

MONIKA STOLARCZYK

UNIwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

UCZUCIA MUZYKĄ PISANE W *STYGMACIE*
CYPRIANA KAMILA NORWIDA

Uczucia w twórczości Cypriana Kamila Norwida to niewątpliwie temat bardzo interesujący dla badaczy twórczości autora *Promethidiona*, między innymi ze względu na fakt, że w znikomej ilości przypadków mamy w niej do czynienia z bezpośrednią manifestacją emocji. Norwid, jako postać z granicy epok, ma niewiele wspólnego z początkową fazą romantyzmu, bardzo emocjonalną i obfitującą w gwałtowne wybuchy uczuć, nie tylko miłosnych, lecz także patriotycznych. Wyraźnie też dystansuje się wobec wieszczów, silnie oddziałujących na wyobraźnię Polaków¹. Poza nielicznymi epizodami z życia poety, kiedy silnie przeżywał nieszczęśliwą miłość do Marii Kalergis i napisał pod wpływem emocji pełne wyrazu utwory, uważany jest on raczej za artystę, który rzadko mówi wprost o swoich przeżyciach, zdystansowanego, pełnego rezerwy, kierującego się bardziej intelektem niż porywami uczuciowymi.

Nie oznacza to jednak, że twórczość Norwida pozbawiona jest manifestacji uczuć, a jedynie, że są to uczucia o zupełnie innym charakterze. Emocjonalność Norwida nie ma na celu ekspresji, wyrażania siebie, dania upustu gwałtownym uczuciom, dlatego między innymi poeta zupełnie inaczej niż inni romantycy postrzega cele i właściwe środki działania rewolucji:

A jakże ostać czuciom, żeby nie skamienić?
Jak zatruć?... Na co zatruć! – Słowo w czyn zamienić,
Nie z płonąca chorągwią, nie z wściekłym obrazem,
Lecz z czynem, z wielkim czynem, jak z oszczepem w dłoni
Lub z palmą – iść, nie ufać ni trwodze, ni słowu,
Nie starać się, by wawrzyn załechał po skroni,
Lecz pragnąć, by cierpiący rozśmieli się znowu².

¹ Z listu Norwida do Joanny Kuczyńskiej dowiadujemy się, że autor *Vade-mecum* uważał się za jedynego „ze znajomych”, który „nie łgał narodowi”, a kłamstwo takie zarzucał właśnie wielkiej trójcy romantycznej”; zob. S. Cieślak, *Sylwetka duchowa Cypriana Norwida (1821–1883)*. Warszawa 2013, s. 185.

² C.K. Norwid, *Dumanie*, [w:] tegoż, *Dzieła Cyprjana Norwida*, Warszawa 1934, s. 20.

Jak widać, emocje mają być podporządkowane wartościom, powściągane. Nie mogą stać się powodem wybuchu i gwałtownych działań – muszą zostać opanowane, dzięki pracy nad sobą i właściwej służbie idei.

Ważnym, mającym bezpośredni związek z emocjami, motywem w twórczości Norwida jest muzyka. Dzieła poety to niewątpliwie wielka skarbnica – dotyczących różnych dziedzin sztuki – myśli, będących efektem głębokich refleksji i twórczych poszukiwań czwartego wieszca. Muzyka zajmuje ważne miejsce w katalogu sztuk interesujących artystę – mimo że fragmenty traktujące *stricte* o muzyce nie są bardzo rozbudowane, pojawiają się zaskakująco często w jego dziełach, a waga tematu zostaje przez autora mocno podkreślona. Dlaczego właśnie muzyka? Wiek XIX to czas zdecydowanie dla niej przełomowy. Przestaje być ona uprawiana jedynie dla rozrywki i staje się dla słuchacza przeżyciem bardziej mistycznym, tajemniczym. Także kompozytor zdobywa wyższą rangę i, podobnie jak pisarz, może zyskać miano przewodnika dusz. W epoce romantyzmu zauważamy, iż muzyka zostaje postawiona zdecydowanie wyżej w hierarchii sztuk, aniżeli w epoce klasycyzmu, gdzie muzykę zwykle ograniczano do salonowej rozrywki, podczas gdy to literatura była na piedestale jako ta, która najbardziej oddziaływała na odbiorców. Do końca XVIII wieku widzimy, iż muzyka miała funkcję głównie praktyczną. Według Alfreda Einsteina, niemieckiego muzykologa „każdy utwór muzyczny miał charakter okolicznościowy, był pisany na zamówienie. »Sztuka dla sztuki« nie istniała”³. Przygrywano ją okazjonalnie, nie miała ona większego znaczenia i służyła głównie umilaniu czasu.

Sytuacja zmienia się dopiero w epoce romantyzmu. Dlaczego właśnie wtedy? Na to pytanie próbuje odpowiedzieć Bohdan Pociąg w książce *Idea, dźwięk, forma: szkice o muzyce*:

wśród »pierwszych przyczyn« muzycznego romantyzmu nie znajdziemy żadnych radosnych czy radośnie witalnych motorów. Muzyka romantyczna, romantyczna koncepcja muzyki nie rodzi się bynajmniej z radości życia. Nawiązując w jakiś sposób do Mannowskiej koncepcji choroby jako źródła, jednego z głównych źródeł kultury, i wyróżniając w tym samym zakresie pojęcia »choroby« również pojęcie »cierpienia« – powiemy, że romantyzm muzyczny rodzi się ze szczególnego rodzaju schorzenia, na jakie cierpi zwłaszcza nasza zachodnia kultura. Ową chorobę określić można wstępnie jako »zatrucie« pierwiastkiem egotyzmu, nadmiarem czy przyrostem własnego „ja”. Owego „ja” czującego, odczuwającego i współczującego⁴.

W XIX wieku można zauważyć zmiany w statusie przede wszystkim kompozytorów i wykonawców, którzy w epoce romantyzmu zyskali miano wyjątkowych jednostek:

W centrum romantycznego światopoglądu znalazła się jednostka twórcza, wyjątkowa, heroiczna i genialna, przełamująca reguły i tradycję, a nawet – jak Prometeusz – zbuntowana. Równocześnie – pełna sprzeczności, zmagająca się ze światem oraz z własną nadwrażliwą i niepospolitą psychiką (...). Wyidealizowanego artystę zaczęto postrzegać jako twórcę nowych porządków i wartości, prawie »stwórcę« podobnego istocie

³ A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1983, s. 17.

⁴ B. Pociąg, *Idea, dźwięk, forma: szkice o muzyce*, Kraków 1972, s. 85–86.

boskiej. Posłuszny jedynie swojej wizji, wyrastać miał ponad prawa obowiązujące zwykłych śmiertelników⁵.

W XIX wieku muzyka stała się sztuką równie uprawnioną, co literatura. W tym czasie także inne, dotychczas niedoceniane dziedziny twórczości zyskały na wartości i uznaniu: „Romantyczna synestezja sztuk, bezkonfliktowej współegzystencji wielu dziedzin artystycznych wzajem się inspirujących i dopełniających, spowodowała jakby ich zrównanie w hierarchii estetycznej”⁶.

Twierdzi się, iż syntezę sztuk zapoczątkowało między innymi poczucie, że pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki istnieje niepotrzebna i szkodliwa przepaść, którą należy zapełnić, idąc w stronę dialogu i przenikania się:

Potrzeba przełamania swoistej izolacji (...) gatunków, potrzeba bardziej integralnego porozumienia pomiędzy artystami różnych dyscyplin, potrzeba wreszcie pogłębienia świadomości przez rozwój naukowej teorii sztuki, poczętej z ducha naszego czasu i ściśle związanej z jego praktyką społeczną. Oto niektóre z czynników nakazujących coraz częściej malarzom chwycić za pióro, poetom zaś dopatrywać się przedłużenia ich własnej problematyki w malarstwie⁷.

Idea potężnego, przemawiającego do wielu zmysłów jednocześnie przekazu artystycznego, musiała być szczególnie atrakcyjna dla romantyków, poszukujących tego, co nowe, przekraczających konwencje i granice. Friedrich Schlegel, niemiecki poeta i krytyk literacki, podkreśla, iż w romantyzmie zapanowało przekonanie o syntezie sztuk, w związku z którą artysta nie musiał czy nawet nie mógł ograniczać się do jednej roli:

Dzieła największych poetów tchną nierzadko duchem innej sztuki. Czyż nie jest tak i z malarzami; czyż w pewnym sensie Michał Anioł nie maluje jak rzeźbiarz, Rafael jako architekt, Corregio jako muzyk? A z pewnością nie są przez to mniej malarzami niż Tycjan, który był tylko malarzem⁸.

Szerokie, innowacyjne spojrzenie na sztukę wiązało się z przenikaniem kompetencji artystów, nowym rozumieniem zadań i ich roli: „Tak więc muzyk stawał się poetą, a poeta bądź malarz kompozytorem”⁹. Taka recepcja muzyki, niewątpliwie znana Norwidowi, z pewnością zainspirowała go do rozważań na ten temat i powiązania uczuciowości w poezji z metaforą muzyczną i myśleniem muzycznym. Widzimy to przede wszystkim w utworach takich jak: *Promethidion*, *Fortepian Szopena*, czy *Do Nikodema Biernackiego*.

Utworem, który doskonale ilustruje postać muzyka-artysty i jego uczucia, jest nowela *Stygmat*, mimo iż na pierwszy plan wysuwa się tam temat historiozofii, nie muzyki.

⁵ D. Gwizdalanka, *Historia muzyki 2. Podręcznik dla szkół muzycznych*, Kraków 2006, s. 210.

⁶ Tamże.

⁷ J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk: Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 9.

⁸ F. Schlegel, *Aforyzmy z „Fragmentów krytycznych”*, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, red. T. Naumowicz, Wrocław 2000, s. 216.

⁹ M. Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzyczne*, Toruń 2010, s. 13.

Odsunięcie postaci skrzypka na dalszy plan zdecydowało o jego słabej ekspozycji w interpretacjach – badacze raczej pomijali jego osobę i w artykułach naukowych można znaleźć jedynie bardzo nieliczne wzmianki dotyczące tej postaci. W utworze poruszony został temat relacji artysta – instrument oraz wrażliwości człowieka na dźwięki. Można zobaczyć tam również ciekawy przykład przetransponowania muzyki na tekst.

Na początku utworu, narrator przedstawia nam skrzypka Oskara, który w codziennych relacjach z ludźmi jest raczej wycofany i bardzo ostrożny:

Częstotliwie zdawało się, iż nie na słowa doń mówione, lecz naprzód na ich najostateczniejsze konsekwencje odpowiadał. Rzekłbym, że nie rozmawiał, ale że zapobiegał zdaniom i uczuciom, a co niekiedy w nadmiarze swoim przybierało naturę podejrzliwości¹⁰.

Mamy więc do czynienia z osobą narzucającą sobie postawę rezerwy, ostrożności, wążącą każde słowo, taką, którą nie daje swoim emocjom łatwego i swobodnego ujścia w relacjach z ludźmi. Czy taka postawa może być uznana za odzwierciedlenie postawy samego autora? Z pewnością oszczędność w okazywaniu emocji, związana z postawą artysty, jest rysem charakterystycznym samego Norwida.

W przypadku Oskara to właśnie sztuka była impulsem zmieniającym zachowanie artysty. Bohater uzewnętrznia swoje emocje jako artysta, nie jako człowiek. Dowiadujemy się, że kiedy gra, pokazuje się od zupełnie innej strony, a sztuka całkowicie go pochłania. Następuje bardzo plastyczny opis jego gry: „Ręka wyprzedzała wszystko i palcami zdała się gnać pierwej tony, nim chwycić je można było smykkiem, w powietrze rzucając zdyszane...” (480).

Sztuka staje się prawdziwym życiem, jedyną przestrzenią odpowiedzią dla manifestacji emocji. Artysta, kiedy gra, staje się również prawdziwym sobą, zyskuje pełnię swojej tożsamości. W utworze czytamy: „Oskar nie gdy na scenę wchodził, ani gdy grać poczynał, ale dopiero, gdy już pełno grał, był istotnym sobą, i podobno, że wtedy tylko to był on” (480). Muzyka okazuje się właściwym sposobem na bycie sobą – tutaj ujawniają się pozytywne efekty powściągliwości i ostrożności, którą bohater przejawia w życiu prywatnym i relacjach z innymi ludźmi. Bogactwo wewnętrznego życia przekłada się na jakość muzyki; uczucia okazują się cennym skarbem, którym artysta zarządza rozważnie, by jego sztuka stawała się doskonałą.

Z całą pewnością można zauważyć podobieństwo, pomiędzy opisem gry Oskara oraz grą kompozytora w poemacie Norwida – *Fortepianie Szopena*. To artysta porusza instrument, on nadaje mu dźwięki. Bez człowieka skrzypce czy fortepian są tylko pudłem rezonansowym:

II.

Byłem u ciebie w dni te przedostatnie,
Gdy podobniałeś co chwila, co chwila
Do upuszczonej przez Orfeja liry,
W której się rzutu moc z pieśnią przesiła –

¹⁰ C.K. Norwid, *Stygmat*, [w:] tegoż, *Dzieła...*, dz. cyt. s. 480. Dalej w tekście podawana jest strona.

I rozmawiają z sobą struny cztery,
 Trącając się
 Po dwie, po dwie,
 I szmerząc zcicha:
 «Zacząłże on
 Uderzać w ton?...
 Czy taki mistrz, że gra, choć odpycha?»
 (...)

IV.

A w tem, coś grał i co zmówił ton i co powie,
 Choć inaczej się echa ustroją,
 Niż, gdy błogosławiłeś sam ręką swoją
 Wszelkiemu akordowi –¹¹

Jak można zauważyć, dopiero przy pomocy ręki mistrza instrument ożywa, struny rozmawiają, szmerzą, nabierają ludzkich cech. Artysta „błogosławił sam ręką swoją wszelkiemu akordowi”. Człowiek wnosi swoje emocje i bogactwo uczuciowego życia w akt artystyczny, jakim jest wydobywanie dźwięku z instrumentu. Aktywność człowieka i wartość ludzkich uczuć, nadające ostateczny kształt utworowi, przekładają się na ucłowieczenie sztuki – widać to w warstwie stylistycznej i pojawiającej się personifikacji strun, które zaczynają rozmawiać ze sobą. Prawdziwa sztuka okazuje się ucłowieczająca, gdy artysta jest w stanie tak pokierować swoimi uczuciami, by podporządkowały sobie materię.

Dzięki opisowi w *Stygmacie* widzimy, że ta relacja ta jest obustronna. Z jednej strony człowiek daje instrumentowi życie, ale to także instrument kształtuje człowieka. Podczas gry zmienia wykonawcę w kogoś zupełnie innego – czyni z niego wirtuoza. Pozornie przeciętny, małomówny mężczyzna, staje się tutaj mistrzem, potrafiącym wydobyć z instrumentu coś bardzo wyszukanego, wywołującego u publiki przeżycia estetyczne. Paradoksalnie to, czego nie potrafi czy nie chce wyrazić w bezpośredniej relacji z drugim człowiekiem, jest w stanie ofiarować odbiorcom swojej muzyki. Uczucie okazuje się konstruktywne, gdy poddane zostaje regułom sztuki, staje się elementem dzieła. W noweli widzimy wyraźny kontrast między doskonałą emocją artystyczną („coś olimpijskiego prostowało nagle linję całej jego postaci”; 489) a pełną chaosu i nieuporządkowaną uczuciowością Oskara w życiu osobistym:

z zatrzymywanym w piersiach ogromnym szlochem wyjąknął: – »Zerwane wszystko... najniejszczęśliwszy człowiek jestem!... Tylko mówić nie mogę...« I uparcie szloch zatrzymując, ocierał z czoła zimny pot, który, z jedną łzą ciężką spotkawszy się, całą twarz biegiem swoim dzielił na dwoje (484).

O ile uczuciowość w muzyce, w sztuce staje się podstawą doskonałości, o tyle w życiu osobistym okazuje swoją destrukcyjną moc i staje się współwinna tragedii, w wyniku której „kochające serca zostają rozdarte”.

¹¹ C.K. Norwid, *Fortepian Szopena*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, s. 255–256.

Na przykładzie postaci Oskara można również zobaczyć wzmożoną wrażliwość muzyków na dźwięki. Niestety, taka umiejętność nie zawsze jest czymś pozytywnym. W noweli tej widzimy, iż pycha artysty może doprowadzić nawet do tragedii. Bohater był przekonany co do tego, do kogo jego ukochana skierowała ważne słowa. Mimo prób wyjaśnienia nieporozumienia, narrator, a zarazem uczestnik wydarzeń, nie mógł uświadomić Oskara, że jest w błędzie. Przecież muzyk nie może się mylić co do tego, co usłyszał:

Winien jestem odpowiedź, a ta brzmi: mogłem nigdy nie mieć talentu... to może być; zaś że ten zostałby dziś złamanym – i tu złamał smyk swój i odrzucił – to, na teraz, jest pewnym. Lecz pozostanie mi ta wiedza sztuki, w której (raczysz darować), że może od nikogo nie wyglądam pomocy i kierownictwa. Otóż, jeżeli idzie o czyj głos o naturę równości lub nierówności jego lub głosowi właściwe odcienia brzmień – racz uważać w tym względzie rozmowę jako wyczerpniętą (485).

Bogactwo uczuciowego życia warunkuje piękno sztuki, wzbogaca ją, nadaje jej wyjątkowy charakter. Jest konieczne, by artysta mógł w interakcji z przedmiotem – instrumentem stworzyć dzieło sztuki. Symbolem takiej rzemieślniczej, wymagającej poświęcenia pracy, jaka wiąże się ze sztuką, jest fakt, że Oskar wciąż ma ze sobą smyk – symbol twórczej działalności, ćwiczeń, opanowania materii przez artystę. Jednocześnie jednak uczuciowość, która w połączeniu z pracą staje się niezbędnym warunkiem sztuki, okazuje się siłą wymykającą się spod kontroli. Przyjaciel Oskara, któremu nawet we śnie gra towarzysza jawi się jako symbol artystycznej doskonałości („Naraz podejrzewać zaczynałem w półśnie, że Oskar weszedł cicho, i że mi gra Henryka Purcell »Taniec-wichrów«... i przebudziłem się”; 489), musi bezsilnie przyglądać się, jak romantyczne, rozdygotane emocje – stygmat życia przyjaciela – doprowadzają go do nieszczęścia, którego apogeum staje się symboliczne złamanie smyka.

Jednym z najbardziej interesujących fragmentów noweli jest moment, w którym nieprzekładalność muzyki na słowa zostaje przełamana. Oskar – muzyk – przemawia słowami poezji, dając werbalny wyraz temu, co przekazuje zazwyczaj w swojej muzyce. Służy temu umieszczenie w *Stygmacie* Norwidowskiego wiersza *Czemu?*, który wyraża cierpienie artysty: „wszak muzyk wypowiada najpełniej swe uczucia muzyką”¹². Scena, w której Oskar recytuje wiersz przyjacielowi, jest w swej istocie melorecytacją. Oskar nie rozstaje się ze skrzypcami. Rozpoczyna, wysunąwszy naprzód lewą rękę – rękę od serca, co istotne, utwierdzoną „na wyżynie strun” i w ten sposób wyraża poetycko głębie smutku i cierpienia, jakie wiążą się z byciem artystą. Autor ulega nastrojowi i pisze słowa pod muzykę, przywołując tym samym już po raz ostatni temat korespondencji muzyki z literaturą, pisząc *Stymat* jako jedno z ostatnich swoich dzieł.

Uczucia, które wiążą się w twórczości Norwida z muzyką, wynikają ze szczególnej wrażliwości człowieka – artysty. Muzyka staje się, zgodnie z dążeniami

¹² S. Rzepczyński, *Wokół nowel „włoskich” Norwida: z zagadnień komunikacji literackiej*, Słupsk 1996, s. 98.

ówczesnej myśli metaartystycznej, partnerką poezji, punktem odniesienia w artystycznym dialogu. Jest również sztuką, w której najwyraźniej uwidacznia się rola emocji w powstawaniu dzieła sztuki. Oskar, recytujący ze skrzypcami, to obraz odwołujący się do melicznych początków poezji. To muzyka prowadziła słowo i nadawała mu ostateczny kształt, wskazując drogę artyście oraz najlepszy sposób, by mógł on w artystycznej formie dać wyraz swoim uczuciom.

Stygmata ukazuje dwie rzeczywistości – niedoskonały ludzki świat, w którym emocje prowadzą ludzi do zguby, prowadzą do nieszczęść, bywają źle odczytane, prowadzą do nieporozumień oraz świat sztuki, w którym wszystko zyskuje właściwy wyraz i staje się harmonijne – nawet, jeżeli jest to głęboki egzystencjalny smutek lub cierpienie. To, co dzieje się pomiędzy ludźmi, może być tragiczne, jak niepotrzebne cierpienie Oskara i Róży. Tytułowy stygmat przypomina nieco fatum, ciężące nad bohaterem antycznego dramatu. Nieszczęśliwy spłot wydarzeń toczy się własnym trybem, nieubłagane zmierzając do tragicznego końca. Nic i nikt nie może zmienić tego, kim są bohaterowie, ich doświadczeń i zranień, tworzących sytuację bez wyjścia. Świat sztuki oczyszcza uczucia, nadaje im głębię, pozbawia je niedoskonałości. Dopiero uczucia muzyką pisane – emocje, które rodzą się w relacji muzyka z instrumentem, między słowem a muzyką, wreszcie między artystą a widownią – stają się konstruktywne i pozwalają wznieść się ponad niedoskonałość tego, co śmiertelne, zmienne i nietrwałe.

SUMMARY

FEELINGS WRITTEN BY MUSIC IN *STYGMAT* BY CYPRIAN KAMIL NORWID

This article aims to show an atypical expression of feelings. We face such case in Cyprian Kamil Norwid's novella *Stygmata*, where playing the violin is the only way to express feelings of a main character. Furthermore in the novella we may find an example of synthesis of arts – the author undertakes an attempt in “translating” the main character's music into poetry. On the example of this piece we can see not only a specific kind of expressing one's feelings, but also a community of arts, typical of the romanticism, as well as playing a particular role in the interpretation of the novella.

KEY WORDS: music, synthesis of the arts, feelings

MONIKA STOLARCZYK – studentka filologii polskiej na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Zainteresowania badawcze: komparatystyka, literatura polskiego romantyzmu, muzyka w utworach literackich.

* W pracy zostały również wykorzystane fragmenty mojego autorstwa użyte w pracy dyplomowej *Motywy muzyki i muzyka w twórczości Cypriana Kamila Norwida*.