

PIOTR MATYWIECKI

## UJĘCIE I RZUT O „FORTEPIANIE SZOPENA” CYPRIANA NORWIDA

Fortepian. Jest bezużyteczne, szkodliwe nawet upierać się długo przy jednym fragmencie. Lepiej wracać do niego często; po tym poznaje się prawdziwą cierpliwość. Nic mniej romantycznego. Od gwałtownego natarcia cierpliwość woli nieśpieszne i metodyczne obłożenie.

To samo dotyczy kreacji poetyckiej. [André Gide]

Poezja nakłada wiele masek, na wskroś przezroczystych, aż do sedna, pod wnikliwym spojrzeniem lub w krzyżowym ogniu lektury. Gdy punkty przecięcia nałożą się na siebie, ich mnogość może się stać początkiem objawienia. [William Carlos Williams]<sup>1</sup>

Minęło tyle lat od publikacji poematu, a ciągle ma się potrzebę odczytywania go na nowo, gruntownie, zawsze od początku, *z a w s z e - j e s z c z e - r a z*. Nie jest to, jak sądzę, potrzeba taka sama, jak w przypadku wielu innych, skądinąd intrygujących poematów. Ten utwór w sposób tylko jemu właściwy ustanawia swoje *z a w s z e - j e s z c z e - r a z - l e k t u r y*, swoje trwające w świadomościach czytelników wieczyste ponawianie się. *Fortepian Szopena* został napisany dla inspiracji do takiej lekturowo-poematowej pracy, a nawet dla uznania jej konieczności. Być może, na tym polega szczególnie, znamienity rodzaj procesualności poematu Norwida, wychodzący poza samo tekstowe utrwalenie, szukający kontynuacji i nieustannej zmiany w kolejnych lekturach. To nie jest tylko poboczna właściwość – to jedna z głównych treści ideowych *Fortepianu Szopena*, wyrażona *implicite*, nie na pierwszym planie, tym silniej oddziałująca.

W tym znaczeniu jest to poemat spontaniczny, mimo użycia w jego przebiegu rozmaitych filozoficznych konkluzji. Jego spontaniczność polega na *p o c z ą t k o w a n i u*. Energią i rytmem jest wznawiane w każdej strofie<sup>2</sup> *p o c z ą t k o w a n i e*. Można to nazwać rytmem „rzutów”, rytmem uprzedzania każdego sensu jego zarysowywanym zamiarem i wypełnieniem tego uprzedzania dynamiką myśli, jej poetycką substancją słowną.

Ma to związek z istnieniem poematu w czytelniczej pamięci. Pamięć chce się samoposzerzać – budowana wokół lektur samo to budowanie przeradza w dojm-

<sup>1</sup> A. G i d e, *Dziennik*. Wybór, przekł., objaśn. J. G u z e. Warszawa 1992, s. 98. – W. C. W i l l i a m s. Cyt. za: D. C o l l e c o t t S u r m a n, *W stronę kryształu. Nauka i sztuka w poetyce Williama*. Przel. A. W a r s o. „Literatura na Świecie” 2009, nr 1/2, s. 110.

<sup>2</sup> Używam terminu „strofa”, a nie „strofoid”, bo chociaż części *Fortepianu Szopena* nie powtarzają tego samego wzoru rytmicznego i rymowego, to jednak ich wewnętrzne rytmiczne i rymowe związanie jest niezwykle silne, nadaje częściom charakter zwarty, stroficzny właśnie.

jącą potrzebę coraz to nowego czytania. *Fortepian Szopena* ma właściwość rozpoznaną przez Heraklita z Efezu jako cecha duszy: „zawiera *logos* powiększający siebie samego”<sup>3</sup>.

Zapewne jest w tym coś muzycznego, analogia do tworzenia się dzieł muzycznych w ich ponawianym wykonywaniu. Kiedy w strofie IV czytamy o coraz to innym „ustrojeniu się ech” dochodzących do uszu słuchaczy po śmierci kompozytora, to przywołana jest w ten sposób istota życia muzyki. Również czytelnik ma być takim wykonawcą muzyki poematu, muzyki dźwięku, muzyki znaczenia i myśli.

Trzeba zatem uznać ten poemat za intonacyjny w samej swojej istocie, przy czym „intonacja” dotyczy tutaj modulacji, „ustrojenia się ech” – we wszystkich warstwach utworu. Ma to też odbicie w zawartości treściowej, bo ściśle kojarzy się z „powzięciem” dźwięku, intonacją muzyczną.

Ta cecha ustawicznego, być może bezgranicznego, kontynuowania się jest w tym poemacie przełamana przez wyrazisty podział na ponumerowane strofy, z których każda dąży do całościowania się, wiąże się własnym rytmiczno-melodycznym węzłem, tworząc jakby osobne wariacje poematowych tematów, podobnie jak w utworze muzycznym. W ten sposób spontanicznie kształtuje się spójność strof. Dobrze to oddaje formuła z wnętrza poematu o „rzutu-mocy” przesilającej się z pieśnią, czyli z wyśpiewaną całością. Ten poemat jednocześnie w każdej swojej strofie całościuje się i ustawicznie zapoczątkowuje. I to właśnie – „dopełnienie” i „rozpoczęcie” ukazane w strofie VII – stanowi jego temat, treść.

Rozdzielenie jest, z jednej strony, muzyczną harmonią cząstek, a z drugiej – rozdarciem ciała poematu jak ciała Orfeusza w finalnej strofie.

A jaka jest natura luk, przerw pomiędzy częściami? Myślę, że nie są to „cisze” znane nam z Norwidowskiej filozofii mowy. To raczej taktowania poematowego rytmu, a wraz z tym taktowania idei wszelkich rytmów świata – kosmologiczny zakrój utworu uprawnia do takiego patosu.

Pełnia tego poematu polega na tym, że w jego skład wchodzi pojęcia i rzeczywistości całego ludzkiego bytu w ich istocie i dynamice: czas i przestrzeń, osobowość, społeczność, los, idee, historia zdarzeniowa i historia idei, twórczość rozumiana jako wszechstronne uczestnictwo w świecie. Wzajemne relacje tych pojęć i tych rzeczywistości ujęte są wyczerpująco i w toku poematu nieustannie się odnawiają, nie pozwalając, żeby owe części i aspekty ludzkiego świata zostały osaczone przez stereotypy. Dzięki temu *Fortepian Szopena* do dzisiaj zachował zaczepną siłę oddziaływania: każdy z jego wątków wiąże się z wątkami świadomości wszystkich epok następujących po jego napisaniu, szarpie nimi, ożywia, weryfikuje.

A więc owo zawsze-jeszcze-raz jest także ciągle-inaczej-tak-samo. Rozdzielenie strof pozwala na wiele początków, po to żeby zawsze było wiele do zaczynania. Przypomina się cytat z biblijnej *Księgi Mądrości* (19, 18): „Żywiły bowiem, gdy się inaczej ze sobą zestroją, odmieniają rodzaj rytmu, jakby dźwięki harfy, zawsze pozostając w tonie”<sup>4</sup> – ten cytat zawiera esencję muzyki i esencję poematowej kompozycji.

<sup>3</sup> Heraklit z Efezu, aforyzm 22 B 115 (według numeracji Dielsa-Kranza).

<sup>4</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 5, na nowo oprac. i popr. Poznań 2000.

Mój esej ma być taką właśnie lekturą i jednocześnie refleksją nad unikatowością tej lektury, refleksją ustawicznie inicjowaną przez wiele miejsc utworu i przez jego całość.

Pojawia się tutaj ogromna trudność interpretacji. Poematowa całość jest tak pełna i suwerenna, że nie znosi natręctwa interpretacyjnego. Natomiast ciągle ponawiane rozpoczynanie niechętnie jest jakiegokolwiek interpretacji, bo ta może zniszczyć nowość, uprzedzając ją przy następnej lekturze... Z tych paradoksów wynika problem kompozycyjny mojego eseju: jak pogodzić refleksje o całościowym sensie poematu z drobiazgową analizą jego kolejno narastających wersów i strof?

W jaki sposób proces objaśniania i interpretacji *Fortepianu Szopena* wers po wersie może uprzytomnić summe jego sensów? Czy rozwarstwiające się wieloznaczności poszczególnych wersów mogą ułożyć się we wspólny nurt, zapewnić jeszcze jeden, oprócz integracji międzystroficzej, rodzaj spójności tekstu? Mogą, bo poemat po przeczytaniu pojmujemy jako całość. Nie mogą, bo wiele rozwarstwionych znaczeń wytwarza sobie osobne płaszczyzny sensu, ustanawiające pewne znaczenia poza ogólną spójnością. Powstaje niezgodność poematowego wywodu z poematowym wielokierunkowym rozprzestrzenianiem się. Możliwość zharmonizowania tych aspektów lektury pojawia się, kiedy czytanie *Fortepianu Szopena* potraktujemy jak bieg myśli przez jego całość, bieg, który tę całość ustanawia i zagarnia do niej znaczenia poboczne. A stroficzny rytm całościowania i początkowania jest wzajemnie związującą się i wykluczającą pracą tego ustanawiania. (Taka jest właściwość wszelkich udanych poematów, ale w *Fortepianie Szopena* dochodzi ona do głosu najwyraźniej.)

Poemat Norwida jawi mi się „*in statu nascendi* na zawsze”, jako fenomen uwieczniającej się pełni, pełni zawsze nowej, zawsze od nowa, samowznawiającej się. Nie tyle kontynuacja, nie tyle od-nowienie, co po-nowienie: poemat zawsze nowy po sobie. I nowy w drodze ku sobie, zawsze unikatowy w swoim terazniejszym istnieniu przed oczami czytającego.

Moją interpretacją *Fortepianu Szopena* rządzą dwa pojęcia odnoszące się do jego filozofii i kompozycji: ujęcie i rzut. Zanim zacznę je rozpatrywać i stosować, chcę zwrócić uwagę na rolę pojęć w tym poemacie. Są one w oczywisty sposób naddane, dziedziczone po rozmaitych poetyckich i pozapoetyckich lekturach i przemyśleniach Norwida. Ale są też wewnątrznie źródłowe.

Pojęcia wzięte z zewnątrz poematu odbijają się w nim, przekształcają się w poematowym przebiegu i z przebiegu są wyławiane. Ich abstrakcyjna natura nurtuje w substancji obrazów – od wizualnej powierzchni po głębokie symbolizacje. Dlatego poemat jest filozoficznie „pracowity”. Jego pojęcia konfrontują się ze sobą i z tych konfrontacji czerpią energię do uwyrażniania swoich sensów i do wzajemnych przepłotów w strumieniu myśli.

Dla obu pojęć, dla ujęcia i rzutu, wydaje się instruktywne przypomnienie teoretycznoliterackiego terminu czeskiego strukturalisty Jana Mukarovský'ego: „gest semantyczny”. W rozprawie *O języku poetyckim* autor tak o nim pisze:

Jednorodność struktury znaczeniowej zdania i struktury wyższych jednostek znaczeniowych, a nawet całego tekstu jest dla teorii poezji ważnym założeniem roboczym. Mianowicie tworzy się dzięki niemu pomost, przez który można przejść od analizy językowej do badania całościowej struktury tekstu.

„Analiza kompozycji” nie musi być skazana na sztywną statyczność, jeśli zastosować do niej zasady dynamiki znaczeniowej [...]. W ten sposób zyskuje ona możliwość przejścia do stwierdzenia „formalnego”, a jednak konkretnego „gestu semantycznego”, który organizuje dzieło jako jednostkę dynamiczną od najprostszych składników do najogólniejszego planu. Mimo swą pozorną „formalność” gest semantyczny jest czymś zupełnie innym niż forma pojęta jako zewnętrzna „szata” dzieła: jest on faktem semantycznym, intencją znaczeniową, choćby nieokreśloną jakościowo. A właśnie dlatego, że jest natury znaczeniowej, umożliwia zrozumienie i określenie zewnętrznych zależności utworu – powiązań z osobowością poety, ze społeczeństwem, z innymi dziedzinami kultury<sup>5</sup>.

W *Słowniku terminów literackich* podaje się następującą definicję:

Pojęcie wprowadzone przez J. Mukařovskiego: zasada znaczeniowt6rcza, która zespała elementy dzieła literackiego, czyniąca z niego twór znaczeniowo integralny. Działa na wszystkich poziomach struktury utworu – fonemicznym (instrumentacyjnym), leksykalnym, składniowym, wierszowym, kompozycyjno-tematycznym – przyporządkowując jednostki owych poziom6w temu samemu prawidłu scalania i organizacji. Gest semantyczny stanowi jeden z najistotniejszych czynników w procesie powstawania utworu: jest mechanizmem integrującym zr6znicowany materiał znaczeń pozostający w dyspozycji autora. Z drugiej strony w procesie odbioru dzieła wlaściwe uchwycenie przez czytelnika gestu semantycznego jest niezbędnym warunkiem rozumiejącej lektury<sup>6</sup>.

Zdaje się, że ten termin szczęśliwie łączy ujęcie strukturalne z pragmatyką mowy. A swoim metaforycznym, obrazowym przywołaniem gestu ściśle przylega do głębokiej „gestualności” poezji Norwida, do jej wyczuwalnej manualności, do nieomal „ręcznej” obr6bki słowno-obrazowo-pojęciowego tworzywa<sup>7</sup>.

W *Fortepianie Szopena* dostrzegam dwa „gesty semantyczne” przenikające wszystkie warstwy poematu: ujęcie i rzut. Oba owe gesty ze swojej natury realizują postulat „dynamiki znaczeniowej”. Są gestami nie tylko jako abstrakcja pojęciowa, jako wprowadzany do dyskursu teoretycznoliteracki termin, ale także, jeśli można tak powiedzieć, jako obraz: są podw6jnym gestem sensu, który ujmuje dźwiękową, leksykalną i składniową „materię” poematu i rzutu je sens, po to ujęty, żeby mógł się dynamicznie inicjować. Zarazem „ujęcie” wiąże z poematem „osobowość poety, społeczeństwo, inne dziedziny kultury” – osobowość Norwida, polską społeczność ówczesną i historyczną, muzykę jako dziedzinę kultury daną w dziełach i osobie Szopena. Dodatkowo ów „gest semantyczny” kojarzy się z gestem pianisty wzbudzającym muzyczne sensory z fortepianowej klawiatury.

Słowo „ujęcie” przyszło mi na myśl jako dookreślenie słowa „wzięcie” użytego w strofach III, V i IX poematu. Dokonuję więc tłumaczenia, wstępnej interpretacji słowa „wzięcie”. Sądzę, że semantycznym rdzeniem „wzięcia” jest właśnie czynność „ujmowania” czegoś, a odcienie i echa znaczeniowe, bliższe i dalsze, tego rdzenia wzbogacają jego gestualną siłę, która „wzięcie” uogólnia i ześrodkowuje w „ujęciu”. Spróbuję przedstawić tę delikatną i niezwykle zr6znicowaną semantykę.

Najpierw zatem miejsca poematu, w których pojawia się samo słowo „wzięcie”.

<sup>5</sup> J. Mukařovský, *O języku poetyckim*. W zb.: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wyb6r materiałów*. Red. M. R. Myenowa. Przekł., koment. W. G6rny. Warszawa 1966, s. 194–195.

<sup>6</sup> J. Sławiński, *Gest semantyczny*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik termin6w literackich*. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 1998, s. 181.

<sup>7</sup> Takie wrażenie ma się przy oglądzie rękopis6w Norwida.

Pierwszy raz występuje ono w strofie III, jako „wzięcie i szyk” ręki Szopena grającego na fortepianie. „Ujęcie” ma tutaj znaczenie ograniczone, wyzbyte sugestii metafizycznych: „wzięcie i szyk” to powszechnie podziwiana szlachetna elegancja, będąca aspektem odbioru społecznego sztuki Szopena – wykonawcy własnej muzyki. A przecież tym razem jest to sztuka intymna, zapewne sam na sam z jednym tylko słuchaczem, Norwidem, w mieszkaniu Szopena. Cechy „wzięcia i szyku” stają się przez taką intymną bliskość istotowe, nie zależą od snobizmu koncertowych salonów, który ręce artysty narzuca coś z towarzyskiego dobrego „ułożenia”.

Ta istotowość, trudniejsza zapewne do zauważenia w warunkach publicznego koncertu, obserwowana w sytuacji kameralnej oznacza dwa nieoczywiste aspekty pianistycznej sztuki: „wzięcie” to wzrokowe ujmowanie tego, co dla wzroku nieuchwytnie, czyli dźwięku, „szyk” to nadawanie „wzięciu” realnej formy, nieomal konwencji. W takim pogłębionym znaczeniu chodzi o wzrokowe uczestnictwo w elementarnym tworzywie materialno-fenomenalnego świata dźwięków, o uchwytywanie tego świata „wzięciem i szykiem” na sposób właściwy tylko Szopenowi i dany oczom Norwida. Czynność ręki Szopena jest tylko pozornie równoznaczna dotykowi, być może istnieje osobny „zmysł wzięcia”, kierujący ułożeniem dłoni wirtuoza.

W hierarchii tego, co metafizyczne<sup>8</sup>, na odmiennym i wyższym poziomie znaczenia pojawia się słowo „wzięcie” w strofie V, kontekst zaś owego pojawienia się ewokuje niezwykle bogactwo precyzyjnych, a zarazem przenikających się sensów:

I była w tém Polska – od zenitu  
Wszchedoskonołości dziejów  
Wzięta tęczą zachwytu –  
– Polska – przemienionych kołodziejów<sup>9</sup>

Słowo „wzięta” znaczy tu ujęcie pełni – pełni jestestwa Polski. Jest to ujęcie wzajemne: Polska jest ujmowana przez wszechdoskonołość i Polska doświadcza zachwytu wszechdoskonołością. Jeśli przywołać biblijny symbol tęczy przymierza, to taka wzajemność – właśnie przymierze – jest jego istotą. Ujmowanie tego rodzaju jest możliwe tylko wtedy, kiedy ujmowana rzeczywistość (Polska) osiągnęła swój „zenit” – „wszechdoskonołość”, a więc doskonałość wchłaniającą wszystko z treści i istoty tej rzeczywistości (polskości).

Zenit oznacza też *floruit* polskości w muzyce Szopena.

Wszchedoskonołość – to doskonałość nie ograniczająca się do szczytu, ale obejmująca całość bytu Polski – a może i świata, w którym Polska jest zenitem?

„Zenit wszechdoskonołości” – to wyrażenie jest określeniem całości rozumianej jako punkt szczytowy, jako pełnia i jako doskonałość. Polskość jest więc „wzięta” w trzech aspektach: jako idea, jako całkowite spełnienie tej idei i jako wewnętrzna harmonia tego spełnienia. („Zenit dziejów” pojawia się też w strofie VII.)

Polska jest „wzięta” „od szczytu”, niejako od swojej idealności w dół, ku konkretnym polskości, ale konkretnym przemienionym dzięki temu tęczowemu „ku górze”.

<sup>8</sup> Termin „metafizyczne” trzeba w tym esejie rozumieć w najszerszym, nie tylko techniczno-filozoficznym znaczeniu. Odnosi się on zarówno do aspektów teologicznych, jak i do wszystkiego, co jest w znaczeniach poziomem „meta”.

<sup>9</sup> Tekst *Fortepianu Szopena* cytuję z wyd.: C. Norwid, *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1990, s. 177–184. BN I 271. W tej edycji tekst poematu jest najbliższy rękopisowi.

Łuk tęczy jest gestem niebios ujmującym polskość, „gestem semantycznym” transcendencji.

Jak już pisałem, narzuca się tutaj biblijne wyobrażenie paktu zawartego między Bogiem a jego ludem, paktu równoprawnego, ale nadanego przez Boga górującego w znaku tęczy. Jednakże „tęcza zachwyty” to uwznioślenie „tęczy przymierza”. To podniesienie przymierza jako umowy między Bogiem a ludźmi na wysokość ekstazy bytu społecznego.

„Zachwyty” tutaj ma m.in. ożywione znaczenie etymologiczne, jest „chwytami”, a więc „wzięciem”, ujęciem polskości w ekstazie, która stanowi ludzką stronę Bóże go przymierza. „Tęcza” wydaje się, z jednej strony, wzrokowym objęciem polskiego realnego i duchowego pejzażu, a z drugiej strony – gwarantowaną przez Boga pełnią istnienia społecznego, dojrzałością do bycia społeczeństwem.

Różnobarwność tęczy jest symbolem różnobarwnej polskości. Ujęta w ten sposób, od szczytu światła poznania (od Słońca), Polska tęczy – czyli pokazuje się światu jako nieskończone różnicowanie się promienia światowości, jako rozpromienienie w s y s t k i e g o, co ludzkie.

Chodzi o dzieje. Zatem jest tak: s ł u c h a j a c muzyki Szopena, w akcie historiozoficznej synestezji p a t r z y s i e na tęczy szczyt dziejów – i od szczytu dziejów kierując uwagę na Polskę, pochwytywa się ją. Ma się pewność pochwylenia jej w całości, bez pominięcia czegokolwiek, co polskie i co ogólnoludzkie. Tylko takie pochwylenie zapewnia wielką przemianę – w „k o ł o d z i e j ó w”, we wszechobjmujące koło ludzkich dziejów. „Gest semantyczny” razem z ideą ujmuje, przemienia etymologię: „kołodzieje” jako nazwa rzemieślniczego zawodu zyskują znaczenie piastowskiego założycielskiego mitu polskości i w gestualnym semantycznym zwrocie odnoszą się do historiozofii.

W każdej ze strof *Fortepianu Szopena*, również tych tutaj przywołanych, odnaleźć można nie tylko prymarne, ale i mniej oczywiste, chociaż istotne znaczenia „ujęcia”. Stosując termin muzyczny, można je nazwać alikwotami<sup>10</sup> znaczeń zasadniczych.

W strofie I „życia koniec” zapowiada początkowi, że go „u - w y d a t n i”, że „ujmie” całość życia gestem spełnienia, ustanowieniem osobowego Mitu. Oddzielenie przedrostka „u” jest semantycznym gestem tej symbolizacji.

W strofie II wyrażenie „u d e r z a ć w t o n” ma wielką idiomatyczną pojemność znaczeniową. Szopen w istocie gra „na tonie”, „instrumentalność” mniej materialnym niż fortepian, a owa „instrumentalność” tonu powoduje, że „uderzenie” jest „ujęciem”. Zmysł słuchu chwytą, „ujmuje” ton już i tak „ujęty”, „przytrzymany” zmysłowo – „o d p y c h a” go kształtującym muzykę uderzeniem dłoni. Gest pianistycznego „ujmowania” tonu jest aż tak wyrazisty, że ów ton zostaje odtracony – tak to brzmi w pierwszym przybliżeniu znaczeń, ich rozwinięcie przyniesie inne jeszcze wątki, o których napiszę później.

Strofa III, oprócz już omówionego wyrażenia „wzięcie i szyk”, zawiera jeden z najmniej jasnych i wieloznacznych fragmentów poematu:

<sup>10</sup> Alikwoty są pobocznymi tonami dźwięku zasadniczego. Podobnie w *Fortepianie Szopena* „poboczne znaczenia” są echem znaczeń głównych.

I byłeś jako owa postać – która  
 Z marmurów łona,  
 Niżli je kuto,  
 Odejma dłuto  
 Geniuszu... wiecznego Pigmaliona!

„Ujęcie” jest tutaj dialektycznie splecione z „odjęciem”.

Można to następująco tłumaczyć: Norwid „odejmuje dłuto” od swojej wizji Szopena. Zamierza ją rzeźbiarsko uzmysłowić i natychmiast pozostawia w tym zamierzeniu jako wizję jedynie intencjonalną, przedustanowioną. Dlaczego jednak dłuto jest odjęte? Być może, przez „odjęcie” życia, przeczucie śmierci – a teraz, w chwili pisania poematu, przez pewność, że śmierć nastąpiła.

Postać ma więc wychynąć z „łona marmuru”, z bezpośredniego ożywienia materii, bez duchowych sentymentalnych zapośredniczeń we wspomnieniu, dlatego jest mocniej urzeczywistniona niż jako odzwierciedlenie w psychice. A mimo to bardziej narażona na zniknięcie – bo dłuto jest „odjęte”...

A więc postać Szopena jest pomyślana, „ujęta”, sprzed swojego ludzkiego, życiowego, doświadczeniowego ukształtowania! Istnieje jako idea, ujęta mentalnie, zanim będzie mieć życiowe istnienie.

Ręka pianisty dotyka. Ręka Pigmaliona jest ukazana przed dotykem, który ma stworzyć postać Szopena. To jest jak różnica między muzyką, która się dokonuje, a muzyką myślaną przed swoim zaistnieniem – stąd jej „chwijne” dotknięcia.

W pierwszym wersie strofy IV „ton zmawia” – a więc przemienia gre, „ujmuje” ją, całościuje jako wypowiedź muzyczną. „Zmawianie” etymologicznie odnosi muzykę do zjawiska mówienia, ujmuje ją jako mowę. To „zmawianie” jest gestem, który trwa mimo śmierci Szopena:

Choć inaczej się echa ustroja,  
 Niż gdy błogosławiłeś sam ręką Swoją  
 Wszelkiemu akordowi –

Znakomity znawca muzyki Szopena, Jan Ekier, to „błogosławienie ręką” uważał za odwzorowanie pianistycznego gestu Szopena, gestu dłoni w charakterystyczny sposób ułożonej nad klawiaturą<sup>11</sup>. Błogosławieniem jest owo zmieszanie ręki i klawiszy ze strofy III. Ale wyraża się w tym geście także religijna, metafizyczna przychylność bytowi muzycznemu.

„Błogosławienie wszelkiemu akordowi” jest „ujmowaniem” muzyki na sposób boski, jest gestem błogosławiącym muzyce i mowie kosmosu, czyli logosowi, sensowi świata „ujmowanemu” muzycznie. W ten sposób Szopen każdym uderzeniem klawisza stawiał swoje „amen”, swoje „to jest dobre”<sup>12</sup>...

Gra Szopena jest muzyką i błogosławieniem muzyce. Muzyce „ujętej” w akordach, „zmówionych tonach”, a nie w izolowanych dźwiękach. Szopen staje się w poemacie bogiem muzyki i jej kapłanem.

Strofa VI powtarza po strofie II dialektykę gry i odepchnięcia, odrzucającego „ujmowania”. Tym razem jednak w perspektywie pośmiertnej: odrzucenie jest

<sup>11</sup> Opowiedział mi o tym poeta Jakub Ekier, syn Jana Ekiera.

<sup>12</sup> Tak Bóg błogosławił swoim dziełom w akcie Stworzenia.

eschatologiczne, ostateczne, jest „końcem pieśni”. Znaczy to ni mniej ni więcej: całym sobą gra, chociaż umarł, gra, chociaż odepchnął życie – czyli „ujął” je w jego śmiertelności.

Fragment tej strofy wskazuje na muzyczne, akordowe „ujmowanie” dźwięków w oktawach:

I tracając się z cicha  
Po ośm – po pięć –  
Szemrzą: „począłże grać? czy nas odpycha??...”

W strofie VII „ujęcie” jest filozoficznym znaczeniem „dopełnienia”:

Któremu na imię Dopełnienie;  
Te – co w Sztuce mianują Stylem,  
Iż przenika pieśń, kształci kamienie...

Styl ma potrójną naturę „ujmowania”: jest „Miłości-profilem”, a więc miłosnym domknięciem wszelkich form – dopełnieniem, przenikaniem, kształtowaniem. „Profiluje” formy. Dopełnienie to instynkt całościowania. Każdą z części tego, co upostaciowane, przenikanie odnosi do całości. „Ujmowanie” jest kształtowaniem, pracą artysty, upodmiotowieniem dzieła.

„D o s k o n a ł e - w y p e ł n i e n i e” przejawia się jako „znak”. „Znak” doskonalego wypełnienia to dzieło, „ujęcie” tworzywa w dziele.

W obrazowych strofach VIII i IX rozkaznik „patrz!” jest ujęciem wizji, jej słownym kadrowaniem. W tych strofach akty wizualnej wyobraźni „ujmują” fragmenty przestrzeni, mentalnym wzrokiem „ujmują” i akcentują jej części, rozszerzają przestrzeń albo zważają. To jak uderzanie klawiszy fortepianu, którym jest warszawska przestrzeń. Norwid niczym Szopen wizji „gra” na tym fortepianie.

W tej poetyckiej opisowej reporterce ważne jest ujęcie wizji w muzycznym rytmie destrukcji, przygasania i zażegania się pożaru, dobrej widoczności i zadymienia, w rytmie uderzanych klawiszy zdarzeń. Ruch jest postępujący i cofający się, ten rytm utrwala zdarzenia ramami kontrastów: pułki stoją – konie się rwą; ogień wybucha – i stłumia się; fortepian jest wydzwigany – i upada.

W strofie X, w regulującej ją formule „Ten!... co Polskę głosił” ujęciem jest emfaticzny zaimek wskazujący „ten”. Cała myślowa i obrazowa siła poematu koncentruje się w owym zaimku. A w puencie, za asteryskiem, mamy do czynienia ze wzajemnym „ujmowaniem”: ironicznie rzecz biorąc, bruk „ujmuje” ideał; ale istotowo – ideał „ujmuje” bruk.

„Ujmowanie” we wszystkich tu przedstawionych znaczeniach jest również samą czynnością tworzenia poematu z tych właśnie znaczeń.

Norwid „ujmuje” swoją poetycką mowę od zewnątrz i od wewnątrz. Ujęcie od zewnątrz jest sztuką retoryczną, modelunkiem fraz. Ujęcie od wewnątrz jest kształtowaniem retoryki i frazowania przez muzyczny strumień myśli, kontemplacji.

Na styku tego zewnętrznego i wewnętrznego kształtowania powstaje „faktura” tej poezji. To nie jest „faktura” zewnętrzna, ona jest zewnętrzno-wewnętrzna. Taką „fakturę” ma też portret Szopena zawarty w poemacie. Rozumiem to w duchu wypowiedzi szwedzkiego pisarza Pära Lagerkvista:

Istnieją we wszystkich ludziach tajemnicze pęknięcia, uszkodzenia. Ale najwięcej znaczy p o w i e r z c h n i a. To, co człowiek odrzuca, żeby znieść życie, jest więcej warte niż sam człowiek. To, plus

to, co człowiek sam dokłada, co jest jego własnym dziełem, czym się osłania i w czym się doskonali, zniekształcając lub uszlachetniając swoją naturę – to właśnie człowiek<sup>13</sup>.

Ten cytat jest jak tłumaczenie Norwidowskich kategorii „braku” i „pełni” na kategorie egzystencjalne postaci ludzkiej, postaci Szopena.

Można powiedzieć, że tworzywo *Fortepianu Szopena* jest kształtowane faktycznie. Muzyczność od wewnątrz ujmuje tworzywo poematu, a reszta jego cech i tematów ujmuje tworzywo od zewnątrz.

Dwa filozoficzne aspekty „ujmowania” spotykamy w XX-wiecznej filozofii. Oba stanowić mogą rozjaśniające tło poematu Norwida.

Pierwszy znajduje się w tekście Emmanuela Lévinasa *Uwagi o sensie*, w jego książce *O Bogu, który nawiedza myśl*. Lévinas rozwija tam idee Husserla. Wszystko, co pisze o funkcji ręki w pojmowaniu bytu, można odnieść do pracy ręki pianisty, tak jak ją przedstawia Norwid. Ten tekst Lévinasa wydaje mi się podstawą metafizyki Szopenowskiej gry, również jako dialektyki braku i dopełnienia:

Obecność, powstawanie bytu, zjawisko to bycie danym (*Gegebenheit*). Husserl opisuje je jako wypełnianie się pustki, jako zaspokojenie. Filozof, który podkreśla, że w postrzeganiu tego, co dane, istotną rolę odgrywa ludzka cielesność, „ciało własne” świadomości (*Leib*) – ponieważ trzeba obejść rzeczy dokoła, by je ująć, odwracać głowę, przystosowywać oczy i wyteżać ucho – pozwoliby nam zapewne podkreślić podstawową rolę ręki: byt jest darowany (*en donation*), i należy to rozumieć dosłownie. Dar wymaga ręki, która bierze. Właśnie wtedy, gdy bierzemy go w ręce, jest on obecny „we własnej osobie” (*eigentlich*), obecny „ciałem”, a nie tylko „jako obraz”: obecność powstaje przez trzymanie w ręce (*main-tenant*<sup>14</sup>). To przez trzymanie w ręce „rzecz sama” dorównuje temu, czego chciała i do czego zmierzała intencja myśli. Ręka weryfikuje oko. To w niej dokonuje się – nie dające się sprowadzić do wrażenia dotykowego – ujmowanie i ogarnianie. Trzymanie w ręce nie jest zwykłym uczuciem, lecz „poddawaniem próbie”. Jeszcze nim stanie się, jak chciał Heidegger, manipulowaniem i używaniem narzędzi, jest przywłaszczaniem. [...] Ręka i palec! Wcielenie świadomości nie byłoby zatem przykrym wypadkiem, jaki przytrafił się myśli zrzuconej z wyżyn nieba w ciało, lecz istotnym warunkiem prawdy.

Do samej prawdy, jeszcze przed jej wykorzystaniem i nadużyciem w świecie technologicznym, należy pierwotne osiągnięcie techniczne, jakim jest czyn palca wskazującego coś i ręki, która to coś chwytą. Percepcja jest chwytaniem, a pojęcie, *Begriff*, zbieraniem w jedno (*un com-prendre*). Odpowiedność myślenia i bytu na wszystkich poziomach rzeczywistości zakłada konkretnie całą infrastrukturę prawdy uchwytej zmysłowo, która jest nieuniknioną podstawą wszelkiej prawdy idealnej. [...] Idea prawdy jako ujęcie rzeczy musi mieć w którymś miejscu sens niemetaforyczny. W rzeczach, które podtrzymują i prefigurują każdą nadbudowę, być znaczy być danym i być znajduwanym, być czymś, jakaś rzecz a i w ten sposób – bytem<sup>15</sup>.

Zatem według Husserla i Lévinasa zmysłowość „ujmowania” nierozdzielna jest od tworzenia idei. Można powiedzieć, że kompozytorska i pianistyczna twórczość Szopena oraz poetycka nad nią refleksja Norwida są pracą takiej właśnie integracji,

<sup>13</sup> P. Lagerkvist, *W sercu genesis*. Wybór, przekł., posł. J. B. Roszkowski. Warszawa 1992, s. 79.

<sup>14</sup> Przypis tłumaczkii, M. Kowalskiej: „Nieprzekładalna na polski gra słów: francuskie »maintenant« – teraz, Lévinas rozbija na »main« – ręka i »tenant« – trzymający, a), aby podkreślić związek między obecnością bytu i quasi-manualną władzą ujmującej go świadomości”.

<sup>15</sup> E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*. Przeł. M. Kowalska. Przedm. T. Gadałcz. Kraków 2008, s. 258–260.

że cielesne, głosowe i mentalne gesty w ten właśnie sposób ujmują całość i zarazem poddają ją próbie. Jest to ujęcie i próba jakby przed-muzyczna i po-muzyczna, zmysłowy i metafizyczny warunek istnienia muzyki.

Drugi tekst, który chcę przywołać, należy do nurtu „filozofii procesu”, w jej odmianie stworzonej przez Alfreda Northa Whiteheada.

Procesualność poezji Norwida jest intuicyjnie oczywista. Kiedy czyta się jego wiersze, ma się wrażenie, że sam przebieg obrazów i myśli, a także energia postępująco rozwijającej się składni sterują lekturą w większym stopniu, niż to bywa w twórczości wielu innych znakomitych poetów<sup>16</sup>. Nigdy ta procesualność nie rozmywa podstawowych pojęć aksjologicznych Norwida w strumieniu zmian, pozwala ujmować je w działaniu, a nie w statyce.

Z dwóch względów kategorie filozoficzne Whiteheada nadają się do interpretacji *Fortepianu Szopena*. Po pierwsze, ich struktura pojęciowa w niczym nie tamuje procesualności, będącej głównym tematem prac tego filozofa i dominującą cechą poematu Norwida. Po drugie Whiteheadowski termin „ujęcie”, który przykuł moją uwagę, oddaje formotwórczą wzajemność tworzywa wszelkiej sztuki i kształtowania tego tworzywa w procesach powstawania i odbioru dzieła: tworzywo determinuje swój kształt, a jego kształt czyni muzykę i mowę tworzywem, niejako uprzytamnia uprzedniość tworzywa w stosunku do kształtu.

Termin „ujęcie” stanowi hasło *Słownika pojęć Whiteheada* autorstwa Johna B. Cobba. „Ujęcie” w rozumieniu Whiteheada odpowiada „wzięciu” Norwida. Wszystkiemu, co Norwid napisał, właściwe jest szczególne składniowo-pragmatyczne „ujęcie”, związujące strumień myśli ze strumieniem dźwięku w jeden nieustający proces kształtowania (a nie statyczny kształt i nie „formę”).

Oto tekst Cobba:

Ujęcie to być może najważniejsza i najbardziej oryginalna idea w filozofii Whiteheada.

Na ujęcie składa się dana przedmiotowa oraz forma podmiotowa. Dana przedmiotowa to to, co jest ujmowane. Forma podmiotowa to jak jest ona ujmowana. W najprostszym przypadku mamy do czynienia z ujęciem pojedynczego zaistnienia aktualnego, a więc daną przedmiotową jest ten aspekt owego zaistnienia, który jest ujmowany. [...]

Ujęcie to sposób, na jaki coś, co jest tam, staje się czymś tutaj. Ujęcie to więc pomiędzy dwoma zaistnieniami aktualnymi. Przeszłe zaistnienie bierze udział w stawaniu się nowego zaistnienia. I to w tym sensie możemy powiedzieć, że coś tam staje się czymś tutaj. Przeszłe zaistnienie ma więc sprawstwo przyczynowe wobec nowego zaistnienia. Patrząc z punktu widzenia nowego zaistnienia, możemy też powiedzieć, że wciąga ono przeszłe zaistnienie w siebie. Jedna i ta sama relacja może być więc ujmowana jako sprawstwo przyczynowe przeszłości (względem terażniejszości) lub terażniejsze ujęcie (czegoś przeszłego)<sup>17</sup>.

Taka właściwość „ujęcia” w poemacie Norwida realizuje się jako gra między wspomnieniem postaci Szopena a jej uzmysłowionym i poddanym refleksji uobecnieniem w terażniejszości pisania poematu i w terażniejszości każdej jego lektury.

Dalej Cobb powiada:

Wiele różnych rzeczy może być ujmowanych, stąd istnieje wiele rodzajów ujęć. Najważniejsze dla czytelnika tekstów Whiteheada jest jednak zrozumienie idei ujmowania jako takiego. Ponieważ idea ta

<sup>16</sup> Najlepszym, najbardziej sugestywnym przykładem jest *Bema pamięci żałobny-rapsod*.

<sup>17</sup> J. B. Cobb, jr., *Słownik pojęć Whiteheada. Glosariusz i słownik polsko-angielski do książki „Process and Reality”*. Przeł. Ł. Lamża. Kraków 2016, s. 68–69.

nie została wcześniej wyrażona w dziejach filozofii Zachodu [została wyrażona przez Norwida! – P. M.], można ją zrozumieć wyłącznie poprzez wgląd w to i rozpoznanie tego, co faktycznie ma miejsce w naszym doświadczeniu. [...]

[...]

Ideę ujęcia najwyraźniej zrozumieć na przykładzie. Przypuśćmy, że słuchamy muzyki. Słyszymy właśnie ostatnią nutę jakiejś frazy muzycznej. Dlaczego jednak słyszymy ją jako ostatnią nutę frazy? Czy jest to kwestia świadomego przywoływania wspomnień? Oczywiście nie. Gdyby przeszłe zaistnienia doświadczenia nie funkcjonowały w teraźniejszości, doświadczalibyśmy wyłącznie serii niepowiązanych ze sobą dźwięków. Przeszłe doświadczenie wpływa w teraźniejsze. Nie konstituuje jednak w całości bieżącej chwili doświadczenia, ponieważ pojawia się też coś nowego – ów ostatni ton. Przeszłość żyje jednak w teraźniejszości. Obecność przeszłych nut w naszym doświadczeniu wywodzi się jednak z przeszłych doświadczeń, tych z niedalekiej przeszłości. Jest to przykład ujmowania przeszłego doświadczenia przez stające się obecne doświadczenie. To, co było przeszłością, staje się teraźniejszością, jest jednak obecne jako wywodzące się z przeszłości.

Ujęcie wyjaśnia przyczynowość oraz pamięć bezpośredniej przeszłości. Pozwala nam zrozumieć nie tylko relację wiążącą nas z bezpośrednią przeszłością, ale też z naszymi ciałami. Również i w tej ostatniej relacji obecne jest niejasne, ale nie dające się usunąć poczucie wywodzenia się, ciągłości<sup>18</sup>.

W poemacie Norwida czytamy o „dniach przedostatnich”, kończących życie Szopena, a przecież „przed-ostatnich”, więc nie finalizujących życia, bo, jak pisze Cobb, „pojawia się coś nowego – ów ostatni ton”, którego ujęciem jest cały ten utwór.

Pojęcie „rzutu”, jego „gest semantyczny”, w sposób mniej niż „ujęcie” oczywisty przenika i zagarnia całość poematu, chociaż w źródłowych dla niego miejscach, w strofach II i VII, silnie i niezwykle wieloznacznie się manifestuje. I chociaż, ściśle rzecz biorąc, pojęcie to ogranicza swój zakres do tych strof, to przecież jego metaforyczna „rzutkość” przenika cały utwór.

W strofie II mowa o alegorycznie przedstawionej postaci Szopena, która podobnie

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

„Rzutu-moc” można rozumieć wielorako. Jako czynność „upuszczonej liry” jest paradoksalną „mocą słabości” chorego artysty lub desperackim odrzuceniem liry po stracie Eurydyki – i odrzuceniem bardziej jeszcze straceńszym, jeśli pomyśleć, że to Szopen sam siebie widzi jako skazanego na bliski zgon. A może jest pogardliwym bądź obojętnym dystansem. Albo uznaniem, że lira jest już muzyce niepotrzebna, bo to czysta idea instrumentu muzycznego, a nie realny instrument „dźwięczy” pod palcami Szopena-Orfeusza, a pieśń, melodyczne wcielenie idei muzycznej, jest od liry oddzielona, osobna; „rzut” natomiast jest ideą transinstrumentalną, która wyrzeka się swojego dźwiękowego źródła, transcenduje instrumentalność.

Te rozmaite słabości i energie – upuszczonej liry i przesilającej się z nią pieśni – tworzą razem, w sprzężeniu, moc „rzutu”, czyli realizującego się zamiaru twórczego. W tej dialektyce „przesila się” mnóstwo znaczeń, trudno rozstrzygnąć, w jakiej mierze skoordynowanych. Niektóre da się zarysować, a bywają one ze sobą sprzeczne.

Czy można powiedzieć, że lira jest odrzucona, a po jej odrzuceniu sam nagi,

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 71–72.

nie-instrumentalny rdzeń pieśni „rzutuje” na utwór – na muzykę Szopena i na poemat Norwida – swoją czystą energią tworzenia?

Jeśli „rzutu-moc” „przesiła się” z pieśnią, to znaczy, że pieśń jest pierwotna, przedustawnie utrzymuje się w istnieniu, bez „zasilenia” „rzutu-mocą”. Albo może to być nie przedustawność, ale ostateczność: odrzucenie liry byłoby symbolem śmierci Szopena, która „rzuca się” swoją finalną mocą ku pieśni, pobudza ją do dialektyki gry i odepchnięcia – podobnie w puencie poematu wyrzucony na bruk fortepian jest ideałem i zniszczeniem ideału.

Słowo „rzut” może ma tutaj m.in. znaczenie podobne jak „szkic”. Szkic muzycznej myśli artystycznym gestem „rzutuje się” w materię. A ponieważ rzucanie-rzutowanie jest cielesną czynnością Orfeja i Szopena, to i myśl materializuje się jako artyzm.

Jeszcze inna interpretacja: „przesilanie” może znaczyć, że pieśń chce pozostać bierną manifestacją dźwiękowej harmonii, broni się przed rzutem jako gestem czegoś ostatecznego. Pieśń byłaby wtedy bezwładnym tworzywem, niechętnym ożywieniu przez rzut? Ale przecież pieśń nie może być bezwładem, już raczej pierwszym stadium uczynienia tworzywa, pobudzenia go do osiągnięcia wyrazu artystycznego. Zatem ujawniałoby się stopniowanie: tworzywo – pieśń tworzywa – rzut zamysłu, refleksji, idei wprowadzany w pieśń.

W drugim miejscu źródłowym dla pojęcia „rzutu”, w strofie VII, pojęcie to nabiera głębszego jeszcze znaczenia filozoficzno-historiozoficznego, można nawet powiedzieć, że obok puenty poematu jest to znaczenie konstytuujące przewodnią myśl i ukierunkowujące wszystkie myśli poboczne.

Początek tej strofy jest potrójną apostrofą: „O! Ty”. Ten trop poetycki zawiera w sobie istotę „rzutu”. Pouczającą definicję apostrofy daje *Słownik terminów literackich*:

Bezpośredni, patetyczny zwrot do osoby, bóstwa, upersonifikowanej idei lub przedmiotu, występujący najczęściej w przemówieniu lub retorycznym i uroczystym utworze poetyckim (np. w odzie), a kreujący w obrębie wypowiedzi postać fikcyjnego adresata, zazwyczaj wyraziście odmiennego od rzeczywistego czytelnika czy słuchacza<sup>19</sup>.

Znaczenie „rzutu” uwydatnia się przede wszystkim w owym patetycznie wzmocnionym skierowaniu wypowiedzi „do” osoby taką wypowiedzią kreowanej. Siła podobnego rzutu odszczepia od postaci Szopena wieloznaczną ideę jego sztuki i pozwala porównywać oraz zrównywać człowieka-artystę z tą ideą.

„Rzutem” jest też owo znakowanie „doskonałego wypełnienia” w postaciach Fidasza, Dawida i Szopena, znakowanie niepowtarzalnymi stylami ich spełnionych osobowości. Owe style są znakami, natomiast „piętnem”, przeciwieństwem znaku, jest „brak”, „niedostatek”, niejako negacja znaku. „Piętno” także jest „rzutem”, lecz o przeciwnym kierunku do „wypełnienia”. Kierunek piętnowania ma w sobie coś udręczającego, wieczystą niedostateczność gestu artystycznego, ale i gestu jakiegokolwiek ludzkiej twórczości. Jedynie ustawiczny „zadatek” dzieł dany jest ziemskiemu globowi.

<sup>19</sup> A. Okopień-Sławińska, *Apostrofa*. Hasło w: Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, *op. cit.*, s. 40.

Te przeciwstawne kierunki „rzutu” zdają się harmonizować w finalnym obrazie strofy VII:

On – rozpocząć woli  
 I woli wyrzucać wciąż przed się – zadatek!  
 – Kłos?... gdy dojrzał – jak złoty kometa –  
 Ledwo że go wiew ruszy –  
 Dészcz pszenicznych ziarn prószy,  
 Sama go doskonałość rozmieta...

Dojrzały kłos, zbożowe plonowanie, emfaticznie i kosmicznie nazwany kometa, esencja wszelkiej materii, która dostąpiła spełnienia w naturze, pod najlżejszym dotknięciem „wiewu” jest samo-rzutnie „rozmięciony” doskonałością. „Wiew” jest jakimkolwiek ruchem, zmianą – a więc wszelką zdarzeniowością świata.

„Rozmiatanie” przez „doskonałość” oznacza, że nawet jeśli jest ona osiągnięta mimo „braku”, to jednak zaraz się rozprasza – ale dla świata właśnie przez owo „rozmiatanie” jest to doskonałość spełniona. Być może, „rozmiatanie” stanowi rozpad pełni metafizycznej na obrazy faktów historycznych z następnymi strof poematu. I zarazem stanowi spełnienie się tych faktów w ich zakorzenieniu metafizycznym.

Czy takie spełnienie jest też możliwe w sztuce?

Odpowiedź przeczącą można rozumieć pesymistycznie w odniesieniu do posłannictwa artystów. Świat broni się przed dopełnieniem. Rozpocząnie, zadatek wyrzucany wciąż na nowo – to inwencje twórcze, a jednak niewystarczające, może nawet jałowe! Wszelka ludzka uzurpacja dotycząca przyszłości jest więc znieprawieniem przyszłości jako łagodnie stanowczego Bożego dopełnienia czasów, jako Bożej i naturalnej dojrzałości kłosa.

A jeśli sztuka osiąga swoją dojrzałość? Wtedy jest dokonaniem posłannictwem harmonizowania świata, mimo rozproszenia ludzkich dzieł i mimo trudności scalenia, usensowienia tego, co historyczne.

W tych skomplikowanych, ambiwalentnych, nakładających się na siebie wątkach zawiera się idea nie tylko kosmiczna. Jest ona również egzystencjalna i społeczna. Wieczyste początkowanie jest płodnością świata i jest też – czy beznadziejną? – ucieczką przed „brakiem”. Gest „wyrzucania” to gest artystów, których sztuka wychodzi poza ich osobowość, poza siebie samą, poza wszelkie swoje społeczne i istotowe ograniczenia. Nie wiemy, czy taka obiektywizacja jest daremna. Nie rozstrzygnie tego nawet puenta poematu.

Widzę jednak pewną możliwość rozstrzygnięcia, rysuje się ona w różnicy dwóch form poczynania się ludzkich dzieł. Pierwsza nieustająco prowokuje do „zadatku” i jest dręczącym niespełnieniem, a druga wynika z finalnego spełnienia, z dokonania. Pojawia się tu jakieś związanie początku z końcem – „rzut” staje się „ujęciem” w kłamrę początku i końca.

W tym jest dziwna sprzeczność: poematy Norwida, i może *Fortepian Szopena* nade wszystko, zachowują ową siłę gestu wieczystego rozpoczynania, świętego powzięcia. Sztuka aprobowana przez Norwida jest po-wzięciem, sztuka, którą Norwid uważa za niedostateczną, to zaledwie roz-począnie, rozproszenie poczynania. Jak uchwycić różnicę obu tych gestów: spełniającego znaczenia gestu powzięcia dzieła i zawsze niedostatecznego gestu rozpoczynania?

Walory „powzięcia” znakomicie przedstawia piąta część poematu Thomasa Stearnsa Eliota *Little Gidding*:

Co zwiemy początkiem to często kres  
 A iść do kresu oznacza zaczynać.  
 Kres jest skąd zaczynamy. I każda fraza  
 I każde zdanie celne (gdzie każde słowo jest w domu,  
 Na swoim miejscu wspiera inne,  
 Słowo ani nieśmiałe, ani ostentacyjne,  
 Łatwe porozumienie starego z nowym,  
 Słowo potocznie ściśle, lecz nie prostackie,  
 Słowo ceremonialnie dokładne, lecz bez pedanterii,  
 Całe konsorcjum wspólnie tańczące.)  
 Zwrot każdy i każde zdanie jest kresem i początkiem,  
 Każdy poemat jest epitafium. [...] <sup>20</sup>

Za pomocą formuł Eliota można wyjaśnić, że epitafijny charakter *Fortepianu Szopena* ma sens głębszy niż okolicznościowy, że zawiera mądrość ideową i kompozycyjną wszelkich udanych poematów, jakie tworzone są w historii.

Wszystkie te znaczeniowe niejasności i rozproszenia sugerowane w strofach II i VII czynią z „rzutu” niezwykle obszerny „gest semantyczny”, mający przy tym swój wyrazisty gestualny zarys: rzutem jest sam gest dziesięciokrotnego stroficznego rozpoczynania i rzutem egzystencjalnej, historiozoficznej, metafizycznej ostateczności jest śmierć Szopena oraz zniszczenie jego fortepianu.

Energia „rzutu” koncentruje się w puencie poematu. Czym ona jest dla konstytuowania się jego całości, przebiegu i rytmizacji stroficzej? Energia „rzutu” domyka całość i utrwała ją w przebiegu. Jest ostatecznym „ujęciem”. A domykanie i utrwalanie jakby czyniła rzuconym wstecz napięciem rytmu stroficznego, a więc „rzutem” poematu. Ten „rzut” odbija się od początku, tworząc „stojącą falę” *Fortepianu Szopena*.

W ten sposób „ujęcie” i „rzut” konstytuują poemat i jego dynamikę.

Podobnie jak to poprzednio uczyniłem ze znaczeniami „ujęcia”, pokażę teraz różnorodną semantykę „rzutu” w pozostałych strofach. Jednym z najważniejszych wydaje mi się znaczenie „rzutu” jako inicjowania dzieła – to inicjowanie nie tylko staje się początkiem poematu, ale jest też impulsem przejawianym w każdej strofie. Natomiast strofa VII stanowi refleksję nad tym impulsem.

Początek strofy I – „Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie” – jako zwrócenie się do umarłego jest oczywiście chwytem retorycznym, lecz przez intensywność wspomnienia o Szopenie i przez rozbudowaną myśl o tym wspomnieniu w dalszym ciągu poematu ten początek zyskuje gwałtowność *in medias res*. Teraźniejszość autorskiej sytuacji jest nagle, *ex promptu*, rzucona w przeszłość. Jak określić emocyjną siłę tego początkowego poematowego „rzutu”? Można ją określić przez moc zakorzenienia w „faktach” osobistego wspomnienia, zakorzenienia w przeszłości, które wymusza siłę pobudzenia emocjonalnego faktów, żeby mógł rozwinąć się długotrwały i energiczny dyskurs. Ale energia tego rzutu słabnie w dalszym ciągu strofy, wycieńcza się w niej i przemienia w szept refleksji. Z kolei owa refleksja, zakończona słowem „u - w y d a t n i ę!...”, jakby na nowo energię przywracała. W tej strofie faluje energia początkowego retorycznego rzutu.

Strofa II prawie bez zmian powtarza początek strofy pierwszej. Jest tu „rzut”

<sup>20</sup> T. S. Eliot, *Little Gidding*. Przeł. M. Sprusiński. „Twórczość” 1978, nr 1, s. 10.

potrójnego przypomnienia: przypomnienie przedostatnich dni Szopena, przypomnienie bywania w jego mieszkaniu i przypomnienie strofy I. A potrójnie wzmożona siła tego początkowania zużyta jest w słowie „podobniałeś”, w rytmie co-chwilowego ustanawiania porównań do upuszczonej liry i do jej strun. Energia początku służy elementarnej pracy poetyckiej – porównywaniu. Rzut początku formuje podobieństwo i ta praca wyczerpuje jego siłę, siłę słabnącą w geście Pigmaliona odejmującego dłuto. I tutaj więc mamy do czynienia z falującą energią początku.

W strofie III powtórzenie, już po raz trzeci, owego „Byłem u Ciebie” wzmocnione jest imieniem osoby, do której Norwid się zwraca – „Fryderyku!”<sup>21</sup> – i wykrzyknikiem na końcu imienia. To znaczy nagłaco: posłuchaj mnie ty, ty właśnie, nie kto inny, do ciebie o tobie mówię! Ale jest w tym przywołaniu imiennie osobowym również możliwość mocnego podkreślenia obecności własnej: jeśli u Ciebie, Fryderyku, byłem, to mogę powiedzieć, że ja byłem, a nie jakaś ogólna bytność ludzka, czy też ktokolwiek inny. Może nawet mam zasługę duszy w tym, że byłem? Jest to gwałtowny „rzut” międzyosobowego uczucia. Zarazem opuszczone zostaje na początku strofy słowo „przedostatnie”, występujące w poprzednich strofach. To tak, jakby wykrzyknienie imienia „rekompensowało” brak tamtego słowa. Sama wykrzyknikowa intonacja, bezsłownie znacząca swoją melodią, sygnalizuje przedśmiertność. I dopiero w takiej bezsłownie nadanej słowom przestrzeni objawić się może w następnych wersach „postać” – pośmiertne widmo wywołane ze wspomnienia, dane w przedśmiertności. Powtórzony trzeci raz zwrot „Byłem u Ciebie” jest jak liturgiczne „amen” i jak swoiste przywołanie wspomnienia, i jak lament rytualny, zaśpiew lamentujący – trzy „rzuty” sensu. I zgodnie ze swoją „imiennością” także przywoływana, wskrzeszana we wspomnieniu postać Szopena intensywniej jako obraz grającej ręki. Jeszcze z innego względu ów rzut początku jest tutaj tak mocny: między pierwszym zdaniem „Byłem u Ciebie w te dni” a niezwykle plastyczną wizją grającego Szopena wyczuwa się odstęp retoryczny oraz emocjonalny, w którym zbiera siła obrazowania i refleksji.

Na początku strofy IV czytamy, powtórzony w jej wnętrzu, zwrot „w tém... coś grał”. W ten sposób gra rzutuje się w swój pozamuzyczny temat. Następuje obraz domowego, polskiego („dom modrzewiowy”), religijnego i kosmicznego ładu. Owo „w” jest „rzutem” uwewnętrznienia, przeniesienia muzyki w sferę ładu wszechświatowego, ład ten w dziedzinie muzycznej zestraja się akordami, a ponieważ o wszechświecie mowa, to zarazem jest to rzut rozszerzenia muzyki nieomal w nieskończoność. W wyrażeniu „w tém... coś grał” nie tyle więc idzie o zewnętrzno-materialną treść gry, co o wewnętrzny ład, *logos* gry – to jest właśnie prostota i doskonałość: prostota jest inteligibilnością gry pod dotknięciem ładu doskonałego.

Jest tu też inny jeszcze „rzut” uwewnętrznienia: Cnota wchodząc do modrzewiowego domu, mówi „do siebie”, do swojej wewnętrznej istoty, a nie do jego mieszkańców. Dokonuje więc autorefleksji, fenomenologii swojej natury. Ponieważ Cnota jest w Niebie, w Pleromie, może mówić do siebie nie zamykając się w sobie, co byłoby zaprzeczeniem altruizmu wszelkich cnót. Mówiąc do siebie, Cnota niebem mówi do nieba – to jest jej „w” Niebie.

<sup>21</sup> W rękopisie znajdujemy pomyłkową formę „Frydryku”. To znamienna elizja – skrót dźwiękowy koncentrujący energię imienia.

Czy Cnota nie staje się tu jakąś alegorycznie uosobioną posłanniczką osoby Szopena do Nieba, „rzutem” jego „ja” ku transcendencji? Czy Szopen grając przed ludźmi nie posyłał w ten sposób siebie do Nieba Cnót?

W strofie V, inicjowanej słowami „I była w tym Polska”, początek ten jest rzutem uwewnętrznienia muzyki w to, co społeczne, i to, co tworzy metafizykę polskości.

Strofa VI, rozpoczęta konstatacją skończenia pieśni, stanowi więc koniec początku. Kres bezpośrednio doznawanej obecności Szopena jest rzutowany w nieustające początkowanie się jego muzyki:

I – oto – pieśń skończyłeś – – i już więcej  
Nie oglądam Cię – – jedno – slysze:

„I – oto” to szczególnie sposób oznaczenia wyróżnionego punktu w czasie. „I” ma charakter „amen”, jakiegoś „na wieki wypełniło się”. „Oto” aktualizuje owo „wypełnienie na wieki”. „I” jest rzutem, „oto” ujęciem.

Sens wyrażenia „pieśń skończyłeś” można wielorako rozumieć: doszedłeś do końca utworu; doszedłeś do końca całości twojej muzyki; skończyłeś pieśń swojego życia; dokonałeś – spełniłeś swoje powołanie, uzyskałeś pełnię życia-dokonania-pieśni. Każde z tych znaczeń jest finalistyczne, jest „rzutem” sensu ostatecznego.

A ponieważ Szopen nie jest już widziany, to nawet jeśliby jeszcze żył, po odejściu Norwida z jego mieszkania jest obecny tylko jako muzyka, tylko słyszalny. Jego niewidzialna już obecność „rzutowana” jest na zmysł słuchu. Słowo „oto” wzmacnia taką obecność nieobecnego, wskazuje na nią, jako na słyszalną.

Rysuje się równoważność i synonimiczność tych trzech wyrażen: „I” – „oto” – „pieśń skończyłeś”. To akord trzech form, którymi są „amen”, aktualizacja uwiecznienia, spełnienie. Trojaki „rzut” osobowego uobecnienia w osobowej nieobecności. Formy te nakładają się na siebie, zespalają się w mocny rzut-akord owego „jedno” z następnego wersu.

Wstrząsająca jest przerzutnia „więcej / Nie oglądam Cię”. Mimo nieobecności osoby podświadomość ją uobecnia. Słyszany się pragnienie nadmiaru osobowego, pragnienie istnienia Osoby Szopena metafizycznie wyniesionej ponad ów akord form osobowego bytu i braku Osoby naocznie uzmysłowionej. Osoba Szopena „rzutowana” jest na pamięć o niej jako nieistniejącej.

Słowo „jedno”, w zasadzie znaczące „tylko”, przywołuje także znaczenie „jedności”. Skupia w sobie kontrast bytu absolutnego (nazywanego jednym) i znaczeń następnych wersów tej strofy: „jakby”, „jeszcze”, znaczeń osłabiających, czyniących „jedno” czymś warunkowym, czymś „tylko”, względnym, zatem unicestwiający wszelkie znaczenia Absolutu. A więc jest to „rzut” o samospiecznych kierunkach.

„Oto – patrz”, „Patrz!” – tak zaczynają się strofy VIII i IX. Mówi się w taki sposób do umarłego, rzutem tego wezwania przebijając granicę czasu, przestrzeni, życia i śmierci. A w strofie IX ta perspektywa pośmiertności jakby się rzutowała w konwulsyjnym, agonialnym rytmie obrazów, kulminującym w obrazie wyrzuconego na bruk fortepianu. Jest w tym dalekie, ale przejmująco znaczące echo zdania ze strofy II o „rzucie-mocy” przesilającym się z pieśnią.

Strofa X jest cała rzutem dotychczasowych znaczeń poematu, wszystkich jego stroficznymi początkami skupionych w finale. Ten kompletny znaczenia „gest semantyczny” przygotowany jest w końcowych częściach poematu – od strofy VI

do X – „rzutami” nagłosowych, jednosylabowych słów: „I – oto”, „O Ty!”, „Oto patrz”, „Patrz!”, „Ten”.

Objawia się w tej strofie początek jako koniec i koniec jako początek – wzbudzony muzyką fortepianu „zenit Wszechdoskonałości dziejów” rozbija się o bruk, symbol aktu finalnej przemocy. „Pasje” rozdzierające ciało muzyki, wyjąć „Nie ja!...”, „rzucają się” na siebie w akcie autoagresji, w samowyniszczeniu. Pasje wypierają się swojego udziału w zniszczeniu fortepianu, czują swoją winę; a Ty i ja, autor poematu i jego adresat – przeciwnie: paradoksalnie cieszymy się z tego zniszczenia! Ta nasza radość tryumfuje nad nieczystym sumieniem Pasji.

O tym, kim jest adresat, będę jeszcze pisał. Tutaj trzeba zaznaczyć, że poeta i jego adresat „nawołują”. Nawoływanie „p ó ż n e g o w n u k a” jest wyjściem-rzutem z kręgu „Ty” i „ja” ku wieczystym wszystkim (przecież nie tylko przyszłym) uczestnikom osobowego otoczenia poematu. „Na-woływać” to nadawać wołaniu przesłanie, semantyzować samo czyste wezwanie do komunikacji.

Pozostaje „jęk głuchych kamieni”, echo ostatecznego „rzutu”, które stworzy albo harmonię dziejową, albo chaos dziejowy. Znakomicie oddaje tę kluczową poematową ambiwalencję uwaga Józefa Ferta:

Obraz „dopełnienia” sztuki (a więc i życia) Chopina; jękowi rozszarpanego przez pasje-menady fortepianu, tej przedzgonnej jego pieśni, odpowiada – zestrąja się w nowy akord – głos strun-bruku, na którym wcześniej „koncertowały” kopyta kaukaskich koni...<sup>22</sup>

Komentarz Ferta „umuzycznia” finał poematu, jest inspirowany muzyką jego idei.

Spośród wielu możliwych kontekstów pojęcia „rzutu” jako „gestu semantycznego”, tak jak to pojęcie rozumiem w analizie *Fortepianu Szopena*, chcę przywołać trzy.

Oto zapis w *Dzienniku* Franza Kafki z 4 VIII 1917:

Literatura jako coś, co wyraża myśl zasadniczą, jest tak silną kondensacją słowa, że – takie założenie tkwiło może od samego początku – stopniowo pociągnęła za sobą kondensację myśli, która zawiera właściwą perspektywę, tak że myśl zasadnicza rzutuje daleko przed celem i daleko od celu<sup>23</sup>.

Kafkowskie rozumienie „rzutowania” zastosowane do *Fortepianu Szopena* uprzytomnia szeroki „rozrzut” myśli tego poematu, ich siłę i energię wyrazu, ich precyzyjne nacelowanie na zasadniczy sens i dzięki temu możliwość mnóstwa sensów pobocznych, „alikuotów”.

Podobnie twierdzi Friedrich Hebbel w *Dziennikach*: „Pierwszy rzut, zwłaszcza w liryce, nie stawia grubych granic, ale zatacza niewidzialne koła, poza które już wyjść nie można”<sup>24</sup>. Te „niewidzialne koła”, chociaż stanowią granicę, „ujęcie” sensu poematu, są przenikalne dla sensów bezgranicznych, koncentrują ich „rzuty” na swoich środkach.

Trzeci kontekst znalazłem w rozważaniach Maurice’a Merleau-Ponty’ego:

Mówca nie myśli przed mówieniem ani nawet podczas mówienia; jego mowa jest jego myśleniem. Podobnie słuchacz nie dokonuje aktów myślenia w związku ze znakami. Podczas gdy mówca przemawia,

<sup>22</sup> J. Fert, komentarz w: Norwid, *op. cit.*, s. 184.

<sup>23</sup> F. Kafka, *Dzienniki (1910–1923)*. Przeł. J. Werter. Kraków 1961, s. 400.

<sup>24</sup> F. Ch. Hebbel, *Dzienniki*. Wybór, przekł. K. Irzykowski. Warszawa 1958, s. 39.

jego „myśl” jest pusta, a kiedy ktoś czyta nam tekst, który jest udaną ekspresją, nie myślimy na marginesie samego tekstu, słowa zajmują cały nasz umysł, dokładnie wypełniają nasze oczekiwanie i doświadczamy konieczności całego wywodu, ale nie bylibyśmy w stanie go przewidzieć i znajdujemy się całkowicie w jego władzy. Koniec przemówienia lub tekstu będzie końcem zaczarowania. Dopiero wtedy będą mogły pojawić się myśli o przemówieniu lub o tekście; przedtem przemówienie było improwizowane, a tekst rozumiany bez jakiegokolwiek myśli, sens był obecny wszędzie, ale nigdzie nie był ustanawiany jako taki. Jeżeli człowiek mówiący nie myśli sensu tego, co mówi, to tym bardziej nie przedstawia sobie słów, których używa. [...] Zwracam się do słowa tak, jak moja ręka kieruje się do tego miejsca mojego ciała, w którym coś mnie kluje, słowo znajduje się w pewnym miejscu mojego świata językowego, stanowi część mojego wyposażenia i mam tylko jeden sposób, aby je sobie przedstawić, mianowicie muszę je wymówić, tak jak artysta ma tylko jeden sposób, aby przedstawić dzieło, nad którym pracuje: musi je stworzyć. [...] obraz słowny jest tylko pewną modalnością mojej gestykulacji fonetycznej, danej mi wraz z wieloma innymi w globalnej świadomości mojego ciała. [...] ciało przekształca w głos pewną esencję motoryczną, rozwija w zjawiskach dźwiękowych artykulacyjny styl słowa, rozwija w panoramie pamięci dawną postawę, którą znowu zajmuje, rzutuje w postaci faktycznego ruchu intencję ruchu, ponieważ jest władzą naturalnej ekspresji<sup>25</sup>.

Wszystko, co stwierdza Merleau-Ponty, jest opisem gestualnej, cielesnej mocy semantycznego rzutu i jego celności: „słowo znajduje się w pewnym miejscu mojego świata językowego”. Jest tu uwzględniony przebieg poematowej myśli niejako *in statu nascendi* – przebieg aktualizowany w każdorazowej lekturze. „Nie bylibyśmy w stanie go przewidzieć” – rzuty stroficznych początków zapobiegają przyzwyczajaniu i przewyżniają lekturą pamięć, ciągle wznawiają „esencję motoryczną” dyskursu.

Oba „gesty semantyczne” – ujęcie i rzut – dokonują się wobec tworzywa. Żeby oddać kształtujące walory tych „gestów”, trzeba tworzywo stosownie określić – wedle funkcji ujęcia i rzutu.

W tym, co się tworzy, wykorzystuje się tworzywo i równocześnie go się szuka – to poszukiwanie jest nieoczywistym, ale istotnym tematem *Fortepianu Szopena*. Muzyka, słowa, obrazy i pojęcia stapiają się w trudną do nazwania „substancję” poematu. Praca poematowa to poszukiwanie oraz inicjowanie tworzywa w tworzeniu. Tworzywo bowiem nie jest dane od początku: nie powstaje jako własna absolutna pierwotność, trzeba się go dopracować tworząc – dzięki ujęciu i rzutowi.

W takiej pracy stapanie się zmysłowych i myślowych elementów poematu przebiega w niezwykle subtelny i wieloznacznie usensowiany sposób. Nie ma tu mowy o zwyczajnej synestezji. Różnozmysłowe wrażenia nie mieszają się homogenicznie w jakiś nad- lub pod-zmysł, jakiś substrat zmysłowy; ani nie wymieniają się wrażeniowo słuch ze wzrokiem i dotykem. Każdy zmysł wyosobnia się tu, samotnie... I zmysły ustalają między sobą proporcjonalność zmysłowo-materialną składu świata – w ten sposób Norwid r o z w a ż a tworzywo, intelektualizuje jego pierwotność.

Ujęcie i rzut pracują „nad” tworzywem i „w” tworzywie. Autor *Fortepianu Szopena* w tym sensie pracuje „w” tworzywie, że porusza je „gestami” muzyki, słów, obrazów i pojęć, w ten sposób wzbudzając jego „nad”. Nie jest to jednak takie

<sup>25</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Posł. J. Migasiński. Warszawa 2001, s. 201–202.

transcendowanie tworzywa w dzieło, które by powodowało, że tworzywo staje się mniej istotne i traci swoją intrygującą mieszaną substancjalność. Owo „nad” wznosi się w taki sposób, że porywa ze sobą tworzywo. Tak pojęte „w” i „nad” są właśnie poematem *Fortepian Szopena*.

W innej perspektywie jest to też poemat „o” tworzywie, poemat tworzywa. Sam w sobie jest tworzywem, wedle archaicznej etymologii: od „*poiein*”, tj. ‘robić’, ‘tworzyć’, ‘układać’. Czyli: poematowe tworzenie tworzenia, tworzenie „o” tworzywie.

Zgodnie z tym, co pisałem o „początkowaniu” jako energetyzującej zasadzie *Fortepianu Szopena* – mimo skomplikowanych wewnętrznych zapośredniczeń tworzywa, jego synestezyjnych proporcji i pojęciowych gier jest jakaś jego oczekiwana pierwszość w tym poemacie, jak i w całej poezji Norwida, jakaś świadomość poszukiwanej i znajdującej uprzedniości. A dzięki owej cesze można go nazwać poematem o tworzywie wszelkich dzieł sztuki, w tym poematów.

*Fortepian Szopena* tworzeniem s t a b i l i z u j e tworzywo. Pracuje na tworzywie „prefigurowanym” i przy użyciu „gestów semantycznych” ujęcia i rzutu wydobywa „w”, „nad” i „o” tego tworzywa.

Można przybliżyć takie rozumienie tworzywa dzięki muzycznemu porównaniu. Walter Benjamin cytuje Camille’a Rehta rozważającego różnice wydobywania dźwięku na fortepianie i skrzypcach:

Skrzypek [...] musi najpierw stworzyć dźwięk, musi go odszukać, błyskawicznie odnaleźć, pianista uderza w klawisz i dźwięk rozbrzmiewa. Zarówno malarz, jak i fotograf dysponują instrumentem. Rysunek i dobór barw stanowią odpowiednik tworzenia dźwięku przez skrzypka; w przypadku fotografa i pianisty dochodzi do głosu aspekt maszynowy, ograniczony określonymi prawami, które nawet w przybliżeniu nie odnoszą się do skrzypka. Żaden Paderewski nie zdobył nigdy tej sławy, jaką zdobył Paganini, i nie wyrze tego niemal legendarnego czaru, jaki tamten wywierał<sup>26</sup>.

W przypadku Szopena i Norwida – fortepianisty i poety opiewającego fortepian oraz w poetyckiej wizji „fotografującego” jego wyglądu – instrument odznacza się obiema cechami! „Stworzenie dźwięku” jest ujęciem, ustabilizowaniem brzmienia, a w poemacie jest elementarną funkcją słownego oddania jego właściwości. To, co Recht nazywa „aspektem maszynowym”, w poemacie odpowiada rzutom sensu, w tym tylko znaczeniu „maszynowym”, że przedustawnie i kategorycznie sugerują one akcentowanie tworzywa, jego obrazową, dźwiękową, kulturową i historiozoficzną użyteczność.

Czy po lekturze poematu można odpowiedzieć, jakie materialnie i duchowo było jego tworzywo? Wydaje się to proste: było muzyczne, słowne, obrazowe, pojęciowe, biograficzne. A przecież zdajemy sobie sprawę, że muzyka, słowo, filozoficzne refleksje, los Szopena (i los Norwida) współpracowały szukając jakiegoś głębiej leżącego, pierwotniejszego i zarazem najbardziej uniwersalnego tworzywa tego poematu.

Być może, to uniwersalne tworzywo krystalizuje się wokół swojej f a k t y c z n o ś c i. Odwiedziny u Szopena, wyrzucenie fortepianu – te fakty są niczym kośćcem poematowej tkanki. Węgierski poeta, Janos Pilinszky, napisał kiedyś: „Dla wielu

<sup>26</sup> Cyt. za: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Przel. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975, s. 36.

osób fakty stanowią granicę ludzkiego poznania. Ale fakty musimy »doprowadzić« do rzeczywistości<sup>27</sup>. Jeśli utwór poetycki wznaga rzeczywistość i jej poznanie, to właśnie dzięki przyswojeniu i interpretacji historycznie uchwytnych faktów, dzięki ich „ujmowaniu” w znaczeniu, jakiego używam w tym eseju.

F a k t y c z n o ś ć *Fortepianu Szopena* jest jego tworzywem zmediatyzowanym, niejako prześwitującym przez osobowy mit tego artysty, współtworzony przez Norwida – w traktowaniu owego mitu wyraźnie uwidoczniła się współzależność ustanawiania tworzywa i pracy w nim.

Poematowa postać Szopena jest bytowo wielowarstwowa: żyjąca, umarła, wzywana do wysłuchania poematu, patrząca razem z Norwidem na Warszawę, dana metonimicznie jako fortepian, dana metonimicznie jako muzyka, zakorzeniona w swoim metafizycznym znaczeniu.

Czy pod tymi wieloma warstwami możemy dostrzec, kim był Szopen dla jemu współczesnych? Czy stanowił mit artysty w jakościowo innym sensie niż np. mit Mickiewicza, Liszta, Delacroix? Czy było w nim coś z Orfeusza, przywołanego w poemacie, coś, co włączyłoby jego postać do osobowo-duchowo-materialnego tworzywa świata? Czy Norwid poematową pracą oddaje to, czy zapoczątkowuje?

Być może, Szopen był (i jest?) mitem czystego natchnienia. A autor *Fortepianu Szopena* stał się mitycznym herosem pracy poetyckiej. Można by więc uznać *Fortepian Szopena* za zderzenie się mitu natchnienia z mitem pracy, zderzenie, w którym natchnienie ma moc przetworzeniową, praca zaś jest natchniona, oba te aspekty budują w poemacie status kulturowego tworzywa.

Te wątki osobowego mitu są aktualizowane w lekturze poematu, i to w swoistej duchowej stereometrii. W świadomości dzisiejszego czytelnika zderzają się ze sobą i uzupełniają się wzajemnie dwa wielkie mity: Szopena i Norwida. Można by stworzyć fenomenologię takiego wzajemnego wzbogacania się obu osobowych mitów. Wydaje się, że od chwili, kiedy poznajemy *Fortepian Szopena*, nie da się zrekonstruować tego mitu, którym Norwid był sam dla siebie jako poeta i historiozof, bo ów mit nie może już istnieć bez mitu Szopena<sup>28</sup>.

Status tworzywa jest zatem w *Fortepianie Szopena* wielorako zmediatyzowany i swoimi mediacjami ogarnia całość tego, co dostępne człowiekowi jako znaczące. W sferze najogólniej rozumianej mowy ogarnia zjawiska od „nagiego” dźwięku, poprzez dźwięk muzycznie uformowany, aż do języka w poetyckim przetworzeniu jego formalnych i treściowych zawartości. (W jednym z listów Norwid używa pianistycznej metafory dla ogarnięcia pełni zjawiska mowy: „Cały także pogląd na fortepian Języka zaiste że ma tę wyjątkową refleksję, na którą tylko znakomity muzyk zdobyć się mógł, przeniósłszy harmonię w sfery myśli ze sfery słuchu”<sup>29</sup> – *Fortepian Szopena* jest aktem takiego przenoszenia!)

W sferze „tworzywa” egzystencji poemat obejmuje „ja” artysty, jego osobowość

<sup>27</sup> J. Pilinszky, *Dziennik liryka*. Przeł. E. M. Grzegorzcyk. „Literatura na Świecie” 1989, nr 1, s. 110.

<sup>28</sup> To się kulturowo „dziedziczy”... Podobnie za sprawą poematu *dom świętego kazimierza* osobowy mit J. Czechowicza jest zakorzeniony w osobowym micie Norwida.

<sup>29</sup> C. Norwid, list do J. Fontany, z 26 III 1866. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułcki. T. 9. Warszawa 1971, s. 208.

i zanurzenie w kulturze powszechnej i kulturze polskiej, a także jego dociekania metafizyczne.

Z tym zmediatyzowaniem statusu tworzywa kontrastuje bezpośredniość pracy w nim, pracy przenikającej „gestem semantycznym” wszystkie mediacje naraz, pracy sięgającej od sfery metafizyki i kultury po sferę zmysłową, dźwiękową.

Może tworzywem jest po prostu *logos*<sup>30</sup>, najogólniejsza zasada semantyzacji?

Ale w jaki sposób *logos* może być tworzywem, skoro od jego abstrakcyjnego znaczenia odpadają wszelkie „naleciałości” sztuki, wszelkie przypadkowości, chwytły retoryczne, akcesoria osobistej i powszechnej historii? *Logos* samoujawnia się jedynie jako *logos*...

Wydaje się, że tworzywo *Fortepianu Szopena* polega na odsłonięciu przypadkowości przypadku – i po tym odsłonięciu przypadki nikną w *logosie*, w *idea le* z ostatniej strofy poematu. Ujęcie i rzut po spełnieniu swoich ról są przez *logos* wchłonięte jako jedno z wielu jego przejawów, a ten akt wchłonięcia gestualności staje się kwintesencją fabularnej *t r e ś c i*, jej uogólniającą symboliką, znaczeniem ideowym. „Ideał sięgnął bruku”, przelatując przez wszystkie słowne, symboliczne i obrazowe akcesoria *logosu*.

W końcowej części eseju postaram się ukazać, w których miejscach poematu i w jaki mieniący się sposób, poprzez niezliczone warstwy znaczeń, „prześwituje” *logosowe* tworzywo – jako podtekst dźwięku, rytmu, pre-znaczeń, głębinowych idei.

Zanim jednak do tego przystąpię, muszę zdać sprawę z najbardziej materialnie objawionego tworzywa *Fortepianu Szopena* – z jego rękopisu<sup>31</sup>.

Najpierw trzeba powiedzieć, że tworzywem jest sam los rękopisu *Fortepianu Szopena*. Najpierw zaginął, później został przez Norwida zrekonstruowany, następnie był poprawiany jako część cyklu *Vade-mecum*. I kiedy pracują nad nim edytorzy, to ze świadomością tych zróżnicowanych wynurzeń się jego materii.

Z uwagi na skrajną niepewność tekstologiczną (liczne autorskie poprawki w rękopisie, dziwna i zniekształcana przez edytorów interpunkcja Norwida) można uznać każdą próbę interpretacji *Fortepianu Szopena* za próbę „w przelocie”, dokonywaną nad niestabilizowanym, chwiejnym podłożem tekstowym.

Do tego dochodzi niezwykle skomplikowany kontekst poematu jako części *Vade-mecum*<sup>32</sup>. Również ta całość cyklu jest niepewna tekstologicznie, choćby dlatego, że są w niej luki, brak kilkunastu utworów.

Z tych względów można ryzykować tezę, że jedyną właściwą „edycją” *Fortepianu Szopena*, jak i całego *Vade-mecum* jest jego rękopis, lub najwierniejsza z możliwych jego reprodukcja... Trzeba to rozumieć uogólniająco, jako rękopiśmienność istotową, dzieło poetyckie, którego jedną z najważniejszych właściwości stanowi rękopiśmienność.

<sup>30</sup> Jednym z pierwotnych znaczeń starogreckiego terminu „*logos*” była ludzka mowa i jej rozumność, następnie, szczególnie u Heraklita z Efezu, znaczenie to uogólniono do rozumu świata pojmowanego jako nurtująca w świecie abstrakcyjna zasada.

<sup>31</sup> Serdecznie dziękuję Panu Dyrektorowi Biblioteki Narodowej Tomaszowi Makowskiemu za możliwość przyjrzenia się rękopisowi (15 V 2017).

<sup>32</sup> Najwnikliwiej przebadał ten kontekst J. W. Gomulicki w swojej edycji: C. Norwid, *Dzieła zebrane*. T. 2: *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Warszawa 1966, s. 131–133, 856–857.

Byłby to więc poemat edytowany w taki sposób, że wzbudzałby w sobie własną odreczność. Następujące strofy wiersza *Liryka i druk*, będącego częścią *Vade-mecum*, objaśniają znaczenie takiego tekstowego statusu:

Liry – nie zwij rzeczą w pieśni wtórą!  
Do przygawek!... nie – ona  
Dlań jak żywemu orłu pióro –  
Aż z krwią, nierozłączona!

[ . . . . . ]

Poznam wtedy – przez drżące powietrze  
Pod giestem ręki próżnej –  
Że od widzialnych strun struny letsze  
Są – że lir... rodzaj różny<sup>33</sup>.

Norwid pod symbolem liry ukazuje tu ambiwalentne funkcje *instrumentarium* poetyckiego. Z jednej strony, jest ono organiczne, cielesne, jak w pierwszej z cytowanych strof, z drugiej – ewokuje niematerialny gest pisarski i niematerialny poetycki sens. Ale ta druga funkcja nie mogłaby się spełnić bez rękopisowej materii tej pierwszej.

Nie od rzeczy będzie przypomnieć tutaj i inne konteksty wzięte z twórczości Norwida.

W jednym z pierwszych, pisanych jeszcze w Warszawie, wierszy, w *Piórze*, czytamy taką puentę:

Albowiem masz być piórem nie przesiąkłym wodą  
Przez wichrów i nawalnic bezustanne wpływy,  
Lecz piórem, którym ospę z krwią mieszają młoda  
Albo za wartkie strzałom przytwardzają grzywy<sup>34</sup>.

A w wierszu wstępnym w cyklu *Vade-mecum – Klaskaniem mając obrzękę prawice* – znajdujemy konkluzję:

[...] ...pisze – pamiętnik artysty –  
Ogryzmołony i w siebie pochylon –  
Obłędny!... ależ – wielce rzeczywisty!<sup>35</sup>

Wszystko to w przejmująco ścisłym wywodzie dotyczącym materialności wszelkiej sztuki nazywa Merleau-Ponty:

Tym, co jednoczy „wrażenia dotykowe” mojej ręki i wiąże je [...] z percepcjami innych części ciała, jest pewien styl gestów ręki, który zakłada pewien styl ruchów moich palców, a z drugiej strony przyczynia się do pewnej postawy mojego ciała. Ciało można porównać nie do przedmiotu fizycznego, ale raczej do dzieła sztuki. Na obrazie albo w utworze muzycznym idei nie można przekazać inaczej niż przez rozwinięcie barw i dźwięków. Analiza dzieła Cézanne’a, jeżeli nie widziałem jego obrazów, pozostawia mi wybór między wieloma możliwymi Cézanne’ami i dopiero percepcja obrazów daje mi tego jedyne istniejącego Cézanne’a, dopiero w niej analizy nabierają swojego pełnego sensu. Nie inaczej dzieje się w wypadku wiersza lub powieści, chociaż ich tworzyłem są słowa. Jest rzeczą dość dobrze znaną, że wiersz, chociaż pierwsze znaczenie, jakie zawiera, daje się wyrazić prozą, wiedzie w umyśle czytelnika drugi żywot, który właśnie czyni go wierszem. Tak jak mowa znaczy nie tylko przez słowa,

<sup>33</sup> Norwid, *Vade-mecum*, s. 28–29.

<sup>34</sup> Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 1: *Wiersze. Tekst*, s. 189.

<sup>35</sup> Norwid, *Vade-mecum*, s. 19.

ale również przez akcent, ton, gesty i fizjonomię, przy czym ten dodatkowy sens odsłania już nie myśli tego, kto mówi, ale źródło jego myślenia i jego fundamentalny sposób bycia, tak i poezja, nawet jeśli bywa narracyjna i znacząca, z istoty jest pewną modulacją egzystencji. Różni się od krzyku, ponieważ krzyk wykorzystuje nasze ciało w postaci, w jakiej dała je nam natura, to znaczy ciało ubogie w środki ekspresji, podczas gdy wiersz wykorzystuje język, a nawet pewien osobisty język, w taki sposób, aby egzystencjalna modulacja, zamiast rozwiewać się z chwilą, kiedy się wyraża, znalazła w poetyckim narzędziu sposób swojego uwiecznienia. Jednak chociaż wiersz odrywa się od naszej życiowej gestykulacji, nie odrywa się od wszelkiego oparcia materialnego i ginąłby bezpowrotnie, gdyby jego tekst nie był dokładnie zachowany; jego znaczenie nie jest swobodne i nie przebywa w niebie idei, ale jest zamknięte między słowami na kruchej kartce papieru. W tym sensie, jak każde dzieło sztuki, wiersz istnieje w taki sposób jak rzeczy, a nie trwa wiecznie tak jak prawda. [...] Powieść, wiersz, obraz, utwór muzyczny są jednostkami, to znaczy bytami, w których nie można odróżnić ekspresji od jej przedmiotu, wyrazu od tego, co wyrażane, do których sensu docieramy tylko przez bezpośredni kontakt i które promieniują znaczeniem, nie opuszczając swojego miejsca w czasie i w przestrzeni. W tym sensie nasze ciało daje się porównać do dzieła sztuki. Jest węzłem żywych znaczeń, a nie prawem rządzącym pewną liczbą wspólnie zmieniających się członów<sup>36</sup>.

Zajmijmy się więc autografem poematu, cielesnością i muzyką jego kaligrafii, muzyką Norwidowego pisma. Być może, Norwid był naprawdę wielkim rysownikiem nie wtedy, kiedy wykonywał prace plastyczne, ale kiedy sporządzał swoje rękopisy! Charakterem kreski uwidocznił wówczas swoją indywidualność. Oto jego synteza sztuk: muzyka Szopena, „rysunek” rękopisu, literackie dzieło – poemat.

W tym rękopisie oglądanym z punktu widzenia edytora najbardziej problematyczna jest interpunkcja<sup>37</sup>. Interpunkcja i inne graficzne wyróżniki tekstu są u Norwida w mniejszej mierze znakami składniowego rozczłonkowania, a w większej akcentacjami. Jest to akcentowanie myśli, wtórnie uruchamiające środki składniowe. Tak często występujące podkreślenia jakby podnosiły wypowiedź na wyższy poziom. Ale wyższy poziom czego? Uwagi? Uwydatnienia? Namysłu? Istotności? Czy podkreślenia są emfaticzne, czy raczej ukonkretniające sens? W poszczególnych strofach *Fortepianu Szopena* można odczuć wszelkie tego rodzaju funkcje interpunkcji, występujące osobno i w wieloznacznym, intuicyjnie rozpoznawanym zmieszaniu. To nadaje poematowi częściowo werbalną, a częściowo uczuciową żywość. Za najbardziej sensotwórcze uważam myślniki, jest ich bardzo wiele. One są przemilczeniami, w których działają p r z e g u b y sensu – wokół nich sens wielokierunkowo obraca się, gotowy do wewnątrzpoematowych i kontekstowo zewnętrznych połączeń.

Kiedyś Stefan Napierski tak charakteryzował interpunkcję prozy:

Tyrano przecinków, partyturo przestankowania, terrorze myślników, o! despotyzmie pauz; przymusie jedyny – nieosiągalnego milczenia.

Cel: dyferencjacja niebytu, zróżniczkowanie milczenia, rozłożenie go na przyrządy, z których każdy, istniejąc odrębnie, będzie jeno dosłyszalny we wtórze, wyłącznie w zestroju – zinstrumentalizowany szkielec abstrakcji<sup>38</sup>.

*Fortepian Szopena* udowadnia, że taka rola interpunkcji stosuje się również do poezji, szczególnie „poezji myśli”.

<sup>36</sup> Merleau-Ponty, *op. cit.*, s. 171–172.

<sup>37</sup> Sprawa odtwarzania oryginalnej interpunkcji Norwida w rozmaitych edycjach jest niezwykle skomplikowana. Opowiadam się za jak najdokładniejszym jej odwzorowywaniem.

<sup>38</sup> S. Napierski, *Próby*. Warszawa 1937, s. 41.

Kwestia Norwidowskiej interpunkcji jest tak zasadnicza, że muszę pozwolić sobie na dalsze jej rozwinięcie. Wydaje się, iż termin „artykulacja” jest tu najwłaściwszy. Definicja ze *Słownika wyrazów obcych* Kopalińskiego jest instruktywna, łączy dwa zakresy, muzyczny i językowy, co jest znamienne dla mojego wywodu, bo Szopen podkreślał podobieństwo swojej muzyki do mowy. A więc w tej definicji powiada się, że artykulacja to „ruchy i układ narządów mowy niezbędne do wymówienia danej głoski” oraz że jest to w muzyce „sposób wydobywania następujących po sobie albo współbrzmiających dźwięków”<sup>39</sup>.

Pouczone jest to współistnienie cechy dynamizmu (ruchy narządów mowy) z cechą morfologiczną (układ narządów mowy). I podobnie w muzyce: następstwo dźwięków i ich współobecność. To da się zastosować do opisu właściwości *Fortepianu Szopena*, bo ten poemat czyni swoim niejawnym tematem właśnie taką oboczność procesu i struktury, diachronii i synchronii.

Wiele mówiąca jest też etymologia słowa „artykulacja”. Kopaliński wywodzi jej ostateczny sens od łacińskiego „*artus*” – przegub! To mi bardzo odpowiada, bo nie tylko słowa są rozdzielane myślnikami i innymi znakami interpunkcyjnymi, ale i strofy *Fortepianu Szopena* są oddzielone i złączone przegubami znaczeń: każda jest zdolna do własnych ruchów sensu i każda jest w tych ruchach uzależniona od ruchu strofy poprzedniej. A cały poemat porusza się w przegubach muzyki i mowy! Przeguby strof stanowią też stosowną metaforę gry fortepianowej, w której pracują przeguby dłoni.

Rozważania o Norwidowskiej interpunkcji odsyłają w sposób naturalny do jego niezwykle wyrafinowanej składni. Uważam *Fortepian Szopena* za sumę polskiej składni. Rozumiem przez to nie tylko sprawność retoryczną, czyli najbardziej różnorodne kształtowanie zdań i okresów, także, a raczej przede wszystkim, swoistą funkcjonalność i inspiracyjność, czyli ujmowanie myślowych przebiegów dostosowane do ich meandrów i otwierające tym meandrom nowe kontynuacje, nowe materie znaczeniowe, przez które mogą nurtować. Jest tu analogia do „składni muzycznej” Szopena, o której pisała Urszula Warakomska:

Cała teoria stylu gry Chopina, której uczył, polegała na analogii muzyki z językiem mówionym, czyli np. na konieczności oddzielania poszczególnych zdań, na zachowaniu „interpunkcji muzycznej [...]”<sup>40</sup>.

Kiedy oglądałem rękopis *Fortepianu Szopena*, jego właściwości ukazywały mi się naocznie, miałem wrażenie złączenia poprzez czas pisarskiego aktu Norwida z moim czytelnickým aktem. Zdanie, które tu wypowiedziałem: „jedyną właściwą »edycją« *Fortepianu Szopena*, jak i całego *Vade-mecum* jest jego rękopis”, stało się dla mnie prawdą tej chwili i już zawsze będzie się potwierdzało w przyszłych lekturach.

Rękopis *Fortepianu Szopena* Norwid sporządził na papierze grubszym niż inne kartki *Vade-mecum*, prawie kartonie. To ważny składnik palimpsestowego charak-

<sup>39</sup> W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Wyd. 17, rozszerz. Warszawa 1989, s. 45.

<sup>40</sup> U. Warakomska, *Chopin jako pedagog*, rozdz. *Metody nauczania i uwagi wykonawcze*. Na stronie: [awans.net/stroony/muzyka/warakomska/chopin/index.html](http://awans.net/stroony/muzyka/warakomska/chopin/index.html) (dostęp: 10 VI 2017).

teru całego cyklu, materialnie wyróżniający *Fortepian Szopena*. Jest jakby „ujęciem” podłoża przez materialną jego cechę.

Na tekst pisany piórem Norwid наносił nie tylko poprawki zmieniające słowa i ich szyk. Znamienne są też kaligraficzne naddatki, jakby ręka powodowana była własnym, pozasłownym biegiem i rytmem. Numery strof pisane atramentem poeta dodatkowo pociągnął różową kredką, zapewne samym tym gestem uwydatniał podzielność poematu, jego logikę konstrukcyjną. Z niektórych słów wywijają się kaligraficzne, rozpedzone esy-floresy – gestowi ręki nie wystarczyło zamknięcie w werbalnym sensie, potrzebował graficznego dopełnienia. W wielu miejscach pojawiają się podkreślenia ciągłą linią, jakby poeta sam sobie gestualnie, liturgicznie potwierdzał napisany sens. Strofa IX, zawierająca dynamiczną i dramatyczną warszawską scenę, napisana została duktem gwałtowniejszym i szybszym niż inne, również poprawki są tutaj bardziej gwałtowne. Szczególnie w słowach „wyśmigając przed pulki” pismo jest pochylone, jakby śmigające.

Trudno oprzeć się myśli, że są to „gesty semantyczne” wykonane na granicy wysłowienia i obrazu. Materializują tworzywo i ucieleśniają pracę w nim.

W strofie I razem ze słowami „Byłem u Ciebie” pojawia się pierwsze spojrzenie pamięci na mieszkanie Szopena, na miejsce realne i pobudzające do metafizycznego wglądu w czas. Ta początkowa strofa zachowuje walor bezpośredniości spojrzenia i zarazem zdaje sprawę z głębi czasu, przez którą to spojrzenie musi przeniknąć. Musi i chce, bo ta głębia czasu jest uwarstwiona ideami i historią, a to uwarstwienie zostaje ową bezpośredniością spojrzenia poruszone we wszelkiej swojej treści – dzięki temu staje się wymownym tworzywem poematu. A po przeczytaniu jego całości okaże się, że czas pogłębia się ku eschatologii historii, nieomal ku wieczności, będącej „tworzywem” wszelkich tworzyw.

Pojawia się też w tej strofie formuła „nie docieczony wątek”. Wieloznaczność „niedocieczenia” obejmuje brak zakończenia i niemożliwość poznania – oba te negatywizmy czynią tworzywo poematu trudno uchwytnym, stale wymykającym się „niedostatkiem” ze strofy VII.

W strofie II zwraca uwagę „szemrzący” odgłos strun upuszczonej liry. Nie jest on czystym dźwiękiem, jest szmerem, „białym szumem” zmieszanych brzmień i słów, które te brzmienia opisują. Ściszony szmer jest tworzywem, któremu naddaje się „ton” ciszy. Takie tworzywo wchłania muzyczny instrument, lirę, i jej dźwiękowe wyrafinowane tonacje redukuje do pierwotności, nieomal do bezdźwięku, do ascetycznego ubezdźwięcznienia. Jest to sugestia sprowadzania muzyki – również pianistyki Szopena – do pierwotności tworzywa, z którego muzyka dopiero musi się wynurzyć.

W strofie III w oczach odwiedzającego ręka Szopena miesza się z klawiaturą, alabaster dłoni ze słoniową kością klawiszy. Byłoby to zderzenie różnych rodzajów materii i dźwięk tego zderzenia, ale ponieważ wszystko odbywa się we wzroku, zmysle dematerializującym, jest to obraz bezgłośny ze swojej natury, jakby idea muzyki muzykę odcieleśniająca. A zanim taką się stanie, jest też martwiejąca, zgodnie z epitafijnym charakterem poematu. Słoniowa kość ma w sobie coś mineralnie-śmiertelnego, alabaster to śmiertelne „ciało” posągów.

Ręka Szopena miesza się „mi” z klawiaturą, ten obraz dzięki owemu „mi” mie-

sza podmiotowość z niepodmiotową, chłodną rzeczowością alabastru i słoniowej kości.

Całe to tworzywo zmieszanej materii i podmiotowości, i śmierci przenosi się – za sprawą słowa „wiecznego” na końcu strofy, słowa odnoszącego się do Pigmaliona, który wywodzi swoje dzieło z tworzywa i z zaniechanego tworzenia – w wieczność, gdzie dzieło-posąg istnieje jako archetyp. Sprawa poematu dzieje się jako praca wieczności, interakcja wieczności: wieczna jest postać Szopena i wieczny jest Ten Stwórca, który godzi się na przed-stworzenie przed-istnienie Szopena. „Tworzywo” jest jak owo „nic”, z którego Bóg stworzył świat. Ta strofa przenosi postać Szopena, jego życie i muzykę w wymiar idealny, metafizyczny, podobnie idealizującą jak zjawiające się w następnej strofie przywołanie Chrystusa.

W strofie IV to, co grał Szopen, dociera do „doskonałości Peryklejskiej”, w niej szuka prostoty swojego tworzywa i tego, co z tworzywa wywodzi. Co, poza konkretnym znaczeniem historyczno-kulturowym postaci Peryklesa, kryje się w tej „doskonałości”? Przekonanie, że każda doskonałość może być tylko osobowa, imienna – np. Peryklejska, np. Szopenowska. Znamienne, że w wyrażeniu „ręką Swoją” pojawia się duża litera.

Lévinas cytuje talmudyczne powiedzenie: „W dniu, w którym zacnie się powtarzać prawdę nie ukrywając imienia tego, kto ją wypowiedział pierwszy, nadejdzie Mesjasz”<sup>41</sup>. W unikatowej osobowej prawdzie Peryklejskiej i Szopenowskiej prostoty zawarty jest swoisty mesjanizm poematu.

„Prostota doskonałości” to jest złączenie się wszystkich składników wizji i wszystkich aspektów myśli w tworzywo osobowego istnienia, z którego rodzi się postać będąca sumą wielu postaci: Szopena, jego muzyki, Polski. „Starożytna cnota” mówi to wszystko „do siebie”, to jakby osoba osób, która spaja swoją mową wizje i myśli. (Sprzeczna z tym jest demoniczna, rozdzierająca siła z końca poematu.)

Podobnie „zbierające” jest znaczenie hostii w tej strofie. Norwid tworzy tutaj własną, niezwykle oryginalną teologię Eucharystii. Hostia „widziana przez blade zboże” to jak filmowe przenikanie się obrazów. To zobrazowanie, niezwykle odważne, aktu przemiany chleba w Ciało Chrystusa. Ta Eucharystia jest o b r a z e m! Norwid manifestuje moc wiary religijnej i moc wiary w obraz poetycki. Jedno z drugim łączy w tworzywie wszelkiej obrazowości, tego zasadniczego warunku tworzenia wszelkiej poezji, choćby ona tak żarliwie kultywowała abstrakcje, jak poezja Norwida.

Rewelacyjna jest ta n a o c z n o ś ć przemiany nie do pojęcia, pozazmysłowej i pozarozumowej. Jeśli widzi się hostię przez zboże, a nie przez chleb, to widzi się ją głębiej w tworzywie świata, w nieprzetworzeniu natury. Hostia jest p o w i d o k i e m zboża<sup>42</sup>. Zboże jest blade – czy oznacza to wątpliwość naturalnego tworzywa? Właściwszy jest inny sens: bladeść zboża jest bladeścią natury, przez którą prześwituje tworzywo bardziej rzeczywiste niż natura, umacniające naturę w jej rzeczywistości.

<sup>41</sup> E. Lévinas, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Przeł. A. Kuryś, przy współpr. J. Migasińskiego. Wstęp M. Jędraszewski. Pośl. M. Czajkowski. Gdynia 1991, s. 91.

<sup>42</sup> Metaforycznie przenoszę tutaj w sferę duchową odkryte przez W. Strzeмиńskiego zjawisko „powidoku”, czyli wzrokowego śladu po spojzeniu, który trwa na siatkówce oka.

Prześwitywanie zboża dla ujrzenia hostii – to także prześwitywanie, przezroczy-  
stość postaci Szopena przyjmującego hostię. Sakrament jego życia i dzieła.

Tworzywem w strofie V jest Polska jako idealizowana realność i jako realna  
idea, jako „wszechdoskonałość” realności historycznej i jako „przemienieni koło-  
dzieje”, rzemieślnicy pracujący w materii jak w idei. Polska poznawana jest „na  
krańcach bytu”, tam, gdzie byt realny sąsiaduje z idealnym.

Polska jest „Taż sama – zgoła / Złoto-pszczoła...” To wieloznaczne wyrażenie  
oznacza tożsamość Polski bez ściślejszych określeń, można sądzić, że jest to toż-  
samość ze wszystkimi treściami poematu, również niewyraźnymi w słowach,  
będącymi pozasłownym tworzywem. Przymiotnik „złoto-pszczoła” pojawia się bez  
przygotowania, jak symbol irracjonalny, bo nie dający się jawnie wyprowadzić  
z wewnątrzpoematowych kontekstów, pseudonim owej niewyraźności – choć sam  
w sobie, poza poematowymi kontekstami, wiele znaczy: łączy złoto jako materię  
pierwszą i najszlachetniejszą z pszczołą jako symbolem pracy u podstaw natury,  
w naturze pierwotnej.

W strofie VI tworzywo odsłania się w środkowych wersach:

Coś?... Jakby spór dziecięcy –  
– A to jeszcze klóć się klawiszem  
O nie dośpiewaną chęć:

„Spór dziecięcy” niesie wrażenie gwaru dziecięcych głosów, ich niewinną dzie-  
cięcą dysharmonię, coś z wszelkich nieprzewidywalnych, więc niesharmonizowanych  
możliwości, jakie tworzywo dzieciństwa ofiarowuje przyszłości. Jest to też zapewne  
spór wyborów rozstrzygających o dalszym życiu, wyborów, czyli owych „nie dośpie-  
wanych chęci”, kiedyś możliwych do podjęcia. W sporze takim wszystko jest po  
dziecięcemu naiwne, niefrasobliwe i po dziecięcemu zasadnicze, zobowiązujące na  
przyszłość.

Ale jest tu niepokojące słowo „jeszcze”. „Jeszcze”, a więc ów dziecięcy spór  
dźwięków ukrywa się w muzyce dojrzałej, jest wspomnieniem jej dziecięcych, na-  
iwnych początków. To istnienie muzyki w tworzywie takiej pamięci, kiedy już milk-  
nie harmonia, a pozostają dźwięki „same”, sąsiadujące swoimi osamotnieniami, bo  
klawiszem są jak osoby w dziecięcości ich aspołecznego jeszcze odosobnienia. Kła-  
wiszem rodzą dźwięki, które dopiero w następnym stadium harmonijnie się łączą.

Połączą się w „nie dośpiewanej chęci”. Zamiar muzyczny jest niedokonany,  
mimo tego że pieśń dokonała się, bo przecież skończyła? To by znaczyło, że zamiar  
to coś, co się kontynuuje, przedłuża niezależnie od muzyki, zatem nad muzyką  
góruje, to coś od niej istotniejszego; muzyka „nawleka się” na ten zamiar i mu nie  
dorównuje, nie dotrzymuje jego przyszłości. Zamiar jest tworzywem muzyki, która  
nie całkiem może się z niego wysnuć. Dziecięcy, niewinny spór o ten zamiar oka-  
zuje się splotem muzycznej intencji z muzycznym dokonaniem. Taki jest emocjo-  
nalny wyraz muzyki Szopena, jemu tylko właściwy. A może taka jest czasowość  
wszelkiej muzyki, nie tylko Szopenowskiej.

W strofie VII na tworzywo oddziałuje Styl: „przenika pieśń, kształci kamienie”.  
Tworzywo jest duchowe i materialne, pieśniowe i kamienne, niejednorodne. Styl  
może w nim pracować i dostosowywać się do niego dzięki swojej elastycznej, wie-  
lofunkcyjnej naturze – dopełnia, przenika, kształtuje. Miłość jest aktywnością tych  
trzech funkcji, „profiluje” je. Jak już o tym pisałem, dopełnienie to instynkt cało-

ściowania. Przenikanie każdej części tego, co upostaciowane, nadaje tworzywu charakter całości. Kształtowanie jest pracą artysty, upodmiotowieniem dzieła wyrzuczonego z tworzywa.

Jakim podmiotem jest to dzieło, wyobrażeniem jakiej Osoby? Chciałoby się odpowiedzieć w sposób najbardziej oczywisty: to Szopen, uosobiona Era, czyli powstały z dziejów ich szczyt, *akmé*, *kairos*. A jednak pojawia się negujące zastrzeżenie: „ani historii zenit jest”...

A jest owo powstające dzieło Chrystusem! To Chrystus jest „Miłości-profiem”, zawrotność zaś tej Norwidowej koncepcji złączenia Szopena z Chrystusem polega na tym, że Styl w sztuce należy następująco rozumieć: Styl uzupełnia to, czego brakuje partykularnej i osobowościowej manierze artysty – uzupełnia do apogeum człowieczeństwa i boskości Chrystusowej. Era to oczywiście *kairos* przyjścia Pańskiego – poza tym *kairos*em występują jego sakramentalne cienie, echa: scalenie Ducha i Litery, „*consummatum est*” Mszy.

A jednak owo „Ty” Szopena jest najwyraziściej dane jako apofatyczna strona Chrystusa, Jego radykalna niewytłumaczalność, harmonijna dysharmonia Jego Istoty bosko-ludzkiej, Jego ciągle początkowanie w dziejach – aż do paruzji. Od tworzywa pieśni i kamieni, poprzez dzieło muzyczne i rzeźbiarskie (zmaterializowaną i uwiecznioną postać artysty), aż do człowieka jako dzieła – prowadzi Szopena Chrystus.

Tworzywem w strofach VIII i IX jest osobista pamięć Norwida o Warszawie i pamięć zbiorowa o tym mieście, obie zarazem konkretne, obrazowe i symboliczne. Z tych pamięciowych źródeł wyłaniają się poetyckie wizje, w rozmaity sposób ustatycznione oraz dynamizowane ujęciami i rzutami.

W strofie VIII „głuche i szare” bruki kontrastują z jaskrawym światłem komety. Czyli wejrzenie kosmiczne na obrazy Warszawy jest ostre, ale „podłoże” – warszawski substrat – stało się „szare”, bo historycznie jałowe pod rosyjskim zaborem. Ta szarość ma też coś z ówczesnej prasowej ryciny. Być może, Norwid widział taką w jakimś czasopiśmie relacjonującym dramatyczne warszawskie wydarzenie.

W strofie VIII wizyjne tworzywo jest znieruchomiałe pod światłem „rozpłomienionej gwiazdy”, w strofie IX jest rytmizowane, fale materii miejskiej i fale tłumy są poruszane zbiorowymi uczuciami.

Jeden z najważniejszych tematów *Fortepianu Szopena* to przypadki czasu i ich nie-przypadkowe znaczenia. Osip Mandelsztam pisał: „Poezja to pług, który orze czas i wyrzuca na wierzch najgłębsze jego pokłady, czarnoziem”<sup>43</sup>. Zamiast czarnoziemowi Norwid w strofie X „wyołał” bruk. „Tworzywem” jest bruk jako bezwładność materii i symbol bruku jako bezwład historii (to kontynuacja wizji bruku miejskich placów w strofie VIII). Fortepian, który runął, ożywia bruk cierpieniem swojej destrukcji, a historię ożywia ideałem.

Co znaczy ta różnorodność tworzywa w dziesięciu strofach? Ono jest różnicowane tym, co z siebie wyłania, a co w pozaczasowym stosunku zawsze z nim oddziałuje jako poetycka wypowiedź, rozumiana podobnie, jak to pojmował Mandelsztam:

<sup>43</sup> O. Mandelsztam, *Słowo i kultura. Szkice literackie*. Przekł., koment. R. Przybylski. Warszawa 1972, s. 195.

Wypowiedź poetycka jest procesem skrzyżowanym i składa się z dwóch brzmień. Pierwszym jest słyszana i odczuwana przez nas przemiana narzędzi wypowiedzi poetyckiej, które powstają spontanicznie w czasie uniesienia twórczego. Drugim zaś – wypowiedź poetycka w ścisłym tego słowa znaczeniu, to znaczy intonacyjna i fonetyczna praca, którą wykonują wymienione wyżej narzędzia<sup>44</sup>.

Ujęcie, rzut i ich współdziałanie z tworzywem odbywają się w niezwykle złożonej sytuacji komunikacyjnej rozgrywającej się w poemacie.

Ma to związek z charakterystycznie Norwidowską poetycką okolicznością, może najwyraźniej ujawniającą się w *Fortepianie Szopena*. W dialogu „ja” poety i „ja” adresata (adresatów) ukazuje ona *kairos*<sup>45</sup> dominującego zdarzenia lub zdarzeń (przedśmiertne odwiedziny, zniszczenie fortepianu). To połączenie kairosu i dialogu realizuje się jako przekazywana komuś w całości oraz przekazywana w cząstkach poematu wiadomość i refleksja o realnych czy symbolicznie uogólnionych wydarzeniach. Mało tego. Wydaje się, że aby wydarzenie stało się poematowym kairosem, w zbiorowości ludzkiej, wiadomość o nim musi być wymieniana pomiędzy poszczególnymi jej członkami. Ta wymiana najczęściej następuje u Norwida w komunikacyjnym „atomie”, między „ja” a „ty”.

Ów impuls komunikacyjny wyraża się w formie rozlicznych pytań, którymi usiany jest poemat. Pytania są ze swojej istoty skierowane do jestestw zewnętrznych wobec jestestwa, które je stawia, stąd ich moc nawiązywania komunikacji. Pytania także retorycznie scalają poemat. Jean-Paul Sartre uogólnił to w formule: „pytanie jest obrazem całości słownej, którą wyznacza”<sup>46</sup>.

Dobrym przykładem jest moment, kiedy w strofie II pada pytanie strun „Zacząłże on / Uderzać w ton?...” Odnosi się ono do potrójnego bytu: do Orfeja, do Szopena, do sytuacji początku muzykowania. Jest to pytanie, które wzywa do odpowiedzi osobę, jej alegoryczny cień i jej powołanie – muzykę. W tych tak głęboko angażujących osobę pytających intencjach poczyna się muzyka. Kogo te struny pytają? Same siebie, czy cały dookolny świat? Czy to jest pytanie wewnątrz-muzyczne, czy raczej zadane światu, żeby w swojej osobowej istocie odnalazł on muzykę rozumianą jako rdzeń komunikacji?

W tym można odnaleźć zarówno metafizyczne zakorzenienie muzyki, jak i jej istotowy związek z mową. Tak o tym pisał Stéphane Mallarmé: „Rytm nieskończoności tworzy się przy użyciu właściwych, a nawet zupełnie powszednich wyrazów – jak gdyby w pytającej grze palców na klawiszach fortepianu słów”<sup>47</sup>.

A w samych utworach Szopena wielu słuchaczy dostrzegało ową pytajność jako cechę dominującą. W dzienniku zapisała to kiedyś Maria Dąbrowska: „W Chopinie jest tyle pytającego, że właściwie to jest jakby olbrzymie tonalne pytanie: co, czemu,

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 83.

<sup>45</sup> Odwołuję się tutaj do najszerszego znaczenia pojęcia kairosu. W odniesieniu do poezji Norwida pisałem o tym szerokim znaczeniu w eseju *Przeszłość i przyszłość (fraszka)* w tomie zbiorowym *Norwidowskie fraszki (?)* (Red. J. Leociak. Warszawa 1996, s. 98–103).

<sup>46</sup> J.-P. Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Wybór A. Tatarkiewicz. Przel. J. Lalewicz. Wstęp T. M. Jaroszewski. Warszawa 1968, s. 170.

<sup>47</sup> Cyt. za: H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od potowy XIX do potowy XX wieku*. Przel. E. Feliksiak. Warszawa 1978, s. 188.

dlaczego?”<sup>48</sup> Sama muzyka Szopena jest pytaniem o swój sens, a Norwidowskie wieloosobowe odpowiedzi są przez nią ewokowane.

Kto i do kogo zatem mówi w *Fortepianie Szopena*?

Najpierw Norwid do Antoniego C., któremu poemat dedykował, i jego treścią zapewne nawiązuje do ich rozmów. W ten sposób poemat nabiera istotowo kolkwalnego charakteru, jest wypowiedzią należąca do dialogu Norwida z Antonim C.

Następnie mówi Norwid do Szopena, Żywy do Umarłego, z całą świadomością, jak to jest ontycznie drastyczna, a nie tylko retoryczna komunikacja. Konwencjonalna retoryka staje się duchowo naoczną prawdą. Rodzi się trudny do wyobrażenia dystans, przestrzeń porozumienia między „ja żyjącym” a „ty umarłym”. Ten dystans jest jednak natychmiast zlikwidowany, bo „mówienie do” utożsamia w tym poemacie „ja” z „ty”, życie ze śmiercią. W tym sensie obala śmiertelną międzyludzką przegrodę i komunikację unieśmiertelnia.

Dawno już oni troje umarli – teraz słuchamy ich my, żywi. I w rozmowie między czytelnikiem a autorem uobecniają się jako cienie Norwida, Czajkowskiego, Szopena i jako symbole tego, co w świecie jest żywotnie osobowe, uwyraźnione śmiertelnym tłem.

Niezwykła wyrazistość sytuacyjna poematu powoduje, że refleksje te, które mogłyby odnosić się do wszelkich tekstów o elegijnym charakterze, w tym przypadku zakorzeniają się nie w gatunkowych cechach literackich, ale we wzbudzonym przez literaturę przeżyciu egzystencjalnym.

*Fortepian Szopena* rozbrzmiewa chórem mnóstwa jeszcze innych jestestw, niektóre z nich są osobowe, inne są rozszczepieniem osoby Szopena na pojęciowe alegorie, inne są alegoriami pobocznych pojęć. Przywołajmy ten mieszany chór – w kolejności, w jakiej wstępuje na scenę poematu:

Byron. Béranger. Życia koniec i życia początek. Orfej. Cztery struny. Pigmalion. Ton. Perykles. Starożytna cnota. Polska. Przemienieni kołodzieje. Klóćące się klawisze. Miłości – profil. Dopelnienie. Duch i Litera. Fidas. Dawid. Eschylos. Glob. Kłos. Król Zygmunt. Ożałobione wdowy. Pułki. Fortepian. Pasje. Późny wnuk.

Adresaci poematu oraz nadawcy i adresaci jego wewnętrznych dialogów i dialogicznych, nie zawsze dokonanych nastawień, poematowe postacie Szopena, pojęciowe alegorie, wszystkie tak bardzo zróżnicowane byty powodują rozedrganie osobowe poematu. Przez to ów poemat jest s p o ł e c z e ń s t w e m ludzi i myśli.

A kiedy w finale pada owo „Lecz Ty? – lecz ja?”, jest ono nie tylko pytaniem o stosunek tych osób do historycznego i symbolicznego faktu zniszczenia fortepianu. Jest to też pytanie o status całego tworzywa poematu, ujętego w dialog wielu postaci i rzutowanej tą osobową energią ku nam, czytelnikom.

Osobnej refleksji nad puentą *Fortepianu Szopena* i nad jego mottami chcę poświęcić zakończenie eseju.

Czym dla całości i rytmizacji stroficznej oraz dla przebiegu poematu jest jego puenta? Ona jakby domykała całość i utrwalała ją w przebiegu. Jest ostatecznym „ujęciem”. A domykanie i utrwalanie jakby czyniła rzuconym wstecz napięciem

<sup>48</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne*. T. 1: 1945–1949. Wyd. 2. Warszawa 1997, zapis z 9 VI 1949, s. 440.

stroficznego rytmu, a więc samozwrotnym „rzutem” utworu. Ten „rzut” odbija się od początku, tworząc „stojącą falę” poematu, falę, która jednak, mimo swojej mocy ujmującej całość, potrafi się poza siebie ukierunkować.

„Ideał – sięgnął bruku” – to puenta niezwykle mocna, jej siła zaś jest nieskończona, bo nie konkludująca. Nie wyczerpuje się w sprzeczności, rozwija się z niej nieskończenie. A więc, z jednej strony, cały poemat jest dyskursem, myślowym, konsekwentnym podążaniem meandrującym pośród swoich cząstkowych dialektyk, z drugiej strony – nieskończenie rozwija się poza swoją puentę, pobudzany jej sprzecznością.

Obrazowa treść – rozbity o bruk fortepian – przygotowana jest przez poprzednie symbole zderzeń, konfliktów, rozdarć ideału i życia. Tak rozumiem groźby „stargania” w strofie I, odjęcia dłuta w strofie III, upuszczenia liry, jej uderzenia o ziemię, odepchnięcia w strofach II i VI, wyrzucania zadatku i „rozmiękania doskonałości kłosu” w strofie VII, rozdzierania ciała Orfeja w strofie ostatniej. W ten sposób toczy się w poemacie nieustający spór harmonii i dramatyzmu. Spór ten wywołuje wszelkie wieloznaczne kombinacje sensu zakończenia: ironię daremnego czynu żołdaków i duchowe serio ich czynów – niechcący spowodowali oni harmonię tego, co wysokie, i tego, co niskie, idei i materii.

Być może, ostatecznym „ujęciem” i „rzutem” *Fortepianu Szopena* jest korespondencja jego mott z puentą, korespondencja ujmująca całość i tak wewnętrznie napięta, że powoduje rzut sensu poza poemat, ku wszelkim jego kontekstom kulturowym i historiozoficznym.

Dwa motta poematu antycypują jego sens w paradoksalnym ujęciu. Motto z Byrona, „*La musique est une chose étrange!*”, zaznacza najogólniejszy dystans do treściowej „materii” poematu. Motto z Bérangera, „*L’art?... c’est l’art – et puis, voilà tout*”, wyraża tautologiczną wsobność i zwyczajność sztuki. A słowo „*tout*” może sugerować zarówno oczywistość, jak i bezgraniczność oraz pełnię sztuki. Pierwsze motto akcentuje w pojmowaniu sztuki dziwność i różnicę, drugie – tautologię i tożsamość. Jakże to dzisiejsze zestawienie, Derridiańskie!

Te dwa motta ukazują napięcie między dystansem, jaki wytwarza sztuka, a jej wewnętrznym brakiem dystansu do samej siebie. Z braku dystansu bierze się głęboka zwyczajność sztuki, inaczej zwana Polską, a dzięki tej zwyczajności – dostrzegalna i upragniona pełnia. Dystans to zarówno odległość wspomnienia, z której widzi się postać Szopena, jak i odległość geograficzna między Warszawą a Paryżem, którą zapelnia wizja zdruzgotanego fortepianu. Brak dystansu, tożsamość, a może raczej ustawiczna tęsknota do tożsamości, to nigdy nie zaspokojone dążenie do pełni artystycznej, egzystencjalnej, ontycznej.

Oba kontrastowe i dopełniające się wątki, sytuacji egzystencjalnej muzyka i poety oraz myślenia o ich sztuce, inicjowane przez motta, rozwijają się w całym poemacie aż do ich gwałtownego, patetycznego rzutu w puentę, w finalnej formule: „Ideał sięgnął bruku”.

Abstract

---

PIOTR MATYWIECKI

**DEPICTION AND PROJECTION ON CYPRIAN NORWID'S "FORTEPIAN SZOPENA"  
("CHOPIN'S PIANO")**

The article attempts to interpret Cyprian Norwid's poem *Fortepian Szopena (Chopin's Piano)*. The choice of the interpretation's principal categories, namely "depiction" and "projection," is inspired by Jan Mukařovský's literary critical term "semantic gesture." Applying the two aforementioned categories derived from the inside of the poem, as well as from such philosophers as Emmanuel Lévinas, Alfred North Whitehead, and Maurice Merleau-Ponty, the author of the article takes up the issue of Norwidian myth of Polishness, myth of an artist, philosophy of creation, and philosophy of music. The paper also includes a reflection about the poem's manuscript.