

MAREK BUŚ

UWAGI O *PRÓBACH* NORWIDA

1. Lubię *Próby*, bo jest to piękny wiersz. Piękne niewątpliwie są pieśni „malinowe” i piękny wszechświat, przepych natury, je fundujący. W drugiej części wiersza ujawnia się inne, rzadko w czasach Norwida ewokowane piękno: piękno ludzkiej żarliwości i moralnego patosu, każącego mówić „kocham – chcę – jestem człowiekiem”, nawet wtedy, kiedy wszystko i wszyscy mówią: „N i e j e s t e ś! [...] P r z e c h o d ź!” Te dwa piękna to jednocześnie dwie „pieśni” (natury i historii) i dwie poezje (tak zatytułowała swoje studium poświęcone zamykającej lipski tom *Polce* – którego *Próby* są otwarciem – Maria Renata Mayenowa). Pierwsza poezja urzeka, realizuje i wywołuje „nerwów drzenie / W takt namiętnościom”. Poezja druga skupia w sobie „piór sumienie”, poczucie sprawowania „urzędu słowa”. Pierwsza jest przede wszystkim estetyczną i metafizyczną kontemplacją natury bytu, druga powstaje, gdy „czoła nam się mojąszą / I zaczynają lica blaskiem palić”, zasadza się na moralnej i egzystencjalnej samoświadomości, panowaniu „nad wszystkim na świecie / I nad sobą”, bo dopiero „wtedy jest próba, i wtedy waga”, wtedy „wiesz – ktoś jest”. Lubię *Próby* także dlatego, że w obcowaniu z Norwidem nie wychodzimy poza próby, jakże jednak ciekawe i bogące. Czy warto próbować? Nie przekonamy się, zanim nie spróbujemy. Spróbujmy zatem.

Błogosławione pieśni malinowe,
Błogosławione pieśni kalinowe;
Błogosławione otchłanne niebiosy,
Obłoki, wiatrem gnane jako stada,
5 I kołysane wiatrem ciężkie kłosy –
– Duch się w harmonię m ę k ą nie układa:
By w pieśni stanąć, dość stanąć pod progiem;
Odetchnąć dosyć, by odetchnąć Bogiem!

Błogosławiona jest gorycz wiośniana,
10 Wśród pękających drzew rozpowietrzana,
Drzew, co od ziemi jako kolumny rosną,

Gdy w niebie miękkich gałęzi obręcze
Podobne mają do harf strojnych wiosną
I psalmem: „Ś w i ę t y!” – tak że patrząc, klęczę.

- 15 Błogosławione jest i obce dalej
Powietrze, które się jak mirra pali,
Rozpustujące z dzikiej laurów woni,
Pomarańcz złotem kapiące – i niebem,
Pod którym każdy głąz jak Memnon dzwoni,
20 Każdy lazaron, gdy zechce, jest Febem.

- Błogosławiony i step ów bez końca
Oceanowej przestrzeni – na której
Nie mają spocząć gdzie promienie słońca,
Smaragdowemi odpychane góry:
25 Z dumą żywiołu, co, jak chaos stary,
Mało się komu dał deptać – bez wiary!

- Błogosławione są islandzkie mroki
I cichość morska, taka – że umarli,
Nie mając w grobach zarówno głębokiéj
30 Może by śmierci swoich się zaparli.
– Otchłanie morze i niebios otchłanie
Dnami tam w siebie patrzą, poza nie
I fal jakoby nie było:
Cisza, co słowu nakazując ciszę
35 Zda się układać z samym Słowem-słowa,
Że swoich prac nie skończyło – –
Ocean taflą jedną się kołysze,
Jakby go właśnie osadzano z nowa,
Jakby się globu kończyła budowa,
40 Jakby tej było chwili odpomnienie,
Co końcem dzieła wzbudza zadziwienie,
Nie będąc jednym ni drugim –
Tylko coś – jakby koniec i początek,
Przedpotopowej tajemnicy szczątek,
45 Ducha wyorany pługiem.

- Błogosławione jest próżniactwo człeka,
Co szuka, aby mu było wygodnie;
Poezja w usta by szła zdrojem mleka,
Wiek się nikczemnie nie kłopotał o dnie,
50 Natura z piersią czekała otwartą
I z swoim miękkim bogactwa welonem;
By każda twoja łza była otartą,
Każde uczucie było podzielonem;
A ty – bezkrawą promienny zaletą,

- 55 Dobrych ludzi otoczony chórem –
 Żebyś był harfą... rzeć chciałem: p o e t a,
 Lecz mi to słowo przychodzi z oporem –
- Błogosławione wszystko to – i nie to –
 Ale czy będę błogosławić tobie,
 60 O miasto wielkie – serc i kwiatów grobie? –
 Gdzie, oddychając, cudze chłoniesz tchnienia,
 Kroku niemocnyś zrobić pierwotnie.
 Myślisz, żeś wesół – to nie twe wrażenia,
 Cnoty nie twoje i nie twoje zbrodnie:
 65 „N i e j e s t e ś! – z bruku wołają kamienie –
 P r z e c h o d ź!” –

- Dopiero – wśród tego miliona,
 Dopiero w takim obozie ludzkości,
 Dopiero tutaj, jeżeli nie skona
 Pieśń twa – nie skona z niedokończoności –
 70 Jeśli anielstwo jej wyżywić zdołasz
 Na każdą dobę, co jest przypadkowe
 Rzucając na bok; jeśli nie zawołasz:
 „Ojcie! i niebo już nudzi mię płowe,
 Jako wytartej szaty wielka poła –”
 75 O! wtedy będę wierzył Muzie twojej,
 Że bezwidnego filarem kościoła
 Na safirowym utwierdzeniu stoi! –

- Błogosławione są i w myśli sferze
 Złudzenia, którym – niestety – nie wierzę:
 80 Bałwany różnych szkół i różnej doby,
 Nie istniejące – a możliwe! – i nieraz
 Wiekiem rządzące, jak wielkie osoby.
 – Wyrazem jednym, jednym słowem: t e r a z,
 Jakoby berła żelaznego siłą,
 85 Bijące tłumy, aż się im pokłonią,
 Aż się przed ciosem zastawią mogiłą,
 Aż się zastawią krzyżem – nigdy dłonią!

- Błogosławione są te wszystkie mary,
 Bo kto im szyję podesał, szczęśliwy!
 90 Miłości bole i cierpienia Wiary
 Nie znane jemu – on zna tylko: wpływy –
 M o d y - m n i e m a n i a – i c z a s ó w - u k a z y;
 Lecz ty szaleniec – on mędrcecm sto razy!

- Jeśli więc w lunach tych ciebie zobaczę
 95 Nie odmienionym i z gwiazdą na czole,
 Której ci z włosem nie wydrą rozpacze;

- Jeśli usłyszę cię mówiącym: „W o l ę”,
 Mówiącym: „K o c h a m – c h c ę – j e s t e m c z ł o w i e k i e m .
 – Dłoń mą wyciągam, chociażby rozdartą
 100 Z czystego złota wykowanym éwiekiem;
 Wyciągam moją dłoń, szczerze otwartą
 Wszystkiemu, co jest zacne i godziwe” –
 O! wtedy powiem, że pieśni twe – żywe!
- Lecz nie tu koniec prób – ja wyznam – oni
 105 Poczekać zechcą na harfy rozpadek,
 Na spopielenie tej, co grała, dłoni,
 By tylko kamień i Bóg był ci świadek.
 – Miłości-otchłań i twardość-granitu
 By tobie były, od szczytu do szczytu,
 110 Jako monument utwierdzony w wieczność,
 Że k o c h a ć śmiałość, w i e r z y ć, k o n a ć – i t u
 Nie była twoją Poezją – konieczność! –¹

Próby i *Polka* to dwa najniezwyklejsze chyba utwory jedyne go obszerniejszego a ogłoszone go za życia, zróżnicowanego rodzajowo zbioru *Poezji* Norwida, wydane go w 1862 r. (z datą 1863) w serii Biblioteka Pisarzy Polskich znanej lipskiej firmy F. A. Brockhaus. O ile jednak zamykająca tom *Polka* wielokrotnie przyciągała uwagę badaczy i zyskała liczne przedruki, o tyle otwierające go *Próby* nie były osobno interpretowane, zaś swoją obecność w wyborach dzieł poety zawdzięczają głównie zabiegom Zenona Przesmyckiego, a zwłaszcza Juliusza W. Gomulickiego, który zamieścił wiersz w parokroć wznawianych (w znacznych nakładach) edycjach. Przyczyny skromnej obecności wiersza w antologiach można jakoś tam wytłumaczyć edytorskim związaniem go przez samego Norwida z mniej literacko atrakcyjnymi *Pięćcioma zarysami*, co sprawiło, że nie znalazły się *Próby* w bogato komentowanej przez Gomulickiego, nie kontynuowanej edycji *Dzieł zebranych* z 1966 r. (t. 1: *Wiersze*, t. 2: *Komentarz*), zaś w tegoż wydaniu *Pism wszystkich* poety (będącym, często bez uszanowania pracy wydawcy, głównym źródłem przedruków) umieszczono je pośród poematów (t. 3), do których autorzy popularnych antologii poezji Norwida, zwłaszcza komercyjnie zorientowanych, rzadko sięgają.

Nigdy też nie trafiły *Próby* do programów i wypisów szkolnych, mimo wyraźnej protekcji tak wstrzemięźliwego w zabiegach popularyzacji Norwida

¹ Tekst według najstarszej dotychczas edycji *Prób* w: C. N o r w i d. *Nowy wybór poezji*. Wstęp i oprac. J. W. Gomulicki. Warszawa 1996. Usunięto przecinek po wersie 32, niepotrzebnie, jak się zdaje, dostawiony przez wydawcę.

Przesmyckiego („powinno by one zastąpić w antologiach i wypisach wszelakich czyzy nieco wewnątrznie i nieco banalnie skandowany *Hymn do poezji* Lenartowicza”²) i zabiegów Cywińskiego, który włączył wiersz do adresowanego do szkół tomiku Norwida i do realizowanego przez siebie, a zalecanego nauczycielom programu³.

Mimo wysokiej oceny wiersza przez niektórych znawców, zwłaszcza Przesmyckiego, Cywińskiego i Gomulickiego, nieczęsto trafia on też na warsztat badaczy i krytyków, nawiązania do niego rzadko spotykamy nawet w obszernych książkach o Norwidzie. Może to teza zbyt ryzykowna, ale wydaje się, że zwłaszcza dla „prawdziwie współczesnych” badaczy *Próby* są zbyt staroświeckie, zbyt serio, zbyt „dydaktyczne”. Staroświeckie, bo to nie podmiot liryczny „mówi”, ale wręcz narzucający się jako osobowe „ja” Norwid; dydaktyczne, bo – jak zwykle – poucza. Interpretować by je ponadto trzeba w kontekście złożonych strukturalnie i semantycznie „zarysów obyczajowych”, a szerzej – autotematycznych, „programowych” tekstów Norwida, interpretować nie tylko w płaszczyźnie struktur i znaczeń literackich, ale też, może przede wszystkim, w płaszczyźnie człowieczej egzystencji. A jednak mają *Próby* niewątpliwy urok, swoiste piękno. To przede wszystkim piękno postawy poetyckiej i ludzkiej, ale także piękno dobrze napisanego, poruszającego estetycznie wiersza.

Uroda *Prób* ma swój wymiar sensualny, zmysłowej pochwały istnienia, i wymiar moralno-artystyczny, budujący wzór dojrzałej postawy twórcy, który jest „nie podległy nicości”, depersonalizującej nihilizacji. Bywali czytelnicy, których urzekał przede wszystkim właściwy „pieśni energii naturalnych i przyrodzenie koniecznych” witalizm i pełnia początkowych partii utworu, bywali, z czasem liczniejsi, uniesieni wizją „nadnaturalnej pieśni sumień” partii wiersza końcowych i w jej imię przypisujący pochwałę „pieśni malinowych” tonację ironiczną. Tak w najogólniejszym sensie – ci drudzy mają chyba rację, niewątpliwie bliższa była Norwidowi „pieśń historii”, czy jednak jej wyniesienie miałoby się odbyć k o s z t e m „pieśni natury”? Czy tak też jest w interesującym nas tutaj wierszu? Przywołajmy zakończenie będących źródłem użytych wyżej cytatów i rozróżnień *Objaśnień żądanych* (1861):

² C. N o r w i d. *Pisma zebrane*. T. A. Warszawa 1911 s. 825; toż mocniej jeszcze powtórzył Przesmycki w komentarzu do *Poezji wybranych* poety (Warszawa 1933 s. 552).

³ S. C y w i Ń s k i. *Norwid w klasie 8-jej gimnazjalnej*. „Przegląd Pedagogiczny” 1928 nr 26.

A ktokolwiek dziś podnosi głos, ten, chce czy nie chce, po jednej albo po drugiej stawia stronie – a myślę, że najlepiej czyni i trzeźwy jest, kto ani bezwłasnowolną N a t u r y pieśnią się upaja, ani z oczu traci tę h i s t o r y c z n ą przyrodzenia rewolucję, co jest przed nami i w nas⁴.

2. Powstały prawdopodobnie (według J. W. Gomulickiego) w 1861-1862 r., ogłoszony na czele edycji Brockhausowskiej „jako *Wstęp do «Zarysów obyczajowych pięciu»*”, wiersz nie doczekał się dotąd, jak wspomniano, podobnie jak cały cykl (i zresztą żaden z jego elementów), bardziej systematycznej interpretacji. Jedyne (ograniczone jednak poetyką komentarza edytorskiego) zgrubne zarysy to objaśnienia Przesmyckiego w edycjach Norwida *Pism zebranych* i *Poezji wybranych* (gdzie przedrukował *Próby* i *Ruiny*), a także Cywińskiego w edycji Biblioteki Narodowej (1924). Stosunkowo często natomiast, zwłaszcza dawniej, nawiązywano do niektórych fragmentów *Zarysów*, tych – jak je nazywał Przesmycki – „rewelacyjnych myśli i obrazów” o naturze twórczości („pewnik i trąfunek”), o uwarunkowaniach ludzkiej myśli („nie tylko bowiem z myśli jest myśli osnowa”), szukając egzemplifikacji dla estetycznych, politycznych czy filozoficznych poglądów poety, najwyraźniej jednak podzielając sformułowaną już przez Miriamę opinię o swoistej „nierówności” i niewysokiej całościowej randze artystycznej cyklu⁵.

Same *Próby* więcej trochę przyciągały uwagi, zwłaszcza we wcześniejszej fazie procesu poznawania Norwida, uwagi tak twórców, jak krytyki i publiczności literackiej. Jednym z arcyzadkowych wczesnych śladów recepcji lipskiego tomu *Poezji* są słowa Rogera Raczyńskiego z listu do Norwida z 25 grudnia 1862: „Wstęp np. [*Próby*] jest bardzo piękny, a gwiazda [...] godna Wiktora Hugo, kiedy W. Hugo jest dobry”⁶. Z tego tomu korzystał też zapewne Sta-

⁴ Jeśli nie wskazano inaczej, teksty poety przytaczam za: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1-11, Warszawa 1971-1976 (dalej: PWsz ze wskazaniem odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę); *Objaśnienia żądane* (t. 6 s. 473-475), adresowane do Ludwika Kuczyńskiej, były autorskim komentarzem do wprowadzającego omawiane tu rozróżnienie wiersza *Do L. K.*

⁵ Miriamowy pogląd o „rewelacyjności” niektórych fragmentów *Zarysów*, z sugestią ich wysokiej jakości artystycznej, podzielali jednak często nawiązujący do nich Stanisław Brzozowski i Stanisław Cywiński; Kazimierz Wyka w opisie *Madonny Sykstyńskiej z Ruin* dostrzega „najpyszniejszy fragment malarski poety”, w którym „wyraz moralny ukryty w walorze malarskim Rafaela odczytuje Norwid z pełną humanistycznej poezji ścisłością” (K. W y k a. *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, szkice*. Kraków 1989 s. 116).

⁶ List ten przytacza J. W. Gomulicki w komentarzu do listu Norwida do A. Cieszkowskiego (styczeń-luty 1865; PWsz, 9, 164, 564-565), w którym poeta pisał: „Ś.p. Roger Raczyński porównywał niektóre pisma moje do utworów Wiktora Hugo i w tym względzie list mi piękny napisał”.

niśław Brzozowski, nasycając w początkach naszego wieku swój esej *Cyprian Norwid. Próba* (a także inne wypowiedzi) licznymi nawiązaniem do *Wstępu*. Charakterystyczna niedokładność przytoczeń, częstokroć przechodząca w (nie zawsze wierne Norwidowi) parafrazowanie, ujawnia i skalę gorącej (a wyjątkowo jak na Brzozowskiego trwałej) fascynacji, i chyba stopień rozczytania się w poecie, umożliwiającą cytowanie z pamięci.

Jak się wydaje, *Próby* przyciągały czytelniczą uwagę i swoistą literacką urodą, wpadającą w ucho melodią wiersza, bogatym obrazem harmonii stworzenia (stąd popularność początkowych partii utworu, podobna nieco karierze pierwszych trzech strof *Mojej piosnki* [II]), i – w mniejszym już stopniu – żarliwością tonu, programową kategorycznością stwierdzeń, pozwalającą widzieć w wierszu artystyczne i duchowe wyznanie wiary. Chyba obie te właściwości *Prób* zdominowały lekturę jednego z pierwszych i najważniejszego niewątpliwie ich czytelnika, rozstrzygająco wpływając, być może, na późniejsze losy całej spuścizny Norwida. Okoliczności zetknięcia się Zenona Przesmyckiego z Brockhausowskim tomem *Poezji* znamy z dwóch późnych wprawdzie i w jakimś stopniu podległych zapewne swoistej mityzacji relacji Zbigniewa Zaniewickiego:

Spotkanie „bratnich duchów” nastąpiło dopiero w maju 1897 w czytelni państwowej biblioteki wiedeńskiej [...]. „Otworzyłem książkę przez ciekawość – zwierzał się Miriam – i od razu pochłonęła mnie poezja. Już pierwszy wiersz tego zbioru wstrząsnął mnie. Wiersz ten [...] kończy się takim nieomal jękiem poety: «Lecz nie tu koniec prób» [itd., do końca wiersza – M. B.]”.

Kto to pisał? Jak mógł poeta taki przeminąć bez echa? Czy słowa jego były perłami rzuconymi przed oślepych, ziarnami, które zmiótł wiatr tragedii narodowej i uniósł ku naszym czasom? – Oto pytania, które kłębiły się we mnie przy czytaniu książki.

Miriam pochłaniał ją i o świecie zapominał⁷.

Relacja druga zawiera więcej elementów interpretacji:

Od razu pierwsze zdania pierwszego wiersza w tym zbiorze [...] urzekły Miriam. Odrzucenie łatwej poezji „kalinowej”, co w usta „idzie źródłem mleka” – w imię pieśni żywej, pieśni walczącej, pieśni sumienia i prawdy. Toż o to samo on, Miriam, od lat toczył boje!

A zakończenie wiersza – zapowiedź prorocza zaiste – specjalnie wstrząsnęło młodym poetą i znawcą sztuki: [...] Kto to pisał? Kto epigonom romantyzmu rzucał takie wyzwanie w imię najwyższej „Próby”: natchnienia, co się w harmonię pieśni tylko „męką układa”? Miriam, który od 15 lat starał się przebudzić „śpiącą królową” polskiej twórczości – znajdował nagle

⁷ Z. Zaniewicki]. *Ostatnie słowo*. W: C. Norwid. *Pisma polityczne i filozoficzne*. Londyn 1957 s. 252.

i niespodziewanie wielkiego sprzymierzeńca i mistrza, który ostatecznie przechyli szalę na rzecz Sztuki⁸.

W obu wypowiedziach odbija się także niewątpliwie postawa wobec wiersza samego Zaniewickiego, nie ma jednak powodów wątpić w autentyczność Miriamowego zauroczenia *Próbami* i w zasadniczą wierność odtworzenia jego interpretacji wiersza przez wieloletniego „sekretarza” i współpracownika sędziwego edytora. Znajduje ona potwierdzenie w komentarzach Przesmyckiego, w których nazywa on poemat „najpiękniejszą, najgłębszą snadź z medytacyj polskich – i może nie tylko polskich – o istocie poezji i zadaniach poety”. Stwierdzając, że w *Pięciu zarysach* poeta „zajmuje się najwyższymi zadaniami i zagadnieniami poezji, sztuki oraz w ogóle ducha ludzkiego”, pisze, iż „w *Próbach* jest pod względem poetyckim dojrzałość pełniejsza”⁹.

W kontaktach z wierszem czytelników bardziej „bezinteresownych”, niekiedy przygodnych, znajdujemy szereg interesujących świadectw ulegania kreatywnej magii poezji, stwarzanej przez *Próby*. Zaczniemy od przypadku najbardziej swoistego. Sędziwy Henryk Sienkiewicz, „zagabnięty” przez Ignacego Chrzanowskiego o Norwida, uśmiechnął się i zaczął deklamować:

Błogosławione pieśni malinowe... itd.

Po czym dodał:

Nie, do śmierci nikt we mnie nie wmówi, żeby Norwid był wielkim poetą. Kiedyś w młodości skrzywdziłem Szarzyńskiego, pisząc, że ma mozolną formę. Ale Norwida nie skrzywdzę, kiedy powiem, że mozolna forma jest jego śmiertelnym grzechem¹⁰.

Z przytoczonej relacji trudno zorientować się, czy sławny pisarz przywołał początek *Prób* jako exemplum dla swojej opinii, czy też dla nich czynił wyjątek. To, że „uśmiechnął się” i że słowa te zapamiętał, świadczyć by mogło o aprobachie.

Niewątpliwie natomiast urzeczony był nimi Leśmian, przywołujący w *Rozmyślaniach o powieści polskiej* dwa końcowe wersy pierwszej części utworu, utworu „leśmianowskiego – zdaniem komentującego owo przytoczenie Mie-

⁸ Z. Z a n i e w i c k i. *Wspomnienie o wielkim odkrywcy*. „Oficyna Poetów” 1972 z. 3, 4 i 5; przedruk rozszerzony: „Poezja” 1984 nr 6/7 s. 5-6.

⁹ C. N o r w i d. *Pisma zebrane* t. A s. 825.

¹⁰ I. C h r z a n o w s k i. *Z opowiadań i ze wspomnień o Sienkiewiczu*. „Głos Narodu” 1921 nr 294.

czysława Jastruna – w obrazowaniu i nastroju, zwłaszcza na początku”¹¹. Zapytywać by też można, czy refrenowo powracający w *Szewczyku* „Błogosławiony trud, / Z którego twórczej mocy, / Powstaje taki but / Wśród takiej srebrnej nocy” nie jest swoistą reinterpretacją „błogosławieństw” Norwida.

Z wyraźnym już w pełni i bardzo artystycznie ciekawym nawiązaniem mamy do czynienia w wierszu Jerzego Lieberta *O czulej nocy* (dedykowanym „Pamięci Jana Kochanowskiego”; w zbiorze *Kotysanka jodłowa*), który otwiera, bez żadnych sygnałów cudzej mowy, wers „Błogosławione pieśni kalinowe”, powracając jeszcze w parafrazach.

Obraz „goryczy wiośnianej” (która, podobnie jak „rzecz czarnoleska” i „rzecz ludzka”, trafiła w XX w. na okładkę zbioru poezji¹²), przywołany został przez Jerzego Brauna dla pokazania, że „trudno znaleźć w dzisiejszej poezji, tak się chlubiącej mistrzostwem formalnym, ustępy wyrazistsze”¹³. Podjęty przez poszukującego w twórczości Norwida „odblasku sztuk” Kazimierza Wykę, rozblysnął we wrażliwej interpretacji pełnią znaczeń, jako „doskonały wyraz” „motywu zjednoczenia”, obraz, który

[...] ukazuje, z jak subtelną precyzją, a zarazem z jakim bogactwem niedomówień kombinuje poeta wygląd harfy z jej działaniem muzycznym [...]. Skojarzenia powstające w czytelniku na skutek tego splotu są dwojakie. Najpierw delikatny zarys gałęzi wiosennych, jeszcze nie spowitych liśćmi, na tle czystych niebios wydać się może podobny harfie; tak samo jest linijny, wyraźny, zamknięty w łuku, a równocześnie dokładny. Na tej harfie drzew gra wiosna. Cichy zawsze, subtelniejszy od letnich powiew wiosenny kojarzy się w sposób naturalny z obrazem harfy, której przecież używa się w orkiestrze dla oddawania subtelnych części kolorytu. Pod tym zaś, co w wierszu oczywiste, mieszczą się jeszcze niedopowiedzenia, pozostawiając czytelnikowi swobodę asocjacji; komuż ta pieśń wiosenna nie przypomni Wielkiej Nocy, zawsze przypadającej na tę porę? Ten jeden wykrzyknik – święty! Zaznacza on przedziwnie zwięzły kształt syntezy słownej, w której zlewają się w jeden akord dwa zasadnicze tony utworu: nastrój wiosenny i religijny. Pochodzi ten wykrzyknik ze słów psalmisty, z powitania Chrystusa wjeżdżającego przed Paschą do Jerozolimy, towarzyszył wówczas słany mu pod nogi palmom. Komuż nie

¹¹ M. J a s t r u n. *Między słowem a milczeniem*. Warszawa 1979 s. 497. Zauważając, że u Leśmiana cytata jest „niedokładna (widocznie z pamięci)”, Jastrun poprawia „przed progiem” (w w. 7) na „za progiem”. Fakt, że u Norwida jest „pod progiem”, mógłby być ciekawym punktem wyjścia do rozważań nad psychologią cytowania i nad kwestią, gdzie dość stanąć, by „w pieśni stanąć”.

¹² H. M o r t k o w i c z. *Gorycz wiośniana*. Warszawa 1928. Tomik opatrzony też mottem z *Prób*. Nawiązania do wzoru Norwida pojawiają się m.in. w wierszach S. R. Dobrowolskiego (*Błogosławione pieśni laurowe*, 1930), A. Madeja (*Próby*, 1937), J. Lieberta (*Próby* w zbiorze *Gusta*; *Próba* w zbiorze *Kotysanka jodłowa*), w aforyzmach i esejach S. Napierskiego (*Próby*, 1937).

¹³ J. B r a u n. *Język i styl Norwida*. „Zet” 1933/1934 nr 8 (13 lipca).

przypomni on ostatniego hymnu Dawida (*Laudate Dominum*) i wezwania Kochanowskiego: „Chwalcie Pana harfą i regały, / Chwalcie Pana wesołymi cymbały...”¹⁴.

Jeszcze wyraźniej ten afirmujący „istnienie” charakter *Prób* podkreśla Stefan Szuman, który – zacytował wiersze 1-5, 15-18 i 21-26 – stwierdza, że

w tym utworze [...] zmieniają się obrazy (zarówno w każdym prawie wierszu, jak w każdej zwrotce) w sposób na ogół niezależny od więzi przestrzennej czy więzi czasu. Wszystkie te obrazy ujmują w całość jedna myśl i jedno uczucie: błogosławione jest i s t n i e n i e, rozmaicie i coraz inaczej się przejawiające. Każdy z tych wierszy to spojrzenie na coś innego, spojrzenie raczej wyobraźni niż skierowanie wzroku. Przed wyobraźnią zjawiają się jako oddzielne ogniwa utworu: krzaki malin, kaliny, otchłanne niebiosy, obłoki wiatrem gnane, kołysane wiatrem ciężkie kłosa, krzaki dzikiego lauru i złote pomarańcze, wrastające w ciepłą, aromatem przepojoną, przestrzeń powietrza... wreszcie: step morza, migotliwy i niestały, połyskująca powierzchnia wód, szmaragdowe góry wielkich fal, przestrzeń wodna, na której nikt nie śmie stanąć – „bez wiary...”

Opinia Szumana, sformułowana przy okazji rozważań *O dawkującej funkcji ogniw utworów poetyckich i filmowych*¹⁵, choć uogólniona na cały utwór, dotyczy zasadniczo wierszy 1-26, nie mamy przy tym wątpliwości, że jej autor odczytuje ten fragment wiersza najzupełniej serio, przesuując nawet akcenty z „pieśni” na „istnienie” samo w sobie, pomijając perspektywę autotematyczną („szczęśny poeta tworzący pieśni wyrastające z harmonii bytu”) na rzecz odczytania wiersza jako ekstatycznego urzeczenia podmiotu lirycznego bogactwem stworzenia.

W podobnej, bardziej jeszcze „kosmicznej” perspektywie interpretowane bywają obrazy z wierszy 21-45, rozpoczynające się ciekawym odwróceniem Mickiewiczowskiej metafory ze *Stepów Akermanskich* („suchego przestwór oceanu” – „step... / Oceanowej przestrzeni”), wprowadzające atmosferę przeżywanych przez Norwida w podróży do Ameryki „nocy najreligijniej przerażających cichością lub burzą”¹⁶.

„Cichość morską”, odmiennej natury niż w znanym sonecie Mickiewicza, przybliżona jest tu poprzez przedziwne „porównanie”: taka, dla której umarli skłonni byliby wyrzec się własnej, grobowej, bo ta bardziej jest głęboka i bardziej doniosła; wręcz zda się układać (pertraktować, porozumiewać się) z tym najwyższym, pierwotnym i stwórczym Słowem-Logosem, jako że ono

¹⁴ K. W y k a. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* (1948), cyt. za: t e n ż e. *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Kraków 1989 s. 73-74.

¹⁵ W książce *O sztuce i wychowaniu estetycznym*. Warszawa 1962 s. 312.

¹⁶ List do Marii Trębickiej [wnet po 10 kwietnia 1853]. PWSz 8, 192.

„swoich prac nie skończyło”. Ks. Antoni Dunajski skłonny jest widzieć tu (a także, m.in., w *Salem* i *Rzeczy o wolności słowa*) swoistą koncepcję „słowa kosmosu”:

Cały bowiem kosmos, świat przyrody, jest dla [Norwida] swoistym „wygłosem” Boga, Jego „wypowiedzią”. Cała stworzona rzeczywistość coś „wyraża” [...]. Słowo kosmosu do dziś nie przestało wybrzmiewać. Jest w ciągłym akcie, jest nieustanną mową Boga do człowieka, a jednocześnie pieśnią chwały, którą stworzenie nieświadomie śpiewa swemu Stwórcy. Ta nieustanna mowa kosmosu pobrzmiewa echem Słowa powołującego świat do bytu. Przywołuje ustawicznie pamięć początku, a nawet z tamym Słowem zdaje się rozmawiać. Trudno oczywiście wniknąć w istotę tej tajemniczej komunikacji. Poeta potrafi się jednak do niej przybliżyć, malując piękny obraz morza w okolicach Islandii [tu przytoczenie wersów 34-45 *Prób* – M. B.]. W cytowanym fragmencie poetyckiej wypowiedzi Norwida dopatrzeć się można śladów chrześcijańskiej tradycji, rozumiejącej akt stwórczy bardziej historycznie, jako *creatio continua*. Słowo bowiem rozumiane jest tu dynamicznie, jako wciąż „pracujące”, kończące „budowę globu”. Inspiracja biblijna jest tu niewątpliwa. Autor nawiązuje do teologii stworzenia zawartej w Księdze Rodzaju (1, 1-2, 4), ale chciałoby się w tym miejscu przywołać popularny fragment Psalmu 19, 2-5, gdzie zupełnie wyraźnie „słowo” oznacza sposób bytowania świata w jego relacji do Boga, zaś wewnętrzny dynamiczny związek między poszczególnymi elementami kosmosu opisany został całą gamą określeń właściwych komunikacji słownej, jak „głoszenie chwały”, „obwieszczenie”, „głoszenie opowieści”, „przekazywanie wiadomości”, słuchanie i rozchodzenie się „dźwięków”, „mowy”, nieboskłonu, dnia i nocy. (21-23).

Charakteryzując *Przestrzeń morską* Norwida, Marian Śliwiński stwierdza, iż tutaj

Wyeksponowany zostaje ogrom bezbrzeżnych, oceanicznych obszarów; oglądane w perspektywie kontemplatywnej, budzą myśl o wspaniałości świata i potędze stworzenia, symbolizują *opus Dei*. Pojawia się kosmogoniczne wyobrażenie pierwotnych wód chaosu, z których na mocy Boskiego *fiat* wyłaniać się zaczęły pierwsze kształty rzeczywistości, aktualizuje się nieustannie owa pierwotna, płynna i nieodróżniona postać świata. Przenika morską przestrzeń atmosfera metafizycznej, religijnej tajemnicy¹⁷.

Zdaniem Śliwińskiego biblijne nawiązania do Księgi Rodzaju i „motywu Jezusa idącego po falach” uzupełnia tu motyw Jezusa uciszającego burzę na morzu. Wskazuje też badacz na obecność tych wątków w innych dziełach Norwida i artystów mu współczesnych.

Przedstawione wyżej, wyłączające obecność ironii odczytania początkowych partii wiersza (w. 1-45) wskazują chyba na ich zdolność do autonomizowania

¹⁷ M. Śliwiński. *Przestrzeń morską Norwida*. W: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*. Studia pod red. S. Sawickiego i A. Tyszczyka. Lublin 1989 s. 375-376.

się w roli szczerzej i bezpośredniej ekspresji zachwyty, do zdominowania lektury całości¹⁸.

Częściej jednak – wzorem Miriama – przyciągają *Próby* uwagę jako program poetycki, z położeniem akcentu na ich części późniejsze. Taka programowa, eksponująca „ideologię artystyczną” Norwida lektura *Prób* właściwa jest generalnie edytorom i znawcom poety, m.in. wypowiedziom, ułamkowym niestety, Cywińskiego, Gomulickiego, Waława Borowego. Chronologiczne (w druku) pierwszeństwo w odczytaniu wiersza jako wyrazu poglądów Norwida na istotę i zadania poezji i poety przypada Brzozowskiemu, w formułę krytyczną ujął je jednak najdobitniej Przesmycki. W 1933 r. włączył ponadto *Próby* w kontekst innych utworów, stwierdzając w przypisach do antologii:

Zapowiadające publicznie tę samoistość *Pióro* jest pierwszą, w najogólniejszych zarysach, poetyką Norwida, poetyką dla siebie, nie manifestem [...] lecz wyznaniem własnych pragnień i zamiarów twórczych. Dalsze, szczegółowsze i coraz głębsze konfesje tej rozwiniętej spotka czytelnik w *Próbach*, w wierszu *Przyjacielowi-poecie* [Do Teofila Lenartowicza – M. B.], w *Kolebce pieśni* i w urywkach poematu *O wolności słowa*. Są tam najgłębsze rzeczy, jakie – nie tylko w Polsce – o poezji, jej istocie i zadaniach kiedykolwiek powiedziano¹⁹.

Uwikłanie ponadto (już w r. 1911) wiersza w kontekst polemiki z Lenartowiczem (lub, jak to rozszerzająco interpretuje Gomulicki, „w ogóle poetą dziewiętnastego wieku, współczesnym samemu autorowi”²⁰), sprawia, że z perspektywy dalszych strof wiersza, zawierających program „poezji prawdziwej”²¹, jego początek wzbudzać może wątpliwości co do tonu serio, a probatywnego stosunku Norwida do „pieśni malinowych”. Piszę „Norwida”, podzielam bowiem staroświeckie przekonanie większości badaczy i czytelników poety, że (w tym przynajmniej wierszu, ale też w kilku innych) to Norwid coś mówi, a nie tylko „podmiot liryczny” nadaje „komunikat”. Jak taką śmiałą tezę uzasadnić? Można by wskazać na szereg tekstowych nawiązań Norwida tak do własnej biografii, jak i – co ważniejsze – do własnej postawy poetyckiej, nawiązań czyniących tak łatwymi (dla bardziej systematycznych czytelników poety) skojarzenia z innymi jego utworami, ale też listami

¹⁸ Wersy 1-14 przedrukował obok swego rocznicowego szkicu o Norwidzie nieskłonny do zachwyty nad poetą Zygmunt Wasilewski („Gazeta Warszawska” 1933 nr 153).

¹⁹ N o r w i d. *Poezje wybrane* s. 545. Borowy (*O Norwidzie. Rozprawy i notatki*. Warszawa 1960 s. 148), komentując te słowa, zaznaczył, że „z czysto już merytorycznego stanowiska można by dyskutować”, czy „najgłębsze”, zaznaczając jednak lojalnie, iż „poziom, na którym Miriam daje pobudki do dyskusji, jest bardzo wysoki”.

²⁰ Zob. PWSz 3, 764.

²¹ Jak formułuje to cytujący wersy 75-77 Kazimierz Wyka (jw., s. 106).

i prozaicznymi wypowiedziami o charakterze programowym (znaczną liczbę takich konkordancji, a można je mnożyć, wskazali w swych komentarzach Miriam i Gomulicki (zwłaszcza w tomie 2 Norwida *Dzieł zebranych*). Argumentem chyba niebagatelny jest też autorskie (i edytorskie) przypisanie w podtytule *Próbowi* roli „wstępu do zarysów obyczajowych”, na których „końcu” została „w formie objaśnień przytoczona” broszura *O sztuce (dla Polaków)*. Dla badaczy jeszcze wątpiących, wątpiących (jak dekonstrukcyjniści) w to nawet, czy Norwid istniał, pozostaje argument recepcyjny: czołowy w latach trzydziestych bojownik o wyłączność metody badań estetyczno-formalnych, Manfred Kridl, pisał w 1935 r. „wobec *Zarysów* orzeźwiająco działają *Próby*, gdzie [Norwid – M. B.] wyklada młodszemu duchem Lenartowiczowi swoje rozumienie sztuki”²².

Zakładam więc, iż to Norwid i że – wbrew opiniom o nim jako „pocie pisma”²³ – on w wierszu (i poprzez wiersz) przede wszystkim mówi, tak że możemy próbować uchwycić ton głosu (nawet gestykę i wyraz twarzy) mówiącego. Przypadek Norwida (i *Prób* w szczególności) w sposób modelowy wspiera metodologiczne propozycje Stefana Sawickiego, dotyczące sposobu pojmowania poezji jako „sztuki językowej ewokacji”, której interpretacja przechodzi „w swych ostatecznych konstatacjach od autora do człowieka”, poszukując „osobowości dojrzałej” i od stopnia owej, rozumianej „aksjologicznie (stosunek do wartości), nie psychologicznie” dojrzałości uzależnia wartościowanie. „Osobowość dojrzała to człowiek głęboko, nieraz boleśnie świadomy wartości istotnie ludzkich, choćby i w życiu nie spełnionych. Mierzony szablonami przeciętności, może się okazać «szalonym». To człowiek po prostu mądry, tą mądrością, która zna swe granice”²⁴.

3. Zasadniczy więc, jak się zdaje, problem interpretacyjny *Prób* to kwestia dykcji poetyckiej, tonu i postawy Norwida, ramy modalnej tekstu, statusu bytowego „ja” i „ty” w utworze. Czy jest tak, że Norwid od początku wypowiada się o „pieśniach malinowych” z ironią, czy też uważa je za zaiste

²² M. K r i d l. *Poezja polska 1795-1863*. Kraków 1935 s. 111.

²³ Zob. Z. M i t o s e k. *Przerwana pieśń (o funkcji podkreśleń w poezji Norwida)*. W: *Dziewiętnastowieczność*. Pod redakcją E. Czaplejewicza i W. Grajewskiego. Wrocław [i in.] 1988 s. 269-291; W. R z o Ń c a. *Norwid – poeta pisma*. Warszawa 1995.

²⁴ S. S a w i c k i. *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczne*. Lublin 1994 (w szczególności: *Czym jest poezja?* i *Ku świadomej ocenie w badaniach literackich* s. 11, 68-69).

błogosławione (jeśli dostępne poecie). Stanowisko pierwsze podziela nie byle jaki znawca Norwida i wnikliwy badacz, Wacław Borowy:

Wszystkie prawie wiersze jego poświęcone poezji czy sztuce w ogóle – są tylko działem tego cyklicznego poematu człowieczeństwa. Przypomnijmy sobie np. *Próby*, które po ironicznym błogosławieństwie pieśni „malinowych”, „kalinowych” itp. przechodzą w otwartą pochwałę pieśni ludzkiej, jako jedynie żywej: [tu przytoczone wersy 97-100, 103 – M. B.].

Wcześniej podobnie sądził Wasilewski, pisząc (w uzasadnieniu opinii, że Norwid wątpił w wartość sztuki Szopena), iż „wszelką łatwość «pieśni kalinowych» poczytywał [on] za «poezję ziemi», z której się wyzwolił w dążeniu do Prawdy”²⁵. Zdanie to wywołało jednak protest Cywińskiego (skądinąd rzecznika czytania poematu przede wszystkim jako „pieśni historii”), który zarzucił krytykowi, że „zdradza [...] niezrozumienie *Prób* Norwidowych, gdzie poeta bez śladu ironii, uznaje owe «pieśni kalinowe» za zaiste «błogosławione»”²⁶.

Mamy tu skrajnie rozbieżne poglądy, większość jednak badaczy odnoszących się (zazwyczaj przygodnie) do wiersza nie zajmuje w tej kwestii stanowiska. Uznając jednak poezję „rzeczy ludzkiej” za Norwidowy program poezji prawdziwej, skłonni chyba byli raczej wesprzeć pogląd Borowego. Zastanawia ostrożne stanowisko obu głównych edytorów dzieł poety, Miriama i Gomulickiego, którzy omijają kwestię tonu początkowych partii utworu, akcentując jednak programowość jego stwierdzeń późniejszych.

Równie ostrożne są opinie Anny Kamieńskiej, która w eseju *O moralności słowa*, interpretującym – obok *Pióra* i [*Klaskaniem mając obrzęktę prawicę...*] – właśnie *Próby*, pisze wprawdzie, że Norwid „ironicznie błogosławi wygodnictwu i próżniactwu, które pragnie «poezja w usta by szła zrojem mleka»”, że jasno wyrażony problem wiersza to „sprawa zaufania do twórcy, do jego ludzkiej postawy, samodzielności, do autentyczności jego poszukiwań [...]. Bo próbą artysty – jest właśnie jego jedynie próba jego człowieczeństwa, «zacności», niezależności wewnętrznej”, tym niemniej pisze też o poemacie jako o „wierszu pełnym swobodnego rozmachu słowa, muzyczności i szerokiej, jak sama fraza, gry wyobraźni, wierszu gęstym jednocześnie od treści intelektualnych”²⁷. „Swobodny rozmach”, „muzyczność” przypisuje Kamień-

²⁵ Z. Wasilewski. *Salon jako szkoła*. „Myśl Narodowa” 1933 nr 5.

²⁶ S. Cywiński. *O gwiazdzisty diament Norwida*. Wilno 1935 s. 19.

²⁷ A. Kamieńska. *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*. Warszawa 1971 s. 174, 175, 173.

ska chyba przede wszystkim początkowym cząstką utworu. Czy właściwości te mogłyby współistnieć z ironią? Jeśli tak, to z bardzo swoistą, nierozzerwalnie powiązaną z urzeczeniem.

Jak widzimy, przynajmniej część czytelników *Prób*, i to niebagatelna, sądzi, że z perspektywy nadrzędnego podmiotu, mówiącego „pieśni”, „niebiosy”, „gorycz wiośniana” itd. są „błogosławione”, Norwid za błogosławione je uważa. I oni jednak, prawdopodobnie, gotowi byłiby się zgodzić, że wiersz jest metapoetyckim zapisem drogi przewycięzania pewnego modelu poezji na rzecz innego, będącego „breviarium nieodzownym dla poetów młodych i poezji czytelników”²⁸. Rozważając w 1933 r. powody, dla których „cała młoda liryka rozwija się pod znakiem Norwida”, Stefan Kołaczkowski pisał:

Sympatie dla myśli tego pisarza, znowu dziś aktualnego, same przez się są zrozumiałe. Niestety nie umiem dać wytłumaczenia trudniejszej rzeczy, dlaczego najmłodsza generacja podlega czarowi jego formy. Jednym z łączących elementów byłaby a-romantyczna jego postawa i konstrukcjonizm. Może do Norwida jako do syntezy prowadzą też dwie współcześnie istniejące antynomie współczesnego arcyzmu: ekspresjonistyczny barok i intelektualistyczny formizm? Może tęsknota do tej sztuki monumentalnej, patetycznej i opanowanej zarazem, tej, która jest „przymierza łukiem po potopach historii”? Nasza „czysta liryka”, która zdradzała wyraźnie sentyment do Lenartowicza, mogła zbliżyć się do Norwida i przez tego poetę. Ale zbliżywszy się do Norwida z niego bierze asumpt... do przewycięzania przebytej drogi. „Śłopiewnie” wczorajsze przewycięża tymi pożegnalnymi słowy Norwida z *Prób*:

Błogosławione pieśni malinowe,
Błogosławione pieśni kalinowe...

i przyjmuje groźny postulat końcowy [...]: „by tu / Nie była twoją poezją konieczność”²⁹.

Mamy tu interpretację wstępnych „błogosławieństw” nie ironiczną, ale jednoznacznie wskazującą dystans; to „pożegnanie się” Norwida z „pieśnią natury” zabarwione jest sentymentem, ale też poczuciem nieuchronności. Trzeba się pożegnać, aby podjąć wyzwania rzeczywistości, próbę „wywalczenia się”, zapanowania nad nawet najmniej sprzyjającymi okolicznościami.

Jeszcze wyraźniej postulatyczną i wzorotwórczą wymowę *Prób* uwydatnia i aktualizuje Jan Miernowski. Stwierdzając w 1934 r. szerzenie się wśród najmłodszych poetów kultu Norwida, który (wraz z Mickiewiczem) „patronuje zmianom zachodzącym we współczesnej poezji”, pisze:

²⁸ Zob. przypisy Miriama w: *Pisma zebrane* t. A s. 825.

²⁹ S. K o ł a c z k o w s k i. *Literatura polska w 1932 r.* „Rocznik Literacki za r. 1932”. Warszawa 1933 s. 18.

Ponieważ jednak walczyć o nowe wartości może jedynie człowiek nowy, przeto obok zmian, zachodzących we współczesnej poezji zaznaczyć się muszą zmiany w wizerunku współczesnego poety. Czyż nie to miał na myśli Norwid, gdy zwracał się do nadchodzącego poety w słowach „...jeśli cię zobaczę [itd., w. 95-103 – M. B.], wtedy powiem, że pieśni twe żywe” – i żeś prawdziwym i wielkim poetą³⁰.

Edytorskim z kolei sygnałem wyróżnienia *Prób* jako syntezy programu poetyckiego i postawy poetyckiej jest umiejscowienie ich przez Gomulickiego w wydaniu *Pism wybranych* poety. W wydaniu pierwszym, z 1968 r., znajduje on chronologicznie przysługujące mu miejsce (w tomie *Wierszy*) w dziale takich liryków, „których głównym przedmiotem jest poezja oraz jej istota, cele i obowiązki”. W wydaniach kolejnych przesunięto poemat (jakby zgodnie z sugestią edycji Brockhausowskiej i wbrew chronologii) na czoło tego działu i wyróżniono odmiennym drukiem (kursywą).

4. W pierwszych partiach wiersza rządzi „naturalny” rytm wyrazistego metrum, muzyczności i swobodnej skojarzeniowości. Inicjowana licznymi anaforami powtarzalność struktur składniowych wprowadza intonacyjną (i emocjonalną) gradację, prowadząc w obrazie „islandzkich mroków” do swoistego rozkołysania się toku, aż do jego jakby „wylewania się” poza ścisłą strukturę jedenastozgłoskowca (5 + 6) i zbliżony wcześniej (odpowiednio 8, 6 i 6 wersów) rozmiar „stroficzny” (tu 19 wersów; potem 12, 9, 11, 10, 6, 10, 9). Cywiński, ośmielony wzorem znanego wersologa, Jana Łosia (w analizie rytmiki *Polki*) ryzykuje nawet w komentarzu (w wydaniu Biblioteki Narodowej) stwierdzenie, że wersy 27-45 naśladują „łagodne kołysanie fal morskich”. Tę (zakwestionowaną wkrótce przez Borowego – zob. *O Norwidzie* s. 97) opinię trudno umotywić poza sferą psychologii odbioru dzieła, tym niemniej jednak wrażenie niezwykłości brzmieniowej i rytmicznej tych partii wiersza jest silne.

Każdy czytelnik Norwida – pisał nieskory do pochwał dla poety krytyk – rozumiał, że wśród czynników składających się na sugestywność tego poety budowa wiersza nie jest ostatnim. Każdy, kto łamał się z jego sekretami, wie, jak często trzeba było stawać w podziwie przed niewytłumaczalnymi przedziwnościami jego rytmiki, jak często składać broń bezsilnie przed jej dysonansami, męczącymi z początku, niepojętymi – zawsze, czarującymi w końcu³¹.

³⁰ J. M i e r n o w s k i. *Symptomy i przeczucia*. „Pion” 1934 nr 34.

³¹ K. W. Z a w o d z i ń s k i. *Kwestie poetyki w bieżących czasopiśmiech*. „Pamiętnik Warszawski” 1930 z. 6 s. 106-111.

Brzmieniowa i wierszowa harmonia tekstu tu właśnie układa się już w harmonię trudniejszą; w cząstkach wiersza późniejszych na podstawowy rytm swobodnego, przerzutniowego jedenastozgłoskowca nakłada się, jak to nazywał Jastrun³², „rytm intelektualny”, dynamika dyskursu rozbijająca „płynność słów” dodatkowymi podziałami wewnątrzwersowymi (inwazja myślnika, podzielenie wersu 66), przytoczeniami cudzej mowy, wzmocnieniem (za pomocą podkreśleń) akcentów logicznych. Swobodna, płynna lektura partii początkowych wiersza, pozwalająca w doznaniu „pochwały istnienia” pozostawić nawet nie rozszyfrowaną sferę rozmaitych i bogatych aluzji kulturowych, dalej ulega zakłóceniu. Polemizując z poetyką „fragmentu” w teatralnym przedstawieniu Adama Hanuszkiewicza (*Norwid*, 1970) Grzegorz Sinko pisał:

Warto jednak wskazać, że pierwsza strofa *Prób* [...] może istnieć doskonale jako oddzielny liryk, ale że całość utworu to nie liryka Natury, lecz rozważania o próbach, jakim poddaje poetę zbiorowość ludzka, jej mody oraz idole³³.

Taką osobność można by przypisać zapewne nie tylko pierwszej, ale wręcz grupie wstępnych trzech czy nawet czterech części wiersza. Wersy 1-45 złożyłyby się na jednolity nastrojowo i tematycznie liryk, a tytuł *Próby* nabierałby sensu „impresje”, „wariacje” poetyckie na temat już nie tyle pieśni, co różnorodności, przepychu i tajemniczego piękna samych zjawisk natury. Wyjściowa trójstopniowa perspektywa autotematyczna (metapoetycka): [„błogosławię / szczęsne są / żegnam... pieśni o malinach, kalinach”] przechodzi w dwuelementową: „błogosławię... maliny, kaliny, obłoki itd. ..., o tonacji łączącej ton *Pieśni majowej* K. Antoniewicza „*Chwalcie łąki umajone...*”) z tonem podziękowania Bogu za „hojne dary” w *Hymnie* Kochanowskiego. Czytelnik nie uprzedzony pamięcią o tym, że Norwid to „poeta myśli”, ma pełne prawo postrześć w tym fragmencie udatny przykład szczerej, spontanicznej pochwały urody świata, specyficznie, po Norwidowemu, umetafizycznionej. Żadnych tu prawie sygnałów autorskiego dystansu wobec przedmiotu (i sposobu) pochwały; nawet nieco zawył wers „– Duch się w harmonię m ę k ą nie układa:”, z niepokojącym akcentem logicznym, da się włączyć „w ogólny ustrój pieśni” jako: „[tutaj] nie męką [a spontanicznie] duch się w harmonię układa”. To wszystko w wierszu jest rzeczywiście, zaiste, błogosławione i jako błogosławione przez autora doznawane.

³² J a s t r u n, jw. s. 209.

³³ G. S i n k o. *Vade-mecum złożone ze stu rzeczy drobnych...* „Dialog” 1971 z. 4 s. 138.

Gdyby tu więc wiersz się kończył, moglibyśmy powiedzieć, że w pełni i bez zastrzeżeń – błogosławione. Mamy jednak jeszcze dalszych 67 linii, co zmienia perspektywę. Czy jednak w stopniu, który pozwala mówić, że „całość utworu to rozważania o próbach”, wobec jakich poeta (człowiek) staje? Sytuacja próby (w tym znaczeniu) pojawia się dopiero w wierszu 60 i następnych, tu dopiero zarysowany wcześniej bohater liryczny („ty” [w istocie: ty – ja – każdy]) staje wobec okoliczności arcyniesprzyjających pieśni. Czytelnicze poczucie zmiany autorskiego tonu pojawia się już jednak przy wierszu 46. Czy możliwe jest, aby serio błogosławione było „próżniactwo człeka”? Jeśli tak, to nie w pełni znaczeń słowa „błogosławione”, a w tym jego zakresie, który wskazuje na „szczęśliwe, nie przysparzające trudu” próżniactwo jako stan błogości, wywczasu. Jeśli nawet mamy tu jeszcze kontynuację ukształtowanego wcześniej tonu, to rama modalna tekstu się zmienia, wyglądać zaczyna jakoś tak: To prawda, że błogosławione są pieśni, obłoki... a nawet (jeśli okoliczności sprzyjają) próżniactwo człeka..., «błogosławione wszystko to – i nie [tylko] to», ale...” To wszystko jest błogosławione, jeśli dostępne... i jeśli wystarcza..., jeśli ten błogosławiony świat – to jedyny świat. „Wszystko to” – gdzie aby być szczęśliwym, wystarczy być, zaś aby tworzyć, wystarczy odtwarzać, wtórować harmonii otoczenia – to bowiem, zdaniem Norwida, nie wszystko, co może spotkać człowieka. To wygodne, czy jednak godne prawdziwej człowieczości? czy naprawdę, w obliczu „miasta wielkiego”, można się schować w te literackie arkadyjskie rejony, „ogrody pasterskie”?

Czynna tutaj forma „będę błogosławił” (acz wola błogosławienia „miastu wielkiemu” poddana jest wątpieniu) ujawnia pierwiastek podmiotowej aktywności też we wcześniejszych użyciach imiesłowu biernego „błogosławione”, każąc traktować je jako eliptyczne: [mówię, że] „błogosławione są [niech będą] pieśni, obłoki...”, a więc także: błogosławię im. Jeśli błogosławione, to też niewątpliwie usprawiedliwione, nie ma nic zdrożnego w tym, że korzysta się z darów, czy jednak, kiedy ich braknie, godzi się dalej udawać, że są, uciekać we wspomnienia czy marzenia, tworzyć sielskie wiersze na miejskim bruku, oczekiwać harmonijnej, przystępnej poezji od kogoś, kto w trudzie walczy o bycie sobą w zagrażającym i kuszącym alienacją bądź asymilacją tłumie?

5. Mieczysław Jastrun pisał, że Rilke, „Jak Norwid nie usiłował nigdy płytko wyjaśnić tego, co dla niego samego było z istoty swej ciemne. Ostatnie akordy jego poezji są utworami wybitnie trudnymi, nie przez niejasność

składni i stylu, lecz przez intensywność³⁴. Są *Próby* pisane „szeroko”, z rozmachem, jakby, zwłaszcza w początkowych partiach, z pewną rozrzutnością. Daleko im do kondensacji wyrazu, intensywności form niektórych wierszy z *Vade-mecum*. Jednoznaczne i dobitne w swej zasadniczej intencji, mogłyby zapewne posłużyć Danucie Zamącińskiej za kolejny przykład Norwidowej „liryki dopowiedzeń”, racji stanowczych. Ale także jako przykład poetyckiego emocjonalizmu. Nie jest bowiem tak, że mamy tu do czynienia z podporządkowanym myśli dyskursywnym wierszowanym gadulstwem, traktatem, w którym wszystko jest – jak obrazowo mawiał Stanisław Cywiński, polemizując z taką opinią o autorze *Rzeczy o wolności słowa* – „rozkąszone i przeżute”. „Krażłości” i pełności „pieśni” nie towarzyszy tu uładzenie emocjonalne, dystans i letniość, a tym bardziej, jak się wyrażał Tadeusz Pini, „zimne mędrkowanie”. Przeciwnie, wiersz, w którym chodzi o rzeczy dla Norwida „z ważnych najważniejsze”, jest „gorący”, pełen pasji, o skali „od uwielbienia do wzgardy”.

To wewnętrzne tętno utworu sprawiło, że w Brzozowskiego „próbie”, przechodzącej miejscami w wierszowaną parafrazę Norwidowych motywów, najwięcej jest *Prób* właśnie. Zastanawiać może interpretacyjna przenikliwość Przesmyckiego, który, podkreślając programowość utworu, ba, wbrew zasadniczym swoim przeświadczeniom zalecając go antologiom i wypisom szkolnym, wyraźnie zaznaczał, że to nie manifest, a program „dla siebie”, służący uświadomieniu sobie przez Norwida istoty poezji i powinności poety. Owo „tętno” sprawia też, że wiersz odbierany jest jako wiarygodny: i jako „pochwała istnienia”, i jako program poezji „rzeczy ludzkiej”. W planie tekstu dość wyjątkowo, jak na Norwida, wykończone i dopełnione, są więc *Próby* „trudne... przez intensywność” w sferze postawy (intencji) autorskiej. Mamy doznanie, że od pierwszych linii jest to postawa zaangażowana, waloryzacja jednak (pozytywna? negatywna?) stosunku podmiotu do przedmiotu wypowiedzi (też przecież nie oczywistego) rysuje się jako niejednoznaczna i zmienna. Kierunek i miejsca tych zmian nie znajdują wyraźnych tekstowych (a ściślej: metatekstowych) potwierdzeń. Ironia – czy występuje, kogo dotyka? Dotyczyć by mogła „pieśni kalinowych”, ale też (niesprzecznie z pierwszym, lub – tylko) „próżniactwa człeka” i zwłaszcza, już w kształcie bliskim inwektywy, „tych wszystkich mar”, którym uległość („podesłanie szyi”) uwalnia człowieka od „miłości bólów i cierpień wiary”, czyniąc go „szczęśliwym”.

³⁴ M. J a s t r u n. *Rilke na cenzurowanym*. W: *Między słowem* s. 146.

Wyczuwamy ironię czy sarkazm. Od którego jednak momentu wiersza? Nie mamy wątpliwości, że *Próby* są przede wszystkim pochwałą tworzonych pod „niebem płowym” i wbrew przeciwnościom – pieśni „żywych”, nie podległych „konieczności”, czy jednak oznacza to, że te „kalinowe” nie są godne poety, są traktowane z ironią? Relacje strukturalne autor – świat przedstawiony – odbiorca są zatarte, rzecz komplikuje różnorodność gramatycznych form czasownikowych w zakresie osoby (ja, ty, oni), czasu (teraźniejszy, przyszły), trybu. Obok późno ujawniającego się „ja” lirycznego mamy intensywną obecność „Norwidowskiej drugiej osoby”, mało określonego w swej istocie (Lenartowicz, poeta XIX wieku, czytelnik, a może „ty – ja” – człowiek?) i funkcji „ty” lirycznego.

Według Jastruna „[poezja] dla Novalisa była realnością absolutną, dla Valery’ego – świętem intelektu, dla Bretona – zburzeniem intelektu, dla poetów polskich – chyba tylko z wyjątkiem Norwida – świętem uczucia. Dla Rilkego – najpierw sumą doświadczeń, w ostatnim okresie życia – «tchnieniem wokół nicości»”³⁵.

Czym dla Norwida? Odpowiadano różnie, nazywając go poetą myśli (kultury, historii, ruin, czynu, pracy, sumienia, prawdy, dialogu, „dyskusji nieustającej”, „formy poruszonej”, ironii, milczenia, „pisma”), apostołem wiary, „sztuki-pracy”, powinności moralnej (indywidualnej i zbiorowej). Wszystkie prawie te określenia są mniej lub bardziej trafne, prawie wszystkie też nazywają powody, dla których słusznie byłoby nazwać Norwida poetą „rzeczy ludzkiej”, poszukiwaczem i praktykiem ludzkiej godności i dojrzałości, którego głównym zadaniem jest „człeka śpiewać powinność i cele”.

Próby to istotny etap ewolucji poety „z Norwida artysty na Norwida człowieka-artystę”, jak pisał Zdzisław Jastrzębski, przywołując charakterystyczne zdanie Norwida z listu do Joanny Kuczyńskiej [1861]:

Wielka rzecz jest i nową stworzyć sztukę, jak to Mozart i Beethoven, i Chopin, i inni Mi-strzowie [...] dopełnili, ale w życia-zawodzie pełność samoistnej energii do jej najsrebrniejszego dźwięku doprowadzić – kto wie, czy współczesnym najwyższym nie jest zadaniem³⁶.

Dla Norwida nie ma prób niepoważnych, udanych, na niby. Próba to trud, ale też miara; miara rzeczy, miara jakości człowieka, miara sensu bytu. Jednak nie miara statyczna, wzorzec miary, łokieć krawiecki. (Jeśli już, to „łokieć z trzciny Pańskiego anioła”). Próba to zmierzenie się – proces dyna-

³⁵ J a s t r u n. *Między słowem* s. 124.

³⁶ Zob. Z. J a s t r z ę b s k i. *Bez wieńca i togi. Szkice literackie*. Warszawa 1967 s. 66.

miczny, realizujący się w przewyciężaniu oporu materii, woli (swawoli) innych ludzi, trudnych sytuacji, ciosów, nieszczęść. To pewna chwila, pewna faza, kiedy parcie zewnętrzności, rzeczywistości zmusza do samoorganizacji, samopoznania się, bilansu własnych możliwości i szans ich wykorzystania. To moment przesilenia, Mickiewiczowska „chwila Samsona”, zawirowanie świata, po którym albo porażka, „roz-grom”, „roz-pacz”, bierna uległość i brak przygotowania do prób kolejnych, albo stan, gdy „cudza w tobie miara się przesi- li / I w swojej mierze staniesz” (*Zapytaj*). Próba to walka, trud, czasem mę- czeństwo (*Amen*). Wytrwanie, dotrzymanie człowieczeństwa – to często próba najcięższa.

Spójrzmy raz jeszcze – z tej perspektywy – na tytuł poematu. Jego zwią- zek z wielkim wzorem Montaigne’a wydaje się oczywisty. Jednak, jak trafnie zauważa Józef Tischner, jego *Próby* dokonują się głównie w przestrzeni intelektu, „są próbami rozumu”³⁷. Norwidowe próby – to najrozmaitsze sytuacje i okoliczności warunkujące „układanie się” ducha w harmonię, różne sposoby tworzenia i różne inicjacje artystyczne. Nie lepsze czy gorsze – wartościowanie nie przebiega w tej skali, ale w różnym stopniu trudne; od naturalnej spontaniczności i bezwiedności, gdzie – przypomnijmy – „by w pieśni stanąć, dość stanąć pod progiem”, po wyciskane potem i krwią strofy, wywalczone wbrew okolicznościom, od poczucia pełnego bezpieczeń- stwa, aury szczęśliwości, aprobaty, po bez- czy wręcz anty-poetycką atmosferę i presję miasta-molocha. Rodzaj próby nie rozstrzyga o bezwzględnej (chcia- łoby się powiedzieć) jakości pieśni, decyduje jednak o względnej, ludzkiej jej wartości i wiarygodności, jako świadectwa pracy ducha. Anielska pieśń, powstająca w rajskiej, anielskiej atmosferze, jest naturalnym tej aury wyrazem, anielska pieśń w piekle interesów, pasji i błędów ludzkich – to wynik walki, czuwania, „żywienia” pieśni sobą, to świadoma siebie arty- kulacja człowieczości wbrew depersonalizującemu otoczeniu.

³⁷ J. T i s c h n e r. *Spowiedź rewolucjonisty. Czytając „Fenomenologię ducha” Hegla*. Kraków 1993 s. 114.