Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu





Uniwersytet Śląski

Katowice 1993



znajomym gościńcem

LEONARD NEUGER

Wędrówki Cypriana Norwida
Pomysły do interpretacji *Fortepianu Szopena**

„Znalazłem się był raz w wielkim Chrześcijan natłoku"[1], „kiedy błądziłem w piekle"[2], „byłem i ja tam... [w limbach — L. N.] pamiętam, niestety"[3], „byłem wczora w miejscu, gdzie mrą z głodu"[4] — oto kilka cytatów z wierszy Norwida, powstałych prawdopodobnie w latach 1861—1865. Jak widać, ich podmiot jest dość ruchliwy, skłonny do wędrówek, i to do szczególnych miejsc: mitycznych (piekło, limby) albo bliżej nie określonych, o wyraźnych cechach egzemplarycznych. Czas wędrówki jest również niedookreślony: „raz", „wczora" (które bez zasygnalizowania tego, czym jest „dzisiaj", znaczy akurat tyle, co „raz", zmniejsza jedynie dystans czasowy).

Wypowiedzi takie są bardzo dla liryki Norwida charakterystyczne: wyznaczają czasoprzestrzeń utworów, bywają wskazówką genologiczną, budują sensy. „Akcja" liryczna toczy się tu „raz", „kiedyś", „owego czasu", mamy więc do czynienia z czasem mitów, baśni, legend, przypowieści. Rozgrywa się

---

*Używane skróty: VM — *Vade mecum*, cykl liryków „ułożony przez Norwida między sierpniem 1865 a kwietniem 1866 — z utworów już znajdujących się przeważnie w jego tece autorskiej" — jak pisze wydawca i komentator Cypriana Norwida, Juliusz Wiktor Gomulicki (C. Norwid: *Dzieła zebrane*. T. 1 i 2. Oprac. J. W. Gomulicki. Warszawa 1966, T. 1, s. 536. Za tym wydaniem cytuję tekst *Fortepianu Szopena*, ściślej: jego późniejszą wersję, którą poeta włączył do VM.

DZ — C. Norwid: *Dzieła zebrane*. T. 1 i 2. Oprac. J. W. Gomulicki. Warszawa 1966.

PW — C. Norwid: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. Warszawa 1973.

Liczba rzymska po VM oznacza kolejny utwór cyklu według ustaleń Gomulickiego.

[1] *Grzeczność*, VM LXXIII, DZ, T. 1, s. 634.

[2] *Źródło*, VM XCIII, DZ, T. 1, s. 660.

[3] *W pamiętniku*, DZ, T. 1, s. 439.

[4] *Nerwy*, VM, XCV, DZ, T. 1, s. 663.

owa „akcja" „w piekle", „gdzieś", „tam", co również kojarzy wypowiedź z mitami, legendami, baśniami, przypowieściami bądź z relacją z podróży, wędrówki fantastycznej.

Pojawia się także kategoria „byłem", która „odwołuje" niejako tendencję mitologiczno-baśniową, ujmuje ją w cudzysłów, kwestionuje, gdyż uruchamia serie pytań „wymuszających" odpowiedzi o charakterze referencjalnym. Jest tu więc tak, że czasownik funduje „realistyczną" lekturę utworu, czasoprzestrzeń zaś — „mitologiczną", co z kolei powoduje swoistą dynamizację sensów: „byłem" ulega przesunięciu semantycznemu, pewnej konwencjonalizacji (np. typu gawędowego, symbolicznego, metaforycznego), natomiast czasoprzestrzeń — przesunięciu, ale w przeciwną stronę: piekło, limby, bliżej nie określone zgromadzenie dekonwencjonalizują się. Tam „naprawdę" można bywać, i to w konkretnym czasie historycznym. Ujawnia się charakterystyczna dla Norwida migotliwość semantyczna (i ontyczna — w warstwie świata przedstawionego): „ja" istnieje naraz w różnych planach ontycznych, czasoprzestrzeń — podobnie.

Równocześnie powstają zalążki skłócenia genologicznego: mamy tu bowiem do czynienia naraz z wyznacznikami wspomnień, pamiętnika (w jednym z cytowanych wierszy, *W pamiętniku*, nawet w tytule!), relacji epickiej o dużym stopniu asercji; gawędy o niepewnej asertoryczności i mitu-baśni-legendy, cechującej się zawieszoną asercją. Wszystkie takie wypowiedzi biorą w nawias realny wymiar czasoprzestrzeni, budując alegorię (parabolę, przypowieść) i/lub ironię.

Fortepian Szopena zawiera szczególnie wyraziście wyeksponowaną formułę „byłem u Ciebie": powtarza się ona z niewielkimi modyfikacjami trzy razy, i to jako incipit trzech kolejnych strof poematu[5]; równie dobitnie podkreślony jest charakter czasu: „w te dni", „w dnie te", a więc także *illo tempore*.

W 1849 roku składał Norwid wizyty Chopinowi w Paryżu przy ulicy Chaillot, „co, od Pól Elizejskich w górę idąc, w lewym rzędzie domów, na pierwszym piętrze, mieszkania ma z oknami na ogrody i Panteonu kopułę, i cały Paryż"[6]. Formuła „byłem u Ciebie" uzyskuje więc dodatkowe poświadczenie wspomnieniowe w *Czarnych kwiatach*. Więcej: właśnie w *Czarnych kwiatach* opisane są „dni przedostatnie" wielkiego kompozytora. A jednak... jeśli chcemy odczytać anegdotyczną płaszczyznę *Fortepianu Szopena*, każdorazowo odwoływać się musimy do innych, dużo wcześniej powstałych utworów Norwida[7], musimy poza tym anegdotę Chopinowską wyłączać nieco na siłę z koncepcji ideowej danego utworu. Jest zatem tak, że w *Fortepianie Szopena* płaszczyzna anegdotyczna zostaje zredukowana wyłącznie do sygnału,

[5] Opieram się na wersji poematu, którą Norwid włączył do *VM* jako XCIX.

[6] *Czarne kwiaty*, PW, T. 6, s. 178.

[7] Na przykład *Czarne kwiaty* (1856), *Nekrolog* (1849) — PW, T. 6, s. 251.

funkcjonuje na prawach presupozycji, weryfikację zaś znajduje, biorąc na świadka samego Chopina: wszak *Fortepian Szopena* to dialog ze zmarłym! Tak więc rękojmię anegdoty stanowi jedna z reguł genologicznych: dialogi zmarłych czy też dialogi z nimi wymagają niejako, by niektóre przynajmniej z opisywanych zdarzeń były prawdziwe.

Wizyta u Chopina umieszcza poemat wśród wielu utworów Norwida realizujących formułę „byłem u Ciebie"; podmiot liryczny jest wszak w jego wierszach niezwykle ruchliwy. Problem ten wymaga szerokiego ujęcia; w tym miejscu ograniczę się do spraw najważniejszych. W wielu utworach, choćby w zacytowanych na początku tego eseju, miejsca, które się odwiedza, to piekło, limby, zgromadzenie chrześcijan, miejsce, „gdzie mrą z głodu". Są to tedy albo miejsca determinujące negatywną ocenę zdarzeń (piekło), albo — przeciwnie — pozytywną, przynajmniej w aksjologii chrześcijańskiej. W pierwszym wypadku Norwid z reguły przejmuje spodziewaną ocenę zdarzeń „piekielnych", lokując jednak w piekle mechanizmy determinujące zachowania społeczne współczesnych (stylizacja dantejska); w drugim — przeciwnie: społeczność okazuje się jedynie nominalnie chrześcijańską, faktycznie zaś — realizującą „piekielne" reguły zachowań. Mówiąc inaczej: reguły „piekielne" — to takie, w których jednostka powiela zbiorowe normy zachowań, biernie poddaje się depersonalizującym procesom „wieku kupieckiego", zgadza się na alienację itp.

Drugą chętnie przywoływaną przez Norwida formułą jest — bliższa wspomnieniom — „widziałem". Dotyczy to zwłaszcza utworów, w których poeta wspomina pobyt w Stanach Zjednoczonych. Formuła ta najczęściej przywołuje przesłanki niezbędne Norwidowi do udowodnienia, że obserwowane przezeń zdarzenia (z reguły oceniane negatywnie, kuriozalne) prowadzą do efektów „piekielnych"[8].

Fortepian Szopena należy do tych utworów, które w zamierzeniu Norwida miały stanowić przeciwwagę świata „piekielnego". Występują tu obie formuły: „byłem" i „widziałem", ale w diametralnie przeciwnym znaczeniu. Bem, Chopin, Zaleski czy Gajewski byliby tu postaciami wzorcowymi: nie jest przypadkiem, że przywołuje Norwid ich nazwiska — są przeciwieństwem zachowań zgromadzeń, akademii, grup społecznych, są znakami osób, a nie mechanizmów społecznych. Prawda, poza nielicznymi wyjątkami, w twórczości Norwida oznaczają nieżyjących... Kryje się za tym jednak nie tyle pesymizm Norwida, ile swoista, polemiczna względem romantycznej, koncepcja wielkiego człowieka, bardziej apostolska niż indywidualistyczna. Dlatego, oprócz wymienionych, bardzo często przywołuje poeta jeszcze jedno naz-

[8] Por. np. *Praca*, DZ, T. 1, s. 524, czy *Memento*, DZ, T. 1, s. 521, które K. Wyka interpretuje jako związane ze wspomnieniami z wędrówki Norwida po okolicach Krakowa i z wizytą u Kajetana Koźmiana w Piotrowicach w 1841 roku; por. K. Wyka: *Norwid w Krakowie*. Kraków 1967, s. 74—77.

wisko: Cyprian Norwid. W poemacie podmiot liryczny jest *porte parole* autora, to on prowadzi dialog z Chopinem, on wreszcie kryje się w formule „byłem u Ciebie", jeśli traktować część owego dialogu jako anegdotę. Musimy jednak podtrzymać stwierdzenie, że dziwna to anegdota. Chopin umiera tu poza czasem historycznym, właściwie poza przestrzenią realną, ponadto funkcjonuje w tym dialogu jako niemy świadek prawdomówności autora, której zresztą przyświadczyć nie może, gdyż większość zdań poematu to nie sądy w sensie logicznym, lecz powiadomienia o mniemaniach, odczuciach, wizjach autora, będących z kolei odczytaniami, interpretacjami zachowań Chopina i o jego twórczości. Wreszcie, *last but not least*, wcale nie jest pewne, czy mamy tu do czynienia z opisem śmierci kompozytora, bo „dni przedostatnie" są sformułowaniem funkcjonalizowanym w poemacie wielorako, a dialog ze zmarłym zakłada niejako istnienie takiej czasoprzestrzeni, w której zmarły istnieje:

O! Ty — Doskonałe-Wypełnienie,
Jakikolwiek jest Twój, i gdzie... znak...
Czy w Fidiasu? Dawidzie? czy w Szopenie?
Czy w Eschylesowej scenie?...
Zawsze — zemści się na tobie: BRAK!...

— oto jedna z czasoprzestrzeni, w której Chopin istnieje „inaczej", jeśli więc przyjąć, że „dni przedostatnie" są synonimem śmierci, to trzeba tę śmierć dokładniej zdefiniować.

Wróćmy jednak do problemu anegdoty. Niewątpliwie formuła „byłem u Ciebie" wyznacza płaszczyznę historyczną poematu; formuła „widzę", jak później pokażemy — historiozoficzną. A jednak jest to historyczność „pusta"... Nie tylko ze względu na brak znaczących wyznaczników czasoprzestrzennych (choćby typowych dla konwencji romantycznej: chatki Emilii Plater, kościółka generała Sowińskiego[9] czy też drastycznego sprofanowania takowego miejsca — *Pogrzeb kapitana Meyznera* Słowackiego niech starczy za przykład). Miejsce osoby zajmuje tu znak kulturowy:

Gdy podobniałeś — co chwila, co chwila —
Do upuszczonej przez Orfeja liry,
W której rzutu-moc z pieśnią przesila.

— Chopin zostaje ulokowany w pewnej sytuacji uniwersalnej, w micie i dopiero dzięki tej lokalizacji zyskuje sens. Towarzyszą tej sytuacji dwa zasadnicze gesty: upuszczania (ruch w dół) i targania (nici żywota, strun), odpychania (gra na instrumencie), nieco później — kucia (marmuru). Już tutaj

[9] Por. A. Mickiewicz: *Śmierć pułkownika*, J. Słowacki: *Sowiński w okopach Woli*, *Pogrzeb kapitana Meyznera*.

widać, że naprawdę wpisuje Norwid w poemat co najmniej dwa szeregi mitów: o osobie (ściślej: o śmierci) i o sztuce. Oto śmierci (targanie nici żywota) nadane zostają możliwości sensotwórcze:

„Nie stargam Cię ja — nie! — Ja, u-wydatnię!...

Jeśli tedy świat „piekielny" skazany jest na bezsens, jeśli śmierć zmieni go w popiół, to *Fortepian Szopena* koncentruje się na sferze wartości najwyższych (symbolika „diamentu" z wiersza *W pamiętniku*). Śmierć staje się wówczas projekcją treści życia w wieczność.

Jakie jednak warunki muszą zaistnieć, żeby „starganie" stało się zarazem „uwydatnieniem"? Aby odpychanie było zarazem grą? „Upuszczenie" — zarazem ocaleniem? Oto Orfeusz rozszarpany przez Menady upuścił swój instrument, oto Chopin:

I — oto — pieśń skończyłeś — — i już więcéj
Nie oglądam Cię — — jedno — słyszę:
Coś?... jakby spór dziecięcy — —
— A to jeszcze kłócą się klawisze
O nie dośpiewaną chęć;

Otóż testamentem artysty, efektem owej walki między pieśnią a „rzutu-mocą" okazuje się nie tyle dzieło: skończone, genialne, doskonałe, ile to, czego twórca nie zdołał wyrazić, ów „brak", niedoskonałość, skażenie. Jest to zresztą cecha każdego dzieła człowieka:

— Piętnem globu tego — niedostatek:

Symbolem tedy wszystkiego, co ludzkie, jest ruina, węzłowy w twórczości Norwida wątek. Okazuje się więc dzieło ruiną, która jednak stanowi zaproszenie do wznowienia wysiłku twórczego („nie dośpiewana chęć"), jest zatem równocześnie sama nawiązaniem do tego, co już zrobiono, czyli niejako dopowiedzeniem, oraz zapowiedzią, zadatkiem, początkiem:

— Piętnem globu tego — niedostatek:
Dopełnienie?... go boli!...
On — rozpoczynać woli
I woli wyrzucać przed się — zadatek!

Oczywiście, teoria ta dotyczy nie tylko największych twórców, którzy wypracowali „doskonałe wypełnienie": Fidiasza, Davida, Chopina czy Ajschylosa, teoria ta bowiem odnosi się do egzystencji człowieka w ogóle. Używam słowa „wypracowywać" zamiast „tworzyć", gdyż jest ono bliższe Norwidowemu myśleniu o sztuce.

Człowiek Norwida „skazany" jest na pracę, co komentatorzy słusznie wiążą z jego katolicyzmem (wygnanie z Raju). Praca to praktyczne przetwarzanie materii, destrukcja, jak to nazywa Sandauer[10]. Także artysta „destruuje" tworzywo:

[...] co w Sztuce mianują Stylem,
Iż przenika pieśń, kształci kamienie...

Stilus, od którego pochodzi słowo „styl", był właśnie narzędziem „destrukcji", dla Norwida — symbolicznym. „Kształcić" znaczy tutaj „nadawać kształt", „formować". Także słowo „przeniknąć" oznacza coś, co niepostrzeżenie się uobecnia, przekracza jakąś materialną barierę, granicę. Formowanie stanowi jednak tylko jedną — prawda, że przyrodzoną — część działalności człowieka: u Norwida angażuje w nią człowiek mięśnie, pracuje — w sensie wysiłku fizycznego; wszak formuje materię. Samo jednak formowanie, resp. deformowanie, pozbawione jest sensu, wartości[11]. Formowanie poddane musi być myśli, która je ukierunkowuje (por. symbolikę czoła w twórczości Norwida), oraz intencji etycznej (czasem religijno-etycznej); formowanie to zatem próba, jak już wiemy — niedoskonała z natury rzeczy, przeniesienia idei, myśli — nieodłącznie sprzężonych z dobrem w to, co materialne. Jednakże rozziew między intencją a wykonaniem, między Duchem a Literą jest nieodłącznym stygmatem dzieła: przenika je bowiem zarówno *stilus*, jak i intencja:

O Ty! co jesteś Miłości-profilem,
Któremu na imię Dopełnienie;
Te — co w Sztuce mianują Stylem,
Iż przenika pieśń, kształci kamienie...
[.....]
Zwiesz się razem: Duchem i Literą,

Umieszcza więc Norwid swego bohatera w szczególnej, niezwykle dramatycznej sytuacji: oto nie tylko nieprzerwanie wydziera on swe życie-dzieło śmierci, destrukcji ostatecznej, „popiołowi" czy, lepiej, „spopielaniu", nie tylko wydziera swe dzieło formowaniu, a więc także destrukcji ostatecznej (ruch ku dołowi, ku ziemi, odpychanie, targanie, kucie), ale także skazany jest na niedoskonałość efektu tych zmagań. Ten dramatyzm był dla Norwida najwyższą powinnością człowieka, imperatywem moralnym i — paradoksalnie — jedyną szansą postępu.

[10] A. Sandauer: *Pasja św. Fortepianu*. W: Idem: *Matecznik literacki*. Kraków 1972.

[11] *Notabene* Sandauer funduje swoją interpretację poematu między innymi na założeniu, że Chopin akceptuje niejako *a priori* „defenestrację" fortepianu, aprobuje tendencję do „odrzucenia sztuki w ogóle, do autodestrukcji" (ibidem, s. 21).

Na czym jednak polega kontynuacja pracy wielkich poprzedników? W muzyce Chopina podkreśla Norwid doskonałość Peryklejską, łącząc tę ostatnią ze starożytną Cnotą; przejmuje więc Chopin wartości estetyczne i etyczne od starożytnych, ale wartości te muszą wpierw zostać poddane doświadczeniom kulturowym najbliższym artyście, w przypadku Chopina: polskim[12], ludowym:

Jakby starożytna która Cnota,
W dom modrzewiowy wiejski
Wchodząc, rzekła do siebie:

Ale to jeszcze mało; wydaje się, że rdzenność, swojskość traktował Norwid analogicznie jak materię: musi się ją formować. Samo jednak formowanie nie wystarcza, brak mu bowiem celu i misji. Dlatego to owa Cnota goszcząca w arcypolskim otoczeniu mówi „do siebie":

„Odrodziłam się w niebie

Dopiero ożywiona wartościami chrześcijańskimi, dla Norwida najważniejszymi, Cnota odnajdzie sens świata: drzwi wiejskiej chaty staną się instrumentem muzycznym, droga wiejska — zaszczytną wstęgą (łac. *vitta*), którą to wstęgą była Cnota-bogini przepasana, co znakomicie zinterpretował J. Trznadel[13]. Mówiąc najkrócej: każdy element świata ludowego polskiego, świata starożytnego zyska tu własny sens. Nawet zboże okaże się znakiem Hostii:

„Odrodziłam się w niebie
I stały mi się arfą — wrota,
Wstęgą — ścieżka...
Hostię — przez blade widzę zboże...

Jest więc *Fortepian Szopena* traktatem estetycznym, wykładem etycznych poglądów Norwida, ale przede wszystkim, o czym komentatorzy czasem zapominają, genialnym opisem i interpretacją sztuki Chopina. Jeśli tedy ogólne sformułowania, zwłaszcza w VII strofie, to na pewno rodzaj *ars poetica* Norwida, to strofy poprzednie, prawda, że funkcjonalizowane także jako przesłanki strofy VII, nie mają intencji normatywnych, lecz przede wszyst-

[12] Jest więc wątek polski, narodowy jednym z węzłowych w *Fortepianie Szopena*, co w eseju Sandauer kwestionuje. Nawet nazwisko kompozytora pisze Norwid z polska, przez „Sz", choć ani w listach, ani w *Czarnych kwiatach* polskiej transkrypcji literowej przy tym nazwisku nie używał. Rozumiem intencję Sandauera, który chce „przewietrzyć" norwidologię z nacjonalistycznych frazesów, ale nie może się to odbywać kosztem zniekształceń prawdy.

[13] Por. J. Trznadel: *Czytanie Norwida*. Warszawa 1978, rozdział *Wiadomości dobrego i złego*, s. 149—150 i passim.

kim opisowo-interpretacyjne[14]. To muzyka Chopina tak właśnie realizuje zadanie wielkiej twórczości, to u Chopina

Emanuel już mieszka
Na Taborze!"

(by zakończyć całą wypowiedź Cnoty). Chrystus już zmartwychwstał, Królestwo Boże już się spełnia, jesteśmy naprawdę w Augustiańskiej *Civitas Dei*[15]. Muzyka Chopina spełnia się dzięki temu, ba, oznacza także zenit ideałów starożytnych i polskich, a więc tego, w czym jest zanurzona, z czego powstała.

I była w tym Polska, od zenitu
Wszechdoskonałości dziejów
Wzięta, tęczą zachwytu — —
Polska — przemienionych kołodziejów!

„Wychodząc ze znaczenia rzeczownika »piasta«, oznaczającego tuleję, w której obraca się oś koła, Norwid upatrywał w Piaście wynalazcę koła »promienistego« (tj. pustego, wyposażonego w szprychy) i dowodził, że dzięki wyższości takiego koła nad kołem pełnym [...] Piast stał się promotorem »komunikacji społecznych« i »koła społecznego«, tj. »rzeczypospolitej«, a także »sprawcą« uduchowienia narodowego »koła«"[16]; „kołodzieje" byliby tedy nosicielami odwiecznych atrybutów polskich: republikanizmu i swoistej jego narodowej odmiany.

Jeśli wrócimy do sytuacji człowieka-artysty, to zobaczymy, że jego obroną przed destrukcją jest formowanie, nadawanie sensu zaś wiąże się w twórczości Norwida z transformowaniem: ruch destrukcji, ku dołowi, musi być kompensowany transformacją (ruch ku Niebu, przez Niebo). Anegdota, sytuacja „z tego świata" interpretowana jest także dzięki transformacjom: sensy wyłaniają się z porównań, przemian (przemienień), „stawań się". Chopin realizuje tu (staje się) mit orficki, mit Pigmaliona, ale jako artysta najgłębiej chrześcijański i polski. Ręka artysty jest narzędziem gry na fortepianie, ale staje się ręką błogosławiącą; gra — modlitwą („co? zmówił ton")[17].

[14] Poetykę Norwida najklarowniej naszkicował J. Błoński w eseju *Norwid wśród prawnuków* („Twórczość" 1967, nr 5, s. 89), zwracając uwagę na technikę redefinicji pojęcia „przez ukazanie antynomii — zwłaszcza sytuacyjnych — w jakich jest uwikłane".

[15] Por. na temat augustianizmu i platonizmu w twórczości Norwida obszerne studium: F. J. Corliss: *Dimensions of Reality in the Lyrics of Cyprian Norwid.* Antemurale XVI, Romae 1972; także J. Trznadel: *Czytanie Norwida...*

[16] T. Filip: *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena".* Kraków 1949, s. 138 i passim: s. 139—146.

[17] K. Wyka mówi nawet, że „często przywiązany jest u Norwida do określonych osób pewien habitus określonych gestów. Stanowi to wyraz jego postępowania artystycznego o specjalnym celu: poprzez niektóre typowe ruchy, poprzez ustaloną formę sposobu bycia chce autor ukazać charakterystyczną dyspozycję duchową przedstawionych osób." K. Wyka: *Cyprian Norwid, poeta i sztukmistrz.* Kraków 1948, s. 33.

Gdybyśmy teraz mieli podsumować dotychczasowe rozważania, to utwór okazuje się traktatem o sensie życia (anegdota o „dniach przedostatnich"), traktatem o sensie sztuki. Mówi w nich Norwid o pierwiastkach destrukcyjnych i pozytywnych konstytuujących status człowieka i artysty, mówi o dramatyzmie tego stanu, o sprzecznościach. Czyni to na przykładzie Chopina i jego sztuki. Nie jest jednak Chopin pretekstem do wypowiedzi na szersze tematy: muzyka jego bowiem, traktowana autonomicznie jako jedno z największych arcydzieł ludzkości, stanowi erę czy epokę. Chopin spełnia tu los ludzki, los artysty — wypełnia jednak także misję człowieka i artysty: jak Fidiasz, Ajschylos czy David i Orfeusz. Obszarem, w którym przyszło mu żyć i działać, jest Polska i polskość. Widzieliśmy, co to oznacza w estetyce i etyce. Co jednak oznacza w historii?

Odpowiedź na to pytanie prowadzi nas do historiozofii wpisanej w *Fortepian Szopena*. Jeśli bowiem bycie w świecie — to dla Norwida transformująca kontynuacja, jeśli i twórczość — to dlań transformująca kontynuacja, a transformacja ta zachodzi dzięki religii i poprzez religię (rozumianą jako określone imperatywy moralne i mistyczne), to historia wymaga niejako ujęcia procesualnego, więcej: domaga się historiozofii. Chopin w poemacie wiąże się od początku z Orfeuszem. Zrównany z jego lirą, jest kontynuatorem chrześcijańskim i polskim misji Orfeusza-artysty. Skoro tak, to również losu Orfeusza. Orfeusz odczytany przez pryzmat chrześcijański, przez pryzmat tradycji orfickiej wiąże się z misją Chrystusa. Pisze J. Trznadel: „Powraca w *Fortepianie Szopena* obraz mistycznego ciała Chrystusa: wydźwignięcie fortepianu jest analogią wydźwignięcia Krzyża, tak jak runięcie fortepianu — z Krzyża zdjęcia."[18] Jest — w płaszczyźnie interpretacji historii — dodajmy: na tym bowiem fortepianie Chopin gra (srrofa III), ten fortepian „odpycha" — umierając, ten wreszcie fortepian jest nosicielem sensów sztuki Chopinowskiej rozumianej jako „doskonałe-wypełnienie".

Zacznijmy jednak znowu od anegdoty. Tym razem nie będzie to historia prywatna, która zmieni się w mit, lecz historia jako seria zdarzeń uważanych za walentne w trwaniu społecznym. Otóż 19 listopada 1863 roku dokonano zamachu na generała Teodora Berga: zamachowcy ostrzelali powóz generała, obrzucili go bombami (zresztą nieskutecznie), a dokonali tego z pałacu Zamoyskich w Warszawie. Zamachowcy zbiegli, natomiast Rosjanie w odwecie zdewastowali pałac i wyrzucili z jego okien między innymi fortepian będący kiedyś własnością Chopina[19].

W poemacie elementy tego zdarzenia wpisane są w pejzaż Warszawy (strofy VIII–X). Jeśli w strofach I–IV i VI dominują kolory jasne: „blade jak świt", białość ręki, klawisze „z słoniowej kości", „blade [...] zboże", w strofach

[18] J. Trznadel: *Czytanie Norwida...*, s. 151.

[19] Opieram się tu na komentarzu J.W. Gomulickiego — DZ, T. 2, s. 670.

V, VII — tęczowe i złote: „Polska [...] złoto-pszczoła", „kłos? [...] jak złoty kometa", to w strofach „warszawskich" (VIII–X) dominuje kolor ognisty i — ciemne: „pod rozpłomienioną gwiazdą dziwnie jaskrawa"; „gmach zajął się ogniem"; „bruki placów głuche i szare"; „czoła ożałobionych wdów"; „sprzęt podobny do trumny [...] Twój fortepian".

Obraz Warszawy wprowadza czasownik „patrz" ewokujący modalność „widzenia" (występuje zresztą formuła „widzę" bardzo dobitnie w strofie IX), a więc obrazy uzyskują znaczenie także czegoś poronnego, kuriozalnego, strasznego. Strofy VIII i IX kryją jednak podwójność widzenia przedmiotu: obok czasownika „widzieć" implikowany jest czasownik „być" („Patrz! Twoje gniazdo", a więc miejsce, gdzie byłeś, z implikowaną metaforą lotu). W planie „bycia" wydobyte są szczegóły pejzażu warszawskiego: „organy u fary", „patrycjalne domy stare", kolumna Zygmunta, także — nie nazwany — pałac Zamoyskich. Jak widać, formuła „bycia" uruchamia tu nadzwyczajnie dużo, jak na Norwida, odniesień realnych.

A jednak... jest to miasto „pod rozpłomienioną gwiazdą" (kometą, jak wnikliwie tłumaczy Gomulicki[20]), w barwach ognistych. Z anegdoty znika całkowicie jej polityczny aspekt: nie ma słowa na temat zamachu czy jego niedoszłej ofiary, owszem, są „kaukaskie konie", są „czoła ożałobionych wdów kolbami pchane". Więcej: wracają motywy destrukcji:

Trącając się,
Po dwie — po dwie
(strofa I)

I trącając się z cicha,
Po ośm — po pięć
(strofa VI)

Kaukaskie się konie rwą
Jak przed burzą jaskółki,
Wyśmigając przed pułki,
Po sto — po sto — —
(strofa IX)

— a raczej tego, co się destrukcji nie poddaje, idei artysty. Nie jest to więc tylko realne miasto! Znowu anegdota staje się mitem. Dalej, defenestracja fortepianu (który jest, jak widzieliśmy, nośnikiem wielu znaczeń) odbywa się za pomocą formuły „widzieć" (a przecież i w strofie VIII Fryderyk ma patrzeć na miasto, w którym kiedyś był), użytej w nietypowej dla Norwida konwencji, mianowicie profecji, Mickiewiczowskiego „widzenia". Świadczy o tym zarówno wielokrotnie użyty czasownik w trybie rozkazującym („patrz"), jak i przede wszystkim motyw domu, jako zakłócenia wizji, w identycznej funkcji

[20] Ibidem.

użyty w III części *Dziadów*, w tzw. *Małej improwizacji*. Jest więc tak, że szczegóły topograficzne odnoszą się jakby do dwóch Warszaw równocześnie: realnej i przyszłej — płonącej[21]. Mamy przeto i tutaj do czynienia z opisywaną wcześniej migotliwością ontyczną: Warszawa naraz istnieje w dwóch sferach ontycznych — w realnej i mitycznej. Jest to tym dobitniejsze, że w konwencji profetycznego widzenia opisał Norwid zdarzenie autentyczne: defenestrację fortepianu.

Składniki tej profecji są jednak zaskakujące. Domy patrycjalne i kościół św. Jana (Fara) mogą, jak chce Filip, nadbudowywać mit Piasta, ale nie muszą: pełnią przede wszystkim funkcję wyznacznika miejsca w przestrzeni. Ale kometa? Ona pojawiła się naprawdę, lecz w 1861 roku i w następnym, czyli przed defenestracją fortepianu. Szarża na tłum na placu Zamkowym, ta znana w historii, na którą Norwid zareagował, miała miejsce w 1861 roku; po tych to wydarzeniach kobiety polskie nosiły żałobę („ożałobione wdowy"), wreszcie Zygmunt III Waza na kolumnie warszawskiej trzyma „w górze" (a więc kierunek ku niebu) nie miecz, o czym Norwid musiał wiedzieć lepiej od piszącego te słowa, lecz: krzyż! (jest to przeto metafora: mieczem Zygmunta, jego bronią w tej wizji jest krzyż), co, rzecz jasna, dodatkowo usymbolicznia opis. Natomiast defenestracji dokonano naprawdę w 1863 roku[22].

Jeśli w życiu ludzkim ruch ku dołowi, „upuszczanie", „targanie" były rekompensowane ruchem ku górze i twórczością (w której uobecnione są oba kierunki), to w historii pojawia się tylko ruch ku ziemi, profanacja, czysta destrukcja. W historii twórczości Chopina — destrukcji ulega fortepian, także jako symbol „doskonałego-wypełnienia". Rolę kobiet trackich, Menad niszczących ciało Orfeusza, odgrywają tu siły anonimowe (Pasje bez tożsamości — „Nie ja, nie ja"). W historii Polski — a Norwid wiedział doskonale, że Chopina nie wolno opisywać ani w kategoriach uniwersalnych, ani wyłącznie jako artysty, ani wreszcie jako przedstawiciela pokolenia listopadowego — żołdacy rosyjscy spełniają funkcję niszczących Menad również anonimowo. W planie etyczno-religijnym fortepian to ciało Chrystusa: „i *Consummatum est*"[23] — cykl historiozoficzny się zamknął i, rzecz jasna, równocześnie otworzył. Pasja jest wszak światłem w przyszłość. Historia wpisana w koncepcję historiozoficzną zmienia się w wielkie misterium.

Co znaczą ostatnie cztery wersy poematu? Czy są gorzką ironią czy też proroctwem serio? Sądzę, że racja leży po obu stronach. W planie historii destrukcja bez kompensacji i bez *katharsis* każe słowa:

[21] T. Makowiecki interpretuje ten fragment jako wskrzeszenie w oczach czytelnika: dzisiaj i tu, choć nieco dalej mówi także o wizji. T. Makowiecki: *„Fortepian Szopena"*. W: *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949, s. 121.

[22] Opieram się tutaj na wspomnianym komentarzu J. W. Gomulickiego.

[23] Miał więc prawo T. Makowiecki nazwać fortepian relikwiarzem, co bardzo Sandauera śmieszy.

„Ciesz się, późny wnuku!...
Jękły — głuche kamienie:
Ideał — sięgnął bruku" — — —

traktować jako ironiczne: „ideał" jeszcze raz „sięgnął bruku", a nie Nieba; jedyny oddźwięk tego wydarzenia pochodzi od „kamieni", a nie od ludzi! „Późny" w takiej lekturze znaczy tyle, co „za późny". W planie historiozofii spełnia się tragiczny cykl, jeszcze raz:

[...] jak zacna myśl człowieka,
Poterany jest gniewami ludzi,
Lub jak — od wieka
Wieków — wszystko, co zbudzi!

— esencja polskości ulega zdeptaniu, wielka sztuka ginie bezsensownie. Wreszcie w misterium, zupełnie serio: spełnienie się jeszcze misji Chrystusa jest powodem do radości. Ale to dla wnuka[24].

„Byłem u Ciebie" okazało się bardzo płodną formułą: obecność jest koniecznym warunkiem anegdoty, koniecznym warunkiem interpretacji, misterium zaś domaga się uczestnictwa.

---

[24] W najnowszej i świetnej interpretacji poematu Norwida W. Stróżewski (*Doskonałe-wypełnienie*. „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4) tak interpretuje to zakończenie: „Zakończenie *Fortepianu* nie jest dwuznaczne, a obie nasuwające się interpretacje nie są równoważne. Trzeba tylko rozróżnić to, co powierzchowne, od tego, co tkwi w głębi, a także prawdę »na teraz« i prawdę skierowaną ku przyszłości. Upadek fortepianu nie zwiastuje końca realizacji ideału objawionego w poemacie. Tak mogłoby się zdawać, gdyby brać pod uwagę czas, w którym się to stało, sytuację, w której zrozumienie tego, co najbardziej istotne, nie było jeszcze całkowicie możliwe. Podobnie jak w pierwszym wierszu *Vade-mecum*, Norwid odwołuje się i tu do »późnego wnuka«. »Ciesz się« wypowiedziane jest całkowicie serio. W świecie, w którym zatrzymanie doskonałości nie jest możliwe, jedyny sposób jej realizacji prowadzi poprzez jej dynamiczny rozwój [...]. Ten zaś oznacza z konieczności rozpraszanie i zbieranie, zatracanie i powstawanie na nowo, śmierć i zmartwychpowstanie. Innej drogi nie ma. Życie wymaga ofiary, przyszłość — przezwyciężania przeszłości. Nadzieja leżąca u podstaw tego procesu jest równie silna jak miłość, odradzająca się w różnych kształtach w pięknie.

Taka interpretacja zakończenia *Fortepianu* pozwala jeszcze inaczej odczytać jego początek. Strofa 1 okazuje się teraz preludium zapowiadającym w sposób najzwięźlejszy z możliwych całość istotnego sensu poematu. Słowa: »Pełne jak mit« odnoszą się nie do nie określonego bliżej pojęcia mitu, lecz do zarysowanej w strofach 4 i 7 koncepcji rozwoju i osiągania wypełnienia. »Świt« oznacza nadzieję nowego, brzask tego, co ma przyjść i spełnić się pomimo nadchodzącej śmierci — a raczej poprzez nią. Wreszcie zaś: »Gdy życia koniec szepce do początku«, niekoniecznie odczytywać trzeba jako przypomnienie początku tego, co było i właśnie przemija dopełnione, lecz jako wieszczenie zarodzi nowej fazy rozwoju tego samego ideału, tyle że w odmienionej, dojrzalszej, a przede wszystkim lepiej i głębiej rozumianej postaci..."

Uczestnictwo dla Norwida — to ciągły wysiłek interpretacji bliższy hermeneutyce: taki, dzięki któremu może nastąpić utożsamienie misji-dzieła sztuki i misji-lektury. Jest bowiem u Norwida i przeciwny, „piekielny" biegun spotkania z muzyką Chopina:

> Niedawno jeden z Poznańskiego [...] mi mówił, że on l u b i i m u z y k ę: „Bo (powiada), jak wrócę z pola, a człowiek mi obuwie z-zuje, to ja sobie siedzę i słucham, jak mi żona gra na fortepianie Chopina, a ja tak słucham sobie i nogi moczę"(!).[25]

[25] PW, T. 9, s. 320. Jest to fragment z listu Norwida do J. Kuczyńskiej z 1867 roku. Zdarzenie to opisał Norwid jeszcze w *Pamiętniku podróżnym* z 1867 roku. Por. PW, T. 6, s. 211.