

Władysław Stróżewski

Doskonałe - wypełnienie : o "Fortepianie Szopena" Cypriana Norwida

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 70/4, 43-72

1979

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.

WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI

DOSKONAŁE — WYPEŁNIENIE
O „FORTEPIANIE SZOPENA” CYPRIANA NORWIDA *

Ale ja odpowiem, że czytanie autora zależy na wy-
czytaniu zeń tego, co on tworzył, więcej
tym, co pracą wieków na tym urosło. Jest to
cień, który z łona najnieskończonej wyższej prawdy upada
na literatury papier, i świadczy albowiem, że poza słowami
naszymi jest jeszcze żywot Słowa! [...] Słowa autorów
mają nie tylko ten urok, tę moc i tę dzielność, którą my im
dać usiłujemy lub umiemy, ale mają one jeszcze urok i moc
żywotu słowa; czytać więc nie każdy umie, bo czytelnik
powinien współpracować, a czytanie, im wyższych rzeczy,
tym indywidualniejsze jest. [C. Norwid, *O Juliuszu Słowac-
kim*. PW 6, 428] ¹

Nieczęsto się zdarza, by genialny artysta poświęcał swe pióro dziełu
innego współczesnego mu twórcy — i by to, co w rezultacie powstało,
dorównywało swą wielkością wielkości opisywanego dzieła. Platon o So-
kratesie, Rilke o Rodinie, Norwid o Chopinie... czy łatwo przyjdzie nam
mnożyć przykłady?

Norwid zetknął się z muzyką Chopina wcześniej, być może jeszcze
w czasie swej młodości w Warszawie. Ale wiemy na pewno, że przejął
się nią do głębi, gdy w wieku 24 lat, w Rzymie, zakochany w Marii
Kalergis, słuchał utworów Chopina w jej własnie wykonaniu. Samego
kompozytora poznał osobiście w roku jego śmierci, w Paryżu ². Stop-

* Pragnę wyrazić w tym miejscu gorące podziękowanie Kierownictwu Sekcji
Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego za umożliwienie mi przed-
stawienia części 1 niniejszego tekstu i za cenne uwagi w dyskusji, która potem
nastąpiła, na zebraniu naukowym w dniu 6 grudnia 1978.

¹ W ten sposób odsyłam do wyd.: C. Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał,
tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1—
3, 5—7, 9. Warszawa 1971. Liczba po skrócie wskazuje tom, liczba po przecinku —
stronicę. *Fortepian Szopena* cytuję według wersji ustalonej przez Norwida dla
Vade-mecum (dalej skrót: VM), PW 2.

² Zob. T. Makowiecki, „*Fortepian Szopena*”. W: K. Górski, T. Ma-
kowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949, s. 113—

niowo muzyka Chopina odsłaniała przed Norwidem coraz głębsze wartości; był jednym z tych, którzy od początku rozumieli ją naprawdę. Chopin wyrósł w jego myśli do roli artysty ucieleśniającego w sobie ideał sztuki w ogóle, ideał sztuki polskiej zaś w szczególności. Od rozmowy o Chopinie zaczynają się strofy *Promethidiona*. A w *Epilogu* tego poematu znajdują się pamiętne słowa:

W Polsce od grobu Fryderyka Chopina rozwinie się sztuka, jako powoju wieniec, przez pojęcia nieco sumienniejsze o formie życia, to jest o kierunku pięknego, i o treści życia, to jest o kierunku dobra i prawdy. Wtedy artyzm się złoży w całość narodowej sztuki. [PW 3, 464]

Każda analiza i każda interpretacja dzieła sztuki oznaczają nieuchronnie gwałt wobec niego. Twierdzenie to jest tym prawdziwsze, z im większej wartości dziełem mamy do czynienia. Analiza jest gwałtem dlatego, że rozbija na takie czy inne wyodrębniające się i wyrwane z kontekstu elementy organiczną jedność utworu, jedność decydującą o jego tożsamości. Interpretacja jest gwałtem, gdyż usiłując wnikać w sens dzieła nigdy nie może dotrzeć podobnie głęboko, a choćby tylko równomiernie do wszystkich jego pokładów i z konieczności zakłóca tę równowagę i tę hierarchię sensów, jakie w istocie treść dzieła zawiera i jakie współkonstytuują jego nadrzędny, niepowtarzalny wyraz.

Z drugiej przeciw strony — bez tych zabiegów niemożliwe byłoby zaspokojenie naszej tęsknoty do pełnego poznania i integralnego doświadczenia utworu. Więcej: to właśnie dzięki analizie jesteśmy w stanie odkryć istotę jego struktury, a dzięki interpretacji — coraz lepiej uświadamiać sobie wszystko, co zawiera w swej treści. Rzecz w tym, by zabiegi te przeprowadzać w postawie całkowitego podporządkowania się przedmiotowi badań, by ze środka nie czynić celu; by — wreszcie — gdy analiza i interpretacja dobiegną, na danym etapie, kresu, odrzucić je bez żalu i poddać się znów samemu dziełu, w pogłębionej, lecz czystszej, niczym nie zniekształconej jego kontemplacji.

Fortepian Szopena należy do dzieł, w których treść wnikać możemy bez końca. To szczególne doświadczenie wiąże się tylko i wyłącznie z arcydziełami: dokonawszy ich hermeneutyki, choćby najbardziej na danym etapie wnikliwej, widzimy, że moglibyśmy rozpocząć ją na nowo, zataczając jakby koło nad już dokonanymi osiągnięciami, i — nie od-

117. — J. W. Gomulicki, komentarz w: C. Norwid, *Dzieła zebrane*. T. 2. Warszawa 1966, s. 670—672 — tam też znajdzie czytelnik dokładne omówienie okoliczności powstania *Fortepianu Szopena*, jak również bezcenne komentarze do całości utworu (s. 670—690 oraz 856—857). Mówiąc o całościowych opracowaniach *Fortepianu* wymienić należy także książkę T. Filipa *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena” ze stanowiska twórczości poety odczytany* (Kraków 1949), zawierającą obfity materiał porównawczy; niestety, zarówno jego nadmiar, jak i brak wyraźnie określonych kryteriów jego doboru czynią rzecz trudno czytelną i zaprowadzić mogą na interpretacyjne manowce.

rzucając ich — wgłębiać się w utwór po raz wtóry. I tak bodaj w nieskończoność.

Dlatego i to, co tu zostanie powiedziane, nie może rościć sobie najmniejszej pretensji do wyczerpania wszystkiego, co w poemacie Norwidowskim jest zawarte. Bogactwo i głębia myśli nie dadzą się ogarnąć jednorazowym zatoczeniem hermeneutycznego kręgu. Tajemnica poematu, jego niepowtarzalna aura emocjonalna, jego wielkość wreszcie pozostaną do końca niedocieczone...

W wieloraki sposób można przystępować do analizy, a więc i rozczłonowywania, rozwarstwiania, wydobywania planów *Fortepianu Szopena*. Sam Norwid podzielił poemat na 10 strof (ściślej byłoby nazywać je strofoidami), z tym że ostatnia z nich dzieli się jeszcze na dwie, rozgraniczone już nie cyfrą, lecz asteryskiem. Niektórzy badacze — np. Tadeusz Makowiecki — proponują trójpodział poematu: część pierwsza obejmowałaby wówczas strofy 1—3, druga — 4—7, trzecia wreszcie 8 — do końca. Część pierwsza charakteryzuje się największą intymnością, druga jest najbardziej intelektualna, trzecia najbardziej dramatyczna, ale kończy się — wedle interpretacji Makowieckiego — pełną goryczy i ironii „kodą”³. Nie przecząc zasadniczo słuszności takiego trójpodziału, pragnąłbym zaproponować jeszcze inne rozwarstwienie utworu. Chodzi o to, że pewne istotne jego wątki przeplatają się w nim od początku do końca, przy czym w niektórych odcinkach przebieg ich ma charakter w jakimś stopniu polifoniczny, w innych — raczej homofoniczny, a nawet monodyczny, dominujący zresztą w częściach rozróżnionych przez Makowieckiego.

Widzę więc w *Fortepianie Szopena* trzy plany: plan przypomniowej naoczności, występujący mniej lub bardziej wyraziście w strofach 1—3 i 6; plan refleksji, współtowarzyszący pierwszemu we wszystkich jego strofach, ale dominujący w strofach 4, 5, 7 i 10; plan wizji, najwyraźniejszy w strofach 6, 8 i 9, choć odzywający się także, jakkolwiek w innej postaci, w strofie 4 (w słowach wypowiedzianych przez „starożytną Cnotę” — ujętych w poemacie w cudzysłowy). Dodać wypada, że refleksja planu drugiego zmienia w toku poematu swój charakter: od bardzo osobistego, związanego z bezpośrednim wspomnieniem wyrażonym w strofach 1—3, po bardziej abstrakcyjny a zarazem głęboko metafizyczny w strofach 4—7, by przejść wreszcie do tej najtrudniejszej bodaj do zinterpretowania postaci, jaką przyjmuje w „kodzie” strofy ostatniej.

Chociaż w niniejszym tekście pragnę skoncentrować się na planie drugim, nie sposób — przynajmniej na początku — oderwać go od dwu pozostałych, zwłaszcza zaś pierwszego.

³ Makowiecki, *op. cit.*, s. 117—118.

1

Przedmiotem naczelnym poematu jest muzyka Chopina. Ale wychodząc z tego szczytowego punktu, refleksja Norwidowska zakreśli olbrzymi krąg, obejmujący całość problematyki sztuki — od jej genezy po jej najdoskonalszy kształt.

Już w strofie 2 dotknięte zostają problemy związane z tym, co w sztuce najbardziej elementarne, pierwotne, archiczne. Pojawia się postać Orfeusza, patronującego dialektyce rzutu i pieśni, a także materii elementarnych dźwięków, które dochodzą tu do głosu:

I rozmawiają z sobą struny cztery,
Trącąc się,
Po dwie — po dwie —
I szemrząc z cicha:
„Zacząłże on
Uderzać w ton?...
Czy taki Mistrz!.. że gra... choć — odpycha?...”

Podobny obraz wróci na zakończenie gry. I tam dojdą do głosu same struny fortepianu, ale rozedrgane wielką muzyką, która przetoczyła się między początkiem a końcem, zejda się w bogatszym, choć równie wyciszonym układzie harmonicznym:

 jedno — ^m słyszę:
Coś?... jakby spór dziecięcy — —
— A to jeszcze kłóca się klawisze
O nie dośpiewaną chęć:
I trącąc się z cicha,
Po ośm — po pięć —
Szemrzą: „Począłże grać? czy nas odpycha??...”

Sztuka zaczyna się więc na najbardziej elementarnym poziomie materii dźwiękowej. Wystarczą dwie struny, dwa dźwięki. Ale od razu zaczyna rozpościerać się także sfera tajemnicy. Dialektyka uderzenia i odpychania, dialektyka próby, która jest już od razu udanym początkiem. Oto sprawdza się raz jeszcze definicja muzyki zaproponowana przez Hoene-Wrońskiego: wydobywanie inteligencji zawartej w dźwięku⁴. To on sam, sama jego materia, chce zostać wydobyta, przemieniona — i ona sama wyrazi żal, gdy nie zostanie doprowadzona do końca w całokształcie zawartych w niej możliwości, gdy — w odepchniętej, uciszonej, pozostanie jeszcze „nie dośpiewana chęć”. Jeden wszakże warunek od początku musi zostać spełniony: warunek mistrzostwa. Orfeusz jest patronem nie tylko archicznego początku sztuki, ale i jej mitycznej wielkości. Chopin stanie się symbolem jej ostatecznego dopełnienia. Początek pozostaje tylko początkiem — jak koniec jedynie

⁴ Zob. E. Varèse, *Wspomnienia i myśli*. Przełożyła Z. Jareńko-Pytowska. „Res Facta” 1967, s. 5.

kresem, zdolnym jednak do przeniesienia, choć w inny sposób, wartości tego, co w nim znalazło dopełnienie:

A w tym, coś grał — i co? zmówił ton — i co? powie,
Choć inaczej się echa ustroją,
Niż gdy błogosławiłeś sam ręką Swoją
Wszelkiemu akordowi —

Najważniejsze rozgrywa się pośrodku. Oto istnieje taka postać sztuki, w której możliwe jest osiągnięcie doskonałości — i to doskonałości w najwłaściwszym sensie tego słowa, syntetyzującej w sobie i doprowadzającej zarazem do szczytu wszystkie wartości, jakie się w ogóle objawić mogą w świecie. Ich synteza dokonuje się poprzez ich kolejne przemiany, wznoszące je na coraz wyższy poziom, aż do stopienia się w jedną, nadrzędną wartość. Okaze się, że ją właśnie nazwać będzie wolno Piękmem, choć nazwa tej wartości nie pojawi się wprost w poemacie. Ważne jest także, że zarówno ów proces przemiany, jak i proces syntezy wartości dokonywają się w sztuce „samej w sobie”, ale będącej równocześnie *in actu*, właśnie rozgrywającej się i właśnie wykonywanej.

Należy wreszcie powiedzieć, jakie są to wartości. Podzielić je można na dwie grupy: formalnych i treściowych, jednakże w sztuce, u jej szczytu, stanowią one jedno, oznaczone po prostu mianem „profilu miłości”.

Zacznijmy od idei przemiany. Od samego początku przedmiotem jej są wartości. Proces przemiany nie zaczyna się więc od czegoś, co jest aksjologicznie negatywne lub wartości pozbawione. Wartość jest początkiem, *arche*:

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
z boże...
Emanuel już mieszka
Na Taborze!

Początkiem jest tedy wartość prostoty, związanej najściślej z doskonałością samą. Swoją historyczny kształt znalazła ona w sztuce starożytnej, w „doskonałości Peryklejskiej”, gdzie jednak nie była li tylko wartością estetyczną, ale i moralną. Stąd właśnie pojęcie Cnoty. Ale ta nie poprzestaje na tym, co konstytuowało ją w starożytności. Wymaga odrodzenia, a więc i przemienienia, i to poprzez prostotę jeszcze innego rodzaju, prostotę szczególnej „naiwności”, prostolinijności, czy-

stości, szczerości, a nawet ubóstwa — a więc wszystkiego, czego symbolem jest „dom modrzewiowy wiejski”.

Wielkie, ogólnoludzkie ideały sztuki i myśli starożytnej, doprowadzone do najwyższej doskonałości i powszechności zarazem, schodzą jak gdyby do poziomu zwykłego człowieka, do wnętrza domu, nabierają intymności i ciepła. To, co już uzyskało swój najwspanialszy kształt, uwewnętrznia się teraz i zespala z wartościami indywidualnymi, wypracowanymi pod innym niebem, ale przeżywanymi w najgłębszej i najbardziej autentycznej prostocie serca. Okazuje się, że jest to niezbędne „zapośredniczenie”, pozwalające starożytnej doskonałości „odrodzić się w niebie”. Bo oto dzięki zespoleniu owych dwóch szeregów wartości, ogólnoludzkich i partykularnych, prostoty doskonałości i prostoty serca, dokonuje się kolejny etap rozwoju, doprowadzający do poziomu *sacrum*. To dzięki *sacrum*, które się właśnie odsłania, wrota zostają podniesione do godności „arfy”, ścieżka — do godności wstęgi zdolnej związać dotychczasowe ideały z czymś jeszcze wyższym: ze sferą wartości religijnych, chrześcijańskich. Zwróćmy uwagę na trzy ostatnie wersy strofy 4: poprzez białe zboże widać hostię. A więc znów idea przemiany: ziarno staje się chlebem, chleb — hostią. I nowy, najwyższy szczyt, zamykający wszystko, co działo się poprzednio: hostia jest przecież ciałem Boga —

Emanuel już mieszka
Na Taborze!

To stwierdzenie jest ostatecznym punktem dojścia, a zarazem i potwierdzeniem całej wykrytej tu drogi przemiany. Góra Tabor to przecież miejsce, na którym Chrystus przemienił się przed uczniami, ukazując się im w swej boskiej postaci:

A po dniach sześciu zabiera ze sobą Jezus Piotra, Jakuba i Jana, i prowadzi ich na górę wysoką, ich tylko, z dala od wszystkich. I przemienił się przed nimi. Szaty jego stały się jaśniejące i tak białe, że żaden na ziemi wybielacz płótna nie może takich wybielić⁵.

Zauważmy jeszcze jedno. Spośród imion przypisywanych Chrystusowi Norwid wybiera „Emanuel” — co znaczy „Bóg z nami”⁶. To też nie jest przypadkowe. Boskość, *sacrum* staje się naszym udziałem, uobecnia się w świecie, ukazując tym samym punkt dojścia „pracy dziejów”⁷, ich ostateczne przeznaczenie i dopełnienie.

Norwidowska dialektyka dziejów jest ruchem ku ideałom najwyższym, Boskim, ale ruchem nie przekreślającym niczego, co wartościowe, lecz wchłaniającym każdą wartość, każde autentyczne dokonanie. Ciąg-

⁵ *Ewangelia* św. Marka, 9, 2—3. Cyt. według przekładu Cz. Miłosza („Znak” nr 281/282 (1977), s. 1257).

⁶ Zob. *Pismo święte*, Iz 7, 14; Mt 1, 23.

⁷ Por. *Socjalizm*. PW 2, 19.

łość dziejów polega, a w każdym razie polegać powinna, na nieustannym bogaceniu ich pozytywnych treści, syntetyzowaniu i przemianowaniu ich w celu osiągnięcia absolutnego *optimum*. Jest to zadanie całej ludzkości, ale jest to także zadanie, które na swój sposób spełnić ma każdy naród — zgodnie ze swym powołaniem. Obowiązek ten realizuje się również poprzez sztukę:

Każdy naród przychodzi inną drogą do uczestnictwa w sztuce [...].

Pers — przez pojęcie światła [...].

Grek — przez półboską (tj. bohaterską) heroiczną.

Rzymianin — przez pojęcie ogromu i ogarnięcie (Koloseum).

Chryścianizm — przez przecięcie linii ziemskiej, horyzontalnej, i linii nadziemskiej, prostopadłej — z nieba padłej — czyli przez znalezienie środka+, to jest przez tajemnicę krzyża... [PW 3, 463—464]

Strofa 5 doprowadza do momentu, który po tym, co powiedzieliśmy do tej pory, nie powinien zaskoczyć, skoro cały czas chodzi o odsłonięcie tajemnicy sztuki ucieleśnionej w muzyce Chopina. Bo oto miejscem, w którym przemiana wspomnianych poprzednio wartości dochodzi do swej pełni, jest Polska. Oczywiście, sygnalizował ją już „dom modrzewiowy wiejski”. Ale teraz rzecz zostaje nazwana po imieniu. Jest taka sztuka, w której i przez którą Polska objawić się może w swej najpełniejszej postaci, syntetyzując w sobie wartości ogólnoludzkie i partykularne, humanistyczne i religijne. Aby jednak to się stało, także i polskość musi ulec przemianie. Inaczej narodowe nie stopi się w jedno z najwyższymi ideałami ludzkimi. A przecież powołaniem każdej wielkiej sztuki jest podnoszenie ludowych natchnień do godności ludzkości (PW 3, 464). Pamiętamy, jak bardzo Norwid bolał nad brakiem tej jedności, nie tylko zresztą w sztuce narodowej, ale — przede wszystkim — w polskim życiu moralnym i politycznym⁸. Teraz mówi wyraźnie: nie chodzi o „byle jaką” Polskę — ale o Polskę „przemienionych kołodziejów”, Polskę wykształconą wedle idei zgotowanej dla niej w wieczności:

I była w tym Polska, od zenitu

Wszchedoskonałości dziejów

Wzięta, tęczą zachwyty — —

Polska — przemienionych kołodziejów!

„Zenit wszchedoskonałości dziejów” to nic innego jak właśnie ideał Polski i ideał Polskości, oczyszczony z wszelkiego braku, a jednocześnie

⁸ Zob. *Listy o emigracji* oraz *Odpowiedź krytykom „Listów o emigracji”* (PW 7), a także pełne goryczy słowa z listu do Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej pisanego w Paryżu 14 XI 1862 (PW 9, s. 63—64): „Oto jest społeczność polska! — społeczność narodu, który, nie zaprzeczam, iż o tyle jako patriotyzm wielki jest, o ile jako społeczeństwo jest żaden. [...] Ale tak, jak dziś jest, to Polak jest olbrzym, a człowiek w Polaku jest karzeł — i jesteśmy karykatury, i jesteśmy tragiczna nicość i śmiech olbrzymi... Słońce nad Polakiem wstawa, ale zasłania swe oczy nad człowiekiem”.

tożsamej z sobą, zachowującej wszystko, co dla niej najbardziej swoiste i istotne zarazem:

Taż sama, zgoła,
Złoto-pszczoła!...
(Poznał-ci-że bym ją — na krańcach bytu!...)

W tym miejscu *Fortepianu* — w strofie 5 — kończy się także charakterystyka samej sztuki Chopina.

I — oto — pieśń skończyłeś [...]

— mówi wyraźnie pierwszy wers strofy następnej. Zrealizowała się pełnia dostępnej w tym świecie doskonałości, w jedno stopiło się to, co jest — aktualne, doprowadzone właśnie do kresu wykonanie, a równocześnie spełnienie muzyki, i to, co powinno być wedle zamierzonej idei. Powtórzmy raz jeszcze: w idei tej dokonała się najpełniejsza synteza wartości ogólnoludzkich, chrześcijańskich i narodowych.

To, co powiedziane zostało o sztuce Chopina, przygotowane było wcześniej słowami charakteryzującymi jego samego: człowieka i artystę. Kryje się w tym założenie o jedności sztuki i jej twórcy, jego osobowości, całości jego życia. W nim samym, w Chopinie, realizował się także ideał powołany do bytu przez „wiecznego Pigmaliona”:

I byłeś jako owa postać, którą
Z marmurów łona,
Niżli je kuto,
Odejma dłuto
Geniuszu — wiecznego Pigmaliona!

Fragment ten różnie był rozumiany przez interpretatorów, na ogół jednak, zasugerowani tekstem *Czarnych kwiatów*, przypisywali mu sens chyba zbyt dosłowny, odnosząc go wyłącznie do zewnętrznego wyglądu Chopina. Przypomnijmy zresztą ów fragment Norwidowskiej prozy:

On, w cieniu głębokiego łóżka z firankami, na poduszkach oparty i okręcony szalem, piękny był bardzo, tak jak zawsze, w najpowszechniejszego życia poruszeniach mając coś skończonego, coś monumentalnie zarysowanego... coś, co albo arystokracja ateńska za religię sobie uważać mogła w najpiękniejszej epoce cywilizacji greckiej — albo to, co genialny artysta dramatyczny wygrywa np. na klasycznych tragediach francuskich [...] ...Taką to naturalnie apoteotyczną skończoność gestów miał Chopin, jakkolwiek i kiedykolwiek go zastałem... [PW 6, 178—179]

Jest i drugi tekst, często przytaczany w wyjaśnieniach, tym razem pochodzący z listu do Bohdana Zaleskiego, z roku 1867:

Michał-Anioł Buonarroti znalazł był w ogrodzie Medyceuszów blok starożytnego marmuru poświdrowany zaledwo w głównych porcjach. I poszedł do Medyceusza i rzekł: „Oto — w marmurze tym jest Dawid młodzieniec z procą w ręku —” Tak, wierzę, iż z umarłymi, bo nieśmiertelnymi, godzi się trzymać i postępować — [PW 9, 291—292]

Wydaje się, że ostatnie z cytowanych tu słów przybliżają nam właściwą intencję Norwida. Nie chodzi — a w każdym razie nie chodzi wyłącznie — o zewnętrzne piękno twarzy, postaci, gestu Chopina. To, co istotne, co zostało pomyślane przez geniusza — „wiecznego Pigmaliona”, tkwi w głębi. Nie jest rzeczą możliwą przedstawienie tu wątku Pigmaliona, przewijającego się uporczywie w wielu tekstach Norwida — i szczególnie mu bliskiego⁹. Pragnę jednak zwrócić uwagę na jedno: skoro w *Fortepianie* Norwid mówi o wiecznym Pigmalionie, nie może nie chodzić o Boga, Stwórcę powołującego do bytu swe dzieła zgodnie z ideą przedustanowioną i właściwą dla każdego z nich. Geniusz Chopina jest więc „znakiem” Bożym (sprawa ta pojawi się jeszcze w strofie 7), znakiem spełniającym się w nim od początku, zanim on sam doszedł do dojrzałości jako człowiek i artysta. Istota sprawy polega na tym, że ów „znak” nie został przezeń zmarnowany, lecz „dopełniony”, doprowadzony do *optimum* w jego sztuce. Bo gdy życie Chopina dobiegło kresu, to mimo iż — z jednej strony — jego „wątek” nie został „docieczony”, a więc doprowadzony do końca, to przecież — z drugiej strony — w życiu artysty objawiło się to samo, co znajdowało wyraz także w jego sztuce: dojrzałość, pełnia, dopełnienie, narastające przez cały dany mu czas, aż po ostatnie jego dni¹⁰ —

Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie
 Nie dociezonego wątku — —
 — Pełne, jak Mit,
 Blade, jak świt...
 — Gdy życia koniec szepce do początku:
 „Nie stargam Cię ja — nie! — Ja, u-wydatnię!...”

Trzeba tu uczynić dygresję, ważną dla zrozumienia istotnego sensu tego tekstu. Jedną ze swoistych cech pisarstwa Norwida jest posługiwanie się bliskoznacznymi terminami, którym nadaje on jednak zupełnie przeciwne znaczenie. Zobaczymy to jeszcze później na przykładzie opozycji „człowiek—ludzie”. Teraz pragnę zwrócić uwagę na różnoznaczność związaną z „końcem życia”. W wierszu zatytułowanym *Na zgon śp. Józefa Z., oficera Wielkiej — Armii, rannego pod Paryżem, jednego z naczelników Powstania w Polsce*, wierszu następującym w cyklu *Vade-mecum* bezpośrednio po *Fortepianie Szopena*, a zarazem cykl ten kończącym i stawiającym jakby kropkę nad „i” wobec najważniejszych wątków, nie dopowiedzianych uprzednio do końca, czytamy m. in.:

— Dlatego to w Epoce, w której jest więcej
 Rozłamów — niżli Dokończeń...

⁹ Zob. M. Piechał, *Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie*. Warszawa 1974, rozdz. 3.

¹⁰ Zob. *Promethidion, Epilog* (PW 3, 464): „podnoszenie ludowego do Ludzkości nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać daje się z muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową”.

Dlatego to w czasie tym, gdy więcej
 Jest Roztrząskań — niżeli Zamknięć;
 Dlatego to na teraz, gdy więcej jest daleko
 Śmierci — niżeli Zgonów:
 Twoja śmierć, Szanowny Mężu Józefie,
 Doprawdy, że ma podobieństwo
 Błogosławionego jakby uczynku!
 — Może byśmy już na śmierć zapomnieli
 O chrześcijańskim skonu pogodnego tonie
 I o całości żywota dojrzałego...
 Może byśmy już zapomnieli, doprawdy!...
 Widząc — jak wszystko nagle rozbiega się
 I jak zatraskuje drzwiami przeraźliwie —
 Lecz mało kto je zamknął z tym królewskim wczasem i pogodą,
 Z jakimi kapłan zamyka Hostię w ołtarzu. [PW 2, 148—149]

Wróćmy do tekstu *Fortepianu*. Otóż:

— Gdy życia koniec szepce do początku:
 „Nie stargam Cię ja — nie! — Ja, u-wydatnię!...”

— nie możemy mieć wątpliwości, że stoimy w obliczu tajemnicy nie śmierci, lecz zgonu, a więc dopełnienia i zamknięcia. Tak rozumiany kres stać się może jednak także początkiem.

Czy w strofie następnej, gdzie z kolei Chopin porównany jest

Do upuszczonej przez Orfeja liry,
 W której się rzutu-moc z pieśnią przesila,

— nie można doczytać się takiego rozumienia upadku, rzutu, który jest nieodzownym początkiem czegoś nowego, pieśni — zaczynającej się, w dialektycznej jedni, w tym samym momencie, w którym nastąpił rzut, kres? Jest to wszak rzut liry symbolizującej geniusz samego Chopina, a poprzez niego najwyższy ideał sztuki w ogóle.

Weźmy w każdym razie pod uwagę możliwość takiej interpretacji. Okaże się ona ważna dla zrozumienia ostatnich akordów poematu, poprzedzonych strofą, w których miejsce liry zajmie rzucony na bruk fortepian.

Przeniesienie prawd o sztuce na twórcę umożliwia dokonanie jeszcze jednego kroku: przeniesienia ich także — drogą porównania czy metafory — na narzędzie sztuki. Dlatego wolno było porównać Chopina do „upuszczonej przez Orfeja liry”, dlatego także fortepianowi wolno nadać rangę ideału.

Chopin miał mieszkanie [...], którego to mieszkania główną częścią był salon wielki o dwóch oknach, gdzie nieśmiertelny fortepian jego stał, a fortepian bynajmniej wykwintny — [...] — ale owszem trójkątny, długi, na nogach trzech, jakiego, zdaje mi się, już mało kto w ozdobnym używa mieszkaniu. [PW 6, 178]

Tak pisał Norwid w *Czarnych kwiatach* i wizję takiego właśnie fortepianu przywoła w przedostatniej strofie poematu. Przeniesienie istoty

sztuki na jej narzędzie pojawia się zresztą w *Fortepianie Szopena* nie po raz pierwszy. Analogiczną myśl znajdziemy w wierszu *Liryka i druk*:

Liry — nie zwij rzeczą w pieśni wtóra,
Do przygawek!... nie — ona
Dlań jako żywemu orłu pióro:
Aż z krwią, nierozłączona! [PW 2, 24]

To samo wreszcie, gdy mowa o piórze w jego związku z twórczością poety:

O, pióro! tyś mi żaglem anielskiego skrzydła
I czarodziejską zdrojów Mojżeszowych laską, [PW 1, 49]

Teraz następuje strofa, w której najpełniejszy wyraz znajdzie Norwidowski ideał sztuki i jej najwyższej wartości w ogóle. I tej wartości będzie patronował Chopin: pozostanie forma drugiej osoby liczby pojedynczej, obowiązująca uprzednio we wspomnieniach spotkań z Chopinem, a teraz odniesiona wprost do Piękna, pozostanie motyw postaci wydobywanej przedtem z „marmurów łona”, a teraz ukazującej się jako „profil miłości”, pojawia się wreszcie nazwisko Chopina w zestawieniu z imionami największych geniuszów sztuki wszystkich czasów. Teraz każdy wers, każde słowo domagają się najgłębszej uwagi. A strofa zbudowana jest tak, że po przejściu całego szeregu dopełnień wartości najwyższej zabrzmi — znów nieoczekiwanie, ale teraz gwałtownie, ostro, jak uderzenie obuchem — tragiczne stwierdzenie:

Zawsze — zemści się na tobie: BRAK!...

Stwierdzenie to tym jest tragiczniejsze, że wobec tego, co o ideale sztuki powiedziane zostało poprzednio, co podnosiło ją do wyzynał nieosiągalnych dla jakiegokolwiek negatywności, słabości, niedostatku, wydawało się niemożliwe niemal do pomyślenia. A przecież właśnie ono przygotowuje, poprzez wizję pożaru warszawskiego pałacu, finalny obraz upadku fortepianu...

Najpierw jednak spróbujmy wniknąć w naszkicowany w pierwszej części strofy ideał wartości najwyższej:

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 Era,
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 Fidiasu? Dawidzie? czy w Szopenie?
Czy w Eschylosowej scenie?...

Czym jest „profil miłości”? Gdy w *Promethidionie* pada pytanie, skierowane zresztą do „wiecznego człowieka”: „cóż wiesz o pięknem?” — natychmiastowa odpowiedź brzmi: „kształtem jest miłości”.

Kształtem miłości piękno jest — i tyle,
Ile ją człowiek oglądał na świecie,
W ogromnym Bogu albo w sobie-pyle,
Na tego Boga wystrojonym dziecię;
Tyle o pięknem człowiek wie i głosi —
Choć każdy w sobie cień pięknego nosi
I każdy — każdy z nas — tym piękna pyłem. [PW 6, 437]

W innych miejscach *Promethidiona* piękno zostanie określone jeszcze jako „profil Boży”, „kształt prawdy i miłości”, „profil prawdy i miłości”.

Nie ulega wątpliwości, że w metaforze tej zawarta jest idea piękna jako związek wewnętrznego z zewnętrznym, „treści” i „formy”, czegoś duchowego, wewnętrznego, wyrażającego się w zewnętrznym kształcie, formie, „profilu”. Taka koncepcja była głoszona, w czasach Norwidowi najbliższych, przez wielkich idealistycznych filozofów niemieckich — Schellinga, a przede wszystkim Hegla, swymi korzeniami sięga jednak starożytności, mianowicie filozofii Plotyna.

Idea gdy trafia na coś, co już jest jednolite, złożone z jednorodnych części, wtedy całości udziela piękna;

Jak może architekt dostosować zewnętrzny dom do wewnętrznej idei domu i mówić, że jest piękny? Tylko dzięki temu, że dom zewnętrzny, jeśli się abstrahuje od kamieni, jest właśnie wewnętrzną ideą¹¹.

Przypomnijmy także odpowiednie sformułowanie Hegla:

Idea jako piękno w sztuce nie jest ideą jako taką [...], lecz ideą, która przyjęła kształt rzeczywistości, która z tą rzeczywistością połączyła się w bezpośrednio jej odpowiadającą jednię. [...] Już w tym zawarty jest postulat, by idea i jej zewnętrzny kształt były jako konkretna rzeczywistość całkowicie sobie adekwatne. W tym ujęciu idea, jako zgodnie ze swym pojęciem ukształtowana rzeczywistość, jest tym, co nazywamy i d e a ł e m¹².

Przeciwstawienie wewnętrznego — zewnętrznemu, idei — zewnętrznemu kształtowi, zarazem postulat ich wzajemnej zgodności, a nawet jedności, widoczne są zarówno w obu przytoczonych tekstach filozoficznych, jak i w sformułowaniach Norwida. Ale, jak łatwo zauważyć, ową wewnętrzną treścią nie jest u niego idea, lecz miłość. Słowo to oznacza coś więcej aniżeli idea. Przede wszystkim miłość nie może być niczym abstrakcyjnym — a tak jest u Hegla, mimo wszystkie zastrzeżenia,

¹¹ Plotyn, *Enneady*, I 6, 2; I 6, 3. Cyt. według przekładu A. Krokiewicza (Warszawa 1959).

¹² G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przełożyli J. Grabowski i A. Landman. T. 1. Warszawa 1964, s. 124—125; zob. także s. 480—481.

jakie sam tu czyni¹³. Pojęcie miłości objąć może całość życia duchowego, nie tylko to, co przejawia się we władzach intelektu, rozumieniu, czy nawet kontemplacji; a także całość wartości, jakie z takim życiem są związane. Gdy Norwid w *Promethidionie* używa zamiennie określeń „kształt miłości” i „profil Boży”, sięga wyraźnie do tradycji chrześcijańskiej, sformułowanej najdobitniej już w słowach I Listu św. Jana: „*Deus caritas est*” — „Bóg jest miłością”. Piękno jest tedy w swej istocie „kształtem boskości”, a więc wyrazem tego, co najwyższe, przejawem *sacrum*. Gdy ucieleśnia się w sztuce, podnosi ją do *optimum*, nieosiągalnego w żaden inny sposób.

Bezpośrednio po apostrofie do profilu miłości następuje pojęcie dopełnienia. Jakkolwiek by je interpretować: czy jako jedność treści i formy, czy jako czynnik czysto formalny, istotny jest zawarty w tym pojęciu moment pełni, przeciwstawiający się jakiemukolwiek brakowi. W historii estetyki postulat pełni podnoszony był niejednokrotnie, spotykamy go m. in. u Tomasza z Akwinu, który wymienił *integritas* jako jeden z istotnych współczynników piękna¹⁴. „Dopełnienie” wszakże oznacza coś, co zanim doszło do pełni, stawało się i wymagało doprowadzenia do końca. Odnosi się tedy bądź do jakiegoś procesu, bądź do tego, co procesowi podlega, co się w ramach jego „składa”. Jednym słowem, oznacza osiągnięcie ostatecznej harmonii, a więc szczególnej jedności warunkowanej wielością tego, co harmonizowane.

W ten sposób Norwid łączy w swej koncepcji piękna dwie tradycje estetyczne: tę, która widziała piękno przede wszystkim w wyrazie, w przejawianiu się duchowego w materialnym kształcie, i tę, która szukała go w harmonii, jedności, pełni. Tak rozumiane jest siłą kształtującą sztukę jakby od wewnątrz: „przenika pieśń, kształci kamienie” (podkreśl. W. S.). I jako takie decyduje o Stylu, rozumianym chyba nie jako jakość postaciowa wynikająca z takich czy innych cech, lecz jako wartość, decydująca o tym, iż sztuka jest naprawdę sztuką, i jako wewnętrzna treść, uzewnętrzniająca się na różne sposoby. Ostateczny punkt odniesienia sztuki znajduje się jednak zawsze w pięknie samym, dopełniającym się w sztuce, lecz nie dochodzącym w niej nigdy do dopełnienia doskonałego.

Dobrze czasem, analizując to, co jest w badanym przedmiocie, zapytać, dlaczego w nim nie ma czegoś, co by w nim być mogło lub nawet być powinno. Zapytajmy tedy, dlaczego w *Fortepianie Szopena* nie pojawia się, tak przecież bliskie Norwidowi, samo słowo „pięk-

¹³ Gdy np. referuje poglądy Platona jako swój punkt wyjścia.

¹⁴ Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, I 39, 8.: „*Ad pulchritudinem tria requiruntur: primo quidem integritas, sive perfectio [...]. Et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas [...]*”. Przekład polski zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. T. 2. Wrocław 1960, s. 298.

no”? Dlaczego piękno określone jest jakby pośrednio, pozostaje w domyśle, jasnym wprawdzie i łatwym do rozszyfrowania — ale przecież tylko w domyśle?

Sądzę, iż nie jest to sprawa przypadku. Podejrzewam, że Norwid chciał uniknąć pewnych stereotypowych skojarzeń, wiążących się z pojęciem piękna, w szczególności — uniknąć sprowadzenia go, a wraz z nim całej swej koncepcji, do płaszczyzny estetyczności. Istota sztuki nie mieści się bez reszty w tej dziedzinie, a zadanie sztuki przekracza realizowanie piękna, rozumianego potocznie jako to, „co się podoba”¹⁵. Ku tym głębszym pokładom samej idei sztuki prowadzi dalsze określenia, jakie pojawiają się w kolejnych wersach strofy 7: Era, zenit historii, Duch — Litera, „*consummatum est*”. Każde z tych określeń wymaga osobnej analizy. Niełatwo będzie doprowadzić ją do końca. Ale zwróćmy przynajmniej uwagę na rzeczy najważniejsze, znów odwołując się po pomoc do tekstów samego Norwida.

Najtrudniejszy do właściwego zinterpretowania jest dwuwiersz:

O! Ty — co się w Dziejach zowiesz: Era,
Gdzie zaś ani historii zenit jest,

Wydaje się, że zawarta tu jest szczególna, z pewnością zamierzona sprzeczność. Otóż dopełnienie realizuje się w historii, ale gdy odnosi się ono — jak właśnie w tym przypadku — do sztuki, przekracza ją, spełniając się w sferze, do której historia już nie sięga, a więc w wieczności. W pierwszym przypadku chodzi o erę. Syntetyzuje ona w sobie treści wypracowane w określonym etapie rozwoju, zamyka je, dopełnia. Era — to szczególna jakość postaciowa, to przebieg unieruchomiony, ale naznaczony charakterystycznymi cechami, pozwalającymi odróżnić go od pozostałych. Gdy jednak wszystkie możliwości ich rozwoju są już wyczerpane, gdy charakterystyczne jakości epoki doprowadzone zostają do swej pełni, ich doskonałość przełamuje ograniczenia czasu, wznosi się ponad „historii zenit”, zbliża się do swej nieosiągalnej idei¹⁶.

¹⁵ Zob. *Promethidion* (Bogumił) (PW 3, 439):

A teraz — wróćcie do waszej rozmowy
O sztukach pięknych i pieśni ludowej
A teraz wróćcie do wyobrażenia,
[.]
Że piękno to jest, co się wam podoba
Przez samolubstwo czasu lub koterii;
Aż zobaczycie, że druga osoba
Pięknego — dobro — też zsamolubnieje
i na wygodno koniecznie zdrobnieje,

¹⁶ Prof. dr Stefan Sawicki zwrócił mi uwagę, że wersy:

Gdzie zaś ani historii zenit jest,
Zwiesz się razem: Duchem i Literą,
I „*consummatum est*”...

— trzeba czytać łącznie. Wówczas „historii zenit” nie należy już do samych dziejów, do ich er, lecz zostaje przeniesiony do innej sfery, w której dopiero możliwe staje się pełne dokonanie czasów. Wspomniana wyżej sprzeczność, przy takiej in-

Przeciwstawienie Ducha i Litery przywodzi przede wszystkim na myśl słowa św. Pawła o Chrystusie:

On też sprawił, żeśmy mogli stać się sługami Nowego Przymierza, przymierza nie litery, lecz Ducha; litera bowiem zabija, Duch zaś ożywia¹⁷.

Do przeciwstawienia tego nawiązuje także Norwid, gdy pisze w *Rzeczy o wolności słowa*:

Dwa kierunki! pozornie różne i czasowo
Sprzeczne, jako litera - prawa i duch jej: Słowo. [PW 3, 594]

Ale w tym samym poetyckim traktacie znajduje się myśl inna: o konieczności przewyciężenia tej sprzeczności i doprowadzenia do ich jedności w Słowie. Duch to słowo wewnętrzne, litera — to jego nieodzowny kształt:

I od początku była część zewnętrzną słowa
I wewnętrzna — jak wszelka świątyni budowa.
— Duch, miał czym się na zewnątrz wyrażać lub w górę
Monologiem podnosić; miał — architekturę! [PW 3, 582]¹⁸

Znajdujemy tu przeciwstawienie analogiczne do tego, o którym mówiliśmy przy okazji „profilu miłości”: przeciwstawienie formy i treści, a zarazem analogiczny postulat jego przewyciężenia¹⁹. Trzeba zwrócić uwagę i na to, że wedle Norwida z niedoceniaenia litery wynika w Polsce słabość kultury narodowej:

Polskiemu językowi na czym z rodu zbywa?...
Na literze! — to jego strona jest wątpliwa —
Nie na słowie, ni słowa duchowym bogactwie,
Ni jego włóknach srebrnych; raczej — na ich tkactwie. [PW 3, 604]²⁰

Stwierdzenie tego faktu jest dla Norwida tym ważniejsze, że zastanawiając się nad powołaniem Polaków w sztuce, dochodzi do wniosku, iż polegać ono będzie na doprowadzeniu do jedności treści i formy, a więc: ducha i litery. W jednym z przypisów do *Promethidiona* czytamy:

Długo, długo myślałem i szukałem, gdzie jest przystań dla sztuki polskiej, tego dziecka natchnień, a matki prac, tego momentu wytchnień. — Przekonałem się, że uczucie harmonii między treścią a formą życia będzie

terpretacji, oczywiście znika. Zob. też: J. Trznadel, *Brak i dopełnienie*. „Fortepian Szopena” i „Ad leones!” w świetle problematyki dobra i zła u Norwida. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 40.

¹⁷ II Kor. 3, 6. Cyt. według: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. W przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich [...]. (*Biblia Tysiąclecia*). Wyd. 2, zmienione. Poznań—Warszawa 1971.

¹⁸ Zob. także strofę 5 (PW 3, 578).

¹⁹ *Słowo i litera*, PW 6, 324: „Że litera jest formą, więc w człowieku litera formą jego”.

²⁰ Zob. także PW 3, 606.

u nas posadą sztuki. Przekonałem się, że sztuka wyłącznie harmonią treści i formy zatrudniona inaczej rozwijać się nie może... [...]. [PW 3, 464]

Przez treść życia Norwid rozumie tu kierunek dobra i prawdy, przez formę życia — kierunek piękna. Dopełnia się w ten sposób triada wartości najwyższych, które, choć nie nazwane po imieniu, stanowią przecież właściwy przedmiot wszystkich inwokacji zawartych w omawianej teraz strofie *Fortepianu Szopena*. Dodajmy, że właśnie w sztuce Chopina widział Norwid spełnienie postulatu jedności treści i formy, żywiąc nadzieję, że stanie się to początkiem dalszego rozwoju sztuki polskiej w ogóle.

Ale jest jeszcze jeden aspekt Norwidowskiej teorii litery. Rozwija go, w sposób przypominający spekulację Hegłowską, w rozprawie *Słowo i litera*, zwłaszcza zaś w krótkim do niej *Dodatku* zatytułowanym *O prawdzie*. Otóż litera rozpatrywana sama w sobie jest „zatrzymanym-pośrednictwem”.

1. [...] Ale litera odniesiona do słowa jest już nie tylko pośrednictwem-zatrzymanym, lecz jest pośredniczeniem, z którego się ona sama nie posiada — jest już linią, nie punktem = i ginie w czynności swojej, a odnajduje się dopiero w onejże czynności zatrzymaniu.

2. Idea jest literą potęgi wyższej, jest istotą-literą — jest litery-istotą — jest literą-stworzenia! Ona do siebie samej odniesiona nie jest już zatrzymaniem-pośrednictwa (jak litera), ale jest zawarciem, jest okresem. [PW 6, 327, przypis]²¹

Tekst ten rzuca nowe światło zarówno na to, co powiedzieliśmy rozważając pojęcie Ery, spokrewnione przecież z pojęciami zawarcia i okresu, jak i na to, co pojawi się za chwilę, w związku z pojęciem doskonałego dopełnienia. Bo kolejnym etapem ruchu litery-idei będzie prawda, która „jest ideą nieustannie powodującą — równe sobie świadectwo”, a także mocą.

Ze zaś Ideą i mocą (a mocą mającą miejsce swoje) jest, więc koniecznie i władzą stawa się. [PW 6, 327]

Tak rozumiana idea-moc transcenduje niewątpliwie rzeczywistość materialną, mimo że w niej właśnie działa. Ma przecież „miejsce swoje”. W koncepcji tej łączą się wątki filozofii Hegłowskiej, Platońskiej i neoplatońskiej. Wedle Plotyna idea jest równocześnie transcendentnym wzorem i siłą twórczą; dzięki takiej interpretacji idei Norwid mógł o Pięknie jako Stylu, który „przenika pieśń, kształci kamienie”. Dzięki natomiast podkreśleniu transcendencji idei nazwać ją może doskonałym wypełnieniem, które odsłania się dialektycznie na końcu drogi, znaczonej poprzednimi określeniami piękna. Wznosi się ona coraz wyżej, podobnie jak poprzednio opisana droga przemian od doskonałości peryklejskiej po „Polskę przemienionych kołodziejów” i jak platońska

²¹ Zob. także PW 6, 311 n.

droga miłości, u której kresu pojawia się w swej najczystszej pełni idea piękna.

Jedność ducha i litery, ewokująca wypowiedź św. Pawła, znajduje swe ostateczne dopowiedzenie w słowach samego Chrystusa: „*Consummatum est*”. Raz jeszcze przywołany zostaje element *sacrum*, a zarazem nowa treść dopełnienia, jego aspekt religijny, mistyczny. Wiąże się to z ideą pełni czasów, a więc „zenitu historii”, czyli — wedle nauki Ojców Kościoła — szczytowego, przełomowego momentu w dziejach zbawienia ludzkości. Jednakże słowa Chrystusa są nie tylko wyrazem spełnienia, ale i ofiary, którą doskonałość składa z samej siebie, by mogła zacząć odradzać się na nowo. Trzeba powiedzieć i o tym znaczeniu „*consummatum est*”, by zrozumieć najgłębszy sens ostatnich słów *Fortepianu Szopena*. I jeszcze jedno. Ofiara Chrystusa ma znaczenie nie tylko dla świata i dziejów ludzkości: jest — jeśli tak wolno powiedzieć — także wydarzeniem w wieczności, angażuje całość rzeczywistości i przenosi ziemskie w sferę niebios, w sferę doskonałości absolutnej.

Dlatego teraz pojawia się ostatnia inwokacja, skierowana ku absolutnej wartości, nasyconej i tym, co ludzkie, i tym, co Boskie, podnoszącej do najwyższej jedności, a zarazem przekraczającej wszystkie przytoczone uprzednio elementy, stanowiącej w swej transcendencji to, nad co nic większego nie da się pomyśleć:

O! Ty — Doskonałe — wypełnienie,

Nie może ono zrealizować się całkowicie w granicach świata. Gdy schodzi doń jako idea, jako treść wewnętrzna: duch, miłość, styl, objawia się tylko jako wskazujący na siebie samą znak. Nim właśnie, a więc znakiem doskonałego, ostatecznego dopełnienia, są szczytowe dzieła sztuki, dzieła Fidiasza, Dawida, Ajschylosa, Chopina...

Każde z tych nazwisk symbolizuje coś innego, ale każde jest synonimem wielkości. Fidiasz i Ajschylos to szczyty sztuki starożytnej, wyrażające najwyższe ideały humanistyczne. Dawid przywołany został jako wyraziciel pierwiastka Boskiego, *sacrum*, najgłębszych tajemnic, Objawienia. Chopin i jego sztuka to — jak już wiemy — synteza wszystkich tych momentów, dopełnionych pierwiastkiem narodowym i w nim także znajdujących swe urzeczywistnienie. Chopin jest tu także jedynym przedstawicielem sztuki nowożytnej. Wszyscy zaś są znakami owego „doskonałego wypełnienia” w ramach sztuk, które reprezentują: w rzeźbie, dramacie, poezji religijnej, w muzyce.

„Znak”, o którym tu mowa, rozumiany może być zresztą dwojako. Raz — jako coś, co realnie wciela się w dzieła tych artystów (a pamiętajmy o zauważonej wcześniej jedności twórcy i jego sztuki), co naznacza je swym piętnem (przy czym oczywiście abstrahować trzeba od negatywnych skojarzeń związanych z pojęciem piętnowania!). Dwa — jako tylko o znak, czyli że nawet te dzieła nie realizują w sobie dosko-

nałego wypełnienia, lecz stanowią jakby jego odbicie czy ślad. Bo dla każdej sytuacji, w której doskonałość objawić się ma w rzeczywistości świata, pozostaje w mocy ta przerażająca prawda, która wręcz wykrzyknięta zostanie w następnym wersie:

Zawsze — zemści się na tobie: BRAK!...

„Brak” jest jedynym słowem poematu, które napisane zostało majuskulą. I brzmi tu jak straszliwy, dysonansowy akord, rozwiązany potem w wyjaśnieniu, objawiającym najgłębszą, metafizyczną strukturę rzeczywistości:

— Piętnem globu tego — niedostatek:
Dopełnienie?... go boli!...
On — rozpocząć woli
I woli wyrzucać wciąż przed się — zadatek!
— Klós?... gdy dojrzał jak złoty kometa,
Ledwo że go wiew ruszy,
Deszcz pszenicznych ziarn prószy,
Sama go doskonałość rozmieta...

Doskonałe dopełnienie nie jest więc możliwe do osiągnięcia w warunkach świata. Wystarczy „wiew” wiatru. Doskonałość jest stanem, który nie może się utrzymać, musi — jak by powiedział Hegel — zostać „zniesiony”. Czy nie wynika z tego, że sama doskonałość zawiera jakiś moment sprzeczności, samozniszczenia? Że jest napięciem przeciwstawnych sił — lub że w napięcie to nieuchronnie wchodzi, prowokuje je, gdy próbuje zrealizować się w świecie?

Świat nie tylko nie doprowadza swych dzieł do końca, nie tylko biernie opiera się doskonałości. Bywa, że zadaje jej gwałt. Tak właśnie stanie się ze znakiem, a raczej symbolicznym przedłużeniem doskonałości, którym był realny, materialny przedmiot — narzędzie sztuki Chopina: z jego fortepianem²².

Pomińmy tymczasem wizję Warszawy i opisy wydarzeń, poprzedzające moment wyrzucenia na bruk fortepianu, i skupmy uwagę na nim samym:

Ten!... co Polskę głosił, od zenitu
Wszchedoskonałości Dziejów
Wziętą, hymnem zachwytu —
Polskę — przemienionych kołodziejów;

— a więc jest to narzędzie głoszące ideał Polski, wydzwigujące sztukę narodową do jej *optimum*, fortepian realizujący „Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą — podnoszenie ludowego do Ludzkości [...]” (PW 3, 464) i syntetyzujący w niej wszystkie najwyższe wartości —

²² Wszechstronną analizę Norwidowskiego rozumienia „braku” przeprowadził Trznadel (*op. cit.*).

Ten sam — runął — na bruki z granitu!

Teraz zaś — ideał, który się weń wcielił i w nim znajdował swój wyraz

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

„Zacna myśl człowieka” przywołuje raz jeszcze motyw prawdy, której zacność — wolno tu chyba dopowiedzieć — ma również wydźwięk moralny, wyzwalający, budzący i budujący nowe wartości. I właśnie one oddane są na pastwę bezmyślności gniewu nieświadomych swych czynów ludzi — ślepej potęgi, w której także przejawia się piętnujący nasz glob BRAK. Ten ślepy gniew symbolizują Pasje szarpiące ciało Orfeja, pasje, które, czyniąc zło, nie są w stanie nawet tego przyjąć na własną swą odpowiedzialność, obarczając nią jakies i n n e, spychając w anonimowe „nie ja”, „nie ja”...

I nagle nowa myśl, jakby przychodząca z innego wymiaru: wymiaru świadomej refleksji, indywidualnej odpowiedzialności, z wymiaru autentycznego człowieczeństwa, zdolnego wcielić się tylko w konkretną osobowość konkretnego człowieka. To wielki, personalistyczny motyw myśli Norwida, dochodzący także i tu do głosu.

Lecz Ty? — lecz ja? [...]

— to przeciwstawienie się zarówno nieodpowiedzialnemu „nie ja” Pasyj, jak i anonimowemu, złączonemu tylko gniewem, zbiorowisku ludzi²³.

Tylko ty i tylko ja zdolni jesteśmy do refleksji, która także nie pierwszy raz pojawia się w twórczości Norwida: do wyrażenia nadziei skierowanej ku przyszłości²⁴. Ale jak tę refleksję interpretować? Czy wyraża ona naprawdę nadzieję? A więc czy końcowe słowa poematu:

— uderzmy w sądne pienie,
Nawołując: „Ciesz się, późny wnuku!...
Jękły — głuche kamienie:
Ideał — sięgnął bruku — —”

są słowami przepełnionymi żywioną serio nadzieją — czy też, przeciwnie, stanowią wyraz gryzącej ironii? Wiadomo, że odpowiedzi na to właś-

²³ Przeciwstawienie człowiek—ludzie pojawia się u Norwida wielokrotnie, przy czym „ludzie”, rozumiani jako anonimowe zbiorowisko, oceniani są z reguły negatywnie; zob. choćby następujące wiersze z *Vade-mecum: Harmonia, W Weronie, Bliscy*, a zwłaszcza *Szlachcic*, gdzie czytamy w zakończeniu:

Gdy czar słów jego i wzięcia urzeka,
Nie znawstwem ludzi, jakby ziarna w plewie,
Lecz znajomością siebie... i Człowieka! [PW 2, 103]

²⁴ Por. słynne słowa z utworu *Klaskaniem mając obrzękłe prawice... (VM)*: „Syn minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku”.

nie pytanie podzieliły dotychczasowych interpretatorów poematu²⁵. Rozważmy tedy obydwie możliwości.

²⁵ Przypomnijmy najważniejsze interpretacje zakończenia *Fortepianu Szopena*: W. Borowy, *Norwid poeta*. W zbiorze: *Pamięci Cypriana Norwida*. Warszawa 1946, s. 43: „Można się zdumiewać, że tyle ironii jest u poety, który przecie przemawia nieraz wielkim i czystym patosem [...]. Ale i w patos jego wplata się nieraz ironia. Wystarczy przypomnieć choćby tylko zakończenie *Fortepianu Szopena* [...]”. — Makowiecki, *op. cit.*, s. 123: „Straszliwym, aż bolesnym zgrzytem dźwięczy w tym miejscu apel do uciechy. I w tej tonacji przeraźliwej ironii i szyderstwa formułuje poeta dwie tezy, którymi zamyka ostatecznie całość. Ciesz się — gdyż jękły nawet głuche kamienie, ciesz się, bo nawet martwe przedmioty odezwały się, a za jaką cenę, o tym ty, »późny wnuku«, wiedzieć nie będziesz. Ta nagła zmiana punktu widzenia, owa »*Froschperspective*«, spojrzenie od strony kamieni i ich zysku — pociąga za sobą drugą tezę, chichoczącą jak bies. »Ideal sięgnął bruku«, programowe hasło różnych teoretyków spełniło się w naszych oczach tragiczną karykaturą: doskonałość zesłała oto na poziom ziemi, na poziom zwykłości, sięgnęła bruku. Cóż, że przy tym zginęła — ale spełnił się program — ciesz się więc! [...] Przerzucenie się do tonacji szyderstw ma więc tu podwójny sens artystyczny: stwarza gorzki dystans autora do opisanych przed chwilą wydarzeń, a zarazem gwałtownym przeskokiem uczuciowym i dysonansem ironii zamyka wrażeńiowo obraz roztrzaskującego się fortepianu. Dynamicznej, rwącej melodii ostatniej części nie mógł poeta zamknąć poważnym, majestatycznym akordem; musiał go urwać — zgrzytem”. — Z. Szmydtowa, *Liryka romantyczna*. Cz. 1. Warszawa 1947, s. 41: „Sens końcowy dysonansu jest trudno uchwytny”. — Filip, *op. cit.*, s. 220: „Wszelako, nawet wobec tak tragicznego kryzysu, tak ponurej rzeczywistości, Norwid — wskutek właściwego mu pojęcia tragizmu i właściwej mu kontradycji ironicznej — widzi w parabolii katastrofy fortepianu Chopina zadatek urzeczywistnienia prawd moralnych, i dlatego triumfalnie wyraża swą wiarę [...]”. — J. Garbaczowska, *Cyprian Norwid*. Warszawa 1948, s. 16: „A wyrzucony na ulicę fortepian Chopina jest wprawdzie symbolem poniewierki każdego ideału w zetknięciu z ziemią, ale jednocześnie może symbolem wróżebnym: oznacza, że sztuka zejdzie i przeniknie w lud”. — Gomulicki, komentarz w: *Norwid, Dzieła zebrane*, t. 2, s. 688—689: „Otóż to »rozerwanie« więzów pomiędzy Realnością a Idealem zostało teraz symbolicznie naprawione, Norwid odczytał bowiem warszawską katastrofę fortepianu jako parabolę [...]. Stąd też radość poety, wierzącego, że odczytana przez niego parabola zapowiada jak gdyby przyszłe zwycięstwo ideału [...], pozornie tylko rozbitego i poniżonego swoim upadkiem, w rzeczywistości bowiem to on sam »sięgnął« do obojętnej i martwej Realności, nobilitując ją jak gdyby i podnosząc do wyższego poziomu. Ideal nigdy zresztą nie może zginąć w dole, na bruku [...]:

Bo w górze — grób jest Ideom człowieka,
W dole — grób ciału...

— nie wspominając już o tym, że każdy »upadek, który pozostawia po sobie następstwa — żywotne, jest zwycięstwem« (*O tzninie i czynie*, 1861)”. — A. Sandauer, *Pasja św. Fortepianu*. W: *Matecznik literacki*. Kraków 1972, s. 26: „»Piętnem globu tego — niedostatek«. Czyż nie znaczy to, że — nazbyt harmonijna i »skończona« — sztuka Szopena domagała się wtargnięcia w rzeczywistość — a choćby przez trzaśnięcie instrumentu o bruk, że zagłada była w niej zawarta immanentnie, że tryumfy artystyczne Szopena domagały się uzupełnienia przez — pośmiertne chociażby — męczeństwo, harmonia — przez łoskot strun pękających? [...] »Defenestracja« staje się symbolem nie tyle pokalania świętości, co Pasji, będącej koniecznym warunkiem zmartwychwstania. Aby muzyka mogła zyskać nie-

W twórczości Norwida występuje zarówno pojęcie idei, jak i pojęcie ideału. Niełatwo powiedzieć, czy uważał je za synonimy, czy też przypisywał im różne treści. Gdyby przyjąć, że jego myśl była tu zgodna z rozróżnieniami poczynionymi przez Hegla, należałoby interpretować ideę jako szczególny byt transcendentny wobec świata, jako prawdę tożsamą z sobą (wskazywałyby na to rozważania z *Dodatku do Słowa i litery*, przytoczone poprzednio), ideał natomiast jako ucieleśnienie idei w dziele sztuki. Faktem jest w każdym razie, że idea, wedle Norwida, domaga się „dopełnienia” poprzez realizację w świecie, szczególnie zaś w rzeczywistości człowieka. Nie wcielona — skazana zostaje na śmierć, czas jej możliwego objawienia się może minąć bezpowrotnie. Z pewnością nie dotyczy to każdej idei; trudno sądzić, by Norwid nie dostrzegał takich, które są naprawdę wieczne i zawsze aktualne. Niemniej jednak możliwość, a nawet konieczność niespełnienia się wielu z nich pozostaje — jak głosi wiersz *Idee i prawda*:

Bo w górze — grób jest Ideom człowieka,
W dole — grób ciała;
I nieraz szczytne wczorajszego wieka
Dziś — tyczy kału...

* * * * *

Prawda się razem dochodzi i czeka! [PW 2, 66]

Zwróćmy uwagę na ostatni wers przytoczonego utworu. Prawda wymaga szczególnego dochodzenia do niej poprzez łączenie idealnego z prze-

śmiertelność, Orfeusz musi zostać rozszarpany: menady kaukaskie odnajdują w tym obrzędzie swą sakralną rolę. Dysonans końcowy jest nie tyle »trudno uchwytny«, co po prostu — nie istnieje. »Ciesz się, późny wnuku« — to nie gorzka ironia; to wypowiedziane z całą powagą proroctwo”. — Trznadel, *op. cit.*, s. 48—49: „Choć więc zdanie ostatnie poematu: »Ideał sięgnął bruku«, podkreśla słowem »sięgnął« element zamiaru w stosunku do wcześniej 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 postęp dobra. [...] 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”. Zob. też. J. Trznadel, *Czytanie Norwida*. Warszawa 1978, s. 157. — H. Markiewicz, *Pozytywizm*. Warszawa 1978, s. 267: „Ostateczny wygłos poematu jest wieloznaczeniowy: w słowach »ideał sięgnął bruku« odczytać można zarówno bolesną ironię wobec sponiewierania i niszczenia wartości duchowych, jak i paradoksalną interpretację opisaną katastrofy jako symbolicznej zapowiedzi zespolenia owych wartości z powszednią rzeczywistością”.

mijającym, poprzez wysiłek tych, którzy winni ją ucieleśniać. Chciałoby się powiedzieć za Schelerem, że idea, podobnie jak wartość, zawiera moment swoistego *roszczenia*. Jej realizacja wymaga jednak przygotowania i dojrzałości ze strony tych, którzy mają tego dokonać. Ta sama prawda odnosi się także do sztuki. Naród, który nie dojrzał do jej autonomicznego uprawiania, będzie z konieczności uważał ją za coś obcego i wręcz niewygodnego dla siebie. A wobec tego nigdy nie osiągnie ideału, który poprzez sztukę mógłby mu się objawić. Myśl tę zawiera *Epilog w Promethidionie*, ale bodaj najwyraźniej została wyrażona w wierszu pt. *W pracowni Guyskiego*:

Tak dalece społeczność, choć odpechniesz dłutem,
Wróci zawsze, i wróci koturnem rozzutym,
Panująca czasowi, przestrzeni i ciału,
I tylko jednej rzeczy trwożna... Ideału!

Lecz Ideał (o! Guyski) nie zstąpi do ludów,
Które doń rąk wyciągnąć nie chcą, czy nie mogą.
Patrz, gdzie doszła Florencja Ideału drogą,
I czy byłaby doszła bez szkoły swej cudów?...
A dziś nosi słoneczny dyjadem na głowie,
Który jej zwiastowali Michał-Aniołowie.

Bo zaprawdę ci powiem: że narodów losy,
I koleje ludzkości, i świat, i niebiosy,
I słońce, i gwiazd chóry, i rdzeń minerału,
I duch!...

... i wszystko — bierze żywot z Ideału. [PW 2, 194]

Tymczasem tu: fortepian — symbol ideału — zostaje wyrzucony przemocą z płonącego gmachu. Następuje niewątpliwa profanacja ideału, rozbicie, a w konsekwencji także rozmienienie go na części. Nad tymi pastwić się będą Pasje. Inny obraz: zacna myśl człowieka poterana gniewami ludzi — a więc nie tylko nie rozumiana, ale i odrzucona, zarówno „sama w sobie”, jak i w swych konsekwencjach: „jak od wieka wieków — wszystko, co zbudzi”. Profanacja dotyczy ideału Polski, zenitu jej doskonałości (to zdanie trzeba przeczytać w całości tak: co Polskę od zenitu wszechdoskonałości dziejów wziętą, Polskę przemienionych kołodziejów — głosił hymnem zachwytu), ideału, który jeszcze nie dokonał się, bo urzeczywistni się dopiero wtedy, gdy Polska, wróciwszy do istoty swoich praźródeł, stanie się, wzbogacona o ogólnoludzkie ideały, Polską „przemienionych kołodziejów”.

Profanacja ideału jest faktem, podobnie jak faktem jest „gniew ludzi”, tym razem nie żołdaków wyrzucających wzniosły symbol sztuki, lecz — niestety — rodaków, niezdolnych przyjąć i docenić „zacnej myśli człowieka”, myśli o idei Polski, idei przygotowanej dla niej w wieczności. Tak: „od wieka wieków, wszystko, co zbudzi” owa myśl, jest bezmyślnie poniewierane i niszczone. Gorzka prawda o narodzie niedojrzałym, nieczułym na zstępujące doń wartości, narodzie głuchym jak kamienny bruk — raz jeszcze dochodzi do głosu.

Gdy więc teraz, w zakończeniu *Fortepianu Szopena*, słyszymy tragiczne słowa: „Ideał sięgnął bruku”, nie możemy powstrzymać się od myśli o okrutnej ironii tej sytuacji. Jesteśmy społeczeństwem, które nie było gotowe do przyjęcia ideału objawionego w sztuce Chopina. Ideał rozsypał się na naszych oczach. Nie jest ważne, jaka sprawiła to siła. W istocie rzeczy „późny wnuk” nie ma się czym cieszyć. Dla nas skończyło się wszystko, niezależnie od tego, czy z naszej, czy nie tylko z naszej winy się to stało.

A przecież nie jest to jedyna możliwość interpretacji ostatniego wersu *Fortepianu*. Zwróciłem już uwagę na rolę słów: „Lecz Ty? — lecz ja?” Czy nasze „sądne pienie” ma być pieniem obwieszczającym koniec? Przypomnijmy raz jeszcze rozróżnienie „śmierci” i „zgonu” z ostatniego ogniwa *Vade-mecum* — *Na zgon śp. Józefa Z. [...]*. Bo wydaje się, że teraz wszystko zależy od tego, czy upadek i rozbicie fortepianu, symbolu, a właściwie więcej niż symbolu, bo wcielenia ideału sztuki Chopina, rozumieć należy jako śmierć czy jako zgon. W pierwszym przypadku pozostaje w mocy poprzednia interpretacja. W drugim — wezwanie: „Ciesz się, późny wnuku!”, nabiera barw rzeczywistej nadziei. Zgon jest świadectwem — świadectwem dla nas. Tak się przedstawia istotny sens wiersza poświęconego Józefowi Z. Rozbicie fortepianu jest niewątpliwie ofiarą. Ale w jej wyniku ideał nie musi zginąć na zawsze. Czyż obraz „upuszczonej przez Orfeja liry” nie został dopełniony refleksją, że „się rzutu-moc z pieśnią przesila”? Czyż i tu nie mamy prawa oczekiwać dalszego ciągu: w pieśni?

W normalnym biegu rzeczy ideał schodzi do ludów drogą stopniowego wypracowywania go przez sztukę. Tu zszedł przez gwałt, ale przecież zszedł, objawił się, dotknął tego, co najniższe. I — rzecz najważniejsza — znalazł odzew, choć odzew szczególny. Kamienie mają dwoistą naturę. To prawda, że o nie rozbija się fortepian. Ale są one także zdolne do jęku. To jest ich najgłębsza odpowiedź. Dwukropek przed zdaniem: „Ideał sięgnął bruku”, pozwala przypuścić, że są to słowa ich, kamieni! Rozbicie nie oznacza więc unicestwienia; jest konieczną ofiarą, dokonaną w imię sięgnięcia do najniższych rejonów rzeczywistości, które też winny zostać przeniknięte ideałem, potrafią nań odpowiedzieć i — domyślnie — potrafią go docenić. Taka interpretacja rozbicia i zachowania, rekonstrukcji rozbitego i podniesienia go na nowy, wyższy poziom, co oznacza równocześnie drogę powrotu do „doskonałego dopełnienia”, znajduje potwierdzenie w jednym z wcześniejszych wierszy *Vade-mecum*, zatytułowanym *Moralności*. Mowa jest w nim o dwóch tablicach Mojżeszowych, z których

Druga — całym pękła kamieniem
O twardość ludu. [PW 2, 78]

Koniecznym jest tu przypomnieć zakończenie tego wiersza:

Aż przyjdzie dzień... gdy gniew, co zbił tablice,
 Stanie się zapalem, który tworzy:
 Rozniepodziane złoży
 I pogodne odkryje lice. [PW 2, 79]

Wróćmy do *Fortepianu*. Po słowach „Ideał sięgnął bruku” następują dwa myślniki. Wiersz skończył się, lecz nie skończyła się myśl. Trzeba ją dopowiedzieć: żądanie nie jeden raz stawiane przez Norwida. Jaki są konsekwencje tego wydarzenia? Czy nie staje się on warunkiem koniecznym przemiany „Polski kołodziejów”? Wszak — jak głosi *Epilog w Promethidionie*:

W Polsce od grobu Fryderyka Chopina rozwinie się sztuka, jako powoju wieniec [...]. [PW 3, 464; drugie podkreśl. W. S.]

Obraz sięgnięcia bruku przez ideał przygotowany był już poprzednio. Dialektyczność doskonałości—niedoskonałości została zasygnalizowana w obrazie „kłócenia się klawiszy”, w upadku liry Orfeusza, a doprowadzona do kulminacji w obrazie rozpraszania się kłosu, rozmiatania doskonałości, niemożliwości zachowania równowagi²⁶. Wszystko to są sytuacje związane z istotą „naszej” rzeczywistości, z istotą „tego globu”, tyle tylko, że w każdej z nich inaczej dochodzi do głosu braku: od opanowania go przez mistrza (kłótnia klawiszy), poprzez p r z y p a d k o w o ś ć upuszczenia liry, niemożliwość utrzymania stanu szczególnego napięcia, niezbędnego warunku doskonałej dojrzałości, która, wobec tego, sama w sobie nosi zaródź zagłady — aż do g w a ł t u, zadawanego tej doskonałości jakby z zewnątrz, przez zło tkwiące w ludziach. Ale każda taka sytuacja, absolutnie każda, zawiera także zaródź odrodzenia. Spięcie pozytywności i negatywności prowadzi do „zniesienia”, rozpoczynającego nowy proces syntetyzowania okruchów rozbitej całości i wznoszenia się do ideału.

Tak oto przedstawia się druga interpretacja zakończenia *Fortepianu Szopena*. Która jest słuszna? Pozornie zdawać by się mogło, że obydwie. Albowiem obydwie mogą znaleźć potwierdzenie w tekstach, w myśli Norwida. Trzeba by się zgodzić, że zakończenie poematu jest dwuznaczne, a nawet że dwuznaczność ta jest zamierzona przez autora. Rzecz zostaje nie dopowiedziana — i powinna taką pozostać. Zachodzić by tu więc mogła szczególna komplementarność obu interpretacyjnych możliwości. Niestety, rozwiązanie to nie jest jednak wolne od trudności, a nawet sprzeczności. Gdy przyjmiemy interpretację pierwszą, akcentującą ironię, niepokoić nas będzie jej niezgodność z najgłębszym sensem poematu. Gdy przyjmiemy drugą, pozostanie cię niepewności, czy nie poświęciliśmy czegoś, co w myśli Norwida tak jest przecież charakterystyczne i ważne: ironii²⁷.

²⁶ Zwrócił na to uwagę Sandauer (*op. cit.*, s. 21).

²⁷ Zob. *ibidem*, s. 22—24.

A jednak, mimo wszystko, istnieje rozwiązanie. Zakończenie *Fortepianu* nie jest dwuznaczne, a obie nasuwające się interpretacje nie są równoważne. Trzeba tylko rozróżnić to, co powierzchowne, od tego, co tkwi w głębi, a także prawdę „na teraz” i prawdę skierowaną ku przyszłości. Upadek fortepianu nie zwiastuje końca realizacji ideału objawionego w poemacie. Tak mogłoby się zdawać, gdyby brać pod uwagę czas, w którym się to stało, sytuację, w której zrozumienie tego, co najbardziej istotne, nie było jeszcze całkowicie możliwe. Podobnie jak w pierwszym wierszu *Vade-mecum*, Norwid odwołuje się i tu do „późnego wnuka”. „Ciesz się” wypowiedziane jest całkowicie serio. W świecie, w którym z a t r z y m a n i e doskonałości nie jest możliwe, jedyny sposób jej realizacji prowadzi poprzez jej dynamiczny r o z w ó j²⁸. Ten zaś oznacza z konieczności rozpraszenie i zbieranie, zatracanie i powstawanie na nowo, śmierć i zmartwychpowstawanie. Innej drogi nie ma. Życie wymaga ofiary, przyszłość — przewycięzania przeszłości. Nadzieja leżąca u podstaw tego procesu jest równie silna jak miłość, odradzająca się w różnych kształtach w pięknie.

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

Chociaż bezpośrednim przedmiotem poematu jest sztuka Chopina, to sceną, metafizycznym horyzontem w najgłębszych złożach warstwy treściowej staje się c a ł o ś ć r z e c z y w i s t o ś c i. Rozpięta jest ona między tym, co absolutnie doskonałe, czemu przysługuje pełnia, „dopełnienie”, wieczność, wreszcie — nie nazwane wprost po imieniu — piękno (nazwijmy to sferą idei), a napiętnowanym przygodnością swego bycia „globem”. Te dwie sfery nie są jednak od siebie odizolowane. Ideał, w różnych swych przejawach („profil miłości”) udzielający się rzeczywistości ziemskiej, nie pozostaje w niej jednak nigdy w pełni sobą, lecz skazuje się, czy zostaje skazany, na „rozmięnienie”, rozproszenie, zniszczenie. Ale i to nie dochodzi nigdy do końca, do absolutnego zniwecze-

²⁸ Zob. T. Makowiecki, *Norwid myśliciel*. W zbiorze: *Pamięci Cypriana Norwida*, zwłaszcza s. 54—55.

nia, być może natomiast owo ostatnie stadium rozpadu jest nieodzownym warunkiem drogi wiodącej na powrót do ideału: śmierć może stać się zgonem. Przecież glob, mimo wszystko, „wyrzuca przed się zadatek”, a więc rozpoczyna nową pracę — trudność polega na doprowadzeniu jej do końca, do osiągnięcia pełni. Rozproszone wartości ulec mogą oczyszczającej przemianie, wznieść się do wyższej syntezy. Jedno i drugie, tzn. zarówno „zstępowanie” ideału, jak i jego „podnoszenie”, dokonuje się przez sztukę. To ona stanowi główny czynnik (a zarazem wyraz) rozwoju ludzkości, jeśli tylko syntetyzuje w sobie najwyższe wartości, jakie ta zdolna jest wypracować. Pośród nich najważniejsze są humanistyczne wartości reprezentowane przez sztukę i moralność starożytną, wartości religijne chrześcijańskie, wreszcie wartości partykularne, narodowe, z tym, że w poemacie mowa tylko o narodowych wartościach polskich. Wszystkie one muszą jednak zostać „przemienione”, czyli doprowadzone do najczystszej, a zarazem najwyższej postaci — dopiero wtedy bowiem stopić się mogą w jedną całość, zdolną sięgnąć ideału. Staje się tak w owych krótkich momentach, gdy sztuka, mocą geniuszu artysty, dochodzi do swej najpełniejszej aktualizacji²⁹, a zarazem takiego napięcia doskonałości i harmonii, że jej dłuższe utrzymanie w warunkach naszego świata nie jest już po prostu możliwe.

2

Cechą charakterystyczną, narzucającą się od razu przy pierwszym czytaniu poematu, jest jego *m u z y c z n o ś ć*³⁰. Przejawia się ona w różnych jego wymiarach: w konstrukcji formalnej, przypominającej formę cykliczną, w polifonicznym przebiegu głównych wątków, w falowaniu i kontrastowaniu nastrojów, napięć, wreszcie w warstwie najbardziej podstawowej — w doborze brzmień słownych i operowaniu rytmem.

Poemat zaczyna się frazą o wyciszonym dźwięku i spokojnym, jakby powstrzymanym rytmie. Ten rytm, jak krok powolny i powłóczysty, zdaje się zmuszać do refleksji, do myśli o sprawach najgłębszych i ostatecznych zarazem.

Ale rytm *Fortepianu Szopena* zmienia się nieustannie. Przyjmuje

²⁹ Ów moment aktualizacji, a równocześnie stopienia się artysty ze sztuką, jest przez Norwida podkreślony w dramacie *Cezar i Kleopatra* (akt III, PW 5, s. 138):

Zniknąć we wykonaniu dzieła! — oto sztuka!
 Kapitalniejszej nie znam precepty, i myślę,
 Że znać innej nie może uważny pracownik.
 Powiadają, że dzieła mają nas uwieczniać:
 Nie to wszelako czyni je drogimi. One,
 Gdyby nasz przewlekały żywot z nędzą jego,
 Ze zazdrościami ludzi, z odbytych walk trudem,
 Zaiste, że cenniejsze byłyby, im wiotsze!...

³⁰ Znakomitą analizę estetycznego aspektu *Fortepianu* przeprowadził w swym studium Makowiecki („*Fortepian Szopena*”), rytmikę utworu rozpatrzył dokładnie Filip (*op. cit.*, rozdz. 4).

różne, zawsze jednak najściślej odpowiadające sensowi wiersza figury. Równolegle zmienia się przebieg agogiczny utworu. W partii środkowej poemat płynie powoli, dostojnie, uspokaja się w równomiernie akcentowanych frazach wersów głoszących ideał sztuki. W strofach ostatnich rytm zostaje przyśpieszony, gwałtownieje przez zwielokrotnienie krótkich, akcentowanych sylab:

Patrz!... z zaułków w zaułki
Kaukaskie się konie rwą
Jak przed burzą jaskółki,
Wyśmigając przed pułki,
Po sto — po sto — —

— by znów zmienić się i uspokoić na samym końcu, aż po ostatnie słowa: „Ideał — sięgnął bruku”.

W parze z jakościami rytmiki i agogiki idzie dynamika poematu. Od *piano* pierwszych strof, ściszonych do szeptu, przechodzi w części środkowej do pełnego głosu objawiającego istotę sztuki, do *forte* „BRAKU”, by przez *crescendo* opisu tego, co dzieje się obok płonącego gmachu i w nim samym, wznieść się do rozpaczliwego krzyku strof ostatnich. A czyż słowa kończące poemat nie brzmią jak akordy, z których każdy następny cichszy jest od poprzedniego?

Muzyczność *Fortepianu* wyrasta z ducha muzyki Chopina. Twierdząc to nie mam na myśli żadnej dosłownej „ilustracyjności”, która konkretyzować by się mogła np. w próbach „podkładania” takich czy innych utworów Chopina pod poszczególne strofy poematu. Jeszcze mniej sensu miałyby dociekanie, co z muzyki Chopina brzmieć mogło w uszach Norwida, gdy komponował wiersze *Fortepianu*, albo co z niej znał najlepiej, przeżył „na żywo”, lub które z Chopinowskich dzieł były mu najbliższe. Chodzi o rzecz ważniejszą, a zarazem o wiele trudniej uchwytną: o szczególną korelację estetycznych jakości i postaci tych jakości, które wydają się zadziwiająco analogiczne w sztuce Chopina i jej Norwidowskim „opisie”. Jeśli *Fortepian* przypomina swą konstrukcją cykliczny utwór muzyczny, w którym poszczególne ogniwa różnią się tonacją, rytmiką, agogiką, charakterem emocjonalnym, a mimo to tworzą przecież jeden cykl, to nie można oprzeć się myśli, że najbliższym analogatem poematu mogłyby być Chopinowskie *Preludia*, zamykające w sobie tak niewiarygodne bogactwo uczuć, nastrojów, tak zmuszające do refleksji i tak odsłaniające niemożliwe do wyrażenia w innym języku jakości, jak tragizm i ukojenie, dramatyzm i spokój, sielskość i metafizyczna powaga. Ale równie dobrze przyjść mogą na myśl inne dzieła Chopina, zwłaszcza o rozbudowanej formie, wśród nich zaś przede wszystkim niektóre polonezy. Jeśli interpretacja zaproponowana w poprzedniej części artykułu jest słuszna, to zestawienie *Fortepianu Szopena* z polonezem, z jego „ideał”, znajduje interesujące potwierdzenie w sądzie samego Norwida o tym „tańcu polskim”:

POLONEZ, kreacja już nie prowincjonalna, pojedynczego elementu, ale cało-narodowa, mogąca się rozciągnąć od religijnego rytmu aż do tej poważnej mimiki chórów lub tryumfów starożytnych, które na barielfach greckich i rzymskich spotykamy. Jako powaga rytmu tej jest wartości i to miejsce zajmuje u Polaków co np. (w rozwijaniu się pieśni u Greków) Epopeja. [PW 6, 387]

Oczywiście, jednoznaczne wskazanie na taki lub inny polonez Chopina i tu chybiłoby celu. Ale kto wie, czy jeden z najbardziej tajemniczych, ewokujący całą skalę nieprzeczuwalnych odmian idei wartości: dramatyzmu, tragizmu, wzniosłości i zadumy, a równocześnie zaskakujący w swej środkowej części pogodnym rytmem mazurka, jednym słowem: *Polonez fis-moll* op. 44, nie byłby najbliższy emocjonalnej aurze Norwidowskiego poematu. To oczywiście tylko sugestia, jedna z wielu możliwych, ale chyba warta odnotowania — i bliższego zbadania w przyszłości...

A w warstwie wyglądown?

Ewokowanie obrazów, jakie zjawiają się przed naszymi oczami, podkreślone jest słowami tekstu, wyraźnie kierującego wzrok obserwatora: na rękę, która „mięszała mi się w oczach z klawiaturą”, na hostię, którą „przez blade widzę zboże” — albo zwracającego na coś uwagę drugiej osoby: „Oto — patrz, Fryderyku!... to — Warszawa”. A wszystko jawi się w wyraźnie zaznaczonej perspektywie, w zbliżeniach lub oddaleniach, jakby w wyniku pracy kamery, to przybliżającej się, to oddalającej od ukazywanych przedmiotów. Ręce Chopina mieszają się w oczach z klawiaturą, bo patrzymy na nie z bliska, ale obraz Warszawy „pod rozplamioną gwiazdą” przedstawiony jest najpierw jakby z lotu ptaka, by potem ujawniać coraz to inne szczegóły: domy, bruki placów, miecz Zygmuntowy — a nawet organy ukryte we wnętrzu Fary. Ten sam „filmowy” sposób przybliżania i oddalania odnajdziemy w opisie pożaru, z tym, że wzrok prześlizguje się od takich szczegółów, jak „czoła ożałobionych wdów”, po „ganku kolumny”, a wszystko to dzieje się w ruchu, w nerwowym pośpiechu człowieka naprawdę przerzucającego swe wejrzenie z jednego miejsca na drugie.

Towarzyszy temu mistrzowskie i pełne znaczenia operowanie kolorem. Obraz początkowy wyłania się z nieokreślonej bladości świtu. I cały podporządkowany jest tej łagodnej poświacie, zacierającej wszystkie ostre kontury — nawet wtedy, gdy uwaga skoncentrowana zostaje na szczególe wydobywanym na plan pierwszy:

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

Biel pozostanie dominującą barwą obrazów z pierwszych strof. Alabastrowa ręka, klawisze ze słoniowej kości, marmur — a dalej białe zbo-

- że, hostia, wreszcie nie uwidoczniła wprost, ale przecież poddana w nieuchronnym domyśle, jaskrawa białość szat Chrystusa przemienionego na Taborze.

I jeszcze tylko jeden kolor zostanie przywołany w tej części utworu: „złoto-pszczoła” Polska i kłos, „złoty kometa” — rzucone jak haft na tło nasycającej wszystko bieli.

Lecz nagle obraz się zmienia. Na niebie pojawia się „rozpłomieniona gwiazda”, widok płomieni pożerających gmach przetyka obraz czerwieni, wreszcie wszystko przesłania czerń dymu. I właśnie czerń stanie się teraz barwą określającą każdy szczegół: kaukaskie konie przyrównane do śmigłych jaskółek, „czoła ożałobionych wdów”, granit bruku, wreszcie „sprzęt podobny do trumny” — fortepian. Łagodność konturów rzeczy opisywanych w pierwszych strofach ustępuje miejsca jaskrawości, zwiewność dotknięć i delikatność odpychania klawiszy — okrucieństwu spełniającemu się na ciałach kobiet, co „kolbami pchane”...

Biel i czerń. Jak biało-czarne klawisze fortepianu...

Zasygnalizowane tu jakości, występujące zarówno w warstwie brzmień jak i w warstwie wyglądowność poematu, zharmonizowane z bogactwem i coraz to rozślaniającymi się głębiami jego znaczeń, prowadzą do niezwykłych doborów jakości estetycznie wartościowych, decydujących o wartościach naznaczających poszczególne części poematu. Trudno tu zresztą mówić o wartościach jedynie estetycznych, chyba że ma się na myśli, estetyczność integralną, zdolną do zsyntetyzowania w szczególnego rodzaju aksjologicznej jedności różnych rodzajów wartości, z wartościami moralnymi i religijnymi włącznie.

Wiersze części pierwszej, najbardziej osobistej, a równocześnie refleksyjnej, spowite są aurą niezwyklej łagodności, powściągliwości, subtelności, ściszenia. Dzięki temu, że wszystko, co opisywane, wywoływane jest w przypomnieniu, równocześnie zaś doprowadzone zostaje do szczegółowości najbliższego widzenia — zachodzi tu swoista dialektyka dystansu i zbliżenia.

Myśl biegnie swoim własnym, powstrzymywanym jakby rytmem (*sostenuto*), pozostającym w zgodzie z tym, co opisywane w warstwie przedmiotowej, gdzie wszystko także toczy się jakby samo, wedle swych dla siebie praw: trącanie się strun, spór klawiszy, ruch ręki Chopina „błogosławiącej każdemu akordowi”.

W strofach 4 i 5, które brzmią jak hymn sławiący muzykę Chopina, hymn wyśpiewany w radosnym, lecz przyciszonym uniesieniu, dochodzą do głosu momenty zarówno radości, jak powagi, a także niezwyklego spokoju, swojskości, sielskości, wręcz pastoralności — jeśli przez *pastorale* nie będziemy rozumieć jedynie zwykłej „wiejskości”, lecz jej ideał, poddany niejako pasterzowaniu wartości wyższych od niej, z religijnymi włącznie. Spokój tych strof i ich szczególna jasność ewokują nastrój elegijności, który — nie zniknąwszy w strofie 7, mówiącej o sztuce

w ogóle — nabierze charakteru bardziej patetycznego, dojdzie do nadzędnych aksjologicznie: solenności, wzniosłości...

W tym właśnie nastroju wzniosłości padają wielkie słowa o profilu miłości i doskonałym wypełnieniu. Zgaśnie ten nastrój wówczas dopiero, gdy zabrzmie owe ostre i ciężkie słowo „brak” — i gdy w dalszym ciągu, w atmosferze raczej smutku i rezygnacji, zaczną się, coraz spokojniejsze w tonie, wyjaśnianie istoty „tego globu”.

I wreszcie strofy końcowe, najbardziej dramatyczne, tchnące przeżeniem i wznoszące się do krzyku, strofy, w których każdy obraz, każde brzmienie słowa podporządkowane są dominującemu nastrojowi tragiczności, tym głębszej, że nie tylko widzianej, odczuwanej jakby namacalnie, ale i uświadamionej w całej swej grozie, boć wątek gorzkiej refleksji i tu nieustannie przeplata się z wizją.

I jeszcze „koda” — słowa najtrudniejsze nie tylko do czysto treściowej, ale i do estetycznej interpretacji. Bo — mimo wszystko, co starałem się uzasadnić poprzednio — pozostaje w nich cień owej tajemniczej dwuznaczności, pozostaje bolesny syk ironii, który jakby chciał przebić się na powierzchnię, nawet jeśli ostatecznie stłumiony będzie przez głębokie i dominujące *serio*. Ostatnie słowa poematu zmuszają do myślenia; m. in. dzięki nim właśnie to zamknięte w swej doskonałości dzieło staje się także „dziełem otwartym”³¹. Wypełnienie nie utożsamia się z ograniczeniem: wszak — poprzez podejmowane ciągle na nowo konkretyzacje — dokonywać się może w nieskończoność...

Przychodzi chwila, by na bok odłożyć wszelkie analizy i interpretacje i wrócić do samego tekstu *Fortepianu Szopena*. Niech przemówi sam i objawi się w swej nie zmaconej niczym, żadną obcą myślą prawdzie. Niech się odsłoni jak jeszcze jeden znak doskonałego wypełnienia.

³¹ Zob. Makowiecki, *Norwid myśliciel*, s. 60.