

2. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki CX, 2019, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2019.2.7

ALEKSANDRA SIKORSKA Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

KIM JEST „RUDOBRODY RZEŹBIARZ”? RAZ JESZCZE O NOWELI „AD LEONES!”

Dzieło sztuki cierpi, bladnie w pomieszczeniach, w których ma cenę, ale żadnej wartości. Może błyszczeć jedynie tam, gdzie otacza je miłość. [...] Nigdy [...] nie przystaje na zapożyczoną wielkość¹.

Od charakterystyki do estetyki

„Zwykle mówię zdanie moje stanowczo i nieogłędnie, dlatego że jestem we walce z całym kierunkiem sztuki i wiedzy” – słowa te w maju 1881 skierował Cyprian Norwid do Józefa Bohdana Wagnera w krótkiej notatce². Dalej autor *Vade-mecum* konstatawał: „A że z całym, przeto zarazem nie ufam o s t a t e c z n i e sądowi memu”³. O ile początkowa część wypowiedzi stanowi swego rodzaju podsumowanie – mówiąc najogólniej – poglądów Norwida dotyczących sztuki i krytyki współczesnej, a także ujawnia przekonanie o niepełności scjentyficznego poznania, o tyle końcowa jej część ma nieco przewrotny charakter: z jednej strony, jeszcze raz dobitnie podkreśla punkt widzenia poety, z drugiej, zakłada ewentualność błędnego odczytania rzeczywistości.

Do dzieł, które w sposób „stanowczy i nieogłędny” przedstawiają poglądy autora *Vade-mecum* na temat kondycji moralnej artysty i sztuki, zalicza się nowela „*Ad leones!*”, napisana najprawdopodobniej, analogicznie jak notatka skierowana do Wagnera, na początku lat osiemdziesiątych XIX wieku. Ten krótki i ważny utwór był najszerszej komentowany spośród wszystkich tekstów wchodzących w skład tzw. *Trylogii włoskiej*. O noweli „*Ad leones!*” wspominał m.in. Zenon Przesmycki „Miriam” w pierwszym numerze „*Chimery*”, w którym miała swój pierwodruk. Wielu badaczy próbowało udzielić odpowiedzi na pytanie o naczelny (lub jednoznaczny) sens płynący z treści utworu. Konrad Górski dokładnie rozpatrywał poszczególne partie

¹ E. Jünger, *Szklane pszczoły. Powieść*. Przeł. L. Czyżewski. Pośl.: W. Kunicki, „*Szklane pszczoły*”. *Nanotechnologia czy królestwo szatana?* Kraków 2017, s. 45.

² C. Norwid, list do J. B. Wagnera. W: *Pisma wszystkie*. T. 10: *Listy. 1873–1883*. Zebrał, tekst ustalił, wstęp, uwagi kryt. J. W. Gomułicki. Warszawa 1971, s. 153.

³ *Ibidem*, s. 154.

tekstu, pochylając się równocześnie nad językiem noweli⁴. Jego refleksjom towarzyszyło przekonanie, iż Norwid chciał ukazać, dlaczego sztuka jemu współczesna „jest tak straszliwie bezideowa”⁵. Zofia Stefanowska podkreśliła przede wszystkim trudny status artysty, rozdartego między konfliktem z publicznością a faktem konieczności finansowania sztuki przez nią⁶. Podobnie Zofia Trojanowiczowa, odczytująca „*Ad leones!*” przez pryzmat konwencji powieści kryminalnej, zaznaczała, iż główny bohater sprzeniewierzył się swemu powołaniu⁷. Nieodłączny element wielu rozważań na ten temat (m.in. Górskiego, Wyki, Stefanowskiej, Trojanowiczowej) stanowiła refleksja nad odpowiedzialnością poszczególnych bohaterów noweli za zmianą koncepcji wymowy dzieła rzeźbiarskiego, przekształconego z *Christiani ad leones* w *Kapitalizację*.

Dociekaniom badaczy towarzyszyły próby charakterystyki autora tego czynu – rudobrodego rzeźbiarza (wszak nie przez wszystkich uznawanego za protagonistę⁸). To właśnie w jego rzymskiej pracowni, jak i w legendarnej Caffè Greco, toczy się akcja noweli. Z jej treści wiadomo, że artyście nieustannie towarzyszył pies – dostojna charcica, często podziwiana przez przechodniów oraz gości kawiarni („cenną była u w s z y s t k i c h śliczna charcica!”, N 134⁹). Fakt posiadania „charcicy kirgiskiego pochodzenia” (N 133) skłaniał badaczy ku myśli, że bohater utworu był człowiekiem zamożnym, zatem nie chęć wzbogacenia się zadecydowała o zmianie koncepcji dzieła sztuki, a w konsekwencji o jego sprzedaży. Znaczenie charcicy, stanowiącej egzemplifikację postawy artysty, podkreślił m.in. Juliusz Wiktor Gomulicki: „już sam jej wybór przez rzeźbiarza wymownie świadczył o nim samym i o jego godności umysłowej”, tym, co łączy psa i jego pana, jest nieustanna chęć przypodobania się, zwana przez badacza „wrażliwością na cudze życzenia”¹⁰. To właśnie ona – według Gomulickiego – doprowadziła artystę do radykalnej zmiany tematu rzeźby, która pierwotnie miała podejmować problematykę prześladowanych chrześcijan za rządów cesarza Domicjana, a ostatecznie została przekształcona w *Kapitalizację*. Rolę psa w tworzeniu kreacji bohatera noweli „*Ad leones!*” podkreślił także Górski:

Na urywku o charcicy kończy się charakterystyka rzeźbiarza. [...] To wszystko! Ani słowa o jego [tj. rzeźbiarza] umysłowości, etyce czy pojmowaniu sztuki. Przez cały czas dalszego opowiadania nie do-

⁴ K. Górski, „*Ad leones!*” (*próba analizy*). W: K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949, s. 67–81.

⁵ *Ibidem*, s. 68.

⁶ Z. Stefanowska, *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993.

⁷ Z. Trojanowiczowa, *O „Ad leones!” raz jeszcze*. W: *Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*. Wybór, red. A. Artwińska, J. Borowczyk, P. Śniedziwski. Kraków 2010.

⁸ Górski (*op. cit.*, s. 69) uważał, iż rudobrody rzeźbiarz nie jest głównym bohaterem noweli, tym samym przypisywał większą rolę Redaktorowi: „Prezentacja osób zaczyna się oczywiście od rzeźbiarza, o którym należałoby zrazu sądzić, że będzie głównym bohaterem utworu. Że on okaże się tylko manekinem w rękę redaktora, jako kierowniczej postaci całej akcji, o tym przekonamy się dopiero w toku opowiadania”.

⁹ Skrótom N odsyłam do: C. Norwid, *Pisma wszystkie*. T. 6: *Proza. Część pierwsza*. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

¹⁰ J. W. Gomulicki, *O „Trylogii włoskiej” Norwida*. Wstęp w: C. Norwid, *Trylogia włoska*. Wyd. z autografu J. W. Gomulicki. Warszawa 1963, s. 17.

wiemy się na ten temat nic. Jako człowiek rzeźbiarz pozostawiony jest w półcieniu całkowitej zagadkowości. Jedynie o jego wyglądzie zewnętrznym dowiemy się mimochodem, że posiada również pewne rysy dostojności i majestatu (porównanie rudobrodego w czarnych aksamitach rzeźbiarza do starego weneckiego portretu [...])¹¹.

W rozważaniach Górskiego i Gomulickiego naturalny wdzięk charcicy przeciwstawiony był postawie artysty, pozującego na wykwintnego rzeźbiarza, która zdawała się pozorna. Ku takim interpretacjom skłaniał ironiczny opis bohatera:

O rudobrodym w czarnych aksamitach rzeźbiarzu, który na teraz nieruchomie, jak stary wenecki portret, siaduje i udziału nie bierze w bilardowych zachodach i zapasach, wie się, iż ten dosyć ma całodziennego ruchu w ciągu wielkiej pracy swojej i z wielkim podjętej zapalem, aby jeszcze wieczorem rozrywkowych trudów poszukiwał. Zaś ażeby mieć naprzód pojęcie o uskutecznianym jakiego artysty dziele, nie potrzeba na to (w przeczacnym Rzymie) być do poufnego temuż artyście koła zbliżonym. P l a c - H i s z p a ń s k i jest właśnie o niewiele kroków od C a f f è - G r e c o – szerokie schody, we dwa skrzydła rozwierające się i podrywające na M o n t e P i n c i o, jak gdyby z bruku ogromny jaki bajeczny ptak chciał wlecieć i oczekuje tylko, aż się na piórach jego ludzie ugrupują... [N 135]

Kilkanaście lat temu Dariusz Pniewski zwrócił uwagę, że w cytowanym fragmencie znajduje się czytelna aluzja do weneckiego malarstwa portretowego, łącząca ironiczną charakterystykę rzeźbiarza z „*Ad leones!*” z innymi wypowiedziami Norwida poświęconymi malarstwu rzeczono regionu¹². Jednak naczelnym tropem, który wiedzie Pniewskiego od tekstu Norwida ku szkole weneckiej, jest znów... charcica. Badacz pisze, iż ta była „dla wielu XIX-wiecznych krytyków i amatorów sztuki znakiem rozpoznawczym malarstwa weneckiego”¹³. Na potwierdzenie tej tezy Pniewski przytacza zdanie Théophile’a Gautiera, wiążącego wprost obecność chartów na płótnach malarzy mu współczesnych z oddziaływaniem motywów zaczerpniętych właśnie z malarstwa weneckiego¹⁴. Zdaniem autora książki *Między obrazem i słowem*, już samo sięgnięcie po malarstwo weneckie, żeby skonstruować ironiczny portret rzeźbiarza, „wskazuje na stosunek Norwida do tego stylu”¹⁵. Refleksję na temat jednoznacznie negatywnego traktowania malarstwa weneckiego przez poetę, ugruntowaną w dotychczasowych pracach norwidologicznych¹⁶, można by

¹¹ Górski, *op. cit.*, s. 71.

¹² D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*. Lublin 2005, s. 285.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ciekawie o symbolice psów (w tym chartów) przedstawionych na płótnie *Gody w Kanie Galilejskiej* P. Veronesego pisał niedawno Ph. Beaussant w książce *Przejścia. Z renesansu do baroku* (Przel. W. Klenczon. Warszawa 2017, s. 98). Autor ten uważa, iż negatywna ocena malarstwa weneckiego była efektem powierzchniowych analiz, badacz podkreśla także, iż *Gody w Kanie Galilejskiej* charakteryzują się bogatą symboliką:

„Dwa białe charty znajdujemy na pierwszym planie, przed muzykantami: to one otwierają scenę. [...] Czym jest pies? Alegorią wierności. Zgodnie z tradycją, to właśnie stanowi o heraldycznej wartości charta: to z tego tytułu pojawia się na herbach, zawsze w obroży.

Przypatrzmy się. Dwa białe charty w scenie *Godów* są wzajemnie powiązane smyczą. Jeden z nich obgryza kość. Na co spogląda tak uważnie drugi, czemu chce się zerwać z uwięzi? Patrzy na kota. Detal, anegdota? Ale co robi kot? Wcepił się pazurami w wizerunek satyra. Co symbolizuje satyr? Niewierność. Wciąż tylko anegdota? Czy parabola, która zatacza koło?” (*ibidem*, s. 97–98).

¹⁵ Pniewski, *op. cit.*, s. 289.

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 281–294. – D. Dec, *Norwid i Poussin*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2016.

niewo bardziej sproblematyzować. Ciekawych rozstrzygnięć dostarcza relacja Norwida z odwiedzin wiosną 1881 Salonu Paryskiego, *nb.* uznawanych przez komentatorów twórczości artysty (m.in. Miriama¹⁷) za jedną z kluczowych inspiracji przy powstawaniu noweli „*Ad leones!*” Recenzja paryskiej ekspozycji dowodzi bowiem żywego stosunku Norwida do malarstwa weneckiego i równocześnie stanowi najpochlebniejszą z jego wypowiedzi na temat tej tradycji malarskiej.

Norwid o weneckim malarstwie – *Salon Paryski 1881*

W drugim fragmencie *Salonu Paryskiego 1881* (zatytułowanym *Sztuka okolicznościowa*) autor *Vade-mecum* pisał:

Tam, gdzie tego roku rozczepiają płótno przedstawujące *La Municipalité* czy *La Loi*, na przyszyły rok będzie inna treść – i ten sam model poprawnie narysowany i namalowany biegle służyć będzie do figury przedstawującej *La Légitimité* lub *La Pisciculture*.

Cóż o tym mówić?... właściwiej może to do administracji należy. Atoli nie trzeba tego mieszać z weneckim republikanckim peżem, bo tamto właśnie że nieokolicznościowe było i jest: też same gołębie, co lecą przez Weroneza płótno nad głowami obywateli weneckich jedzących z Chrystusem i artystami, pensjonowane są przez miasto do dziś... Tamto nie jest okolicznościowość – brać jedno za drugie jest zupełnym nieuctwem. Niemniej okolicznościowy jest *Christianisme*; potem będzie grupa przedstawująca *Antychryścianizm* lub *Kapitalizację*... itp. ... itd. [N 538]

Stworzone rok przed nagrodzeniem w Salonie malowidło Paula Baudry'ego *Glorification de la Loi* (Gloryfikacja Prawa) poeta zestawił z konkretnym dziełem Veronesego: wspominając o „gołębiach, co lecą przez Weroneza płótno nad głowami obywateli weneckich jedzących z Chrystusem i artystami [...]”, nawiązał wprost do *Godów w Kanie Galilejskiej* – obrazu, który od roku 1798, w wyniku rozpoczętej 4 lata wcześniej grabieży i kontrybucji dzieł sztuki, eksponowano w Luwrze¹⁸.

W noweli *Stygmat* Norwid pisał, że to, co uwarunkowane okolicznościami, jest „nie żywe” (bo zaledwie „upowodowane zdarzeniami” (N 128)), czyli dostosowane do nich. Można mniemać, iż w *Salonie Paryskim 1881* autor *Vade-mecum* ma na myśli przede wszystkim partykularyzmy. Dlaczego jednak wedle Norwida ptaki nad głowami obywateli weneckich biesiadujących wraz z Chrystusem to nie „okolicznościowość”? Wspomniane „gołębie pensjonowane [...] przez miasto do dziś”

¹⁷ Po latach Z. Przesmycki (komentarz do „*Ad leones!*” W: C. Norwid, *Pisma zebrane*. T. E. Wyd. Z. Przesmycki. Warszawa–Kraków 1911, s. 290) tak objaśniał genezę noweli: „Ten sam salon, który w maju r. 1881 wywołał obie przesłane Wagnerowi krytyki, zbudził w pocie bezpośrednio potem trwalsze pragnienie satyry. Ten jarmark oczywisty, te przystosowywania się, te zabiegi o zamówienia oficjalne [...], ta w gruncie obojętność dla sztuki, ta gotowość sprzedania jej za takie czy inne »trzydzieści srebrników«, to rajfurskie stanowisko prasy i krytyki, te stręczycielstwa, poddawania, nastrajania, zalecania – musiały drażnić go w najwyższym stopniu swą obłudą i bezczelnością. »Co innego jest bazarzać i bałamucić« – czytamy brutalny prawie wykrzyk we *Wszystkich ekspozycjach razem* – »a co innego mówić rzecz«. I rzecz ta, reakcja ta przeciwko handlarstwu wszystkim, co się poczyna z dziewiczego natchnienia myśli, w epicki – w drugiej połowie roku 1881 – jęła mu się układać obraz satyryczny”.

¹⁸ Od lat dwudziestych XIX wieku twórczość Veronesego była uważana za jedną z najcenniejszych i najbardziej znanych wojennych zdobyczy. Obraz ten po klęsce Napoleona nie wrócił do Włoch, w przeciwieństwie do wielu innych dzieł sztuki.

stanowiły niezbywalny element weneckiego pejzażu, a taki obraz został utrwalony wyraźnie w świadomości polskich romantyków, w tym także Norwida. Antoni Edward Odyniec nazywał je „integralną częstką i jedną ze specjalnych osobliwości placu św. Marka”¹⁹. Z kolei Zygmunt Krasiński wskazywał na ich podwójną symbolikę („białych tylko stado gołębi, co o Rzeczpospolitej, która ich karmiła, wspominają gruchając [...]”²⁰): po pierwsze, były one symbolem dawnej świetności republikańskiej; po drugie, ich gruchanie dowodziło żalu za bezpowrotnie utraconymi czasami znakomitego miasta. „Karmiono je kosztem skarbowym aż do upadku Rzpltej; i te więc gołębie są tu pamiątką historyczną, którą Wenecjanie szanować umieją” – pisał Michał Wiszniewski w *Podróży do Włoch, Sycylii i Malt*y²¹. Drugi biegun wypowiedzi Norwida stanowi zwrócenie uwagi na upodobanie Veronesego do przedstawiania bogatych uczt, wesel, uroczystości... i ich ahistoryczność, niewierność biblijnemu przekazowi – obywatele weneccy i artyści muzycy nie towarzyszyli Chrystusowi w trakcie godów w Kanie Galilejskiej. Mimo to ów obraz nie jawił się Norwidowi jako „o k o l i c z n o ś c i o w y”, gdyż rozumiał on specyfikę epoki, do której przynależał Veronese. Wyrażała się ona w celebrowaniu życia publicznego przy stole, w teatralizacji codzienności i w nieustannym „świętowaniu”. Stosunkowo wczesne wypowiedzi Norwida dowodzą znajomości – jednostronnego i powierzchownego – odbioru sztuki włoskiego malarza. Przekonuje o tym zwłaszcza wzmianka w rozprawie *Krytycy i artyści*, napisanej w 1849 roku. Pobrzmiewa w niej echo recepcji spuścizny Veronesego jako malarza, który „winien jest o b ż a r s t w a, z powodu iż wiele uczt malował [...]” (N 594–595)²².

Wnikliwszych przybliżeń na temat Norwidowskiego rozumienia „sztuki okolicznościowej” dostarcza inny fragment *Salonu Paryskiego 1881*, w którym poeta objaśniał owo zagadnienie:

Utworki okolicznościowe do administracji, a nie do estetyki należącymi są dlatego, iż naprzód ograniczoną jest ich liczba, jak np. talii kart lub dekoracji w teatrze. Brać to za republikancki wenezjizm jest brać np. kawiarnie śpiewające za żywe *circenses* historyczne i monumentalne! [N 538–539]

Warto zadać pytanie: dlaczego autor *Vade-mecum* tak stanowczo przeciwny był zestawianiu dzieła Baudry’ego z „weneckim [...] pędzlem”, nadto – „republikańskim”? Jaka może być geneza wspomnień o „administracji” czy też o „dekoracji w teatrze” w kontekście porównań dzieł współczesnego mu artysty do weneckich mistrzów? Do odpowiedzi na te pytania przybliżą inne teksty z epoki. Joris-Karl Huysmans w *L’Art moderne* (Sztuka modernistyczna) – wydanym w roku 1883 zbiorze recenzji (dotyczącym np. salonów paryskich z lat 1879 i 1880 oraz salonów niezależnych, odbywających się w latach 1880 i 1881), zawarł także recenzję wiosennej ekspozycji z 1881 roku. Autor *Katedry* nie omieszkał wspomnieć o nagrodzonym płótnie *Glorification de la Loi*:

¹⁹ Cyt. za: M. Sokołowski, *Wenecja*. Na stronie: <http://nplp.pl/arttykul/wenecja/2/> (data dostępu: 6 IV 2018).

²⁰ Cyt. jw.

²¹ M. Wiszniewski, *Podróż do Włoch, Sycylii i Malt*y. Wyd. 2. T. 1. Warszawa 1851, s. 11.

²² Wątek krytyki artystycznej w kontekście utworu *Krytycy artystyczni* omówiła A. Lisiecka (*Z problemów historyzmu Cypriana Norwida na marginesie tomu 7 „Pism”*. „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 2, s. 392).

Sufit dla jednej z sal Sądu Kasacyjnego został zamówiony u pana Baudry'ego, nosi nazwę *Gloryfikacja Prawa*. Koncepcja malarza nie jest ani zbyt śmiała, ani bardzo nowatorska. To dekoracyjny, tradycyjny sufit przedstawiający postać siedzącą na szczycie schodów świątyni, kobiety unoszące się powyżej oraz inne – kucające obok lwa; całość jest ozdobiona flagą, sędzia z orlim nosem i w czerwonej szacie wita Prawo uchylając kapelusz; [...] widać, iż [...] duże elementy stapiają się w jeden obraz, ale trzeba przyznać, że postacie u pana Baudry'ego, choć zaprojektowane w tym samym stylu, który służy wszystkim jednakowo, są eleganckie i dobrze przedstawione. To harmonijna i przejrzysta scena, pełna imitacji dawnych mistrzów włoskich, ale mimo wszystko przewyższająca inne sufity przygotowywane przez artystów odpowiedzialnych za wykonywanie podobnych zadań²³.

Huysmans m.in. przybliżył – używając słowa klucza – „okoliczności” powstania obrazu, co może wskazywać na powszechną znajomość jego genezy. Francuski malarz ukończył obraz w 1880 roku. Kilka lat później został on umieszczony w Sądzie Kasacyjnym Pałacu Sprawiedliwości w Paryżu, w którym rozgrywały się niechlubne wydarzenia z historii Francji. Od roku 1793 do 31 V 1795 w obiekcie rezydował Trybunał Rewolucyjny. Wówczas z wewnętrznego dziedzińca – Cour de Mai, odjeżdżały wózki ze skazanymi na gilotyne. Pałac Sprawiedliwości przeszedł generalną rozbudowę pod kierunkiem Jeana-Nicholasa Huyota, a po jego śmierci Josepha-Louisa Duca i Honoré Daumeta. Jego wnętrze, w którym umieszczono obraz Baudry'ego, było porównywane do weneckiego Pałacu Dożów (podobnie jak wnętrze Palais Garnier).

Stwierdzić, iż notatka Norwida dowodzi dystansu do dzieł nagradzanych podczas cyklicznych ekspozycji paryskich, to zdecydowanie za mało. Tekst poety wydaje się głosem sprzeciwu wobec opiniotwórczych wypowiedzi, których autorzy sytuowali Baudry'ego obok przedstawicieli weneckiego koloryzmu, jako kontynuatora tej tradycji. Wszak *Sztukę okolicznościową* otwierają słowa o krytyce artystycznej (którą „Do najpociesznieszego rodzaju literatury bez wątpienia policzyć można [...]” (N 594)), mające charakter stanowczego postulatu:

Zadaniem krytyki jest wszystko postawić na właściwym miejscu i otworzyć okno – pozostawiając resztę światłu i czasowi – nic więcej!

Chwalić, ganić, zalecać, stręczyć, poddawać, nastrajać, przedawać... *etc.* ... to do krytyki wcale nie należy. Góra skalista Athos, podobno że największa w Europie, cała przecież przekutą miała być na popiersz Aleksandra Macedończyka: i cóż z tego? – to nic do sztuki nie należało. [N 538]

Jednym z niezwykle przychylnych Baudry'emu krytyków był Paul Mantz, który, recenzując wystawiony przez malarza w Salonie w 1857 roku obraz zatytułowany *La Fortune et le jeune enfant* (Fortuna i małe dziecko), podkreślał, że zalicza się on do „dzieł poważnych”, nawiązujących do włoskiej tradycji poprzez „styl i koloryt”²⁴. Z kolei Jules Vernes pisał o Baudrym, iż ten jest „pierwszorzędnym kolorystą”²⁵. Wszakże treść *Salonu Paryskiego 1881* wydaje się polemiczna wobec też głoszonych w szczególności przez Gautiera – piewcy twórczości Veronesego i konsekwentnego promotora malarstwa Baudry'ego. Gautier oceniał pochlebnie

²³ J. K. Huysmans, *Le Salon officiel de 1881*. W: *L'Art moderne*. Paris 1883, s. 209–210. Na stronie: <https://archive.org/details/lartmodern00huys> (data dostępu: 6 IV 2018).

²⁴ M. Zgórnjak, *Pędzel Tytjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*. Kraków 1995, s. 160.

²⁵ *Ibidem*.

działa autora obrazu *Glorification de la Loi* od 1853 roku²⁶, a we wstępie do wydanej w 1875 książki *Peintures décoratives de Paul Baudry au grand foyer de l'Opéra. Étude critique* (Dekoracyjne obrazy Paula Baudry'ego w głównym foyer Opery. Studium krytyczne) podkreślał, iż artysta ten osiągnął w swej twórczości świetność kolorystyczną (czym niejako wpisywał się w grono kontynuatorów weneckiej szkoły malarstwa)²⁷.

W trakcie prac nad dekoracją teatru muzycznego Baudry wyjechał w 1870 roku do Wenecji, by studiować monumentalną sztukę Veronesego, która – oprócz dzieł Michała Anioła – stanowiła dla niego istotny wzorzec. Wzniesienie spektakularnego budynku opery, której dekorację sporządził Baudry, dokonano się w czasie przebudowy Paryża w epoce II Cesarstwa. Wspomnienie stawiania tego gmachu, zwanego dawniej Operą Nową, pojawia się w korespondencji Norwida. W liście z 1869 roku do Karola Ruprechta pisał on, iż „na zewnątrz stawa się [Opera] Muzyki i Liryki i Panteonem [...]”, czym w sposób ironiczny nawiązywał poeta do prób wykreowania Paryża na nową stolicę sztuki, nowy Rzym. W słowach Norwida wybrzmiewa świadomość pozorności i swoistej fasadowości owego przedsięwzięcia:

Wielmożny Karol Ruprecht i inni byli uwiadomieni na czas, iż skoro taki monumentalny gmach jak Opera Nowa buduje się i skoro tenże na zewnątrz stawa się Muzyki i Liryki Panteonem, tedy należałoby, aby poważne Emigracji imiona (i np. Chór-polski) zaniosły petycję o niepominięcie jednego z Ojców Szkoły – zmarłego w Paryżu – Chopina!²⁸

Wróćmy jednak do Gautiera, który, opisując dekorację sufitu *grand foyer* Palais Garnier, wyraził opinię, iż przewyższa ona wnętrze Sali Wielkiej Rady w Pałacu Dożów, a „jasny lazur nieba” porównał do białych obłoków na obrazach Veronesego²⁹. Warto mieć na uwadze propagandowy charakter publikacji Gautiera, powstałej jeszcze przed ukończeniem prac malarza. Pochlebne opinie XIX-wieczny propagator sztuki weneckiej przedstawił wprost:

Dekoracja sufitu składa się z trzech części: środkowa, podłużna, ma czternaście metrów długości, dwie pozostałe w podłużnej i zaokrąglonej formie – sześć metrów. Sala Wielkiej Rady w Pałacu Książęcym w Wenecji tylko dzięki samemu sufitowi oferuje bogate rozwinięcie malarstwa. W środkowej części wznoszą się w jasnym lazurze nieba, poprzecinane białymi obłokami jak niebo Paolo Veronesego: Poezja, Harmonia, Melodia, Chwała, towarzyszy im 20 figur młodych dziewcząt i chłopców, z których część opiera się o balustradę w tle, otaczając obraz, i którzy zdają się spoglądać na przechodniów we foyer³⁰.

Można przypuszczać, iż to właśnie świadomość okoliczności powstania dzieł i ich konfrontacja zdecydowały o jakże kategoriycznym sprzeciwie Norwida wobec

²⁶ Informacje podaje za: Th. Gautier, *Correspondance générale. 1843–1845*. Éd. C. Lacoste-Veyssedre. Sous la dir. de P. Laubriet. T. 2. Genève-Paris 1986, s. 336.

²⁷ Th. Gautier, *Préface*. W: É. Bergerat, *Peintures décoratives de Paul Baudry au grand foyer de l'Opéra. Étude critique*. Paris 1875. Książeczka Gautiera poświęcona jest analizie malarskich dekoracji Palais Garnier, nad którymi artysta pracował w latach 1865–1878 i na których wykonanie otrzymał zamówienie tuż na początku lat sześćdziesiątych.

²⁸ C. Norwid, list do K. Ruprechta. W: *Pisma wszystkie*. T. 9: *Listy. 1862–1872*, s. 415.

²⁹ Powracające w licznych recenzjach i omówieniach prac malarskich porównania do „nieba Veronesego” stanowiły sztandarową wypowiedź Gautiera, które odnosił także do twórczości E. Delacroix oraz innych współczesnych mu artystów.

³⁰ Gautier, *Préface*, s. 14.

umieszczania w jednej linii dokonań weneckiego mistrza, który namalował obraz na zamówienie zakonu benedyktynów, pierwotnie zdobiący wnętrze refektarza w Klasztorze Świętego Jerzego na wyspie San Giorgio Maggiore, ze współczesnym mu dekoratorem, którego prace artystyczne powstawały na usługi reżimu i miały charakter propagandowy. Kiedy się wie o krytycznym stosunku Norwida do Francji doby II Cesarstwa, wyrażonym m.in. w utworach *Za kulisami* czy też *Quidam*, oczywiste wydaje się, iż na takie zrównanie dorobku Veronesego z dziełami ulubienica kilku paryskich ekspozycji nie mogło być zgody. Co ciekawe, miano „dekoratora” zyskał Baudry w opinii samego Gautiera, jednakże dla autora powieści *Panna de Maupin* ów dekoratorski charakter twórczości nie stanowił czynnika deprecjonującego dzieła oraz postać samego artysty. Opublikowana w 1875 roku, a więc po śmierci Gautiera, broszura zawiera myśl, jakoby malarstwo Baudry’ego miało prawo konkurować z tradycją włoskiego malarstwa freskowego. Brak krytycyzmu Gautiera może wydawać się tym bardziej szokujący, gdy weźmiemy pod uwagę, że był on konsekwentnym piewą twórczości Veronesego, właściwie od czasów ukazania się powieści *Panna de Maupin* w 1835 roku:

nie określam piękności takim lub innym zarysem linii. Spojrzenie, ruch, chód, oddech, barwa, dźwięk, zapach, wszystko, co jest życiem, wchodzi dla mnie w skład piękności, wszystko, co poi wonią, śpiewa lub promienieje, należy do niej z prawa. Lubię pyszne brokaty, wspaniałe materie o szerokich i ciężkich fałdach; lubię rozłożyste kielichy kwiatów, przejrzystość źródłanych wód i migotliwy blask pięknej broni, rasowe konie i białe wielkie psy, jak na obrazach Pawła Veronese³¹.

W opublikowanej w 1852 roku krótkiej notatce *Les Noces de Cana (gravure de M. Z. Prévost)* (Gody w Kanie Galilejskiej (akwaforta M. Z. Prévosta)), poświęconej obrazowi, do którego nawiązywał w swej wypowiedzi Norwid, krytyk objaśniał bogatą symbolikę dzieła³². I co więcej, zarazem sprzeciwiał się negatywnej recepcji malarza, przez wielu postrzeganego jako „oszołamiającego dekoratora”, uważał także, iż ten nie zaniedbał rysunku kosztem przywiązania do koloryzmu (co stanowiło często wysuwany zarzut wobec weneckich malarzy)³³.

Można przypuszczać, iż Norwid również był świadomy owych powierzchownych odczytywań twórczości Veronesego, wobec której często wysuwany zarzut stanowiło nadmierne dekoratorstwo. Wyrazny głos sprzeciwu poety wobec współczesnych mu opinii skłania ku mniemaniu, że tego przekonania nie podzielał. Pozostaje jeszcze jedna kwestia, w której Norwid zapewne nie przyznawał Gautierowi racji. Wspomniany opis *Godów w Kanie Galilejskiej* poprzedzony został krótką notą biograficzną autorstwa Frédérica Villota, twierdzącego, iż Veronese zalicza się do najrzadziej spotykanych geniuszy, którymi malarstwo może się szczycić³⁴. W wydanych w 1880 roku *Tableaux à la plume* (Obrazy piórem) Gautier jawił się jako konse-

³¹ T. Gautier, *Panna de Maupin*. Przekł., wstęp T. Żeleński (Boy). Warszawa 1958, s. 166.

³² Notatka o twórcy *Godów w Kanie Galilejskiej* pojawiła się w broszurze wydanej w maju 1852, następnie została przedrukowana w tym samym roku i towarzyszyła biografii Veronesego napisanej przez F. Villota. Był to tom oferowany wszystkim nabywcom reprodukcji *Godów w Kanie Galilejskiej*. Później artykuł opublikowano w zbiorze tekstów T. Gautiera zatytułowanym *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* (Paris 1883).

³³ Gautier, *Préface*, s. 14.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 11.

kwentny apologeta twórczości autora *Ucztę w domu Lewiego*. Gautier cenił tego malarza nie tylko za misterną symbolikę, ale także za wartości plastyczne – uważał, że Veronese jest kolorystą równym samemu Tycjanowi. Jak wiemy, przywiązanie do barw nie stanowiło dla Norwida o znaczeniu malarstwa cinquecenta.

„O rudobrodym w czarnych aksamitach rzeźbiarzu, który na teraz nieruchomie, jak stary wenecki portret, siaduje [...]”

Z poczynionych ustaleń wynika, iż nastawienie autora *Vade-mecum* do malarstwa weneckiego nie było jednoznacznie negatywne. W obliczu tychże dociekań wyrażone przez Pniewskiego przekonanie o tym, że w noweli „*Ad leones!*” „przyjrzenie się sposobowi wykorzystania wzorca może wiele powiedzieć o stosunku Norwida do tej sztuki”, uznaję za wątpliwe, podobnie jak ugruntowany w badaniach pogląd, że o przymiotach bohatera – rudobrodęgo rzeźbiarza, najdobitniej świadczy towarzysząca mu charcica. Wypowiedziana przez Pniewskiego myśl, iż „rzeźbiarz kilkakrotnie został nazwany »rudobrodym«, i, co równie ważne, a może nawet istotniejsze – towarzyszy mu pies, chart”³⁵, jest wszak zwieńczeniem tendencji interpretacyjnej rozpoczętej przez Górskiego, kontynuowanej następnie przez Gomulickiego. Czy Norwid odniósł się w utworze „*Ad leones!*” do weneckiego malarstwa portretowego tylko po to, aby wyrazić niechęć do tego nurtu w sztuce?

Chciałabym zaakcentować pewne możliwe inspiracje ikonograficzne, które wydają się znacznie bardziej sugestywnym nawiązaniem do tematyki malarstwa weneckiego niż wspomnienie charcicy i które prawdopodobnie przyczyniły się do przedstawienia przez autora *Vade-mecum* portretu „rudobrodęgo rzeźbiarza w czarnych aksamitach”. W utworze epitet „rudobrody rzeźbiarz” powraca czterokrotnie – mniemam, iż był on ważny dla poety, jednocześnie wydaje się aluzją mocno wykraczającą poza klasyczną symbolikę związaną z kolorem rudym, przywodzącą w kulturze częstokroć skojarzenia o wymowie negatywnej. Czy w rudobrodym rzeźbiarzu dałoby się dopatrzeć konkretnej postaci jako pierwowzoru lub inspiracji istniejącym „starym, weneckim portretem”? Czy problematyka malarstwa weneckiego pojawiająca się w dziele Norwida wykracza poza nawiązanie do „charcicy kirgiskiego pochodzenia”³⁶ oraz wspomnienie „rudobrodęgo rzeźbiarza w czarnych aksamitach” i tym samym poszerza wymowę utworu?

Sportretowanym kilkakrotnie przez renesansowych malarzy weneckim artystą (nadto rudobrodym) był rzeźbiarz Alessandro Vittoria (1525–1608)³⁷. Próba udzie-

³⁵ Pniewski, *op. cit.*, s. 285.

³⁶ Dostojna charcica może odsyłać czytelników „*Ad leones!*” do czasów Norwidowi znacznie bliższych. Sam autor niemal na początku noweli sugeruje wprost: „Jużci rzeźnik zupełnie innego psa ma na myśli, jak łowiec, albo szlachetna dama...” (N 133). A jeśli ten krótki fragment jest kolejną reminiscencją odwiedzin paryskiej ekspozycji? Na wiosennym Salonie Paryskim 1881 roku pokazywana była rzeźba *Levriers russess* (Charty rosyjskie) M. Thomas-Soyer.

³⁷ O artyście wspominał G. V a s a r i w *Żywotach najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (Przełk., wstęp, objaśn. K. E s t r e i c h e r. T. 7. Kraków 1988) – ciekawe jest to, że w tomie dotyczącym życia i sztuki Michała Anioła. Znany biograf nie poświęcił weneckiemu rzeźbiarzowi osobnego rozdziału (być może, było to konsekwencją stawiania na piedestale przede wszystkim artystów florenckich), jednak wymienił go pośród uczniów J. Sansovina. Tak charakteryzował

lenia odpowiedzi na pytanie, kto był pierwowzorem protagonisty z noweli „*Ad leones!*”, skłania jednocześnie do zadawania dalszych pytań – dlaczego to właśnie podobizna (prawdopodobnie nawet i sama postać) Vittorii mogła stanowić należyty prototyp dla kreacji bohatera utworu Norwida?

Wizerunek owego rzeźbiarza został uwieczniony przez Giovanniego Battistę Moroniego, Paola Veronesego, Davida Teniersa Młodszeo, a także przez Jacopa Palmę Młodszeo. Łącznie Vittorii zrobiono kilka portretów, które były malowane przez artystów w różnych okresach jego życia. Pięć prac o takim charakterze znajdowało się w jego domu, gdzie podziwiali je zapewne klienci i goście. Możemy zatem mniemać, iż rzeźbiarz szczególnie cenił sobie sztukę autoprezentacji (niczym bohater noweli Norwida), zwłaszcza chlubił się swoimi wizerunkami przed odwiedzającymi jego dom i pracownię. Wszystkie ze wspomnianych malowideł przedstawiają artystę bogato odzianego, mającego na sobie strój z czarnego aksamitu. Cel takiego sposobu obrazowania wydaje się jednoznaczny: jest nim godne ukazywanie pozycji społecznej, a także zajęcia osoby portretowanej.

Czy relacje o domu Vittorii i o jego szczególnym upodobaniu do autoprezentacji mógł znać Norwid? O wystawnym domostwie rzeźbiarza pisał m.in. Jules Lecomte – francuski dziennikarz, autor pamfletów, w dziele *Venise ou Coup d'œil littéraire, artistique, historique, poétique et pittoresque, sur les monuments et les curiosités de cette cité* (Wenecja albo Literackie, artystyczne, historyczne, poetyckie i malownicze spojrzenie na zabytki i osobliwości tego miasta)³⁸. Obok domu Tycjana (Campo Rotto) autor wymienił także dom Vittorii, wskazując jego dokładną geograficzną lokalizację:

Dom Alexandre'a Vittorii, *Calle della pietà*, nr 3799. Urodzony w Trydencie w 1523 roku, uczeń Sansovino, tak uczciwy człowiek, jak i wielki artysta. Otrzymał również lekcje od Tycjana. Mniej niezwykły architekt niż utalentowany rzeźbiarz, uwielbiał modelować stiuki, a pałace Wenecji, zwłaszcza Pałac Dożów, są pełne jego wspaniałych dzieł. Ten dom przeszedł wiele zmian bądź przekształceń. W czasach Vittorii był on zewnętrznie zdobiony rzeźbami, medalionami, a jego ogród, uprawiany przez samego wielkiego artystę, znany był w Wenecji z rzadkich roślin, które zjednoczył jego dobry smak. Vittoria zmarł w tym domu w bardzo starym wieku³⁹.

W stuleciu XIX pojawiło się znacznie więcej publikacji poświęconych artyście, nie mówiąc już o artykułach prasowych. Wymienię tylko kilka z nich. Przed ukazaniem się książki Lecomte'a, tj. w 1827 roku, w Wenecji wydrukowano pracę To-

Vittorie: „uczniem Jakuba Sansovina był Aleksander Vittoria z Trydentu, rzeźbiarz doskonały i zapalony do studiów, który dzięki pięknemu stylowi pokazał w wielu dziełach, że potrafi pracować zarówno w stiuku, jak i w marmurze, i jego rzeźby są wysoko cenione. [...] W kościele św. Franciszka przy Winnicy wykonał trzy figury wielkości naturalnej, wszystkie z kamienia, piękne, wdzięczne i dobrze rzeźbione: są to św. Antoni, św. Sebastian, św. Roch. [...] Ponieważ Vittoria jest młody i pracuje chętnie, umiejętnie, z uprzejmością, chcąc osiągnąć imię i sławę, i w ogóle jest bardzo szlachetny, można spodziewać się, że zobaczymy jeszcze jego znakomite prace, godne jego imienia, oznaczającego przecie zwycięstwo. Zostanie zapewne znakomitym rzeźbiarzem i zasłuży sobie na palmę pierwszeństwa wśród innych artystów kraju” (*ibidem*, s. 296–297).

³⁸ J. L e c o m t e, *Venise ou Coup-d'œil littéraire, artistique, historique, poétique et pittoresque, sur les monuments et les curiosités de cette cité*. Paris 1844.

³⁹ *Ibidem*, s. 350.

P. Veronese, *Alessandro Vittoria* (1580)

Na stronie: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437889> (data dostępu: 16 XII 2017)

massa Temazy *Vita di Alessandro Vittoria* (Życie Alessandra Vittorii)⁴⁰. Jeden zaś z portretów artysty – obraz przedstawiający rzeźbiarza u schyłku życia (z siwą brodą), namalowany przez Palme, został wspomniany w dziele *Le maraviglie dell'Arte: ovvero le Vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato* (Cuda sztuki albo Życie wybitnych weneckich i państwowych malarzy) autorstwa Carla Ridolfiego (1594–1658), wydanym po raz pierwszy w 1648 roku, wznowionym w Padwie w 1835 roku. W roku 1858 opublikowano kolejną biografię rzeźbiarza: *Vita di Alessandro Vittoria, scultore trentino* (Życie Alessandra Vittorii, rzeźbiarza trydenckiego)⁴¹.

Do kreacji rudobrodego rzeźbiarza mogły skłaniać Norwida nie tylko przekazy piśmienne dotyczące życia i charakteru artysty, ale także jego dzieła, które poeta poznał bezpośrednio. Jak podaje *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, przyszedł autor *Vade-mecum* studiował sztukę wenecką w marcu 1843, zobaczył wówczas m.in. Pałac Dożów, w którym mieściła się Biblioteka Świętego Marka⁴². Zarówno Vittoria, jak i Veronese ozdabiali ten gmach. Istnieje duże prawdopodo-

⁴⁰ T. Temanza, *Vita di Alessandro Vittoria*. Venezia 1827.

⁴¹ *Vita di Alessandro Vittoria, scultore trentino*. Composta dal B. Dei Giovanelli. Rifusa e accresciuta da T. Gar. Trento 1858. Na stronie: https://archive.org/details/bub_gb_2JlhuhW7SG8C (data dostępu: 16 XII 2017).

⁴² *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*. T. 1: 1821–1860. Oprac. Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współud. J. Czarnomorskiej. Poznań 2007, s. 135.

bieństwo, iż Norwid odwiedził też kościół San Francesco della Vigna, gdzie znajdują się wspomniane przez Vasariego posągi świętych, a także inne kościoły, w których eksponowane były prace rzeźbiarza, tj. San Zaccaria, Santa Maria dei Frari oraz Santi Giovanni e Paolo. Warsztat rzeźbiarza – *bottega*, mieścił się w XVI wieku przy Riva degli Schiavoni – nabrzeżu wymienionym przez Norwida w utworze *Menego* (N 165). Wiadomo również, że osoby odwiedzające Wenecję w XIX wieku doskonale zdawały sobie sprawę z lokalizacji domu Vittorii. Budynek stanowił istotny element krajobrazu historyczno-artystycznego miasta. W serii rycin z 1838 roku ukazujących weneckie krajobrazy włoski artysta Pietro Chevalier (1795–1864) – obok przedstawień domu Tycjana, Jacopa Tintoretta i Giorgionego – umieścił także fragment ogrodu oraz muru okalającego dom Vittorii, zawierającego wnękę z popiersiem rzeźbiarza, opatrzonym inskrypcją⁴³.

Zatem oprócz widoku portretu rudobrodego rzeźbiarza również i znajomość jego biografii oraz dzieł mogły być dla Norwida czynnikami skłaniającymi do wykorzystania owego wzorca w noweli. Dlaczego jednak ten wenecki wizerunek Vittorii tak szczególnie zapadł Norwidowi w pamięć? Nieodłącznym atrybutem Vittorii na portretach autorstwa wcześniej wymienionych twórców była miniaturowa figurka – antyczny tors. Na tle wspomnianych przedstawień zdecydowanie wyróżnia się portret namalowany przez Veronesego około 1580 roku. Rudobrody rzeźbiarz w czarnym aksamitnym stroju trzyma miniaturę dzieła ostatecznego, tzw. *modello*, służącego do przeniesienia wymiarów na blok kamienia, z którego wykonywano pełnowymiarową rzeźbę. Atrybutem Vittorii jest *modello* do figury św. Sebastiana, lecz nie do tej marmurowej, powstałej w latach 1561–1562, z przeznaczeniem dla kościoła San Francesco della Vigna w Wenecji, tylko do późniejszych dwóch figur odlanych z brązu, również przedstawiających męczennika, dla których rzeźba z weneckiego kościoła stanowiła inspirację. Wspólne dla marmurowej rzeźby, jak i tych wykonanych z brązu jest – co ważne – ukazanie świętego bez symboli męczeństwa. Jaka rolę odgrywa ten ikonograficzny pierwowzór w kontekście problematyki noweli „*Ad leones!*”? Istotne dla rozważań w świetle charakterystyki głównego bohatera utworu Norwida wydaje się dostrzeżenie tego, jak przedstawił męczennika włoski artysta. Zgodnie z tendencją manierystyczną Vittoria podkreślił długość ciała i jego specyficzne skręcenie. Ciało św. Sebastiana modelowane jest w sposób płynny, wzrok przykuwają detale, takie jak misternie skręcone włosy czy też kora drzewa, na którym wspiera się umierający. Rzeźbie brakuje jednak charakterystycznego elementu, świadczącego o męczeńskiej śmierci świętego. Jego mękę ujawniono w formie nie narzucającej się, tj. poprzez niespokojny wyraz twarzy, wykrzywienie kończyn. Ciało św. Sebastiana jest wolne od oznak tortur, gdyż to nie męczeństwo okazuje się istotne dla artysty – obiektem jego zainteresowania jest przede wszystkim piękne, ironicznie mówiąc: „śliczne”, ciało. Widać więc tutaj postawę manierystycznego rzeźbiarza, którą cechuje odwrócenie się od modelu przedstawiania męczeństwa św. Sebastiana utrwalonego w historii sztuki. Gest ten w formie radykalnej jest charakterystyczny dla działania protagonisty Norwida, który pozbawia swoje dzieło symboliki chrześcijańskiej. O analogii między Vittorią

⁴³ Zob. V. Avery, *The House of Alessandro Vittoria Reconstructed*. „Sculpture Journal” t. 5 (2001), s. 15.

a rzeźbiarzem z „*Ad leones!*” świadczą nie tylko ich zewnętrzne przymioty w postaci rudej brody i wykwintnego stroju z czarnego aksamitu, lecz głównie postawa. W noweli Norwida można dostrzec jeszcze kilka powiązań między jej bohaterem a renesansowym artystą: Vittoria tworzył biusty – podobnie jak autor *Kapitalizacji* („Guwerner, pomiędzy biusty na ziemi stojącymi, wskazując mu najbliższy [...]” (N 138)) – a także niewielkie figury z brązu (tutaj nadmienię, że tuż pod koniec utworu charcika rzeźbiarza porównana jest do gryfa wykonanego w tym materiale).

Warto by odpowiedzieć na pytanie, w jakich okolicznościach Norwid miał możliwość poznać obraz Veronesego. Nie udało mi się dotrzeć do informacji, gdzie eksponowano jego *Portret Alessandra Vittorii* w XIX wieku. Wiadomo, iż stanowił on własność prywatną, należał do Adalberta Wellingtona Brownlowa Custa (1844–1921) do 1921 roku, jednak nie znalazłam odpowiedzi, kiedy dokładnie angielski kolekcjoner mógł go nabyć. Gwoli ścisłości warto też odnotować, że co najmniej do drugiej połowy XX wieku obraz tytułowany był jako *Portret rzeźbiarza*. Jeszcze w 1968 roku identyfikacja jego bohatera jako Vittorii pozostawała zaledwie domniemaniem – w katalogu *Tout l'œuvre peint de Véronèse* (Wszystkie obrazy Veronesego) dzieło widnieje pod następującym tytułem: *Portrait d'un sculpteur (Alessandro Vittoria?)* (Portret rzeźbiarza (Alessandra Vittorii?)). W roku 1937 Adolfo Venturi – włoski historyk sztuki, odnotował, iż nie znaleziono żadnego dokumentu potwierdzającego identyfikację postaci⁴⁴, jednak prawdopodobnie dla znawców sztuki i twórczości Vittorii nawiązanie do figury przedstawiającej św. Sebastiana mogło stanowić wystarczająco czytelną aluzję, świadczącą o tożsamości sportretowanego rzeźbiarza.

Istnieje jeszcze drugi trop, który wiedzie... ku Vicenzy, gdzie eksponowana jest do dzisiaj XVI-wieczna kopia obrazu Veronesego. Dzieło malarza (przynależącego podobnie jak Veronese do kręgu weneckiego) było własnością szlachcianki Paoliny Godi. Obraz ten razem z pozostałymi wchodzącymi w skład jej kolekcji wystawiano w Palazzo Porto Godi do 1831 roku, następnie tymczasowo portret umieszczono w innym budynku miejskim, a w 1854 roku przekazano do Muzeum Civico w Vicenzy, gdzie dzieło znajduje się do dziś. W roku 1843 lub 1844 Norwid zwiedzał najprawdopodobniej okolice Wenecji, w szczególności Padwę, Vicenzę i Weronę⁴⁵. A może zobaczył rudobrodego rzeźbiarza na jeszcze innej kopii obrazu Veronesego?⁴⁶ Kwestia ta pozostaje w sferze domysłów, jednak wspomnienie w noweli „*Ad leones!*” „rudobrodego w czarnych aksamitach rzeźbiarza, który na teraz nieruchomie, jak stary wenecki portret, siaduje [...]”, jest niezwykle sugestywne.

Uważa się, iż weneckie malarstwo kolorystyczne było nurtem współlistniejącym z manieryzmem. Tak kojarzony „wenecki portret” przedstawiający rzeźbiarza-manierystę, a równocześnie wiele mówiący o przymiotach bohatera noweli, mógłby

⁴⁴ Informację podaje za: R. Marini, *Tout l'œuvre peint de Véronèse*. Intr. S. Béguin. Trad. A. Corrella. Paris 1968, s. 116.

⁴⁵ Zob. *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, s. 136.

⁴⁶ O licznych kopiach obrazów artystów włoskich sprzedawanych na ulicach Wenecji wspominał m.in. J. I. Kraszewski (*Kartki z podróży 1858–1864*. Warszawa 1866, s. 149–164). Z kolei o ważnej roli kopii dzieł malarskich w XIX wieku i o ich powszechności pisała A. Kowalczykova (*Rafael, czyli o stylu romantycznym*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2).

świadczyć o jego sztuczności, nienaturalności, sztywności⁴⁷. Kilkakrotne podkreślenie rudego zabarwienia brody rzeźbiarza i jego pozy wydaje się nie mniej istotne niż opisy charcicy. W utworze „*Ad leones!*” mamy do czynienia z wykreowanym obrazem artysty współczesnego Norwidowi, jednakże sądzę, iż postać Vittorii, z którego sztuka poeta zetknął się podczas pobytu w Wenecji, mogła stanowić pierwowzór bohatera noweli. Ważna też okazuje się nie tylko uległość artysty, ale sam zwrot, który się dokonał. To właśnie przekształcenie *Christiani ad leones* w *Kapitalizację* należy uznać za *exemplum* przemian cechujących sztukę nowoczesną⁴⁸. Trafnie te przeobrażenia ujął Norwid w przywoływanym już *Salonie Paryskim 1881*:

Tam, gdzie tego roku rozczepiają płótno przedstawujące *La Municipalité* czy *La Loi*, na przyszły rok będzie inna treść – i ten sam model poprawnie narysowany i namalowany biegle służyć będzie do figury przedstawiającej *La Légitimité* lub *La Pisciculture*. [N 538]

Stanowiłby zatem gest bohatera noweli repetycję działania artysty obecnego na wielu portretach XVI-wiecznych, który „odjął” strzały z figury męczennika, by zamiast śmierci ukazać przede wszystkim jego „śliczne” ciało? Tego typu rzeczowość, tj. „nazbyt cielesna”⁴⁹, w rzeźbie była przez Norwida postrzegana źle. *Nb.* podczas pobytu we Florencji w 1844 roku inne przedstawienie św. Sebastiana stało się obiektem jego uwagi. W tym samym roku, w liście do Antoniego Zaleskiego poeta opisywał swoje wrażenia ze zwiedzenia Wystawy Przemysłu i Sztuk Pięknych. Wysocko ocenił wtedy dzieło autorstwa Pia Fediego – „brylanta Florencji”, o którym wypowiadał się nadzwyczaj pochlebnie:

Z rzeźby *Sebastian* (Fedi), a zresztą wszystko albo nędzne naśladowanie Dupré – rodzaj, który zaledwo że Duprému uchodzi – albo perfumowane sentymta, jak *Frecia* itd. Jeden tylko *Sebastian*, co – rozważywszy go dokładnie – widać, że po Urbino i Buonarrotim się narodził: masy wielkie, stworzone, i to uczucie rzeczywiste, które prawdziwą jest poezją, bo ani marzeń (jako słabych i nie ujętych, nikłych), ani też rzeczowości (jako nazbyt cielesnej), ale prawdziwą rzeczywistość za rzecz sztuki uważam⁵⁰.

Może zatem w utworze „*Ad leones!*” Norwid przywołuje postać rudobrodego rzeźbiarza nie tylko po to, by – jak pisał Pniewski – uzewnętrznić swój „ironiczny stosunek” do malarstwa weneckiego, lecz by wskazać konkretny moment w dziejach historii sztuki, uwydatnić wspólne dążności w działaniach artystów: dawniej i dziś. Takie widzenie manieryzmu przez Norwida, choć nie wyrażone wprost, byłoby zgodne z XIX-wiecznymi tendencjami, kiedy to ów kierunek postrzegano jako upadek renesansu⁵¹. Józef Ignacy Kraszewski w *Kartkach z podróży 1858–1864 roku*,

⁴⁷ Zob. *Manieryzm*. Hasło w: J. Puzynina, T. Korpysz, *Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*. Na stronie: <http://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl/index.php?podglad=&tidh=117917> (data dostępu: 16 XII 2017).

⁴⁸ Wykorzystywanie w XIX wieku utrwalonych ikonograficznych wzorów pochodzących z twórczości o tematyce religijnej do kreowania przedstawień o innej wymowie opisała m.in. L. Nochlin (*Realizm*. Przeł. W. Juszcak, T. Przystępski. Warszawa 1974).

⁴⁹ C. Norwid, list do A. Zaleskiego. W: *Pisma wszystkie*. T. 8: *Listy. 1839–1861*, s. 13.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ K. Estreicher we wstępie do dzieła G. Vasariego *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy, architektów* (Przeł., objaśn. K. Estreicher. Warszawa 1980, s. VIII) podkreślał, iż

opisując swoje wrażenia z pobytu w Wenecji, nazwał gmach kościoła San Francesco della Vigna „pięknym”, jednocześnie zgłosił zastrzeżenie co do dwóch posągów wykonanych z brązu, umieszczonych w niszach fasady kościoła. Mowa tu o figurach przedstawiających Mojżesza i św. Pawła autorstwa Tiziana Aspettiego. Te nie spodobały mu się, gdyż były zbyt „manierowane” i „wymęczone”⁵². Norwid swoją negatywną opinię o manieryzmie najpełniej wyraził we fragmencie VI utworu *Wita-Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem*, zatytułowanym... *Manieryzm*:

Ku rusztowaniu skoczył akrobata.
Patrz, jak mu w stawach kość z kością strzyże,
Aż brzękły... zadrżał... stanął... i nie złata!
– Cierpiał, co któryś z ciągniętych na krzyże.
Lecz – dla zdziwienia, nie zbawienia świata!...⁵³

Z poematu wybrzmiewa moralizatorski ton Norwida, wedle którego status twórcy manierystycznego jest zdegradowany, ów artysta to – co najwyżej – akrobata. Wróćmy jeszcze na chwilę do samej noweli, w której istotną rolę odgrywa też problematyka *sacrum* przejawiającego się w rzeźbie. Narrator „*Ad leones!*” wygłasza swoje poglądy w kontrze do pozostałych towarzyszy rudobrodego rzeźbiarza. Znamienna jest wypowiedź narratora noweli:

– Co do mnie – rzekłem – myślę o tym, iż ujęcie ręką krzyża jest ze znanych dotąd najtrudniejszym choreograficznym i plastycznym zadaniem – PALEC DOTYKA SYMBOLU – to nie może być ani zręczne i wykintne, ani niezgrabne – ani grożące, ani bez znaczenia – ani łatwe, ani przysadne – ani proste, ani przemyślnie... ani piękne, ani niepiękne!... Nic trudniejszego nie znam! I artysta, który to zrobi, potrafi wszelką kompozycję zrobić... [N 140]

W mniemaniu narratora artysta podnoszący tematy religijne zmagają się – jak pisze Norwid – z „najtrudniejszym choreograficznym i plastycznym zadaniem [...]”. Bohater ten, stanowiący *porte-parole* samego autora noweli, jednocześnie odrzuca tylko i wyłącznie estetyczny odbiór dzieła, w którym istnieje *sacrum* lub jest ono możliwe⁵⁴. Jakże jego postawa okazuje się przeciwna poglądom Gottholda Ephraima Lessinga, postulującego w rozprawie *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji* wykluczenie z obszaru sztuki dzieł o charakterze kultowym, tj. takich, dla których ważne są „prawda i wyraz”, a nie „piękno”. Wspomniany w noweli krzyż stanowi

manieryzm został surowo potraktowany przez historyków sztuki XIX wieku, którzy nie cenili jego „dekoracyjnych wartości”.

⁵² Pisał Kraszewski (*op. cit.*, s. 162; zob. też na stronie: <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=5563> (data dostępu: 16 XII 2017)): „Trafem wypadł nam naprzód kościół Św. Franciszka della Vigna, piękny gmach Sansovina z 1535 r. z facjată Palladiusza, wspaniałą dwoma kolosalnymi posągami Mojżesza i św. Pawła przyozdobioną. Posągi te Aspettiego manierowane, wymęczone, nie podobają się”.

⁵³ C. Norwid, *Wita-Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem*, R. 1856. W: *Pisma wszystkie*. T. 3: *Poematy*, s. 532.

⁵⁴ Pisząc o takim dziele, biore pod uwagę kategoryzację przywołaną przez J. Winnicką-Gburek (*Krytyka, etyka, sacrum. W stronę aksjologicznej krytyki artystycznej*. Gdańsk 2015, s. 138–140). Według badaczki sposób uobecniania się *sacrum* warunkuje podział na sztukę sakralną, religijną lub zawierającą odniesienia do religii.

uzewnętrzzenie *sacrum*. Władysław Stróżewski, pisząc o *sacrum* w dziele sztuki, zaznaczał, iż jeśli „doszło do jego uobecnienia”, to wówczas:

fascynuje ono bardziej niż czyste piękno, a zarazem jest bardziej odległe, transcendentne, wzniosłe niż wszelka estetyczna wzniosłość. Jest tajemnicze [...] tajemniczością, która dana jest jako nieprzenikniona, nie do odgadnięcia⁵⁵.

Myślenie narratora noweli wydaje się bliskie Stróżewskiemu. Zgola inaczej pojmuje sztukę Dziennikarz, pojawiający się pod koniec utworu. Według niego talent rzeźbiarza jest „sliczny”, podobnie jak i jego charcica. Tym samym Dziennikarz nie zwraca uwagi na wymowę moralną dzieła sztuki. Taka postawa stanowi konsekwencję przemian, które zaszły u schyłku renesansu, a których egzemplifikacją są choćby rzeźby manierystyczne. W artykule *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*, napisanym kilkadziesiąt lat przed nowelą „*Ad leones!*”, Norwid dwukrotnie (w różnych formach) wspominał: „Sąd przeto, jak mówiłem, o współczesnych artystach dopiero w odniesieniu do estetycznej ich przeszłości stanowczo może się rozwinąć [...]” (N 361). Sporą część treści „*Ad leones!*” Norwid poświęcił konstruowaniu wizerunku artysty. Jego charakter jest znacząco odmienny od mentalności tych artystów, których niezwykle cenil – zgola nie tylko za „estetyczną przeszłość”⁵⁶.

⁵⁵ W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*. W: *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków 2002, s. 226–227.

⁵⁶ Choćby stosunek artysty z noweli „*Ad leones!*” do materii rzeźbiarskiej sytuuje go w kontrze do postawy, z której znany był Michał Anioł. Zob. K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*. Poznań 2000, s. 184–186. Warto wspomnieć w tym miejscu także o artykule C. Norwida *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)* (w: *Pisma wszystkie*. T. 7: *Proza. Część druga* (1973)), opublikowanym po raz pierwszy na łamach „Biblioteki Warszawskiej” w 1847 roku. Tytuł utworu intryguje – wspomnienie w nawiasie „dziś żyjących” rzeźbiarzy florenckich nasuwa przypuszczenie o drugoplanowym lub uzupełniającym charakterze informacji o artystach współczesnych autorowi. Mimo to dotychczasowa recepcja tego utworu była zwrócona głównie w stronę poglądów Norwida na temat twórców XVIII- i XIX-wiecznych. J. W. Gomiccki w komentarzu do artykułu *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)* (*ibidem*, s. 576) twierdził, iż „do najważniejszych partii niniejszego przeglądu należą rozdziałki VIII do XIV, poświęcone w całości informacjom o rzeźbiarzach współczesnych samemu autorowi, który albo ich znał osobiście (Bartolini, Santarelli, Costoli, Dupré, Fedi), albo nawet u nich studiował (Pampaloni)”. Również Trojanowiczowa i Dambek w *Kalendarzu życia i twórczości Cypriana Norwida* (t. 1, s. 172), pisząc o artykule *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*, podkreślały poruszoną w nim tematykę „współczesnych kierunków malarstwa i rzeźby florenckiej”. Uwypuklanie znajomości Norwida z artystami skupionymi wokół florenckiej Akademii Sztuk Pięknych bez wątplenia jawiło się jako atrakcyjne, zwłaszcza że pozwalało głębiej wniknąć w uwikłania poety w jego terażniejszość. Mimo iż w znacznej części artykułu poeta poświęcił uwagę artystom sobie współczesnym, to kryterium oceny i charakterystyki ich twórczości stanowiła, jego zdaniem, wierność czy szacunek tychże wobec artystycznych osiągnięć mistrzów renesansowych. Kluczowa okazuje się tutaj wierność względem tradycji związanej z dziełem Michała Anioła. Na renesans przypada bowiem według poety – „kraniec sztuki chrześcijańskiej” (N 363). Istotne przy tym wydaje się, iż jej kres sytuował on między twórczością Giotta i autora *Mojżesa*, pisał tak: „Od Campanilli Giotta [Przypis Norwida: Wieży przy kościele Ś(więte)go Jana we Florencji], pierwszej w swoim rodzaju, do najpierwszego gmachu w świecie [Przypis Norwida: Kościół Ś(więte)go Piotra], wiele jest imion ludzkich jaśniejących w historii, ale dwa najjaśniejsze u krańców sztuki chrześcijańskiej: Giotto i Michał-Anioł” (N 363). Twórczość Michała Anioła – zdaniem Norwida – zamyka ów wartościowy renesans: „Odkąd karta upadku i pojedynczych usiłowań bez widocznego ciągu: jedni, za Buonarrotim po kolo salnóć idąc, przestawać muszą na zewnętrznej dużości materiału, jak to na przykład Bandinelli; drudzy się uciekają po gotowe już

W noweli kontekst weneckiego malarstwa „*Ad leones!*” został zatem rozszerzony o możliwą inspirację ikonograficzną, a także o manieryzm (w jego historycznym ujęciu) jako nurt zmierzchu renesansu, antycypujący – zdaniem poety – tendencje istniejące w sztuce jemu współczesnej. Utwór napisany przez Norwida pod koniec życia zyskuje więc podwójną, symboliczną ramę odniesienia – refleksja poety nad statusem artysty, jego predyspozycjami oraz postawą moralną staje się zarazem spojrzeniem ogarniającym nie tylko własną epokę, ale schyłek renesansu, ów „kraniec sztuki chrześcijańskiej”. Interpretacja ta potwierdza jednocześnie „testamentowy”, a może właściwie rozliczeniowy wobec poprzednich epok charakter utworów wchodzących w skład *Trylogii włoskiej*.

Obie postaci: XVI-wiecznego artystę i wymagowanego (bohatera noweli), oprócz posiadania rudej brody cechowała ta sama profesja, szczególne upodobanie do autoprezentacji, taki sam gest artystyczny, który stanowiło usunięcie symbolu męczeństwa z rzeźby, oraz pragnienie, by ich twórczość była postrzegana przez oglądających jako „śliczna”, przyjemna dla oka.

Badacze dorobku artystycznego Norwida niejednokrotnie próbowali ustosunkować się do zachowania rudobrodego rzeźbiarza, starając się zarazem wskazać, który z bohaterów ponosi największą odpowiedzialność za zmianę koncepcji dzieła. Toteż podkreślano m.in. trudną sytuację twórcy w rzeczywistości kapitalistycznej, rozdźwięk między jego ideałami a oczekiwaniami publiczności. Wśród tych rozważań zdecydowanie wyróżniała się opinia Kazimierza Wyki, twierdzącego, że bierność artysty to czyn „doskonałego ironisty, który poprzez pozorne przyznawanie słuszności daje dowód swojej przewagi”⁵⁷. Jeśli przyjąć, że podczas stwarzania bohatera „*Ad leones!*” inspirację dla Norwida stanowił jeden z portretów przedstawiających Alessandra Vittorię, a także sama jego postać, to czy nadal powinniśmy uważać, iż rudobrody rzeźbiarz „może zwyciężyć jako ironista” – jak sądził przed laty Wyka⁵⁸?

Abstract

ALEKSANDRA SIKORSKA Adam Mickiewicz University, Poznań

WHO IS “THE RED-BEARDED SCULPTOR”? ON THE SHORT STORY “AD LEONES!” ONCE AGAIN

The article touches the problem of Venetian painting in such Cyprian Norwid's pieces as *Menego, Salon Paryski 1881 (Paris Salon 1881)* and the short story “*Ad leones!*.” When it comes to the origin of the second piece, the author of the paper finds the opinions by Theophile Gautier particularly valuable, especially those of them which refer to the issue of Venetian painting and the 19th c. continuators of the tradition.

Philippe Beauassant's book *Passages, de la Renaissance au Baroque (Passages. From the Renaissance to Baroque)*, the reading of which accompanied the author while producing the paper, allows to look at the consensus recorded in research tradition that the greyhound bitch accompanying the red-bearded sculptor best attests the virtues of the main character of “*Ad leones!*.” An effect of such read-

formy do starożytnych mistrzów, jak to np. Jan Bologna, mistrz wielkiego talentu, dotykający manieryzmu pod koniec świetnej swojej drogi” (N 363).

⁵⁷ K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. Kraków 1948, s. 51.

⁵⁸ *Ibidem*.

ings is, according to the author of the paper, the opinion expressed by Dariusz Pniewski that “the sculptor was a few times named red-bearded and, which is equally important and even most important, he is accompanied by a dog, a greyhound.” It is for that reason that the researcher’s observations about Norwid’s attitude to Venetian colorism, though valuable, prove insufficient. The author of the paper attempts to reverse the tendency found in research in “*Ad leones!*,” trying to reach for the possible genesis of red-bearded sculptor’s creation.

Employing this approach, the context of Venetian painting in the short story is extended by a possible iconographic inspiration as well as by a problem of mannerism (in its historical perspective) seen as a trend in the decline of the Renaissance, anticipating, in Norwid’s view, the tendencies in the art of his days. “*Ad leones!*,” written nearly at the end of the poet’s creativity, gains a double, symbolic frame of reference: Norwid’s reflection on the status of the artist, his predispositions and moral stance become also a view which embraces not only the 19th c., but also the end of the Renaissance.