

ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI

PIEŚŃ ZWYCIĘSKA
O *Fortepianie Szopena**

Bądź mi Pindarem albo Buonarrotim... na co?...
Norwid do Kraszewskiego, 1866

1

Do jakiego gatunku poezji należy zaliczyć *Fortepian Szopena*? Pytanie to nie zdziwiłoby Norwida, przeciwnie, uznałby, że samo się narzuca. W zetknięciu z czymś niepokojąco różnym od wszystkich znanych mu dotąd form literackich szukał dla tego zjawiska nazwy i miejsca w systemie gatunkowym. W swoich rozważaniach o *Królu-Duchu* dwukrotnie wspomina, ale ciągle jakby na próbę, o „mono-epopei” (PWsz 6, 452, 453), aż wreszcie trafia: „miała to być, zdaje się, epopeja fenomenologiczna, jakiej dotychczas jeszcze nie ma żadna literatura” (PWsz 6, 455).

Podobnie zachowuje się w stosunku do własnych utworów. Zależy mu na tym, aby odbiorca wiedział, z jakiej perspektywy gatunkowej ma patrzeć na daną rzecz, zwłaszcza wówczas, gdy autor celowo rozmija się z jego oczekiwaniami:

* Wcześniejsze wersje tego artykułu przedstawiłem na zebraniu Pracowni Słownika Języka Norwida UW w 1984 r. i na konferencji zorganizowanej w 1990 r. w Kazimierzu Dolnym przez Zakład Badań nad Twórczością Cypriana Norwida KUL.

Norwida cytuję według wydania: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. T. 1-11. Zebrał i tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. Warszawa 1971-1976 (dalej cyt. PWsz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, następne – strony).

Po niedługim zastanowieniu czytelnik łaskawy przekona się, iż paru tym kartkom dlatego tylko nazwiska t r a g e d i i by odmówił, że... tylko p a r ę k a r t! Powodu tej natury nie usłuchał autor (*Do Czytelnika*, wstęp do *Słodyczy*. PWSz 4, 271).

Nawet formy mało przez niego cenione, jak felieton, wymagają – jeśli już zechciał posłużyć się nimi – samodefinicji. *O felietonie felieton* (PWSz 6, 378-379) to spiętrzenie zwróconej ku sobie refleksji: uwagi dotyczą nie tylko felietonu w ogóle, ale i takich felietonów, które by „o samym mówiły felietonie”, czyli chodzi o tę odmianę, jaką czytelnik Norwida miał właśnie przed oczami.

Nazw gatunkowych Norwid nie ogranicza do istniejących utworów, ale rozciąga je na zdarzenia z życia, jeszcze nie opisane, lecz już układające się samorzutnie według genologicznych reguł.

Są bowiem powieści i romanse, i dramy, i tragedie w świecie niepisanym i nieliterackim, o których się naszym literatom ani śniło, ale – te określać – czy warto?... już?... (*Czarne kwiaty*. PWSz 6, 186)¹.

Nie dziwi więc, że porządkując w duchu historiozofii ówczesnej główne fazy literatury i całej właściwie kultury zachodniej, Norwid korzysta z terminów gatunkowych lub na poły gatunkowych jako narzędzi periodyzacji. Wymienia Legendę, Epopeję, Historię, Anegdotę i Rewolucję (*Milczenie*. PWSz 6, 221-248).

Przykłady te mają przypomnieć, że w prywatnej semantyce Norwida pojęcia genologiczne zajmowały ważną pozycję i że zawsze je miał w pogotowiu. Dlaczego więc jeden z najambitniejszych swych utworów opatrzył określeniem tak ogólnikowym i chyba w końcu mylącym – „poemat”?

2

O *Fortepianie Szopena* pisano zapewne częściej i więcej niż o jakimkolwiek innym dziele Norwida². Mimo to wkład, jaki wnieśli krytycy i history-

¹ Może dlatego Ignacy Fik napisał: „Jego własne życie jest dla niego – odą” (*Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*. Kraków 1930 s. 6).

² Por. J. L e o c i a k. *Bibliografia interpretacji wierszy Norwida*. W: *Czemu i Jak czytamy Norwida*. Red. J. Chojak, E. Teleżyńska. Warszawa 1991 s. 166-167; M. B u ś. *Uzupełnienia do „Bibliografii interpretacji...”* „*Studia Norwidiana*” 11:1993 s. 264-265.

cy literatury, aby ustalić jego przynależność gatunkową, nie jest zbyt imponujący.

Najostrożniejsi posługiwali się neutralnym słowem „utwór”³. Inni posuwali się o krok dalej i mówili o „poemacie”. „Poematem” jest *Fortepian* dla Cywińskiego, Wasilewskiego, Makowieckiego, Jastruna, Sandauera, Markiewicza i Kowalskiej⁴. Nie zawsze jednak wiemy, czy chodzi o „dłuższy utwór wierszowany” czy po prostu o „utwór poetycki”. Wyraźnie natomiast rozgranicza te dwa pojęcia Witkowska, gdy mówi o „utworze o cechach poematu, który wszakże decyzją autorską włączony został do cyklu liryków”⁵. Podobnie Gomułicki. W komentarzu do wierszy wcześniejszej bierze to określenie w cudzysłów (PWsz 2, 392), nie po to zresztą, aby je kwestionować, lecz żeby podkreślić, iż pochodzi ono od Norwida. (W dedykacji czytamy: „Poemat przypisany A. C.” PWsz 3,253, później autor usunął wyraz „poemat”). Tę wcześniejszą redakcję Gomułicki umieszcza w tomie pt. *Poematy*. Tak samo kwalifikuje *Fortepian* Trznadel, przypisując mu zresztą dosyć osobliwy rodzaj: „Utwór ujęty jest w nową formę poematu o strukturze nieregularnej i fragmentarycznej, nieciągłej, zrodzonej w części z poematu dygresyjnego i krótkiego poematu opisowego; akcentując jednak równocześnie jedność z liryką, wybiega już w w. XX”⁶. O „utworze lirycznym” pisze Straszewska, o „muzycznym rapsodzie” – Wyka, o „istnym hymnie” (véritable hymne) – Krakowski, o „recitativie” – Jellenta⁷. Po aptekarsku waży składniki Jerschina, wymieniając: „1) elegijne wspomnienie [...] reprezentujące [...] osobisto-liryczny

³ Sam tak robiłem; por. *Norwid*. Kraków 1971 s. 77.

⁴ Por. C. N o r w i d. *Wybór poezji*. Oprac. S. Cywiński. Kraków 1924. s. 173 (BN); S. W a s i l e w s k i. *Norwid*. Warszawa 1935 s. 189; T. M a k o w i e c k i. *Fortepian Szopena*. W: K. G ó r s k i, I. S ł a w i Ń s k a, T. M a k o w i e c k i. *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949 s. 125; M. J a s t r u n. *Gwiazdzisty diament*. Warszawa 1971 s. 60; A. S a n d a u e r. *Pasja św. Fortepianu* (1972). W: t e n ż e. *Zebrane pisma krytyczne*. Warszawa 1981 s. 18, 24; H. M a r k i e w i c z. *Pozytywizm*. Warszawa 1978 s. 267; A. K o w a l s k a. *Wiersze Cypriana Norwida*. Wyd. 2. Warszawa 1983 s. 101.

⁵ A. W i t k o w s k a. *Wielcy romantycy polscy: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid*. Warszawa 1980 s. 231.

⁶ J. T r z n a d e l. „*Fortepian Szopena*”. W: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Warszawa 1984 s. 270.

⁷ Por. M. S t r a s z e w s k a. *Romantyzm*. W: *Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu*. Red. J. Z. Jakubowski. Warszawa 1974 s. 514; K. W y k a. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* (1948). W: t e n ż e. *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Kraków 1989 s. 84; C. J e l l e n t a. *Cyprian Norwid. Szkic syntezy*. Stanisławów–Warszawa [1909] s. 88.

pierwiastek”, „2) [...] pierwiastek refleksyjny”, „3) [...] ton bohaterskiego rapsodu”⁸. Krzyżanowski wspomina o „wspaniałej odzie na cześć sztuki” i – zadowolony, jak widać, z formuły – powtórzy później: „Ta przedziwna oda do sztuki, bo tak by ten poemat nazwać trzeba”⁹. Podobnie charakteryzuje *Fortepian* Gömöri: „Utwór nie pasuje do żadnego znanego gatunku: pod pewnym względem jest to tren, pod innym oda, sam zaś Norwid mógłby określić go jako rapsod”¹⁰. Gömöri nawiązuje zapewne do Filipa, który szerzej niż inni pisał o stronie genologicznej i wyczytał elementy trenu i ody, cytując przy tym słowa Norwida o Pindarze¹¹. Ukoronowaniem galimatiasu jest zachwyty Potockiego nad *Fortepianem* jako „przepiękną prozą”¹².

Mimo tylu rozbieżnych opinii łączy komentatorów przekonanie, że utwór jest raczej własną syntezą Norwida dokonaną na materiale różnych tradycji gatunkowych niż dziełem, które należałoby rozpatrywać – właśnie aby dotrzeć do jego niepowtarzalności – w ramach jednego gatunku. Bo nawet ci autorzy, którzy opowiedzieli się za określonym terminem, nie wyciągają z tego dalszych wniosków. Makowiecki, jeden z najbardziej godnych zaufania znawców warsztatu i myśli Norwida, w swoim szkicu zupełnie pomija kwestie genologiczne.

To prawda, że za ujęciem tym wiele przemawia, przede wszystkim brak ze strony autora wyraźnych sygnałów, które od razu pozwoliłyby umieścić jego utwór w systemie gatunkowym epoki. Zwykle kładł przecież na to duży nacisk, tymczasem tutaj nie tylko czytelnik przygodny, ale i czytelnik wyspecjalizowany takich znaków nie dostrzega.

Mimo to sądzę, że *Fortepian* jest mocno osadzony w określonej tradycji. Podobnie jak Krzyżanowski, Filip czy Gömöri dostrzegam w nim odę. Ale nie

⁸ S. J e r s c h i n a. *Fortepian Szopena*. „Zdrój” 1946 nr 6 s. 1.

⁹ J. K r z y ż a n o w s k i. *O Cyprianie Norwidzie i jego teorii sztuki ludowej*. W: t e n ż e. *W świecie romantycznym*. Kraków 1961 s. 292; *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*. Wyd. 2. Warszawa 1972 s. 300. Podejrzewam zresztą, że Krzyżanowski mógł tutaj posługiwać się słowem *oda* w sposób nieco metaforyczny, podobnie jak robił to np. Stanisław Pigoń w artykule *Staszycowa oda do młodości*. W: t e n ż e. *Z ogniw życia i literatury*. Wrocław 1961 s. 133-143.

¹⁰ G. G ö m ö r i. *Cyprian Norwid*. New York 1974 s. 55.

¹¹ Por. T. F i l i p. *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena” ze stanowiska twórczości poety odczytany*. Kraków 1949 s. 24-26.

¹² A. P o t o c k i. *Polska literatura współczesna*. Cz. 1: *Kult zbiorowości. 1860-1890*. Warszawa 1911 s. 85.

tylko poszczególne jej składniki lub ogólny jej nastrój, lecz ją samą, i to w najczystszym pindarowskim kształcie.

Makowiecki zajmował się m.in. intonacją retoryczną (łącznie z apostrofami), muzycznością, „wolnym wierszem”, zmiennością obrazów i uczuć, „rozważaniami ideologicznymi” w utworze, pojęciem „wielkości i grozy”, a na dodatek cytował fragment listu Norwida („Nie róbcieź z ody mazurka!”). Wszystko to kieruje wyraźnie ku tradycji gatunkowej ody. Ale Makowiecki jakby celowo zacierał prowadzące tam ślady. Uważał pewnie, że ujawnienie tej tradycji i wywołane przez nią echo doktryny retoryczno-dydaktycznej spowodowałyby konflikt między *Fortepianem* a współczesnym czytelnikiem, którego smak określiły nakazy poezji czystej. Nawet delikatny podtekst bieżącej historii, jaki Makowiecki sam wprowadził, nadając zdarzeniom sprzed niespełna stulecia jeszcze jeden odcień symboliczny, został przez niego podporządkowany naczelnej normie przeżycia w pełni bezpośredniego, a zarazem estetycznego. Wszystkie zabiegi poetyckie rozpatrywał pod kątem ich roli w przygotowywaniu określonego efektu – czynnej kontemplacji poprzez współprzeżywanie. Tak więc to, co wskazywało na konwencję, Makowiecki przedstawiał od strony niekonwencjonalnej, jako chwyt konieczny nie ze względu na pewien zewnętrzny system, ale na cel niepowtarzalny.

Myślę, że ten sam zamiar, jaki towarzyszył Makowieckiemu, gdy interpretował on *Fortepian*, przyświecał Norwidowi podczas pracy nad nim. Pora jednak dokładnie ustalić tradycję gatunkową utworu. Nie po to, aby coś ująć jego znakomitości, ale przeciwnie, aby ukazać rękę mistrza, który zmusił kilka pokoleń krytyków i historyków literatury, by wyparli ze swej świadomości fakt aż nazbyt oczywisty – zbieżność zasad tego utworu z regułami ody zwycięskiej.

3

Nazwy gatunkowe różnią się między sobą zakresem skoordynowanych przez nie cech. Raz jest tych cech więcej, raz mniej. Czasem są one dla wymowy dzieła zasadnicze, czasem drugorzędne. Jedne wynikają z samej materii słownej, inne łączą literaturę z pozostałymi sztukami pięknymi czy po prostu z życiem. Oda w okresie klasycyzmu postanisławowskiego wyróżniała się szczególnie wysokim stopniem kodyfikacji różnych swoich aspektów. Historycy literatury wiele o tym pisali, nie musimy więc gromadzić przykła-

dów¹³. Warto natomiast zwrócić uwagę na sposób wykonywania ody w tym okresie.

Według estetyk współczesnych [...] oda jako gatunek literacki nierozzerwalnie zespała się z muzyką, była uważana za teren jak najściślejszego kontaktu poezji z muzyką. Dlatego to w teatrach inscenizowano powszechnie ody z towarzyszeniem muzyki. Np. w Teatrze Narodowym w Warszawie deklamowano w r. 1817 według afiszów następujące ody: aktor Dmuszewski recytował w dn. 3 lipca z wtórem całej orkiestry *Odę o Koperniku* Ludwika Osińskiego, a w dn. 7 września z towarzyszeniem muzyki, skomponowanej przez K. Kurpińskiego, *Odę na powrót wojska polskiego do ojczyzny w r. 1814*, aktor Kudlicz recytował w dn. 27 lipca Kazimierza Brodzińskiego *Odę na sprowadzenie zwłok ks. Józefa Poniatowskiego* z akompaniamentem orkiestry, harmoniki, chórów w odległości słyszeć się dających. W przytoczonych reprodukcjach jest jedynie mowa o deklamacjach ód z akompaniamentem muzyki, które przypuszczalnie w pewnych fazach przechodziły w coś, będące na pograniczu między śpiewem a deklamacją¹⁴.

4

W każdej z trzech oddziałujących na nas w XIX w. literatur europejskich kariera ody przebiegała odmiennie. We Francji związała się ona z poetyką klasycyzmu i otoczona była zachowawczym klimatem politycznym. „Usuwałam zupełnie na stronę jego Ody, czczą paradę rojalizmu i dewocji; próchno świecące a zimne. Dla mnie geniusz jego wystawia się swobodniej w *balladach* i *orientalkach*” – tak o Victorze Hugo pisał polski autor, którego przemiany ideowe miały pójść w kierunku dokładnie odwrotnym niż poety francuskiego¹⁵.

W Niemczech najsilniejsze piętno odcisnął na odzie ferment „burzy i naporu”; Schillerowska *Oda do radości* wywierała wpływ nie tylko na niemieckim obszarze językowym, oddziaływała na całą Europę, łącznie z Rosją. Dalszy zaś rezonans zapewnił jej Beethoven; finał *IX symfonii* podtrzymał ponadto odwieczny związek ody z muzyką. W Polsce kult Schillera trwał przez kilka dziesięcioleci¹⁶.

¹³ Por. T. Kostkiewiczowa. *Oda*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa. Wyd. 2. Wrocław 1991.

¹⁴ S. Zetowski. „*Odę do młodości*” Mickiewicz wyśpiewał. „Ruch Literacki” 9:1934 nr 5 s. 133.

¹⁵ M. Grabowski]. *Literatura i krytyka. Pisma...* Cz. 1. Wilno 1837 s. 131.

¹⁶ Por. M. Szyszkowski. *Schiller w Polsce*. Kraków 1915.

W Anglii, w kraju, gdzie oda stała się w ciągu XVII i XVIII w. formą nie tylko szacowną, ale i bardzo popularną, romantyzm dopisał błyskotliwy epilog do tej tradycji w postaci the greater Romantic lyric, jak nazwał tę odmianę M. H. Abrams¹⁷. Wypowiedzieli się w niej m.in. Wordsworth, Coleridge, Shelley i Keats, i te właśnie ich utwory zaliczane bywają do najważniejszych i najbardziej reprezentatywnych. Ale w Polsce nie były to wiersze znane, a już z pewnością nie układały się w jakiś nowy wzorzec gatunkowy.

W naszych dziejach ody przelomowy moment stanowi *Oda do młodości*. „Mickiewicz spełnił wszystkie przepisy krytyki klasycznej. Tylko – wypełnił je właściwie zanadto ściśle”¹⁸. Zrodzona z inspiracji Schillerowskiej, *Oda* zamykała pewien rozdział i kazała oczekiwać czegoś zupełnie innego, innego także od niej samej. Jednak odnowa ta nie nastąpiła, a jeśli – to nie wprost. W żartobliwej *Krytyce krytyki i literatury* Słowackiego jedna z osób (upersonifikowana redakcja „Orędownika Naukowego”) mówi: „Czasem przychodzi mi żałować tych czasów, kiedy u nas prosto pisano ody i poemata dydaktyczne”¹⁹. A więc nawet konserwatywni redaktorzy zdają sobie sprawę z tego, że czas dawnej ody minął. Nie można już było pisać ody „prosto”.

Pojęciu ody nasi romantycy nadawali w gruncie rzeczy sens w dalszym ciągu klasycystyczny. Dlatego nie traktowali jej jako poezji poważnie. Mogli natomiast korzystać z niej w wypowiedziach wierszowanych o charakterze oficjalnym, np. na forum międzynarodowym, w języku obcym. Mickiewicza tak oto chwalił Norwid: „[...] B i b l i o t e k a r z d o I m p e r a t o r a napisał też Horacjusza językiem *Ode*, nieskończenie z formy przystającą do urzędu i miejsca powierzonego mu” (PWsz 6, 183). Znamy ponadto francuskie ody Słowackiego i Krasińskiego.

Kiedy indziej oda służyła jako zaprawa warsztatowa, próba sił lub zwykła zabawa towarzyska. Oto Słowacki wybrał się ze znajomymi na wieś, „pod góry Genewskie”.

Potem deszcz lunął rześisty, ale po deszczu najśliczniejsza tęcza rozwinęła się nad nami. Wszystko to – poruszyło aż do głębi nasze serca. W tej tęczy widzieliśmy jakąś wróżkę. Zased-

¹⁷ Por. M. H. A b r a m s. *Structure and Style in the Greater Romantic Lyric*. W: *From Sensibility to Romanticism*. Ed. by F. W. Hilles, H. Bloom. New York 1965 s. 527-560.

¹⁸ S. D o b r z y c k i. *Klasycyzm w „Odzie do młodości” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2:1903 s. 617.

¹⁹ J. S ł o w a c k i. *Krytyka krytyki i literatury*. W: t e n ż e. *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 10. Wrocław 1949 s. 155.

liśmy do stołu – jeść niewiele znaleźć mogliśmy w wiejskiej oberży, ale szampan wszystko wynagrodził. Na prośbę kolegów pierwszy raz improwizowałem – i domyślicie się, że ta tęcza była treścią mojej ody²⁰.

Życie ody w okresie romantyzmu nie toczy się wyłącznie na obrzeżach literatury. Znalazła się ona także w głównym nurcie poetyckim, choć beziemiennie i w stanie rozproszenia. Otóż oda w latach poprzednich skupiła w sobie i zintensyfikowała styl retoryczny. We wszystkich zatem utworach późniejszych, tam, gdzie autor odwołuje się do języka wzburzonej i podniosłej przemowy, łatwo wytropić spadek, jaki romantykom przekazała poetyka ody. Dobitym przykładem jest, oczywiście, Wielka Improwizacja, wielokrotnie oglądana od tej właśnie strony. Swego czasu Sinko nazwał ją odą filozoficzną²¹. Później Przyboś podchwycił tę myśl, by uwydatnić paradoks: „A jednak ta długa oda, przeciążona rezonowaniem, naładowana okrzykami, wznosi się pędzona potężnym tchnieniem mowy na wyżynę górnosci, na szczyt patosu nie osiągnięty przez żadnego z poetów polskich”²².

Myślę, że nazwa „oda” niezbyt dokładnie pasuje do Wielkiej Improwizacji, natomiast sam fakt obecności składników tego gatunku i tu, i w innych utworach romantycznych jest bezsporny. Jeśli chodzi o lirykę Słowackiego, to najsubtelniej prześledził tę obecność Zgorzelski²³. Przypadek Norwida jest jednak odrębny.

5

Norwid, rewidując poetykę romantyczną, chętnie zwracał się ku konwencjom wcześniejszym. W jednym ze swych listów pisze, że Kraszewski „[...] podniósł albo podjął o d ę moją w *Rachunkach* swoich” oraz „[...] był łaskaw zwrócić uwagę na ten rodzaj zaniedbanej dziś a pono jedynej poezji,

²⁰ J. S ł o w a c k i. *List do matki z 30 listopada 1833 r.* W: t e n ż e. *Dzieła*. T. 11. Wrocław 1949 s. 158.

²¹ Por. T. S i n k o. *Improwizacja Konrada jako oda filozoficzna*. Kraków 1923 (odb. z „Przeglądu Powszechnego”).

²² J. P r z y b o ś. *Okolo „Dziadów”*. W: t e n ż e. *Czytając Mickiewicza*. [Warszawa] 1950 s. 165.

²³ Por. Cz. Z g o r z e l s k i. *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*. Warszawa 1981 s. 20-22, 97-99, 109-110, 154, 183.

której ja wobec Emira Abd-el-Kadera w Damaszku i wobec Jego Świątobliwości od narodu polskiego zażyć sam odważyłem się – bez mandatu” (list do Bronisława Zaleskiego z ok. 23 września 1868 r. PWSz 9, 366).

Jednak utwory te, którym Norwid nadał miano ody lub o których wypowiadał się tak w listach, oraz utwory im pokrewne, nie stanowią zbyt śmiałej próby stworzenia nowego „wielkiego” gatunku liryki, z dawnego zaś repertuaru autor korzysta powściągliwie i selektywnie.

Z całkiem innym nastawieniem przystępował Norwid do pracy nad *Fortepianem Szopena*. Poeta, tak czuły na symboliczną aureolę najpotoczniejszych zachowań i zdarzeń i tak spragniony społecznego ceremoniału, był zarazem głęboko świadomy tego, co klasycy znali pod uproszczonym pojęciem decorum. Wyczuwał fałsz w słowach i gestach źle dostosowanych do pozycji mówcy, panujących obyczajów, istniejących (lub nie istniejących) instytucji, nawet okoliczności politycznych, i wreszcie nakazów współczesnej estetyki. Jeśli decorum naruszał, to w sposób przemyślany. Dlatego wypowiedź nastrojona na ton najwyższy, sumująca główne wątki jego programu i jego postawy życiowej nie mogła nawiązywać do tych szablonowych wyobrażeń związanych z odą i jej wykonywaniem, jakie narzuciła praktyka literacka okresu postaniśławowskiego. Ponad głowami swoich klasycystycznych poprzedników sięgał do prawzoru, do Pindara.

W XIX w. imię Pindara pozostawało znakiem wywoławczym sztuki najwyższego lotu, ale znakiem dość pustym, działającym siłą inercji, bo wprost zwracali się do niego nieliczni – ci, co zapowiadali swoją poezją epokę „nowoczesności” i dopiero przez tę epokę uznani zostali za swoich. U progu romantyzmu fanatycznym wyznawcą Pindara był Hölderlin, który przełożył około dwu tysięcy jego wersów, słowo po słowie, w szyku zachowującym porządek oryginału, by dzięki tej lekcji przeformułować następnie podstawy swojej twórczości, dokonując tym samym ostatecznego „przewyciężenia klasycyzmu”²⁴. W latach późniejszych, starając się z kolei przewyciężyć zużyte konwencje romantyczne, z równym oddaniem zajmował się greckim autorem G. M. Hopkins, dostrzegający w jego wersyfikacji najpełniejsze wcie-

²⁴ Por. np. M. B. Benn. *Hölderlin and Pindar*. The Hauge 1962. O „przewyciężeniu klasycyzmu” przez Hölderlina i roli, jaką odegrały w tym studia nad Pindarem, por. P. Szondi. *Die Überwindung des Klassizismus*. W: tenże. *Hölderlin-Studien*. Frankfurt a. M. 1967.

lenie swego własnego sprung rhythm i modelujący najważniejszy swój utwór, *The Wreck of Deutschland* (1875), według Pindarowskiego wzoru²⁵. Zarówno Hölderlin, jak i Hopkins, badając literę poezji starożytnej, usiłowali dotrzeć do jej ducha, to znaczy chcieli znaleźć współczesny odpowiednik dla języka i poglądu na świat sprzed więcej niż dwu tysięcy lat.

Co do trzeciego pisarza, którego warto tutaj wymienić, to Walt Whitman z pewnością nie podchodził do literatury antycznej z nastawieniem poety-filologa. A wśród swoich lektur autorów greckich – „najlepsze, jakie udało mi się zdobyć przekłady Homera, Ajschylosa, Sofoklesa”²⁶ – nie podaje Pindara. Źródła jego wierszowania są położone bliżej Biblii. Amerykańscy komentatorzy Whitmana rzadko więc odwołują się do tradycji klasycznej. Natomiast z perspektywy europejskiej analogia staje się nieodparta. Według Leo Spitzera głośny utwór *Out of the Cradle Endlessly Rocking* „to oczywiście oda, gatunek, który swą sławę zawdzięcza Pindarowi, Horacemu, Miltonowi i Hölderlinowi – jeśli określimy odę jako utwór poetycki poważny, dłuższy, liryczno-epicki, opiewający jakieś ważne dla danej społeczności zdarzenie, jakim w przypadku Pindara było zwycięstwo w zawodach olimpijskich”²⁷. Dodajmy, że te same zasady rządzą wieloma innymi wierszami Whitmana i że skoro już przyjęliśmy szeroką interpretację terminu „oda”, będziemy musieli się zgodzić, iż świat poetycki tego autora swój adekwatny wyraz znajduje właśnie w „zdemokratyzowanej” (jak powiada Spitzer) odmianie starożytnej pieśni zwycięskiej.

W pismach Norwida zachowała się garść bezpośrednich wzmianek o Pindarze. Rozrzucone na przestrzeni paru dziesięcioleci, czasem błahe, czasem zagadkowe, potwierdzają obecność tego poety w myśleniu Norwida o literaturze.

W liście do Jana Koźmiana z 18 grudnia 1850 r. Pindar występuje nawet jako autorytet z dziedziny teologii. Tłumacząc się ze zwrotu „Przedwieczny Artysta”, Norwid mówi, że „[...] Pindar przed Chrześcijaństwem, a Kopernik

²⁵ Por. np. T. K. B e n d e r. *Gerard Manley Hopkins: The Classical Background and Critical Reception of His Work*, Baltimore 1966 (rozdz. III: *The Non-logical Structure of „The Wreck of the Deutschland”*: Hopkins and Pindar s. 71-96).

²⁶ W. W h i t m a n. *A Backward Glance O'er Travel'd Roads* (1888). W: *Walt Whitman: A Critical Anthology*. Ed. by E. Murphy. Harmondsworth 1969 s. 116.

²⁷ L. S p i t z e r. *Explication de Texte Applied to Walt Whitman's Poem „Out of the Cradle Endlessly Rocking”*. W: t e n ż e. *Essays on English and American Literature*. Ed. by A. Hatcher. Princeton, N.J. 1962 s. 34.

w Chrystusie tak samo się wyraża [...]” (PWsz 10, 285). W innym z listów (do Bronisława Zaleskiego [z 8 listopada 1866 r.]), określając swój stosunek do Lelewela, Norwid przypomina legendę o Aleksandrze Wielkim, który równając z ziemią Teby, pozostawił nietknięty dom Pindara (PWsz 9, 265). Z „luźnych notatek” do *Kleopatry i Cezara* dowiadujemy się, że autor planował umieścić tam Pindara – zapewne w formie tekstu przez kogoś recytowanego lub wykonywanego zbiorowo; może jednak chodziło tu tylko o jakiegoś późnego imiennika poety (PWsz 5, 175-178). Z kolei w *Notatkach z mitologii* uznaje on Pindara za źródło do dziejów Potopu (PWsz 7, 262). W *Milczeniu* zaś trafiamy na utarty już w XVIII w. motyw historycznoliteracki, łączący trzy imiona: Hezjoda, Pindara i Horacego (PWsz 6, 243). Ów „psalmistowski żywioł poetycki”, który wiąże według Norwida wymienionych twórców, pojawia się zresztą u niego jako przedmiot rozważań znacznie wcześniej, na rok przed oddaniem do druku *Fortepianu*. W liście do Aleksandra Jełowickiego [z marca 1864 r.] czytamy:

Kochanowski do przekładu Psalmów użył rytmu Homerowego i dlatego to obrazowe części są u Kochanowskiego prawie malownicze niż w hebrajskim, ale cała psalmistowska, duchowa i piosenna wewnętrzna logika ucierpiała. Wprawdzie H o m e r, prawie współczesny – bo na owe czasy lat jakie sto nic w sztuce nie znaczyło – jednakowoż właściwszym byłby lubo sześć-kroć późniejszy P i n d a r, także i z tego jeszcze względu, że u Pindara są żywioły wschodnie! *Vulgata* zaś, że jej nie tyle o poezję szło (jako sztukę), ale raczej o duchową Psalmów logikę profetyczną, musiała nieraz d o d a w a ć t o w y r a z a m i, c o b y ł o t o k i e m p i e ś n i w o r y g i n a l e, albo odrzucać to, co w przekładzie na prozę ciężło, aby głównie u t r z y m a ć c a ł o ś ć p o j ę ć! (PWsz 9, 134).

6

Vade-mecum skomponowane zostało przez autora w pewną całość. Nad zasadą, która wskazywałaby na charakter związków występujących między poszczególnymi utworami, zastanawiano się dostatecznie często (najwięcej miał do powiedzenia J. W. Gomulicki), ale spekulacje te były dosyć dowolne i chyba mało kogo przekonały. Mimo to musimy przyjąć, że istnieje elementarny poziom, na którym spotykają się wszystkie utwory. Poziom ten wyznaczony jest m.in. przez „projekt wykonawcy”. Trudno sobie wyobrazić, by Norwid planował cykl, w którym jedne utwory czytane byłyby po cichu,

w myślach, inne deklamowane na głos, na estradzie, a jeszcze inne wykonywane z towarzyszeniem muzyki.

Jak zatem pogodzić rzecz nastrojoną na ton wzburzony, a zarazem ceremonialny, ton upodabniający się chwilami do mowy starożytnego proroka, z koncepcją cyklu jako „pamiętnika”? Jak „poszyt” zamknąć „cicho”, skoro tak donośnie brzmi echo jednego z końcowych wierszy?

Fortepian od dawna wykonywany był publicznie. W swoim repertuarze miał go w 1910 r. popularny aktor Michał Tarasiewicz²⁸. Od kilku pokoleń odbywają się recytacje *Fortepianu*, często na świeżym powietrzu, z akompaniamentem muzyki Chopina, w wykonaniu świetnych aktorów. Na pozór są to realizacje zgodne z gatunkowymi właściwościami *Fortepianu* jako ody. Czemu więc – dla niejednego słuchacza – brzmi w tym jakaś fałszywa nuta? Już w latach trzydziestych Kazimierz Wyka nawoływał, pół żartem, ale i pół serio, by zakazać owych recytacji na jakiś czas²⁹. Krytyk zresztą chciał tylko ochronić najbardziej znane liryki Norwida przed ich zbanalizowaniem się w percepcji odbiorców. Ciekawsze są obserwacje Mieczysława Jastruna:

Śluchałem recytacji *Fortepianu Szopena, Bema pamięci..., Klaskaniem mając..., Larwy* na wolnym powietrzu, w miejscu zdawałoby się najbardziej sposobnym, bo przed dworkiem Norwida w Głuchach. Publiczność bardzo różnaita, łącznie z miejscowym chłopstwem, słuchała w skupieniu, ale – czułem to, a własne występy autorskie nauczyły mnie odróżniać prawdziwe zaśłuchanie od pozornego (jest jakiś fluid, niemal materializujący się między mówiącym a słuchaczami) – nie rozumiała. Tu nie chodzi tylko o pewne wyrażenia, o terminologię filozoficzną poematu o Szopenie czy o nazwy mitologiczne wiersza do Warszawy. Powód jest bardziej ukryty.

Mickiewicza mogą słuchać z pewnym rozumieniem ludzie nie tylko nie obeznani z sekretami poezji, ale nawet nie wykształceni. Mickiewicz nawet w liryce bywa epikiem. Norwid monologuje. Ton jego monologu jest tak wewnętrzny, że wydobyty siłą głosu na powierzchnię w szerokim audytorium traci swą głębię, rozpląszcza się, brzmi fałszywie. Tak zmiana wymiaru, w którym rozgrywa się dramat wiersza, przekształca również barwę poszczególnych zwrotów, zachwiewa proporcjami prawdy i zmyślenia, które są w każdym utworze poetyckim. Można by porównać tę mowę do mowy głuchego, który inaczej niż wszyscy inni oblicza dystans i ton swego głosu³⁰.

²⁸ Por. przepisany przez Tarasiewicza tekst *Fortepianu Szopena*, 3 II 1910 (Muzeum Teatralne w Warszawie, nr inw. 106/8).

²⁹ K. W y k a. *Pochwała niejasności Norwida* (1933). W: t e n ż e. *Cyprian Norwid* s. 196.

³⁰ J a s t r u n. *Gwiazdzisty diament* s. 60-61.

Jastrun uderzająco trafnie odnotował pewien fakt, ale wyjaśnił go błędnie. Przyczyn zakłócenia w komunikacji nie trzeba szukać w psychice Norwida, tym mniej w jego fizjologii, lecz w położeniu poezji w drugiej połowie XIX w.

Powróćmy do zabawnego potknięcia Antoniego Potockiego. Przypadek chciał, że jego określenie *Fortepianu* jako prozy łączy się z problematyką ody. W *Rzeczy o wolności słowa* znajdujemy te oto często cytowane zdania:

...prozy? – nie ma wcale...
 I jakże by być mogła!... skoro są p e r i o d y?
 D w u k r o p k i? – k o m y? – p a u z y?...
 ...to jest brulion Ody,
 Nie napisanej wierszem... proza jest n a z w i s k i e m
 Które, jak zechcę? – głosu odmienię przyciskiem...

PWsz 3, 573 w. 58-62

Mówiąc, że prozy „nie ma wcale”, Norwid chciał chyba zwrócić uwagę na to, że każda wypowiedź jest uporządkowana fonicznie i że ów porządek można w głośnym mówieniu wydobyć lub nawet narzucić. On sam oczywiście już w pracy nad tekstem organizował go przemyślnie pod względem intonacyjnym³¹, co poświadcza jego osobliwa grafia. Ponadto „[w]pisane zawsze w wiersz – jako układ językowy – wolniejsze niż w prozie tempo czytania jest w poezji Norwida wyeksponowane w sposób bardzo silny”³².

Norwid w swojej świadomości i praktyce literackiej pozostawał rozdwojony. Z jednej strony starał się przywrócić poezję mówieniu, recytacji czy nawet śpiewowi³³, z drugiej – wyprowadzał najdalsze wnioski z faktu, że pisze wiersze w epoce czytania cichego, dla siebie³⁴. To przecież on właśnie

³¹ Por. trzy rozprawy B. Subko (*O funkcjach łącznika w poezji Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 5-6:1987-1988 s. 85-100; *O Norwidowskiej sztuce stawiania kropki*. W: *Studia nad językiem Cypriana Norwida*. Red. J. Chojak, J. Puzynina. Warszawa 1990 s. 103-122; *O podkreśleniach Norwidowskich – czyli o podtekstach metatekstu*, „Studia Norwidiana” 9-10:1991-1992 s. 45-64) oraz dwie wypowiedzi J. Chojak „wokół interpretacji” wierszy Norwida w *Czemu i Jak czytamy Norwida* s. 32-45 i 74-81.

³² L. P s z c z o ł o w s k a. *Rym*. Wrocław 1972 s. 203.

³³ Por. W. G ó r n y. *Jedna z zagadek niezrozumiałości*. „Tygodnik Powszechny” 14:1958 nr 27 s. 4-5.

³⁴ Por. Z. M i t o s e k. *Przerwana pieśń. O funkcji podkreśleń w poezji Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 77:1986 z. 3 s. 157-174.

stworzył u nas podstawy wiersza wolnego, pierwszego w dziejach wersyfikacji systemu organicznie związanego z kulturą druku³⁵.

Oda przeznaczona była najpierw do śpiewu, z towarzyszeniem muzyki i tańca. Później traciła kolejno taniec, śpiew, muzykę. Druga połowa XIX w. to okres, gdy dokonuje się zamach na ostatni wymiar publiczny ody – głos ludzki. Mallarmé przeciwstawiał Wagnerowskiemu dramatowi muzycznemu – „un Poëme, l’Ode”, utwór zawierający muzykę w sobie samym, we własnym kształcie słownym, i przeznaczony do wykonania nie na scenie, lecz w umyśle czytelnika³⁶. Odtąd pewne właściwości ody nie pozwalają zwykle na jej skuteczną realizację estradową. Utracone wymiary oddziaływania zmysłowego stara się ona zastąpić środkami tematycznymi oraz nową organizacją językową, wykorzystującą znakotwórcze i sensoryczne właściwości pisma. Warunki, w jakich wykonywano dawniej odę, stają się, jak by powiedział Bachtin, jej „pamięcią gatunkową”, podtrzymywaną przez autorów różnymi określonymi sposobami.

Przystępując do pracy nad wierszem o Chopinie, Norwid zrezygnował, bo nie mógł nie zrezygnować, z prób przetworzenia elementu tańca, tak istotnego dla ody pindarycznej³⁷. Całą uwagę skupił na muzyce. Po pierwsze, wysunął ją jako motyw na czoło utworu, co zresztą dobrze się godzi z nowszą tradycją ody i tak licznymi apoteozami św. Cecylii. Po drugie, nie usiłował naśladować muzyki według wzorów poezji „śpiewanej” i „melodyjnej”. Zerwał z metryką sylabotoniczną i uciekł się do jednorazowego systemu z pogranicza wiersza nieregularnego i wolnego³⁸. Przecinając śmiałym gestem powiązania z utratą melodyjności poezji, nie wyzbył się troski o warstwę brzmieniową, zarówno w aspekcie syntaktyczno-intonacyjnym, jak i instrumentacyjnym. Przesmycki, umieszczając *Fortepian* w dziale trafnie nazwanym przez siebie *Apostrofy i apoteozy*, tak w przypisie zachwycał się dźwiękową organizacją utworu:

³⁵ Por. A. Okopień-Sławiński. *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida*. Wrocław 1984.

³⁶ S. Mallarmé. *Richard Wagner. Réverie d’un Poète français*. W: *Oeuvres complètes*. Paris 1945 s. 541-546 (Bibliothèque de la Pléiade).

³⁷ O wpływie założeń choreograficznych na twórczość Pindara – por. skrajne tezy W. Mulena w jego bardzo skądinąd sugestywnej książce *Choreia: Pindar and Dance*. Princeton, N.J. 1982.

³⁸ Por. Makowiecki, jw.

cudowne, niezemskie, niesłyszane nigdy konstrukcje rytmiczne, jak choćby owo niewymowne:

Poznałczybym ją na krańcach bytu!³⁹

Chociaż „niewymowne” powinno tu pozostać naprawdę niewymownym, czyli nie wymówionym, to jednak ten typ uporządkowania fonicznego wytrzymuje porównanie z opisami ody Pindara, jakie wyszły spod pióra współczesnych nam filologów⁴⁰. Tyle że greckiej zasadzie harmonii, znajdującej swój wyraz w orkiestracji samogłoskowej, Norwid przeciwstawia zasadę dysonansu, wynikającego ze zbitok samogłoskowych, długich zestrojów (ściąających wielosylabowy odcinek pod jeden akcent) na zmianę z zestrojami rozdrobionymi itd.

Najogólniejsza jednak wskazówka, jaką da się wyprowadzić z budowy wierszowej *Fortepianu* (co do sposobów jego realizacji), jest ta oto: utwór ten powinien być odbierany w warunkach kameralnych, czytany w myślach, po cichu, co najwyżej z lekkim tylko wprawieniem w ruch narządów artykulacyjnych, natomiast z pełnym uobecniem w wyobraźni akustycznej wszystkich subtelności i całej skali materii dźwiękowej. Tylko wówczas znajdzie on swoje miejsce wśród innych wierszy *Vade-mecum* i w tej kulturze literackiej, której wyrazem miał stać się wkrótce wiersz wolny.

Podobnie złożony stosunek między *Fortepianem* a bezpośrednią tradycją ody występuje w warstwie stylistycznej, zwłaszcza zaś w składni. Jak wiadomo, znakiem rozpoznawczym ody jest wstępna apostrofa. Norwid w wierszu *Beatrix*, w dialogu poprzedzającym właściwą część utworu (pt. *Oda*), mówi:

[...]
Nie będę śpiewał: „O! ty – ty – a nie ty...”
(Początek znany i który zużyto) –
Zacznę inaczej... [...]

PWsz 1, 313

³⁹ *Cypriana Norwida poezje wybrane...* Warszawa 1933 s. 568.

⁴⁰ Por. np. co pisał niegdyś jeden z nich: „Zważywszy na rozmiłowanie Greków w kompozycjach samogłoskowych, jestem przekonany, że to nie przypadek, iż Pindar rozpoczyna swoją I olimpijską i I pytyjską odę od pięciu następujących po sobie różnych samogłosek [...]. Brzmi to niemal tak, jakby poeta-mistrz zapowiadał temat jakiejś wielkiej fugi w owych sekwencjach pięciu głównych tonów jego samogłoskowej skali [...]”. W. B. S t a n f o r d. *The Sound of Greek: Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*. Berkeley 1967 s. 83.

W *Fortepianie* również zaczyna inaczej. Poufały wołacz „Fryderyku!” występuje dopiero w cz. III, najbardziej zaś nacechowana forma apostrofy, zwrot do uosobionego pojęcia oderwanego, pojawia się jeszcze później, bo w cz. VII, ale tę retardację wynagrodzą powtórzenia.

Z kolei rozkaznik, zamykający zwykle odę, trafił w *Fortepianie*, gdzie trzeba, lecz przyjął postać niepokojąco dwuznaczną. Formalnie jest to wezwanie, ale od strony znaczeniowej rzecz pozostaje co najmniej sporna. Czy naprawdę mamy się cieszyć?

Pod względem kompozycji odę wyróżniała zawsze trójdzielność, początkowo związana z układem tanecznym. Norwid znał oczywiście ów banalny fakt z zakresu poetyki historycznej (np. w *Tyrteju* wprowadza „chór lewy”, „chór prawy” i „epod”), ale nie widział chyba potrzeby podtrzymywania tej konwencji, pozbawionej od dawna wszelkich funkcji, nie zastosował więc podziału na strofy, antystrofy i epody. Mimo to można w *Fortepianie* dostrzec daleką aluzję do tradycji – tematycznie utwór składa się z trzech partii.

Jednym z ubocznych, choć charakterystycznym dla Pindara motywem jest motyw zawiści (*phthonos*), bardzo wieloznaczny, nieodłączny od opiewanego triumfu⁴¹. Powtarzająca się lekcja udzielana słuchaczom przez greckiego poetę mówi, że trzeba być przygotowanym na *phthonos* ze strony ludzi, rzecz nieuniknioną wprawdzie i groźną, ale dającą także poczucie realnej przewagi nad innymi. Jest to zarówno koszt zwycięstwa, jak i nagroda za nie. Prawdziwa groźba, jaką niesie triumf, czyha natomiast ze strony bogów, którzy łatwo mogą obrócić swój gniew przeciwko zwycięzcy. Bo sukces to dowód łaski jednych bogów, ale też powód do kary wymierzanej przez innych bogów. Tu pojęcie *phthonos* nie daje się łatwo wyłożyć przez „zawiść”, bowiem relacje między bogami a ludźmi są inne niż relacje bogów między sobą. Istoty z Olimpu mają prawo do arbitralnych wobec nas zachowań, słowa zaś o wyrażnie negatywnym znaczeniu, takie jak „zawiść”, nie są wobec nich stosowne.

Norwid, podejmując ten motyw i zachowując jego wieloznaczność, nadaje mu sens wyrażnie ujemny. Ów spersonalizowany BRAK, co się zawsze zemści, jest bez wątpienia demoniczny, choć jego rola w historii nie może nie być nadzorowana przez moce wyższe.

W odzie greckiej motyw współzawodnictwa, triumfu i towarzyszącej temu „zawiści” – na stadionie, znajdował swój odpowiednik w rywalizacji i trium-

⁴¹ Por. P. B u l m a n. *Phthonos in Pindar*. Berkeley 1992.

fie poetyckim. U Pindara, który uprawomocnił ten motyw i narzucił go wszystkim swoim następcom aż po czasy nam współczesne⁴², współczynnik samochwalstwa jest najzupełniej zrozumiała w świetle ówczesnej kultury helleńskiej i warunków, w jakich tworzono pieśni zwycięskie. Tym historycznym zjawiskom na początku XIX w. nadał sens ontologiczny Hegel. W odzie dostrzegł – posługując się przykładem Pindara – „dwie różne, a nawet przeciwstawne sobie strony: porywająca siła treści oraz podmiotowa poetycka wolność, rodząca się w walce z przedmiotem, który chce nią zawładnąć. Głównie siła tego przeciwieństwa sprawia, że konieczne stają się polot i śmiałość języka i obrazów, pozorny bezład wewnętrznej struktury i toku opowiadania, dygresje, luki, raptowne przejścia itp., ale zarazem zapewnia ona poecie wewnętrzną poetycką wielkość dzięki mistrzostwu, z jakim potrafi w artystycznie doskonałej formie usunąć tę dwoistość i stworzyć jednolitą w sobie samej całość, która jako j e g o dzieło wynosi go ponad wielkość przedmiotu”⁴³.

To przesunięcie pola współzawodnictwa – z rywalizacji między poetami na rywalizację między poetą a przedmiotem jego pochwały – otwierało drogę nie tylko ku ekspresywnej teorii sztuki, ale i ku koncepcjom poezji czystej, jednej z możliwości, jakie zarysowały się przed odą w drugiej połowie XIX w.

Norwid, który nie uchylał się od wierszowanych polemik i rywalizacji poetyckiej jako tematu (np. w *Polce* ramą sytuacyjną jest turniej między dwoma „harfiarzami” o „jedyny laur”, przedstawione zaś w trakcie niego utwory to przykład dwu skontrastowanych ze sobą poetyk pieśni pochwalnej) – nie stara się w *Fortepianie* „wynieść ponad wielkość przedmiotu”. Jest jednak świadom swego mistrzostwa, a jego obecność w tej odzie jest obecnością mędrca i wizjonera („Widzę”...). Z kolei pochwała sztuki zapowiada wprawdzie pewne aspekty „sztuki czystej”, ale nadaje temu pojęciu znaczenie osadzone w innej tradycji filozoficznej i pozbawione pełnej autonomii.

Odą rządzi kategoria „wzniosłości”. U Norwida kategoria ta zbliżała się zwykle do pojęcia, któremu nadawał miano „serio”. „Serio” wyraża pewną

⁴² Por. choćby taką oto niedyskrecję Przybosa: „Czy jednak pisanie wierszy nie jest – w istocie – wznoszeniem ody na własną cześć – nawet wtedy, kiedy się pisze hymn na cześć jednostki kultu? (jeśli tylko nie robi się tego z pokornego strachu...)”. J. P r z y b o ś. *Samokrytyka*. W: t e n ż e. *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970 s. 61.

⁴³ G. W. F. H e g e l. *Wykłady o estetyce*. T. 3. Przekład J. Grabowski, A. Landman. Warszawa 1967 s. 545-546.

postawę wobec rzeczywistości, nacechowaną odpowiedzialnością i nie cofającą się przed niewygodnymi prawdami, a także poczucie związku wypowiedzi z jej społecznymi okolicznościami. Natomiast w *Fortepianie* Norwid zbliży się bardziej niż kiedykolwiek do oryginalnego sensu tej kategorii, sensu, który przypomnieli i rozwinęli myśliciele oświecenia, a poprowadzili dalej romantycy. Przeżycie owej wzniosłości wynika z zetknięcia się z czymś nie dającym się uchwycić zmysłami i nie do końca pojętym, czymś raczej przeczuwanym niż w pełni doznanym. I czymś głęboko niepokojącym. Dlatego też ówczesna estetyka przeciwstawiała Wzniosłość Pięknu.

Fortepian przynosi pochwałę tradycyjnie rozumianego piękna, ale równocześnie samym sposobem swojej organizacji realizuje nie tyle ową ideę, co zaprzeczającą jej ideę wzniosłości. Choć więc nie sposób zgodzić się z Sandauerem, który w swym felietonie uwspółcześnia Norwida, demonizując go przesadnie, to trudno także przyjąć budującą wersję Stróżewskiego, który z kolei skupił się na filozoficznych konotacjach warstwy pojęciowej utworu⁴⁴. Wśród różnych ambiwalencji *Fortepianu* występuje i ta – oscylacja między kategoriami piękna i wzniosłości.

Ambiwalencja, wieloznaczność, zagadkowość należą do najoczywistszych wyróżników poetyki Norwida, ale tutaj nabierają dodatkowej motywacji gatunkowej. Bo przecie są to także wyróżniki ody pindarycznej. Podobnie jak gra abstrakcji i zmysłowego konkretności, myśli i obrazu. A także jak splot spontanicznej reakcji i kontrolującej ją refleksji, okolicznościowego pretekstu i uniwersalizującego go wniosku.

Można powiedzieć, że całe doświadczenie Norwida-poety prowadziło go w stronę wielkiej ody. Jeżeli zaś dodamy do tego jego poszukiwania tematyczne – syntezy kultury starożytnej i odnowionego chrześcijaństwa oraz obrony i pochwały sztuki w jej arcydzielnych przejawach – to uwierzmy, że *Fortepian Szopena* był Norwidowi przeznaczony. Co do samego utworu, to powróciły w nim do dawnej jedności różne odmiany ody: zwycięska i żałobna, okolicznościowa i filozoficzna, polemiczna i na cześć muzyki itd.

Jak pisał Fryderyk Schlegel, wszystkie gatunki klasyczne dzisiaj nas śmieszą⁴⁵. Śmieszą, ponieważ zmieniły się warunki, które powołały je do życia.

⁴⁴ Por. S a n d a u e r. *Pasja św. Fortepianu*; W. S t r ó ż e w s k i. *Doskonale-wypełnienie*. W: t e n ż e. *Istnienie i wartość*. Kraków 1981 s. 181-214.

⁴⁵ Por. *Obraz literatury starożytnej i nowożytnej przez Fryderyka Szlegla*. Przeł. z niem. T. 1. Warszawa 1831 s. 39.

Ale dostosowane do nowych form życia, potrafią przecież zachować nie tylko wigor, ale i wysoką powagę. Wprawdzie *Fortepian Szopena* tylko stopniowo odsłania swą naturę pieśni triumfalnej, kiedy już jednak ją odsłoni, ukazuje się nam w całym swym gatunkowym blasku, jako zwycięski, bo niezrównany w polskiej literaturze, przykład ody pindarycznej.