

BARTŁOMIEJ ŁUCZAK

O SKRZYPCACH ORAZ ICH MUZYCE
W WIERSZU DO „ARTYSTY ZAPOMNIANEGO”
– DO NIKODEMA BIERNACKIEGO

1. UWAGI WSTĘPNE

„Ani architektura, ani malarstwo, choć praktycznie bliższe Norwidowi, nie dostarczają mu tylu i tak świetnych artystycznie obrazów, co muzyka”¹ – zauważył Kazimierz Wyka. Pod koniec *Wstępu* do antologii *Cyprian Norwid o muzyce* Władysław Stróżewski nadmienił, że „jest rzeczą mało prawdopodobną, by udało się nie przeoczyć żadnego tekstu, który dla Norwidowego podejścia do muzyki ma lub – przy pewnej interpretacji – mógłby mieć jakieś znaczenie”². Jednakże wszystkie utwory Norwida odnoszące się w jakikolwiek sposób do muzyki odtwarzają pewną całość myśli, toteż istotne dla moich uwag będzie umiejscowienie podjętego przeze mnie zagadnienia w tej właśnie całości. Mieczysław Jastrun zauważył ponadto, że poeta:

W wierszu *Do Nikodema Biernackiego*, w utworze zadziwiającym przez swoją skomplikowaną, lecz zarazem przezierną myśl, mówi o życiu sztuki i o losie artysty, w tym wypadku muzyka, w gwałtownych skrótach, które dla nieobeznanego z całością dzieła Norwida mogą wydać się hieroglificzne, lecz które w istocie zawierają cały program Norwida-artysty, program pełen sprzeczności i przewyżczeń tych właśnie sprzeczności³.

„Wszystkie postulaty, wysuwane przez Norwida wobec sztuki, w najdoskonalniejszy sposób spełnia muzyka Chopina”⁴ – pisał Stróżewski, toteż spojrzenie

¹ K. Wyka. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. Kraków 1948 s. 61.

² W. Stróżewski. *Wstęp*. W: *Cyprian Norwid o muzyce*. Oprac. W. Stróżewski. Kraków 1997 s. 103.

³ M. Jastrun. *Gwiazdzisty diament*. Warszawa 1971 s. 89-90.

⁴ Stróżewski. *Wstęp* s. 48.

autora wiersza *Do Nikodema Biernackiego* na twórczość artysty, którego sam określił mianem „naczelnego u nas”, stanowić będzie dla podjętego przeze mnie tematu ważny kontekst. W celu rozwinięcia i zarazem dokładniejszego określenia pojęć i myśli poety zawartych w jego liryku skierowanym do skrzypka odwołam się także do innych utworów.

2. SKRZYPCE – STUDIUM PRZEDMIOTU

NAJCZĘŚCIEJ spotykanym u Norwida elementem sztuki muzycznej jest instrument muzyczny. Dzieje się to zapewne z paru przyczyn. Przede wszystkim charakterystyczne dla systemu estetyki Norwida uznanie odrębności muzyki jako sztuki samoswojej i autonomicznej doskonale się wyraża zainteresowaniem dla instrumentu, którego – podobnie zresztą jak rzeźba dłuta – nie dzieli przecież muzyka z żadną ze sztuk. Ponadto w stosunku do muzyki, jako specyficznej dziedziny ludzkiej twórczości, instrument jest z n a k i e m f i z y c z n y m, narzędziem sprawczym, w którym zamknięte zostały i unieruchomione możliwości pewnych określonych poczynań kulturowych. Norwid był w wielkiej mierze poetą takich poczynań, a więc – siłą faktu – także związanego z nimi świata wytworów ludzkich. Dlatego też nader chętnie odwoływał się do instrumentu muzycznego, tym bardziej, że trudno w nim nie widzieć jednego z najbardziej wieloznacznych i wielowartościowych produktów, jakie w ogóle wyszły spod ręki człowieka⁵.

Powyższe słowa badacza mogą kojarzyć się odbiorcy dzieł Norwida przede wszystkim z *Fortepianem Szopena*. Tragiczna historia instrumentu będącego symbolem wielkiej sztuki jest najbardziej znamienym przykładem owego „unieruchomienia”. Mniej znanym i rzadziej przytaczanym od utworu poświęconego Chopinowi jest wiersz *Do Nikodema Biernackiego*, w którym to motyw skrzypiec wiąże się z osobą określonego artysty⁶. Poeta napisał ów liryk w 1857 roku, w trakcie swojego drugiego pobytu w Paryżu. Warto odnotować, że skrzypce przybył do Paryża we wrześniu tegoż właśnie roku i doszło wówczas do spotkania obydwu artystów. Czy spotkanie to było bezpośrednią inspiracją dla Norwida? Trudno nie dopuszczać takiej tezy, a właściwie trudno sądzić, że było inaczej. Liryk opublikowany został krótko po napisaniu – ukazał się bo-

⁵ Wyk a. *Cyprian Norwid* s. 65.

⁶ Por. S t r ó ż e w s k i. *Wstęp* s. 16.

wiem już 10 października we lwowskim „Dzienniku Literackim”⁷. Być może zatem Norwid ukończył go nawet tuż po owym spotkaniu⁸. Wyka pisał:

Z [...] podwójnego widzenia instrumentu, które łączy w skomplikowany obraz obiekt realny z symbolem muzycznego zachwyty nad grą artysty, rodzi się początek apostrofy skierowanej do słynnego skrzypka Nikodema Biernackiego⁹.

Przyjrzyjmy się pierwszym wersom utworu Norwida:

... A Ty skąd wzięłeś na te skrzypce deski,
Jeśli nie z lipy bogdaj czarnoleskiej –
I smyk Twój jestże czarodziejstwem żywy
Z białego konia arabskiego grzywy?...
I struny Twoje – czy Ty ręką lewą
Spod serca wsnuleś na skrzypców Twych drzewo?¹⁰.

Stróżewski dostrzegł w nich, obok metaforycznego sensu, także „szczególny moment dosłowności”¹¹, uświadamiając nam, że Nikodem Biernacki „nie tylko był znakomitym wirtuozem, ale i zajmował się amatorsko lutnictwem”¹². Nie-wykluczone też, że miały one stanowić nawiązanie do autentycznego, używanego przez artystę instrumentu: „Biernacki rzeczywiście grał na lipowych skrzypcach, zrobionych przez lutnika poznańskiego – Macieja Dankwarta”¹³. Obraz poetycki, wskazujący poniekąd na budulec instrumentu, zawiera jednak w sobie bardzo konkretne i „silne” odwołanie. Słynna lipa z Czarnolasu to przecież znak tożsamości polskiej poezji. Nasuwa się tutaj znana myśl Norwida o Chopinie: „Kochanowski w *Sobótkach* pierwszy ludu poezję uczonemu światu uwidomił – w muzyce Chopin toż uczynił” (PWsz VI, 251). Autor *Promethi-*

⁷ Zob. Z. T r o j a n o w i c z o w a. *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”*. W: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*. Red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk. Kraków 2002 s. 74.

⁸ Por. tamże s. 76-77.

⁹ W y k a. *Cyprian Norwid* s. 72.

¹⁰ Cytaty z dzieł Norwida podaję według edycji: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami ktytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. I-XI. Warszawa 1971-1976 (dalej: PWsz; liczba rzymska oznacza tom, liczby arabskie – strony). Tu: PWsz I, 268.

¹¹ Zob. S t r ó ż e w s k i. *Wstęp* s. 16.

¹² Tamże.

¹³ J. M a l i s z e w s k i. *Cypriana Kamila Norwida słuchanie muzyki*. W: *Cyprian Kamil Norwid w setną rocznicę śmierci poety. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 18 i 19 maja 1983*. Red. J. Pośpiech. Opole 1984 s. 101-102.

diona dostrzegał, że źródła polskiej sztuki narodowej utkwione są w „poezji ludu”, czyli w tym, co „zrośnięte” z polską ziemią, zakorzenione w miejscowej tradycji. Muzyka grana przez Biernackiego, której znakiem stały się w poświęconym artyście wierszu właśnie jego skrzypce, wiąże się z polską kulturą. Nie bez znaczenia dla poety mógł być repertuar koncertowy młodszego od niego o kilka lat muzyka: „Również sławny był w Polsce i za granicą Nikodem Biernacki [...], gdy jako wykonawca fantazji na tematy polskie krzepił grą swoją serca rodaków”¹⁴ – pisał w jednej ze swoich prac Józef Reiss. Jak zauważył Stróżewski, „odwołanie się do włosia smyczka”¹⁵ również niesie z sobą przenośne znaczenie: „»grzywa arabskiego konia« oznacza przede wszystkim polot gry artysty”¹⁶. Gra na skrzypcach – jeśli wiąże się z odpowiednimi umiejętnościami grającego – może sprawiać wrażenie zjawiska „nieprawdopodobnego”, jakby była „zaczarowana”. Filozof spostrzegł także, w kontekście piątego i szóstego wersu utworu Norwida, że również „naturalny sposób trzymania skrzypiec prowokuje do zbudowania metafory”¹⁷ – w pytaniu zawartym w tym fragmencie liryku poeta wskazuje na wewnętrzne źródło artyzmu. Polega on nie tylko na kunszcie instrumentalnym, ale także na „wszczepieniu” w grę treści wy wpływających „spod serca”, z głębi osobowości artysty, z wnętrza jego *psyche*¹⁸.

Charakterystyczne i zaskakujące jest określenie „złamek drewna”, pojawiające się w drugiej części wiersza. Bez względu na to, czy intencją poety było nazwać w ten sposób skrzypce, czy sam smyczek – określenie to jakby „odstaje” od wcześniejszego sposobu przedstawienia instrumentu. Sprawia, że można zapomnieć o jego fizycznych walorach, a przecież, jako wytwór sztuki lutniczej, skrzypce potrafią zachwycić nie tylko barwą wydawanego dźwięku, ale także swoim kształtem i kolorem. Można się domyślać, że dla Norwida – zainteresowanego także sztukami plastycznymi – miało to znaczenie. Na wygląd instrumentów muzycznych, jak pisał Stróżewski, „jego oko malarza musiało być szczególnie wrażliwe”¹⁹. Określenie „złamek drewna” wskazuje poniekąd na niedoskonałość środków, z których korzysta człowiek-twórca. Paradoksalnie – to właśnie ów „złamek drewna” ma stać się środkiem służącym do objawiania wyższych wartości. Może w tym miejscu pojawić się także refleksja nad niedoskonałością samej sztuki, która – będąc wytworem ludzkiej działalności –

¹⁴ J.W. Reiss. *Polskie skrzypce i polscy skrzypkowie*. Łódź 1946 s. 9.

¹⁵ Stróżewski. *Wstęp* s. 16.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Por. tamże.

¹⁹ Tamże.

pozostaje w sferze *vanitas*. „Ostateczny punkt odniesienia sztuki znajduje się jednak zawsze w pięknie samym, dopełniającym się w sztuce, lecz nie dochodzącym w niej nigdy do dopełnienia d o s k o n a ł e g o”²⁰. Powołaniem artysty jest jednak odsłaniać to, co jest większe od dzieł sztuki i od niego samego, co je oraz jego przerasta.

3. NIKODEM BIERNACKI – WIRTUOZ I „WIESZCZ”

Biernacki był swego czasu artystą wzbudzającym zainteresowanie, a także uznanie, choć dziś raczej niewielu o nim wie. Z okazji przypadającej 1 września 1995 roku 170. rocznicy jego urodzin w „Głosie Wielkopolskim” ukazały się trzy artykuły autorstwa Edmunda Grabkowskiego poświęcone skrzypkowi, który „szczególnie blisko związany był z Poznaniem i Wielkopolską”²¹. Trudno może dziwić się nieobecności Biernackiego w ogólnej polskiej świadomości kulturowej przełomu XX i XXI wieku, skoro nawet – jak zauważył Grabkowski – „w najbardziej – wydawać się mogło miarodajnym wydawnictwie – encyklopedii muzycznej PWM, w czterdziestopięciowerszowej notatce biograficznej jest dziesięć ewidentnych błędów (z datą urodzenia włącznie) i wielokrotnie więcej luk”²². Tymczasem – skrzypek i kompozytor, do którego Norwid skierował swój piękny liryk, zapisał się w historii polskiej kultury muzycznej jako wyróżniająca się postać.

Urodził się we wschodniej Galicji – w Tarnopolu, w 1825 roku²³.

Skrzypek zrazu kształcił się muzycznie pod okiem ojca – samouka; z pierwszym publicznym koncertem wystąpił już jako dziesięcioletni chłopiec, w Tarnopolu. Późniejsza jego kariera wiodła przez orkiestrę wojskową w Czerniowcach, orkiestrę teatru hrabiego Skarbka we Lwowie, naukę w lipskim konserwatorium²⁴.

²⁰ Tamże s. 62-63.

²¹ E. G r a b k o w s k i. *Nikodem Biernacki – artysta zapomniany (1). Honorarium od Libelta*. „Głos Wielkopolski” 1995 nr 204.

²² Tamże.

²³ Informacje na temat życia i kariery artystycznej Nikodema Biernackiego zaczerpnąłem głównie z artykułów E. Grabkowskiego opublikowanych w „Głosie Wielkopolskim” (przypisy 21, 28 oraz 78); por. też: S t r ó ż e w s k i. *Wstęp* s. 18-19; T r o j a n o w i c z o w a. *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”* s. 73-76.

²⁴ T r o j a n o w i c z o w a. *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”* s. 73.

Już w młodości dał się poznać jako wyjątkowo utalentowany muzyk. Był wyróżniającym się studentem Konserwatorium w Lipsku i jako student z powodzeniem koncertował: „Dzienniki lwowskie i lipskie dają o nim najchlubniejsze świadectwo”²⁵ – donosiła „Gazeta Polska”. W dwudziestoczteroletnim skrzypku widziano przyszłego wirtuoza:

Wszyscy ileśmy tylko słyszeć mogli zgodzili się na to, że świetna przyszłość czeka pana Biernackiego. [...] Pociąg jego smyczka, czystość tonów i znakomita już wprawa zapowiadają artystę pierwszego rzędu²⁶.

– wołano w tejże gazecie po jego poznańskim koncercie. Młody muzyk grywał również na cele dobroczynne – na rzecz emigracji. Po ukończeniu studiów w Lipsku odbył tournée po miastach niemieckich. To był jednak dopiero początek kariery, w trakcie której występował „na zachodzie i wschodzie Europy, w Skandynawii i krajach naddunajskich, w Ameryce i Meksyku”; według Grabkowskiego był tam „przyjmowany z najwyższym uznaniem”, ale także był „podziwiany przez rodaków w rodzinnym kraju”²⁷.

„W 1857 roku po serii koncertów w Wielkopolsce i innych regionach kraju wyjechał na kilka miesięcy do Paryża; wystąpił tam między innymi w słynnej sali Pleyela [...]”²⁸. Warto zatrzymać się przy tym wydarzeniu – nie tylko ze względu na jego rangę czy nawet pewnego rodzaju symbolikę. Trudno nie podejrzewać, że zagranie koncertu w tym samym miejscu, w którym półtorej dekady wcześniej swój geniusz muzyczny objawił zachodniemu światu Fryderyk Chopin, było sporym przeżyciem dla młodego jeszcze skrzypka. Okoliczności związane z występem mają jednak znaczenie także dla interpretacji Norwidowego wiersza²⁹:

Ów wcześniej zapowiadany przez Biernackiego prestiżowy występ solowy odbył się dopiero w roku następnym, sezon koncertowy w Paryżu rozpoczynał się bowiem w styczniu 1858 roku, do koncertu Biernackiego doszło dopiero wiosną³⁰.

²⁵ Cyt. za: G r a b k o w s k i. *Nikodem Biernacki – artysta zapomniany (1)*.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże (przypis dotyczy trzech cytowanych w zdaniu fragmentów).

²⁸ T e n ż e. *Nikodem Biernacki – artysta zapomniany (2)*. *Wybrał Poznań*. „Głos Wielkopolski” 1995 nr 210.

²⁹ Zob. T r o j a n o w i c z o w a. *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”* s. 74.

³⁰ Tamże s. 74.

Wiersz Norwida „powstał zatem w okresie przygotowań skrzypka do owego wielkiego koncertu”³¹ – jak zauważyła Zofia Trojanowiczowa, postulując przy tym: „warto zapytać, co oznaczał rok 1857 w biografiami artystycznych Norwida i Biernackiego”³². W artykule poświęconym omawianemu wierszowi badaczka „wzięła pod lupę” ten właśnie czas, porównując perypetie obu twórców. Przypomnijmy:

Dla poety był to trzeci rok paryskiego bytowania po powrocie z Ameryki, rok beznadziejnych i upokarzających starań o wydanie poematu *Quidam*, siedemnasty rok drogi poetyckiej układającej się, jako kariera, coraz mniej fortunnie i bez widoków na poprawę³³.

Biernacki zaś, choć nierzadko wysoko oceniany, wciąż walczył o lepszą reputację, mając w swojej dziedzinie wybitnych konkurentów – nie bez przyczyny przecież XIX wiek bywa nazywany epoką wirtuozów skrzypiec. Wiele słynnych nazwisk – a wśród nich także polskie – można by tu przywołać. Jesienią 1857 roku muzyk przygotowywał się zatem do koncertu, który dla jego pozycji pośród innych skrzypków mógł mieć ogromne znaczenie.

Biernacki miał już na swoim koncie wcześniejsze solowe koncerty, wzbudzające często zachwyty publiczności, zawsze był jednak postrzegany w cieniu trzech najbardziej znanych polskich skrzypków: młodszego o niemal dziesięć lat Henryka Wieniawskiego, a także zajmujących wówczas nieco niższe pozycje Karola Lipińskiego i Apolinarego Kątskiego³⁴.

Dzisiaj trudno byłoby na podstawie samych muzycznych recenzji z tamtych czasów ocenić rzeczywisty kunszt artystyczny Biernackiego. Trudno jest zatem zobiektywizować różne sądy na temat jego umiejętności. Jak wiadomo, nawet sposób postrzegania przez krytykę różnych twórców oraz ich dokonań potrafi zmienić się wraz z duchem epoki. Gdy chodzi o wielu dawnych wirtuozów – ci nie pozostawili po sobie żadnych nagrań, które mogłyby być dla nas pełniejszym świadectwem ich artyzmu, a które mogłyby zostać odkryte i ponownie wysłuchane, i może lepiej, głębiej – po upływie czasu – zrozumiane. Trojanowiczowa dostrzegła, że „oceny bardziej umiarkowane” wystawiano Biernackiemu wówczas, „kiedy zdarzało się, że koncertował w tych samych miejscach, co Wie-

³¹ Tamże.

³² Tamże s. 75.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

niawski czy Kątski”³⁵. W jednej z recenzji zaliczono go do „drugiego rzędu”³⁶ artystów. W innym zaś miejscu napisano:

lubiony pan Nikodem Biernacki [...] jest dobrym technikiem, aczkolwiek tonowi jego zbyt miękkiemu brakuje charakteru męskiego; brak też w pojmowaniu utworów szczególnie czuć się daje przy wykonywaniu utworów klasycznych³⁷.

By być sprawiedliwym, warto jednak zaznaczyć, że w tym samym sprawozdaniu zawarte zostały także wyrazy uznania dla gry skrzypka – choć pojawiają się one obok słów krytyki:

Gra p. Biernackiego jest w miejscach śpiewnych, kantylenach, w salonowych kompozycjach i w ogólności zawsze tam, gdzie trudności techniczne są owém medium wywołującym efekt – nadzwyczaj wykończona. Wykończenie wszakże to nie jest tylko wpływem pokonania zręcznego trudności mechanicznych: owszém p. Biernacki kompozycje odpowiadające jego charakterowi pojmuje i przedstawia żywo i gorąco. W przedstawieniu utworów klasycznych, chętniebyśmy widzieli w p. Biernackim więcej spokoju; radzilibyśmy mu, aby mniej schlebiał gustowi publiczności, aby mniej się oglądał na uczuciowość słuchających go dam. Z téj przyczyny odegranie koncertu Mendelsohna (z E. mięk.) nie odpowiadało duchowi kompozycji. W innych utworach, które słyszeliśmy, podziwialiśmy pracę usilną, podniesioną i ożywioną talentem³⁸.

Nie docieczemy już jednak, czy rzeczywiście Biernacki źle zinterpretował wykonywaną przez siebie kompozycję, czy też może korespondent „Ruchu Muzycznego” nieodpowiednio zinterpretował grę Biernackiego. Nie wiadomo zatem, o czym w swojej istocie bardziej świadczą przytoczone powyżej fragmenty: o rzeczywistym poziomie kunsztu artysty – czy może o rodzaju i charakterze percepcji recenzenta...? Nasuwa się tu odniesienie do znanej ponad ćwierć wieku wcześniej polemiki na temat wartości gry Niccolò Paganiniego. Po jego występie w Warszawie napisano na przykład:

Ten niezwykły sposób grania, musi na massie słuchaczy koniecznie czynić wrażenie; jakoż czyni ie, i to nie przez miejsca, których trudności długiej wymagają pracy i wprawy, lecz przez figle, których każdy skrzypek za parę miesięcy wyuczyć się może, iak n. p. świstanie, pstrykanie, i t. d. Z resztą gra jego jest często niedbała, i nieraz słyhać fałszywe tony, lecz

³⁵ Tamże s. 75-76.

³⁶ „Ruch Muzyczny” 1857 nr 19. Podaję za: T r o j a n o w i c z o w a. *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”* s. 76. Korespondent „Ruchu Muzycznego” zaliczył Biernackiego do „gwiazd drugiego rzędu” po „królu” Henryku Wieniawskim.

³⁷ „Ruch Muzyczny” 1857 nr 20; cyt. za: tamże s. 76. Zachowano pisownię źródła.

³⁸ „Ruch Muzyczny” 1857 nr 20.

pokryte śpiesznie uderzającą oko trudnością. Wykształcenie prawej ręki zupełnie zaniedbał; prowadzenie smyczka ma nietylko zupełnie słabe ale nawet oprócz stoccatów niczem neurozmaicone.

[...] i pewno Niemcy pierwsi może się pomszczą za uludzenie, w iakie ich wprawili; iakoż tam coraz głośniei i publiczniey odzywają się zdania znawców, zdeymuią z niego chwilowy urok i nie chcą w nim uznać prawdziwego wirtuoza i artysty³⁹.

Oczywiście Paganini stanowił osobne zjawisko, jednak jego historia pokazuje najdobitniej, jak drastycznie mogły niekiedy różnić się opinie komentatorów życia muzycznego. Miały one jednak bardzo duży wpływ na rozwój artystycznej działalności: „Przy mistrzach skrzypiec chodziło o rozgłos międzynarodowy i to na obu półkulach, a także, co tu dużo mówić, o niemałe honoraria”⁴⁰.

Trojanowiczowa wskazała na pewną analogię łączącą kariery Norwida i Biernackiego. Twórczości autora *Promethidiona* wciąż odmawiano większych wartości, jego samego stawiając za Mickiewiczem, Słowackim oraz Krasińskim; Biernacki zaś, jak już pisałem, był wówczas „postrzegany w cieniu trzech najbardziej znanych polskich skrzypków [...]”:

Nie chcę przez to powiedzieć, że była to dokładnie ta sama sytuacja, jak w przypadku Norwida i trójcy wieszczów. [...] niemniej jakieś podobieństwo między sytuacją poety i skrzypka występowało. I Norwid nie mógł tego nie widzieć⁴¹

– tłumaczyła badaczka, uściślając jednak tę analogię przez wskazanie również istotnej różnicy: „Mimo wszystko te dwie biografie artystyczne układały się przeciwstawnie: poeta coraz bardziej ginął z oczu publiczności, skrzypek rósł w jej oczach, wzbudzał zainteresowanie”⁴².

Autorka artykułu *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”*, powołując się na paryską korespondencję Emanuela Kani dla „Echa Muzycznego” z 13 grudnia 1857 roku, wskazała, że przed docelowym koncertem w sali Pleyela „uczestniczył Biernacki w kameralnych spotkaniach muzycznych w polskich salonach w Paryżu”⁴³. Zdaniem badaczki:

³⁹ L.K. S z y r m a. *Kilka rysów gry Paganiniego i Lipińskiego*. „Dziennik Powszechny Krajowy” 1829 nr 140.

⁴⁰ T r o j a n o w i c z o w a. *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”* s. 75.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże s. 76.

⁴³ Tamże.

Wrażenia i refleksje zawarte w wierszu Norwida musiały być wywołane takim właśnie występowaniem salonowym [...], gromadzącym niewielu słuchaczy, stwarzającym okazję do bezpośredniej wymiany zdań, także z koncertującym artystą⁴⁴.

Czy wiersz powstał po nawiązaniu przez mężczyznę kontaktu w salonie, czy może po jakiejś rozmowie w innych okolicznościach? Trudno odpowiedzieć z pełnym przekonaniem. Wydaje się jednak, że Norwid, zainteresowany paryskim, a zwłaszcza polskim życiem muzycznym, nie był obojętny wobec wydarzenia, które z udziałem skrzypka miało wkrótce się odbyć⁴⁵. Widzimy też, że Biernacki w chwili spotkania z Norwidem był już artystą o sporym doświadczeniu; jego „zadaniem” było wnieść do dziedzictwa kulturowego Europy to, co dla niego było rodzime, a dla polskiego narodu – wspólne. Może również dlatego poeta, konstruując apostrofę do znanego już w wielu miejscach Biernackiego, odwołał się do „dawnej” czarnoleskiej lipy.

Odwołanie to znaduje jeszcze jedno uzasadnienie. Pisał o nim Stróżewski, rozpatrując w kontekście myśli Norwida związki muzyki i poezji. „Kluczem” miało tu być słowo „pieśń”:

Te dwie rzeczywistości artystyczne: pieśń – utwór poetycki, i pieśń – utwór muzyczny, łączą się jednak ze sobą i wtedy, gdy nie składają się na jedno dzieło, a więc pieśń w ścisłym znaczeniu tego słowa. Dzięki temu, że jednakowa jest ich geneza, mają jak gdyby wspólny mianownik, mogą więc być sprowadzane do siebie nawzajem. To właśnie dlatego deski skrzypiec skojarzyć się mogą z lipą czarnoleską: narzędzie muzyczne z „narzędziem” poetyckiej inspiracji. A co jeszcze ważniejsze: wydaje się, że muzyce wolno będzie stawiać wymagania właściwe poezji, na nią zaś przenieść te, jakie stawia się muzyce⁴⁶.

Znamienne jest to, że zdania otwierającej omawiany utwór apostrofę zapisane zostały w formie pytań kierowanych do samego jej adresata. „Stwierdzenia ujął poeta w formę pytań dlatego, żeby im nadać silniejszy ton emocjonalny”⁴⁷ – pisał Gniazdowski. Autor wiersza zdaje się podejmować dialog ze skrzypkiem. Jednak obok skrzypka adresatem wiersza są także jego czytelnicy. Każdy z nich samemu odczyta tę apostrofę i sam przed sobą będzie mógł postawić pytania, które – choć dotyczą konkretnego artysty – wskazują także na problem tożsamości sztuki w ogóle, szczególnie zaś – tożsamości polskiej sztuki. Jednocześnie pytania te wprowadzają w drugą część wiersza, w której Norwid rozwija myśl

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Por. M a l i s z e w s k i. *Cypriana Kamila Norwida słuchanie muzyki* s. 102.

⁴⁶ S t r ó ż e w s k i. *Wstęp* s. 23.

⁴⁷ A. G n i a z d o w s k i. „Pod lauru szerokiego cieniem”. „Poezja” 1978 nr 3 s. 27.

o sztuce i rozpatruje „powołanie” artysty-muzyka. Zapowiedzią dalszych refleksji jest ostatnie z pytań stanowiących pierwszą część utworu:

– Czy posłannikiem idziesz od świtania,
Gdzie zmrok jest z światłem, z uśmiechami łkania?
PWsz I, 268

Drugi z cytowanych wersów określa rzeczywistość, w której artysta zawsze żyje i tworzy, rzeczywistość, z której wyrasta i z którą przychodzi mu zmierzyć się. Nie jest to łatwe, gdyż ciemność, „zmrok”, wciąż zagraża jasności – dobru i pięknu. „Zmrok” może tutaj kojarzyć się również z zaciemnianiem prawdy, redukowaniem dobra poprzez kłamstwo – co może prowadzić do cierpienia, rozpaczki. Do tworzenia w takiej rzeczywistości artysta zostaje „posłany”. Jego zadaniem jest nieść światło, by prawda mogła zostać oświetlona i dostrzeżona, a kłamstwo zdemaskowane i odrzucone. Możemy zatem już tutaj zobaczyć, że oczekiwania wobec muzyka – wirtuoza skrzypiec – zdecydowanie wykraczają poza obszar czysto estetycznych wartości. W drugiej części utworu poeta wskazuje:

Powiem – iż wieszczów rzecz jest poznać wieszczę:
Oto – zakłęta dała Ci królewna
Klucze od Echa, i ten złamek drewna,
I łzę, i poszept w ucho – i grom jeszcze!...
PWsz II, 268

Słowo „wieszcz”, którego najczęściej używa się przeciw, określając poetów⁴⁸, Norwid zdaje się w swoim wierszu odnosić do skrzypka. Gniazdowski pisał: „[...] jest wieszczem rozpoznającym nowego, nadchodzącego artystę-wieszczę i odkrywającym jego powołanie artystyczne”⁴⁹. Warto przywołać w tym miejscu znane wersy innego utworu. Przypomnijmy:

Jako więc prorok, wychodząc z sumienia,
Prawdą dla prawdy gore w kształt płomienia,
Tak wieszcz z piękności wychodzi poczucia
(a piękność kształtem Prawdy i Miłości),
Więc od snowania wchadza do wysnucia,
Określa profil... stąd – zalet całości
Szukamy w wieszczu – stąd wszyscy wieszczowie

⁴⁸ Por. W. K o p a l i n s k i. *Wieszcz. W: t e n ż e. Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1993 s. 1281-1282.

⁴⁹ G n i a z d o w s k i. „Pod lauru szerokiego cieniem” s. 27.

Rozpoczynali piękności podziwem;
 Stąd nieraz wiecznych się z nich rzeczy dowie
 Ten tylko, kto wie: że ogień z ogniewem
 Złączeni właśnie są przez przeciwności –
 Że za profilem Prawdy i Miłości
 Tegoż profilu całość jest odjemna,
 Przeciwna – jakby wystrzygł nożycami
 Z papieru, i część odleciała ciemna,
 Część tła, co w profil się szczerbami plami.
 Tę część na niebo kładąc, wieszcz powiada:
 „Oto błękitnej prawdy jest plejada...”

PWsz III, 456

Posłannictwo wieszczu polega, według Norwida, na „odślanianiu” prawdy, czyli dążeniu do niej poprzez tworzenie tego, co piękne; chodzi tu o komponowanie jej „kształtów” – za pomocą środków artystycznych. W jaki sposób muzyka powinna zatem funkcjonować? Norwid podkreśla:

Lecz – s k o r o k ł a m s t w o z d r a d z i s z k ł a m s t w e m
 s z t u k i,

[...]

PWsz I, 268

– ten paradoks „podwójnego kłamstwa” określa relacje, jakie zachodzą pomiędzy sztuką a rzeczywistością⁵⁰. Nie oznacza to bynajmniej, że artyście wolno być kłamcą w jakichś szczególnych sytuacjach. Sztuka jest tworzeniem świata fikcji. Jest także jakimś odniesieniem do rzeczywistości – poprzez inspirację, wykorzystanie różnych środków bądź posiadane znaczenie. Sama jednak jest czymś innym niż rzeczywistość, z którą jest związana:

Celem sztuki – zdaje się mówić poeta – jest ujawnianie kłamstwa życia; sprzeczność polega na tym, że sama sztuka nie jest z istoty swej identyczna z życiem, jest więc kłamstwem, maską, teatrem. Ale w pewnych wypadkach owo nieuniknione, zdawałoby się, kłamstwo sztuki rozdziera nagle kłamstwa nagromadzone przez sytuacje, które stwarza życie⁵¹.

Jeśli zatem posiada się umiejętność kreowania tej fikcji, można wówczas z jej pomocą „przepowiadać” drogę prowadzącą do wyzwolenia od kłamstwa, prowadzącą do prawdy. „Kwestia wzajemnych relacji prawdy i kłamstwa w sztuce po-

⁵⁰ Por. S t r ó ż e w s k i. *Wstęp* s. 32-34. Zob. też: J a s t r u n. *Gwiazdzisty diament* s. 90; T r o j a n o w i c z o w a. *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”* s. 79-80.

⁵¹ J a s t r u n. *Gwiazdzisty diament* s. 90.

jawiała się w estetyce od czasów starożytnych”⁵². Stróżewski, interpretując ten wers, przywoływał poglądy św. Augustyna: „Myśl o przewyciężaniu fałszu przez fałsz sztuki przypomina [...] analogiczne uwagi św. Augustyna dotyczące szczególnej dialektyki prawdy i fałszu w sztuce aktorskiej”⁵³. Św. Augustyn tak je sformułował:

I stąd rodzi się dziwaczny wniosek. Wszystkie te rzeczy o tyle są w części prawdziwe, o ile są w części nieprawdziwe, i jedynie w ten sposób mogą posiadać swoją częśćkę prawdy, że w innej swojej części są nieprawdziwe... Jakże bowiem wspomniany Rosejusz mógłby być prawdziwym aktorem tragicznym, gdyby nie chciał być nieprawdziwym Hektorem?... Jakże obraz konia mógłby być p r a w d z i w y m o b r a z e m, gdyby koń namalowany nie był n i e p r a w d z i w y m k o n i e m?⁵⁴.

W rozważania nad tą kwestią wpisują się wreszcie odnoszące się do sceny z *Hamleta* spostrzeżenia samego Norwida, zamieszczone przez niego w rozprawie *O sztuce*:

Kiedy albowiem cały obyczaj familijny i powszednia jego rzeczywistość brudną stały się maską, wtedy m a s k a - t e a t r u zamieniła się tylko w rzeczywistość nieskończenie godniejszą wyboru i pierwszeństwa. Przyjęła nawet siłę akcji i jakoby prawdą stała się (PWsz VI, 341)⁵⁵.

W dziele muzycznym tego rodzaju „fikcję” stanowią same dźwięki. Są one dobierane i przetwarzane przez artystę – człowieka, który swoją działalnością zmienia formę rzeczywistości. Aby jeszcze lepiej zrozumieć, na czym miałyby polegać „kłamstwo” sztuki dźwięków, warto spojrzeć szerzej na twórczość Norwida; szczególnie ważny i pomocny w zrozumieniu myśli poety może być wiersz *Sluchacz*:

[...] w wierszu tym pojawia się [...] dwoistość wewnętrznego-zewnętrznego, głębi i powierzchni, która przejawia się w samej muzyce. W *Sluchaczu* zawarte są wyraźnie dwa jej doświadczenia: jedno, „redukjonistyczne”, sprowadzające muzykę li tylko do dźwięku, drugie, w którym poprzez ton dochodzi się do zawartej w niej myśli⁵⁶.

⁵² T r o j a n o w i c z o w a. *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”* s. 79.

⁵³ S t r ó ż e w s k i. *Wstęp* s. 33.

⁵⁴ Ś w. A u g u s t y n. *Soliloquia* II, 10, 18. Tłum. A. Świderkówna. Cyt. za: S t r ó -
ż e w s k i. *Wstęp* s. 33.

⁵⁵ Cyt. za: T r o j a n o w i c z o w a. *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”* s. 80.

⁵⁶ S t r ó ż e w s k i. *Wstęp* s. 25.

W pierwszej strofie tego utworu znajdujemy pewną „definicję” dźwięków:

Znasz Ty ten kraj, znasz tę Narodu chwilę,
Gdy grajkom, wam, świat wtacza się do ręki,
Bo z żadnych słów nie dowie się nikt tyle,
Co z łkań, co z łez – bo idee są dźwięki!!

PWsz II, 222

Rozwinął ją Stróżewski, próbując najpierw odczytać tę myśl dosłownie, „wprost”:

Rzeczywistość może być adekwatnie zinterpretowana przez świat dźwięków muzycznych, przez łkania i łzy lepiej niż przez słowa. Idee, a więc to, co „normalnie” wypowiedane jest w języku, poprzez słowo, stają się treścią dźwięku [...] ⁵⁷.

W jaki sposób jednak wydobyć te idee, oddzielić je od tego, co w muzyce jest jedynie brzmieniem? „W sformułowaniu »bo idee są dźwięki« kryje się gorzka ironia” ⁵⁸ – pisał ten sam badacz, dostrzegający potrzebę znalezienia – jak sam to nazwał – „innej, właściwszej interpretacji tego wiersza” ⁵⁹:

Dźwięk to tylko brzmienie, może nawet puste brzmienie (jak ów Pawłowy „cymbał brzmia-cy”), idea utożsamiona z dźwiękiem traci więc sens, staje się niczym. Łzy, łkania, dźwięki to – podobnie jak w wierszu *Kolebka pieśni* – jedynie jeden, zewnętrzny i uboższy wymiar muzyki. Wymiar, w którym króluje „grajek”, nie będący jednak synonimem „muzyka” albo „grającego” [...]. Grajek to raczej artysta samych dźwięków, nie pozbawionych zresztą emocjonalnego wyrazu ⁶⁰.

Na dwa sposoby można być muzykiem, a ściślej – tym, który układa i „powołuje do istnienia” konkretne dźwięki, brzmienia. Te dwie drogi przynoszą odmienne efekty. Zadaniem prawdziwego artysty-muzyka powinno być – postuluje Norwid w *Słuchaczu* – wnikanie w głąb dźwięków, co pozwala odkrywać nieobecną na „powierzchni” muzycznego utworu przestrzeń – przestrzeń myśli:

Idei nie da się zredukować do dźwięku ani poprzez sam dźwięk uchwycić. Idee to właśnie n i e są dźwięki, lub, by wyrazić tę myśl dobitniej: dźwięki nie są ideami. Te nie kryją się także w czysto emocjonalnej stronie muzyki, w „łkaniach i łzach”. Dźwiękowi przeciwstawia się t o n, w którym, czy poprzez który, wysłuchać można myśl, a więc dotrzeć także do idei:

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże s. 25-26.

„Pod słucham w tonach myśl, jak grom w obłoku”. Dopiero ton jest całością, dźwięk stanowi tylko jego część składową, wystarczającą jako akompaniament do tańca, ale nie do dochodzenia do prawdy. Najważniejsze jest wszakże to, iż muzyka może stanowić właściwą do niej drogę⁶¹.

Czego zatem poeta oczekiwał od gry Biernackiego, od jego muzyki? Wydaje się, że wiersz może wskazywać na coś, co jest w muzyce skryte, co może nawet pozostać „nieusłyszane”, a co jest bardzo cenne. Muzyk włada możliwością przechowania, „przemycenia” czegoś, co w kłamliwym, brutalnym świecie jest wciąż zagrożone. Oto chyba pełniejszy obraz znaczenia „zdrady kłamstwa”. „I powiesz: «Prawda!...» – a ja się obudzę...” (cudzysłowy za cytowanym źródłem, PWSz I, 269) – podsumowuje poeta wcześniejsze myśli na końcu wiersza. Artysta ma za zadanie „mówić”. Jego skrzypce mają stawać się narzędziem objawiania prawdy – owych „wiecznych rzeczy”.

Cytowany przeze mnie filozof oraz badacz twórczości Norwida zwrócił jednak uwagę na pewien problem pojawiający się w tym miejscu: „niełatwo określić, czym jest owa m y ś l, która »pod słuchana« ma zostać w tonach”⁶². Trudno też wskazać jednoznacznie na najbliższy filozoficzny kontekst dla opisanych tutaj poglądów poety⁶³. Jednakże: „Wydaje się pewne, że dla Norwida muzyka zawiera jakiś szczególny pierwiastek intelektualny, nierzadko wręcz przeciwstawiany czystej emocjonalności”⁶⁴. Nie chodzi tu bynajmniej o zwalczanie emocjonalności sztuki dźwięków w ogóle. Norwid, jako „poeta c a - ł o ś c i”⁶⁵, dostrzegał w muzyce miejsce dla uczuć, które także są częścią człowieczeństwa.

I choć owa „myśl”, do której stale wracamy, rozumiana może być rozmaicie, dwa jej znaczenia wydają się pewne. Po pierwsze, odnosi się ona do muzycznego p r z e k a z u, do ewokowanych przez muzykę treści, których nośnikiem jest t o n. [...] Po drugie, oznaczać ona może myśl czysto muzyczną, w szczególności system reguł czy praw, którym muzyka jest podporządkowana⁶⁶.

Wydaje się, że Norwid wierzył, iż Biernacki jakąś bardzo cenną „myśl” – „powierzoną” jemu – może wyrazić poprzez swoją muzyczną aktywność.

⁶¹ Tamże s. 26. Przytoczone wewnątrz tego cytatu zdanie pochodzi z wiersza C. Norwida *Sluchacz*.

⁶² Tamże s. 91.

⁶³ Zob. na ten temat: tamże s. 81-92.

⁶⁴ Tamże s. 91.

⁶⁵ Por. tamże.

⁶⁶ Tamże.

Dla Norwida istotne jest jednak nie tylko to, co stanowi o wartości samego dzieła sztuki muzycznej, czy też jego wykonania. Nie mniej ważna pozostaje postawa artysty. Pytał o nią Bogumił w dialogu *Promethidiona*:

[...]
 Czy się nie wstydził prawdy i nie stłumił,
 Mogąc łatwiejszy oklask zyskać sobie,
 Mogąc być prędeż i szerzej uznanym;
 Czy, mówię, prawdę na swym stawiał grobie,
 Czy się jej grobem podpierał ciosanym?
 PWsz III, 433

Można odnieść to pytanie również do osoby Biernackiego. Nie dysponujemy wprawdzie bardzo szeroką wiedzą na jego temat i możemy nie wiedzieć o ważnych zdarzeniach związanych z jego życiem, jednak choćby te przywołane w niniejszym artykule teksty poświęcone skrzypkowi mogą zasugerować nam jakąś, choćby hipotetyczną, odpowiedź.

Powróćmy do wiersza z 1857 roku – „zaklęta królowna” przekazuje artyście swego rodzaju misję; zadaniem muzyka jest odważnie pójść swoją drogą:

I powiedziała, wstążką wiejąc czarną:
 „Idź w świat, przez uczuć zwariowaną dramę,
 Napatrz się w zorzę, łunę zwiędz pożarną,
 Wschodnich się dowiedz tęcz, blasków zachodnich;
 Co kłamać wolno, to lepiej skłam od nich,
 Żywy – wybladłą porusz dijoramę!
 [...]”
 PWsz I, 268

Droga, którą skrzypek ma pójść, nie jest jednak łatwa, gdyż świat będący w konflikcie z wyższymi wartościami wciąż będzie usiłował udaremnić dążenia tego, kto zdecyduje się ich bronić. Dlatego artysta otrzymuje wskazanie:

„[...]”
 Lecz – s k o r o k ł a m s t w o z d r a d z i s z k ł a m s t w e m
s z t u k i,
 Bądź wpierv pod lauru szerokiego cieniem,
 Gdzie donieść krzywe nie potrafią łuki
 Urągowskiem albo zapomnieniem...
 [...]”
 PWsz I, 268-269

Jaką zatem powinien przyjąć postawę? Czy ma być ona zgodna z oczekiwaniami Bogumiła z *Promethidiona*?

Pozycja, jaką zajmuje artysta, jest transcendentna wobec przygodności i małości świata, wobec urągowsk i zapomnień, co zawsze oznacza przecież kłonicie się fałszowi: czy to poprzez oszczerstwo (urągowsko), czy przez zatajanie prawdy (zapomnienie)⁶⁷

– pisał Stróżewski. Cóż jednak miałyby oznaczać owo pozostawanie pod cieniem lauru? Filozof odniósł ten wers utworu bezpośrednio do zadanego artyście powołania, jakim jest objawianie prawdy: „Ale powtórzmy raz jeszcze: by mógł spełnić tę misję, sam musi znajdować się poza zasięgiem kłamstwa i złudy, suwerennie nad nimi panować, żyć prawdą »pod lauru szerokiego cieniem«⁶⁸”.

Inaczej zinterpretowała tę część wiersza Trojanowiczowa:

Norwidowska ironia rzeczy-ludzkiej sprawia, że laur, sława, popularność stają się tarczą umożliwiającą artyście nieskrępowane mówienie prawdy o świecie. Na jakie jednak ugody z publicznością trzeba pójść, jak jej schlebiać, by ów laur zdobyć? Słowem: jak być ł a t - w i e j - d o s k o n a ł y m? Młody skrzypek może tę prawdę przyjąć lub ją odrzucić, powinien jednak ją znać i rozumieć⁶⁹.

Badaczka oparła swoją interpretację o myśl wyrażoną przez Norwida w liście do Magdaleny Łuszczewskiej:

Tak jak Sokrates mawiał, iż nie każdemu wolno jest nic nie mieć i być zupełnie ubogim, bo to przywilej bogów tylko – tak ja mówię, iż nie każdemu wolno być poetą bez wieńca i togi, albo raczej (co tu jest szczególnie prawdziwym): NIE W KAŻDYM CZASIE I SPOŁECZEŃSTWIE WOLNO JEST BYĆ POETĄ BEZ WIENCA I TOGI.

Rzymianie wierzyli, że piorun w drzewo laurowe nie uderza – nie wiem, czy piorun, owszem, wątpię nawet, ale że woń laurowa wstrętne oddała owady, to rzecz, której i pan Waga nie zaprzeczy (PWsz VIII, 243)⁷⁰.

Pójście tym tropem wymagałoby innego sposobu rozumienia słów wypowiedzianych w liryku przez „zaklętą królową”. Odnosząc się do nich, badaczka pisała:

Oto najpierw trzeba zdobyć sławę, pójść na kompromis z publicznością, otrzymać od niej laury. Dopiero potem można tej samej publiczności mówić bezpiecznie prawdę o niej, być –

⁶⁷ Tamże s. 32-33.

⁶⁸ Tamże s. 33.

⁶⁹ T r o j a n o w i c z o w a. *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”* s. 80-81.

⁷⁰ Cyt. za: tamże s. 80.

żeby sparafrazować Norwida – „trudniej doskonałym”. Gorzka to rada, ograniczająca wolność artysty i jego misję w społeczeństwie. Rada – nie ulega wątpliwości – przywołująca własne doświadczenia autora wiersza i godząca w jego współczesnych, w ich stosunek do sztuki i twórców⁷¹.

Wiersz miałby, według tej interpretacji, stanowić swego rodzaju podpowiedź, wskazówkę pouczającą adresata, „jak można uniknąć losu artysty zapomnianego, zbędnego”⁷².

Droga do jeszcze większej sławy była przed Biernackim wciąż otwarta. Po wyjeździe z Paryża skrzypek koncertował w Belgii i Niemczech, po czym powrócił do kraju i w ciągu kolejnych kilku lat:

dawał wiele koncertów w Galicji, zwłaszcza we Lwowie i Krakowie, występował też na Ukrainie – w Charkowie i Kijowie. W 1862 roku wyjechał do Ameryki. Koncertował w Stanach Zjednoczonych i Meksyku. Po dwóch latach powrócił do Europy. Występy w krajach skandynawskich uwieńczone zostały propozycją króla Szwecji Karola XV objęcia stanowiska koncertmistrza i solisty orkiestry dworskiej i teatrów królewskich w Sztokholmie, które pias-tował – rzecz szczególnej uwagi – aż przez lat 14⁷³.

Mogłoby się wydawać, że Biernackiemu musiało towarzyszyć radosne poczucie spełnienia i pełnej życiowej stabilizacji. Na muzyczną karierę nałożył się jednak dramat życia osobistego. Mając zaledwie trzydzieści lat, przeżył Biernacki śmierć swojej żony oraz nowo narodzonego syna. Stało się to rok po ślubie. Norwid spotkał się zatem w Paryżu nie tylko z wirtuozem skrzypiec, ale także z wdowcem, któremu nie tak dawno legły w gruzach osobiste plany – i który wciąż być może nosił w swoim sercu bolesny cierń. Jego kariera naznaczona została cierpieniem. Autor *Promethidiona* pozostawił po sobie jeszcze jedno – skromne, lecz niezwykle wymowne – dzieło poświęcone Biernackiemu. Jest to jego portret – rysunek piórkim, na którym widnieje wizerunek skrzypka grającego z nut⁷⁴. Przy podpisie znajdujemy datę – 1859. Skrzypek odwiedził wówczas ponownie stolicę Francji, a zatem jest to najprawdopodobniej owoc drugiego zetknięcia się dwóch artystów⁷⁵. W ciekawy, dość zaskakujący sposób obydwie dzieła Norwida – wcześniejsze literackie oraz to plastyczne – uzupeł-

⁷¹ Tamże s. 81.

⁷² Tamże.

⁷³ G r a b k o w s k i. *Nikodem Biernacki – artysta zapomniany* (2).

⁷⁴ Zob. C. N o r w i d. *Nikodem Biernacki*. Rysunek piórkim w Zbiorach po Zenonie Przesmyckim w Bibliotece Narodowej. W: C. N o r w i d. *O muzyce* przed s. 23. Zob. też: PWSz XI, 231.

⁷⁵ Por. T r o j a n o w i c z o w a. *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”* s. 74.

nają się. „Portret – tak mi się przynajmniej wydaje – jest nieco statyczny, nie widać w nim tego piętna geniuszu tak mocno podkreślonego we wcześniejszym wierszu”⁷⁶ – pisała Trojanowiczowa. Rzeczywiście, kiedy patrzy się na ten rysunek, nietrudno odnieść wrażenie, że to nie motywy muzyczne są jego głównym tematem. Papier nutowy „chowa się” z lewego boku, pięciolinie poprowadzone zostały na nim jakby celowo niedbale, próżno szukać kształtu pulpitu. Skrzypce zaś, chociaż zajmują środkową część całego planu, nie wyróżniają się swoim wyglądem; nakreślony został w zasadzie ich ogólny kształt, bez przywiązywania większej wagi do szczegółów, które mogłyby zwrócić uwagę na estetyczne walory instrumentu – jakby „wtopionego” w tło. Zupełnie niewidoczna jest dłoń trzymająca smyczek. Postać skrzypka nie odznacza się dynamizmem – mimo że górna część smyczka zdaje się dotykać strun, a lewa dłoń wyraźnie obejmuje gryf, co sugeruje, że jej palce tworzą na strunach jakiś układ. Szczególnie ważnym elementem tego ciekawego dzieła jest widziana z ukosa twarz muzyka. Jego głowa znajduje się jakby poza tłem i przyciąga uwagę. Może dziwić, że to głowa znanego artysty; jeszcze bardziej może dziwić, że owa twarz należy do mężczyzny mającego mniej niż trzydzieści pięć lat... Wyostrome rysy i spięte czoło przedstawiają człowieka doświadczonego przez życie. Jego twarz zdaje się odślaniać jakieś bolesne uczucia. Zwraca też uwagę trzeźwość spojrzenia sportretowanego, skierowanego w stronę nut. Całość jednak sprawia wrażenie, że muzyk nie tyle gra, co właśnie patrzy w skupieniu. Na co tak naprawdę patrzy? – oto zagadka, tajemnica Norwidowego rysunku.

W 1880 roku Biernacki postanowił powrócić do ojczyzny i osiedlić się w Poznaniu. Przez ćwierć wieku prowadził intensywną działalność artystyczną, rodziny jednak w tym czasie ponownie nie założył. Czego mógł pragnąć pięćdziesięcioletni mężczyzna mający za sobą bogatą, barwną karierę muzyczną? Czy czuł, że wystarczająco już poruszył „wybladłą dijoramę”?

Jego pobyt nad Wartą miał [...] mieć inny niż kiedyś charakter. Ograniczał już aktywność koncertową, zamierzał poświęcić się przede wszystkim działaniom organizacyjnym i pedagogicznym. Nie znaczy to, że żegnał się definitywnie z estradą. Pojawiał się na niej rzadziej; najczęściej na koncertach o charakterze filantropijnym. Taki charakter miał pierwszy po przybyciu do Poznania koncert urządzony 22 lutego 1880 roku w sali Bazaru na rzecz ubogich. [...] Podobnych koncertów było wiele. Szczególnie cenna była inicjatywa Biernackiego zorganizowania cyklu abonamentowych koncertów kameralnych. Troska o gusty muzyczne młodzieży wyraziła się w innej inicjatywie Biernackiego. Zorganizował w Poznaniu szkołę – Instytut Muzyczny. Jak głosiły ogłoszenia w zakresie nauki wchodziły nauka gry na instrumentach smyczkowych i instrumentach dętych, teoria i harmonia⁷⁷.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ G r a b k o w s k i. *Nikodem Biernacki – artysta zapomniany* (2).

Adresat wiersza Norwida przybył zatem do Wielkopolski, by podzielić się swoją wiedzą, zdobytym doświadczeniem oraz umiejętnościami z młodszymi rodakami, mającymi w pruskim zaborze trudne warunki do własnego rozwoju. Nie było mu jednak dane osiedlić się w Poznaniu na stałe:

Aktywność społeczno-organizacyjna Nikodema Biernackiego w Poznaniu w latach 1880-1885 wzbudziła niepokój władz pruskich, chęć pozbycia się niewygodnego artysty. Wykorzystano w tym celu zarządzenie o tak zwanych rugach pruskich, odmawiające prawa pobytu w zaborze pruskim osobom nie posiadającym obywatelstwa pruskiego. Na tej podstawie podjęto decyzję o wydaleniu Biernackiego z Poznania⁷⁸.

Pomimo usilnych starań samego artysty, a także jego wpływowych przyjaciół o przedłużenie prawa jego pobytu, nie udało się oprzeć wrogom polskiej kultury, którzy usiłowali pozbawić Biernackiego możliwości działania dla jej dobra w Poznaniu:

Poeta lwowski Platon Kostecki wyjednał przyspieszenie przedłużenia paszportu austriackiego, rugi bowiem nie miały dotyczyć obywateli tego kraju. W początkach sierpnia paszport był już w Poznaniu, wezwano Biernackiego do jego odbioru w urzędzie policyjnym. Po kilku dniach otrzymał jednak kolejne wezwanie do policji, gdzie oświadczono, iż otrzymali rozkaz wydalenia i takich, którzy posiadają paszporty⁷⁹.

Napisał wówczas pewien korespondent prasowy: „Jak ciężko dotyka kara banicji, najlepszym dowodem ów artysta, bo za fortepian, kupiony niedawno za 1.000 marek, bodaj dostanie 100 lub 200 marek, gdyż 1 października musi opuszczać mury Poznania”⁸⁰. Spieniężenie nie tylko fortepianu, ale przede wszystkim nieruchomości stało się nagłym, trudnym do korzystnego rozwiązania, problemem. Tydzień przed wymuszonym wyjazdem zaplanował zagrać pożegnalny koncert, który jednak odwołano prawie w ostatniej chwili, nie wyjaśniając zainteresowanym powodu tej zmiany. W Poznaniu stawiano wówczas pytania: „Czyż skrzypek Biernacki, żyjący tylko dla sztuki zawinił w czemkolwiek, żeby go zmusić do opuszczenia naszego grodu?”⁸¹. Pamiętano i publicznie przypominano jego zasługi oraz wyrażano uznanie dla szlachetności jego osobowości:

⁷⁸ T e n Ź e. *Nikodem Biernacki – artysta zapomniany (3)*. *Banita*. „Głos Wielkopolski” 1995 nr 216.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Tamże.

Osiadł między nami przed laty sześciu [...] On utworzył w mieście naszym szkołę skrzypcową i może się dzisiaj pochłubić uczniami, którzy na obczyźnie sowite zbierają wawrzyny [...] Pan Biernacki jest nie tylko znakomitym skrzypkiem i artystą [...] ale i mężem rzadkiej bezinteresowności i zacności. Połowę koncertów dał na cele dobroczynne [...] ⁸².

Podążając przez tę „uczuc zwiariowaną dramę”, opuszczał Poznań jako człowiek zasłużony dla miasta i dla społeczeństwa – może nie będzie błędem stwierdzenie: jako artysta mężnie trwający „pod lauru szerokiego cieniem”. Przejście przez trudne doświadczenia, zmaganie się z przeciwnikami w słusznej walce o prawdę i dobro może być źródłem wewnętrznej siły, a nawet – niełatwej, ale za to głębokiej – radości. Biernacki wyjechał do Galicji, by tam obdarzyć innych swoją sztuką oraz swoim doświadczeniem. Wyjazd ten nie był jednak dla niego rozstaniem tylko z miastem i jego muzycznym środowiskiem. Niedługo przed wydaniem decyzji przez pruskie władze, a po przeszło trzydziestu latach od zawarcia pierwszego małżeństwa, muzyk ponownie założył rodzinę. Jego żona, prawdopodobnie z powodu choroby, nie wyjechała razem z nim z Poznania, zaś zaledwie pół roku później, wiosną 1886 roku, przed zaplanowanym w rodzinnym Tarnopolu koncertem, artystę dobiegła wiadomość o jej śmierci. „Mężowi nie pozwolił rząd pruski odwiedzić chorej w Poznaniu. Umarła nie widząc się z Nikodemem. Dopiero po jej śmierci [...] pozwolono przyjechać mu na pogrzeb żony do Poznania”⁸³ – zanotował pewien kronikarz. Tak oto rozpoczął się ostatni okres w życiu słynnego skrzypka.

Pełen goryczy i żalu Biernacki powrócił do Galicji. Jeszcze od czasu do czasu pojawił się na estradzie koncertowej. Podupadał na zdrowiu. Odrzucił proponowane mu stanowiska w różnych miastach, przyjął natomiast obowiązki nauczyciela muzyki w konwiktie jezuickim w Chyrowie. Tu spędził ostatnie lata życia. Zmarł 6 maja 1892 roku w Sanoku ⁸⁴.

Misja „wieszczka” została zakończona.

4. OSTATNIA PRZEPOWIEDNIA

Słowom „zakłętej królowy”, stanowiącym dokładnie połowę (trzydzieści) wersów liryku, towarzyszy od samego początku atmosfera żałoby – wypowiada

⁸² Tamże.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Tamże. W niniejszym cytacie poprawiłem oczywistą usterkę w dacie śmierci Biernackiego. „Głos Wielkopolski” podaje bowiem omyłkowo 1992 rok.

je ona, „wstążką wiejąc czarną” (PWsz I, 268). Jest „zaklęta”, ale – co istotne – oczekuje „przebudzenia”:

„[...]”
 Aż inny ówdzie, gdzie upadną strzały,
 Przyjdzie je zebrać, jak Ty zbierasz cudze,
 I wspomni Ciebie, ł a t w i e j - d o s k o n a ł y,
 I powiesz: «Prawda!...» – a ja się obudzę...”
 PWsz I, 269

Jaki cel został w wierszu Norwida wyznaczony twórczości Biernackiego? Głoszona przez niego prawda ma w jakiś sposób przyczynić się do przebudzenia owej „zaklętej królowny” – a zatem zdjęcia z niej klątwy snu. Sen jest tutaj wyraźnie utożsamiony ze śmiercią, czy może nawet, w znaczeniu ogólnym, ze śmiertelnością; przebudzenie zaś to znak przywrócenia życia, czego „zaklęta” świadomie oczekuje – i co sama zapowiada. Paradoksalnie myśl o śmierci (wyrażona również za pomocą symbolu czarnej wstążki) prowadzi ku metafizycznej prawdzie o zmartwychwstaniu. Owa „Prawda!...” to coś więcej niż tylko stwierdzenie czy nawet podniesienie głosu w słusznej sprawie. Pod tym pojęciem, które wydaje się stanowić o istocie całego wiersza, kryje się ożywiająca moc sprawcza. Ostatni wers utworu przypomina jednocześnie o sensie człowieczeństwa – a także o sensie sztuki, w tym przypadku (co bardzo ważne z uwagi na poglądy Norwida) tej konkretnej, polskiej sztuki, związanej z osobą polskiego skrzypka:

To w tym – o p i ę k n e m przypowieść ma leży!...
 I tak ja widzę przyszłą w Polsce sztukę,
 Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,
 Nie jak zabawkę ani jak naukę,
 Lecz jak najwyższe z rzemiosł apostoła
 I jak najniższą modlitwę anioła
 PWsz III, 445-446

Działalność Biernackiego, jego misja, która ma wypełnić się przez prawdę, zawiera w sobie zatem nie jakiś abstrakcyjny, lecz bardzo praktyczny wymiar. Jego działalność artystyczna jest „pracą” – jednym z „rzemiosł” – ale jednocześnie wyrasta ponad to, co można sprowadzić do zwykłej codziennej użyteczności. Również dążenia człowieka do poznania siebie i świata, do wyjaśnienia tajemnic i zagadek kosmosu, do większego zrozumienia rzeczywistości nie mogą być utożsamiane z pracą, którą powinien wykonać artysta:

[...] apostołstwo, w swym najgłębszym, bo ewangelicznym znaczeniu, które z pewnością Norwid ma na myśli, polega ostatecznie – poprzez głoszenie „dobrej nowiny” – na objawianiu prawdy. Takie jest także zadanie sztuki⁸⁵.

Widzimy zatem, że owa „Prawda!...” znaczy o wiele więcej niż „prawdomówność”, „prawdziwość” czy też „prawidłowość”; te – a zwłaszcza ta ostatnia – są właśnie domeną nauki, a przypomnijmy bezpośrednio uwagę samego Norwida, że rozum „zaczyna od negacji i kończy na negacji, to jest kroku nie robi” (PWsz III, 430). Ostatecznym celem dążeń człowieka jest coś więcej niż tylko poznanie prawdy – jest nim zespolenie się z nią. Temu właśnie ma służyć sztuka:

Bo nie jest światło, by pod korcem stało,
Ani sól ziemi do przypraw kuchennych,
Bo piękno na to jest, by zachwycało
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało
PWsz III, 439-440

Warto przy tym pamiętać, że dla Norwida:

Piękno nie jest ani środkiem, ani narzędziem, lecz swego rodzaju czynnikiem sentywnym rzeczywistości, analogatem światła i soli, do których Ewangelia przyrównuje uczniów Chrystusa, określając rolę, jaką spełniać mają w świecie. Piękno jest dla pracy przyczyną celową⁸⁶.

Piękno według myśli Norwida to „kształt Miłości”, „profil Boży”. Innymi słowy to doskonała forma, w której zawiera się doskonała treść. Zaburzenie harmonii kosmosu, które stało się skutkiem nieposłuszeństwa pierwszych ludzi, spowodowało jednak zniekształcenie tego pierwotnego piękna. Dlatego właśnie odzyskanie go jest najwyższym, ostatecznym celem dążeń człowieka⁸⁷:

[...]
Gdy jak o piękne m rzekłem – że jest profil Boży,
Przez grzech stracony nawet w nas, profilu cieniach,
I mało gdzie, i w rzadkich odczuwam sumieniach –
Tak i o pracy powiem, że – zgubysz zukiem,
Dla której pieśń – ustawnym się nawoływaniem
PWsz III, 438-439

⁸⁵ S t r ó ż e w s k i. *Wstęp* s. 42.

⁸⁶ Tamże s. 38.

⁸⁷ Por. tamże s. 38-39.

Osiągnięcie tego celu byłoby właśnie zmartwychwstaniem. Zmartwychwstanie to jednocześnie odzyskanie przez człowieka jego prawdziwej tożsamości. Zatem owa „Prawda!...”, którą ma głosić Biernacki, nie jest jakąś abstrakcyjną ideą – realizuje się poprzez zespolenie w doskonałej harmonii osoby człowieka z Osobą Boga. Twórczość artystyczna Biernackiego to szansa na doskonalenie się, dojrzewanie do tej harmonii zarówno dla niego samego, jak i dla innych, gdyż – jak chyba wolno wnioskować – jego praca (przez wzbogacenie kultury w jej wymiarze ogólnoludzkim) ma służyć w jakimś stopniu całej „zakłętej w sen” ludzkości. Myśl ta znajduje swoje potwierdzenie w innych utworach Norwida, w których poeta przedstawił swoją refleksję o ponadczasowym znaczeniu ludzkich dokonań dla całej kultury, choćby już we wczesnym wierszu *Dumanie II*:

Trudno – bo żywot ludzki, choć na pozór ginie,
Jednakże treścią bytu najlichszego człeka
W żyły ogólnej myśli przelewa się, płynie,
Kroplę po kropli sączy – kroplą w kroplę wcieka
PWsz I, 42

Szczególnie ważnym, a jednocześnie bardzo ciekawym kontekstem dla słów skierowanych do polskiego skrzypka są treści zawarte w nieco późniejszym od *Promethidiona* dziele – powstałym najprawdopodobniej w 1851 roku⁸⁸ *Zmartwychwstaniu historycznym*:

Jak się znowu odbywa sprawa historycznego zmartwychwstania, to codziennie każdy z żyjących widzieć może we wpływie, jaki wywierają mężów wielkich postaci przykładami, wiedzą przez nich zdobytą i historycznymi następstwami prac przed wiekami rozpoczętych – j a k o ż y c i e, w sztuce zaś i dziełach sztuki – j a k o p o s t a ć (PWsz VI, 610).

Przypomnijmy, że zanim „wybrzni” finalne słowo „Prawda!...”, pojawi się ktoś inny – „ł a t w i e j - d o s k o n a ł y” – kto wspomni go i przyjmie owoce jego pracy.

W świetle *Zmartwychwstania historycznego* przebudzenie „zakłętej królowny” zyskuje jeszcze jedno ważne znaczenie. Wiąże się ono z wartością narodu, przed którym stoi zadanie wydoskonalenia się: „Naród, który dozwoli, aby mu c a ł o ś c i - m o r a l n e j (to jest ducha) zaparto, na przykład naród przyzwalający na rozbiór swój, musi z ducha na nowo się odrodzić, musi zmartwychwstania pracę wszczać” (PWsz VI, 613). Odzyskanie wolności przez naród

⁸⁸ Zob. tamże s. 39.

może dokonać się tylko w procesie duchowym – przez wspólne dążenie do zmartwychwstania:

Oto dlatego, że ażeby z ducha się odrodzić, to trzeba się na nowo uduchowić i wyróżnić tymi znamionami, po których ducha poznajemy, to jest z w y c i ę s t w e m - ś w i a t a. Oto dlatego, że tylko przez całość wyższą od tej, której się zaparło, powrócić w prawdzie można do niej – to jest przez Ludzkość do Ojczyzny (PWsz VI, 614-615).

Idąc tym tropem, proroctwo przebudzenia „zaklętej królowy” można by potraktować także jako zapowiedź odzyskania utraconej tożsamości przez naród, którego podmiotowość została zanegowana – „zaklęta”, „uśpiona” (wówczas owa „czarna wstążka” byłaby także symbolem narodowej żałoby). Działalność Biernackiego jako artysty jest bowiem pracą złączoną z dążeniami całego polskiego narodu. Podkreślona już na początku wiersza, przez przywołanie czarnoleskiej lipy, narodowa tożsamość sztuki skrzypka może pomóc w odrodzeniu się polskiej tożsamości narodowej w całej jej istocie dzięki sprzężeniu tego właśnie, co „najgłębiej” polskie z tym, co uniwersalne, a zarazem święte: „Tak jak – wedle *Promethidiona* – indywidualne piękno partycypuje w Pięknie Boga, duch – moralna całość narodu, uczestniczy w Duchu Świętym”⁸⁹.

Dzięki swojemu zanurzeniu w myśli chrześcijańskiej koncepcja sztuki Norwida zyskuje wymiar sakralny⁹⁰. Szczególnie wyraźnie zostało to ukazane w IV oraz VII strofie *Fortepianu Szopena*. Sztuka może być znakiem „D o s k o n a - ł e g o - w y p e ł n i e n i a” – a zatem może być znakiem *sacrum*. Znaczenie to nakłada się na słowa zapisane w wierszu *Do Nikodema Biernackiego*. Prawda!, spajająca się przeciwieństwo w Pięknie z Miłością, wiąże się ze świętością. Budzić ma do życia ludzkość „uśpioną” – dotkniętą kłamstwem.

⁸⁹ Tamże s. 39.

⁹⁰ Por. tamże s. 61-62.

ABOUT THE VIOLIN AND ITS MUSIC IN THE POEM
TO „A FORGOTTEN ARTIST” – *TO NIKODEM BIERNACKI*

S u m m a r y

The present article points to the function that the motif of the violin performs in the poem *To Nikodem Biernacki* written by Norwid in Paris in 1857; it also contains an interpretation of the author's remarks on an artist's identity and of the tasks assigned to him that are expressed in that poetical text. Also, Norwid's views on the meaning of what a violinist does and of art in general are shown. Knowledge of the life and work of the addressee of the poem, the Polish 19th century violinist Nikodem Biernacki, defined as a "forgotten musician", is the context for the analysis of the poem. This knowledge also casts some light on history of Polish culture persecuted in the period of the Partitions of Poland. Also the contents of Norwid's other works, among them of *Chopin's Piano*, *Promethidion* and *Historical Resurrection* are an important context for the discussions included in the article. The poet's thoughts contained in *To Nikodem Biernacki* are inscribed in the whole of Norwid's philosophy of art.

Transl. Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Nikodem Biernacki, artysta, skrzypek, wirtuoz, wieszcz, skrzypce, instrument muzyczny, muzyka, pieśń, prawda.

Keywords: Nikodem Biernacki, artist, violinist, virtuoso, bard, violin, musical instrument, music, song, truth.

BARTŁOMIEJ ŁUCZAK – mgr, doktorant w Zakładzie Literatury Polskiej i Romantyzmu UMK. Adres: ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń; e-mail: poczta@bartlomiejluczak.pl