

Adam Dennison

**O MUZYCZNOŚCI WIERSZA
„DO NIKODEMA BIERNACKIEGO”
CYPRIANA NORWIDA**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2006

Postać Nikodema Biernackiego, któremu Norwid postanowił poświęcić jeden ze swych utworów, jest dość interesująca, jeśli przyjrzymy się jej bliżej. Biernacki, skrzypek i kompozytor, urodził się w 1826 roku w Tarnopolu. Warto wspomnieć, że był uczniem Hauptmanna i Davida (w Lipsku) oraz Spohra i Ernsta (w Paryżu). Karierę wirtuoza rozpoczął już podczas studiów – występował we Francji, Niemczech, Rosji, Szwecji, Belgii i Ameryce (w latach 1863-64 był nadwornym skrzypkiem cesarza Maksymiliana I w Meksyku). Po powrocie do kraju zajmował się m.in. pracą pedagogiczną (w Poznaniu), działał w Galicji. Jego dorobek kompozytorski to w większości utwory skrzypcowe, nadto pieśni i utwory kameralne.

W latach pięćdziesiątych dziewiętnastego wieku Biernacki coraz częściej postrzegany był w cieniu znanych już wówczas: Henryka Wieniawskiego (wtedy bardzo młodego, świetnie zapowiadającego się muzyka), Apolinarego Kątskiego (skrzypka światowej sławy) oraz Karola Lipińskiego. Aby zyskać większy rozgłos i zaprezentować się publiczności międzynarodowej, przygotowywał się Biernacki w 1857 roku do swojego najważniejszego bodaj koncertu w życiu, w wielkiej sali Pleyela¹. Do występu doszło dopiero wiosną 1858 roku, kiedy to w Paryżu rozpoczął się sezon koncertowy². Do tego czasu pojawiały się w prasie zróżnicowane opinie na temat jego gry oraz artystycznych perspektyw – od zachwy:

[...] świetna przyszłość czeka pana Biernackiego [...] Pociąg jego smyczka, czystość tonów i znakomita już wprawa zapowiadają artystę pierwszego rzędu³,

poprzez ton bardziej powściągliwy i umiarkowany:

[...] 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

¹ Tam właśnie w 1832 roku rozpoczął podbój Europy sam Fryderyk Chopin.

² Pisząc o wydarzeniach kulturalnych, jakie miały miejsce w 1857 i 1858 roku w Paryżu, posiłkuje się pracą Zofii Trojanowiczowej *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”* [por. Z. Trojanowiczowa, *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”*, [w:] *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002.

³ „Gazeta Polska” 1849, [cyt. za:] Z. Trojanowiczowa, *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”*, [w:] *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002.

klasycznych. [...] Radzilibyśmy mu, aby mniej schlebiał gustowi publiczności, aby mniej się oglądał na uczuciowość słuchających go dam⁴,

aż po drwinę z wirtuoza:

P. Biernacki ogromnie postąpił. A jak grał mazura! Jak go wyrzynał od ucha, jakie wycinał mu na skrzypkach akcenta! Aż się dusza śmiała.

Zofia Trojanowiczowa sugeruje, że inspiracją do napisania wiersza mógł być dla Norwida jeden z występów salonowych Biernackiego jesienią 1857 roku, gdy skrzypek trenował przed koncertem u Pleyela. Wskazywałaby zresztą na to konstrukcja utworu, który odczytywać można jako spontaniczne pytanie o muzykę Biernackiego i o Sztukę w ogóle, wywołane przeżyciem estetycznym związanym z grą skrzypka. Za tezę Trojanowiczowej, dotyczącą genezy wiersza, przemawia również krótka wzmianka o Biernackim w liście Norwida do Mieczysława Pawlikowskiego z 20 września 1857 roku, która sytuuje powstanie utworu na przełomie września i października tegoż roku.

Aby odsłonić w pełni Norwidowskie *rubato*, należy przyjrzeć się drugiemu, zdecydowanie lepiej widocznemu, przejawowi tego zjawiska. Chodzi o konstrukcję poetyckich obrazów i ich dynamikę, a także o kreację obrazów poetyckich, która – jak się przekonamy – ma spory związek z omawianym tu przekładem muzyczno-poetyckim.

Wiersz rozpoczyna się serią spontanicznych pytań. Wraz ze wzrostem ciekawości „pytającego” aura poetycka zagęszcza się, a odbiorca oczekuje odpowiedzi, rozwiązania odcinka tekstu na tonikę tonacji. Jednak tonacja ta nie jest jeszcze znana – pierwsza strofa, za sprawą poetyckiej spontaniczności, funkcjonuje bowiem jako odrębne *intro*, które zostaje zawieszona na subdominancie nieokreślonej bliżej tonacji. Jak w muzyce, tak i tutaj owo zawieszenie pełni w płaszczyźnie semantycznej podobną rolę – wywołuje efekt dwuznaczności, niedopowiedzenia, wątpliwości, a co najistotniejsze – może stać się punktem wyjścia do rozwinięcia tematu: literackiego bądź muzycznego. Warto dodać, że zawieszenie kadencji w utworze poetyckim, będące przejawem jego muzyczności, nie jest równoznaczne z zastosowaniem pytania

⁴ Dwie pozostałe opinie dotyczące Biernackiego pochodzą z czasopisma „Ruch Muzyczny” 1857, nr 20, [cyt. za:] Z. Trojanowiczowa, *O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”*, [w:] *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002.

retorycznego, choć często do tego właśnie się sprowadza. Zdaje się, że mówienie o takich ściśle muzycznych filiacjach dzieła literackiego jest usprawiedliwione tylko wówczas, gdy zaistnieje jednocześnie kilka czynników, które wskażą bezpośrednio na pokrewieństwo tekstu z utworem muzycznym – w przypadku *Do Nikodema Biernackiego*: pytanie retoryczne, zawieszenie kadencji, zmiana tonacji i tempa, parabola, hypotypoza. Patrząc na zagadnienie bardziej ogólnie, można zaryzykować stwierdzenie, iż sama zmiana tonacji, nagłe załamanie poetyckiej aury bardzo często wskazuje na związek tekstu z muzyką. U Norwida, który jest poetą na wskroś muzycznym, zabiegi takie dziwić nie mogą. Wystarczy przypomnieć charakterystyczne „załamania” tonacji w *Fortepianie Szopena*:

– Kłós?... gdy dojrzał jak złoty kometa,
Ledwo że go wiew ruszy,
Deszcz pszenicznych ziarn prószy,
Sama go doskonałość rozmieta...

Oto – patrz, Fryderyku!... to – Warszawa:
Pod rozplómięną gwiazdą
Dziwnie jaskrawa – – [...]

I jeszcze w ostatnich wersach poematu:

I – oto – jak ciało Orfeja,
Tysiąc Pasyj rozdziera go w części;
A każda wyje: „N i e j a!...
N i e j a” – zębami chrzęści –

Lecz Ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,
Nawołując: „C i e s z s i ę, p ó ź n y w n u k u!... [...]⁵

⁵ C. Norwid, *Fortepian Szopena*, [w:] idem, *Pisma wybrane. Wiersze*, Warszawa 1968, s. 499-500. [Wersy zostały pogrubione przeze mnie w celu zaakcentowania charakterystycznych przejść z jednej tonacji do drugiej.]

Podobny wydźwięk ma transpozycja w wierszu *Do Nikodema Biernackiego*. Temat pierwszej strofy, stanowiącej uwerturę, zagęszcza się, po czym zostaje zawieszony, by po chwili pauzy powrócić w odmiennej tonacji:

I struny Twoje – czy Ty ręką lewą
Spod serca wsnułeś na skrzypców Twych drzewo?
– Czy posłannikiem idziesz od świtania,
Gdzie zmrok jest z światłem, z uśmiechami łkania?

Powiem – iż wieszczów rzecz jest poznać wieszczę:

Oto – zakłęta dała Ci królewna
Klucze od Echa, i ten złamek drewna [...] ⁶

Następstwo poetyckich obrazów ma ścisły związek z omawianym tu zjawiskiem lirycznej „tonalności”. To przecież określony obraz poetycki, motyw czy środek artystycznego wyrazu, odpowiednio użyty, jest w stanie zmienić tonację utworu. Badając Norwidowskie *rubato* i odsłaniając najbardziej wewnętrzną, utajoną muzyczność wiersza, konieczne jest przyjrzenie się temu aspektowi konstrukcji, który wiąże się z istotą *rubato* – tempu.

Łatwo wyczuwalna, odmienna tonacja pierwszego wersu drugiej części utworu, stanowi *ritardando* w obrębie następstwa obrazów poetyckich. Począwszy od wersu drugiego, mamy już do czynienia z poetyckim *accelerando*, które konstruuje Norwid w oparciu o wyliczenia. Istotną rolę pełni tu spójnik „i”, którego nagromadzenie sprawia, że zarówno w płaszczyźnie zwyczajnego odbioru, jak i w warswie brzmieniowej, tempo utworu wzrasta, a poetycka aura zagęszcza się:

Oto – zakłęta dała Ci królewna
Klucze od Echa, i ten złamek drewna,
I łzę, i poszept w ucho – i grom jeszcze!...
I powiedziała, wstążką więcej czarną [...] ⁷

⁶ C. Norwid, *Do Nikodema Biernackiego*, [w:] idem, *Pisma wybrane. Wiersze*, Warszawa 1968, s. 484.

Cytowany fragment jest już nieco łatwiej wpisać w określoną poetycką tonację (tutaj jej charakterystycznymi rysami byłyby: powaga i majestatyczność; jednocześnie: opisowość, ludowość). Możliwe staje się to dzięki odniesieniu go do dość silnie zakorzenionych w kulturze motywów, jakie stosuje Norwid, mianowicie – motywu śpiącej królowny czy motywów antycznych. Warto dodać, że przytoczony czterowers nie jest jednolitą frazą w płaszczyźnie poetycko-muzycznego przekładu. Ostatni wers jest już bowiem łącznikiem pomiędzy *intro* drugiej strofy a całkiem nową formą baśniowo-balladowej opowieści. Jest on utrzymany w tempie pierwszego wersu drugiej strofy, na co wskazuje budowa składniowa cytowanego fragmentu:

Oto – zaklęta dała Ci królowna [...] ⇒ I powiedziała, wstążką wiejąc czarną [...],

a jednocześnie, w płaszczyźnie semantycznej, zapowiada zmiany w obrębie agogiki wiersza, wprowadzając oczekiwanie na słowa „zaklętej królowny”. Cała muzyczna podszewka Norwidowskiego wiersza zaczyna się właśnie tutaj. Biorąc pod uwagę tempo i tonację słów bohaterki, można pokusić się o próbę wydobywania z przestrzeni intersemiotycznej tych wątków, które konstytuować będą sens naszych dociekań. Do analizy obrazu i tempa niech posłuży nam siedmiostopniowa skala, która obrazować będzie „tempaury” wiersza: od stopnia pierwszego poczynając (*adagio maestoso*), na siódmym kończąc (*allegro agitato*):

"Idź w świat przez uczuć zwariowana dramę,	1 st.	
Napatrz się w zorzę, łunę zwiedź pożarną,	2 st.	
Wschodnich się dowiedz tęcz, blasków zachodnich,	3 st.	
Co kłamać wolno, to lepiej skłamać od nich,	4 st.	
Żywy - wybladła porusz dioramę...	5 st.	
Lecz - skoro kłamstwo zdradzisz kłamstwem sztuki,	1 st.	
Bądź wpierw pod lauru szerokiego cieniem,	2 st.	
Gdzie donieść krzywe nie potrafią łuki	3 st.	
Uragowiskiem albo zapomnieniem...	3 st.	
Aż inny, ówdzie, gdzie upadną strzały,	3 st.	
Przyjdzie je zebrać, jak Ty zbierasz cudze:	4 st.	
I wspomni Ciebie, łatwiej-doskonalej.	5 st.	
I powiesz: "Prawda!... - a ja się obudzę..."	6 st.	

⁷ Ibidem, s. 484.

Zastosowane przeze mnie określenie „tempaur”, będące w kontekście badań związków poezji i muzyki bardzo użyteczne, ma oczywiście ścisły związek z muzyką. Wiąże się ono z muzycznymi zaleceniami wykonawczymi, wyrażającymi się w formułach typu: *allegro agitato* (szybko, burzliwie). W przypadku wiersza Norwida charakter wersu dość mocno łączy się z najbardziej przylegającym do niego tempem. Wiadomo jednak, że w muzyce tak być nie musi – przywołajmy dla przykładu określenie *presto dolce*. Sądzę, że uprawnione jest stwierdzenie, że dotarliśmy do nieprzekraczalnej granicy przekładu intersemiotycznego, to znaczy do tego punktu, który w najbardziej sugestywny sposób daje odczuć różnicę pomiędzy poezją a muzyką i zaznacza ich odmienność.

W nielicznych pracach, traktujących o wierszu *Do Nikodema Biernackiego*, badacze kładą nacisk na jego etyczno-estetyczny wymiar (zresztą u samego Norwida pojęcia te dość ściśle się łączą), pomijając kontekst muzyczny. Umyka zatem uwadze fakt (dotyczący struktury), że słowa bohaterki utworu, będące – według Trojanowiczowej – przepisem na uniknięcie losu artysty zapomnianego, zostały osadzone w kategoriach muzycznych. Oczywiście jest, że nie chodzi tutaj o wzorowanie się na konkretnym utworze muzycznym czy nawiązanie do określonej melodii, ale o całość, czyli o wcielenie w poezję ideału muzyki; o Norwidowski postulat, będący przejawem szczególnego zaufania do sztuki dźwięku i jej umiłowania. Falujące tempo, zmienność poetyckich obrazów, wskazujące na semiotyczne pokrewieństwo są tutaj bardzo dokładnie ukształtowane w płaszczyźnie odbioru utworu. Jednocześnie, jak już wspomniałem, w opozycji do muzycznej zmienności pozostaje „bezlitosny” rytm jedenastozgłoskowca, który można odczytać jako ekwiwalent średniego tempa na przestrzeni analizowanego odcinka tekstu. Jednak analogia, którą budujemy w oparciu o średnie tempo muzyczne (które jest wprawdzie niezmiennie) i wiersz sylabiczny może okazać się dla czytającego tę pracę niewystarczającym dowodem na istnienie jakiejś stałej wartości tempa w utworze Norwida w ogóle. Dlatego też konieczne jest przyjrzenie się jeszcze jednej właściwości sporządzonej przed chwilą graficznej analizy. Jak można by spierać się o niektóre wartości „tempaurów”, tak przyznać należy, że odczytanie fragmentu Norwidowskiego utworu zgodnie z nimi sprawi, że będzie on niesłychanie sugestywny. Najlepszy dowód na to stanowi próba głośnego odczytania utworu, uwzględniająca zmiany w obrębie tempa (od wolnego po szybkie) i poetyckiej aury (od powagi *maestoso* po burzliwość *agitato*), zgodnie ze stopniami, jakie zostały przyporządkowane poszczególnym

wersom (liniami poziomymi i ukośnymi oddano intonację wersów: stałą-opadającą oraz wznoszącą).

Przeczytanie na głos tego fragmentu jest konieczne, aby w mniejszym lub większym stopniu zaakceptować prezentowaną tu wizję muzyczności *Do Nikodema Biernackiego*. Cóż jeszcze pozostaje nam do zrobienia? Chyba tylko sprawdzenie, czy rzeczywiście istnieje rytmiczno-temporalna wartość, stanowiąca ową średnią tempa w przytoczonej części wiersza:

I wers: 1st.
II wers: 2 st.
III wers: 3 st.
IV wers: 4 st.
V wers: 5 st.
VI wers: 1 st.
VII wers: 2 st.
VIII wers: 3 st.
IX wers: 3 st.
X wers: 3 st.
XI wers: 4 st.
XII wers: 5 st.
XIII wers: 6 st. 7 st.

co po zsumowaniu daje nam wartość '49'. Gdy otrzymany wynik podzielimy przez ilość naszych „temp-aurów” (14), otrzymamy „namacalną” i prawdziwą średnią wartość rytmiczno-temporalną tego odcinka tekstu, to znaczy '3,5' (rzeczywisty środek naszej siedmiostopniowej skali!). Wniosek nasuwa się sam: po raz kolejny możemy w pewnym stopniu odsłonić funkcjonowanie Norwidowskiego *rubato*.

Istotne jeszcze w tym kontekście jest zaznaczenie głównych kryteriów, na podstawie których można było przyporządkować wersom ściśle określone „temp-aury”. Zasadniczymi elementami mającymi wpływ na takie przypisanie są przede wszystkim: środki wyrazu artystycznego, „treść” (motywy), ukształtowanie formalne zdań, wersów i zespołów wersów (składnia), a także swego rodzaju „afektywność”, to znaczy stopień zagęszczenia poetyckiej aury, wpływającej w określony sposób na odbiorcę (wzbudzającej określone emocje).