

Ewa Owczarz*

Widzenie i wczytywanie. Topografia i historia w *Caprei i Romie* Józefa Ignacego Kraszewskiego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.047>

Jakże tęsknię do chwili, kiedy będę mógł w Rzymie czytać Tacyta
J. W. Goethe, *Podróż włoska*¹

Streszczenie: Artykuł próbuje pochwycić oryginalność kształtu literackiego niedocenianej powieści Kraszewskiego i pokazać, jak topografia i metafizyczne doznanie miejsca ukształtowało pisarskie myślenie o historii. *Caprea i Roma*, choć mocno związana z koncepcją historycznej powieści dokumentarnej, którą na gruncie polskim sformułował i rozwijał Kraszewski, jest – w przekonaniu autorki – jedną z nielicznych u nas romantycznych powieści historycznych. Tacyta, Swetoniusza, Senekę, Wergiliusza czyta Kraszewski nie w bibliotekach, ale na ruinach starożytnego Rzymu, co daje szczególnie rodzaj poznania historycznego. Ja poznające okazuje się tak samo ważne, jak prezentowane fakty historyczne. W powieści będącej obrazem narodzin chrześcijaństwa można doszukać się paraleli historycznej między prześladowaniem pierwszych chrześcijan a losami Polaków.

Słowa kluczowe: Józef Ignacy Kraszewski, powieści o tematyce rzymskiej, dokumentarna powieść historyczna, topografia, metafizyka miejsca, geografia i literatura

* Prof. dr hab. (emerytowana) w Zakładzie Literatury Polskiej Romantyzmu i Pozytywizmu Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Interesuje się powieścią polską XIX wieku, a szczególnie twórczością Józefa Ignacego Kraszewskiego, Narcyzy Żmichowskiej i Ludwika Szyrmera. E-mail: eowczarz@umk.pl.

¹ Cyt. za: Bachtin 1986: 326.

Seeing and Reading In. Topography and History in Józef Ignacy Kraszewski's *Caprea i Roma* [Caprea and Roma]

Abstract: The article attempts to fathom the literary originality of Kraszewski's underestimated novel and to demonstrate how topography and metaphysical experience of space shaped the writer's attitude to history. *Caprea i Roma*, although strongly associated with the concept of documentary historical novel, which theory was proposed and propagated in Poland by Kraszewski, is, according to the author, one of the few Polish romantic historical novels. Kraszewski is reading Tacitus, Suetonius, Seneca and Virgil not in libraries but in the ruins of Ancient Rome, which offers a unique kind of historical insight. The learning self proves to be equally important as the historical facts themselves. The novel depicting the birth of Christianity seems to suggest a parallel between the persecution of early Christians and the plight of Polish people.

Keywords: Józef Ignacy Kraszewski, novels with a Roman subject matter, documentary historical novel, topography, metaphysics of place, geography and literature

Doświadczanie miejsca. *Caprea i Roma* a *Kartki z podróży*

62

C*aprea i Roma. Obrazy z pierwszego wieku* (1860), jedna z dwu tzw. powieści rzymskich Kraszewskiego², to zapis tego, co pisarz wiedział (Roma jako Wieczne Miasto) i czego doznał: Capri jako inny niż Rzym palimpsest, którego czytanie przybrało wymiar metafizycznego olśnienia Miejscem. Iluminacja przełożyła się również na proces twórczy, gdyż w jednym błysku scaliła to, co było już wprawdzie ideowo określone, ale poetycko jeszcze niewykryształizowane. Chwili tej oddał pisarz sprawiedliwość zarówno w rozbudowanych partiach wstępnych utworu, który rozpoczyna się od opisu Capri i Zatoki Neapolitańskiej, jak i w jego obudowie metatekstowej. Wśród dodatkowych cząstek konstrukcyjnych chronologicznie pierwsze, nie licząc dedykacji dla Stanisława Jasińskiego w Warszawie, jest *Słowo wstępne* napisane w Żytomierzu 8 czerwca 1859 roku przed oddaniem powieści do druku, tuż po zakończonej podróży włoskiej; potem w 1875 drugie jej wydanie opatrzył Kraszewski dedykacją (Józefowi Kremerowi jako autorowi wymienionych *Listów z Krakowa i Podróży do Włoch* wymownie tu przemilczanej) oraz niezatytułowanym ob-

² Druga z tych powieści, *Rzym za Nerona*, zyskała wysoką rangę dopiero współcześnie, za sprawą opracowań T. Bujnickiego (Bujnicki 1990). *Caprea i Roma* nie wzbudziła zainteresowania nawet monografistów Kraszewskiego. P. Chmielowski, a potem W. Danek poświęcili jej zaledwie kilka zdawkowych słów. O powieściach rzymskich Kraszewskiego w kontekście *Quo vadis* pisała H. Bursztyńska (1977: 44–59).

jaśnieniem wstępnym. Przywołujemy struktury podmiotowe utworu³, bo ważne jest i to, o czym Kraszewski w nich powiedział, i to, o czym wolał milczeć⁴. Przede wszystkim konsekwentnie wyrażał autopsyjność doznania krajobrazów włoskich, co w porządku życia odsyła do *Grand Tour* pisarza, a w porządku literackim do *Kartek z podróży* 1858–1864. Są one zapisem wielkiej eskapady odbytej w 1858 oraz innych, pomniejszych, które następowały do roku 1864. Obszerne to dzieło podróżnicze nie stało się kontekstem interpretacyjnym dla pierwszych odbiorców, ukazało się bowiem później niż analizowana powieść (Księga I – 1866, Księga II – 1874). My jednak możemy i powinniśmy po nie sięgać, aby zrozumieć głębię i trwałość włoskich fascynacji Kraszewskiego oraz móc porównać deklarowany cel wyprawy z literackim plonem, który – jak na tego pisarza – nie był obfity, ale na pewno ważny. Cel ów wiązał się z zamiarem opisu pierwszych wieków chrześcijaństwa i próbą zrozumienia pojęć świata starożytnego. Przed wyjazdem do Herkulanum i Pompejów notuje: „[...] dla mnie wycieczka ta stanowiła najważniejszy cel podróży przedsięwziętej niemal wyłącznie dla katakumb i wykopalisk pompejskich” (Kraszewski 1977: II 153). A więc, jak pisze trochę dalej, interesowała go „nieśmiertelność kopalna” (ibid.: II 181), nie śródziemnomorskie pejzaże. Tymczasem „świat zmartwychwstały” ukazał się jego oczom nie tylko w tym, co odkopane, ale i w tym, co jawiło się jako esencja oglądanych krajobrazów „zdających się urągać czasowi i zniszczeniu” (ibid.: II 199). Patrzył na świat równocześnie mocno osadzony w terażniejszości, praktyczny i zapobiegliwy (przebiegli właściciele oberży, podstępni przewodnicy, rozmodlone kobiety), wychylający się w przyszłość (Włochy tuż przed zjednoczeniem) i w każdej chwili, właśnie tu nad Zatoką Neapolitańską ewokujący przeszłość niemal widoczną i dotykálną: „Cycero, cezary, święci bogowie Rzymu, koloniści greccy, błędzące cienie po pustkowiach” (ibid.: II 193). Cała historia ludzkości sprzęgnięta z tą magiczną przestrzenią (prawdziwy chrotonop)⁵ odsłaniała się Kraszewskiemu w taki sposób, że widok ów – jak zapisał w *Kartkach* (ibid.: II 201) – „w pamięci wraził się na wieki”.

Dla pierwszych czytelników empirię poświadczając przede wszystkim inicjujące utwór zdania *Słówka wstępnego*:

W Capri, na zwaliskach willi Tyberiuszowych, powziąłem pierwszą myśl tego opowiadania, które (przejawszy się epoką, na gruzach jej widomych jeszcze) ułożyłem ze wszelkich dostępnych mi źródeł, z tą przyjemnością, jaką sprawia badanie odległych a mało nam znanych czasów i pełnych życia postaci, których imiona brzmią jeszcze do dziś dnia wspomnieniami niezatartymi (Kraszewski 1887: 5).

I jeszcze:

Zwiedzenie miejsc dało nam gotowe tło i niemal widzenie jawne przeszłości, której tu jeszcze mnóstwo pozostało śladów żywych i wybitnych (ibid.: 6).

³ Określenie J. Ławskiego (2005: 21).

⁴ Dostrzegam związane z przedmowami i wstępami „napięcie poznawcze”, o którym wspomina E. Czajkiewicz w odniesieniu do podróżniczej „trylogii kresowej”, ale – inaczej niż ten badacz – chcę zaryzykować włączenie struktur podmiotowych w całokształt rozważań o utworze, choć oczywiście pamiętać będę o ich szczególnym adresacie – cenzorze, w przypadku podróży na Zachód na pewno mniej docieklwym (Czajkiewicz 1996: 52).

⁵ Por. Bachtin 1986: 328.

Zafascynowała Kraszewskiego nie tylko przestrzeń, a więc nie jedynie piękno Zatoki Neapolitańskiej i skalistej wyspy na Morzu Tyrreńskim, ale ukryta w tym pięknie prawda o przemijaniu i trwaniu, przypadku i konieczności dziejowej, o związku historii i geografii; objawiająca się tu głębia „bycia” oraz wręcz narzucające się „widzenie jawne” tego, co zwykle ukryte w archiwach i wykopaliskach (przeszłość aż po jej mityczne początki), słyszenie tego, co bezgłośnie (śpiew syren, przemijanie wieków). Na funkcję i znaczenie miejsca zwraca uwagę tytuł utworu⁶, odsyłający do konkretnego geograficznego i sensów symbolicznych z nim związanych. Przy czym te odnoszące się do Rzymu będą zaledwie poszerzane, te związane z Capri i strukturą krajobrazu śródziemnomorskiego – kreowane i narzucane wyobraźni czytelnika.

Na ruinach Capri, na szczątkach pałaców, willi i świątyń, wśród bujnej natury Południa „erudycyjna wiedza besserwissera” (Kiślak 1990: 126), luźne notatki i wypisy ze źródeł ułożyły się w całość albo ostrożniej: dały przecucie całości, innej niż historia Tacyta, której nie chciał „przepisywać”, ale równie prawdziwej, niemal mistycznie doznanej. Widzimy więc, że w podróż, której *Caprea i Roma* zawdzięcza swój ostateczny kształt, zabrał Kraszewski, jak zawsze, „bibliotekę, w dodatku zasobną”⁷, nieograniczającą wszakże jego otwartości na doznania pozaintelektualne. W dalszej części *Słówka wstępne* zwierza się z lektur: Tacyt, Swetoniusz, Pliniusz, Seneka, Dyon Kasjusz, Euzebiusz, Tertulian. Biblioteka dała wiedzę i pozwoliła wnikliwiej „czytać” ślady starożytności, ale kreacja artystyczna, czyli połączenie „rzeczywistości jaskrawej z ideami mglistymi” (Kraszewski 1887: 5–6), stała się możliwa dopiero za sprawą magii miejsca. Wszystko, co było skąpą wzmianką, drobną informacją, enigmatycznym zapisem historyków, ułamkiem, fragmentem, zatartym napisem na kamieniu, zamienia się w utwór Kraszewskiego w obrazy, których prawdopodobieństwo historyczne wynika z odwieczności miejsc i niezmienności krajobrazów, z niesprzeczności z tym, co może zobaczyć każdy. Miejsce nie jest tu pretekstem ani nawet tłem zdarzeń, tych bowiem w *Obrazach z pierwszego wieku* mamy niewiele. Podtytuł i późniejsze wyjaśnienia obu wstępów starają się wyeliminować powieściowe, związane z wyrazistą fabułą oczekiwania przyszłych odbiorców. Uparcie eksponowana obrazowość (w płaszczyźnie estetycznej) i obrazkowość (w płaszczyźnie kompozycyjnej) kierują uwagę ku innej niż w zapiskach podróży strategii narracyjnej – nie historia przed oglądem i opisem wrażeń, zgodnie z formułą: „Lecz nim przystąpimy do opisu wrażeń własnej wycieczki, nieuchronnym jest poprzedzić go wiadomościami...” (Kraszewski 1977: II 153)⁸, lecz najpierw doznanie, a dopiero potem wtopienie, wczytanie w przestrzeń tego, co poznane w widzeniu jawnym przeszłości. To nie postawa historyka, ale historyka i poety zarazem (w tym szerokim dziewiętnastowiecznym znaczeniu słowa „poeta”), a i wiedza nie „przybywa skądinąd” do tego miejsca, „by toczyć z nim (i terazniejszością) spór zażarty mający na celu oświecenie historyczne” (Czaplejewicz 1996: 57). Miejsce jest historią, odsłania przeszłość, wręcz początki czasu i ludzi; za zewnętrznością kryje się to, co stanowi istotę obserwowanego świata.

⁶ T. Sinko, omawiając w swej książce rzymskie powieści Kraszewskiego, podkreśla znaczenie wrażeń doznanych przez niego na Capri i wyjaśnia: „starożytne *Capreae insulae*, stąd dziwna forma w tytule” (Sinko 1933: 169 nlb.).

⁷ To spostrzeżenie E. Czaplejewicza (1996: 57) odnoszące się wprawdzie do *Wspomnień Wołynia, Polesia i Litwy* (1840), ale prawdziwe również w odniesieniu do podróży włoskiej.

⁸ Na tę swoistą „formuliczość” (podobnie skonstruowane zapowiedzi wywodów historycznych powracają w różnych miejscach zapisków z podróży) zwracają uwagę E. Kiślak (1990: 126–127) oraz O. Płaszczewska (2006: 70).

Wykorzystanie materiału historycznego (Kraszewski jest przed napisaniem swoich najważniejszych i najślawniejszych powieści historycznych) warto więc uczynić pierwszą sferą zaciekawień badawczych. Druga łączy się z nią organicznie, dotyczy bowiem formy utworu boleśnie dla pisarza niezrozumianego przez krytykę, a przez czytelników – autor i w tej kwestii nie miał tu złudzeń, co poświadcza druga przedmowa – przyjętego przychylnie tylko ze względu na treści nieobecne dotąd w literaturze polskiej, a nie z uwagi na rozwiązania artystyczne. *Słówko wstępne* kończył Kraszewski życzeniem i prośbą zarazem skierowanymi do czytelników, „[...] aby tyle znaleźli przyjemności w czytaniu tego studium, ileśmy, kreśląc go, doznali; prosimy ich jednak, by nie zapominali, że im wcale nie obiecujemy powieści...” (Kraszewski 1887: 6).

Forma (nieciągła, niepowieściowa) próbuje oddać proces składania z „pozostałych szczątków i tradycji pierwszego wieku” (Kraszewski 1887: 3), malowania tej chwili „w szeregi obrazów charakterystyczniejszych” (ibid.: 5). Kraszewskiego zmaganie z formą jest najciekawsze i całkowicie zlekceważone w nieszczególnie obfitej recepcji utworu. Dodana w 1875 roku przedmowa zdradza ambicje pisarza. Kraszewski nie nawiązuje tu – jak w *Słótku wstępny* – do mozolnych studiów źródłowych, z pozoru je przemilcza, kierując uwagę ku sposobowi ich „przetwarzania” w materię artystyczną:

Nie chcemy się przechwalać z mozolnych studiów przedmiotu. Każda powieść historyczna wymaga ich daleko więcej, daleko głębszych, niżby się czytelnikom wydawać mogło. Niknie później w stopionej masie kosztowny ten materiał, jak w bronzie Perseusza niewidoczne są owe srebra drogie, które w nim Benvenuto Cellini utopił, a nie każdemu dano stworzyć Perseusza i pocieszać się dziełem kunsztu (Kraszewski 1887: 3).

Za topiką skromności skrywa się tu przeświadczenie autorskie, żywe, nieposkromione przez piętnastoletni dystans, że powstało dzieło nawet jeśli niedoskonałe, to oryginalne, ale w swych zasadniczych sensach niezrozumiane. „Nie przemawiając za wartością artystyczną powieści naszej” (ibid.: 3), w istocie pisarz kieruje uwagę na płaszczyznę estetyki. Służy temu również przywołanie autorytetu Józefa Kremera właśnie jako autora *Listów z Krakowa*, popularnego wykładu zasad estetyki ogólnej (cz. 1), jak i tej odniesionej do dzieł fantazji artystycznej (cz. 2). Z niejaką rezygnacją posługuje się też Kraszewski określeniem gatunkowym „powieść”, odsyłającym do obiegowych przeświadczeń zacierających odrębność jego dokonania, chętniej mówi o „opowiadaniu”, „studium”, „pracy”⁹. Do tej problematyki będziemy powracać z konieczności jedynie na marginesie prowadzonych tutaj rozważań.

Trzecia sfera dociekań badawczych wiąże się z założeniami ideowymi utworu. Kraszewski jechał do Włoch z zamysłem „stworzenia obrazu narodzin chrześcijańskiego świata” (Kraszewski 1977: I 376). Chciał zobaczyć sławne z wykopalisk Pompeje, Puteoli, gdzie przebywał w drodze do Rzymu św. Paweł, oraz przede wszystkim Rzym, ale w pierwszym rządzie nie starożytny, lecz ten pierwszych wieków chrześcijaństwa:

⁹ T. Sinko (1933: 169) z całą powagą odniósł się do zastrzeżeń Kraszewskiego, twierdząc, że to nie powieść historyczna, a szereg obrazów. W toku wywodu chętniej jednak posługuje się terminem „powieść”. T. Żabski we wstępie do *Quo vadis* nazywa *Caprea i Roma* „zbiorem szkiców” (Żabski 2002: LXII). Istnieje – jak sądzę – pilna potrzeba zajęcia się problematyką genologiczną obszernej twórczości Kraszewskiego.

Pragnęliśmy zniżyć do katakomb i spytać prochów o tajemnicę tych czasów tak cudownych, tak wielkich, a tak dla nas niepojętych. Oprócz interesu historycznego, mieliśmy w tym także sprawę własną, łącząc w idei epoki, pragnąc by jak nauka Chrystusa zwyciężyła pogaństwo, tak prawda dziś sponiewierana tej nauki zwyciężyć mogła odrętwienie wieku.

Nie ludźmy się bowiem, chrześcijanami jeszcze nie jesteśmy czynem i życiem, jesteśmy nimi słowem tylko i pozorem.

Drugi może raz z nowych katakomb wyjść musi prawda, aby świat zwyciężył, który o niej zapomniał (Kraszewski 1977: I 376).

W tym zamyśle nie ma nic nowatorskiego, choć słowa ostatniego akapitu brzmią zagadkowo, podobnie jak te o „odrętwieniu wieku”. Zdają się mówić więcej, niż mówią, np. o prawdzie grobów i pocieszeniu czerpanym z nauki Chrystusa przez Polaków. Generalnie wpisuje się Kraszewski w nowożytną wizję starożytnego Rzymu. „W historyzoficznej paraleli imputowano starożytnemu imperium piętnowane i zwalczane zjawiska współczesnej, XIX-wiecznej świadomości” (Śliwiński 2015: 465). Opisując Wieczne Miasto, śledzi autor *Caprea i Roma* w pierwszej kolejności wspólny los ludzkości.

Jakby tłumacząc się z potrzeby oglądania ruin i grobów, pytał Kraszewski, czy widok ten jest dla współczesnego człowieka konieczny. I przekonywał: „Dziś on potrzebny [...]. Z kości się rodzą mściciele nie ludzi, ale idei sponiewieranych i prawd pogrzebionych” (Kraszewski 1977: I 404). To w lekko zmienionym brzmieniu sławny wiersz *Eneidy*. W przypisie do *Kartek z podróży* Andrzej Kijowski, cytując oryginał, wyjaśnia dodatkowo: „Wers ten był wielokrotnie cytowany przez autorów polskich XIX w., stanowił bowiem rodzaj hasła niepodległościowego” (ibid.: 564). Dziewiętnastowieczny odbiorca łatwo mógł więc zaktualizować sensy patriotyczne, nawet nie w pełni zverbalizowane. Ale to *Kartki z podróży*. W omawianej powieści – bo to jednak powieść historyczna, mimo niezdecydowanej formy – sensów dających się odnieść do sprawy Polski można się tylko domyślać. Paralela historyczna między narodem polskim a pierwszymi chrześcijanami, z dobitnym wpisaniem Rosji po stronie materii, Polski po stronie ducha, stanie się czytelna dopiero w *Rzymie za Nerona* (1866), zaś wyraziście sformułowana – w cyklu obrazków powstaniowych Bolesławity (np. w *Moskalu*).

Kraszewskiego „widzenia nad Zatoką Neapolitańską”, żeby sparafrazować tytuł szkiców Miłosza, wysławiające zachwyt nad niezmiennym kształtem piękna, pozwalają „zapomnieć” chwilę bieżącą, odsunąć terażniejszość, oddać w powieści we władanie międzyśłowia to, co w *Kartkach z podróży* było wypowiedane z większą otwartością i wiązało się z doznaniem historii tu i teraz, bardzo przecież podobnym dla Polaka i Włocha w roku 1858 (np. dość częste aluzje do nieuchronnego – to wynik obserwacji i analiz politycznych – upadku Królestwa Obojga Sycylii)¹⁰. Przemilczany kontekst współczesny dla tej szczególnej powieści historycznej możemy odnaleźć również w *Nocach bezsennych*. Dopiero wtedy, po latach, u kresu życia wspomina Kraszewski „wiele stron ujemnych”, m.in. to, że Italia była (przed zjednoczeniem w roku 1861) „rozerwana na sztuki”, że niekiedy jednego dnia „paszport trzy razy wizować było potrzeba” przy przekraczaniu granic kolejnego księstwa,

¹⁰ Często pisze o więzieniach i więźniach politycznych, analizuje stan instytucji, szkolnictwo (np. Kraszewski 1977: II 150–152).

że śledzono, podejrzewano, nasłuchiowano tak, iż trzeba było liczyć się z każdym słowem, a mimo to dawało się wyczuć tajoną nadzieję zjednoczenia (Kraszewski 1972: 370)¹¹.

Nawet śladu tych doznań nie odnajdziemy w dodatkowych cząstkach konstrukcyjnych, choć wybrzmiewa w nich dobitnie cel zasadniczy, jakim jest pokazanie – na pewno pocieszycielskie dla Polaków – triumfu siły duchowej nad wszechmocą bezprawia. Nie można oczywiście całkowicie wykluczyć pamięci o cenzorze, o jego podświadomej obecności anihilującej w zarodku wzmianki polityczne z tych partii, w których pisarz przemawiał do odbiorcy wprost, bez osłonek fikcji, ale z tego, co powiedziano wyżej, ze szczególnej logiki artystycznej powieści wynika raczej, że idzie tu o stworzenie takiego „aluzyjnego tła semantycznego” (Bujnicki 1990: 112), aby właśnie perspektywa uniwersalna ukierunkowała lekturę.

Inaczej czytano następną powieść rzymską Kraszewskiego *Rzym za Nerona*, która ukazała się w 1866 roku i zawierała zakamuflowane, lecz czytelne aluzje do sytuacji narodu polskiego¹², a potem zapewne również drugie wydanie utworu *Caprea i Roma*.

„Na grobowisku przeszłości” Czytanie i wczytywanie historii

Przechodząc teraz do skonkretyzowania wstępnych twierdzeń, skupimy uwagę nie na rozdziałach poetyckich, bardzo osobistych, wprowadzających do utworu, które zachwyciły Tadeusza Korzона, historyka i autora wstępu do nowego wydania powieści z roku 1875, ale na tych „trzymanych w tonie naukowym, opartych na świadectwach źródłowych” (Kraszewski 1887: VII). Przejście od „widzenia” do wykładu odbywa się stopniowo, tak iż dopiero w rozdziale III historyk zwycięża poetę, a narracja za sprawą przypisów zbliża się do wykładu naukowego, najpierw zresztą z zakresu geografii historycznej, bo opowiada narrator o „losach tego ziemi kątką” (ibid.: 17). Bardzo szybko też, zanim poznamy bohaterów historycznych i fikcyjnych, wybrzmiewa teza – wielokrotnie potem w różnych wersjach i różną siłą retoryczną powtarzana przez narratora i bohaterów – o przesileniu, dekadencji, przeczuciu zmiany. Zacytujemy dwa znamienne fragmenty z początku powieści, a można by przytoczyć cały rozdział IV:

Świat ten był świetny powierzchownie, rozmiłowany w przepychu, wymyślny w upodobaniach – żywot wiódł pełen najwyszukańszych przyjemności, ale stał zarazem u granicy, poza którą całą siłą swego rozumu, wiedzy i wykształcenia przejść nie mógł. Widać to było z tego miotania się szalonego, z tych wyprężeń śmiertelnych, któremi usiłował daremnie przekroczyć granice możliwego i dostać się w jakieś krainy nieznanne (Kraszewski 1887: 19).

Wszyscy wiedzą, że coś wielkiego stać się ma światu, wszyscy pragną jakiejś prawdy, jakiegoś życiodawczego słowa... i oczy przeczuciem zwracają na Wschód, jak ku nowemu wnijsć mającemu słońcu, które wieszczka poprzedziła jutrzeńka (ibid.: 20).

¹¹ Zob. również Chmielowski 1888: 291–292.

¹² Pisał na ten temat W. Danek (1973: 436), przypominał również T. Bujnicki (1990: 112).

Roma w pierwszej części powieści, zatytułowanej *Caprea* pojawia się jako „stojąca na czele ludów”, ale już tracąca dostojność, choć jeszcze nie siłę, stolica świata. Capri, miejsce, gdzie na wzór Oktawiusza Augusta również Tyberiusz próbował odzyskać młodość i wigor, zobrazuje więc nie tylko oczywiste fiasko ich rozpaczliwych ludzkich nadziei, ale, przez analogię, niemożność odrodzenia starego świata bez jego uprzedniej symbolicznej śmierci, po której trwać będzie tylko to, co uległo metamorfozie. Do tego przeistoczenia „wielki chronotop historii ludzkości” zdaje się szczególnie sposobny¹³, już wsluchany w zwiastuny nowego, zastygły w oczekiwaniu, otwarty (za sprawą portów rozrzuconych wzdłuż wybrzeża) na przybywających ludzi i przynoszone przez nich wieści. Rzym Nerona z części zatytułowanej *Roma* zostanie scharakteryzowany za Wergiliuszem, choć nie bez ukrytej ironii, jako *Rerum pulcherrima Roma* (Kraszewski 1887: 198). Autor chce oddać „cuda i straszliwe potworności ówczesnego Rzymu” (ibid.: 202), miasta, które jak dąb-olbrzym wypija soki z podwładnych mu krajów. Trzy elementy tego opisu to równocześnie trzy metafory symbolizujące kulturę rzymską: drogi (w tym *regina viarum*, królowa dróg) z bramami, przez które „ze czterech krańców płyną do Rzymu narოდowie, ofiary jego, słudzy, pochlebcy i pasożyci...” (ibid.: 198), oraz – co nie wymaga już komentarza – forum i cyrk. Kraszewski, przy wszystkich niekonsekwencjach artystycznych i pewnej niezborności ideowej obrazowania stara się pokazać Rzym-Świat, aby konwulsjom przełomu wieków nadać rangę rozstrzygnięć właśnie świata dotyczących.

Pisarz poszukuje literackich sposobów uchwycenia esencji czasu wielkiej zmiany i przedstawiania biegunów wartości. Znajduje zasadniczo dwa sposoby wiodące do tego celu, oba mieszczące się w nadrzędnej dla wszystkich działań autorskich „strategii autentyczności”. Po pierwsze, jest to czytanie wielkiej historii (władców, strategów, senatorów) zarówno z ruin dawnej świetności, jak i na tych ruinach (jak na resztkach willi Tyberiuszowych) oraz wydobywanie na jaw, z podziemi, odkrywanie sensu katakumb; po drugie, wczytywanie w przestrzeń (oznakowaną i niejako zawłaszczoną przez „wielkich”) losów ludzi zepchniętych na margines, od których zacznie się nowa historia.

Pozostaniemy na moment przy tym pierwszym sposobie, który za życiorysami wielkich postaci świata starożytnego skrywa podwójną miarę: czasu (jest on tu niemianowany) i stopnia degeneracji (Stoff 1990: 7–21), bo biografia pozwala odtworzyć epokę wraz z jej istotnymi cechami oraz „barwą” czasu, na który dane życie przypadło. Pisarz kronikarz opowiada wtedy, powołując się na źródła, dzieje kolejnych władców, czasem, jak losy Nerona, już poza ramami akcji właściwej, w epilogu poświęconym haniebnej śmierci okrutnika reprezentującego „najwyższy typ obłąkania i szału” (Kraszewski 1887: 300), rozwija epizody z *Dziejów apostołskich*, przytacza nieliczne bezsporne fakty z początków chrześcijaństwa. Te partie powieści roją się od cytatów ze Swetoniusza, z Tacyty, Cassiusa, Filona, Seneki, Wergiliusza, ze św. Augustyna. Utwór przybiera postać zbliżoną do wypracowanej wtedy przez Kraszewskiego dokumentarnej powieści historycznej, która na początku miała formę zszywki dokumentów (Danek 1973: 226–240; Jarowiecki 1991: 10–11). Ujawnia też kierunek przekroczenia owej formuły niezwiązany wcale, jak chce Danek, z oddziaływa-

¹³ Tak można też interpretować rozpisane na wiele stron utworu długie, niechętnie, tragiczne umieranie Tyberiusza. Jest podobne do rozciągniętego w czasie umierania Imperium Rzymskiego. Umieranie (jego nadmiar) w tej powieści to temat na osobną rozprawę. Interesuje Kraszewskiego przede wszystkim odwaga śmierci pogańskiej. Dekadentyzm Rzymu zostaje również pokazany przez fakt zaniku odwagi umierania (kolejni cesarze i nikczemni dygnitarze). Seneka zdaje się ratować swój autorytet przez to, jak umiera.

niem Scotta, ale z osobistym doświadczeniem historiograficzno-historiozoficznym: Tacyt czytany na Capri i w Rzymie nie tylko potwierdzał dotychczasowe rozeznanie dokumentarne, ale otwierał na inne sensory, dawał szanse korygowania wiedzy, jak i jej przekraczania ku niepoznawalnemu, czyli przemieniał to, co historyczne, w dzieło literackie o wyraźnie romantycznym zabarwieniu.

Natężenie istotności, dążenie do kondensacji i pochwylenia fenomenologii oraz ontologii miejsca i czasu powodują niekiedy łatwe do odkrycia przez historyków „przekłamania”, np. te, które dostrzegł i – rozumiejąc cel artystyczny – wybaczył pisarzowi Korzon. Dotyczą one skupienia w jednym dniu i w jednym miejscu wydarzeń odnotowanych wprawdzie w Tacytowych *Rocznikach* lub wśród anegdot Swetoniusza, ale zawierających się między 27 a 37 rokiem po narodzeniu Chrystusa:

[...] a Kraszewski wszystkie te wypadki mieści w jednym dniu, w nieprzerwanym ciągu, dodając jeszcze mnóstwo szczegółów uczty, którym naznaczyć chronologii nie potrafimy, ale które niewątpliwie z kilkuletniego pochodzą okresu, gdy wiadomem jest, że Swetoniusz grupuje fakta podług ich treści, nie zaś podług czasu (Kraszewski 1887: XV).

Kraszewski „wykracza poza porządek poznawalny [...], w którego granicach roztropnie utrzymuje się historia historyków” (Ricoeur 2006: 205). Widzenia nad Zatoką Neapolitańską, w miejscu, które jednoczy czas ludzkich dziejów, ułatwiły mu wyjście poza ścisłą chronologię tak, aby tu właśnie, na tym szczególnym obszarze pokazać, „jak spotykają się chronozofie religijne i polityczne” (ibid.: 207) (przybycie św. Pawła w momencie, gdy Kajus organizował przejazd konny przez zatokę w Bajach, „igrzysko potworne” symbolizujące wyuzdanie cesarów i dekadencję Rzymu).

Wspomniane źródła są przywoływane na kartach powieści z różnym stopniem staranności (czasem nie wiadomo, gdzie kończy się cytat, a zaczyna referat narratora). Różna też jest precyzja ich lokalizacji; najczęściej w przypisie pojawia się tylko autor, przy Tacycie – tom *Rocznika* i strona, przy Senecie – strona *Listów*, epigramat Platona nie jest w ogóle lokalizowany, podobnie Cassius (np. Kraszewski 1887: 31). W wypadku poetów wskazane w przypisie jest tylko nazwisko Wergiliusza; przetłumaczone w utworze wersy poetyckie mają swe wersje oryginalne przywołane zwykle pod kreską, a czasem w tekście głównym. Strategia zasadnicza polega na wykładzie narratora, który tam, gdzie rzecz wydaje się mało wiarygodna czy dyskusyjna, wzywa na pomoc autorytet starożytnych, np. Tacyt ma potwierdzić tezę, że August wskazał Tyberiusza jako swego następcę nie z powodu jego zalet, lecz dla podniesienia blasku własnych rządów, przez kontrast ze spodziewaną srogością nowego władcy. Przypis w tym wypadku nie tylko lokalizuje miejsce w odpowiednim tomie *Rocznika*, ale podaje stosowny fragment w oryginale. Czasem narrator wyręcza się słowem cudzym, argumentując: „Tu pióro Tacyta tak silnie kreśli ową scenę w senacie, że słowa jego powtórzyć musimy” (ibid.: 29) i – po długim cytacie – przywołując dodatkowo Swetoniusza (tylko w przypisie) na potwierdzenie obłudy Tyberiusza. W innym miejscu narrator opowiada według Swetoniusza, którego nazwisko zostaje przywołane dla wzmocnienia wiarygodności: „Swetoniusz, opisując te szale, nie może im wystarczyć słowy, choć wie najmniejszy szczegół – tak były dziwne i nieskończonej różnorodności” (ibid.: 172), cytuje jednak Senekę (bardzo nieprecyzyjnie lokalizowanego), a w końcu rozległą opowieść o szalach Kaliguli przerywa autorytatywnie w akapicie niepomijającym wszakże

żadnego występkę cesarza i ponownie przekierowuje czytelnika ku źródłu: „Obraz najdziwniejszych tych dziwactw okrutnych znajdziecie w Swetoniuszu” (ibid.: 172). Przypisu w tym miejscu brak. Ponieważ mamy jednak do czynienia z dziełem literackim, a nie *stricte* historycznym, pisarzowi udaje się wywołać wrażenie szczególnej pieczołowitości narratorskich zabiegów oraz wiarygodności historycznej przedstawionych w opowieści zdarzeń i realiów obyczajowych (np. ukazanie term rzymskich zgodnie z szeroko cytowanym opisem Seneki; ibid.: 214).

Warto na chwilę zatrzymać się przy tych przywoływanych w powieści źródłach, co do których narrator-autor sygnalizuje pewien dystans odnoszący się nie do ich wiarygodności, lecz do ówczesnych pojęć; poprowadzą nas one od strategii czytania historii ku jej wczytywaniu. Oto pierwszy przykład. Chwaląc początkowe lata rządów Tyberiusza, w których był zaród wielkości, wspomina Kraszewski jego liczne rozporządzenia prowadzące do spokoju i bezpieczeństwa obywateli. Tak pisze o rozkazach dotyczących Żydów:

Dodamy tu, że obejście się z żydami, których cztery tysiące za dekretem senatu wywieziono do Sardynii, przeznaczając ich do walki z rabusiami wyspę tę niszczącymi, było popularne, ale nie-ludzkie. Wedle pojęć ówczesnych, co nie nosiło imienia obywatela rzymskiego, nie zasługiwało ni na litość, ni na sprawiedliwość nawet, a Tacyt pisząc o tem, dodaje z dziwną obojętnością, że jeśliży żydzi poginęli w boju, lub z powietrza pomarli, niewielka byłaby szkoda (*vile damnum*).
Takie były owego wieku pojęcia... (Kraszewski 1887: 32).

Obserwujemy nie tylko dystans moralny wobec rozporządzeń senatu, ale i rozbrat w sferze poglądów z jednym z najczęściej przywoływanych historyków rzymskich. To wzmianka z pozoru *en passant*, dodatek do głównego nurtu rozważań. W istocie uwiarygodnienia wprowadzenie bohaterów fikcyjnych, ważnych w planie ideowym i w niezbyt rozbudowanym wątku fabularnym, tłumaczy pojawienie się trójki Hebreów na Capri. Ci wygnańcy z Rzymu, przewożeni na odludną wyspę, zostali zapędzeni przez burzę na skały równie odludnej, ale wytwornej siedziby Tyberiusza.

Raz jeszcze nawiąże pisarz do tego wydarzenia, gdy uzasadni pojawienie się w powieści Heliosa, Żyda aleksandryjskiego, starca o nietypowych losach, złotnika i lekarza otoczonego powszechnym szacunkiem:

Gdy Tyberiusz nienawistnych żydów dla ich wiary z Rzymu wygnać kazał i przewieźć na wyspę, na której je walka z dzikimi zbójcami czekała, nie wszystkich, naówczas zamieszkałych w stolicy, los ten spotkał. Ubożsi, jak zawsze, padli tylko ofiarą, innym, pisze Tacyt, dano czas do powrotu lub zmiany religii (Kraszewski 1887: 87).

Postacie Heliosa, Judy, Rachel, a w drugiej części utworu bohaterowie tacy jak Emilia Cellia i Pudens pozwalają mówić o tych obszarach ludzkiej rzeczywistości, „których potencjalnej przynależności do zakresu działań historii nie podobna było wykluczyć” (Bartoszyński 1991: 67), ale też próżno by ich szukać w zapiskach historyków. Kazimierz Bartoszyński mówi w takim wypadku o interpolacji historii, a także o „stworzeniu wspólnego świata dla zjawisk uznanych za historyczne” (ibid.: 67) i tych nieposiadających owego statusu, które jednak – jak radził już Niemcewicz w sławnym wstępie do *Jana z Tęczyna* – odtwarzać należy, zachowując „obyczaje wieku, charaktery, przy-

mioty, z jakim nam ich dziejopisowie skreślili” (Niemcewicz 2003: 6), czyli według reguł Scottowskich.

Jednak w omawianym utworze odnaleźć można również takich bohaterów, o których w drobnych wzmiankach wspomnieli historycy, np. Swetoniusz czy Tacyt¹⁴. Ich losy, w całości fikcyjne, choć historycznie prawdopodobne, skonstruował pisarz tak, jakby je odgadł; nie wymyślił, lecz dopowiedział, a potem – jako konieczne uzupełnienie – wczytał w miejsce, bez którego nie mogłyby istnieć i z którym powinny zostać związane na zawsze jako odcisnięty ślad ludzkiego niekoniecznego istnienia, błahaego wtedy, jednak niedaremne w planach świata. Na skalistym Capri, tu i teraz, drobna wzmianka historyka stała się dla pisarza realnym odwieciem minionych czasów, nagle się uprawdopodobniła i ujawniła swój literacki potencjał.

Geografia i historia tworzą w wielu partiach powieści Kraszewskiego spłot nierozdzielny; nawiedzanie miejsc staje się „wnikaniem” w obejrzone krajobrazy, wywoływaniem duchów tych przestrzeni¹⁵. Jednym z takich bohaterów wrośniętych w przestrzeń jest Ulp. Opowieść o nim to wyobrazeniowe unaocznienie tego, co Kraszewski wiedział zanim przyjechał do Włoch i co widział podczas podróży. Wiedział tyle, ile wyczytał w drobnej wzmiance u Swetoniusza, a „zobaczył” oczami wyobraźni, gdy stanął u stóp „przyczepionej na skałach” świątyni Jowisza:

Na głębokich zbudowana grotach, w której czarnej paszczy stada spędzonych ludzi jęknąć nie śmiały, by ciszy pana nie przerwać, willa owa zataczała swe mury ponad same przepaście o kilkaset stóp nad morzem dźwignięta [...] Miejscami odgradzała tylko od powietrza złocona balustrada, obwita powojami i bluszczem, gdzieindziej umyślnie nikła zaporą i u stóp straszyla przepaść ciemna (Kraszewski 1887: 14).

To wstępny zapis wnikanania w miejsce, rozumienia jego nieoczywistych sensów, „grania” tym, co jawne i ukryte. Autor poprowadzi teraz czytelnika – była już o tym mowa – przez biografie cesarów z przełomu wieków, czyli przez to, co niewątpliwe, ku tylko wzmiankowanemu, którego uwyrażnienie dokona się za sprawą znaczącego przesunięcia z peryferii (historii i Historii) do centrum zdarzeń. Nastąpi połączenie doniosłego z pozornie mało istotnym, a nie jak w scottyzmie prawdziwego z fikcyjnym, co w obu wypadkach skłania jednakowoż do refleksji nad rolą zwykłych ludzi w procesie dziejowym. Zobaczmy więc, jak i dlaczego pojawi się w utworze Ulp.

Znowu, i nie po raz ostatni, wyczarowuje Kraszewski przed oczami czytelnika obraz zatoki kumańskiej widzianej z najwyższego punktu Capri. Sceneria jest teraz wyobrażona, wywiedziona z głębin czasu, sprzed pustoszącego okolicę i zmieniającego krajobraz wybuchu Wezuwiusza, ale w swej topograficznej precyzji połączonej z poetyckością widzenia niemożliwa do wykreowania bez empirycznego doznania. W pierwszym prawdziwym powieściowym ujęciu (rozdz. VIII utworu) pojawia się Tyberiusz „tkany” do tej pory z cudzych słów, ułomkowych zapisów różnych historyków. Teraz zostaje pokazany w zbliżeniu, jak „u dworca Jowiszowego, na samą zwieszoną przepaścią” (Kraszewski 1887: 40) czeka na rozstrzygające wieści z Rzymu. To ten dzień, o którym słusznie powiedział Korzon, że skupia w sobie wydarzenia z dziesiątka lat, chwila brzemienna grozą i oczekiwaniem,

¹⁴ O znaczeniu Tacyta dla Kraszewskiego zob. Pilch 1935: 274.

¹⁵ Nawiązuję tu do sformułowań i przemyśleń E. Rybickiej (2014: 237).

w swych malarskich i nastrojowo-twórczych elementach odtworzona z dużym wycuciem artystycznym. W spokój i niewzruszoność natury zostają wpisane ludzkie sprawy wielkich i małych: „drżącego o teraźniejszość” Tyberiusza i prostego rybaka z Capri, który staje przed „panem świata”, gdy ten wypatruje na odległym brzegu umówionego znaku. Ulp zjawia się nagle, od strony niestrzeżonej, bo niedostępnej, aby równemu bogom cesarowi przynieść w darze barwę, olbrzymią rybę cenioną wtedy za wielkość i smak. Spotka go nie nagroda, lecz kara za to, że wywołał przestraszyć Tyberiusza, że patrzył, jak zadrżał „pan świata”. Na jego rozkaz niewolnicy wytrą twarz nieszczęśnika szorstkimi łuskami barwnej, a potem „z okrucieństwem nieludzkim”, trzymając ofiarę za włosy nad pionową skałą sterczącą z morza, porania ją dodatkowo przy pomocy skorupy raka. „Naówczas nasycony skinał cesarz i nędznik ów zepchnięty nagle, zniknął na skałach rzucony ku morzu” (ibid.: 44). To zdanie opatrzył Kraszewski przypisem, dość precyzyjnym, wskazującym odpowiednią stronę w dziele Swetoniusza. Gdyby pisarz na tym poprzestał, mielibyśmy do czynienia z epizodem charakteryzującym Tyberiusza, z jeszcze jednym rysem dodanym w zgodzie ze źródłem. Tak jednak nie jest. Wczytajmy się uważnie w komentarz Korzona, który wymaga uzupełnień, choć zwraca uwagę na sprawy bardzo istotne:

Treść tej starożytnej sceny wzięta jest ze Swetoniusza, tylko że biograf rzymski zawarł ją w kilku wierszach sucho zredagowanych i że nie wspomina ani o strąceniu pokaleczonego rybaka w morze, ani o dalszych jego losach. Kraszewski skorzystał z kilkunastu wierszowego napomknienia, niby z motywu, żeby utworzyć jedną z tych postaci, którymi illustrował bezmierną nędzę dolnych warstw społeczności rzymskiej (Kraszewski 1887: IX).

Kraszewski ukształtował losy Ulpa tak, iż przecinają się one z życiem Żydów przypadkowo osiadłych na wyspie. Pokazał nie tylko nędzę najniższych warstw społecznych, ale również wspólnotę wykluczonych (rodzimy – Ulp jest Caprejczykiem – i obcych) żyjących w podziemiach w sensie dosłownym (lochy, groty, głębokie schronienia odcinane od świata zewnętrznego przez przyplawy morskie) i przenośnym, stworzył paralelę wobec wspólnot chrześcijańskich zepchniętych do katakumb. Ulp jest człowiekiem bez twarzy (po opisanym wypadku zdeformowanej „jakby ją młyńskim gnieciono kołem”), bez korzeni („nie wiedzieć z kogo urodzony”), ponadto, przy całej jego prostocie i wrodzonej szlachetności, zagarnięty przez bezwład moralny schyłku epoki. Należy do rodziny, w której mężczyźni unikali kobiet. Wychowywali natomiast dzieci zabierane z ulic Surrentum, gdzie porzucały je ubogie matki. Zwyczaj ten dokumentuje pisarz starannie¹⁶, nie tylko uwiarygodniając ów szczegół, ale i zwracając nań uwagę odbiorcy. Kiedy skrwawiony wraca do swej nory, bezradnie patrzy na ołtarzyk poświęcony larom i penatom, na bogów, którzy zawiedli łącznie z Jowiszem-Tyberiuszem. Jest człowiekiem bez drogowskazów. „Może-li tak stać świat?” (Kraszewski 1887: 110), „Toż są panowie twojego świata, Boże?” – zapyta w jego imieniu stary Helios, Żyd „na pół już zgreczony i zrymszczony” (ibid.: 11), lecz w rozmyślaniach powracający do judaizmu i otwarty na nową religię.

W swej typowości i osobliwości (amoralność przy braku zepsucia) postać Ulpa wyraźna z historii, jak również z literatury:

¹⁶ Tak oto skonstruowany jest przypis na dole strony: „O zwyczaju tym rzucania dzieci pisze Swetoniusz: Kaligula. 5. Klaudiusz. 26. Tacyt w Germanii 19. Tertulian i inni. Zwało się to: Liberorum numerum finire!. Litościwsi lub spekulanci zbierali je i wychowywali” (Kraszewski 1887: 110). Zob. komentarz Korzona (ibid.: IX–X).

Była to dusza prosta, jeden z tych ludzi, jakich Wirgili opiewa w swoich sielankach, nieznający miasta, zbytku ani zepsucia, które się z nich lęgało, ale dziki jak naddunajski wieśniak... Hypathos miał upodobanie w jego rozmowie szczerzej, w nieświadomości dzikiej, z jaką prawił o cudach morza, o głosach wód, o Syrenach i Nimfach, o rozmowach bogów, które słyszał w szumie wiatru i fali (Kraszewski 1887: 108).

Słyszy więc bohater to, co starał się przekazać narrator-autor w swym wstępnym opisie-oczarowaniu jako prawdę czasu, gdy „Paleopolis i Neapolis, złączone w gród jeden, za-bywszy dawnych sporów, koronowały się ogrodami i palmami, i uśmiechały się do siebie, słuchając śpiewu syren, na szumiących ognistych falach przyplływających do brzegów” (ibid.: 8), a także prawdę mitu, który przypomniany w geograficzno-przyrodniczych realiach Morza Śródziemnego staje się zrozumiałą: „Chciało się wierzyć, poglądając na to wybrzeże rozkoszne, na kraj pełen kadzidel i pieśni, że z wieczorną falą wypłyną białe syreny z niebieskich topieli i zaśpiewają tęskną pieśń wiodącą do morza głębi” (ibid.: 9).

Wergiliusz, jako autor sielanki, ale i *Eneidy*, bywa przywoływany w utworze w tekście głównym (kieruje np. uwagę ku grotom, jeziorom, rzekom opiewanym w eklogach) oraz w przypisach¹⁷. Zdaje się również odpowiedzialny w dużej mierze za rozbitcie utworu na epizody wynikające z podobnego jak w eposach zespolenia wydarzeń z miejscem (Ricoeur 2006: 199–200). W wypadku omawianego bohatera to zespolenie jest na tyle silne, że epizod z Ulpem urywa się nagle wraz z przeniesieniem akcji utworu do Rzymu. Ulp jest człowiekiem jednego miejsca, tylko tej przestrzeni, z którą tworzy jedność, w którą wnika, stając się niewidzialnym, jak wtedy, gdy uratował się przed oprawcami cezara. Z ukrycia widzi rzeczy i zdarzenia zakulisowe. Za jego sprawą poszerza się w utworze ogląd świata pogańskiego nie tylko – jak chciał Korzon – o reprezentantów dolnych warstw społecznych, ale również o szczególne, „oddolne” spojrzenie na przepych, okrucieństwo i bezprawie władców oraz na milczenie „kamiennych bogów”. To z kolei ułatwia czytelnikowi zrozumienie, gdzie, kiedy i dlaczego społeczność ta otworzyła się na Dobrą Nowinę. „Tacyt i Swetoniusz są świadkami, że przecucie było powszechnem, przywodzą je prawie jednemi słowy oba” (Kraszewski 1887: 90). Poświadczają obecność „przepowiedni i przeczuć” w refleksji historycznej, filozoficznej oraz w poezji. Ulp zaś jest reprezentantem tych, którzy nie wiedzieli, lecz czuli, żyli w „tęsknocie i utrapieniu”, w nadziei odnowy. W czasie, w którym śmiano się z bóstw i obrzędów, również ludzie z klas najniższych podlegali ogólnym pragnieniom i tęsknotom. Cały świat czekał na przemianę, cały wraz z naturą i najmniejszym ludzkim istnieniem. W wielkiej narratorskiej diatrybie (niemal cały rozdz. XVI) pisarz nada uniwersalne sensy epizodycznym losom Ulpa, podległego, jak całe społeczeństwo, rozchwianiu moralnemu, już uzdrowionego przez żydowskiego lekarza, ale tylko „wedle ciała, nie ducha”, jeszcze nie zbawionego, choć „przybywający ze Wschodu” mówili „o narodzonym w Betleem, o umęczonym w Jeruzalem Mesyaszu, który z grobu zmartwychwstał zwyciężąc śmierci” (ibid.: 92).

Epizod z Ulpem, sam w sobie poetycki, umożliwia więc przede wszystkim doczepienie do tego, co powieściowe, wprost sformułowanych sensów ideowych, które, mówiąc języ-

¹⁷ Zob. Kraszewski 1887: 10–11. Ten sam cytat: *Littora quae fuerunt castis inimica puellis w Kartkach z podróży* (Kraszewski 1977: II 197) przypisany zostanie Propercjuszowi.

kiem samego Kraszewskiego, „w pięknym koncercie” brzmia jako „nuta nieczysta, fałszywa” (Kraszewski 1962: 204).

O wiele więcej sensów niedopowiedzianych wiąże się z innym wczytaniem w krajobraz Capri zdarzeniem, do którego materię rzeczową i wyobrażeniową również zdobył pisarz w czasie swej podróży włoskiej. Punktem zaczepienia dla późniejszej kreacji powieściowej stało się to, co oglądał (Grota Mitry) i usłyszał („dużo się plecie baśni, które pochwymano z powietrza, z ust turystów, z niejasnych wspomnień Tacyta i Swetoniusza” – Kraszewski 1977: II 220), jak również pewien konkretny archeologiczny, o czym wspomina w przypisie do powieści: „Tajemniczy nagrobek ten po grecku napisany, znaleziono na wyspie Capri, niedaleko pieczary Mitry (*Magnum Mithrae antrum*)” (Kraszewski 1887: 119). Według Kraszewskiego napis ten kazał wyryć w białym marmurze na grobie swego ulubieńca Tyberiusz. Hypathos, a właściwie Ruben, jeden z Żydów, którzy wygnani z Rzymu trafili przypadkiem na Capri, został porwany od rodziny (brata i bratowej) „na sprośne zabawki starca” (ibid.: 62) przez ludzi cezara. Powodem tego nieszczęścia była nadzwyczajna piękność chłopca:

Gdyby nie włosy ciemne, wonnościami złane, i w splotach długich wijące się po białej szyi, można go było zrazu wziąć za posąg młodego Apolla, dłutem Praksytelesa dobyty z paroskiego kamienia. Cudnych to kształtów było dziecię, zaledwie dorastające i dziewiczym wdziękiem młodości oblane. [...] Piękne jego ręce i nogi naturalnym instynktowym ruchem ułożyły się w artystyczną całość, tak wdzięczną, że przechodzący Thrasyllus stawał niekiedy, aby nań dłużej popatrzeć (Kraszewski 1887: 42).

W opisie tym udaje się pisarzowi pokazać równocześnie piękno i bezwolność młodzieńca poddającego się znieprawieniu, za którym szło wygodne życie i „usidlające czary pogańskiego rozmiękczenia” (ibid.: 77). Piękny jak grecki bóg młodzieniec, uwikłany ponadto w występłą miłość do bratowej, zginął nie z powodu swych grzechów, ale dlatego że cesarz uwierzył snom i postanowił oblać krwią ołtarz Mitry, okrutnego, żądnego mordy „parsyjskiego bóstwa Słońca”. Ofiara w świątyni bóstwa ukrytej w tajemnej pieczarze miała przywrócić „schorzałemu starcowi” stracone siły. Patrzymy na nią oczami Judy, brata Rubena-Hypathosa, i zakochanej w ofierze Rachel, których przyprowadził tajemnym podziemnym przejściem Ulp. Wiedzieli, że obejrzą widowisko pogańskie, nawet nie przeczuwali, kto będzie w nim kozłem ofiarnym. Cezar wystąpił w roli kapłana ofiarnika. W pieczołowicie wyreżyserowanej uroczystości, okrutnej i pięknej, gdy wschodzące słońce oświeciło posąg Mitry, wbił nóż w serce młodzieńca. A kiedy przygotowywano jego ciało do spalania na stosie, „grecki robotnik rył już napis grobowy, którym sam cesarz uczcić chciał popioły ukochanego młodzieńca” (ibid.: 133). Na stosie zginęła też Rachel, która rzuciła się na skrwawione ciało Rubena. „Groźne rozkazy pana milczeniem wiekuiestem pokryły grób ulubieńca” (ibid.: 133).

To jedna z tych melodramatycznych scen w omawianej powieści, które idą o lepsze z ujęciami artystycznymi Sienkiewicza z *Quo vadis*. Jej dodatkowy sens, wykraczający poza to, co oczywiste i związane z charakterystyką świata pogańskiego, odsłania się wtedy, gdy zestawimy odrażający rytuał, nieszczerą w swej teatralności ofiarę z człowieka dla okrutnego boga z cichą ofiarą Boga dla człowieka i skromnością przypominających ten fakt ceremonii I wieku:

Starzec apostoł przywdział szatę białą, stół przykryto, przyniesiono chleby i wino, i ze łzawą modlitwą, przy cichym wiernych udziale, odprawiono symboliczną ofiarę, przypominającą śmierć krzyżową Zbawiciela. [...] a obchodząc pamiątkę tej ofiary, której się dobrowolnie poddał ten, co światem mógł wstrząsnąć jednym skinieniem i myślą, płakał przejęty do wnętrza. [...] Lud strasznej obiacie przytomny, uczucie to podzielał, msza dlań była żywą historią męki i odkupienia, każda jej chwila wspomnieniem, całe te dzieje nauką nowej prawdy, miłości, poświęcenia (Kraszewski 1877: 216–217).

„Straszna obiata”, paralelna wobec pogańskiej, ma diametralnie inny sens. Przeciwstawia głębokie, wewnętrzne, naturalne, duchowe – materialnemu, sztucznemu, zewnętrznemu i powierzchownemu; wiecznie odradzające się – umarłemu.

W scenie rozgrywanej się na Capri w świątyni Mitry miejsce okazało się czynnikiem sprawczym (Rybicka 2014: 170) dla bohatera (Tyberiusz), prowokując go do okrutnej ofiary, i dla artysty dopisującego sensy do już enigmatycznie zapisanych na nagrobku jako ślad historycznych zdarzeń. Ta realnie istniejąca przestrzeń „opowiadała” – Kraszewski był tego świadkiem podczas podróży – i nadal „opowiada”. Można dołożyć jeszcze jeden wątek, który dramatyzuje własne doznanie miejsca (ibid.: 184), a samo doświadczane miejsce czyni przestrzenią realną i symboliczną zarazem.

Kraszewski domyka pierwszą część swego utworu sceną historycznie możliwą, a artystycznie wysoce funkcjonalną, stanowiącą doskonale przejście do części drugiej powieści. U Swetoniusza wyczytał (i stosowny passus zlokalizował, skrupulatnie przytaczając fragment w oryginale), że kiedyś Thrassylus powiedział do zaniepokojonego knowaniami Kajusa, przyszłego cezara Kaliguli: „Łatwiej Kajusowi konno pojechać przez zatokę w Bajach, niż cezarem zostać”. Skłonny do „dziwactw okrutnych” Kajus nakazuje przeciąć zatokę morską z Puteolów do Baj („około trzech tysięcy sześćset kroków”) olbrzymim mostem stojącym na dwu rzędach zakotwiczonych statków. Na ten most po ofierze złożonej Neptunowi wkroczy Kajus, przywdziawszy zbroję Aleksandra, i wraz z maszerującymi za nim wojownikami „zdobywa” Baje. Powtarza przejazd – jak spektakl teatralny – następnego dnia, a potem inicjuje ucztę, podczas której, czując się „zwycięzcą zarazem: słońca i ziemi, i morza” (Kraszewski 1887: 174), każe zrzucić na ofiarę morzu zaproszonych gości. W tej chwili do Baj przybywa ubogi statek kupiecki, a na jego pokładzie „oświecone blaskiem jakby łuny pożarnej płonącej okolicy” (ibid.: 174) przyciągają oczy dwie skromne i pełne powagi postacie:

Byli to ludzie lat już podeszlejszych, acz jeszcze nie starzy, w ciemnych sukniach podróżnych, kroju używanego na wschodzie, przypatrujący się z podziwieniem widowisku niezwykłemu i tłumom, jakby na ich przyjęcie przybiegłym i brzegom jakby dla nich oświeconym, i uczcie jakby dla nich przygotowanej. Dziwnie też na ten dzień i godzinę uroczystą trafili z dalekich stron przybysze... (Kraszewski 1887: 175).

Scena „przejścia” Kaliguli po wodzie zatoki w momencie przybycia uczniów Chrystusa może wywołać skojarzenie ze zdarzeniem opisanym w Ewangeliach św. św. Mateusza, Marka i Jana („Jezus chodzi po morzu” – Mt 14, 22–36; Mk 6, 45–52; J 6, 16–21; Biblia 1975), wywołującym inny rodzaj grozy i pokazującym potęgę wiary. To w powieści sfera niedopowiedzianego. Uwyrażnia bowiem Kraszewski, przez narratorskie podsumowania i komentarze, ważne w planie ideowym kwestie, takie jak zapowiedź klęski triumfującego

zła wobec pokornego dobra (po nocnej krwawej orgii Kaliguli „razem ze słońcem dzisiejszym wschodził pierwszy dzień zbawienia”; Kraszewski 1887: 181), zwycięstwa „nowego zakonu” bez oręża, czy połączenia „w jedną braci rodzinę” wszystkich zepchniętych na margines. Garstka wyznawców, którzy podążą za apostołami do Rzymu, rozpocznie wraz z nimi wcielanie tych idei w życie. Część druga, *Roma*, o tym właśnie opowiada. Tam również odnajdziemy postacie, których los, wzmiankowany np. w *Dziejach apostoelskich* (Szymon Mag), wpisze Kraszewski w przestrzeń Wiecznego Miasta.

To, co w hybrydycznym utworze Kraszewskiego najbardziej powieściowe, bierze się z wnikania w obejrzone krajobrazy i przestrzenie miejskie pisarza-historyka. Kiedy podróżował po Polesiu, Wołyniu i Litwie, w miejsca, które utraciły pamięć swej historii, „wkładał” zapomnianą wiedzę, pozwalał im „odzyskać utraconą pamięć historyczną” (Czaplejewicz 1996: 58). W podróży włoskiej było inaczej: wszystko, łącznie z naturą, pamiętało swe dzieje. Pisarz dokładał tylko interpretację, uwypuklał sens. Tak odbywało się powieściowe wczytywanie w miejsca historycznie już oznakowane tego, co wyobrażone, ale prawdziwe w podwójnym sensie, jako mające oparcie w dokumentach oraz w poetyckim natchnieniu umożliwiającym zgłębianie zmysłowej rzeczywistości, za którą – romantyzm tego nauczył – kryła się rzeczywistość duchowa. Wczytane w przestrzeń losy „małych” ludzi stają się historyczne w aspekcie synchronicznym (jako bagatelizowane przez historiografię, lecz istniejące zjawiska w kontekście dawnych procesów społecznych) i diachronicznym (jako literackie wyrażenie wielkich przemian, których były częścią).

Te sceny nabrzmiały historią, choć nieodpisane wprost ze źródeł, miał zapewne na myśli Kraszewski, gdy wspominał we wstępie dodanym do drugiego wydania utworu o „srebrach drogich” utopionych w brązie wykuwanego dzieła sztuki, których nikt nie potrafi zobaczyć, mimo że wpływają one znacząco na ostateczny jego kształt. To, co wczytane, ma urok scen Sienkiewiczowskich i ich niespodziewany ideowo-artystyczny rezultat: świat pogański okazuje się barwniejszy niż werbalnie wywyższany świat chrześcijański.

Bibliografia

- Bachtin, Michaił 1986. „Czas i przestrzeń w utworach Goethego”. W: Michaił Bachtin. *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. Danuta Ulicka. Oprac. przekładu i wstęp Eugeniusz Czaplejewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bartoszyński, Kazimierz 1991. „O poetyce powieści historycznej”. W: Kazimierz Bartoszyński. *Powieść w świecie literackości. Szkice*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Biblia, to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* 1975. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego oprac. przez Komisję Przekładu Pisma Świętego. Warszawa: Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne.
- Bujnicki, Tadeusz 1990. „Rzym za Nerona Kraszewskiego a *Quo vadis* Sienkiewicza (studium porównawcze)”. W: Marta Zielińska (red.). *Zdziwienia Kraszewskim*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bursztyńska, Halina 1977. *Henryk Sienkiewicz w kręgu oddziaływania powieści historycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Chmielowski, Piotr 1888. *Józef Ignacy Kraszewski*. Kraków: Nakład G. Gebethnera i Spółki.
- Czaplejewicz, Eugeniusz 1996. „Kresy Kraszewskiego. Teoria”. W: Ewa Ihnatowicz (red.). *Kraszewski – pisarz współczesny*. Warszawa: Elipsa.

- Danek, Wincenty 1973. *Józef Ignacy Kraszewski*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Jarowiecki, Jerzy 1991. *O powieści historycznej Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe WSP.
- Kiślak, Elżbieta 1990. „Podróż i doświadczenie historii”. W: Marta Zielińska (red.). *Zdziewienia Kraszewskim*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kraszewski, Józef Ignacy 1887. „Caprea i Roma”. W: Józef Ignacy Kraszewski. *Wybór pism*. Oddział IV: *Powieści z dziejów rzymskich*. Poprzedzone wstępem krytycznym przez Tadeusza Korzona. Warszawa: Nakład i druk S. Lewentala.
- 1962. „Listy do nieznanego”. W: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*. *Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*. Oprac. Stanisław Burkot. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- 1972. „Noce bezsenne”. W: Józef Ignacy Kraszewski. *Pamiętniki*. Oprac. Wincenty Danek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 1977. *Kartki z podróży 1858–1864*. T. 1–2. Przypisami i posłowiem opatrzył Paweł Hertz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ławski, Jarosław 2005. *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Niemcewicz, Julian Ursyn. 2003. *Jan z Tęczyna. Powieść historyczna*. Kraków: Universitas.
- Pilch, Stanisław 1935. „Wpływ Tacyta na powieści rzymskie Kraszewskiego”. *Przegląd Klasyczny* 4: 273–296.
- Płaszczewska, Olga 2006. „Józef Ignacy Kraszewski wobec tradycji europejskiej podróży literackiej”. W: Wiesław Ratajczak, Tomasz Sobieraj (red.). *Europejskość i rodzimość. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Ricoeur, Paul 2006. *Pamięć, historia, zapomnienie*. Tłum. Janusz Margański. Kraków: Universitas.
- Rybicka, Elżbieta 2014. „Literatura i geografia. W stronę wspólnego słownika”. W: Elżbieta Rybicka. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.
- Sinko, Tadeusz 1933. *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. Lwów: Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.
- Stoff, Andrzej 1990. „Czas mianowany w strukturze utworu epickiego”. W: Czesław Niedzielski, Jerzy Speina (red.). *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika.
- Śliwiński, Marian 2015. „Koncepcje światopoglądowe Kraszewskiego”. W: Anna Janicka, Krzysztof Czajkowski, Łukasz Zabielski (red.). *Kraszewski i nowożytność. Studia*. Idea i układ tomu Jarosław Ławski. Białystok: Wydawnictwo Prymat.
- Żabski, Tadeusz 2002. „Wstęp”. W: Henryk Sienkiewicz. *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.