

EDYTA CHLEBOWSKA

## DYSKRETNY UROK RZYMSKIEGO WNĘTRZA

### O PRZESTRZENIACH MIESZKALNYCH W *QUIDAMIE* CYPRIANA NORWIDA

Rozpoczynając lekturę *Quidama*, można się spodziewać, iż stolica cesarstwa, którą wkraczający w bramę miejską syn Aleksandra

[...] marzył podobną do łuku  
Tryumfalnego, którego ogromy  
U samych niebios swój początek biorą,  
Lub samych niebios stały się podporą

PWsz 3, 81-82

odśloni przed nami przynajmniej część swej potęgi wcielonej w reprezentacyjne kompleksy z gładko ciosanego kamienia, w świątynie, pałace oraz gmachy użyteczności publicznej. Jeszcze u schyłku republiki rozpoczęto w Rzymie pierwszą planową przebudowę istniejących zespołów architektonicznych, której zwieńczeniem stać się miały, zrealizowane jednak tylko częściowo, imponujące plany urbanistyczne Cezara. Uporządkowanie Forum Romanum oraz budowa Forum Julium dały początek monumentalnej dzielnicy cesarskich forów, rozrastającej się za panowania kolejnych cesarzy i zamkniętej w efektowny kompleks przez bodaj najwspanialszy zespół urbanistyczny starożytnego Rzymu, czyli Forum Trajana z bazyliką Ulpiańską, świątynią oraz słynnymi halami targowymi<sup>1</sup>. Dążenie cesarzy do zmonumentalizowania stolicy coraz potężniejszego państwa znalazło swój wyraz także w przekształceniu, już za panowania Augusta, Pola Marsowego z placu wojskowych ćwiczeń w ogromny kompleks rekreacyjny ze świątyniami, teatrami i amfiteatrem oraz termami, a później również ze sta-

---

<sup>1</sup> W obrębie reprezentacyjnej dzielnicy powstały także inne fora cesarskie: Forum Augustum, Forum Transitorium (założone przez Domicjana, a ukończone staraniem Nerwy) oraz Templum Pacis – okręg świątynny bogini Pax, zbudowany przez Wespazjana.

dionem i Odeonem, a nade wszystko w zagospodarowaniu Palatynu jako siedziby władcy.

Tymczasem opowieść o wiecznym Rzymie nie roztacza przed czytelnikiem wizerunku miasta na podobieństwo malarskiej weduty, ukazującej z pewnego dystansu mniej lub bardziej obszerną jego panoramę. Niewiele tu również obrazów, ujmujących w wąskim kadrze jakąś budowlę czy fragment przestrzeni miejskiej<sup>2</sup>. Choć bohaterowie poematu przemierzają rzymskie ulice, przechodzą przez place, mijają znane budowle, pejzaż architektoniczny z rzadka tylko wkracza w główny nurt utworu. Określone obiekty czy miejsca (Łuk Tytusa, Awentyn) przywoływane są z reguły w funkcji topograficznych punktów orientacyjnych, określających, a niekiedy tylko sugerujących lokalizację miejsca akcji: „Za Awentynem słońce czerwieniało”, „Na plac w rozbiegu ulic wydarzony”, „Poza murami, poza czerwonymi”. Znamienne, że w jednym z nielicznych opisów przestrzeni miejskiej, prezentującym Forum Boarium, nie pojawiają się właściwie żadne elementy okalającej plac zabudowy czy urbanistycznego rozplanowania:

Było to bowiem miejsce P l a c e m zwane  
P r z e d a j n y m – gwarne, wilgotne, zaulne\* –  
W upały nawet, że nie zamietane,  
Temperaturę mające szczególną  
I coś szarego w powietrzu jak pyły.

PWsz 3, 209

\* Zaulne od z a u ł e k.

Wydaje się, iż poeta rozmyślnie usunął przed oczu czytelnika monumentalnych świadków wydarzeń rozgrywających się w poemacie. Opisy wydobywające materialną tkankę rzymskiej architektury występują w tekście bardzo rzadko, przy tym cechuje je oszczędność, przejawiająca się w skupieniu na kilku elementach scenerii. Spójrzmy dla przykładu na czerwieniejące w świetle zachodzącego słońca Koloseum:

---

<sup>2</sup> Por. uwagi O. Płaszczewskiej na temat sposobu kształtowania pejzażu rzymskiego w *Ruinach z Pięciu zarysów obyczajowych* Norwida. T a ż. *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*. Kraków 2003 s. 321, 322. Autorka podkreśla, iż „jest to pejzaż wyjątkowy, gdyż składają się na niego »ułamki« krajobrazu Wiecznego Miasta, mozaikowo wplecione w nurt refleksji poświęconej ruinom. Znakiem Romy są zatem wymienione z nazwy zabytki, a także miejsca bliżej nieokreślone” (s. 321).

Amfiteatru szerokie profile,  
Trzy piętra łuków z głazu wyciosane,  
Wnijścia do arkad zwężlonych zawile.

PWsz 3, 122

oraz na miejsce sądu nad chrześcijanami:

Szeroko widzisz schody, gdzie trybuna  
I złoty posąg cesarski, świecący,  
Jak w mroku rannym pożarowa łuna.

PWsz 3, 112

Można pokusić się o stwierdzenie, iż architektoniczne realia nie zyskały w poemacie choćby pozorów autonomii. Jest wszakże taki element świata materialnego antycznego Rzymu, którego znaczenie dla konstrukcji obrazu świata przedstawionego w *Quidamie* wydaje się niekwestionowane. Chodzi o przestrzenie mieszkalne, w których toczy się codzienne życie bohaterów poematu i które autor czyni scenerią rozgrywających się wydarzeń. Norwid „przedstawia je – jak pisał Zbigniew Zaniewicki – z zamiłowaniem i wnikliwością tak głęboką, iż kontrast tego przedstawienia z »przemilczeniem« epokowych kolosów Rzymu jest uderzający”<sup>3</sup>.

#### RZYMSKIE DOMOSTWA Z KART *QUIDAMA*

Zajrzyjmy zatem do domów, wyznaczających trasę rzymskiej wędrówki syna Aleksandra w poszukiwaniu prawdy i dobra. Również na tym szlaku nie ma drobiazgowych, bogatych w detale opisów, prezentujących się niczym „makiety” budowli. Materialna tkanka domostw ujawnia się raczej poprzez liczne obrazy sygnałne, aktywizujące szereg skojarzeń czytelnika, odwołujące się do jego wiedzy, a w nie mniejszym stopniu także wyobraźni i wrażliwości. Z pojedynczych, rozproszonych elementów, drobnych, wtrącanych nierzadko mimochodem obrazów spróbujmy w miarę możliwości zrekonstruować domy, do których wprowadza czytelnika autor *Quidama*.

<sup>3</sup> *Rzecz o „Quidam” Cypriana Norwida*. Lublin–Rzym 2007 s. 144. W rozdziale *Plastyka obrazów* znalazł się passus poświęcony rzymskim domostwom. Zaniewicki wskazał w nim związki pomiędzy domami a osobowością ich mieszkańców, ale przede wszystkim skupił się na plastycznych aspektach Norwidowych opisów (tamże s. 144-149).

Pierwszym przystankiem na trasie wędrówki Epirczyka jest Artemidora „mądrości świątnica”. Z Norwidowego opisu wyłania się zarys struktury tradycyjnego grecko-rzymskiego *domus* (il. 1)<sup>4</sup>. Zasadnicza część takiego domu składała się z pomieszczeń o wyraźnie określonym przeznaczeniu, rozmieszczonych liniowo w niezmiennym porządku. Przez *westybul* (przedsiónek) wchodziło się do *fauces* (korytarz), a stąd do *atrium* (centralna izba z impluvium, czyli basenem); dalej znajdowało się *tablinum* (gabinet) oraz perystyl (dziedziniec kolumnowy), a za nim *eksedra* (otwarty salon). Po bokach atrium rozmieszczano niewielkie *cubicula* oraz *alae*, a do perystylu przylegało *triclinium* (jadalnia). Ten podstawowy schemat uzupełniano o pomieszczenia gospodarcze oraz przeznaczone dla służby, często i o inne, dodatkowe izby. Zewnętrzne ściany *domus* stanowił przylegający do ulicy zwarty mur, z reguły bez okien, zwyczajowo bowiem wszystkie otwory okienne były zwrócone ku wewnętrznemu dziedzińcowi. Tego typu odrębne domostwa z wewnętrznym dziedzińcem zamieszkiwali tylko najzamożniejsi Rzymianie. Większość mieszkańców niezwykle zatłoczonego, ponadmilionowego miasta<sup>5</sup> była rozproszona po niezliczonych mieszkaniach oraz izbach czynszowych, z jakich składały się wznieszone wzdłuż wąskich i krętych ulic wysokie, pięcio- a nawet sześciopiętrowe domy, tzw. *insulae*. W II w. po Chr. na 26 rzymskich domów czynszowych przypadał ledwie jeden *domus*. Jérôme Carcopino sugestywnie oddaje klimat miasta, w którym te dwa podstawowe typy budowli mieszkalnych często ze sobą sąsiadowały:

zarówno jeśli chodzi o eleganckie domy prywatne (*domus*), jak i o *insule* (...), mieszkania Rzymu rzadko znajdowały się w budynkach ustawionych wzdłuż jakiejś prostej ulicy, lecz tłoczyły się w labiryncie ścieżek pnących się w górę, ulic, uliczek mniej lub bardziej wąskich, krętych i ciemnych, gdzie marmur „pałaców” błyszczał wśród mroków zbójeckich jaskiń<sup>6</sup>.

Powróćmy do domostwa Greka, gdzie odbędzie się uczta, na którą Epirczyk został zaproszony. To nie syn Aleksandra wprowadza czytelnika do owej „mądrości świątnicy”, co więcej, jego sylwetka nawet na moment nie zarysowuje

---

<sup>4</sup> R. É t i e n n e. *Życie codzienne w Pompejach*. Warszawa 1971 s. 197-201; M. G r a n t. *Miasta Wezuwiusza. Pompeje i Herkulanum*. Warszawa 1986 s. 123-152; A. S a d u r s k a, *Archeologia starożytnego Rzymu*. T. 1: *Od epoki królów do schyłku republiki*. Warszawa 1975 s. 117-119.

<sup>5</sup> J. Carcopino podaje, iż za czasów Antoninów liczba mieszkańców Rzymu wynosiła co najmniej 1 mln 200 tys. (*Życie codzienne w Rzymie w okresie rozkwitu cesarstwa*. Przeł. M. Pąckińska. Warszawa 1966 s. 30).

<sup>6</sup> Tamże s. 53.

się w przestrzeni domu. O obecności młodzieńca na tym całonocnym spotkaniu dowiadujemy się nie wprost, lecz poprzez splot następujących po uczcie wydarzeń. Naszym przewodnikiem po ostatnim etapie drogi prowadzącej do ogrodu filozofa, gdzie w zaciszu laurowych drzew zgromadzili się uczniowie gospodarza oraz Zofia, jest natomiast Mag Jazon wraz ze swym towarzyszem, Barchobem. Z przedsiönka domu, w którym zgodnie ze zwyczajem witał przybyłych napis *Salve*, zdobiący typową czarno-białą rzymską mozaikową posadzkę, mężczyźni przeszli w głąb domu, by następnie przez „boczną furtkę małą” dojść na miejsce spotkania. Nie odbywało się ono zatem, jak można by się spodziewać, ani w którymś z pomieszczeń, ani w ogródku wewnątrz perystylu, ale w przylegającym do domu i zapewne dość rozległym ogrodzie<sup>7</sup>. Lokalizację tę potwierdza obraz kolumnowego dziedzińca opustoszałego po przejściu ostatnich, spieszących na ucztę gości (il. 2). Dopiero kilka godzin później, „pomiędzy świtem a nocy zniknięciem”, gdy uczestnikom biesiady zaczął doskwierać chłód, opuszczono ogród i udano się do *triclinium* na poranny posiłek.

Zwyczaj ucztowania na świeżym powietrzu był wśród Rzymian szeroko rozpowszechniony. W tym celu wznoszono w ogrodach murowane *triclinia* i stoły, przy których zakładano często chroniące przed słońcem pergole oraz służące orzeźwieniu fontanny. Wiezorami i nocą światła dostarczały oliwne lampki, używane zarówno w domach, jak i na zewnątrz. Ustawiano je lub zawieszano na wysokich kandelabrach, którym nadawano rozmaite formy: od najbardziej skromnych prostopadłościennych postumentów po wyszukane, zdobione bogatą ornamentyką świeczniki (np. w formie posągów)<sup>8</sup>. Uczując pod gołym niebem, unikano niedogodności, jakich przysparzało korzystanie z domowych jadalni, przede wszystkim niedostatku światła oraz zaduchu panującego z powodu kopających lamp i dymiących potraw.

Usytuowanie miejsca spotkania w przylegającym do domostwa ogrodzie rodzi sugestię, iż pod poetycką nazwą „mądrości świątynicy” nie kryje się – jak dotąd przypuszczaliśmy – *domus*, lecz rodzaj arystokratycznej willi, tzw. *villa urbana*. W odróżnieniu od domów poddanych rygorowi zwartej zabudowy wille rzymskiej arystokracji, sytuowane bądź to pośród piniowych lasów porastających rzymskie wzgórza (największą popularnością cieszyło się Janiculum i Pincius), bądź w pewnej odległości od miasta (często pełniły funkcję letnich rezydencji), cechowała dużo większa swoboda architektonicznego projektowania.

<sup>7</sup> O perystylu wspomina przy okazji tej uczyty m.in. W. Szturc (*Pokój z widokiem na wieczność. Hadrian i jego czasy*. W: t e n ż e. *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*. Kraków 2001 s. 174).

<sup>8</sup> É t i e n n e, jw. s. 201.

Wprawdzie zazwyczaj zachowywały główny schemat *domus* z jednym lub kilkoma perystylami, jednak zasadniczo się od niego różniły poprzez otwarcie na zewnątrz, ku otaczającym ogrodom czy parkom, stanowiącym naturalne przedłużenie przestrzeni mieszkalnej<sup>9</sup>.

Zajrzyjmy raz jeszcze do perystylu Artemidora, ukazanego przez poetę nocą, w wątlym świetle dogasającej lampy. Z mroku wyłaniają się tutaj, ożywione migotliwym blaskiem, zarysy mozaikowej posadzki i sklepienia pokrytego ornamentálną dekoracją, a czerniejący od strony dziedzińca rząd kolumn po wewnętrznej stronie portyku zyskuje czerwonań barwę. Obrazowi opustoszałej przestrzeni, ewokującemu atmosferę na wpół uśpionego domostwa, towarzyszą subtelne doznania słuchowe: dobiegające z wnętrza nieliczne przytłumione odgłosy, wobec których jeszcze silniej odczuwalna jest cisza, jaka nastąpiła po wybrzmieniu kroków gości zmierzających na ucztę. Siedzibę Artemidora oglądamy również z zewnątrz, ale i tu z mroku wyłania się ledwie skrawek fasady, z umieszczonym w szczycie złożonym popiersiem, które „z framugi ciężkie wychyliwszy czoło / Rzekłbyś, iż chyłkiem pogląda wokół”<sup>10</sup>.

Dom Zofii odwiedzamy natomiast o poranku, zaraz po jej powrocie ze spotkania u Artemidora. Tekst VI pieśni nie przybliża jednak czytelnikowi architektonicznej struktury tego domu, nie przedstawia również wnętrza, w którym niewiasta szukała wytchnienia po całonocnych dysputach. Jest ledwie wzmianka o kilku sprzętach domowych: perskiej sofie, na której Zofia spoczęła, oraz wnekowej ściennej szafce, do której złożyła pamiątniki Epirczyka. W porannym świetle, przenikającym do wnętrza przez szczelinę w okiennych zasłonach, widać pojedyncze przedmioty: lirę, kościaną skrzynkę oraz pergaminowe zwoje, które słoneczny blask wydobywa na chwilę z półmroku, by zaraz potem na powrót usunąć w cień.

Na pergaminu zwitek promień żwawy  
Spadł, jako złoty liść na ciemne trawy,  
I błyszczał, chwiejąc się niejaką chwilę –  
I znikł – i nastał moment ciemnej przerwy:

PWsz 3, 93

Poetycki obraz doskonale oddaje konkretne, prozaiczne realia. Okna rzymskich domów, obszerne, ale pozbawione szyb, osłaniano drewnianymi okiennicami lub grubymi zasłonami, które w zależności od pory roku miały spełniać

---

<sup>9</sup> S a d u r s k a, jw. s. 120-121.

<sup>10</sup> PWsz 3, 85.

odmienne zgoła funkcje: w chłodniejsze miesiące chroniły przed wiatrem i zimnem, latem przed upałem i oślepiającym blaskiem słońca. W związku z tym z reguły pozostawały przysłonięte, w ograniczonym tylko stopniu zapewniając wewnątrz dopływ dziennego światła. Fascynująca gra światła i cieni, przesuwających się po pokoju Zofii i modelujących wyimkowe jego fragmenty, ogranicza czytelnikowi orientację w układzie wnętrza i wypełniających go sprzętów.

Inną część domu poetki poznajemy w VIII pieśni poematu, którą rozpoczyna opis scenerii mającego się za chwilę odbyć spotkania Zofii z Artemidorem. Norwid ukazuje werandę o mozaikowej posadzce przedstawiającej stado paw, otoczoną murkiem lub balustradą, nad którą wznoszą się arkady wsparte na posągach faunów, „którzy wieńce na się kładą”. Tym razem – w kilku zaledwie obrazach – wyeksponowane zostały dekoracyjne walory architektury, różnorodność form i bogactwo ornamentyki, łączącej się w harmonijny sposób z przestrzenią otaczającego ogrodu.

Najbardziej okazałe, a zarazem najbardziej tajemniczo prezentuje się w *Quidamie* domostwo Jazona Maga. Sądząc z przebiegu trasy, którą podążali ku niemu Barchob z Epirczykiem, a nade wszystko z elementów opisu budowli i jej sąsiedztwa, jest to miejska rzymska willa usytuowana na wzgórzu i otoczona piniowym parkiem. Trudno byłoby jednak zrekonstruować nawet w ogólnych zarysach strukturę tego domostwa, mimo że w jego wnętrzu i bezpośrednim otoczeniu rozgrywa się kilka ważnych scen poematu. Z rozproszonych wzmianek dowiadujemy się tylko, że budowla jest piętrowa (w sali na piętrze Jazon spotkał się z Zofią) oraz że ma perystyl. Jedynym wnętrzem, z którym czytelnik bliżej się zapoznaje, jest obszerna sala na parterze, stanowiąca scenerię rozmów i zdarzeń. Jest to obszerne pomieszczenie z usytuowaną centralnie fontanną w formie labrum, czyli wykonanej z brązu misy zbierającej wodę, nad którą wznosi się gipsowe popiersie panującego cesarza. W tekście wspomniane zostały również zgromadzone w tym miejscu przedmioty: liczne papirusowe zwoje złożone w wazach, kompasy oraz posągi bóstw, które w równym stopniu dopełniają obrazu wnętrza, jak i wizerunku gospodarza domu. Z kolei wspomniana fontanna stanowi nie tylko przestrzenną, ale i znaczeniową dominantę wnętrza. Niczym soczewka ogniskuje padające światło, rzucając na ściany ruchliwe, drżące refleksy; to na niej skupia się uwaga przebywających w pobliżu osób. Dźwięk rozbijającej się o brązową misę wody współtworzy atmosferę rozgrywających się zdarzeń – bywa perlistym szmerem, innym razem łkaniem, a niekiedy nawet ostrym brzękiem.

Podobnie jak przy obrazach innych wnętrz autor nie ułatwia czytelnikowi orientacji w wyimkowo naszkicowanej przestrzeni. A do tego w sposobie prezen-

tacji można tu dostrzec pewne nieścisłości, związane z usytuowaniem źródła naturalnego światła, odwołujące się wobec tego również do konkretnych architektonicznych realiów. W pieśni XI jest mowa o dziennym świetle, docierającym do pomieszczenia pośrednio, przez otwarty przedsionek, pieśń XXV przynosi natomiast obraz słonecznego promienia, padającego z góry na fontannę i wywołującego zjawisko tęczy. Trudno zatem rozstrzygnąć, czy chodzi tu o salę przykrytą sufitem czy raczej o rodzaj atrium z otworem *compluvium* nad fontanną.

Kolejnym interesującym nas rzymskim domem jest „mieszkanie z Epiru młodziana”, które zostało określone przez Norwida jako gospoda. Zapewne nie chodzi tu o miejsce zamieszkania podróżnych (*taberna*), gdzie można było posilić się i przenocować. Wiele takich tabern rozsianych było przy drogach całego cesarstwa, szczególnie wzdłuż przelotowych arterii miejskich. Wystarczy wspomnieć, że na całej długości *via Stabiana*, głównej ulicy Pompejów, znajdowało się 20 różnego rodzaju gospód, z czego osiem było usytuowanych w bezpośrednim sąsiedztwie miejskiej *Porta Stabiana*<sup>11</sup>. Zajazdy dla podróżnych nie cieszyły się najlepszą reputacją. Zatrzymywali się w nich głównie ludzie niższego stanu. Bogatsi korzystali w takich okolicznościach z gościny znajomych lub wynajmowali prywatne kwatery<sup>12</sup>. Możemy przypuszczać, że syn Aleksandra, zarówno ze względu na to, iż gospody były przeznaczone dla przygodnych gości, jak i z uwagi na swój status społeczny zajmował lokum innego typu. Najpewniej było to mieszkanie wynajęte w jednym z niezliczonych rzymskich domów czynszowych (tzw. *insula*), w których znajdowała schronienie większość mieszkańców Wiecznego Miasta. Parter takiej budowli był z reguły przeznaczony na lokale handlowe (sklepy i magazyny) lub na mieszkanie właściciela, które w takich wypadkach określano zwyczajowo terminem *domus*, mimo że nie miało ono wewnętrznych dziedzińców, charakterystycznych dla właściwego *domus*; piętra natomiast były podzielone na liczne mieszkania (tzw. *cenacula*) o różnicowanym standardzie. Średnio zamożni zajmowali kilkuizbowe mieszkania, rozmieszczone na niższych kondygnacjach insuli, ubożsi tłoczyli się w pojedynczych izdebkach, na jakie dzielono piętra wyższe (nierządkiem domy czynszowe miały 5-6 kondygnacji). Mieszkanie młodego Epirczyka, sądząc choćby po obecności służącej, która krzątała się po pokoju, aby

Lampę oczyścić, poprawić posłanie  
I kurz gdzieśniedzie otrząść, przynieść wody –

PWsz 3, 175

---

<sup>11</sup> J. Wielowiejski. *Na drogach i szlakach Rzymian*. Warszawa 1984 s. 240-241.

<sup>12</sup> Tamże s. 242.



należało zapewne do tej pierwszej grupy i zapewniało swemu właścicielowi wygodne, a może nawet komfortowe, jak na ówczesne realia, warunki.

Pieśń XVIII rozpoczyna się opisem wnętrza mieszkania, przy czym uwaga poety skupia się przede wszystkim na polichromii okalającej ściany. Barwny fresk, mimo iż „wytarty”, z całą pewnością stanowił wizualną dominantę pomieszczenia. Przedstawiał cykl scen bachicznych, składający się z czterech kompozycji otoczonych rozbudowanym ornamentem w formie wici roślinnej z motywami figuralnymi i zwierzęcymi. W spostrzeżeniu, iż obrazy „odpowiadały sobie jak zwierciadło”, Norwid podkreślił ścisłą symetrię układu kompozycyjnego każdej z czterech ścian. Należy w związku z tym przyjąć, że figuralne sceny zajmowały uprzywilejowaną, centralną pozycję w środkowym pasie fresku. Jednak to nie główne przedstawienia odgrywają w Norwidowym opisie najistotniejszą rolę, ale ornamentalna dekoracja, określona przez poetę mianem arabesek. Z niezwykłym wyczuciem malarskiej materii autor rozwija przed czytelnikiem obraz roślinnych zwojów, z których niczym zjawiskowe kwiaty wyłaniają się kolejne istoty: zwierzęta, „upiory fantazji” i ludzkie postacie. Uderza liczba przywołanych w niespełna dziesięciu wersach form, które łączą się ze sobą w sposób organiczny, przenikając nawzajem, tak iż nie sposób ich rozdzielić.

Spróbujmy teraz zmienić perspektywę obraną przez autora i objąć wzrokiem całą powierzchnię ściany, choćby po to tylko, by dokonać swego rodzaju rekonstrukcji i określić typ polichromii zdobiącej mieszkanie syna Aleksandra. Podstawę ustaleń w zakresie techniki, typologii i chronologii rzymskiego malarstwa dekoracyjnego stanowią ogólne wnioski wypracowane na podstawie analizy malowideł pompejańskich i herkulańskich, uzupełnione o badania zachowanych nielicznie zabytków rzymskich. Po dziś dzień pozostaje w tym zakresie wiele kwestii niejasnych i spornych. Jeśli chodzi o technikę, dzięki możliwości przeprowadzenia szczegółowych badań doskonale zachowanych malowideł, zdołano ustalić, że nie jest to – jak początkowo sądzono – ani technika *al fresco* (na mokrym tynku), ani enkaustyka (przy użyciu farb przygotowywanych na bazie wosku pszczelego), lecz swego rodzaju tempera, przygotowywana na starannie przygotowywanym trójwarstwowym podkładzie, z zastosowaniem wapna gaszonego, roztworu mydła, gorącego wosku i kredy<sup>13</sup>. Znacznie trudniejsza do rozstrzygnięcia okazała się kwestia chronologii i typologii tegoż malarstwa. Najbardziej popularna, jeszcze XIX-wieczna teoria A. Maua, który wyodrębnił cztery style pompejańskie, jest wprawdzie szeroko krytykowana, ale

<sup>13</sup> É t i e n n e, jw. s. 226-228.

po wprowadzeniu szeregu uściśleń i modyfikacji po dziś dzień stanowi bodaj najważniejszy system klasyfikacyjny<sup>14</sup>.

Dekorację malarską mieszkania Epirczyka, opierając się na fragmentarycznym wprawdzie i skupionym na detalu opisie Norwida, można usytuować w obrębie wczesnej fazy trzeciego stylu pompejańskiego lub drugiej fazy stylu czwartego, dekorowanej – w przeciwieństwie do silnego iluzjonizmu stylu drugiego – jednoplanowo, z przewagą kompozycji centralnej<sup>15</sup>. Płaszczyzna ściany w pokoju syna Aleksandra podzielona była na trzy horyzontalne pasy (trójpodział ściany występuje we wszystkich czterech stylach). Dolny przeznaczony był z pewnością na malarską imitację cokołu, natomiast górny mógł być ozdobiony niewielkimi pojedynczymi motywami roślinnymi lub geometrycznymi. Pas środkowy, mieszczący zawsze najważniejsze elementy dekoracji, był zapewne podzielony na trzy płaszczyzny, z których centralną wypełniały opisane przez Norwida obrazy, przedstawiające sceny winobrania z udziałem Bachusa i nimf. Jak już wspominałam, kompozycja była ściśle symetryczna, z wyeksponowaną środkową kwaterą, która dodatkowo zaakcentowana była ornamentальnym obramowaniem. Niewykluczone, że boczne kwatery środkowego pasa mogły być ozdobione również pojedynczymi figurami lub mniejszymi obrazkami, Norwid wszakże nie wspomina o innych, poza centralnymi, motywach dekoracyjnych. Zwróćmy uwagę, że zgodnie z analizami zachowanych zabytków rzymskich w dekoracji malarskiej wewnątrz mieszkalnych powszechnie wykorzystywano kopie greckich obrazów sztalugowych.

Wybrana przez autora *Promethidiona* tematyka scen zdobiących ściany domu młodego Epirczyka także zawiera taką sugestię. Z kolei okalające te sceny arabeski, a ściślej groteski, otrzymały pod piórem poety wyjątkowo bogaty repertuar form. Zagęszczony, by nie rzec spiętrzony obraz realistycznych i fantastycznych istot, łączących się w sposób płynny za pośrednictwem roślinnej wici, może sugerować czytelnikowi ekwiwalencję w równie mięsistej strukturze bujnej czy nawet ekspansywnej dekoracji. Jeśli jednak spojrzymy na zachowane przykłady antyczno-rzymskich ornamentów, zdobiących wnętrza mieszkalne, przekonamy się, że ich charakter jest zgoła odmienny. Roślinno-figuralne dekoracje tworzą wokół centralnych obrazów rodzaj delikatnej, ażurowej koronki, ujętej w symetryczne ramy i wypełnionej drobnymi motywami. Gdyby chcieć się pokusić o wskazanie możliwych źródeł inspiracji Nor-

---

<sup>14</sup> Dyskusję dotyczącą chronologii rzymskiego malarstwa ściennego przytacza A. Sadurska. T a ż. jw. t. 1 s. 262, 278-282; t. 2: *Okres cesarstwa* s. 389-390, 398-399.

<sup>15</sup> Tamże t. 2 s. 55-58, 94-95.

widowego opisu, należałoby przede wszystkim wziąć pod uwagę dekoracje słynnego Domus Aurea (Złotego Domu) Nerona w Rzymie, a w dalszej kolejności freski z domów pompejańskich i herkulańskich (np. Domu Wielkiego Portalu w Herkulanum)<sup>16</sup>. W latach 1845-1846 Norwid zwiedzał zarówno Pompeje, jak i Herkulanum, a jego zainteresowania tamtejszym malarstwem nie trzeba dowodzić. Jeśli chodzi o ruiny rzymskiej rezydencji Nerona, nie mamy wprawdzie pewności, czy Norwid je oglądał, tym niemniej biorąc pod uwagę rangę tegoż zabytku oraz jego wpływ na rozwój malarstwa epoki nowożytnej, jak najbardziej zasadne wydaje się przywołanie go w kontekście „wpływologicznym”<sup>17</sup>. Pozostałości Domus Aurea odkryte pod koniec wieku XV, a w szczególności zdobiąca je malarska dekoracja (il. 3 i 4), zyskały ogromną popularność nie tylko wśród artystów renesansu, by wspomnieć tylko inspirowane ich ornamentyką freski Rafaela ze Stanz Watykańskich, ale i niemałe zainteresowanie twórców epok późniejszych. Skądinąd termin *groteska*, oznaczający typ ornamentu w formie wici roślinnej z motywami figuralnymi, zwierzęcymi oraz elementami architektonicznymi i fantastycznymi, wywodzi się przecież z nowożytnego nazewnictwa zabytku (ruiny pałacu Nerona zostały określone mianem grot Rzymu).

Poza – stanowiącymi przedmiot powyższych prób „rekonstrukcji” – rzymskimi domami bohaterów *Quidama*, których materialna tkanka została w mniejszym lub większym zakresie przez Norwida zarysowana, wypada wspomnieć o przestrzeniach mieszkalnych, na których temat czytelnik nie otrzymuje w poemacie niemal żadnych informacji. Mam tutaj na myśli willę Pomponiana, w której wewnątrz odbywała się rozmowa Luciusa Pomponiusa z diwą Elektrą (pieśń XXIII) oraz cesarski ogród z pieśni XIX, przynoszącej scenę spotkania Hadriana z Artemidorem. W obu przypadkach elementy scenerii wydarzeń ograniczone są wyłącznie do bezpośredniego otoczenia postaci: w willi nasze spojrzenie ogarnia jedynie przykryte lamparcią skórą łożo, na którym Lucius „leżał od niechcenia”, w ogrodzie – marmurowy stolik i ławę, na której spoczywał cesarz, oraz stółek przeznaczony dla Artemidora; nieco później widzimy jeszcze bukszpanową pergolę, służącą za miejsce przechadzek. W drugim przypadku

---

<sup>16</sup> W kontekście przedstawień z domu Epirczyka warto wspomnieć, iż cykl dionizyjski stanowił jeden z ulubionych tematów malarstwa pompejańskiego (por. R. G o s t k o w s k i. *Pompeje*. Lublin 1954 s. 49, 52, 247-248).

<sup>17</sup> W XVI-XVIII w. powstawały liczne kopie fresków z Domus Aurea. Z 1776 r. pochodzi teka *Vestigia delle Terme di Tito*, składająca się z 60 tablic akwafortowych, wydana w dwóch wersjach: czarno-białej oraz ekskluzywnej, kolorowanej akwarelą i gwaszem. Autorami edycji byli: Franciszek Smuglewicz, Vincenzo della Brenna i Marco Carloni.

czytelnik nie otrzymuje również informacji, gdzie zlokalizowana jest cesarska rezydencja, do której ów ogród należy. Możemy tylko przypuszczać, iż jest to fragment potężnego założenia cesarskiego w Tibur (obecnie Tivoli), wznoszonego przez władcę, prawdopodobnie według jego własnych planów, począwszy od 117 r. Hadrian nie czuł się w Rzymie, również na Palatynie, najlepiej, toteż po wzniesieniu tzw. Willi Hadriana stamtąd właśnie najchętniej sprawował swe rządy.

#### FUNKCJA OPISÓW WNĘTRZ MIESZKALNYCH

Podstawowy materiał przestrzeniotwórczy wykorzystywany w celu prezentacji wnętrza w dziele literackim można podzielić na trzy grupy: przedmioty materialne, bohaterowie oraz światło i dźwięk<sup>18</sup>.

Pierwsza z wymienionych grup obejmuje względnie stały, konstytutywny dla danego wnętrza układ elementów, określający formę jego istnienia w przestrzeni i zapewniający jego ciągłość w czasie, wykraczającą poza ramy przedstawionej sceny. Zarówno elementy struktury architektonicznej (okna, drzwi, ściany), jak i inwentarz ruchomy (meble, lampy, naczynia etc.) wyznaczają i organizują w sobie tylko właściwy sposób ograniczoną ścianami przestrzeń, czy będzie to wnętrze całego domu, czy też jednego pomieszczenia. W jakimś sensie to w nich zawierają się dzieje danego wnętrza, one także stanowią o jego trwaniu w przyszłości. Dwie pozostałe grupy obejmują elementy niebędące z samym wnętrzem organicznie powiązane, przy tym podlegające ciągłym przeobrażeniom w czasie. Przebywające w pomieszczeniu osoby, wchodzące w relacje ze sobą nawzajem i z usytuowanymi w najbliższym otoczeniu przedmiotami, wraz z efektami świetlnymi i wrażeniami słuchowymi, towarzyszącymi opisywanemu zdarzeniu, składają się na aktualny (tymczasowy) obraz przestrzeni, ściśle uzależniony od kontekstu sytuacyjnego.

Charakter prezentowanego wnętrza stanowi zatem swoistą wypadkową stałych i zmiennych elementów jego budowy. W Norwidowych opisach rzymskich wnętrz stopień wykorzystania poszczególnych elementów, ich układ i kolejność, funkcja i ranga przypisana każdemu z nich bywają różne. Tym niemniej możemy wskazać pewne ogólne prawidłowości w sposobie konstruowania przestrze-

---

<sup>18</sup> M. P o p i e l. *Od topografii do przestrzeni mitycznej. Analiza przestrzeni w „Ziemi obiecanej” Reymonta.* „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 4 s. 92. Autorka wymienia te grupy w innej kolejności: 1. światło i dźwięk; 2. przedmioty materialne; 3. bohaterowie.

ni, odnoszące się do całego poematu. W badaniach nad poematem podnoszono niejednokrotnie kwestię „wierności w obliczu źródeł”, wyrażającą się w trosce poety o zgodność z historycznymi realiami. Swoistą manifestacją owej dbałości stały się odautorskie przypisy, mające na celu uwiarygodnienie informacji zawartych w głównym tekście utworu. Jako przykład niech posłuży przypis odnoszący się do zdobiącego mieszkanie Epirczyka fresku: „Można to jeszcze w Pompei widzieć, o ile najuboższe nawet mieszkania ozdobione były zawsze malowanymi wzorowo legendami z mitologii poetów”. Powołując się na określoną tradycję malarskiego wystroju domów mieszkalnych, Norwid niejako uzasadnia użycie rozbudowanej dekoracji figuralno-ornamentalnej w skromnym, bądź co bądź czynszowym, wnętrzu<sup>19</sup>.

Oczywiście owo dążenie do zachowania zgodności z realiami epoki nie równa się konstruowaniu w *Quidamie* drobiazgowo określonej przestrzeni, rozpiszającej się przed czytelnikiem niczym makietą, odwzorowująca rozmieszczenie wszystkich elementów, a tym samym wyznaczająca w sposób jednoznaczny ich wzajemne położenie. Mamy tutaj do czynienia z sytuacją zgoła odmienną. Każdy dom, którego wnętrze otwiera się przed czytelnikiem, stanowi w znacznym stopniu przestrzeń naznaczoną tajemnicą. Podjęte przez nas uprzednio próby „rekonstrukcji” rzymskich siedzib mogą służyć jako dowód na to, iż opierając się wyłącznie na elementach poetyckiego obrazowania, nie da się określić ani szczegółów ich architektonicznej struktury, ani też sposobu zagospodarowania wnętrza. W opisach otoczenia mieszkalnego bohaterów mamy z reguły do czynienia z wyraźną dominacją fragmentu, detalu, czasem jednego lub kilku przedmiotów, wobec których zorganizowana jest dookólna przestrzeń, zaznaczona jedynie szkicowo. Obserwacje tych przedmiotów prowadzone są z punktu widzenia uczestnika bądź potencjalnego obserwatora prezentowanej sceny, stąd dystans dzielący podmiot mówiący od interesującego go obiektu został zredukowany do minimum. Zasada rezygnacji z perspektywy wszechwidzącego i widzącego wszystko narratora na rzecz ograniczonej w znacznym stopniu perspektywy narratora-świadka, dominująca w sposobie prezentacji świata przedstawionego w poemacie, prowadzi do zmiany perspektywy oglądu miejsca akcji z szerokiej, ujmującej całość z lotu ptaka, na niską, ściśle podporządkowaną pozycji przyjętej przez obserwatora<sup>20</sup>. W *Quidamie* – niez-

<sup>19</sup> Por. tekst A. Ziółkowskiego *Urbs Roma w „Quo vadis”, czyli Sienkiewicz jako topograf antycznego Rzymu*. W: *Z Rzymu do Rzymu*. Pod red. J. Axera przy współpracy M. Bokszczanin. Warszawa 2002 s. 13-57, zwł. fragment poświęcony opisom rzymskich domów na kartach powieści (s. 53-57).

<sup>20</sup> Problematyką narracji w poemacie, a w szczególności jej personalną zasadą zajmował

leżnie od tego, czy mamy do czynienia z obrazami przestrzeni, portretami bohaterów czy relacjami wydarzeń – Norwid rezygnuje z reguły z „panoramicznych” opisów na rzecz ujęć kameralnych i subiektywnie nacechowanych. Stąd w polu obserwacji znajdzie się „etruska lampa”, łoże, waza z papirusami, profil twarzy Epirczyka oraz furtka w murze otaczającym willę Jazona.

Piszząc o uwiecznionych na kartach poematu wnętrzach, wypada zaznaczyć, że umeblowanie starożytnych rzymskich domów, w porównaniu z późniejszymi epokami, było niezwykle skromne. O zamożności właściciela świadczyła bowiem nie tyle liczba sprzętów składających się na wystrój wewnątrz – zarówno ich liczba, jak i repertuar był ograniczony – ile jakość materiałów oraz wykonania mebli, a także w nie mniejszym stopniu ich walory dekoracyjne. Najtańsze były proste, drewniane sprzęty i naczynia ceramiczne. Ekskluzywne meble wykonywano z drewna egzotycznych gatunków drzew, o fantazyjnym układzie stojów, z wielobarwnych marmurów, szlachetnych metali i kamieni. Najważniejszym bodaj sprzętem rzymskiego domu, niezależnie od stopnia zamożności, było łoże. Leżąc na łóżku, spożywano posiłki, czytano i pracowano, prowadzono interesy oraz przyjmowano gości. Ustawiano je zatem zarówno w sypialniach, jadalniach, jak i w bibliotekach oraz gabinetach (il. 5). Rzymianie udoskonalili przejęty od Greków model łoża, wprowadzając dodatkowo oparcie oraz obustronne wałki.

W użyciu były różnego rodzaju stołki, najczęściej składane. Na krzesłach z oparciem (*cathedra*) siadali tylko nauczyciele oraz rzymskie matrony. Do przechowywania odzieży czy innych przedmiotów służyły z reguły skrzynie, choć we wnętrzach ustawiano niekiedy także szafy z półkami. Bardziej popularne od wolno stojących były zamykane szafy wnękowe, w których trzymano księgozbiory i różne drobne przedmioty. W jadalniach stosunkowo duży stół otaczały potrójne łoża. Poza tym Rzymianie używali niewielkich stołów, o blatach zarówno czworobocznych, jak i okrągłych, wspartych na jednej, trzech lub czterech nogach, często składanych. Na takich stolikach w atrium wystawiano co cenniejsze elementy zastawy stołowej, mające świadczyć o majątności mieszkańców domu. W tablinum tradycyjnie znajdowała się masywna, żelazna skrzynia z solidnym zamkiem, pełniąca funkcję skarbcza pana domu, mieszcząca dokumenty, pieniądze i kosztowności. Do zestawu sprzętów domowych należały wysokie świeczniki (*candelabra*), na których ustawiano lub zawieszano oświetlające wnętrza lampy. Były to niewielkie ceramiczne lub metalowe naczynia

---

się A. Cedro. T e n ż e. *Przypowieść, historia. O kierunkach lektury „Quidama”*. „Studia Norwidiana” 7(1989), s. 96-103.

wypełnione oliwą, o jednym lub kilku knotach. Często miały uchwyt służący do przenoszenia<sup>21</sup>.

Daleko idąca oszczędność Norwida w zagospodarowywaniu przestrzeni mieszkalnych w kontekście powyższych spostrzeżeń może się wydawać w pełni uzasadniona. Pamiętajmy jednak, że w poemacie mamy do czynienia z domami tamtejszej arystokracji, zamożnych i wpływowych postaci, reprezentujących różne narodowości, które wpływały na tożsamość wielokulturowego cesarstwa. Domostwa były z całą pewnością zarządzane z wielką starannością, jeśli nie z przepychem, świadczącym o randze i zamożności swych właścicieli. Poczawszy od *fauces* aż po prywatne pokoje pełno w nich było służby, gotowej na każde wezwanie domowników wykonać wszelkie usługi oraz utrzymującej w należyтым porządku dom i ogród. Reprezentacyjne funkcje przestrzeni mieszkalnych nie ujawniają się w Norwidowych opisach. Wykwintność wyposażenia czytelnik może poznać przede wszystkim dzięki opisowi ogrodowego otoczenia domu Hadriana:

Na marmurze  
 Stołu przed ławą, gdzie Cesarz spoczywał,  
 Leżały zwitki, tabliczki i róże  
 Białe [...]  
 [...]  
 Stał także kubek sycjońskiej roboty  
 Z t e t r a f a r m a k u<sup>22</sup> resztką, złota taca  
 Niżej – miednica i nalewek złoty  
 [...]  
 Gdy Artemidor ze znakiem mu danym  
 Siadał na stołku kością wykładanym

PWsz 3, 180-181

Przy innych okazjach jedynie pojedyncze akcenty sugerują wysoki status właściciela domu. Na fasadzie willi Artemidora połyskuje złoczone popiersie, a Zofia spoczywa na przykrytym kosztowną wschodnią tkaniną łożu „grecki mającym kształt – perskie kolory”. Taras jej domu zdobi barwna mozaika, a podporami arkad są nie kolumny, lecz posągi faunów. Zupełnie osobny jest w tym kontekście „przypadek” Pomponiusa Pulchra. Wprawdzie akcja pieśni XXIII rozgrywa się w Willi Pomponiana, ale Norwid milczy na temat scenarii, pozostawiając widok wnętrza domyślnie czytelnika, któremu dostarczył

<sup>21</sup> Zob. G o s t k o w s k i, jw. s. 239-247.

<sup>22</sup> *Tetrapharmacum* – rodzaj pasztetu, potrawa ulubiona Adriana (przypis C. Norwida).

wcześniej sporo znaczących szczegółów, dotyczących powierzchowności i ubioru Rzymianina.

Jak wcześniej zaznaczyłam, zasada wydobywania na pierwszy plan pojedynczych elementów wyposażenia wnętrza jest w dużej mierze uwarunkowana wyborem określonej strategii narracyjnej. Innym, nie mniej chyba ważnym czynnikiem, przyczyniającym się do takiego właśnie, wyimkowego sposobu postrzegania przestrzeni w poemacie, jest silne wyeksponowanie funkcji światła w konstruowaniu obrazu świata przedstawionego<sup>23</sup>. To właśnie od natury światła, sposobu umieszczenia jego źródła bądź źródeł, stopnia nasycenia nim wnętrza zależy w znacznej mierze dostępny czytelnikowi obraz danego pomieszczenia oraz organizujących je relacji przestrzennych. Zauważmy, że żadne wnętrze w *Quidamie* nie jest wypełnione jednolitym neutralnym światłem. Zawsze jest to światło aktywne, ogarniające – czy to ostrym konturem słonecznego promienia, czy to mglistą poświatą płomienia oliwnej lampki – bardziej lub mniej obszerny wycinek przestrzeni; w pewnym sensie powołujące do istnienia formy i barwy obiektów znajdujących się w jego zasięgu. Funkcja konstrukcyjna światła często bywa dodatkowo uwydatniona przez wprowadzenie elementu ruchu. Do domu Zofii zaglądamy w czasie, gdy:

Słońce coraz to jaśniejszym promieniem  
I coraz ciepłej wierało w mieszkania,  
Przedmioty jedne usuwając cieniem,  
Zbliżając drugie przez ich wyświetlania.  
Na pergaminu zwitek promień żwawy  
Spadł, jako złoty liść na ciemne trawy,  
I błyszczał, chwiejąc się niejaką chwilę –  
I znikł – i nastał moment ciemnej przerwy:

PWsz 3, 93

Wędrująca po pokoju smuga słonecznego blasku, kierująca spojrzenie Poetessy ku poszczególnym przedmiotom, doprowadziła również – przez wyświetlenie zwitka-pamiętnika Epirczyka – do zawiązania fabularnego wątku. Postać sięgającej po zwitki poetki stała się natomiast okazją do rozwinięcia

---

<sup>23</sup> Por. uwagi K. Wyki dotyczące światłocieniowych obserwacji w twórczości Norwida (Cyprian Norwid. *Poeta i sztukmistrz*. W: t e n ż e. Cyprian Norwid. *Studia, artykuły, recenzje.*, Kraków 1989 s. 131-139). Obszernie na temat znaczenia światła oraz współgrania barwy i światła w organizowaniu przestrzeni przedstawionej w *Quidamie* pisał D. Pniewski. T e n ż e. *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005 s. 258-276.



przed czytelnikiem kolejnego świetlistego obrazu, w którym spowitą w szkarłatny płaszcz niewiastę poeta porównał

Do jakiej dawnej Sybilli, gdy w grocie  
Poprzekreślanej słońca promieniami,  
Jak w strunach złotej liry rozrzuconych,  
Duma – a duch jej trzępoce skrzydłami,  
O wysokościach marząc niezgłębionych.

PWsz 3, 94-95

Zmienność kierunku padającego światła oraz jego natężenia wywołuje niekiedy złudzenie ruchu czy nawet ożywienia oświetlanych obiektów. Drgający płomień lampy migocącej w perystylu willi Artemidora sprawia poruszenia w mozaikowej i malarskiej dekoracji korytarza, „jakby gmach – ciałem, ona była duszą”. Z kolei w pokoju Epirczyka

Słońce płamami w tę i ową stronę  
Na ściany biło, nimfom w modre oczy,  
Do złotych promień niosło im warkoczy  
Lub malowane, nieme usta grzało.

PWsz 3, 177

Obrazów przesyconych grą światła i cieni jest w poemacie znacznie więcej, nie tylko we wnętrzach, ale i w scenach plenerowych, ukazywanych najczęściej o zmierzchu i świcie, a zatem o porach cechujących się największym bogactwem wrażeń światłocieniowych. Mistrzostwo poety w oddawaniu niuansów luminiistycznych podnosił swego czasu Kazimierz Wyka, twierdząc, iż

Ulubionym jego [Norwida – E. Ch.] motywem wizualnym jest przeciskanie się promieni, pęki światła, „snopy blasku”, „jeziora szkła i światła”, jak sam powiadał, przenikanie się, łamanie światła wychodzących z rozmaitych źródeł, słabość światła wśród mgły, kontrastowe przesuwanie się kształtów i sylwetek w nocnym półmroku, słowem – światło w jego wszelakim skupieniu i jakości<sup>24</sup>.

Kwestia powinowactwa Norwidowej poetyki światła i cienia z twórczością Rembrandta, zarówno w sferze literackich, jak i plastycznych realizacji twórcy *Solo*, wielokrotnie w literaturze przedmiotu wzmiankowana, nie doczekała się dotychczas wyczerpującego opracowania<sup>25</sup>. Z całą pewnością poemat o Wiecz-

<sup>24</sup> Jw. s. 131.

<sup>25</sup> Na temat inspiracji Norwida twórczością Rembrandta pisała I. Jakimowicz (*W kregu*

nym Mieście mógłby dostarczyć w tym względzie wielu interesujących ustaleń, kluczowych dla całości zjawiska. Weźmy pod uwagę choćby znamieny dla utworu sposób konstruowania obrazów poetyckich, w których smuga światła wyłuskuje z mroku zasadniczy motyw, pozostawiając stosunkowo szeroki „margines” nieoświetlonej przestrzeni – wydaje się on wprost przeniesiony z płóci i rycin niderlandzkiego mistrza.

Na kartach *Quidama* Norwid prezentuje wyjątkową obfitość obserwacji świetlnych, przy czym ich znaczenie wykracza, rzecz jasna, daleko poza funkcje kompozycyjne, interesujące nas w kontekście obrazów rzymskich wnętrza. Można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że motyw światła i cienia, o istotnym nacechowaniu wartościująco-symbolicznym zawierającej się w nim opozycji, jest jednym z kluczowych elementów obrazowania w poemacie.

#### CZŁOWIEK I WNĘTRZE

Nie bez znaczenia dla obrazu świata przedstawionego w *Quidamie* pozostaje fakt, że wszystkie prezentowane na jego kartach wnętrza należą do kategorii przestrzeni prywatnych, co więcej – przestrzeni należących do głównych bohaterów poematu. Czytelnik odwiedza w trakcie lektury zaledwie kilka rzymskich domostw: Zofii, Artemidora, Maga Jazona, Epirczyka i Pomponiusa Pulchra (w pewnym sensie także Hadriana); jedne tylko raz, do innych powraca kilkakrotnie. Poza nimi w planie świata przedstawionego nie pojawiają się właściwie żadne inne budowle. Z kolei większość wydarzeń usytuowanych w scenarii Wiecznego Miasta rozgrywa się w trakcie podejmowanych przez bohaterów wędrówek, których trasy przebiegają niczym po nitkach pajęczyny rozpiętej pomiędzy tymi domostwami. „Miasto ogromne” w jakimś sensie zyskuje w ten sposób nową, odmienną od realnej, przestrzenną tożsamość.

Metoda prezentacji wnętrza w poemacie jest – o czym była wcześniej mowa – uwarunkowana z jednej strony zastosowaniem personalnej narracji, z drugiej zaś wyeksponowaniem funkcji światła w komponowaniu przestrzeni. Last but not least, oczywiście należy wspomnieć o osobie właściciela domu. Silnie obecna w badaniach literackich teza, głosząca, że „dom jest przedłużeniem

---

*rembrandtowskiej tradycji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957 nr 2 s. 148; *Pięć wieków grafiki polskiej*. Warszawa 1997 s. 76-77). Zob. również uwagi A. Melbechowskiej-Luty w: t a ż. *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*. Warszawa 2001 s. 141-143. Przy okazji omawiania poematu Norwida imię twórcy *Żydowskiej narzeczonej* przywołuje D. Pniewski (jw. s. 279-280).

swego mieszkańca”, łączy się często z przekonaniem o dwubiegunowości relacji: człowiek–wnętrze. Zdzisław Łapiński podkreślał swego czasu, iż w Norwidowskim poemacie postawy ludzkie mają ściśle odpowiadające im tło topograficzne, a stany psychiczne bohaterów, „wyprowadzone” przez autora na zewnątrz, materializują się „w wyglądzie szaty, mebli, domostw”<sup>26</sup>. Również Zbigniew Zaniewicki, rozpisując charakterystyki głównych postaci *Quidama*, niemało uwagi poświęcił najbliższemu ich otoczeniu, w istotnym – zdaniem badacza – stopniu dopełniającemu ich mozaikowe sylwetki<sup>27</sup>. W szerszej perspektywie domy, stanowiące „przestrzenie własne” bohaterów, są równocześnie przestrzeniami przynależnymi kulturowym żywiołom, jakie postacie te reprezentują. Zasięg zasygnalizowanej problematyki wykracza daleko poza ramy niniejszego tekstu, ograniczę się zatem do kilku podstawowych spostrzeżeń, ilustrujących wspomniane związki.

W domu Zofii zwracają uwagę przede wszystkim otaczające jej postać drobne przedmioty: lira, zwoje i przeznaczona do ich przechowywania alabastrowa puszka, nawiązujące do jej poetyckiej natury, podobnie jak obraz domowego ogrodu pełnego

Rozlicznych krzewów, co mają stosowny  
Ton zieloności do kwiatów swych blasku,  
Często i zapach, jak przekład dosłowny –

PWsz 3, 109

W obrazach domowego zacisza znajduje wyraz również jej kobiecy wdzięk (drobne, cieszące oko przedmioty, dekoracyjne tkaniny) oraz w nie mniejszym stopniu klasyczny grecki zmysł harmonii i umiłowanie piękna. Z kolei domostwo Jazona, rozpostarte szeroko na jednym z rzymskich wzniesień, zdaje się najbardziej mroczną i tajemniczą spośród wszystkich budowli mieszkalnych nakreślonych w poemacie. Ukryte za murami i w gęstwinie piniowego parku, dostępne dopiero po przejściu labiryntowo krętej ścieżki, z zatopionym w jej nurcie lapidarium, wita przybyszów wnętrzem naznaczonym kabalistycznymi atrybutami i fontanną, która „łzy perłowe” leje, nucąc pieśń żydowskiego mędrca. Całości dopełniają sprzęty wnoszone przez służbę na szabasowy posiłek. I wreszcie freskowe ornamenty z mieszkania Epirczyka, odrysowane przez Norwida w XVIII pieśni, zdają się odzwierciedlać tęsknoty i rozterki

<sup>26</sup> „Gdy myśl łączy się z przestrzenią”. Uwagi o przypowieści „*Quidam*”. „Roczniki Humanistyczne” 1976 z. 1 s. 228-229.

<sup>27</sup> Z a n i e w i c k i, jw. s. 144-148.

młodzieńca, błakającego się w poszukiwaniu prawdy pośród rzymskiego „targowiska idei”. Nie mogąc się odnaleźć w rzeczywistości, w której

[...] zaledwo trzcinę  
Postrzegłeś, ta się wyślizła ci wężem,  
Wąż w ptaka plwał się, wyrzucając ślinę,  
Tej skrzydła w szatę nikłą – szata mężem  
Brzmieje [...]

PWsz, 3, 174

syn Aleksandra jedynie przeczuwa istnienie świata wartości trwałych i ostatecznych. Niepokój ewokowany opisem fantastycznych malarskich twórców o płynnych, przenikających się formach odzwierciedla zatem z jednej strony stan rozedrganej duszy bohatera, z drugiej – atmosferę epoki, w której przyszło mu żyć. Obraz fresku jest szczególnie wyrazistym przykładem kreowania relacji człowiek–wnętrze, przy czym zarysowane związki nie opierają się wyłącznie na budowaniu w tekście odpowiedniego nastroju. Nie mniejsze znaczenie ma dokonany przez Norwida dobór przedmiotu rozbudowanego opisu. Zwróćmy uwagę, że elementy groteski, biorącej swój początek i bogato reprezentowanej w sztuce rzymskiej I w. po Chr., zostały wraz z innymi motywami antycznymi przejęte w dekoracji wczesnochrześcijańskich katakumb<sup>28</sup>. W XVI stuleciu, po wielu wiekach zapomnienia, ten typ ornamentyki na nowo powrócił do repertuaru znanych i uznanych form artystycznych za sprawą sztuki religijnej (chodzi m.in. o wspomniane wcześniej freski Rafaela w Stanzach Watykańskich). W tym kontekście fakt wyeksponowania w opisie domu Epirczyka groteskowej dekoracji malarskiej zyskuje na znaczeniu, służąc przy tym pełniejszej i pogłębionej charakterystyce postaci.

#### „POETA WNĘTRZA MIESZKALNEGO”<sup>29</sup>

Opisy rzymskich domostw w *Quidamie* ujawniają skłonność Norwida do ujmowania realiów świata przedstawionego w postaci intymnych, fragmentarycznych obrazów, niosących sugestię bezpośredniego oglądu miejsca akcji

---

<sup>28</sup> Cubiculum Dobrego Pasterza w katakumbach Domitylli, Hypogeum Aurelii. Zob. V. F. Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni. *The christian catacombs of Rome. History, decoration, inscriptions*. Regensburg 2002 il. 76, 101.

<sup>29</sup> Zob. Wyka, jw. s. 95-100.

z punktu widzenia jej uczestnika. Kluczową rolę w konstruowaniu opisów wnętrza pełni z reguły gra światła i cienia, wyodrębniająca z nieokreślonej przestrzeni pojedyncze sprzęty, postaci oraz drobne przedmioty. Dobór i układ elementów poetyckiego obrazowania uwarunkowany jest przy tym zarówno przyjętą przez poetę strategią narracyjną, jak i specyfiką relacji człowiek–wnętrze. Zauważmy przy tym, że opisy otoczenia mieszkalnego w poemacie w mniejszym stopniu służą zapoznaniu czytelnika ze szczegółami scenerii określonego zdarzenia, w znacznie większym – stanowią okazję do wyeksponowania artystycznych walorów wnętrza. I nie chodzi tutaj wyłącznie o stosunkowo liczne wzmianki na temat dzieł sztuki w otoczeniu bohaterów czy podkreślenie dekoracyjnych funkcji sprzętów domowych, wśród których znalazły się mozaikowe posadzki i ornamentalne freski, „etruskie” lampy, fontanna „niska z brązu lana”, posągi bóstw, „urna, na której jawił się mąż być wrytym” oraz weranda z arkadami wspartymi na „faunach, którzy wieńce na się kładą”. Przede wszystkim na uwagę zasługuje plastyczny, wręcz malarski charakter prezentacji otoczenia mieszkalnego, dla której znamienne jest zestawianie różnorodnych faktur i materiałów, skupienie na detalu oraz uwypuklenie światłocieniowego modelunku. Dzięki tego typu zabiegom nawet stosunkowo skromne, zarówno w sensie objętości, jak i repertuaru zastosowanych środków artystycznych, opisy zyskują na sile wyrazu oraz zdolności wywoływania sugestywnych obrazów, bogatych w wizualne wrażenia. Pozwolę sobie przytoczyć dwa powiązane ze sobą przykłady, znamienne dla metody obrazowania w poemacie. Pamięamy jedno z wnętrza domu Jazona, w którym

[...] Lampa zapalona  
Przeciw fontannie płomień niosła kręto,  
A blaski onej, rosą odkroplane,  
Drżącymi światły wbiegały na ścianę.

PWsz 3, 138

W takiej scenerii Jazon i Barchob prowadzili nocne rozmowy, „patrzac, jak kropli się w fontannę woda” (XIII, 109). A ledwie chwilę później:

Mistrz Jazon ginął w mroku wielkiej sali.  
Syn Aleksandra czekał, aż ta głowa  
Siwa, od lampy oświecona w dali,  
Zmierchnie i jako meteor się schowa

PWsz 3, 141

Na pozór brak w tych fragmentach XIII pieśni właściwego opisu wnętrza. Pierwszy z nich koncentruje się jedynie na luministycznych efektach wokół fontanny, drugi natomiast ukazuje pośród mrocznej pustki postać mędrca, którego siwe włosy jaśniejają w świetle lampy niczym jakieś nierealne zjawisko. Tylko tyle i aż tyle. Gdy bowiem zestawimy te obrazy z wcześniejszym opisem tego samego wnętrza, wypełnionego przez „mnogie rękopismów wstęgi”, „kompasów kręgi ryte” i posągi bóstw, mroczna przestrzeń traci anonimowość, a wątle światło lampy, rozpraszane przez spływającą wodę, zdaje się wychwytywać z ciemności mgliste zarysy domowych sprzętów.

W tych i wielu innych opisach z kart *Quidama* Norwid eksponuje kreacyjną funkcję światła, unikając przy tym pułapki trywialności. Czytelnik – czy to śledząc wzrokiem ruchliwy promień słonecznego blasku wdzierający się do domu Zofii i do mieszkania Epirczyka, czy też obserwując księżycową poświatę w siedzibie Jazona, czy wreszcie wpatrując się w drżący płomień lampy oświetlający wnętrza – zapoznaje się nie tylko z materialną tkanką domostw, ale i z zamieszkującymi je osobami. Postaci wyłaniające się z tych opisów są reprezentantami określonych kultur, którym przynależą rozmaite atrybuty, a zarazem ludźmi z krwi i kości, o niebanalnych i złożonych rysach osobowościowych<sup>30</sup>.

Zważywszy na to, że prezentowane w poemacie wnętrza Norwid ujmuje w wąskie kadry, koncentrując się na niewielkich fragmentach przestrzeni, pozostającej w bezpośrednim otoczeniu postaci, a przy tym ma na uwadze uplastycznienie opisu, naturalnym kontekstem wizualnym jest dla utworu malarstwo portretowe. Oczywiście nie w sensie analogii czy ewentualnych związków, które nawet jeśli są prawdopodobne, nie wyjdą przecież poza sferę luźnych, a przy tym subiektywnych skojarzeń, ale raczej ujawnią się na płaszczyźnie zbliżonej optyki w ujmowaniu wewnętrznych relacji, spajających elementy przedstawienia. Wydaje się, że w budowaniu relacji postać–wnętrze, postać–atrybut Norwid wyraźnie zbliża się do konwencji obrazowania znamiennej dla tego gatunku sztuki.

---

<sup>30</sup> W dotychczasowych badaniach często podkreślano kluczową dla budowania postaci zasadę reprezentacji, pomijano natomiast z reguły wymiar jednostkowy i indywidualny kreacji osobowych. Por. W. B o r o w y. *Główne motywy poezji Norwida*. „Zeszyty Wrocławskie” 1949 nr 1-2; Ł a p i ń s k i. *Obrazowanie w „Quidamie”*. „Roczniki Humanistyczne” 1956/1957 z. 1 s. 149-159; E. B i e ń k o w s k a. *W poszukiwaniu wielkiej ojczyzny (o poemacie „Quidam” Cypriana Norwida)*. W: t a ż. *Dwie twarze losu. Nietzsche–Norwid*. Warszawa 1975 s. 98-102.

Warto przy tej okazji raz jeszcze wspomnieć o kluczowej roli światła w poemacie, w istotnym stopniu modelującej malarskie aspekty opisów. Norwidowska ekfrazy portretu generała Dembińskiego pędzla Henryka Rodakowskiego, rozprawka *O portrecie i przeznaczeniu jego* oraz wiele drobnych wzmianek na temat rozmaitych wizerunków nie tylko poświadczają zainteresowanie autora *Promethidiona* sztuką portretu, ale i ujawniają specyficzny, silnie zindywidualizowany styl jego odbioru. Tym, co świadczy o odrębności Norwidowego spojrzenia, jest wyraźny zwrot w stronę malarstwa dawnego i tradycyjnej ikonografii, z kluczowym dla jej rozumienia związkiem: postać–attribut–symbol. Zwróćmy uwagę, że poeta nawet współczesne mu dzieła nierzadko odbierał przez pryzmat konwencji wypracowanej w warsztatach dawnych mistrzów. Ponadto w kameralnej plastyce autora *Solo* bez trudu odnajdziemy portrety, dla których jest to perspektywa ważna.

Obrazy wewnątrz mieszkalnych odmalowane przez Norwida na kartach poematu odznaczają się jeszcze jedną cechą, której zakres można rozszerzyć na inne przejawy kultury materialnej, a nawet potraktować jako swoisty znak rozpoznawczy sposobu prezentacji świata przedstawionego w utworze. Mam tutaj na myśli wyraźny zwrot ku sferze peryferyjnej, dodatkowo wzmocniony przez podniesienie roli fragmentu. Korytarzom, przedsionkom i dziedzińcom domów należących do bohaterów *Quidama* oraz wewnątrz, które prezentują się czytelnikowi w kilku ledwie sprzętach, w przestrzeni miejskiej odpowiadają anonimowe ulice i place, zaułki oraz teren poza zwartą zabudową centrum – „ni wieś, ni miasto”. Czytelnik, który w takim obrazie poszukuje całości, staje przed niełatwym zadaniem. Wiele elementów musi sam rozpoznać i dookreślić, dokonując przy tym karkołomnych nierzadko rekonstrukcji, łącząc ze sobą niedopowiedzenia, mroczne przestrzenie, kameralne i skupione na detalu opisy, migotliwe i niejednoznaczne portrety bohaterów. Norwidowy poemat nade wszystko naznaczony jest bowiem tajemnicą: wnętrza, osoby, miasta. Tajemnicą, która sprawia, że obraz przedstawionego w nim świata, niczym oglądana z bliska rzymska mozaika, traci oczywistość i dosłowność, zyskuje natomiast blask i głębię każdej, nawet najdrobniejszej cząstki.

## A DISCREET CHARM OF THE ROMAN INTERIOR

ON THE LIVING INTERIORS  
IN CYPRIAN NORWID'S *QUIDAM*

## S u m m a r y

The action of Norwid's poem *Quidam* takes place in Rome in Emperor Hadrian's times. The topographic realia of the city, however, do not occupy much space in the text of the work. There are no descriptions of monumental elegant edifices, temples, town squares, or indeed of the way the Roman street looked like. The houses, in which the protagonists' life goes on, are the only exception in this respect; the author made them the background for the events taking place in the poem.

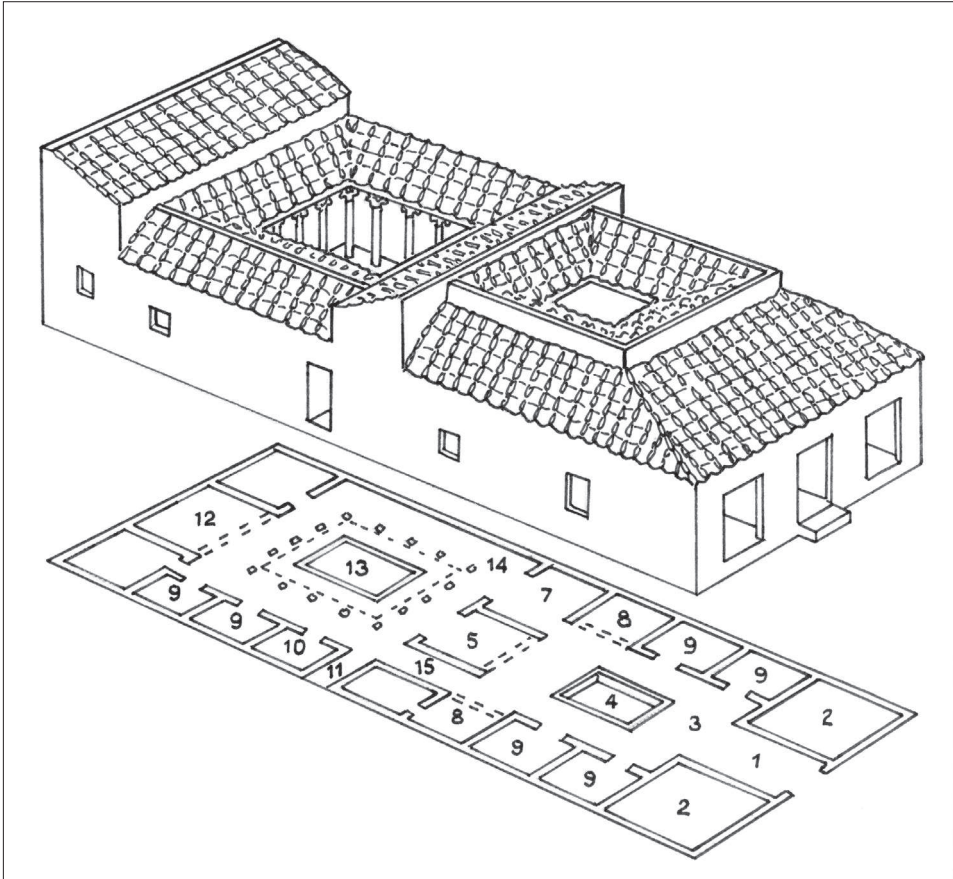
The article is an attempt at reconstructing the actual look of Roman houses, in which a lot of scenes that are key ones in the course of the action of the poem take place: of the villas belonging to Artemidor and to Jason Mag, of Sophia's house and of Alexander's son's tenement flat. On the basis of analysis of fragments of Norwid's text that made for these reconstructions, also the specificity was determined of the descriptions of living interiors that consist of a fragmentary character and chariness of the description, privacy and subjective treatment of the scenes, and most of all of emphasizing the function of light in constructing the image of the presented world. In *Quidam* the author presents an exceptional abundance of observations about light, and the meaning of the motif of light and shadow in the poem exceeds the composition significance discussed in the article and heads for evaluating-symbolic functions.

The choice and arrangement of elements that make up the poetic images of interiors in the poem is conditioned, on the one hand by the narration strategy accepted by the author, where the perspective of narrator-witness dominates, and on the other by the specificity of a two-pole relation: man - interior. Both issues are given independent paragraphs in the article, and to conclude the considerations of living spaces attention is paid to the feature that is a peculiar distinctive one for the way the world is presented on the pages of *Quidam*. What is meant here is a clear turn to the peripheral sphere, additionally reinforced by raising the rank of the role that the fragment plays, which makes Norwid's poem appear to the reader as marked with the mystery of the interior, the person, the city.

Transl. Tadeusz Karłowicz

**Słowa kluczowe:** Norwid, *Quidam*, obrazowanie przestrzeni, wnętrze, Rzym.**Key words:** Norwid, *Quidam*, imaging the space, interior, Rome.



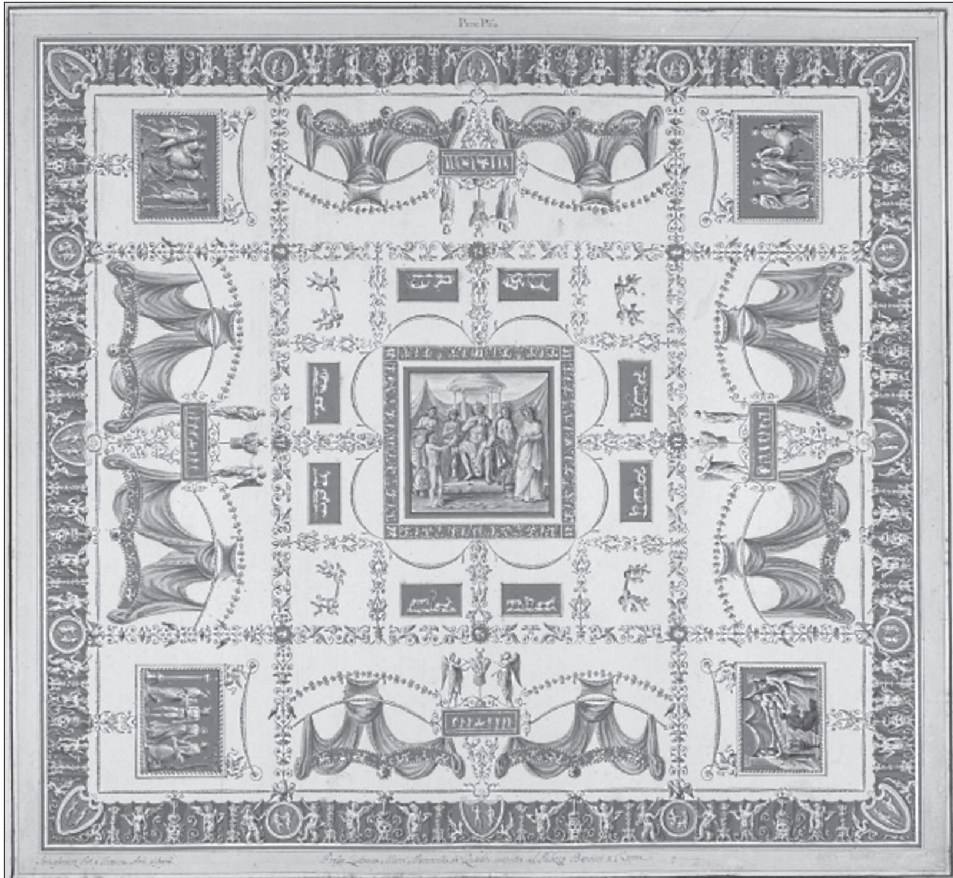


Il. 1. Rzut i plan rzymskiego domus

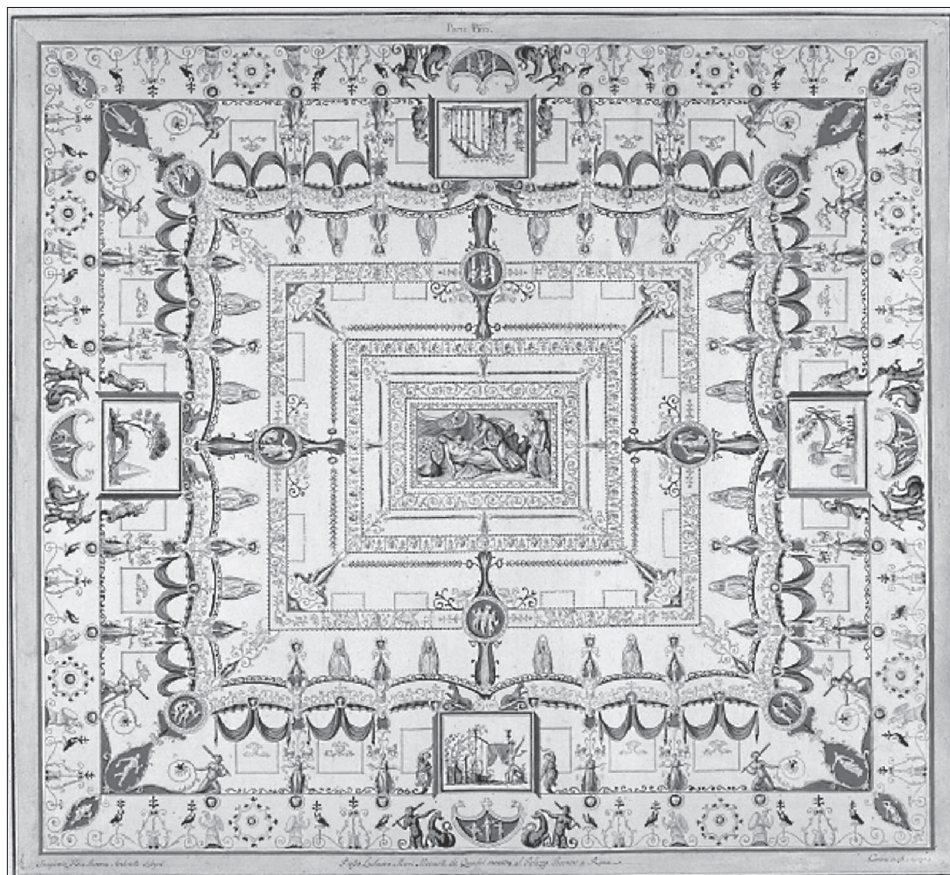
Legenda: 1. fauces – wejście, 2. tabernae – sklepy, 3. atrium – hall, 4. impluvium – basen, 5. tablinum – gabinet, 7. triclinium – jadalnia, 8. alae – pokoje, 9. cubiculum – sypialnia, 10. culina – kuchnia, 11. posticum – tylne wyjście, 12. exedra – salon ogrodowy, 13. piscina – sadzawka, 14. peristylum – dziedziniec, 15. andron – przejście.



Il. 2. Perystyl w Domu Wetieszów w Pompejach. Za:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Vettii2\\_modified.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Vettii2_modified.jpg)



Il. 3. Dekoracja sklepienia w Sali 25 (ze sceną „Triumfu Bachusa”) w Złotym Domu Nerona w Rzymie. Wg V. Brenna, F. Smuglewicz, C. Marconi, *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*. Roma 1776, akwaforta, akwarela, gwasz. Za: [http://kultura.wp.pl/gid,9920262,galeria.html?T\[page\]=10](http://kultura.wp.pl/gid,9920262,galeria.html?T[page]=10)



Il. 4. Dekoracja sklepienia w Sali 26 (zw. „In fondo bianco”) w Złotym Domu Nerona w Rzymie. Wg V. Brenna, F. Smuglewicz, C. Marconi, *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture*. Roma 1776, akwaforta, akwarela, gwasz. Za: [http://kultura.wp.pl/gid,9920262,galeria.html?T\[page\]=4](http://kultura.wp.pl/gid,9920262,galeria.html?T[page]=4)



Il. 5. Rekonstrukcja cubiculum z willi w Boscoreale (I w.). Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork.  
Za: [http://www.virginia.edu/president/kenanscholarship/work/archive\\_files/penley\\_chiang/  
Images/Villa...Images.htm](http://www.virginia.edu/president/kenanscholarship/work/archive_files/penley_chiang/Images/Villa...Images.htm)