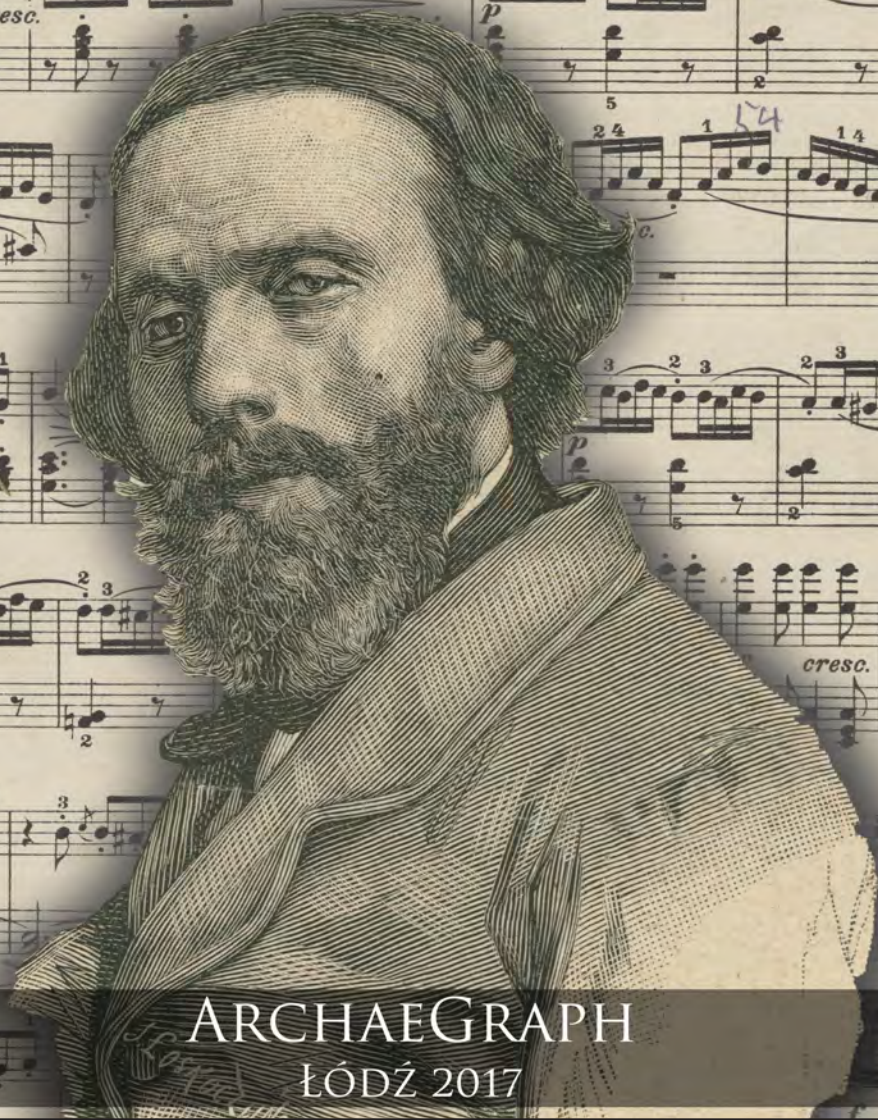


MONIKA STOLARCZYK

MUZYKA W DZIELACH CYPRIANA NORWIDA



ARCHAEGRAPH

ŁÓDŹ 2017

MONIKA STOLARCZYK

MUZYKA W DZIEŁACH
CYPRIANA NORWIDA

MONIKA STOLARCZYK

MUZYKA W DZIEŁACH
CYPRIANA NORWIDA

ARCHAEGRAPH
ŁÓDŹ 2017

AUTOR: MONIKA STOLARCZYK

RECENZENT: DR HAB. BEATA OBSULEWICZ - NIEWIŃSKA, PROF. KUL

KOREKTA REDAKTORSKA, SKŁAD I PROJEKT OKŁADKI: KAROL ŁUKOMIAK

©COPYRIGHT BY ARCHAEGRAPH

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY DYPLOMOWEJ PT.: *MOTYW MUZYKI I MUZYKA W TWÓRCZOŚCI CYPRIANA NORWIDA*, NAPISANEJ POD OPIEKĄ NAUKOWĄ DR EWANGELINY SKALIŃSKIEJ, ZŁOŻONEJ I OBRONIONEJ NA WYDZIALE NAUK HUMANISTYCZNYCH UNIWERSYTETU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE W 2015 ROKU.

ISBN: 978-83-945719-3-1

ARCHAEGRAPH, ŁÓDŹ 2017

SPIS TREŚCI

WSTĘP

7

MUZYKA W EPOCE ROMANTYZMU: O ARTYŚCIE,
SŁUCHACZU I SYNTEZIE SZTUK

11

INTERPRETACJA *BOGUMIŁA* I EPILOGU *PROMETHIDONA*
ORAZ ICH ANALIZA W KONTEKŚCIE PLATOŃSKIEJ TRIADY

23

FORTEPIAN SZOPENA JAKO PRZEDSTAWIENIE ARTYSTY
DOSKONAŁEGO

51

DO NIKODEMA BIERNACKIEGO ORAZ *STYGMAT* JAKO
PRZYKŁADY NORWIDOWSKIEJ KONCEPCJI ARTYSTY ORAZ
PRAWDY W SZTUCE

69

ZAKOŃCZENIE

89

BIBLIOGRAFIA

91

WSTĘP

Twórczość Cypriana Norwida to niewątpliwie wielka skarbnica jego rozmyślań dotyczących różnych dziedzin sztuki: malarstwa, rzeźby czy tańca. Szczególny problem dla norwidologów stanowi jednak muzyka, wspomniana przez Norwida w wielu utworach. Mimo nielicznych fragmentów traktujących *stricte* o muzyce, pojawia się ona jako temat w wielu jego dziełach, a jej istotna rola zostaje przez autora mocno podkreślona, co powinno szczególnie zainteresować i skłaniać do rozważań interpretatorów jego twórczości.

Stanu badań na temat muzyki w dziełach Norwida nie można jednak określić mianem bardzo zaawansowanego. Niewątpliwie w bibliografii interpretacji jego dzieł brakuje opracowań dotyczących stanu wiedzy poety na temat muzyki. Pewną próbę w tej dziedzinie podjął Władysław Stróżewski w swej książce *C. Norwid o muzyce*, gdzie przedstawia między innymi antologię tekstów Norwida, a także jego listów, w których obecna jest muzyka na różne sposoby, między innymi jako przedmiot rozważań lub element świata przedstawionego. Ciekawą pozycją jest również szkic *Fortepian Szopena* Tadeusza Makowieckiego, gdzie autor przedstawia wiele utworów, w których poeta podkreśla znaczenie muzyki (dzieje się tak między innymi w utworach: *Za kulisami* czy *Quidam*). Z pewnością nie brakuje artykułów naukowych o *Promethidionie* – podniosłym, naczelnym Norwidowskim dziele o sztuce, gdzie muzyka odgrywa rolę szczególną. Ta jednak nie zostaje dostatecznie omówiona, a autor w kontekście podejmowanego tematu

muzyki zostaje osądzany za stosowanie „mętnej teorii prorocstwa”¹ oraz „łamiągówek językowych, które mają być argumentami”², co pokazuje jedynie niemożność pełnego zrozumienia tak trudnego tematu, jakim jest muzyka w twórczości Norwida. W wielu tekstach naukowych podjęto również próbę interpretacji *Fortepianu Szopena*, który można analizować w wielu kontekstach.

Celem tej pracy było stworzenie szkicu do syntezy dotyczącej muzyki w epoce romantyzmu i jej postrzegania przez Norwida, aby naświetlić, jak wielkie są możliwości do dalszych rozważań na ten temat. Praca rozpoczyna się od ukazania muzyki w romantyzmie. Przedstawione są takie aspekty, jak postrzeganie muzyka i odbiorcy przez ludzi epoki romantyzmu. Omówione jest również zjawisko syntezy sztuk, które staje się ważnym elementem ówczesnego arcyzmu. Kolejnym elementem pracy jest interpretacja fragmentów jednego z najważniejszych Norwidowskich utworów dotyczących sztuki – *Promethidiona*. Analizie została poddana jego pierwsza część *Bogumił* oraz epilog, gdzie można zauważyć wyraźne odniesienia do muzyki. Te części zostały również zinterpretowane w kontekście Platońskiej triady – Piękna, Dobra i Prawdy. Następnie została ukazana postać muzyka idealnego na przykładzie Fryderyka Chopina, który, według Norwida, zasłużył na miano artysty doskonałego i skończonego. Przedstawione zostało to głównie na przykładzie *Fortepianu Szopena*, a inne utwory o tematyce

¹ Zob. W. Borowy, *O Norwidzie: rozprawy i notatki*, Warszawa 1961, s. 78-79.

² Tamże.

Chopinowskiej, takie jak *Nekrolog*, *Czarne kwiaty*, czy *Promethidion*, stanowią dopełnienie analizy. Ostatnim elementem pracy jest kontynuacja rozważań o artyście na przykładzie *Do Nikodema Biernackiego* oraz *Stygmatu*. Na podstawie tych tekstów został również omówiony motyw prawdy w sztuce oraz postaci artysty-muzyka.

MUZYKA W EPOCE ROMANTYZMU: O ARTYŚCIE, SŁUCHACZU I SYNTEZIE SZTUK

Wiek XIX to czas zdecydowanie przełomowy dla muzyki. Przestaje być ona grana jedynie dla rozrywki i staje się dla słuchacza przeżyciem bardziej mistycznym. Także kompozytor cieszy się większym niż wcześniej uznaniem, zdobywając nową, wyższą rangę – podobnie jak poeta może zyskać miano przewodnika dusz. W epoce romantyzmu zauważyć można, iż muzyka zostaje postawiona zdecydowanie wyżej w hierarchii sztuk, aniżeli w epoce klasycyzmu, gdzie muzykę zwykle ograniczano do salonowej rozrywki. Za to literatura była na piedestale, jako ta, która najbardziej oddziaływała na odbiorców. Na przestrzeni wieków widzimy, iż muzyka miała wówczas funkcję głównie praktyczną, „każdy utwór muzyczny miał charakter okolicznościowy, był pisany na zamówienie. »Sztuka dla sztuki« nie istniała”¹. Przygrywano ją okazjonalnie, nie miała ona większego znaczenia, służyła głównie umilaniu czasu. Sytuacja zmienia się dopiero w epoce romantyzmu. Dlaczego właśnie wtedy? Na to pytanie próbuje odpowiedzieć Bohdan Pociąg w książce *Idea, dźwięk, forma: szkice o muzyce*, gdzie pisze, iż:

(...) wśród „pierwszych przyczyn” muzycznego romantyzmu nie znajdziemy żadnych radosnych czy radośnie witalnych motorów. Muzyka romantyczna, romantyczna koncepcja muzyki nie rodzi się bynajmniej z radości

¹ A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1983, s. 17.

życia. Nawiązując w jakiś sposób do Mannowskiej koncepcji choroby jako źródła, jednego z głównych źródeł kultury, i wyróżniając w tym samym zakresie pojęcia „choroby” również pojęcie „cierpienia” - powiemy, że romantyzm muzyczny rodzi się ze szczególnego rodzaju schorzenia, na jakie cierpi zwłaszcza nasza zachodnia kultura. Ową chorobę określić można wstępnie jako „zatrucie” pierwiastkiem egotyizmu, nadmiarem czy przyrostem własnego „ja”. Owego „ja” czującego, odczuwającego i współczującego².

Na przestrzeni wieków można zauważyć zmiany w statusie przede wszystkim kompozytorów i wykonawców, którzy w epoce romantyzmu zyskali miano wyjątkowych jednostek:

W centrum romantycznego światopoglądu znalazła się jednostka twórcza, wyjątkowa, heroiczna i genialna, przełamująca reguły i tradycję, a nawet – jak Prometeusz – zbuntowana. Równocześnie – pełna sprzeczności, zmagająca się ze światem oraz z własną nadwrażliwą i niepospolitą psychiką [...] Wyidealizowanego artystę zaczęto postrzegać jako twórcę nowych porządków i wartości, prawie „stwórcę” podobnego istocie boskiej. Postulowany jedynie swojej wizji, wyrastać miał ponad prawa obowiązujące zwykłych śmiertelników³.

Jednym z przykładów takiej jednostki u Norwida może być Oskar, bohater *Stygmatu*, który z przeciętnego człowieka pod wpływem muzyki

² B. Pocij, *Idea, dźwięk, forma: szkice o muzyce*, Kraków 1972, s. 85-86.

³ D. Gwizdalanka, *Historia muzyki 2. Podręcznik dla szkół muzycznych*, Kraków 2006, s. 210.

zmienia się w wirtuoza, zatracającego się w muzyce. Jego postać będzie szerzej opisana w jednym z kolejnych rozdziałów. Warto zwrócić jeszcze uwagę na *Krakusa*. Charakterystyczne jest to, iż główny bohater, pokonując smoka, gra na lirze, tym samym pokonując zło. Krakusa możemy skonfrontować z Orfeuszem - bohaterem, dla którego muzyka nie jest rozrywką, ale wręcz sposobem na życie i wyrażanie siebie. Pierwszy ideał poety-muzyka, którym niewątpliwie był mitologiczny artysta, został bardzo doceniony przez romantyków:

(...) historia trackiego poety była w poezji romantycznej wykorzystywana albo jako sposób wyrażania tęsknoty za mistycznym wtajemniczeniem, albo jako element historiozoficznej idei. Pierwszy sposób funkcjonalizacji mitu mógł pełnić podobne funkcje jak wątek prometejski – wiązać się z buntem, z gestem bogoburczym. Inaczej jednak niż wątek Prometeusza, eksponujący związek bohatera ze światem społecznym, podkreślał więź poety z przyrodą, związek przeżycia mistycznego z mistyką natury⁴.

Można więc założyć, iż ten rodzaj muzyki miał swój początek za sprawą jednostki posiadającej wyraźnie romantyczne cechy. Romantyczny muzyk, podobnie jak literat, izoluje się od społeczeństwa, „coraz częściej mu się przeciwstawia, a jeśli nie zdoła zdobyć go – w tym większą popada izolację”⁵.

⁴ G. Halkiewicz-Sojak, *Orfeusz Mickiewicza, Krasieńskiego i Norwida na tle tradycji motywu*, [w:] M. Kalinowska, *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu*, Toruń 2001, s. 240.

⁵ A. Einstein, poz. cyt., s. 22.

Twórcy coraz częściej odchodzą od tradycji, buntują się przeciwko niej. Oryginalność staje się tu wyznacznikiem sukcesu. Kim więc dokładnie jest „człowiek romantyczny”?:

(...) człowiek romantyczny – bo tak go w skrócie nazwiemy – odznacza się nadmiernym poczuciem wolności (jest w całym tego słowa znaczenia „człowiekiem zbuntowanym”), nadmiernym poczuciem dziwności (niezwykłości) istnienia (...) Jest człowiekiem czującym ponad miarę. Owo „ponad miarę” (czy ponad normę, ponad przeciętność) określa nam już wielkość człowieka romantycznego (...) Człowiek romantyczny jest bowiem wielki, gdy tworzy; jest wielki, gdy cierpi, poświęca się, ginie w obronie najwyższych wartości. Jest wielki, gdy jest twórcą, geniuszem, bohaterem, męczennikiem⁶.

Paradoksalnie jednak, mimo izolacji od społeczeństwa, romantyczny twórca jeszcze bardziej się do niego zbliżał poprzez swą sztukę. W XIX wieku, tak w muzyce, jak i w literaturze, obserwujemy wzrost ilości motywów ludowych i narodowych. Alfred Einstein w swej książce *Muzyka w epoce romantyzmu* twierdzi, iż „stosunek epoki romantycznej do pieśni ludowej był natury sentymentalnej”⁷. Bywało, iż treści regionalne stawały się uniwersalne i przemawiały do innych narodów. Taka sytuacja dotyczyła muzyki Fryderyka Chopina, który, mimo iż przemycił narodowe akcenty w swych

⁶ B. Pocij, poz. cyt., s. 87.

⁷ A. Einstein, poz. cyt., s. 48.

kompozycjach, dzięki swej oryginalności został doceniony również poza granicami kraju:

Właściwości narodowe w muzyce romantycznej tak się miały do uniwersalnego, humanistycznego języka, jak dialekty ludowe do języka literackiego (...) W muzyce, podobnie jak w literaturze, narzeczca są bardziej giętkie, bardziej malownicze i naiwne niż wygładzony „język literacki”. Z drugiej zaś strony wiele zależy od tego, kto nimi mówi i dla jakich celów używa. Jeśli posługuje się nimi wybitna indywidualność, zatracają swój charakter regionalny, przyjmuje je cały świat. Taki właśnie przypadek zaszedł z Fryderykiem Chopinem. Muzyka polska zawdzięczała mu o wiele więcej niż on jej (...)⁸.

Postać Fryderyka Chopina, a przede wszystkim spojrzenie na niego oczami Cypriana Norwida, zostaną opisane w jednym z kolejnych rozdziałów, teraz jednak warto zatrzymać się jeszcze przy tej postaci, przy okazji omawiania ludowych akcentów w muzyce:

Takie podejście do folkloru, jakie zademonstrował Chopin w mazurkach, nie miało precedensu. W XVIII wieku do muzyki ludowej nawiązywano w najlepszym wypadku po to, by uzyskać „charakterystyczność”. Zazwyczaj jednak celem był komizm. W XIX wieku folklor zaczęto traktować z powagą. Najpierw stylizowano go dla uzyskania kolorytu lokalnego (...) W drugiej połowie stulecia odrębność lokalnych tradycji inspirowała oryginalne

⁸ Tamże, s. 67.

*przeobrażenia międzynarodowego stylu w zakresie harmonii, melodii, rytmu i podejścia do formy*⁹.

W epoce romantyzmu bardzo zmienia się postawa odbiorcy muzyki. Przestaje być on biernym słuchaczem, któremu muzyka jedynie umila spotkanie towarzyskie. W XIX wieku koncerty stają się celebrazją sztuki, a muzyka zagadką. Czym ostatecznie w swej istocie jest muzyka i jak odczuwa ją jej odbiorca? Czy może przekazać jakieś wartości? W *Historii muzyki* Danuty Gwizdalanki dowiedzieć można się, iż:

Muzykę od dawna traktowano jako sztukę „wyrażającą” – znacznie bardziej niż „przedstawiającą” – teraz jednak nastawienie to uległo spotęgowaniu. Dzięki temu uzyskała status sztuki wyjątkowej, bo wyróżniającej się wśród innych nadzwyczajnym skupieniem „romantycznych walorów”¹⁰.

Romantyczny słuchacz zdaje się doceniać muzykę, odnajduje w niej wartości dla siebie ważne. Zagadnienie prawdy w muzyce oraz jej semantyki jednak nie jest i prawdopodobnie nigdy nie będzie opracowane wystarczająco, by zgłębić jej tajemnicę. Można się jednak zastanawiać, czym muzyka romantyczna różniła się od muzyki wcześniejszej. Czy była aż tak odmienna od dawnych kompozycji, że zaczęła być inaczej postrzegana? A może zależało

⁹ D. Gwizdalanka, poz. cyt., s. 276.

¹⁰ Tamże, s. 211.

to od samych słuchaczy, którzy w XIX wieku stali się bardziej wrażliwi na sztukę?

Cytowany już przeze mnie wcześniej B.Pociej mówi o „pierwiastku romantycznym”, który był charakterystyczny dla muzyki epoki romantyzmu. Jest zdania, iż to właśnie ten pierwiastek jest odpowiedzialny za określanie muzyki jako „romantycznej”:

(...) z pierwiastkiem romantycznym mamy do czynienia wszędzie tam, gdzie muzyka osiąga najwyższy z możliwych stopień bezpośredniego zbliżenia z tzw. sferą uczuć (...) Sfera ta zostaje w nas pod wpływem muzyki w szczególny sposób pobudzona i uszlachetniona czy uwznioślona przez muzykę. Innymi słowy: uczucia – tęsknoty, tkliwości, żalu, grozy – jakie budzą się w nas pod wpływem muzyki – są tylko podobne do uczuć „prawdziwych”; są w stosunku do tych życiowych uczuć analogiczne i są równocześnie jakoś złagodzone i odrealnione (...)¹¹.

Autor zastanawia się również nad trudnym do interpretacji oddziaływaniem muzyki oraz owego „pierwiastka romantycznego” na słuchacza:

(...) wyjątkowo trudno jest opisać ów proces oddziaływania na nas romantycznego pierwiastka muzycznego: to, tak bezpośrednio i tak zdawałoby się proste przeżycie, ma w rzeczywistości strukturę wysoce skomplikowaną, jest złożone i bogate.

¹¹ B. Pociej, poz. cyt., s. 88-89.

Muzyka absorbuje tu całe nasze wnętrza, wypełnia nas, czujemy – poprzez intensywność jej oddziaływania – jej szczególną ważność; czujemy, że w jakiś sposób dotyczy ona spraw o zasadniczym znaczeniu dla naszej egzystencji, dla istnienia naszej osobowości, dla konstytucji naszego „ja”¹².

Roman Ingarden w swoich *Studiach z estetyki* formułuje tezę, że utwór po skomponowaniu istnieje niezależnie od kompozytora; nie jest tym samym, co przeżycia odbiorcy; nie jest jego wykonaniem; utwór muzyczny to nie to samo, co zapis nutowy. W dużym skrócie Ingarden stwierdza, iż utwory muzyczne są bytem intencjonalnym, mającym miejsca dookreślenia, które należy wypełnić czynnością konkretyzacji¹³, dlatego właśnie tak ważna jest postać odbiorcy. Niejednokrotnie podkreślał to sam Norwid, w którego utworach odnajdujemy echa filozofii zakładającej równość na linii artysta-odbiorca¹⁴. Mirosław Strzyżewski, autor *Romantycznych sfer muzykalnych*, podkreśla, iż to właśnie w czasach romantyzmu rozpoczęła się era stawiania muzyków romantycznych na równi z pisarzami:

Twórczość literacka stosunkowo wcześniej nobilitowała pisarza, czego nie można powiedzieć w większości wypadków o pracy nadwornych muzyków (...) Dopiero czasy Cypriana Norwida pozwolą dostrzec w nich prawdziwych

¹² Tamże, s. 89.

¹³ Zob. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966.

¹⁴ Zob. C. Norwid, *Promethidion*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. 3, Warszawa 1971.

„sztukmistrzów”. Fryderyk Chopin i jego poezja zapisana w nutach zwyciężyła poezję słów¹⁵.

W XIX wieku nastąpiła zmiana w postrzeganiu muzyki. Stała się sztuką równie uprawnioną, co literatura. W tym czasie także inne, dotychczas niedoceniane dziedziny twórczości zyskały na wartości i były bardziej doceniane przez ludzi romantyzmu:

Romantyczna synestezja sztuk, bezkonfliktowej współegzystencji wielu dziedzin artystycznych nawzajem się inspirujących i dopełniających, spowodowała jakby ich zrównanie w hierarchii estetycznej¹⁶.

Juliusz Starzyński twierdzi, iż *correspondance des arts* zapoczątkowała między innymi:

Potrzeba przełamania swoistej izolacji (...) gatunków, potrzeba bardziej integralnego porozumienia pomiędzy artystami różnych dyscyplin, potrzeba wreszcie pogłębienia świadomości przez rozwój naukowej teorii sztuki, poczętej z ducha naszego czasu i ściśle związanej z jego praktyką społeczną. Oto niektóre z czynników nakazujących coraz częściej malarzom chwycić za pióro, poetom zaś dopatrywać się przedłużenia ich własnej problematyki w malarstwie¹⁷.

¹⁵ M. Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzyczne*, Toruń 2010, s. 12

¹⁶ Tamże.

¹⁷ J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk: Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 9.

Friedrich Schlegel, niemiecki poeta i krytyk literacki, w swym artykule również zaznacza, iż zapanowało przekonanie o syntezie sztuk, tym samym artysta nie ograniczał się do jednej roli, „tak więc muzyk stawał się poetą, a poeta bądź malarz kompozytorem”¹⁸:

*Dzieła największych poetów tchną nierzadko duchem innej sztuki. Czyż nie jest tak i z malarzami; czyż w pewnym sensie Michał Anioł nie maluje jak rzeźbiarz, Rafael jak architekt, Corregio jak muzyk? A z pewnością nie są przez to mniej malarzami niż Tycjan, który był tylko malarzem*¹⁹.

Za przykład powiązań intersemiotycznych między literaturą a muzyką w literaturze polskiej mogą posłużyć *Tłumaczenia Szopena* autorstwa Kornela Ujejskiego. Autor w swym dziele próbował przełożyć utwór muzyczny na język poetycki. Taki przekład jest oczywiście jedynie próbą zobrazowania muzyki, gdyż całkowite przeniesienie dźwięków na tekst jest sprawą zupełnie abstrakcyjną i niemożliwą do zrealizowania:

Z jednej strony, dobrze wiadomo, iż jakkolwiek by nie określać wielu specyficznych działań artystycznych – czy to w kategoriach „ilustracji muzyki”, czy to w „poetyckich trawestacji”, czy to „tłumaczeń”/„przekładu” („swoistego »przekładu« bądź »przekładu intersemiotycznego“), jak dzieje się na marginesie samych tylko Tłumaczeń Szopena Ujejskiego – w ich kontekście pojawić się musi

¹⁸ M. Strzyżewski, poz. cyt., s. 13.

¹⁹ F. Schlegel, *Aforyzmy z „Fragmentów krytycznych”*, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, Wrocław 2000, s. 216.

*natychmiast elementarna konkluzja o nieadekwatności zapisu poetyckiego w stosunku do zapisu muzycznego*²⁰.

Także u Norwida można zauważyć przykłady powiązania literatury z muzyką. Nie jest to jednak ten sam typ przekładu, który możemy zaobserwować w utworach Ujejskiego. Zobaczyć można to na przykładzie utworu *W Weronie* lub w *Nocy tysięcznej drugiej*. Najbliższymi jednak próbami autora na zilustrowanie muzyki jest wiersz *Czemu*, stanowiący fragment *Stygmatu* oraz *Fortepian Szopena*, które zostaną przeanalizowane w kolejnych rozdziałach w kontekście syntezy sztuk.

²⁰ W. Stróżewski, *(D)efekt tłumaczeń Chopina („Zakochana” Kornela Ujejskiego)*, [w:] A. Hejmej, *Muzyka w literaturze: perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 196.

INTERPRETACJA *BOGUMIŁA* I EPILOGU *PROMETHIDONA* ORAZ ICH ANALIZA W KONTEKŚCIE PLATOŃSKIEJ TRIADY

Cyprian Norwid w swych licznych utworach odwołuje się do sztuki. Przywołuje malarstwo, rzeźbę, a nawet taniec¹. Jednak tym, co nurtuje najbardziej, są jego rozważania o muzyce. Rzadko porusza jej temat otwarcie, często przemycając drobne wzmianki w utworach, czy też pisząc w sposób „muzyczny”, czego przykładem może być „nocy-symfonia” w *Kleopatrze i Cezarze*, gdzie Norwid stosuje swoistą synestezję, bardzo charakterystyczny zabieg w literaturze romantyzmu:

Galera królowej Egiptu

Poruszyła się w porcie, skąd masztowe liny,

Przepojone woniami, zabrzmiały w powietrzu

I doniosły tu zapach... gdy trzy lawy wiosel,

Urobionych na wzorze narzędzi muzycznych,

We falach zwiste, akord wydały, i owy

¹ W notatce [*Tańce polskie*], Norwid opisuje rodzaje tańców, hierarchizuje je według wartości, na piedestale stawiając czysto muzycznego poloneza, który zachwyca bez słów i tańca w tle, co może być przydatne do zrozumienia Norwidowskiej idei muzyki. [Patrz: C. Norwid, [*Tańce polskie*], [w:] *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971, s. 385-387.]

*Kręgami ich dopływa echa...*²

Muzyczność jego utworów opisał dokładnie Stróżewski w swej książce *C. Norwid o muzyce*, wymieniając takie tytuły, jak *Bema pamięci żałobny rapsod* czy *Daj mi wstążkę błękitną*. W tym rozdziale chciałabym jednak skupić swoją uwagę na samej teorii sztuki, muzyki oraz jej wymowie, które zostały opisane przez autora *Promethidiona*, analizując dzieło krok po kroku, szczególnie skupiając się na monologu Bogumiła oraz na odautorskim epilogu.

Bardzo ważnym zagadnieniem poruszonym przez Norwida jest także postać artysty. Nie tylko pisarza, lecz także muzyka, którego zdecydowanie odróżnia od grajka po prostu odtwarzającego muzykę, o czym można się przekonać w takich utworach, jak *Do Nikodema Biernackiego* czy *Stygmata*. Szczególną rolę odgrywa także postać Fryderyka Chopina, którego muzyka była dla poety przykładem muzyki prawdziwej, narodowej i skończonej, a sam kompozytor odgrywał dlań wielką rolę. Jak pisał Norwid: „Narodowy artysta organizuje wyobraźnię jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu”³.

Naczelnym Norwidowskim „traktatem o sztuce” jest z pewnością *Promethidion*, napisany w 1850 roku⁴. Utwór został nazwany przez artystę

² C. Norwid, *Kleopatra i Cezar*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. 5, Warszawa 1971, s. 107.

³C. Norwid, *Promethidion...*, s. 465.

⁴ Zagadnienie odnośnie daty pisania i wydania utworu rozwija Sawicki: „Całość utworu była ostatecznie skomponowana w grudniu 1850 roku. Wiemy o tym z listu do Michaliny Dziekońskiej, pisanego w tymże miesiącu, a dołączonego do przysłanego jej rękopisu

Rzeczą w dwóch dialogach z epilogiem, choć badacze próbują przypisać go do różnych gatunków. Jedną z celnych prób przyporządkowania jest porównanie *Promethidiona* do formy greckiego dialogu, a jeszcze dokładniej – do dialogów platońskich. Jak pisze Stefan Sawicki:

W okresie romantyzmu, a zwłaszcza około roku 1840, również myśl platońska przeżywała swój wyraźny renesans. Była siłą inspirującą zarówno w filozofii, jak i w estetyce. Wszystko to zachęca, aby sprawdzając dialogowość Promethidiona, rozpatrzyć ją na tle tradycji platońskiej⁵.

Mimo niezaprzeczalnego podobieństwa do dialogów platońskich, i to nie tylko ze względu na formę, pojawiają się wątpliwości co do określenia utworu jako *stricte* dialogu. Sawicki zauważa, że *Promethidion* to nie tyle dialog, ile monolog, poprzedzony dedykacją, wstępem wierszowanym, prozatorskim *Do Czytelnika* oraz dodatkowo zakończony odautorskim epilogiem, „zbiorem »myśli« o sztuce”⁶. Ostatecznie dzieło zostało określone przez badacza jako „collage”⁷, co celnie odwzorowuje niełatwą do interpretacji budowę utworu⁸. Sam Norwid był oczywiście świadomy nieścisłości i gry z formą, jak zauważa Grażyna Halkiewicz-Sojak:

Promethidiona (...) Drukiem ukazał się w końcu stycznia lub na początku lutego 1851 roku. Można to wywnioskować z listu Norwida do Adama Potockiego z 29 stycznia 1851 roku (...). [S. Sawicki, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Promethidion*, Kraków 1997, s. 7.]

⁵ S. Sawicki, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Promethidion*, Kraków 1997, s. 9.

⁶ Tamże, s. 13.

⁷ Tamże.

⁸ T. Makowiecki w artykule dotyczącym *Promethidiona* pisze na temat różnorodności formy utworu: „Różne mogą być przyczyny takiej różnorodności w układzie dzieła. Za jedną z

W prozatorskim Wstępie Do Czytelnika Norwid uzasadnia ten wybór, podkreśla jego wagę, a w przypisie usprawiedliwia się nawet z odstępstw od Platońskiego wzoru:

Forma greckiego dialogu zdała mi się być najkorzystniejszą do zaszczerpienia głównych pojęć o powadze sztuki, bez tego niepodobna do rozwinięcia dalszego w prozie historycznej – i w prozie technicznej – przystąpić⁹.

Kontynuując rozważania o podobieństwach i różnicach formy obu tekstów, odnajdziemy wiele niecisłości, między innymi w budowaniu rozmowy uczestników, gdzie, jak zauważa Sawicki, różnica między Norwidowskim a Platońskim tekstem jest znacząca. W przedmowie do *Promethidiona* zaznacza, iż w utworze brak heurystyki sokratejskiej, która jest obecna we wszystkich dialogach greckiego filozofa. Polegała ona na tym, że:

Sokrates, w charakterystyczny dla siebie sposób, rozwijał dowodzenie przez pytania skierowane do uczestników rozmowy. W ten właśnie sposób powstał platoński dialog¹⁰.

przyczyn można by uznać niedbały pośpiech w czasie sklejanego przez autora odrębnych małych całości, aby z nich ułożyć idealną wydawniczą całość. Za inną można by przyjąć powolny rozrost dzieła, pisanego przez kilka lat, w różnych nastrojach, a później dla uszanowania organicznego rozwoju całości wydanego bez zmian i obcinania” (T. Makowiecki, *Promethidion*, [w:] K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 8-9)

⁹ G. Halkiewicz-Sojak, *O autokreacji i koncepcji sztuki w Promethidionie Norwida*, Toruń 1996, s. 42.

¹⁰ S. Sawicki, poz. cyt. s. 11-12.

Jeśli już mowa o prowadzeniu rozmowy w utworze, warto zwrócić uwagę na samych bohaterów, o ile można im przypisać taką funkcję. Ich zadanie opisała dokładniej cytowana już wcześniej Halkiewicz-Sojak w artykule *O autokreacji i koncepcji sztuki w Promethidionie Norwida*:

Rolę przewodników prowadzących ku istotnym prawdom powierzył Norwid fikcyjnym postaciom: w pierwszym dialogu Bogumiłowi, w drugim – Wiesławowi. Autonomia tych postaci jest jednak ograniczona. Są one raczej porte-parole autora niż oddzielnymi kreacjami. Świadczy o tym ułomność ich literackiego wizerunku (są retorami, a nie bohaterami inicjującymi zdarzenia) oraz to, że wyrażone przez nie idee zostają uzupełnione i skomentowane w odautorskich przypisach, a powtórzone w Epilogu. Powtórzy je Norwid także w korespondencji z początku lat pięćdziesiątych, zwłaszcza w listach do Józefa Bohdana Zaleskiego. Nadaje to postaciom Bogumiła i Wiesława status autorskich masek¹¹.

Jednak tym, co najbardziej powinno przykuć uwagę, jest przede wszystkim treść utworu, która niewątpliwie czerpie z filozofii Platona. Bez poruszenia kontekstu platońskiej triady – Dobra, Piękna i Prawdy – nie da się dokonać właściwej interpretacji *Promethidiona*, gdyż to właśnie na tych wartościach opiera Norwid swoje rozważania o sztuce. Jak sam pisze we wstępie *Do Czytelnika*:

¹¹ G. Halkiewicz-Sojak, poz. cyt., s. 41-42.

W dialogu pierwszym idzie o formę, to jest Piękno.

W drugim o treść, to jest Dobro, i o światłość obu, Prawdę¹².

Bogumił, czyli „dialog, w którym jest rzecz o sztuce i stanowisku sztuki”¹³, to zbiór tez, „przedstawienie szeregu wybranych koncepcji sztuki”¹⁴. Rozpoczyna się od rozważań o Chopinie, gdzie każdy prezentuje swoje stanowisko na podobieństwo platońskich dialogów:

Każdy z rozmówców wydobywa tylko jeden aspekt klasycznej bądź romantycznej teorii i z powodu tej jednostronności nie dociera do istoty problemu. Podobnie jednostronne oceny Erosa prezentowali uczestnicy uczyty u Agatona. I tu, i tam pojawia się wszakże osoba, która, nie przekreślając zrazu żadnej opinii, podejmuje trud definiowania pojęć¹⁵.

Anna Barańczak, w artykule *Poetycka „muzykologia”*, zaznacza, iż powyższe wypowiedzi są „wręcz modelowymi przykładami trzech zasadniczych stanowisk, jakie można zająć w sporze o semantyczność czy asemantyczność muzyki”¹⁶.

Pierwszy z rozmówców dialogu ceni w Chopinie „zamach”, a nie, jak mówi, „melancholię romantyczno-mglistą”:

¹² C. Norwid, *Promethidion...*, s. 429.

¹³ C. Tamże, s. 431

¹⁴ W. Stróżewski, *C. Norwid o muzyce*, Kraków 1997, s. 31.

¹⁵ G. Halkiewicz-Sojak, poz.cyt., s. 43.

¹⁶ A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia”*, [w:] *Muzyka w literaturze*, Kraków 2002, s. 40.

Z drugiej strony wymaga jednak, by muzyka była czymś bliskim słuchaczowi, by poruszała go „od wewnątrz” (...) Ta szczególna intymność muzyki, wiążąca się jednak nie z romantycznym liryzmem, lecz z „zamachem”, da się pogodzić bodaj wyłącznie w ramach koncepcji sztuki akcentującej szczególnie wartość ekspresji (...)¹⁷

Takie podejście do muzyki zaczęło być typowe dla odbiorców XIX wieku. Wymagali od niej więcej aniżeli tylko rozrywki – „Słuchacz romantyczny domagał się od muzyki nowych wrażeń – ukojenia lub podniecy”¹⁸. Ten sposób myślenia dotyczył nie tylko odbiorców muzyki, lecz także i jej twórców:

Nowi kompozytorzy i teoretycy domagali się, by muzykę interpretować inaczej nie jako sentymentalno-tkliwą „mowę serca”, ale w kategoriach nieokreślonych, metaforycznych, symbolicznych, oderwanych uczuć in abstracto¹⁹.

Wracając do sądów pierwszego rozmówcy, należałoby określić, jaki ma on stosunek do semantyki utworów muzycznych. Jak pisze Barańczak:

W tym ujęciu muzyka jest więc systemem semantycznym (...) muzykę rozumie ten uczestnik dyskusji jako ekspresję emocji twórcy; odbiorca, zależnie od

¹⁷ W. Stróżewski, poz. cyt., s. 31.

¹⁸ A. Einstein, poz. cyt., s. 49-50.

¹⁹ M. Strzyżewski, poz. cyt., s. 16.

*tego, co jemu samemu „w duszy gra”, może dostroić się emocjonalnie do całego zespołu tych ekspresywnych symptomów lub tylko do niektórych z nich (...)*²⁰.

Rozmówca w *Promethidionie* porusza również ważną kwestię relacji grający-słuchacz, która była już wcześniej przez Norwida wspomniana. Stróżewski zaznacza, iż Norwid muzykowi-grajkowi „zostawia się jedynie grę, rozumianą jako czyste operowanie dźwiękami, podczas gdy słuchacz zdolny jest wnikać w istotę muzyki”²¹.

Na początku dialogu pojawia się również ważne zagadnienie „wchodzenia do własnego domu”:

*To, co w Promethidionie nazwane jest „sercem”, które muzyka „bierze i odmyka / Jak ktoś do domu wchodzący własnego”, jest istotnie właściwym miejscem jej przeznaczenia: nie ma być ona – by raz jeszcze wrócić do Słuchacza – jedynie muzyką do tańca, albo – zgodnie z wierszem Liryka i druk – do przygrywek, lecz poruszać najgłębsze pokłady osobowości, wyzwalać nie tylko uczucia, ale i myśl*²².

²⁰ A. Barańczak, poz. cyt., s. 40.

²¹ W. Stróżewski, poz. cyt., s. 31.

²² Tamże, s. 31-32.

Widzimy tu niewątpliwe podobieństwo do *Fortepianu Szopena*²³, który powstał najprawdopodobniej około 1863 roku²⁴, czyli ponad dziesięć lat po *Promethidionie*:

A w tym coś grał, taka była prostota

Doskonałości Peryklejskiej,

Jakby starożytna która Cnota,

W modrzewiowy dom wiejski

Wchodząc rzekła do siebie:

„Odrodziłam się w niebie,

I stały mi się arfy – wrota;

Wstęga – ścieżka;

Hostię – przez blade widzę zboże:

Emanuel już mieszka

²³ Do interpretacji *Fortepianu Szopena* powrócę jeszcze w kolejnym rozdziale, gdzie dokonam analizy fragmentów utworu w kontekście romantycznego artysty.

²⁴ Zob. J. W. Gomułicki, *Metryki i objaśnienia: Fortepian Szopena*, [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3, Warszawa 1971, s.738: „Pierwsza wzmianka o Fortepianie Szopena pochodzi dopiero z początku 1865 r., sam wiersz musiał jednak powstać o wiele wcześniej, najpewniej jeszcze w r. 1863 (wrzesień-grudzień), zgodnie z założyciową praktyką poety, który tego rodzaju utwory, nawiązujące do konkretnego i aktualnego wydarzenia historycznego, pisał albo natychmiast po odebraniu pierwszych wiadomości o wydarzeniu tej wagi, albo też w najbliższych dniach czy tygodniach po takich wiadomościach (...)”.

*Na Taborze!*²⁵

Następnie zostaje wspomniany temat prawdy, który zostanie rozwinięty dopiero w kolejnym dialogu/monologu Wiesława. Tu Bogumił jedynie zaznacza problem, który zostanie natychmiastowo zakwestionowany przez kolejnego rozmówcę:

- Cóż te morały do rzeczy należą –

Konstanty na to ozwał się z młodzieżą –

Albo cóż prawda tam, gdzie jest udanie,

Tam, gdzie jest wszystko przez naśladowanie...

Albo muzyka co by mi znaczyła,

Żeby ją musiał jak hieroglif badać,

Lub, wedle onych pojęć Bogumiła,

*Żeby się musiał w Mazurku s p o w i a d a ć!*²⁶

Konstanty podaje w wątpliwość fakt, że muzyka może być prawdziwa:

Według niego muzyka jest przede wszystkim asemantyczna (...) Takich sensów, odsyłających do zewnętrznej rzeczywistości, w muzyce w ogóle nie ma. Nie ma w niej nawet (...) subiektywnych treści emocjonalnych (...) W „mazurku”

²⁵ C. Norwid, *Fortepian Szopena*, [w:] *Pisma wszystkie*, t.3, Warszawa 1971, s. 256.

²⁶ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 433-434.

*nie można się spowiadać, gdyż nie ma tu miejsca na indywidualny, niepowtarzalny sens; mazurek mówi nie o przeżyciach twórcy, ale o tym, że j e s t m a z u r k i e m (...)*²⁷.

Dla Norwida kategoria prawdy w muzyce jest wyjątkowo ważna. W epilogu do poematu pisze, iż:

*Naród, tracąc przytomność, traci obecność, nie jest, nie istnieje. Głos prawdy, ludzie prawdą żyjący i dla prawdy mogą znowu powołać go do życia*²⁸.

W samym *Promethidionie* jednak rozważania o prawdzie są nikłe i trudne do interpretacji, głównie ze względu na małą ilość konkretnych sądów sformułowanych przez Norwida. Jak zaznacza Makowiecki:

*Jedynie przy pomocy tych dwóch pojęć: miłości i pracy określa Norwid ustami Bogumiła – pojęcie piękna (czy sztuki); wszelkie inne terminy, które się w tym dialogu pojawiają, mają trzeciorzędne znaczenie. W szczególności „prawda” przewija się ledwie marginesowo, a „dobro” wzmiankowane jest raz tylko mimochodem, gdy poeta mówi, że „dobro na wygodno zdrobnieje” (...) W dialogu drugim, w *Wiesławie*, pojęcie Dobra, któremu w myśl przedmowy miał być poświęcony cały ten dialog, nie pojawia się dosłownie – ani razu. O Prawdzie mówi się, rzeczywiście, dużo, ale – jak wiadomo – różny bywa sens tego słowa. Bywa ono używane w sensie logicznym, jako oznaczenie prawidłowości*

²⁷ A. Barańczak, s. 40–41.

²⁸ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 468.

wynikania pewnych prawd z innych, bywa używane w sensie raczej ontologicznym, jako odpowiedniość jakichś też sformułowanych w słowach z rzeczywistością zewnętrzną, bądź w sensie metafizycznym, jako istnienie prawd wiecznych ita²⁹.

Dla romantycznych artystów i teoretyków muzyka absolutna, nieskażona słowem czy tańcem, była najdoskonalszą formą muzyki. Muzyka taka jest nieokreślona, przekazuje ona wartości z wielką siłą, choć nie da się tego jednoznacznie wytłumaczyć. Taki rodzaj sztuki był szczególnie ceniony przez XIX-wiecznych twórców i słuchaczy:

Nieokreśloność muzyki – wada w oczach XVIII-wiecznych racjonalistów – dla romantycznych odbiorców stała się zaletą. W Niemczech ideatem słuchacza obwołano uczuciowego entuzjastę i postawiono go ponad unikliwym i krytycznym znawcą. Zalecano poddać się dźwiękom i zatracać w muzyce, nie dociekając jej sensu³⁰.

Wracając do treści poematu, rozmówca zaznacza jednak, że muzyka jest sztuką naśladowczą, więc nie ma w niej miejsca na prawdę. Także „badanie” i „spowiadanie się” w niej nie ma racji bytu. Następnie bohater skupia się na pięknie, odcinając się od tematu prawdy:

Co pięknem, to się każdemu podoba,

²⁹ T. Makowiecki, poz. cyt., s. 18-19.

³⁰ D. Gwizdalanka, poz. cyt., s. 214.

*I konfesjonal na to niepotrzebny*³¹.

Według niego piękne jest to, co się każdemu podoba i nie ma związku z prawdą, która, jak już wspominał, jest sztuką mimetyczną. Przedrzeźnia więc sądy Bogumiła, przytaczając fragment ludowej piosenki, w której szukanie prawdy jest na pierwszy rzut oka bezcelowe:

Ho! hop – koniku mój, rwij się od żłoba...

*Ho hop!!... cóż na to Bogumił wielebny?*³²

Kolejny sąd wygłaszany jest przez Maurycego, który nie zgadza się z poprzednikiem:

- Co piękne, nie jest to – mówił Maurycy –

Co się podoba dziś lub podobato,

Lecz coś się winno podobać; jak niemniej

I to, co dobre, nie jest, z czym przyjemniej,

*Lecz co ulepszona...*³³.

Następuje między nimi wymiana zdań o „nieuczoności” ludowych piosnek, które, według Konstantego, nie mają głębszego przekazu. Maurycy

³¹ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 434.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 434-435.

zaznacza jednak, że pozory myślą i błahe na pierwszy rzut oka przyspiewki mogą kryć w sobie „wielką mądrość, treści głębokie, religijne”³⁴:

- A przecież widz, że piosnki one,

O których mówim tak, przy pełnym stole

Herbatę chińską pijąc – niezupelnie

Przez nieuczoność się określać dają,

I że ich wiele jest o złotej welnie

Baranka, który za nas wszystkich ma ją,

I że ich wiele jest z g ł ę b s z e j k r a i n y

Nad to, co o nich mówi się nawiasem...³⁵

Problem prawdy i ludowości w sztuce przywołany zostanie jeszcze później w Norwidowskiej „przypowieści o pięknie”³⁶, teraz jednak powróćmy do rozmowy bohaterów. Kolejny sąd przedstawia Hrabia, który utożsamia piękno z harmonią:

- Co do mnie, jeżeli

³⁴ W. Stróżewski, poz. cyt., s. 35.

³⁵ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 435.

³⁶ Określenie dla *Promethidiona* użyte przez B. Kuczerę-Chachulską w *Norwida „przypowieść o pięknie” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, Warszawa 2008.

Tu o harmonii mówim – Hrabia rzeknie –

Ta jest z porządku – g d z i e p o r z ą d n i e – p i ę k n i e,

Gdzie bezrząd, chaos – z szatanem anieli!...

Więc – dyscyplina u mnie, a uczciwa,

Jest tą harmonią łączącą ogniwa –³⁷

O harmonii Norwid wspomina również w epilogu do *Promethidiona*, nawiązując tym razem do pracy i ludowości. Mówi, iż w narodzie wymagana jest harmonia pomiędzy słowem ludu i społeczeństwa. Wspomina także o harmonii sztuki:

Różnica pomiędzy słowem ludu a słowem pisanym i uczonym jest ta, że lud myśli postaciami. A umiejętnik postacie do myśli swych dorabia. Że więc tylko przez harmonię tradycyjną pracy narodu ten dialog, ta rozmowa myśli ludowej z myślą społeczeństwa odbywa się. Rozmowy tej ujęcie w harmonię sztuki, rękodzieł i rolnictwa stanowi zdrowie narodowe – stanowi p r z y t o m n o ś ć i o b e c n o ś ć – byt³⁸.

Tu też widzimy jednoznaczny związek z filozofią Platona, szczególnie jeśli przypomnimy sobie o takich dziełach tego myśliciela, w których

³⁷ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 435.

³⁸ Tamże, s. 468.

zaznacza, że człowiek jako jedyne stworzenie jest zdolne do zauważenia harmonii, bezpośrednio związanej z pięknem:

Inne żywe stworzenia nie spostrzegają, czy ruchy mają, czy nie mają w sobie tego ładu, który jest nazwany rytmem i harmonią. Nam zaś... bogowie dali zdolność spostrzegania rytmu i harmonii, i cieszenia się nimi³⁹.

oraz:

Bo najbardziej w głąb duszy wnika rytm i harmonia i najmocniej się czepia duszy przynosząc piękny wygląd⁴⁰.

Zaraz po rozmowie bohaterów następuje monolog Bogumiła, niewątpliwie mogący się kojarzyć z Wielką Improwizacją Konrada z *Dziadów* cz. III Adama Mickiewicza. Można to zobaczyć jeszcze przed samym monologiem, gdy zapowiadany jest „śpiew” Bogumiła:

- Przestańmy! cyt... uciszcie się, moi kochani –

Władysław wołał – wkrótce Bogumił zaśpiewa...⁴¹

Wystarczy tę scenę porównać ze sceną więzienną z Mickiewiczowskiego utworu, kiedy zapowiadana jest Improwizacja Konrada:

Stój, cicho - zgadłem, że tak będzie -

³⁹ Platon, *Człowiek a harmonia i rytm*, Leges 653 E.

⁴⁰ Platon, *Państwo*, 401 D, Kęty 2003, s. 100.

⁴¹ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 436.

O, my znamy Konrada, co to znaczy, wiemy.

Północ jego godzina. - Teraz Feliks niemy,

*Teraz, bracia, piosenkę lepszą posłyszemy*⁴².

Wyrażna aluzja widoczna jest w momencie, gdy mówca dosłownie przytacza imię bohatera romantycznego dramatu:

Pieśń masz – lecz pieśni gdzież rozgałęzianie?

Toż i przywódca Konrad uwięziony

Mówi-ć, że czuje jej zaokrąglenie,

Że się lubuje wdziękiem onej strony

*I zda się dłońmi tykać już wcielanie...*⁴³.

Samo nawiązanie do *Dziadów* jest o tyle ciekawe, iż Norwid niejednokrotnie przywoływał ten romantyczny dramat jako dzieło wybitne: „*jest raczej notatką geniuszu ziemię spod nóg swych tracącego*”⁴⁴. Widział w nich prorocstwo, którego ówczesni krytycy zdawali się nie dostrzegać. Można by tu przyrównać „prorocstwa” opisane przez Mickiewicza do monologu postaci Bogumiła, *porte-parole* Norwida. Ich wypowiedzi są kontrowersyjne,

⁴² A. Mickiewicz, *Dziady cz. III*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, t.3, Warszawa 1983, s. 150.

⁴³ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 443.

⁴⁴ C. Norwid, *Uwaga o „Wielkiej Improwizacji”*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971, s. 398.

niewłaściwe. Odnoszą się do zupełnie innego tematu, jednak nie bez przyczyny Norwid odwołuje się właśnie do Mickiewicza. Barańczak pisze:

Stanowisko Bogumiła – będącego autorskim porte-parole, a w każdym razie pełniącego w poemacie uprzywilejowaną funkcję – wypadłoby nazwać najbardziej „nowoczesnym”, a zarazem najbardziej radykalnym. Muzyka jest tu już rozumiana jako pełnoprawny system semantyczny (...) mający funkcję nie tylko ekspresywną, ale i poznawczą⁴⁵.

Przechodząc do monologu Bogumiła, należy stwierdzić, że jest to jeden z najważniejszych momentów w *Promethidionie*. Bohater, jako *porte-parole* autora, porusza temat piękna, które „kształtem jest Miłości”⁴⁶. Według niego wszystko zaczyna się od miłości, to ona stwarza sztukę. I tutaj mamy do czynienia z filozofią Platona. U mędrca z Aten czytamy, iż miłość jest utożsamiana z dobrem i prawdą, jest więc ich pragnieniem. Edyta Domagała w pracy *Miłość drogą do Piękna-Dobra-Prawdy, czyli o Platońskiej metafizyce miłości* pisze, iż:

⁴⁵ A. Barańczak, poz. cyt., s. 41.

⁴⁶ Brak możliwości dokładnego wyjaśnienia różnych Norwidowskich aforyzmów w *Promethidionie* utrudnia interpretację poematu. W. Borowy porusza tę kwestię w tekście *O Norwidzie: rozprawy i notatki*. We fragmencie o *Promethidionie* zarzuca Norwidowi wiele niejasności np. „mętna teoria prorocstwa”, „łamiągłówki językowe, które mają być argumentami” (Zob. W. Borowy, *O Norwidzie: rozprawy i notatki*, Warszawa 1961, s. 78-79.) Również T. Makowiecki uznaje tego typu wypowiedzi lapidarne i krytykuje Norwida za lakoniczne sformułowania (Zob. T. Makowiecki, *Promethidion*, [w:] K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 12.)

Człowiek natchniony miłością, poznając różne poziomy Piękna-Prawdy-Dobra, pragnie budować swe życie na nowo, pragnie tworzyć w pięknie (...) Twórczość jest natomiast konsekwencją pogoni za pięknem, skutkiem miłosnego żaru (...) Specyfikę owej twórczości Platon wyraża następująco: „jest to zapładnianie tego, co piękne zarówno co do ciała, jak i co do duszy”⁴⁷.

Norwid zarzuca Polakom, że nie stworzyli wielkich dzieł, co jest jednoznaczne z brakiem umiłowania piękna:

Kto kocha – widzieć chce choć cień postaci,

I tak się kocha Matkę – Ojca – braci –

Kochankę – Boga nawet... więc mi smutno,

Że mazowieckie ani jedno płótno

Nie jest sztandarem w sztuce – (...)⁴⁸

Rozwija ten temat także w epilogu, gdzie pisze, iż „nie on [naród] do sztuki, ale sztuka doń przychodzi”⁴⁹. Potępia kopiowanie sztuki zagranicznej, obcej i pragnie budowy sztuki narodowej:

⁴⁷ E. Domagała, *Miłość drogą do Piękna-Dobra-Prawdy, czyli o Platońskiej metafizyce miłości*, [w:] „Annales” 2009 nr 23, s. 74.

⁴⁸ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 441.

⁴⁹ Tamże, s. 464.

Kto odwołuje od rozwinięcia sztuk, rzemiosł i rękodzieł w narodowym kierunku, ten odwołuje naród od nieuniknionej tu pokuty, w dumę go wprowadza, w próżność⁵⁰.

Dla porównania pisarz w *Promethidionie* przytacza Grecję i Rzym, których dzieła są potwierdzeniem miłości dla sztuki. W każdym miejscu widać tam umiłowanie malarstwa, rzeźby czy architektury:

O! Grecjo – ciebie że kochano, widzę

Dziś jeszcze w każdej marmuru kruszynie⁵¹

oraz:

O! Rzymie – ciebie że kiedyś kochano,

W kodeksie jeszcze widzę barbarzyńskim

(...)

Roma; to odwróć – Amor ci odpowie!⁵²

Podsumowaniem tego będzie smutna refleksja nad sztuką polską. Podmiot liryczny kończy ją wielokropkami, oznaczającymi ciszę i przemilczenie, które są dla Norwida wyjątkowo ważną kategorią w sztuce⁵³.

⁵⁰ Tamże, s. 469.

⁵¹ Tamże, s. 442.

⁵² Tamże, s. 443.

⁵³ Zob. C. Norwid, *Białe kwiaty*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971, 187-200.

Mogą tu one oznaczać wyjątkowy ból i żal spowodowany taką kondycją sztuki w Ojczyźnie:

O Polsko! – wiem ja, że artystów czołem

Są męczennicy – tych sztuka popiołem...

Ale czyż wszyscy wiedzą to w Ojczyźnie

I czy posiadałaś sztuką krwawe-żyźnie?...

.....⁵⁴

Bezpośrednio z miłością i pięknem Bogumił łączy pracę, która prowadzi do zmartwychwstania. Szczególnie przejawia się ona w sztuce ludowej. Polemizuje także z „wieszczami”, którzy są oderwani od ziemskiej rzeczywistości. Dla niego sztuka ziemi to najwyższa z możliwych sztuk. Sawicki pisze, że „rolą, jaką w zakresie genezy sztuki wyznaczał Norwid pracy, skłaniała poetę do wyprowadzania dojrzałych form artystycznych, odnajdywanych w życiu codziennym”⁵⁵. Dlatego właśnie autor *Promethidiona* najbardziej docenia dzieła rąk prostego ludu:

Bo piękno na to jest, by zachwycalo

Do pracy – praca, by się zmartwychwstało

⁵⁴ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 443.

⁵⁵ S. Sawicki, poz. cyt., s. 17.

*

*I stąd największym prosty lud poetą,
Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi,
A wieszcz periodem pieśni i profetą,
Odlatującym z pieśniami od ziemi.
I stąd największym prosty lud muzykiem,
Lecz muzyk jego płomiennym językiem⁵⁶.*

Według poety wytwór pracy ludu jest najbardziej bliski prawdy. Taka sztuka broni się sama, daleka jest dorabiania do niej filozofii, jak to w przypadku innych „wieszczów”, ironicznie przywoływanych przez Norwida. Prostota pracy ludzkich rąk jest więc przykładem uchwycenia prawdy w sztuce:

Lud ręczną pracą zdobywa wiedzę i dlatego nie potrzebuje już tłumaczyć, czemu on myśli postaciami. Jużćić on tylko ciągle postaciuje, pracą plastyczną myślać⁵⁷.

Dla Norwida piękno jest nierozdzielne z użytecznością i pracą:

- Budując śpichlerz często zapomina,

⁵⁶ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 440.

⁵⁷ Tamże, s. 468.

Że u ż y t e c z n e n i g d y n i e j e s t s a m o ,

Że p i ę k n e - w c h o d z i n i e p y t a j ą c b r a m ą .⁵⁸

Omawiając motyw pracy, warto zatrzymać się na chwilę przy rzeźbie, na którą Norwid zwracał szczególną w tej sprawie uwagę, gdyż to właśnie ona jest jedną z dziedzin sztuki, w której praca ludzkich rąk jest szczególnie istotna i przy tym jednocześnie bardzo dosłowna – „wzorem rzeźbiarza był dla Norwida Michał Anioł, »co kuł sam w marmurze«⁵⁹. Rzeźbienie ma także dwa wymiary: materialny i duchowy:

Znane są – i często w wypowiedziach o autorze Promethidiona ta problematyka wraca – upodobania poety do rzeźby. Obok wielu innych powodów i okoliczności warto zwrócić uwagę na fakt, że właśnie w procesie powstawania rzeźby dochodzi do najmocniejszej konfrontacji tego, co duchowe (intencji, zmysłu, idei), z materią (...) W jego „przypowieści o pięknie” ten „trud” zetknięcia się „duchowej intencji”, twórczego zamiaru z twardym materiałem rzeźby zdaje się w zasadniczy sposób implikować zaistnienie piękna, które tworzy człowiek⁶⁰.

„Nic nie rodzi się bez oporu, takie są prawa wieczne”⁶¹ – pisał poeta w liście do Konstancji Górskiej w 1852 roku. Z omówioną już pracą łączy się

⁵⁸ Tamże, s. 441.

⁵⁹ S. Sawicki, poz. cyt., s. 16.

⁶⁰ B. Kuczera-Chachulska, poz. cyt., s. 17-18.

⁶¹ C. Norwid, [142. Do Konstancji Górskiej], [w:] *Pisma wszystkie*, t. 8, Warszawa 1971, s. 165.

bezpośrednio wątek zmartwychwstania. Według autora celem pracy jest zmartwychwstanie, zmierzanie ku Bogu. Jak pisze Bernadetta Kuczera-Chachulska:

Norwidowi wyraźnie bardzo zależy na tym, by próbować zrozumieć sztukę i piękno w połączeniu z chrześcijańskim pojmowaniem zmartwychwstania (...) Sztuka, miejsce wydarzenia się piękna, jest dla poety obszarem w y z w a l a n i a s i ę d u c h a⁶².

„W pierwszym rzędzie znaczy ono odzyskanie zatraczonego piękna – >>profilu Boga<<⁶³. Motyw odrodzenia występuje również u Norwida w późniejszym tekście *Zmartwychwstanie historyczne*, w którym:

Na pierwszy plan wysuwa się tu duch narodu, który zostaje określony jako moralna-całość narodu. Tak jak – wedle Promethidiona – indywidualne piękno partycypuje w Pięknie Boga, duch – moralna całość narodu, uczestniczy w Duchu Świętym⁶⁴.

Domagała pisze, iż poznanie dobra, piękna i prawdy „*pociąga za sobą osiągnięcie doskonałości, a w konsekwencji – nieśmiertelności*”⁶⁵:

Człowiek, poznając najwyższe wartości i realizując je w życiu, tworzy w pięknie, rzeźbi swą duszę. Dzięki cnotliwemu postępowaniu ma szansę –

⁶² B. Kuczera-Chachulska, poz. cyt., s. 20.

⁶³ W. Stróżewski, poz. cyt., s. 38.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ E. Domagała, poz. cyt., s. 82.

zgodnie z *Platońską eschatologią* – na trwałe obcowanie z bogami. Pragnienie zespolenia jest natomiast symbolem pragnienia nieśmiertelności⁶⁶.

Muzyka w romantyzmie była nierozdzielna ze światem duchowym. To właśnie muzyka absolutna, nieskażona słowem, spełniała zadanie „*łączenia nas z zaświatem duchów*”⁶⁷. Warto dodać, iż taki rodzaj muzyki zwany jest *musica instrumentalis*, której wykonanie jest ograniczone jedynie do instrumentów muzycznych, czego nie ma na przykład przy okazji opery czy baletu, gdzie ważną rolę odgrywa też chór czy tancerze.

Podobnie jak u Platona, sztuka jest ściśle związana u Norwida z boskością i wiarą. Należy pamiętać, iż nieśmiertelność według Platona nie ma jednak nic wspólnego ze zmartwychwstaniem u Norwida. Autor *Promethidiona* w epilogu do poematu zaznacza, iż „pieniędzy nie będziem jak się pracy u siebie do godności czynnego myślenia uświęconej modlitwą sztuki nie podniesie”⁶⁸. To właśnie taka sztuka ma spełnić zadanie szczególne:

Wierzył, że sztuka polska, taka, jaką wymarzył i wystawił w Promethidionie, ma do spełnienia misję szczególną. Przekraczając granice własnego narodu, stać się może zaczynem wyzwolenia i wolności dla innych (...) gdy wielcy naszego romantyzmu: Mickiewicz, Krasiński, nawet Słowacki – zwątpili już w możliwości i praktyczną skuteczność sztuki (...) Norwid odwrotnie: tym goręcej wzywał do wprowadzenia sztuki we wszystkie dziedziny

⁶⁶ Tamże, s. 84

⁶⁷ Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, Warszawa 1971, s.150.

⁶⁸ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 470.

życia narodowego, do jej rozpowszechniania i upracticzniania. W tym widział najwłaściwszą realizację postulowanego wówczas przez wielu realnego czynu, drogę do ocalenia i wyzwolenia - Sztukę⁶⁹.

Pod koniec monologu, Bogumił wygłasza swój „program”, w którym tłumaczy, jak widzi sztukę polską. Warto też zwrócić uwagę na to, iż „Norwid nie wypowiada się tu o przyszłości sztuki w ogóle (...) Wiele narodów doszło już do osiągnięcia właściwego poziomu sztuki”⁷⁰. Autor *Promethidiona* stwierdza więc:

To w tym – o pięknem przypowieść ma leży!...

I tak ja widzę przyszłą w Polsce sztukę,

Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,

Nie jak zabawkę ani jak naukę,

Lecz jak najwyższe z rzemioł apostoła

*I jak najniższą modlitwę anioła*⁷¹.

Makowiecki również zauważa, iż mamy tu do czynienia ze szczególnym wskazaniem na sztukę polską:

⁶⁹ S. Sawicki, poz. cyt., s. 26.

⁷⁰ W. Stróżewski, poz. cyt., s. 41.

⁷¹ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 445-446.

Słowem, we wszystkich ważnych miejscach Promethidionu pojawia się słowo: „Polska”, które przewija się przez cały utwór. Zresztą – nie dziw, skoro zważymy, że Promethidion pisany był na emigracji; a jak większość dzieł polskich tych lat na obczyźnie i on zwracał się twarzą do kraju⁷².

W poemacie możemy więc wyróżnić kilka najważniejszych Norwidowskich tez dotyczących muzyki i sztuki w ogóle. Mimo drobnych różnic, jego poglądy są mocno związane z Platońską Triadą – Dobrą, Pięknem i Prawdą. Do tej filozofii Norwid dodaje również Miłość, od której wszystko się zaczyna i która konstytuuje owe wartości, a także Pracę, która jest drogą do Zmartwychwstania. Także muzyka ma reprezentować te wartości. Szczególną postacią, która jest przez Norwida stawiana na piedestale, jest nasz narodowy kompozytor, gdyż, jak pisał autor *Promethidiona*: „W Polsce od grobu Fryderyka Chopina rozwinie się sztuka, jako powoju wieniec”⁷³. Prawdziwość jego muzyki i jej wpływ na „podnoszenie ludowego do Ludzkości”⁷⁴ według Norwida zostaną opisane w kolejnym rozdziale.

⁷² T. Makowiecki, poz. cyt., s. 29-30.

⁷³ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 464.

⁷⁴ Tamże.

FORTEPIAN SZOPENA JAKO PRZEDSTAWIENIE ARTYSTY DOSKONAŁEGO

Pisząc na temat sądów Norwida o muzyce, trudno nie wspomnieć o jego znajomości z Fryderykiem Chopinem, który był dla niego artystą skończonym i doskonałym. Poeta uważał, że to właśnie dzięki muzyce kompozytora muzyka ludowa mogła zostać podniesiona do rangi sztuki narodowej. Norwid za sprawą Chopina zrozumiał, czym muzyka jest i czym być powinna:

Stopniowo muzyka Chopina odstaniała przed Norwidem coraz głębsze wartości; był jednym z tych, którzy od początku rozumieli ją naprawdę. Chopin wyrósł w jego myśli do roli artysty ucieleśniającego w sobie ideał sztuki w ogóle, ideał sztuki polskiej zaś w szczególności¹.

W tym rozdziale zostaną przedstawione poglądy Norwida dotyczące postaci Chopina i jego muzyki, które zostały zapisane w tekstach poety, takich jak *Fortepian Szopena*, *Czarne kwiaty* czy *Nekrolog*. Ze względu na rozległość pierwszego utworu, zinterpretowany on został jedynie w kontekście przedstawienia postaci artysty i jego muzyki. Kwestie budowy, muzyczności i innych możliwych interpretacji zostały jedynie wspomniane w ramach podkreślenia ich ważności.

¹ W. Stróżewski, *Doskonale-wypełnienie. O Fortepianie Szopena Cypriana Norwida*, [w:] A. Hejmej, *Muzyka w literaturze : antologia polskich studiów powojennych*, Kraków 2002, s. 218.

Wspólna historia obu artystów jest niezbyt długa, acz treściwa i pełna inspiracji dla Norwida. Obaj spotkali się u schyłku życia kompozytora w 1849 roku, a ich znajomość trwała zaledwie kilka miesięcy, o czym możemy przeczytać w *Czarnych kwiatach*. Norwid znał już natomiast dzieła Chopina dużo wcześniej, co wiemy m.in. dzięki jego korespondencji, a także niewątpliwie dzięki znajomości Norwida z Marią Kalergis, która pobierała nauki u kompozytora i była jedną z jego najwierniejszych słuchaczek. Należy zaznaczyć, że ze strony Chopina nie odnajdujemy żadnych przekazów dotyczących jego znajomości z poetą. W jego bogatej korespondencji nie pojawia się on ani razu. W tym miejscu chcę jednak zaznaczyć podobieństwo myśli obojga artystów dotyczące muzyki. Co prawda trudno mówić o sformalizowanej teorii Chopina dotyczącej muzyki ludowej, gdyż nie pozostawił on wielu pism oprócz listów i samych swych utworów. W I tomie *Korespondencji Fryderyka Chopina* z lat 1816-1831 w zasadzie nie odnajdujemy wypowiedzi *stricto* o pojęciu muzyki, co może dziwić, gdyż to na lata 1826-1829 przypadają początki jego fascynacji muzyką ludową. W listach opisuje zwykle sprawy techniczne związane z fortepianem, relacje z koncertów, nowiny dotyczących kariery innych kompozytorów z jego środowiska etc. Można zauważyć, iż trudno było mu się wypowiadać na temat muzyki samej w sobie, co może zobrazować cytat z listu do ojca:

Kochany Papo!

Lubo by mi łatwiej było wynurzyć uczucia moje, gdyby je muzycznymi tonami wyrazić można, gdy jednak i najlepszy koncert przywiązania mego ku Tobie, Kochany Papo, objąć nie potrafi, użyć muszę prostych wyrazów serca mego, aby Ci najczulej wdzięczności i przywiązania synowskiego hołd złożyć².

Fortepian Szopena jest niewątpliwie swoistym pomnikiem dla kompozytora. Utwór powstawał w latach 1863-1864, pierwodruk zaś datowany jest na 1865 r. Jak wiele utworów Norwida, bardzo prawdopodobne jest to, iż został napisany pod wpływem chwili, zaraz po opisywanym w utworze wydarzeniu, które przypada na 19 IX 1863 r. Tezę tę przedstawia również Makowiecki:

Mając w pamięci różne odcienie stosunku Norwida do Chopina, do muzyki, do nieszczęść kraju w r. 1863 łatwiej i pełniej ogarnąć można siłę wrażenia, jakie musiała na poecie sprawić wieść z Warszawy z końca tego roku o spaleniu pałacu właśnie Andrzeja Zamoyskiego i wyrzuceniu z najwyższego piętra na bruk – fortepianu Chopina³.

² F. Chopin, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, 1816-1831, s. 44.

³ T. Makowiecki, *Fortepian Szopena*, [w:] K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 117.

J. Gomulicki w objaśnieniach do *Fortepianu Szopena* cytuje krakowski *Czas*, w którym podano nowiny o zamachu, który stał się dla Norwida bodźcem do napisania poematu:

Wiść o zamachu i represjach rosyjskich błyskawicznie dotarła do Paryża, przy czym najobszerniejszą relację o tych wypadkach podał krakowski >>Czas<<(stale czytany przez Norwida), który w ośmiu kolejnych numerach (215-221 i 223) zajmował się zamachem warszawskim. Najdokładniejszy opis znajduje się w numerze 217 (z 24 IX), w którym realistycznie odmalowano niszczenie dobytku niewinnych lokatorów w pałacu: >>Leciały na bruk: stoły, kanapy, fortepijano, łóżka, pościel, obrazy (...). Po wyrzuceniu wszystkich ruchomości i zabranii, co się dało zabrać, żołnierstwo moskiewskie gromadziło wyrzucane meble i rzeczy na kilka stosów i zapaliło (...). Barcińskiego, dyrektora >>Żeglugi<<, zbili żołnierze niemilosiernie, żona jego, siostra rodzona nieboszczyka Chopina, miała drogą pamiątkę po tym artyście, fortepian, który spalono...<<. Taki był właśnie koniec instrumentu należącego do genialnego artysty narodowego i taki zarazem początek arcydzieła Norwida, piszącego swój wiersz pod wrażeniem warszawskich wypadków wrześnieowych, a przede wszystkim pod wrażeniem katastrofy, której uległ fortepian Chopina, a którą poeta wyłożył od razu w sposób paraboliczny (...)⁴.

Jest to dzieło niezwykle trudne do interpretacji, poddawane jest analizie pod wieloma kątami. Badacze przyglądają się niezwyklej budowie utworu, a

⁴ J. Gomulicki, poz. cyt., s. 738.

także jego muzyczności. Owe tematy w *Fortepianie Szopena* są bardzo rozległe. W tej pracy jednak przeanalizowane zostaną dokładnie jedynie sama postać i muzyka Chopina – jak widział go Norwid, czym była dla niego muzyka polskiego kompozytora? Warto przyrzeć się pokrótce wypowiedziom badaczy dotyczącym próby określenia budowy utworu, a także jego muzyczności.

Trudności w analizie utworu rozpoczynają się już u podstaw, przy próbie sklasyfikowania go do odpowiedniego gatunku. Z. Łapiński w artykule *Pieśń zwycięska. O Fortepianie Szopena* dokonuje próby zebrania różnych tez, dotyczących gatunku utworu, który trudno umieścić w odpowiedniej kategorii. Poniższy cytat to tylko niektóre z propozycji badaczy, co obrazuje, jak szeroki jest to temat do rozważań:

„Najostroźniejsi posługiwali się neutralnym słowem >>utwór<<. Inni posuwali się o krok dalej i mówili o >>poemacie<<. >>Poematem<< jest Fortepian dla Cywińskiego, Wasilewskiego, Makowieckiego, Jastruna, Sandauera, Markiewicza i Kowalskiej. Nie zawsze jednak wiemy, czy chodzi o >>dłuższy utwór wierszowany<< czy po prostu o >>utwór poetycki<<. Wyraźnie natomiast rozgranicza dwa pojęcia Witkowska, gdy mówi o >>utworze o cechach poematu, który wszakże decyzją autorską włączony do cyklu liryków<<. Podobnie Gomulicki. W komentarzu do wersji wcześniejszej bierze to określenie w cudzysłów, nie po to zresztą, aby je kwestionować, lecz żeby podkreślić, iż pochodzi ono od Norwida (...) Tak samo Trznadel, przypisując mu zresztą dosyć osobliwy rodzaj: >>Utwór ujęty jest w nową formę poematu o strukturze

nieregularnej i fragmentarycznej, nieciągłej, zrodzonej w części z poematu dygresyjnego i krótkiego poematu opisowego; akcentując jednak równocześnie jedność z liryką, wybiega już w w. XX<<. O >>utworze lirycznym<< pisze Straszewska, o >>muzycznym rapsodzie<< Wyka, o istnym hymnie (...)⁵.

Kwestia muzyczności utworu jest poruszana niemalże przy wszystkich interpretacjach utworu. Badacze zwracają uwagę na ton i melodyjność poematu. Zauważone są także próby Norwida pewnego przetransponowania muzyki Chopina na tekst utworu. Kazimierz Wyka oraz Stanisław Makowski dokonują zestawienia utworu ze wspomnianymi już przeze mnie wcześniej *Tłumaczeniami Szopena* K. Ujejskiego:

Ujejskiego Tłumaczenia Szopena posiadają ten sam zasadniczo cel, co Fortepian Szopena: słowem poetyckim oddać wielkość szopenowskiej muzyki. Przy osiągnięciu tego celu zadowolają się jednak naśladownictwem, na jakim Norwid nigdy by nie poprzestał. Ujejski stara się oddać specjalnym doбором słów i rytmiką wiersza nastrój oraz wartość uczuciową wybranych utworów Chopina. Z góry niejako zakłada, że zupełna transpozycja tych utworów w sferę poetycką jest nieosiągalna. Podrabia, nie przetwarza⁶.

oraz:

⁵ Z. Łapiński, *Pieśń zwycięska. O Fortepianie Szopena*, [w:] tegoż, *O Norwidzie. Rzeczy dawne i najdawniejsze*, Lublin 2014, s. 139-140.

⁶ K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, [w:] tegoż, *Cyprian Norwid: studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 85.

Nie jest to (...) ani ilustracja słowna tej muzyki, ani też próba przekładania treści muzycznych na wartość słowa, jak to czynił np. Kornel Ujejski w Tłumaczeniach Szopena. Sprawę muzyczności utworu interpretuje się dziś następująco: >>Przejawia się ona w różnych jego wymiarach: w konstrukcji formalnej, przypominającej formę cykliczną, w polifonicznym przebiegu głównych wątków, w falowaniu i kontrastowaniu nastrojów, napięć, wreszcie w warstwie najbardziej podstawowej – w doborze brzmień głosowych i operowaniu rytmem<<⁷.

Kolejnymi tekstami, w których poeta poświęca uwagę Chopinowi, są *Czarne kwiaty*, *Nekrolog* oraz *Promethidion*. W tej pracy posłużą one jako dopełnienie interpretacji *Fortepianu Szopena*. Wątek Szopenowski w *Promethidionie* został już podkreślony w poprzednim rozdziale. Widać, iż utworów traktujących o Chopinie nie jest wiele, co jednak nie oznacza, iż Norwid nie przywiązywał do roli kompozytora wielkiej wagi. Wszystkie wymienione teksty świadczą niewątpliwie o wielkim szacunku Norwida do postaci i muzyki Chopina. Mimo tego K. Wyka zauważa, iż bardzo trudno o artykuł traktujący o relacji Chopin-Norwid, który by zebrał odpowiednie utwory i przeanalizował je pod kątem ich „rozmowy o sztuce”:

(...) nie ma dosłownie ani jednego porządnego artykułu, który by prosto a porządnie skreślił dzieje tego kultu (...) Czy nie byłoby rzeczą słuszną zebrać w jednym popularnym wydawnictwie (...) Bo przykładu podobnie wybiegającej w

⁷ S. Makowski, *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości*, Warszawa 1986, s. 128.

przyszłość rozmowy o sztuce pomiędzy wielkimi duchami narodu jak ta, którą z duchem Chopina stworzył w najwspanialszych swoich utworach Norwid, nie znajdziemy w kulturze polskiej. I kto pyta dzisiaj o główny powód nieśmiertelności muzyki Chopina, nie znajdzie formuły trafniejszej nad słowa Norwida, sto lat temu skreślone w porywie hołdu: „Przezeń ludu polskiego porozrzucane tży po polach, w diademie ludzkości się zebrały na diament piękna, kryształami harmonii osobliwej”⁸.

Norwid rozpoczyna utwór od wspomnienia ostatnich wizyt w domu Chopina. Dokładniejszą relację odnajdujemy w *Czarnych kwiatach*, w których poeta opisuje m.in. mieszkanie kompozytora oraz wygląd artysty. W *Fortepianie Szopena* Norwid pisze:

Byłem u ciebie w dni te, przedostatnie,

Gdy podobniałeś, co chwila, co chwila,

Do – upuszczonej przez Orfeja liry,

*W której się rzutu moc – z pieśnią przesila (...)*⁹

Nie pierwszy raz w Norwidowskim utworze spotykamy się z przywołaniem postaci Orfeusza. Dostrzec go można we wspomnianym już wcześniej *Krakusie* czy *Do Nikodema Biernackiego*, który to utwór zostanie

⁸ K. Wyka, poz. cyt., s. 260.

⁹ C. Norwid, *Fortepian Szopena...*, s. 255.

omówiony w kolejnym rozdziale. Również i w tym utworze odnajduje swe miejsce motyw orficki:

*Orfeusz jest patronem nie tylko archaicznego początku sztuki, ale i jej mitycznej wielkości. Chopin stanie się symbolem jej ostatecznego dopełnienia*¹⁰.

Mimo iż jest to początek utworu, zapowiada on tragedię końca – przywołanie zrzuconego fortepianu. Podobna jest śmierć Orfeusza – artysty doskonałego – który został rozszarpany przez Menady – trackie czcicielki Dionizosa, traktowane przez społeczeństwo jako nieprzyzwoite, gwałtowne dzikuski. Makowiecki dokonuje porównania obu sytuacji. Pisze, iż „twory i dzieła harmonijne, idealne i doskonałe są niszczone przez siły prymitywne, barbarzyńskie”¹¹.

Przy kolejnym fragmencie utworu, warto zatrzymać się dla podkreślenia tego, iż pisząc w ten sposób, Norwid musiał posiadać o muzyce również bardziej zaawansowaną wiedzę teoretyczną:

I rozmawiają z sobą struny cztery,

Trącając się,

Po dwie – po dwie –

I szemrząc z cicha:

¹⁰ W. Stróżewski, poz. cyt., s. 221.

¹¹ T. Makowiecki, poz. cyt., s. 123.

„Zaczął-że on

Uderzać w ton?...

Czy, taki mistrz, że gra?... choć – odpycha!¹²

Julian Maliszewski w artykule *Cypriana Kamila Norwida słuchanie muzyki* zaznacza, iż:

W tej frazie Norwid z wielkim znaństwem oddaje jeden z najistotniejszych walorów muzyki Chopina, i to walorów rozumianych w sensie stricte muzycznym, odległym od literatury (...) Rozmowa strun „po dwie – po dwie” to melodia przebiegająca z reguły u Chopina w dwugłosie /często, zgodnie z wpływami muzyki ludowej, w tercji lub też w sekście/. Widać więc, iż Norwid doskonale czuje smak muzyki, bawi się jej subtelnościami, docenia instynkt muzyczny¹³.

Fragmencem *Fortepianu Szopena*, na który badacze bardzo często zwracają uwagę, jest:

Byłem u ciebie w dni te, Fryderyku!

Którego ręka, dla swojej białości

¹² C. Norwid, *Fortepian Szopena...*, s. 255.

¹³ J. Maliszewski, *Cypriana Kamila Norwida słuchanie muzyki*, [w:] *C.K. Norwid w setną rocznicę śmierci. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 18 i 19 maja 1983 r.*, Opole 1984, s. 101.

Alabastrowej – i wzięcia – i szyku –

I dotknąć chwiejnych jak strusiove pióro,

Mięszała mi się w oczach z klawiaturą

Z słoniowej kości...

I byłeś jako owa postać – którą

Z marmurów łona,

Niżli je kuto,

Odejma dłuto

Geniuszu – wiecznego Pigmaliona!¹⁴

Można tutaj zauważyć zupełne przeciwieństwo opisu wyglądu kompozytora, które miało miejsce w *Czarnych kwiatach*. W owym utworze prozatorskim postać Chopina jest opisywana bardzo dokładnie. Natomiast w poemacie widzimy, iż opis ograniczony jest do ukazania czytelnikom „ręki, dla swojej białości / Alabastrowej”, która zlewa się z klawiaturą w jedno. Dla porównania wystarczy spojrzeć na bardzo dokładny opis kompozytora w *Czarnych kwiatach*:

¹⁴ C. Norwid, *Fortepian Szopena...*, s. 255-256.

On, w cieniu głębokiego łóżka z firankami, na poduszkach oparty i okręcony szalem, piękny był bardzo, tak jak zawsze, w najpowszedniejszego życia poruszeniach mając coś skończonego, coś monumentalnie zarysowanego... coś, co albo arystokracja ateńska za religię sobie uważać mogła była w najpiękniejszej epoce cywilizacji greckiej – albo to, co genialny artysta dramatyczny wygrywa np. na klasycznych tragediach francuskich, które lubo nie są do starożytnego świata przez ich teoretyczną oglądę niepodobne, geniusz wszelako takiej np. Racheli umie je unaturalnić, uprawdopodobnić i rzeczywiście uklasyczyć... Taką to naturalnie apoteotyczną skończoność gestów miał Chopin, jakkolwiek i kiedykolwiek go zastałem...¹⁵.

Maliszewski podkreśla, iż w przedstawionym wcześniej fragmencie *Fortepianu Szopena*, Norwid chce przenieść punkt ciężkości z wyglądu również na samą muzykę:

Muzykę percypuje autor Białych kwiatów dwojako - bo nie tylko słuchem, fascynując się grą, dźwiękiem i melodią, lecz i patrzeniem. Wykonywanie muzyki często jawi się poecie jako swoiste misterium, jako obrzęd połączony z teatrem ruchów, gestów (...) Jak wiadomo z monografii o wybitnym muzyku, jego podejście do klawiatury charakteryzowała wielka gracia, dystygowanie (...)¹⁶

¹⁵ C. Norwid, *Czarne kwiaty*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971, s. 178-179.

¹⁶ J. Maliszewski, poz. cyt., s. 100.

W omawianym fragmencie poematu ukazuje się również postać Pigmaliona – mitycznego rzeźbiarza, który stworzył rzeźbę kobiety tak pięknej, iż przeniósł na nie swe uczucie. Jego postać mogłaby więc być synonimem pięknej sztuki tworzonej przez artystę. Stróżewski zaznacza jednak, że:

Nie chodzi – a w każdym razie nie wyłącznie – o zewnętrzne piękno twarzy, postaci, gestu Chopina. To, co istotne, co zostało pomyślane przez geniusza – „wiecznego Pigmaliona”, tkwi w głębi¹⁷.

W tym miejscu warto również wspomnieć o tym, iż, jak przypomina cytowany wyżej badacz, mówiąc o pięknie, „nazwa tej wartości nie pojawi się wprost w poemacie”¹⁸.

Kolejno Norwid pisze:

A w tym, coś grał – i co zmówił ton, i co powie,

Choć się echa inaczej ustroją,

Niż gdys błogostawił ręką Twoją

Wszelkiemu akordowi:

A w tym coś grał, taka była prostota

¹⁷ W. Stróżewski, poz. cyt., s. 227.

¹⁸ Tamże, s. 222.

Doskonałości Peryklejskiej

Jakby starożytna która Cnota,

W modrzewiowy dom wiejski

*Wchodząc rzekła do siebie (...)*¹⁹

W tym fragmencie poruszonych zostaje wiele ważnych tematów. Norwid rozpoczyna od zaznaczenia, iż kompozytor „błogosławi” akordowi. Widoczna staje się zależność muzyki od artysty i odwrotnie. Taką relację pomiędzy sztuką a człowiekiem widzimy również w *Stygmacie* na przykładzie Oskara, który dopiero grając, staje się w pełni sobą. Temat ten zostanie omówiony w kolejnym rozdziale. Aby jednak rozświetlić ten wątek na przykładzie *Fortepianu Szopena*, przywołać warto wypowiedź Maliszewskiego, który o tym fragmencie wspomina, iż:

*Muzyka Chopina stanowi dla Norwida rodzaj sacrum nie tylko muzyki, ale i patriotyzmu, wyzwala w poecie skojarzenia religijne. Gest wielkiego pianisty, sposób kładzenia ręki na klawiaturę, łączy liryk z gestem sakralnym – z błogosławieństwem, stąd pełna wewnętrznej ekspresji metafora (...)*²⁰

Norwid mówi kolejno o prostocie i doskonałości. Miesza tu ze sobą wątki narodowe oraz antyczne. Z jednej strony przywołuje wiejski dom, z

¹⁹ C. Norwid, *Fortepian Szopena...*, s. 256.

²⁰ J. Maliszewski, poz. cyt., s. 100.

drugiej Cnotę i doskonałość Peryklejską, przy czym owa wartość „nie była li tylko wartością estetyczną, ale i moralną”²¹ Makowski pisze:

*Muzykę tę charakteryzował Norwid jako przetworzone dziedzictwo grecko-rzymskiego antyku, wzbogacone o polskie pierwiastki wiejski i narodowe. Prostota i doskonałość sztuki okres peryklejskiego oraz antyczne wartości moralne zostały po wiekach, jak dowodził, odrodzone i połączone w muzyce Chopina z polskimi wartościami narodowymi oraz chrześcijańskimi (...)*²².

Ów przedstawiony „modrzewiowy dom wiejski” to kolejne powtórzenie przez Norwida motywu „wchodzenia do domu własnego”, który autor przedstawił już w *Promethidionie*, a który został omówiony już w poprzednim rozdziale. W tym fragmencie widzimy również rozpoczęcie „sprawy polskiej” poprzez przywołanie wiejskiego domu. Wątek ten będzie kontynuowany w kolejnych strofach. Przechodząc do tematu sacrum, Cnota mówi:

„Odrodziłam się w niebie,

I stały mi się arfą – wrota;

Wstęga – ścieżka;

Hostię – przez blade widzę zboże:

Emanuel już mieszka

²¹ W. Stróżewski, poz. cyt., s. 223.

²² S. Makowski, poz. cyt., s. 127.

*Na Taborze!*²³

Cytowany już przeze mnie wcześniej Makowski w artykule *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości*, celnie interpretuje powyższy fragment:

Zamykające tę strofę stwierdzenie „Emanuel już mieszka na Taborze!” miało podkreślać, że w muzyce Chopina zrealizował się ideał o znamionach świętości i trwa w świecie ludzkim (...), że muzyka ma charakter „Doskonałego wypełnienia”. Przetwarzające dziedzictwo wieków dzieło Chopina odznacza się tym, jak dowodził Norwid, że wyraża najgłębiej istotę polskości, że ujawnia najgłębiej „ducha narodowego (...) Chopin, zdaniem Norwida, ujawnia zatem to, co w historii Polski stanowiło jej esencję, co wykształciło się jako jej wartość najwyższa i najdoskonalsza – a więc ideał narodowy”²⁴.

Kolejno przywołuje Norwid „Polskę – przemienionych Kołodziejów”. To właśnie muzyka Chopina ma być pomocna Polsce w powrocie do doskonałości, w podnoszeniu „ludowego do Ludzkości”²⁵. Jak pisze Norwid w epilogu *Promethidiona*:

W Polsce od grobu Fryderyka Chopina rozwinię się sztuka, jako powoju wieniec, przez pojęcia nieco sumienniejsze o formie życia, to jest o kierunku

²³ C. Norwid, *Fortepian Szopena...*, s. 256.

²⁴ S. Makowski, poz. cyt., s. 127.

²⁵ C. Norwid, *Promethidion...*, s. 464

pięknego, i o treści życia, to jest o kierunku dobra i prawdy. Wtedy artysta się złoży w całość narodowej sztuki²⁶.

Pod koniec poematu Norwid przywołuje obraz dnia, w którym fortepian kompozytora został zniszczony:

I znów widzę, acz dymem osłepion,

Jak, przez ganków kolumny,

Sprzęt, podobny do trumny,

*Wydźwigają – runął – runął - - Twój Fortepian!*²⁷

Ów „sprzęt, podobny do trumny” jeszcze niedawno w *Czarnych kwiatach* był nazywany „nieśmiertelnym”²⁸. Makowski podkreśla, iż mimo ponurego opisu instrumentu z poematu, fortepian nadal pozostaje „żywy”:

*Symbolizacja zaś instrumentu oraz nadanie śmierci artysty i rozbiciu fortepianu systemu wyższych znaczeń powodują, że utwór nabrał charakteru paraboli o istocie i losie dzieła sztuki*²⁹.

Ten sam badacz podkreśla, iż fortepian kompozytora, zbezczeszczone i wyrzucone na bruk nie sprawia ani na moment, by muzyka Chopina

²⁶ Tamże.

²⁷ C. Norwid, *Fortepian Szopena...*, s. 258.

²⁸ Norwid w *Czarnych kwiatach* pisze: „(...) mieszkania główną częścią był salon wielki o dwóch oknach, gdzie nieśmiertelny fortepian jego stał” [Zob. C. Norwid, *Czarne kwiaty*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971, s. 178].

²⁹ S. Makowski, poz. cyt., s. 127.

wydawała się choćby odrobinę mniej wartościowa, a jej twórca – mniej genialny³⁰:

(...) nie niszczy jednak dzieła, nie narusza jego doskonałości. Wręcz przeciwnie – uwydatnia jego walory, jego rangę i nowatorstwo³¹.

Fortepian Szopena oprócz tego, że spełnia rolę poetyckiego pomnika kompozytora, jest także zapisem nadziei dla polskiej sztuki, która ma się odrodzić po śmierci Chopina, a wyrzucony fortepian ma być symbolem niezłomnej siły muzyki i sztuki w ogóle, gdyż, mimo upadku instrumentu, pozostanie ona w Narodzie. Kompozytor według Norwida ma odgrywać rolę przewodnika dusz, ma być w końcu drugim Kochanowskim, gdyż, jak pisał Norwid w *Nekrologu*:

Kochanowski w Sobótkach pierwszy ludu poezję uczonemu światu uwidomił – muzyce Chopin toż uczynił³².

³⁰ Podobny zabieg Norwid stosuje w wierszu *Larwa*, gdzie Biblia „zataczająca się w błocie” nie utraciła na swym znaczeniu i nadal pozostaje Świętą Księgą. Żadne zewnętrzne zmiany ani stosunek zapominających o niej ludzi nie sprawia, iż Biblia traci swą świętość. [Zob. C. Norwid, *Larwa*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 2, Warszawa 1971, s. 30-31.]

³¹ S. Makowski, poz. cyt., s. 129.

³² C. Norwid, *Nekrolog [Fryderyka Chopina]*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971, s. 251.

DO NIKODEMA BIERNACKIEGO ORAZ STYGMAT JAKO PRZYKŁADY NORWIDOWSKIEJ KONCEPCJI ARTYSTY ORAZ PRAWDY W SZTUCE

W twórczości Norwida pojawiają się wyraźne sygnały, pozwalające na rekonstrukcję zarówno koncepcji muzyki jak i roli muzyka-artysty jaką przypisywał mu autor *Fortepianu Chopina*. Sięgnąć należy między innymi do utworu *Do Nikodema Biernackiego*, w którym Norwid przedstawia znaczenie instrumentu muzycznego, mówi o zadaniu, jakie ma spełnić artysta, a także omawia koncepcję prawdy w sztuce, poruszaną już wcześniej przez poetę w *Promethidionie*. Kolejnym utworem, tym razem prozatorskim, będzie *Stygmata*, który w zaskakujący sposób łączy się ze wspomnianym wierszem, jak się okazuje, nie tylko tematem. Zauważalnym jest, że relacja człowiek-instrument nie jest tu jednostronna, a także odnaleźć można przykład przetransponowania muzyki na tekst.

Do porównania obu dzieł inspirowane myślą Stróżewskiego, choć, jak sam pisze, są to tylko jego luźne domysły. W książce *C. Norwid o muzyce* badacz przywołuje fragment ze *Stygmata* – opis sytuacji, kiedy Oskar podczas gry zamienia się w wirtuoza. Autor po przedstawieniu tego fragmentu zadaje pytanie: „Może to reminiscencja gry Biernackiego?”¹. Na pewno nie powinno

¹ W. Stróżewski, poz. cyt., s. 20.

się od razu odrzucać tej hipotezy. Wiemy przecież, że Norwid bardzo często do swych pozornie całkowicie fikcyjnych opowiadań wplatał wydarzenia, w których brał udział, jak również osoby, które spotkał na swej drodze. Należy pamiętać, że poeta był przecież obecny na przynajmniej jednym koncercie Biernackiego i miał nawet okazję z nim rozmawiać. Być może właśnie między innymi to spotkanie zainspirowało Norwida do kontynuowania rozważań na temat muzyki w swoich późniejszych utworach².

Utwór *Do Nikodema Biernackiego* powstał w 1857 roku, kiedy to Norwid miał okazję poznać tytułową postać. Wiadomo, że obaj artyści przebywali wtedy w Paryżu. Poeta był już w stolicy od przeszło trzech lat, gdy skrzypek odwiedził miasto:

(...) razem z Apolinarym Kątskim, wówczas już skrzypkiem światowej sławy, wyjechał na Zachód; udał się do Paryża, gdzie brał lekcje skrzypiec w konserwatorium, grywał w polskich salonach i – jak donosiła kronika zagraniczna warszawskiego „Ruchu Muzycznego” z października 1857 roku – „zamierzał wystąpić tej zimy z koncertem”³.

Potwierdzeniem ich spotkania jest nie tylko interpretowany przeze mnie utwór, lecz także może być nim list, jaki Norwid napisał do Mieczysława Pawlikowskiego, i w którym wspomina o rozmowie z Biernackim⁴. W

² Zob. C. Norwid, *Liryka i druk*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. 2, Warszawa 1971, s. 24-25.

³ Z. Trojanowicz, *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”*, [w:] *Romantyzm: od poetyki do polityki: interpretacje i materiały*, Kraków 2010, s. 101.

⁴ Zob. C. Norwid, *Listy*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. 8, Warszawa 1971, s. 321.

zbiorach Biblioteki Narodowej możemy odnaleźć również rysunek piórkciem, autorstwa poety, który przedstawia grającego skrzypka⁵. Co ciekawe, wielu badaczy zauważa podobieństwo biografii Norwida i Biernackiego, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę ich pozycję społeczną. Ich życiorysy porównała między innymi, cytowana już wcześniej przeze mnie, Zofia Trojanowicz, która stwierdza, iż zarówno poeta, jak i muzyk, zawsze stali w cieniu bardziej docenionych przez publikę artystów:

Nie chcę przez to powiedzieć, że była to dokładnie ta sama sytuacja, jak w przypadku Norwida i trójcy wieszczów. Jeśli chodzi o wielkich poetów, rzecz dotyczyła sław narodowych, rywalizacja szła o „rząd dusz” Polaków. Przy mistrzach skrzypiec chodziło o rozgłos międzynarodowy (...). Zatem nie było to całkiem tak jak z wieszczami, niemniej jakieś podobieństwo między sytuacją poety i skrzypka występowało. I Norwid nie mógł tego nie wiedzieć⁶.

Zastanawiające jest bezkrytyczne przekonanie Trojanowicz o tym, iż Norwid musiał mieć świadomość podobieństwa, jakie istniało między nim a Nikodemem Biernackim. Czy poznając skrzypka, rozpoznał jego sytuację życiową i artystyczną jako podobną do własnej? Czy to właśnie było bodźcem, który zdecydował o tak szybkim nakreśleniu wiersza przez Norwida? Badaczka ostatecznie jednak uświadamia, iż mimo podobieństw, drogi obu artystów rozeszły się w dwie różne strony: „poeta coraz bardziej ginął z oczu

⁵ Zob. W. Stróżewski, poz. cyt., s. przed 23.

⁶ Z. Trojanowicz, poz. cyt., s. 103.

publiczności, skrzypek rósł w jej oczach, wzbudzał zainteresowanie”⁷. Patrząc na utwór, możemy stwierdzić, iż Norwid był jednak daleki od porównań biografii własnej i Biernackiego. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że autor *Promethidiona* pisze o muzyce jako o ściśle połączonej z poezją, czego obrazowym przedstawieniem jest wizja skrzypiec powstałych z desek czarnoleskiej lipy. Poeta miał przede wszystkim na celu ukazanie, kim jest artysta i jaka jest jego rola w społeczeństwie, co łączy się bezpośrednio z kategorią prawdy w sztuce.

Warto zauważyć, iż Norwid wyraźnie oddziela od siebie dwie części utworu. Podział na I i II część został ustalony przez samego poetę, co można już dostrzec w zachowanym autografie wiersza⁸. Podmiot liryczny rozpoczyna utwór od pytań:

...A Ty skąd wzięłeś na te skrzypce deski,

Jeśli nie z lipy bogdaj czarnoleskiej –

I smyk Twój jestże czarodziejstwem żywy

Z białego konia arabkiego grzywy?...

I struny Twoje – czy Ty ręką lewą

⁷ Tamże, s. 104.

⁸ Zob. Autograf wiersza Cypriana Norwida

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AGAD_Autograf_wiersza_Cypriana_Kamila_Norwida.jpg. (stan na: 05.06.2015 r.)

Spod serca wsnuteś na skrzypców Twych drzewo?

- Czy postannikiem idziesz od świtania,

*Gdzie zmrok jest z światłem, z śmiechami łkania?*⁹.

Na pierwszy rzut oka zwracamy uwagę na czarnoleską lipę, kojarzącą się niewątpliwie z Janem Kochanowskim – bardzo ważną postacią dla polskiej literatury. Staropolski poeta był zdecydowanie bliski Norwidowi, szczególnie jeśli chodzi o jego filozofię życia:

*Podobnie jak Kochanowski stawia i rozwiązuje pytanie, co ma począć człowiek wobec zmienności losu. Obaj nawołują do zachowania równowagi w szczęściu i w nieszczęściu do wypracowania w sobie siły moralnej*¹⁰.

Postać Kochanowskiego oraz obraz czarnoleskiej lipy to jednak również symbol klasyki, do której Norwid chętnie odwoływał się w swoich dziełach:

*Nie da się zaprzeczyć, że Norwid spuściznę klasyczną cenił niezwykle wysoko, że jeśli uznać, iż klasyk to ktoś, kto w kulturze śródziemnomorskiej szuka swych korzeni, wobec niej buduje swą tożsamość, Norwid był jednym z klasyków*¹¹.

⁹ C. Norwid, *Do Nikodema Biernackiego*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. 1, Warszawa 1971, s. 268.

¹⁰ Z. Szmydtowa, *Norwid wobec tradycji literackiej*, [w:] *Sprawozdanie Gimnazjum Żeńskiego imienia Cecylii Plater-Zyberkówny*, Warszawa 1925, s. 77.

¹¹ A. Seweryn, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013.

Stróżewski odnajduje jednak ciekawą informację, jakoby można było odczytać ten fragment również w sensie dosłownym: „Biernacki nie tylko był znakomitym wirtuozem, ale i zajmował się amatorsko lutnictwem. »Realne« jest także odwołanie się do włosia smyczka”¹². Maliszewski dodaje, iż instrument skrzypka istotnie był wykonany z drewna lipowego¹³. Poprzez odniesienie do Kochanowskiego, Norwid rozpoczyna swój traktat o korespondencji sztuk, który będzie kontynuował w drugiej strofie. Poeta wspomina także o smyczku, który jest wykonany z grzywy arabskiego konia. Skoro poezja jest przyrównana do muzyki skrzypiec, to nie bez powodu źródłem tego dźwięku jest struna właśnie z grzywy konia, symbolizującego tu wolność wyrazu, brak ograniczeń, dynamizm. Dalsza część zapoczątkowuje rozważania o prawdziwości sztuki. Skrzypek ma być, według Norwida, posłannikiem światła, poprzez swoją muzykę ma nieść prawdę. Ze względu na rozległość tekstu, do interpretacji warto podzielić go na dwa mniejsze fragmenty. Kolejna część posiada element fantastyki i wprowadza baśniową aurę:

Powiem - iż wieszczów rzecz jest poznać wieszcze:

Oto zaklęta dała Ci królewna

Klucze od Echa i ten złamek drewna,

¹² W. Stróżewski, poz. cyt., s. 16.

¹³ J. Maliszewski, poz. cyt., s. 101-102.

I lżę, i poszept w ucho - i grom jeszcze!...

I powiedziała, wstążką więcej czarną (...) ¹⁴.

Biorąc pod uwagę wcześniej wspomnianą przez Norwida czarnoleską lipę oraz pierwszy wers drugiej strofy, możemy zauważyć, iż poeta do muzyki podchodzi podobnie, jak do sztuki literackiej. Nazywa skrzypka wieszczem, choć słowo to umownie przypisywane jest jedynie wybitnym autorom dzieł literackich: „wydaje się, że muzyce wolno będzie stawiać wymagania właściwe poezji, na nią zaś przenieść te, jakie stawia się muzyce” ¹⁵. Swoją teorię autor zastosował w *Stygmacie*, gdzie „tłumaczy” grę skrzypka i umieszcza jej „zapis” w noweli pod postacią liryku. W kolejnym wersie pojawia się tajemnicza postać zaklętej królowny, która dała artyście „klucze od Echa i ten złamek drewna” ¹⁶. Skąd to surowe określenie skrzypiec? Otóż instrument to tylko narzędzie muzyka. Bez człowieka jest tylko drewnianym pudłem. To ludzka ręka i dusza dają skrzypcom głos. Ten fragment przypomina opis fortepianu Fryderyka Chopina z *Czarnych kwiatów*, w którym instrument traktuje się, *nomen omen*, przedmiotowo. Norwid opisuje jego wygląd, przyrównuje do mebli:

Takie też i Chopin miał mieszkanie z widokiem takim, którego to mieszkania główną częścią był salon wielki o dwóch oknach, gdzie nieśmiertelny

¹⁴ C. Norwid, *Do Nikodema...*, s. 268.

¹⁵ W. Stróżewski, *poz. cyt.*, s. 23.

¹⁶ C. Norwid, *Do Nikodema...*, s. 268.

*fortepian jego stał, a fortepian bynajmniej wykwiniony, do szafy lub komody podobny, świetnie ozdobiony jak fortepiany modne, ale owszem trójkątny, długi, na nogach trzech, jakiego, zdaje mi się, już mało kto w ozdobnym używa mieszkaniu*¹⁷.

Możemy więc rozróżnić dwa rodzaje opisów instrumentu przez Norwida: podczas gry oraz „w stanie spoczynku”. Dla porównania wystarczy spojrzeć na to, jak Norwid ilustruje instrument w *Fortepianie Szopena*:

II.

*Byłem u ciebie w dni te przedostatnie,
Gdy podobniałeś co chwila, co chwila
Do upuszczonej przez Orfeja liry,
W której się rzutu moc z pieśnią przesila —
I rozmawiają z sobą struny cztery,
Trącając się
Po dwie, po dwie,
I szemrząc zcicha:
«Zacząłże on
Uderzać w ton?...
Czy taki mistrz, że gra, choć odpycha?»*

¹⁷ C. Norwid, *Czarne kwiaty...*, s. 178.

(...)

IV.

A w tem, coś grał i co zmówił ton i co powie,

Choć inaczej się echa ustroją,

Niż, gdy błogostawites sam ręką swoją

Wszelkiemu akordowi —¹⁸.

Jak można zauważyć, dopiero przy pomocy ręki mistrza instrument ożywa, struny rozmawiają, szemrzą, nabierają ludzkich cech. Artysta „błogostawił sam ręką swoją wszelkiemu akordowi”¹⁹. Człowiek wnosi swoje emocje i bogactwo uczuciowego życia w akt artystyczny, jakim jest wydobywanie dźwięku z instrumentu. Aktywność człowieka i wartość ludzkich uczuć, jakie nadają ostateczny kształt utworowi przekładają się na ucłowieczenie sztuki – widać to w warstwie stylistycznej i pojawiającej się personifikacji strun, które zaczynają rozmawiać ze sobą. Prawdziwa sztuka okazuje się ucłowieczająca, gdy artysta jest w stanie tak pokierować swoimi uczuciami, by podporządkowały sobie materię.

Powracając do tematu zaklętej królowny, warto zauważyć, że nosi ona żalobę, na co wskazuje czarna wstążka. Wiemy, iż dziewczyna jest w pewnym stanie uśpienia i potrzebuje skrzypka, aby ją ocalił i by mogła powrócić do

¹⁸ C. Norwid, *Fortepian Szopena...*, s. 255-256.

¹⁹ Tamże, s. 256.

życia. Trojanowicz rozumie ten fragment nieco inaczej. Uważa, iż żałoba królowny nie minie po uzyskaniu przez nią „wolności”, a jej smutek czy też śmierć duchowa jest niezależna od tego, jaki będzie efekt gry artysty:

Skoro bowiem spełnienie wszystkich warunków przez skrzypka ocali i jego, i królownę, to dlaczego królowna wypowiada horoskop „wstążką wiejąc czarną?” Byłoby to w istocie horoskop czarny, nieotwierający przed artystą żadnej optymistycznej perspektywy?²⁰.

Nie po raz pierwszy Norwid używa w swoich utworach symbolu czarnej wstążki, by ukazać ogrom cierpienia. Przedmiot ten można zaobserwować np. w *Mojej Piosnce [I]* z 1844 roku. Porównanie tych obu utworów jest tym trafniejsze, gdyż Norwid w wyżej wspomnianym utworze odwołuje się również do „czarnoleskiej rzeczy”, która uleczka serce:

Lecz, nie kwiląc jak dziecię,
Raz wywalczę się przecie;
Złotostruna, nie opuść mię, lutni!

Czarnoleskiej ja rzeczy
Chcę — ta serce uleczy!
I zagrałem...

²⁰ Z. Trojanowicz, *poz. cyt.*, s. 106.

... i jeszcze mi smutniej ²¹.

W dalszej części drugiej strofy zaklęta królowna mówi:

„Idź w świat przez uczuć zwariowaną dramę,

Napatrz się w zorzę, lunę zwiędź pożarną,

Wschodnich się dowiedz tęcz, blasków zachodnich,

Co kłamać wolno, to lepiej skłamać od nich -

Żywy - wybladłą porusz dioramę...

Lecz - skoro kłamstwo zdradzisz kłamstwem sztuki,

Bądź wpierw pod lauru szerokiego cieniem,

Gdzie donieść krzywe nie potrafią tuki

Urągowskiem albo zapomnieniem...

Aż inny, ówdzie, gdzie upadną strzały,

Przyjdzie je zebrać, jak Ty zbierasz cudze:

²¹ C. Norwid, *Moja Piosnka [I]*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. 1, Warszawa 1971, s. 66.

I wspomni Ciebie, łatwiej-doskonaly.

I powiesz: <<Prawda!...>> - a ja się obudzę...²².

W tej części Norwid podejmuje temat prawdy w sztuce oraz przybliża zadanie, które stoi przed artystą-muzykiem. Sztuka ma być prawdziwa, lecz ostatecznie sama jest przecież pewną formą oszustwa, ponieważ nie jest nigdy rzeczywistością. Muzyka będzie tutaj „lepszym” kłamstwem, przysłaniającym codzienne zakłamanie życia. Niewątpliwie koresponduje to z późniejszym dramatem Norwida *Aktor*, w którym w czasie rozmowy Jerzego z Gotardem toczy się dyskusja na temat kłamstwa w sztuce. Jerzy mówi:

„Położenie tragiczne”! – a moje? – a wasze?

Dlatego że, sam grając, innych grą nie straszę,

Dlatego że ma głowa i serce powoli

Przepękają, bez tępna, gdy słowa me liczę,

Słyszac je, nim wypowiem, by minac, co boli,

I widzac wzrok mój prędziej niż wy me oblicze!

²² C. Norwid, *Do Nikodema...*, s. 268-269.

Dlatego że kulisy zrobiwszy ruchome

Przenoszę je i stawiam z tej lub owej strony –

Dlatego wam są deski sceny niewidome

I żyjemy jak w domu... tylko dom – zmyślony²³.

Warto zauważyć, iż fragment „Lecz – skoro kłamstwo zdradzisz kłamstwem sztuki”²⁴ jest podkreślony przez Norwida, dlatego należałoby zwrócić na to zdanie szczególną uwagę. Jak pisze Stróżewski:

Sztuka ma prawo kłamać. Ale czynić to może po to tylko, by swym kłamstwem obalić kłamstwo rzeczywiste, a to znaczy: objawić prawdę o rzeczywistości (...) Tworzenie fikcji, a więc – mówiąc językiem fenomenologii – czystych przedmiotów intencjonalnych, stanowi podstawę działalności artysty, w tym także tego, co chce poprzez swe dzieło przekazać²⁵.

Tu pojawia się kolejny temat poruszony przez Norwida, czyli pytanie, jakie zadania są stawiane muzykowi-artyście. Poprzez swoją muzykę ma on przykazywać prawdę, która wyzwala spod więzów rzeczywistości. Na przykładzie zaklętej królowy pokazuje, jak funkcjonuje prawda w sztuce.

²³ C. Norwid, *Aktor*, [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 4, Warszawa 1971, s. 368.

²⁴ C. Norwid, *Do Nikodema...*, s. 268.

²⁵ W. Stróżewski, *poz. cyt.*, s. 32-34.

Dziewczyna mówi: „I powiesz: »Prawda!«... - a ja się obudzę...”²⁶. Jest zakłęta w ziemskiej rzeczywistości i nieprawdzie, a muzyka skrzypka i idee w niej zawarte mają ją obudzić ze snu. Poprzez jej postać możemy rozumieć zagubioną jednostkę, ale także cały naród. Przypomnijmy fragment z listu Norwida do Teofila Lenartowicza, w którym mówi o wyzwoleniu, tłumacząc dramat *Zwolon*:

„*Z-wolon (zwolony) – trzeba być z-wolonym z myślą Przedwiecznego pieru, aby być wy-z-wolonym z przeciw-myśli Bożej*”²⁷.

W utworze *Do Nikodema Biernackiego* pojawia się motyw Orfeusza – postaci, która swoją muzyką potrafiła oczarować nie tylko ludzi, ale i otaczającą go naturę, morskie fale czy drzewa. Trojanowicz zwraca uwagę na jeszcze jeden aspekt poruszony w wierszu, a mianowicie na to, jak artysta ma zdobyć popularność. Najpierw powinien zyskać uznanie publiczności, podporządkowując się jej, aby następnie, po uznaniu go przez audytorium, móc przekazać swe własne prawdy²⁸.

Kolejnym utworem, który doskonale ilustruje postać muzyka-artysty i jego uczucia jest nowela *Stygmata*, mimo iż na pierwszy plan wysuwa się tam temat historiozofii. Odsunięcie postaci skrzypka na dalszy plan zdecydowało o jego słabej ekspozycji w interpretacjach - badacze raczej pomijali jego osobę,

²⁶ C. Norwid, *Do Nikodema...*, s. 269.

²⁷ C. Norwid, *Listy...*, s. 101.

²⁸ Zob. Z. Trojanowicz, *poz. cyt.*, s. 108.

i w artykułach naukowych można znaleźć jedynie bardzo nieliczne wzmianki dotyczące tej postaci. W utworze poruszony został temat relacji artysta - instrument oraz wrażliwości człowieka na dźwięki. Można zobaczyć tam również ciekawy przykład przetransponowania muzyki na tekst.

Na początku utworu, narrator przedstawia nam skrzypka Oskara, który w codziennych relacjach z ludźmi jest raczej wycofany i bardzo ostrożny:

*Częstotliwie zdawało się, iż nie na słowa doń mówione, lecz najprzód na ich najostateczniejsze konsekwencje odpowiadał. Rzekłbym, że nie rozmawiał, ale że zapobiegał zdaniom i uczuciom, a co niekiedy w nadmiarze swoim przybierało naturę podejrzliwości*²⁹.

Mamy więc do czynienia z osobą narzucającą sobie postawę rezerwy, ostrożności, ważącą każde słowo i niedającą łatwo i swobodnie ujścia swoim emocjom w relacjach z ludźmi. Czy taka postawa może być uznana za odzwierciedlenie postawy samego autora? Z pewnością oszczędność w okazywaniu emocji, związana z postawą artysty, jest rysem charakterystycznym dla samego Norwida.

W przypadku Oskara to właśnie sztuka była impulsem, zmieniającym zachowanie artysty. Bohater uzewnętrznia swoje emocje jako artysta, nie jako człowiek. Dowiadujemy się, że kiedy gra, pokazuje się od zupełnie innej

²⁹ C. K. Norwid, *Stygmata*, [w:] tegoż, *Dzieła Cyprjana Norwida*, Warszawa 1934, s. 480.

strony, a sztuka całkowicie go pochłania. Następuje bardzo plastyczny opis jego gry:

*Ręka wyprzedzała wszystko i palcami zdada się garnąć pierwszej tony, nim podchwycić je można było smykkiem, w powietrze rzucając zdyszane...*³⁰.

Sztuka staje się prawdziwym życiem, jedyną przestrzenią odpowiednią dla manifestacji emocji. Artysta, kiedy gra, staje się również prawdziwym sobą, zyskuje pełnię swojej tożsamości. W utworze czytamy:

*Oskar nie gdy na scenę wchodził, ani gdy grać poczynął, ale dopiero gdy już pełno grał, był istotnym sobą i podobno, że wtedy tylko to był on*³¹.

Muzyka okazuje się właściwym sposobem na bycie sobą – tutaj ujawniają się pozytywne efekty powściągliwości i ostrożności, którą bohater przejawia w życiu prywatnym i relacjach z innymi ludźmi. Bogactwo wewnętrznego życia przekłada się na jakość muzyki; uczucia okazują się cennym skarbem, którym artysta zarządza rozważnie, by jego sztuka stawała się doskonałą.

Z całą pewnością można zauważyć podobieństwo pomiędzy opisem gry Oskara oraz na przykład cytowanym wcześniej opisem gry kompozytora w *Fortepianie Szopena*. To artysta porusza instrument, on nadaje mu dźwięki.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

Bez człowieka skrzypce czy fortepian są tylko pudłem rezonansowym. Jednak dzięki opisowi w *Stygmacie* widzimy, że ta relacja jest obustronna. Z jednej strony człowiek daje instrumentowi życie, ale to także instrument kształtuje człowieka. Podczas gry zmienia wykonawcę w kogoś zupełnie innego – czyni z niego wirtuoza. Pozornie przeciętny, małomówny mężczyzna, staje się tutaj mistrzem, potrafiącym wydobyć z instrumentu coś bardzo wyszukanego, wywołującego u publiki przeżycia estetyczne. Paradoksalnie to, czego nie potrafi czy nie chce wyrazić w bezpośredniej relacji z drugim człowiekiem, jest w stanie ofiarować odbiorcom swojej muzyki. Uczucie okazuje się konstruktywne, gdy poddane zostaje regułom sztuki, staje się elementem dzieła. W noweli widzimy wyraźny kontrast między doskonałą emocją artystyczną („coś olimpijskiego prostowało nagle linję całej jego postaci”³²) a pełną chaosu i nieuporządkowaną uczuciowością Oskara w życiu osobistym:

*(...) z zatrzymywanym w piersiach ogromnym szlochem wyjąknął: - <<Zerwane wszystko... najniezwyklejszy człowiek jestem!... Tylko mówić nie mogę...>> I uparcie szloch zatrzymując, ocierał z czoła zimny pot, który, z jedną łzą ciężką spotkawszy się, całą twarz biegiem swoim dzielił na dwoje*³³.

³² Tamże, s. 480.

³³ Tamże, s. 484.

O ile uczuciowość w muzyce, w sztuce staje się podstawą doskonałości, o tyle w życiu osobistym okazuje swoją destrukcyjną moc i staje się współwinna tragedii, w wyniku której kochające serca zostają rozdarte.

Na przykładzie postaci Oskara można również zobaczyć niesamowitą wrażliwość muzyków na dźwięki. Niestety, taka umiejętność nie zawsze jest czymś pozytywnym. W noweli tej widzimy, iż pycha artysty może doprowadzić nawet do tragedii. Bohater był przekonany co do tego, do kogo jego ukochana skierowała ważne słowa. Mimo prób wyjaśnienia nieporozumienia, narrator, a zarazem uczestnik wydarzeń, nie mógł uświadomić Oskara, że jest w błędzie. Przecież muzyk nie może się mylić co do tego, co usłyszał:

Winien jestem odpowiedź, a ta brzmi: mogłem nigdy nie mieć talentu... to może być; zaś że ten zostałby dziś złamanym – i tu złamał smyk swój i odrzucił – to, na teraz, jest pewnym. Lecz pozostanie mi ta wiedza sztuki, w której (raczysz darować), że może od nikogo nie wyglądam pomocy i kierownictwa. Otóż, jeżeli idzie o czyj głos o naturę równości lub nierówności jego lub głosowi właściwe odcienia brzmień – racz uważać w tym względzie rozmowę jako wyczerpniętą³⁴.

Bogactwo uczuciowego życia warunkuje piękno sztuki, wzbogaca ją, nadaje jej wyjątkowy charakter. Jest konieczne, by artysta mógł w interakcji z przedmiotem – instrumentem stworzyć dzieło sztuki. Symbolem takiej

³⁴ Tamże, s. 485.

rzemieślniczej, wymagającej poświęcenia pracy, jaka wiąże się ze sztuką, jest fakt, że Oskar wciąż ma ze sobą smyk – symbol twórczej działalności, ćwiczeń, opanowania materii przez artystę. Jednocześnie jednak uczuciowość, która w połączeniu z pracą staje się niezbędnym warunkiem sztuki, okazuje się siłą wymykającą się spod kontroli. Przyjaciel Oskara, któremu nawet we śnie gra towarzysza jawi się jako symbol artystycznej doskonałości („Naraz podejrzewać zaczynałem w półśnie, że Oskar weszedł cicho, i że mi gra Henryka Purcell <<Taniec-wichrów>>... i przebudziłem się”³⁵), musi bezsilnie przyglądać się, jak romantyczne, rozdygotane emocje – stygmat życia przyjaciela – doprowadzają go do nieszczęścia, którego apogeum staje się symboliczne złamanie smyka.

Jednym z najbardziej interesujących fragmentów noweli jest moment, w którym nieprzekładalność muzyki na słowa zostaje przełamana. Oskar – muzyk – przemawia słowami poezji, dając werbalny wyraz temu, co przekazuje zazwyczaj w swojej muzyce. Służy temu umieszczenie w *Stygmacie* Norwidowskiego wiersza *Czemu?*, który wyraża cierpienie artysty: „wszak muzyk wypowiada najpełniej swe uczucia muzyką”³⁶. Scena, w której Oskar recytuje wiersz przyjacielowi, jest w swej istocie melorecytacją. Oskar nie rozstaje się ze skrzypcami. Rozpoczyna, wysunąwszy naprzód lewą rękę – rękę od serca, co istotne, utwierdzoną „na wyżynie strun” i w ten sposób wyraża

³⁵ Tamże, s. 489.

³⁶ Rzepczyński S., *Wokół nowel "włoskich" Norwida: z zagadnień komunikacji literackiej*, Słupsk 1996, s. 98.

poetycko głębie smutku i cierpienia, jakie wiążą się z byciem artystą. Autor ulega nastrojowi i pisze słowa pod muzykę, przywołując tym samym już po raz ostatni temat korespondencji muzyki z literaturą, pisząc *Stygmata* jako jedno z ostatnich swoich dzieł.

Uczucia, które wiążą się w twórczości Norwida z muzyką, wynikają ze szczególnej wrażliwości człowieka – artysty. Muzyka staje się, zgodnie z dążeniami ówczesnej myśli metaartystycznej, partnerką poezji, punktem odniesienia w artystycznym dialogu. Jest również sztuką, w której najwyraźniej uwidacznia się rola emocji w powstawaniu dzieła sztuki. Oskar, recytujący ze skrzypcami, to obraz odwołujący się do melicznych początków poezji. To muzyka prowadziła słowo i nadawała mu ostateczny kształt, wskazując drogę artyście oraz najlepszy sposób, by mógł on w artystycznej formie dać wyraz swoim uczuciom.

ZAKOŃCZENIE

Muzyka w twórczości Cypriana Norwida jest tematem o tyle szerokim, co i nieopisanym. Mimo zgromadzonej, obszernej bibliografii, wykorzystanej w pracy, można jednocześnie stwierdzić, że pozycje dotyczące muzyki w kontekście twórczości Norwida są niezbyt liczne. Brak artykułów traktujących *stricte* o prawdzie w muzyce u Norwida uniemożliwił pełne opisanie problemu i poznanie sądów badaczy na ten temat. Nie odnaleziono również wielu pozycji, w których badacz dokonałby pełnej syntezy tego tematu – jedyna antologia dotycząca muzyki w Norwidowskich utworach wymieniona we wstępie. Zwykle takie zbiory traktują o sztuce w ogóle, natomiast nikła ich liczba dotyczy samej muzyki.

Celem pracy było stworzenie szkicu szeroko traktującego o muzyce w twórczości Cypriana Norwida. Praca miała przybliżyć główne motywy skupiające się wokół muzyki, jak i przedstawienie najważniejszych utworów Norwida o niej traktujących.

Temat muzyki w epoce romantyzmu stanowił wstęp do dalszych rozważań. Przedstawienie sylwetki ówczesnego artysty oraz słuchacza, a także zaprezentowanie zjawiska syntezy sztuk dało tło do porównania ich z Norwidowskimi utworami.

Interpretacja fragmentów *Promethidiona* ukazała główne sądy poety o muzyce, a także to, jak czerpie on z filozofii starożytnej, podejmując temat sztuki i jej roli we współczesnym autorowi świecie. W dziele tym zarysowuje się również problematyka prawdy w muzyce – temat, który powinien być

szerzej poruszony przez badaczy, gdyż na razie można odnaleźć na ten temat nieliczne głosy. Najczęściej, i to jedynie przy okazji omawiania *Promethidiona*, badacze poświęcają temu zagadnieniu kilka zdań.

Rozdział dotyczący osoby Fryderyka Chopina miał za zadanie przybliżyć źródła zainteresowań Norwida muzyką, a także jego oczekiwania dotyczące jej samej. Na podstawie postaci kompozytora poeta utworzył ideał artysty, który swą muzyką mógł podnieść, popularne już, „ludowe do Ludzkości”.

Ostatni rozdział, w którym dokonano interpretacji utworów *Do Nikodema Biernackiego* oraz *Stygmatu* zarysowuje problematykę postaci muzyka-artysty. Tu również można zauważyć poruszony przez Norwida temat prawdy w muzyce.

Z pewnością problem muzyki w twórczości artysty domaga się jeszcze dopracowania – szczególnie jeśli chodzi o zbadanie muzyczności jego utworów, a także wspomnianego już tematu prawdy w muzyce. Wiele Norwidowskich dzieł, w których odnajdujemy obecność muzyki, daje niewątpliwie szerokie pole do dalszych badań w tym temacie. Najważniejszymi tematami dotyczącymi muzyki, jakie należałoby poruszyć, byłyby na pewno: rola artysty- muzyka, jego obowiązki i powinności wobec społeczeństwa, relacja muzyki i literatury, korespondencja między nimi oraz korzyści, jakie mogą wynikać z takiej relacji oraz problem prawdy w muzyce i jej poznawczych możliwości.

BIBLIOGRAFIA

Wykorzystane utwory:

Norwid C., *Aktor*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 4, Warszawa 1971.

Norwid C., *[142. Do Konstancji Górskiej]*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 8, Warszawa 1971.

Norwid C., *[Tańce polskie]*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971.

Norwid C., *Białe kwiaty*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971.

Norwid C., *Czarne kwiaty*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971.

Norwid C., *Fortepian Szopena*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 3, Warszawa 1971.

Norwid C., *Kleopatra i Cezar*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 5, Warszawa 1971.

Norwid C., *Larwa*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 2, Warszawa 1971.

Norwid C., *Liryka i druk*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 2, Warszawa 1971.

Norwid C., *Listy*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 8, Warszawa 1971.

Norwid C., *Moja Piosnka [I]*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 1, Warszawa 1971.

Norwid C., *Nekrolog [Fryderyka Chopina]*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971.

Norwid C., *Promethidion*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 3, Warszawa 1971.

Norwid C., *Stygmata*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1968.

Norwid C., *Uwaga o „Wielkiej Improwizacji”*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa 1971.

Norwid C., *Do Nikodema Biernackiego*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. 1, Warszawa 1971.

Opracowania:

Barańczak A., *Poetycka „muzykologia”*, [w:] *Muzyka w literaturze*, Kraków 2002.

Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1983.

Mickiewicz A., *Dziady cz. III*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, t.3, Warszawa 1983.

Seweryn A., *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013.

Kuczera-Chachulska B., *Norwida „przypowieść o pięknie” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, Warszawa 2008.

- Pociej B.**, *Idea, dźwięk, forma: szkice o muzyce*, Kraków 1972.
- Gwizdalanka D.**, *Historia muzyki 2. Podręcznik dla szkół muzycznych*, Kraków 2006.
- Domagała E.**, *Miłość drogą do Piękną-Dobrá-Prawdy, czyli o Platońskiej metafizyce miłości*, [w:] „Annales” 2009, nr 23.
- Chopin F.**, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, 1816-1831, Warszawa 2009.
- Schlegel F.**, *Aforyzmy z „Fragmentów krytycznych”*, [w:] T. Namowicz (opr.), *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, Wrocław 2000.
- Halkiewicz-Sojak G.**, *O autokreacji i koncepcji sztuki w Promethidionie Norwida*, Toruń 1996.
- Halkiewicz-Sojak G.**, *Orfeusz Mickiewicza, Krasińskiego i Norwida na tle tradycji motywu*, [w:] M. Kalinowska, *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu*, Toruń 2002.
- Maliszewski J.**, *Cypriana Kamila Norwida słuchanie muzyki*, [w:] Cyprian Kamil Norwid w setną rocznicę śmierci poety. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 18 i 19 maja 1983, Opole 1984.
- Starzyński J.**, *O romantycznej syntezie sztuk: Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.

Wyka K., *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, [w:] tegoż, *Cyprian Norwid: studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989.

Stolarczyk M., *Uczucia muzyką pisane w „Stygmacie” Cypriana Kamila Norwida*, Referat wygłoszony na Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Emocje – język – literatura*, Uniwersytet w Białymstoku, 2-3.06.2016 r.

Strzyżewski M., *Romantyczne sfery muzyczne*, Toruń 2010.

Platon, *Człowiek a harmonia i rytm*.

Platon, *Państwo*, Kęty 2003.

Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966.

Makowski S., *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości*, Warszawa 1986.

Rzeczpiński S., *Wokół nowel "włoskich" Norwida: z zagadnień komunikacji literackiej*, Słupsk 1996.

Sawicki S., *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Promethidion*, Kraków 1997.

Makowiecki T., *Fortepian Szopena*, [w:] K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949.

Makowiecki T., *Promethidion*, [w:] K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949.

Borowy W., *O Norwidzie: rozprawy i notatki*, Warszawa 1961.

- Gomulicki W.**, *Metryki i objaśnienia: Fortepian Szopena*, [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3, Warszawa 1971.
- Stróżewski W.**, *(D)efekt tłumaczeń Chopina („Zakochana” Kornela Ujejskiego)*, [w:] A. Hejmej, *Muzyka w literaturze: perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
- Stróżewski W.**, *C. Norwid o muzyce*, Kraków 1997.
- Stróżewski W.**, *Doskonałe-wypełnienie. O Fortepianie Szopena Cypriana Norwida*, [w:] A. Hejmej, *Muzyka w literaturze: antologia polskich studiów powojennych*, Kraków 2002
- Kraśiński Z.**, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, Warszawa 1971.
- Łapiński Z.**, *Pieśń zwycięska. O Fortepianie Szopena*, [w:] tegoż, *O Norwidzie. Rzeczy dawne i najdawniejsze*, Lublin 2014.
- Szmydtowa Z.**, *Norwid wobec tradycji literackiej*, [w:] *Sprawozdanie Gimnazjum Żeńskiego imienia Cecylii Plater-Zyberkówny*, Warszawa 1925.
- Trojanowicz Z.**, *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”*, [w:] tejeż, *Romantyzm: od poetyki do polityki : interpretacje i materiały*, Kraków 2010.

Źródła internetowe:

Autograf wiersza Cypriana Norwida [online], http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AGAD_Autograf_wiersza_Cypriana_Kamila_Norwida.jpg.

(stan na 05.06.2015r.)

Twórczość Cypriana Norwida to niewątpliwie wielka skarbnica jego rozmyślań dotyczących różnych dziedzin sztuki: malarstwa, rzeźby czy tańca. Szczególny problem dla norwidologów stanowi jednak muzyka, wspominana przez Norwida w wielu utworach. Mimo nielicznych fragmentów traktujących stricte o muzyce, pojawia się ona jako temat w wielu jego dziełach, a jej istotna rola zostaje przez autora mocno podkreślona, co powinno szczególnie zainteresować i skłaniać do rozważań interpretatorów jego twórczości. (...) Celem tej pracy było stworzenie szkicu do syntezy dotyczącej muzyki w epoce romantyzmu i jej postrzegania przez Norwida, aby naświetlić, jak wielkie są możliwości do dalszych rozważań na ten temat. (...)

Ze wstępu

ISBN 978-83-945719-3-1