

Łukasz NIEWCZAS

MILCZENIE I METAFORA O przenośni w dwóch tekstach Norwida o Chopinie

Norwidowskie arcydzieło mogłoby stanowić argument w długim sporze o to, czy jakości konkretne, naoczne, wizualne ewokowane są w dziele literackim intensywniej za pomocą rozwiązań o charakterze metaforycznym, czy też bez ich udziału. „Fortepian Szopena” jest bowiem utworem, w którym element obrazowy odgrywa bardzo istotną rolę, aktualizuje się jednak głównie za sprawą rozwiązań innych niż przenośne.

Problematyka ciszy i milczenia odgrywa w dziele Cypriana Norwida, na różnych jego poziomach, bardzo istotną rolę – nic też dziwnego, że doczekała się już niemałej literatury przedmiotu¹. Problem ten ujmowano zazwyczaj w perspektywie filozoficznej (epistemologicznej, historiozoficznej, aksjologicznej), głównie na kanwie analiz późnego, napisanego kilka miesięcy przed śmiercią Norwida eseju *Milczenie*². Zagadnieniem tym zajmowano się również na tradycyjnym gruncie motywiki i tematologii. Stosunkowo rzadko podejmowano natomiast problem milczenia jako elementu poetyki Norwida – mam tu na myśli rozmaite tekstowe sposoby ewokacji ciszy w jego poezji. Najobszerniejsze obserwacje poświęcone temu zagadnieniu odnajdziemy w komparatystycznej książce Piotra Śniedziewskiego *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, w rozdziale zaty-

¹ Zob. np. M. Jastrun, *Między słowem a milczeniem*, PIW, Warszawa 1960; J. Trypućko, *Norwidowskie „skąpstwo w mowie”*, w: *Norwid żywy*, red. W. Günthner, Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Londyn 1962, s. 151-164; Z.L. Zaleski, *Norwidowa poetyka i dialektyka milczenia*, w: *Norwid żywy*, s. 255-273; M. Straszewska, *O milczeniu i ciszy u Norwida (szkic)*, „Przegląd Humanistyczny” 8(1964) nr 4(43), s. 47-64; J.W. Gomułicki, *Patos i milczenie*, w: C. Norwid, *Białe kwiaty*, PIW, Warszawa 1965, s. 5-52; M. Adamiec, *Paradoksy „Milczenia”*, w: C.K. Norwid, *W setną rocznicę śmierci. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 18 i 19 maja 1983 r.*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Opole 1984, s. 53-67; M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności* (zob. zwł. rozdz. „O monologu w twórczości Cypriana Norwida”, s. 205-245), PIW, Warszawa 1989; A. Okopień-Sławińska, *Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia (Przypadek „Jak...” Cypriana Norwida)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 5(64), s. 30-42; J. Puzyna, „*Milczenie*” Norwida, w: *Semantyka milczenia. Zbiór studiów II*, red. K. Handke, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 19-42; S. Sawicki, *Norwid o nieujawnianym wymiarze zdań*, w: tenże, *Wartość – sacrum – Norwid II*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007, s. 139-147; P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.

² Zob. C. Norwid, *Milczenie*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, *Proza*, cz. 1, oprac. J.W. Gomułicki, PIW, Warszawa 1971, s. 221-248.

tułowanym „Mówić milcząc”³, w którym badacz omawia „formalne środki pozwalające wyrazić lub zasugerować milczenie w poezji”⁴, takie jak: aliteracja, elipsa, suspensja, zeugma czy specyficzne Norwidowskie interpunkcja i typografia. Wśród analizowanych przez Śniedziewskiego zabiegów nie znajdziemy jednak charakterystyki metafory, a wydaje się, że jest ona jednym z tych elementów języka, które w szczególny sposób przybliżają poezję autora *Vade-mecum* do bieguna poetyckiego milczenia. Owo przybliżanie chciałbym poniżej zademonstrować, porównując dwa sposoby, w jakie Norwid kształtuje swoją metaforykę w dwóch bardzo różnych tekstach, które łączy temat (postać Fryderyka Chopina) oraz fakt, że w obu sens budowany jest w dużej mierze za pomocą metafory.

Znane nam Norwidowskie pisma dokumentują dwie tylko bezpośrednie reakcje autora na śmierć Chopina. Pierwszą z nich jest lakoniczna, dość cierpka uwaga, którą Norwid kończy list do Cezarego Platera, napisany około 25 października 1849 roku: „Chopin umarł – przy samej śmierci jego nie byłam, bo za wiele atlasów i koronek otaczało łóżko cierpiącego – ale go parę dni pierwej widział i pożegnał”⁵. Druga piśmienna reakcja ze strony Norwida to jego autorstwa nekrolog Chopina, który ukazał się 25 października 1849 roku w „Dzienniku Polskim”.

Motyw śmierci genialnego muzyka pojawia się później w dyskursywnym *Epilogu* do *Promethidiona*, gdzie przepowiada Norwid, że „w P o l s c e od grobu Fryderyka Chopina rozwinie się sztuka, jako powoju wieniec”⁶. Ale to znów jedynie wzmianka, napisana ponadto już około roku po śmierci kompozytora⁷. *Czarne kwiaty* ukończone zostają w roku 1856, *Fortepian Szopena*⁸ pisze Norwid najprawdopodobniej w końcu 1863 lub na początku 1864⁹, pod

³ Zob. Śniedziewski, dz. cyt., s. 131-180.

⁴ Tamże, s. 176.

⁵ C. Norwid, *Do Cezarego Platera*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 8, *Listy 1839-1861*, oprac. J.W. Gomułicki, PIW, Warszawa 1971, s. 80n.

⁶ T e n ż e, *Promethidion. Epilog*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 3, *Poematy*, oprac. J.W. Gomułicki, PIW, Warszawa 1971, s. 464. Podkreślam, że chodzi mi tu o motyw śmierci kompozytora, sam wątek chopinowski pojawia się bowiem w *Promethidionie* naturalnie dużo wcześniej, inicjując w dialogu *Bogumił* dysputę o pięknie i sztuce (por. t e n ż e, *Promethidion. Bogumił*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 3, s. 443n.).

⁷ Świadczy o tym informacja umieszczona pod XX fragmentem *Epilogu*: „Pisałem w wigilię roku 1851” (t e n ż e, *Promethidion. Epilog*, s. 479), co należy rozumieć jako: w ostatnich dniach 1850 roku. Z drugiej strony, czas powstania poszczególnych fragmentów *Promethidiona* znamy jedynie w przybliżeniu. Por. na ten temat: S. Sawicki, *Wstęp*, w: C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, oprac. S. Sawicki, Universitas, Kraków 1997, s. 5-8.

⁸ Zob. C. Norwid, *Fortepian Szopena*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 2, *Wiersze*, cz. 2, oprac. J.W. Gomułicki, PIW, Warszawa 1971, s. 143-147.

⁹ Por. komentarz do *Fortepianu Szopena* (*Dodatek krytyczny*, w: Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 2, s. 392).

wpływem dramatycznych wydarzeń będących następstwem zamachu na generała Teodora Berga. I to właściwie wszystkie „chopinowskie” utwory Norwida. Poza tym zachowała się garść wzmianek epistolarnych, z rzadka tylko rozbudowanych. Ujmując rzecz od strony ilościowej, trzeba przyznać, że to dość niewiele, szczególnie gdy zważyć, jak wielką wartość przypisywał Norwid dziełu Chopina. Z drugiej strony, wymienione wyżej tytuły (poza nekrologiem) to utwory szczególne, Norwidowskie arcydzieła.

W szkicu tym chciałbym przyjrzeć się aspektowo napisanemu tuż po śmierci muzyka nekrologowi¹⁰ oraz jednemu z największych utworów Norwida, *Fortepianowi Szopena*. Dzieli te teksty, rzecz jasna, bardzo wiele. Uzasadnienia wymaga zatem perspektywa, która motywowałaby zestawienie ich ze sobą. Czynnikiem oczywistym jest ich pokrewieństwo tematyczne: motyw śmierci kompozytora. Wydaje się jednak, że do ciekawych wniosków może prowadzić rozpatrzenie obu tekstów w kontekście pewnego aspektu ich poetyki. Oba bowiem, tak odmienne nie tylko gatunkowo i rodzajowo, ale nawet umieszczane w zupełnie innym przedziale pism Norwida (*Fortepian Szopena* zalicza się do pism artystycznych, a *Nekrolog* do nieartystycznych), zbliża budowanie sensu za pomocą metafory. W tej właśnie perspektywie – porównania sposobu posługiwania się przenośnią w dwóch tak różnych tekstach – chciałbym pokazać pewne istotne prawidłowości dotyczące sposobu, w jaki Norwid kształtuje swoją metaforę. Jak się okaże, zagadnienie to wiąże się ściśle także z problematyką poetyckiego milczenia.

PRZENOŚNIA W „NEKROLOGU”

Dla genologicznej praktyki Norwida charakterystyczna jest dążność do rozszerzania i przekraczania kategorii gatunkowych, wypróbowywanie ich pojemności, gra z konwencją i świadomością literacką epoki. Nawet wtedy, gdy pisarz sięga po gatunek w swoim rozumieniu pośledni – nawet gdy pisze felieton, to głównie po to, by poddać go autotematycznej refleksji zmierzającej do uświadomienia istotnych właściwości tej odmiany czasopiśmiennictwa¹¹. Granice gatunku przekracza Norwid także, pisząc nekrologi (a przynajmniej niektóre z nich)¹², teksty w pewnym sensie wszakże „użytkowe”: nie utwory literackie poświęcone zmarłym, wpisujące się w wielką tradycję poezji fune-

¹⁰ Zob. C. Norwid, *Nekrolog [Fryderyka Chopina]*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, *Proza*, cz. 1, oprac. J.W. Gomułicki, PIW, Warszawa 1971, s. 251.

¹¹ Zob. tenże, *O felietonie felieton*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, cz. 1, s. 378n.

¹² Por. A. Kuik - Kalinowska, *Nekrologi Norwida wobec tradycji romantycznej*, w: *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, Słupsk 2005, s. 188n.

ralnej, lecz gazetowe fragmenty, pisane szybko i służące pewnym doraźnym celom, na przykład przedstawieniu sylwetki zmarłego i opisanii jego osiągnięć.

Owo przekroczenie granic tradycyjnego nekrologu polega u Norwida, mówiąc najogólniej, na kreowaniu literackości tekstu w obrębie gatunku, który tejże literackości nie zakłada. Efekt ten osiągany jest na różne sposoby, głównie jednak za pomocą rozwiązań o charakterze epickim, takich jak modelowanie wypowiedzi na biografię artystyczną czy też posługiwanie się nacechowaną symbolicznie anegdotą¹³. Wśród nekrologowych tekstów Norwida ten poświęcony Chopinowi wyróżnia się jednak najbardziej. Nie tylko dlatego, że opiewa jedną z największych postaci ówczesnego życia kulturalnego – i to postać, która już za życia osiągnęła wielką sławę. Uwagę badacza literatury bardziej przyciąga fakt, że literackość tekstu budowana jest tu sposobami lirycznymi – i to w najbardziej klasyczny sposób: poprzez silne zmetaforyzowanie języka wypowiedzi. Przywołajmy cały, dość krótki, tekst:

Rodem warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel, Fryderyk Chopin zeszedł z tego świata. Choroba piersiowa przyspieszyła śmierć za wczesną artysty w trzydziestym dziewiątym roku życia – dnia siedemnastego miesiąca bieżącego.

Umiał on najtrudniejsze sztuki zadania rozwiązywać z tajemniczą biegłością – umiał bowiem zbierać kwiaty polne, rosy z nich ani puchu nie otrząsając najlżejszego. I umiał je w gwiazdy, w meteory, że nie powiem: w komety, całej świecącej Europie, ideału sztuką przepromieniać.

Przezeń Ludu polskiego porozrzucane łąy po polach w dyjademie ludzkości się zebrały na dyament piękna, kryształami harmonii osobliwej.

To jest – co największego sztukmistrz może uczynić i to uczynił Fryderyk Chopin. Cały prawie żywot (bo część główną) poza krajem spędził dla kraju.

To jest, co największego dopiąć może wychodziec, i tego Fryderyk Chopin dopiął.

Wszędzie jest – bo w Ojczyzny duchu mądrze przestawał – i w Ojczyźnie spoczął, bo jest wszędzie. Kochanowski skarżył czasu swego:

„Tymoteusza, sławnego muzyka ateńskiego, nie wygnano, jedno iż był jedną strunę do swego instrumentu przyczynił: ale za naszego wieku nie jedną, ale dziewięć strun do lutnie przydano: a pieśni dzisiejsze tak daleko są różne od *Bogarodzice*, jako i obyczaje od Statutu. Taka to odmiana w muzyce czyni odmianę i w Rzeczypospolitej...”.

Kochanowski w *Sobótkach* pierwszy ludu poezję uczonemu światu uwidomił – w muzyce Chopin toż uczynił.

Paryż, dnia 18 października 1849 r.¹⁴

O *Nekrologu* nie pisano wiele, ale nieliczne komentarze cechuje ton superlatywny. W stulecie śmierci wielkiego muzyka przypomniał ów tekst w „Twórczości” Kazimierz Wyka, komentując go następująco: „Podajemy ten nekrolog dla lapidarnego piękna tej nagrobnej inskrypcji. Inskrypcji pełnej skupionego

¹³ Por. tamże, s. 190.

¹⁴ Norwid, *Nekrolog*, s. 251.

patosu, wykutej w uroczystej i niezwyklej składni Norwida, a zarazem w samą istotę muzyki Chopina trafiającej w sposób, który zdumiewa swoją przenikliwością [...]. Podobnego nagrobka nie otrzymał żaden z naszych wielkich artystów”¹⁵.

Urodę *Nekrologu* doceniał też najwyraźniej Juliusz W. Gomulicki, opatrując go w *Pismach wszystkich* określeniem „piękny”¹⁶. W końcu, pisząca stosunkowo niedawno o tym tekście Adela Kuik-Kalinowska, analizując jego środkową, poetycką część, stwierdziła, że zawarta tam obrazowa charakterystyka twórczości Chopina zmierza do tego, by wydobyć i wyrazić „najsztelniejse z sztelności”¹⁷.

Można chyba bez większych wątpliwości stwierdzić, że przywołani wyżej badacze nie podnosiliby kwestii wysokiej wartości artystycznej nekrologu, gdyby nie jego środkowa, zmetaforyzowana część, będąca niespodziewanym, poetyckim wyłomem, przecinającym faktograficzne sprawozdanie właściwe tradycyjnie zorientowanej formie nekrologowej. Przytoczmy raz jeszcze ten tylko fragment:

Umiał on najtrudniejsze sztuki zadania rozwiązywać z tajemniczą biegłością – umiał bowiem zbierać kwiaty polne, rosy z nich ani puchu nie otrząsając najlżejszego. I umiał je w gwiazdy, w meteory, że nie powiem: w komety, całej świecące Europie, ideału sztuką przepromieniać.

Przezeń Ludu polskiego porozrzucane łzy po polach w dyjademie ludzkości się zebrały na dyjament piękna, kryształami harmonii osobiwej.

Zastosowaną tutaj metaforę można określić (również przenośnie) mianem „głośniejszej”, jest ona bowiem wyrazista, silnie eksponowana. Wynika to z wielu względów. Po pierwsze, zwraca uwagę ekspresyjne nacechowanie fragmentu, akcentowane przez wielość czasowników oraz imiesłówów wchodzących w połączenia metaforyczne: „zbierać”, „otrząsając”, „świecące”, „przepromieniać”, „porozrzucane”, „zebrały”. Nagromadzenie na krótkiej przestrzeni tekstu słów wyrażających czynności, kreuje dynamikę całego fragmentu. Uderza ona tym bardziej, że kontrastuje ze swoim otoczeniem tekstowym: naznaczoną spokojnym, patetycznym rytmem relacją faktograficzną.

Wyrazista dynamika metaforycznego przedstawienia idzie w parze z silną konkretnością. O Norwidowskim obrazie pisano różnie, zwykle jednak akcentując właściwą jego poetyce niechęć do plastycznych przedstawień¹⁸.

¹⁵ Zob. K. W y k a, *Kilka słów o nekrologu Chopina*, w: tenże, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 259n.

¹⁶ *Kalendarz biograficzny*, w: Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 11, *Aneksy*, oprac. J.W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1976, s. 63.

¹⁷ Ku i k - K a l i n o w s k a, dz. cyt., s. 190.

¹⁸ Por. T. S k u b a l a n k a, *Styl poetycki Norwida ze stanowiska historycznego*, w: też, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997,

Wyraźne sugestie płynęły tu zresztą ze strony autorskiego komentarza, choćby z przedmowy do *Vade-mecum*, w której Norwid dystansował się wobec właściwej polskiej poezji „szkoły bogatego koloru i obrazowania”¹⁹. W *Nekrologu* – napisanym co prawda kilkanaście lat przed przywołaną przedmową – jest jednak Norwid adeptem tejże szkoły. Cały obraz opiera się na wertykalnym przeciwstawieniu dwóch przestrzeni: ziemi i nieba. Geniusz muzyki umożliwia metaforyczną transformację („przepromienienie”) „kwiatów polnych”, a więc tego, co ziemskie, zwyczajne, bliskie, sielskie – w „gwiazdy”, „meteor” i „komety”, stanowiące tu jakby emblematy sfery ideału. Muzyka staje się zatem, jak poezja w późnym wierszu Norwida, „niepojednanych dwóch sfer pośrednicą”²⁰. Obraz z *Nekrologu* pokazuje ów proces jako bezkonfliktowy. Ideału sięga Chopin „z tajemniczą biegłością”, tworząc ponadczasowy, uniwersalny wzorzec sztuki doskonałej. Akcentuje to, dopełniając wyrazistości obrazu, bogata metaforyka świetlna.

Ekspozycja metafory jest tu także następstwem rozwiązań czysto formalnych, choćby tego, że Norwid sięga po bardzo rozpoznawalną, szczególnie typową dla polskiej poezji postać przenośni, jaką stanowi jej wariant dopełniaczowy. Spiętrzenie takich metafor napotykamy w ostatnim zdaniu analizowanego fragmentu, w którym mowa jest o „Ludu polskiego porozrzucanych łzach”, zbierających się w „dyjademie ludzkości” na „dyjament piękna” „kryształami harmonii osobliwej”. Wysoka frekwencja przenośni, w połączeniu z użyciem jej szczególnie rozpoznawalnej formy, przesądza o wyrazistości całego zjawiska.

Akcentowanej przeze mnie ekspresji metaforyki *Nekrologu* nie towarzyszy jednak – jak sądzę – jej śmiałość, rozumiana jako semantyczna świeżość i oryginalność wyrazu²¹. Przeciwnie, analizowane tu przenośnie mają raczej konwencjonalny charakter. Wynika on na przykład z budowania metafor w oparciu o leksykę typową dla romantycznego słownika (kwiaty, rosa, gwiazdy, meteor, łzy, diament)²², z zastosowania utartych trybów metaforyzacji (wtórne raczej w tej postaci przenośnie świetlne), a w końcu też poetyki obrazu, raczej

s. 159n. Warto nadmienić, że obserwacja badaczki dotycząca „nieobrazowości” poezji Norwida jest trafna w odniesieniu do liryki poety, niekoniecznie natomiast do poematów, z których takie, jak na przykład *Quidam*, cechuje silne nasycenie elementem obrazowym.

¹⁹ Norwid, *Vade-mecum*. Do czytelnika, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 2, cz. 2, s. 10.

²⁰ Tenże, *Na zgon Poezji*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 2, cz. 2, s. 200. Wiersz powstał w roku 1877.

²¹ Na temat różnych ujęć śmiałości metafory zob. H. Weinrich, *Semantyka śmiałej metafory*, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 1, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław 1977, s. 101-121.

²² Na temat słownictwa poezji Norwida por. T. Skubalanka, *Styl poezji Norwida na tle tradycji poetyckiej romantyzmu*, w: tenże, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, s. 194.

jednoznacznego w konkretyzacji, silnie apelującego do wrażeń naocznych. Skłonny byłbym zatem powątpiewać, czy rzeczywiście – jak pisała Kuik-Kalinowska – ów nekrologowy fragment sięga „najsztubtelniejszych z sztubtelności” dzieła Chopina.

Abstrahując jednak od kwestii oceny wartości artystycznej tego fragmentu, co zawsze pozostaje w dziedzinie gustu, trzeba przecież powiedzieć, że ukształtowanie metafory Norwida w jego poezji, szczególnie poezji dojrzałej, przybiera całkiem inne formy.

METAFORYKA „FORTEPIANU SZOPENA”

Należy od razu na wstępie zaznaczyć, że w twórczości lirycznej Norwida odnajdziemy wiele utworów, w których metafora odgrywa bardziej konstytutywną rolę niż w *Fortepianie Szopena*. Bywa – jako przykład mogą tu posłużyć wiersze takie, jak *Idee i prawda*²³ lub *[Klaskaniem mając obrzękle prawice...]*²⁴ – że stanowi ona fundament wykreowanego w utworze świata, jego ontologiczne źródło. Stając się dominantą konstrukcyjną utworu, sprawia, że cała refleksja poetycka rozwija się i wysnuwa z wnętrza metafory. W *Fortepianie Szopena* na pierwszy plan wysuwają się przede wszystkim zabiegi o charakterze parabolicznym i symbolicznym²⁵. W ich obrębie, na poziomie retorycznym tekstu, ważną rolę odgrywają liczne personifikacje („życia koniec szepce do początku”²⁶, „rozmawiają z sobą struny”²⁷, „zmówił ton”²⁸, „Cnota [...] rzekła do siebie”²⁹, „kłóć się klawisze”³⁰, „głuche kamienie”³¹), nie wydaje się jednak, żeby kreowane były za pomocą mechanizmów metaforycznych, dlatego też wyłączam je z badań poświęconych przenośni³². W obliczu hierarchizacji zabiegów pobudzających wieloznaczność tekstu wypada przecież

²³ Zob. C. Norwid, *Vade-mecum XLII. Idee i prawda*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 2, cz. 2, s. 65n.

²⁴ Zob. tenże, *Vade-mecum I. [Klaskaniem mając obrzękle prawice...]*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 2, cz. 2, s. 15-17.

²⁵ Potwierdzają to liczne interpretacje utworu, operujące bardzo często pojęciami symbolu i paraboli, rzadko natomiast pojęciem metafory.

²⁶ Norwid, *Fortepian Szopena*, s. 143.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 144.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 145.

³¹ Tamże, s. 147.

³² Mamy tu do czynienia raczej z arbitralnym przypisaniem danym pojęciom (przedmiotom, zjawiskom) pewnych przymiotów właściwych ludziom, przede wszystkim zaś umiejętności mówienia. Na temat rozróżnienia pomiędzy metaforą a personifikacją zob. M. Grzędzielska, *Małe i wielkie metafory*, „Pamiętnik Literacki” 62(1971) nr 4, s. 97-112. Por. też: A. Karpieński,

zauważyć, że i specyficznie ukształtowana metafora odgrywa w *Fortepianie Szopena* niepoślednią rolę³³.

Anafora „Byłem u Ciebie”³⁴, rozpoczynająca trzy pierwsze strofy wiersza, pozornie wprowadza czytelnika w konkretną sytuację: przywołuje odwiedzin Norwida u Chopina niedługo przed śmiercią kompozytora. Konkretność ta przekształca się jednak od razu w sytuację o charakterze symbolicznym. Pierwszą tego sugestią stanowi już napięcie, jakie stwarza zestawienie gramatycznej formy liczby pojedynczej czasu przeszłego („byłem”) z liczbą mnogą „dni przedostatnich nie dociezonego wątku”³⁵ („byłem [...] w te dni”³⁶). Inaczej niż w *Czarnych kwiatach*³⁷, w których metafizyczna treść wyłania się ze szczelin dokumentalnego niemal zapisu pojedynczego zdarzenia, konkretność „byłem u Ciebie” w *Fortepianie Szopena* przenosi od razu w sferę uogólnienia, mitycznej syntezy „dni przedostatnich”.

Sformułowanie: „dni przedostatnie nie dociezonego wątku”, wydaje się semantycznie proste, dlatego też – być może – w lekturze słabnie wrażenie obcowania z dość złożoną metaforą. Jej wyrazistość zaciera się już na poziomie wersowego zorganizowania wypowiedzi, klauzula wierszowa tnie bowiem przenosi na dwie części. „Dni przedostatnie” należy traktować tutaj jako peryfrazę, pełniącą swoje tradycyjne zadanie osłabienia negatywności faktu, o którym w domyśle jest mowa. Wydaje się jednak, że istotna funkcja tego wyrażenia jest ukryta głębiej. Akcentuje ono bowiem czasowy kontur opowieści, stanowiącej pierwszą część utworu. Kontur ów zakreślony został w *Fortepianie Szopena* za pomocą zabiegów metaforycznych: od „dni przedostatnich” z pierwszej strofy, aż po konstatację: „I – oto – pieśń skończyłeś”³⁸, ze strofy szóstej.

„Skończenie pieśni” jest tu bowiem także metaforą. Łatwo jednak zapoznać ów fakt, gdyż stwierdzenie to doskonale wpisuje się w dosłowny, pozostający na pierwszym poziomie odbioru, opis gry Chopina, wypełniający strofę trzecią, czwartą i piątą. Swoisty realizm tego przedstawienia kreują

Metaforyka staropolskiej poezji ziemiańskiej, w: *Studia o metaforze I*, red. E. Sarnowska-Temierusz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław 1980, s. 105.

³³ Obszerne części analizy *Fortepianu Szopena*, sprofilowanej jednak wyłącznie w aspekcie problemu obrazowania poetyckiego, były już publikowane. Zob. Ł. N i e w c z a s, *Wizualność Norwidowskiej metafory (na przykładzie „Fortepianu Szopena”)*, „Colloquia Litteraria” 2012, nr 2(13), s. 89-101. Por. t e n ż e, *Niewidoczna metafora. Strategie mówienia przenośnego w poezji Norwida*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2013, s. 143-155.

³⁴ N o r w i d, *Fortepian Szopena*, s. 143.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ Zob. t e n ż e, *Czarne kwiaty*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 6, cz. 1, s. 173-186.

³⁸ T e n ż e, *Fortepian Szopena*, s. 145.

takie motywy, jak „chwiejne dotknięcia”³⁹ klawiatury, alabastrowa białosc dłoni „mieszająca się”⁴⁰ z bielą klawiszy fortepianu czy też powtórzona fraza „A w tym, coś grał”⁴¹. A jednak nie można mieć chyba wątpliwości, że „skończenie pieśni”, opalizujące znaczeniem dosłownym i przenośnym, jest tu także metaforą śmierci. Czy też, mówiąc dokładniej, „pieśń” to przenośnia in absentia⁴² życia, które kończy się wraz z urwaniem gry. W lekturze takiej utwierdza kontekst całego dwuwiersu: „I – oto – pieśń skończyłeś – i już więcej / Nie oglądam Cię [...]”⁴³.

Aktualizujące się w szóstej strofie rozumienie „pieśni” jako życia promieniuje dyskretnie wstecz, każe przyjrzeć się inaczej poprzedzającym tę metaforę zwrotkom. Stwierdzając ten fakt, nie należy jednak popadać w interpretacyjną przesadę, choćby taką, która wyraziłaby się w przekładaniu wszystkich dosłownych elementów opisu gry na znaczenia powiązane z życiem kompozytora⁴⁴. Istotna jest sama ogólna sugestia utożsamienia porządku muzycznego z porządkiem egzystencjalnym. Narzędziem tego utożsamienia staje się w utworze dyskretna metaforyka. Pamiętajmy, że spełnia ona przy okazji funkcję kompozycyjną: przenośnie są tu też, obok innych zabiegów, sygnałami delimitacji tekstu. W licznych analizach utworu akcentowano często jego trójdzielną budowę. Niesione przez metafory sygnały czasowości wyodrębniają część pierwszą *Fortepianu Szopena*.

Powróćmy jednak do pierwszej strofy i inicjalnej metafory tekstu. Po-zorna semantyczna przezroczystość „dni przedostatnich nie docieczonego wątku” dotyczy także drugiej części tego sformułowania. Wynika to z konwencyjnego charakteru skojarzenia „wątku” z „życiem”, który potwierdzają dziewiętnastowieczne słowniki, na przykład słownik wileński opatruje figuralne znaczenie słowa „wątek” przykładem: „Wątek życia śmierć przecięła”⁴⁵. Znaczeniową oczywistość „wątku” komplikuje jednak Norwid, opatrując ów leksem epitetem „nie docieczony”⁴⁶, który – może to ująć uwadze w mniej do-

³⁹ Tamże, s. 144.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

⁴² Jest to typ metafory, który nie werbalizuje tematu głównego, pozostawiając go w domyśle. Por. T. Dobrzyńska, *Metafora*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław 1984, s. 35, 49, 50.

⁴³ Norwid, *Fortepian Szopena*, s. 145.

⁴⁴ Jest to błąd często popełniany przy interpretacji utworów alegorycznych. Przestrzega przed nim Dorothy L. Sayers (zob. D.L. Sayers, *O czytaniu i pisaniu utworów alegorycznych*, tłum. P. Graff, „Pamiętnik Literacki” 66(1975) nr 3, s. 195-216).

⁴⁵ Por. hasło „Wątek”, w: *Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz i in., Wydawnictwo M. Orgelbranda, Wilno 1861, cz. 2, s. 1816.

⁴⁶ Norwid, *Fortepian Szopena*, s. 143.

kładnej lekturze – okazuje się wieloznaczny⁴⁷. Wskazuje bowiem, po pierwsze, na takie znaczenia, jak: skryty, tajemny, niezbadany, trudny do pojęcia⁴⁸. Ale też zarazem oznaczać może: nieskończony, niedobiegły do końca⁴⁹. Oba znaczenia „nie docieczonego” okazują się adekwatne w odniesieniu do „wątku” rozumianego jako „życie”, każde z osobna uruchamia jednak także zestawienie z innym niż „życie” znaczeniem leksemu „wątek”. Znaczenie „niezbadany” odsyła bowiem do „wątku” pojmowanego jako „istota treści, główna zasada, osnowa”⁵⁰ (czwarte znaczenie w słowniku wileńskim). Z kolei sens: „niedokończony” wchodzi w połączenie z materialnym znaczeniem „wątku” jako nici przedzarskiej (pierwsze znaczenie w słowniku wileńskim).

Jak pokazuje bardziej szczegółowa analiza, proste określenie, którego metaforyczności czytelnik mógłby nawet nie wychwycić w toku lektury, implikuje wielość kombinacji semantycznych, w których przenośnia spotyka się z polisemią. Efektem tego jest nie tylko wieloznaczeniowość pozornie całkiem skostniałej metafory, ale i częściowa rekreacja źródłowej dla niej obrazowości (przódząca się nić), stanowiącej też, być może, daleką aluzję do mitu o Parkach (Mojrach)⁵¹.

Charakteryzując tropy zastosowane przez Norwida w pierwszej strofie *Fortepianu Szopena*, nie sposób ominąć dwóch paralelnie zestawionych porównań:

Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie
Nie docieczonego wątku – –
– Pełne, jak Mit,
– Blade, jak świt...⁵²

⁴⁷ Wieloznaczności tej nie dostrzegł na przykład Juliusz W. Gomulicki, wykładając sens epitetu tylko jako „niedokończony”. Por. komentarz do *Fortepianu Szopena*, w: C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 2, *Wiersze*, oprac. J. W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1966, s. 674.

⁴⁸ Zob. hasło „Niedocieczony”, w: *Słownik języka polskiego*, Wilno 1861, cz. 1, s. 761.

⁴⁹ Zob. tamże. Zob. też: hasło „Niedocieczony”, w: *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, E. Lubowski i S-ka, Warszawa 1904, t. 3, s. 269. Zarówno słownik wileński, jak i słownik warszawski podają przy haśle „niedocieczony” tylko to znaczenie, które wiąże się z tajemniczością, niezbadanością. Dlatego też uznać je należy niewątpliwie za podstawowe. Znaczenie drugie: „nieskończony”, daje się jednak zrekonstruować przez analogię z czasownikiem „dociec”, który definiowany jest w obu słownikach między innymi jako: domierzyć kresu, dobiec do kresu (przykład ze słownika wileńskiego: „Zegar życia docieka” – *Słownik języka polskiego*, Wilno 1861, cz. 1, s. 229).

⁵⁰ Hasło „Niedocieczony”, w: *Słownik języka polskiego*, Wilno 1861.

⁵¹ Jest to motyw typowy dla Norwida. Wystarczy przywołać takie wiersze, jak *Moja piosnka [I]* czy *[Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj...]* (zob. C. Norwid, *Moja piosnka [I]*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 1, *Wiersze*, cz. 1, oprac. J.W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1971, s. 65n.; t e n ż e, *[Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj...]*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, t. 1, cz. 1, s. 231).

⁵² T e n ż e, *Fortepian Szopena*, s. 143.

Ich widoczność i łatwość identyfikacji wynika, rzecz jasna, z obecności wyraźnego wyznacznika formalnego porównania, jakim jest łącznik „jak”. Mniej natomiast narzuca się uwadze odbiorcy, że porównania funkcjonują tu na usługach metafor – dookreślają mianowicie dwa przenośne epitety przypisane „dniom przedostatnim”: „pełne” i „blade”. Ich specyficzna dyskretność wynika z abstrakcyjności i niesamodzielności znaczeniowej (przypadek „pełnego”) oraz z czegoś, co można by nazwać swoistą bezbarwnością (przypadek „blade-go”). Określenie „dni pełne” wymusza przecież dalsze pytania: W jakim sensie pełne? Pełne czego? Porównanie do mitu tyleż rozjaśnia te sformułowania, co je komplikuje. Łatwiejszy przypadek stanowią, z pozoru, „dni blade”. Określenie to, wsparte porównaniem do „świtu”, podsuwa konkretyzację o charakterze całkiem dosłownym, tym bardziej, że u źródła skojarzenia odnajdujemy konwencjonalny zwrot: „błady świt”. A jednak jasne jest, że znaczenie to nie wyczerpuje sensu metafor, będąc dla niego zaledwie pewnym obrazowym punktem wyjścia. Oba wyrażenia można by uznać za charakterystyczne dla „bezkolorowego”⁵³ stylu postulowanego przez Norwida w *Białych kwiatach*. Oba – w związku z właściwą im ogólnością i problematycznością – zestawienia z „dniami przedostatnimi” generują niejasną, nieokreśloną semantykę, wymykającą się interpretacyjnej parafrazie⁵⁴.

Jak się zatem okazuje, pierwsza strofa wiersza jest w rzeczywistości silnie zmetaforyzowana. Jeżeli fakt ten nie rzuca się w oczy w pierwszej lekturze, wynika to z niestereotypowego ukształtowania przenośni jako formy dyskretnej, subtelnej. Także jej działanie pozostaje jakby utajone, a jednak pełni ona istotne funkcje znaczeniowe i kompozycyjne, potęguje wieloznaczność i nieokreśloność tekstu, kreuje atmosferę nieuchwytności i znikliwości ewokowanego świata⁵⁵.

Przyjrzyjmy się teraz innemu fragmentowi utworu. W strofie trzeciej Norwid przybliży odbiorcy postać Chopina, tym razem za pomocą porównania, którego remat wypełnia subtelna metafora:

I byłeś jako owa postać, którą
Z marmurów łona,
Niżli je kuto,
Odejma dłuto
Geniuszu – wiecznego Pigmaliona!⁵⁶

⁵³ T e n z e, *Białe kwiaty, Pisma wszystkie*, t. 6, cz. 1, s. 191.

⁵⁴ Nie znaczy to oczywiście, że nie da się ich interpretować. Akcentować należy raczej problematyczność interpretacji, nieoczywistość, z którą wbrew pozorom nie zawsze mamy do czynienia w kontekście metafor Norwida.

⁵⁵ Por. T. M a k o w i e c k i, *Fortepian Szopena*, w: tenże i in., *O Norwidzie pięć studiów*, Księgarnia Naukowa T. Szczęsny i S-ka, Toruń 1949, s. 118.

⁵⁶ N o r w i d, *Fortepian Szopena*, s. 144.

Nieoczywistość tego fragmentu ujawnia się już na poziomie składniowym. Pomijając jednak w tym momencie kwestię skomplikowanej syntaksy, można przyjąć, że w obrębie tego rzeźbiarskiego porównania mamy do czynienia z trzema metaforami, odnoszącymi się kolejno do materiału, z którego powstaje dzieło sztuki, narzędzia jego kształtowania oraz postaci artysty. Każda z przenośni, mniej lub bardziej, w pewien sposób maskuje swoją tekstową obecność. W przypadku pierwszej: „marmurów łono”, wiąże się to z silną konwencjonalnością sformułowania, czyniącą znaczenie zwrotu oczywistym, a przez to nie przyciągającym uwagi odbiorcy⁵⁷. Wbrew pozorom nie jest to przypadek rzadki u Norwida, nieczęsto natomiast sytuacja taka ma miejsce w najlepszych jego wierszach (w *Fortepianie Szopena* jest to sytuacja wyjątkowa).

Wyrazistość drugiej metafory, która wykorzystuje nazwę narzędzia służącego powstaniu dzieła sztuki, osłabia rozczłonkowanie wersowe wypowiedzi. Z podobnym przykładem mieliśmy do czynienia już wcześniej, ten jednak jest bardziej ewidentny, gdyż dopełniaczową metaforę „dłuto Geniuszu” rozbija tu silna przerzutnia. Rytm wiersza i jego budowa wersowa sugerują separację „dłuta” i „Geniuszu” – inaczej zatem niż dyktuje to semantyka tekstu.

Na najciekawsze bodaj zjawisko naprowadza jednak trzecie określenie: „wieczny Pigmalion”. Czy bowiem w ogóle można tu mówić o metaforze? Przywołanie postaci mitologicznego rzeźbiarza wydaje się odsyłać do posiadanej przez niego mocy – twórczej miłości, pozwalającej nadać życie materii. Tak też zwykle interpretowano ten fragment. W takim ujęciu wyrażenie „wieczny Pigmalion” nie jest metaforą, opiera się bowiem na mechanizmie symbolicznej reprezentacji. Fragment ten poddawano też jednak innej lekturze: Władysław Stróżewski, akcentując rolę epitetu „wieczny”, odczytywał „Pigmaliona” jako określenie Boga⁵⁸. Zauważmy, że takie ujęcie zmienia sposób identyfikacji tropu: zabieg oglądany w pierwszej perspektywie jako symboliczny, okazuje się bowiem teraz metaforą, opartą na asocjacjach takich, jak na przykład miłość do obiektu stworzenia czy potęga kreacji. Bez względu na to, czy przekonuje nas propozycja Stróżewskiego, czy też nie, trzeba się zgodzić, że nie jest ona przejawem interpretacyjnej dowolności, lecz ma ugruntowanie w rzeczywistości tekstowej.

⁵⁷ Konwencjonalność tę poświadcza słownik wileński, notując bardzo wiele użyć metaforycznych leksemu „łono” (zob. hasło „Łono”, w: *Słownik języka polskiego*, Wilno 1861, cz. 1, s. 610). Identyczną metaforę odnajdziemy natomiast w twórczości Mickiewicza: „Z kamienia płaskorzeźbą wygląda twarz boga, / [...] I na powrót w marmuru ukrywa się łonie” (A. M i c k i e w i c z, *Na pokój grecki w domu księżnej Zeneidy Wołkońskiej w Moskwie*, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t. 1, *Wiersze*, cz. 2, *Wiersze 1825-1829*, oprac. C. Zgorzeński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, s. 50).

⁵⁸ Por. W. S t r ó ż e w s k i, *Doskonale-wypełnienie. O „Fortepianie Szopena” Cypriana Norwida*, w: tenże, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1981, s. 190.

Ze zbliżoną sytuacją spotykamy się w przypadku dokonanej przez Gomulickiego interpretacji innego fragmentu *Fortepianu Szopena*, który określenie „M i s t r z”⁵⁹ z drugiej strofy utworu skłonny jest odnieść nie tylko do osoby Chopina, ale również do Boga⁶⁰. Przywołane wyżej możliwości lekturowe (Stróżewskiego i Gomulickiego) umożliwiają zatem identyfikowanie pewnych nieoczywistych formalnie sformułowań *Fortepianu Szopena* jako metafor, w obu tych konkretnych przypadkach odsyłających do toposu deus-artifex.

Omówione wyżej przypadki wydają się ważne, ponieważ egzemplifikują znane skądinąd zjawisko uwikłania kwestii identyfikacji metafory w proces interpretacji. Interpretacja wyprzedza tu identyfikację. W akcie lektury najpierw pojawia się przeblysłk uświadamiający pewną określoną możliwość odczytywania danego wyrażenia, a wtórnie dopiero konstatacja, że ów sposób lektury czyni z tego wyrażenia metaforę.

Ostatnią kwestią, na którą chciałbym zwrócić uwagę, rozważając zagadnienie ukształtowania metafory w *Fortepianie Szopena*, jest sprawa obrazowania. Norwidowskie arcydzieło mogłoby, jak sądzę, stanowić argument w długim sporze o to, czy jakości konkretne, naoczne, wizualne ewokowane są w dziele literackim intensywniej za pomocą rozwiązań o charakterze metaforycznym, czy też bez ich udziału⁶¹. *Fortepian Szopena* jest bowiem utworem, w którym element obrazowy odgrywa bardzo istotną rolę, aktualizuje się jednak głównie za sprawą rozwiązań innych niż przenośne. Z wyrazistą naocznością spotykamy się tu głównie we fragmentach o charakterze wizyjnym i przypowieściowym. W strofie czwartej jest to symboliczny, ale realizowany za pomocą języka dosłownego obraz starożytnej Cnoty, w strofie siódmej paraboliczne przedstawienie kłosa. Najbardziej intensywną wizualność przynosi jednak cała ostatnia część utworu, przywołująca obraz wydarzeń warszawskich, związanych z finalnym wyrzuceniem tytułowego fortepianu na bruk.

Obrazowość generowana w utworze przez metafory ma zupełnie inny charakter, naznaczona jest – paradoksalnie – awizualnością⁶². Dowodzą tego przykłady przywołane już wcześniej: nieokreśloność „dni pełnych”, bezbarwność „dni błędnych”, maskowana zabiegami polisemicznymi słaba konkretność „wątku-nici”. Uzupełnijmy je o przykłady ze strofy siódmej:

⁵⁹ Norwid, *Fortepian Szopena*, s. 143.

⁶⁰ Por. komentarz do *Fortepianu Szopena*, w: C. Norwid, *Dziela zebrane*, t. 2, *Wiersze. Dodatek krytyczny*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 676.

⁶¹ Na temat tego sporu por. H. Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, w: tenże, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 26, 28, 30.

⁶² Wyjątek stanowi silnie obrazowy epitet „złoto-pszczoła” z piątej strofy (Norwid, *Fortepian Szopena*, s. 145).

O Ty! – co jesteś Miłości-profilom,
 Któremu na imię D o p e ł n i e n i e;
 Te – co w Sztuce mianują Stylem,
 Iż przenika pieśń, kształci kamienie...
 O! Ty – co się w dziejach zowiesz E r a,
 Gdzie zaś ani historii zenit jest,
 Zwiesz się razem: D u c h e m i L i t e r a,
 I „*consummatum est*”...
 O! Ty – D o s k o n a ł e - w y p e ł n i e n i e,
 Jakikolwiek jest Twój, i gdzie?... znak...
 Czy w F i d i a s u ? D a w i d z i e ? czy w S z o p e n i e ?
 Czy w E s c h y l e s o w e j s c e n i e ?...
 Zawsze – zemści się na tobie: BRAK!...
 – Piętnem globu tego – niedostatek:
 D o p e ł e n i e n i e ?... go boli!...
 On – r o z p o c z y n a ć w o l i
 I woli wyrzucać wciąż przed się – zadatek!
 – Kłos?... gdy dojrzał jak złoty kometa,
 Ledwo że go wiew ruszy,
 Deszcz pszenicznych ziarn prószy,
 Sama go doskonałość rozmieta...⁶³

Badacze analizujący *Fortepian Szopena* zwracali uwagę na odrębność tej zwrotki, stanowiącej środkową część utworu. Tadeusz Makowiecki pisał w jej kontekście o „intelektualnym na wskroś charakterze”⁶⁴, przejawiającym się w „profuzji pojęć abstrakcyjnych”⁶⁵. Zauważmy jednak, że siódma strofa *Fortepianu Szopena* poświadcza tezę o poetyckim charakterze tego intelektualizmu. Cała refleksja jest tu w końcu zorganizowana wokół wyrażen metaforycznych: „Miłości-profil” oraz „D o s k o n a ł e - w y p e ł n i e n i e”. Są to przenośnie in absentia, które nie werbalizują swojego odniesienia. W związku z tym należy traktować je jako swoiste metaforyczne zagadki. Nawet jeśli sugerują pewne znaczenia (na przykład „piękno”), to jednak zawierają także jakości semantyczne wykraczające poza to dosłowne pojęcie, pozostawiając je zarazem w sferze niedookreślenia. Tego semantycznego naddatku nie uchwycimy poprzez analizę jakości obrazowych, ponieważ metafory te nie konstytuują żadnej tradycyjnie rozumianej konkretności, nie są bowiem wizualne. „Miłości-profil”, pozorna reizacja, przypisująca abstrakcyjnemu pojęciu kategorię kształtu, nie przybiera tu przecież żadnej określonej formy, ma charakter czysto intelektualny.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku innego metaforycznego określenia, ze strofy siódmej: „historii zenit”, które powtórzone zostaje,

⁶³ Tamże, s. 145n.

⁶⁴ M a k o w i e c k i, dz. cyt., s. 120.

⁶⁵ Tamże, s. 120.

z pewną modyfikacją, w ostatniej numerowanej zwrotce *Fortepianu Szopena*: „[...] od zenitu / Wszechdoskonałości Dziejów”⁶⁶. Formalnie rzecz ujmując, jest to metafora spacyjna, uprzestrzeniająca kategorię procesu historycznego. Spacjalizacja nie implikuje tu jednak żadnej wyrazistej przestrzeni: przeciwnie, jest skrajnie ascetyczna. Odwołując się do zakorzenionych w kulturze relacji, wyznaczanych przez oś wertykalną, przeciwstawia szczyt temu, co na dole. Relacje te, szczególnie wobec końcowej kody – upadku fortepianu na bruk, nabierają w utworze szczególnego znaczenia. Metaforyczny „zenit” odsyła więc do nieukonkretnionej przestrzeni aksjologicznej. Analizowana powyżej, zaprojektowana awizualność obrazu pociąga za sobą pewne osłabienie ekspresji metaforycznej, czyniąc przenośnie tekstu mniej wyczuwalnymi.

*

Dokonany powyżej wgląd w kwestię ukształtowania przenośni w dwóch „chopinowskich” tekstach Norwida wskazuje kierunek, w jakim podąża poetyka Norwidowskiej metafory. Tekst *Nekrologu* stanowił tu kontekst dogodny, gdyż posługując się stricte poetycką metaforą, projektował taki jej kształt, który wydaje się odległy od tego, co stanowi o idiomatyczności przenośnego mówienia Norwidowskiej poezji w jej dojrzałej fazie. Swoista dyskrekcja, subtelność, efemeryczność dojrzałej metaforyki Norwida pozwala wpisać ją w repertuar tych elementów poetyki, które zbliżają jego poezję do bieguna poetyckiego milczenia (rozumianego także w metaforyczny sposób). Na wybranych z *Fortepianu Szopena* przykładach starałem się zademonstrować różne sposoby realizacji tego zjawiska: skrywanie jakości metaforycznych pod tekstem z pozoru wyłącznie dosłownym, semantyczną re-kreację skonwencjonalizowanych przenośni, budowanie metafor w oparciu o „bezkolorowe” słowa, uzależnienie obecności metafory od różnych wariantów interpretacyjnych, obrazowanie apelujące nie do wrażeń naocznych, lecz do sfery intelektu i wartości.

Działająca niejako w ukryciu przenośnia pełni zarazem w *Fortepianie Szopena* istotne funkcje, przede wszystkim w warstwie znaczeniowej. Semantyka „cichej” metafory wyraża się w głębokim rezonowaniu sensów utworu. Dyskretnie potęgowana wieloznacznościowość sprawia, że poszczególne segmenty tekstu znaczą jednocześnie na wielu planach, wzajemnie ze sobą dialogujących. Utajona aktywność struktury metaforycznej prowokuje odbiorcę do hermeneutycznego drażenia w głąb słowa. Przyczynia się do spotęgowania nieokreśloności wiersza, jego wymykania się lekturze stabilizującej sens.

⁶⁶ Sam fakt powtórzenia akcentuje istotną rolę tego sformułowania w wierszu.