

ELŻBIETA LIJEWSKA

LIRYKA W DRAMACIE NORWIDA
O MUZYCZNOŚCI *TYRTEJA* I *ZA KULISAMI*

Jest słowo z b r z m i e n i a, jest z d u c h a

Tyrtej

Wzorem Norwida sięgnijmy do etymologii słowa *liryka* i do jego pierwotnego znaczenia, co może się okazać ważne zarówno w przypadku tragedii o Iakońskim wodzu, *Tyrteuszu*, jak również w przypadku komedii o autorze *Tyrteja – Za kulisami*¹. Przypomnijmy, iż w starożytnej Grecji pierwotnie nie funkcjonował termin „liryka” (gr. *lyrikos*, od *lyra* = lira), lecz „melika” (gr. *melikos* = melodyczny); nazwa ta była etymologicznie związana z *melos* („człon melodii”, „fraz”, „śpiew”, „pieśń”), zatem oddawała pieśniowy charakter utworów lirycznych².

Również w romantycznej refleksji o poezji powszechne jest rozumienie liryczności jako śpiewności, muzyczności (według *Słownika języka polskiego* Lindego „liryczny” znaczy „śpiewalny”). Maurycy Mochnacki, rozróżniając poezję liryczną i plastyczną (snycerską), podkreśla, iż u poetów lirycznych:

[...] wszystko zmierza do t o n u, do muzykalności. Muzyka służy ich f a n t a z j i, tak jak figury marmurowe poetyckiemu służą realizmowi. Muzykalne jest misterstwo poetów filozofujących, dumających. Krytyka filozoficzna powinna oznaczyć, jaki zachodzi stosunek [...]

¹ O wzajemnej relacji tekstów *Tyrteja* i *Za kulisami* pisali m.in.: W. H o r z y c a. *O inscenizacji „Za kulisami” Norwida*. „Teatr” 1947 nr 4/5 s. 66; I. S ł a w i ń s k a, T. M a k o - w i e c k i. *Za kulisami „Tyrteja”*. W: I. S ł a w i ń s k a. *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971 s. 167-209; S. S a w i c k i. *Tyrteusz Wielki Norwida*. W: t e n ż e. *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986 s. 131-132.

² Zob. J. D a n i e l e w i c z. *Wstęp*. W: *Liryka starożytnej Grecji*. Wrocław 1984 s. XIX-XX. BN II 92. Arystoteles wyróżniał tylko dwa rodzaje poezji: narracyjną i dramatyczną; lirykę zaliczał do muzyki.

między muzykalnością i snycerstwem, między śpiewem i foremną postacią, kształtem [...]³.

Józef Korzeniowski w *Kursie poezji* zaznacza:

Samo nazwisko poezji lirycznej nakazuje muzykę i śpiewanie. W rzeczy samej, poema liryczne było pierwiastkowo śpiewane i śpiewowi temu lira towarzyszyła. Żywe uczucie było wspólnym źródłem muzyki i poezji lirycznej⁴.

I jeszcze uwaga Mickiewicza z wykładu XIII drugiego kursu *Prelekcji paryskich*:

Cóż to jest naprzód poezja liryczna bez liry? Kim są poeci, którzy niby śpiewają, nie tylko nie układając muzyki do swych pieśni, ale zgoła nie słysząc jej w sobie? Muzyka nie jest wtórem towarzyszącym poezji lirycznej, lecz stanowi jej istotną część, to jej dusza, życie i światło⁵.

O pojmowaniu liryczności jako synonimu podmiotowości, uczuciowości, a zarazem kojarzeniu jej z muzycznością pisała Agnieszka Ziółowicz, rekonstruując historyczne znaczenie liryczności w romantycznej refleksji o dramacie⁶.

Pojęcie *liryki* jako *meliki*: melodyczności, „muzykalnego porządku” pojawia się u Norwida w wierszu *Liryka i druk* z cyklu *Vade-mecum*:

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

[...]

O! żar słowa i treści rozsądek,
I niech sumienia berło
W muzykalny łączą się porządek
Słowem każdym, jak perłą;⁷

³ M. M o c h n a c k i. *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Oprac. Z. Skibiński. Łódź 1985 s. 124.

⁴ J. K o r z e n i o w s k i. *Kurs poezji*. W: t e n ż e. *Dzieła*. T. XII. Warszawa 1873 s. 35.

⁵ A. M i c k i e w i c z. *Prelekcje paryskie*. Wybór. Tłum. L. Płoszewski. Oprac. M. Piwińska. T. 2. Kraków 1997 s. 57.

⁶ A. Z i o ł o w i c z. *Kategoria liryczności w romantycznej refleksji o dramacie*. „Ruch Literacki” 1995 z. 3 (210) s. 293-311.

⁷ C. N o r w i d. *Liryka i druk*. W: t e n ż e. *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1999 s. 26. BN I 271.

Nieraz już podkreślano, że Norwidowy ideał śpiewu lirycznego to nie łatwa śpiewność, zwodnicza „płynność słów” ani „przygawka”, ani „siekania i mazurek”. Nie znaczy to jednak, że poeta lekceważy brzmienie słów, rytm i rym poezji. Wręcz przeciwnie. Dostrzega niebezpieczeństwo pustego brzmienia, zwodniczego dźwięku słów. Ideałem jest organiczne zespolenie brzmienia i znaczenia, jak pióro zrosnięte jest z ciałem orła. Władysław Stróżewski interpretując wiersz *Liryka i druk* zauważa, że „muzykalny porządek” jest czymś nadrzędnym i najgłębszym zarazem. To harmonia spajająca wartości intelektualne, emocjonalne i moralne⁸.

Stróżewski rekonstruując poglądy Norwida na muzykę, zwrócił uwagę na ważne dla poety rozróżnianie dźwięku i tonu⁹. Dźwięk to puste brzmienie, nie wzbogacone żadnym dodatkowym sensem, podczas gdy ton można by zdefiniować jako brzmienie związane integralnie z określoną treścią. Ton niejako ewokuje jakąś tajemniczą treść „ponadmuzyczną”. Taka koncepcja tonu zdaje się bliska poglądom Hoene-Wrońskiego, który definiował muzykę jako „inteligencję ucieleśnioną w dźwiękach”. Zdaniem Stróżewskiego jest u Norwida jeszcze inne, pozamuzyczne rozumienie tonu – jako moralnej siły, która decyduje o istocie sztuki, o jej zdolności do demaskowania fałszu i objawiania prawdy.

Poszukiwanie przez Norwida struktury muzycznej, która jest w stanie połączyć słowo, treść i sumienie, daje się może wytłumaczyć przez odniesienie do antycznego obrazu wszechświata jako harmonii sfer niebieskich. Według tego obrazu¹⁰ siedem planet krążących wokół ziemi wydaje dźwięki, które

⁸ W. S t r ó z e w s k i. *Cyprian Norwid o muzyce*. Kraków 1997 s. 23-24.

⁹ Stróżewski pisze o pojęciu „tonu” u Norwida w kontekście refleksji o muzyce J. M. Hoene-Wrońskiego i A. Cieszkowskiego, a także o bardzo szerokim rozumieniu tego pojęcia (jako przenikającej wszystko idei) w myśli A. Mickiewicza i A. Towiańskiego (tamże s. 81-92).

¹⁰ „Pitagorejczycy uważali ziemię za centrum wszechświata, wokół którego obracają się po koncentrycznych kołach ciała niebieskie o kształcie kulistym, takim jak ziemia. Wyobrażano sobie, że ciała niebieskie umocowane są do kryształowych, wydrążonych kul, które wraz z nimi krążyły wokoło osi ziemi. Wyliczano i porządkowano, od najbliższego do najdalszego, ciała niebieskie w takiej mniej więcej kolejności: Księżyc, Słońce, Merkury, Wenus, Mars, Jupiter, Saturn, a więc w sumie przyjmowano siedem sfer planet i, jako ósmą, sferę gwiazd stałych, tak zwanych *primum mobile*. [...] Jak szybko obracające się koła jakiegoś mechanizmu wydają dźwięk, tak też ogromne wirujące sfery planet wydają dźwięki, które zlewają się w przepiękną harmonię. Ta idea i jej symboliczny wyraz, jaki znajduje w muzyce ziemskiej, pojawiają się już u najstarszych ludów tworzących kulturę. Owa harmonia muzyki sfer niebieskich spaja budowę wszechświata. [...] Każda sfera wydaje inny ton skali, a więc i poszczególnym bogom planet przysługują określone samogłoski i odpowiadające im tony [...] Inskrypcje na starożytnych pomnikach świadczą, że było zwyczajem zmieniać porządek tych tonów tak, że przy ich powtarzaniu zawsze rozpoczynał je

tworzą wspaniałą harmonię. Ludzie nie słyszą już tej muzyki, ponieważ przyzwyczaili się do niej od urodzenia, zachwycają się nią natomiast niebianie. Siedmiostrunna lira, której używali starożytni Grecy, miała być symbolem siedmionowej harmonii krążących planet, a więc była obrazem świata. Grecy rozróżniali siedem różnych tonacji, a wśród nich najbardziej cenili: dorycką (męską, energiczną) i frygijską (proszącą, perswadującą)¹¹. Norwid pisał o swojej tragedii *Tyrtej Lacedemoński*, że jest pisana „rymem osobnym, w prozie krytym, aby wytrzymał pomiędzy czasami wojny messeńskiej i czasami obecnymi, tj. pomiędzy doryjskim a frygijskim żywiołem i sensem”¹².

Do wyobrażenia świata jako harmonijnej całości odwołuje się c h ó r - a t e Ń s k i w tragedii o Tyrteuszu:

W c z ł o w i e k a życiu są chwile próżne – chwile czcze. Ale w żywocie p r a w d y chwil takowych nie ma, jedno jest ciąg. Dlatego Chór-ateński wciąż się wiedzie, jako nieustannie czujny Areopag.

Kto nie rozmawiał z nim? kto z nim nie rozmawiał... Ale on sam rozmawia ustawnie z prawdy rytmem.

Zachwyił się on raz o pierworządny t o n harmonii, który przewodniczy światom, i najnieprzerwaniej kołuje odtąd jak planeta.

inny ton. Chciano w ten sposób dać wyraz znamienemu położeniu planet [...]”. D. F o r s t - n e r OSB. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990 s. 24-25.

Skala dźwiękowa odzwierciedlała system planetarny: A = Księżyc, H = Merkury, c = Wenus, d = Słońce, e = Mars, f = Jowisz, g = Saturn. Teoria harmonii sfer znalazła odzwierciedlenie także w nauce nowożytnej. Znakomity astronom niemiecki J. Kepler, badający tory, po jakich poruszają się planety, pokusił się nawet o sporządzenie nutowych zapisów „melodii planet”. Poprzez odwołania do teorii harmonii sfer niebieskich interpretowano Wielką Improwizację: T. S i n k o. *Harmonia sfer i harmonika szklana*. „Czas” 1916 nr 603; t e n ż e. *Mickiewicz i antyk*. Wrocław-Kraków 1957 s. 353-355; Z. K ę p i Ń s k i. *Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa 1980 s. 199-240.

¹¹ W. W i t w i c k i. *Objaśnienia tłumacza*. W: P l a t o n. *Państwo*. Przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. T. 2. Warszawa 1958 s. 149. Flet grecki był podobny do naszego klarnetu. Nie wiadomo, jaka była barwa jego dźwięku. Siedem tonacji to: „1. C D E F G A H C’ Lidyjska (C-dur). Platon mówi, że brzmi pijacko. 2. D E F G A H C’ D’ Frygijska. Ta ma być prosząca, perswadująca. 3. E F G A H C’ D’ E’ Dorycka. Męska, energiczna. 4. F G A H C’ D’ E F’ Hypolidyjska. ‘Obniżona’ u Platona. 5. G A H C’ D’ E’ F’ G’ Jońska. ‘Obniżona’ i ‘pijacka’ u Platona. 6. H C’ D’ E’ F’ G’ A’ H’ Miksolidyjska. Ta ma być płaczliwa, jak i następna. 7. A H C’ D’ E F’ G’ A’ Eolska. Syntonolidyjska u Platona. [...] Wyklęte zostają gamy: miksolidyjska, przypisywana Safonie, i syntonolidyjska, bo są płaczliwe. Podobnie jońska i lidyjska, bo są pijackie. Zostaje tylko dorycka i frygijska” (tamże s. 148-149).

¹² List do Józefa Ignacego Kraszewskiego z [5] maja 1866 r. PWSz 9, 217-218. Cytuję według wydania: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1-11. Warszawa 1971-1976 (dalej: PWSz; pierwsza liczba oznacza tom, następane – strony).

Czy widziałeś, ażeby się kiedykolwiek uniósł albo zaśmiał... albo żeby przesył i znużenie znalazły się na równej drodze jego? Zaiste, takowego męża nigdy nie było... a wszelako: a t e ń s k i - c h ó r takim jest¹³.

Powtórzmy: c h ó r - a t e ń s k i rozmawia z „prawdy rytmem”, ponieważ „zachwyił się” o „pierworządny t o n harmonii, który przewodniczy światom”. Greckie pojęcie *tonu*¹⁴ jest wieloznaczne i odnieść je można do różnych dziedzin: muzyki, malarstwa, filozofii, etyki. Tym, co zdaje się łączyć różne znaczenia, jest jakieś „napięcie w kierunku jedności, harmonii” – zarówno w muzyce, malarstwie, jak i życiu duchowym. „Ton harmonii” w ustach ateńskiego chóru nie jest więc tylko pojęciem muzycznym (w dzisiejszym rozumieniu słowa „muzyka”), jest jakby odbiciem zasady budowy świata.

O chórze jako nośniku liryczności w dramacie pisała Agnieszka Ziółowicz¹⁵, przytaczając m.in. poglądy Fryderyka Schillera z jego rozprawy *O zastosowaniu chóru w tragedii*. Śpiew chóru niesie ze sobą szczególnie duży ładunek liryczności, jest bowiem wyznaniem „całych narodów”. Zdaniem Schillera chór jako „postać idealna”

[...] porzuca ciasny krąg akcji [...]. Czyni to zaś z całą siłą fantazji, ze śmiałą liryczną swobodą, która przemierza wysokie szczyty spraw ludzkich krokiem bogów – czyni to przy wtórze całej zmysłowej potęgi rytmu i muzyki w dźwiękach i ruchach. [...]

Tylko chór uprawnia tragediopisarza do tej wzniosłości tonu, która wypełnia ucho, wprawia ducha w stan napięcia i rozszerza duszę¹⁶.

Taki „schillerowski” chór wprowadził Norwid do tragedii o Tyrteju. Jest on głosem sumienia ateńskiego społeczeństwa, a zarazem głosem autora dramatu i autora rozprawy o prawdzie. Ateński chór przemawia z dostojnością i umiarem, przysłuchuje się głosom innych bohaterów dramatu i komentuje je. Jest świadomy tego, iż „głos ogólny” bywa zdradliwy; dlatego bada przynoszone mu wieści i odnosi je do porządku panującego we wszechświecie –

¹³ C. N o r w i d. *Tyrtej*. PWSz 4, 471.

¹⁴ Grec. *tonos* – coś naciągającego lub naciągniętego, napiętego, stopień intensywności – w muzyce (popularnie, choć błędnie): dźwięk określonej wysokości, tonacja, walor, ton lub akcent wyrazu, miara, metrum, ton głosu, wysokość głosu. Może też oznaczać umysłowy, duchowy lub fizyczny wysiłek, jego: siłę, intensywność, skuteczność. W filozofii ton to – siła, natężenie, u stoików – siła żywotna. Ton to również jedna zasada postępowania, jeden kierunek.

¹⁵ Z i o ł o w i c z, jw. s. 308-309.

¹⁶ F. S c h i l l e r. *O zastosowaniu chóru w tragedii*. W: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*. Przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa. Kraków s. 210.

„Nie ku czemu innemu Ateński-chór pogodnie się okręca w rytmie planet” (PWsz 4, 475).

Zupełnie inne chóry słyszymy w Sparcie. Chór chłopiąt, chór-polemarków, chór-kapłański, chór-równych powtarzają jedynie powszechne sądy, opinie, nie odnoszą się do nadrzędnego porządku, do prawdy. „Słowo Spartanów jest p r z e s t a n k i e m mowy człowieczej” – mówi Tyrteusz (PWsz 4, 496).

Jeszcze gorzej jest w świecie przedstawionym w dramacie *Za kulisami*, gdzie brak zarówno Egeinei (koryfei chóru), jak i chóru, który jest wyznaniem „całych narodów”. Mamy za to zwodniczy chór fiołków i chóralny gwizd publiczności, wyświstującej tragedię o Tyrteuszu¹⁷. Brak chóru znamionuje społeczności, w których panuje znudzenie, jakiś przesyć, czczość, martwota. Do tych społeczności posłany zostaje poeta, by mówić prawdę.

W znanym zapewne Norwidowi poemacie *Anczyca* Tyrteusz nie śpiewa zagrożających do boju pieśni. Gdy Spartanie zamiast zbrojnej pomocy widzą przybyłego z Aten kulawego, półślepego poetę, chcą go rozszarpać. Tyrteusz śpiewa tylko jedną pieśń – o znikczemnieniu, zhańbieniu Spartan¹⁸. Prawda sprawia przemianę u słuchaczy.

A Tyrteusz Norwida? Usuwa się coraz bardziej na bok, być może w ogóle nie zaśpiewa swej pieśni. Pomimo braku zakończenia tragedii o losach Tyrteja możemy wnioskować z wcześniejszych zapowiedzi: jest posłany do ludu o kamiennych sercach, zostanie odrzucony, pogardzony, będzie walczyć „bojem wewnętrznym”, „osamotnienie przegrana bitwą”, zostanie tułaczem...¹⁹ Lecz zanim się to stanie, poeta ateński w obecności ukochanej Egeinei stawia pytania, jak by chciał sam zrozumieć swoje posłannictwo:

¹⁷ „Jeśli usunie się chór, to język całej tragedii nie będzie już mógł być wzniosły, inaczej bowiem to, co teraz jest wielkie i potężne, będzie się wydawało wymuszone i przesadne. Chór starożytny wprowadzony do tragedii francuskiej ujawniłby wszystkie jej niedostatki i zniszczył ją zupełnie” (S c h i l l e r, jw. s. 210).

¹⁸ W. A n c z y c. *Tyrteusz*. W: *Książka zbiorowa ofiarowana Kazim[ierzowi] Władysławowi Wójcickiemu*. Warszawa 1862 s. 149. Norwid z pewnością znał poemat *Anczyca*, w tej samej książce ogłosił tłumaczenie z Horacego *Ad Pompejum*. O postaci Tyrteusza w polskiej literaturze romantycznej zob. M. I n g l o t. „*Tyrteusz*” *Teofila Lenartowicza* i „*Tyrtej*” *Cypriana Norwida na tle powstańczych motywów pieśni patriotycznej okresu zaborów*. „*Studia Norwidiana*” 17-18:1999-2000 s. 49-69.

¹⁹ O reinterpretacji mitu tyртеjskiego u Norwida zob. S a w i c k i, jw. s. 121-132.

Czemuż?... i c h p i e ś n i już tak mało pewna
 Treść – i skażonej całości?
 Lutnie ich czemu?... z łomliwego drewna,
 A nie ze słoniowej kości?...
 – Ta ich łomliwość czemu jednak rzewna?
 [...]

[...] Poeta! czemuż nie pożarty
 Przez lwy?... lecz stłoczony od bydła²⁰...
 – Orfeusz czemu? mógł piekielne larwy
 Zebrać na strunę jak pyły
 I zatrząść nimi, nie zmieniając barwy
 Słów – ni poniżając siły?...²¹

Dziwna jest ta pieśń Tyrteusza; zamiast bojowego zapachu – pytania, wątpliwości, rozterki. Podziw dla mocy Orfejskiego śpiewu i świadomość własnej bezsiły? Nie jest jasne, o kim śpiewa ateński wieszcz w następnej strofie:

[...]
 Choć bóg piekielny nie groźnym już bóstwem
 Tobie, przed tobą zjednany:
 I ty, w purpurze (która jest ubóstwem),
 Ty – król – ty! – czemuś poddany?...²²

Potem głos Tyrteusza przycicha, słowa ostatniej zwrotki – o przyjściu wielkich poetów, o słowie z „brzmienia” i z „ducha” – wypowiedane są prawie szeptem, do ucha. W Sparcie jego śpiewu nie słyszemy już wcale. I nie jest to chyba jedynie wina niekompletnego tekstu dramatu. Milczenie Norwidowego bohatera jest zawsze wymowne.

²⁰ Lira jako symbol harmonijnego zjednoczenia kosmosu była przeciwstawiana obrazowi rozproszonego bezładnie stada bydła. Por. J. E. C i r l o t. *Słownik symboli*. Tłum. I. Kania. Kraków 2000 s. 230.

²¹ PWsz 4, 494.

²² Tamże s. 495. Postać, o której śpiewa Tyrteusz, zdaje się mieć rysy Chrystusa – ubrany w purpurę król, który jest poddanym. Na znanych Norwidowi freskach w katakumbach pierwsi artyści chrześcijańscy przedstawiali Chrystusa jako Orfeusza, dopatrując się analogii między czarodziejską siłą śpiewu Orfeusza a duchową władzą, którą Chrystus ma nad ludzkimi sercami. U Ojców Kościoła pojawia się obraz Logosu-Muzyka, który przywraca harmonię we wszechświecie (F o r s t n e r, jw. s. 340-341, 394).

*

O roli muzyki w dramacie Norwida *Za kulisami* pisała Irena Sławińska i Tadeusz Makowiecki. Przypomnijmy te uwagi:

Dźwięki strun towarzyszą wszystkim chwilom, w których rosnące napięcie uczuć szuka właściwego wyrazu. Splatają się nierozdzielnie z każdym przyłykiem poezji – z wierszami lirycznymi włożonymi w usta Pazia czy Mandolina [...]. Władztwo dźwięku ogarnia też i dialogi, posłuszne prawu wewnętrznego rytmu. „W rytmie cała się czuję” – mówi Egeia. Toteż rozmowa jej z Tyrtejem będzie poetyckim dwuśpiewem, ułożonym we frazy muzyczne, kończące się jak refrenem tym samym zdaniem: „ja będę z tobą”. Podobnie dźwiękowy ustrój mają recytacje obu chórów ateńskich i przeplatane z nimi epeisodiony.

Poetycka melodia słów panuje też na sali balowej. Strzępami poematów mówi Omegitt, rytm władnie jego gnomicznym sformułowaniem. Poetyckie frazy rzucają w przelocie maski: Astrolog czy Noc. Chór Fiołków rozstrzuwa umyślnie kiry poetyczności – chce opętać Omegitta czarodziejskim kołysaniem słów. [...] Piękną, twórczą interpretację muzyki przynosi także finał orkiestry oraz solowe głosy fletu i skrzypiec²³.

Sceną najgłębiej przepojoną liryzmem, w której też niezwykle ważną rolę odgrywa muzyka, jest scena III komedii *Za kulisami*. Norwid włączył do niej wstawki liryczne: [*Na posadzkę zapustnej sceny*], [*Nie chcę już smutków*], [*Daj mi wstążkę błękitną*]. Zabieg taki, jak zauważa Czesław Zgorzelski, był wówczas najprostszym sposobem ulirycznienia dramatu lub prozy²⁴. Utrwaliła go poetyka sentymalna m.in. w utworach scenicznych powiązanych z muzyką – na przykład w tzw. scenie lirycznej²⁵, gdzie w momentach najwyższego napięcia pojawiała się muzyka. Podobnie jest w dramacie Norwida – śpiew Mandolina i Pazia przeplata się z finałem orkiestry i partiami solowymi fletu i skrzypiec.

Pamiętając o ważnym u Norwida rozróżnieniu dźwięku i tonu, można by zauważyć, iż melodyjność „wstawek lirycznych” zdaje się współbrzmieć z taneczną muzyką sali balowej. Jednakże ich tonacja ewokuje inne jakości

²³ S ł a w i ń s k a, M a k o w i e c k i, jw. s. 200-201.

²⁴ „Działanie liryczności najczęściej ogarnia tylko niektóre, choć niekiedy bardzo liczne fragmenty utworu; przeważnie są to szeroko rozwinięte i emocją liryczną uniesione wypowiedzi bohaterów, skierowane do siebie samego lub do świata i zabarwione bądź to refleksyjnością rozważań filozoficznych, bądź też wylewnością wyznań osobistych. Ponadto bardzo często wiążą się one z całym systemem wstawek w postaci odśpiewywanych piosenek, wystąpień chórów lub nawet wydzielonych z tekstu dramatycznego samodzielnych konstrukcyjnie wierszy lirycznych [...]”. Cz. Z g o r z e l s k i. *Zarysy i szkice literackie*. Warszawa 1988 s. 12.

²⁵ Zob. J. C i e c h o w i c z. *W kręgu sceny lirycznej*. W: t e n ż e. *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce*. Wrocław 1984 s. 10-63.

emocjonalne – smutek, gorycz, a nawet gniew. Wyraźny jest tu rozdźwięk między warstwą brzmienia i znaczenia. Brzmienie jest maską, pozwalającą wyrazić prawdziwe uczucia głównego bohatera. Dodatkowym zamaskowaniem jest fakt, że piosenki śpiewają postaci włoskiej pantomimy: Paź, Mandolin, Pierrot, Arlekin.

Piosenki te przynoszą liryczną ilustrację do nigdy nie wypowiedzianych uczuć Omegitta (*A – czy też ona wie*). [...] Są to także bezpośrednie porte-parole autora. Biorą udział w końcowym *Finale* maskaradowym, syntetyzują ostatecznie nastrój całości. Niewątpliwie taki właśnie sens ma piosenka Mandolina *Na posadzkę zapustnej sceny* czy też Pazia *Nie chcę już smutków*...²⁶

Dbającego o porządek na balu maskowym Komisarza drażnią „pokątni pieśniarze i gitarzyści” (czyli Mandolin i Paź), którzy przygłuszają „muzykę oficjalnie pensjonowaną”. Lecz pod koniec balu nawet ta „oficjalna” muzyka wymyka się spod kontroli, dźwięczy niepokojącym tonem:

Im się zdawa, że my gramy rozczulający finał włoskiej opery, lub że pooslepiane oczy nasze skaczącymi nutami w gorączce wzroku zapominają się dla akordów słodko płynących?...²⁷

Uczestnicy balu słyszą jedynie dźwięki tanecznej muzyki. W uprzywilejowanej sytuacji jest widz dramatu, który może podsłuchać rozmowę instrumentów, usłyszeć prawdziwy ton ich gry:

FINAL ORKIESTRY

razem

Jeszcze kilka tylko, kilka stronnic, opłynionych po brzegach bladą zorzą, okapanych od góry konaniem lamp... [...]

FLET

solo

Jakże się też nie położę w pudło moje, białym wykładane aksamitem... jakże się nie wyciągnę już za chwilę?!...

[...]

Trumienka moja długa jest – dostatnia jest ze wszech miar trumienka moja i białym wysłana aksamitem...

SKRZYPCE

[...]

Kilka włosów wytargnął smyk z swej białej grzywy – wytargnął kilka włosów białych jako śnieg – i odleciały na powietrze!...²⁸

²⁶ S ł a w i ń s k a, M a k o w i e c k i. jw. s. 196; por. też s. 186.

²⁷ N o r w i d. *Za kulisami*. PWSz 4, 539.

²⁸ Tamże s. 539-540.

Słodko brzmiące akordy są tylko złudzeniem. Naprawdę instrumenty opowiadają o umieraniu. Nie wiadomo, czy Norwidowi chodziło o konkretną operę włoską. Mistrzem w wykorzystywaniu sprzeczności przekazu dźwiękowego i werbalnego był Giuseppe Verdi. W jego operach mogło następować rozdzielenie planów słowa i dźwięku, gdy na przykład wypowiedzane słowa maskowały bohaterów, a muzyka pełniła rolę demaskatora. Jednakże sama muzyka niosła niekiedy niejednoznaczność – w ostatnim akcie *Balu maskowego* panuje pełne niepokoju napięcie pomiędzy radosną muzyką taneczną a dramatycznymi recytatywami ujawniającymi prawdziwe emocje bohaterów²⁹.

O dwoistym doświadczeniu muzyki u Norwida pisał Władysław Stróżewski. Analizując wiersz *Słuchacz*³⁰ wyróżnił dwie postawy słuchaczy: pierwszą, „redukcjonistyczną”, sprowadzającą muzykę tylko do dźwięku (obraz tańczącego wesoło tłumu); drugą, dochodzącą poprzez ton do zawartej w muzyce myśli (obraz słuchacza pogrążonego w melancholii, nakrytego kapturem, wsłuchującego się w ton). Podobna rozbieżność „słodkich akordów” i właściwego, tragicznego ich znaczenia jest słyszalna w finałowej scenie *Za kulisami*. Tę dwoistość zapowiadała już *Dedykacja*, pełniąca w utworze rolę uwertury operowej; wprowadza bowiem zasadnicze motywy i nastroje³¹. W wierszu tym pojawia się wyraźne rozróżnienie pomiędzy zwodniczym śpiewem syren („rymem chwalnym”, „dzwoneczkami fiołków”) a „grzmotem prawdy”, „hymnem boleści”. Pierwszy ton ceniony jest przez dziewczkę, Warszawę – syrenkę, drugi przez Matronę, Warszawę – „górne Jeruzalem”.

*

Lecz jeśli nie może zagrznieć prawda, przywracająca naruszoną harmonię, skrzący u Norwida ironia, jak w wierszu właśnie pod tym tytułem:

Żeby to tchem samym harmonii
Można było kręcić wozów oś,
I bez s-krzypnięcia wstecz ironii
Żeby się udało zrobić coś...³²

²⁹ O naprzemiennej roli słowa i muzyki jako elementu maskującego lub demaskującego w operach Verdiego pisała zajmująco A. Borkowska (*Maska w teatrze operowym (na przykładzie XIX-wiecznych tłumaczeń librett „Rigoletta” i „Balu maskowego” Giuseppe Verdiego)* W: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*. Pod redakcją M. Jabłońskiego, J. Stęszewskiego, J. Tatarskiej. Poznań 2000 s. 71-90 szczególnie s. 74-75).

³⁰ S t r ó ż e w s k i, jw. s. 25-27.

³¹ S ł a w i ń s k a, M a k o w i e c k i, jw. s. 204.

³² N o r w i d. *Ironia*. PWSz 2, 65. Wyrażenie „kręcić wozów oś” pochodzi może z antycznego wyobrażenia wszechświata jako maszyny – por. przypis 10.

Takim zakłóceniem, s-krzypnięciem jest w scenie finałowej *Za kulisami* najbardziej znana, spopularyzowana przez Syrokomlę, rytmiczna polska piosenka dziecinna: *Wlazł kotek na płotek*³³. To kolejna wstawka liryczna do dramatu Norwida. Piosenkę wykonują postacie z commedii dell'arte – Arlekin i Pierrot:

ARLEKIN

wtórując sobie mimiką, jakby gitarę trzymał

Wlazł kotek – na płotek
I mruga;
Piosenka to śliczna – niedługa!

PIERROT

odbierając mu mimiczny instrument

Wbiegł ptaszek – na daszek
Kościoła;
A wiatr nim okręca dokoła!

ARLEKIN

przejmując na nowo mimikę

„Twój ptaszek
Jest z blaszek”
(Kot rzecze),
„Choć kręci się w kółko, nie przeczę!”³⁴

Komentując ten fragment *Za kulisami*, Bolesław Leśmian podkreśla, iż naśladowczą zgodność obydwu piosenek ułatwia podobieństwo mimicznych instrumentów. Taki instrument może też wskazywać na określoną tradycję literacką³⁵. Jaka to może być tradycja? Regularny układ wersów (3 + 3, 3, 3 + 3 + 3) i mechaniczny rytm piosenek Arlekina i Pierrota, nabierający przyspieszenia w ostatnim wersie każdej zwrotki, przypomina rymowanki ks. Baki. W takich właśnie „siekankach”, oddających bezmyślny ruch w kółko, obraca się Bakowska śmierć. Jak w dziecinnych wyliczankach mamy tu „kołowrót powracających ciągów sylab, dokładnych rymów, maszynowo wystukiwanych przycisków ryt-

³³ „Na wzór polki p. Chojnackiego pt. *Tańcowała ryba z rakiem* p. Ahtel ma zamiar obdarzyć nas kompozycjami do nadawniejszych i najpopularniejszych piosenek zastosowanymi, a jakimi są: *Wlazł kotek na płotek* i *Wlazł kurek na murek*. Tam wprawdzie w tańcu mogła się ryba z rakiem pogodzić, ale jak się znajdują kotek z kurkiem, to nieco za trudno [...]” („Kurier Warszawski” 1851 nr 107).

³⁴ N o r w i d. *Za kulisami*. PWSz 4, 543-544.

³⁵ B. L e ś m i a n. *Szkice literackie*. Warszawa 1959 s. 89.

micznych”³⁶. Coraz szybciej obracają się marionetkowe postacie. I coraz mniej jednoznaczne jest ich zachowanie – jak w piosence Władysława Syrokomli:

A kiedy kotkowym zwyczajem
Zawiedziem i zdradzim się wzajem,
Niech żadne się na to nie żali,
Bo myśmy oboje mrugali.
Na zręczne mruganie z ukradka
Nikogo nie znajdziem na świadka;
Kto widział, nie zgadnie: co znaczy?
Bo coraz mrugamy inaczej!
W tym sekret, w tym cała zasługa:
„Wlazał kotek na płotek i mruga”³⁷.

W Norwidowskiej wersji ludowej piosenki (poeta dopisał dwie zwrotki) mrugający kotek i okręcający się z wiatrem jak chorągiewka na dachu blaszany ptaszek to oczywiście ironiczny, groteskowy komentarz do zaręczyn Lii i Sofistoffa przebranego za Abelarda. Ale czy jest to również wyraz uczuć głównego bohatera – Omegitta, podobnie jak inne wiersze-piosenki w tej scenie? Myślę, że tak. Nie jest to wcale tak niewinna piosenka, jak by się mogło zdawać – jest wręcz prowokacyjna. Już samo jej zestawienie z „rozczulającym finałem włoskiej opery” wywołuje jakiś nieprzyjemny, przejmujący zgrzyt. Jak gdyby autor dramatu nie dowierzał, że właściwie zostanie usłyszana gra umierającej orkiestry: „Jeszcze tylko parę tych stronic, zapisanych płaszącymi nutami w sieciach linii, jakoby to były skaczące postacie tworców nie znanych a ułowionych w drżącą matnię”³⁸. Człowiek wplątany w „grę”,

³⁶ A. N a w a r e c k i. *Umieranka księdza Baki*. „Pamiętnik Literacki” 1983 z. 1 s. 28-29. Autor wskazuje na to, iż świat w wierszach ks. Baki uchwycony jest w trakcie zabawy. Sporządza nawet katalog tych zabaw i gier. Często polegają one na szybkim ruchu obrotowym („karuzela”, „bąk”, „korowód”), który doprowadza do jakiegoś oszołomienia, a kończący je dziecięcy okrzyk „bęć” oznacza po prostu śmierć. Za zasłoną gry i zabawy kryje się zawsze w rymowankach ks. Baki nieuchronność zniszczenia i przemijania.

³⁷ L. K o n d r a t o w i c z (W. S y r o k o m l a). *Wlazał kotek na płotek. Żarcik*. W: t e n ż e. *Wybór poezji*. Cz. 3. Warszawa 1912 s. 169-170. Do muzyki Wiktora Każyńskiego. Warto tu może przypomnieć, iż Syrokomla był pod urokiem poezji ks. Baki; nie tylko ją wydawał, ale tworzył falsyfikaty (?) – zob. *Skrypta o. Baki S. J. świeżo odszukane...* W: *Baka odrodzony. Uwagi o śmierci niechybnej wszystkim pospolitej...* Wyd. W. Syrokomla. Wilno 1855 s. 183-199.

³⁸ N o r w i d. *Za kulisami*. PWSz 4, 540.

której reguł do końca nie zna, przypomina bohatera wierszyków ks. Baki. W tych grach wygrywa zawsze śmierć³⁹.

Gorzka jest wiedza o mechanizmie poruszającym maskaradowy świat:

A ten systemat sprężyn, bez ich celu,
Jakby tragedia bez słów i aktorów,
Jak wielu nudów i rozpaczy wielu
*Muzyka, gwałtem szukająca chorów*⁴⁰.

Zamiast głosu chóru, wypowiadającego odwieczną prawdę i tańczącego w rytmie obrotu sfer niebieskich, współczesny Tyrteusz usłyszy skrzyp kręcącego się w kółko, z wiatrem opinii społecznej, mechanizmu. Taka jest scena Norwidowego theatrum mundi, na jej posadzkę kapie woskowa łaza... Z takiego „teatru” dobrze jest powrócić do domu.

Wsluchanie się w to, „co słycać”, w dramacie *Za kulisami* sugeruje interpretację losu głównego bohatera. Co bowiem naprawdę oznacza odjazd Omegitta z balu maskowego do domu? Nie tak może daleko od tej sceny do przebudzenia się bohatera *Cywilizacji* na ramieniu siostry szarej...⁴¹ Wierny sługa jak anioł stróż czuwa nad Omegitem i z ulgą wyprowadza go z „teatru”:

OMEGITT

[...] Wszystko to razem: błahe i poważne, konieczne i swobodne – popstrzone owiędłych (i nie więdących nigdy, bo nieżyłych nigdy!) liśćmi kwiatów... okapane ubocznie skrzepłą łąą białego wosku... wszystko to razem wzięwszy... M a l c h e r!!

MALCHER

obrzucając płaszczykiem ramię Omegitta

Konie nasze rwą się z numerowanego miejsca powozu. Czekalem-ci z płaszczykiem, wytrzeszczając oczy na prawo i na lewo... Wszędzie albowiem, jak to mówią (z przeproszeniem), dobrze z ludźmi dobrymi – – ależ w domu najlepiej!

OMEGITT

A m e n! – tobie powiadam. –⁴²

³⁹ N a w a r e c k i, jw. s. 10-13, 29.

⁴⁰ C. N o r w i d. (*W pamiętniku*). PWSz 4, 458. Podkr. kursywą – E. L.

⁴¹ S ł a w i ń s k a, M a k o w i e c k i, jw. s. 190.

⁴² N o r w i d. *Za kulisami*. PWSz 4, 546-547.

LYRICISM IN NORWID'S DRAMA
THE MUSICALITY OF *TYRTEJ* ['TYRTAEUS'] AND *ZA KULISAMI* ['IN THE WINGS']

S u m m a r y

Romantic reflection on poetry commonly understood lyricism as melodiousness, musicality and subjectivity. Norwid understood music in two ways, distinguishing sound (empty of content) and tone (linked to specific content). In searching for a musical structure to combine the word, the content and conscience he drew on the ancient model of the universe as the harmony of the spheres. In *Tyrtej* the chorus in particular is laden with much lyrical expression in that it represents the voice of conscience of Athenian society and the voice of the playwright himself. The absence of chorus marks dead societies, to whom the poet is sent to proclaim the truth.

The dissonance between the level of sound and the level of content is very striking in the lyrical portions of *Za kulisami*. The duality is signalled in the Dedication, which functions as an operatic overture. The disparity between its „sweet chords” and their real tragic meaning is particularly audible in the closing scene of the play. Strikingly, the author introduces into the finale the familiar children's song *Wlazł kotek na płotek*, whose words and rhythm render a senseless revolving movement that evokes the closeness of death. It is a grotesque exposition of the hypocrisy of the characters.

Instead of the chorus proclaiming some eternal truth and dancing to the tune of the heavenly spheres, all that the poet, the modern Tyrtaeus, can hear is a creaking revolving mechanism propelled by the wind of popular opinion.

Transl. Adam Pasicki