

BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA

**ITALIA NORWIDA JAKO CAŁOŚĆ
(Z PROBLEMÓW ESTETYKI TEOLOGICZNEJ)**

* * *

Czarne kwiaty, jeden z najbardziej znanych i najznakomitszych tekstów artystycznych Norwida, na samym początku zawierają prosty – jak wszystkie inne z tego szkicu – i powściągliwie sugestywny obrazek. Narrator-bohater odwiedza Stefana Witwickiego, który znajduje się u krańca swoich dni. Chory i prawie nieporuszający się już człowiek, jak pisze Norwid:

[...] posunął mi po ziemi leżącą przy kanapie pomarańczę [...]

[PWsz VI, 177¹]

Sytuacja ta zdarzyła się w Rzymie w roku 1847, w kontekście spraw i rzeczy, które zaabsorbowały młodego podróżnika gdzie indziej; właściwie pielgrzyma, wchodzącego po raz pierwszy w bogactwo pamiątek Półwyspu Apenińskiego, niezwykłość krajobrazu i zmaterializowanej historii, także historii i współczesności chrześcijaństwa, jego kulturowych pieczęci.

I w tym miejscu „sunąca po ziemi” w stronę wędrowca pomarańcza odcisnęła się w jego wyobraźni na tyle mocno, że zdominowała

¹ Cytaty z tekstów Norwida wg edycji: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976; dalej: PWsz, liczba rzymska oznacza numer tomu, arabska – strony.

i w jakiś sposób unicestwiła dominującą – bo narzuconą przez tytuł – ciemną tonację szkicu. Ta pomarańcza z początkowej jego części jakby rozświetlała strefę wyglądów, wносиła specjalny blask, współgrający z niedopowiedzeniem sensów, współpracowała z ogromną przestrzenią rzeczywistości, sygnowanej przez szczerkowo wyartykułowane fakty.

Pomarańcza, symbolizująca niewinność, wieczną miłość, życie, łączona czasami ze słońcem, określana jako „złote jabłko” – jak informują słowniki symboli – podarowana komuś, zapewnia pomyślność i szczęście. Podarowana zatem przez kogoś, kto obdarowuje z największym wysiłkiem i jakby w „ostatnim geście” gasnącego życia, świadczy o niezwykłości komunikatu i życzenia, łączności dwóch spotykających się osób, a także oscyluje niejasno w stronę bardziej już zobiektywizowanego „wiecznego trwania”, życia, niekończącej się przyjaźni; w kontekście współczesnych antropologicznych deformacji znaczeń obawiam się powiedzieć – miłości.

Czy i na ile Norwid mógł mieć na uwadze taką symbolikę, nie jest chyba specjalnie ważne; pomarańcza istnieje tu w taki właśnie sposób, jej obecność właśnie tak decyduje o całościowej strukturze i wybrzmieniu utworu².

Pomarańcze perskie, kwaśne, sprowadzone zostały do Włoch w XI wieku; pojawiały się rzadko i w celach leczniczych; słodkie przywieźli do Europy znów włoscy kupcy około 1500 roku i chociaż nieco później największe uprawy świetlistego owocu znajdują się w Portugalii, dla Norwida konkretnie i prywatnie wiązały się z jego Południem, czyli z Italią. W Warszawie młodości poety nie były, jak można sądzić, towarem pospolitym, z różnych zatem względów możemy podejrzewać, że powiązały się w jego wyobraźni z krainą i kulturą Półwyspu Apenińskiego.

² O pomarańczy, jej interesującym miejscu w twórczości Norwida, pisała kiedyś Elżbieta Dąbrowicz w szkicu *Pomarańcze w pismach Norwida*, w: *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Stefanowi Sawickiemu*, pod red. Piotra Chlebowskiego [et al.], Lublin 2008; charakter moich rozważań, ich cel, funkcje i sensotwórczy profil są jednak zupełnie odmienne.

Pomarańcza pojawia się w kilku jeszcze znaczących miejscach twórczości poety; na przykład w wierszu z roku 1861:

[...]
„D e p e s z a ta – co? mówi... może pomarańczę?...
Lub może wody z cukrem?” – – „Upadły szarańcze
W Grecji – – na Cyprze brzeg się w otchłanie usunął –
W *Cyruliku sewilskim* występuje P i t t a –
– Pomarańcza, jak widzę, z Malty – wyśmienita!”
„Może drugą?...”

*

„...i jakże Despotyzm ów runął??”
[...]

[*Ostatni despotyzm*, PWSz II, 137, w. 8–14]

Mocno odmienny charakter wiersza od wcześniej przywołanego obrazka z *Czarnych kwiatów*, wybitnie artystycznie i wyraziste zaalarmowanie ironicznej postawy wobec salonu zdają się współgrać z wielokrotnym w wierszu przywołaniem pomarańczy – symbolu obciążonego dość konkretnym znaczeniem – zanika ostrość egzystencjalno-moralnej wymowy wiersza, pojawiają się wyjałowienie i redukcja aksjologicznego wymiaru życia. Wiele pomarańcz, a każda z nich zaprzecza jakby symbolice „wiecznej miłości”, zatem w punkcie wyjścia twórczo nacechowanym relacjom z innymi. Obserwujemy tu w pewien sposób „odwróconą” rolę symbolu (terminu tego użyła kiedyś do nazwania ważnych zjawisk twórczości Norwida Ewangelina Skalińska).

Odnajdujemy też pomarańczę – ale jedną – w najważniejszym bodajże artystycznie wierszu z ostatniego etapu twórczości poety – *Do Bronisława Z.*

Alić f i n a ł nadchodzi: m o r a ł i próżniące się szybko kosze,
Z których wylatują pomarańcze, a te rozchwycone są rękami,
Które, objąć nie mogąc całej owocu okrągłości,
Powiększają onegoż wielkość, wytwność i cenę.
Szczęście – widzisz, mój drogi! – jest – i Ojczyzna – i Ludzkość

(Z pomarańcz bierz dowód... azali Newtonowe jabłko
Prawd nie pouczyło znamienitych?... – jest i potęga istna sztuki
Żywej wtedy, gdy bliskie umie idealnym znamienować.

[PWsz II, 239–240, w. 79–86]

Fragment ten, zwłaszcza w połączeniu z pomarańczą Witwickiego, daje zdecydowaną pełnię. *Ostatni despotyzm* natomiast, jakby na zasadzie kontrapunktu, te pomarańcze z pierwszego i ostatniego z przywołanych fragmentów uwyrażnia, pozwala uchwycić ich – całościowy właśnie – sens.

Pomarańcza przysunięta resztką gasnących sił i pomarańcze „wy-latujące” z kosza, rozchwytywane „rękami, / które objąć nie mogą całej owocu okrągłości”, łączą i symboliczne, i dosłowne wartości – „wychodzenia ku”, a słowa o „wielkości, wytworności i cenie” zwracają uwagę na autorską wyobraźnię, w obrębie której owoce południa wymościły sobie znaczące miejsce.

Charakterystyczne, że wiersz *Do Bronisława Z.*, arcydzieło ostatniej twórczości poety, łączy w sobie zarówno dojrzały i prosty – w odniesieniu do wcześniejszych Norwidowych kłopotów „z Innymi” – stosunek do ludzi³, jak i egzystencjalnie konkludujące, jeśli uwzględnić wcześniejszą twórczość poety, przekonania dotyczące natury sztuki.

Sąd o niej – żywej wtedy, gdy „bliskie umie idealnym znamienować”, znaczy tu inaczej, aniżeli we współczesnej Norwidowi lub niewiele go poprzedzającej myśli estetycznej, więcej; i znów – bardziej prosto jednocześnie. Pomarańcza – „Newtonowe jabłko” urastające do rangi sygnatury zasady, prawa – połączona została z kluczową w utworze opinią Mickiewicza, przełożoną na poetycką materię wiersza:

[...] „Nie patrzy dziś sztukmistrz, albo wejrzenia k’temu nie ma,
By uważył postać i lica córki zakonnej,

³ Piszę o tym problemie w szkicu *Jeszcze o «ostatnich wierszach Norwida»*, w: Bernadetta Kuczera-Chachulska, *Norwida «przypowieść o pięknie» i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, Warszawa 2008, s. 119–135.

Gdy przyjąwszy Sakrament, od ołtarza stopni
odchodzi –
Źródlika są tam!...” – *Dziadów* autor, pomnę, jak to mówił
ze mną.

[PWsz II, 237–238, w. 21–24]

Pomarańcza, rozświetlająca Norwidową przestrzeń światów poetyckich, detal łączący się w umyśle poety z bardzo określoną kulturą, ważąca symbolicznie i wprost, obrazowo i dyskursywnie, eksplikuje, również integruje, ważne, jeśli nie najważniejsze przesła refleksji i lirycznych fascynacji poety. Tworzy fuzję zarówno antropologicznych, jak i filozoficznych (estetycznych) i może w pewien – pośredni nawet sposób – teologicznych zainteresowań autora *Stygmatu*. Estetyka Norwida nie istnieje bez specjalnej jego teologii i na odwrót: teologia w znaczącym stopniu określona została przez refleksję poety nad sztuką.

Sądzę, że nie będzie nadużyciem nazwanie jej estetyką teologiczną.

* * *

(Intermezzo uogólniające)

Termin ten (estetyka teologiczna) zaczerpnięty został oczywiście z myśli Hansa Ursa von Balthasara; inspiracja jego dziełem pozwoliła uświadomić sobie pewne (ważne) właściwości pisarstwa Norwida i również – sformułować problem, który wyraziście konstytuuje się właśnie w tematycznym ukierunkowaniu na Italię, jej kulturę, dosłowny oraz zapośredniczony przez symbole i metafory rezonans, dający się wysłyszeć w twórczości poety.

Chodzi tu o nieprzypadkowe zetknięcie się dwóch problemów:

1. Świadomość tak bardzo chrystocentrycznej Norwidowskiej wizji świata (jeśli wziąć pod uwagę pamięć doświadczenia czytelniczego, jak również liczbę zapisanych stron na temat tzw. Norwida religijnego i teologicznego czy zainteresowanie

poetą samych teologów)⁴ wywołuje w czytającym *Chwałę. Estetykę teologiczną* Hansa Ursa von Balthasara⁵ uczucia – nazwijmy je – pewnego niedosytu; dlaczego Hamann, Sołowjow, Hopkins, Péguy, a nie Norwid? Oczywiście sprzeciwu nieuzasadnionego, jeśli zważyć sytuację kultury i języka polskiego w Europie, ale jakże właściwego, jeśli spojrzeć na samą twórczość Norwida.

Teologiczna wizja poety jest i całościowa, i systemowa, mimo że on sam systemowość poznania kwestionuje⁶, i niezwykle przenikliwa, pogłębiona, aż po rozmazane chwilami granice ortodoksji (zob. np. jeden z ostatnich głosów Stefana Sawickiego na temat *Zmartwychwstania historycznego*), chociaż to, co dotyczy chrześcijaństwa w jego wersji katolickiej, zyskuje tu najgłębsze zrozumienie i rozpięcie. (Hans Urs von Balthasar próbuje zarysować, w jaki sposób ludzkość doświadczyła, że w objawieniu chrześcijaństwa otrzymała do oglądania „chwałę Boga”; zadaniem jego pracy „jest pokazanie pełni tego doświadczenia”⁷).

[...] tylko piękna teologia, tzn. taka, która jest ogarnięta *gloria Dei*, jest w stanie ciągle nią promieniować oraz ma szansę oddziaływania na historię ludzi w sposób przekonywający i przemieniający ją [...]⁸.

Objawienie staje się potężną analogią do piękna świata. Filozof podkreśla również siłę oddziaływania teologii przez literaturę⁹ i podkreśla urzeczywistnienie tego, co etyczne i duchowe, w wymiarze estetycznym).

⁴ Dość przypomnieć prace ks. Antoniego Dunajskiego, liczne rozprawy Stefana Sawickiego; jest też tak, że chyba większość komentarzy do tekstów poety jest zmuszona otrzeć się o szeroko rozumianą problematykę teologiczną, chrześcijańską.

⁵ Hans Urs von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1–3, tłum. Ewa Marszał, Jerzy Zakrzewski SJ, Kraków 2008–2010.

⁶ Robi to poeta przede wszystkim w *Milczeniu* (PWSz VI, 226).

⁷ Hans Urs von Balthasar, dz.cyt., t. 2: *Modele teologiczne*, cz. I: *Od Ireneusza do Bonawentury*, s. 9.

⁸ Tamże.

⁹ Hans Urs von Balthasar, dz.cyt., t. 1: *Kontemplacja postaci*, s. 11.

Jeśli von Balthasar pisze: „Wybór tych teologii i obrazów świata – pomijając ich wysoką rangę – został dokonany z uwzględnieniem ich historycznej siły oddziaływania”¹⁰, to czy nie można, już z naszej perspektywy czasowej, spojrzeć na Norwida jako niemal pierwszego (najbardziej ukryty, źródłowy poziom) teologa Jana Pawła II i oddziaływanie poety na zasadzie – powiedzmy – niewidocznego domina na teologiczną myśl współczesności?

2. Teologia Norwida złączona w jedno z jego myślą o człowieku w tej samej całości umieszcza estetykę; rozumienie sztuki i piękna. To sztuka jest najwyższą – spośród ludzkich prac – czynnością, najwyższym człowieka obowiązkiem. Ta sztuka geograficznie i historycznie w myśli i doświadczeniu poety powiązana jest z wielokrotnym i różnorodnym stykaniem się z Italią (i doświadczeniem jej). Można zobaczyć twórczość Norwida jako wielki obszar, pewną mapę zagadnień, obrazów, wątków, naklejoną (nałożoną) na wielką płaszczyznę, i na tej mapie, w sposób niesymetryczny i niesystematyczny prześwitują miejsca, będące „miejscami Włoch”; Italia staje się – może tłem, a może ryzykownie dałoby się powiedzieć – podstawą; rodzajem „prześwitu”, gdyby nie Heideggerowskie nacechowanie tego słowa.

To tło – rodzaj podstawy – „prześwit”, pozwala (lepiej) ogarnąć, zrozumieć całość, wniknąć w nią, uporządkować problemy.

Ekspresja antropologiczno-teologiczna Norwida może jawić się jako „systemowa”, chociaż systemem nie jest; całościowa, chociaż buduje na fragmencie. Takim promieniującym sensami fragmentem w jego twórczości jest Italia.

* * *

Odnajdujemy w pisarstwie Norwida pewne drobiazgi, rekwizyty, obrazy, które – jeśli czytać poetę mniej całościowo – zdają się świadczyć i znaczyć doraźnie, tu właśnie, w obrębie poddawanego właśnie lekturze utworu; dopiero w ujęciu międzytekstowym uwalniają

¹⁰ Hans Urs von Balthasar, dz.cyt., t. 2, cz. I, s. 9.

te obrazy sensy bardziej zasadnicze, tworzą coś w rodzaju „f i g u r c a ł o ś c i” – w ten sposób, cudzysłowowo próbowałabym je nazwać. Oczywiście i być może pozostają do odnalezienia w każdej niemal twórczości artystycznej, tu (i w tym momencie) zwracają uwagę, ponieważ zakorzenione są w szeroko i głęboko rozumianej kulturze Włoch lub w jakiś sposób powiązane z „południowymi” zainteresowaniami Norwida.

Taką „figurę całości” wywołuje na pewno pomarańcza, „Newtonowe jabłko”, ale, jak wnioskować możemy z przedstawienia sytuacji z Witwickim, również – „wieczną miłość”. Bo może jest tak, że Norwid, o miłości w ogóle tak powściągliwie mówiący, właśnie nawiązaniem do obrazów Italii w sposób zakamuflowany, oszczędny uruchamia ten wątek? Może „figury całości” w tym przypadku pozwalają ów wątek uwyraźnić?

Do miłości, rozumianej zarówno ogólnie, jak i konkretnie, odnosi się jeden z najznakomitszych liryków Norwida, wybiegający znaczeniami w perspektywę odległej przeszłości, ale i nieskończonej przyszłości; i powiązany bezpośrednio z Italią. Mam na uwadze „spizowy” (ze względu na doskonałą, skończoną jakość słów w nim się pojawiających) i krystalicznie liryczny wiersz *W Weronie*. Należący do najbardziej znanych wierszy w polskiej liryce, doczekał się dwóch pretendujących do całościowego ujęcia, najpoważniejszych, komplementarnych względem siebie interpretacji: Teresy Kostkiewiczowej i Mariana Maciejewskiego¹¹.

Sprawy jego wewnętrznej komplikacji chyba nadal pozostają w pewnym stopniu otwarte, tu chciałabym zwrócić uwagę na wybrane kwestie, pozostające w związku z kolejną „figurą całości”.

Przywołuję wiersz:

¹¹ Teresa Kostkiewiczowa, «*W Weronie*», w: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, praca zbiorowa pod red. Stanisława Makowskiego, Warszawa 1986; Marian Maciejewski, *Norwidowskie «łagodne oko błękitu»*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, pod red. Piotra Chlebowskiego, Włodzimierza Torunia, Lublin 2003. Zob. także Adam Cedro, Piotr Chlebowski, Józef Fert, przy współudziale Marka Busia i Jacka Leociaka, *Bibliografia interpretacji wierszy Cypriana Norwida*, Lublin 2001, s. 48–49.

1

Nad Kapuletich i Montekich domem,
Spłukane deszczem, poruszone gromem,
Łagodne oko błękitu –

2

Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów,
Na rozwalone bramy do ogrodów,
I gwiazdę zrzuca ze szczytu –

3

Cyprysy mówią, że to dla Julietty,
Że dla Romea, ta łąza znad planety
Spada – i groby przecieka;

4

A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie łązy są, ale że kamienie,
I – że nikt na nie nie czeka!

[PWsz II, 22]

Wiersz powstał najpewniej podczas drugiego pobytu Norwida w Italii w latach 1847–1849 (ostatnia redakcja miała miejsce ok. 1873 roku), przypisek autora informuje: „W Weronie, w nocy roku arcydawnego, pisał był sługa”¹². Rejestr przekazów tekstu sporządzony przez Gomulickiego informuje o kilku beztytułowych autografach wiersza, natomiast pierwodruk oparty na autoryzowanej kopii autografu z włączonego do tekstu komedii *Noc 1002* wiersza brzmi *Improwizacja w Castel-Fermo pod Weroną* („Dziennik Literacki” 1867). Jeszcze inna drukowana wersja nosi tytuł: *Nad grobem Julii Capulleti w Weronie*¹³.

Wszystko to wskazuje raczej na możliwość bardzo szerokiego interpretacyjnego kontekstu utworu. Autorowi nie zależało – jak

¹² Zob. Juliusz W. Gomulicki, *Metryki i objaśnienia*, w: PWsz II, 380.

¹³ Tamże, 380–381.

możemy wnioskować – na ograniczeniu sensów promieniujących z tak mocno nacechowanych wydarzeń wierszowych, wyrazistej, mocnej metaforyki i symboliki tekstu. Jeśli zatem wsłuchać się w niego ponownie, uwzględnić również najbardziej twórcze i rozjaśniające interpretacje tego wiersza, dostrzec można ten wszechogarniający wymiar jego znaczeń, może – centralne miejsce tego utworu w „estetyce teologicznej” poety.

Jeszcze dygresja: jeśli von Balthasar, przywiązując zasadniczą wagę do propozycji artystyczno-teologicznej Dantego, eksponując ziemską i wieczną jednocześnie miłość do kobiety, w punkcie wyjściowym tej teologii podkreśla potrójny charakter myśli wielkiego Florentczyka: 1) refleksję dotyczącą własnej osobowości; 2) własnego losu; i 3) „erosa”¹⁴ („dla nieskończonej miłości chrześcijanin wcale nie potrzebuje wyrzekać się miłości skończonej, ale w sposób pozytywny wnosi miłość skończoną w nieskończoną”¹⁵), i komentuje wcześniej:

Jest on [Dante] syntezą scholastyki i mistyki, antyku i chrześcijaństwa, sakralnej idei królestwa i franciszkańsko-duchowego Kościoła, a w sposób jeszcze bardziej zadziwiający, jest syntezą świata miłości dworskiej opisanej w średniowiecznej poezji dworskiej [...] W pewnym sensie Dante zdaje się należeć do wielkich średniowiecznych budowniczych katedr, u których po raz ostatni etyka i estetyka łączą się ze sobą oraz wzajemnie wspierają się i podnoszą. Jednak niezależnie od sposobu, w jaki rozważałoby się integrację dokonaną przez Dantego, zawsze znajdzie się w niej jakiś nadmiar tego, co sumowane¹⁶.

Idąc po linii tej analogii: pisarstwo Norwida jest ogromną kulturową i myślową syntezą; nie jest przy tym synkretyczne, to znaczy nie pojawiają się w nim układanki z elementów zaistniałych wcześniej, ale oryginalne myślenie tworzące całość znajdującą się już zupełnie gdzie indziej. Tak jest również z zawartością wiersza *W Weronie*,

¹⁴ Hans Urs von Balthasar, dz.cyt., t. 2: *Modele teologiczne, cz. II: Od Dantego do Péguy*, s. 25.

¹⁵ Tamże, s. 34.

¹⁶ Tamże, s. 14–15.

który, zakorzeniony w kontekstach twórczości Norwida, wpisując się nieco w Dantejską teologię miłości, przenosi ją ostatecznie w miejsce odmienne.

Charakterystyczne, że teologia poety w tym przypadku bierze swój konkretny początek właśnie w Weronie, wykorzystuje tradycję Szekspirowską, chociaż w ostatecznym rozrachunku wchodzi w ukrytą opozycję wobec autora *Romea i Julii*. Już nie z estetyką najeżoną krwawymi w konkluzji dramatycznej wydarzeniami, ale z „łagodnym okiem błękitu” mamy do czynienia w wierszu Norwida; to rezultat przeniesienia perspektywy widzenia w nieskończoność, wieczność.

Wiersz ten pojawia się w kręgu poezji i pisarstwa jednoznacznie chrystocentrycznych. Fakt Wcielenia stanowi centrum i najważniejszą perspektywę twórczości Norwida. Promieniująca w wieczność aura jednego z najdoskonalszych wierszy poety umieszczona została w tak określonej poetyckiej całości. Nieco na marginesie zauważyć można, że ten Dante, którego Norwid wiele tłumaczył, którym był znacząco zainteresowany, zobaczony został przez autora *Vade-mecum* również jako artysta i myśliciel, któremu bliskie były problemy teologiczne. Odnajdujemy zdanie Norwida:

[Dante] nie tylko już ojcem chrzestnym języka swojego został, ale **teologicznego** tłumaczem i politycznego twórcą¹⁷. [wyróżnienie – B.K.Ch.]

Świadomość twórcza Norwida, jego myślenie o miłości ludzkiej, w znaczący sposób połączone są z miłością Boską; ich związek ufundowany został na całościowo uwzględnianej, najodleglejszej i bliskiej mu tradycji, co zdecydowało w dużym stopniu o sile Norwidowskiej estetyki – sformułowanej i uobecnionej w twórczych zachowaniach; estetyki teologicznej, to jest: całości, która wyłania się z tekstów poety.

W *Weronie* jest wierszem, w którym wychytujemy, nawet podczas pierwszego z nim kontaktu, charakterystyczną stabilność słowa.

¹⁷ Cyprian Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru «Balladyny»*, PWSz VI, 412.

Estetyczna percepcja tego miniaturowego arcydzieła dostarcza odczuć najwyższego umocowania słów w spiętrzonych i rozrastających się siatce warstw jego struktury i labiryncie lirycznej złożoności. Umocowanie rozumem tu jako niedającą się naruszyć odpowiedniość artystycznych rozwiązań, ale również – może nawet w większym stopniu – uykające próbom dokładniejszego nazwania wrażenie nienaruszalności tego świata, tej rzeczywistości, którą do istnienia powołują kolejne poetyckie formuły. Tę samą uwagę odnieść można – bardziej szczegółowo – do następujących po sobie obrazów, lirycznych ustaleń, które pozostają w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do niejednoznaczności poetyckiego przesłania. Z jednej strony zatem siła, ciężkość i wyrazistość poetyckiego komunikatu, z drugiej – promieniowanie z tej podstawy rozrastających się, jakby ulotnych, emanujących w przestrzeń niedookreśloności znaczeń.

Jest to i kontrast decydujący o ekspresji wiersza, ale jest to również – ta wyjściowa jakby stabilność „wierszowej podstawy” (to są wszystko wyrażenia cudzysłowowe) – stwarzające szansę uchwycenia subtelności i ukrytego sensu.

W najważniejszej znaczeniowo opozycji wiersza dokonywa się konfrontacja cyprysów i ludzi, którzy tworzą wyraźną wspólnotę z pseudoracjonalistycznym starcem „ze szkiełkiem” z Mickiewiczowskiej *Romantyczności*; stoją po stronie „fragmentu”; wiedzy fragmentarycznej. Cyprys jako symbol pożegnania, odejścia, uwiecznienia przeszłości (w pewien sposób ją zagarnia, panuje nad nią), ale – jak znów mówią słowniki – pierwotnie cyprys był znakiem płomienia, ognia, którego konotacje są przecież oczywiste i – w równie oczywisty sposób odnoszą się do przyszłości (ogień jako miłość). Cyprys zatem obejmuje całość, zwłaszcza w odniesieniu do wiedzy ludzkiej; jest również pewnym genologicznym tropem, sygnaturą postawy elegijnej; ale zważywszy, jaką całość – w projekcie wpisanym w wiersz – „chce objąć”, można by *W Weronie* nazwać jakąś metaelegią, obejmującą swym zasięgiem mniejsze, cząstkowe ludzkie elegie: pojedyncze, bardziej czy mniej przypadkowe pożegnania, odejścia niewiecznione w Szekspirowskim modelu miłości; jakiś „globalny wątek”, „dziejową androgyniczność”, metazasadę.

Po stronie „ludzi”, tych, którzy „mówią”, odczytujemy rysunek świata nacechowanego bezcelowością („nikt nie czeka”), jakiś rodzaj zatrzymanej (utrwalającej się) dezintegracji, kamienie spadają ot, tak jakoś, wążek pozostaje zawieszony, nigdzie – nie wiadomo, dokąd – idący. Drugi, odczytywany w wierszu na zasadzie koniecznej, logicznej opozycji, obowiązujący: bo jednak łza (czucie, współczucie, współodczucie), bo jednak ktoś czeka; wyraźny, choć powściągliwie wyrażony sprzeciw wobec bezcelowości i przypadkowości; kończąca wiersz eksklamacja jest wyrazem, jeśli uwzględnić całość, żalu – może – ukrytego bólu, ale w kontekście całego wiersza – jakby chwilowych, tymczasowych, doraźnych.

Dlatego, że – spoglądając na całość wiersza z perspektywy jego finału, od końca jakby – ci, którzy mówią uczenie, wiedzą najmniej, cyprys – zdecydowanie więcej, nad całością natomiast góruje, wprowadzone już na samym początku, „łagodne oko błękitu”, wiedzące najwięcej, może – wszechwiedzące? Wielki Narrator dziejów, którego atrybut, oko (metaforyczne? symboliczne?), określone zostaje epitetem „łagodne”. Marian Maciejewski w swojej interpretacji tego wiersza w komentarzu do „łagodnego oka” wprowadził kontekst teologiczny („Bóg spoglądający na ziemię «łagodnym okiem błękitu» jest Bogiem dobroci i miłości, dlatego zsyła gwiazdę, która jest łzą kenotycznego poznania, wybaczenia i zbawczego rozgrzeszenia. Tak mówią cyprysy, drzewa śmierci, ale i poezji”)¹⁸, czym natychmiast wzbudził protest i sugestie nadinterpretacji wśród słuchaczy; powiedziałabym, z dzisiejszej perspektywy i nowej, uważnej lektury jego wypowiedzi – przedwczesne i pochopne. Język teologii, zużyty przez dobre i złe kaznodziejstwo – często będzie raził i budził sprzeciw w dyscyplinie, która z natury swojej prowadzi do sublimacji wypowiedzi słownej.

Komentarz Maciejewskiego wydaje się – zwłaszcza w kontekście całej twórczości poetyckiej Norwida – niezwykle precyzyjny, trafny, i rozjaśniający sensy *W Weronie*.

Ten włoski wiersz stanowi swoiste, liryczne epicentrum estetyki teologicznej Norwida. Jest zwieńczeniem myśli o miłości ludzkiej,

¹⁸ Marian Maciejewski, dz.cyt., s. 38.

która w twórczości artystycznej, poetyckiej, odsłoniła swą jedność z Miłością Wieczną. Jest tu przecież i jeszcze dialektyka ofiary, którą właściwie była śmierć Romea i Julii.

Temat ten, jak wspomniałam wcześniej, daje się jaśniej wyeksplikować przez pryzmat wątków włoskich – i tu kolejne przeszło: „spłukane deszczem” i „poruszone gromem” jasne niebo; krajobraz po burzy – przelotnej może – ale krajobraz, który – bywa – dopełniony zostaje tęczą; tęcza jest tu tą możliwością, która nie zaistniała, chociaż myślenie o polu interpretacyjnym wiersza, może, ale nie musi, tę nieobecną (wielką nieobecną?) na myśl przywodzić.

Norwidowa tęcza, już dosłownie i w tytule, pojawia się w wierszu z 1860 roku (*Tęcza*). Jego tekst składa się z trzech części: pierwszej – pełnej dygresji do własnej twórczości na tle największej poezji polskiej (Kochanowski, Mickiewicz, Krasiński, Słowacki); drugiej – poświęconej – najkrócej – Przedwiecznemu i historii zbawienia z konkluzją o charakterze teologicznym; zdecydowanie przypominającej najwyższe piętro znaczeń *W Weronie*:

Gniew Jego nawet woła na człowieka:
„Sieroto!
Ojciec ojców na ciebie czeka”.

[PWSz I, 310, w. 61–63]

I części trzeciej, nawiązującej już wprost do wiersza z Weroni:

A ludzie?... ludzi legenda jest inną;
Tę – w ziemi laurów, za Weroni bramą,
Słyszałem – ówdzie stała się już gminną,
Gdy indziej Szekspir swą rozniósł ją dramą,
I każdy dzisiaj wie – ze słów poety,
Kto Montekowie są, kto Kapulety...

Zamków dwóch gruzy powyłamywanych
Po obu stronach sterczały przede mną,
Jako jędz dwojga kły nieprzejednanych;
W powietrzu ciężko było – w górze ciemno

[PWSz I, 310, w. 64–73]

Dalsza część wiersza kontynuuje wyciszoną, specjalną tonację poetyckiej klamry wiersza *W Weronie*, lirycznie złączony dramat:

Lecz w chwili właśnie, gdy już, już mniemałem,
Że burza wielkim uderzy nawałem,
Góry – że echa gromowe rozjęczą,
Ironii jakaś siła niezgadniona
Zamków dwóch szczyty... uwieńczyła – Tę c z ą!
A jam pomyślił: t u – kłamie i ona!...

Czyż łatwiej, łatwiej, planetę zwaśnioną
Zeswoić z Tęczą Twórcy rozjaśnioną,
Lub upiąć w niebie gwiazdy nowej klamrą,
Niż serca ludzi – wpierw, nim ludzie zamrą?!

[PWSz I, 311, w. 80–89]

Łagodne oko Stwórcy podejmuje działania szybsze, wyprzedzające. Wielki Narrator jest u Norwida Wielkim Wyczekującym; miłosierna tęcza odbija Jego łagodność. Norwid teolog spotyka się tu z Norwidem obserwatorem, Norwidem doświadczającym świata i ludzi, pozbawionym złudzeń w swojej historiozofii, i specjalnym, odmiennym od innych romantycznych, providencjalizmie (bo chrystocentryzm, bo Wcielenie). Obarczony (tą) materią (cielesnością) – jako poeta wydobywa z siebie słowa dramatu na pewno, rozpaczy – może, która schodząc z teologicznej figury tęczy przemienia się w retoryczne:

Czyż łatwiej, łatwiej, planetę zwaśnioną
Zeswoić z Tęczą Twórcy rozjaśnioną,
[...]
Niż serca ludzi – wpierw, nim ludzie zamrą?!

Retorycznie właśnie, ale także znaczeniowo, jest to zamknięcie liryku niemal identyczne jak finał [*Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie...*] (gdzie – poza wszystkim – pojawia się również Dante) i zamknięcia poszczególnych strof tego wiersza.

Strona wiedzy (objawienia) i strona doświadczenia nie schodzą się u Norwida w całość na poziomie ludzkiego, lirycznego przeżywania

świata. W całej jego twórczości, widać to znakomicie w tej włoskiej, element Balthasarowskiej „chwały”, piękna Bożego, objawiającego się w świecie, w zamyśle i całej koncepcji sztuki, która będąc „najwyższym z rzemiosł”, w łączności z pięknem, eksponuje (wywyższa) Boską łagodność i litość nad światem – tęcza pojawia się przecież i w *Promethidionie*, we wstępie do poematu, w sąsiedztwie przywołanego pozdrowienia gladiatorów z rzymskiego cyrku (*Morituri te salutant, Veritas...*):

O! sztuko – W i e c z n e j t ę c z o J e r u z a l e m,
Tyś jest przymierza łukiem – po potopach
Historii – tobie gdy ofiary palem,
Wraz się jagnięta pasą na okopach...

[PWsz III, 427–428, w. 11–14]

I dalej, z intensywnym nastawieniem na poetyzację, uporczywą, zdecydowaną ekspozycję piękna słowa przedstawiającego:

Ty – wtedy skrzydła roztaczasz złożone,
W świątyni Pańskiej oknach, szyb kolorem,
Jakby litanie cicho skryształone,
[...]

[w. 15–17]

Ale – pamiętamy – j e s t t e ż d r a m a t w retorycznych wygłosach *Tęczy* i innych wierszy.

Figura całości implikowana przez tęczę zawiera w sobie ważne elementy estetyki teologicznej charakterystycznej dla Dantego, ale też ją przewyższa.

Tą nadwyżką jest i chrystocentryzm, i tęczowy łuk miłosierdzia; symetrycznie niemal przylegają do siebie obrazy ludzkiego obdarowania symboliczną pomarańczą (Witwicki) i znaków nieba, łagodnego oka błękitu.

Przeгляд lirycznej twórczości Norwida pod kątem obecności różnorako rozumianych włoskich kontekstów pokazuje, jak mocno

i często stanowiły one inspirację, pretekst, znaczące sąsiedztwo dla wyobraźni i refleksji poety. Pod tym kątem można by interpretować wiele jego wierszy; widzimy pod nimi dopiski: pisano we Florencji, Pompei, Rzymie... Często liryki te zawierają okruchy myśli teologicznej czy krzyżującej się teologii z estetyką, refleksją kulturologiczną. Zwłaszcza bliskość Rzymu, realna lub zapamiętana, każe pocie uruchomić wątki na przykład męczeństwa chrześcijan – *Amen (Legenda)*, *Psalm wigilii*, *Dwa męczeństwa. Legenda*, *W albumie* („– Żeby to zamiast cudnych tych cyprysów / I słoneczności tej, co razi oczy / I Colosseum [...]”; PWSz I, 154, w. 8–10); a przecież jest jeszcze *Królestwo*, *Spartakus*, *Spowiedź*; liczne motta nawiązujące do męczeńskich dziejów chrześcijaństwa.

Jest również wiersz *Do władcy Rzymu*, tak inaczej aniżeli na przykład *Rzym* Słowackiego ujmujący w syntetyczną liryczną formułę „dziejowy sens” wiecznego miasta:

Bo cóż Chrystusa byłoby Koturnem
Ziemiem? – jeśli nie – Rzym!

[PWSz I, 343, w. 23–24]

Albo świadomość łączności Italii chrześcijańskiej z resztą Europy, Polską, w wierszu *Do Pani na Korczewie*:

Bo z starej Padwy i z Bolonii małej,
Z Rzymu ogromów,
Przenieśli Ojce wiecznej odłam skały
W posiadę domów.

[PWSz I, 351–352, w. 33–36]

Italia pojawia się również w ironicznym myśleniu poety, na przykład w *Powieści z Vade-mecum*:

I – jako w Danta piekle narodowym
(Więcej toskańskim niż stara Florencja!)

[PWSz II, 57, w. 27–28]

Italia organizuje też dyskretnie wątek wielkich ludzi: Marek Aureli, Trajan, Paweł, Cicero, na przykład w wierszu *Do wielmożnej Pani I.*

Cicero, rękę wzniosłszy nad zamęt ludowy,
Głosił:

„że... przyjdzie człowiek, w boleści i chwale,
Sprawiedliwy – i przez to w koronie cierniowej”.

[PWsz II, 206, w. 3–6]

Doświadczenie Włoch bardzo często jest dla Norwida okazją do ekspozycji chrystocentrycznego myślenia. Służy mu do tego również problematyka sztuki, w tym sztuki słowa, jego własnej oryginalnej estetyki. Przekłada między innymi Dantego, ale także Tassa, którego rozumienie wyraża w poetycki sposób w wierszu *Italiam! Italiam!*

Płyn – a nie wróćże mi z żalem
Od tych laurów tam różowych,
Gdzie Tass śpiewał Jeruzalem
[...]

[PWsz I, 77, w. 9–11]

To „Jeruzalem” jest w wierszu nie tylko sygnaturą dzieła Tassa, w którego ślady Norwid wczytywał się na Janiculum (z kory dębu, pod którym Tasso zwykł siadywać, Norwid zrobił sobie nożyk do przecinania papieru).

Wydaje się jednak, że nad całością lirycznej i teologicznej jednocześnie wizji poety unosi się ekspresja i wymowa wiersza *W Weronie*, tak samo, jak jego aura obejmuje w pewien sposób (siła oddziaływania, trwania w percypującej pamięci) jakiś obszar całego *Vade-mecum*. Problematyka miłości, widziana również teologicznie, łącznie z Dantem, którego Norwid przecież tłumaczył i przemyślał, każe przypomnieć również *Promethidion*, liryczny traktat o sztuce, pięknie i miłości; poeta nie mógł go napisać bez licznych aluzji do włoskiego antyku, nawiązań i kontekstów rozpoznanych osobiście, bezpośrednio w zetknięciu z kulturą Italii.

Tradycja chrześcijańska, Dante, antyk, chrystocentryzm, osobiste doświadczenie wreszcie, aktualizujące się w liryce, tworzą wielką, spójną, myślową całość. Całość wynikającą z ustawicznego dialektycznego napięcia między tym, co całościowe, a tym, co częściowe; bo Italia w twórczości Norwida była tym wielkim fragmentem, przez który poeta zobaczył całość; całość problematyki antropologicznej, wchodzącej – poprzez estetykę – na obszar najpoważniej myślanej teologii; nowoczesnej i przenikliwej, nawet jeśli dla najwybitniejszych umysłów naszej współczesności (jak Hans Urs von Balthasar) pozostała niedostępna.

I jeszcze jedna korektura: trudno nie zgodzić się z tym, że Norwid jest poetą Południa, ale doświadczenie Południa zostało w jego piarstwie przesączone przez twórczą osobowość Północy (np. zauważone już egzystencjalno-ontologiczne dysonanse w zamknięciu wierszy *W Weronie*, *Tęcza*) i dopiero tak wzmocniona, zdecydowała o wymowie całości.

Summary

Norwid's Italy as a Whole. Problems in Theological Aesthetics

The article analyzes several of Norwid's most celebrated poems (*W Weronie*, *Fortepian Szopena*, among others) and points to a significant proximity of the poet's notion of art and Hans Urs von Balthasar's theological-aesthetic thought. The common space of reflection of these two thinkers denotes an understanding of art as a means and medium for the expression of the biblical Revelation. The article further explores such perception of the expression of theological truths (in von Balthasar's terminology: theological aesthetics), especially as it becomes prominent in Norwid's work engaging in the 'Italian' themes.

Bernadetta Kuczera-Chachulska (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego) – prof. zw. dr hab; autorka prac z zakresu romantyzmu i estetyki poezji, m.in. *Norwida «przypowieść o pięknie» i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki*, 2008; *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku*, 2012.