

RENATA GADAMSKA-SERAFIN

NORWIDOWSKIE „ETRUSKI” LITERACKIE*

Kiedy Norwid znalazł się w Italii jako młody adept sztuki w Akademii florenckiej, pragnął wnikliwie poznać dzieje tego kraju, będącego kolebką zachodniej cywilizacji łacińskiej, zwłaszcza historię jego dokonań artystycznych. Było to zarówno potrzebą jego dociekliwego ducha, jak i wynikało ze specyfiki planowanych przez niego studiów (rzeźbiarskich).

Wśród wielu zabytków z świetnej przeszłości artystycznej Italii jeden rodzaj wywoływał zainteresowanie szczególne i to nie tylko wśród uczonych Włochów, w naturalnym odruchu szukających swych kulturowych korzeni, lecz w całej ówczesnej Europie: tajemnicza sztuka Etrusków, twórców pierwszej wielkiej cywilizacji na Półwyspie Apenińskim, naśladowanych już przez mistrzów włoskiego renesansu¹, jak Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Benvenuto Cellini, a gloryfikowanych przez ich mecenasów, zwłaszcza szczyjący się etruskimi korzeniami ród Medycich². Mit Etrurii królewskiej, górującej nad Romą swą starożytnością i osiągnięciami cywilizacyjnymi, był bowiem znacznie starszy niż

* Niniejszy szkic stanowi fragment dłuższej rozprawy, zatytułowanej *Norwid i Etruskowie*, przygotowywanej obecnie przez autorkę do wydania książkowego

¹ Wpływy etruskie są widoczne już u Giotta (w przedstawieniach Szatana i Judasza w Kaplicy Arena w Padwie). Zob. S.K.F. STODDART, *Historical Dictionary of the Etruscans*, Lanham, Maryland-Toronto-Plymouth 2009, s. 92.

Etruskie podziemia i demony z fresków, a zwłaszcza postać etruskiego Charuna (grec. Charona), wzbogaciły też infernalną wyobraźnię Dantego. Zob. A. NIEMIROWSKI, *Etruskowie*, przeł. A. Szymański, Łódź 1990, s. 8.

Benvenuto Cellini wzorował swoje rzeźby w brązie (np. *Perseusza*) na wielkich brązach etruskich. Język sztuki etruskiej można odnaleźć również w rysunkach Leonarda da Vinci i Michała Anioła, który kopiował postaci z etruskich fresków.

² Zob. *Il mondo degli Etruschi. Ciclo di conferenze, Ferrara 24.01.2013*, Quatro parte: M. CESARANO, *Etruria furio d'Etruria: il caso della Campania*, <https://www.youtube.com/watch?v=gdwQISJR8E&list=PLKAKWVu3fx28chx5H2PatIrdEgso0Ct3&index=4> [dostęp: 20.08.2015].

romantyczny italianizm³. Już w czasach Medyceuszy stał się niezwykle ważnym instrumentem rywalizacji politycznej między Florencją a Rzymem⁴. Kolejna fala fascynacji przeszłością etruską nadeszła w czasach Risorgimenta. Tajemnica zaginionego świata Etrusków, odmiennego od grecko-rzymskiego i chrześcijańskiego, zmysłowego (a z punktu widzenia Greków wręcz „libertyńskiego”) i zarazem spowitego ponurym, funeralnym cieniem, rozpałała wyobraźnię XIX-wiecznych archeologów i amatorów. Urzekła także młodego polskiego artystę Norwida, który wyruszył do Italii, by właśnie w dawnej Etrurii, w mieście Dantego i Michała Anioła zgłębiać arkaną sztuki.

Na obecność motywu „etruskich” waz w twórczości Norwida – przede wszystkim w poemacie *Quidam* – zwrócił już uwagę Dariusz Pniewski⁵, sygnalizowali go także, przy różnych okazjach, inni badacze⁶. Wydaje się jednak, że ów etruski temat – choć nieprzeogromny – można jeszcze rozwinąć, dokładając wiele ciekawych spostrzeżeń uzupełniających naszą dotychczasową wiedzę o pobycie Norwida w Italii.

Przypadł on na lata 40. XIX w., a więc na apogeum etruskologicznego szaleństwa, jakie opanowało ówczesną Europę od Włoch po Wielką Brytanię⁷.

³ Na temat romantycznej fascynacji Italią i jej rozmaitych wariantów literackich zob. O. PŁASZCZEWSKA, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003.

⁴ Już w XV w. franciszkański mnich Mariano z Florencji w rozprawie *Sulla provenienza, nobiltà e magnificenza della Tuscia* połączył przeszłość starożytnej Etrurii z przekazami biblijnymi, twierdząc, że początek ludowi Etrusków dał potomek Noego – Homer. Pod koniec XV w. powstało wiele traktatów o Etruskach. Humanista i filozof, kardynał Egidio z Viterbo (XV/XVI w.) nazwał Etrurię wieczną orędowniczką i protektorką religii we Włoszech.

⁵ Zob. D. PNIEWSKI, *Starożytne rzeźby, reprodukcje „etruskich” waz i obrazy poetyckie w „Quidamie”*, [w:] TENŻE, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 220-251. Autor podkreślił wpływ stylistyki „etruskiej” na estetykę Norwidowską, zwłaszcza na monochromatyczność i linearność w obrazowaniu poetyckim.

⁶ Wcześniej o etruskich zainteresowaniach Norwida napomykali J.W. Gomulicki (C. NORWID, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, t. II: *Poematy*, Warszawa 1968, s. 440) i J. Puzynina („Prawda” w *poematach Norwida*, „*Studia Norwidiana*” 9/10(1991-1992), s. 39), w ostatnim zaś czasie obecność tego wątku w pismach poety sygnalizowała M. Karamucka (*Antyczny Rzym Norwida*, Poznań 2016).

⁷ Ważną rolę w jego zainicjowaniu odegrał żyjący jeszcze w XVIII w. brytyjski dyplomata lord William Hamilton (1730-1803), autor słynnej pracy *Antiquités étrusques, grecques et romaines* (Napoli 1766-1767). Potężnym impulsem do regularnych badań archeologicznych było wydanie w 1. poł. XVIII w. we Florencji pracy Szkota T. Dempstera (*De Etruria regali*). To właśnie epoka oświecenia odkryła Etrusków na nowo: „Zapoczątkowana w Toskanii etruskomania wykroczyła daleko poza granice Italii, stając się jednym z ważnych czynników

Wówczas miały też miejsce ważne, a nawet spektakularne odkrycia archeologiczne, podczas których wydobyto na światło dzienne interesujące ślady zaginionej cywilizacji Tyrreńczyków⁸. Norwid znalazł się zatem w najdogodniejszym na świecie miejscu, by zgłębiać tajemnicę Etrusków. Mógł oglądać w Toskanii różne kolekcje prywatne „etrusków”, podziwiać udostępniane publiczności zbiory muzealne, w Rzymie zaś skierować swe kroki do czynnego od kilku lat papieskiego Museo Gregoriano-Etrusco bądź imponującego Muzeum Campany.

sprzyjających powstawaniu i upowszechnianiu się klasycystycznej estetyki europejskiej”. – W. DOBROWOLSKI, *Sztuka Etrusków*, Warszawa 1971, s. 186 „[...] dzięki entuzjazmowi ówczesnych uczonych zbyt wysoko oceniających znaczenie dziejów starożytnej Toskanii, studia nad cywilizacją wybiły się na pierwszy plan wśród innych przejawów zainteresowań starożytnościami i przybrały miano „etruskomanii”. Podobnie jak wiek XVI był wiekiem odkrycia Rzymu, a XIX – wiekiem odkrycia Grecji, tak wiek XVIII stał się wiekiem odkrycia Etrurii i innych cywilizacji starożytnej Italii”. – M. PALLOTTINO, *Etruskowie*, przeł. J. Maliszewska-Kowalska, Warszawa 1968, s. 367. W wieku XVIII dokonano wielu ważnych odkryć związanych z Etruskami (wykopaliska w Volterrze, Cortonie, Tarkwinii, Sienie itd.). Ukazały się cenne publikacje G.B. Passeriego, F.S. Maffei, A.F. Goriego, M. Guarnacciego, rozpoczęły się badania nad językiem etruskim (L. LANZI, *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d’Italia*, 1789, wyd. 2. – 1824). Już w 1726 r. założono Akademię Etruską w Cortonie – główny ośrodek badań naukowych w tej dziedzinie, wydający w latach 1738-1795 ciekawe rozprawy na temat cywilizacji etruskiej (*Dissertazioni*). Posiedzenia Akademii odbywały się nocą, co podnosiło atmosferę tajemnicy wokół prowadzonych badań. W 1750 r. oddano do użytku Museo Cortonese, które w chwili otwarcia miało 81 eksponatów. Od 1761 r. działało Muzeum Etruskie w Volterrze.

Oświeceniowe badania nad Etruskami prowadzono również we Francji (A.C. Ph. DE CAYLUS, *Recueil d’antiquités égyptiennes, étrusques, romaines et gauloises*, 1752-62); zob. M. PALLOTTINO, *Etruskowie*, s. 367-368.

Z kolei w połowie XIX w., po apogeum z lat 40., badania zwolniły nieco tempo, by później ponownie przybrać na sile w jego drugiej fazie. Już po wyjeździe Norwida z Włoch, w kilkunastu włoskich ośrodkach prowadzone były, finansowane przez rząd i zakrojone na szeroką skalę, prace wykopaliskowe, które przyniosły m.in. odkrycie kultury villanowiańskiej, szczątków wielu etruskich osad i świątyń. Powstało Muzeum Archeologiczne we Florencji, Museo di Villa Gulia w Rzymie (w 1889 roku), muzea w Bolonii, Tarkwinii, Chiusi (1871), Orvieto, Fiesole, Marzabotto, Sienie, Grosseto i inne. Zabytki etruskie trafiały już nie tylko do muzeów europejskich, ale i amerykańskich. Etruski świat coraz częściej inspirował też europejskich pisarzy i artystów. Na przykład w 1830 r., na łamach „Revue de Paris” ukazała się nowela Prospera Mérimée zatytułowana *Le Vase étrusque*.

⁸ Grecy nazywali Etrusków *Tyrrhenoi*. Ich łacińska nazwa to *Etrusci* lub *Tusci*. Sami Etruskowie określali się mianem *Rasenna*. Liwiusz pisał, że od Etrusków pochodzą nazwy dwóch mórz okalających Płw. Apeniński – *Mare Tuscum* (Morza Tyrreńskiego) oraz *Mare Hadriaticum* (Adriatyku), od nazwy etruskiej kolonii Hadrii.

Na kwestię obecności Etrusków w twórczości Norwida można spojrzeć z co najmniej trzech punktów widzenia: Po pierwsze, wydobyć aspekt dokumentalistyczny tego zagadnienia, następnie przyjrzeć się refleksji historiozoficznej poety związanej z cywilizacją etruską i wreszcie ukazać owoce literacko-plastyczne jego spotkania z Tyrreńczykami.

Na etruskie drobiazgi w twórczości Norwida – poezji, dramatach, listach, notatkach, wreszcie pracach plastycznych – składają się głównie wątki związane z historią i wielkimi postaciami starożytnej Etrurii, z artefaktami pozostawionymi przez tę zaginioną cywilizację oraz z trwaniem etruskiego dziedzictwa w kulturze Toskanii renesansowej i Norwidowi współczesnej, XIX-wiecznej. Na ogół wątki te nie są zbyt rozbudowane, często przybierają charakter zaledwie drobnej wzmianki, notatki, reminiscencji, aluzji, poetyckiego obrazu, porównania lub metafory. Zawsze jednak są bardzo nośne semantycznie.

Śladem studiów poety nad cywilizacją etruską są jego notatniki oraz „portfel artystyczny” – 3-tomowy *Album Orbis*. Zapiski tam poczynione odsłaniają przed nami etruski antyk „rekonstruowany” na podstawie erudycji, wywiedziony z kanonicznych tekstów greckich i rzymskich. Notatniki kryją m.in. niezauważoną dotąd, a bardzo interesującą wzmiankę o odwiedzaniu przez Norwida XIX-wiecznych stanowisk archeologicznych w Italii, związanych z Etruskami (wizyta w „grobie Porsenny”⁹, zob. *Notatki z mitologii*, PWSz VII, 286). Świadczą o niesłabnącym zainteresowaniu polskiego artysty przeszłością i kulturą Etrurii także w czasach emigracji paryskiej, latach 60. i późniejszych¹⁰, a więc już po opuszczeniu Włoch na zawsze. Potwierdzają też niezwykle solenny cha-

⁹ O słynnym grobowcu-labiryncie należącym do etruskiego króla wspominał już Ignacy Krasicki w swym encyklopedycznym *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* (tom II): „LABIRYNTH włoski, był grobem sławnego Porsenny, króla Etrurii. Stał niedaleko miasta *Clusium*. Warron ten gmach opisał, i że cały był z kamienia ciosowego, przyświadczył. Za czasów jednak Pliniusza żadnego już znaku ruin gmachu tego nie było”. – I. KRASICKI, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości*, t. II, Warszawa–Lwów 1781, s. 5, <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication?id=279716&from=&dirids=1&tab=1&lp=2&QI=> [dostęp 20.07.2017]. Norwid zapisał w swym notatniku: „14 piramid grobu Porsenny (byłem w podziemiu tego grobu)” (PWSz VII, 286).

¹⁰ Na temat datowania *Albumu Orbis* zob. P. CHLEBOWSKI, *Romantyczna silva rerum. O Norwidowskim „Albumie Orbis”*, Lublin 2009, s. 16-18. Norwid uzupełniał swe albumy prawdopodobnie aż do śmierci w 1883 r.

rakter archeologicznej pasji Norwida-sztukmistrza. Z pewnością warto docenić jej pionierski na tle polskiego romantyzmu charakter¹¹.

¹¹ *Słownik języka Adama Mickiewicza* (red. K. Górski i S. Hrabiec, Wrocław 1962) nie notuje użycie słów „etruski” lub „Etruskowie”. Zafascynowanemu Włochami i Rzymem Mickiewiczowi nie udzieliła się zatem fascynacja tą wymarłą cywilizacją. Wieszczy wspomina jedynie papieża z rodu Medyceuszy – Leona X, miłośnika sztuki, protektora artystów, strażnika sztuki uduchowionej, religijnej – oraz Michała Anioła, „którego dusza posępna i wyniosła Ignęła silnie do poganizmu” (w rozprawie *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, [w:] A. MICKIEWICZ, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, t. V: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1997², s. 274, 276-277).

Etruskowie są natomiast obecni w dziełach Juliusza Słowackiego (rzecz wymaga jednak dokładnego zbadania). Na przykład w powieści poetyckiej *Lambro* (wyd. 1833) etruskie naczynia są elementem wyposażenia orientalnych wnętrz tureckich na wyrwanej Grekom wyspie Ipsara:

Mrok spada w dymu stambulskiego chmurze,
Gdzieniegdzie tylko z Etrusków wazonu
Widać w połowie wychyloną różę;
Gdzieniegdzie błyszczą sztyletów główice;

Tam nieruchome wyznańców turbany
Porosły kołem jak łąk tulipany;
Nad turbanami palą się księżyce.

J. SŁOWACKI, *Lambro, powstańca grecki*, [w:] TENŻE, *Dzieła wybrane*, t. I: *Liryki i powieści poetyckie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1987, s. 219.

W gronie romantyków prócz Norwida Etruskami żywo interesował się J.I. Kraszewski. „Etruski” pojawiają się między innymi w jego powieści *Dwa światy*. Z kolei w rozprawie *Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, wydanej w Wilnie w 1860 r., pisarz zestawiał starożytności polskie z zabytkami etruskimi, dopatrując się wielu podobieństw formalnych (np. w kształcie naczyń, formie grobów kopułowych itp.). Zob. https://pl.wikisource.org/wiki/Sztuka_u_S%C5%82owian,_szczeg%C3%B3lnie_w_Polsce_i_Litwie_przedchrze%C5%9Bcija%C5%84ski%C3%A9j/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87 [dostęp 20.07.2015].

O włoskich doświadczeniach Kraszewskiego i ich reminiscencjach literackich pisała m.in. E. Owczarz (*Włochy i Kraszewski. Metafizyka przestrzeni*, „Prace Filologiczne Uniwersytetu Warszawskiego” 57(2009), s. 193-209, <http://pflit.uw.edu.pl/wp-content/uploads/sites/118/2016/04/pflit-LVII.pdf> [dostęp: 15.07.2017]).

Oczywiście temat etruski pojawia się już w polskiej literaturze XVIII w. Byłoby rzeczą niezwykle intrygującą i pożyteczną odtworzyć recepcję sztuki i historii etruskiej w dziełach polskich autorów tamtej epoki. Ślady etruskie odnaleźć można u wielu z nich, między innymi w pismach S. K. Potockiego i A. K. Czartoryskiego, w twórczości I. Krasickiego i J.U. Niemcewicza. Na przykład „starozakonni” bohaterowie romansu Niemcewicza *Lejbe i Sióra, czyli listy dwóch kochanków*, śladem Anglików (ale i podobnie jak Stanisław Kostka Potocki!) zakładają „fabrykę farfur” [fajansu –R.G.-S.]. Kopiują w swej manufakturze naczynia etruskie

Archeologiczne zainteresowania ukształtowały również wyobraźnię artystyczną autora *Promethidiona* i wpłynęły na kształt jego twórczości literackiej. Wielu badaczy podkreślało „szczególne miejsce Norwida w polskiej dziewiętnastowiecznej recepcji antyku”¹² oraz wyjątkowy charakter jego poezji zbudowanej z materii „cytatów kulturowych”. Wśród tych literackich przytoczeń niezbyt pokąźny, choć ważny, jest właśnie wątek etruski, i to on będzie przedmiotem niniejszej rozprawy.

Etruskich śladów najwięcej jest w utworach z lat 40. i 50., co zupełnie zrozumiałe, zważywszy na pobyt poety w Italii w tamtym właśnie czasie. Natrafimy na nie po raz pierwszy w „pompejańskim” liryku *To rzecz ludzka!...* (1844), następnie w *Promethidionie* (1850) i paryskim wierszu *W albumie* (ok. 1850), w poemacie *Quidam* (1855-1957), w nieukończonyj *Nocy tysięcznej drugiej* (1850), w rozprawie *Sztuka w obliczu dziejów* (ok. 1851), dalej w zachowanym urywku dramatycznym *Teatr bez teatru* (1855/1856) i w wierszu adresowanym do Deotymy *Odpowiedź [Jadwidze Łuszczewskiej]* (1859/1960). Są one jednak obecne również w późnych tekstach Norwida, z lat 70. i 80. – w poemacie *A Dorio ad Phrygium* (1872) i w noweli *Tajemnica lorda Singelworth* (1883). Do tego zbioru należy dołączyć jeszcze kilka napomknień i obserwacji zawartych w listach poety do Marii Trębickiej (np. DW X, 115), Antoniego Zaleskiego (DW X, 44-46), Józefa Rusteyki (PWsz IX, 446) i Józefa Bohdana Zaleskiego (PWsz IX, 523). Przyjrzyjmy się zatem tym kilkunastu utworom Norwida, w których widoczny jest ślad Etrusków.

Uobecniali się oni w wyobraźni poety przede wszystkim dzięki pozostawionym przez siebie arcydziełom. Od lat 40. etruskie lampy, misy, wazy i grobowce stały się elementem Norwidowskiego obrazowania poetyckiego, istotną częścią rozważań o sztuce i nieodłącznym ogniwem dziejowych syntez. Poczesne miejsce przypadło im w pisanym „z wysokości dziejów”, bo na ruinach pompejań-

bądź, wzorując się na nich, wytwarzają oryginalne, z historycznymi motywami rodzimymi: „zaczął on od prostych mis i talerzy, sprowadziwszy potem co najpiękniejsze wzory, coraz doskonalsze wyrabia, zaczął nawet na kształt naczyń Etrusków wyrabiać podobne, częścią z dawnymi rysunkami, częścią malując na nich wyjęte z dziejów naszych przygody”. – J.U. NIEMCEWICZ, *Lejbe i Sióra, czyli listy dwóch kochanków*, [w:] TENŻE, *Dzieła poetyczne wierszem i prozą*, t. VII, wyd. nowe, Lipsk 1838, s. 230-231. Warto jednak zauważyć, że pierwsza polska książka o Etrurii (Edmund Bulanda) ukazała się dopiero w XX w. (w 1934 r.).

¹² M. KALINOWSKA, *Słowo wstępne*, [w:] *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003, s. 10; zob. też: *Romantycy wobec antyku: antologia tekstów źródłowych*, wybór, wstęp i komentarze D. Dąbrowska, Szczecin 2006.

skich, historiozoficznym liryku *To rzecz ludzka*¹³, który powstał w czasie największego nasilenia etruskich studiów poety. Tyrreńska starożytność została tu włączona do kręgu obrazowania tego, co przeminęło, i tego, co przemijaniu nie podlega, do dziedziny wartości wiecznych i uniwersalnych, będących ponadczasowym przedmiotem inspiracji. Spojrzenie *sub speciae historiae* wydobywa obdarzone ambiwalentną wymową dwoiste pozostałości ludzkich cywilizacji: wyzwalające refleksję wanitatywną marne „zlepki” („proch”) oraz nieśmiertelne arcydzieła, fascynujące swym arcyzmem mimo upływu tysięcy lat („wawrzyn”):

W pompejańskim aż teatrze,
Z wysokości dziejów patrzę
Na rzecz ludzką...

Jakie zlepki!!...

Czcza Znikomość z Arcydział
Wraz, by siostry dwie, stanęły:
Jedna – pustą ma łzawicę
I wzrok pusty, jak Nijobe;
[...]

Na etruskiej lampie druga,
Acz z powabem Muzy greckiej,
Wzrok oparła; i nie sługa,
Bo z ateńskiej krwi szlacheckiej;
Lecz zniewoli ją do pługa
Świat i nowy duch kupiecki!

Proch – a wawrzyn w proch idący,
I czas górą się niosący...

(*To rzecz ludzka*, PWsz I, 63-64)

Znamienne, że w tym symboliczno-dramaturgicznym ujęciu (*teatrum mundi*) do egzemplifikacji ludzkiego geniuszu posłużył pocie artefakt etruski; upersonifikowana „Arcydziałność” opiera bowiem swój wzrok na etruskiej lampie, która staje się *pars pro toto* sztuki stworzonej przez tę starożytną cywilizację. W ten sposób Norwid nadaje tej ostatniej – zresztą zgodnie z ówczesnym mniemaniem – zaszczytną rangę mistrzowskiego arcywzoru – praźródła sztuki europejskiej. Wydobyte z grobowców Etrurii arcydzieło, któremu paradoksalnie „życie [...]

¹³ Zob. Z. DOKURNO, *Kompozycja utworów lirycznych C. K. Norwida (do roku 1852)*, Toruń 1965, s. 73-83.

ocaliły siedliska śmierci”¹⁴, staje się czytelnym znakiem nieśmiertelnego Piękna, przewyżniającego prawdę o wiecznej marności, jaką w poezji Norwida wyrażają Pompeje¹⁵.

Z wymową liryku współbrzmi fragment listu pisanego kilka lat później (w roku 1847 w Bagni di Lucca) do Marii Trębickiej, w którym uwypuklony został udział artystów etruskich w kształtowaniu oblicza sztuki rzymskiej, zachodniej. Co ciekawe, poeta odmówił wówczas Rzymianom wszelkiej oryginalności – zostali przedstawieni jako kompilatorzy osiągnięć etruskich, greckich i innych. Wyraźnie pobrzmiewa w tym stwierdzeniu echo mitu królewskiej Etrurii, przewyższającej zdobywcę rangą swojej sztuki:

Potem wracam do mego atelier w mieście, które przeszłością sztuki zasługiwać by mogło na nazwisko *atelier świata* [mowa o Rzymie – R. G.-S.] – choć nie przeszłością *sztuki swojej*, bo nie wyrobili jej Rzymianie – ale greckiej, egipskiej, etruskiej i północnej nawet – wszelkiej [...] (DW X, 115).

Poeta obserwował także trwanie antyku etruskiego w rzeczywistości XIX-wiecznej Toskanii, gdzie relikty starożytnej Etrurii stanowiły rodzaj romantycznego *coulter locale*. Wydaje się, że perspektywa antyczna na tyle zdominowała Norwidowskie postrzeganie tej krainy, że niekiedy zdawała się nawet przestaniac panoramę współczesną. W lutym 1845 r., po wyjeździe do Rzymu, poeta pisał do Antoniego Zaleskiego: „[...] opuściłem starożytną Etrurię [...] I przyjechałem tu do Rzymu [...]” (DW X, 44)¹⁶.

Uwagę o kontaminacji etruskiego antyku ze współczesnością, o immanencji komponentu etruskiego w sztuce, mentalności i charakterze narodowym Włochów, włożył Norwid w usta bohatera *Nocy tysięcznej drugiej*. W dramacie tym przywary włoskiej współczesności zostały zderzone z ideałem arcyklasycznym:

¹⁴ S.K. POTOCKI, *O sztuce u dawnych, czyli Winckelmann polski*, Warszawa–Kraków 1992, s. 55.

¹⁵ Zob. W. SZTURC, *Na Krecie i w Pompei: zmartwychwstanie kurety i skamienienie retora*, [w:] *Antyk romantyków*, s. 457; M. WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK, „Pompeja” – poemat wanitawny, [w:] TAŻ, *Poematy narracyjne Cypriana Norwida. Konteksty literacko-kulturalne, estetyka, myśl*, Kraków 2014, s. 79-99.

¹⁶ Gwoli ścisłości trzeba dodać, że starożytną nazwę "Etruria" przywrócił do łask na początku XIX wieku Napoleon Bonaparte, powołując Królestwo Etrurii (*Regno di Etruria*), którego władcą mianował Ludwika I Burbona-Parmeńskiego. Królestwo to miało jednak efemeryczny żywot (1801-1807); po kilku zaledwie latach zostało anektowane przez Francję na mocy traktatu w Fontainebleau.

ROGER

Szczególniejszy naród!... choćbym sobie nie dał był słowa zerwać już ze światem idealnym i w praktyczne wejść życie – wystarczyłoby zastanowić się nad postacią moralną tego ludu arcyklasycznego... mozaikowa posadzka... lampa, dotąd etruski kształt mająca... pajęczyny chwiejące się po kątach, które jeszcze Longobardów pamiętają... ta zapona na łóżko z adamaszku purpurowego, co zakupił ją może właściciel austerii po werońskim szlachcicu jakim na sprzedaży publicznej... po jakim Skaligerim... a nieporządek... a lenistwo!...

(Noc tysięczna druga, DW V, 106)

W *Promethidionie* świat etruski wymieniony został jako jedna z najważniejszych (w dziejach sztuki światowej) przestrzeni poszukiwania i odnajdywania piękna – „profilu Bożego”:

– Więc szukał Ind, nurtując granit z lampą w dłoni,
I znalazł to, z *czym szukał* – szukał Pers w pogoni
I dognał to, *czym gonił* – szukał Egipt w Nilu
I złowił to, *czym łowił* – toż Grek i Etruski,
I świata pan – Rzymianin, i Part z koniem w łuski,

(*Promethidion*, DW IV, 108)

Z kolei wiersz *W albumie* traktuje o kapryсах wyobraźni twórczej, której zawsze zbywa na tym, co dookólnie dostępne, nie dostaje zaś tego, co aktualnie dalekie:

– Żeby to zamiast cudnych tych cyprysów
I słoneczności tej, co razi oczy,
I Colosseum (rudych gniazda lisów!)
Płaczącej brzozy dopatrzeć warkoczy,
A zamiast ziemi popiołów i gruzów
I połamanych waz etruskich – żeby
Popodlewanych zagony arbuzów,
I choćby trochę polskiej dotknąć gleby...

(*W albumie*, PWSz I, 154)

Doświadczenie to było poecie znane z autopsji, spowiadał się z niego w liście Marii Trębskiej (donosząc jej o planach wyjazdu do Berlina z Zygmuntem Krasieńskim) w roku 1848:

[...] mam zamiar sztuk-ojczyznę na jakiś czas opuścić – i sztuk-sferę może na czas jakiś – potrzebuję podróży od cyprysów do świerków – ku szaremu niebu i piaszczystemu polom [...]

(DW X, 138)

Przywołany liryk jest świetną egzemplifikacją romantycznego wariantu (jednego z wielu) pisania o antyku, mianowicie łączenia starożytności z krajobrazem ziemi rodzinnej, szczególnie często wyłaniającej się zza pejzażu śródziemnomorskiego w strofach Polaków. Włochy, nazwane ziemią „połamanych waz etruskich”, pojawiają się tu w kontekście poczciwych „zagonów arbuzów” na „glebie polskiej”. Liryk ujawnia tęsknotę i rozdarcie piszącego między ojczyznę a Italią, nieraz czule nazywaną przez niego „mamką” lub „macochą”. Po latach artysta ten sformułuje prawo bolesnego niedopełnienia rządzące całym światem podksiężycowym:

– Piętnem globu tego – niedostatek:

Dopełnienie?... go boli!...

(*Fortepian Szopena*, PWsz II, 145)

Wiersz *W albumie* jest jedną z wczesnych diagnoz tego wiecznego nieukoje-
nia artysty, w którym tęsknota za nieobecny staje się motorem uruchamiającym
stałe dążenie ku pełni. W tekst wpisuje się także niezwykle istotna w romantycz-
nych kategoryzacjach geograficzno-estetycznych oraz nabrzmiała od znaczeń
antyteza Północ-Południe. Etruskie Południe i nieetruska Północ stanowią dia-
metralnie odmienne przestrzenie inspiracji, dwa płuca, którymi młody artysta
pragnie jednocześnie oddychać.

Na wzór przedstawień znanych z antycznych fresków i ceramiki zaaranżowa-
na jest scena uczyty w domu Marka Licyniusza Krassusa, zachowana w ułamku
wczesnego dramatu *Teatr bez teatru* (1855/56). Ta „subtelna opowieść ze świata
starożytnego, obramiona wrzawą biesiadną w polskim domu szlacheckim”¹⁷,
wydaje się fragmentem zamierzonej „pseudoantycznej anegdoty historycznej”,
paraleli zbudowanej na poczuciu, że „przeszłość jest żywym składnikiem teraż-
niejszości, swoistą prefiguracją współczesności”¹⁸. Natrafimy tu na pewien te-
atralny rekwizyt, będący znakiem rozpoznawczym sztuki etruskiej, a mianowicie
etruską misę:

PIERWSZY OBYWATEL

– – Otóż teatr macie –

ŻELISŁAW

Bawił się, mówię, kreśląc po etruskiej misie,

Na której tle czerwonym mirra dogasała.

¹⁷ Z. PRZESMYCKI, [cyt. za:] J. AXER, *Norwida teatr bez teatru*, [w:] TENŻE, *Filolog w te-
atrze*, Warszawa 1991, s. 161.

¹⁸ J. AXER, *Filolog*, s. 168.

Twarz w twarz mu *Klodius* siedział – dalej postać stała
 Bosa, w bez-fałdowanym płaszczu, jak w kirysie,
 A był to *Katon*. – Krassus mówił coś na ucho
 Pierwszemu z domowników i było... tak głucho...
 (*Teatr bez teatru*, DW V, 273)

Były to przedmioty dobrze znane z wykopalisk, stanowiły bowiem część ekwipunku w zaświaty, pozostawianego zmarłym w grobowcach. Były też nieodłącznym elementem przedstawień na antropoidalnych alabastrowych sarkofagach etruskich. Zmysłowi i kochający życie Etruskowie wyobrażali sobie życie pozagrobowe jako niekończące się biesiadowanie, dlatego ukazywali swych zmarłych w pozie półleżącej, niczym na uczcie. Zwieńczeni laurowym lub kwietnym wieńcem, wykwintnie odziani, często dzierżą oni w prawej dłoni okrągłe naczynie, służące zarówno do posiłków, jak i spełniania libacji¹⁹. O etruskich misach (paterach) pisał z uznaniem pionier polskiej archeologii i etruskologii, właściciel Wilanowa – Stanisław Kostka Potocki, autor ważnej rozprawy o sztuce Etrusków²⁰, z pewnością znanej Norwidowi:

Oprócz sztuki rycenia kamieni okazali Etruskowie niepospolitą zręczność w rzeźbie brązów, czego liczne dowodzą paterzy. Były to naczynia używane do religijnych obrzędów, jako to do

¹⁹ Takie płytkie naczynia były używane zwykle do spełniania płynnych ofiar (*omphalosphiale*), ale wydaje się, że Etruskowie mogli ich też używać podczas bankietów. Jako naczynia kultowe, ofiarne, sakralne, znalazły one trwałe miejsce w przedstawieniach funeralno-sepulkralnych. Zob. http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/a/alabaster_cinerary_urn.aspx [dostęp: 20.08.2015].

²⁰ Studium to stanowiło fragment monumentalnego dzieła Potockiego *O sztuce u dawnych, czyli Winckelmann polski* (Warszawa–Kraków 1992), będącego polską adaptacją Dziejów sztuki starożytnej J.J. Winckelmanna. Potocki poświęcił Etruskom aż trzy rozdziały swej rozprawy: X: *Historia dawna Etrusków w stosunku z sztuką i uwagi nad charakterem ludu tego*, XI: *O sztuce Etrusków w szczególności i o ich dziełach do dziś dnia trwających* oraz XII: *O sztuce pogranicznych Etruskom narodów*. Ponieważ, podobnie jak Winckelmann, nie znał on sztuki archaicznej Grecji, uważał cywilizację etruską za młodszą jedynie od hebrajskiej i egipskiej. Opierał się także na pracach T. Dempstera i Goriego. Wielokrotnie wspominał o skatalogowanych przez Winckelmanna zbiorach etruskich w rzymskiej Villi Albani (później Albani-Torlonia) oraz kolekcji lorda Hamiltona. Podkreślał podobieństwo sztuki etruskiej i egipskiej oraz etruskiej i greckiej, pisał o dwukrotnej wędrówce ludów (Pelazgów, a następnie mieszkańców Attyki) z Grecji do Tyrenii, o królu Porsennie, o etruskim wróżbiarstwie i krwawych zapasach, które później przejęli od Etrusków Rzymianie; o upadku Etrurii i jej zamianie w rzymską prowincję, o rzymskim rabunku etruskich dzieł sztuki w 264 r. p.n.e. (2 tys. posągów). Następnie szczegółowo omawiał dzieła sztuki, uważane wówczas za etruskie: zachowane posągi, gemmy, paterzy, freski grobowe, wazy, wazy z alabastru volterriańskiego itd. (pomiął jednak rzeźby z terrakoty) oraz trzy style w sztuce etruskiej.

libacji wina i wody, do skrapiania miodem bądź ołtarza, bądź samych ofiar. Dawano im różne formy, lecz większa część tych nawet, które widzimy na niskorzeźbach rzymskich wyobrażających ofiary, są podobnemi do czar płytkich i bez uszów. [...] Cóżkolwiek bądź, płytko-czary etruskie, przynajmniej przyozdobione rzeźbami, są na kształt talerzów otoczonych małym brzeżkiem i widocznie miały rękojeść przyprawną²¹.

Najwięcej etruskich reminiscencji zawiera tekst *Quidama* – Norwidowskiego arcydzieła wywiedzionego ze starożytności grecko-rzymskiej i nasyconego antyczną stylizacją²²:

– Pod taką dobę do swojej gospody
Syn Aleksandra z Epiru powraca.
Wszedł i dwa palce przyłożył do brody:
Drgnął, błędną ręką płaszcz na sobie maca;
Co gęstsze zwoje, to otrząsnął lepiej –
I wybiegł krokiem niepewnym, jak ślepi.
Niewiasta, za nim patrząc z korytarza,
Etruskiej lampy knot podjęła igłą
I poruszyła oliwę zastygłą,
Mrucząc: „Czy mieszek? drachmę? nie uważa!”
Tak szepcąc, w ciemność kątów pozierała,
I szła, i milkła, i znów coś szeptała.

(*Quidam*, PWsz, III, 89)

Etruskie *imaginarium* poety ujawniło się w tym poemacie nie tylko w formie drobnych rekwizytów, jak oliwna lampka (wnosząca do wnętrza piękną grę światłocienia), ale i kompleksowych wyobrażeń etruskich sepulkrów z ich pełnym wyposażeniem w postaci „dzbanów rysowanych”, „brązowych złomków” i „łzawic szklanych”. Obraz taki znajdziemy w wersach 46-49 rozdziału XV *Quidama*. Plastyczność i drobiazgowość obrazu świadczy o tym, iż autor doskonale znał te podziemne przestrzenie – nie tylko z rycin i opisów, ale i z samodzielnej eksploracji (por. wzmiankę o zwiedzaniu grobu Porsenny).

Fragment, o którym mowa, stanowi urywek dłuższego, poprzedzającego biesiadę, dialogu Aleksandra z Epiru z poetessą Zofią na temat zanikającej – „przez suchość serca, skąpstwo i namiętność” – umiejętności wyprawiania uczt. Rozmowa natychmiast nabiera jednak tonów głębszych, zahacza o „czas, przestrzeń, nudę – miłość”, staje się ostatecznie filozoficzną dysputą o mądrości, szkołach filozoficznych i promowanych przez nie rozmaitych „moralnych preceptach” na życie:

²¹ S.K. POTOCKI, *O sztuce*, t. II, s. 31-32.

²² Zob. „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011.

– Podróż moja,
 Że filozofię wszelką ma na celu,
 Czyni, żem dotknął niejednego zwoja
 Pism, i moralnych precept mistrzów wielu –
 [...]

– I stąd powziąłem
 Wiedzę o różnej praktykach natury.
 O onych – mówił dalej – co popiołem
 Chleb posypując, zstępują aż na dno
 Całości człeka-zbiorowego w czasie
 I tam tykają prawd – tykając, władną.
 O onych – mówił jeszcze – którzy zasię
 Przenoszą mądrość czerpać z żądy sławy,
 I są współczesnych zwierciadłem promieni.
 O onych, którzy z natchnienia, jak z lawy
 Wulkanu, cacka robią dla zabawy,
 Albo są skrzydły orlimi noszeni – –
 O onych jeszcze, którzy ważą pyły
 Na szalach myśli i są jak mogiły
 Etruskie, dzbanów pełni rysowanych,
 Brązowych złamków, tudzież *łzawic** szklanych,
 Wyschłych, zielonych po kroplach, co zgniły –
 [...]
 [...] jak z ucztami, tak z mądrością, kto wie?
 Czy ta się w oczach naszych nie pogrzebie,
 Lub każdy mądrym będzie sam dla siebie.

* *Lacrimatoria* – naczynia do łez szklane, w grobach znajdowane.

(*Quidam*, DW III, 201-202)

W tym katalogu postaw współczesnych (szukanie prawdy w dziejach „człeka-zbiorowego”, bezmyślne odbijanie „współczesnych [...] promieni” i pogoń za sławą, przekuwanie „wulkanu” natchnienia na „cacka [...] dla zabawy” etc.), jest też i mądrość taka, która upodabnia jej posiadaczy do etruskich grobowców: „ważą pyły / Na szalach myśli i są jak mogiły / Etruskie, dzbanów pełni rysowanych” (DW III, 201). Owe starożytne mogiły, choć wypełnione po brzegi arcydziełami – wytworami ludzkiego geniuszu, świadectwami niepośledniego talentu i wiedzy, stają się mimo wszystko symbolami uwiądu i martwoty, przedawnienia i dezaktualizacji – antytecznymi wobec życia, działania, aktualności. Ludzie-groby (nasuwa się tu nawet ewangeliczne określenie: „groby pobielane”) mimo swej majestatycznej aparycji nie budzą zaufania. Są posiadaczami prawd mar-

tych, zamkniętych przed innymi i bezużytecznych. Ważenie pyłów „na szali myśli”, które skądinąd mogłoby dowodzić wrażliwości, intelektualnej głębi i wewnętrznej pełni, sugeruje nadmierne skupienie na drobiazgach, kontemplowanie rzeczy nieistotnych, błahych (ale także przebrzmiałych, wygasłych). Jest więc metaforą próżnego trudzenia umysłu i oderwania od istotnych życiowych problemów, wycofania z życia, pogrążenia w jakimś jałowym letargu.

Nie bez powodu wyeksponowana została też obecność „wyschłych łzawic”. Norwid żywił głębokie przekonanie, że i „łzę trzeba włożyć / Dla prawdziwości bytu” (*Do mego brata Ludwika*, PWSz I, 70). Łza jest w jego poezji warunkiem autentyczności i „całocześnieństwa”, dowodem zstąpienia do głębin istnienia i dotknięcia prawdy. Jednak łzy, które zgniły bądź wyschły, stają się symptomem duchowej erozji i martwoty.

Etruskie groby są w *Quidamie* znakami śmierci w „potędze drugiej”: nie tylko jako wypełnione truchłem sepulkra, ale i mogiły cywilizacji całkowicie wymarłej, obecnej już wyłącznie w funeralnej przestrzeni archeologicznej, wymazanej wręcz z karty dziejów. Aleksander z Epiru zdaje się zatem mówić o dwóch formach bezhistoryczności. Zarówno ci, którzy bezmyślnie stają się wahadłem swego czasu, bezkrytycznie zanurzeni w swoim „tu i teraz”, jak i ci, którzy całkowicie odwrócili się od czasu teraźniejszego w „przeszłość niepojętą”, bytując na sposób „mogilny”, są z pracy dziejów wyeliminowani. Mądrość prawdziwa – zdaje się mówić Aleksander, a za nim Norwid – jest aktywna i przedsiębiorcza. Jej domeną nie jest śmierć, lecz życie i działanie.

Druga połowa XIX w. przyniosła jeszcze jeden ciekawy wariant etruskiej historii w poezji Norwida. W wierszu *Odpowiedź [Jadwidze Łuszczewskiej]* duch starożytnej Etrurii został wskrzeszony w medycejskiej Florencji, w dziełach tytana renesansu – Michała Anioła²³:

W marmurów kraju Buonarroti, dziecię,
Pierś mamki etruskiej ssące,
Ruszać się ucząc, chodzi już po świecie;
Gdzie stąpi – to lat tysiące...

Medyceuszów książęca zażyłość
Ku młodzieńcowi pośpieszy,
Krzesło w senacie zajmie on przez miłość,
Papież go z sławy rozgrzeszy!

Wałów strzec będzie jak Archanioł Michał,

²³ Zob. Z. SZMYDTOWA, *Norwid wobec włoskiego odrodzenia*, [w:] TAŻ, *Studia i portrety*, Warszawa 1969, s. 219-276.

Mojżesza kształcąc w dział dymie,
I nie na próżno nawet będzie wzdychał
Do Boskie mającej imię.

(*Odpowiedź Jadwidze Łuszczewskiej,*
PWsz I, 322)

Cytowany wiersz Norwida był jedną z dwóch poetyckich odpowiedzi na listowny hołd, jaki odtrąconemu „pocie i sztukmistrzowi” złożyła warszawska improwizatorka Jadwiga Łuszczewska, przyrównując go do Michała Anioła²⁴ – florenckiego geniusza, którego dzieła były dla romantyków (na przykład

²⁴ Strofy Łuszczewskiej adresowane do Norwida brzmiały następująco:

„O trzykroć szczęsny, kto oczy orlemi
Z Buonarrotim trzech gwiazd w życiu szuka!
Choć potok cierpień ściga go gwałtownie,
Choć hydra błędu ślizga się po ziemi,
On się nie lęka, bo ma trzy warownie
Wybudowane nad chmury łzawemi:
Warownią duszy jest sztuka.

O! kiedy człowiek natchnieniem skrzydlaty
Za te słoneczne schroni się okopy,
Natenczas orły całują mu stopy,
Troska na próżno miota się i zżyma...
Już go nie zgoni! ona skrzydeł nie ma.
A tryumfator z chorągwią ztrojoną.

Z potrójną tarczą, potrójną koroną,
Przebiega ciche szafirowe światy,
I każdą gwiazdę pyta jak wyrocznie,
I mieszka z Panem pod niebios namiotem,
Aż na świat ziemski spadnie strudzon lotem
I pokrzepiony do walki pobieży;
Gdy znów się strudzi, w gwiazdach znów odpocznie.
I Tyś, Cyprianie! z takich jest rycerzy!...”

(PWsz VIII, 542)

Wiersz Deotymy tchnie łatwym optymizmem, pewnością, że sztuka stwarza artyście schronienie przed wszelkim cierpieniem, czyni go wręcz nieosiągalnym dla ciosów losu, stanowi dlań stale krzepiące zaplecze. Norwidowska wizja sztuki-pracy „na zmartwychwstanie”, mozolenia się z pełną inercji materią, a także cierpliwego „ciosania krzyża na świecie”, choć ostatecznie optymistyczna, zaprawiona jest jednak bolesną i heroiczną świadomością tragizmu ludzkiego losu, w tym tragizmu losu artysty odrzuconego.

M. Mochnackiego) ucieleśnieniem ideału „odwiecznej harmonii” formy i idei, ciała i ducha²⁵. Wzruszony samotnik odczytał to uwieńczenie wawrzynem jako „potu otarcie z czoła” – gest miłosiernej Weroniki, ale podjął z autorką polemikę.

W kontekście interesującej nas tematyki etruskiej szczególnie ważny jest zamieszczony pod wierszem odautorski przypis Norwida do strofy pierwszej, przywołujący pewien istotny szczegół z biografii Michelangela:

*Mamki etruskiej – Znając naturę twórczości i dłuta Michała Anioła, nie można nie zwrócić uwagi na biograficzny szczegół, iż mamka jego była żoną obrabiającego kamienie rzemieślnika, z okolicy, w której prawie jedyne są mury cyklopejskie (PWsz I, 322).

Poeta przytoczył ów detal zapewne za Vasarim, w przekazie którego brzmi on następująco:

Wkrótce potem [po narodzinach Michała Anioła – R. G.-S.] Ludwik złożył urząd, powrócił do Florencji i zamieszkał w willi w Settignano, odległym o trzy mile od miasta, gdzie po przodkach odziedziczył posiadłość. Miejscowość była bogata w kamień i pełną łomów piaszkowca, który stale jest tam dobywany przez miejscowych kamieniarzy i rzeźbiarzy, jacy licznie rodzą się na tej ziemi.

Ludwik oddał Michała Anioła żonie pewnego kamieniarza, aby go karmiła. Dlatego to raz Michał Anioł powiedział żartem do Vasariego: „Giorgio, jeżeli mój umysł nie ma wielkiej wartości, to dlatego, że urodziłem się w czystym powietrzu waszego Arezzo i że wyssałem z mlekiem mej karmicielki dłuta i młot, którymi odkuwam posągi”²⁶.

Istnieje jednak wyraźna różnica między relacją Vasariego i Norwida – włoski biograf wspomina jedynie o mamce – żonie miejscowego kamieniarza, jednego z wielu tak obficie rodzących się na ziemi tokańskiej (wywodząc zasadniczo ród Buonarrotich z hrabiów Canosy). Norwid nazywa kobietę-karmicielkę Michelangela „mamką etruską”²⁷, dokonując istotnego przesunięcia semantycznego. To charakterystyczne i znaczące, że polski poeta używa epitetu „etruski/etruska”

²⁵ „W nowszych czasach Michał Anioł, Rafael i ów Leonardo na obrazach swoich formę z istotą najściślej połączyć umieli”. – M. MOCHNACKI, *Myśli o literaturze polskiej*, [w:] TENŻE, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Warszawa–Wrocław–Kraków 2000, s. 115.

²⁶ G. VASARI, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. VII, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył K. Estreicher, Warszawa 1988, s. 106.

Matka Michała Anioła – Francesca di Neri di Miniato del Sera, zmarła 6 XII 1481 r., kiedy przyszedł artysta miał zaledwie 6 lat. Vasari nie wspomina o tym fakcie.

²⁷ Przypomnijmy, że mamka jest postacią niezwykle ważną i często gloryfikowaną, wręcz heroizowaną w poezji Norwida (np. w poemacie *Emil na Gozdawiu*, DW III, 369).

również w odniesieniu do faktów i zjawisk nowożytnych²⁸, mimo że ów starożytny lud rozplynął się w żywiole łacińskim już około setnego roku p.n.e., język etruski zaś przestał być używany i rozumiany mniej więcej 200 lat później (po I w. n.e.). Oczywiście pamięć etruskich korzeni przechowywano w wielu rodach (np. Pompejuszy, Pliniuszy, Mecenasy), nawet całe wieki później, i chętnie eksponowano ów fakt dla podkreślenia zasług oraz starożytności rodziny.

Norwidowski liryk „od-pomina”, że Etruskowie już w antyku cieszyli się sławą mistrzów kamieniarstwa, zwłaszcza obróbki alabastru, ale także innych surowców, w które obfitowały zamieszkiwane przez nich ziemie (jak marmur, brąz). Chociaż nie zachowało się zbyt wiele etruskich rzeźb w kamieniu (około 2 tys. posągów mieli zagrabić Rzymianie!), przetrwały jednak przekazy o działalności wybitnych etruskich rzeźbiarzy, jak Vulca, mistrz szkoły rzeźbiarskiej w Wejach. Jeszcze przed Rzymianami Etruskowie eksploatowali bogate i cenne złoża marmuru w Lunie (wspominał o tym fakcie m.in. Stanisław Kostka Potocki²⁹) – późniejszej Carrarze, skąd po wiekach surowiec ten czerpać będą Michał Anioł, Filippo Brunelleschi i Giovanni Lorenzo Bernini. Norwid-rzeźbiarz doskonale wiedział o tym fakcie.

Dopisawszy Michałowi Aniołowi – dzięki opiekunce i karmicielce z lat dziecięcych – genealogię etruską, poeta rozbudował ideowo przekaz autora *Żywotów najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1550). Dokonał aktualizacji etruskiego mitu w dziejach nowożytnej historii sztuki. Uczynił go jej integralną częścią, przerzucił pomost między ginącą w pomroku dziejów przeszłością a czasami nowszymi. Słowem, lirycznej *Odpowiedzi Jadwidze Łuszczewskiej* patronuje koncepcja kulturowej ciągłości.

Pokłon młodej poetki stał się także punktem wyjścia do dokonania syntetycznej komparacji dwóch epok: czasów medycejskich (będących odrodzeniem twórczego ducha etruskiego) i wieku XIX – oraz dwóch przestrzeni: Południa, gdzie „etruska mowa”, i „nie-etruskiej” Północy. Kategorie te przekładały się w tekstach romantycznych na głęboką opozycję kulturowo-estetyczną. Co ciekawe, Norwid-„Normand” zakorzenił się tym razem nie na Południu, lecz na germańskiej Północy, waloryzowanej wyraźnie negatywnie³⁰:

Lecz na północy nie etruska mowa!
Marmur się kończy, gdzie lody —
I młot Odyna, nie dłuto, w nich kowa

²⁸ Zob. też *Tajemnica lorda Singelworth* (DW VII, 221).

²⁹ S.K. POTOCKI, *O sztuce*, s. 54.

³⁰ O stosunku Norwida do kategorii Północy pisał E. Kasperski (*Dyskursy romantyków. Norwid i inni*, Warszawa 2003).

Ku innym światom przechody!

To, jeśli po mnie co zostawić zdołam
Trzech sztuk bolesną potęgą,
To, jeśli postać jakową wywołam,
Nie będzie formą, ni księgą...

A dziś co kreślę, albo z brązu leję,
To tylko jak w murze ćwiekiem
Więzień – kto inny ma laur i nadzieję,
Ja – jeden zaszczyt: być człekiem.

(*Odpowiedź Jadwidze Łuszczewskiej,*
PWsz I, 322-323)

Rozpad formy, rynkowe szacowanie dzieł sztuki, brak wolności twórczej, nieobecność mecenasów, arbitralna ocena dzieł artystycznych przez krytyków – te i inne powody sprawiały, że poeta uważał wiek XIX za jedną z epok „najnikczemniejszych” w dziejach sztuki, biegunowo przeciwną okresowi mądrego patronatu Medyceuszy:

[...] straszące rany czasu tego, Medyceuszów brak, oziębłość...

[...]

Wiadomo również [...], iż Epoka, w której Rafael, Michał Anioł, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer wykonywali dzieła swoje [...] to były czasy najobfitsze w plony sztuki wszelakiej (*Krytycy i artyści*, PWsz, VI, 595-596).

Brzemienne semantycznie jest także zestawienie południowego mitu Etrurii-ojczyzny artystów, wyrażającego się w symbolu rzeźbiarskiego dłuta-mitu znajdującego swoją nowożytną kulminację w arcydziełach Buonarrotiego – z krwawą mitologią nordycką, reprezentowaną przez jej najwyższe bóstwo – jednookiego, gwałtownego Odyna, obdarzonego przydomkiem *Yggr* lub *Ygg* (Straszliwy). Odyn był niszczycielem, bogiem wojny i opiekunem poległych rycerzy³¹, którzy, zabierani z pola bitwy przez demoniczne walkirie, trafiali do jego siedziby. Składano mu krwawe ofiary z ludzi wieszanych na drzewach, przebijanych włócznią, palonych. Był też uważany za współtwórcę człowieka, dawcę na-

³¹ Był on jedną z głównych postaci w micie Dzikiego Łowu, podczas którego to wydarzenia śmiertelnicy byli porwani do krainy zmarłych. Rytualne najazdy w formie „wilczego łowu” uważano za sposób na utrzymanie świata w harmonii i równowadze. W czasach, gdy ludzie stali się bardziej „cywilizowani” i osiadli (w przeciwieństwie do przodków, którzy byli zbieraczami i myśliwymi), te najazdy dzikich ludzi z lasów i bagien stanowiły przeciwwagę dla „nienaturalności” osiadłego życia wiejskiego lub miejskiego.

tchnienia i poezji. Jednak każdy element wiedzy Odyna, czyniącej go wszechpo-
 tężnym panem życia i śmierci, okupiony był potwornym cierpieniem: by osiąść
 tajemnicę pisma runicznego, przebił się włócznią i powiesił na gałęzi drzewa,
 za wodę ze źródła mądrości oddał olbrzymowi Mimirowi własne oko. Młot,
 o którym mowa w wierszu, był wbrew temu, co pisze Norwid, atrybutem syna
 Odyna – Thora. W przeciwieństwie do nowszych narzędzi walki, jak włócznia
 czy miecz, młot – ten rodzaj broni pradawny, najstarszy, symbolizuje dziką, pry-
 mitywną, pierwotną siłę. Tej brutalnej sile przeciwstawiona jest semantyka dłuta
 – narzędzia ciepłej, rozumnej i precyzyjnej pracy artystycznej człowieka cy-
 wilizowanego.

Poetycka konfrontacja dwóch światów: pokojowego „etruskiego” Południa,
 będącego domeną cywilizacji i sztuki, z „nie-etruską”, a więc barbarzyńską
 i niesprzyjającą sztuce Północą, jest odpowiedzią na śmiałe zrównanie, jakiego
 dokonała Deotyma; odpowiedzią objaśniającą niemożność osiągnięcia przez
 artystę z tamtego północnego i otwierającego „przechód” tylko do sfery funeral-
 nej świata – statusu, poważania i perfekcji formy, jakie były dostępne dla pozos-
 tającego pod protekcją świątłych Medyceuszy Michała Anioła. Zawieszony na
 drzewie, okrutnie torturowany Odyn uważany był za pogańską prefigurację
 Chrystusa, toteż przywołanie jego imienia może dodatkowo wzmacniać pojawia-
 jąca się w wierszu zapowiedź nieuchronnego cierpienia artysty, które to cierpie-
 nie odcisnę się „bolesną potęgą” na obliczu jego kalekich, niedopełnionych
 dzieł. Przestrzenna antyteza Północy i Południa, barbarzyństwa i intelektu, idylli
 i tragizmu, piękna i wzniosłości, łagodności i okrucieństwa, harmonii i cierpienia
 etc., przekłada się na nieuchronny dualizm losów wybitnych twórców – oto isto-
 ta Norwidowskiej polemiki z Deotymą.

Antyczne reminiscencje włoskie odżyły w wyobraźni poety w latach 70., kie-
 dy będąc już na skraju bankructwa, usilnie zapragnął uciec z obmierzłego mu
 Paryża do Włoch, dla „tanioci” i podratowania zdrowia. Miał wówczas w ręku
 publikację Gersona i Skimborowicza z roku 1877 – *Wilanów. Album widoków
 i pamiątek oraz kopie obrazów z Galerii Wilanowskiej* – pierwszy album prezen-
 tujący wilanowskie zbiory w ich XIX-wiecznym kształcie, w czasach Augusta
 i Aleksandry Potockich, w tym pamiątki po Janie III Sobieskim (wielkim antena-
 cie Norwida) oraz Gabinet starożytności z etruskimi wazami i urnami, zgroma-
 dzonymi przez Stanisława Kostkę Potockiego³²; wazami, dodajmy, zapewne

³² Zob. W. GERSON, H. SKIMBOROWICZ, *Wilanów. Album widoków i pamiątek oraz kopie
 obrazów z Galerii Wilanowskiej*, Warszawa 1877. Na wycinku z tej publikacji, pod słowami:
 „Koło dwóch stuleci Willanów czeka na monografię szczegółowo ilustrowaną, jakiej pragnął
 każdy ze zwiedzających miejscowość”, zachowała się odręczna, ironiczna uwaga poety:

podziwianymi przez Cypriana w latach jego nauki w „malarni” wilanowskiego malarza – Aleksandra Kokulara (od 1805 r. zbiory wilanowskie były dostępne dla publiczności). Wydaje się, że właśnie te dwa czynniki – upragniony, ale ostatecznie tylko imaginacyjny powrót do Italii oraz wspomnienie wilanowskich zbiorów – otworzyły na nowo bramy tematyce etruskiej w Norwidowskiej twórczości „dni przed-ostatnich”.

W liście do Józefa Rusteyki z 1870 r. oraz w korespondencji adresowanej do Józefa Bohdana Zaleskiego w roku 1872 autor przywołał imię „etruskiego szlachcica Mecenasą” (*List do J. Rusteyki*, PWSz IX, 446), by po raz kolejny zderzyć świetność „złotych wieków” z mizérią współczesności. I w tym wypadku starożytność stała się niezawodnym kryterium oceny postaw aktualnych:

August Imp[erator], świątły człowiek, i etruski szlachcic Maecenas słyszeli czytającego Virgiliusa i wiedzieli, co mówię powyżej, i wiedzieli to wszyscy rapsodyści-homerowscy... I nie ma nawet co mówić o tak elementarnej prawdzie... że aż wstyd powtarzać!

Ale niewolnik tego nie zna! – –

Po tym wstępie przesłę Ci rapsodię pierwszą całą i z innych wyjątki – Ale niemożliwości absolutnej, której ani Homer, ani Virgilius nie umieli, nie potrafię! – na to trzeba być Mickiewiczem (*List do J. Rusteyki*, PWSz IX, 446)

[...] a co do Mecenasą, to ten Mecenas u Horacego przy skromnym stole siadywał i z glinianej amfory pijał. Żadnego tam „lokajstwa” nikt nie pokaże, kto starożytnych czytać umie. Takich Mecenasów (jak on był, wyraźnie że mający krew starożytną królów etruskich) nie godzi się mieszać z niesłusznie tak zwanymi do dziś, a którzy są kupcy-weneccy i ciżba lokajów (*List do J. B. Zaleskiego*, PWSz IX, 523).

Patron Wergiliusza i Horacego – Gaius Cilnius Maecenas – pochodził ze starej etruskiej rodziny, o czym świadczy nazwisko rodowe Cilnius, przyjęte etruskim zwyczajem po matce (etruski matriarchat) i etruska końcówka *-as* (Maecenas). Ów etruski rodowód Mecenasą jest w interpretacji Norwida przesłanką do zrozumienia jego głębokiej atencji dla sztuki, która, nieobrócona w starożytności w domenę bezdusznego handlu, nie wymuszała na artystach postaw lokajskich, serwilistycznych.

W roku 1872, w poemacie *A Dorio ad Phrygium* Norwid wspomniał jeszcze konturowe, wyraziste rysunki na „etruskich” wazach czarnofigurowych:

Chcieć a pragnąć – nie jedno!

Dwieście lat „każdy pragnął”

(*Różne napisy i notatki*, PWSz VII, 428).

Nominalny Czas-dziejów nie trzyma w dłoni
 Zamaszystej swej kosy, ani jej ostrzem
 Podchwytuje ludzkość i polny kwiat –
 On tylko społeczność nominalną
 Podsuwa – pod profile postaci różnych.
 Tak gdyby kto etruskie czarne rysunki
 Na czarne tło przeniósł, znikłyby w tle.

(*A Dorio ad Phrygium*, DW III, 380)

Ostatnia literacka wzmianka o artefaktach etruskiej kultury artystycznej pojawia się w przedśmiertnej noweli *Tajemnica lorda Singelworth* (1883). W tkanekę utworu wplecione zostały dwa wątki etruskie. Pierwszy z nich można by nazwać „teatrolologicznym”.

Jedną z postaci relacjonujących rzekomą „tajemnicę” lorda Singelworth jest w utworze wenecki improwizator uliczny – Toni di Bona Grazia, przyrównany do „Arlekina klasycznego z czasów etruskich”, „a więc – jak wyjaśnia Sławomir Rzepczyński – odzianego w łachmany (nie w renesansowe domino), co odróżnia go od wysmakowanego wyglądu „wykwintnych dam i cudzoziemców”, w tym oczywiście i od lorda Singelworth”³³:

Co zaś Tony di Bona Grazia zmierzył okiem, z cieniu galonowanego trikorna iskrzącym, co wyseplunił wargami arlekina (atoli *arlekina* klasycznego z czasów etruskich), czemu nadał ton, potrząsając na swoich piersiach wielkimi dekoracjami z kłów wieprzowych, muszli i błyskotliwych blaszek udziałanymi, to nie trzeba myśleć, ażeby znikomym parsknięciem śmiechu będąc, przemijało jak klask i piana uderzonej wiosłem laguny (*Tajemnica lorda Singelworth*, DW VII, 221).

Teatr był wpisany w strukturę duchową miasta na lagunach, stanowił wręcz jego znak rozpoznawczy:

Wenecjanie słynęli w całej Europie z zamiłowania do teatru. Pasja ogarniała wszystkie stany, od gondoliera po patrycjusza, i swój najdobitniejszy wyraz znalazła w oszałamiającym sukcesie *commedia dell'arte*. Ta forma improwizowanej komedii po raz pierwszy pojawia się w XVI-wiecznym Veneto, aczkolwiek jej antyczny rodowód [...] wydaje się niezaprzeczalny. [...] Była to osobliwa mieszanka patosu i parodii, głośnych lamentów i wulgarnej farsy. [...] Komedia stała się [...] zwierciadłem świata. A potem przez pryzmat *commedia dell'arte* zaczęto postrzegać rzeczywistych ludzi i rzeczywiste zdarzenia³⁴.

³³ S. RZEP CZYŃSKI, *O umyśle „zgodobliwym”*. „*Tajemnica lorda Singelworth*”, „*Studia Norwidiana*” 14(1996), s. 107.

³⁴ P. ACKROYD, *Wenecja. Biografia*, przeł. T. Biedroń, Poznań 2015, s. 141-142.

Przez pryzmat tej komedii postrzega świat także autor noweli. Wzmianka o „czasach etruskich” komedii *dell'arte* świadczy o gruntownej wiedzy Norwida na temat historii tego gatunku. Ma ona swe źródło zapewne w opiniach autorów antycznych, zwłaszcza Tytusa Liwiusza i Marka Terencjusza Warrona, powtarzanych przez polskich teoretyków dramatu (i dramatopisarzy), na przykład Adama Kazimierza Czartoryskiego³⁵. Ludowa komedia *dell'arte* (nazywana także improwizowaną, komedią masek czy komedią włoską), choć narodziła się w połowie XVI w. i zasadniczo uformowała w dobie renesansu, swymi korzeniami sięgała czasów starożytnych³⁶. Jej postać klasyczna (tzn. starowłoska) różniła się dość istotnie od późniejszych wariantów europejskich. Metamorfoza dotyczyła między innymi postaci Arlekina. W najdawniejszej komedii włoskiej bohater ten był ociężałym, ordynarnym prostytutkiem z gór Bergamo, który przywędrował do Wenecji za chlebem. Uzbrojony w drewniany miecz, występował w postrzępionym, połatanym stroju, podkreślającym jego niską pozycję społeczną (Arlekin o wykwintnych manierach i ciętym języku, odziany w elegancki strój, pojawił się dopiero w XVI-wiecznym wariacie francuskim komedii *dell'arte*). Chociaż nie zostało udokumentowane ściśle podobieństwo między komedią rzymską a komedią *dell'arte*, jednak pewne analogie skłaniają do upatrywania prototypu postaci Arlekina już w komediach Arystofanesa oraz w rzymskich komediach Plauta, w których pojawia się sługa zwany *centunculus*, ubrany w połataną sukno³⁷.

Jakie miejsce w dziejach tego gatunku przypadło jednak Etruskom? W przebogatej strukturze genologicznej komedii *dell'arte* teatrolodzy wyróżniają aż cztery wątki: grecki, rzymski, oskijski i – u samego fundamentu – etruski:

Wedle Liwiusza (7.2.4-12) przedliteracka burleska w Rzymie rozwijała się etapami: 1. rodzima tradycja rzymskich agonów, praktykowana przez wolnych młodzieńców, którzy obrzucali się nawzajem wyzwiskami, 2. burleska oskijska, o której wiemy tylko tyle, że była ko-

³⁵ Adam Kazimierz Czartoryski, pisząc o początkach komedii rzymskiej, przypominał – za Liwiuszem – sprowadzenie aktorów komediowych do Rzymu właśnie z Etrurii: „Gry sceniczne wchodziły w obrządku duchowne. Etruria naówczas z wieszczby i biegłości w praktykach, które nam się zabobonne widzą, słynęła”. – A.K. CZARTORYSKI, *Przedmowa do Panny na wydaniu*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 96.

³⁶ Za pierwszy etap rozwoju tego gatunku teatralnego uważa się komedię staroatyczną. Kanon typów postaci, gestów i ruchów scenicznych formował się już od połowy IV w. p.n.e.; zob. A. BACZEWSKA, *Europejskie narodziny Arlekina. Korzenie, rozwój i przetrwanie błazna – najstarszej postaci komedii dell'arte*, „*Juvenilia Philologorum Cracoviensium*” 6(2013), s. 289-301, www.ejournals.eu/pliki/art/4638 [dostęp 20.08.2015].

³⁷ Zob. tamże, s. 292.

medią typów i że przejęli ją młodzi synowie rzymskich obywateli, którzy naśladowali ją po łacinie, 3. stopienie się tych trzech tradycji w nową przedliteracką praktykę teatralną nazwaną później *fabula Atellana*, a wyróżniającą się, wedle Liwiusza, elementem agonicznym. Do katalogu Liwiusza należy dodać wpływ Etrusków, którzy władali Kampanią w VI i V w. p.n.e., oraz oddziaływanie na oskijską farsę komików greckich. *Atellana* wywodziła się zatem z czterech odrębnych tradycji: etruskiej, oskijskiej, rzymskiej i greckiej. Żadnemu z tych komponentów nie można jednak przyznać roli wiodącej³⁸.

Najważniejszą etruską innowacją włączoną do farsy atellańskiej (*fabula Atellana*) była maska (najstawniejsza zwała się *Phersu* (*Phersu*) lub *Phersunna* (*Phersunna*))³⁹, której przedstawienia oglądać można np. w grobowcach Augurów w Tarkwinii (530 lub 520 r. p.n.e.). Przypuszcza się, że z czasem etruski termin „maska” przemienił się w „rolę teatralną”, a potem – w łacinie i wielu współczesnych językach – w „osobę”⁴⁰. Jak podkreśla historyk i teoretyk teatru – Mirosław Kocur, wynalazek maski nie był jednak jedynym wkładem Etrusków w formę starożytnej burleski:

O etruskich źródłach *atellany* świadczy nie tylko przejęcie maski. Jedna z atellan Pomponiusza zatytułowana była *Pannuceati*, co mogło być zarazem nazwą zbiorczą wykonawców tej sztuki. *Pannus* to „łachman”, ale też „kawalek sukna”. *Phersu* namalowany na ścianach grobu *di Pulcinella* ma na sobie kurtkę pokrytą szachownicą białych i czarnych kwadratów, co włoskim archeologom nasunęło nieodparte skojarzenie z neapolitańskim Pulcinellą, czyli Poliszynelem, jedną ze sztandarowych postaci późniejszej komedii *dell'arte* (stąd nazwa

³⁸ M. KOCUR, *Atellana*, [w:] TENŻE, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2005, http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=98%3Awe-wsady-teatru-rozdziaw-atellana&catid=37%3Abooks-we-wladzy-teatru&Itemid=92&limitstart=1 [dostęp 20.08.2015].

³⁹ „Termin *Phersu* poświadczony jest tylko na dwóch inskrypcjach. Obie znaleziono w grobowcu Augurów w Tarkwinii z 530 lub 520 roku p.n.e. [...] Maską *Phersu* składała się z dwóch części:

– spiczastego nakrycia głowy, które niekiedy przyjmowało także inne kształty, a w przypadkach wyjątkowych w ogóle nie było nakładane – zwykle jednak czapa miała formę stożka, wieńczył ją pompon, a wykonywano ją przypuszczalnie ze skóry;

– części twarzowej, która również występuje w kilku wariantach, ale zasadniczo pozostaje niezmienna – zwykle miała kolor różowy, typowy dla postaci męskich, wykonywano ją prawdopodobnie także ze skóry, dodawano do niej charakterystyczną, długą i ostro zakończoną brodę, otwór na usta był wprawdzie przedziurawiony, ale wydaje się być zbyt mały, by mógł służyć do wydobywania głosu: maska *Phersu* była niema!” Tamże.

⁴⁰ „Być może jednak źródłem łacińskiego wyrazu *persona* był grecki termin *πρόσωπον* (*prósōpon*), a etruski *phersu* stanowił tylko formę pośrednią w drodze rozwoju tego pojęcia od Grecji do Rzymu”. Tamże.

grobu). Wykonawcy atellan Pomponiusza być może występowali w podobnym kostiumie. Nie sposób jednak dziś określić czy to Oskowie przejęli od Etrusków postać błazna w kolorowym, łaciatym kostiumie, czy też wprowadzili ją do atellany dopiero Rzymianie, który dużo wcześniej przejęli także od Etrusków *ludi etrusci*. Warron poświadcza wystawianie przedstawień dramatycznych w Etrurii⁴¹.

Norwidowska reminiscencja etruska, związana z postacią Arlekina odzianego w połatane sukno, staje się w świetle tego *passusu* z historii starożytnego teatru zupełnie zrozumiała. Jaki jest jednak sens tych dalekich odniesień kulturowych w noweli Norwida?

Etruskowie są tu obecni jako *arché* włoskiej kultury i zarazem majestatyczne tło współczesnego skarlenia. Tło, które z niebywałą mocą wydobywa karykaturalne rysy rzeczywistości bieżącej, niebywale przypominającej zresztą farsę, bo karmiącej się plotką, grzęznącej w mętным, kołtuńskim myśleniu i zasupłanej w równie kołtuński język. Ów płaski *circus* współczesności nie wytrzymuje zderezenia z wielką i czystą tradycją klasyczną. Odmienność tonu i diametralna różnica stylu dwóch światów przydają prozatorskiemu utworowi Norwida cech groteskowych.

Na tym jednak nie koniec „etruskich” tropów w *Tajemnicy lorda Singelworth*. Uwagę zwraca też domniemany ekwipaż tytułowego bohatera – współczesnego Don Kichota czy kapitana z komedii *dell'arte*⁴², który – wedle przypuszczeń spragnionych tanich sensacji „umysłów zgadobliwych”⁴³ – zabiera na swe podniebne, „wertikalne wycieczki” wypełnione etruskimi wazami „necesyry”:

Że z jak nie bądź staranną delikatnością wnoszone do balonowego kosza puzdro nie zawiera przecież przez to samo prochu-strzelniczego ani żadnej materii palnej, lecz że obejmować się zdaje sprzęt cenny a łomliwy, jakby np. etruską okrągłą wazę albo porcelanową. I że wszystko, co adiunkt obserwatorium najstaranniej przez lunety dociekał, odnosić się zdawa do najosobistszych, lubo oryginalnych, Lorda zwyczajów (*Tajemnica lorda Singelworth*, DW VII, 221).

Norwidowskiej „przypowieści o nieczystościach”, utkanej z tajemnic i niedomówień⁴⁴, brak jednak jednoznaczności. Choć autor z pewnością nie utożsamia się do końca z postacią swego ekscentrycznego bohatera, to jednak marzenie lorda o uwolnieniu się od kłoczego (przede wszystkim w sensie duchowym) aspektu rzeczywistości, który skądinąd zdaje się nieodłącznym, ironicznym „by-

⁴¹ Tamże.

⁴² Zob. K. TRYBUŚ, *Maska lorda Singelworth*, „Studia Norwidiana” 14(1996), s. 99.

⁴³ S. RZEPZYŃSKI, *O umyśle „zgadobliwym”*. „*Tajemnica lorda Singelworth*”, *Studia Norwidiana*” 14(1996), s. 105-112.

⁴⁴ Tamże.

tu cieniem” – z pewnością nie było Norwidowi obce⁴⁵. Jednak próby ujednoznacznienia wymowy utworu wiodą w rozbieżne strony.

Osadzona w teatralnym i dekadentym świecie weneckich masek (tak samo postrzegali ten świat Norwid i Antoni Malczewski!), nakreślona z ironią rzecz o fanaberii subtelnego Anglika, przepełniona odrazą do brudów współczesności i z tego powodu ulatującego w niebo z ładunkiem kruchych etruskich waz, bywała odczytywana jako karykaturalny obraz romantycznego eskapizmu i kapitalna satyra na dandysowski *spleen*⁴⁶ (dandysowska religia piękna uzasadniałaby kult dla dzieł sztuki i jednocześnie pogardę dla ledwie „perfumowanych” ludzi); rzecz o niemożności zintegrowania wartości wysokich z niskimi; alegoryczna i symboliczna opowieść o „heroicznym proteście moralisty” wzywającego do „nowego rozumienia porządku moralnego”⁴⁷; wreszcie artystyczny testament Norwida, kunsztownie i z nieukrywaną pogardą żegnającego (splunięciem z góry!) spodlony i wrogi mu świat⁴⁸.

Jak słusznie zauważył Sławomir Rzepczyński, nazwisko lorda nakłania przede wszystkim do refleksji aksjologicznej (nawet przed estetyczną i historyczną), do postawienia pytania o wartość, która jest motorem działań bohatera, i o wartości, „których pozbawił się współczesny świat”⁴⁹.

Jakie miejsce w tej Norwidowskiej paraboli, mówiącej bez wątpienia o głębokim rozczarowaniu współczesnością, przypada etruskim wazom? Ostatecznie nie wiemy przecież, co mieszczą w sobie tajemnicze bagaże Singelwortha, co pragnął on uchronić (prócz siebie samego) przed profanacją w ziemskim „kale” (Wenecja to – jak zauważa Norwid – miasto pławiące się... we własnych odchodach). Jeśli rzeczywiście owe starożytności, to gest ten należałoby odczytać jako próbę salwowania z „odkopniętej”, przeżartej hipokryzją, materializmem i spowitej pospolitym smrodem cywilizacji tego, co stanowi jej wartość trwałą i niepodważalną, wyrastającą ponad *vanitas* i trywialność. „Z wszystkich rzeczy

⁴⁵ W poetyckim liście *Do mego brata Ludwika* z 1844 r. ziemia została nazwana „kału stekiem” (PWsz I, 71). W *Assuncie* (1870) zaś czytamy:

Kopnąłem nogą ziemię zwilgotnionę,
Kał odpychając i pochyłe kwiatki.

(DW III, 352)

⁴⁶ Zob. K. TRYBUŚ, *Maska lorda*, s. 101.

⁴⁷ B. OWCZAREK, „Tajemnica lorda Singelworth”, [w:] *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 216.

⁴⁸ Zob. W. RZOŃCA, *Norwida mit Italii*, „Prace Filologiczne Uniwersytetu Warszawskiego” 57(2009), s. 191, <http://pflit.uw.edu.pl/wp-content/uploads/sites/118/2016/04/pflit-LVII.-pdf> [dostęp: 15.07.2017].

⁴⁹ S. RZEP CZYŃSKI, *O umyśle*, s. 109.

świata tego” jedynie etruskie relikty, pochodzące z wymarłego, nieistniejącego już świata (a nie ze współczesności) – z krainy piękna, ładu, harmonii, ale też mądrości i wiedzy; uosabiające grecki etos intelektu i wiarę w sens ludzkiej twórczości, okazałyby się elementem wartym ocalenia. Wpisanie ich w aksjologię pionu i „górnosci”, w sferę nieba, idei i harmonii, przeciwstawną semantyce „dołu”, „niskości”, „poziomu” i „kału” (powiązanego przez psychoanalityków z pieniądzem i złotem⁵⁰), byłoby testamentalnym Norwidowskim „u-oczywistnieniem” wartości sztuki. W tym sensie wymowa *Tajemnicy lorda...* zbiegałaby się z przesłaniem liryku *To rzecz ludzka* oraz dialogu *Promethidion*. Po raz kolejny etruski antyk okazałby się fundamentem prawdziwego istnienia, modelem filozoficznego ujęcia i estetycznego przedstawienia świata, a wieczna sztuka „chorągwią na prac ludzkich wieży”. Punkt wyjścia i testamentalny finał Norwidowskich rozważań o Etruskach spotkałyby się w tym samym punkcie.

Musimy jednak pamiętać, że etruskie wazy w neseserach Singelwortha są jedynie wytworem mało rozwiniętej wyobraźni obserwatorów i „produktem” weneckiej plotki⁵¹, tak samo, jak meteorologiczne lub higieniczno-trawienne motywacje aeronaukcji lorda (obie równie idiotyczne). Ich istnienie ma charakter czysto probabilistyczny. Nowela podsuwa nam raczej ironiczny obraz powszechnej recepcji „etrusków”, to jest, ich interpretacji zwulgaryzowanej i zbanalizowanej, „wziętej” przez tłum. Otoczenie, niezdolne do lokowania swego myślenia w miejscach i kwestiach ważnych, z „archeologicznego szafu” swej epoki zapamiętało wyłącznie muzealne rekwizyty i związane z nimi fanaberie ekscentrycznych arystokratów. Wchłonęło stereotyp. Z etruskiego świata (i przyczyn nowożytnej nim fascynacji) pojęło dokładnie tyle, co z marzeń Singelwortha o lataniu, o partycypowaniu w możliwościach, jakie stwarzają nowoczesność i postęp technologiczny. Ostatecznie etruskomania została przetransformowana przez płytką „publiczność” w banał i absurd, a Norwidowskie Włochy uległy odmitologizowaniu i urealnieniu. Pisana na krótko przed śmiercią *Tajemnica lorda Singelworth* dowodzi jednak, iż Etruskowie towarzyszyli pocie do dni ostatnich

⁵⁰ Zob. B. OWCZAREK, „*Tajemnica lorda...*”, s. 218.

⁵¹ Notabene Norwid kapitalnie uchwycił atmosferę tego włoskiego miasta, zawdzięczającego swój dobrobyt głównie dostępowi do nowin i szybkiemu obiegowi informacji: „W okresie wczesnonowożytnym Wenecja była najważniejszą giełdą informacyjną świata. [...] Kto pierwszy usłyszał jakąś wiadomość [...] ten najwięcej korzystał. [...] Wenecjanie gonili za nowinkami i sensacjami. [...] nadstawiali ucha, aby pochwycić najświeższe wieści. [...] Głód wiadomości niektórzy uważali za dolegliwość czy dziwactwo. Sir Henry Wotton uznał «wiadomości» za «największą chorobę tego miasta». [...] miasto było zaabsorbowane same sobą. [...] Wenecja była miastem plotek i intryg”. – P. ACKROYD, *Wenecja. Biografia*, s. 101-103.

i tak naprawdę nigdy nie opuścili jego twórczej wyobraźni oraz przestrzeni filozoficzno-kulturowych dociekań.

W dniach 29 i 30 maja 2015 r. w British Museum zorganizowano dwudniową konferencję poświęconą wpływowi wczesnych odkryć etruskich na kulturę europejską (*An Etruscan affair: the impact of Elary Etruscan discoveries on European culture*)⁵². Wśród poruszanych tematów znalazła się między innymi działalność akademii w Cortonie, etruskie elementy w ogrodzie rzymskim Ferdynanda de Medici, historie fałszerzy, słynnych kolekcji muzealnych oraz prywatnych, w mniejszym stopniu zaś rezonans literacki etruskich znalezisk i rewelacji. W zaprezentowaną podczas obrad panoramę europejskich wątków, związanych z wpływem bogatych i ekscytujących odkryć w Toskanii, Lazio i Umbrii na uczonych, turystów i artystów europejskich, z pewnością wpisuje się także temat Norwidowskiej fascynacji Etruskami, czytelny w jego notatkach i twórczości literacko-plastycznej. Ten polski głos, dosyć zresztą samotny na tle XIX-wiecznej sceny polskiej, eliminowanej z wielu dziedzin ówczesnego życia intelektualnego ze względu na katastrofę polityczną i będące jej skutkiem represje spadające na ośrodki naukowe, a także ze względu na dramat emigracyjnej pauperyzacji Polaków, ten polski głos warto wydobyć i przypomnieć. W świetle dzisiejszych badań nad artystycznym echem odkryć etruskich miast i grobowców, pasja archeologiczna Norwida, wyrażająca się w splocie jego myśli literacko-historiozoficzno-estetycznej, zyskuje wymiar zdecydowanie wykraczający poza granice prywatnego hobby. Staje się ważnym, równorzędnym wobec wizji artystów brytyjskich, włoskich czy francuskich, wkładem w ocalenie i utrwalenie dziedzictwa Etrusków w kulturze i świadomości Europy nowożytnej.

BIBLIOGRAFIA

- ACKROYD P., *Wenecja. Biografia*, przeł. T. Biedroń, Poznań 2015.
- Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekoniesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.
- Artystyczne zbiory Wilanowa*, wstęp W. Fijałkowski, Warszawa 1979.
- AXER J., *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991.
- BACZEWSKA A., *Europejskie narodziny Arlekina. Korzenie, rozwój i przetrwanie błazna – najśłynniejszej postaci komedii dell'arte*, „Juvenilia Philologorum Cracoviensium” 6(2013), s. 289-301, www.ejournals.eu/pliki/art/4638 [dostęp: 6.11.2016].

⁵² Zob. http://www.britishmuseum.org/pdf/events/2136_859_Etruscanconferenceprogramme150515.pdf [dostęp: 20.08.2015].

- BARNI E., *L'avventura di Poggio Gaiella*, „Archeologia a Chiusi” 1991, <http://www.archeochiusi.it/wp-content/uploads/2014/11/ArcheoChiusi-Bollettino-1991.pdf> [dostęp: 6.11.2016].
- BULANDA E., *Etruria i Etruskowie*, Lwów 1934.
- DE CAYLUS A.C.Ph., *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, romaines et gauloises*, t. I-VII, Paris 1752-62, <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/3667-recueil-d-antiquites-egyptiennes-etr/> [dostęp: 6.11.2016].
- CHLEBOWSKI P., *Romantyczna silva rerum. O Norwidowskim „Albumie Orbis”*, Lublin 2009.
- DĄBROWSKI K., *Śladami Etrusków*, Warszawa 1970.
- DOBROWOLSKI W., *Dokumentacja grobów etruskich z Tarquinii Franciszka Smuglewicza w Złotym Domu Nerona. Wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza w Muzeum narodowym w Warszawie. Katalog wystawy (5 maja-13 lipca 2008)*, s. 66-75.
- DOBROWOLSKI W., *The Drawings of Etruscan Tombs by Franciszek Smuglewicz and his Cooperation with James Byres*, „Biuletin du Musée National de Varsovie” 19(1978), s. 97-119.
- DOBROWOLSKI W., *Wazy greckie Stanisława Kostki Potockiego: próba rekonstrukcji kolekcji*, Warszawa 2007.
- DOKURNO Z., *Kompozycja utworów lirycznych C. K. Norwida (do roku 1852)*, Toruń 1965.
- GAŚSIOROWSKI S.J., *Badania polskie nad sztuką starożytną. Relacje podróżników – kolekcjonerstwo – badania naukowe*, [w:] *Historia nauki polskiej w monografiach*, t. XXI, Kraków 1948, s. 21-22.
- Grand Tour: narodziny kolekcji Stanisława Kostki Potockiego: pamiętka wystawy zorganizowanej w ramach jubileuszu 200-lecia działalności Muzeum w Wilanowie 1805-2005 pod honorowym patronatem prymasa Polski kardynała Józefa Glempa*, red. J. Mielezsko, Warszawa 2006.
- HALL J., *Michelangelo and the Etruscans*, „New York Review of Books” 53.17 - 2 November 2006, <http://www.nybooks.com/articles/archives/2006/nov/02/michelangelo-and-the-etruscans/> [dostęp: 6.11.2016].
- INGHIRAMI F., *Monumenti etruschi*, Fiesole 1821-1826.
- KARAMUCKA M., *Antyczny Rzym Norwida*, Poznań 2016.
- KASPERSKI E., *Dyskursy romantyków. Norwid i inni*, Warszawa 2003.
- KOCUR M., *Atellana*, [w:] TENŻE, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2005, http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=98%3Awe-wsadzy-teatru-rozdziat-vi-atellana&catid=37%3Abooks-we-wladzy-teatru&Itemid=92&limitstart=1 [dostęp: 6.11.2016].
- NADALINI G., *La villa-musée du marquis Campana à Rome au milieu du XIXe siècle*, „Journal des savants” 1996, nr 2 (2), s. 419-463, http://www.persee.fr/web/revues/home/rescript/article/jds_0021-8103_1996_num_2_1_1602 [dostęp: 6.11.2016].
- NIEMIROWSKI A., *Etruskowie*, przeł. A. Szymański, Łódź 1990.
- Il mondo degli Etruschi. Ciclo di conferenze*, Ferrara 24.01.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=gdwQISJRe8E&list=PLLKakWVu3fx28chx5H2PatIrdEgso0Ct3&index=4> [dostęp: 06.11.2016].
- OWCZAREK B., *„Tajemnica lorda Singelworth”*, [w:] *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986.
- OWEN J., *Ornaments from Greek and Etruscan vases in the British Museum and the Louvre*, <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-3a94-a3d9-e040-e00a18064a99> [dostęp: 6.11.2016].
- PAJZDERSKI N., *Zbiory gotuchowskie*, „Sztuka i Artysta” 1924, s. 1-7.
- PALLOTTINO M., *Etruskowie*, przeł. J. Maliszewska-Kowalska, Warszawa 1968.

- PLASZCZEWSKA O., *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003.
- PNIEWSKI D., *Starożytne rzeźby, reprodukcje „etruskich” waz i obrazy poetyckie w „Quidamie”*, [w:] TENŻE, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 220-251.
- POSTEL G., *De Etruriae regionis. Originibus, institutis, religione, ac moribus commentario*, Firenze 1551.
- POTOCKI S.K., *O sztuce u dawnych, czyli Winckelmann polski*, Warszawa–Kraków 1992.
- „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011.
- RAMAGE N.H., *Sir William Hamilton as Collector, Exporter, and Dealer: The Acquisition and Dispersal of His Collections*, „*American Journal of Archaeology*” 94(1990), nr 3, 469-480, http://www.jstor.org/stable/505798?seq=1#page_scan_tab_contents [dostęp: 6.11.2016].
- RIDGWAY D., *James Byres and the Definition of the Etruscans*, <https://www.britishmuseum.org/pdf/1%20Ridgway-pp.pdf> [dostęp: 06.11.2016].
- Romantycy wobec antyku: antologia tekstów źródłowych*, wybór, wstęp i komentarze D. Dąbrowska, Szczecin 2006.
- RZEPZYŃSKI S., *O umyśle „zgodobliwym”*. „*Tajemnica lorda Singelworth*”, „*Studia Norwidiana*” 14(1996), s. 105-112.
- RZOŃCA W., *Norwida mit Italii*, „*Prace Filologiczne Uniwersytetu Warszawskiego*” 57(2009), s. 183-192, <http://pflit.uw.edu.pl/wp-content/uploads/sites/118/2016/04/pflit-LVII.pdf> [dostęp: 15.07.2017].
- SARTI S., *The Campana Collection at the Royal Museum of Art and History (Brussels)*, Bruxelles 2012, http://www.academia.edu/4103291/The_Campana_Collection_at_the_Royal_Museum_of_Art_and_History_Brussels [dostęp: 6.11.2016].
- STODDART S.K.F., *Historical Dictionary of the Etruscans*, Lanham–Maryland–Toronto–Plymouth: Scarecrow Press, Inc. 2009.
- SZMYDTOWA Z., *Norwid wobec włoskiego odrodzenia*, [w:] TAŻ, *Studia i portrety*, Warszawa 1969, s. 219-276.
- TRYBUŚ K., *Maska lorda Singelworth*, „*Studia Norwidiana*” 14(1996), s. 95-103.
- WALTERS H.B., *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, vol. II, London 1893, <https://archive.org/stream/acataloguegreek01unkngoog#page/n4/mode/2up> [dostęp: 6.11.2016].
- WOŹNIEWSKA-DZIAŁAK M., *Poematy narracyjne Cypriana Norwida. Konteksty literacko-kulturalne, estetyka, myśl*, Kraków 2014.

NORWIDOWSKIE „ETRUSKI” LITERACKIE

S t r e s z c z e n i e

Pobyty Norwida we Florencji – stolicy dawnej Etrurii – w latach 40. XIX w. przypadły na apogeum europejskiego zainteresowania kulturą etruską. We Włoszech działały wówczas liczne muzea etruskie, głównie prywatne, posiadające wspaniałe zbiory pochodzące z wykopalisk. W Europie (we Włoszech, Francji, Niemczech i Wielkiej Brytanii) ukazywało się mnóstwo interesujących i zwykle bogato ilustrowanych publikacji na temat Etrusków. Norwid mógł zaznajomić się ze sporym wyborem tych prac w Bibliotece Uniwersyteckiej w Berlinie, a także w samej Italii. Wydaje się wszakże, że jego pasja etruska zrodziła się już w Polsce, w malarni Aleksandra Kokulara. W latach warszawskich poeta zapewne wizytował wspaniałą Galerię starożytności w Wilanowie (gdzie jego nauczyciel – Kokular, wykonywał różne prace malarskie) i jako „student” sztuk pięknych musiał znać pionierskie dzieło (i zbiory) S.K. Potockiego *O sztuce u dawnych, czyli Winckelmann polski*, którego trzy rozdziały były poświęcone sztuce etruskiej. Nie bez znaczenia były też kontakty Norwida (krajowe i paryskie) z kolekcjonującymi „etruski” rodzinami Potockich, Czartoryskich i Działyńskich.

Ślady Etrusków znajdujemy zarówno w notatkach, jak i w twórczości autora *Quidama*, od tej z lat włoskich (co oczywiste) aż po przedśmiertną nowelę *Tajemnicę lorda Singelworth*; fascynacja kulturą i sztuką etruską trwała więc do końca życia Norwida. Co ciekawe, w notatkach zachował się też potwierdzony przez samego poetę ślad jego bytności na jednym z najświeższych stanowisk archeologicznych tamtych czasów: w domniemanym grobowcu etruskiego władcy Porsenny. Wszystkie te fakty czynią Norwida jednym z nielicznych polskich romantyków (obok J.I. Kraszewskiego), którzy byli głęboko i merytorycznie zainteresowani tym archeologiczno-kulturowym tematem. Norwidowskie „etruski” literacko-plastyczne to także ważny, równorzędny wobec wizji artystów brytyjskich, włoskich czy francuskich, wkład polskiego „sztukmistrza” w ocalenie i utrwalenie dziedzictwa Etrusków w kulturze (świadomości) Europy nowożytnej.

Słowa kluczowe: Norwid; Etruskowie; sztuka etruska; romantyzm; antyk; Stanisław Kostka Potocki; Wilanów.

NORWID'S LITERARY "ETRUSCAN" WORKS

S u m m a r y

Norwid's stay in Florence – the capital of the former Etruria – in the 1840s coincided with the height of European interest in Etruscan culture. In Italy, there were numerous Etruscan museums, mainly private ones, with magnificent collections from excavations. In Europe (Italy, France, Germany and Great Britain) a lot of interesting and usually richly illustrated publications on the Etruscans were published. Norwid could have become familiar with a good selection of these works at the University Library in Berlin, and also in Italy itself. It seems, however, that his Etruscan passion was born in Poland, in the paint shop of Aleksander Koku-

lar. In the Warsaw years, the poet must have visited the magnificent Gallery of Antiquity in Wilanów (where his teacher – Kokular, produced various paintings) and as a “student” of fine arts he had to know the pioneer work (and collections) of S.K. Potocki *O sztuce u dawnych, czyli Winckelmann polski*, three chapters of the book were devoted to Etruscan art. Not without significance were Norwid’s contacts (domestic and Parisian) with the “Etruscan” collectors: the Potocki, Czartoryski and Działyński families.

The Etruscans left their mark both in the notebooks and in the works of the author of *Quidam*, from his Italian period (which is obvious) to the novel *Tajemnica lorda Singelworth* written shortly before his death; thus Norwid’s fascination with Etruscan culture and art lasted until the end of his life. Interestingly, the notes also confirm his presence at one of the most recent archaeological sites of that time: in the presumed tomb of the Etruscan ruler Porsenna. All these facts make Norwid one of the few Polish Romantics (alongside J.I. Kraszewski) who were deeply and substantively interested in this archaeological and cultural theme. Norwid’s literary and plastic “Etruscan” works also constitutes an important – equal to the vision of British, Italian and French artists – contribution of the Polish “magician” to saving and preserving the Etruscan heritage in the culture (and awareness) of modern Europe.

Key words: Norwid; Etruscans; Etruscan art; Romanticism; Antiquity; Stanisław Kostka Potocki; Wilanów.

Translated by Rafał Augustyn

RENATA GADAMSKA-SERAFIN – doktor nauk humanistycznych, (UJ), Uniwersytet Jagielloński;
e-mail: renata.gadamska@gmail.com