

## MOTYWY MUZYCZNE W DYPTYKU DRAMATYCZNYM *TYRTEJ. TRAGEDIA – ZA KULISAMI. FANTAZJA*

BARTŁOMIEJ ŁUCZAK\*

### 1.

Zarówno „tragedia fantastyczna” *Tyrtej*, jak i „fantazja” *Za kulisami* przyciągnęły już uwagę sporego grona badaczy, także tych, którzy dyptykowi – bądź którejś z jego części – poświęcili osobne rozprawy<sup>1</sup>. Odrębny, choć wiążący się z zagadnieniami interpretacyjnymi problem stanowi układ obu dramatów i ich wzajemne relacje; Juliusz Wiktor Gomulicki, komentując przyjęte w edycji *Pism wszystkich* rozwiązanie, pisał, że „[...] ich połączenie [...] i wzajemne uwarunkowanie było przedmiotem długiej i skomplikowanej dyskusji naukowej”<sup>2</sup>. W Dodatku krytycznym wydanego nie tak dawno VI tomu *Dzieł wszystkich* Cypriana Norwida Julian Maślanka przedstawił między innymi następujące uwagi:

Z tymi dwoma dramatami, łączącymi się poniekąd ze sobą w całość teatralną na zasadzie „teatru w teatrze” – wiążą się niemałe problemy tekstologiczno-edytorskie. Wynikają one stąd, że zachował się tekst niepełny, zwłaszcza tekst *Tyrteja* ma duże luki, można więc przypuszczać (ale tylko przypuszczać), że wśród brakujących scen były też takie, które bezpośrednio łączyły obydwie dramaty, bowiem w tekście zachowanym związek jest tylko taki, że w jednym z nich, czyli w *Za kulisami*, mówi się o drugim, a więc o *Tyrteju*, jako równocześnie wystawianym na scenie, [...].<sup>3</sup>

Nie utraciły zatem aktualności słowa wspólnego artykułu Ireny Sławińskiej oraz Tadeusza Makowieckiego: „Wciąż pozostaje jednak centralne pytanie: jak w ostatecznej redakcji miały się łączyć oba dramaty?”<sup>4</sup>. Rozwiązanie przyjęte

\* Bartłomiej Łuczak – doktorant, UMK w Toruniu.

<sup>1</sup> Por. *Bibliografia interpretacji dramatów Cypriana Norwida*, oprac. P. Chlebowski, Lublin 2011, s. 48–50, 54–56.

<sup>2</sup> J. W. Gomulicki, [Dodatek krytyczny] [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 5, Warszawa 1971, s. 398.

<sup>3</sup> J. Maślanka, [Dodatek krytyczny] [w:] C. Norwid, *Dzieła wszystkie*, t. VI, oprac. J. Maślanka, Lublin 2013, s. 457.

<sup>4</sup> T. Makowiecki [współ z I. Sławińską], *Za kulisami „Tyrteja”* [w:] tenże, *Poeta i myśliciel. Rozprawy i szkice o Norwidzie*, zebrał i opracował E. Chlebowska i W. Toruń, Lublin 2013, s. 229.

przez Gomulickiego, polegające na edytorskim wyodrębnieniu obu członów, przy jednoczesnym założeniu, że stanowią one właśnie dyptyk<sup>5</sup>, i dziś może prowokować pewne pytania i budzić wątpliwości. Trudno je jednak usunąć. Edytor wydania krytycznego przyjął układ tekstu za Gomulickim<sup>6</sup>; w mojej pracy korzystam z tej koncepcji, nie usiłując rozstrzygać przypominanych powyżej edytorskich kwestii. Trzeba jednak zaznaczyć, że brak publikacji dzieł(a) w trakcie życia autora oraz zaginięcie części rękopisu to istotne przyczyny hipotetycznego charakteru także niektórych uwag interpretacyjnych. Z pełnym przekonaniem można zaś stwierdzić, że i w *Tyrteju*, i w *Za kulisami* pojawiają się bardzo istotne dla tych dramatów motywy muzyczne. Niniejsza praca jest efektem namysłu nad wybranymi aspektami wskazanego w tytule problemu.

## 2.

Spośród badaczy, którzy pozostawili w swoich pracach znaczące uwagi o charakterze syntetyzującym, odnoszące się do zagadnienia motywiki muzycznej w dziełach Norwida, pierwszym był Kazimierz Wyka, który w opublikowanym po raz pierwszy w 1948 roku studium *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* zwrócił uwagę na obecność w twórczości autora *Promethidiona* dużej ilości literackich obrazów zainspirowanych sztuką dźwięku<sup>7</sup>. Problemowi powiązań dzieł Norwida z muzyką poświęcił wprawdzie tylko część jednego z rozdziałów, wskazał jednak kilka istotnych zagadnień<sup>8</sup>. Przyjrzał się bliżej także III scenie dramatu *Za kulisami*<sup>9</sup>, choć niektóre z jego uwag odnoszących się do Norwidowskiej „fantazji” wydają się chybione (będzie o tym mowa w dalszej części niniejszej pracy). W roku następnym po ukazaniu się książki Wyki, światło dzienne ujrzał cytowany już artykuł *Za kulisami „Tyrteja”*<sup>10</sup> (wedle określenia

<sup>5</sup> Zob. W. Gomulicki, dz. cyt., s. 398–404.

<sup>6</sup> Zob. J. Maślanka, dz. cyt., s. 459.

<sup>7</sup> Zob. K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* [w:] tenże, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 67. Ze wskazywanych tu spostrzeżeń Wyki korzystam także w moich pracach: *O skrzypcach oraz ich muzyce w wierszu do „artysty zapomnianego” – „Do Nikodema Biernackiego”*, „Studia Norwidiana” 2013, nr 31, s. 91; *Motywy instrumentów muzycznych w piśarstwie i plastyce Norwida – wprowadzenie do problematyki* [w:] *Norwidowski świat rzeczy*, praca zbiorowa, red. P. Abriszewska, G. Halkiewicz-Sojak, I. Piskorska-Dobrzeńicka, D. Wojtasińska, Toruń 2018, s. 336 [w przygotowaniu do druku].

<sup>8</sup> Zob. tamże, s. 67–88. Uwagi odnoszące się do pracy Wyki podobne do zamieszczonych w niniejszym artykule zawarłem w tekście *Motywy instrumentów muzycznych w piśarstwie i plastyce Norwida...*, dz. cyt., s. 339 [w przygotowaniu do druku].

<sup>9</sup> Zob. tamże, s. 86–88.

<sup>10</sup> Opublikowany wówczas w pracy *O Norwidzie pięć studiów*, red. K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, Toruń [1948] druk 1949, s. 5–32; niedawno zaś w przywołanym już zbiorze: T. Makowiecki, *Poeta i myśliciel*, s. 225–263. Cytaty podaję za tą nowszą edycją.

Zofii Stefanowskiej, należący do „purpurowych kart norwidologii”<sup>11</sup>) autorstwa Sławińskiej i Makowieckiego. Była to pierwsza praca, w której poruszono szereg ważnych aspektów związanych z funkcjonowaniem motywów muzycznych obecnych w obydwu dramatach. Autorzy pozostawili sporo cennych uwag kolejnym badaczom i wydaje się, że do dziś uwagi te nie utraciły swojej aktualności. Ciekawe i nie mniej ważne spostrzeżenia – wskazujące na świadome posługiwanie się przez Norwida w jego maskaradowym dramacie muzyczną motywiką – pozostawił w raczej mało znanym, stanowiącym część pokłosa jednej z sesji zorganizowanych z okazji setnej rocznicy śmierci „czwartego wieszca”, artykule *Cypriana Kamila Norwida słuchanie muzyki* Julian Maliszewski<sup>12</sup>. Znamienne jest natomiast, a jednocześnie chyba nieco zaskakujące, że na temat powiązań dramatów dyptyku z muzyką nie wypowiedział się szerzej Władysław Stróżewski w cennym *Wstępie* do antologii *Cyprian Norwid o muzyce*<sup>13</sup>; filozof w zasadzie tylko zacytował jeden z akapitów studium Wyki<sup>14</sup>, a oprócz tego, pozostawiając krótką uwagę odnoszącą się do brzmieniowości wierszy Norwida, wymienił – wśród przykładów – tytuły dwóch liryków, które Norwid włączył do III sceny „fantazji”. Bardzo dużą wartość – także dla lepszego zrozumienia sensów zawartych w dyptyku – posiadają natomiast spostrzeżenia Stróżewskiego dotyczące filozoficznych uwikłań Norwidowskich pojęć i refleksji wiążących się z muzyką; do spostrzeżeń tych nawiązała w artykule *Liryka w dramacie Norwida. O muzyczności „Tyrteja” i „Za kulisami”* Elżbieta Lijewska<sup>15</sup>. Jej praca pozostaje dotąd jedyną, w całości poświęconą powiązaniom dramatów dyptyku z muzyką i stanowi ważny punkt odniesienia dla moich rozważań. Niewiele wcześniej niż publikacja Lijewskiej ukazała się książka *Muzyka w poezji wieszczów* Ireny Chyły-Szypułowej<sup>16</sup>, zawierająca rozdział *Poetyckie muzykowanie Cypriana Kamila Norwida*. W pewnych miejscach autorka korzysta jednak ze spostrzeżeń Wyki<sup>17</sup>, czyni to w znacznej mierze w swoich uwagach odnoszących się do III sceny dramatu *Za kulisami*.

<sup>11</sup> Określenie to pojawia się w książce Marka Busia *Norwidyci. Miriam – Cywiński – Borowy – Makowiecki – Wyka. Konteksty*, Kraków 2008, s. 153. Jego autorką jest jednak wspomniana badaczka – czego świadomość zawdzięczam właśnie autorowi *Norwidystów*.

<sup>12</sup> [w:] C. K. Norwid w setną rocznicę śmierci. *Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 18 i 19 maja 1983 r.*, Opole 1984, s. 95–108. Praca ta, nieznacznie przeredagowana, ukazała się raz jeszcze, w roku 1986 pod tytułem *Muzyka w pisarstwie Cypriana Norwida* („Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Seria: Wychowanie Artystyczne” 1986, z. 1, s. 73–85).

<sup>13</sup> Oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997, s. 7–108.

<sup>14</sup> Wśród zamieszczonych w antologii Stróżewskiego fragmentów twórczości Norwida znalazła się cała III scena *Za kulisami*.

<sup>15</sup> „Studia Norwidiana” 2002/2003, nr 20/21, s. 87–100.

<sup>16</sup> Kielce 2000.

<sup>17</sup> Na tę zależność zwróciłem uwagę także w pracy *Motywy instrumentów muzycznych w pisarstwie i plastyce Norwida...*, dz. cyt., s. 341 [w przygotowaniu do druku].

W dotychczasowych badaniach nad powiązaniem dramatów dyptyku z muzyką skupiano się głównie właśnie na III scenie maskaradowej „fantazji”, w której motywy muzyczne są najbardziej widoczne (eksponowano oryginalność Norwidowskiej wyobraźni poetyckiej oraz wrażliwość autora na brzmienie poetyckiej frazy – paralele wobec brzmienia muzycznych instrumentów); Lijewska zaś, nawiązując do uwag Fryderyka Schillera zawartych w jego dziele *O zastosowaniu chóru w tragedii*<sup>18</sup>, pozostawiła w swojej pracy między innymi cenną i ciekawą interpretację wprowadzonych przez Norwida chórów: chóru ateńskiego, chórów spartańskich, a także chóru fiołków oraz quasi-chóru złożonego z gwizdzącej publiczności, wskazując, że ich muzyka (bądź pseudo-muzyka) wyraża charakter poszczególnych cywilizacji<sup>19</sup>.

Jak już także wskazywano, *Tyrtej* i *Za kulisami* – bez względu na wątpliwości czy też rozstrzygnięcia edytorskie – zawierają pewne paralele o „opozycyjnym” charakterze. Wskazali na to Sławińska i Makowiecki we wspomnianej wcześniej interpretacji<sup>20</sup>; pisała na ten temat także Grażyna Halkiewicz-Sojak w pracy *„Chrześcijańska drama” na styku kultur. O dyptyku Norwida „Tyrtej”, „Za kulisami”*<sup>21</sup>. Pośród tych paralelizmów można wyróżnić także pewne zestawienia motywów bądź wątków o charakterze muzycznym.

### 3.

Lijewska wskazywała na różnice pomiędzy chórem ateńskim a innymi chórami pojawiającymi się w dramatach dyptyku:

Chór chłopiąt, chór-polemarków, chór-kapłański, chór-równych [czyli chóry spartańskie – B. Ł.] powtarzają jedynie powszechne sądy, opinie, nie odnoszą się do nadrzędnego porządku, do prawdy. [...]

Jeszcze gorzej jest w świecie przedstawionym w dramacie *Za kulisami*, gdzie brak zarówno Eginei (koryfeji chóru), jak i chóru, który jest wyznaniem „całych narodów”. Mamy za to zwodniczy chór fiołków i chóralny gwizd publiczności, wyświstującej tragedię o Tyrteuszu. Brak chóru znamionuje społeczności, w których panuje znudzenie, jakiś przesyty, czczość, martwota.<sup>22</sup>

Odnosząc się do dramatu *Za kulisami* uwagę Lijewskiej można rozszerzyć do opozycji, jaka zachodzi pomiędzy „rozmawiającym ustawnie z prawdy

<sup>18</sup> [w:] Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism, przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków [ca 1996].

<sup>19</sup> Zob. E. Lijewska, dz. cyt., s. 90–92.

<sup>20</sup> Zob. T. Makowiecki [współ z I. Sławińską], dz. cyt., s. 259.

<sup>21</sup> [w:] *W przestrzeni komunikacyjnej. Szkice z historii i teorii dramatu teatru i komunikacji społecznej*, red. J. Skuczyński, Toruń 1999, s. 59–74, [oraz w:] taż, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010, s. 47–63. Cytaty z tej pracy podaję za *Nawiązanym ogniwem*.

<sup>22</sup> E. Lijewska, dz. cyt., s. 92.

rytmem<sup>23</sup> chórem ateńskim a muzyką orkiestry balowej; chciałoby się sparafrazować Norwida: orkiestry „rozmawiającej ustawnie z maskarady rytmem”. Przyjrzyjmy się bliżej obu biegunom tego muzycznego kontrastu.

Cytowana wyżej badaczka, przyglądając się statusowi ateńskiego chóru z Norwidowskiego *Tyrteja* w świetle wyobrażeń starożytnych Greków o muzycznej harmonii wszechświata, dostrzegła głęboki, ponadestetyczny wymiar dźwięku: „»Ton harmonii« w ustach ateńskiego chóru nie jest [...] tylko pojęciem muzycznym (w dzisiejszym rozumieniu słowa „muzyka”), jest jakby odbiciem zasady budowy świata<sup>24</sup>. W słowach wypowiedzianych-wyspiewanych przez ów chór można odnaleźć także sformułowania, w których dość wyraźnie pobrzmiewa echo Norwidowskiej filozofii organiczności, na gruncie której rodziły się przemyślenia poety dotyczące strategii walki Polaków o suwerenność – przemyślenia obecne w różnych pismach powstałych mniej więcej w tym samym czasie co dramat *Tyrteja* (najprawdopodobniej niewiele wcześniej), bo w dobie styczniowej insurekcji<sup>25</sup>. Myśl Norwida odnosiła się także do procesu rozwoju społeczeństwa; przypomnijmy, w jaki sposób zagadnienie „ciągłości organicznej” wyjaśniał Tadeusz Makowiecki:

[...] w rozwoju organicznym nie może być przerw. Oprócz ciągłości równie ważną cechą organizmu jest funkcjonalna różnorodność jego składników. Musi być jednolitość dominującego rytmu rozwoju, nie może być mechanicznego identyzmu członków. Każdy czyn, słowo, zamierzenie jednostki czy narodu musi nawiązywać do najbliższych osiągnięć przeszłości i musi dążyć do realizacji utęsknień, pragnień – przyszłości. Zatrzymanie się w miejscu, powtarzanie, brak twórczego wysiłku jest – podobnie jak gwałtowny skok – zaprzeczeniem organiczności życia, która jest zawsze stopniowym rozwojem, procesem, postępowaniem, ewolucją.<sup>26</sup>

Mając na uwadze te wyjaśnienia, przyjrzyjmy się fragmentowi wypowiedzi ateńskiego chóru:

W człowieka życiu są chwile próżne – chwile czcze. Ale w żywocie *prawdy* chwil takowych nie ma, jedno jest **ciąg**. Dlatego Chór-ateński **wciąga** się wiedzie, jako **nieustannie** czujny Areopag [podkr. – B. Ł.]. (DzWsz, 29)

<sup>23</sup> C. Norwid, *Tyrtej. Tragedia* [w:] tenże, *Dzieła wszystkie*, t. VI, s. 29. Cytaty z *Tyrteja* i *Za kulisami* podaję za tą edycją, zapisując przy nich w dalszej części pracy skrót DzWsz oraz numery stron.

<sup>24</sup> E. Lijewska, dz. cyt., s. 91. Zob. też: tamże, s. 89–90; W. Stróżewski, dz. cyt., s. 81–92.

<sup>25</sup> Zob. T. Makowiecki, *Norwid wobec powstania styczniowego* [w:] tenże, *Poeta i myśliciel*, s. 97–124. Zaprezentowane przeze mnie w niniejszym artykule uwagi odnoszące się do Norwidowskiego rozumienia organiczności i oryginalności są zbieżne z uwagami, które przedstawiłem w pracy *Jeszcze o Norwidowskich kategoriach oryginalności i naśladownictwa* [w:] *Norwid wobec Powstania Styczniowego*, red. P. Chlebowski, Lublin 2017, s. 91–116.

<sup>26</sup> T. Makowiecki, *Norwid a rok 1848* [w:] tenże, *Poeta i myśliciel*, s. 164. Zob. też tegoż, *Norwid myśliciel* [w:] *Poeta i myśliciel*, s. 135–145.

Norwid podkreślił w powyższym fragmencie dwa wyrazy: „człowiek” i „prawda”. Warto też jednak zwrócić uwagę na słowa: „ciąć”, „wciążyć”, „nieustannie”. Norwidowska filozofia organiczności wiąże się ściśle z pojęciem prawdy właśnie, gdyż na niej zasadza się oryginalność twórcza, której znaczenie szeroko wyjaśniał poeta w odczytach *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach* (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”) (a zatem też niedługo przed napisaniem *Tyrteja*<sup>27</sup>). „Człowiek na to przychodzi na planetę – wskazuje Norwid w lekcji czwartej – ażeby dał świadectwo **prawdzie**”<sup>28</sup> [podkr. – B. Ł.]. Tylko człowiek żyjący w prawdzie i dla prawdy może uczestniczyć w życiu społecznym w sposób twórczy<sup>29</sup>. Podobnie: tylko społeczeństwo służące prawdzie może być twórczym, rozwijającym się. To samo dotyczy oczywiście kategorii narodu, a także całej cywilizacji<sup>30</sup>.

Lijewska, przypomnijmy, wskazała na „zasadę budowy świata”, której „jakby odbiciem” jest „ton harmonii” obecny w głosie ateńskiego chóru. Wydaje się, że Norwid dokonuje na gruncie *Tyrteja* subtelnej paralelizacji wyobrażeń i wierzeń starożytnych Greków z własną filozofią, uznającą „zasadę budowy świata” w prawdzie rozumianej w świetle tradycji chrześcijańskiej – bo na tej tradycji zbudowana jest filozofia twórczej oryginalności, będącej niezbędnym warunkiem organiczności (czyli żywotności) narodu i społeczeństwa<sup>31</sup>. Aluzyjny wydaje się inny fragment wypowiedzi chóru, będący kontynuacją wcześniej przytoczonego:

Kto nie rozmawiał z nim? kto z nim nie rozmawiał... Ale on sam rozmawia **ustawnie** z **prawdy** rytmem [podkr. – B. Ł.]. (DzWsz, 29)

Chór wskazuje, że tylko nieustanne pozostawanie w sferze prawdy pozwala uniknąć egzystencjalnej pustki – owych „chwil próżnych” – a zarazem jest warunkiem osiągnięcia pewnego rodzaju dojrzałości – w dramacie Norwida opi-

<sup>27</sup> Por. T. Makowiecki, *Norwid myśliciel*, dz. cyt., s. 140–143.

<sup>28</sup> C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach* (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”) [w:] tenże, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 6, Warszawa 1971, s. 434. W dalszej części pracy cytaty z tej edycji oznaczam skrótem PWsz, dodając numery tomów oraz (po przecinku) stron.

<sup>29</sup> Pisałem o tym także w mojej pracy *Motyw lipy czarnoleskiej w pismach Cypriana Norwida – w kontekście Norwidowskiego myślenia o sztuce*, „Colloquia Litteraria” 1/2016 (20), s. 103–104.

<sup>30</sup> Swego rodzaju syntezę podejmowanego przez różnych badaczy problemu rozumienia prawdy przez Norwida, zawierającą także uwagi na temat obecnego w myśli poety powiązania kategorii prawdy i twórczości przedstawił Kazimierz Świegocki w książce *Wizje człowieka w poezji. Analiza antropologiczna twórczości Adama Mickiewicza, Cypriana Norwida i Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2009, s. 171–290.

<sup>31</sup> Por. T. Makowiecki, *Norwid myśliciel*, dz. cyt., s. 137, 140–141; Ks. A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985, s. 93–100; K. Świegocki, *Wizje człowieka w poezji*, dz. cyt., s. 265–290; M. Wolniewicz, *Historia – polityka – eschatologia. Wizja propagandy powstańczej Cypriana Norwida*, „Sensus Historiae” 2012, vol. VII, nr 2, s. 65.

sanej poprzez odniesienie do antycznej tradycji wiążącej muzyczną harmonię z ruchem planet:

Zachwyć się on raz o pierwszorzędną *ton* harmonii, który przewodniczy światom i **najnieprzerwaniej** kołuje odtąd jak planeta [podkr. – B. Ł.]. (DzWsz, 29)

Lijewska pisała: „Greckie pojęcie *tonu* jest wieloznaczne i odnieść je można do różnych dziedzin: muzyki, malarstwa, filozofii, etyki. Tym, co zdaje się łączyć różne znaczenia, jest jakieś »napięcie w kierunku jedności, harmonii« – zarówno w muzyce, malarstwie, jak i w życiu duchowym”<sup>32</sup>.

Głos chóru wskazuje właściwy kierunek rozwoju dla społeczeństwa – w dramacie potwierdza misję Tyrteja, którego twórca (posługując się przywołanym pojęciem Norwida: oryginalna) postawa zostanie prawdopodobnie odrzucona przez lud niezdolny do zrozumienia twórczego charakteru tej misji<sup>33</sup> – a w efekcie niezdolny do przyjęcia zbawiennej dla siebie strategii działania; zbawiennej, bo mogącej spowodować rozwój duchowy i wyzwolić z trwania w łańcuchu czynów nietwórczych, a zatem bezsensownych z punktu widzenia historii dziejów ludzkości<sup>34</sup>.

Pieśń chóru ateńskiego jest zarazem głosem potwierdzającym poniekąd (w wymiarze filozoficznym oraz duchowym) zasadność „misji” samego Norwida, który usiłował przecież w trakcie powstania przeciw Rosji myśłą i słowem wpływać na strategię walki z „Państwem Petersburskim”, Norwida wskazującego na błędy dowódców, dostrzegającego też błędy polskiego społeczeństwa będące znakami nie-organicznego, nie-ciągłego rozwoju<sup>35</sup>. A przecież Norwid, trochę podobnie jak tytułowy bohater jego dramatu, także spotkał się z niedocenieniem – jak można zakładać, przekonany o słuszności własnych pomysłów i zaleceń – gdy dzielił się nimi z osobami odpowiedzialnymi za działania podejmowane w latach 1863–1864<sup>36</sup>. Na analogiczność postaci Norwida i Tyrteja zwrócił uwagę Gomulicki:

Pisząc owe memoriały, Norwid przyrównywał się czasem do legendarnego Filokteta, słynnego rycerza greckiego, który odziedziczył łuk i strzały po Heraklesie, ale którego – gdy wybierał się pod Troję i ciężko zachorował, ukąszony przez jadowitego węża – towarzysze jego zostawili na wyspie Lemos, nie wiedząc jeszcze o przepowiedni, że bez jego cudownego łuku stolica Trojan nie zostanie nigdy zdobyta.

Porównanie to, jeśli wziąć pod uwagę zlekceważone przez współczesnych pisma-strzały Norwida, było oczywiście słuszne, jeszcze słuszniejsza wydawała się jednak paralela poety polskiego

<sup>32</sup> E. Lijewska, dz. cyt., s. 91.

<sup>33</sup> Zob. G. Halkiewicz-Sojak, dz. cyt., s. 52

<sup>34</sup> Por. T. Makowiecki, *Norwid wobec powstania styczniowego*, dz. cyt., s. 116–124; Ks. A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów*, dz. cyt., s. 83, 97, 118; K. Świegocki, *Wizje człowieka w poezji*, dz. cyt., s. 268–270.

<sup>35</sup> Zob. T. Makowiecki, *Norwid wobec powstania styczniowego*, dz. cyt., s. 97–124.

<sup>36</sup> Por. J. W. Gomulicki, dz. cyt., s. 404.

z kulawym Tyrtejem, greckim pieśniarzem, a zarazem wodzem Spartan, który poprowadził ich do zwycięskiej walki z Messeńczykami.<sup>37</sup>

Nie będzie nadużyciem psychologizujące domniemanie, że własne doświadczenia Norwida, pozostawiając we wnętrzu poety emocjonalny ślad, stały się jedną z motywacji do tworzenia „tragedii fantastycznej” (jeśli przyjąć za redaktorem *Pism wszystkich*, że jej pierwsza redakcja powstała w roku 1865<sup>38</sup>, bądź jeśli założyć – zgodnie z uwagami edytorskimi do najnowszej edycji – że dramat mógł zostać napisany jeszcze w trakcie powstania lub krótko po jego zakończeniu<sup>39</sup>).

#### 4.

Pozbawiona owego „*tonu harmonii*” (harmonii, przypomnę, rozumianej nie tylko w sensie muzykologicznym) jest muzyka orkiestry towarzysząca balowi w weneckim stylu, stanowiącemu główny wątek drugiego z dramatów dyptyku. Dominantą atmosfery współtworzonej przez orkiestrę jest właśnie fałsz – mimo że nie ma w utworze żadnej wskazówki świadczącej o zaistnieniu w trakcie balu fałszu łamiącegogo muzyczną harmonię. Jest to jednak fałsz o wiele głębszy i bardziej niebezpieczny niż ten muzyczny.

Cenne uwagi o wzmiankowanym wcześniej, paralelnym, antynomicznym charakterze poszczególnych motywów czy wątków obu dramatów odnaleźć możemy w opublikowanej krótko po wojnie pracy Sławińskiej i Makowieckiego:

Zamiast chórów, których koryfą jest Egeina – tu pojawia się teatr Glückschnella z płatną klaką w galerii. Zamiast żołnierzy ateńskich – konspiratorzy, dla których zagadnieniem jest, czy lepiej jest kupić lody z rąk szpiega, by udać, że się go nie poznało, czy nie. Zamiast słów mierzonych rozważą, a idących z głębi serca – zalotne, puste i płaskie frazesy. Zamiast miłości – flirt. Zamiast hymnu – farsa pana de Fiffraque. Zamiast stałości i wierności – blaszana chorągiewka na dachu.<sup>40</sup>

W dalszej części rozprawy pojawia się nawet teza, że „[...] wszystko, co się dzieje na sali maskaradowej, za kulisami dramatu, wiąże się z *Tyrtejem* mocą kontrastu [...]”<sup>41</sup>. Uzupełnia ją między innymi spostrzeżenie, że: „[...] właściwy sens i akcja toczą się jakby pomiędzy obu przeplatającymi się dramatami, powstają z ich łączności, można by powiedzieć – swoiście kontrapunktowej, rozwijającej pokrewne motywy raczej dysonansowo niż harmonijnie”<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> J. W. Gomulicki, dz. cyt., s. 404–405. Zob. też tamże, s. 406.

<sup>38</sup> Zob.: J. W. Gomulicki, dz. cyt., s. 401; J. Maślanka, dz. cyt., s. 458–459.

<sup>39</sup> Zob. J. Maślanka, dz. cyt., s. 459.

<sup>40</sup> T. Makowiecki [współ z I. Sławińską], dz. cyt., s. 236.

<sup>41</sup> Tamże, s. 255.

<sup>42</sup> Tamże, s. 259.



Według Gomulickiego, inspiracją dla Norwida kreującego maskaradową wizję „fantazji” *Za kulisami* były warszawskie bale – głównie dwa, do udziału w których przymuszać miały władze carskie, a które odbyły się jeszcze w trakcie powstania styczniowego, na początku 1864 roku<sup>43</sup>. Jednak i po upadku insurekcji organizowano w Warszawie, bez zaborczego nacisku, kolejne bale, o czym autor dyptyku też wiedział<sup>44</sup>. Zabawy te w jaskrawy sposób kontrastowały z charakterem powstańczych wydarzeń i atmosferą ponurą w stolicy, co poeta w dobitny sposób wyraził w cytowanym i przez Juliusza W. Gomulickiego, i przez Juliana Maślankę liście do Konstancji Górskiej z lipca 1865 roku: „Nie Warszawę kto bawi [...] – ale raczej biedna Warszawa bawi się sama lada czym, jak nieszczęśliwe dziecko, któremu stargano nerwy, raz je nastrojając na ogromny ton wielkiej rozpacz, drugi raz na zapustne radości i igraszki” (PWsz 9, 177). Refleksja Norwida tchnie psychologiczną intuicją i wyraża silne przeświadczenie o zaistniałej tragedii – swoistej „tragedii tożsamości”:

Jest to wychowanka, sierota z wielkiego rodu, zmieniona na popychadło domowe przez opiekunów raz wraz się przemieniających i doprowadzających dziecię do obłąkania, aby potem w szpitalu wariatów zamknąć, za idiotę ogłosić i nakazać na intencję jej wyzdrowienia oficjalnie pacierze, a tymczasem fortuną sieroty podzielić się.

Nie dziwi mnie bynajmniej, że taka istota raz okrywa się żałobą i chórem płacze, drugi raz lada fraszką rozśmiesza się i bawi. Wielki zdadzą rachunek przed sprawiedliwością Przedwiecznego opiekunowie tej sieroty.

Ona przypomina mi ś.p. hr. Rozalię Rzewuską, która opowiadała mi, jak nieletnią dziewczeczką będąc, widziała prowadzoną na gilotynę matkę swoją, a potem tułała się po brudnych domach przedmieść paryskich, umyając talerze i słuchając cynicznych piosenek. Taka jest Warszawa dziś – miasto stołecznego rodu i pochodzenia – potrzebujące rozwiniętego i szerokiego życia, a doprowadzane ustawicznie do spazmów obłąkania! Bawić istotę taką jest zarówno niepodobna i zbyt cnie – ona się sama dziś rozśmieszy, jutro zrozpaczy. (PWsz 9, 177–178)

W Norwidowskim dramacie muzyka odgrywana przez orkiestrę jest zwodnicza; „nieobmyślany rytm w nieustannym pochodzie” to znak bezmyślnej zabawy, a zatem pozbawiania człowieka rozsądku; jest to muzyka, która ogłusza i ogłupia; w pewnym momencie pojawia się niespodziewanie odrealniony chór fiołków (masek), odkrywający (ale tylko przed odbiorcą dramatu) swój podstępny zamiar:

Kwoli smętnemu zawiejmy podróżnikowi, my, na pół-grobowe ciche kwiatki. – Niech przypomni sobie, gdzie oddychał oddechem braci i sióstr naszych fiołków? (DzWsz, 86)

Planowane działanie owego chóru przypomina znane w kulturach pierwotnych (ale także we współczesnej kulturze, zwłaszcza w muzyce techno) techniki wprowadzające słuchacza (czy też uczestnika obrzędu) w trans; w osiągnięciu

<sup>43</sup> Zob. J. W. Gomulicki, dz. cyt., s. 398, 410. Por. J. Maślanka, dz. cyt., s. 459.

<sup>44</sup> Zob. J. W. Gomulicki, dz. cyt., s. 398, 410.

tego celu łączy się działanie muzyki z innymi bodźcami, na przykład narkotykami. Muzyka balowa oddziałuje na wnętrze słuchaczy niejako podprogowo. Jest to muzyka wewnętrzna, przede wszystkim moralnego zniewolenia. Odczytując dramat aluzyjnie, można oczywiście stwierdzić, że jest ona także narzędziem zniewolenia (czy też zniewalania) politycznego. Miejsce odwiecznej idei prawdy i tonu harmonii zajmują ci, którzy tę muzykę „oficjalnie pensjonują”.

W ciekawy sposób autor posłużył się motywami instrumentów muzycznych w III scenie *Za kulisami*. Sporo już o tym pisano; chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę tylko na wybrane aspekty. Nie jest bez znaczenia, że głosu udziela Norwid przedmiotom. Nie tylko dlatego, że podobny zabieg stosował już w swojej młodzieńczej twórczości; jak pisała Grażyna Halkiewicz-Sojak: „W młodzieńczych »fantazjach« Norwida przemawiała cisza, powój, zegar, rusałka, a nawet miotła”<sup>45</sup>. W „fantazji” *Za kulisami* werbalny-semantyczny wymiar posiada muzyka całej orkiestry, a osobno grają-przemawiają flet i skrzypce.

Wyka, interpretując te fragmenty, wskazał, że instrumenty wyrażają odczucia ludzi obecnych na balu<sup>46</sup>. Moim zdaniem, nie jest to jednak oczywiste. Jeszcze trudniej zgodzić się z tezą, że słowa orkiestry wyrażają trud pracy, co – wedle autora studium – miało wiązać się z poglądami teoretycznymi Norwida na temat pracy<sup>47</sup>. Warto może zwrócić uwagę na to, że instrumenty biorące udział w tym zdemoralizowanym, pseudoartystycznym wydarzeniu – choć umożliwiają zaistnienie muzyki – pozostają niewinne. Pomimo że mamy do czynienia z wizją odrealnioną, pozostają w niej tylko narzędziami – są po prostu używane do gry. Nie są obciążone żadną odpowiedzialnością za dźwięki, które ktoś z nich wydobywa. Mogą bez zażenowania (niejako „z czystym sumieniem”) wyrazić swoje odczucia związane z odgrywaniem muzyki. Otrzymałszy w fantastycznej wizji zdolność odczuwania oraz rozumowania – cierpią. Są bowiem świadome niskiej rangi wydarzenia, w którym biorą udział. Niepozabawione ironii jest finałowe wyznaczenie orkiestry; zacytujmy fragment:

Im się zdawa, że my gramy rozczulający *finał* włoskiej opery, lub że poślepiane oczy nasze skaczący nutami w gorączce wzroku zapominają się dla akordów słodko płynących...? (DzWsz, 99)

Z innych fragmentów dowiadujemy się przecież, że instrumentom nie towarzyszy żadne odczucie „słodczy” czy jakiegokolwiek satysfakcji płynącej z doświadczenia obecnych w muzyce wartości estetycznych. Przeciwnie – są znudzone, zniecierpliwione, zmęczone (co w warstwie obrazowej podkreślają „konające lampy” mające oświetlać karty z nutami<sup>48</sup>) i cieszy je jedynie perspektywa zbliżającego się końca balu. Instrumenty jakby potwierdzają to, że

<sup>45</sup> G. Halkiewicz-Sojak, dz. cyt., s. 60.

<sup>46</sup> Zob. K. Wyka, dz. cyt., s. 87–88.

<sup>47</sup> Zob. tamże, s. 88.

<sup>48</sup> Por. J. Kordacka, *Barwa i światło jako elementy wizji scenicznej w dramatach Cypriana Norwida*, „Prace Polonistyczne” 1989, S. XLV, s. 238.

pod maską kulisowego wydarzenia rzeczywistość wygląda zupełnie inaczej niż wskazuje na to zewnętrzna oprawa balu. Jolanta Kordacka zwróciła uwagę na to, że „sceniczny kształt” salonów dramatu „powinien cechować się tym, co Norwid nazywa powabem, nie pięknem”<sup>49</sup>. Analogicznie – piękno nie jest przymiotem wybrzmiewającej na sali muzyki.

Nie bez znaczenia jest może i to, że flet („instrument duszy” – przemieniający w muzykę ludzkie tchnienie) odgrywając swoje solo, zapowiada czas, który ma nastąpić po zakończeniu maskarady – poprzez sięgnięcie po motywikę funeralną<sup>50</sup>. Zapowiada swój spoczynek w futerale – nazywając go „trumienką”. Umiłknięcie muzyki jest w solowej partii fletu skojarzone z umieraniem – i ze śmiercią. Co znamienne, nie ma jednak w tym fragmencie nawet cienia smutku. Flet czeka na śmierć tej muzyki; śmierć, która uwolni go od pełnienia roli nieprzynoszącej poczucia sensu.

Chciałbym w tym miejscu zwrócić raz jeszcze uwagę na trzy zdania wypowiedziane w scenie III przez orkiestrę balową. Oto pierwsze z nich:

Jeszcze kilka tylko, kilka stronic, opłynionych po brzegach bladą zorzą – okapanych od góry konaniem lamp... (DzWsz, s. 99)

I nieco późniejszy wyraz oczekiwania na koniec gry:

Jeszcze tylko kilka stronic – kilka: które do połowy różowieją zorzą-poranną, a od góry okapane są gorejącym woskiem świeczników... Jeszcze tylko parę tych stronic, zapisanych płaszącymi nutami w sieciach linii, jakoby to były skaczące postacie tworów nieznanymi a ułowionymi w drżącą matnię. (DzWsz, 100)

Trudno mi uniknąć tutaj skojarzenia z konceptem zastosowanym w wierszu *Święty-pokój*. Zwróćmy uwagę na anaforyczną konstrukcję pierwszej strofy tego utworu:

**Jeszcze tylko kilka** ciężkich chmur  
 Nie-porozpychanych nozdrzem konia;  
**Jeszcze tylko kilka** stromych gór,  
 A potem – już słońce i harmonia!...  
 – **Jeszcze tylko** z hełmu **kilka** piór  
 W wiatru odrzuconych próżnię;  
**Jeszcze tylko** jeden pękły grot –  
 Błyskawica jedna – jeden grzmot –  
 A potem – już nie!... [podkr. B. Ł.]  
 (PWsz 1, 377)

---

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> W starożytności gra na flecie wyrażała radość, ale towarzyszyła także żałobie – czego ślad można znaleźć w Biblii: „Gdy Jezus przyszedł do domu zwierzchnika i zobaczył **fletnistów** oraz tłum zgiełkliwy, rzekł: »Usunąć się, bo dziewczynka nie umarła, tylko śpi«. A oni wyśmiewali Go” (Mt 9, 23–24) [podkr. – B. Ł.].

Nie będę tutaj rozwijał tego spostrzeżenia; myślę jednak, że warto przyjrzeć się tym dwu literackim wypowiedziom Norwida nie tylko pod kątem podobieństw formalnych, ale i semantyki (mając na uwadze także i to, że wiersz *Święty-pokój* napisany został w 1863 roku). Zdaje się, że pisząc obydwa utwory, myślał Norwid o perspektywie wolności, której doświadczenie jest możliwe po śmierci. Przymuszczalnie: sądzę też, że to zestawienie przybliży nam charakter procesu twórczego autora.

## 5.

W opozycji do „prawdy **rytmu**” [podkr. – B. Ł.], z którym „rozmawia ustawnie” ateński chór, sytuuje się ojczyzna (polityczna i kulturowa) Sofistoffa – czyli **takt**. Sofistoff – uczestnik maskarady, z którym zdecydowała się związać Lia, porzucając Omegitta po wygwizdaniu przez publiczność jego sztuki (czyli *Tyrteja*) – to postać, za którą kryje się pułkownik Iwan Muchanow; decyzja Lii to, wedle przywoływanej już pary badaczy, „[...] wyraźna aluzja do powtórnego małżeństwa pani Kalergis – 2<sup>o</sup> voto pani Muchanow”<sup>51</sup>. W przywoływanej już III scenie maskaradowej „fantazji”, po wybrzmieniu finału orkiestry, Sofistoff ujawnia powiernicy Emmie swoje cywilizacyjne zakorzenienie: „Pani! – Ojczyzna moja nigdy i przenigdy niczym innym nie była, jedno właśnie że: *taktem!*” (DzWsz, 102). Wydzielenie taktu w muzycznej kompozycji, opartej na klasycznej harmonii, jest możliwe dzięki metrum, które porządkuje dźwięki. Takt jest następstwem pewnego porządku i stanowi jakąś muzyczną treść. Jaką „treść” zawiera w sobie ojczyzna „referendarza uprzejmego”?

Pani! – zwierza się nieco dalej Sofistoff – kiedy inne ludy, zakochane w osobnościach swoich, wyzywały wszelakiego *nieprzyjaciela-postępu* na bój różno-bronny i szukały rozmaitej sławy, ojczyzna moja uprawiała wtedy właściwy jej rozum oczekiwania na owoce Cywilizacji, nie jej otrzymane wysileniem. [...]

Od stolicy ojczyzny mojej, założonej na wzór skądinąd przyniesiony i gdzie indziej zdobyty trudami wieków, aż do formy i nazwy państwa, aż do obuwia i ubioru każdego rycerza broniącego ojczyzny mojej, wszystko nie-narodowe jest i obce! (DzWsz, 103)

Nietrudno odgadnąć, o jakim państwie tutaj mowa. Ów takt to metafora Rosji – treść tego taktu stanowi, parafrazując autora dyptyku, „gdzie indziej skomponowana muzyka”. Po jej odjęciu pozostałaby pusta („głucha”) przestrzeń. Wedle słów Sofistoffa – jego państwo nie ma własnego twórczego wkładu w rozwój pisanej wielką literą Cywilizacji. Jedynie czerpie z niej, powtarza, naśladuje. Przypominają słowa referendarza poglądy Norwida na temat Rosji wyrażane

<sup>51</sup> T. Makowiecki [wespół z I. Sławińską], dz. cyt., s. 243.

w dobie powstania styczniowego, na przykład w *Opinii względem polityki europejskiej*<sup>52</sup>.

Ta metafora taktu może wywołać też skojarzenie z pewnym późniejszym utworem. Zbigniew Herbert, opisując w *Pieśni o bębnie* rzeczywistość totalitarnego zniewolenia, posłużył się także motywiką muzyczną:

odeszły pasterskie fletnie  
 złoto niedzielnych trąbek  
 zielone echa waltornie  
 i skrzypce także odeszły –<sup>53</sup>

W rzeczywistości odartej z muzycznej (czytaj: kulturowej, duchowej) harmonii słyhać było tylko miarowe uderzenia bębna:

pozostał tylko bęben  
 i bęben gra nam dalej  
 odświętny marsz żałobny marsz  
 proste uczucia idą w **takt** [podkr. – B. Ł.]<sup>54</sup>

Oczywiście, „takt komunistycznego państwa” różni się na poziomie ewokowanych znaczeń od „taktu Sofistoffa”; dopuszczalną jednak wydaje się hipoteza, że dla autora *Struny światła* „fantazja” Norwidowska mogła być jedną z inspiracji.

Jak wskazali poniekąd Sławińska i Makowiecki, wypowiedź Sofistoffa układa się w paralelę także z samym przesłaniem Tyrteja<sup>55</sup>. Tożsamość tych dwóch bohaterów określają dwie zupełnie różne ojczyzny. Reprezentują oni dwa zupełnie różne modele kultury: twórczy i odtwórczy; wypływający z oryginalności oraz pozbawiony jej. Przesłanie Tyrteja – jego poezja (która, zgodnie z antyczną tradycją, musiała być meliczna, a zatem, w świetle przywołanej w dramacie tradycji, przynależy w pewien sposób do muzycznej motywiki) – zostanie prawdopodobnie odrzucone. Halkiewicz-Sojak wskazywała:

Przybysz z Aten tak bardzo odbiega od spartańskiego ideału żołnierskiej krzepy i ślepej karność, że jego rola męża opatrznociowego wydaje się potomkom Likurga żartem Ateńczyków lub pomyłką wyroczeni.<sup>56</sup>

Prawdopodobnie wyjątkowo brutalnie zostanie potraktowany Tyrtej – nie jest to oczywiste, jednakże wskazują na to agresywne okrzyki chóru chłopiąt

---

<sup>52</sup> Zob. też: T. Makowiecki, *Norwid wobec powstania styczniowego* dz. cyt., s. 107–111; W. Toruń, *Norwid o Niepodległej*, Lublin 2013, s. 43–76.

<sup>53</sup> Z. Herbert, *Pieśń o bębnie* [w:] tenże, *Hermes, pies i gwiazda*, wyd. 2 popr., Wrocław 1997, s. 89.

<sup>54</sup> Tamże, s. 89.

<sup>55</sup> Zob. T. Makowiecki [współ z I. Sławińską], dz. cyt., s. 256.

<sup>56</sup> G. Halkiewicz-Sojak, dz. cyt., s. 52.

oraz Starca, w których pojawia się słowo „Barathra”. Jak pisała autorka *Nawiązanego ognia*:

Barathra była to nazwa stromej góry, a ściślej – jej skalistego zbocza, z którego zrzucano ułomne lub słabe spartańskie noworodki i niemowlęta. W ten sposób dokonywano selekcji obywateli, pozwalając żyć jedynie tym, którzy mogli wyrosnąć na zdrowych i silnych. Okrzyk, który towarzyszy pojawieniu się Tyrteja, może zatem zapowiadać jego śmierć – i to taki jej rodzaj, który będzie miał charakter ofiary.<sup>57</sup>

Nasuwa się tu bardzo mocno pewna analogia – perspektywa zrzucenia w przepaść poety-pieśniarza, którego postawa ukazana jest jako duchowy ideał, przypomina dwie inne wizje Norwida – także zawarte w dziełach powstałych w latach sześćdziesiątych. Do VI części *Rzeczy o wolności słowa* wprowadził autor motyw śmierci Ezopa – którego twórcza postawa, niosąca niechciane przesłanie, spotkała się z brutalnym odrzuceniem:

[...]

Fryg Ezop, z obosieczną formą-apologu  
 Zdałoby się, że wytrwa, bo chytry i w progę,  
 Ale i tego widzę, że na skały kraniec,  
 Pcha rzesza parazytów, pcha delficki taniec,  
 Aż wygiął się nad otchłan i stopę usunął:  
 Wzleciał spłoszony orzeł... bajkopisarz runął!  
 (PWsz 3, 580)

Nieco wcześniej zaś, zainspirowany aktualnymi wydarzeniami, nakreślił Norwid dobrze znany obraz upadającego na bruk fortepianu. Te trzy motywy, podobne pod względem poetyckiego obrazowania, korespondują także w wymiarze ideowym. Dla każdej z tych wizji wspólne jest to, o czym wspomniała Halkiewicz-Sojak: ideał staje się ofiarą; ofiara, czy wprost: męczeństwo, są – wedle tych kreacji – potrzebne, aby dokonywał się w świecie duchowy postęp<sup>58</sup>. Pieśń Tyrteja – podobnie jak utwory Ezopa i muzyka Chopina – jest twórczością oryginalną, czyli „stawiającą się czynną w planach Bożych”. Jego

<sup>57</sup> Tamże, s. 52.

<sup>58</sup> Problem cierpienia dla idei czy wyznawanych wartości – w twórczości Norwida – był podejmowany w niejednej pracy, zob.: J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978, s. 154–159, 181, 308–315; Ks. A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985, s. 130–141; G. Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998, s. 175, 180–200; J. Salij OP, *Problem męczeństwa u Norwida*, „Studia Norwidiana” 2001, nr 19, s. 17–32; M. Kłobukowski, *Archetyp ofiary w literaturze polskiego romantyzmu*, Toruń 2012, s. 95–99. O motywie zniszczonego fortepianu z *Fortepianu Szopena* pisałem szerzej w przywoływanej wcześniej pracy *Jeszcze o oryginalności...*, dz. cyt., s. 110–116.

postawa jest antycypacją postawy chrześcijańskiego męczennika, który oddaje życie w imię prawdy.

Norwid zaczerpnął w swoim dyptyku z lat 60. z tradycji greckiej, a także włoskiej, weneckiej. Inspiracją były dla niego także (może przede wszystkim) wydarzenia współczesne związane z trudnymi doświadczeniami jego narodu – cierpiącego z powodu braku wolności i przeżywającego kolejne upokorzenia. Wprowadził poeta do obydwu dramatów muzykę. Przedstawiając różne wzorce muzyczne, pokazał różne wzorce kulturowe. Wskazał także na to, że odrzucenie prawdy i wpływających z niej wartości skutkuje pograżeniem się w dysonansie.

Bartłomiej Łuczak

MUSICAL MOTIFS IN CYPRIAN NORWID'S DRAMATIC DIPTYCH  
*TYRTAEUS: A TRAGEDY AND BEHIND THE SCENES: A FANTASTIC TALE*

Summary

This article examines some aspects of a broader theme indicated in the title with respect to the diptych *Tyrtaeus: A Tragedy* and *Behind the Scenes: A Fantastic Tale*. While the present analysis is based on the findings of earlier critics, it develops various parallels suggested by the use of musical motifs in Norwid's twin dramas. Those associations act as an aid to a better understanding of the differences between the attitudes and ideas presented in the plays. Moreover, by indirectly marking the contrasts of truth and falsehood, they hold the key to the moral interpretation of the plays. The overall pattern of the musical references and associations in *Tyrtaeus* and *Behind the Scenes* appears to reflect Norwid's organic philosophy and his idea of creative originality. Finally, the purported pushing of Tyrtaeus off a cliff, an episode symbolizing the rejection of the right path, is analyzed along two similar poetic images of Norwid's, Aesop's fall into an abyss (*On Freedom of Speech*) and the hurling of Chopin's piano out of the window ('Chopin's Piano').

Słowa kluczowe: muzyka, chór, orkiestra, takt, instrument muzyczny, prawda.

Key words: Polish literature of the 19th century – Romanticism – literature and music – chorus – musical instruments – Cyprian Norwid (1821–1883).