

Jacek Trznadel

Brak i dopełnienie : "Fortepian Szopena" i «Ad leones!» w świetle problematyki dobra i zła u Norwida

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/4, 25-70

1975

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JACEK TRZNADEL

BRAK I DOPEŁNIENIE

„FORTEPIAN SZOPENA” I „»AD LEONES!«”
W ŚWIETLE PROBLEMATYKI DOBRA I ZŁA U NORWIDA *

Filozofia „początku”, związana z problemem natury ludzkiej i „raju”, tak ważna dla autora *Vade-mecum*, nie jest oryginalna sama w sobie. Można by ją sprowadzić choćby do naiwnie odczytywanych przekonań chrześcijańskich zawartych w *Biblii*. O oryginalności czy znaczeniu nie rozstrzygają jednak same surowe odniesienia myśli, historia filozofii nawet ukazuje tu zdumiewającą częstość repetycji. Dla pisarza istotne są wyprowadzone stąd obrazy życia, poglądy etyczne, szerokie układy akcentowanych odniesień, zagarniających w siebie o wiele więcej nad podstawowy schemat. Wiemy, że w Norwidowej filozofii „początku” doskonałość człowieka dana jest od razu, gdy dla Hegla staje się dopiero. Istnieje jeszcze jedna różnica między obu postawami: dla Hegla świadomość konstytuująca człowieka jest świadomością dobra i zła, dla Norwida — człowieka konstytuuje już sama świadomość dobra, ta świadomość błogostanu przed zerwaniem owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego. Gdyż człowiek był człowiekiem, nim jeszcze sięgnął po owoc zakazany — oto, teologicznie biorąc, prawowierny wykład sceny z książki *Genesis*. Dobro bowiem nie dokonuje się tu równocześnie ze złem lub poprzez zło, postęp chrześcijański u Norwida nie jest postępem heglowskim.

Pisał Hegel:

Czynnością, która wprowadza je [tj. cele, zasady] w ruch i użycza im istnienia — są potrzeby człowieka, jego popędy, skłonności i namiętności. Na tym, co wprowadzam w czyn i czemu użyczam istnienia, zależy mi bardzo: muszę być w tym zainteresowany, chcę mieć zadowolenie z wyniku swej czynności.

Wielcy ludzie w historii to właśnie tacy ludzie, których cele partykularne zawierają treść substancjalną wyrażającą wolę ducha świata.

* Fragment trzeciego rozdziału książki *Czytanie Norwida* (ukaze się ona nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego).

Iluz to bakałarzy już nie wykazywało, że Aleksander Wielki, że Juliusz Cezar kierowali się takimi namiętnościami i dlatego byli ludźmi niemoralnymi!¹

Pewien ustęp w korespondencji Norwida dość blisko łączy się z ową Hegłowską, a i romantyczną często postawą „dobra przez zło”:

Jest cała taka szkoła, która tłumaczy tak historię: „Aleksander Wielki uczynił to a to z pychy — Cezar z łakomstwa, Hannibal z gniewu — Likurg z obżarstwa * etc., etc., etc.” Ja wierzę, że są pola takie, gdzie się te rzeczy kończą i nic tam nie objaśniają — bo nie jestem Manichejczyk i nie wierzę, że złe i dobre równej są długości: pierwsze jest krótsze od drugiego.

* a Koźmian z czego? [Do Marii Trębackiej, 1856, PW 8, 276]²

Odwołanie się Norwida do manicheizmu jest istotnym argumentem za związkami jego postawy z filozofią św. Augustyna. Jak dla Augustyna, manicheizm jest jego złą wiarą. Trzeba przecież odpowiedzieć, kto jest winien: Bóg, człowiek, świat, zły demiurg? Na tle późnego romantyzmu argumenty wcześniejsze romantyków przeciwko Bogu i teodycei, zaczerpnięte po części z arsenału klasycystycznego, oświeceniowego buntu, musiały wydawać się już wymuszone: ujawniały swój interes polityczny (walka z klerem) i odsunięcie bogatszego materiału filozoficznego. Bo przecież: jeśli Bóg jest doskonałością, to *ex definitione* nie odpowiada za zło. Norwid, który cenił Cyncerona, mógł też pewnie znać ten fragment.

... Bóg albo chce zniszczyć zło, lecz nie może, albo może, lecz nie chce, albo nie chce i nie może, albo chce i może. Jeżeli chce, ale nie może, to jest bezsilny, co nie odnosi się do Boga. Jeżeli może, lecz nie chce, to jest zawistny, co także jest zupełnie obce Bogu. Jeżeli nie chce i nie może, to jest i zawistny, i bezsilny, a przeto nie jest Bogiem. Jeżeli zaś chce i może, co jedynie stosuje się do Boga, to skąd się bierze zło albo dlaczego Bóg go nie wyniszcza?³

W nurcie gnozy uważano, że świat może być dziełem złośliwego demiurga, istniejącego obok Boga. Wreszcie pozostaje jako twórca zła — człowiek. W tym właśnie kierunku, na tle oryginalnego rozumowania filozoficznego, poprowadził rzecz Augustyn. O tym szczegółowiej za chwilę.

¹ G. W. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*. W przekładzie J. Grabowskiego i A. Landmana. Wstępem poprzedził T. Kroński. T. 1. Warszawa 1958, s. 34, 45, 48.

² W ten sposób lokalizuję cytaty z wydania: C. Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1—10. Warszawa 1971; pierwsza cyfra oznacza tom, druga — stronicę.

³ M. T. Cyncero, *O naturze bogów*. W: *Pisma filozoficzne*. Przełożył W. Kornatowski. Komentarzem opatrzył K. Leśniak. T. 1. Warszawa 1960, s. 205 (fragment odtworzony z Laktancjusza *O gniewie Bożym*, 13, 20—21).

Ale czy wyjaśnienie „przez człowieka” rozwiązuje problem takiego zła, jak np. trzęsienie ziemi i zburzenie Lizbony, koronny argument oświeceniowy poematu Voltaire'a? Jednakże trzęsienie ziemi nie jest złem moralnym, choć ma skutki moralne, nie jest także podstawowym codziennym złem ludzkim, a w argumentach za teodyceą, w tym codziennym braku dobra można upatrywać zło świata. A wreszcie, co mogłoby się dziać, gdyby zło człowieka nie spowodowało, że został tak właśnie „wrzucony w świat”? Może ludzie nie mieszkaliby w Portugalii? Rezo-nerstwo tu prowadzone ma na celu tylko wykazanie, że ani oświecenie, ani romantyzm nie zakończyły wiecznej dyskusji.

Dla Norwida świat jest dziełem Boga i nie może być zły, nie jest elementem opozycji manichejskiej, nie jest sprzeczny ze swym twórcą. Powołajmy się znów na prozę epistolarną Norwida, często stanowiącą dla niego okazję do dywagacji filozoficznych; tym razem na marginesie lektury Calderona:

I zaiste stąd niebo wielkie błękitne obejma dziecię-ludzkość, o-patrząc ją dookoła jak czyste oko niebieskie dziewicy-matki. O-patrność nigdzie tak nie okazana wielmożnie-ladną i spokojnie-dziewiczą, i niepokalanie-silną. Różnica to kardynalna z Zygmuntem [Kraśińskim], któremu aż ustnie wypowiedziałem, że zanosi się muza jego w nieświadomy sobie manicheizm.

Zło u Kraśińskiego nie tylko że onym urzędnikiem [bożym] nie jest, ale często nawet ostatecznie sprzecznym Panu, czego nigdy nie było i nie będzie!... [Do Ludwika Nabelaka, 1858, PW 8, 350—351]⁴

Zło pochodzi więc od człowieka, nie od świata; nie istniejąc jako pra-element („sprzeczny z Bogiem”), nie może być usprawiedliwione. Ale badacz Norwida wielkie ma kłopoty spostrzegając ślady niekonsekwencji poety (czy tylko nieścisłości terminologicznych w wypowiedziach *ad hoc*?). Więc i pierwsze zło nie byłoby „sprzeczne”? A jak rozumieć zło jako „urzędnika bożego”? Jako karę? Jako próbę hiobową? Zapewne — i tak, i tak. Byłby to więc raczej pozór zła, kara. Wyłączając zło poza obręb świata bożego Norwid pragnie ocalić pewien typ teodycei. Autor *Fortepianu Szopena* nie był filozofem, choć tworzył konstrukcje filozoficzne. Nie tyle trzeba szukać ścisłości jego myślenia, ile szukać całościowych powiązań i tendencji. Nawet dopuszczać wewnętrzne sprzeczności. Zestawiać różne gatunki pisarstwa — co niektórym metodologom

⁴ Zob. także na temat postaw Norwida i Kraśińskiego pracę A. Kowalczykowej *Dylemat romantycznego konserwatyzmu: niezmiennność warunkiem postępu. Przykład Kraśińskiego*. „Studia Filozoficzne” 1972, nr 10. Według Kowalczykowej dla Kraśińskiego „Grzech pierworodny nie był [...] upadkiem; był przejściem [...] do życia i możliwości doskonalenia” (s. 100). Interesujące byłoby ukazanie, na czym polega odrębność poglądów Norwida od poglądów Kraśińskiego w kręgu zakreślonym przez to studium. Odrębność akcentująca się poprzez niektóre podobieństwa.

wyduje się niesłuszne — za którymi stoi ten sam człowiek i jego myśli. Jedno jest bowiem oczywiste u Norwida: pragnienie ocalenia ortodoksji. Wierność wobec niej wydaje się ogromna, choć poeta wygrażał sobą jako możliwym heretykiem. Jaką ortodoksję wybierał, co na niej zyskiwał?

W XX-wiecznych już uwagach o manicheizmie można znaleźć apologię tego prądu jako filozofii człowieka, tej, która zdejmuje z niego odpowiedzialność, czyniąc zło — złem świata, nie zaś złem ludzkim w świecie. Są jednak różne humanizmy. Humanizm katolicki może replikować: rzec, że wszystko, wraz ze złem, w ręku człowieka — cóż za szansa! Świat przestaje być obcy czy gorzej jeszcze: obojętnie obcy. To także polemika humanizmu katolickiego z egzystencjalizmem. Ten świat jako przedmiot manipulowany przez człowieka, a nie odwrotnie, świat antropocentryczny, antropologiczny, w dyskusji o wolności i konieczności zdecydowanie staje się argumentem za wolnością, a więc i odpowiedzialnością⁵. Ta postawa odżegnuje się od heglowskiej wolności przez konieczność, o jakiej i niektórzy romantycy sądzili, że dialektyka przeradza się tu w sofistykę. Niemożliwe staje się wtedy usprawiedliwienie zła, także tego, które niesie rewolucja, tezą, że człowiek musi niejako „pryczepić się” do obiektywnych, choćby nieludzkich procesów, gdzie porządek kultury przechodzi niejako na moment w porządek świata. Wiemy, że porządek kultury staje się tu porządkiem dialektyk przyrodniczych, porządkiem natury w ostatecznej instancji. Natomiast w świecie zależnym od woli człowieka niemożliwa jest teza, że procesy działają koniecznością, jak odpływ i przypływ, który unosi kruchą łódź — i po ruchu w jedną stronę wymaga znów przyłączenia się do kontrprocesu, choćby niszczącego częściowo wartości: do przypływu, który osadzi łódkę na następnym brzegu życia. Ale: „Wiosłujmy zgodnie z procesami!” — tak z kolei zdają się mówić romantyczni apologetci rewolucyjnych zmian i ich następcy.

Oczywiście katolik ma do dyspozycji ten sam świat z tymi samymi procesami, wybiera wśród tych samych form działania. Istnieje także swoboda manipulacji marginesem niedookreślenia doktrynalnego wiary. I wydaje się, że Norwid przeciwstawia się manicheizmowi i szuka go z tych samych powodów, a co najmniej analogicznych, co Augustyn: demoniczność, autonomiczność, wszechobecność Zła jest jego złą wiarą. Jak dla średniowiecza, jak dla kontrreformacji. Stąd — podobnie jak w praktykach manichejskich ograniczenie dozwolonych form działania — bierny opór przeciwko złu, połączony ze wzrostem dobra, zdaje się stanowić postawę widoczną w wielu utworach Norwida. Zło pozostawia się

⁵ Zob. W. Borowy, *Główne motywy poezji Norwida*. W: *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*. Warszawa 1960, s. 30: „Ale związek z historią nie ma u Norwida nigdy charakteru deterministycznego”.

Bogu jako „karę” („Za odległe gdzieś rzeczy / Dziś — włosienie kaleczy”; *Wigilia*, PW 3, 335), w rękach ludzkich zaś może odgrywać jedynie destrukcyjną rolę, dla działania pozostają więc tylko czyny jednoznacznie dobre.

Tymczasem literatura europejska w dziełach bliskich epoce Norwida podjęła zasadniczą próbę „oswojenia” zła, wprowadzając je jako czynnik swoiście pozytywny. Dwa zwłaszcza dokonania literackie zdają się patronować nadchodzącemu romantyzmowi: dzieło markiza de Sade oraz *Faust* Goethego. Sade będzie usiłował uzasadnić względność, a w ślad za tym postulować próbę totalnego rozprzestrzenia zła, które zniknie wtedy, będąc z natury swej kulturowe, historyczne i konwencjonalne. To jednak, co jest złem, tkwi jakby tu także w samej naturze człowieka. Sade zauważy bowiem uczucie przyjemności, które może się łączyć z czynieniem zła — takie obserwacje wyznaczają oczywiście przede wszystkim krąg sado-masochistycznych doznań seksualnych. Zło „wydaje się” tam dobrem. Realistyczny przykład opisanej przez Sade’a niedoli Justyny przeczy jednak takiej realizacji dobra w złym. Z innej więc strony dzieło to przynosi obraz rozdarcia. Rozdarcie nie prowadzi tu do wyboru, stąd immoralizm. Wypływa to z widzenia natury ludzkiej jako *tabula rasa*: wobec fenomenu ludzkiego postuluje pisarz całkowitą indyferencję. Prawa naturalne nie uzasadniają wartości. Czytamy przecież:

całkowita zagłada rasy [ludzkiej] [...] tak mało by dotknęła [naturę], że istnienie jej nie zostałyby poruszone bardziej niż w wypadku całkowitego zniknięcia na globie ziemskim gatunku królików czy zajęcy⁶.

W sumie immoralizm Sade’a jest to bunt, krzyk o wolność dla wszelkich drzemiących w człowieku tendencji i tendencji tych potępienie — rozpacz człowieka szukającego drogi w ciemności. Próbuje on zlikwidować manichejski dualizm przez immoralizm i konwencjonalizm moralny absolutny.

Dualizm ten, jako pozytywny, zdaje się podtrzymywać *Faust* Goethego. Stanowisko autora zostało wyrażone m. in. w prologu, gdy Pan (Bóg) mówi do Mefistofelesa:

Czynność ludzkiego ducha zbyt łatwo wiotczeje —
baczę, aby w lenistwie gnuśnym nie osłabła,
przeto podsycam wolę, podżegam nadzieje
niepokojącym towarzystwem diabła⁷.

⁶ D. A. F. de Sade, *Les Prospérités du vice*. Paris 1969, s. 45.

⁷ J. W. Goethe, *Faust*. Przełożył E. Zegadłowicz. Warszawa 1953.

Mircea Eliade zauważa:

Dla Goethego zło, a także błąd są twórcze. „To sprzeczność czyni nas twórczymi” — zwierzał Goethe Eckermannowi 28 marca 1827. [...] W koncepcji Goethego Mefistofeles jest duchem, który neguje, przeciwstawia się, a zwłaszcza zatrzymuje przyływ życia i powstrzymuje dzianie się rzeczy. [...] A jednak, jak to niejednokrotnie zauważono, choć Mefistofeles przeciwstawia się wszystkimi sposobami przyplwowi życia, stymuluje je. Walczy przeciw Dobru, kończy jednak na czynieniu Dobra. [...] dla Goethego błąd i zło są konieczne nie tylko dla egzystencji ludzkiej, lecz także dla Kosmosu, dla tego, co Goethe nazywał „Wszecznąnością”. Znane są oczywiście źródła tej metafizyki immanentystycznej: Giordano Bruno, Jakub Boehme, Swedenborg⁸.

Tę Goetheańską tradycję, także tradycję wzorów i lektur Goethego sprawdza Mickiewicz. Tłumaczył i objaśniał przecież Jakuba Boehme. W celi więziennej *Dziadów* części III Żegota zapytuje: „Znacie bajkę Goreckiego?” I opowiada bajkę, jak to diabeł, chcąc zniszczyć ziarno, zakopał je w ziemi. Jest to jakiś ubogi krewny Faustowskiego diabła... Diabły, które obdarzają się wzajemnie epitetem „głupi”, demony uczestniczące w mistycznym bogoburczym wzlocie Konrada i stymulujące go nie są już tak naiwne. Znają bajkę o triumfach dobra, gdy jest uciskane. Gra idzie o bardziej absolutne zło, tłumaczące świat. Że zło jest zrodzone przez odwieczne zło. Konrad, który wyobraził sobie Boga-cara, Boga złego, pada nieprzytomny. Filozoficznie biorąc jest to negatywna odpowiedź na Goetheańskie pytanie o zło niosące dobro. Mefistofeles Mickiewicza i polskiego romantyzmu inne ma imiona, imiona romantyczne: gwałt, zniszczenie dla dobrej sprawy, rewolucja, pożoga, rzeź. A w *Zdaniach i uwagach* znajdujemy dystych kreślący jasno proveniencję zła — *Skąd złe?*

Bóg jest dobrem: więc wszystko, na co duch narzeka,
Zło, śmierć i potępienie, pochodzą z człowieka⁹.

W świetle jednego fragmentu i izolowanych ogólnych formuł niewytłumaczona jednak stawałaby się odmienność propozycji Norwida, jego przerażenie Mickiewiczem w r. 1848 i sprzeciw na zebraniu polskim w Rzymie, a także późniejsze eksklamacje epistolarne:

Ten człowiek straszny jest dla Polski. W organizacji jego pękła, jak sądzę, ta sprężyna, która zarazem jest wędzidłem. [...] Zboczenie biorą za ofiarę — a to wielka różnica — i okropność biorą za energię — a to wielka różnica! [...] [Do Jana Skrzyneckiego, 1848, PW 8, 60]

Można by powiedzieć, że chodzi o konkrety, o program społeczny. Zapewne, tradycjonalizm Norwida w rozpatrywaniu *Składu zasad* Mickiewicza wychodzi na jaw. Ale raczej kryje się za tym zasada ogólniej-

⁸ M. Eliade, *Méphistophélès et l'Androgyne*. Paris 1962.

⁹ A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 1. Warszawa 1955, s. 390.

sza — ta, która od „ontologii” zła zbieżnej w pewnych punktach, ale inaczej rozumianej — prowadzi do odmiennej etyki, tworząc u Norwida system jakby bardziej doktrynerski, a przecież spójny: zło pochodzi od człowieka, ale nie może być przewyżczone innym złem, gwałtem, burzeniem. Chodzi mu zapewne także o zasadę rewolucji, która jednemu brakowi wolności przeciwstawia inny jej brak, frenezję buntu, a przede wszystkim nieuniknione w takim wypadku niszczenie pewnych wartości. To prawda, że u Mickiewicza w końcu nie bunt Konrada, ale pokora księdza Piotra zwycięża. Jednakże kto ośmiela się na bunt, zło przeciw złu wobec Boga — Konrad robi to dla dobra, dla ojczyzny — ten ośmieli się na podobny bunt przeciw ziemskim i swym wewnętrznym duchowym potęgom. Jest to także kreacja takiej osobowości ludzkiej, w której wobec zła historycznego bunt wydaje się uzasadniony, choćby po zło sięgał. *Improwizacja* — to najwyższe wzniesienie się Mickiewiczowskiego buntu, podniesienie do apogeum filozoficznego młodzieńczej zasady z *Ody do młodości*: „Gwałt niech się gwałtem odciska!”

To — ekstremy. W innych wypadkach uzasadnieniem użycia „zła” staje się jego boski charakter jako „kary”. Otóż Norwid zdawał się uważać, że ten boski atrybut przynajmniej w jakimś sensie człowiekowi nie przysługuje. Na tym polega także różnica między zakończeniem *Rzeczy o wolności słowa* i Mickiewiczowskiej *Reduty Orzona*. Pamiętamy:

Bo dzieło zniszczenia
W dobrej sprawie jest święte, jak dzieło tworzenia;
Bóg wyrzekł słowo stań się, Bóg i zgiń wyrzecz.
Kiedy od ludzi wiara i wolność uciecze,
Kiedy ziemię despotyzm i duma szalona
Obleją, jak Moskale redutę Orzona:
Karząc plemię zwycięzców zbrodniami zatrute,
Bóg wysadzi tę ziemię, jak on swą redutę¹⁰.

Biblia zna czyny boskie uwiarygodniające te słowa: potop, ogień Sodomu. Eschatologia przywodzi na myśl działanie boskie, romantycy ludzkie działania historyczne widzieli jako wyraz boskiej eschatologii. Tak przecież uzasadnia Słowacki swą odpowiedź Krasieńskiemu:

„*Staby*” — mówisz — „*rzeź wybiera*” —
A czy wiesz, co On wybierze?...
Może ludów zatracenie —
Może nam przyniesie w dłoni
Komet wichry i płomienie,
W których drzy król — matka roni —
Działa, wozy, hufce, konie
Ogień pali — ziemia chłonie...

¹⁰ *Ibidem*, s. 361.

A nikt z ruin nie korzysta,
 Jeno wszczynający ruch,
 Wieczny Rewolucjonista,
 Pod męką ciała — leżący *Duch* ¹¹.

Zaskakujące jest na tle tego wewnętrznego rozwarstwienia romantyzmu polskiego, które poświadcza polemika Słowackiego, że dla Norwida Krasiński też będzie podejrzany o manicheizm, choć określone wnioski wypływające z konserwatyzmu Krasińskiego musiały autora *Vade-mecum* do niego zbliżać. Ale wiemy też, że żadną miarą nie był Norwid zdolny do „wystawienia” tak obiektywistycznego i „uzasadnionego” historycznie obrazu „od strony zła” jak Krasiński poprzez postać Pankracego w *Nie-Boskiej*.

W próbach określenia postawy Norwida należy jednak strzec się jednostronności ogólników i abstrakcji kryteriów filozoficznych. Należy szukać konkretów stosunku autora do pewnych działań, także tych, które kryją się za słowem „rewolucja”. Historia postawiła Norwida wobec konkretnych sytuacji społecznego zła, a przede wszystkim narodowego ucisku. Charakterystyczne, że do zbrojnych powstań, które przeżył jako człowiek dojrzały, ma Norwid stosunek negatywny. Oczywiście, były one krytykowane ze wszystkich stron — i przez prawicę, i lewicę, ta ostatnia podkreślała zwłaszcza niedostateczność społecznego radykalizmu, wąskość bazy społecznej powstań. Norwid także niedojrzałość krytykuje, brak materialnego przygotowania powstania, ale słowo to rychło przerasta u niego swój praktycystyczny sens.

Więc rok 1848:

Ruch poznański coraz to żywszy — pieniędzy nie ma — serio nie ma — żaden plac boju nie zrewidowany pierwej — ochotnik tak prowadzony, że rany okropniejsze niż w największych bitwach — kobiety przypinają gwiazdy wystrzyżone z papieru złożonego na rozpuszczone włosy i kluby zawiązują — szpitalów i siostr szarych nie ma i ranni z lichych ran gniją śmiertelnie. [*Poznańskie*, PW 7, 58]

Rok 1863:

1. Skoro z narażeniem życia damy inicjatywę kwestii włościańskiej — zajmą się nią [Rosjanie]. [...] 4. Skoro strzelać do bezbronnych poczną, a ci z radością padać będą lub modlić się w kościołach, wtedy odgadną, że człowiek jest rzecz święta, a Bóg nie jest tajny radca państwa!... [*Opinia względem polityki europejskiej*, PW 7, 126—127]

Paradoks! Bo Norwid zapewne myślał tutaj — wśród zaangażowanej już walki zbrojnej powstania! — o tej afirmacji, którą wywołały w nim manifestacje grudnia 1862. Określał je pisząc:

¹¹ J. Słowacki, *Dziela wszystkie*. Pod redakcją J. Kleina. T. 7. Wrocław 1956, s. 264.

istotna, bo oryginalna rewolucja, *et qui n'est point l'oeuvre d'une conspiration artificielle, mais plutôt l'oeuvre du temps lui-même, l'accomplissement des tendances et des efforts séculaires.* [Do Michała Kleczkowskiego, 1862, PW 9, 65—66]¹²

„*L'accomplissement*”. To słowo pojawia się po francusku, a w liście pisanym we wrześniu 1863 powróci znów — po polsku:

Przyszłość albowiem zdobywają te trzy rzeczy: duch, cierpliwość i dopełnienie — ale wcale nie krew: to bajka! [Do Karola Ruprechta, PW 9, 111]

A więc bez tego, co nazywał Dopełnieniem — a co nie jest wcale walką krwawą, gwałtem, pozornie tylko prawdziwą rewolucją, więc Złem — bez tego „będzie tylko co kilkanaście lat rzeź (*sic*), rzeź niewiniąt jednego pokolenia” (Do Mariana Sokołowskiego, 1865, PW 9, 155)¹³. I dochodził do słynnej formuły (w liście do Karola Zamoyskiego, 1867):

Każdy druk za późno
Każdy czyn za wcześniej [PW 9, 274]

I w perspektywie własnej oceny wydarzeń historycznych powracał do widzenia zła i dobra poprzez symbolikę światła i ciemności — że co innego tworzyć w ciemności, a co innego ciemnością:

Nie znam prawd dwóch: co? prawdą jest w ziarneczku piasku, i w obrocie słońca, na skroś bytów, tylko to Prawda! a co nie jest na skroś wszech bytów prawdą — to CZAS, to BŁĄD...

Ale nie wszystko, co ciemne jest, bywa silne. Tylko: wszystko, cokolwiek siłą uderza, musi i ciemnym bywać — bowiem pierwszej działa, niż radzi. [Do Karola Ruprechta, 1866, PW 9, 212]

I jeszcze uzupełniał swój sąd o „krwawej historii” w późnym liście, już z rue Chevaleret pisanym:

Owszem, bitwy dlatego tylko bywają, iż heroizm nie bywa pierwszej na wszystkich polach życia praktykowanym. Stąd bitwy są chirurgią, ale nie medycyną... [Do Józefa Łuskowskiego, 1878, PW 10, 116—117]¹⁴

¹² Fragment francuski w przekładzie: „i która nie jest zgoła dziełem sztucznej konspiracji, lecz raczej dziełem samego czasu, dopełnieniem trwających wiek tendencji i wysiłków”.

¹³ W tym samym liście (s. 156) pojawia się, może lapidarniej sformułowana, jedna z wielu redakcji tej samej myśli — o pozornym „rewolucjonizmie” niektórych i pozornym „zacofaniu” poety: „Wy, rewolucjoniści, wy, postępowi ludzie, nie wzgardźcie gawędziarstwem retrogradysty i złamanego człowieka. Tam, gdzie Energia jest 100, a Inteligencja jest 3 — i to jeszcze w zupełnym lokajskim ponizeniu — tam będzie co kilkanaście lat wyskok i rzeź jednego pokolenia — i matematycznie inaczej być nie może”.

¹⁴ Jeszcze w innym liście wprowadza rozróżnienie bitwy (gwałtu, krwi) i walki, która nie jest złem.

„Oryginalna rewolucja” przeciwstawiona jest więc tutaj temu, co można by nazwać „przemocą wobec sytuacji”, a co w rezultacie staje się przemocą i gwałtem wobec wartości ludzkich, także tych — co są podmiotami rewolucji. Połączenie „tylko wiary” z „tylko czynem”, bez pośredniczącej sfery praktyki, sytuacji społecznej — jest jedynie „krwawym aktem magicznym”, jeśli użyć takiej metafory. Chodziłoby więc Norwidowi o wyciąganie wniosków z gotowej, przygotowanej sytuacji społecznej, przygotowanej także w narodzie uciskającym (wielokrotnie wspomina Norwid o „nieprzygotowaniu Rosji”) — wtedy walka byłaby zamachem stanu raczej niż akcją spisku zbrojnego, stającego się czymś w rodzaju krwawej daremnej manifestacji. Można też sądzić — w tej próbie całości nie możemy się obyć bez hipotez tylko — że inaczej oceniałby Norwid masowe wystąpienia społeczne, oddolne, jeśliby uznał ich słuszny moralnie, choć tragiczny historycznie charakter. Od akcji kierowanych, wynikających z decyzji, można jednak wymagać, by rozoznawały właściwość momentu historycznego, by tylko dopełniały przygotowaną sytuację. Odległość od prozy, publicystyki, do poezji nie była dla Norwida zbyt wielka. Toteż elementy tych poglądów odnajdziemy w lapidarnych formułach poetyckich w „odzie” *Do spótczesnych*, utworze z roku 1867:

Kraj! — — gdzie każdy-czyn za wcześniej wschodzi,
 Ale — książka-każda... za późno!
 [.]

Och! wy — którzy śpiewacie krwawo i pożarnie,
 Kiedyż?... zrozumiecie sąd?
 Żyć wy radzi w dziejach, lecz żaden nie wie.
 Ze cali urośliście w krwi-ulewie,
 Czyści i matematyczni, jak błąd! [PW 2, 182]¹⁵

Prawie każdy z elementów tego wiersza zjawia się w cytowanych wyżej fragmentach listów poety. Listy Norwida, wciąż za mało docenione pod względem swej samoistności intelektualnej i artystycznej, pozwalają także wnikać często w proces powstawania wiersza¹⁶. Ukazują zasadność

¹⁵ Nie jest to tylko sąd nad politykami, jest to sąd nad poezją romantyczną „śpiewającą krwawo i pożarnie”. W liście do Karola Ruprechta (1863?) o to właśnie może chodzi — w zdaniu: „tak ubroczonego we krwi wieńca poetycznego, jak to u nas bywa, nie wziąłbym na czoło moje” (PW 9, 112).

¹⁶ Na wstępie rozdziału *Norwid a wiek XX* w swojej książce *Norwid — poeta historii* (Londyn 1973) autorka daje wyraz niechęci do koturnowego wielbienia Norwida. Ta słuszna tendencja, którą i obecna praca podziela, nie może jednak realizować się tak, aby wady przesłaniały zalety. Listy Norwida należą do najwybitniejszych i najpiękniejszych przejawów epistolografii literackiej w Polsce — i jakże tu czytać takie ich oceny: „Listy autora *Vade-mecum* są płaskie i pozbawione stylistycznego wdzięku” (*ibidem*, s. 9).

ponownego sprowadzania formuł lirycznych do formuł intelektualnych. Każdy proces lektury wiersza to wyjście poza poezję. Pierwszym czytelnikiem jest sam twórca, który czyta nie istniejący jeszcze tekst, tworząc go jednocześnie. W tym sensie proces tworzenia i proces późniejszej lektury są paralelne, choć nie muszą prowadzić do podobnych znaczeń. Jednocześnie bowiem wiersz został zestawiony w procesie nieświadomego kojarzenia, jako zapis słów, czyli „węzłów znaczeń” (termin Michela Foucaulta). Słowa zaś znaczą zawsze więcej, niż autor chciał i „wiedział”. Nie ma więc „czystego wiersza”. Proces pierwszego zapisu jest jednak równie partykularny jak proces późniejszej reinterpretacji. Oczywiście istnieją obiektywne granice znaczenia utworu, wyznacza je też kontekst genetyczny, a potem — semantyczny.

Tak więc ontologiczne rozumienie zła jako pochodzącego od człowieka, etyczne rozumienie zła jako dyrektywa działania tylko poprzez dobro — prowadzi nas od sądów społecznych Norwida do tej struktury relacji zło—dobro w świecie i postępowaniu ludzkim, którą określa u poety opozycja: dopełnienie—niedopełnienie, dojrzałość—niedojrzałość. Relację tych dwóch pojęć ukazał Norwid m. in. w sposób wyjątkowo rozbudowany w dwóch swoich utworach: poemacie *Fortepian Szopena* i noweli „*Ad leones!*”. Oba te utwory charakteryzuje owo szczególne, w dojrzałej sztuce poety, połączenie konkretnego dziejowego z ogólnymi znaczeniami filozoficznymi, wpływającymi zwłaszcza z jego rozumienia filozofii chrześcijańskiej. Norwidowska problematyka dopełnienia, wiążąca się z pojmowaniem zła jako braku, zdaje się wywodzić przede wszystkim z filozofii św. Augustyna.

Pamiętamy oczywiście o kontynuacji tej filozofii, w wielu podstawowych problemach, u św. Tomasza¹⁷. Zanim jednak zostaną wysunięte porównawcze dowody tekstowe, pragnąłbym jeszcze wskazać inne argumenty te właśnie powiązania z Augustynem uzasadniające. Widzę tutaj kilka spraw:

1. Św. Augustyn to pierwszy wielki filozof Kościoła. On właśnie sytuuje się na pograniczu świata antycznego i chrześcijaństwa, poprzez konwersję zarówno w dziedzinie wiary jak i twórczości filozoficzno-literackiej; on dokonuje rewizji kultury greckiej i rzymskiej oraz jej syntezy z chrześcijaństwem; on wreszcie żyje w epoce wyjątkowych historycznych przesilen: zmierzchu antyku i początku średniowiecza. Ów moment graniczny kultur skupiał, jak wiemy, w sposób szczególny uwagę Norwida (owocem tych zainteresowań jest m. in. poemat *Quidam*).

¹⁷ M. Jastrun (*Gwiazdzisty diament*, Warszawa 1971, rozdz. *Trzy wiersze z „Vade-mecum”*, s. 230—231) szuka dla Norwida — wbrew chyba większości interpretatorów poety — oparcia w chrześcijańskiej filozofii Tomasza z Akwinu.

2. Platon, do którego nawiązuje Augustyn, zdaje się odgrywać istotną rolę w dziele Norwida¹⁸.

3. Pewien duch nowej rzeczywistości oddzielającej sprawę nauki i wiary w dziele Tomasza mniej zapewne odpowiadał Norwidowi, niechętnemu wobec pozytywizmu, który już nie tylko oddzielał, lecz wręcz przeciwstawiał wiarę rozumowi i nauce. Była to w gruncie rzeczy ta sama dychotomia romantyczna, tylko inaczej waloryzowana. Norwid natomiast szukał wielkiej jedności — przepojenia wszystkich problemów życia wiarą i duchem chrześcijańskim, zgody wiary z rozumem. Wiemy np., że scjentycznie szukał etnograficznych i antropologicznych dowodów na rajski, doskonały żywot człowieka, czy że w obrazach biblijnych pragnął szukać konkretnych, a nie symboli. Po epoce „rozdziłu” pozytywistycznego — poszukiwanie tej jedności zaznaczyło się w w. XX — np. w osobistych wyznaniach wielu wybitnych fizyków, a fizyka jest symboliczną nauką XX stulecia. Wreszcie nową filozofię chrześcijańską na gruncie syntezy nauki i wiary, co prawda w obcym Norwidowi duchu ewolucjonistycznym, będzie próbował stworzyć jezuita, ojciec Pierre Teilhard de Chardin¹⁹.

4. Potrzeby światopoglądowe Norwida; ten poeta, który wyznawał szczególną odmianę postawy, jaką dziś nazywamy „*non-violence*”, mógł jej uzasadnienie znaleźć w ontologii zła u Augustyna.

Jeśli utwór *Vade-mecum* ostatni — mówi o dojrzałym zgonie, a więc o dopełnionym życiu, to *Fortepian Szopena*, też o zgonie traktujący, za temat ma dopełnienie życiem — tworzonej sztuki:

O Ty! co jesteś Miłości-profilem,
Któremu na imię Dopełnienie;
Te — co w Sztuce mianują Stylem,
Iż przenika pieśń, kształci kamienie...
O! Ty — co się w Dziejach zowiesz Erą,
Gdzie zaś ani historii zenit jest,
Zwiesz się razem: Duchem i Literą,
I „*consummatum est*”...
O! Ty — Doskonałe-wypełnienie,
Jakikolwiek jest Twój, i gdzie?... znak...
Czy w Fidasu? Dawidzie? czy w Szopenie?

¹⁸ T. Makowiecki w studium „*Promethidion*” (w: K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949, s. 27) zauważa, iż Norwid „pisał w połowie XIX wieku, w okresie odrodzenia idealistycznej filozofii Platona i Plotyna (liczne przykłady dialogów platońskich) [...]”. Zob. też Z. Szmydtowa, *Platon w twórczości Norwida*. W zbiorze: *Prace historyczno-literackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*. Kraków 1936.

¹⁹ Po raz pierwszy zestawilem Norwida z Teilhardem w szkicu *Czytanie Norwida* („*Twórczość*” 1969, nr 2). Powrócił do tego zestawienia M. Piechal w książce *Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie*. Warszawa 1974.

Czy w Eschylesowej scenie?...
 Zawsze — zemści się na tobie: BRAK!...
 — Piętnem globu tego — niedostatek:
 Dopełnienie?... go boli!...
 On — rozpoczynać woli
 I woli wyrzucać wciąż przed się — zadatek!
 — Kłós?... gdy dojrzał jak złoty kometa,
 Ledwo że go wiew ruszy,
 Deszcz pszenicznych ziarn prószy,
 Sama go doskonałość rozmieta...²⁰

Poszukując sylwetki Norwida poety-chrześcijanina przypomnijmy tutaj tekst Pawła z Tarsu: „Nie daj się zwyciężać złemu, ale zwyciężaj złe w dobrym” (*List do Rzymian*, 12, 21)²¹. Zauważmy, co sądzi św. Augustyn, pomny na nauki Pawłowe:

Zła jest taka natura, w której jest zepsuta miara, postać czy porządek i jest zła tylko w stosunku proporcjonalnym do stopnia ich zepsucia. [...] Pozostaje ona dobra nawet wtedy, gdy jest zepsuta, bo jest naturą, a zła jest tylko dlatego, że jest zepsuta. [...] Zło rzeczywiście jest pozbawieniem dobra jakiegoś, które ten podmiot powinien posiadać, brakiem tego, co powinno być, a więc czystą nicością.

[...] Zło jest nie tylko brakiem, jest to brak, który przebywa w jakimś dobru jak w swoim podmiocie²².

W myśl więc Augustyna tłumaczyć będziemy Pawłowe „zwyciężaj złe w dobrym” raczej dosłownie niż: zwyciężaj „zło poprzez dobro”. I na pewno nie: zwyciężaj „zło przez zło”.

W filozofii św. Augustyna, a również jakby i we wnioskach Norwidowskich, odzwierciedliła się nie tylko polemika o zasady — z manicheizmem, ale w jakiś sposób i nurtujący manicheistów problem wszechobecności zła. Prowadził on ich do pasywności czy nawet, zależnie od stopnia wtajemniczenia, do statyzmu; wysoce wtajemniczeni nie chodzili już, aby nie „urazić” ziemi. Zresztą ewangelie podpirały negację romantycznego

²⁰ Ten i następne cytaty z *Fortepianu Szopena*: PW 2, 143—147.

²¹ J. W. Gomulicki (w: C. Norwid, *Okruchy poetyckie i dramatyczne*. Warszawa 1966, s. 194) sformułował zasadę przytaczania wszystkich cytatów biblijnych w tekstach Norwida według *Biblii gdańskiej*, „którą Norwid musiał posiadać w swoim księgozbiorniku i z której czerpał dewizy do swoich utworów”. Jak wynika jednak z porównania cytatów w tekście *Pism wszystkich* Norwida (1971) opracowanym przez Gomulickiego, poeta przytacza cytaty biblijne bądź według *Biblii gdańskiej*, bądź według *Biblii* przekładu J. Wujka. Mając więc wybór w tym względzie i biorąc pod uwagę ważną dla Norwida katolicką tradycję kościelnego czytania *Pisma świętego* w przekładzie Wujka, na tym przekładzie właśnie opieram cytaty biblijne przytaczane w studium.

²² E. Gilson, *Wprowadzenie do nauki świętego Augustyna*. Tłumaczył Z. Jakimiak. Warszawa 1953, s. 190.

„Gwałt niech się gwałtem odciska”. Czytamy u Mateusza słowa: „*non resistere malo*” — słowa przeciwstawienia się zasadzie zła, zemsty i kary starotestamentowej; co w przekładzie Wujka:

Słyszeliście, iż powiedziano: Oko za oko, a ząb za ząb.

A ja wam powiadam, żebyście się nie sprzeciwiali złemu: ale jeśli cię kto uderzy w prawy policzek twój, nastaw mu i drugiego. [Mateusz, 5, 38—39]

Wiemy, że filozofia postaw także i z tego źródła płynąca miała oddziaływać na współczesnego przecież Norwidowi Lwa Tołstoja. Ale „podskórne” i świadome związki oraz przeciwstawienie Norwida wobec myśli rosyjskiej czekają na osobne zbadanie.

Czy taki wykład słowa „Dopełnienie” — jako zwycięstwa poprzez dobro, nad złym w dobrym, wyjaśnia cytowaną centralną partię poematu? Wydaje się, że tak, jeśli tłumaczenie to otoczyć jeszcze dodatkowymi lekcjami słów i obrazów, pochodzących z tego samego kręgu pojęć i filozofii. Mówiąc nawiasem, interpretowanie *Fortepianu Szopena* w szkole przy potocznym rozumieniu użytych pojęć, jak to prawie zawsze się robi, mija się całkowicie z celem; tylko że ten ezoteryczny filozoficzny poemat „lechce” narodowym aspektem; jednakże powinien być albo otoczony siatką pojęć filozoficznych, albo wycofany z programu.

„Dopełnienie” jest „Miłości-profilem” — to upostaciowane rzeźbiarsko czy malarsko rozwinięcie odsyła nas znów do św. Pawła: „Miłość bliźniego złego nie czyni: wypełnienie tedy zakonu jest miłość” (*List do Rzymian*, 13, 10). Zwróćmy uwagę, że w *Fortepianie Szopena* powraca tylko Norwid do słów *Promethidionu*, że jest to ich nowa, późniejsza wersja, ich rozwinięcie nowym kontekstem i pełne ukształtowanie — jeśli wziąć pod uwagę całość poematu z *Vade-mecum*. W *Promethidionie* brzmiało to: „»Cóż wiesz o pięknie?...« ...»Kształtem jest Miłości!«” I także: „wiesz z piękności [...] / Określa profil...” Więc jest piękno: profilem — kształtem — przejawem — Formą: formą, w jakiej objawia się częściowo miłość najwyższa, doskonała, sam Bóg. Jeśli w *Promethidionie* (Wiesław) uczyni Norwid uwagę, że wycięcie profilu z papieru może ukazać tło — nieba, to w *Fortepianie Szopena* nie powtórzy już opisu tej „sztuczki”, bądź co bądź technicznej i stąd nie za wysokiej w tonie. Mówi tylko o „Miłości-profilu”. Toteż właściwym kontekstem tego fragmentu będzie znów przypomnienie Pawła z Tarsu: „Teraz widzimy przez zwierciadło, przez podobieństwo; lecz w on czas twarzą w twarz” (*List pierwszy do Koryntian*, 13, 12). Norwid był rysownikiem i medalierem — toteż wiedział, że przeciwieństwem profilu jest „twarzą w twarz”. Ale takie spełnienie będzie dopiero — „gdzie zaś ani historii zenit jest”.

Znając platonizm Augustyna, znając kult Norwida dla Platona, nie popełnimy błędu, gdy szukać będziemy znaczenia określeń miłości i pięk-

na u Norwida w tym kontekście filozoficznym. Więc Augustyn: „Moim ciężarem jest miłość moja, gdziekolwiek dążę, ona mnie tam unosi”. Więc Platon, gdy ukazuje wznoszenie się po szczeblach umiłowania:

I nagle mu się cud odsłania: piękno samo w sobie, ono samo w swojej istocie. Otwiera się przed nim to, do czego szły wszystkie jego trudy poprzednie, on ogląda piękno wieczne, które nie powstaje i nie ginie, i nie rozwija się, i nie więdnie, ani nie jest z jednej strony piękne, a z drugiej szpetne, ani raz tylko takie, a drugi raz odmienne, ani takie w porównaniu z czymkolwiek, a z czym innym inne, ani też dla jednego piękne, a dla drugiego szpetne. I nie ukaże się mu piękno niby twarz albo ręce jakie, lub jakakolwiek cząstka cielesna, ani jako słowo, wiedza jakakolwiek, ani jako cecha jakiegoś, powiedzmy, stworzenia ni ziemi, ni nieba, ani czegokolwiek innego, tylko piękno samo w sobie niezmiennie i wieczne, a wszystkie inne przedmioty piękne uczestniczą w nim jakoś w ten sposób, że podczas gdy same powstają i giną, ono ani się pełniejszym nie staje, ani uboższym, ani go żadna w ogóle zmiana nie dotyka²³.

I jeszcze Augustyn:

Ty więc, Panie, utworzyłeś je [tj. rzeczy]; tyś piękny i one są piękne; tyś dobry i one dobre; ty jesteś i one są²⁴.

Myślał też, że:

wszechświat trwa na sposób poematu, którego sam przebieg stanowi piękno²⁵.

To szczególne połączenie platonizmu i nauki Pawła z Tarsu, piękno i miłość u Augustyna, jakaż — chciałoby się rzec — okazja dla artysty, który czuje się chrześcijaninem, i to chrześcijaninem w filozofii swojej sztuki, dla artysty kochającego antyk klasyczny śródziemnomorski i pragnącego na nowo ukazać syntezę klasycyzmu z chrześcijaństwem, tak jak dokonywała się ona w czasie pierwszych wieków naszej ery.

Mimo że związki Norwida z filozofią chrześcijańską oraz wpływ *Biblii* jako jednej z podstawowych jego lektur zwracały uwagę badaczy — wykazanie powiązań czeka ciągle na pogłębienie. Uwagi te są tylko jeszcze jednym rekonesansem. Czekają także na uwydatnienie laicki sens pewnych pojęć religijnych, sens filozoficzny mieszczący się w znaczeniu sakralnym. Nie można tego jednak osiągnąć inaczej niż przez przywrócenie pojęciom ich pierwotnego, religijnego kontekstu, a następnie dokonanie uwspółcześnionej reinterpretacji pojęć. Przykładem może być choćby pojęcie łaski, które pozostanie dla nas — w sferze kulturowej, nie religij-

²³ Platon, *Uczta*. Przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. Warszawa 1975, s. 118.

²⁴ *Wyznania świętego Augustyna*. Spolszczył P. Pękalski. Kraków 1847, s. 314.

²⁵ Gilson, *op. cit.*, s. 192.

nej — pustym słowem mitycznym, jeśli nie zrozumiemy, że przez akceptację czy odrzucenie tego pojęcia, jego różne rozumienia, wyrażało się pojmowanie wolności i konieczności, przypadku i prawidłowości, dyskuutowanych dziś jako pojęcia laickie. Historyk literatury i idei powinien zawsze pamiętać, respektując język pojęć autora, że chodzi tu o wspólny świat.

W *Fortepianie Szopena*, gdzie głównym dopełnieniem jest doskonała muzyka, ukazane zostały także inne dopełnienia piękna wynikające z boskiego związku miłości i dobra: „Era” to dopełnienie wartości czasu, historii, „Styl” to dopełnienie muzyki („przenika pieśń”), rzeźby („kształci kamienie”). Oczywiście ziemskie odbicie wiecznej doskonałości i piękna może być tylko „Miłości-profilom”. Takie są ukonkretnione przejawy cytowanych sztuk: w rzeźbie greckiej Fidiasza, psalmach Dawida, dramatach Ajschylosa, muzyce Chopina. Są to doskonałe dopełnienia, mające profil boskości, ale w końcu dopełnienia na miarę ludzką, doczesną; jak powiada Kościół, dotknięte, wraz ze wszystkim, co ziemskie, pierwotnym upadkiem. Boskie zaś Dopełnienie będzie już poza historią („gdzie zaś ani historii zenit jest”), tam właśnie połączy się czasowość z nadczasowością, Duch z Literą, czyli dusza z ciałem, Forma z materią poprzez tajemnicę człowieczeństwa i męki Chrystusa („*consummatum est*”). Te słowa „*consummatum est*” przynosi, jak wiemy, tekst *Wulgaty*, i to tylko w *Ewangeli* według św. Jana. „Wypełniło się” — oznacza to i dopełnienie się misterium Odkupienia, i dopełnienie się ciągu historycznego, mianowicie powtarzających się prorockich zapowiedzi *Starego Testamentu*. Norwid wykorzystuje możliwość podkreślenia charakteru substancjalno-historycznego prawdy, na co jest tak czuły. W *Rzeczy o wolności słowa* ta jedność w Chrystusie atrybutów człowieka i Boga wyrażona zostanie nazwą odwołującą się do Chrystusa jako Słowa-Logosu i stąd przeciwstawienie, ale też jedność Słowa i Litery. Norwid nie rozbudował pojmowania tej opozycji formy i materii, która pojawia się u Arystotelesa i którą przejął od niego Tomasz i scholastyka. Mamy do czynienia z filozofującą poezją.

Jeśli chodzi o dopełnienie na miarę ziemską, to zło, czyli Brak, pierwotna niedoskonałość, ciąży i ciążyć będzie na życiu („Piętnem globu tego — niedostatek”). Wydaje się, że w kontekście poematu, jak i w całej twórczości Norwida, znaczenie tego pojęcia „niedostatku”, „BRAKU” należy interpretować co najmniej podwójnie.

Po pierwsze więc brak cechuje wszelkie, najlepsze nawet dokonania ludzkie na tej ziemi wygnania, są to jakieś doskonałe niedoskonałości, piękno jest także i historyczne, i użytkowe (Norwid podkreśla konieczną dozę utylitaryzmu w pięknie), służy kontynuacji, zbliżaniu się ku doskonałości. Doskonałość przesila się, umiera — śmiercią pozorną — jak ziar-

no siewu. Taka jest zasada życia. Norwid podkreśla słowa Pawłowe, że „musi umrzeć, co ma się narodzić”²⁶.

Tak pisał Augustyn o „pięknościach”:

Skoro więc urodzą się, dążą do stanu swego istnienia, im spieszniej wzrastają i dojrzewają do zupełnego bytu, tym bardziej spieszą do kresu, by istnieć przestały²⁷.

Tak właśnie u Norwida: „kłos..., złoty kometa..., deszcz pszenicznych ziarn prósz”. To, co jest jednej epoki ziarnem, staje się powszednim chlebem drugiej. Może wokół tej zasadniczej myśli oscylują u Norwida inne: że piękności losem jest w mądrość się zmienić, w doświadczenie, w milczenie? Platonska hierarchia: poszczególne piękności roztapiają się w coraz szerszej miłości i znikają w niej? Píše Norwid:

A każdy z nas już — to starszy jak Plato i jak Sokrates — mniej tym, że nam to w usta z mlekiem włożono, czego oni potem-potów dorabiali się, a ledwo w usta im powiało przy zgonie! [Do *Felicjana Faleńskiego*, 1856, PW 8, 270]

I drugie jeszcze znaczenie słowa BRAK można zauważyć. Doskonałości dopełnienia zagraża nie tylko względny jej, historyczny charakter. Grzech, zło, BRAK, objawiają się także bezpośrednio, można powiedzieć — agresywnie. BRAK — „mści się”. W *Fortepianie Szopena* obraz tej zemsty jest nakreślony w scenie mającej za podstawę historyczny fakt złupienia przez carskich żołdatów pałacu Zamojskich na Nowym Świecie, jesienią 1863 (po zamachu dokonanym z tego budynku na namiestnika Królestwa — Berga), skąd wyrzucono na bruk fortepian, na którym grał Chopin (Norwid sądził, że chodziło o ostatni fortepian Chopina). Więc nawet tutaj zło nie jest „substancjalne”, jest tylko brakiem?

Składa się zapewne na to przekonanie poety konsekwentna pamięć o manicheizmie i nauce Augustyna, ale także i historyzm Norwida — dlatego fresk historyczny poematu jest tu logiczną jego częścią. Norwid sądził, że wszelka doskonałość przerasta z reguły swoją epokę, ten przeciwnik metod drastycznych okazuje się jednak antyutopistą. Miało to godzić nie tylko w utopie romantyczne, ale i w rodzące się utopie pozytywistyczne. Niemożliwe są wysepki utopijne na historyczno-geograficznej karcie świata. Pod tym względem antyutopista jest pesymistą:

²⁶ Zob. *Do Adama Potockiego*, 1850, PW 8, 104: „Ale czas jest wiedzieć, że te tylko słowa są potrzebne i słuszne, które zmartwychwstają. A zaś powiada największy mędrzec chrześcijański: »O głupi! i jakże może to zmartwychwstawać, co by pierw nie umarło?«. Więc niech umierają słowa nasze — na to są, przez to są”.

²⁷ *Wyznania świętego Augustyna*, s. 93.

— I oto: jak zacna myśl człowieka,
 Poterany jest gniewami ludzi,
 Lub jak — od wieka
 Wieków — wszystko, co zbudzi!

Tak w *Fortepianie Szopena*. Ale do myśli tej wracał Norwid, jak wiemy, wielokrotnie, wystarczy przypomnieć wiersz [*Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie!*]:

Każdego z takich jak Ty świat nie może
 Od razu przyjąć na spokojne łożo,
 I nie przyjmował nigdy, jak wiek wiekiem,
 Bo glina w glinę wtapia się bez przerwy,
 Gdy sprzeczne ciała zbijają się aż cwiakiem
 Później... lub pierwój... [PW 1, 236]

Podobnie w wierszu *Wielkość*:

Iż nie poznają się na wielkim mali
 Pierwej, aż zginie. [PW 1, 349]

I jeszcze we fragmencie [*O tak, wszystko...*]:

O tak, wszystko, co jest za... nad-
 -to — *ignis sanat,*
Ferrum sanat. [PW 1, 250]

Ale jakież w *Fortepianie Szopena* rozwinięcie tej myśli, włączenie jej w całość filozoficznego myślenia Norwida o istocie dobra i zła. A jednocześnie jest to chyba najdoskonalsze splecenie wątku chrześcijańskiego z wątkiem klasycznym, według poglądu, któremu Norwid dawał wyraz, że prefiguracje myśli chrześcijańskich nurtowały już wcześniej antyk śródziemnomorski.

Splótnął tu bowiem poeta ze sobą dwie możliwości tragizmu i dwa wątki tragiczne: mitu antycznego o Orfeuszu i mitu nowoczesnej historii o fortepianie Chopina, tragedii antycznej i tragedii chrześcijańskiej, która nawet przez klęskę — przechodzi w zwycięstwo. A wynika to wszystko ze wspianego pochodzącego obrazowych utożsamień i uwielokrotniania znaczeń zupełnie wyjątkowego w swej „gęstości”. Już w początkowych partiach poematu utożsamia się instrument z muzykiem, gdyż jego

ręka... dla swojej białości
 Alabastrowej — i wzięcia — i szyku —
 I chwiejnych dotknięć jak strusiove pióro —
 Mięszała mi się w oczach z klawiaturą
 Z sioniowej kości...

Następnie postać Chopina „podobnieje” do „upuszczonej przez Orfeja liry”, upuszczonej, jak wiadomo, po jego śmierci. I z kolei fortepian, który był ciałem Chopina, przemienia się w rozszarpywane przez Pasje-

-Menady ciało Orfeusza. Czemu służy ten pochód utożsamień? Nie tylko „podniesieniu” tonu, nie tylko wskazaniu na różnicę pomiędzy antycznym fatum, które dosięga Orfeusza i z którego wynika pesymizm antyku śródziemnomorskiego — a tragedią chrześcijańską, mającą swoje miejsce w walce dobra ze złem, więc zwycięską. Chodzi jeszcze o coś więcej: o włączenie jednak tragedii antycznego mitu w ten sam pochód walki dobra ze złem, nadanie jej podobnego, choć nieświadomego jeszcze dla antyku — sensu chrześcijańskiego²⁸. O wielką jedność czasów. Tę możliwość zapowiadała już wcześniej analogia między „doskonałością Peryklejską” a muzyką Chopina w nie b o w s t ę p u j ą c ą :

A w tym, coś grał: taka była prostota
 Doskonałości Peryklejskiej,
 Jakby starożytna która Cnota,
 W dom modrzewiowy wiejski
 Wchodząc, rzekła do siebie:
 „Odrodziłam się w Niebie
 I stały mi się arfą — wrota,
 Wstęgą — ścieżka...
 Hostię — przez blade widzę zboże...
 Emanuel już mieszka
 Na Taborze!”

Uwyraźnia się w tych zestawieniach synkretyczny i utożsamiający stosunek poety do różnych cywilizacji. Pamiętamy, że „starożytna Cnota” to także bogini Rzymian, oznaczająca zresztą i Honor, gdyż aby dojść do świątyni Honoru, należało przejść przez świątynię Cnoty²⁹. Dopiero w konkretnym wyobrażeniu kulturowym Cnoty zrozumiała staje się „wstęga”, jaką bogini musiała być przepasana — symbol zaszczytny (por. łacińskie *vitta*, np. „*Vittata Sacerdos*”³⁰ — przepasana albo otoczona wstęgą kapłanka). W wierszu ścieżka, czyli droga, zamienia się w zam-

²⁸ Tym właśnie posłannictwem czy dopełnieniem dobra, które przyniósł Orfeusz, jest miłość. Jasno określił to Norwid w eseju *Milczenie* (PW 6, 243—244): „Orfej jest rozszarpanym dlatego, iż światu północnemu przyniósł ewangelię indywidualnej miłości kobiety, czyli promień myśli i życia bardzo późno przez ludzi zapoznawany, jeżeli nawet u daleko czytelniejszych Semitów dopiero *Pieśń nad pieśniami* (Salomonową zwaną ewangelię tę podejma. [...] Indywidualna albowiem kobiety miłość nieznaną i nie uznawaną będąc, pozostawała tylko przyrodzona płciowa ogólność. Ten to prąd pojęcia i energii rozszarpał Orfeja...” Wielokrotnie podkreśla Norwid jedność myślenia antyku i chrześcijaństwa (list do Seweryna Gałżowskiego, 1851, PW 8, 128): „Głęboki myśliciel C. N.«, jeżeli kiedy co głębokiego pomyślił, to to jedno, co już było w starożytnych Atenach przed Chrześcijaństwem jeszcze pomyślanym”.

²⁹ Zob. *Gradus ad Parnassum, ou Dictionnaire poétique latin-français*. Parisii 1812, s. 959.

³⁰ *Ibidem*, s. 962.

knięty obwód wstęgi. To ulubiona przez Norwida i rozwijana w następnej strofie aluzja do mistyki koła i „kołodziejów” — zamiana obwodu na drogę lub drogi na koło. Jest to zamiana materii na formę, czyli to, czego wyrazem stanie się jeszcze trochę dalej w poemacie problem połączenia Litery i Słowa. Potwierdzeniem takiego wyjaśnienia tekstu są Norwidowe rozważania o formie koła:

Koła nie ma bez aktu — koło jest skutkiem aktu.

Koło jest pierwszą formą, przez którą forma w ruch przechodzi.

Koło narysowane na papierze uważać by można jak leżące na płask koło wozu — to już rzecz kolidata, a nie koło. [[*Prototypy formy*], PW 6, 302]

Formę kolistą łączy Norwid z kształtem samogłosek *O* czy *E* (*epsilon*): „Litera, będąc znakiem akcji, czyli raczej łącznikiem między akcją wewnętrzną a obiektywnym światem [...]” (jw., 300). Z tego obiektywnego świata pochodzi koło, elipsoida. Krótko mówiąc: droga — stając się „rzeczą kolistą”, opasującą wstęgą — zapowiada już obraz kołodziejów, a następnie problem Litery i Słowa, Ducha i materii, Formy i ciała. Ta problematyka przygotowuje niezwykle w ustach starożytnej bogini słowa, z których wynika, że widzi ona — przemienionego Chrystusa! Tak głęboko starożytność śródziemnomorska łączy się tu z chrześcijaństwem.

Obraz Hostii powstałej z ziarna wyprzedza cytowany już ustęp o siejącym kłosie, zapowiada jedność kontynuacji, jeszcze raz. Wzorem tych wszystkich utożsamień i przemienień jest przecież Przemienienie Pańskie (Przemienienie na górze i Przemienienie eucharystyczne). Chopin widziany jest też, na chwilę, już z punktu przyszłej apoteozy dziejów:

I była w tym Polska, od zenitu
Wszchedoskonałości dziejów
Wzięta, tęcza zachwytu — —
Polska — przemienionych kołodziejów!

Jeśli boskie Dopełnienie było poza historią („gdzie zaś ani historii zenit jest”), to muzyka Chopina znajduje się w obrębie przyszłej doskonałości dziejowej, ale jest tylko fragmentem doskonałym. Zgodnie z wertykalną symboliką doskonałości jako ruchu w górę — nie dochodząc do zenitu, znajduje się jednak na ziemi w obrębie objętym ramionami „tęczy zachwytu” związanej z przyszłą doskonałością. Metafora ta ma ścisły charakter przestrzenny i tak można ją sobie wyobrazić. Łuk tęczy i promienie kolorów oscylują znów około przedstawienia arfy-fortepianu.

Po tej całej analizie wiemy już, że scena:

Jak przez ganku kolumny
Sprzęt podobny do trumny
Wydźwigają... runął... runął — Twój fortepian!

wraz z obrazem rozdzierania Orfeusza — to nie tylko scena zbeszczeszczenia dwóch pogrzebów symbolicznych: Chopina i Orfeusza. To także przeciwstawienie do następującego w kolejnym utworze cyklu *Vade-mecum* pogrzebu symbolicznego: Józefa Z., który jest jak zamknięcie „Hostii w ołtarzu”. Powraca w *Fortepianie Szopena* obraz mistycznego ciała Chrystusa: wydzwignięcie fortepianu jest analogią wydzwignięcia Krzyża, tak jak runięcie fortepianu jest podobieństwem ruchu w dół, śmierci i z Krzyża zdjęcia. Pamiętamy z *Ewangelii* według św. Jana: „A ja jeśli będę podwyższon od ziemi, pociągnę wszystko do siebie. / A mówił to oznajmując, jaką śmiercią miał umrzeć” (Jan 12, 32—33). I nie pierwszy raz żołdat carski gra w literaturze polskiej tę rolę, analogiczną do roli żołnierzy rzymskich. Przecież to w *Dziadach*: „żołdak Moskal z kopiją przyskoczył / I krew niewinną mego narodu wytoczył”³¹.

Postać Orfeusza zostaje także wciągnięta w tę pasyjną strukturę dziejów:

jak ciało Orfeja,
Tysiąc Pasyj rozdziera go w części;
A każda wyje: „Nie ja!..
Nie ja” — zębami chrześci —

Wskazał Tadeusz Filip w istotnej, obficie udokumentowanej książce o *Fortepianie Szopena*, że słowo „pasja” odnosi się zarówno do namiętności (a więc „namiętności czasowych”, wedle określenia Norwida w wierszu *Addio!*) jak i do Pasji Chrystusowej³². Słowa Menad-Pasji powiązał słusznie z terminami z lekcji Norwida o Słowackim: „Ja” azjatyckie oraz Chrystusowe „nie-Ja” przeciwstawione egoizmowi „od Azji” i stanowiące wyjście poza siebie. Taką lekcję słów trzeba jednak koniecznie ukazać na tle „zdarzenia” poematu. Nie wydaje się, aby Pasje jeszcze w szale mogły „odrzucać się swego udziału w dziele zniszczenia”³³, jak chce Filip. Jest to raczej okrzyk wyrzutu zazdrosnych kobiet, że nie one zostały wybrane za przedmiot miłości, jak o tym mówi mit. Zgadza się to z rozumieniem przytoczonego wyżej sądu Norwida o Orfeuszu: Orfeusz wychodzi poza egoistyczny, a równocześnie ogólnikowy model erotyzmu i miłości. Nie możemy zrezygnować z wykładu znaczenia słów bezpośredniego (obok symbolicznego), jeśli nie chcemy naruszyć logiki utworu. A przecież refleksja i odżegnywanie się od winy klóciłyby się z istotą działania namiętności, którą cechuje bezrefleksyjność.

Jęk głuchych kamieni, od uderzenia fortepianu — to zarówno aluzja

³¹ Mickiewicz, *op. cit.*, t. 3, s. 191.

³² T. Filip, *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena” ze stanowiska twórczości poety odczytany*. Kraków 1949, s. 101, 219.

³³ *Ibidem*, s. 215.

do kamieni, które wzruszała lira Orfeusza, jak i poruszenia ziemi przy śmierci Chrystusa. I tylko bruk przypomina o przeraźliwym współczesnym sensie tego metafizycznego realizmu Norwida. I spina łukiem pierwszy utwór cyklu:

Syn — minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku,
[.]
I jak zdarzało się na rzymskim bruku,
Mając pod stopy katakomb korytarz,

z przedostatnim:

Lecz Ty? — lecz ja? — uderzmy w sądne pienie,
Nawołując: „Ciesz się, późny wnuku!..
Jękiły — głuche kamienie:
Ideal — sięgnął bruku — —”

„Bruk” jest tu symbolem realnej, rzeczywistej prawdy życia, kryjąc i treści społeczne, i historyczne: przeciwstawienie poziomu „salonu” i „nędy na bruku”; wsi idyllicznej, utopijnej i — miasta, które wciela rzeczywistość epoki³⁴. To ten sam bruk symbolizujący kamienie grobowe. Pierwszy wiersz cyklu *Vade-mecum* zapowiada zmartwychwstanie sztuki i prawdy, przedostatni — czyniąc to samo, skupia się jednak o wiele silniej na problemie męki, ofiary, silniej i bardziej historycznie uzasadnia element tragizmu. *Iunctim* z brukiem katakumb ma sygnalizować, że męka będąca wynikiem zetknięcia doskonałości — z brakiem zapowiada jednocześnie dalszą walkę, tak jak ją męka Chrystusa zapowiadała.

Pełne jednak zrozumienie ostatniej strofy poematu możliwe jest dopiero wtedy, gdy przy uwzględnieniu struktury „pasyjnej” *Fortepianu Szopena* włączymy jako kontekst stylistyczny i problemowy śpiewy religijne towarzyszące rozpamiętywaniu Męki Pańskiej w Wielkim Tygodniu i śpiewy wielkanocne. Tekst poematu mówi przecież: „uderzmy w [...] pienie”. Jeśli wziąć pod uwagę, że wizja Sądu Ostatecznego towarzyszy dość silnie liturgiom żalów i pokut wielkopostnych, nie dziwi nas, że tekst w poemacie rozszerzony jest jeszcze o słowo „sądny”: „uderzmy w sądne pienie”. O „dniu sądnym” mówi stary, wielkopostny, XVI- i XVII-wieczny tekst pieśni *Stała Matka Boleściwa (Stabat mater dolorosa)*. „Uderzyć w pienie” to trochę podobne stylistycznie do — uderzyć w trąby czy surmy (Dnia Ostatecznego). Cofając się w uprzednie strofy poematu można zauważyć, że takie słowa: „Wydźwigają... runął... runął — Twój fortepian”, jak i struktura opisu, przypominają strukturę opisaną wspomnianych pieśni religijnych: „Jezus z krzyżem podniesion,

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 222—225.

patrzcie, chrześcijany” (Ładysław z Gielniowa, *Jezusa Judasz sprzedał*)³⁵. W innej pieśni strofa przynosi kolejne czasowniki relacjonowania: „popychają — I urągają — Na górę Go prowadzają — I tam krzyżują” (*Kto jest sługą Matki świętej*). Nie zapominajmy też słów: „Trzykroć pod ciężarem krzyża upadasz bardzo ciężko” (*Ach, mój Jezu*).

Tekst Norwida zagęszcza atmosferę tych wertykalnych ruchów podniesienia, okupionego męką, i upadku, symbolizującego ciężenie ku śmiertelnej ziemi, tak jak widzimy je w pieśniach: „Tyś mnie na krzyżu podwyższył z łotrami” (*Ludu mój, ludu*)³⁶ — „był z krzyża zdejmowan” (*Rozmyślajmy dziś, wierni chrześcijanie*). Z kolei słowa „Jękły głuche kamienie” — też mają odpowiedniki w pieśniach pasyjnych, podobnie jak

³⁵ Tytuły, cytaty i informacje o omawianych pieśniach przytaczam za zbiorem: J. Siedlecki, *Spiewnik kościelny*. Wydanie jubileuszowe (1878—1928). Opracował W. Świerczek ze współudziałem B. Wallek-Walewskiego. Kraków 1947. W każdym wypadku chodzi o pieśni, które Norwid mógł, a nawet musiał znać.

³⁶ Struktura tej pieśni łatwo daje się zauważyć w innym utworze Norwida, a mianowicie w wierszu [*Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie*]. Wiersz ten, będący odbiciem przekonania Norwida o „wiecznej” Pasji spełniającej się na wybranych, wybitnych jednostkach, powtarzających ofiarę Chrystusa (wyłożył to w jednym z listów) — oparty jest na pieśniowym schemacie wracających w każdej strofie, w refrenowej formie wyrzutów, „jakie Zbawiciel robi Żydom i grzesznikom”:

Ludu mój, ludu, cóżem ci uczynił?
W czymem zasmucił albo w czym zawinił?

Podobnie u Norwida powtarza się w trzech strofach „gorzki żal”:

Coś ty [...] uczynił [...]

a w innych trzech:

Coś ty [...] zrobił [...]

i w jednej:

Coś ty [...] zawinił [...]

W rozwinięciu kolejnych wyrzutów-pytań Chrystus z pieśni porównuje to, co sam uczynił, z tym, co jemu uczyniono, snując gorzką i paradoksalną paralelę, np.:

Jam ci ze skały dobył wodę zdrową,
A tyś mnie poił goryczą żółciową.

U Norwida, jak wiemy, stosunek czasowy dwu kolejnych czynności „ludu” oparty jest na gradacji: najpierw zbrodnia, potem próba jej odkupienia, ale schemat dwuczęściowy jest ten sam. W pieśni stosunek czasowy łączy się z przeciwstawieniem dobrodziejstwo—zbrodnia. Gdyby się bliżej przyjrzeć wierszowi Norwida, zauważylibyśmy tam także i to przeciwstawienie, wzbogacone potem trzecim członem: próba odkupienia. Już bowiem same wprowadzane imiona wielkich-bohaterów mówią o ich dla ludu czynach. Jak więc widać, odwołanie się do pieśni religijnej nie jest u Norwida wyjątkowe i poprzedza napisanie *Fortepianu Szopena*.

i motyw „nawoływania”: „Zasłona się popadała, — Ziemia się rwie, ryczy skała — Setnik, setnik woła: „Syn to Boży!” — Tłuszcza, tłuszcza wierząc, sobą trwoży” (A. Roźniatowski, *Jezu Chryste, Panie miły, Baranku bardzo cierpliwy!*, XVII w.). Ten motyw się powtarza: „Żałosny wtór niemównych gór”, „Ziemia [...] — Aż się trzęsła, tak ją zdjął żal nieutulony” (*Placz, płacz, kto żyw*).

Przypominając te teksty, warto wskazać na jeszcze jeden, niezwykle, w którym ciało Chrystusa zostaje przyrównane do — instrumentu muzycznego; to fragment znanej pieśni *Dobranoc, Głowo święta*: „Dobranoc, Ręce święte, na krzyż wyciągnione, — Jako struny na lutni, gdy są wystrójone!” Można się domyślać, że i poeta, i współczesny mu „praktykujący” religijnie czytelnik miał „w uszach” niepomiernie więcej tych pieśni, i w żywym odbiorze, niż dzisiejszy przeciętny czytelnik *Fortepianu Szopena*.

Skąd jednak w tej tonacji pień żalu i płaczu wezwanie: „Ciesz się, późny wnuku”? Jest to po prostu przejście zapowiedziane wizją Sądu, a więc i zmartwychwstania — do tonacji już wielkanocnej, w której wszystkie kościelne pieśni mówią o radości i do niej nawołują: *Otrzyjcie już tzy, płaczący, Wesoly nam dziś dzień nastał* czy w pieśni *Zwycięzca śmierci* słowa: „Cieszymy się wszyscy, już śmierć pohańbiona”. Przejście do radości jest konsekwentne w powtórzeniu mityczno-liturgicznej struktury Męki i Zmartwychwstania. Skąd zatem ironia i odczucie tragizmu ostatniej strofy Norwida? Tutaj bowiem męka, ludzka męka, jakkolwiek przyczyniająca się do zbawienia i odkupienia, nie dzieje się tylko mitycznie we współczesności poematu, dzieje się w tej żywej współczesności konkretnie, historycznie. Zaś trzeci dzień: zmartwychwstania (wnuk — trzecie pokolenie), oznacza, jak w utworze *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*, dopiero czas oddalony. Jest to więc na tle męki — radość jakby wysilona, przedwczesna, tragiczna, bo zmartwychwstanie wartości nastąpi już nie dla przeżywających mękę, lecz dla innych, dla przyszłych żyjących. Męka Chrystusa, w której nie giną wartości, choć straszna i bolesna, rozwiązuje się natychmiast — w zwycięstwo. Schemat pasyjny ludzkiej walki ze złem niesie natomiast nieuchronnie motyw tragiczny, gdyż jak powiada Norwid: „Bo i ja jestem śmiertelny — tak niemam!...” (*Smutną zaśpiewam pieśń*, PW 1, 257).

Choć więc zdanie ostatnie poematu: „Ideał sięgnął bruku”, podkreśla słowem „sięgnął” element zamiaru w stosunku do wcześniejszej relacjonującej formuły „runął na bruki” (o fortepianie), to mieści ono i motyw ostrzeżenia. Tragizm oznacza tu cenę realizowania ideału. Jeśli nie coś więcej: czysta idea bez mediacji skutecznej praktyki-pracy to „rzeź niewiniąt”. I jeszcze: nie to, co wymuszone krwawą walką, lecz to, co jest niewinną wobec konsekwencji walki ofiarą — może przynieść postępek

dobra. Mistyka ofiary z III cz. *Dziadów*, „krew niewinna narodu”, staje się tu, u Norwida, ofiarą jednostkową. To jest ofiara śmiertelna, ale płodna, niosąca „następstwa żywotne” — sięgnięcie do rzeczywistości głuchych kamieni. Spełniają one w poemacie tę samą funkcję co Rosja jako „bryła lodu” w wierszu *Do wroga*. Dobro odmienia, „rozpuszcza” zło. Za komentarz wiersza *Do wroga* można uznać to zdanie pomieszczone u Norwida w luźnych zapiskach: „Barbarzyńcy, jak lodu bryła tocząca się na dół, ku fiołkom — rozplakali się w nic!” (PW 7, 381). Wszystkie te względy decydują, że ostatnia strofa *Fortepianu Szopena* jest jednocześnie i prorocza, i — gorzko-ironiczna. Jest to znana nam u Norwida ironia tragiczna.

Dlatego nie można zgodzić się z Arturem Sandauerem, który w swoim szkicu o *Fortepianie Szopena* pisze:

Dysonans końcowy [...] nie istnieje. [...] to nie gorzka ironia; to wypowiedziane z całą powagą proroctwo³⁷.

Krytyk nie czuje tu zasadniczej problematyki filozoficznej dzieła i wychodząc od swoich dowolnych pomysłów intelektualnych mija się też z oczywistym tonem emocjonalnym utworu. Prowadzi to także do wielu innych nieporozumień. Pod piórem Sandauera utwór Norwida staje się utworem o zamierzonej autodestrukcji, słowo to wraca kilkakrotnie w szkicu, by doprowadzić do konkluzji:

Powiedzieć, że w grze tej rzutu-moc przesila się z pieśnią, znaczy podkreślić, że nad samą „pieśnią” bierze górę tendencja do odrzucenia sztuki w ogóle, do autodestrukcji³⁸.

Otóż — naruszenie mitu i lekceważenie tekstu: Norwidowi wcale nie chodzi w tym obrazie o normalną twórczość, grę, „pieśń”: jest to już moment, kiedy obca siła destrukcji wyrывa instrument z rąk Orfeusza rozszarpywanego przez Menady. To w wypadku Chopina śmierć i jej odpowiednik symboliczny — późniejszy upadek fortepianu:

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

To nie jest moc-rzutu gry artysty, lecz siła Zła! Słabnący artysta pragnie jeszcze ocalić swą grę, jeszcze — grać. (Upadek fortepianu — to plan historyczny Zła, też uniemożliwiający tę grę.) Przypuścić, że Norwid zamierzał ukazać tendencję do zniszczenia sztuki — on, który uważał sztukę za „chorągiew na prac ludzkich wieży”? Nie wolno bez uzasadnienia wpisywać późniejszych tendencji sztuki w epokę wcześniejszą. Artysta

³⁷ A. Sandauer, *Pasja św. Fortepianu*. W: *Matecznik literacki*. Kraków 1972, s. 26.

³⁸ *Ibidem*, s. 21.

u Norwida nie pragnie pasji, aby się unieśmiertelnić, on musi ją przyjąć z bólem, bo taka jest rzeczywistość. Panestetyczna i w ostatecznym rachunku „cynicznie wzniosła” tendencja byłaby Norwidowi zupełnie obca. „Zgrzyt”, o którym pisze Sandauer, jest wyrazem „realizmu” poety, ale nie jego intencji destrukcyjnych. Krytyk wnioskuje niesłusznie, że

nazbyt harmonijna i „skończona” — sztuka Szopena domagała się wtargnięcia rzeczywistości [...] ³⁹.

Nie sztuka Chopina była nazbyt harmonijna, to rzeczywistość była zbyt zła. Przesunięcie zasadnicze! Norwid nigdy nie zarzucał Chopinowi nierealnej „doskonałości”, tej, którą miał za „cacka”. Nie zarzucał mu postawy „*l'art pour l'art*”, którą krytykował w wierszu *Manieryzm*:

Ku rusztowaniu skoczył akrobata.
 Patrz, jak mu w stawach kość się z kością strzyże,
 Aż brzękły... zadrżał... stanął... i nie złata!
 — Cierpiał, co któryś z ciągniętych na krzyże,
 Lecz — dla zdziwienia, nie zbawienia świata!... [PW 3, 532]

Odwrotnie przecież: Norwid ukazuje, jak sztuka Chopina podporządkowana jest planowi bożemu — to sztuka „dla zbawienia”.

Sandauer pisze, że „czas zmodernizować badania nad zesłowieczną poezją polską” ⁴⁰. Ależ — nie tak! Istnieje granica beztroskich manipulacji tekstem. Podobnie niesłusznie ocenia Sandauer gest Chopina „odpychania instrumentu”:

Otóż gest ten zapowiada późniejsze wyrzucenie fortepianu, które staje się *eo ipso* czymś przez muzyka z góry zaaprobowanym ⁴¹.

Zapowiedzianym — tak; ale nie zaaprobowanym. I nie „odpychanie”, ale „rzutu-moc” zapowiadała późniejszą defenestrację. Gest odpychania ma inne znaczenie. On właśnie symbolizuje opór materii. Materia to wszystko, co potencjalne, nie zdeterminowane. Tą materią staje się także sam artysta — pamiętamy, że w pewnej chwili artystę Norwid identyfikuje z instrumentem. Chodzi oczywiście o to pojmowanie materii, w którym w myśl arystotelizmu przeciwstawia się ją formie, kształtowi określone-mu -i określającemu (gdzie indziej jednak używamy tu słowa materia w znaczeniu cielesności, jako przeciwstawienia ducha). Jest to zresztą porównanie bardzo rzeźbiarskie — „odpycha” znaczy trochę: „odrzuca”. Artysta pracuje w ciemności, którą odpycha, wypełniając światłem, ale tą ciemnością jest także — on sam, jako podmiot dualizmu. Ciemność to blok marmuru, który trzeba o ileż odepchnąć, ile z niego

³⁹ *Ibidem*, s. 26.

⁴⁰ A. Sandauer, „*Jam jest Bóg zabity*”. W: *Matecznik literacki*, s. 17.

⁴¹ Sandauer, *Pasja św. Fortepianu*, s. 21.

odrzuć. Wiemy, że zgrzyt dłuta — to ironia Norwida. To przekształcenie siebie, które ogranicza, zmniejsza, wypiera zło, ociera się jednak o ryzyko samozniszczenia. Jest Pasją. Orfeusz zstępuje do piekieł, aby uwolnić z ciemności Eurydykę śpiewem. A może nawet — Eurydykę-śpiewu? Ona sama jest możliwością śpiewu.

Obraz życia i artysty w dziele Norwida jest eschatologiczny, gdyż poszukując światła, ognia, artysta zapala samego siebie, ryzykuje autozniszczenie (w sensie ziemskim). Norwid zbliża się tu do wizji Prometeusza tak drogiej romantikom, aby uczynić z niej obraz cierpienia dla Dobra, nie walki z bogami. Ta walka ciemności ze światłem, w której płonąć artysta odpycha część samego siebie, przetwarza, została ukazana w słynnych strofach wiersza (*W pamiętniku*) z dyptyku dramatycznego *Tyrtej — Za kulisami*:

Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,
Wokoło lecą szmaty zapalone;
Gorejąc, nie wiesz, czy? stawasz się w ołny,
Czy to, co twoje, ma być zatracone?

Czy popiół tylko zostanie i zamęt,
Co idzie w przepaść z burzą? — czy zostanie
Na dnie popiołu gwiazdzisty dyjament,
Wiekuistego zwycięstwa zaranie!... [PW 4, 459]

Interesujące przesunięcie w stosunku do obrazu z Mickiewiczowskich *Dziadów*, kiedy to Konrad zamknięty w więzieniu, odcięty od możliwości objawienia swoich myśli, wyznaje:

I myśl legnie zamknięta w duszy mojej cieniu,
Jako dyjament w brudnym zawarty kamieniu⁴².

U Norwida dusza artysty nie jest gotowym złożem, gdzie kryją się diamenty — typowy to zresztą obraz romantyczny — uczestniczymy dopiero w wulkanicznym procesie ich powstawania wśród ognia i ciśnienia. „Wulkanologię” romantyczną historii Norwid przenosi do wnętrza jednostki. Ryzyko sztuki staje się ryzykiem życia. Tego romantyzm nie znał jeszcze jako preferencji, gdyż tam przede wszystkim istniała dycho-
tomia życie—sztuka i dopiero zaangażowanie się w życie przynosiło ryzyko.

Jest u Norwida akcentowanie stającej się jedności w dualizmie materii i ducha, ducha i litery, materii i formy⁴³. Instrument w *Forte-*

⁴² Mickiewicz, *op. cit.*, t. 3, s. 133.

⁴³ Myślenie dualistycznymi opozycjami u Norwida podkreśla S. Cywiński (*O gwiazdzisty diament Norwida*. Wilno 1935, s. 43). Również Borowy (*op. cit.*, s. 10) zauważa: „w samej poezji istnieć mogą antynomie, które się zresztą w niej samej rozwiązują. A taka jest właśnie poezja Norwida”.

pianie Szopena, przedstawiający doczesne życie, łączy się z muzykiem metaforycznie (symbol) i metonimicznie przez dotyk palców wirtuoza. Materia jest tu także przesłanką objawienia się Formy, Miłości. I chyba nie podpisywałyby się Norwid, przynajmniej w późniejszym okresie — pod tym dystychem Mickiewicza ze *Zdań i uwag*:

Duch jest budowlą, ciało jako rusztowanie:
Musiał być rozebrane, gdy budowla stanie⁴⁴.

Ta problematyka przybierze jednak inny obrót — w pewien czas później stanie się objawieniem w towarzyszącej akcentowanie przez Mistrza „znaczenia ciała”, a Mickiewicz podkreśli w jednej z rozmów, że po śmierci doskonalenie ducha „bez ciała ogromnie trudne”. Norwid konsekwentnie podkreśla w *Rzeczy o wolności słowa* „ciał zmartwychwstanie”. A jeśli tak — to może nie przesądzać, że Norwid uważał samo dzieło sztuki za „znikalne”. Może wierzył w jego nieśmiertelność? Materia stała się tu Formą, Duchem.

Trzeba przypomnieć koniecznie raz jeszcze to ważne zdanie Norwida:

Jako rzeźbiarz pracuje w materii, a żeby materia być przestała, tak i w czasie Historia też pracuje człowieczymi ramionami, aby czasem być przestała, aby tenże w wieczność się wypełnił. [PW 7, 35]

W kontekście innych utworów Norwida, także przeprowadzonej analizy poematu *Fortepian Szopena*, można tu widzieć dążność do likwidacji dualizmu materii i formy, ducha — jako elementu rozwojowego postępu Miłości w świecie. Nie będziemy w tym wypadku cofali myśli Norwida wstecz, ale wskażemy, jak dalece te myśli stały się aktualne w nowym chrześcijańskim odrodzeniu w w. XX, choć można by szukać ich korzeni także we wczesnym chrześcijaństwie. Chodzi mi o system przywoływanego już tutaj Teilharda de Chardin, niewątpliwie najbardziej głośny ruch odnowy teologicznej. Wedle systemu Teilharda de Chardin ludzkość uczestniczy w mistycznym ciele Chrystusa, zmierzając do całkowitego przebóstwienia się u kresu historii i połączenia z Chrystusem w punkcie Omega. To, co zbliża Teilharda do Norwida, to włączenie dzieła zbawienia w sam proces dziejowy, ujrzenie postępu dobra i boskości w dziejach, uczynienie z tego postępu niejako wspólnej sprawy ludzkości posuwającej się w czasie, sprawy nie indywidualnej, lecz powszechnej⁴⁵.

⁴⁴ Mickiewicz, *op. cit.*, t. 1, s. 386.

⁴⁵ Pisze T. Makowiecki (*Norwid myśliciel*. W: *Pamięci Cypriana Norwida*. Warszawa 1946, s. 52): „Jak wiemy, w katolicyzmie w ciągu wieków wiele było kierunków i odcieni. Poeta daleki był od tego typu katolicyzmu, który za cel najwyższy stawiał zbawienie własne, dbałość głównie o swoją duszę. Wszystko, co powiedziano uprzednio, świadczy wystarczająco o tym, jaką wagę przykładają do łączności dzieł i czynów, a także ludzi i grup ludzkich między sobą. Stąd ideał

Impulsem wyjściowym autora *Vade-mecum* była także niewątpliwie religijność romantyczna, tymi powszechnymi kategoriami myśląca. Jeśli zważyć, że ten postęp jednoczenia się ludzkości w Bogu zwie Teilhard planetyzacją — ileż punktów stycznych ze sposobem myślenia Norwida, w którego utworach poetyckich ciągle spotykamy to całościowe spojrzenie na ludzkość i „planetę”. Nawet pogląd Teilharda na myśl techniczną jednoczącą ludzkość przypomina Norwidowe myśli o technice przynoszącej jednoczenie, choć autor *Rzeczy o wolności słowa* zastrzegając się, że jest to jedynie możliwość, która musi być uzupełniona postępowaniem duchowym.

Na planie „kosmologicznym” u Teilharda jest to przechodzenie od „złej” wielości (*multitude*) do pożądanej jedności. Chodzi w tym nie tylko o ludzkość, charakterystyczne jest także takie traktowanie materii, które przypomina właśnie omawianą Norwidową tendencję do postępu w zacieraniu dualizmu. Idea konsubstancjalności świata i stwórcy, stara idea helleńska, niewątpliwie heterodoksyjna, wraca w chrześcijaństwie. U Teilharda pomyślana jest jako wynik, nie początek rozwoju. Ten uczony antropolog wypowiada ją w wielkiej metaforze „*Messe sur le Monde*”, co należy rozumieć nie jako „Mszę nad światem”, lecz „Mszę świata”; czytamy w *Kapłanie*:

Ponieważ ja, kapłan twój, o Panie, nie mam dzisiaj ani chleba, ani wina, ani ołtarza, rozciągnę moje ręce na całość Wszechświata i wezmę jego ogrom jako przedmiot mojej ofiary.

Nieskończony krąg rzeczy nie jestże Historią ostateczną, którą chcesz przekształcić?

Przed chwilą złożyłem, Boże mój, swoją ofiarę „z wszystkich rzeczy”. I rzeczywiście moje pragnienia i moja modlitwa rozciągały się wtenczas na cały Kosmos, którego jesteś pełnią, o Jezu!⁴⁶

Czy przytaczanie tych myśli i obrazów Teilhardowskich ma wykazać ich zbieżność z myślą Norwida? Niewątpliwie nie, jest tu jednak coś na tyle wspólnego, że odniesienia podobne są możliwe i może przynieść korzyść zobaczenie Norwida w tle innych struktur.

Myśl Teilharda o „przebóstwieniu” Kosmosu bliska jest zresztą pojmowaniu materii i dobra przez Augustyna: jeśli dla Augustyna zło było brakiem, nicością, dla nowoczesnej terminologii Teilharda brakiem takim

»być czynnym w planach bożych« musiał dotyczyć nie rozwoju jednostki wyłącznie, ale — poprzez nią, przez jej dojrzałość duchową — głównie i nade wszystko ukazywał konieczność jej współdziałania w wielkich procesach rozwojowych świata. Tak doszedł Norwid do zagadnienia historii. Stosunek do niej stawał się dla poety probierzem człowieczeństwa”.

⁴⁶ P. Teilhard de Chardin, *Kapłan*. Przełożył J. Trznadel. „Życie i Myśl” 1971, nr 10, s. 37, 46.

też jest nicość⁴⁷. Wszystkie więc rzeczy istniejące i stworzone są w zasadzie dobre. Ale, jak się powiedziało, to przede wszystkim traktowanie postępu w duchu chrześcijańskim, jako pochodzącego do wielkiej jedności, zbliża Teilharda do Norwida. Można rzecz także sformułować inaczej: obaj oni czerpią z zasobów filozofii chrześcijańskiej, zwłaszcza tej wczesnej. I aby zakończyć to szukanie podobieństw zacytujmy mistyczny fragment z wiersza Norwida *Do słynnej tancerki rosyjskiej — nieznaney zakonnicy*. Chodzi w nim o taniec, ale staje się on symbolem ruchu Kosmosu — pod tekstem tym, jak sądzę, mogliby się podpisać wyznawcy ojca Teilharda:

Płynniej i słodziej tylko ciekłą fale,
Tylko różańców zlatują opale,
Grawitujące do Miłości-środką,
Co zwie się Chrystus — i każdą z nich spotka! [PW 1, 393]

Poszukiwania obrazu Norwida na tle tych problemów filozofii chrześcijańskiej nie można zakończyć bez ukazania tego, co od myśli Teilharda wyraźnie poetę dzieli i co także uwydatni lepiej jego postawę. Nie chodzi już o to, że katolicyzm Teilharda, katolicyzm XX-wieczny, katolicyzm paleontologa, zakłada ewolucyjny rozwój człowieka pod względem biologicznym — poglądy Norwida w tej dziedzinie, tracące myślnik, były ciekawe z innych względów. O wiele istotniejsze wydaje się przeniesienie przez Teilharda ewolucjonizmu na sytuację człowieka w społeczeństwie — i tutaj pobrzmiewają może echa jednej z najsilniejszych dominant filozoficznych także naszej epoki: Hegla. Zasada koniecznego kierunku rozwoju na niższych szczeblach, to, co Teilhard nazywa Ewolucją, oraz zasada przebijania się dobra i jedności przez akty nieludzkie, bezsensowne i tragiczne, nawet jeśli ludzie występują jako podmioty tych aktów — przypomina tak bardzo heglowski rozwój Ducha w postępie samouświadamiania. Zło niejako z samej swej istoty służy dobru. Znana jest różnica zdań między Teilhardem a intelektualistami francuskimi po ostatniej wojnie, kiedy Teilhard jednostronnie optymistycznie wypowiedział się o rozbiciu atomu — w perspektywie jego roli jednoczącej. Takie formuły Teilharda jak „personalizująca totalizacja” mogą być uznane za próby pogodzenia personalizmu katolickiego z heglizmem właśnie. Nie zapominamy, że ofiary krwawej wieloletniej bitwy pod Verdun z czasu pierwszej wojny światowej porównał Teilhard do „żywego cementu rzuconego przez Boga pomiędzy kamienie nowego miasta”.

⁴⁷ Zob. P. Teilharda de Chardin *Collection Génies et Réalités*. Paris 1969, s. 169 (przekład J. T.): „Zło absolutne (to znaczy nicość, wielość całkowita, w którą się znów upada) i najwyższe Dobro (to znaczy powszechny środek zbieżności, dokąd wszystko zmierza)”.

Jeśli rozumieć to choćby tylko podobnie jak „kamienie przez Boga rzucone na szaniec” u Słowackiego — nieprzystawalność tej koncepcji do Norwida okaże się oczywista.

Personalizm a jednocześnie antyewolucjonizm Norwida na tym polega, że wraz z zasadą wolnej woli, czyli wolności jednostki, zakłada — że siły zła ani dobra nie działają same niejako przez się, poza ludźmi. I jak wyjaśnialiśmy — nie o to chodzi, że działają poprzez ludzi, lecz o to, że początek biorą z człowieka, poczynają się w ludziach. Są to zawsze konkretne sytuacje historyczne, występują w nich konkretne jednostki uosabiające dobro i zło, w wolności swoich czynów. Taki personalistyczny, kulturowy charakter ma problematyka *Fortepianu Szopena*, jak i innego utworu, w którym poprzez dramat postaw jednostek i ich charakterów ukazuje Norwid odmienny aspekt relacji: zło—dobro, brak—dopełnienie. Chodzi o nowelę, pisaną w ostatnim okresie życia Norwida — „*Ad leones!*” (1883). I ten utwór oparty jest na ulubionej przez Norwida paraleli współczesności oraz czasów przełomu antyku i ery chrześcijańskiej. Są to dzieje walki dobra z „poganizmem”, a poganizm ten rozumiał poeta dwojako. A więc po pierwsze, także akceptującą poprzez odkrywanie w epoce przedchrześcijańskiej znamion jedności czasów:

nie tylko kościoła — ale ołtarza samego nawet bez pojęcia sarkofagu starożytnego postawić nie można w żaden żywy sposób.

Ze to pochodzi z tej przyczyny, iż Zbawiciel nie przyszedł rozwiązywać, ale wypełniać.

Ze dlatego Sybille pogańskie prorokowały przyjście Chrystusowe.

Ze dlatego Paweł Ś[więty] komentował się poetami pogańskimi, do Greków mówiąc.

Ze, jednym słowem, Tryumf religii jest w tym właśnie, że i pogańskie elementa musiały się jej pokłonić. [*Do Michałiny Dziekońskiej*, 1852, PW 8, 174]

I po drugie, jako nie przecucie, lecz właśnie brak w poganizmie odczucia dobra, elementów chrześcijańskich:

Owszem, myślę, że wiekowi obecnemu nie tyle brak środków do wiedzenia o wszystkim, co na wiedzenie zasługuje, ile raczej zbywa na wyszczególnieniu morainej ważności tego lub owego, co wiedzieć godzi się. Za dni imperatora Augusta nie dlatego nikt o Betlejemie w salonach rzymskich nie mówił, iż do Betlejemu nie dość naw wpływało rocznie, ale raczej dlatego, iż gwiazdki betlejemskiej blask i ważność samemu nawet Cyceronowi grubym były obłokiem przyciemnione. [*Do Joanny Kuczyńskiej*, 1862, PW 9, 37]

W noweli „*Ad leones!*” chodzi jeszcze o coś więcej: o poganizm, który walczy z postępem chrześcijańskim, co jasno ukazuje tytuł utworu. Temat tej noweli jest więc w pewnym sensie antytetyczny do tematu

Fortepianu Szopena. Jest to historia dzieła sztuki niedopełnionego, historia więc nie — chwilowej zemsty zła, jak w *Fortepianie Szopena*, lecz — zwycięstwa zła. Utwór ten nasuwał rozmaite interpretacje, działo się tak chyba dlatego, że badacze pragnęli interpretacji jednoznacznych. Tymczasem jako rzecz o niedopełnieniu nowela kryje jakby dwie warstwy znaczeniowe: słabszą i silniejszą. Ostateczny rezultat: niedopełnienie, kapitulacja, zwycięstwo zła — ukazuje się jednocześnie na tle dążności do dopełnienia. Także z tego powodu, który Tomasz Mann określał jako bogactwo skojarzeń, można powiedzieć, że jest to najdoskonalsze chyba dzieło prozy Norwida.

Pamiętamy ogólny zarys fabuły: Rzeźbiarz zaprosił do swego *atelier* grupę znajomych gości, by obejrzeni jego pracę, pono bliską już końca, dopełnienia. Płótna kryją mokrą jeszcze glinę, gdzie zarysowuje się grupa chrześcijan przeznaczonych na pożarcie przez lwy. Akcję relacjonuje narrator, występujący niewątpliwie jako *porte-parole* autora, choć wyraźnie zacznie tę rolę wypełniać dopiero na końcu noweli. Zebrani w *atelier* wydają okrzyki pochwalne wobec spodziewanej już po zarysach głębi i wobec piękna dzieła, o którym od dawna mówiono w towarzystwie: „Pewnym rodzajem symbolu magicznego stawało się dzieło artysty, zaledwo mające wstąpić na świat, zaledwo rodzące się...”⁴⁸. Panuje nastrój brawury, podniecony winem: „Sam rzeźbiarz nabrał tonu nieco, jak należało było, wyzywającego świat do walki...” W rezultacie Rzeźbiarz kopniakiem utracą nos gipsowemu cesarzowi Domicjanowi, za którego panowania, jak wiemy, szczególnie silne były prześladowania chrześcijan. Zebrani, odczuwając swoistą analogię historyczną, zaczynają śpiewać to, co — chciałoby się powiedzieć — tak bardzo przypomina *Międzynarodówkę*⁴⁹, tyle że nie znając dobrze tekstu, o który im chodzi, zastępują go chwilami zabawnym: „taramta tata rata... ramta tarata tata”.

Po tym uniesieniu następują rady Redaktora, mające na celu sugestię

⁴⁸ Wszystkie cytaty z „*Ad leones!*” — PW 6, 133—143.

⁴⁹ Owo Norwidowe „*Drżycie tyrany świata*” przypomina nam żywo *Internationale* E. Pottiera: „*guerre aux tyrans*”, a „sądny głos ludu” — zdanie: „*Le peuple ne veut que son dû*”. Problem wart jest zastanowień filologicznych. *Internationale* Pottiera, jednego z poetów Komuny, została napisana w r. 1871, już po upadku Komuny, ale opublikowana dopiero w 1887, a wykonana pierwszy raz w r. 1888 w Lyonie. Czy Norwid mógł znać wcześniej ten tekst? W nie znanych nam przekazach, recytacjach? Jedno wydaje się pewne: to, co nazwaliśmy tu tekstem, który „*z przypomina Międzynarodówkę*”, wydaje się zawdzięczać inspirację Komunie i jej poezji, z którą Norwid musiał zetknąć się w owe dni. Poezja ta nie jest dobrze zbadana, jak podkreśla J. Varloot w przedmowie do antologii *Les Poètes de la Commune* (Paris 1951).

przekształcenia trzymanyh przez postaci krzyży⁵⁰, gdyż spodziewany nabywca dzieła jest bogatym Amerykaninem, i to, jak się okazuje, mojąszowego wyznania. Ma on odwiedzić pracownię Rzeźbiarza. Zręczne przekształcenia rzeźby powodują, że umierający za wiarę stają się oszczędzającymi *bourgeois*, lew — kasą pancerną, krzyż — kluczem od tej kasy. Rzeźbiarz wykonuje niezwłocznie wszystkie zalecenia, podpisuje umowę i przyjmuje zadatek od amerykańskiego mecenasa: grupa *Ad leones* zmienia się na *Kapitalizację*. Teraz następuje wymiana zdań między Redaktorem a narratorem: „Jak to jednak daleko od wyznawców, i dla wyznania lwom rzuconych do Kapitalizacji!...” — powie narrator; usłyszy w odpowiedzi: „REDAKCJA JEST REDUKCJA”, i z kolei replika narratora: „To tak, jak sumienie jest sumieniem” — kończy utwór.

W przeciwieństwie do doskonałej muzyki Chopina rzeźba była jeszcze nie dokończona. Tam wszędzie, gdzie dobro nie jest pełne, tam działa i może wcisnąć się jeszcze zło. Rzeźbiarz wyrzeka się trudnej pracy, wyrzeka się pierwotnej idei, wyrzeka się krzyża, poświęcenia, jednym słowem — tego właśnie, co słać miał w swoim dziele. Przyjmuje pieniądze, owe, jak określił je Norwid, 30 srebrników, zdradza, zostaje Judaszem⁵¹. Tak, właśnie Judaszem, gdyż przecież w czasie uprzedniej swej pracy nad dziełem był niejako uczniem i wykonawcą Dobra. Mógł zostać twórcą dzieła sławiącego męczenników, mógł — pozbawiwszy się

⁵⁰ Nie jestem pewny, czy zwrócono uwagę na następującą konkordancję — jak pamiętamy, Redaktor mówi: „byłoby roztropne, może nawet byłoby i estetycznie, odjąć krzyże z rąk figur?” W związku z tym warto zacytować fragment listu Norwida (adresat nieznany), niewiele poprzedzający napisanie „*Ad leones!*” (Gomulicki datuje list na r. 1879): „Od »Wydziału Krajowego« okólnik do »p. artystów« odebrałem — ten życzy sobie kilku posągów dla przyozdobienia gmachu sejmowego we Lwowie — a między tymi: »Wiarę, ale nie z krzyżem w ręku«, »Prawdę, przeglądającą się w zwierciadle swoim«.

Cena jest za mała (5000), a ocena, jak widać z wyżej wzmiankowanych określeń, niespodziewalna” (PW 10, 134).

Ten impuls galicyjski („Wiarę, ale nie z krzyżem w ręku”) odegrał prawdopodobnie rolę w pomyśle noweli Norwida. Przesmycki zwrócił uwagę w przypisach do tomu *E Pism zebranych* (Warszawa 1911) na korespondencję Norwida w sprawie Salonu Paryskiego w r. 1881 z B. Wagnerem. Sformułowane z tej okazji uwagi Norwida zdają się stanowić także załącznik do sprawy powstania „*Ad leones!*”: „Ilekoć co jest magistralnie oddanego (np. ciało kobiety *Loewe*), tylekoć jest bez serca i pomysłu, tak dalece, że sztukmistrz coś biegle zrobiwszy woła przyjaciół i pyta: »Co to będzie? jak to zwać? czy to Kleopatra, czy Matka Boska?«”; „Niemniej okolicznościowy jest *Christianisme*; potem będzie grupa przedstawiająca *Antychrystianizm* lub *Kapitalizację*... itp... itd.” (PW 6, 537, 538).

⁵¹ O „30 srebrnikach” na wydawanie niesłusznych książek pisze Norwid w liście do Mariana Sokołowskiego, 1865, PW 9, 199.

pieniędzy — sam zostać w pewnym sensie męczennikiem. Tego wszystkiego nie wykonał. Zło — bo jego ontologię rysuje nowela — okazuje się tu istotnie brakiem dobra, rezygnacją z dobra.

Nowela budziła dość sprzeczne oceny i interpretacje. Ostatnio Zofia Stefanowska wypowiedziała o niej sąd następujący: nowela ta mówi o złej sytuacji artysty, gdzie winni są wszyscy — i nie ma winnych. Gdyż:

Problem nie stoi w niej [tj. w noweli] tak: albo artysta zrezygnuje z zarobku i zrobi rzeźbę wedle swojej koncepcji, albo skuszą go pieniądze i odstąpi od idei dzieła. Problem — czego na ogół nie dostrzegali krytycy — stoi tak: albo powstanie, zgodnie z życzeniem nabywcy, rzeźba „Kapitalizacja”, albo nie powstanie nic poza nietrwałym projektem w glinie [...]. To jest impreza, która wymaga mecenasa, wymaga kapitału.

I rzeźbiarzowi z *Ad leones* niezbędny jest odbiorca [...] ⁵².

Takie ujęcie wydaje się nietrafne ze względu na strukturę samej noweli. Tematem „*Ad leones!*” nie jest analiza popytu i socjologiczny problem rynku dzieł sztuki. Jest to dramat moralny. Moralne wytrwanie rzeźbiarza jest ważniejsze niż powstanie jakiegokolwiek rzeźby. Widać jasno, że zastosowanie tylko „klucza socjologicznego” prowadzi tu do fałszywych wniosków. Uchyła bowiem spirytualno-moralną tematykę noweli, dla której socjologiczne problemy rynku są jedynie tłem. Odpowiedziałby Norwid na tę interpretację, że rzeźba taka, jaką rzeźbiarz w zamysle swoim i realizacji w glinie widział, jest już rzeczywistością duchową, od której odstąpić nie wolno. Co więcej — owa „wina” po stronie anonimowej „ogólnej sytuacji rynku” wprowadza problematykę anonimowego rozwoju, której — jako zasadzie grawitującej ku heglizmowi — Norwid był przeciwny.

W noweli nastąpiło zwycięstwo owego straszliwego, fałszywego „serio”, o którym Norwid mówi gdzie indziej ⁵³. Idea chrześcijańska, utożsamiona z ideą moralną w ogóle, ginie pożarta przez lwy współczesnego społeczeństwa kapitalistycznego. Nowela Norwida jest nowelą szkatu-

⁵² Z. Stefanowska, *Norwid — pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W zbiorze: *Literatura. Komparatystyka. Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Warszawa 1968, s. 456, 457. Ten sąd Stefanowskiej kontynuuje tradycję sądów wcześniejszych. Z. Przesmyckiego: „Reakcja przeciw handlarstwu wszystkim, co się poczyną z dziewiczego natchnienia myśli”; K. Górskiego (*Ad leones*. *Próba analizy*). W: Górski, Makowiecki, Sławińska, *op. cit.*, s. 84): „Fabała noweli, a zwłaszcza końcowa scena sądu obarczają większą odpowiedzialnością moralną za ten stan rzeczy nie samych artystów, lecz ich kusicieli”.

⁵³ Por. w *Rzeczy o wolności słowa* (PW 3, 599):

I spomniałem to *Serio-fałszywe* — okrutne! —
Gdy ludzie, prawdę widząc, czczą kłamstwo wierutne,

kową w tym sensie, że problem wewnętrzny, ukazywany przez rzeźbę, jest jednocześnie parabolicznym sensem całego utworu. Tylko że „Jak to jednak daleko od wyznawców, i dla wyznania, lwom rzuconych do Kapitalizacji!...” Historia powraca jako nędzna farsa. Rzeźbiarz i jego dzieło przystępują do nowoczesnego poganizmu, padają jednocześnie jego ofiarą, ale bez nimbu męczeństwa i bez zasługi. Jakże wielka jest ironia autora! Stefanowska pisze, że jeśli rzeźbiarz nie przyjmie pieniędzy, „nic nie powstanie” — ale tematem zamierzonym przez rzeźbiarza była grupa *Ad leones* i w stosunku do tego zamierzenia *Kapitalizacja* jest owym „nic”, brakiem, złem. Deterministycznemu zaś ujęciu problemów moralności autor „*Ad leones!*” musiał być przeciwny. Ostatecznym odniesieniem Norwida nie jest bowiem materializacja jakiegokolwiek dzieła sztuki, ale wierność, wytrwanie przy idei moralnej tego dzieła, które stanowi dobro. Dostrzegamy tu dalekie tło autobiograficzne, gdyż musiał tak myśleć ten, który ustawicznie stał przed alternatywą: pisać dla „publiczności” — albo nie wydawać nic i narażać się na zagubienie i niszczenie jego rękopisów w czasie. W artykule *Obywatel Gustaw Courbet* Norwid ukazuje fałszowanie przez krytykę sensu dzieł, które już znalazły się w publicznym obiegu (choć tendencja tam odwrotna: bezpodstawne uwznioślanie), tu problem jest ostrzejszy, inny w każdym razie — niedopuszczenie do tego obiegu. Może jest tu i echo niedopuszczenia rzeczy Norwida na któryś salon malarski?

Tak ujrzana problematyka noweli zaczyna ciążyć ku ostrzejszym jeszcze wnioskom niż sama zdrada rzeźbiarza, zły staje się nie tylko jego czyn, ale także głębokość jego uprzednich intencji jest podejrzana. Ta ironicznie nieudolna i śpiewana jako *bel canto* pieśń rewolucyjna wydaje się nadużyciem popełnionym przez gościa *atelier*. Bowiem ci wyklęci z pieśni są niewątpliwie także historyczną analogią chrześcijan, walczą oni z lwami — kasami pancernymi kapitału. Ten ciąg aluzji podmalowujący tło historyczne noweli i wyznaczający nadto łącznik między dolą artysty i proletariatu to dodatkowe wprawdzie, ale ważne szczegóły dla wymowy całości. Wzmacnia to rolę judaszową Rzeźbiarza: zrywa on symboliczną łączność z grupą społeczną, która podobnie jak większość artystów — żyje w niedoli. Przechodzi do obozu sytego mieszczańskiego wroga. „Artysta wyklęty” zamienia się w przeklętego zdrajcę.

To wszystko nie oznacza oczywiście jakiegoś poparcia dla rewolucyjnej ideologii „*ouvrier'ów*”, oznacza jednak na pewno solidarność z nędzą prostych ludzi, z którymi artysta czuje wspólność sytuacji, a często i podobieństwo gestu moralnego z tej sytuacji wynikającego. Ta ironiczna „międzynarodówka” może natomiast jednocześnie akcentować znany nam niechętny stosunek Norwida do „demagogii” rewolucyj-

nych przywódców, może odbijają się tu i złe doświadczenia Norwida z czasów Komuny. Gdyż braku solidarności z nędzą społeczną, i to niezależnie od proveniencji klasowej jej przedstawicieli, nie można Norwidowi zarzucić. W jego twórczości dowodów tej solidarności nie jest tak wiele, ale są przejmujące. To np. *Nerwy*, gdzie słowo „socjalizm”, wrzeszczane jako wyzwisko przez salonowe papugi, nie zwalnia od konieczności pochylenia się nad nędzą gestem „Chrystusowym”.

Byłem wczora w miejscu, gdzie mrą z głodu —
Trumienne izb oglądałem wnętrze;
Noga powinęła mi się u schodu,
Na nieobrachowanym pięttrze! [PW 2, 135]

Nie należy też zapominać o listach poety. Wiele jest w nich świadectw o zrozumieniu i szacunku dla postawy ludzi „z dołu”:

Ludzie nieznanymi i ubodzy, którzy na tymże poznali mię okręcie, na którym płynąłem, przyszli do mnie, prosząc, ażeby u nich leżał i wyzdrowienia czekał [...]. [Do *Józefa Bohdana Zaleskiego*, 1854, PW 8, 225]

I dalej:

przebiegłszy cały południk ucywilizowanego świata od Neapolu do New-York (nie w puchu!), wiem, nie z teorii socjalistów, iż do tego nieledwie ostatecznego stopnia rozszerzona jest wszędzie nędza, że nikt na to dostatecznie nie zwraca uwagi. [Jw., 228]

I jeszcze jedna relacja, właśnie z okresu Komuny Paryskiej:

Pamiętam, że pod wieczór, głodny będąc, zobaczyłem przez okno na dole przyulicznego domu, iż kobiety dwie chleb krajały — wszedłem i zapytałem, czy dałoby się kupić? — na to jedna z nich: „Mnie samej ta pani odprzedaje parę kawałków, ale ja pana nie chcę pozbawić i, sprzedać nie mogąc, dać tylko odłamek potrafię” — „*Je ne puis vendre, mais je ne veux pas vous en priver — le voici*” — była to prosteżo żołnierza francuskiego żona, kobieta z gminu. [Do *Augusta Cieszkowskiego*, 1871, PW 9, 477]

Ale, jak się powiedziało wyżej, nie jest wcale pewne, czy Rzeźbiarz do tej grupy „wyklętej” należał w sensie głębokim. Uważna analiza noweli z punktu widzenia zdrady Rzeźbiarza ukazuje „*Ad leones!*” jako utwór o n a d u ż y c i u, o serio rzekomym. Od początku informuje nas właściwie o tym ironiczny ton narracji: i to, że na Rzeźbiarza poufale wołają „*ad leones!*”, i że on „z konspiratorską dwuznacznością przez zmruczenie lewego oka odpowiadał”. Był to więc u niego właściwie pewien snobizm, na chrześcijańskiego Spartakusa w sztuce pozowanie, jak snobizmem było takie a nie inne „podrywanie skrzydła szerokiego kapelusza”, a zwłaszcza posiadanie „charcicy kirgiskiego pochodzenia”, z którą Rzeźbiarz chadzał. Charcica odgrywa jeszcze w noweli rolę dodatkową, o czym — za chwilę. Od początku zresztą widać, że Rzeźbiarz scharak-

ryzowany jest w tej samej perspektywie co Redaktor, a co do niego żadnych złudzeń nie mamy. Jego elokwencja zostaje porównana z fontanami tryskającymi z pysków lwów gipsowych:

Jeżeli kto uwagę kiedy zwrócił na rodzaj świdrów szklanych, obracanych przez ukryty mechanizm i do złudzenia naśladowujących bieg źródlanej wody; jeżeli widział takowe szkiełka obracane w paszczach lwów gipsowych obstawionych kwiatami i zielonością; i jeżeli wspomniał, jak liść żaden żadnego kwiatu nie czuje tam zbliżenia kropli wody ani jej chłodu i życia — tedy ma on zupełne wyobrażenie o Redaktorze stylu i jego elokwencji.

Gipsowe lwy! Są więc jeszcze inne lwy w utworze oprócz tych z grupy *Ad leones*, ale łączy je ta sama analogia, co łączy Rzeźbiarza i Redaktora⁵⁴.

Fragment przytoczony rzuca niedwuznaczne światło na cały dalszy bieg akcji noweli, apelując zresztą raczej ubocznie, aluzyjnie do czytelnika. Nie darmo Redaktor należy do grupy przyjaciół Rzeźbiarza. Chwiejne aspiracje Rzeźbiarza okażą się wreszcie nadużyciem, jak fałszerstwem są gipsowe lwy i udana świeżość „elokwencji” Redaktora. A także nadużyciem staje się rzekoma przynależność do grupy „wyklętych”. Ich wyróżnikiem jest bowiem i wierność dla ideałów chrześcijańskich, czy szerszej — moralnych, i cierpienie dla tych ideałów. Do grupy tej mogą należeć, bez względu na pochodzenie i status wykształcenia, ludzie z dna nędzy społecznej: artysta i wyrobnik.

Takie spojrzenie jest poniekąd próbą wyjścia z osamotnienia artysty nie drogą filantropijnej penetracji, lecz wspólności losu. Oczywiście, solidarność ta nie dokonuje się w imię jakichś haseł klasowych czy rewolucyjnych. Jest to solidarność pozycji społecznej i moralnej ludzi, których udręczają:

styl dla stylu, pisanie dla wiersza, konwenanse socjalne, nareszcie miękkość i stracenie serio; po żydowsku — przez wiarę bez miłosierdzia i handel dla handlu, pieniądze dla pieniędzy [...].

Tak ukrzyżowany jest każdy moment Zbawicielski w każdym, co bezinteresownie krok postępu uczynił — tak samo opisany i omówiony i z równymi drwinami krwawymi. Niech Pani powie każdy artysta, co bezinteresownie dla prawdy coś pracował, przez co przeszedł — jeżeli przeszedł, jeżeli w pierw z nędzy nie umarł albo w szpitalu wariatów nie zamknięty... [Do *Marii Trębickiej*, 1854, PW 8, 213]

Pod tę kategorię umęczonych artystów, do której Norwid siebie zaliczał, podsztywa się Rzeźbiarza, choć reprezentuje styl dla stylu, wiarę dla

⁵⁴ I dla tego motywu można by znaleźć u Norwida realia „krajowe”. Chodzi o wiersz *W Łazienkach*, wyrażający oburzenie na posąg Sobieskiego: „Nie! — to nie pomnik — to jest malowana / Opery w letnich Łazienkach ozdoba” (PW 2, 209); dalej zaś poeta wyśmiewa posąg lwa zmienionego „na fontanny paszczę”.

pozy i sztukę dla pieniędzy. Wszystko okazuje się nadużyciem: i międzynarodówka”, i krzyż, i sztuka, na placu pozostaje jedynie kasa pancerna, a w niej symbolicznie niejako spoczywa owe 15 000 dolarów, ofiarowanych przez pana Midlebank (to też nazwisko symboliczne: jak *middle-class*, reprezentuje on średni kapitał — *middle-bank*; podobnie jak Rzeźbiarz zapożycza sobie chwały, uczęszczając do kawiarni o szumnej nazwie „El Greco”⁵⁵). Dlatego Rzeźbiarz zgodził się z taką łatwością na zmianę symboliki grupy: *Ad leones* na *Kapitalizację* — nie jest to też żadna milcząca kompromitacja tych, którzy go do tego namawiali⁵⁶.

Jest więc „*Ad leones!*” utworem o klęsce artysty, ale w sensie i zdrady, i nadużycia, fałszerstwa. Tam gdzie mówimy o fałszerstwie, musi istnieć odniesienie do monety prawdziwej, na wzór której fałszywą wybito. Oczywiście do takich prawdziwych artystów należy zapewne — i zna ich — narrator, który uwierzył na chwilę pozorom i stąd „serce miał obrzmiałe i ciężkie, ducha czuł poniżonego”. Przecież nie dlatego, że istnieje na świecie i działa jakiś pan Midlebank, tylko że zetknął się w *atelier* z prymitywną i wyrafinowaną zarazem grą fałszu.

Aby upadek był klęską, trzeba upadać z wysoka. Rzeźbiarz nie upada z wysoka, ale pozory tworzą te złudzenia, a także potencjalnie mógł upaść z wysoka:

To nie był wcale ani mało obiecujący talent, ani mało dotrzymać mogąca organizacja, ów rudobrody rzeźbiarz [...].

Nie brak mu talentu, brak mu moralności. Stać go na pozerskie gesty: ten kopniak w nos Domicjana! Dowodem wreszcie możliwości wyposażenia Rzeźbiarza w wyższe aspiracje jest także jego pies, grający w noweli bardzo ważną rolę: a to reprezentuje cechy snobizmu posiadacza; a to cechy jego znawstwa piękności zwierzęcia. Rekwizytem Redaktora jest parasol, symbol amerykańizmu i mieszczaństwa, rekwizytem Rzeźbiarza — pies, który jest doskonałością, ale przecież to nie zasługa Rzeźbiarza: tak jak pan Midlebank zakupił rzeźbę, tak i on został zapewne kupiony za pieniądze. Pies, tworząc ruchliwe, migotliwe tło, zastępuje charakterystykę samego Rzeźbiarza, której spodziewalibyśmy się w ekspozycji:

⁵⁵ To nazwa autentycznej kawiarni rzymskiej. Pisarz posługuje się tu istniejącymi realiami, bo zgadzają się one ze znaczącą ideą utworu.

⁵⁶ Taką interpretację sugeruje K. Wyka w szkicu *Starość Norwida* (w: *Stara szuflada*. Kraków 1967), określając postawę Rzeźbiarza jako „ironię doskonałej wyższości”. Ale przecież Norwid rozróżniał dwie ironie: tworzącą i niszczącą. I tendencja utworu jest prostsza, interpretacja Wyki zgodna byłaby z gestem Naphty w *Czarodziejskiej górze* Manna, kiedy to Naphta, aby dowieść swojej racji, strzela sobie w łeb, i to wobec przeciwnika. Pamiętajmy także, że poprawienie rzeźby to nie prześmiewki, co się odejmie — przestaje istnieć.

Sliczny to był ów rudobrodego rzeźbiarza pies, z wolna przed nim idący z paszczą otwartą i w niej rozesłanym na białych kłach amarantowym językiem, do świeżego liścia purpurowego jakiego kwiatu podobnym.

w kawiarni kilka stołów szkłem zastawionych przeskakiwał, nic nie potrafiwszy [...].

— to znów posągowiejąc:

leżała była pierwiej jak gryf odlany z brązu [...].

— narzuca obecność pewnej doskonałości, tylko że naprawdę nie pochodzi ona od Rzeźbiarza. Dlatego końcowe słowa Amerykanina, wyraźnie łączące mentalność Rzeźbiarza z psem, i ten zamiar autorski uwydatnią:

winszuję panu takiego pięknego talentu [...] i takiej pięknej suki!... Cóż za prześliczne zwierzę! cóż za rasa!... Z pewnością można rzec, że takiej suki, takiegoż rodzaju, nie ma drugiej w całym mieście!...

To już tylko ironia dotycząca doskonałości zapożyczonej: Rzeźbiarz, podobnie jak jego dzieło, spada do poziomu psiego. A spaść nie musiał, możliwość innego rozwiązania cały jego opis jeśli nie zakłada, to dopuszcza. Stąd — iskra dramatyczna przebiegająca między możliwością wartości a wartością uzyskaną, prawdą a fałszem, dobrem a złem. W tym świetle słowa krytyki, że Norwid przedstawił w noweli „odbiorcę źle z artystą współpracującego” (Stefanowska) można odwrócić: to piękna współpraca fałszu i pozorów.

Należałoby tu postawić właściwie jeszcze jedno pytanie — w kontekście zgrozy moralnej, jaką budzi przekształcenie grupy *Ad leones* na *Kapitalizację*: czy grupa chrześcijan rzuconych lwom na pożarcie była już zrealizowana do tego miejsca, w którym prawdziwa sztuka różni się od stylizacji czy mistyfikacji? Otóż wydaje się, że nie:

lew [...] zaledwo był bryłą, podobną do jakiego sprzętu, co tym więcej nadawało pozorowi wykończenia częściom grupy dalej posuniętym. [Podkreśl. J. T.]

Więc — pozór!⁵⁷ Znane nam u Norwida „serio fałszywe”! Narrator wie, że praca nie jest zakończona, zauważa nawet, że możliwość odmienienia szczegółów kompozycji dowodzi jej życia. Myślał jednak o czym innym. Tej formuły natychmiast jednak uchwyci się Redaktor knujący już swoje plany: wynika to z tej samej struktury — że pozór czepia się prawdy, dlatego właśnie jest pozorem. Cały utwór oparty jest na tej os-

⁵⁷ Norwid podkreślał, że wielkość rzeźby antycznej można poznać nawet z małego jej fragmentu. Ale napisał też w jednym z listów (*Do Leonarda Retila*, 1882, PW 10, 171), co można tu uważać za analogię: „Jak najuczeńszy człowiek wyjdzie z ograniczonego pojęcia, to może napisać znamienicie pół-tomu... ale od drugiej połowy tomu pióro mu się zakręci i pisać będzie rzeczy założenie kompromitujące!” Chyba o to chodzi.

cytacji chęci i wycofywania się, pozoru i prawdy, złudzeń i zwątpienia, by skończyć się rozczarowaniem. O możliwości takiej gry pozorów narrator wie dobrze, czyni nawet do niej aluzję, jednak zamaskowaną, relacjonując swoją pracę nad rzeźbą przedstawiającą dwie głowy — obie mianowicie zwrócone są w górę, ale jedna spogląda w niebo, a druga ogląda hak pod sufitem! Przypomnijmy ten fragment:

główny interes kompozycji we dwóch tylko głowach zawiera się. Zadaniem albowiem jest: ażeby jedna podnosiła oczy ku niebu, druga zaś podnosiła oczy patrząc czy to na plafon-sufitu, czy to na hak, gdzie okrągły świecznik umieszcza się. Tej i tamtej oczy zwrócone są w górę — —

Te „dwie głowy” to i dwie postawy moralne noweli: to narrator i Rzeźbiarz.

Jako przeciwieństwo „doskonałego dopełnienia” *Fortepianu Szopena* nowela „*Ad leones!*” ukazuje „niedopełnienie”, czyli zło. I nie jest tutaj decydujące, że głównym inspiratorem tego „niedopełnienia” okazuje się w toku akcji nie sam Rzeźbiarz — charakteryzuje się on raczej powierzchowną samowiedzą, myślowymi niekonsekwencjami, słabym charakterem i chwiejnością moralną — lecz pełni obłudnych sofizmatów jego przyjaciele. To może nawet wzmacnia zasadniczą tezę — zła przez brak. O tej możliwości zła wiedziała już zresztą filozofia starożytna, powiada Marek Aureliusz: „często popełnia nieprawość ten, kto czego nie robi, nie tylko ten, kto coś robi”. Nowela głosi, że obojętność oznacza już zło, postęp zaś musi być nieustanną twórczością.

W tym miejscu wypada przypomnieć pewne niepokoje piszących o tej noweli Norwida, związane z osobą narratora. Dla Zofii Szmydtowej kreacja narratora decyduje o pęknięciu utworu:

final wydaje się czymś wtórnym, dodanym i niekoniecznym. Co więcej, kłóci się on z linią noweli, w której działały okoliczności, a jedynym człowiekiem świadomej woli był Redaktor. Opowiadający ograniczał się stale do roli świadka, snującego swe refleksje bez troski o ich następstwo. Nie przeciwdziałał temu, co się dokonywało. Dopiero wtedy gdy sprawa została już przesądzona, zabrał głos, by potępić zdradę sztuki, którą zrównał ze zdradą Boga. Wyrok, wydany przez niego w takich warunkach, zabrzmiał sztucznie, zakłócając jedność opowiadania. Nastąpiło nie usprawiedliwione przez bieg wydarzeń zamknięcie całości⁵⁸.

Irena Sławińska pragnie ocalić jedność noweli, a w ślad za tym — i jej wysoką rangę artystyczną. Zdejmie z narratora opinię Nieskazitelnego, uważając, że intencja autora obarcza go ironicznie współodpowiedzialnością:

Począwszy od *Bransoletki* i *Cywilizacji* narrator będzie już wmieszany w sceny zbiorowe jako współrzędniiony partner zebrań towarzyskich, kolejno

⁵⁸ Z. Szmydtowa, *Nowele Norwida*. „Przegląd Współczesny” nr 196/197 (1938), s. 90. I osobno: Warszawa b. r., s. 11.

milczący obserwator balu lub powiernik zakochanych. Wydaje się, że poeta wyraźnie zmierza ku temu, by nie wyodrębnić go ze środowiska, by zatrzeć dystans między nim i satyrycznym odtwarzanym światem. Każę mu podzielić odpowiedzialność za skrzywienie cywilizacji współczesnej, nie chce go wyjmować spod jej stygmatów. I jakkolwiek sąd nad tym światem i jego kulturą będzie niedwuznacznie surowy, obejmuje on jakby i samego narratora. Stąd błysk autoironii unoszący się nad tą prozą⁵⁹.

Zanim zajmę się oceną tych sądów — dwa słowa o moim własnym odbiorze czytelniczym. Otóż przebiegał on zawsze bez odczucia pęknięcia noweli i dwuznaczności roli narratora jako jednego ze współwinnych. Takie autentyczne wrażenia — i tylko takie — warto uzasadniać. Zofia Szmydtowa powołując się na realistyczne tradycje noweli tokańskiej zauważa, że nowela nie wytrzymuje tego realizmu w kreacji narratora. Otóż jakiegokolwiek mogłyby być podobne pokrewieństwa u Norwida, sztuka jego zupełnie świadomie od tej linii odbiega. Narrator, snujący także refleksje historiozoficzne na marginesie akcji, np. w *Stygmacie*, wprowadza niejako niezależną od warstwy realistycznej płaszczyznę narracji. Nie stosują się do niej te same, realistyczne prawa. Dzieje się tak również z powodu przesunięcia czasowego między akcją a momentem opowiadania. Ta szczelina czasowa, to przesunięcie, sprawia, że odbieramy narratora trochę jak osobę akcji realnej, trochę jak osobę późniejszej akcji moralnej — uczestnika idealnego, wszechwiedzącego, będącego jakby głosem sumienia zebranych. Nie wyobrażamy go sobie tylko jako normalnie działającego w opowiadaniu współuczestnika. Jest to także obserwator. Obserwator z perspektywy czasowej. I to właśnie wyłącza pretensje do niego, jeśli zgłaszać je w myśl ścisłej logiki pierwotnego czasu akcji. Oczywiście to nie rozwiązuje wszystkich obiekcji. Ale zauważyć wypada, że narrator nie tylko jakby nie ingeruje, ale i pozbawia się prawa do opisywania wszystkich reakcji, jakie jemu, narratorowi, przysługują — nie znamy jego myśli i tej zgrozy, jaka musiała go zdjąć w czasie trwania akcji. Nie zabiega o swój portret uczciwego, choć go tak jasno w finale określa. Czy jednak jasno?

Przecież rozmowa z Redaktorem też nie wychodzi poza obręb konwencji. Owe słowa: „Jak to jednak daleko od wyznawców, i dla wyznania, lwom rzuconych do Kapitalizacji!...”, są całkowicie obiektywistyczne i rangę moralną posiadają tylko dla tego, kto pragnie je zrozumieć. Redaktor może więc odpowiedzieć ni w pięć ni w dziewięć: „Redakcja nie jest telefonem [...]. REDAKCJA JEST REDUKCJĄ”. Kto chce, odczyta tu dyskusję moralną, ale nie będzie mógł nawet udowodnić, że jest to jakieś — po ataku — przyznanie się do winy lub przeciwnie — obrona.

⁵⁹ I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2, s. 492.

Jesteśmy w kręgu salonowej gry: tak się mówi, żeby nie naruszyć pewnych konwencji, nawet angażując się. Jest to język dyplomacji, nie zamykający ani nie otwierający koniecznie. Ostatnia uwaga narratora nie brzmi przecież: „Bójcie się Boga, nie macie sumienia!” Jest obiektywistycznym stwierdzeniem, mierzącym we wszystkich i nie wycelowanym w nikogo. Przypomina to nieco styl ewangeliczny niektórych wypowiedzi Chrystusa, styl Orientu: nie atakuje się dla samego ataku, dla moralnego poniżenia przeciwnika. Jest to kubek wody na pustyni: kto spragniony, sięgnie sam. Użycie siły, obelgi, oskarżenia wprost — nie mogłoby posiadać skuteczności, a o nią tylko chodzi. Jest to zasada ewangelicznego siewcy: tyle się ziarna przyjmie, ile padnie nie na opokę w duszy drugiego. Próżno przeklinać tę opokę i starać się ją zmienić w b r e w jego woli. Sztuka Norwida jest sztuką perswazyjną. Powracamy do głębokich jego zasad: nie walczyć tam, gdzie grunt nie jest przygotowany.

Bo czy rzeczywiście narrator nie działa? Ależ działa! Jego przypowieść o dwu głowach, ostro, niemal obcesowo ironiczna: spojrzenie w nieskończoność i spojrzenie na gwóźdź pod sufitem — ostrzega zebranych, mówi, co może stać się z grupą *Ad leones*. Ludzie, którzy tego nie rozumieją, nie rozumieją nic więcej. Próżno wdawać się w krwawe moralno-słowne potyczki, nic z nich nie wyniknie prócz gniewu i jeszcze większego zadufania zebranych. Dwa stąd wypływają wnioski: co do metod poety w walce o dobro, zakładających konieczność autentycznego rezonansu dla autentycznego przekonania i zrozumienia i wzbraniających narzucania przekonań siłą, a także uchylających się od próżnej satysfakcji oskarżenia, wkraczania na piedestał protestu. Grunt musi być przygotowany: i dla powstania zbrojnego w wielkiej polityce, i dla racji moralnej w towarzyskiej dyskusji. Drugi wniosek: jak ocenia poeta otaczające go środowiska sfery wyższej. Ocena ta jest głęboko pesymistyczna, są to ludzie zatwardziali, a może odwrotnie: giętycy, jak okulary Redaktora, bez pionu moralnego, dostosowujący się do swoich płaskich moralnie okoliczności. I dlatego bliższy prawdy wydaje się sąd Sławińskiej: narrator wie, że jest niewinny, a jednocześnie w obliczu swej swoistej pasywności jakby nie dowierza sobie, jakby samego siebie ironizuje i sprawdza, czy aby się nie pomylił.

Opisaną wyżej postawę narratora potwierdzają przecież poezje Norwida, w których tyle jest sytuacji i rozmów salonowych, nie wychodzących poza zawoalowane argumenty, tego samego typu co w „*Ad leones!*”, a znaczące mniej więcej: kto nie rozumie tego, nie zrozumie i więcej. Natomiast autoironię i osad niepokoju potwierdza jeden tylko utwór, ale potwierdza kapitalnie — to wspomniany już wiersz *Nerwy*. Może on stanowić komentarz do przywołanych problemów noweli, rozważa się tam bowiem ewentualność „wygarnięcia” wszystkiego:

Cóż? powiem jej...

Wers ten jest z reguły źle interpretowany i źle recytowany (komplikuje sprawę mechaniczność swoistych znaków zapytania — problem zachowania tej interpunkcji wydaje się dyskusyjny). Narrator nie zapytuje siebie: „I cóż ja jej powiem?” Lecz właśnie podejmuje jakby decyzję, że tak, powie wszystko bez obsłonek: „Cóż! (niech będzie!) powiem jej! (wszystko!)”. I wtedy wyobraża sobie konieczny ciąg następstw:

...Zwierciadło pęknie,
Kandelabry się skrzywią na realizm,
I wymalowane papugi
Na plafonie — jak długi —
Z dzioba w dziób zawołają: „Socjalizm!”

Papugi, jak wiadomo, powtarzają to, co słyszały wielokrotnie. W świetnym skrócie tego obrazka poeta mówi: ile razy ktoś próbował tak właśnie mówić, krzyczano, że to socjalizm, rozdierano szaty, indygnacja dotyczy nawet nieruchomych sprzętów: zwierciadło pęka, bo odbija pęknięcie atmosfery i rumor salonowej wrzawy, latają i rozbijają się odłamki salonowych konwencji. I tyle już razy wstawiano nowe zwierciadło... Dlatego narrator decyduje się: „więc nic nie powiem”. Ale ów błysk ironii, o którym wspomina Sławińska, zmienia się tutaj w coś więcej: w autooskarżenie: „Wrócę milczącym Faryzeuszem — po zabawie”. Ale nie jest to oskarżenie rzeczywiste: racje wyjaśniające milczenie i jego konieczność zostały podane. Jest to raczej informacja, że pozostał pewien niepokój i cień niepewności, a także: że zaskorupienie środowiska, nieczułość świata spycha narratora niejako wbrew jego woli do grania roli faryzeusza, którym nie jest. Przypomnijmy jeszcze Sławińską:

Ale ironia Norwida w prozie epickiej wygrywana jest na bardzo cienkich strunach. Unosi się jak gdyby ponad głową narratora, ponad jego intencją. Jest to czysta ironia zdarzeń, nie zaś owoc zgryźliwości sprawozdawcy⁶⁰.

Ironia zdarzeń! Znana nam z *Quidama* fatalna pomyłka: ginie się, grając bezsensownie inną rolę, złą rolę: tego, który bezcześci, bo pochodzi z innego świata, innych konwencji. Z jednej strony niepotrzebne byłoby znieważanie salonowych konwencji, nieużyteczne, z drugiej pozornie bezcześci się własne zasady i odruchy moralne, a przez to wygląda się na faryzeusza.

Niezrozumiałe jest, że nikt nie zwrócił uwagi na to, jak wiersz *Nerwy* wyłamuje się — gdyby interpretować oskarżenie narratora wobec siebie samego na serio — z całej sztuki Norwida: nie spotkamy w niej przecież nigdzie autokreacji psychiki pękniętej. I tylko podana wyżej analiza wyjaśnia ten wiersz w aspekcie całej poezji Norwida, wyjaśnia — jak

⁶⁰ *Ibidem*, s. 493.

sądzę — bardziej niesprzecznie. Wyjaśnia zarazem pozycję — pośrednio — narratora w „*Ad leones!*” Jednocześnie *Nerwy* — wobec kreacji postaci poety-Chrystusa, o czym osobno będziemy mówić (pamiętamy: „a gwóźdź w niej tkwił, jak w ramionach krzyża”) — zadziwiłyby spadnięciem narratora z roli Chrystusa (na początku) do roli faryzeusza (na końcu). Ale wiemy: jest to tylko ostatni fragment cierniowej drogi: nagrawanie się, już nie tylko tłuszczy, ale siebie wobec siebie, przyjęcie ponizienia moralnego, jakie wynika z obiektywnej gry pozorów. Tych problemów nie wytłumaczymy może w sztuce Norwida, manipulując czysto realistycznymi konwencjami. Właśnie rozważanie ról i apokryfiki, jakie dla Norwida stwarza *Historia święta*, pozwoli nam wniknąć głębiej w sens jego utworów. Także sens dotyczący roli i losów sztuki.

Mówiąc o losach sztuki w społeczeństwie, nowela zdaje się wybiegać daleko naprzód, jej problematyka tyczy m. in. tego, co dziś nazywamy konsumpcyjnym stosunkiem do sztuki. Od tej strony ujrzana — nowela mogłaby prawdopodobnie wnieść poprawkę do wielu obiegowych poglądów. Okazałoby się, że klęska polega nie tylko na tym, że jedni tworzą, a drudzy powierzchownie sztukę konsumują, ale na tym także, że konsument dokonuje selekcji: istnieje sztuka, która, aby on ją przełknął, musiałaby się przemienić. Ta sztuka nie jest odrzucana tylko — ją się odmienia, aby nie stanęła ością w gardle. Jeszcze raz, jak w całej zresztą twórczości Norwida, zło okazuje się sprawą ludzką.

Dlatego też sposób językowego ukształtowania noweli ma charakter epicki, a epickość znaczy tu raczej poezję niż prozę. Wiele mówiono — i czasem ze zdziwieniem — o tym, że Norwid nie cierpiący prozy narracyjnej (dowodów na to dość w jego pismach), tworzy jednak tę prozę. Nie wydaje się to zupełnie trafne. Ostatnie nowele Norwida sytuują się na granicy prozy poetyckiej, tak jak należy do poezji prozą *Garstka piasku*. Jeśli jednak *Garstka piasku* posiada charakter czysto refleksyjny czy liryczny, ledwo podbudowany zdarzeniem (dwa groby), to nowele ostatnie mają charakter epicki, w tym sensie, że mówią jedynie o ludzkich czynach, a świat zewnętrzny interesuje autora wyłącznie w aspekcie tych czynów i zdarzeń. Tło podmalowane jest o tyle tylko, o ile pozwala bliżej zrozumieć bohaterów. Problem tła stanowił jeden z powodów zżymania się Norwida na „żywiół malarski” (myślał na pewno także o *Panu Tadeuszu*) zatracający to, co chyba według niego było prawdziwą epiką — tzn. poezją opisującą *res gestae* — czyny ludzkie.

Jeśli wsłuchać się w dość przedziwny rytmizowany tok „*Ad leones!*”, z jego powtórzeniami, z ironią pewnej mechaniczności toku tego, z nawrotem motywów i obrazów, dosłuchamy się tragicznego rytmu eposu podbudowanego przewrotnie i tragicznie — heroikomizmem, groteską nawet. Właśnie ironia połączona z dostojunością okresów tworzy tu właś-

ciwy efekt uczuciowy, a w rezultacie i światopoglądowy noweli. Ten dostojny rytm jednak jest już rzędu poetyckiego i bardziej w nim słycać jakieś *chansons des gestes* niż konwencje prozaiczne. Bo też temat „*Ad leones!*” odwołuje nas jakby do epiki bohaterskiej, a jego zironizowanie — do tragiczności na wskroś nowoczesnej, zgrzytliwej i przełamanej. Lub może słuszniej: do tej parodii, którą — czasem mimowiednie — w stosunku do wzorów epiki bohaterskiej i wzorów „rycerskiego” zachowania przynosiły utwory prozy szlacheckiej. Myślę tu o *Pamiętnikach* Paska i *Pamiętnikach* Kajetana Koźmiana, ale i o prozie Henryka Rzewuskiego. Nurt ironii wynikający z dystansu między przyjętym w obyczajowości szlacheckiej klasycznym (*virtus romana*) modelem roli a jej wykonaniem, naiwność przechodząca wobec rozwoju faktów w zgrzytliwość groteski — miały zapłodnić nurt romantyczny, zwłaszcza w utworach „szlacheckich” Słowackiego. Norwid nie uważał już za ważne i płodne wykpiwania szlachty, skończył się też jej „epos” przeciw „poganom”, ale pisarz mógł przenieść niektóre efekty stylowe i strukturalne tej prozy i obyczajowości na opis „nowego świata”. Ten problem — przełamywania się konwencji epiki bohaterskiej w prozie staropolskiej w efekt ironiczny, wykorzystywany i w kontynuacjach — zasługuje na osobne zbadanie.

Można by więc powiedzieć, że eposowi bohaterskiemu prozy Norwida braknie bohatera — braknie Katona, Spartakusa czy Rolanda, świętego męczennika, co nie zaprze się Krzyża, i stąd zgrzyt ironiczny, pozorne rozejście się konwencji formalnej z rzeczywistą treścią przedstawionego życia. Dostojność frazy opada w efekcie artystycznego załamania i zamierzonej niewydolności treści w stosunku do rytmu eposu — nie w ironię tragiczną, ale w tragiczną farsę, dopiero na piętrze refleksji narratora dosięgającą tragedii, którą jest wspomniana tu — bezdziejowość, zło jako pustka.

Norwida nie interesuje zło pochodzące niejako z porządku natury, to, które było także argumentem w XVIII-wiecznym sporze o teodyceę. Jego chrześcijański stoicyzm uchyla problemy zła w stosunku do rzeczy leżących poza wolą człowieka. Cierpienia, jakie zadaje człowiekowi świat pojęty jako natura, mogą być okrutne, ale nie w znaczeniu moralnym. Człowiek jest przejściowym przybyszem, oczekuje go śmierć, relacja między nim a światem jest z istoty tego stosunku niedoskonała. Ta relacja jest niedoskonała, ale to zło jest poza modelem świata. Bowiem to przez grzech pierworodny człowiek został w świat wrzucony, wpędzony (i wypędzony z innego stanu). Księga *Genezis* mówi o doli człowieka po wypędzeniu z raju: cierpienie, praca, śmierć. Można to rozumieć i tak, że rzeczy te wyznaczają ontologiczny status człowieka. Należą do tego statusu. Ale chrześcijańska wersja odkupienia oznacza, że to zło można usiłować zmieniać w wartości dodatnie. Około tego problemu obraca się

uparcie myśl Norwida: rozważa życie pełne wysiłku, cierpienia, nędzy, przyjętych nawet dobrowolnie, iżby służyć jakiemuś celowi; rozważa pracę, aby jej zabójczy mózół był twórczy i wzniosły; rozważa śmierć nawet, aby była dopełnieniem żywota lub aktem heroicznym tego dopełnienia. Po drugiej stronie sytuuje się zło tych, którzy tworzyć wartości nie chcą lub je niszczą. Zło jako problem ludzki oznacza także zło jako problem społeczny, człowiek bowiem dla Norwida jest częścią społeczności.

Ale autor „*Ad leones!*” nigdy nie rozważa problemu teodycei jako problemu zła świata w sensie stworzenia w ogóle. Można na to spojrzeć teologicznie od strony Augustyna: sam fakt istnienia świata jest dobrem — wobec nicości. A dzisiaj byłaby to polemika z romantyzmem egzystencjalistów, którzy mówić będą o „obojętności” świata. Usytuują go więc poza dobrem i złem. Scena, na której umieszcza Norwid człowieka, ma rozmiary kosmosu, los człowieka jest wobec niego w grubych rysach przeznaczeń ostatecznych zdeterminowany. Ale akcja na scenie, obserwacje Norwida zasadnicze — wyznaczone są przez obszar ludzkiej wolności. Ten obszar go interesuje, nie tylko jako artystę, ale również jako moralistę i filozofa. Chodzi mu o miejsce, gdzie czyn i słowo zbiegają się lub mogłyby się zbiegać w jedno.