

**Adam Dennison**

**O PLATOŃSKIM AKORDZIE  
W „LIRYCE I DRUKU”  
CYPRIANA NORWIDA**

**Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2007**

*Liryka i druk* to jeden z tych wyjątkowych utworów Norwida, który wyraża jego pogląd na istotę poezji. Poeta jednak nie stawia pytania ‘jak pisać?’, ale ‘jak grać i śpiewać?’. Zdaje się, że w tym rozróżnieniu zamyka się wszystko to, co dla Norwida w liryce ważne, a mianowicie sztuka słowa jako w pewnej mierze sztuka muzyczna. Bardzo niejasne to sformułowanie i wymagające na pewno wielu dookreśleń, dlatego autor *Vade-mecum* nie skazuje ani czytelnika, ani „ty” lirycznego na błądzenie po omacku i w toku wiersza stopniowo objaśnia swój poetycko-muzyczny postulat.

Bardzo szybko można się zorientować, iż koncept *Liryki i duku* to połączenie ze sobą dwóch przestrzeni, które funkcjonują tu nie tylko na poziomie formalnym, ale także treściowym – wymiaru poezji i muzyki. Już pierwsza strofa, oskarżająca „ty” liryczne o oszustwo, skupia obie sztuki dzięki obecności sformułowania ‘śpiewać rym’. Zestawienie to wykorzystuje Norwid, ażeby zwrócić się ku temu, co dla słowa i dźwięku wspólne. Na gruncie poetyckim ‘śpiewanie [miłosnego] rymu’ to metafora obrazująca poezję prawdziwego uczucia, rzeczywistych emocji, natomiast na płaszczyźnie muzyki wiąże się po prostu ze śpiewem pieśni (melodii), wydobywaniem dźwięków. To połączenie stanowi swego rodzaju odwołanie do pierwotnej, doskonałej postaci liryki – pieśni przesyconej emocjami. Stąd zarzut, jaki podmiot kieruje pod adresem „ty lirycznego”:

[...] Nie czuję strun, drżących pod palcem twym -  
Jesteś poezji drukarz!<sup>1</sup>

Drżące pod strunami palce (gra na lirze) mogą być zatem rozumiane jako metafora realnego doświadczenia, które wiąże się z kolei z autentyzmem słowa, a ma swoje źródło w myśli starożytnej:

[...] si vis mi flere, dolendum est  
Primum ipsi tibi...

(...) Jeżeli chcesz pobudzić mię do łez, to musisz sam najpierw cierpieć<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> C. Norwid, *Poezje*, Kraków 2003, s. 56.

<sup>2</sup> Horacy, *List do Pizonów (Sztuka poetycka)*, ks. II, przeł. T. Sinko, [w:] *Trzy poetyki klasyczne*, przeł., wstępem i obj. opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951, s. 70.

Doświadczenie, które powinno stać się udziałem poety to jednak nie wszystko i Norwid bynajmniej na tym postulacie nie poprzestaje. Aby przyjrzeć się temu dokładniej, należy zwrócić uwagę na lirę, do której podmiot odwołuje się w wierszu kilkakrotnie. Jest ona kolejnym ogniwnem spajającym poezję i muzykę, funkcjonującym jako atrybut mitycznego Orfeusza<sup>3</sup> i jako zwykły instrument muzyczny. „Prawdziwy” i potężny akompaniament liry, według podmiotu lirycznego, to niezbędny element prawdziwej sztuki poetyckiej, wręcz pierwszorzędny. To akompaniament, który nie jest zwykłą „przygawką” do śpiewu:

Liry - nie zwij rzeczą w pieśni wtórą,  
Do przygawek!... nie - ona  
Dlań jako żywemu orłu pióro:  
Aż z krwią, nierozłączona!<sup>4</sup>

Zbigniew Sudolski pisze w kontekście *Liryki i druku*, że zdaniem Norwida, *poezja winna łączyć w sobie elementy emocjonalne, intelektualne, moralistyczne a także muzyczne i architektoniczne*.<sup>5</sup> Trudno się z tym nie zgodzić, ale doprecyzowanie tego, o jaką „muzycalność” chodzi, zdaje się być konieczne. Autor *Cacek* akcentuje bowiem konieczność istnienia w poezji najgłębszego, utajonego wymiaru muzyki, którego funkcjonowanie jest możliwe dzięki „zaadaptowaniu” przez artystę elementów dzieła muzycznego:

O! zar słowa, i treści rozsądek,  
I niech sumienia berło  
W muzykalny łączą się porządek  
Słowem każdym, jak perłą!<sup>6</sup>

„Muzykalny porządek” można rozumieć jako współdziałanie melodyki, rytmiki, harmoniki, faktury, dynamiki, agogiki, artykulacji, kolorystyki<sup>7</sup>, które składają się na strukturę muzycznego arcydzieła. Norwid jest jednak świadomy tego, że nie wszystkim wspomnianym tu elementom muzycznego porządku przyjdzie w tekście pełnić funkcję podobną do tej, jaką pełnią w sztuce

---

<sup>3</sup> *Liryka i druk* to jeden z dziewięciu utworów w *Vade-mecum*, który posiada podwójną redakcję. W późniejszej redakcji wiersza, w jego ostatnie strofie, występuje próba nowego sformułowania: „że co Orfej...”, która sugeruje pełne znaczenie użytej w wierszu liry jako atrybutu Orfeusza.

<sup>4</sup> C. Norwid, *Poezje*, Kraków 2003, s. 56.

<sup>5</sup> Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 414.

<sup>6</sup> C. Norwid, *Poezje*, Kraków 2003, s. 56.

<sup>7</sup> Są to podstawowe elementy dzieła muzycznego. Niekiedy obok nich wymienia się również metrum i frazowanie.

muzycznej . Taki wniosek można wysnuć na podstawie trzeciej strofy, w której podmiot przeciwstawia monofonię harmonii, przede wszystkim na płaszczyźnie poetyckiej:

Treść - wypowiesz bez liry udziału,  
Lecz dać duchowi ducha,  
Myśli myśl - to tylko ciało ciała.  
Cóż z tego? - martwość głucha!...<sup>8</sup>

Istotę przytoczonej strofy stanowi opozycja: słowo dyskursywne – słowo poetyckie. Słowo o charakterze dyskursywnym niesie ze sobą treść, ale brak mu ładunku emocjonalnego, który z kolei jest istotą słowa poetyckiego<sup>9</sup>. Pełnię poetyckiego wyrazu gwarantuje tu akompaniament orfejskiej liry, akord, który nadaje słowu moc. Podobnie zjawisko to egzystuje w przestrzeni muzycznej, w „muzycznym porządku” – Norwidowski akord nasuwa skojarzenie z ideą faktury homofonicznej, w której głównemu głosowi (zazwyczaj najwyższemu) towarzyszy akompaniament. Dzięki temu każdy dźwięk melodii nabiera określonego charakteru, wtapia się w wir współbrzmień. W utworach o fakturze monofonicznej mamy do czynienia tylko z melodią, brak tu pierwiastka harmonicznego<sup>10</sup>, który w sztuce poetyckiej jest niezbędny. Podmiot liryczny daje wyraźnie do zrozumienia, iż jeden głos nie wystarczy do wyśpiewania harmonii świata. Zestawienia: duch – duch, myśl – myśl, ciało – ciało sugerują jedynie współbrzmienie w najprostszej postaci (słowo i jego treść), grafomańskie *unisono*<sup>11</sup>, którego twórca jest zaledwie „drukarzem poezji”.

Norwidowska harmonia, potęgująca moc poetyckiego słowa, opiera się na akordzie, w którym rolę prymy, tercji i kwinty pełnią: piękno, prawda i dobro – odpowiednio: „żar słowa”, „rozsądek treści” i „berło sumienia”. Ten „Platoński akompaniament” ma towarzyszyć każdemu słowu poetyckiej pieśni. Do tej wizji poeta dodaje kolejny głos – cierpienie (rozumiane jako realne doświadczenie konstytuujące autentyczność słowa<sup>12</sup>), którego symbolem jest perła<sup>13</sup>. Owo cierpienie jest dla każdego twórcy jedyną drogą dojścia do względnej harmonii.

---

<sup>8</sup> C. Norwid, *Poezje*, Kraków 2003, s. 56.

<sup>9</sup> Podobnie Norwid rozróżnia dźwięk i ton – najwyraźniej zarysowuje to w *Stuchaczu*.

<sup>10</sup> Muszę zaznaczyć, iż nie chodzi mi bynajmniej o deprecjonowanie muzyki monofonicznej, a jedynie o ukazanie, w jaki sposób akord (akompaniament) nadaje dźwiękowi (melodii) swego rodzaju „nową jakość”.

<sup>11</sup> *unisono* - sposób wykonania utworu muzycznego (lub jego fragmentu) polegający na zgodnym wykonaniu przebiegu melodycznego przez całą orkiestrę lub grupę instrumentów w interwale oktawy czystej lub prymy czystej

<sup>12</sup> Por. s. 1.

<sup>13</sup> Perła powstaje wskutek długotrwałej obrony małża przed ciałem obcym. Stąd zwykło się mawiać, że jest ona owocem cierpienia.

*Do harmonii dochodzi się jedynie przez mękę, jeśli się w ogóle do niej dochodzi*<sup>14</sup>. Pisze gdzie indziej Norwid:

I nerwów gra, i współ-zachwycenie,  
I tożsamość humoru  
Łączą ludzi bez sporu –  
Lecz b e z w a l k i n i e łączy s u m i e n i e!<sup>15</sup>

[*Harmonia* (V)]

Mamy zatem do czynienia z wizją poezji, której immanentną cechą powinna być poetycka wielogłosowość. Na zasadniczy repertuar głosów i brzmień złożyłyby się tu: słowo (jako ekwiwalent dźwięku i element melodii), dobro, piękno, prawda i cierpienie (doświadczenie). Norwidowska sztuka słowa jawi się więc jako wielopłaszczyznowy dialog – dialog z sobą samym, z drugim człowiekiem, z rzeczywistością, z kulturą i tradycją i wreszcie z Bogiem. Akcentowanie przez Norwida postulatu całościowego ujęcia rzeczywistości w poezji widać jeszcze wyraźniej, gdy dokładniej przyjrzymy się wspomnianej opozycji monofonia– polifonia.

Wyobraźmy sobie, że walca z *I Suity na orkiestrę jazzową* (1935) Dymitra Szostakowicza ma zagrać jeden instrument. Czy jest to w praktyce możliwe? Jedyne częściowo. Instrument ten bowiem – obojętnie czy to będą skrzypce, czy klarnet - będzie w stanie uchwycić tylko pewien urywek muzycznej rzeczywistości utworu: bądź płynącą, centralną melodię skrzypiec, bądź partię jakiegoś innego instrumentu. Nigdy nie odda struktury i charakteru *Suity*, na którą składa się wielość współbrzmień i barw. Na podobnej zasadzie może funkcjonować Norwidowska „martwość głucha”, uwidoczniła przez poetę dzięki zestawieniom: duch – duch, myśl – myśl, ciało – ciało (‘duch’ jako słowo i ‘duch’ będący desygнатem tego słowa), wskazujących na prymarny, niepłodny poetycko związek.

Z tego poetycko-muzycznego porównania wyłania się zatem istotna konkluzja, będąca reminiscencją „lirycznego oszustwa” pierwszej strofy wiersza: nie można jednym głosem, jednym instrumentem objąć rzeczywistości. Do prób podejmowania całościowego odczytywania świata potrzebne jest potężne, uniwersalne instrumentarium (jego podstawą jest oczywiście słowo), które kompletować należy, wybierając odpowiednie kategorie z repertuaru wartości, czy sięgając po wzory idei, które do rzeczywistości najlepiej przylegają (muzyka).

---

<sup>14</sup> Z. Sudolski, op. cit., s. 413.

<sup>15</sup> C. Norwid, *Poezje*, Kraków 2003, s. 53.

Norwidowski pęd do muzyki ma swoje poważne uzasadnienie. Jest on bowiem pędem do wygrywania idealnej harmonii świata, do przywracania słowom pierwotnej mocy:

Chodziło Norwidowi, jak wiadomo, nie o łatwą śpiewankowość, o „przygrawkę”, ale o lirę orfejską, przywracającą [...] słowom ich „w y g ł o s p i e r w s z y”. Ten „wygłos pierwszy” to zapewne owo Słowo, które miało według pradawnych mitów moc kreowania i władania światem. Poruszało nie tylko ziemię i niebo, ale przekraczało nawet bramy śmierci, aby wyprowadzać umarłych ze świata cieni.<sup>16</sup>

Powrót do „pierwszego wygłosu” słów to w dużej mierze chęć uwolnienia słowa od skostniałych znaczeń. Stąd w liryce Norwida tak częste wydobywanie nieuświadomionych sensów, etymologiczne eksperymenty. Zbliża w ten sposób poeta „wiarołomne słowo” (jak je określa w *Polce*) do tonu-dźwięku, stanowiącego ideał nośnika emocji. Nasuwa to skojarzenie z poglądami Schlegla, który pisał:

Muzyk dysponuje językiem uczucia niezależnym od wszelkich przedmiotów zewnętrznych; w języku słów, przeciwnie, wyrażanie uczuć jest zawsze uzależnione od ich związku z ideał [...]<sup>17</sup>.

Można zatem uznać, że postulat łączenia słów „w muzyczny porządek”, stanowiący w *Liryce i druku* istotę poezji, związany jest z umiejętnością całościowego dostrzegania i ujmowania harmonii wszechświata, złożoności „orkiestry boskiej”, na której szczycie stoją chóry aniołów, co „...głosząc najczyściej chwałę Bożą, najwyższe wydają tony”.<sup>18</sup> Mówiąc najogólniej, to idealna zgodność Ducha i Litery, „formy i treści”. A idealną dla poezji formę odnajduje Norwid w strukturze dzieła muzycznego, które jest tworem formalnie bardziej zorganizowanym niż dzieło literackie. O funkcjonowaniu dzieła muzycznego i jego percepcji pisał Stefan Kisielewski:

---

<sup>16</sup> J. Przyboś, „Liryka i druk” Norwida, „Poezja” 1966 nr 2 s. 15.

<sup>17</sup> A. W. Schlegel, *Vorlesungen uber Philosophische Kunstlehre*, Leipzig 1911, s. 136.

<sup>18</sup> W. Stróżewski, *Cyprian Norwid. O muzyce*, Kraków 1997, s. 85.

Wszystkie dźwięki będące składnikami akordu docierają w postaci drgania fal powietrznych do naszych organów słuchu, mało kto jednak potrafi uświadomić sobie ich ilość, ich wysokościową jakość, ich wzajemne ustosunkowanie. A dalej idą inne, dla pełnej percepcji utworu niezbędne kwalifikacje: zdolność rozróżniania barw instrumentalnych oraz ich rozmaitych kombinacji, poczucie rytmu, zdolność rozróżniania napięć narracyjnych frazy muzycznej itd., itd. Widzimy więc, że specjalnego, wszechstronnego aparatu kwalifikacji potrzeba, aby uświadomić słuchaczowi wielkiej muzyki wszystkie elementy organizacji dźwięku, zawarte w arcydziele muzycznym. Muzyka jest bowiem organizacją dźwięków, a raczej kombinacją szeregu systemów organizacji, dokonywanych na rozmaitych płaszczyznach, z rozmaitych punktów widzenia. Tak jak armia zorganizowana jest jednocześnie według rozmaitych kryteriów: administracyjnie, gospodarcze, taktycznie, ze względu na rodzaj broni, ze względu na funkcję itp., a dopiero suma tych wszystkich podziałów daje ogólne, syntetyczne pojęcie zwane organizacją armii, tak samo dzieło muzyczne jest sumą, stopem niejako najrozmaitszych, wyższych i niższych gatunków organizacji dźwięku.<sup>19</sup>

Ta zawilość muzyki, jej skomplikowana organizacja<sup>20</sup> to dla autora *Vade-mecum* lustrzane odbicie Absolutu. Stąd Norwidowe zestawienie „Platońskiego akordu” (piękna, dobra i prawdy) z „muzycznym porządkiem”. To wołanie o poezję polifoniczną, wielogłosową, która jest wyrazem sumienia, siłą moralną, harmonijnym zespoleniem „Ducha i Litery”:

Piękno i Prawda to dwie ścieżki tej samej drogi. Muzyka, sztuka najbardziej ze wszystkich konkretna, żywiolowa, a zarazem najbardziej abstrakcyjna, wydaje się być predestynowana do unaocznienia tej syntezy prawdy z pięknem. Jej prawda nie jest prawdą dynamiczną, zaborczą, nie jest prawdą myślową, nie jest z gatunku prawd merytorycznych, na pozór daje w siebie włożyć każdą treść, zależnie od wymagań i stopnia rozwoju wkładającego, w istocie jest prawdą hermetyczną z boków, lecz nieograniczoną - od góry.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> S. Kisielewski, *Polityka i sztuka*, Warszawa 1998, s. 175.

<sup>20</sup> Norwid nie był ufny wobec spójnych systemów. System dźwiękowy zajmuje zatem w poglądach poety miejsce szczególne.

Warto zwrócić uwagę na opozycję zawartą w tytule wiersza. Odzwierciedla ona rozdwojenie poetyckiej twórczości na literaturę „prawdziwą” i na „wytwórstwo”. Norwid pisał *Lirykę i druk* w momencie, gdy model poezji romantycznej przemijał. W tym sensie postulaty sztuki prawdziwej, nowej „etycznej liryki” nabierają szczególnej wymowy. Należy jednak podkreślić, że poglądy poety na istotę poezji nie są całkowicie w opozycji do koncepcji romantycznych, zostały jednak poddane różnym przekształceniom<sup>22</sup>. „Muzykalny porządek”, proponowany przez autora *Fortepianu Szopena*, nabiera dodatkowych znaczeń, jeśli przyjrzymy się ostatniej strofie wiersza:

Poznam wtedy, przez drżące powietrze  
Pod gestem ręki próżnej,  
Że od widzialnych strun - struny lepsze  
Są - i lir rodzaj różny...<sup>23</sup>

Czas przyszły ostatniej strofy może sugerować, iż „prawdziwa” poezja przetrwa próbę czasu i historii – rzeczywistości. Nade wszystko jednak zwrotka ta stanowi spuentowanie poprzedzającej ją strofy. Wcielenie w poezję ideału czystej formy muzycznej, skądinąd dla Norwida mało prawdopodobne, pozwoli liryce odczytać prawdziwą harmonię wszechświata, muzykę sfer, która zobrazowana tu została poprzez „gest ręki próżnej”, poprzez niewidzialne – a przecież grające – struny. Jednak świadomość ograniczeń sztuki słowa wydaje się być dla Norwida sprawą oczywistą. W tym kontekście *tym większa jest odpowiedzialność [artysty] w procesie twórczym [...] Sprawa zgodności treści i formy staje się sprawą sumienia artysty*<sup>24</sup>.

Tęsknotę Norwida do ogarniania harmonii świata (harmonii bez „zgrzytu dłuta”), w *Liryce i druku* odzwierciedlonej przez muzykę sfer, da się zauważyć także w innych utworach. W *Ironii* (XXXV) poeta pisze:

---

<sup>21</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>22</sup> Por. E. Feliksiak, *Zbieranie głosów. (O Norwidowej wierze w godność poezji)*, „Poezja” 1969 nr 11, s. 9.

<sup>23</sup> C. Norwid, *Poezje*, Kraków 2003, s. 56.

<sup>24</sup> E. Feliksiak, dz. cyt., s. 10.



Żeby to można arcydzieło  
Dłutem wyprowadzić z grubych brył –  
I żeby dłuto nie zgrzytnęło,  
Ni młot je ustawicznie bił a bił!... <sup>25</sup>

Zaskakujące podobieństwo do sytuacji lirycznej, z jaką mamy do czynienia w ostatniej strofie *Liryki i druku* odnaleźć można w poemacie *Quidam*:

[...] - dodała wieszczka, kładąc lirę,  
Głosem, co echa nie miał, lub nieszczerze,  
Gdy strun ostatnie dźwięki, coraz lepsze,  
Strofę tę jeszcze powtarzały w wietrze:  
"Bo inna pojąć w z ó r - i cało-dźwięków-tworu  
W po-za-jawie słuchając, nad światy,  
Samemu kwiatem rość, ku prawdzie pierwowzoru,  
A inna - wieniec wić - lub rwać kwiaty - -" <sup>26</sup>

Wydaje się zatem, że Norwidowska sztuka to nieustanne dążenie ku „prawdzie pierwowzoru”, sięganie po słowo, które – podobnie jak dźwięk – nie jest naznaczone piętnem ograniczonego znaczenia, desygnatu. Miarą poety jest zdolność zbliżenia się do tak pojętej poezji-muzyki („lir rodzaj różny”).

Muzykę wszechświata mogą słyszeć nieliczni. Pitagoras, który jest jej odkrywcą, sprawił, że idea astronomicznych dźwięków obecna jest już od wieków w nauce i sztuce. Trzeba zaznaczyć, że przypisanie ciałom niebieskim dźwięków to nic nadzwyczajnego – prawie każdemu zjawisku towarzyszy dźwięk. To odkrycie jednak posłużyło jako punkt wyjścia dla dalszych rozważań o muzyce sfer. Jarosław Włodarczyk pisze:

Dopiero odkrycie, że prawa ruchu planet można odtworzyć, używając klawiatury fortepianu, jest odkryciem niebanalnym. Oznacza bowiem, ni

---

<sup>25</sup> C. Norwid, *Poezje*, Kraków 2003, s. 77.

mniej, ni więcej, tylko tyle, że prędkości orbitalne planet (mierzone liczbą obiegów przypadających na jednostkę czasu, czyli np. w hercach) są współmierne, tak jak dźwięki systemu dźwiękowego, którym odpowiadają właśnie klawisze fortepianu. Dla tej niezwyklej prawidłowości, odkrytej przez Keplera, do dziś nie potrafimy podać pełnego wyjaśnienia.<sup>27</sup>

Ta nader ciekawa prawidłowość znakomicie wpisuje się w Norwidowski postulat sztuki jako muzyki sfer, a *Liryka i druk* wyraża *expressis verbis* potrzebę dialogu między niebem a ziemią. Wiersz porządkowany jest wertykalnie - począwszy od pierwszej strofy (obrazującej mierne ziemskie „wytwórstwo”), aż po ostatnią, która „rozpływa się” w muzyce niewidzialnych strun.

Wizję istoty poezji, o jakiej tu mowa, sam Norwid starał się bezgranicznie wcielić w życie. Najpoważniejszą tego typu próbą jest *Fortepian Szopena*, który stanowi przedziwną formę poetyckiego poematu muzycznego, ukazującego muzykę Chopina jako pierwiastek Boga na ziemi.

---

<sup>26</sup> C. Norwid, *Quidam*, [w:] idem, *Pisma wybrane. Poematy*, Warszawa 1968, s. 134.

<sup>27</sup> Janusz Włodarczyk, *Czy wszechświat śpiewa?*, [w:] <http://www.wiw.pl/astrologia/eseje/historia/spiew/c1.asp>