

Przestrzeń spod znaku fortepianu Chopina – Warszawa Cypriana Norwida

GDYBY W TWÓRCZOŚCI CYPRIANA NORWIDA POSZUKIWAĆ przedmiotów najbardziej dla jego dzieła charakterystycznych, trzeba by z pewnością wskazać między innymi na fortepian osadzony w przestrzeni miasta Warszawy. W planie ogólnym o specyfice przestrzeni poetyckiej autora *Vade-mecum* decyduje – odwołując się do Edwarda Kasperskiego *Świata wartości Norwida* – przecięcie wertykalności i horyzontalności¹. To rzecz można medium krzyża, poszukiwanie środka, próba określenia centrum ludzkiej świadomości w ogóle. Ów aksjologiczny, w tym religijny, plan krzyża ma jednak również swoją topograficzną realizację motywowaną mazowiecką młodością poety. Otóż środkiem i centrum osobniczej świadomości, a także ogniskową przestrzeni lirycznej Norwidowego dzieła jest Warszawa – miasto najwymowniej przywołane w wierszu *Fortepian Szopena*.

Odwołajmy się do tego utworu, słusznie w moim odczuciu traktowanego w dorobku poety jako centralny. Otóż gdy w owej wędrówce przez piekło i niebo sztuki, wędrówce, którą stanowi przywołany wiersz *Fortepian Szopena*, narrator prowadzi kompozytora po Warszawie, zanim nazwie miasto stołeczne „gniazdem”, wskaże na „organy u Fary”, tj. instrument znajdujący się w katedrze św. Jana, gdzie, jak wiadomo,

¹ Zob. E. Kasperski, *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981.

młody Cyprian często bywał. Ów ważny dla mego rozumowania fragment brzmi:

– Patrz, organy u Fary; patrz! Twoje gniazdo:
Owdzie – patrycjalne domy stare
Jak P o s p o l i t a - r z e c z ,
Bruki placów głucho i szare,
I Zygmuntowy w chmurze miecz².

Zrównanie miasta z „pospolitą rzeczą” jest zapewne, z jednej strony, przestrzenną figurą rzeczpospolitej, z drugiej zaś stanowi – tak charakterystyczne dla warsztatu Norwida – dowartościowanie „pospolitości”. Ów świetnie znany norwidystom „patos powszedniości” powoduje mianowicie, że „szara”, zwyczajna przestrzeń przeobraża się w tej liryce w świat opalizujący znaczeniami silnie nacechowanymi aksjologicznie. Warszawa jako „gniazdo” jest tu więc centrum i kołem jednocześnie. Gniazdo jest jednak przede wszystkim domem. Metafora ornitologiczna, że tak powiem, „ptasia”, wzmacnia ów czynnik oddalenia, a zarazem osadzenia domu w przestrzeni nieba – a przynajmniej jest to miejsce schronienia usytuowane na linii nieba.

W artykule *O aksjologizacji przestrzeni w języku i poezji* Romualda Piętkowa mówi o wyjątkowym bogactwie języka wyrażającego przestrzeń³. Specyfika danego warsztatu poetyckiego realizuje się właśnie w charakterystycznych zestawieniach pojęć przestrzennych, takich jak: wertykalność, horyzontalność, odległość, kierunek, granica, koło itp. Co więcej jednak – przestrzeń poetycka, realizowana przez takie, a nie inne środki gramatyczne, walnie specyfikuje daną przestrzeń geograficzną i historyczną, do których odsyła tekst. Tym samym, zauważmy, literacki c z a s ma w praktyce na ogół również f o r m ę p r z e s t r z e n i .

Stwierdzenie artystycznej omnipotencji przestrzeni literackiej uświadamia jednak istnienie innej ważnej opozycji – poezja w różnej mierze posługuje się pojęciami i w różnej zarazem stara się je neutralizować

² C. N o r w i d, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 2, Warszawa 1971, s. 146. Dalsze odwołania do tego wydania bezpośrednio w tekście. Pierwsza cyfra oznaczać będzie nr tomu, druga – stronę [we wszystkich cytatach wyróżn. autora].

³ Zob. R. P i ę t k o w a, *O aksjologizacji przestrzeni w języku i poezji*, w: *Język a kultura*, t. 2: *Zagadnienia leksykalne i aksjologiczne*, red. J. Puzynina, J. Bartmiński, Wrocław 1989, s. 275–292.

na rzecz obrazu, który byłby rodzajem „mówiącej przestrzeni”, tj. wówczas „pospolita” rzecz staje się figurą symbolizmu. Tak ma się sprawa z Warszawą Norwida i Chopina oraz niejako fortepianem ich obu – gdyż przedmiot ten, jeśli chodzi o wiek XIX, jest dziś w kulturze polskiej syntetycznym dziełem obu artystów oraz oczywiście sprawą historii miasta stołecznego. Zależności te trafnie ujmuje Piętkowa, pisząc że „doświadczenie przestrzeni jest nieodłącznie związane z oznakowaniem jej wykładników, wartościowaniem i uzyskiwaniem wymiaru symbolu”⁴.

Brzmi to nieomalże jak definicja symbolizmu literackiego. Jednak dzieje się tak nieprzypadkowo. Mianowicie dwudziestowieczne zainteresowanie przestrzenią jako znakiem kulturowym (Ernst Casirer, Claude Levi-Strauss, Edward Sapir, Benjamin L. Whorf, Mircea Eliade) nastąpiło po doświadczeniu dziewiętnastowiecznego symbolizmu literackiego spod znaku Artura Rimbauda i Paula Verlaine’a. Zmierzam w ten sposób do konkluzji, że poeci *stricte* romantyczni byli przede wszystkim poetami idei. Oczywiście i Norwidowi można je z łatwością przypisać, niemniej z pewnością również w jego języku poetyckim dokonała się aksjologizacja i symbolizacja „pospolitej” przestrzeni. Przestrzeń ta jest owym „gniazdem” Norwidowej wartości estetycznej. Tym samym o przestrzeni Warszawy powiedzieć można, że jest ona ważnym rysem realizmu poety, r e a l i z m u jednak p o d n i e s i o n e g o d o p o t ę g i w y ż s z e j.

Tym jednak, co „warsztatowo” decyduje o owej potędze wyższej, jest p r z e n i k a n i e s i ę p o s z c z e g ół n y c h f o r m p r z e s t r z e n i, jej „wszechkomunikowalność” uzyskiwana, co podkreślam, za pomocą muzyki. Muzyczność symbolizmu i ranga muzyki w dziele autora *Milczenia* dowartościowują zarazem zwrotnie przestrzeń Norwidowej liryki. Otóż jedność świata i fakt, że jest on (w myśl „filozofii środka”) domowym gniazdem, uzyskiwana jest dzięki figurze fortepianu, od którego, co szczególne, rozchodzą się dźwięki i obejmują nie tylko domy i place Warszawy, ale cały świat.

Uniwersalność muzyki potwierdzana zostaje przez jej funkcję spania przestrzeni. Z ową „korespondencją” mamy do czynienia w finalnym fragmencie *Fortepianu Szopena*: słyhać dźwięk uderzonych „sądnych

⁴ Tamże.

pieni”, optymistyczne nawoływanie „wnuka” do radości. Przede wszystkim jednak do naszych uszu dobiega jęczenie „głuchych kamieni”...

Lecz Ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,
Nawołując: „Ciesz się, późny wnuku!...
Jękły – głuche kamienie:
Ideał – sięgnął bruku – –” [2, 147]

Nie trzeba mówić, jak Norwid poprzez antynomiczność wzmacnia grę przestrzeni i uzyskuje efekt jej rozciągania się. Mamy tu jęk kamieni, które są głuche, wnuk zaś jest usytuowany daleko od fizycznego miejsca akcji. Tożsamość muzycznego obserwatora uległa rozciągnięciu⁵ i skumulowaniu również wskutek pytania „Lecz Ty? – lecz ja?”.

*

PRZESTRZEŃ FIZYCZNA MIASTA WARSZAWY MA BOGATE odzwierciedlenie w epice literackiej. Wystarczy wspomnieć Józefa Ignacego Kraszewskiego, Bolesława Prusa, a co się tyczy wieku XX, Marka Hłaskę. Jeśli idzie natomiast o lirykę, sprawa nie przedstawia się już tak dobrze. Nie decyduje o tym brak związków wybitnych poetów polskich ze stolicą, lecz typowy wszak dla wiersza wysoki poziom zmetaforyzowania. Charakterystyczna pod tym względem jest na przykład postać Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, który jako warszawiak od urodzenia aż po bohaterską śmierć w pełni motywowałby topograficzną konkretność swych tekstów.

⁵ Swoistemu „rozciągnięciu” ulega również przestrzeń semantyczna utworu (tak w liryce Norwida jest często) dzięki wspomnianej wieloznaczności kanwy historycznej kreowanego obrazu. Mianowicie, aby kamienie mogły „jęknąć”, fortepian powinien mieć stalową ramę (zob. np. popularne od lat dwudziestych XIX wieku fortepiany Broadwooda). Jego ciężar wzrastał wówczas o połowę. Aby się jednak mógł „roztrzaskać”, musiał być „starego typu”, tj. drewniany. Popularne były wówczas pośród bogatego mieszczaństwa tzw. fortepiany gabinetowe, mające jedynie półtora metra długości. Taki rzeczywiście mógłby być wraz z innymi przedmiotami wyrzucony na bruk. Jednak niemieckojęzyczny przekaz z lat siedemdziesiątych (XIX w.), mówiący o sprzedaniu przez Żydów fortepianu Chopina, przemawia za wersją zepchnięcia przedmiotu po schodach wewnętrznych budynku, wskutek czego zniszczeniu musiały ulec między innymi nogi instrumentu.

Na szczęście mamy utwory Juliusza Słowackiego, które bez trudu umiejscawiamy na Starym Mieście, w planie choćby, przywołanej w *Fortepianie Szopena*, Kolumny Zygmunta. Owa względna k o n k r e t n o ś ć p r z e s t r z e n i wierszy autora *Króla-Ducha* tłumaczy się jednak faktem, że w przeddzień powstania listopadowego oglądał on miasto Kilińskiego oczyma przybysza z dalekiego Wołynia. Natomiast już przedstawiciele Cyganerii Warszawskiej⁶ z początku lat czterdziestych (XIX wieku) byli w trudniejszej sytuacji. Folklor ludu warszawskiego, w tym wizerunek dziecka tamtych czasów, rozplývają się w świecie uniwersalnych pojęć z zakresu, poetycko w istocie fascynującej, niedoli człowieka połowy XIX wieku. Do głębi mazowiecki Teofil Lenartowicz sympatyzował, jak wiadomo, z Cyganerią Warszawską i podobnie jak Cyprian Norwid aranżował nastrojowe, jeśli parafrazować tytuł Norwidowego liryku, „wieczory w pustkach”, nie unikając mrocznych, nocnych metafor, które tyleż wyrażały metafizyczną wrażliwość, ile polityczne zniewolenie – niejako „zamknięcie” w przestrzeni, która z oczywistych przyczyn nie mogła być obyczajowo czy też architektonicznie konkretna⁷.

Rodzajem wyjątku – jeśli chodzi jednak o twórcę dla historii literatury mniej znaczącego – jest Wiktor Gomulicki⁸. Znany urbanistyczny wymiar jego liryki motywuje właśnie Warszawa. Trzeba podkreślić, że filozoficzna refleksyjność, która decyduje o wadze owych urbanistycznych tudzież topograficznych skojarzeń autora *Zielonego kajeta*, może być (w wymiarze przeszłości literackiej) odnoszona nieomal wyłącznie do Norwida. Mówiąc na marginesie, podkreślane przez Juliusza Wiktora Gomulickiego⁹ relatywnie wczesne zafascynowanie jego ojca Norwidem każe widzieć (niebadane do tej pory) związki ujęć stolicy, jakie mamy w Wiktorze Gomulickiego *El mole rachmim*, *Schadzce* czy *W kamienicy*, z Norwidowym (niekoniecznie tylko warszawskim) urbanizmem.

⁶ Zob. W. S z y m a n o w s k i, A. N i e w i a r o w s k i, *Wspomnienia o cyganerii warszawskiej*, zebra. i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1964.

⁷ Rodzajem historycznej konkretności tamtego czasu było życie salonowe. Zob. H. M i c h a ł o w s k a, *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832–1860*, Warszawa 1974.

⁸ Wiele informacji o nacechowaniu varsavianistycznym liryki Wiktora Gomulickiego znajdzie czytelnik w: J. W. G o m u l i c k i, *Poeta warszawski i cenzura*, w: t e g o ż, *Warszawa wieloraka 1749–1944. Studia, szkice, sylwety*, Warszawa 2005, s. 547–590.

⁹ Zob. J. W. G o m u l i c k i, *Pierwszy odkrywca wielkości Norwida*, w: *Norwid z perspektywy początku XXI wieku*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2003, s. 235–239.

Literacki, względnie topograficznie konkretny, wizerunek Warszawy zyskuje na znaczeniu, gdy uświadomić sobie wysoką rangę Mickiewiczowskiego *Salonu warszawskiego*, w którym miasto stołeczne jest nie tylko miejscem rezydowania namiestnika carskiego, ale także przestrzenią kolaboracji. Ów negatywny wpływ na wizerunek miasta, jaki miał największy polski romantyk, opatrzył trafnym komentarzem Konrad Górski. Badacz słusznie wskazuje na fakt niewzięcia udziału w powstaniu listopadowym jako prawdopodobną przyczynę „nawrócenia” wieszcz¹⁰, o którym świadczy *Reduta Ordon*.

W tym znanym liryku mamy apoteozę Warszawy. Mickiewicz, jak pamiętamy, pisze o mocarzu (carze) „jak Bóg silnym”, o stolicy zaś: „Warszawa jedna twojej mocy się urąga,/Podnosi na cię rękę i koronę ściga”. Tym razem to Warszawa, nie zaś któryś z ośrodków kultury kresowej, jest symbolem duchowej niezawisłości! Właśnie owo „nawrócenie” Mickiewicza, zawdzięczone zrywowi powstańcemu, uzmysławia, że dziewiętnastowieczne powstania narodowe walnie przyczyniły się również do pozapatriotycznej, bardziej wszechstronnej literackiej kreacji miasta stołecznego. Z tego względu rację ma Górski, gdy mówi:

Warszawa, nie jako zespół architektoniczny, ale jako środowisko ludzkie o indywidualnym obliczu duchowym, zwraca na siebie uwagę poetów naszych dopiero w XIX wieku. Ocena jej z tego stanowiska nie zawsze była dodatnia, dopóki nie wchodziła w grę rola Warszawy jako wodza w historycznym życiu narodu¹¹.

Trzeba podkreślić, że właśnie ów duchowy, ludzki wymiar miasta zyskał jeszcze na znaczeniu w okresie powstania styczniowego, jakkolwiek decydujące bitwy powstańcze miały miejsce daleko poza granicami miasta. Nie sposób nie spostrzec, że ideowej konkretności, wręcz dosłowności Warszawy Mickiewicza towarzyszy jej przestrzenno-urbanistyczna ogólność. Przestrzeń Norwida natomiast, na pozór mgławicowa i nieokreślona, jest topograficznie względnie konkretna.

¹⁰ Zob. K. G ó r s k i, *Dedykacja*, w: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości: analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 163.

¹¹ Tamże.

Nasycona muzyką miłośca Warszawa Norwida¹² ma szczególny status, gdy uwzględnimy, że autor *Vade-mecum* jest dziś nieomal zgodnie nazywany największym poetą Mazowsza, zaś na przykład coroczna nagroda Samorządu Województwa Mazowieckiego za szczególne osiągnięcia na polu sztuki i, szerzej, kultury jest nagrodą imienia Cypriana Kamila Norwida. Jednak rodzajem paradoksu jest to, że powstałe w Warszawie wiersze sprzed bezpowrotnego wyjazdu poety ze stolicy w 1842 roku, nie zdradzają powiązań z miastem. Także realia Laskowa czy Dębinek są niewyczuwalne nawet we *Wspomnieniu wioski*, którego biograficzne powiązanie z przestrzenią między Radzyminem i Wyszkowem jest oczywistością.

Pośród „ciemnych”, subtelnie nacechowanych egzystencjalnie, młodzieńczych wierszy typu *Samotność*, *Sieroty* czy *Noc*, jedyne miasto Norwidowego dzieciństwa i czasów edukacji pojawia się tylko w inicjalnym wyznaniu ze *Wspomnienia wioski*:

Nie lubię miasta, nie lubię wrzasków,
I hucznych zabaw, i świetnych blasków,
Bo ja chłop jestem – bo moje oczy
Wielmożna świetność kole i mroczy. [1, 11]

W planie biografii Norwida nie ulega wątpliwości, że deklaracja „nie lubię miasta” może odnosić się wyłącznie do Warszawy. Innego bowiem wówczas poeta nie znał. Poza tym „wrzaski” i „huczne zabawy” również i dziś niespecjalnie pasują do Wyszkowa czy Tłuszcza. Deklarację młodego poety należy jednak traktować jako wyłącznie ideologiczną, tj. wyrażającą russoistyczny wczesnoromantyczny kult natury. Ale też wtedy, kilka lat po Mickiewiczowskim *Salonie warszawskim*, godziło się łączyć miasto z polistopadową atmosferą tryumfu, który był udziałem Rosjan i rzesz ich popleczników, traktujących zresztą niejednokrotnie powstanie jako przestępczą burdę. Bycie „chłosem”, co deklarował Norwid, gwarantowałyby więc brak politycznego „skrzywienia” i po prostu ludzki autentyzm. Trzeba zauważyć, że później, w okresie

¹² Podstawowym źródłem wiedzy o relacji Norwid – Warszawa jest studium: J. W. G o m u l i c k i, *Norwid w Warszawie: 1825–1842*, „Rocznik Warszawski” XXI, 1990. Zob. też: W. R z o Ń c a, *Norwid i Warszawa*, w: *Romantycy i Warszawa*, red. S. Makowski, Warszawa 1996, s. 236–249.

powstania styczniowego deklaracja ta zdezaktualizowała się i wielu chłopów (co świetnie znamy z inicjalnej części *Wiernej rzeki* Stefana Żeromskiego) sprzyjało rosyjskiej hegemonii, w sytuacji gdy Warszawa dojrzała do politycznej samoświadomości jako niekwestionowana ostoja polskości i miejsce świadomości typu strategicznego.

Gdy w perspektywie przestrzeni literackiej patrzemy na dziewiętnastowieczne powstania, uderza nikłe (lub wręcz żadne) odzwierciedlenie powstania listopadowego w pismach Norwida. Z badań Juliusza Wiktora Gomulickiego oraz autorek *Kalendarium życia i twórczości Norwida* wiemy, że tłumaczy się to patriotyczną indyferencją ojca poety. Natomiast owo wszechstronne, rzekłbym polityczno-oświatowe, zaangażowanie Norwida w powstanie styczniowe można zrozumieć wtedy, gdy uwzględni się swoiste „przeniesienie intencji”: powstanie styczniowe urzeczywistniało się w wielu ośrodkach dawnej Rzeczypospolitej (ziemi kieleckiej, lubelskiej, Małopolsce, grodzieńszczyźnie itd.), Norwid zaś umiejscawia je przede wszystkim w Warszawie – tak jakby było powstaniem listopadowym, które faktycznie niemal wyłącznie dotyczyło stolicy i Mazowsza.

Owo mentalne przemieszczenie jest w moim odczuciu rezultatem nie tyle faktu, iż do Paryża łatwiej przenikały wieści z Warszawy niż na przykład spod Małogoszczy, ile sprawą tego, że młodzieńcze wokółpowstańcze przeżycia Norwida okresu szkolnego (które stanowiły wielki bagaż martyrologicznego i, szerzej, kulturowego doświadczenia) mogły właśnie w 1863 roku ulec „rozpakowaniu”.

Drugie uwarunkowanie topograficznej „kariery” Warszawy okresu powstania styczniowego miało, jak sądzę, charakter *stricte* artystyczny. Mianowicie poeta zdawał sobie sprawę, że w latach czterdziestych i później romantyczne w wąskim rozumieniu słowa poetyki opisu walki o niepodległość (znane z *Konrada Wallenroda*, *Dziadów* czy przywoływanych wierszy powstańców Słowackiego) już się przeżyły. Gdy natomiast w latach sześćdziesiątych w emigracyjnym Paryżu Norwida krystalizowała się poetyka symbolizmu – symbolizmu zakładającego wcielanie Ideału w materię¹³ – cierpiąca i walcząca zarazem Warszawa mogła stać się na nowo ważną figurą Norwidowej przestrzeni poetyckiej.

¹³ Szerzej o tym w mojej książce *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.

F o r t e p i a n zaś, mazowieckiego wszak bez reszty, Fryderyka Chopina mógł stać się wtedy materialnym z n a k i e m sytuacji, w jakiej wówczas znalazły się polskość, a zarazem „człowieczeństwo” w ogóle. Tu rzekłbym – Warszawa, jak już sugerowano, miała szczęście, że akcja jednego z najpiękniejszych wierszy polskich w ogóle rozgrywa się w decydującej mierze na ulicach miasta stołecznego. Równie ważne wydaje się to, że centralne *credo* swej dojrzałej poezji – nawiązującą do mistrzów włoskiego renesansu artystyczną powinność wcielania Ideału w materię – autor *Vade-mecum* na zawsze powiązał z tak drogim sobie miastem młodości. To tutaj w swej topograficznej konkretności: przed Pałacem Zamoyskich¹⁴, gdzie Nowy Świat przechodzi w Krakowskie Przedmieście, wszystkim nam znany Ideał „sięgnął bruku”.

Dialogowa opowieść o Warszawie kierowana jest do „Szopena”. Odwołania topograficzne zaś czynione są z zastosowaniem stylizacji romantycznej. A jednak wbrew realiom słynnego wówczas nieudanego zamachu na Berga, Norwid odwołuje się w *Fortepianie Szopena* do noszonych w pamięci obrazów z powstania listopadowego.

Oto – patrz, Fryderyku!... to – Warszawa:
 Pod rozplómienną gwiazdą
 Dziwnie jaskrawa – –
 – Patrz, organy u Fary; patrz! Twoje gniazdo:
 Owdzie – patrycjalne domy stare
 J a k P o s p o l i t a - r z e c z,
 Bruki placów głucho i szare,
 I Zygmuntowy w chmurze miecz,

Patrz!... z zaułków w zaułki
 Kaukaskie się konie rwą
 Jak przed burzą jaskółki,
 Wyśmigając przed pułki,
 P o s t o - p o s t o - -
 – Gmach zajął się ogniem, przygasł znów,
 Zapłonął znów – – i oto – pod ścianę
 Widzę czoła ożałobionych wdów
 Kolbami pchane – –

¹⁴ To teraz gmach (Nowy Świat, nr 69) należący do Uniwersytetu Warszawskiego.

I znów widzę, acz dymem oślepiam,
Jak przez ganku kolumny
Sprzęt podobny do trumny
Wydźwigają... runął... runął – Twój f o r t e p i a n!
[2, 143]

Norwida Warszawa okresu powstania styczniowego jest więc miastem bohaterskim. Miasto stołeczne (jeśli uwzględnić również Rosjan) uosabia zarazem antynomie dziewiętnastowiecznego człowieczeństwa. Uniwersalność ta uprawomocnia zatem skontaminowanie powstania z początku lat sześćdziesiątych z powstaniem listopadowym sprzed ponad 30 lat. Tym jednak, co zwraca uwagę, jest perspektywa realizowania się przestrzeni miasta. Jest ono postrzegane ze względu na to, co miasto stołeczne „zmarmurza”. Co jednocześnie wyraża jego „moralną” twardość. Nie mniej ważna jest świadomość artystyczna, która – zgodnie z duchem estetyki lat sześćdziesiątych XIX wieku – dopominała się wspomnianej już materialności. Była ona niedoceniana przez romantyków, a dowartościowana przez lirykę francuską drugiej połowy XIX wieku. Warszawa jest mianowicie pokazywana przez pryzmat bruku. Oto przykład:

O! Ty, m ł o d o ś c i m e j S t o l i c o ...
Z Twego bruku rad bym miał kamień
W mchu cmentarza, pod błyskawicą...
[2, 227–228]¹⁵

Podkreślenie przez Norwida wersu *Dedykacji* mówiącej o „stolicy” jako mieście jego młodości, jak również metafora cmentarza rozświetlanego przez błyskawicę, pozwalają zauważyć, że klęska powstania styczniowego była przez poetę przyjmowana z tak wielkim zaangażowaniem, gdyż był to również czas osobistej klęski Norwida, dla którego (zważywszy także na jego sytuację paryską) stało się jasne, że tak drogiej sobie Warszawy (ważnej wówczas choćby ze względu na rodzinny grób na Powązkach) nigdy już nie zobaczy.

¹⁵ Na tablicy przy Al. Solidarności 72 mamy wyrazistszą wersję z *Tyrteja*: „Z bruku twego rad bym mieć kamień, na którym krew i łza nie świecą” [IV, 463].

W latach sześćdziesiątych w uniwersalistycznej świadomości Norwida (również Chopin był figurą owego uniwersalizmu) narastało więc poczucie z a m k n i ę c i a w p r z e s t r z e n i. Zarazem jednak, antynomicznie, poczucie pielgrzymstwa – emigracyjnego, ale przede wszystkim egzystencjalnego. Odzwierciedla to cytowana *Dedykacja* z roku 1866. Przecież chęć posiadania kamienia z budowli (tutaj z „bruku”) jest pielgrzymim pragnieniem zdobycia materialnej części architektury będącej obiektem kultu. Warto wspomnieć na marginesie, że parnasizm lat czterdziestych oraz pięćdziesiątych nasilił w Europie zwyczaj przywożenia z Grecji (i nie tylko) fragmentów zrujnowanych monumentalnych budowli. *Dedykacja* (w nieco zmienionej wersji – zob. 4, 461–463) stanowi wstęp do *Tyrteja* – dramatu demaskującego tę część społeczeństwa warszawskiego, która bawi się w obliczu klęski narodowej. Młodzieńcze *Wspomnienie wioski* odżywa tu więc i mimowolnie tamto wyznanie, „bo ja chłop jestem”, w kontekście powstania styczniowego niechcący zyskuje sens potwierdzający patriotyczną prężność chłopca udowodnioną w czasie wielu bitew i potyczek 1863 roku.

W latach sześćdziesiątych Norwid na nowo jął poszukiwać swojej przestrzeni¹⁶. Doświadczenia amerykańskie, podróż oceaniczna (*Cywilizacja*) uwrażliwiły go na przestrzeń jako typ aksjologicznego tudzież egzystencjalnego myślenia. Jako człowiek już wówczas czterdziestoletni „rozciągnął” czas swych lirycznych doświadczeń.

Warszawa powstania styczniowego była reanimacją Norwidowej młodości – reanimacją jego „gniazda”. Nic dziwnego, iż reagował na wszystkie dostępne wówczas w Paryżu doniesienia prasowe, z których wynikało na przykład, że w manifestacjach ulicznych brały udział także dzieci. Pisał:

Pytasz: co mówię, gdy warszawskie dziecię
Wstawa oparte na cudzie?
Bogu dziękuję, że jeszcze na świecie
Są oryginalni ludzie! [1, 338]

¹⁶ Poczucie paryskiej alienacji narastało w Norwidzie aż do połowy lat siedemdziesiątych, kiedy to podjął nieudaną próbę przeniesienia się do Włoch. Znakomitą quasi-filozoficzną rozprawą z przestrzenią jest wyrafinowana nowela *Tajemnica lorda Singelworth*.

Powiązania warszawskiego dzieciństwa z oryginalnością nie sposób nie skojarzyć z dojrzałością Norwida jako człowieka. Dojrzałość ta w latach sześćdziesiątych zaczęła z wolna przeobrażać się w starość. Owa trudna oryginalność Norwidowego dzieła artystycznego wchodziła w dialog z sielskimi wizerunkami zrozumienia i docenienia. Te zaś znowu kierowały ku Warszawie i czasom, gdy na początku lat czterdziestych w salonach literackich stolicy okrzyknięto go cudownym dzieckiem polskiej poezji. *P r z e s t r z e ń W a r s z a w y* po powstaniu styczniowym stała się w ten sposób *p r z e s t r z e n i ą m i t y c z n ą*.

Sugerowana już analogia Norwid – Warszawa zyskiwała na znaczeniu. Norwid jako człowiek i poeta również bowiem zdawał się „sięgać bruku”. W *Dedykacji* ofiarowanie Warszawie księgi zdobionej bogato złotem wydaje się poecie niestosownością.

[...] Tobie! o Warszawo,
Niosę dziś księgę mniej złoconą.
Dotknij jej swoją ręką krwawą, [...]
Lecz ja zmierzyłem Oceany,
A pamiętałem Cię z oblicza,
Niekiedy równie zapomniany!...
[2, 227]¹⁷

Wspomnienie o gorzkim przeżyciu, jakim była dla Norwida wzmiankowana wyżej podróż do Ameryki, jest sygnałem, że i jemu nie było obce doświadczenie upokorzenia i opuszczenia przez wszystkich, podobne do intencjonalnego opuszczenia Warszawy przez inne narody Europy. Poeta jednak wierzył, że, tak jak każda autentyczna wielkość, również Warszawa zmartwychwstanie w pokoleniu „późnego wnuka”. Przestrzeń miasta była więc siedliskiem symbolicznego zmartwychwstania.

Nieoczywistość artystycznych dokonań poety, co się tyczy Warszawy, wiąże się z tym, że dominująca jest polityczna motywacja Norwidowych odwołań do miasta stołecznego. Przestrzeń miasta została „rozciągnięta”. Liczy ona co najmniej trzydzieści lat. Bowiem to

¹⁷ W wersji z *Tyrteja* mamy większą dosłowność: „Jak Ty, samotny! – zapomniany!...” [4, 462].

ze względu na powstanie styczniowe, nie listopadowe, jest Warszawa miastem heroicznym, które ujmuje wielkością patriotycznych cierpień i skalą poniżenia. Warszawa jest jednak zarazem figurą przyszłego tryumfu. Zniewolona przez carski despotyzm stolica wyraża pośrednio sytuację oryginalnego, bogatego duchowo artysty zabijanego przez „zimnotę wieku”.

Charakterystyczna dla Norwida jako człowieka i artysty ambiwalencja powoduje jednak, że dominującej pozytywnej wizji Warszawy towarzyszy obraz negatywny. Przestrzeń również zyskuje ambiwalentny, podwójny sens. Polisemantyczność obrazów wzmacnia, tak częsta w tamtym okresie, forma pytająca. W wierszu *Do wroga* heroizm traci swój pozytywny sens:

Czyż myśli każdej – każdej myśli prawie
 Uczyć się trzeba ciężkimi ofiary:
 P a t r i o t y z m u – na bruku w Warszawie,
 A C h r z e ś c i j a ń s t w a – u krwawych wrót Fary?!...
 [1, 373]

Podobnie jak niedługo później Bolesław Prus, wielki miłośnik Warszawy, Norwid ma zapewne do zarzucenia Warszawie, że i tu każda myśl przychodzi za późno, każdy zaś czyn za wcześnie; innymi słowy, że refleksja polityczna nie nadąza za zrywami powstańczymi. Wiele ambiwalentnych, jak wiadomo, sądów poety z lat sześćdziesiątych świadczy o tym, że był on przeciwnikiem powstania jako jedynie ofiary, to znaczy czynu kulturowo, w tym moralnie, niedojrzałego¹⁸.

Charakterystyczna dla postawy Norwida ambiwalencja widoczna jest również w wypowiedziach epistolarnych. Norwid błyskotliwie charakteryzuje Warszawę jako marionetkę historii. Silnie na nowo wpisany w przestrzeń miasta, manifestacyjnie odcina się od niego. Oto dobitny przykład z listu do Konstancji Górskiej z 20 lipca 1865 roku:

Nie Warszawę k t o b a w i (a tym mniej ja, co wcale obywatelem polskim nie jestem i p r a w w t y m n a r o d z i e n i e u ż y w a m) – ale raczej biedna Warszawa bawi się sama lada czym,

¹⁸ Wątek moralnej niedojrzałości Polaków stanowi ważny motyw opracowania: W. T o r u ń, *Norwid o niepodległej*, Lublin 2013.

jak nieszczęśliwe dziecko, któremu stargano nerwy, raz je nastrajając na ogromny ton wielkiej rozpaczy, drugi raz na zapustne radości i igraszki. [9, 177]

Mamy tu obraz „szamotania się” miasta, ale również poety, w którym powraca świadomość bycia Polakiem tylko w jakiejś mierze (przypomina to owo Norwidowe bycie „Normandem”). Mówiąc w tymże liście, że gilotyna i cynizm są nierozłączne, dodaje: „Tak jest Warszawa dziś – miasto stołecznego rodu i pochodzenia – potrzebujące rozwinętego i szerokiego życia, a doprowadzane ustawicznie do spazmów obłąkania!” [9, 177].

Polityczne zaangażowanie Warszawy czyniło ją więc również mentalnie i kulturowo zamkniętą¹⁹. Wytknął to Norwid stolicy. Na przykład w 1864 roku poeta napisał do Aleksandra Haukego, prezesa dyrekcji rządowej teatrów warszawskich, list z zapytaniem, czy istnieje możliwość wystawienia na którejs z scen warszawskich jego komedii *Aktor*. Otrzymał odpowiedź negatywną, pisał do Mariana Sokołowskiego, że „teatr warszawski z a c z ą ł s i ę p r z e z z a m k n i ę c i e” [9, 126].

Rodzajem paradoksu było to, że w Warszawie w przestrzeni literackiej drugiej połowy XIX wieku brakło miejsca dla Norwidowej liryki. Nic dziwnego, że negatywny wizerunek warszawskiej rzeczywistości to również negacja czasopiśmiennictwa, w którym notabene pojawiały się w tamtych latach, co jakiś czas, złośliwe wzmianki o emigracyjnej twórczości poety. Jedną z nerwowych reakcji na ten stan rzeczy był wiersz *Dziennik-warszawski*.

Wymienione fakty historycznoliterackie potwierdzają siłę Norwidowego przywiązania do Warszawy. Powstanie styczniowe jako typ „rozciągniętej” przestrzeni jest w jego pismach bardzo ważne, gdyż w poecie skazanym na emigracyjny Paryż wyzwoliło ono rozległe pokłady egzystencjalnych uczuć, których topograficzną motywacją była Warszawa

¹⁹ Uzasadnioną wydaje się hipoteza, że pozytywistyczny program edukacyjny przyniósł pozytywne rezultaty również w życiu kulturalnym Warszawy. Rozwój miasta na początku XX wieku zbiegł się z powrotem Norwida na warszawski rynek czytelniczy. O sytuacji kulturalnej miasta stołecznego w okresie Młodej Polski zob. G. P. B a b i a k, *Warszawa i jej elity*, w: t e g o ż, *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery” Zenona Przesmyckiego*, Warszawa 2002, s. 15–26.

jego dzieciństwa, a następnie kolejne formy edukacji aż po pierwszą pracę zawodową oraz na wskroś udany debiut poetycki.

Po śmierci poety miasto stołeczne okazało się, jak wiadomo, niewdzięczne. W 1883 roku „Gazeta Warszawska” pisała: „Norwid kształcił się w Warszawie i tu około 1840 roku zajaśniał od razu niezwykłym blaskiem [...]. Z pierwocin płodów jego muzy wiele wróżono na przyszłość, co się jednakże nie ziściło”²⁰. „Kurier Warszawski” wypowiadał się w podobnym tonie:

I stało się z nim, co się staje zazwyczaj z „wykolejonymi”, których tak wielu pojawiło się w ostatnich czasach. Ten marzyciel [...] marniał gasnąc powoli, a myśl, że przez całe życie nie potrafił wcielić widomie ideału, który ciągle przed nim jaśniał, [...] przyspieszyła zapewne i śmierć jego²¹.

Ostatecznie jednak ideał Norwidowej liryki „sięgnął bruku” właśnie w Warszawie. To tu poeta „zmartwychwstał”. Stolica przyjęła autora *Fortepianu Szopena* głównie za sprawą Zenona Przesmyckiego, który w latach 1901–1907, zwłaszcza w tomie 8 „Chimery” z 1904 roku, opublikował odnalezione i ocalone pisma poety. W ten sposób metafora „roztrząskanego” fortepianu stała się metaforą losu samego autora *Vade-mecum*. Po późnoromantycznym, a następnie pozytywistycznym zniesławieniu Norwida, to w mieście jego młodości, „gnieździe” poety i całej „pospolitej” rzeczy zaczął się nowy okres w jego pośmiertnych losach, który trwa do dziś²².

²⁰ „Gazeta Warszawska” 1883, nr 120 (z 21. 05.), s. 2.

²¹ „Kurier Warszawski” 1883, nr 131b (z 18. 05.), s. 2.

²² Niezwykłym paradoksem jest to, że przed frontonem pałacu Zamoyskich, w miejscu zamachu na namiestnika carskiego Berga, można usiąść dziś na wykonanej z kamienia ławce i uruchomić... fortepian. W ławkę wbudowany jest mianowicie odtwarzacz serwujący utwory Chopina. Tym razem ideał sięgnął bruku w sensie skrajnie przeciwnym wobec wymowy finału Norwidowego *Fortepianu Szopena*.

Space in *Chopin's Piano*: Cyprian Norwid's Warsaw

The author shows how the space in *Chopin's Piano* is a polysemantic representation of the biographical and iconographic connection between C. Norwid and Warsaw. The poet links cobbles with the sky, the colloquial with the ideal. As a result, a literary space – a feature of Polish Premodernism – is subject to the rules of universal musicality, which was characteristic for the European symbolist poetry of the 2nd half of the 19th century.

WIEŚLAW RZOŃCA – od 1989 r. pracuje w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 1999–2004 wykładał na Uniwersytecie w Tybindze (RFN). Najważniejsze publikacje: *Norwid – poeta pisma. Próba dekonstrukcjonistycznej lektury dzieła*, Warszawa 1995; *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*, Warszawa 1998; *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005. *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013. Redagował (wspólnie z Karolem Samselem) tom zbiorowy: *Uniwersalność komizmu. Aleksander Fredro w 220 rocznicę urodzin*, Warszawa 2015.