowość smaku literackiego, niesprawiedliwość ocen, płytki utylitaryzm, rozbrat filozofii z moralnością, przedwczesność czynów w stosunku do myśli, naiwny realizm, bezmyślną pogoń za bogactwem, jarzmo warunków ekonomicznych, zimny egoizm itd., itd. oraz wyraźne odczłowiczenie się: dezintegrację i degradację znacznej części ówczesnego społeczeństwa.

Otóż takie społeczeństwo można było – oczywiście z pewną subiektywną przesadą – nazywać „umarłym”, a taką współczesność – „Piekłem”.

Naczelna idea *Vade-mecum*, wyrażona ogólną wymową składających się na ów zbiór utworów, domagała się wszakże zarówno ich bardzo starannego doboru, jak i dobrze przemyślanego u k ł a d u. Dla Norwida było to tym ważniejsze, że on

sam był poetą-architektem, mistrzem w komponowaniu ambitnie pomyślanych utworów cyklicznych. Ba, ale najobszerniejszy z tych cyklów (pomijam tu *Harfę z Poezji* 1863), a mianowicie *Wita Stosa pamięci* (1856), liczył zaledwie siedem ogniw dopełnionych Wstępem i Epilogiem, podczas gdy przygotowując *Vade-mecum* Norwid dysponował co najmniej stu kilkunastu wierszami o najrozmaitszej formie i tematyce.

Pierwszą myślą Norwida związaną z układem owych wierszy było chyba spojrzenie w stronę *Boskiej Komedii*, którą bardzo wysoko cenił za jej kompozycję, a konkretnie za porządek, płynność oraz logiczność, które z niej wyzierały (PW VI 203). Wydaje się też, że to jej właśnie zawdzięczał pomysł ograniczenia *Vade-mecum* (nie licząc Wstępu i Epilogu) do okrągłej, prawie magicznej, liczby s t u n u m e r o w a n y c h u t w o r ó w, co odpowiadało stu pieśniom *Boskiej Komedii* i co zmuszało go do świadomej rezygnacji ze wszystkich innych posiadanych wierszy, chociażby nawet mieściły się one w kompozycyjnych i tematycznych ramach całego zbioru. Była to zresztą jedyna bodaj inspiracja kompozycyjna, jakiej dostarczyło mu genialne dzieło Dantego.

To wszakże, czego nie doszukał się ani w *Boskiej Komedii*, ani w żadnym ze znanych sobie słynnych zbiorach poetyckich Heinego, Wiktora Hugo czy Gautiera, znalazł w *Kwiatach zła* Baudelaire'a, których publikacja (1857, wyd. zmienione 1861) wywołała taki skandal w literackim światku paryskim. Norwid, mówiąc nawiasem, dotarł do Baudelaire'a poprzez jego przekłady opowiadań Edgara Allana Poe (1856 i 1857), a *Kwiaty zła* musiały go żywo zainteresować choćby z tego powodu, że on sam był przecież autorem *Czarnych kwiatów* (1856) i *Białych kwiatów* (1857), których poetyka była ponadto całkowitym zaprzeczeniem poetyki Baudelaire'a. Do jego też twórczości aludował już w roku 1858 (PW I 290), gdy ironizował na temat poczci mającej być „nerwów drzeniem w takt namiętnościom” (B. pisał w wierszu *La Musique*: „Czuję, jak drżą we mnie wszystkie namiętności”) oraz poetów, których pióra układają się w wachlarz, „by ziewać z nadobnych liców skwar lub łatwiej ziewać” (B. w wierszu *La Vie antérieure* zwierzał się, iż ongiś żył „wśród nagich niewolników, chłodzących mu czoło palmowymi liśćmi”), przy czym końcowe „ziewanie” było z kolei nawiązaniem do „nudy”, stanowiącej jeden z najczęstiej powtarzających się motywów *Kwiatów zła* i już we wstępnym wierszu tego zbioru dobitnie skojarzonej z „ziewaniem” (*Au Lecteur*: Nuda chętnie by „jednym ziewnięciem polknęła całą ziemię”). Tego samego rodzaju gwałtowny sprzeciw odczuwał Norwid w stosunku do większości chyba wierszy składających ów słynny zbiór Baudelaire'a.

Co go najbardziej raziło w jego poezji? Oto na przykład bluźniercze i buntownicze wiersze o tematyce religijnej, a dalej: jaskrawość jego obrazów erotycznych, ustawiczna pogoń za perwersyjnym „dreszczen” i efektem oraz zbyt

malarskość obrazowania, nie zrównoważona odpowiednim *serio*, które Norwid uważał za konieczny element prawdziwej poezji. Dodam tu jeszcze, że Norwid akcentował w swojej liryce piękno, a Baudelaire brzydotę i ekscentryczność; Norwid opiewał dobro i czystość, a Baudelaire zło i grzech; Norwid był poetą nadziei, Baudelaire – poetą rozpacz.

Mogłoby się wydawać, że tego rodzaju poważne różnice musiały spowodować całkowite odrzucenie przez Norwida *Kwiatów zła*, byłyby to jednak pomyłką, ponieważ w stosunku do tego zbioru zajmował on postawę wyraźnie ambiwalentną. Jego częściowej a zrozumiałej repulsji towarzyszyła mianowicie równie rozumiała atrakcja i prawie na pewno podczas lektury zbioru Baudelaire’a nachodziły Norwida takie same refleksje, jakie przeżywał czytając dzieło Stendhala poświęcone historii włoskiego malarstwa. Najpierw: „Skąd on mi to pobrał?” (PW VIII 27S), a następnie: „mnóstwo fałszów przy mnóstwie genialnych pomysłów” (PW VIII 289).

Oto zresztą, co było na pewno wspólne obu wielkim poetom rówieśnikom:

- Czarny obraz teraźniejszości, na którą obaj spoglądali z bezgraniczną pogardą;
- Niewiara w uroszczenia współczesnej im cywilizacji i w ogóle niewiara w bezustannie głoszony „postęp”;
- Identyczne spojrzenie na powołanie, wielkość i nędzę poetów żyjących w ich epoce.

Wspólnota tego rodzaju poglądów przejawiała się również w wewnętrznym powinowactwie wielu ich poszczególnych utworów, nawet całkowicie od siebie niezależnych, przy czym były i takie przypadki, że jakiś szczegół (obraz, motyw itp.) w którymś z wierszy Baudelaire’a stawał się dla Norwida podniętą do podjęcia go we własnej poezji, zawsze jednak odmiennie, jak gdyby w innej potędze, i przeważnie dopełniając (,,sumienność dodatnia w obliczu źródeł”).

Wspólnocie poglądów obu poetów odpowiadała również wspólnota inspiracji literackich, i ta druga właśnie pozwoliła Norwidowi dostrzec w *Kwiatach zła* takie treści i formy, które albo utwierdziły go w wielu własnych pomysłach, albo wzbogacały owe pomysły jakimś nowym a wygodnym szczegółem.

Oto zaś, co – pomijając zbieżności występujące w poszczególnych utworach obu zbiorów – Norwid dostrzegł w *Kwiatach zła*, jako bliskie własnym celom i rozwiązaniom lub nadające się do umiętnego wykorzystania w *Vademecum*:

- d a n t e j s k i c h a r a k t e r całego zbioru Baudelaire’a, natychmiast zresztą (1857) dostrzeżony przez jego dwóch francuskich czytelników (E. Thierry, J. Barbey d’Aurevilly), a zwłaszcza jego powinowactwo z *Piekłem*, co było

zresztą zamierzone przez autora, który jeszcze w roku 1851 pragnął mu nadać tytuł *Limby* (słowo-obraz „Piekło” powtarza się np. w *Kwiatach* 22 razy, a określenie „piekielny” – 8);

- przewijający się przez poszczególne utwory zbioru motyw podróży (taka podróż dosłownie nawet figurowała w tytułach jego czterech wierszy), w szczególności zaś podróży przez piekło teraźniejszości, wymownie wspominatej w rozmaitych miejscach *Kwiatów*: „Każdego dnia schodzimy jeden krok (więcej) ku Piekłu” (*Au Lecteur*) albo: „Schodźcie, schodźcie, nieszczęsne ofiary, schodźcie drogą wiekuistego Piekła” (*Femmes damnées*);
- oryginalną architekturę całego zbioru, którego pierwsze wydanie, liczące po dantejsku 100 utworów (a także tytuł, motto, dedykację dla przyjaciela oraz wiersz do czytelnika), dzieliło się na pięć wyodrębnionych cykli („Spleen et idéal”, „Fleurs du mal”, „Révolte”, „Le Vin”, „La Mort”), drugie zaś, liczące już 126 utworów (plus identyczne elementy wstępne, ale bez motto), na sześć cykli (przybyły „Tableaux parisiens”), przy czym poszczególne wiersze zostały przyporządkowane, zgodnie ze swoją treścią i wymową, do odpowiedniego dla nich cyklu, w jego ramach zaś układały się, w miarę możliwości, bądź w dłuższe sekwencje, bądź kłamały w same choćby dwójki: kontrastowe (np. *L’Albatros - Élévation*), paralelne (np. *Les Chats - Les Hiboux*), czy też dopchnijące (np. *Le Crépuscule du soir - Le Crépuscule du matin*); tę charakterystyczną cechę zbioru Baudelaire’a (którą podkreślał sam jego autor) od razu zauważył Barbey d’Aureville, posługując się terminem „architektura tajemna” i dobitnie zaznaczając, że *Kwiaty zła* to raczej wyjątkowo jednolite dzieło poetyckie aniżeli zbiór poezji, i że zostało ono utworzone według starannie przemyślanego planu autorskiego.

Otóż, o ile zarówno dantejskość *Kwiatów zła*, jak i wylaniający się z ich wierszy zarys osobliwej podróży przez Piekło teraźniejszości były dla Norwida jedynie potwierdzeniem jego własnych a dawnych pomysłów, o tyle ich architektura – tak bliska mu skądinąd jako autorowi kilku miniatur cyklicznych, przede wszystkim zaś kunsztownej kompozycji *Promethidiona* – na pewno stała się przedmiotem jego wytężonej uwagi. Nie chodziło mu w tym przypadku o podział *Kwiatów* na owe odrębne cykle poetyckie, których zasadnicza treść (problematyka spleinu, zła, grzechu, namiętności, zwątpienia, buntu itd.) była mu w takim ujęciu całkowicie obca, ale przede wszystkim o generalny plan całości: od wierszy poświęconych powołaniu i cierpieniom poety do wierszy poświęconych tematowi śmierci (w takich samych ramach umieścił wiersze *Vade-*

-mecom), oraz o konkretne przykłady różnego wiązania pojedynczych utworów z bioru, których było tak dużo i tak rozmaitych, a ponadto napisanych w różnych celach i w różnych okolicznościach. Zarówno ów plan jak i owe różnorakie wiązania, no i sam pomysł stworzenia jednolitego dzieła ze stu (czy później 126) luźnych wierszy, stały się dla Norwida cenną inspiracją, nie tylko ułatwiającą mu pracę nad *Vade-mecom*, ale – co ważniejsze – wyzywającą go w pewnej mierze do „oryginalnego” zmierzenia się z francuskim poetą, z którym równocześnie przebył tę samą, chociaż wiodącą innymi drogami, podróż przez Piekło Teraźniejszości. Byłby to więc swoisty turniej, analogiczny do tego, jaki polski poeta odmalował w roku 1861 w wierszu *Polka* (PW I 359–62), przeciwstawiając sobie dwa rodzaje poczci i dwa rodzaje piękna, *Vade-mecom* zaś stałoby się wtedy takim samym zaprzeczeniem *Kwiatów zła*, jakim pieśń drugiego Harfiarza stała się w stosunku do pieśni jego poprzednika.

Tej właśnie sytuacji należy chyba przypisać tak staranną a żmudną pracę Norwida nad kompozycją owego dzieła, zaczynającego się, podobnie jak *Kwiaty zła* (ale i jak *Promethidion*), od wymownego tytułu, a następnie wyszukanego motta, dedykacji dla przyjaciół oraz przedmowy do czytelnika (prozą, podczas gdy Baudelaire nakreślił swoją wierszem), aby wreszcie w 100 wierszach – nie włączonych, w przeciwieństwie do układu *Kwiatów*, w żadne odrębne cykle – ukazać podróż poety-moralisty po współczesnej Krainie Żywych-Umarłych. Nie dzieląc swojej „centurii” na cykle, Norwid ujął ją wszakże w ramy dwóch wierszy znajdujących się poza numeracją: krótkiego wiersza-wstępu (*Ogólniki*) oraz długiego wiersza-epilogu (*Do Walentego Pomiana Z.*), pełniącego w *Vade-mecom* mniej więcej taką samą rolę, jaką w *Kwiatach* pełnił długi a ważny wiersz *Le Voyage*.

Jeśli chodzi z kolei o wewnętrzny układ jej wierszy, poruszających o wiele więcej problemów aniżeli wiersze *Kwiatów* i reprezentujących większą różnorodność gatunków poetyckich, co poważnie utrudniało zamknięcie ich w pięciu-sześciu cyklach tematycznych, to Norwid zastosował w nim, podobnie jak Baudelaire, zarówno sekwencje problemowe (np. VM 2–4: *Przeszłość, Socjalizm, Posąg i obuwie* = problem „czasu”; 72–74: *Szlachcic, Grzeczność, Bohater* = problem „wzoru osobowego”), jak i wszelkiego rodzaju dwójki: kontrastowe (np. VM 36–37: *Powieść, Syberie*; 42–43: *Idee i Prawda, Purytanizm*; 44–45: *Coś, Cnót-oblicze*; 95–96: *Nerwy, Ostatni despotyzm*), paralelne (np. VM 15–16: *Sfinks, Narcyz*; 85–86: *Do zeszej, Pamięci Potockiego*), tematyczne (np. VM 8–9: *Liryka i druk, Ciemność*; 88–89: *Dziennik i epos, Gadki*), dopełniające (np. VM 24–25: *Sieroctwo, Wakacje*; 37–38: *Zawody, Centaury*) i dialektyczne (np. VM 26–27: *Czemu nie w chórze?, Mistycyzm*; 61–62: *Bogowie i człowiek, Zapal*) – przy czym wiele tego rodzaju sklamrowanych ze sobą dwójek może należeć równocześnie do paru wymienionych powyżej odmian. Co ważniejsze jednak, nie poprzestał na ta-

kich cudzych rozwiązaniach, ale wprowadził nowe, stanowiące już rezultat jego własnych pomysłów kompozycyjnych. Wyliczę je tu kolejno:

- wspomniane już wyżej obramowanie stu numerowanych wierszy *Vade-mecum* wierszem-wstępem i wierszem-epilogiem (bez numerów);
- podzielenie całej centurii na 10 odrębnych bloków po 10 utworów, co ujawnia się dopiero po uważnej obserwacji ich kolejności: każdy mianowicie wiersz zaczynający poszczególną dziesiątkę (VM 1: „*Klaskaniem...*”, 11: *Pielgrzym*; 31: „*Ruszał z Bogiem*”; 41: *Królestwo*; 51: *Moralności*; 61: *Bogowie i człowiek*; 71: *Czas i prawda*; 81: *Kolebka pieśni*; 91: *Spowiedź*) to utwór ważny, o charakterze ogólniejszym, wyróżniający się spośród innych wierszy swojej dziesiątki i w pewnej mierze nadający jej jakiś wspólny charakter albo podobną tonację;
- wprowadzenie do ostatniej dziesiątki dwóch par utworów „finalnych”: pierwsza finalna pod względem formalnym (VM 97: *Finis*, 98: *Krytyka*), druga pod względem idcowym (VM 99: *Fortepian Szopena*, 100: *Na zgon J. Zaleskiego*);
- wreszcie, a to właśnie było najistotniejsze, a zarazem najkunsztowniejsze i najtrudniejsze do przeprowadzenia, kolejne poklamrowanie ze sobą wszystkich 100 wierszy *Vade-mecum*, przy czym w braku wyraźnego (całościowego) powinowactwa pomiędzy sąsiadującymi ze sobą wierszami, poeta łączył je ze sobą za pomocą ich poszczególnych, często drobnych, elementów obrazowych czy tematycznych (tak więc np. pierwszy numerowany wiersz zbioru kończył się motywem terażniejszości przenoszonej w przyszłość, co stanowiło wyraźną klamrę z wierszem następnym, traktującym o wiecznie żywej przeszłości); posługując się tą właśnie metodą Norwid każdy utwór swego dzieła połączył z jego poprzednikiem i następnikiem, co utworzyło z *Vade-mecum* swego rodzaju łańcuch złożony ze stu wierszy-ogniw albo też naszyjnik złożony ze stu wierszy-perł (różanice). Tego drugiego porównania użył sam Norwid w pierwszym finalnym wierszu zbioru (VM 97), pisząc, iż kończy *Vade-mecum*:

Złożone ze s t u perelek nawlekłych,
Logicznie w siebie, jak we lżę lza, wiekłych.

Użyte tu, w 1866 roku, wyrażenie „logicznie” jeszcze raz spowinowaciło *Vade-mecum* z *Boską Komedią*, którą Norwid w rok później przywołał jako wzór dzieła, w którym wszystko „porządnie i logicznie dokoła się obchodzi” (PW VI 203).

On sam był bardzo dumny ze swego osiągnięcia, podkreślając w listach prywatnych, że jego zbiór jest złożony „ze 100 rymów najwyszczelakszej budowy, a *misterną nicią wewnętrzną zjętych w ogół*”. Ta właśnie misterność i logiczność – tak długo nie dostrzegana przez czytelników Norwidowego dzieła – zasługiwała

jeszcze w większej mierze aniżeli kompozycja *Kwiatów zła* na miano „architektury tajemnej”, ten zaś autor, który pierwszy posłużył się owym terminem (Barbey d’Aureville), gdyby znał *Vade-mecum*(!), z jeszcze większą słuszością mógłby stwierdzić, że wiersze tego zbioru wiele straciłyby, gdyby „były czytane nie w tym porządku w jakim ułożył je sam poeta, który wiedział przecież, co czyni”, a jeszcze więcej straciłyby z punktu widzenia ich „działania moralnego”.

Czy Norwid zdawał jednak sobie sprawę z tego faktu, że jego *Vade-mecum* tak ściśle przylega do *Kwiatów zła*, stanowiąc zarazem jego wyraźną antytezę, a nawet – choć nikt w ówczesnej Polsce nie mógłby tego odgadnąć – swego rodzaju ideową i poetycką polemikę z Baudelaire’em.

Odpowiedź może być jedynie potwierdzająca. Jakżeby zresztą Norwid, znający przecież (choćby jedynie z przeczucia ich obu wydań) *Kwiaty zła* i wielokrotnie nawiązujący do ich poszczególnych utworów, nie dojrzał tego, co od razu (choć nieszczerze!) starał się dojrzeć w książeczce księgarza Merzbacha, autora zbiorku poetyckiego *Z wiosny* (1865), pisząc doń o *Vade-mecum* (którego rękopis pragnął mu sprzedać), iż „rzadko trafu, który by spowodował coś przeciw - podobnie odpowiedniego książeczce *Z wiosny*. Nawet liczba fragmentów prawie równa!... a pierwsze słowa mówią o wiosnie i jesieni” (PW IX 234).

Otóż wyraźne, a zupełnie wyjątkowe podobieństwo kompozycyjne *Vade-mecum* do *Kwiatów zła* nie było oczywiście dziełem „trafu”, ale starannie przemyślanej decyzji. I o nim to jedynie można było wyrazić się, że porównując je z *Kwiatami*, można było zauważyć, iż:

- było w stosunku do nich b i e g u n o w o o d m i e n n e („sprzeciw” ideowy przy „odpowiedniości” formalnej);
- Miało t a k ą s a m ą liczbę „fragmentów”;
- pierwsze utwory obu zbiorów „mówiły” o tych samych problemach.

Ba! – Norwid pisząc do Merzbacha wyraził się ponadto, że tomik *Z wiosny* to jakby „gałąź bzu białego”, a *Vade-mecum* to jakby „cyprysowa czarność”, te obydwie zaś kwiatowo-roślinne porównania to znowu ukryta (podświadoma) aluzja do kwiatowego tytułu zbioru Baudelaire’a. Co więcej, ta sama bodlerowska (ale negatywnie ujęta) metaforyka znalazła się również – jak to słuszenie zauważył nasz znakomity komparatysta, Maciej Żurowski – w ważnym wierszu *Finis* (VM 97):

Tak f l o r y - b a d a c z, dopelniwszy z i e l n i k,
Gdy z poziomego mchu najmniejszym liściem
Szeptal o śmierciach tworów, chce nad wnijściem
Księgi podpisać się... pisze... Ś m i e r t e l n i k!

Zauważ tu jeszcze, iż *Śmiećlnik* w tego rodzaju botanicznym kontekście kojarzy się odruchowo z *nieśmiećlnikiem*, który jest z kolei rośliną zielną o suchych kwiatach, rosnącą przeważnie na glebach suchych i piaszczystych. I jego kwiaty nadawałyby się oczywiście do Norwidowego „zielnika”, w którym nie było jednak miejsca dla żadnego z chorobliwych i trujących kwiatów Baudelaire’a.

Norwid dobrze rozumiał, że zbiór francuskiego poety stanowi o wiele atrakcyjniejszą propozycję poetycką dla każdego czytelnika niż jego własne, tak ascetycznie i moralistycznie ujęte *Vade-mecum*, chociaż w obu zbiorach ukazano ten sam dramat ówczesnego człowieka i taką samą tragedię prawdziwego a wrażliwego artysty.

„Są to rzeczy niezabawne, ale owszem niekiedy nudne – pisał o *Vade-mecum* do Kraszewskiego – to jest opracowane na głębiach prawd i różnostronności form, i bogactw języka, prześladowanego i podupadłego” (PW IX 223). „Są to rzeczy gorzkie – dopowiadał wkrótce potem Merzbachowi – może głębokie, może dziwne... niezawodnie potrzebne” (PW IX 228).

*

Norwid pracował nad rękopisem *Vade-mecum* zaledwie dziewięć miesięcy, chociaż obliczał tę pracę na kilkanaście, ale nawet takie znaczne skrócenie terminu nie pozwoliło mu zobaczyć go w druku. Brockhausowie wycofali mianowicie swoje propozycje wydawnicze, tłumacząc się przed autorem groźbą zbliżającej się wojny prusko-austriackiej, w rzeczywistości jednak, prawdopodobnie, z powodu wycofania się anonimowego mecenasa poety. Takim samym fiaskiem zakończyły się dalsze starania samego autora, nadaremnie apelującego w tej sprawie zarówno do krajowych i emigracyjnych wydawców, jak i do swych milionowych przyjaciół.

Jakież to zaś byłoby wielkie wydarzenie – można sobie pofantazjować – gdyby w roku 1866 ukazało się drukiem to arcydzieło Norwida, i to w swoim pełnym tekście, nie uszkodzonym jeszcze późniejszymi perypetiami rękopisu. Toć ono przecież, nawet nie dostrzeżone wtedy przez krytykę pozytywistyczną, dotarłoby z czasem do choćby paru wrażliwych czytelników, i może jeszcze przed zgonem wielkiego autora przybliżyłoby jego poczęć i jego myśl oświeceniowym warstwom polskiego społeczeństwa.

Nie stało się tak, niestety, z olbrzymią stratą dla całej naszej kultury narodowej, przede wszystkim zaś dla rozwoju naszej poezji, o której Norwid myślał, ukończywszy swoje dzieło, że „tam pójdzie, gdzie główna część *Vade-mecum* wskazuje sensem, tokiem, rytmem i przykładem”.

W 1988 roku, w styczniu.

POSŁOWIE

Gdy latem 1962 roku opublikowałem po raz pierwszy w kraju całość Norwidowego *Vade-mecum* (dalej VM), po raz pierwszy również nie oparłem jego tekstu – jak to uczynił Kazimierz Sowiński (Kent 1953) – na ogłoszonej przez Wacława Borowego (a często mylącej czytelnika) podobiznie autografu (1947), ale na samym autografie przechowywanym w zbiorach Biblioteki Narodowej. Nie ograniczyłem się wtedy do jego tekstu „kaligraficznego” (z naniesionymi nań poprawkami autora), ale uwzględniłem również próbne (niedopracowane bowiem) redakcje kilkunastu utworów VM, ogłaszając ponadto, w formie osobnego dodatku, trzynaście takich utworów, które mogły – w różnym stopniu prawdopodobieństwa – pretendować do miejsca w ukruszonym, jak wiadomo, tekście owego zbioru. Tak ambitnie opracowaną całość VM opublikowałem następnie w bardzo wówczas popularnej i szeroko rozchodzącej się „celofanowej” serii „Biblioteka Poetów” (PIW), przy czym Wydawnictwo pozwoliło mi odstąpić w tym przypadku od obowiązujących w tej serii reguł edytorskich i umieścić na końcu tekstu osobną notę naukową. Pozostawało jedynie napisanie wstępu, który w tej serii był zazwyczaj popularną informacją o autorze albo o jego dziele, w przypadku VM jednak wymagał całkowicie innego potraktowania. I to zarówno ze względu na fakt, że ów zbiór był w istocie prawdziwą koroną całej liryki Norwida, jak i z tego powodu, że dzięki pełności ówczesnego tekstu oraz wysokości nakładu (10 000 egzemplarzy) wkraczał wreszcie do kanonu literatury narodowej i mógł się stać przedmiotem licznych, a skąpych do owego czasu, rozważań i wypowiedzi krytycznych.

Na czele tej edycji zamieściłem wówczas moje pierwsze, ale ważne studium o tym zbiorze, zatytułowane *Uwagi o „Vade-mecum” Norwida*, stanowiące zaś próbę nowego spojrzenia na jego „całość”, której mistrzowski układ starałem się po raz pierwszy uwydatnić zarówno za pośrednictwem jego analizy genologicznej jak i architektonicznej, zestawiając VM z *Kwiatami zła* Baudelaire’a (1857). Norwid mianowicie, układając w 1865 roku własny ambitny zbiór, na który złożyły się nieopublikowane jeszcze jego wiersze liryczne, wykorzystał generalną koncepcję Baudelaire’a, a także tajemną architekturę jego zbioru (którą zresztą bardzo ulepszył), całkowicie odrzucając jednak ogólną wymowę *Kwiatów* i w ten właśnie sposób czyniąc VM jak gdyby dobitną odpowiedzią (opozycją) na całą, tak znakomitą skądinąd poczęt francuskiego pisarza. Tekst mego studium nie mógł być opatrzony przypisami, ci jednak, dla których to ważne, znajdują je w jego przedruku z roku 1983 („Człowiek i Światopogląd”, nr 5, s. 90–114, pt. *Norwida „opus magnum”*).

Moje studium znalazło dobre przyjęcie wśród poetów i krytyków poezji. Paweł Hertz określił je „jako szkic wstępny do dziejów nowoczesnej poezji polskiej”, a Julian Przyboś i Zbigniew Bieńkowski największą jego wartość znaleźli z kolei w zestawieniu VM z *Kwiatami zła* Baudelaire’a. Dodatkowe informacje dotyczące tych i innych moich „odkryć” znajdują zainteresowani w *Dodatku krytycznym*, którym uzupełniłem swoją pełną edycję wszystkich *Wierszy* Norwida (*Dzieła zebrane*, t. 1), poświęcając im osobny tom metryk i komentarzy (*Dzieła jw.*, t. 2; metryki VM zajmują s. 136–214, tam również odmianki tekstu; komentarze do jego wszystkich utworów – s. 725–868).

Ani to pierwsze studium, ani ponad 200 stronich dotyczących VM metryk i komentarzy, nie zwolniło mnie oczywiście od dalszej pracy nad tym dziełem, którego tekst dwukrotnie jeszcze opublikowałem, za każdym razem wprowadzając doń takie czy inne poprawki. Obu tym wydaniom towarzyszyły również nowe szkice, nie powtarzające bynajmniej owego pierwszego studium, ale dopełniające je nowymi a ważnymi szczegółami oraz spostrzeżeniami

W pierwszym z tych szkiców (*Norwidowe „Idź za mną”*, 1969) rozwiązałem między innymi zagadkę tytułową całego zbioru, który wywiodłem się z *Boskiej Komedii* Dantego i który odpowiada słowom Wergiliusza skierowanym do poety-podróżnika: „Idź za mną!” (przekład samego Norwida). Jeszcze obszerniej omówiłem te sprawy w osobnym studium *Norwidowa podróż przez Piekło* („Miesięcznik Literacki” 1966, nr 10, s. 5–14).

W następnym i najkrótszym (*Norwidowa summa poetycka*, 1984) zwróciłem z kolei baczniejszą uwagę na ostatni (setny) wiersz obu porównywanych tu zbiorów, który w obu kończy się wypowiedzią na temat śmierci. Podczas jednak, gdy w przypadku Baudelaire’a była ona przede wszystkim skokiem w głąb Nieznanego (nieważne czy to miało być Niebo, czy Piekło), aby tam znaleźć Nowe, to w przypadku Norwida najpiękniejszą była taka, która miała „podobieństwo błogosławionego jakby ucyknęła”.

Wszystkie te cztery studia i szkice należało przeczytać w kolejności ich publikacji, ucząc się wraz z autorem, jak należy „czytać” Norwida, a ściślej: jak się w niego „wczytywać”. „Tego nie można przeczuc na poczekaniu” – pisał na ów temat mój ojciec (1904). „U Norwida – kontynuował – nie tylko obraz każdy, ale każde zdanie; nie tylko zdanie, ale każde niemal w tym zdaniu słowo posiada swą wagę, swą myśl głębszą, często ukrytą, której z trudem doszukiwać się trzeba. Kto na ten trud zdobędzie się, nie pożałuje go”.

Tak właśnie trzeba również czytać *Vade-mecum*. Najlepszym zaś przykładem potrzeby takiego czytania są właśnie wspomniane powyżej cztery wypowiedzi, a także zawarte w nich spostrzeżenia i domysły. Czy były one jednak zrozumiane przez moich czytelników? Czy aprobowane przez badaczy? Nigdy nie byłem tego

pewny, toteż gdy latem 1987 roku prezes „Czytelnika” Stanisław Bębenek zaproponował mi opracowanie dla Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek nowej edycji VM, chętnie się na to zgodziłem. Już pod koniec tegoż roku przekazałem PTWK zarówno na nowo opracowany tekst całego zbioru, jak i aktualną notę edytorską, indeks oraz dobrane przez siebie ilustracje (samego Norwida). 7 lutego z kolei dopełniłem to wszystko świeżo napisanym studium wstępnym, obszerniej i dokładniej omawiając w nim przedziwną historię tego Norwidowego dzieła, a zarazem rozjaśniając moje wcześniejsze wypowiedzi i powiększając je o szczegóły, których przedtem nie znałem albo nie wymieniłem. Nie było to oczywiście zamknięcie moich badań nad VM, w które nadal się „wczytuję” i w którym nadal znajduję nowe wewnętrzne powiązania poetyckie i nowe szczegóły zasługujące na osobne a dokładne omówienie.

Tymczasem jednak rozmaite zawirowania personalne, jakie zachodziły wtedy w PTWK, spowodowały, że moja praca została skierowana do drukarni dopiero... w grudniu 1988 roku, a ostatecznie podpisana przeze mnie do druku, po wielu nieudanych korektach, dopiero... w lutym 1990. Wydawało się, że w marcu będzie już drukowana. Ba, ale wtedy przyniesiono mi z PTWK p l o t k ę, według której Osolineum kończyło już własną edycję VM, publikowaną w ramach „Biblioteki Narodowej”. Plotka, jak się później okazało, dotyczyła zresztą nie VM, ale wcześniej opublikowanego *Pierścienia Wielkiej Damy*, lecz jej rezultat był dla Dyrekcji PTWK ostateczny: „Musimy się wycofać, bo inni nas wyprzedzili...”.

Oto, co może spowodować byle jaka plotka! Ba, sam Norwid interesował się „społeczną funkcją”, jaką pełniły i nadal pełnią tego rodzaju plotki, i – prześledzwszy ich dzieje od starożytności aż do połowy XIX wieku – zakończył swe rozważania spostrzeżeniem, że „plotka prawdziwa [...] nie fabrykuje się rękodzielniczo, samą pojedynczego człowieka wolą, ale raczej t w o r z y się”.

Oto i wytłumaczenie, dlaczego mojego studium ze stycznia 1988 roku nie wydrukowali ci, co go mieli wydrukować, a teraz drukują inni. Mądrzejsi i sprawiedliwsi. To zresztą tylko jedna część ewentualnego zbioru *Prolegomena do „Vade-mecum”*

Myślę bowiem, że nie straciło ono swojej wagi i że na pewno przyda się jeszcze naszym młodszym miłośnikom i badaczom wielkiego Norwida.

2001 roku, w czerwcu.