

Iwona Dorota

Mediolan w korespondencji Zygmunta Krasieńskiego

Postscriptum nr 1(53), 127-146

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IWONA DOROTA
Università degli Studi di Milano

Mediolan w korespondencji Zygmunta Krasińskiego

Literatura przedmiotu utrwała wyobrażenie o Mediolanie jako o mieście świętego Ambrożego, Leonarda da Vinci, Alessandra Manzonia (Kanceff 1992: 9—13). Z dziesięcioma bramami wejściowymi¹, stu placami, z pięcioma tysiącami granitowych kolumn to włoskie *civitas* przeistacza się w „ogród z kamienia”, „partyturę z marmuru” (Kanceff 1992: 13). Mediolan to miasto najpiękniejszych ulic i dziedzińców, które Francuzom do złudzenia przypomina Paryż, Niemcom pruski Berlin i Austriakom Wiedeń. Dla Stendhala to „najpiękniejsze miejsce na ziemi”², dla Madame de Staël to „druga ojczyzna”, dla Lamartine’a — „una ville dans le gout francois” (Kanceff 1992: 13—15). Zygmunt Krasiński pozostawia w swej epistolografii wspomnienie o Mediolanie jako o „najsmutniejszym mieście we Włoszech” (Krasiński 1970: 314).

Krasiński przybywa do Mediolanu 7 listopada 1830 roku. Zatrzymuje się w Albergo di Città³ „w pochmurny dzień, przy kropiącym deszczu, około czwartej z południa” (Krasiński 1963, list z 10 listopada 1830, 210). Następnego dnia z rana — zgodnie z listowną relacją przesłaną ojcu — wyrusza, by obejrzeć „sławną katedrę mediolańską” (Krasiński 1963: 210). Ten symbol miasta i jego najwspanialszy zabytek, podobnie jak ono samo, wzbudza nieustanne emocje — rodzi zachwyt i dezaprobatę, podziw i krytykę; stając się w ten sposób źródłem niegasnących polemik i przyczyną licznych kontrowersji, rozpisanych na kartach literatury.

¹ O symbolicznym odczytywaniu miasta i przekraczaniu jego bram por. Sławek 1997: 11—40.

² Stendhal, Henri Beyle, pragnął, by na jego grobie wyryto napis „Milanese” — Mediolańczyk (por. Kanceff 1992: 13).

³ Hotel ten jest porównywany przez poetę do „wiekopomnego” „Erzherzog Carl” w Wiedniu.

I tak, mediolańskie *Duomo* dla Madame de Staël to arcydzieło architektury gotyckiej we Włoszech, porównywane do arcydzieła sztuki nowożytnej — bazyliki św. Piotra⁴. Heine, na którym marmur wywiera niemal magiczne wrażenie⁵, przyrównuje go do jednego z „cudów, do zabawki synów olbrzymów, konstrukcji powabnej, ogromnie wdzięcznej i pełnej uroku. Przy świetle księżycy, o północy” — zapisuje w swych wspomnieniach niemiecki poeta — „wszystkie białe figury z kamienia schodzą ze swej wspaniałości i spacerują z tobą po placu i szepczą ci na ucho historie starożytne, historie komiczne i śmieszne, historie cudowne”⁶. Podobnie entuzjastyczne wrażenia zapisuje Stendhal, po swej nocnej wizycie na Piazza del Duomo, pozostając urzeczony „tą piramidą z białego marmuru”⁷.

Kraśniński, pozostając dość krytyczny w swym oglądzie, przedstawia swe pierwsze spotkanie z *Duomo* w następujący sposób:

Poszedłem obejrzeć katedrę mediolańską, zaczęta w średnich wiekach jeszcze i dotąd nie skończoną. Stoi ona na ciasnym dość placu, co jej widokowi przeszkadza⁸. Jest to ogrom obciążony gotyckimi ozdobami. Fajcjatę składają sześć gotyckich strzał (flèches) posągami zdobnych, a wszystko z marmuru. Boki są z arkad złożone, pełno wszędzie ozdób, lekkich gzymsów, zaginających się sklepień, śmiało zarzuc-

⁴ „Kościół ten, zbudowany w formie krzyża jest piękną wyobraźnią bólu, która wznosi się ponad bogatym i pięknym miastem. Światło, które przechodzi przez kolorowe szyby, formy pojedyncze architektury, w końcu cały wygląd kościoła są jedną milczącą wyobraźnią misterium, tajemnicą nieskończoności, którą się czuje wewnątrz siebie i od której nie można się nigdy uwolnić, ani jej pojąć”. W: *La Corinna o sia l'Italia di Staël Holstein*, Venezia 1831, t. IV, s. 142. [Wszystkie tłumaczenia z języka włoskiego są autorstwa I. Doroty].

⁵ Heinego, wychowanego w „kulcie posągów, zamykających w sobie abstrakcyjny ideał piękna”, cechował szczególny podziw dla rzeźby antycznej (por. Przybylski 1978: 17).

⁶ „Zdaje się być wycięta w karcie woalu, z bliska prawie przeraża, że cała ta praca grawiatury, bez żadnej wątpliwości została wykonana w marmurze... Oglądając wszystko razem, widzi się, jak ta konstrukcja jest powabną, ogromnie wdzięczną, pełną uroku; jest pewnego rodzaju zabawką dla synów olbrzymów. Przy świetle księżycy, o północy, katedra oferuje przedstawienie jeszcze piękniejsze...” (Heine 1975: 167).

⁷ „Zastałem pełną podziwu ciszę. Te piramidy z białego marmuru, tak gotyckie i delikatne, wznoszące się smukło, zarysowane na tle południowego nieba, pełnego iskrzących się gwiazd, stanowiły spektakl jedyny na świecie. Co więcej, niebo przypominające aksamit harmonizowało ze spokojnymi promieniami pięknego księżycy. Ciepły wietrzyk, niby igrając, wślizgiwał się pomiędzy wąskie przejścia. Momenty uniesienia, ekstazy...” (por. Stendhal 1845: 316).

⁸ Także T. Smollet uskarża się w swych listach na brak właściwej perspektywy dla oglądu zabytków we włoskich miastach (por. Smollett 1907: 257).

nych kolumn i wieżyczek. Wewnątrz kościół jest ogromny. Sto szerokich ośmiokątnych kolumn z marmuru podpira we dwóch rzędach wielkie sklepienie, malowane arabeskami. Wszystkie okna z szybami malowanymi w różne kolory, a dziejami świętych. Grób św. Karola Boromeusza pod kościołem pysznie wystrojony jest w obicie złotolite i karmazynowe. Trumna zawierająca relikwie z kryształu skalistego. Ogólnie mówiąc, piękny i wzniosły to budynek, ale w niegodnym miejscu postawiony, bowiem wspomnienia obudzone gotycką architekturą giną zaraz, iluzja nie ma czasu, aby uczynić przyjemnego wrażenia, zupełnie brakuje harmonii. Nad całą masą gotyckich ozdób, wierzchołków spiczastych, lekko wysuniętych rzeźb i arkad góruje dzwonnica gustu, mała, prosta krymka żydowska na czole bohatera⁹... ale jest to pomnik pracy ludzkiej w zadziwienie wprawiający i europejski przemysł zdołał przenieść do niego wszystko, co wyobraźnia Arabów miała najżywszego i najśmielszego” (Krasiński, 1963, list z 10 listopada 1830: 211).

W stolicy Lombardii dynamizm rozwoju burzy narusza klasyczną jedność i pojęcie piękna, a brak przestrzeni dla marzeń, obudzonych wzniosłością zabytków, jest dotkliwie odczuwalny.

W przypadku Krasińskiego zwiedzanie Mediolanu podczas jego pierwszej wizyty zawęży się do oglądu jego gotyckiej architektury. Przywołuje poeta w ten sposób, tak drogiego romantykowi, ducha minionej wielkości i fascynującego piękna. Maria Janion podkreśla, że w prawie każdym romantyku odezwie się kult dawności, tradycji, umarłych, uwielbienie mroku dziejów, który powinien swą cudownością górować nad zbyt wyraźnymi konturami myśli i architektury racjonalistycznej. Kościół gotycki zawsze zachowuje dla romantyka swą tajemniczość. A jest to tajemniczość bijąca zarówno od jego dawności, od jego mroku, od obecnego w nim odczucia boskości, jak i od jego piękna (Janion 1984: 55).

Stworzona przez poetę na użytek medytacji nad *passatum* szkatułkowa konstrukcja „miasta w mieście” ułatwia kontemplacyjną zadumę nad tym zabytkiem średniowiecznej architektury. To właśnie duch przeszłości patronuje zamyśleniu Krasińskiego nad mediolańskim *Duomo* — *summą* włoskiego gotyku, który skrywa w sobie „Tajemnicę Boskości”¹⁰, stając się jednocze-

⁹ Motyw „czapeczki” w budowli świątynnej znajdujemy także u Chateaubrianda (por. Chateaubriand 1991: 66).

¹⁰ Gotyk dla Chateaubrianda ma swe „leśne” korzenie i taką też egzemplifikację zyskuje katedra: „Owe sklepienia wycinane w liście, węgry wsparte o mury i zakończone raptownie

śnie „afirmacją Boga wcielonego”¹¹, emblematem metafizycznego porządku świata¹².

Kraśiński podczas swej bytności w Mediolanie w 1830 roku nie omija także teatru. Najprawdopodobniej gości w teatrze Canobbiana, gdzie wystawiano wówczas sztukę *Zadyg i Astarte*, operę Nicola Vaccai oraz balet *Konstantyn Wielki*. W swej relacji do ojca utrwała następujące wrażenie ze swej wizyty:

Muzyka, ubiory, śpiew, dekoracje wyborne i bogate. Najwięcej przykłada się do ponęty wystawienia doskonała zgodność między orkiestrą i śpiewakami i piękne ich głosy, skąd powstaje harmonia miła dla ucha... Ubiory starożytne pyszne były, gra aktorów mimiczna wyborna, osobliwie aktorki, która grała żonę Konstantego, zakochaną w jego synie; nic prawdziwszego i dobitniejszego nad wyraz gry tej kobiety, a w ostatniej scenie, kiedy umiera otruwszy się, trzeba było odwracać oczy, bo tak doskonale udawała konwulsje gwałtownego zgonu, tak dobrze podnosiła głowę, to znów spuszczała, dyszała pierściami, rozciągała się, marszczyła czoło, ścisnęła dłonie gwałtownym sposobem i drżała całym ciałem (Kraśiński 1963, list z 10 listopada 1830: 206).

Przytoczone tu obserwacje poety w zakresie gry mediolańskich aktorów potwierdzają stale rosące zainteresowania teatralne poety. Teatr, w przeszłości, stanie się miejscem, które dostarczać będzie poecie najczęściej wrażeń estetycznych i duchowych.

jak złamane pnie, chłód sklepień, mrok sanktuariów, ciemność skrzydeł, tajemne przejścia, obniżone drzwi — wszystko w kościele gotyckim nawiązuje do leśnych labiryntów. We wszystkim czuje się tam nabożny lęk. Tajemnicę Boskości” (Chateaubriand 1989: 309).

¹¹ G. Duby podkreśla, że „sztuka katedr pełnię swą osiąga w głoszeniu chwały Boga wcielonego i w wyrażaniu spokojnego zespolenia Stwórcy z tym, co stworzył. W ten sposób przenosi się w sferę przeżyć ponadmysłowych i rzeczywiście sakralizuje radość życia” (Duby 1991: 91).

¹² R.W. Emerson w swoich *Szkicach* stwierdza, że „katedra gotycka została zbudowana przez nas i równocześnie nie została przez nas zbudowana. Naturalnie zbudował ją człowiek, ale nie znajdujemy jej we współczesnym człowieku” (Emmerson 1994: 21).

Hegel we wstępie do *Estetyki* z kolei dowodzi, że dzięki architekturze nieorganiczny świat zewnętrzny zostaje oczyszczony, symetrycznie uporządkowany i doprowadzony do pokrewieństwa z duchem. Wznosząca się świątynia wyznacza „centrum”, stanowi punkt przecięcia się materii i ducha, wokół którego narastają kolejne budowle. Stąd orientacja przestrzeni ma charakter nie tylko topograficzny, lecz również metafizyczny. To w „centrum” następuje fuzja tego, co duchowe z tym, co fizyczne. Jednocześnie to, tak centralnie, świątynnie rozumiane, śródmieście stanowi miejsce ucieczki przed wyłącznie materialnymi, namacalnymi celami przestrzeni pozamiejskiej (por. Hegel 1964: 142).

Stolica Lombardii to także centrum życia umysłowego regionu, gdzie bogactwo kultury akademickiej i obecność książki nie może pozostać niedostrzeżone także przez młodego Zygmunta: „Biblioteka Ambrosiana jest bardzo liczna tutaj, pokazują w niej manuskrypt Eneidy, przepisany ręką Petrarcki” (Krasiński 1963, list z 10 listopada 1830: 212) — zapisze Krasiński.

Inne źródła przekazu uzupełniają tę skąpą informację poety (Kanceff 1992: 16). Biblioteka Ambrosiana słynie bowiem z bogatych księgozbiorów, a w szczególności manuskryptów. Ich liczba wynosi około 35 tysięcy. Można tam spotkać, obok listów św. Karola Boromeusza, cyrylskie rękopisy Rosjan oprawione w srebro z wyrzeźbionymi nań figurami, jak i rękopisy Leonarda da Vinci ze szkicami jego latających maszyn (Kanceff 1992: 16).

Pierwszy zapis z pobytu w Mediolanie, trwającego zaledwie trzy dni, zdaje się być rejestrem tego, co godne uwagi, tego, co domaga się obejrzenia. Zapis ten ma charakter nieco powierzchowny, typowo oglądowy. Zauważamy, że Krasiński nie wspomina o swych wrażeniach wyniesionych z oglądu Szpitala (*Ospedale Maggiore*), który należał do cudów miasta i znajduje się w niedalekim sąsiedztwie *Duomo*. Podobnie jak nie odnotowuje żadnej informacji o swej bytności w kościele Santa Maria delle Grazie, gdzie znajduje się *Ostatnia wieczerza* namalowana ręką Leonarda da Vinci.

Wytłumaczenie pewnej oschłości w oglądzie Mediolanu przynosi korespondencja młodziutkiego poety z angielskim przyjacielem, poznanym w Szwajcarii, Henrykiem Reeve: „...cokolwiek pięknego lub wzniosłego spostrzegłem w przyrodzeniu, to mi przypominało Henrykę tak, jak gdybym ją przed sobą widział” (cyt. za Sudolski 1977: 16) — zapisuje autor. To obraz ukochanej poety, Angielki Henrietty Willan przesłania widoki włoskiego miasta, stanowiąc przedmiot prawdziwej zadumy i refleksji.

Stolica Lombardii stanie się dla Krasińskiego „miastem uczuć”, romantycznym „odbiciem przyrody”¹³ dopiero w październiku 1834 roku. To wte-

¹³ Podobne wrażenia są udziałem Custine podczas jego wieczornej bytności w katedrze mediolańskiej w listopadzie 1811 roku. Nabożna atmosfera wieczornych śpiewów, światło lamp i zachodzącego słońca, utrwalające na murach katedry swą obecność w postaci tysiąca barw, zdaje się być dla niego bardziej poetyckim przedstawieniem natury niż marmuru: „Zbliżyłem się do kościoła, tego arcydzieła architektury gotyckiej... Chociaż było już późno, drzwi były jeszcze otwarte... Ogromne sklepienie z białego marmuru, które zarysowało się w cieniu, służyło za rodzaj ramy dla tego mroku. Ciemność tej przestrzeni mnie przerażała. Skierowałem swe kroki w kierunku słabego światła, którego blask był przede mną: były to dwie lampy palące się przed ołtarzem. Zatrzymałem się pod kopułą i nie mogłem uczynić nic innego, jak tylko się modlić. Na długo pozostałem w pozycji kłęczącej, podnosiłem [jedyń]e wzrok, aby kontemplować kopułę. Noc ją uczyniła wielkich rozmiarów, jej wysokość przekraczała moje

dy gotycki obraz katedry z białego marmuru objawi się poecie jako jeden z najwspanialszych wodospadów Europy — Cascata delle Marmore¹⁴ i zaistnieje z całą swą mocą, witalnością i pochłaniającym wszystko impetem na mediolańskim Piazza del Duomo. W blasku południowego słońca to wodospad wyłoni się w imaginacji zwiedzającego z tej fasady dekorowanej rzezbami i pinaklami:

Jestem w Mediolanie — zapisze poeta w liście do Joanny Bobrowej 28 października 1834 roku — Nie podejrzewają tu jeszcze zbliżania się zimy. Słońce nie rzuca tu jeszcze długich żółtawych światła, jak te, które widzieliśmy we Frankfurcie... Przeciwnie, ono świeci z całą siłą ponad katedrą, która, nie wiem dlaczego, przypomina mi wodospad Terni (Kraśniński 1991: 219).

Kaskada to portret natury potężnej, pięknej i radosnej. To najbardziej pogodne oblicze romantycznego pejzażu. To demonstracja siły przyrody, która nie przeraża, lecz olśniewa feerią barw, tęczy i blasków roztrącanych kropli wody (por. Kowalczykowa 1982). Wodospad to ukoronowanie piękna, malowniczości i poetyckości pejzażu. Ale to także, jak dla Chateaubrianda, kontemplacyjne zamyślenie i eschatologiczne przesłanie. Wody wodospadu przywodzą na myśl wędrujące ludy i narody, wyobrażają pielgrzymkę dziejów, znaczoną cierpieniem i samotnością¹⁵. Piękno natury, jego moc i potęga

wyobrażenie, a mój duch zatrzymał się na szczycie świątyni, jakby u wejścia do nieba. Chciałem tam pozostać..., czułem się chroniony przez te święte mury; uczułem, że kościół mógłby stać mi się ojczyzną. Słońce, które zachodziło nad miastem, zapalało swymi ostatnimi promieniami okno i kolorowe szkła odbijały, na marmurze ścian, ogień tysiąca kolorów. Ten spektakl również piękny, co poetycki, mogła zaoferować [jedynie] natura... Usłyszałem zamykanie krat i pospiesznie umknąłem z tego niebiańskiego więzienia” (cyt. za: Kanceff 1992: 42).

¹⁴ Cascata delle Marmore znajduje się w pobliżu miasta Terni. Wodospad ten jest utworzony przez spadek rzeki Velino do Neri z wysokości 200 m.

¹⁵ Chateaubriand zapisuje: „Woda biegła z szybkością strzały, nie burzyła się wcale, tylko całą swoją masą ześlizgiwała się gładko po stoku skały; jej spokój kontrastował z hukiem spadku. *Pismo Święte* często porównuje lud do wielkich wód; tu był lud umierający, który pozbawiony przez agonię głosu, spieszył ku otchłani wieczności... Po kwadransie bezradności i niewysłowionego podziwu ruszyłem do samego wodospadu... Nie mogłem sam sobie przekazać myśli, jakie budził we mnie widok tak wzniosłego bezład... Smutek Niagary... Czymże jest kaskada, wiecznie spadająca na oczach nieczułego nieba i ziemi, jeśli nie ma przy niej człowieka ze swym przeznaczeniem i nieszczęściem? Zagłębić się w tę samotność wód i gór i nie mieć komu powiedzieć o tak wspaniałym widowisku! Patrzyłem na wodospad, nie objawili go staremu światu zwykli podróżnicy w moim rodzaju, ale misjonarze szukający łączności

staje się dla człowieka źródłem jego ontologicznego i eschatologicznego samookreślenia. Jak podkreśla bowiem Goethe: „Kaskaty — szczyt ziemskiego piękna — przynależą do tych rzeczy, których poznanie najrzetelniej nas pogłębia” (Goethe 1980: 310), Eliade zaś uszczegóławia, że to wody stają się podstawą i „zbiornikiem wszelkich możliwości istnienia, wyprzedzając wszelką formę i podtrzymując całe dzieło stworzenia, są *one fons et origo* (Eliade 1971: 134).

Z. Sudolski podkreśla, że sceneria gotyckich katedr jest jednym z romantycznych elementów romansów Krasińskiego i często kojarzy się z miłością (Sudolski 1991: 165). List poety z 28 października 1834 roku do Joanny Bobrowej może być potwierdzeniem tej tezy i tym samym wpisaniem mediolańskiej katedry w krąg uwznioślających uczuć i metaforycznych skojarzeń. Co więcej, mediolańskie *Duomo* przywołuje wspomnienie innej katedry — tak bliskiej poecie — katedry z Kolonii. To tam w lecie 1834 roku poeta gościł z Joanną. W liście z Mediolanu poeta zapytuje ukochaną:

Czy Pani przypomina sobie ten wieczór w Kolonii, gdy patrzyliśmy na tę wieżę nieskończoną, nie mogąc wytłumaczyć sobie odczuwanego w owej chwili wrażenia? Niechże Pani przypomni sobie oczy Alberta Dürera w galerii monachijskiej i niech Pani powie, czy nie ma uderzającego i mistycznego podobieństwa pomiędzy tą katedrą a tym portretem?

Oczy to organ przyjmowania światła i obrazów świata zewnętrznego. To symbol wewnętrznego, duchowego oglądu wszechświata i prorocstwa. W relacji Krasińskiego zostają one zespolone z osobą niemieckiego artysty. Ten renesansowy teoretyk w *Traktacie o malarstwie* wskazuje na piękno ducha malarza jako podstawę harmonii i wymóg piękna jego dzieł, czyli moc sprawczą jego sztuki.

Białostocki w swej pracy *Symbole i obrazy w świecie sztuki* zwraca uwagę na szczególne przedstawienie oka w sztuce Dürera z charakterystyczną dlań formą refleksu i lśnienia (Białostocki 1982: 68—85). W *Autoportrecie* monachijskim (1500) Dürer ujmuje twarz na wzór tradycyjnych rysów Chrystusa

z Bogiem, którzy kłękali na widok cudu natury i przyjmowali męczeństwo, kończąc śpiew uwielbienia. Nasi kapłani złożyli hołd pięknym zakątkom Ameryki i uświęcili je swoją krwią; nasi żołnierze oklaskami witali ruiny Teb i prezentowali broń na widok Andaluzji. Cały geniusz Francji jest w podwójnej służbie: na polach bitew i u ołtarzy [...] (Chateaubriand 199: 143—144).

z zarysowanym wyraźnie, w obrębie gałki ocznej, refleksem czarnego krzyża. Otoczenie krzyża świetlistym nimbem powoduje wrażenie, że w oku odbija się okno. Teksty źródłowe z XV wieku łączą jednoznacznie symbol okna z osobą Chrystusa, przez co zyskuje on swą mistyczną interpretację. Refleks okna stanowi więc dla malarza z XV wieku odpowiednik pojęcia światła, znak światła, a poprzez ukazanie figury krzyża staje się religijnym symbolem światła, „mystycznym okiem”, identyfikującym Chrystusa jako *Salvadora Mundi*. W *Autoportrecie* z 1500 roku w sposób jednoznaczny narzuca się interpretacja motywu oka jako odbicia czterodzielnego okna, źródła światła. Roziskrzone refleksami jasnych okien oczy bohaterów Dürerowskich portretów przywodzą na myśl słowa: „Im promieńśiej rzecz widzialna przedstawia światło, tym szlachetniejszą jest i piękniejszą. Światło zaś samo zbiera w sobie blask i piękno wszystkiego, co widzialne i przewyższa je” (Białostocki 1982: 68—85).

Katedra, wyobrażenie niezmienności i wszechpotęgi istoty boskiej, duchowy symbol Kościoła zawiera więc w sobie te wszystkie, na pozór tylko zaskakujące, interpretacje Krasińskiego. Te pełne tajemnicy, symboliki i ekspresji mediolańskie obrazy nie nastroją polskiego poety jednak optymistycznie. Zachwycające swą oryginalnością i urokiem interpretacje pozostają bardziej w sferze pragnień niż rzeczywistych odczuć.

Kondycję psychiczną i fizyczną Krasińskiego w październiku 1843 roku należy rozpatrywać w kategoriach znużenia, apatii i niezrozumienia. Romans poety z Joanną Bobrową nosi znamiona skandalu towarzyskiego, a on sam poetyzujący swą miłość i niezdecydowany na zasadniczy krok, osaczony siecią plotek i intryg, odczuwa coraz intensywniej owe uciążliwości. Męczy go także zaborczość samej pani Joanny.

Perspektywą oglądu Mediolanu stają się więc przykre doświadczenia natury sentymentalno-moralnej i pogłębiająca się stale choroba oczu. To one skłaniają poetę do wynurzeń pełnych goryczy, pesymizmu i rezygnacji:

Czemuż nie mogę Ci przesłać garści kwiatów, które wokoło mnie rozkwitają, skrawka tego błękitnego nieba bez chmur, które lśni nad moją głową... Dla mnie te piękności mało mają pożytku. Niegdyś pobudzały one moją myśl, nadzieję, wspomnienia, lecz minęły te czasy naiwnych wrażeń, wiary dziewiczej w piękne położenie, w piękny dzień. Wszystko pochłonał pierwiastek goryczy, oschłości, pragnień daremnych, które z dniem każdym wzrastają we mnie i sprawiają, że rzucam na błękit nieba włoskiego równie smutne spojrzenie, jak i na zadymiony sufit mego pokoju w oberyż” (Krasiński 1991: 219).

Zauważamy, że pejzaż Mediolanu nie przenika do świadomości Krasińskiego pełną realnością swego istnienia. Poeta — duchowo odizolowany — pozostaje skupiony na swym bolejącym i samotnym wnętrzu. Przestrzeń jego przeżyć i doświadczeń zostaje przeniknięta doznaniem apatii i obojętności. Coś, co kiedyś było przedmiotem inspiracji i głębokich wzruszeń, dzisiaj zostało zatrzymane na granicy „goryczy” i „oschłości” i oscyluje między tymi dwoma odczuciami. Krasiński uskarża się więc na „próżnię ducha” i „rozstrój duszy”, „pesymizm ogarniający psychikę” i „bezsens istnienia”. W korespondencji ze stolicy Lombardii określa się mianem „tułacza rzucającego się na kanapy setek oberży, co wieczór na inną, [tułacza] kopiącego sobie codziennie własnymi myślami coraz głębszą mogiłę” (Krasiński 1991: 219).

Autor *Irydiona* uświadamia sobie swój brak zakorzenienia w świecie, w realnej sytuacji i konkretnym miejscu. Wewnętrzne jestestwo poety, uwikłane w dramat myśli, przekształca egzystencję poety w *locus horridus*, konstytuując rodzaj mogiły — *egzemplum* udreki i powolnej agonii.

Korespondencja z Mediolanu z 30 października 1834 roku do Konstantego Gaszyńskiego stanowi cenne uzupełnienie tych wpisanych w tanatyczne kręgi wyznań. M. Bieńczyk, poddając analizie fizyczne i duchowe istnienie Krasińskiego zauważa, że uwaga poety nie skupia się na żadnych czynnościach, ale przeskakuje z rzeczy na rzecz, z marzenia na marzenie, w ciągłym, nerwowym podrygu (Bieńczyk 2001: 25—26). Autor *Czarnego człowieka* wyjaśnia, że u podstaw tego doświadczenia tkwi konwulsja — stan paradoksalny, który nie pozwala poecie na trwałą związek myśli z rzeczą, ale zarazem utrzymuje życie w wirowaniu i gorączce. W istnieniu konwulsyjnym tkwi fatalny ruch, nakazujący i poddawanie się jego rytmowi, i zrywanie kontaktu z tym, co znajduje się na zewnątrz. Krasiński nie wchodzi więc w pełny kontakt z przedmiotem, ponieważ go przekracza, a nadmiar energii powoduje stan bolesnego rozłamu, gdzie stykają się nieosiągnięta nigdy równowaga i nieustająca nigdy ekscytacja (Bieńczyk 2001: 25—26). To właśnie korespondencja Krasińskiego z Mediolanu z 30 października 1834 roku staje się egzemplifikacją tych bolesnych stanów ducha poety, osłabiających niepomiarnie jego i tak słabe ciało:

Ale zawsze więcej, ale zawsze dalej goni myśl moja. Czuję skorpiona żądań przewracającego się we wnętrzościach moich, który nie dostawszy nic, sam siebie zakława. Tyś nie tak stworzony [...] Przynajmniej przez chwilę jesteś cały, dopełniony w sobie samym, nie czujesz jakoby część jakaś Twoja nie była przy Tobie, ale wyprzedziła Ciebie i goniła dalej, i żą-

dała więcej, i rozdierała swoimi wołaniami resztę Twojej spokojnej duszy!” (Kraśiński 1971, list z 30 października 1834: 90).

Niezdolność do pozostawania w bezruchu, do skupienia się na przeżywanym właśnie wrażeniu, wytwarza potrzebę oderwania się od tego, co terażniejsze (Bieńczyk 2001: 29). „Skorpion żądz”, niepohamowana ekspansja myśli i pragnień doprowadza poetę do autodestrukcji, do „nieustannego przekraczania” czasu i miejsca, szukania enklaw spokoju i zapomnienia.

Obszarem wyjętym z włoskiego *mundus melancholicus* staje się dla Kraśińskiego mediolańska La Scala, *premier theatre du monde*. La Scala czyni z Mediolanu stolicę muzyki i teatru, przekształcając go tym samym w salon towarzyski i artystyczny regionu. To teatr mediolański kreuje niepowtarzalną atmosferę miasta i decyduje o jego niekwestionowanym *fashion*. To jemu, jak utrzymuje Voltaire, zawdzięcza literatura i Milton swój *Raj utracony* (Kanceff 1992: 12—36).

La Scala także na polskiego poetę wywiera niesłabnący wpływ. Jej rola, znacznie ograniczona w okresie romantyzmu, w przypadku Kraśińskiego pozostaje jednak niekwestionowana¹⁶: „Jedyny moment silniejszy, jakiego nie odczuwałem już od dawna, tak, od dawna, bo dni, godziny nawet, wydają mi się tak długimi, przebyłem wczoraj w La Scala” (Kraśiński 1991, list z 28 października 1834: 220) — wyzna poeta Joannie Bobrowej w swej listownej relacji z 1834 roku¹⁷. Na scenie teatru wystawiano wówczas wspańnię romantyczne opery Belliniego: *Normę*¹⁸ — „operę tragiczną”, *I Capuletty i Montecchii* — ulubioną sztukę poety, *Lunatyczkę*, wreszcie *Otella* Rossiniego. W głównych rolach kobiecych występowała wówczas Maria Malibran¹⁹, artystka o wspaniałej urodzie, niezwykłym talencie i ogromnej skali

¹⁶ Zainteresowania teatralne poety sięgają jeszcze okresu warszawskiego i związanych z nimi bytności poety w Teatrze Narodowym. Podróże Kraśińskiego przyczyniają się do poznania teatrów Europy: Austrii, Niemiec, Francji, Włoch, Nicei, Pragi (por. Timoszewicz 1959).

¹⁷ Kraśiński, przebywający w Mediolanie od końca października do 4 listopada 1834 roku był na *Normie* 27 października. Obok Malibran wystąpili wówczas Giuseppina Ruiz Garcia (Adagiza), Domenico Reina (Severus) i Ignazio Marini (Orovist).

¹⁸ *Norma* opera w dwóch aktach Vincenzo Belliniego z librettem Felice Romani, wystawiona została po raz pierwszy w La Scali 26 grudnia 1831 roku. Ogromny sukces, jaki odniosła wówczas, przypisać należy nie tylko znakomitym wykonawcom, wśród których znaleźli się m.in. Giuditta Pasta czy Giuditta Grisi. Do wielkiej kariery *Normy* we Włoszech przyczyniła się treść, ukrywająca pod dość przejrzystym kostiumem historycznym, wyraźne tendencje niepodległościowe (por. Timoszewicz 1959: 64).

¹⁹ Maria Malibran, na wskroś romantyczne bożyszczce ówczesnych scen operowych, „har-

głosu. Mówiono o niej z entuzjazmem, że „gra całym ciałem”, podkreślano niezwykłą wrażliwość. Dla Krasińskiego ta francuska aktorka to „wzór i nie-dośćigniony ideał sztuki aktorskiej” (Timoszewicz 1959: 67).

28 października 1834 roku, nazajutrz po ujrzeniu jej w sztuce, poeta zafascynowany jej grą w mistrzowskim wykonaniu, pisze do pani Bobrowej:

Pani Molibran śpiewała Normę. Jej śpiew to nic jeszcze, lecz jej gra, to oblicze, zmienione przez zazdrość i rozpacz, lecz jej ręce drżące w uniesieniu, lecz jej oczy płomienne, zwracające się bezustannie od Adalgisy ku Sewerusowi, od Sewera ku Adalgisie, zatrzymujące się potem w złowrogim, spokojnym, imponującym majestacie na obliczu człowieka, którego niegdyś kochała. A gdy w scenie duetu wymawia słowo: *Giura*, dreszcz elektryczny wstrząsa widzami. To słowo *Giura* rozbrzmiewało w głębi mojej duszy, później ostatnia chwila, śpiew wspomnienia i śmierci, modły na kolanach u stóp jej ojca. A rysy jej twarzy coraz bardziej pokrywające się cieniem śmierci, jej rysy targane konwulsyjnie, miłość ogarniająca ją znowu, jej głowa z rozartaganymi włosami, chyląca się na piersi temu, który wraz z nią chce zginąć, jej wzrok namiętny, wlepiony weń po raz ostatni, i ta czarna zasłona w rękach ofiarnika powiewająca już nad jej czołem, pobladłym z żalu i miłości. Ach! ta kobieta wstrząsa mną w tej chwili siłą artyzmu. Zdało mi się, że widzę prawdziwą Normę, wierzyłem w wieczną rozłąkę — potem zasłona spadła, a wycie parkietu²⁰ przypomniało mi rzeczywistość (Krasiński 1991, list z 28 października 1834: 220—221).

Bolesna ucieczka przed rzeczywistością, gorączkowe próby odcięcia się od otoczenia i niemożność odzyskania spokoju poza sceną La Scali przyczyniają się do podjęcia decyzji o wyjeździe z Mediolanu, który następuje 4 listopada 1834 roku.

monijne połączenie talentów wokalnych i aktorskich”, na której cześć bito złote medale, uwieczniona przez Lamartina i Chopina, była szczególnie bliska Krasińskiemu przez spontaniczność, nietajoną nerwowość swej gry. To dla niej, jak donosił w liście Adamowi Sołtanowi: „Musiałem *bivac* rozłożyć w Mediolanie. Znalazłem tu Malibranową, która mnie z sześć dni zatrzyma, a potem przez Genuę jadę morzem do Livorna i do Florencji, gdzie karnawał skończył... , potem do Rzymu” (Krasiński 1970, list z 10 stycznia 1836: 20).

²⁰ Informację Krasińskiego o „wyciu parkietu” należy rozumieć dosłownie. Percepcja sztuki przez włoską publiczność bywała bardzo spontaniczna, by nie powiedzieć gwałtowna. H. Heine w swych *Nocach florenckich* zapisuje podobne obserwacje: „Gdyby przy tym mężczyźni nie wyrażali swych zachwytyłów tak strasznie hałaśliwie. Ten wściekły hałas w teatrze włoskim jest czasem nie do zniesienia” (por. Heine 1951: 38).

W korespondencji Krasieńskiego niejednokrotnie natrafiamy na wypowiedzi świadczące o wyraźnej predylekcji do Półwyspu Apenińskiego²¹. Piękno krajobrazu, urzekający blask światła, feeria barw, trwale przypisane do tego obszaru ziemi, z nim spójne i w nim zawarte, czynią z Italii dla polskiego poety krainę szczególnego upodobania. Krasieński sam określa się przecież mianem „syna Południa”. Nie pozostaje jednak bezzasadnym pytanie o charakter tej szczególnej więzi, pytanie o rodzaj tego synostwa?

Przy udzieleniu odpowiedzi na to pytanie nader pomocny wydaje się być listowny przekaz poety z Mediolanu z 11 listopada 1839 roku. Autor *Irydiona* w swej korespondencji do Edwarda Jaroszyńskiego utrwala wrażenia związane z nocnym przejazdem przez alpejski Splügen: „Zewsząd ogromy śniegu, białe światy jakieś wiszące nade mną, a nad nimi gwiazd skrzących, silnych roje...” (Krasieński 1988, list z 11 listopada 1839: 48). Nieustanna, wieczna zima to pora roku, stan natury przypisany Północy i z nią utożsamiany. Widok zimy nosi dla poety znamię czegoś „szatańskiego i ateistycznego”, czegoś, co duszę niszczy i rozdziera, by ją w końcu spowić „szarym całunem mroku”. Kiedy więc Krasieński przedarł się przez „bramy zimy” i opuścił niemiecką krainę — rodzaj ziemskiego piekła natury, to otwarły się przed nim „wąwozy włoskie” — „droga jak wąż się wijąca i wdzięczna, i lekka znad brzegów jeziora Leco”. Ta zmiana krajobrazu, unaoczniona transformacją świata („zawałów śniegu, mrozu już nie ma!”) jest przez poetę przyrównywana do „objawienia”, „widzenia pełnego jasności”. Miejsce skostniałej natury, „ateuszowskiego” jej stanu zajmuje przyroda Południa i wszystkie jej krajobrazowo-atmosferyczne rekwizyty: „błękitne wody i niebo lazuruwe, wysmukłe cyprysy i bluszcze na skałach, oliwne drzewa i kwiaty, i to światło południowe, tak jasne, i tak przejrzyste, i ten puch błękitnawy, ta para muślinowa, co zwykła owijać góry i wody włoskie” (Krasieński 1988, list z 11 listopada 1839: 48). Ten rajski obraz tworzy z Italii rodzaj przestrzeni wybranej, przeistoczonej w ziemską Arkadię, oazę szczęścia.

Owo „objawienie”, trwające zaledwie jeden dzień, skłania poetę do refleksji o ulotności, efemeryczności zjawisk przyrody i jej dzieł. Jego krótkotrwa-

²¹ Krasieński w liście do Delfiny Potockiej pisze: „...Nie, nie — duch mój do białych niebios nie stworzony. Krew mi zastyga w żyłach i marznie pod tymi szarymi chmury. Bóg mnie napełnił miłością niepodległości, miłością błękitów nieskończonych, czy nieba, czy morza, czy łądów południowych. Nie, nie — żyć tylko tam zdołam” czy też: „...O Diale, wierz mi, nie rzucaj ziemi południa i słońca dla kraju zaalpejskiego, gdzie zimno, blade, bezkwietnie, gdzie nieba błękitnego nie ma, jedno jest kopuła z mgły, mokra, związana z ziemią szarą lub śniadozieloną długim strugami deszczu” (Krasieński 1974, list z 31 lipca 1840 i list z 12 lipca 1840: 210 i 263).

łość sprawia, że zapisuje się wiecznie w myśli podróżującego. U bram Mediolanu bowiem, jak relacjonuje poeta: „znów mgła mnie otoczyła i śnieg pruszyć zaczął” (Krasiński 1988, list z 11 listopada 1839: 48).

Te rozważania Krasińskiego wpisują się w krąg dominacji Italii w emocjonalnej i pejzażowej skali ocen i wartościowań. Jednakże ten sam list poety z 11 listopada 1839 zdaje się już rzucać cień na tę, zdawałoby się, niepodważalną dominację. W nim to bowiem autor *Irydiona* dokonuje rozróżnienia i analizy kierunków umysłowych mieszkańców Włoch i Niemiec. U podstaw analizy, jak sugeruje poeta, leżą „powieści o rozbójnikach, legendy ludu włoskiego, zaczynające się tam, gdzie niemieckie plemiona kończą swe mity o strachach” (Krasiński 1988, list z 11 listopada 1839: 48). Poeta wyjaśnia owe dyferencjacje w następujący sposób:

Rozbójnik ma się tak do stracha jak rozsądek do wyobraźni ideału, jak rzeczywistość do abstrakcji filozoficznej, jak forma pogańska, opisana i ograniczona, do chrześcijańskiej, zawierającej nieskończoność w sobie. Bo trzeba włoskiej wyobraźni, by stał przed nią niezawodny rozbójnik z pistoletami, ze sztyltem, z imieniem chrzestnym i rodzinnym, na tym a tym miejscu, w tym lasku, pod tą skałą. Kiedy tymczasem Niemiec rozkoszuje w mglistej postaci, co tam słyszana, a nie widziana, to znów na pół widziana — przeciąga z wiatrem, wschodzi przy gwiazdach, spływa z promieniami księżyca, niknie co chwila, raczej znika wiecznie niż rodzi się kiedy — i nosi w piersiach żale jakiegoś nieskończonego, wszystkich grobów skargi, wszystkich światów za grobem istniejących nadzieje, marzenia i tęsknoty!” (Krasiński 1988, list z 11 listopada 1839: 48).

Obserwacje te prowadzą poetę do stwierdzenia, że myśl chrześcijańska w Niemczech, na skutek „brzydoty, szarości i dzikości” pejzażu zespoliła się z duchem ich mieszkańców, zlewając się z nimi w jedno. We Włoszech natomiast — jak utrzymuje Krasiński — „tylko zewnętrzne znaki Chrystusa zatknęły się, tylko po wieżach i dzwonnicach serce ludzi jeszcze się nie odpoganiło” (Krasiński 1988, list z 11 listopada 1839: 49). Piękno krajobrazu Italii, konstytuuje rodzaj „jarzma”, tak trudnego do zrzucenia i tak słodkiego do noszenia — „ułudom włoskich błękitów jakże się odjąć?” — zapytuje poeta, konstatując „serce tych ludzi i rozmiary ich umysłu pogańskimi są, gdyż ich natura pogańską jest” (Krasiński 1988, list z 11 listopada 1839: 49).

Zbliżone do tych obserwacji czynił Krasiński także w innym czasie i innym miejscu. Podróż na południe Włoch i wizyta w Pompejach w 1835

roku stają się pretekstem do zapisania podobnych estetyczno-historiozoficznych refleksji, do zestawienia skończoności starożytnej architektury miasta z nieskończonością gotyckiej katedry w Kolonii. Piękno starożytnej formy, doskonałość jej miary i kształtu „skandowana” i spetryfikowana w budowlach Pompei zostaje przez Krasieńskiego sprowadzona do piękna ciała, utożsamiona z „ciasnotą, skończonością i ograniczonością”. „Piękno ducha”, „życie ducha” staje się natomiast własnością i atrybutem gotyckiej budowli, w swej „pstrej” i nieregularnej formie, bo opiewającej „stworzenie złożone z duszy i ciała, między którymi zachodzi walka, sprzeczność i ból, i ruch” (Krasieński 1971, list z 26 kwietnia 1835: 104) — jak wyjaśnia poeta w liście do Konstantego Gaszyńskiego.

Krasieński ulega wyraźnej fascynacji światem ducha, a wzniosłość myśli chrześcijańskiej roztacza nad nim swe nieustanne panowanie. Religijna koncepcja stwarzania w bólu i mozołach, gwarantująca osiągnięcie wieczności i przynależność do nieskończoności, zostaje zestawiona z przyziemnością myśli starożytnej i skończonością jej architektury. Przed tą ostatnią bramy wieczności zdają się być zamknięte, gdyż ona sama nie jest zdolna wychylić się w jej kierunku²².

Powyższe interpretacje Krasieńskiego, przyznające bezsprzeczną wyższość myśli chrześcijańskiej nad ideą starożytną, duchowości Niemiec nad pogańską formą natury Włoch²³, pozwalają na stwierdzenie, iż w przypadku związku polskiego poety z Italią, w tym konkretnym miejscu i czasie (Mediolan 1839 rok) chodzi bardziej o „synostwo natury” niż „synostwo ducha”.

Kamionka-Straszakowa utrzymuje, że odkryciem romantyków była paradygmatyczna zmiana kierunku osi podróżowania — uprzywilejowane zostają podróże w głąb, do wnętrza, ku centrum. Były to „podróże w głąb własnej historii i tradycji, do centrum narodowości, do wnętrza własnej, indywidualnej i zbiorowej świadomości i tożsamości” (Kamionka-Straszakowa 1988: 23).

Krasieński w swej podróży po Włoszech, jak i podczas swego pobytu w Mediolanie realizuje taki właśnie typ podróży. Odległy geograficznie od

²² H. Życzyński podaje, że A.W. Schlegel zwrócił uwagę Krasieńskiego na różnicę pomiędzy sztuką starożytną a nowożytną i tłumaczył ją różnym stosunkiem do nieskończoności (por. Życzyński 1924: 26—28).

²³ M. Śliwiński ten sam fragment interpretuje zupełnie odmiennie. Autor pozycji *Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasieńskiego* zapisuje: „Poeta wybiera skończoność, ograniczoność, realność, materialność, poganizm; odrzuca nieskończoność, nieokreśloność, tajemniczość, mistycyzm, chrześcijaństwo”. Teza taka zdaje się nie mieć żadnego uzasadnienia w korespondencji poety (por. Śliwiński 1986: 180—182).

rodzinnego kraju, przynosi na ziemię włoską wszystkie jego bóle i cierpienia, dołączając doń swe własne duchowe i emocjonalne rozterki. Mediolan zostaje otoczony przez Krasińskiego w 1839 roku siatką osobistych doświadczeń i przeżyć natury politycznej i zostaje nałożony nań paradygmat bolesnych skojarzeń: „...Piszę przy petersburskim prawie świetle nieba chmurami zasutego i rozpływającego się w ulewny deszcz” (Krasiński 1970, list z 12 listopada 1839: 314). Zdanie to poprzedza poeta inną uwagą, równie znamiennej, zwłaszcza w tamtej, włoskiej, szerokości geograficznej: „Na Splügenie widziałem Sybir, ogromy śniegu i lodu, i gwiazd silnych, iskrzących się krocie”. Skojarzenie Mediolanu z carskim miastem skłoni poetę do wyznania:

Nie znam smutniejszego miasta we Włoszech od Mediolanu...
Dziwne, że w tym mieście, pierwszym związku lombardzkiego, tak mało pamiątek gotyckich zostało, tak mało domów mających cechę starą, prócz katedry nie ma budynku gotyckiego, wszędzie nowożytna przebrzydła architektura²⁴.

Ciekawą rzeczą jest fakt, że nie tylko Mediolan nosi znamiona stolicy carów, ale także doszukać się ich można w mieście w sposób szczególnie inspirowującym Krasińskiego, tj. w Wenecji. Jednak dopiero Neapol doczeka się wyklęcia przez poetę, jako to typowo rosyjskie miasto włoskie.

Wieloznaczny wydaje się być również motyw bramy, przy prezentowanej tu interpretacji Mediolanu jako Petersburga. Brama może symbolizować przejście z jednego świata w drugi, stan między złem a dobrem, przesmyk między śmiercią a życiem; przywołuje także iluzyjną emanację nieskończoności. Prezentowane tu doświadczenia i refleksje Krasińskiego zdają się być zawarte między jedną bramą a drugą, pomiędzy „bramą zimy” a „bramą Mediolanu”.

Właściwością psychiki Krasińskiego jest nieustanne wkraczanie w przyszłość i „ekspansja przeszłości”. Niemal każda teraźniejszość, także ta mediolańska, zostaje wypełniona nudą, zniechęceniem i apatią, odczuciem ciężaru i niespełnienia. Analizując kolejne pobyty Krasińskiego w stolicy Lombardii, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że miasto to w percepcji poety zostaje ukazane w pryzmacie smutku, bólu i melancholii. Jedną z głównych idei roman-

²⁴ Z. Krasiński w tymże liście dodaje: „Co za inne lice ma Verona, Padwa, Wenecja!”. Zachwył nad tymi wymienionymi miastami włoskimi jest równoznaczny z fascynacją średnio-wieczną architekturą i sztuką Italii (por. Krasiński 1970: 314).

tycznych jednak zakłada tęsknotę za czymś rozciągającym się „gdzie indziej” i „poza” (Janion 1984: 9). To, co w danym miejscu nie stanowi o jego atrakcyjności, w innym pozostaje źródłem rodzących się inspiracji i nieustannych przywołań. Tak też dzieje się z Mediolanem²⁵. Perspektywa oddalenia przestacza jego porażony melancholią krajobraz w obszar nasycony emocją i wzruszeniem:

Temu trzy dni byłem na Requiem Mozarta. Oczym zamknąłem, wsunąłem się w ławkę, zaprawdę widzieć już nie potrzebowałem — słuch był niebem moim. Nic piękniejszemu nie słyszał, a równej piękności wrażenia nie powziąłem, jedno dwa razy w świecie oczyma: na katedrze mediolańskiej i w Varennie” (Kraśiński 1974, list z 21 grudnia 1841: 433)

— wyznaje poeta w korespondencji do Delfiny Monachium.

Doznania płynące z muzyki, stanowiącej dla Kraśińskiego odbicie ładu i piękna wszechświata, przyrównane zostają przez poetę do wrażeń i wyjątkowych wzruszeń, jakich dostarcza zwiedzającym panorama ze szczytu katedry w Mediolanie. Stan ducha, trwającego w kontemplacyjnym zachwycie, wywołanym na skutek oglądu dzieła sztuki czy natury zrównany zostaje z ekstatycznym, niebiańskim uczuciem szczęścia. Muzyka Mozarta, artystycznie genialne, pełne prawdy i potęgi dzieło, gdzie myśl przenika świat niewidzialny i przynosi na ziemię pojęcie niezgłębionego piękna²⁶ objawia swą potęgę według słów poety, w Mediolanie i jego katedrze.

²⁵ Wspomnienie mediolańskiej katedry niejednokrotnie powracać będzie na kartach korespondencji poety i w świecie jego wyobraźni. Podczas pobytu w Rzymie w 1840 roku poeta oddaje się „nierealnie realnej” konwersacji z gotyckimi katedrami: „[...] Gdy wieczór nadejdzie, gdy sam często siedzę u siebie przy jednej świecy, a Tyber mi skowyczy pod oknami, a gdzieś z tamtej strony głosy ludzkie na ulicy się odzywają śpiewem włoskim lub kłótnią włoską, dopiero mi Freiburg i Mediolan jak dwa wielkie duchy wchodzą do pokoju. Oba proszą siedzieć, sam między nimi siedzę i jednemu, i drugiemu rękę trzymam, i z tym, i z tamtym mówię. Freiburg mnie się pyta: »Czy wiesz, gdzie czarna katedra?«, a Mediolan przerywa: »Czy wiesz, gdzie biała katedra?« Freiburg ciągnie mnie do siebie: »Czy wiesz, gdzie salon z kwiatkami i fortepianem? Czy znasz suknię fullarową, cętkowaną kwiatkami białymi? Czy pamiętasz długie dni lata i długie nocy jesieni?« (Kraśiński 1974, list z pocz. stycznia 1840: 118).

²⁶ Kraśiński zapisuje: „Powiadam Ci, ten *Requiem* ogarnął mnie wtedy pojęciem stanu duszy w niebie szczęśliwej. Zdawało mi się, że słyszę chóry umarłych, wołające z innej przestrzeni: »Nie lękaj się, słuchaj nas i pomyśl czym my, kiedy głosy nasze tak brzmieć mogą«. I w rzeczy samej, czym muzyka Mozarta? — zapytuje poeta Delfinę w korespondencyjnym przekazie z Monachium — Oto przejściem się artystycznym, genialnym, zatem prawdziwym, bo gdzie duch w całej swej potędze tworzy piękno, tam musi być i prawda; myślą o pogrobowym świecie

Widoczne ze szczytu mediolańskiego *Duomo* zarysy ośnieżonych Apeninów i Alp, widok odległej Szwajcarii, pejzaż zawarty pomiędzy morzem Ligurii a Adriatykiem wprawiają w ogromny zachwyt Krasińskiego, ale fascynacji nimi ulegają także inni pisarze²⁷. Jak podkreśla bowiem E. Kanceff w *Ancien Régime, ma non troppo* (Kanceff 1992: 26) przywołanie tego właśnie emblematu świadczy o rozpoczęciu w podróżnictwie nowej ery, kierującej swe kroki ku *voyage pittoresque* i „romantycznym delicjom”, ku sferze imaginacji i emocji²⁸. Romantyzm wykształca typ podróży skoncentrowany bardziej na doświadczeniu natury niż oglądzie dzieł sztuki. Główne atrakcje mediolańskiej architektury, stanowiące przedmiot fascynacji dla podróżników wcześniejszych epok, ustępują miejsca rosnącemu w XIX wieku zainteresowaniu dla krajobrazu pobliskich jezior²⁹. Epistolografia Krasińskiego nie pozostawia nam, co prawda, bezpośredniego przekazu z bytności poety na katedralnej wieży, jednak wrażenia związane z oglądem panoramy miasta i pejzażu okolic zestawione zostają w korespondencji z 21 grudnia 1841 roku z Monachium z przywołaniem Varenny — miejsca o szczególnym nasyceniu emocjonalnym i malowniczym dla polskiego poety³⁰. Spotkania poety w Varennie nad jeziorem Como mają w sobie coś z „faustycznych chwil”, w których dochodzi do pogodzenia wszelkich wspomnień, do pojednania poety ze sobą i światem (Kubale 2001: 23). To tę krajobrazową przestrzeń Italii przekształca Krasiński w „dzieło sztuki” (por. Węgiełek 1989: 151), czyni ikoną raj, wypełnioną anielską wizją Delfiny:

O gdzie Varenna? Czy to był sen rajski, cudowny ta Varenna?... Te dwa błękity jezior i wzgórze Serbelloni, i odległe szczyty Alp!... Księżyc, który się nam tam począł, przy którego promieniach Tyś z harfą

duśa jego pod formą muzyczną wtargnęła w nieznaną raj i tam co pojęła, tu przyniosła!” (Krasiński 1974, list z 21 grudnia 1841: 433).

²⁷ Zachwyt ten jest też udziałem Madame de Staël. Zapisuje ona bowiem: „I wchodząc na sam szczyt dzwonnicy, pozostaje się zmieszany, widząc pracę właściwą, dokładną w całej swej szczegółowości” (de Staël 1831: 142).

²⁸ Roggisart w *Les Delices de l'Italie* zapisuje: „Przed opuszczeniem Duomo nie możecie ominąć wejścia na wieżę; znajdziecie tam najpiękniejszy w tym regionie widok. Z jednej strony ujrzycie Alpy, które łączą się z Apeninami, a na równinie odkryjecie pięć albo sześć miast, usytuowanych na ziemi przeoranej kanałami, czyniącymi z niej przepiękny widok” (Roggisart w: *Les Delices de l'Italie* (1706), cyt. za: Kanceff 1992: 26).

²⁹ Pobliskie jeziora stanowią, chociażby dla Mendelssohn’a, Liszta i innych, miejsce głębokich inspiracji. (por. Claudon 1992: 157).

³⁰ F. Hoesick podkreśla, że nawet cyprys — symbol żałoby w Varennie „nie robi smutnego... cmentarnego wrażenia, tyle tylko, że całemu krajobrazowi dodaje jakiejś böcklinowskiej powagi i nastroju” (por. Hoesick 1903: 7).

siedziała na łódce, którą wiosłował, którego blask łuskami złotymi igrał na falach, pod balkonem naszym... Byliśmy w Elizjum... Lazurkowe obicia Varenny, rozwieszane nad głową i pod nogami, haftowane słońcem, księżycem, gwiazdami i srebrem chmur, piękniejsze były! Bóg je dla nas tam porozwieszał³¹ (Kraśiński 1974, list z 7 listopada 1841: 352—353).

W korespondencji poety miejsce szczególnie zajmuje Rzym. Wieczne Miasto staje się dla poety syntezą świata i żywym wyobrażeniu *orbe*, które przestacza się w *urbe*. Podróż do Rzymu to przede wszystkim peregrynacja w kierunku *sacrum*, ku Rzymowi — Jeruzolimie. Ale stolica Italii to także „sanktuarium ruin”. Refleksji i kontemplacji nad ruinami Rzymu towarzyszy w przypadku Kraśińskiego doświadczenie siebie jako przestrzeni zrujnowanej i zniszczonej. Odczuwanie własnej egzystencji jako formy niepełnej i fragmentarycznej: „...imię moje Ruina” (Kraśiński 1971, list z 28 września 1942 roku) — zapisze poeta. Autor *Irydiona* traktuje więc Rzym jako swą duchową ojczyznę i wskazuje stale na swe nieodłączne powinowactwo z tą ruiną, przeistoczoną w *civitas*. Może zaskoczyć nas więc fakt usytuowania Mediolanu obok Wiecznego Miasta, gdy chodzi o intensywność doznań:

Mój kraj to szczyt gotyckich wież, to ostatni punkt trójkąta piramid, to wszystkie posągi marmurowych świętych Mediolanu, to kopuła Piotra, to odłam muru w górze na grobie Metelli, tam gdzieś tyle razy siadał i marzył (Kraśiński 1974, list z 1 sierpnia 1840: 214)

— zapisuje poeta z swej korespondencji z Karlsbadu.

Należy uznać, że miejsca szczególnej predylekcji noszą na sobie rysę osobowości zwiedzającego, stając się tym samym zapisem jego ducha, jego „pejzażu wewnętrznego” (por. Waśko 2001: 72). Powyższy fragment staje się dla autora *Irydiona* rodzajem manifestu, proklamującego jego ukochanie sztuki, wolności, nieskończoności.

³¹ Kolejny list z 8 listopada 1841 roku zawiera także reminiscencje wareskie: „Jeszcześmy mogli kilka dni przebyć w Varennie, w tej boskiej Varennie, w tej kochanej, kochanej wysepce szczęścia, odpoczynku, piękności. Dziś przez całą noc mi się marzyła, pływałem z Tobą na łódce po jeziorze lazurowym. Tyś brzdąkała na harfeczce i śpiewałaś, wiosła w takt biły, Serbelloni już była, kiedym się ocucił w Altkirch. Nic szczęśliwszemu nie czuł nigdy, nic piękniejszego nie widział nad te dni nasze w Varennie, Alpami oddzielone od świata, od przeszłości i przyszłości, ubłękittnione, usrebrzone, uwysmukłone Twoją postacią! Ideał, zaprawdę ideał!” (Kraśiński, list z 8 listopada 1841: 355—356).

Mediolan, wyłaniający się z listownych przekazów Krasińskiego, wydaje się z jednej strony przybliżać do arkadyjskiego mitu o harmonijnej, pełnej ładu i uroku ziemi Południa, z drugiej zaś strony zauważamy, że poeta jakby chętniej dostrzega braki, ułomności włoskiej architektury niż jej piękno czy pompatyczność. Wizerunek Mediolanu zostaje więc naznaczony skazą pęknięcia i „znamieniem destrukcji”. A zrodzone z opozycji: *sacrum i profanum*, *locus amoenus i locus terribilis*, *paradiso i inferno* antynomie kształtują wyobrażeniowy świat włoskich peregrynacji Krasińskiego, organizując jego romantyczny sztafaż.

Literatura

- Białostocki J., 1982: *Okno i oko. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników*, w: Białostocki J, *Symbolie i obrazy w świecie sztuki. Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa.
- Bieńczyk M., 2001: *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*.
- Chateaubriand F.R., 1980: *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, na podstawie tłumaczenia F.S. Dmochowskiego przygotował, według oryginału uzupełnił i notami opatrzył P. Hertz, Warszawa.
- Chateaubriand F.R., 1991: *Pamiętniki zza grobu*, wybór, przekład i komentarz J. Guze, Warszawa.
- Chateaubriand F.R., 1989: *Duch chrześcijaństwa*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700—1870*, Warszawa.
- Claudon F., 1992: *Musicisti in viaggio*, w: *Milano dei grandi viaggiatori*, a cura di F. Paloscia, Roma.
- Duby G., 1991: *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980—1420*, Warszawa.
- Eliade M., 1971: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa.
- Emerson R.W., 1994: *Szkice*, przeł. A. Tretiaka, Wrocław.
- Goethe J.W., 1980: *Podróż włoska*, przeł. H. Rzeczkowski, Warszawa.
- Hegel G.W.F., 1964: *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa, t. 1.
- Heine H., 1951: *Noce florenckie*, Warszawa.
- Heine H., 1975: *Impressioni del viaggio*, Venezia.
- Hoesick F., 1903: *Nad jeziora włoskim brzegiem (Lago di Como) i wspomnienia z życia Zygmunta Krasińskiego*, Warszawa.
- Janion M., 1984: *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa.
- Kamionka-Straszakowa J., 1988: „Do ziemi naszej”. *Podróże romantyków*, Kraków.
- Kanceff E., 1992: *Una città molto simile a Parigi*, w: *Milano dei grandi viaggiatori*, a cura di F. Paloscia, Roma.
- Kowalczykowa A., 1982: *Pejzaż romantyczny*, Kraków.
- Krasiński Z., 1963: *Listy do ojca*, Warszawa.

- Kraśiński Z., 1970: *Listy do Adama Sułtana*, Warszawa.
- Kraśiński Z., 1971: *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, Warszawa.
- Kraśiński Z., 1974: *Listy do Delfiny Potockiej*, Warszawa.
- Kraśiński Z., 1988: *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, Warszawa.
- Kraśiński Z., 1991: *Listy do Joanny Bóbr-Piotrowickiej*, w: Kraśiński Z., *Listy do różnych adresatów*, Warszawa, t. 1.
- Kubale A., 2001: *Zygmunt Kraśiński — człowiek i egzystencja*, w: *Zygmunt Kraśiński — nowe spojrzenia*, red Halkiewicz-Sojak G. i Burdzieja B, Toruń.
- Madame de Staël, 1831: *La Corinna o sia l'Italia di Staël Holstein*, Venezia, t. 4.
- Przybylski R., 1978: *Ogrody romantyków*, Kraków.
- Sławek T., 1997: *Akro/Nekro/Polis: Wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta — czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań.
- Smollett T., 1907: *Travels through France and Italy*, London.
- Staël de Madame, 1831: *La Corrina o sia l'Italia di Staël Holstein*, Venezia, t. 4.
- Stendhal, 1845: *Journal d'Italie*, Paris.
- Sudolski Z., 1991: *Kraśiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa.
- Śliwiński M., 1986: *Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Kraśińskiego*, Słupsk.
- Timoszewicz J., 1959: *Kraśiński o teatrze*, Warszawa.
- Waśko A., 2001: *Zygmunt Kraśiński. Oblicza poety*, Kraków.
- Węgiełek J., 1989: *Mam ciało*, Warszawa.
- Życzynski H., 1924: *Studia estetyczno-literackie*, Cieszyn.