

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK

ORCID: 0000-0003-4622-7529

NORWIDOWSKIE *PRÓBY* JAKO ŚWIADECTWO
WIELOSTRONNEGO PRZEŁOMU

Na tle obszernej bibliografii interpretacji dzieł Norwida *Próby* i *Pięć zarysów obyczajowych* wydają się być utworami szczególnie niedostatecznie zgłębnionymi. Warto więc na wstępie zadać pytanie o powody takiej wątej interpretacyjnej recepcji. Pierwszy z nich wiąże się zapewne z miejscem tych poetyckich fragmentów w biografii twórczej Norwida i z chronologią powstawania cyklu (o ile rzeczywiście mamy w tym przypadku do czynienia z cyklem). Czas pisania poszczególnych utworów można bowiem odtworzyć tylko fragmentarycznie. Autograf nie zachował się, a z pierwodruku zamieszczonego w lipskim tomie *Poezji* wydanych u Brockhausa¹ wynika, że pierwsze ogniwo, zatytułowane *Rzeczywistość*, napisał Norwid w 1847 r., o czym informuje w dopisku pod wierszem („pisałem 1847”), trzecie pt. *Ruiny* powstało dwa lata później, a piąte i ostatnie dopiero w 1852 r. Za sprawą tej ostatniej informacji, podanej w przypisie do *Ruin*, autor łączy z poetycką częścią *Zarysów* swoją rozprawkę napisaną i wydaną w 1858 r. pt. *O sztuce (dla Polaków)*. W lipskim wydaniu podkreśla ten związek po raz drugi w notce poprzedzającej drugie wydanie tekstu, zamieszczone bezpośrednio po poetyckich fragmentach.

Do *Z a r y s u* III, nazwanego *R u i n y*, gdzie w treściach sztuki dotyczących zrobiony jest odсылacz, dołącza się jeszcze w formie objaśnienia niniejsza broszura o *s z t u c e*, którą w r. 1858 czasowe potrzeby wywołały, a która została wyczerpniętą².

¹ *Poezje Cypriana Norwida*, pierwsze wydanie zbiorowe, Lipsk 1863 [1864], F. A. Brockhaus, t. XXI *Biblioteki Pisarzy Polskich*, s. 1-24. Są to więc utwory otwierające tom i można założyć, że takie ich usytuowanie miało w autorskiej intencji podkreślić ich rangę i wskazać, że zapowiadają one charakter i ton całego zbioru.

² Tamże, s. 25.

Nasuwa się więc pytanie o rolę „broszury” wydanej sześć lat po powstaniu poetyckich *Zarysów*: czy szkic *O sztuce* jest ekwiwalentem objaśnień do wcześniej napisanych poematów, czy może ma pełnić rolę ich epilogu? Powracając do chronologicznych zawłości powstawania tak pomyślanego inicjalnego fragmentu lipskiego tomu, warto odnotować zakres niewiedzy odbiorcy. Nie wiadomo, kiedy zostały napisane drugie i czwarte ogniwo *Pięciu zarysów obyczajowych* (*Pisarstwo* oraz *Burza*), bo autor poskąpił w tych przypadkach notki z datacją, ale możemy z dużym prawdopodobieństwem założyć, że stało się to w pięcioleciu 1847-1852. Jeżeli jednak uznać, że do cyklu trzeba włączyć także rozprawkę *O sztuce*, to należy ten okres rozszerzyć na lata 1847-1858. Rytm powstawania *Zarysów* skłania ponadto do postawienia pytania, czy były one od początku projektowane jako cykl, czy też raczej dopiero po latach, obmyślając zawartość swojego zbiorowego wydania, połączył Norwid kilka utworów w nową kompozycję, opatrzył poetyckim wstępem sugerującym ich eseistyczny charakter i przekazał rzecz całą do druku, gdy otworzyła się taka możliwość.

Nie wiadomo także, kiedy powstał prolog *Pięciu zarysów*, czyli wiersz *Próby*. Autorki *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida* przyjęły, że nie wcześniej niż w 1856 . r. Skłonna byłabym uznać, że nawet jeszcze później – około 1858, 1859 r. – wtedy gdy poeta myślał już o zbiorowym wydaniu własnych prac rozproszonych³. W 1858 r. Norwid podjął bowiem zabiegi zmierzające do zgromadzenia i przygotowania edycji swoich utworów opublikowanych wcześniej w czasopiśmie i antologiach zbiorowych. Pomysł uzyskał entuzjastyczną aprobatę i wsparcie Antoniego Zaleskiego, który nie tylko zaangażował się w pomoc przy zbieraniu prac Norwida rozsianych w pismach wielkopolskich, warszawskich, galicyjskich (od Paryża poprzez Poznań, Warszawę, Lwów po Petersburg), ale także podjął się sfinansowania przyszłej edycji. I Zaleski, i Norwid liczyli na zainteresowanie pomysłem i wsparcie kwerendy przez Józefa Ignacego Kraszewskiego, do którego 12 grudnia 1858 . r. Zaleski pisał:

Zrobiłem postanowienie zająć się zebraniem poezji Norwida, od lat przeszło piętnastu po rozmaitych pismach periodycznych drukowanych, i wydać je moim kosztem, aby następnie spodziewanym zyskiem podeprzeć trochę biednego Cypriana, znajdującego się w nader smutnym położeniu (*Kalendarz* I, 711).

O pomoc w tym przedsięwzięciu zwracał się do autora *Poety i świata* także Norwid, ale i on nie zdołał wzbudzić większego zainteresowania adresata tym wydawni-

³ Taka hipoteza dotycząca chronologii tworzenia *Prób* koresponduje z propozycjami Zenona Przesmyckiego i Juliusza Wiktora Gomulickiego, chociaż ten drugi uważał za możliwe przesunięcie granicy domykania kompozycji cyklu nawet na początek lat 60. XIX w.

czym pomysłem⁴. Ostatecznie w 1859 r. projekt upadł. Przypuszczam, że z okresem jego realizacji można łączyć scalanie *Pięciu zarysów* i napisanie *Prób* jako wstępu do nowo skonstruowanego cyklu. Tę hipotezę potwierdza pośrednio także powrót autora do swojej rozprawki *O sztuce (dla Polaków)*, opublikowanej właśnie w 1858 r. Przytoczone dowody przemawiają jednak tylko pośrednio za przedstawionym chronologicznym przypuszczeniem, więc pozostaje ono hipotezą. Nie ulega jednak wątpliwości, że *Próby* powstały kilka lat później niż główny korpus *Zarysów*.

Zawiła chronologia była, a może i pozostaje niełatwym zadaniem dla edytorów. Rozciągnięte w czasie komponowanie *Zarysów* wiąże się jednak nie tylko z kłopotami edytorskimi; komplikuje także dobór kontekstów interpretacji. Odsłania na przykład fakt, że utwory te powstawały na marginesie głównego nurtu twórczości autora, z którym łączyły je różnorodne tematyczne, problemowe i gatunkowe związki. Jako zadanie badawcze pojawia się wobec tego problem wewnętrznej intertekstualności – wzajemnego, wariantowego przenikania się w obrębie Norwidowskiego pisarstwa powtarzających się motywów, wątków i pomysłów kompozycyjnych. W latach 1847-1852 Norwid skupiał się nad trzema dziełami, którym przypisywał przełomową rolę i miał w związku z tym nadzieję na ich szeroką recepcję – zwłaszcza w kręgach młodej polskiej emigracji. Składały się one na historiozoficzny tryptyk, do którego prolog stanowiła *Wigilia* poprzedzająca: *Pieśni społecznej cztery strony*, *Niewolę* oraz *Psalmów-psalm*. Po drugie, szukał poeta wówczas własnej formy dramatu, czego rezultatem okazał się *Zwolon*. Wymienionym utworom przypisywał szczególne zadanie wytyczania nowej drogi młodej poezji przejmującej pałeczkę po generacji wieszczów. Dlatego i w utworach należących do nurtu „pieśni społecznej”, i w Norwidowskiej publicystyce często pojawia się wówczas podmiot zbiorowy (‘my’) oraz apelatywny ton.

W naszkicowanym kontekście *Zarysy* wyglądają na warsztatowe laboratorium, w którym autor kształtował i sprawdzał nowe środki wyrazu, notował tematy, podejmował dyskusję z nurtami dominującymi w literaturze i w refleksji filozoficznej połowy XIX stulecia. Te poszukiwania dotyczyły różnych aspektów twórczości. Szczególnie wyraźny (przynajmniej na pierwszy rzut oka) jest aspekt genologiczny. W czterech *Zarysach* – oprócz *Pisarstwa* – autor próbuje różnych form dialogu, umieszczając rozmówców w zróżnicowanych sceneriach i sytuacjach: nad lekturą Szekspira (*Rzeczywistość*), wśród rzymskich ruin (*Ruiny*), w nocnym pejzażu Mazowsza (*Lilie*). Zabieg ten umożliwia takie kreacje przestrzeni, dzięki którym jej kolejne odsłony uczestniczą w dialogu, przemawiając swoją symboliką

⁴ Szerzej pisałam o tym w artykule: *Józef I. Kraszewski – Cyprian Norwid: literackie kontrowersje i wydawnicze negocjacje*, w: Katalog wystawy w Muzeum Józefa Kraszewskiego w Romanowie *Józef I. Kraszewski – dziennikarz, redaktor, wydawca, drukarz*, Romanów 2023, s. 126-134.

i nastrojem. *Burzę* zaczyna poeta w poetyce traktatu; kończy dialogiem. W *Pisarstwie* dominuje forma traktatowa i cały fragment staje się próbą, a może wstępem do traktatu o krytyce literackiej. Patrząc z perspektywy genologicznej, otrzymujemy jak gdyby przygotowanie, ćwiczenie w użyciu gatunkowych wariantów, których dojrzałe i domknięte kształty przyniosły już utwory opublikowane w 1851 r.: *Promethidion* i *Zwolon*. Z form rozproszonych pierwszych *Zarysów* wyłoniły się więc wykrystalizowane poetyckie kompozycje, wcześniej niż nastąpiło składanie w cykl wierszy otwierających edycję *Poezji* u Brockhausa. Może dlatego poeta porzucił na czas jakiś pracę nad *Zarysami*.

Pięciu zarysów nie można jednak sprowadzić do roli ćwiczeń i eksperymentów gatunkowych w zakresie poetyki traktatu, dramatu i eseistycznej fragmentaryczności. Utwory te zapowiadają bowiem tematy i problemy, które coraz bardziej nurtują autora po przełomie Wiosny Ludów i powracają później w jego twórczości na początku lat 60. XIX w. Odślaniają miejsca sprzeciwu poety wobec filozoficznych i ideowych przekonań modnych w połowie wieku: epistemologii redukującej namysł nad ontologiczną podstawą świata, heglizmu rozgałęziającego się na opozycyjne wzajem siebie linie – konserwatywną i lewicową, traktowania filozofii jako forpoczty rewolucji, podważania podstaw antropologii chrześcijańskiej (czego przejawem stała się popularność metempsychozy i spirytyzmu). Wyraża w nich poeta swój niepokój wobec wzorca cywilizacji kształtowanej przez „wiek kupiecki i przemysłowy”, w którym sztuka stopniowo staje się towarem, zanika niespieszna kontemplacja zarówno piękna i grozy natury, jak i dzieł artystycznych. Stąd zwątpienie, czy współczesność przekaże potomnym ślady własnej estetyki i sugerowanych przez nią wartości. W dialogu protagonistów na Forum Romanum na pytanie Marka: „Czy ruin takich więcej zostanie na świecie?” – Wiesław odpowiada: „Takich? wątpię – całości ku temu nie mamy równie plastycznych” (DW IV, 158). Za tą wymianą zdań kryje się spostrzeżenie, że holistyczny i harmonijny obraz świata ulega rozpadowi, a sztuka wyraża raczej tęsknotę za całością i sensem ludzkiego doświadczenia lub świadectwo jej rozpadu niż doświadczenie pełni. W tym kontekście fragmentaryczne dialogi układają się stopniowo także w rozproszoną ekspresję postrzegania własnej drogi poetyckiej i jej zadań oraz dokumentują wewnętrzne przemiany tejże.

O ile do końca lat 40 XIX w. Norwid chciał być głosem swojego pokolenia, o tyle po odrzuceniu przez krytykę literacką i czytelników jego „pieśni społecznej”, a także dramatu *Zwolon* i poematu *Promethidion*, powoli tracił takie aspiracje i nadzieję na ich spełnienie. Po podróży do Ameryki i powrocie do Europy⁵ uznał, że nikt już na jego słowo nie czeka, ponieważ poezja, którą tworzy, nie

⁵ Norwid spędził w Stanach Zjednoczonych kilkanaście miesięcy – od lutego 1853 r. do czerwca 1854 r.

jest dziełem na miarę współczesności. Zanim ta świadomość wybrzmiała mocno w inicjalnym wierszu *Vade-mecum*, pytania o to, jak pisać wobec tak rozpoznanego stanu rzeczy, pojawiły się w *Próbach*. By pokazać w takiej perspektywie utwór funkcjonujący jako „Wstęp” do *Pięciu zarysów obyczajowych*, trzeba przeczytać ten wiersz pamiętając o czasie jego napisania, niejako wbrew dominującej praktyce edytorskiej. Czy wolno tak postąpić, skoro z woli autora *Próby* otwierają legendarny lipski tom, potraktowane jako inicjalny fragment *Pięciu zarysów*, a przemawia za tym również praktyka edytorska? Miał z tym kłopot już Zenon Miriam Przesmycki, który w komentarzu do wiersza pisał:

Norwid chciał mieć wiersz ten za „wstęp” do zarysów obyczajowych pięciu – i dlatego nie wolno ruszać go z tego miejsca, aby nie popsuć architektonicznych zamierzeń poety, chronologicznie wszakże odnoszą się *Próby* do późniejszej o lat kilka epoki, do chwili rodzenia się *Białych kwiatów*, po powrocie poety z Ameryki⁶.

Ta rozterka wydawcy upoważnia, jak sądzę, by w interpretacyjnych dociekaniaх wziąć w nawias edytorską regułę i odczytać wiersz jako epilog, a nie prolog *Zarysów*.

Zarówno inicjalne miejsce wiersza w zbiorze z 1863 . r. , jak i jego niejasne usytuowanie na chronologicznej mapie Norwidowskiej twórczości pozwalało spodziewać się istnienia licznych interpretacji utworu. Przyjrzenie się recepcji *Prób* nie potwierdziło jednak tego oczekiwania. Owszem, utwór jest tematem dosyć licznych wzmianek interpretacyjnych i krytycznoliterackich formułowanych przy okazji szerszych tematów, ale rzadko bywał głównym czy wyłącznym przedmiotem interpretacji – tak jak w artykule Marka Busia *Uwagi o „Próbach” Norwida w „Studiach Norwidianach”*⁷. W nie najobszerniejszej literaturze przedmiotu zarysowały się zarówno miejsca wspólne, jak i interpretacyjne różnice zdań. Te ostatnie dotyczyły przede wszystkim obecności i funkcji ironii w *Próbach*. Powtarzającym się spostrzeżeniem była natomiast konstatacja, że temat utworu skupia się na wskazaniu dwóch wzorów poezji, a autor podejmuje się ich oceny i scharakteryzowania. Różnice zdań dotyczyły jednak tego, czy poeta jeden z nich wybiera i traktuje jako wart kontynuacji, a drugi uznaje za anachroniczny, czy też uznaje je za nurty komplementarne i równie istotne.

Pierwsza część *Prób* została poświęcona liryce opiewającej różnorodność urody świata. Charakterystyka tego wzoru poezji została ujęta w formę pochwalnej, aprobatywnej pieśni sięgającej po modlitewną, psalmiczną stylizację oraz

⁶ *Pisma zebrane* Cypriana Norwida, t. A, cz. II, s. 822.

⁷ M. Buś, *Uwagi o „Próbach” Norwida*, „*Studia Norwidiana*” 19: 2001, s. 77-97.

nawiązania do ewangelicznych ośmiu błogosławieństw⁸. Podkreślają to powtarzające się anafory związane z gestem błogosławieństwa.

Błogosławione pieśni malinowe,
Błogosławione pieśni kalinowe;
Błogosławione otchłanne niebiosy,
Obłoki, wiatrem gnane jako stada,
I kołysane wiatrem ciężkie kłosa –
– Duch się w harmonię *męką* nie układa:
By w pieśni stanąć, dość stanąć pod progiem;
Odetchnąć dosyć, by odetchnąć Bogiem!

(DW IV, 141)

Podmiot nie ujawnia na razie swojej obecności, pozostaje ukryty za wzniosłością lirycznej pieśni, co sugeruje, że może ten głos nie jest jego głosem, lecz echem inspiracji płynącej gdzieś z wysoka, a dociera do poety za pośrednictwem świata przyrody. Rytmiczny jedenastozgłoskowiec, ujęty w strofy nawiązujące do wersyfikacyjnych wzorów sekstyny, a niekiedy oktawy, podkreśla muzyczne walory wiersza i efekt niezakłóconej dysonansami harmonii. Nie znaczy to jednak, że obraz świata przedstawionego ma wyłącznie idylliczny charakter, co zdaje się zapowiadać pierwszy dwuwiersz. Sielankowy pejzaż i łagodny ton stopniowo zanika za sprawą narastającego gwałtownego ruchu, sugerowanego przez takie motywy, jak: „gnane wiatrem obłoki” i kołysane nim „ciężkie kłosa”, islandzkie mroki i pęd ku otchłaniom nieba, stepu, morza ku nieskończoności osłaniającej tajemnice, których nie można rozszyfrować słowem. Oryginalny obraz przestrzeni nieba i morza, wyrażonych niezwykle metaforą olbrzymich powierzchni, odwróconych do siebie nawzajem dnami sugeruje, że wewnątrz ukryte za przesłoną odwróconego dna jest niedostępne ludzkiemu poznaniu, a nawet wyobraźni.

– Otchłanie morza i niebios otchłanie
Dnami tam w siebie patrzą, poza nie,
I fal jakoby nie było:
Cisza, co słowu nakazuje ciszę,
Zda się układać z samym Słowem-słowa,
Że swoich prac nie skończyło – –
Ocean taflą jedną się kołysze,
Jakby go właśnie osadzono z nowa,
Jakby się globu kończyła budowa;
Jakby tej było chwili odpomnienie [...]

(DW IV, 142)

⁸ Mt 5, 1-12.

Ruch żywiołów prowadzi na granicę pieśni natury i absolutnej ciszy, niejasno zapowiada powrót do „przedpotopowej” tajemnicy istnienia. Kontemplacja świata i ruch obrazów otwiera poetę na wizję genezyjskiego początku, „odpomnienia” wyjściowej harmonii natury. W tym kontekście zastanawia ósme błogosławieństwo i zarazem ostatnie w pierwszej części wiersza, jedyne jak dotąd, które dotyczy człowieka, a nie zjawisk w przyrodzie.

Błogosławione jest próżniactwo człeka,
Co szuka, aby mu było wygodnie;
Poezja w usta by szła zdrojem mleka,
Wiek się nikczemnie nie kłopotał o dnie,
Natura z piersią czekała otwartą
I z swoim miękkim bogactwa welonem;
By każda twoja łza była otartą,
Każde uczucie było podzielonem;
A ty – bezkrwawą promienny zaletą,
Dobrych ludzi otoczony chórem –
Żebyś był *harfą* – rzec chciałem: *poetą*,
Lecz mi to słowo przychodzi z oporem –
(DW IV, 142-143)

Przytoczona strofa jest w *Próbach* punktem granicznym. Autor zamyka w tym miejscu rozdział poświęcony poezji natury, a otwiera rzecz o poezji człowieka czy może raczej – jak ujął to Marek Buś – poezji historii. W połowie wiersza liryczne „ja” wychyla się spoza pieśni, której regularność i harmonia załamują się raz po raz. Pojawia się liryczne ‘ty’, a pieśń staje się załącznikiem dialogu, potencjalnie dialogu polemicznego. Taka kompozycja i brak jednoznacznej oceny dwóch odmian poezji uwarunkowały wspomnianą odmienną interpretacji. Część komentatorów czytała wiersz poprzez spór Norwida z Lenartowiczem, traktując listy poetów jako klucz interpretacyjny (Manfred Kridl, Juliusz Wiktor Gomulicki, ostrożniej – Zenon Przesmycki czy autorki *Kalendarza życia i twórczości Norwida*). Inni szukali perspektywy niezawężającej problemu do relacji Norwid–Lenartowicz. Kamińska skupiała uwagę na problemie etycznych zobowiązań poezji, akcentowanych w drugiej części utworu⁹. Buś dostrzegał w wierszu próbę pokazania równoległe istniejących zadań i racji poezji natury oraz poezji historii. Obydwoje nawiązywali do dualistycznych ujęć nurtów poezji, które były w XIX w. dobrze zadomowione za sprawą rozróżnienia przez Fryderyka Schillera poezji naiwnej i sentymentalnej. W polskiej krytyce literackiej doby romantyzmu podobną klasyfikację spopularyzowała rozprawa Seweryna Goszczyńskiego,

⁹ A. KAMIŃSKA, *Moralny wymiar poezji*, Warszawa 1971.

który wyodrębnił nurt poezji objawiającej naturalne piękno świata, tłumaczącej niejako głos natury na język liryki, oraz poezji objawionej, starającej się zaspokoić poznawczy głód i dotknąć tajemnic ludzkiej kondycji naznaczonej wewnętrznym rozdarciem¹⁰.

Norwid podejmuje w *Próbach* tę refleksję, ale odnosi ją wyraźnie do swojej współczesności i rezygnuje z pojęciowej argumentacji i traktatowego stylu. Ilustruje odmiennosć dwóch nurtów liryki zestawieniem poetyckich obrazów, które z jednej strony unaoczniają cechy przestrzeni kreacji Bożej, z drugiej – tej stworzonej przez cywilizację XIX stulecia. Symbolem tej ostatniej jest wielkie miasto – „grób serc i kwiatów” symbolizujący zarazem kres poetyckiej wrażliwości. W drugiej części wiersza zmienia się radykalnie przestrzenne tło. Jest to obszar jak gdyby mniej błogosławiony, oddalony od transcendentnych źródeł. Sygnalizuje to frekwencja tego motywu; o ile w pierwszej części wiersza anafora zapowiadająca gest błogosławieństwa powtarza się dziewięciokrotnie, to w drugiej pojawia się tylko trzy razy. Tutaj już nie dociera muzyka szumiących lasów, rozległych stepów i cisza oceanu; zagłusza ją zamęt wielkomiejskiego zgiełku, w którym poeta staje się pospiesznym przechodniem, odciętą od kontemplacji częstką tłumu pod szarym i nudnym niebem. Tracąc poczucie harmonii z ciszą i muzyką natury odautorski podmiot zwraca się do swojego potencjalnego rozmówcy, bo pragnie i zarazem wątpi, że pieśń, którą tamten jeszcze słyszy i podtrzymuje w istnieniu, może ocalić integralność człowieka. A jeżeli ta nadzieja jest złudna, to trzeba poezji innej, naznaczonej etycznym wysiłkiem i ... skazanej na fragmentaryczność. Odautorski podmiot kieruje ostrze ironii wobec poetów, którzy wciąż sięgają po pieśń natury, którym wydaje się, że mogą uniknąć twórczej męki i chcą być (lub są) instrumentem – „harfą” poruszaną estetycznymi i duchowymi impulsami. Stąd ironiczna pochwała „próżniactwa człeka”. Z drugiej strony chciałby, by ich piękna pieśń przetrwała, ale zarazem podjęła trud poszukiwania odpowiedzi na etyczne wyzwania swojej epoki. Waha się między zwątpieniem i wiarą w jej żywotność. *Próby* są więc poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie o to, co może lub powinien robić poeta w obliczu aksjologicznych zagrożeń. Nie ma tutaj jednak konkluzji. Dlatego wiersz można odczytać także jako elegię jeszcze nie na zgon poezji, ale na odchodzenie romantycznej liryki poza horyzont wielkomiejskiej współczesności. I ironia pojawia się tutaj nie tyle jako językowy, stylistyczny trop, ale jako mroczny cień towarzyszący nieuchronnie egzystencji naznaczonej dysonansami i przemijaniem. Na to wskazuje pośrednio także nasycenie *Prób* aluzjami literackimi do twórczości poprzedników – i to nie tylko do Lenartowicza. Na przykład „pieśni malinowe” i „kalinowe” (w. 1, 2) nawiązują i do ballady

¹⁰ S. GOSZCZYŃSKI, *Nowa epoka poezji polskiej*, Kraków 1835.

Aleksandra Chodźki *Maliny*, i do *Kaliny* Teofila Lenartowicza, a pośrednio także do *Balladyny* Juliusza Słowackiego. W pejzażu włoskiego południa, przeciwstawionego rodzimej, ale także głębszej, bo islandzkiej północy (w. 15-19; 27) pobrzmiewają echa *Marii* Antoniego Malczewskiego i „włoskich” wierszy Zygmunta Krasińskiego. W metaforycznym skojarzeniu przestrzeni stepu i oceanu (w. 21-23) nietrudno rozpoznać aluzję do Mickiewiczowskich *Stepów akermanskich*. Te aluzyjne odniesienia nie są ironicznym odrzuceniem poetyckiej tradycji, na którą wskazują; są raczej pochyleniem głowy przed jej wielkością i przypomnieniem jej zobowiązującego przesłania dla następców.

Ale może żegna poeta tutaj także swoje artystyczne złudzenia, skoro późniejszy wiersz uczynił wstępem do wcześniej napisanych utworów, korespondujących przecież z pierwszym modelem poezji. Żegnając, staje przed próbami, do których odnosi się wieloznaczny tytuł: próbą znalezienia nowej drogi poetyckiej po utracie złudzeń, że słowo poety może ocalić wartości w społecznym świecie, próbą zachowania woli twórczego życia, zdolności kochania i autentyzmu poetyckiego słowa. I apel, by o to się starać, kieruje do lirycznego „ty”, na co wskazuje gramatyczna forma. Ale zarazem można odczytywać to wezwanie jako soliloquium – rodzaj autoperswazji, by sprostać zadaniu bycia poetą.

Dopiero w takim obozie ludzkości,
Dopiero tutaj, jeżeli nie skona
Pieśń twa – nie skona z niedokończoności –
Jeżeli anielstwo jej wyżywić zdołasz
Na każdą dobę, co jest przypadkowe
Rzucając na bok: [...]
[...]
O! wtedy będę wierzył muzie twojej
Że bezwidnego filarem kościoła
Na safirowym utwierdzeniu stoi! –

(DW IV, 143)

Próby czytane jako epilog *Pięciu zarysów* otwierają drogę ku interpretacji dalszych ogniw Norwidowskiego pisarstwa – zarówno dyskursywnego, jak i lirycznego; rzucają światło na autorską refleksję o roli i zadaniach poety w odczytach *O Słowackim*, w *Rzeczy o wolności słowa*, prowadzą ku najdojrzalszym wierszom *Vade-mecum*. W takim kontekście są także zapisem poetyckiego przełomu dokonującego się w twórczości Norwida – bystrego obserwatora swojej współczesności oglądanej po przekroczeniu pierwszej połowy XIX stulecia.

BIBLIOGRAFIA

- Norwid C., *Poezje*, I wyd. zbiorowe, Lipsk 1863 [1864], F. A. Brockhaus, t. XXI *Biblioteki Pisarzy Polskich*.
- Buś M., *Uwagi o „Próbach” Norwida*, „*Studia Norwidiana*” 19: 2001, s. 77-97.
- Goszczyński S., *Nowa epoka poezji polskiej*, „*Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności*”, Kraków 1835.
- Józef I. Kraszewski – *dziennikarz redaktor, wydawca, drukarz*. Katalog wystawy Józefa I. Kraszewskiego w Romanowie, Romanów 2023.
- KAMIENSKA A., *Moralny wymiar poezji*, Warszawa 1971.
- Liryczność – w kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury*, red. B. Kuczera-Chachulska, E. Skalińska, Warszawa 2013.
- O Norwidzie komparatystycznie*, red. M. Siwiec, Kraków 2019.

NORWIDOWSKIE PRÓBY JAKO ŚWIADECTWO WIELOSTRONNEGO PRZEŁOMU

Streszczenie

Po odtworzeniu zawilej chronologii powstawania *Prób* i *Pięciu zarysów obyczajowych* autorka wskazuje wynikające z tej zawilości problemy edytorskie i interpretacyjne. W swojej interpretacji czyta *Próby* jako epilog (a nie prolog) *Pięciu zarysów*. Swoją decyzję uzasadnia nie tylko hipotezą powstania wiersza jako ostatniego ogniwa cyklu otwierającego tom *Poezji* wydany u Brockhause, ale także obecnością nawiązań do innych utworów Norwida napisanych w zbliżonym czasie. Interpretuje utwór jako pochwałę i elegijne pożegnanie romantycznej pieśni i zarazem pytanie o kształt liryki, która mogłaby ocalić etyczne przesłanie i religijny ton odchodzącej poezji w zmieniającym się cywilizacyjnym kontekście. Podkreśla wahanie poety, ironię, ale także wezwanie do podjęcia próby sprostania takiemu zadaniu.

Słowa kluczowe: *Próby*, miejsce wiersza w poezji Norwida, dwa warianty poezji romantycznej, moment przełomu w liryce romantycznej

NORWID'S PRÓBY AS TESTIMONY TO A MULTIFACETED BREAKTHROUGH

Summary

After reconstructing the intricate chronology of the creation of *Próby* [Trials] and *Pięć zarysów* [Five Sketches], the author of the article points out the editorial and interpretative problems arising from this fact. The author reads *Próby* as the epilogue (rather than the prologue) of *Pięć zarysów*. She justifies her decision not only with the hypothesis of the poem's origin as the last link in the cycle opening the volume *Poezje* [Poems] published at Brockhaus, but also

with the presence of references to other works by Norwid written around the same time. She interprets the work as a praise and elegiac farewell to Romantic song and, at the same time, a question about the shape of a lyric that could save the ethical message and religious tone of departing poetry in the changing civilisational context. This emphasises the poet's hesitation, irony, but also – a call to face the challenge.

Keywords: *Próby* [*Trials*], the place of the poem in Norwid's poetry, two variants of Romantic poetry, the turning point in Romantic lyricism

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK – prof. dr hab., polonistka, historyk literatury, absolwentka Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Przez prawie cały okres aktywności zawodowej związana z macierzystą Uczelnią, jak również z ogólnopolskim środowiskiem norwidologicznym: uczestniczy w pracach komitetu redakcyjnego *Dzieł wszystkich* Cypriana Norwida, jest zastępczynią redaktora naczelnego rocznika „*Studia Norwidiana*”. W latach 2021-2024 opublikowała dwie książki autorskie, jedną monografię zbiorową (redakcja naukowa i współautorstwo) i kilkanaście artykułów; była recenzentką kilku pozycji wydawniczych.