

ADAM CEDRO

*FORTEPIAN SZOPENA*  
POEZJA I HISTORIA

Mało który utwór doczekał się tak wielu i tak rozmaitych analiz. W wydanej przeszło 10 lat temu *Bibliografii interpretacji wierszy Cypriana Norwida* dział dotyczący *Fortepianu Szopena* odsyła nas do kilkudziesięciu pozycji<sup>1</sup>. Olbrzymie bogactwo: od wzmianek – po pełne analizy wiersza, a nawet jedną monografię; pisanych w różnym czasie, z różnych pozycji metodologicznych i ideowych, dla różnych potrzeb. Dość przywołać nazwiska Filipa, Makowieckiego, Borowego, Gomulickiego, Piechala, Trznadla, Sandauera, Ferta, Makowskiego, Łapińskiego, a na interpretacji Władysława Stróżewskiego kończąc.

Wydawałoby się zatem, że wszystko już o utworze powiedziano i że przynajmniej główne jego tajemnice zostały odsłonięte i opisane. A jednak... Jak każde arcydzieło, *Fortepian Szopena* przy uważnej lekturze nadal niepokoi, prowokuje pytania, pokazuje nowe możliwości odczytania jego poszczególnych fraz<sup>2</sup>. Być może to zjawisko typowe dla każdego wybitnego utworu, być może kwestia pewnego braku pokory badaczy wobec tego, co mówi sam tekst, braku zastępowanego czasem ideologiczną werwą. Może wreszcie wynikać to z niezwykłej wieloznaczności tego tekstu, wieloznaczności wręcz budującej jego poetyckość i pozwalającej na różnorodne lektury. Próbując uporządkować stan badań nad utworem, doszedłem do paru nowych, jak mi się wydaje, ustaleń

---

<sup>1</sup> Oprac. A. Cedro, P. Chlebowski, J. Fert, M. Buś i J. Leociak. Lublin 2001.

<sup>2</sup> Z okazji obchodów Roku Chopinowskiego [w roku 2009] postanowiłem przygotować okolicznościowe wydanie *Fortepianu Szopena*. Pierwotny zamiar był skromny: opublikować tekst poddany lekkiej modernizacji i wzbogacić go kolorową reprodukcją autografu z *Vademecum*. Tak prosto zamierzona inicjatywa zmieniła swój zakres i charakter, kiedy w trakcie pracy okazało się, że wiele miejsc tak, wydawałoby się, dobrze znanego i opisanego utworu jest niejasnych, a wątpliwości nie nikną nawet po lekturze większości dotychczasowych interpretacji. Stąd wynikła konieczność dopisania działu „Objaśnienia”, inspirowanego obecnym tekstem. Zob. C. N o r w i d. *Fortepian Szopena*. Tekst opracował i komentarzem opatrzył A. Cedro. Kielce 2010 (wyd. 1 i 2). Tekst cytuję za tym wydaniem.

i propozycji, które uzupełniają, modyfikują lub poszerzają naszą wiedzę o poemacie.

### 1. CO MA HARFA DO SZOPENA

Z pełnym przekonaniem pozwolę sobie zauważyć, że *Fortepian Szopena* wart jest analizy od pierwszego do ostatniego wyrazu. Dosłownie<sup>3</sup>. Niewiele jest takich utworów. Czytając inicjalne „Byłem u Ciebie”, już pojawiają się pierwsze asocjacje z Norwidowym „bywaniem u osób” i pierwsze pytania: czy prosta zamiana trybu duratywnego (użytego w *Marionetkach*) w dokonany jest jedynym czynnikiem, który tak istotnie rozróżnia konwencjonalne zachowania gościa salonu od tej lirycznej i osobistej relacji ze spotkania z Chopinem<sup>4</sup>? A poetycki okolicznik czasu „w te dni przedostatnie” (nadal pierwszy wers!) czym różni się od hipotetycznego wyrażenia „w te dni ostatnie”? Na jakiej zasadzie „przedostatniość” otwiera i przedłuża przestrzeń „niedocieczonego wątku” życia kompozytora, a więc wątku nie tylko nie dokończonego, ale i nieodgadnionego, objętego zatem swoistą tajemnicą? W jaki sposób wreszcie tenże okolicznik czasu prowadzi do pełni mitu (w. 3), w który właśnie wkracza artystyczna biografia Szopena?

A oto kolejne fascynujące wersy (5-6):

– Gdy życia koniec szepce do początku:

„Nie stargam Cię ja – nie! – Ja u – wydatnię!”

Pytanie najprostsze: o jaki początek tu chodzi? Czyżby był to ślad cyklicznej koncepcji czasu właściwej mitowi, która każe terażniejszości zawracać w przeszłość? Ale przecież nie może wchodzić tu w grę początek biografii kompozytora; taka konstrukcja nie miałaby sensu. Obietnica uwydatnienia sensu egzystencji nie cofa się, ale sięga w przyszłość i odnosi się do początku czegoś nowego, dopiero mającego się pojawić, nowej wartości, którą wprowadza nadchodząca śmierć. Jakąś rekapitulację wartości całego życia, oszacowania jego sensu, możliwą dopiero po śmierci. A zatem słowa te (czyżby wypowiedane

---

<sup>3</sup> Nawet motta otwierające utwór warte są analizy. Zob. E. F e l i k s i a k. *Mowa i milczenie motta*. W: *Semantyka milczenia 2*. Red. K. Handke. Warszawa 2002.

<sup>4</sup> O szczególnym napięciu powstającym w tym miejscu między wspominającym a wspomnianym pisze Bernadetta Kuczera-Chachulska. Zob. t a ż. „Czas siły – zupełnej”. *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*. Lublin 1998 s. 63 i n.

przez śmierć?) skierowane są do początku nowego etapu dzieła Szopena, życia jego sztuki po śmierci kompozytora. Duża litera zaimka „Cie” niewątpliwie kieruje wektor do osoby, a nie „początku” (życia). Samoistnie nasuwającym się dopowiedzeniem tłumaczącym opozycję „stargać” – „uwydadnić”, byłyby tu Norwidowa koncepcji s-konu (skonania, ale i do-konania, zwieńczenia życia majestatem śmierci), obecna choćby w wierszu *Na zgon śp. J. Zaleskiego* i często przywoływana jako komentarz do tego fragmentu utworu. Ten kierunek czytania potwierdzały także bladeś świtu z w. 4, otwierająca perspektywę budzenia się nowej fazy recepcji twórczości Szopena.

I wreszcie najważniejsze dla nas wersy (7-10):

Byłem u Ciebie w dni te, przedostatnie,  
Gdy podobniałeś – co chwila – co chwila –  
Do upuszczonej przez Orfeja liry,  
W której się rzutu-moc z pieśnią przesila,  
[...]

Oto kolejne miejsce ciemne: problem upodobniania się bohatera wiersza do upuszczonej przez Orfeusza liry. Te wersy nie doczekały się dotychczas rzeczowego komentarza. A że jest on potrzebny, świadczą takie oto wypowiedzi, które znalazłem w internetowych „gotowcach” wypracowań (wyróżnienia pochodzą od A.C.):

Pisząc o Szopenie w tych ostatnich dniach, Norwid porównuje go do Orfeusza, mitycznego bohatera, który swą grą na lirze wzruszał przyrodę i zjednywał bogów.

*Fortepian Szopena* jest długi i wieloczęściowy. Trzy pierwsze części to trzy wspomnienia spotkań, wizyt u chorego Szopena, przekonanego o śmierci, podobnie jak do liry Orfeusza, do postaci marmurowej dłuta Pigmaliona. Uderza bladeś rąk Szopena – mieszają się z bielą klawiatury.

Orfeusz natomiast był w mitologii greckiej znanym twórcą muzyki, która dawała mu władzę nad przyrodą. Można więc powiedzieć, że Szopen jest tu jak gdyby narzędzieniem Orfeusza, a jego muzyka ma znamiona boskości.

W trzech pierwszych zwrotkach opisuje poeta zapamiętaną przez niego sylwetkę gasnącego artysty. Norwid wspomina postać Szopena, podobnego do liry Orfeusza, do postaci marmurowej dłuta Pigmaliona.

Trudno nie uśmiechnąć się przy próbie wyobrażenia sobie, w jaki sposób Szopen miałby upodabniać się do liry... No właśnie, ale co tu właściwie jest przedmiotem porównania: Orfeusz czy jego lira? Satysfakcjonującej odpowiedzi

próżno szukać i w poważniejszych komentarzach. Tadeusz Makowiecki na przykład pisze:

Pierwszy [fragment – A.C.] – to wywołanie wizji o najzwieźniejszym a przenikliwym nastroju, wizji Chopina. Ale w wizji tej nie ma najlżejszych nawet napomknien do zewnętrznego wyglądu: rysunku czoła, oczu, profilu, ciepłego szala (jak w *Czarnych kwiatach*) – nic. Za to jest parokrotne powtórzenie słów o wątku dni przedostatnich, obraz człowieka jako opuszczonej (sic!) przez Orfeusza liry, kończącej się melodii, odchodzącej pieśni<sup>5</sup>.

Nie widzi tu też problemu Waław Kubacki w swej „mysteryjnej” interpretacji poematu:

[...] a dalej porównanie umierającego Chopina z upuszczoną przez Orfeja lirą<sup>6</sup>.

Trudności nie dostrzega także Władysław Stróżewski:

Już w strofie 2 dotknięte zostają problemy związane z tym, co w sztuce najbardziej elementarne, pierwotne, archiczne. Pojawia się postać Orfeusza, patronującego dialektyce rzutu i pieśni, a także materii elementarnych dźwięków, które dochodzą tu do głosu [...]<sup>7</sup>

I jeszcze cytaty z Jacka Trznadła:

Następnie postać Chopina podobnie do „opuszczonej przez Orfeja liry”, upuszczonej, jak wiadomo, po jego śmierci. I z kolei fortepian, który b y ł ciałem Chopina, przemienia się w rozszarpywane przez Pasje-Menady ciało Orfeusza. Czemu służy ten pochód utożsamień? Nie tylko „podniesieniu” tonu, nie tylko wskazaniu na różnicę pomiędzy antycznym fatum – które dosięga Orfeusza, z którego wynika pesymizm antyku śródziemnomorskiego – a tragedią chrześcijańską, mającą swoje miejsce w walce dobra ze złem, więc – ostatecznie zwycięską. Chodzi jeszcze o coś więcej: o włączenie jednak tragedii antycznego mitu w ten sam pochód walki dobra ze złem, nadania jej podobnego, choć nieświadomego jeszcze dla antyku sensu chrześcijańskiego. O wielką jedność czasów<sup>8</sup>.

Nie wydaje się, by przytoczone tu opinie wiele rozjaśniły. Podstawowym nieporozumieniem jest traktowanie tych wersów jako odnoszących się wprost do postaci Szopena. Tak naprawdę nie chodzi tu bowiem tylko o jego osobę, ale o do-

---

<sup>5</sup> *Fortepian Szopena*. W: K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska. *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949 s. 118.

<sup>6</sup> *Fortepian Szopena*. „Poezja” 1983 nr 4-5 s. 152.

<sup>7</sup> *Doskonale-wypełnienie*. O „*Fortepianie Szopena*” Cypriana Norwida. Cyt. za: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002 s. 220.

<sup>8</sup> *Czytanie Norwida. Próby*. Warszawa 1978 s. 148-149.

konania twórcze, o jego muzykę... To nie postać (ciało) Szopena upodabnia się do liry Orfeusza. Przybliżający się moment śmierci pozwala doszukać się podobieństwa granicznej sytuacji, w jaką wkracza jego muzyka, do upuszczonej w momencie śmierci mitologicznego śpiewaka cudownej liry.

Niemal 300 lat wcześniej, w roku 1585, „Słowiańskim Orfeuszem” nazwał Jana Kochanowskiego w swych *Żalach nagrobnych* Sebastian Klonowic, tak więc tradycja porównywania wybitnych artystów do Orfeusza jest oczywista. Znacznie bardziej interesujące jest porównanie czegoś do upuszczonej liry śpiewaka. Orfeusz, syn muzy Kaliope i Apolla, był jak wiadomo najślynniejszym mitologicznym poetą, śpiewakiem i muzykiem, symbolem niedoścignionego kunsztu i mistrzostwa artystycznego. Swym śpiewem potrafił nie tylko oczarować przyrodę, ożywiać drzewa czy kamienie, ale i odwrócić uwagę załogi Odysusza od śpiewu syren, a nawet przekonać Hadesa, by pozwolił żonie Orfeusza, Eurydyce, wrócić do świata żywych. Wierność Eurydyce stała się według niektórych przekazów przyczyną jego śmierci – został rozszarpany przez zazdrosne menady (ogarnięte szałem bachantki) – motyw ten zresztą powraca w dalszej części *Fortepianu*. O tym wiemy, a całą historię opisał między innymi Owidiusz w swoich *Przemianach*. Najważniejszy jest jednak dla nas końcowy fragment tego mitu: po śmierci Orfeusza jego lira grała s a m o - i s t n i e:

Rozdarte członki poety spoczęły w różnych miejscach: jego głowę i lirę ty przyjąłeś, Hebrusie. Kiedy – niezwykła to rzecz! – płynęły środkiem rzeki, lira wydawała jakieś żalose dzwięki, a martwy język szeptał smutne słowa i smutno odpowiadały wybrzeża<sup>9</sup>.

Zatem kluczem do zrozumienia tego porównania Szopena z lirą Orfeusza jest przydawka „u p u s z c z o n a”, a więc nawiązanie do sytuacji związanej bezpośrednio ze śmiercią śpiewaka, po której lira zaczęła samoistnie grać. Na to, że upuszczenie instrumentu jest tu znakiem śmierci twórcy, wskazuje m.in. pośrednio rzeźba Augusta Clésingera (zięcia George Sand) na paryskim grobie kompozytora, przedstawiająca muzę, której lira wysuwa się z dłoni. Symbolika tego nagrobka na cmentarzu Père-Lachaise jest dość oczywista: twórczość i jej kres. Milczący instrument i niema muza. Poszarpane struny, przecięty wątek życia. W równie subtelny sposób mówią o tym wersy 29-32 i 51-58 Norwidowej<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> O w i d i u s z. *Metamorfozy*. Przekład S. Stabryła. T. II. Wrocław 2004 s. 325.

<sup>10</sup> Odwołuję się tu do genealogicznych ustaleń Z. Łapińskiego w jego artykule pt. *Pieśń zwycięska. O „Fortepianie Szopena”*. „Studia Norwidiana” 12-13:1994-1995.

Grająca samoistnie lira prowokuje do kolejnych pytań: co dzieje się ze sztuką po śmierci twórcy? W jaki sposób jego sztuka nadal żyje? W jakich wymiarach? Na ile dzieło związane jest z biografią i intencjami kompozytora, a w jakich warunkach zaczyna żyć własnym życiem? Jakie misterium musi się dokonać, by piękno trwało? Czym musi odznaczać się dzieło sztuki, by mimo śmierci artysty nadal zachwycało, oczarowywało, wzruszało?

Motyw upuszczonej (a grającej) liry proponuję właśnie tak interpretować: jako szczególną tajemnicę twórczości, która decyduje o wartości i nieśmiertelności dzieła. Jak wielka musiała być moc koncepcji twórczej i wartości zawarte w samej muzyce, by mogła ona dalej żyć samoistnie! Nieprzypadkowo pojawia się niebawem motyw Pigmaliona – a więc kolejnego twórcy, którego miłość do stworzonej przezeń rzeźby doprowadziła do ożywienia artefaktu.

Dopiero przyjęcie tej koncepcji interpretacyjnej logicznie tłumaczy „zdziwienie” strun wydobywającą się z nich autonomicznie muzyką mimo „odepchnięcia” instrumentu przez kompozytora (w. 10-17):

- [...] liry,  
 10 W której się rzutu-moc z pieśnią przesila,  
 I rozmawiają z sobą struny cztery,  
 Trącając się,  
 Po dwie – po dwie –  
 I szemrząc z cicha:  
 15 „Z a c z ą ł - ż e o n  
 U d e r z a ć w t o n?...  
 C z y t a k i M i s t r z !... ż e g r a... c h o ć o d p y c h a?”

W optyce „rzutu-moc” to siła zarysu, koncepcji twórczej Szopena, energii emanującej z jego dzieła i rozpoczynającej „samodzielne” życie po śmierci kompozytora. Interpretacyjne próby innego łączenia „odepchnięcia” z „rzutu-mocą” wydają się prowadzić na manowce: jedni widzą tu mechanikę wydobywania dźwięku („odpychanie” palcem klawisza), inni (także w odniesieniu do w. 58) – świadectwo „odrzuconia” muzyki Szopena przez współczesnych (do czego przecież nigdy nie doszło), jeszcze inni „odrzuconą” lirę umieszczają jako gwiazdozbiór na niebie. Raczej to instrument czuje się „odepchnięty”, osierocony przez artystę, a my jesteśmy świadkami niezwykle intymnego momentu w życiu sztuki: jej pierwszego „samodzielnego” oddechu i „śpiewu”, swoistych „narodzin” po śmierci jej twórcy. Nie ma żadnej potrzeby, by w bazowej interpretacji tego fragmentu sięgać (jak W. Kubacki) po misteria orfickie czy (jak J. Trznadel) przywoływać obecność przedstawień Orfeusza w tradycji wczesnego chrześcijaństwa. Nie wydaje się, by tak daleko idące sugestie były uzasadnione tym, co mówi tekst.

Motyw upuszczonej liry, a więc nadchodzący moment śmierci, uruchamia bivalencyjność semantyczną określeń i zaimków kierowanych do kompozytora: w płynny sposób przestają one dotyczyć człowieka i jego biografii, a zaczynają synonimicznie odnosić się do jego dzieła i domykającej się właśnie księgi twórczości. Pojawiające się w dalszych wersach rzeźbiarskie motywy pełnią podobną rolę: petryfikując bohatera, nadają tym samym jego dziełu status pomnika. A więc to nie o Szopena chodzi, ale o nieśmiertelność jego muzyki... Podobnej metamorfozie poddaje się zresztą także Szopenowy fortepian – on też staje się symbolem muzyki i twórczości.

## 2. DLACZEGO ZNISZCZONO FORTEPIAN SZOPENA

Poetycka wizja zawarta w w. 80-117 osnuta jest wokół Warszawy i wydarzeń z 19 września 1863 r., kiedy to w ramach odwetu za zamach na rosyjskiego generała Teodora Fryderyka Berga (1790-1874), mianowanego w początkach września namiestnikiem Królestwa Polskiego, wojsko carskie zdemolowało pałac Andrzeja Zamoyskiego przy Nowym Świecie, z którego okien dokonano ataku. Między innymi zniszczeniu uległ wtedy fortepian, na którym w młodości grywał w Warszawie Szopen. Norwid o tych oburzających wydarzeniach mógł czytać na przykład w krakowskim „Czasie” z 1863 r. (nr 215-221 i 223)<sup>11</sup>. To znane wszystkim fakty. Ale może warto rozszerzyć nieco historyczny kontekst tych wydarzeń. W dużej mierze posiłkować się będę książką Rafała Górskiego o polskich zamachowcach<sup>12</sup> – *droga do wolności*”, w której szczegółowo opisane jest tło polityczne, sam zamach i jego następstwa.

Otóż atak zamachowców na Berga był bezpośrednią konsekwencją przejęcia kilka dni wcześniej, 15 września, powstańczej władzy przez frakcję „czterwonych”. Dotychczasowemu rządowi Karola Majewskiego zarzucano zbytnie rozbudowywanie administracji cywilnej kosztem zmniejszania wysiłku zbrojnego. Dlatego w połowie sierpnia do Warszawy wraz ze swoimi poplecznikami przybył z Krakowa Ignacy Chmieleński, zwolennik radykalnych posunięć wobec okupanta. Całą tę grupę na polecenie Majewskiego aresztowano, by w krótkim czasie decyzją specjalnej komisji Rządu Narodowego wszystkich uwolnić. Część Bractwa Sztyletników biorąca udział w aresztowaniu przybyszy obwołała

<sup>11</sup> „Czas” można już czytać w internecie: zbiory Małopolskiej Biblioteki Cyfrowej: <http://mbc.malopolska.pl/publication/20747>

<sup>12</sup> R. G ó r s k i. *Polscy zamachowcy – droga do wolności*. Kraków 2008 s. 49-51.

Chmieleńskiego nowym naczelnikiem Warszawy, wobec czego Majewski, w poczuciu zdrady, ustąpił ze swojego stanowiska.

Chmieleński już wcześniej ujawnił swe ciągoty terrorystyczne. W lipcu 1862 r. zorganizował nieudany zamach na księcia Konstantego, W tym samym czasie chciał też zlikwidować margrabiego Wielopolskiego, znenawidzonego przez warszawiaków. Teraz postanowił podnieść na duchu rodaków i pokazać siłę organizacji powstańczej, zabijając w pierwszym tygodniu swego urzędowania nowego carskiego namiestnika. Za najdogodniejsze miejsce do przeprowadzenia akcji uznano dom czynszowy hr. Zamojskiego, przy którym było kilka dziedzińców, przydatne do ucieczki ogrody i masywna brama. Do zamachu wybrano mieszkanie na trzecim piętrze, skąd było można uciekać w ogrody. Oddajmy głos Rafałowi Górskiemu:

19 września rano wszyscy uczestnicy akcji zebrali się w opisanym mieszkaniu przy ulicy Nowy Świat 67. Pokój, z którego miano strzelać, miał dwa okna. W pomieszczeniu obok, z jednym oknem, złożone były na łóżku bomby, siekańce, proch i dwie butelki wypełnione rozpuszczonym w dwusiarczku węglem fosforu, który po rozlaniu łączy się gwałtownie z tlenem. Zamiast garłacza przyniesiono strzelbę. W mieszkaniu znaleźli się: snycerz Stanisław Rutkowski, urzędnik kolejowy Stanisław Karwowski, rzeźnik Wojciech Kunke, jego syn Albert Kunke, wreszcie bracia Krasuscy – malarz Feliks i rzeźbiarz Dominik. Na ulicy, w pewnym oddaleniu od kamienicy, przechadzało się co najmniej kilku ludzi Landowskiego.

– Przejścia nie ma! – oznajmiali przechodniom, którzy zmierzali w stronę domu Zamojskiego.

Paweł Landowski i jego szkolny kolega Paweł Ekkert obserwowali w tym czasie przewidywaną trasę przejazdu Berga. Zadaniem stojącej przed pobliskim gimnazjum młodej dziewczyny było z kolei powiadomienie ludzi ukrytych w kamienicy o zbliżającym się orszaku namiestnika.

Tego dnia około 13 nowy namiestnik ze swym adiutantem, sztabrotmistrzem Wahlem, z eskortą złożoną z dziesięciu kozaków kubańskich, jedzie w odkrytym powozie na Wolę; tam na przygotowanym wierzchowcu objeżdża pole bitwy z 1831 roku, następnie udaje się do Łazienek, gdzie odwiedza rannych oficerów: Gorainowa, porucznika z grodzieńskiego pułku huzarów, i Kulgaczewa, podpułkownika Kozaków. Po upływie dwudziestu minut wsiada do powozu i Nowym Światem wraca do Zamku. Przed dom Zamojskiego podjeżdża o 17. W tej chwili z okna trzeciego piętra pada strzał, kula przebija postawiony kołnierz pałta wojskowego, który Berg ma tylko narzucony na ramiona, i przechodzi tak blisko szyi, że czuje on uderzenie, jakby pięścią. Namiestnik wraz z adiutantem zaczynają się rozglądać na wszystkie strony, ale na chodniku jest pusto. Wtem następuje wybuch rzuconych z góry pięciu bomb, które upadają obok powozu i między końmi eskorty. Rannych zostaje pięć koni kozackich, trzech ugodzonych odłamkami kozaków upada na jezdnię. Powóz zostaje w siedemnastu miejscach przedziurawiony, ale Berg jest nietknięty<sup>13</sup>.

Zamachowcom udaje się zbiec, ale w zamian Berg nakazuje uwięzić wszystkich mężczyzn z kamienicy. Jest ich 227 – między nimi hrabia Stanisław

---

<sup>13</sup> Jw. s. 49-51.



Zamoyski i jego szwagier, książę Tomasz Lubomirski. Zostają odprowadzeni do Cytadeli. Konfiskacie uległo kilka warszawskich kamienic Zamoyskich, a hrabiego w konsekwencji zesłano na Sybir. Część zamachowców ujęto, inni zginęli w walce lub uciekli za granicę.

Dlaczego jednak natychmiast po zamachu zdemolowano kamienicę i zniszczono między innymi pamiątki po Chopinie?

Otóż było to konsekwencją tzw. afery śledziowej. W końcu lutego 1863 r. jakiś kozak zabrał ze straganu na Starym Mieście śledzia i zjadł go, nie płacąc. Na krzyk poszkodowanej straganiarki powstał tumult. Zaczęto szarpać kozaka. Ten, przestraszony, wystrzelił z pistoletu. Dowódca pobliskiego posterunku, myśląc, że wybuchły rozruchy antyrządowe, rozkazał zaatakować sprzedawców. Podczas tej akcji zniszczono większość straganów. Jak pisze R. Górski:

Ponieważ funkcję namiestnika sprawował w tym czasie znany z zamiłowania do legalizmu książę Konstanty, szef garnizonu warszawskiego musiał znaleźć prawne uzasadnienie dla działań żołnierzy przeciwko straganiarzom, szczególnie że sprawa ze śledziem stała się powszechnie znana, pisały o niej nawet zagraniczne dzienniki. Korf [dowódca garnizonu warszawskiego – A.C.] znalazł rozwiązanie w tej kwestii, wydając niezwłocznie nowy przepis dotyczący postępowania z budynkami i warsztatami pracy, które posłużyły do przeprowadzenia zamachu na zdrowie lub życie funkcjonariusza władzy państwowej<sup>14</sup>.

W pół roku po wydaniu rozporządzenia przyszło mu na mocy tego właśnie prawa dowodzić akcją odwetową na kamienicy Zamoyskich. Pierwotnie miała zostać zburzona. Ściągnięto ponoć nawet armaty i szykowano amunicję do niszczenia budynku. Jednak wobec ryzyka dużych strat wśród ludności cywilnej i możliwości jedynie podziurawienia olbrzymiej budowli kulami artylerii baron Korf podjął inną decyzję, która znalazła odbicie w *Norwidowej odzie*.

W wersach 93-94 poematu czytamy, iż „Gmach zajął się ogniem” – w rzeczywistości nie płonął, spalono jedynie wyrzucone z niego sprzęty. Felicjan Faleński (mieszkał naprzeciw pałacu Andrzeja Zamoyskiego) wspominał:

[...] Oknami wyrzucono na ulicę wszystko, co tylko nie dało się na poczekaniu wziąć w kieszeń – samych fortepianów wyleciało tam kilkanaście – pomiędzy nimi ulubiony Szopena. Zarazem, z mieszkania pani Barcińskiej, siostry Szopena, całe muzeum zgromadzonych po nim pamiątek – jego portret pędzła Ary-Szeffera – dary od króla Filipa i różnych innych panujących i magnatów – sprzęty jego pracowni – moc rękopisów, listów i autografów. Również cała biblioteka oraz cenny zbiór wschodnich rękopisów słynnego orientalisty, profesora Szkoły Głównej, Józefa Kowalewskiego. Słowem, z całej mnogości sprzętów będących własnością kilkudziesięciu rodzin ów gmach zamieszkujących, niebawem utworzyło się rumowisko, rodzaj wału, wyżej

<sup>14</sup> Jw., s. 38.

pierwszego piętra równie od wnętrza domu jak i od ulicy. Z nadejściem nocy, sprowadzono straż ogniową [...], ułożywszy trzy olbrzymie stosy, takowe pozapalano – płomienie sięgały wyżej dachów<sup>15</sup>.

Niejasna do końca pozostaje sprawa sposobu wyrzucenia na bruk samego fortepianu. W zgodzie z cytowaną relacją Faleńskiego i z powszechnie przyjętą opinią uważa się, że instrument, na którym grywał w młodości Szopen, wyrzucano przez okno (A. Sandauer pisze wprost o defenestracji). Tymczasem tekst w w. 98-100 mówi jedynie, że fortepian został „wydźwignięty” między kolumnami ganku. Co to może oznaczać? W fasadzie kamienicy na Nowym Świecie są dwa rodzaje kolumn: duże, okalające wejście do budynku, oraz ozdobna, na kształt balkonowej zabudowy, kolumnada mniejszych elementów na wysokości pierwszego piętra. Trudno ustalić zatem, jak Norwid widział sam akt dokonującego się zniszczenia instrumentu, zwłaszcza iż naocznym świadkiem nie był, a w poetycki sposób dystansuje się od realistycznego opisu („Widzę, acz dymem oślepiam”). Z racji swej wagi i wielkości fortepian mógł być prawdopodobnie stoczony wcześniej po schodach pałacu i wypchnięty przez drzwi na bruk, nie musiał roztrzaskać się przy upadku z pierwszego piętra. Istniała nawet legenda, wedle której fortepian ten ocalał i był przechowywany w rodzinie Grabowskich<sup>16</sup>. Warto więc zastanowić się, czy są wystarczające podstawy w tekście, by uznawać, iż instrument roztrzaskał się po upadku z dużej wysokości – jakkolwiek obraz taki jest niewątpliwie bardziej atrakcyjny artystycznie.

Zacytujmy jeszcze fragment z książki Górskiego o polityce terroru państwowego zaprowadzonej po zamachu przez Berga:

Nakazał rozstawić na chodnikach dziesięć tysięcy żołnierzy z nabitą bronią oraz wysłać na ulice dodatkowe piesze i konne patrole mające prawo zatrzymywać każdego, kto z jakiegokolwiek powodu wydał się podejrzany. Jedną z pierwszych decyzji namiestnika było nałożenie kontrybucji na wszystkich właścicieli nieruchomości oraz zarządzenie, że w przypadku zamachu wszyscy świadkowie czynu odpowiadają na równi ze sprawcami. Pierwszym skazanym na tej podstawie był Stanisław Zamojski, wyrokiem sądu zesłany na Sybir. Dom, który wykorzystano w akcji powstańczej, podlegał konfiskacie. Jeśli zamachowiec uciekał poprzez sklep, towar danego kupca przechodził na własność państwa. [...] Godzinę policyjną przesunięto na 21. Wojsku kazano przeprowadzać rewizje w kościołach, celach klasztornych, a nawet przetrząsać grobowce. Poczynając od 30 września, na pięciu głównych placach stolicy rozstrzeliwano schwytych z bronią powstańców. [...] Poczawszy od października, zaczęto stawiać w tych miejscach szubienice, niemal co tydzień nowe. Kobiety noszące oznaki żałoby narodowej zatrzymywano

---

<sup>15</sup> Cyt. za przedrukiem w: Z. T r o j a n o w i c z o w a, E. L i j e w s k a. *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*. T. II. Poznań 2007 s. 150.

<sup>16</sup> Zob. B. V o g e l. *Fortepiany Chopina – prawda i legenda*. „Spotkania z Zabytkami” nr 1-2 2010 s. 15-16.

i karano grzywnami pieniężnymi. Na noszenie żałoby po krewnym trzeba było mieć zezwolenie od policji. W pogrzebach mogły brać udział wyłącznie osoby zaopatrzone w przepustki<sup>17</sup>.

Przywołałem ten dłuższy cytat nie po to, by pomniejszać znaczenie zniszczenia pamiątkowego instrumentu, wpisującego się w znacznie tragiczniejsze wydarzenie dziejące się u schyłku powstania w Warszawie. Końcowe zdania z przytoczonego fragmentu stanowią komentarz wyjaśniający, dlaczego „ożalobione wdowy” z w. 95, a więc – jak tłumaczy J.W. Gomulicki – noszące żałobę narodową, są popychane przez żołnierzy kolbami karabinów. To bardzo realistyczny fragment „widzenia” Norwida.

#### 4. „NIE JA!”, CZYLI KTO?

Motyw Orfeusza powraca pod koniec poematu w dramatycznym obrazie rozdierania instrumentu przez „tysiąc pasji” (w. 110-113):

I – oto – jak ciało Orfeja  
Tysiąc pasji rozdiera go w części;  
A każda wyje: „N i e j a!...”  
„N i e j a!” – zębami chrzęści –

I znów trzeba zachować dystans wobec istniejących interpretacji tego fragmentu. Najprościej byłoby pójść za historią opowiedzianą w mitologii i – per analogiam – potraktować te „pasje” jako kobiety, które zmarnowały Szopenowi życie. Zwłaszcza że można znaleźć odpowiedni komentarz w Norwidowym *Milczeniu*:

Orfej jest rozszarpanym dlatego, iż światu północnemu przyniósł ewangelię i n d y w i d u a l - n e j m i ł o ś c i k o b i e t y, czyli promień myśli i życia bardzo późno przez ludzi zapoznawany, jeżeli nawet u daleko czytelniejszych S e m i t ó w dopiero *Pieśń nad pieśniami* (Salomonową zwaną) ewangelię tę podejma. [...] Indywidualna albowiem kobiety miłość nieznaną i nie uznawaną będąc, pozostawała tylko przyrodzona płciowa ogólność. Ten to prąd pojęcia i energii rozszarpał Orfeja (PWsz VI, 243-244).

Taki kierunek interpretacji sugeruje w swych komentarzach między innymi Gomulicki. Tadeusz Makowiecki uważa, że

<sup>17</sup> G ó r s k i, jw. s. 53-54.

Jest ona [ostatnia teza – A.C.] po prostu gorzkim i ironicznym sformułowaniem tej samej prawdy, że twory i dzieła harmonijne, idealne i doskonałe są niszczone przez siły barbarzyńskie<sup>18</sup>.

### Z kolei zdaniem Władysława Stróżewskiego

„Zacna myśl człowieka” przywołuje raz jeszcze motyw p r a w d y, której zacność – wolno to chyba powiedzieć – ma również wydźwięk moralny, wyzwalający, budzący i budujący nowe wartości. I właśnie one oddane są na pastwę bezmyślności gniewu nieświadomych swych czynów ludzi – ślepej potęgi, w której także przejawia się piętnujący nasz glob BRAK. Ten ślepy gniew symbolizują Pasje szarpiące ciało Orfeja, pasje, które czyniąc zło, nie są w stanie nawet tego przyjąć na własną odpowiedzialność, obarczając nią jakieś i n n e, spychając w anonimowe „nie ja”, „nie ja”...<sup>19</sup>

Te przykłady możliwych interpretacji fragmentu pokazują, jak wielka może być rozpiętość w rozumieniu symboliki rozdzierających Orfeusza pasji. Pozwoliłem sobie na dodanie jeszcze jednej, i chyba podstawowej, możliwości rozumienia powtarzanego okrzyku „N i e j a!”. Czy czasem nie jest on wyrazem niszczącej siły zwykłej ludzkiej zazdrości, że to „nie ja” byłem wielkim twórcą? Po prostu<sup>20</sup>.

Sztuka dla Norwida zawsze była związana z doczesnością ludzkiej rzeczywistości. Miała tę rzeczywistość przemieniać, podnosić, idealizować, ale i w niej uczestniczyć i podlegać brutalnym nieraz procesom ludzkiej historii. Stąd w *Fortepianie* obraz warszawskich realiów z czasu powstania styczniowego – kozaków łupiących pałac Zamoyskiego i wyrzucających na bruk fortepian, na którym grywał w młodości Chopin. Czy to konieczna ofiara, jaką trzeba zapłacić, by sztuka żyła? Czy huk roztrzaskiwanego instrumentu jest daniną płaconą ludzkiej małości i nikczemności? Czy wszystko, co wielkie

<sup>18</sup> *Fortepian Szopena*. W: G ó r s k i, M a k o w i e c k i, S ł a w i ń s k a. *O Norwidzie pięć studiów* s. 123. Notabene lekturę *Pięciu studiów* o Norwidzie, wydanych w 1949 r., można by poprowadzić pod kątem obecności języka ezopowego, czego przykładem ten cytat.

<sup>19</sup> Jw., s. 240.

<sup>20</sup> Miejsc niejasnych w poemacie jest znacznie więcej. Nawet znakomita interpretacja Stróżewskiego nie wszystko tłumaczy i rozjaśnia. Choćby we wspomniałym przybliżeniu sensów wersów 59-70, a więc fragmentu potraktowanego jako poetycki traktat estetyczny w formie wieloaspektowej apostrofy do piękna jako najwyższej wartości estetycznej, decydującej o sensie i wartości sztuki. No właśnie, czy do niewymienionego z nazwy piękna? A może „Doskonałe-wypełnienie” jest czymś wyższym i pojemniejszym, kategorią historiozoficzną czy wręcz soteriologiczną ukazującą sens ludzkiego losu i podejmowanych przez człowieka wysiłków? Motyw „braku” i „niedostatku” naszego globu nie muszą przynależeć do teorii estetycznej. Zwłaszcza ich dynamizm, niemal ontyczna obecność niweczająca czy zawracająca proces dążenia do Pełni, ów „nieodzowny bytu cień”, sugeruje, że może chodzić tu Norwidowi o coś innego.

i nowe, przerastające typowość, musi być zatem narażone na ataki małości, a niska zazdrość, że to „nie ja” osiągam wielkość, każe niszczyć materialne ślady wielkości, skoro samej sztuki zniszczyć się nie da?

I wreszcie problem słynnej kody z ostatnich wersów – najbardziej kontrowersyjnego interpretacyjnie okrucchu utworu. Pierwszą kwestią jest obecność (lub brak) ironii, drugą – znaczenie tego fragmentu<sup>21</sup>.

Lecz ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,  
115    Nawołując: „C i e s z   s i e ,   p ó ź n y   w n u k u ! . . .  
J ę k ł y   g ł u c h e   k a m i e n i e :  
I d e a ł   s i e g n ą ł   b r u k u – –”

Przyjmuję, że tylko po części mamy tu do czynienia z ironią: wersy 114-117 można czytać jak najbardziej serio. Mimo „sądnej” (czy wręcz eschatologicznej) atmosfery źródłem postulowanej radości „późnego wnuka” jest przekonanie, że spełniły się warunki do samoistnego życia dzieła Chopina, ponieważ doszło do swoistego w c i e l e n i a niemal boskiej doskonałości w rzeczywistość, wcielenia niosącego nadzieję i będącego radosną nowiną dla potomnych. W moim przekonaniu w tej symbolicznej, dysonansowej scenie można dopatrzeć się wyraźnych śladów sensu i dobra. Ideał sięgający bruku zatem proponuję rozumieć jako figurę Wcielenia: tak jak Bóg wcielił się w człowieka, tak i sięgająca ideału muzyka Chopina poprzez symboliczne zderzenie instrumentu z ulicznym brukiem wiąże się z ludzkim losem, by zachwycać i prowadzić ku pięknemu. To, co najwyższe, zderza się z najniższym, by konstituować pełnię człowieczej kultury.

Podobnie jak inne Norwidowe wypowiedzi: o ironii, która jest „koniecznym bytu cieniem”, czy o braku, stanowiącym trwałe „piętno globu tego”, i te końcowe wersy mówią o dramacie życia i sztuki, rozpiętych między sferami ideału i jego materialnej realizacji, o wysiłku artysty próbującego te tak różne dziedziny połączyć.

Kto aż tam doszedł, ma wszelkie prawo do materii i materialistą nie jest – ma prawo takie, jak rzeźbiarz stojący przed bryłą ziemi lepkiej z obnażonymi po łokcie rękami, prawo ma zamazać się po łokcie, nieskalany ideał w głowie i piersiach swych piastując – prawo ma c z y n i e - p o g a r d z a ć tą materią, a pogardzać tak harmonijnie i czynnie, aż o d - w e j r z y nań

<sup>21</sup> Przegląd dotychczasowych stanowisk zawiera artykuł Stanisława Makowskiego *Fortepian Szopena” w perspektywie dotychczasowych interpretacji*. W: Cyprian Kamil Norwid. *Interpretacje i konteksty*. Praca zbiorowa pod red. P. Żbikowskiego. Rzeszów 1985 oraz przywoływane już teksty W. Stróżewskiego czy W. Kubackiego.

postać anielska z ziemi onej i odepchnie zbrudzone ręce jego całą czystością swoją... Taki proces pasowania się nazywa się dopiero rzeczywistością, prawdziwą poezją i dramą – to jest życiem prawdziwym<sup>22</sup>.

*FORTEPIAN SZOPENA (CHOPIN'S PIANO)*  
POETRY AND HISTORY

S u m m a r y

The author tries to interpret in a new light a few motifs from Norwid's masterpiece. It turns out that talking about Chopin changes into remarks on his art, which causes a certain difficulty in differentiating these two planes (biography and music). The motif of the dropped lyre (l. 9) playing spontaneously after Orpheus' death allows stating that one of the basic themes of *Chopin's Piano* is the problem of the life of art after the death of the artist. The poem makes one ask about this particular mystery that decides about the value and immortality of a work of art.

Next the historical background is characterized of the origin of the poem and the circumstances and consequences are described of the attempt on the life of Governor Berg, that is, of the events that are thought to be connected with the genesis of the poem.

In the last part a new interpretation is presented of the famous ending of the poem (l. 114-117), in which the significance of irony is lessened and the possibility is proposed of an almost literal understanding of the text. It is suggested that the ideal reaching the cobbles should be understood as an analogy to Christ's Incarnation.

Transl. Tadeusz Karłowicz

**Słowa kluczowe:** *Fortepian Szopena*, twórczość Chopina, ironia, interpretacja, tło historyczne i geneza utworu.

**Key words:** *Chopin's Piano*, Chopin's work, irony, interpretation, historical background and the genesis of the poem.

ADAM CEDRO – mgr, polonista i wydawca, członek redakcji *Dzieł wszystkich C. Norwida*. Adres: ul. Paderewskiego 47/6, 25-502 Kielce; e-mail: adam@cedro.com.pl

---

<sup>22</sup> Z listu do Marii Trębickiej z 20 października [1853]. PWSz 8, 196. DzWsz X, 467.