

Grażyna Halkiewicz-Sojak*

Werona i Rzym jako „miejsca pamięci” w utworach Norwida

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.046>

Streszczenie: Punktem wyjścia artykułu jest kategoria „miejsca pamięci”, analizowana w różnych aspektach we współczesnej geopoetyce. Kategoria ta posłużyła do interpretacji włoskich przestrzeni naznaczonych pamięcią kultury, a kreowanych w utworach Cypriana Norwida. Przedmiotem interpretacji jest zestawienie i porównanie obecności literackich obrazów Werony i Rzymu – miejsc przedstawianych w odmienny sposób i związanych z odmiennymi wątkami refleksji pisarza. Miejsca pamięci w Weronie zostały przez Norwida wyodrębnione ze względu na Szekspirowski dramat o miłości Romea i Julii – skojarzony z osobistymi wspomnieniami, miejsca wydobyte z rzymskiej przestrzeni są natomiast naznaczone skumulowanymi śladami historii i związane z historiozoficznymi koncepcjami artysty. Konsekwencją tych różnic jest i zróżnicowana kreacja przestrzeni, i wybór odmiennych gatunków literackich.

Słowa kluczowe: miejsca pamięci, twórczość Cypriana Norwida, Italia, Werona, Rzym

Verona and Rome as “Sites of Memory” in the Works of Cyprian Norwid

Abstract: The article first discusses the concept of the “site of memory”, various aspects of which are analyzed in contemporary geopoetics. The concept was applied to interpret Italian spaces reminiscent of cultural memory evoked in works of Cyprian Norwid. The article offers an interpretation of the juxtaposition of the two cities and compares the literary images of Verona and Rome, which are presented in a different way and relate to separate spheres of the poet’s reflections. The sites

* Prof. dr hab., historyk literatury, zajmuje się przede wszystkim poezją epoki romantyzmu i jej recepcją w okresach późniejszych oraz pracami edytorskimi związanymi z twórczością Norwida i Krasińskiego, związana ze środowiskiem polonistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. E-mail: grahas@umk.pl.

of memory in Verona drew Norwid's attention because of Shakespeare's dramatic tale of Romeo and Juliet's love, which he referred to his own personal memories; by contrast, the sites highlighted in the Roman cityscape are marked by cumulated historical traces and are related to the artist's philosophic concepts of history. These differences result in divergent creations of space and the use of different literary genres.

Keywords: sites of memory, works of Cyprian Norwid, Italy, Verona, Rome

Użycie w tytule terminu „miejsca pamięci” wymaga krótkiego teoretycznego komentarza, ograniczonego tutaj do kilku kluczowych kwestii funkcjonalnych dla interpretacji Norwidowskiego tematu. Kategoria „miejsca” kreowanego w dziele literackim i jego relacji wobec miejsca topograficznego, nienowa w badaniach, powróciła w teorii literatury w związku z tzw. zwrotem przestrzennym i krystalizującymi się metodami geopoetyki. W różnych nurtach tej refleksji mamy do czynienia albo z tendencją do podkreślania opozycji między spacialnością a temporalnością (przestrzeń *versus* czas), albo z analizowaniem ich wielostronnego związku. Kategoria „miejsca pamięci” wskazuje raczej na symbiozę przestrzenności i historyczności niż na opozycję czasu i przestrzeni, a także wymaga tego drugiego podejścia, zwłaszcza w odniesieniu do liryki Norwida – poety, którego wyobraźnia poetycka często ogniskuje się wokół myślenia o czasie i szuka obrazowych, często właśnie przestrzennych sposobów dla uchwycenia abstrakcyjnej natury temporalności¹. Ciekawego i najbardziej może znanego przykładu metaforycznej transpozycji czasu na przestrzeń w liroyce Norwida dostarcza wiersz *Przeszłość*.

Przeszłość jest to dziś, tylko cokolwiek dalej:
Za kołami to wieś,
Nie jakieś tam coś, gdzieś,
Gdzie nigdy ludzie nie bywali!... (Norwid 1971b: 18).

Najprostszym sposobem ewokowania miejsc w utworach literackich są toponimy, które od dawna były przedmiotem uwagi i językoznawców, i interpretatorów poszczególnych dzieł. Ich wyjściowy podział polega na wyróżnieniu *autentycznych* – mających swój topograficzny odpowiednik (współczesny lub historyczny) oraz *fikcyjnych*. I jedno, i drugie mogą dokładnie lokalizować pozaliteracką przestrzeń albo taką referencję częściowo lub całkowicie zacierać. I tak np. w romantycznych powieściach i poematach często autentyczna nazwa własna łączy się ze słabą referencją, ale niesie w zamian znaczenia symboliczne – by wymienić tutaj tytułem egzemplifikacji Malbork (Marienburg) w Mickiewiczowskim *Konradzie Wallenrodzie* czy Moskwę w *Agaj Hanie* Zygmunta Krasińskiego. Inaczej w poematach dygresyjnych czy w powieściach realistycznych, w których toponimy odnoszące się do istniejących miejsc wiążą się z dokładnymi ich opisami (np. Rzym w IV pieśni

¹ Interpretacje utworów Norwida (zwłaszcza poematu *Quidam*) wskazują liczne przykłady takiej metaforyzacji (por. np. studia zebrane w monografiach zbiorowych: Chlebowski 2011 oraz Chlebowska, Niewczas 2014).

Wędrowek Childe Harolda Byrona, greckie miasteczka w *Podróży z Neapolu do Ziemi Świętej* Słowackiego, Warszawa w *Lalce* Prusa)².

Kategoria „miejsz pamięci” koresponduje z tymi motywami, które mają swoje odpowiedniki na geograficznej mapie. W refleksji teoretycznoliterackiej możemy wyróżnić dwa bieguny myślenia na ich temat: orientacje ergocentryczne podkreślają różnicę, radykalną odmienność między miejscem w literaturze a miejscem w przestrzeni pozaliterackiej (fenomenologia, strukturalizm); biografistyka czy psychologia twórczości przeciwnie – akcentują przyleganie, odpowiedniość pozaliterackiego i literackiego obrazu świata. Bliskie jest mi podejście oddalone od obydwu biegunów, zakładające przenikanie się i korespondencję świata przedstawionego z pozaliterackim, podejście związane z rozumieniem literatury jako wielkiej aluzji do rzeczywistości – jak ujął to Stefan Sawicki (2009).

Wokół „miejsz pamięci” narosła już spora interdyscyplinarna literatura przedmiotu. Teoretyczne podstawy rozważań o relacji między pamięcią a przestrzenią geopoetyka znalazła przede wszystkim w myśli francuskiej z pogranicza socjologii, filozofii kultury i antropologii; w tym kontekście trzeba wskazać na inspiracje trzech autorów: Maurice’a Halbwachsa (1950), Pierre’a Nory (1994–1992) i Paula Ricoeura (2000, wyd. pol. 2006). Pierwszy z nich wywodzi się z socjologicznej szkoły Emila Durkheima, przedmiotem jego badań była przede wszystkim pamięć zbiorowa; zawdzięczamy mu rozróżnienie pamięci historycznej, zbiorowej i indywidualnej; przy czym jego analiza skupiała się na wydobyciu różnic i pól konfliktu między wyodrębnionymi odmianami pamięci. Z kolei Nora jest historykiem i kontynuatorem francuskiej szkoły *Annales*; interesował go przede wszystkim proces kształtowania pamięci historycznej. Natomiast Ricoeur szukał perspektywy filozoficznej i wpisywał swoje rozważania we własną wersję hermeneutyki literackiej. Konsekwencją takiej zróżnicowanej genezy myślenia o „miejszch pamięci” jest to, że wiążą się one na różne sposoby z upamiętnieniem przeszłości: z wydarzeniami, które dokonały się tutaj niegdyś, z monumentami, ruinami, inskrypcjami, ale także z zawartością archiwów i bibliotek. Przypominane wydarzenia z przeszłości mogą być ważne dla mniejszej lub większej wspólnoty, ale łączy się z nimi także pierwiastek indywidualnej lub zbiorowej emocji³.

Co zatem konstituuje literacki obraz miejsca? Odwołując się do dosyć bogatej literatury przedmiotu, chciałabym tu wskazać na trzy czynniki: doświadczenie biograficzne, archiwum kultury związane przede wszystkim z pamięcią wspólnoty (ale także – z wymiarem indywidualnym), oraz – na wyobraźnię artysty. Wśród przykładów zaczerpniętych z Norwidowskiej poezji poszukam odpowiedzi na pytanie o wzajemną relację tych trzech aspektów.

„Miejsza pamięci” w literaturze kształtują mapę nacechowaną subiektywnie i emocjonalnie, nieabstrahującą jednak od znaczeń, które w przestrzeni osadziła kultura minionych epok. Jeżeli zatem mamy tutaj do czynienia z podmiotową kartografią, nasuwa się pytanie o podmiot, bo to on bierze odpowiedzialność za wyodrębnienie i kształt punktów na tej mapie. Ważne pozostaje np. to, czy ten, kto opowiada nam świat, jest zakorzeniony w swoim przestrzennym centrum i z tej perspektywy opisuje to, co spotyka poza oswojonym kręgiem, czy jest to podmiot-pielgrzym, „podmiot nomadyczny” (zob. na ten temat

² Istotne rozróżnienie „miejszch pamięci” i pamięci miejsc przynosi artykuł M. Delaperrière (2013).

³ Wskazani wyżej myśliciele podkreślali istnienie napięć i konfliktów między np. pamięcią historyczną narodu a pamięcią zbiorową wspólnot, które się nie identyfikują z tym większym kręgiem pamięci, między pamięcią indywidualną a pamięcią zbiorową.

np. Rzepczyński 2015). Literaturoznawcy sięgający po kategorie geopoetyki przyjmują za Kennethem White'em, koncepcję podmiotu nomadycznego – osoby o wyostrejzonej świadomości przestrzeni, niemającej jednak potrzeby jej posiadania, a nawet zakorzenienia się w niej – i wskazują na ekspansywny charakter takiej konstrukcji postaci literackiej (por. Rybicka 2014). W tym miejscu trudno oprzeć się skojarzeniu z kreacją Norwidowskich wędrowców – i to zarówno lirycznego „ja” – pielgrzymka i wędrowca, jak i bohaterów np. wędrownego sztukmistrza, Omegitta z dramatów *Tyrteji* i *Za kulisami*, narratora *Assunty*. Warto zwrócić też uwagę na podwójną rolę podmiotu – jest on równocześnie autorem, gospodarzem w świecie przedstawionym, ale i odbiorcą, interpretatorem zastanego archiwum kultury. Czy zatem mamy u Norwida do czynienia z podmiotem nomadycznym? Postaram się sprawdzić tę hipotezę, analizując dwa – różne już w punkcie wyjścia – Norwidowskie „miejsca pamięci”. Jak zobaczymy, różni je wiele, ale łączy to, że znajdują się na geograficznej mapie Italii, a ich nazwy są autentycznymi, a nie fikcyjnymi toponimami.

Weronia jako Norwidowskie „miejsce pamięci”

Doświadczenie biograficzne związane z pobytem Norwida w Weronie skłania raczej do stawiania znaków zapytania niż formułowania niepodważalnych ustaleń. Wiemy na pewno, że poeta tam był, ale nie sposób wskazać: kiedy, jak długo, w jakim towarzystwie; faktografia przenika się tutaj z sugestiami interpretatorów. Zenon Przesmycki w przypisach do *Nocy tyściażnej drugiej*, jednoaktowej komedii, której akcja rozgrywa się w oberży w Castel-Fermo pod Weroną, pisał:

Wszystko w tej dialogowej opowieści jest echem rzeczy przeżytych: osoby, nastroje, tło werońskie nawet.

[...]

Weronia pociągała zawsze Norwida nie jako gród Scaligerów czy Teodoryka, lecz jako *pazza per amore*, jako ojczyzna szekspirowskiej niewysłownej tragedii miłości. Już za pierwszym, zda się, z Monachium do Włoch przejazdem, przed fatalnym rozkośchaniem się jeszcze, grób ukochanej Romea przede wszystkim w niej go zajmował – czego echem stał się wcielony później do niniejszej komedii wiersz *Nad grobem Julii Capuletti*. I w późniejszym znacznie poemacie *Tęcza* wraca mu to miasto na myśl jedynie jako siedziba Monteków i Kapuletów. W latach miłości dla p. Kalergis, z temi szekspirowskimi reminiscencjami [...] powiązały się snadź reminiscencje własne (Norwid 1911: 390–391)⁴.

Stawia zatem komentator hipotezę, że poeta odwiedził Weronę między rokiem 1843 a 1845, w czasie swojej pierwszej włoskiej podróży. Juliusz W. Gomulicki jest skłonny wiązać odwiedzin pisarza w Weronie raczej z drugim pobytem Norwida w Italii i sytuować je w 1848 roku (Norwid 1966: 856; Norwid 1971b: 380). Autorki *Kalendarza życia i twórc*

⁴ Wprowadzam cytaty z dramatu za wydaniem Przesmyckiego, ponieważ lekcje w tej edycji szczególnie dobitnie podkreślają emocjonalny charakter wypowiedzi bohaterów.

czości Cypriana Norwida wskazują, że obydwie hipotezy są prawdopodobne i brakuje przesłanek, by wybrać jedną z nich jako pewniejszą⁵. Nie jest to jedyny niejasny biograficzny epizod trudny do zlokalizowania w czasie; zwłaszcza miejsca, które poeta odwiedzał podczas pierwszego swojego pobytu we Włoszech, często można ustalić tylko hipotetycznie. Włoskie itinerarium Norwida składa się raczej z punktów na mapie, które możemy nanieść z różnym stopniem pewności, niż z linii szlaków, które dałoby się wyrysować z taką precyzją jak np. w przypadku *Podróży włoskiej* Goethego.

Powikłane są też losy najbardziej znanego z werońskich utworów, popularnego w wersji, którą znamy jako szóste ogniwo *Vade-mecum*, zatytułowane *W Weronie*. Pierwsza redakcja wiersza pojawiła się w rękopisie *Nocy tysięcznej drugiej*, w kwestii Rogera – głównego bohatera komedii – z nadtytułem *Improwizacja półspiewem czytany*⁶. Za życia poety wiersz był drukowany pod dwoma różnymi tytułami: *Nad grobem Julii Capuletti* („Pokłosie” 1854) i *Improwizacja w Castel-Fermo pod Weroną* („Dziennik Literacki” 1867; „Biblioteka Warszawska” 1867; „Bluszcz” 1870)⁷. W autografach ofiarowanych Zofii Węgierskiej i później (w latach siedemdziesiątych) – Józefowi Bohdanowi Wagnerowi utwór ten pojawia się bez tytułu, ale w tym ostatnim przypadku – z mocnym wskazaniem roli Werony jako „miejsca pamięci”: „W Weronie, w nocy roku arcydawnego, pisał był sługa” (Norwid 1971b: 162). Jaka data kryje się pod nazwą owego „arcydawnego roku”, dociec trudno; edytorom udało się jedynie ustalić, że ta poetycka perełka powstała przed rokiem 1850.

Norwid przez trzydzieści lat wracał pamięcią do Werony; pośrednio świadczy to o tym, że przeżycia i refleksje związane z tym miejscem pozostawiły w pamięci i wyobraźni artysty trwałe ślady. Gdy jednak patrzymy na poetyckie zapisy tego doświadczenia, pamiętając o fascynacji Norwida archeologią, o jego miłości do starych kamieni, w których zostały zapisane szyfry historii, gdy postrzegamy go przede wszystkim jako poetę kultury, to trudno nie zauważyć, że werońskie utwory wymykają się takiemu kierunkowi interpretacji. To pełne zabytków miasto przyciąga uwagę pisarza tylko jednym miejscem swojej bogatej skądinąd przestrzeni. Wędrowiec nie widzi ani antycznego amfiteatru, ani średniowiecznego Castelvechio, ani starego mostu na Adydze. Obraz Werony sprowadza się do dwóch fragmentów: zrujnowanych domów Capulettich i Montecchich oraz grobu Julii⁸. Szekspirowska fikcja przemawia silniej niż ślady historii dziejącej się niegdyś w murach miasta. Mamy tu wyrazisty przykład performatywnej funkcji literatury; fabuła dramatu kształtuje miejską przestrzeń Werony i jej postrzeganie. Autor wiersza jawi się jako poeta emocji – jak chciała go widzieć Danuta Zamącińska-Paluchowska (1985), a zarazem – jako mistrz literackiej impresji⁹. Archiwum kultury jest tutaj o tyle ważne, o ile oświetla relacje między ludźmi, pozwala w symbolicznym obrazie uchwycić tajemnicę uczuć. W liście do Marii Trębickiej

⁵ „Norwid mógł zwiedzać Weronę znacznie wcześniej, bo w 1843 r., podczas swego pobytu w Wenecji lub w drodze z Włoch do Niemiec w 1845 r. oraz w 1847 w drodze z Belgii do Rzymu i podczas powrotnej drogi z Rzymu do Paryża w 1849 r.” (Trojanowiczowa, Dambek, Czarnomska 2007: 286).

⁶ Różni się ta wersja także układem stroficznych: składa się z dwóch strof sześciowersowych, a nie z czterech tercyn jak w wersji ze zbioru *Vade-mecum*.

⁷ Ten drugi tytuł wskazuje, że utwór został wyodrębniony z dramatycznego kontekstu *Nocy tysięcznej drugiej*.

⁸ Grób Julii – postaci fikcyjnej przecież – został w 1937 roku umieszczony w krypcie kościoła San Francesco a Corso, a więc motyw grobu i cyprysów w wierszu nie odnosi się do tego miejsca tłumnie odwiedzanego przez turystów.

⁹ Podsuwam tutaj Wiesławowi Rzońcy kolejny argument na rzecz tezy o premodernizmie Norwida; por. Rzońca 2013.

pisanym między pierwszym a drugim pobytom w Italii, datowanym w Brukseli 18 grudnia 1846 roku, poeta pisał:

Pamiętam wszystkie monumenta i *kamienne sztuki* arcydzieła, a miałbym nie pamiętać o rzeczach rzadziej spotykanych: o pomnikach szczerości i arcydziełach pięknego charakteru? Może *nazbyt* pamiętam, i to mnie czyni tak mało systematycznym dla obfitości wspomnień moich o rzeczach, które do pamięci nagromadziły się wszechstronnie (Norwid 2008, X: 104).

Wyznanie w liście do adresatki, której Norwid dedykował *Noc tysięczną drugą*¹⁰ i z którą wiązał się jakoś biograficzny epizod w Weronie, rzuca trochę światła na zasygnalizowany wybór motywów; wśród ich nadmiaru pierwszeństwo zyskują te dotyczące relacji między osobami. Dlatego Werona jako miejsce pamięci o miłości Romea i Julii, utrwalonej w Szekspirowskim dramacie i przekazanej następnym wiekom, jest ważniejsza dla podmiotowego przeżycia od miasta kamiennych pamiątek, dlatego łaza znaczy więcej niż kamień. Jeżeli odczytać wiersz *Nad Capuletich i Montechich domem...* w kontekście *Nocy tysięcznej drugiej*, to obok współbrzmienia uczuć lirycznego „ja” z atmosferą miejsca, uderza także ironia¹¹. Werona odsłania dysonans między miłością po grób szekspirowskich kochanków a tą, która była przelotnym kaprysem roztargnionej Damy z Norwidowskiego dramatu. Fabuła komedii jest oparta na kunsztownym, ale dosyć sztucznym koncepcie. Oto bohater zatrzymał się w oberży, w której przed rokiem spotkał się z ukochaną. Trafia na nocleg do pokoju goszczącego niegdyś panią jego uczuć i znajduje dosyć osobliwy ślad jej niegdysiejszej obecności: zgubiony arkusik z fragmentem swojego własnego miłosnego listu i fragment niewysłanej odpowiedzi na tamto wyznanie. Oberżysta zakleił tą niefortunną korespondencją stłuczony fragment szyby, co Roger przypadkowo i ze zdumieniem odkrywa.

O! *Deus ex machina!*... o! Szekspirze wielki... rozumiem, bo widzę zarazem, i pojmuję, i rozświeca mi się całość akcji dramatu serca mego...

Te szyby – – te szyby... –

Przybliża lampę:

... zbite jak serce moje – może kamieniem figlarnego chłopca zbite – – zalepił Lucio pierwszą połową listu mego – i – drugą połową listu *Jej...* tu mieszkała – (Norwid 1911: 15)

Okazuje się, że bohaterka wspomnień też zatrzymuje się nieoczekiwanie w miejscu minionego spotkania. W tej sytuacji Roger aranżuje sytuację tak, by mogły spotkać się i osoby, i lekkomyślnie pogubione słowa. Nie wiadomo, czy finałem rozmowy będzie triumf zlekceważonej miłości, ale znakiem, że tak być może, jest tęcza, którą dostrzegają protagoniści za oknem i której kontemplacja pozwala na szczerę, być może, wyznanie.

ROGER

Otwierając okno:

Oto jest ów widok! – właśnie tęcza wyblęśla, której jeden koniec opiera się na ruinach domu *Capuletich*, drugi na dom *Montechich* splywa. Połączenie w otchłani czasów...

¹⁰ Dedykacja ta też wydaje się nasycona silną, chociaż tłumioną emocją; brzmi ona: „M. T. – najbliższej nierodzanej poświęcam”.

¹¹ Wśród interpretatorów wiersza najmocniej akcentował pierwiastek ironii Fert (1993: 86–89).

DAMA

Są akordy życia, które jedynie kiedyś zlać się mogą w harmonię...
[...]

ROGER

A skąd pani wiadomo...?

DAMA

Z tęczy – –
(Norwid 1911: 39–40)

Tęcza powróci jako tytułowy motyw w ostatnim chronologicznie werońskim utworze w 1860 roku. Ten wiersz – tryptyk, nasycony autotematycznymi dygresjami, z wyraźnie zaznaczonym ironicznym i autoironicznym dystansem, w ostatniej części zawiera ten sam motyw, który pojawił się wcześniej w komedii. I tutaj, podobnie jak tam, autor podkreśla dysonans między uczuciami i intencjami ludzi a obietnicą harmonii i pojednania zawartą w symbolice tęczy. Mocniej niż w dramacie stawia znak zapytania przy kwestii, czy ta obietnica może zostać spełniona, „nim ludzie zamrą”.

Jeżeli spojrzeć na utwory, w których Weronia pełni rolę „miejsca pamięci”, to przy wszystkich różnicach gatunkowych i kompozycyjnych są one świadectwem pewnej stałej predylekcji Norwidowskiej wyobraźni. Z jednej strony przestrzeń jest nasycona znakami naniesionymi nań przez literaturę – i to nie tylko przez dramat Szekspira; w komedii pojawiają się aluzje do biblijnego znaczenia tęczy, główny protagonista pochodzi z Czarnolesia, tytuł utworu nawiązuje do *Baśni z 1001 nocy*, a jest jeszcze – rozszyfrowana przez Przesmyckiego – aluzja do *Don Juana poznańskiego* Ryszarda Berwińskiego (Norwid 1911: 391–392). Czy ta intertekstualna mozaika to popis erudycji, czy ma coś z pastiszu salonowej konwersacji i stanowi zasłonę szczerości? A może odwrotnie – to właśnie cudze teksty umożliwiają wyznanie uczuć? W komedii uwidacznia się napięcie między tymi dwiema postawami i rozładować je może jedynie sygnał z zewnątrz, jakiś komunikat przekazywany bohaterom za pośrednictwem alfabetu natury. Już w jednoaktówce znajdziemy sugestię, a w wierszach wybrzmi ona mocno, że miejscem wartym pamiętania jest to, w którym ujawnił się prześwit ku górze, ingerencja „Nieba”, ślad boskiej odpowiedzi na ludzki dramat egzystencji. W utworach o Weronie transmisją tego głosu z wysoka jest natura: „cyprysy mówią”, „tęcza mówi”. Synteza kultury i natury okazuje się warunkiem odebrania tego transcendentnego impulsu, ale nie jest to warunek jedyny. Drugi wiąże się nie z miejscem, lecz z osobą wpisaną w tę znaczącą przestrzeń. Na taki wertykalny dialog otwiera bowiem człowieka świadomość egzystencjalnego pęknięcia, niedopełnienia i tęsknota za miłością całą, prawdziwą. „Miejsce pamięci” jest zarazem miejscem epifanii i dlatego musi być punktem prześwitu na wieczność, i dlatego – mimo że utwór odsyła czytelnika do Weroni – nie odnajdziemy tutaj obrazu tego miasta. Nazwa jest autentyczna, ale referencja wątpliwa. Doznaniu iluminacji przestrzeń może sprzyjać, ale spływa ono i na bohaterów, i na czytelnika jak grom z jasnego nieba lub... jak tęcza właśnie.

Rzymskie ruiny jako „miejsce pamięci”

W przeciwieństwie do enigmatycznego charakteru przeżycia biograficznego w Weronie, Rzym jako przestrzeń miejsc pamięci zapisanych w doświadczeniach Norwida jest dobrze rozpoznany; można dokładnie zlokalizować w czasie pobytu artysty w Wiecznym Mieście, wskazać jego rzymskie adresy, odwołać się do świadectw osób, z którymi się tam spotykał, sięgnąć po relacje Ludwika Orpiszewskiego, Zygmunta Krasińskiego, Józefa B. Zaleskiego, księży zmartwychwstańców¹². Środowisko, z którym łączyły artystę bliskie relacje, zostało utrwalone nie tylko w słowie, ale i np. na obrazie Romualda Chojnackiego¹³. Przestrzeń starożytnego Rzymu jest sceną przełomowego w twórczości Norwida poematu *Quidam*, temat Wiecznego Miasta z różnych epok pojawia się w licznych wierszach w toku całej twórczości poetyckiej, by wymienić dla przykładu: *Do Józefa Bohdana Zaleskiego w Rzymie 1847*, *Amen*, fraszkę (a ściśle rzecz biorąc – rozmowę umarłych) *Do – Henryka, Odpowiedź do Włoch*, poetyckie ekfrazy: *Legendę* oraz wiersz o incipicie – *W komnacie, gdzie Stanisław święty zasnął w Bogu...*, *Do władcy Rzymu*, *Na smętne wieści z Watykanu* – i nie jest to lista kompletna. Rzymskich „miejsc pamięci” w utworach Norwida można wskazać niemało: Kapitol starożytny (*Quidam*) i porenasansowy (*Do – Henryka*), katakumby, okolice placu Hiszpańskiego, Koloseum, Watykan, Kwirynał, Forum Romanum...; są wśród nich takie, w których została zapisana w ruinach historia stolicy starożytnego imperium oraz świadectwa początków chrześcijaństwa; są takie, które uobecniają piękno renesansu oraz majestat papieski; i wreszcie takie, które przypominają rzymskie peregrynacje dziewiętnastowiecznych artystów, pielgrzymów i polskich emigrantów.

W tym kontekście warto powrócić do pytania o kształt Norwidowskiemu podmiotu: czy kondycja pielgrzyma i wędrowca, tak często powracająca w Norwida kreacjach i auto-kreacji, jest wystarczającą przesłanką, by uznać, że mamy tutaj do czynienia z podmiotem nomadycznym w ujęciu współczesnej geopoetyki? Wydaje się, że nie. Przemawia przeciwko takiej hipotezie to, że ów wędrowny artysta porusza się w przestrzeni zorientowanej wokół wyraźnie sprecyzowanego środka wyznaczającego hierarchię świata przedstawionego i odczuwanego. Odnalezienie tego centrum nie wymaga zresztą specjalnego interpretacyjnego kunsztu, bo Norwid kilkakrotnie wskazuje je wprost, np. w *Zarysach z Rzymu* przesyłanych Lucjanowi Siemieńskiemu do krakowskiego „Czasu”:

Ten Rzym, *miejsce* tak mało, tak prawie nie mające *zmysłowego miejsca charakteru* – Rzym to środek, *punkt* prawie w *matematycznym rozumieniu* (Norwid 1971d: 8).

¹² Pomijam tutaj faktograficzną rekonstrukcję pobytów Norwida w Rzymie; zrobiły to szczegółowo autorki pierwszego tomu *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida*, wcześniej Bronisław Biliński (1972: 2), a ostatnio ten wątek i związany z nim stan badań odtworzyła Magdalena Karamucka (2016).

¹³ Por. R. Chojnacki, *Portret zbiorowy polskiej kolonii w Rzymie* (1844), reprodukowany np. w: Rostworowski 1990, il. 81 i 82. W tym kontekście można też wymienić plastyczne prace Norwida portretujące jego rzymskich znajomych, np. Krasińskiego.

Czy w prelekcji *O Juliuszu Słowackim*:

My zaś nie ogników błędnych szukamy, ale mówimy raczej o słońcu prawdy. Tym przeto punktem wyjścia, tym źródłiskiem dla nas – jest Rzym. Słońcem rzymskim są katakumby rzymskie [...]. Stąd to, mówię, promień chrześcijaństwa popłynął na świat, i tutaj też polskie źródło jest (Norwid 1971c: 437).

W zróżnicowanej rzymskiej przestrzeni są więc pewne centralne punkty – „miejsca pamięci” szczególnie doniosłe, w których ogniskuje się pamięć indywidualna i narodowa – i spotyka się z pamięcią całej chrześcijańskiej cywilizacji. Spróbujmy je odnaleźć. Na ich ślad naprowadza nie tylko przywołany cytat, ale także czynią to pierwsze rzymskie wiersze Norwida.

W lecie 1847 roku poznał Norwid w Rzymie poetę Józefa Bohdana Zaleskiego, cieszącego się literacką sławą drugiego po Mickiewiczu, i jego niedawno poślubioną żonę Zofię z Rosengardtów Zaleską – warszawiankę i uczennicę Fryderyka Chopina. Znajomość szybko przerodziła się w przyjaźń umacnianą w trakcie lipcowych spotkań i rzymskich wędrówek, których szlak wiódł często w okolice Koloseum. Poetycką pamiątką tamtego czasu są dwa wiersze: *Do Józefa Bohdana Zaleskiego w Rzymie* oraz dedykowany Zofii liryk pod tytułem *Amen*. Tematem wiersza skierowanego do starszego poety jest sztuka poetycka adresata konfrontowana w kolejnych strofach z doświadczeniem i twórczością autora. To dwa różne światy. Adresat jest gospodarzem poetyckiego ogrodu, „panem sadu”, piewcą piękna natury, która transmituje anielskie tony.

Tyś bo wiele odziedziczył,
Tyś bo Panie zagraniczył
Z niebem – mogiłami;
 Więc to Seraf, to Cherubin
 Niby wisien spadnie rubin
W ogród twój – skrzydłami (Norwid 1971a: 85).

Inna jest kondycja odautorskiego podmiotu – przestraszonego chłopca drżącego u bram ogrodu, przybywającego od strony „olszynowych trzęsawisk”, metaforyzujących tutaj grozę nie tylko natury, ale i historii. Te odmienne doświadczenia harmonizują się i splatają w zgodną postawę nadziei w chwili, gdy poeci stają nocą w ruinach Koloseum, w cieniu krzyża oświetlonego skąpym światłem księżycy – krucyfiksu przypominającego o męczeństwie pierwszych chrześcijan, ale także – o zwycięstwie Chrystusa nad duchem starożytnego imperium. Wiersz dedykowany Zofii jest jak gdyby dalszym ciągiem tej poetyckiej narracji: wprowadza na arenę Koloseum akcję sprzed wieków – unaocznia scenę śmierci męczennika rozszarpanego przez dzikie zwierzęta. Wyobraźnia poetycka wskrzesza pamięć wydarzeń związanych z kontemplowanym fragmentem przestrzeni. Ruiny rzymskiego amfiteatru stają się szczególnie „miejsmem pamięci”; osobiste wspomnienie nakłada się na pamięć zbiorową – polską i europejską. To tutaj jest środek wszystkich kręgów pamięci ważnych dla poety.

I jeszcze jeden przykład – zaczerpnięty z poematu *Ruiny* zawartego w cyklu *Pięć zarysów obyczajowych*. Ten poetycki dialog, napisany według świadectwa autora w 1849 roku, podejmuje dwa fundamentalne wątki: egzystencjalny i historiozoficzny. Prowadzą go roz-

mówcy przechadzający się nocą wśród ruin Forum Romanum – między Świątynią Pokoju a łukiem Tytusa – pogromcy żydowskiego powstania¹⁴. Marek i Wiesław rozpoczynają rozmowę od sporu o metempsychozę; pierwszy z protagonistów jest zwolennikiem koncepcji wędrówki dusz w życiu pośmiertnym, drugi przeciwstawia tej idei wykład o chrześcijańskiej koncepcji życia, którego celem jest, wspierana łaską, droga do zbawienia osoby. Argumenty Wiesława mają kształt metafor, których źródłem staje się otaczająca rozmówców przestrzeń. Ruiny pełnią tutaj funkcję przede wszystkim metafory antropologicznej, okazują się przenośnią niedopełnionej egzystencji człowieka tęskniącego do całości i pełni siebie samego.

Gdy duch nad czasów gruzem, smętnie rozrzuconym,
Jest, jak ten oto księżyc, w górze zawieszonym
Nad bez-harmonią ruin – i włóknem promieni
Nastraja ład i cierpi, że nie może siłą,
Jak za życia, oburącz chwycić tych kamieni,
By złożył je w świątynię – I tak nad mogiłą
Samego siebie siada, lamentując póty,
Aż Bóg lub człek mu dogra niedoigranej nuty (Norwid 2009: 159).

To antropologiczne znaczenie nie wyczerpuje jeszcze metaforycznej semantyki rzymskiego pejzażu; Forum Romanum unaocznia dawną wielkość Imperium, ale zarazem – zdaniem Wiesława – prawdę o tym, że niedopełnienie dotyczy również zbiorowości: państw i narodów, które są ciągle w drodze ku realizacji własnej dojrzałości. Miejsce, w którym toczy się dialog, nie jest neutralnym tłem, scenerią wymiany myśli; staje się jej uczestnikiem. Wiesław podkreśla to już w ekspozycji dialogu:

W ruinach, w nocy, mówią się i takie słowa,
Które gdzie indziej dziwnym brzmiałyby sposobem;
Nie tylko bowiem z myśli jest *myśli osnowa*:
(ibid.: 157, w. 1–3)

Źródło, a nie tylko tło refleksji stanowi przestrzeń naznaczona rekwizytami długiego trwania i stąd uprzywilejowane miejsce ruin. Zarazem jest to przestrzeń zorientowana wertykalnie, otwarta ku górze. W rzymskim pejzażu ten pionowy wymiar ma także swój kierunek w dół prowadzący ku miejscom ukrytym, w których niczym ziarno dojrzewają wartości. W Rzymie są to katakumby („Katakumby tak mówią – tak tu i w dogmacie, / W życiu i w wiedzy”, ibid.: 162, w. 175). Korytarze katakumb ukrytych pod powierzchnią Wiecznego Miasta są w utworach Norwida symboliczną gwarancją aksjologicznego zakorzenienia nie tylko Rzymu, ale i całej europejskiej kultury.

„Miejsca pamięci” w utworach Norwida są kodem domagającym się odczytania. Przywołane przykłady unaoczniają, że odsyłają one do dwóch kluczy ich lektury. Z jednej strony upamiętniają historię, archiwizują różne warstwy czasu¹⁵. Z drugiej – są otwarte ku niebu, a transmisja znaczeń ukrytych w tym wertykalnym wymiarze dokonuje się za sprawą

¹⁴ Zapewne motyw Łuku Tytusa nasunął Gomulickiemu interpretację, wedle której dialog jest polemiką z Teofilem Lenartowiczem, autorem wiersza poświęconego temu monumentowi.

¹⁵ Ten aspekt mocno podkreślał Jacek Trznadel (1978).

motywów natury (cyprysy, tęcza, księżyc, „firmament jak lice Chrystusa”) i kultury (grób, ruiny). Są to zatem takie szczególne miejsca, w których poprzez warstwy czasu poeta chce dostrzec prześwitujący ślad wieczności. I Werona, i Rzym są miejscami pamięci i epifanii, ale ich nacechowanie różni się w istotny sposób. W mieście szekspirowskich kochanków autorską uwagę przyciąga jeden punkt i motyw, za którego sprawą odsłania się prawda o przeżywaniu miłości. Ruiny antycznego Rzymu są dla Norwidowskiego wędrowca centrum i prywatnego, i historycznego świata; to tutaj zbliża się on najpełniej jak to możliwe do rozumienia przeznaczeń człowieka i ludzkości, a punkty rozsiane w rzymskiej przestrzeni, spośród których najważniejsze są Koloseum, katakumby i Forum Romanum, stają się drogowskazami w przestrzeni, a metaforycznie – w życiu i procesie poznawania. Tworzą literacką mapę, która chroni gospodarza i bohatera Norwidowskich utworów przed zagubieniem w chaosie dat i miejsc.

Bibliografia

- Biliński, Bronisław 1972. „Rzymskie itineraria Cypriana Norwida”. *Przegląd Humanistyczny* XVI, 2: 1–33.
- Chlebowska, Edyta, Łukasz Niewczas (red.) 2014. *Norwid wobec historii*. Lublin: Wydawnictwo TN KUL.
- Chlebowski, Piotr (red.) 2011. „*Quidam*”. *Studia o poemacie*. Lublin: Wydawnictwo TN KUL.
- Dąbrowicz, Elżbieta et al. (red.) 2015. *Georomantyzm. Literatura – miejsce – środowisko*. Białystok: Wydawnictwa UwB.
- Delaperrière, Maria 2013. „Miejsca pamięci czy pamięć miejsc. Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej”. *Ruch Literacki* 1: 49–61.
- Fert, Józef 1993. *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Halbwachs, Maurice 1950. *La mémoire collective*. Paris: Presses Univ. de France.
- Karamucka, Magdalena 2016. *Antyczny Rzym Norwida*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Nora, Pierre (ed.) 1984–1992. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Norwid, Cyprian Kamil 1911. *Pisma zebrane*. T. C. Oprac. Zenon Przesmycki [Miriam]. Warszawa–Kraków: Wyd. J. Mortkowicza.
- 1966. *Dzieła zebrane*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. T. 1: *Wiersze: tekst*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1971a. *Pisma wszystkie*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. T. 1: *Wiersze. Część pierwsza*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1971b. *Pisma wszystkie*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. T. 2: *Wiersze. Część druga*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1971c. *Pisma wszystkie*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. T. 6: *Proza. Część pierwsza*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 1971d. *Pisma wszystkie*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. T. 7: *Proza. Część druga*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- 2008. *Dzieła wszystkie*. T. 10: *Listy 1839–1854*. Oprac. Jadwiga Rudnicka. Lublin: Wydawnictwo TN KUL.
- 2009. *Dzieła wszystkie*. T. 4: *Poematy*. Oprac. P. Chlebowski, Stefan Sawicki. Lublin: Wydawnictwo TN KUL.
- Ricoeur, Paul 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éd. du Seuil.
- 2006. *Pamięć, historia, zapomnienie*. Tłum. Janusz Margoński. Kraków: Universitas.

- Rostworowski, Marek 1990. *Wędrowny sztukmistrz*. Warszawa: Interpress.
- Rybicka, Elżbieta 2014. *Geopotyka*. Kraków: Universitas.
- Rzepczyński, Sławomir 2015. „Ja – dom – świat. O geopodmiotowości Norwida”. W: Elżbieta Dąbrowicz et al. (red). *Georomantyzm. Literatura – miejsce – środowisko*. Białystok: Wydawnictwa UwB.
- Rzońca, Wiesław 2013. *Premodernizm Norwida*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW.
- Sawicki, Stefan 2009. *Literatura jako aluzja*. Toruń: TNT.
- Trojanowiczowa, Zofia, Zofia Dambek, Joanna Czarnomorska 2007. *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*. T. 1. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Trznadel, Jacek 1978. *Czytanie Norwida*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Zamącińska, Danuta 1985. *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego i Norwida*. Lublin: Wydawnictwo TN KUL.