

EDYTA CHLEBOWSKA

CYPRIANA NORWIDA *CHRISTIANI AD LEONES* –  
W STRONĘ IKONOGRAFICZNYCH I SEMANTYCZNYCH  
POSZUKIWAŃ

[...] Szkice szczególnie Cypriana Norwida są prawdziwie znakomite, gdyby mu Bóg dał trochę zimniejszej krwi i praktyczności (byle nie nazbyt)... byłby to może najgenialniejszy ilustrator... Pomysły rzucane przez niego od niechcienia na papier odznaczają się werwą i wyrazistością nadzwyczajną... Ale gdy chce co wypracować... traci siłę. Trudno przemóc naturę, nie nawykłą przez długie lata do żadnego woli hamulca.

Taką oto krótką charakterystykę Norwida-plastyka zamieścił Kraszewski na kartach swoich *Rachunków* z r. 1866<sup>1</sup>. Wywołała ona żywą reakcję ze strony samego zainteresowanego, który poczuł się mocno dotknięty krytycznym tonem wypowiedzi. W maju 1867 r. – nie kryjąc swego rozżalenia – pisał w liście do Kraszewskiego:

Ludzie prostoduszni i pisarze obywatelscy wiedzą i wyznają, że jak człowiek dochodzi do tego, iż jest wierny na małym i że w wymiarach i możliwościach je mu poddanych jest wypełniającym i twórczym, i genialnym – to nazywa się, iż stanął i zatrzymał się na progu, poza którym winien spotkać idące do siebie społeczeństwo<sup>2</sup>.

A nieco dalej:

U C. N. stoi płótno wielkie jak lekkomyślność krytyki Kraszewskiego – ale choć to płótno nie za pieniądze i dla kościoła: jednakowoż „s i ł y z b y w a”, jak mówi Kraszewski--- Bogdaj w takim razie mieć nieco „k r w i- z i m n e j” w grobie!...

---

Mgr EDYTA CHLEBOWSKA – asystent naukowy Instytutu Badań nad Twórczością C. Norwida Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, ul. Staszica 3, p. 5, 20-081 Lublin; e-mail: edytowo@gmail.com.

<sup>1</sup> *Z roku 1866. Rachunki. Przez B. Bolesławitę*, Poznań 1867, s. 288-289.

<sup>2</sup> Zapewne Kraszewski wie, jaka jest różnica między społeczeństwem a sąsiedztwem: u nas nie ma społeczeństwa, jest sąsiedztwo (przyp. C. N.).

Te i wiele innych sądów o mnie w Ojczyźnie przypominają mi jeden mój karton, który może widział gdzie Kraszewski w Galicji: jest to *Neron na spalonym Forum oskarżający Chryścijan* – robiłem to pierwiej, niż toż samo w wymiarach szerokich Niemiec powtórzył<sup>3</sup>.

Autor *Rachunków* najpewniej nie miał okazji odnieść się do repliki Norwida, z tej prostej przyczyny, że nigdy się z nią nie zapoznał. Bronisław Zaleski, który pośredniczył w ich korespondencji, nie przekazał listu Kraszewskiemu, lecz zachował w swoich osobistych papierach<sup>4</sup>. Nie sposób dziś rozstrzygnąć, czy to właśnie pod jego namową, czy też na skutek innych okoliczności Norwid postanowił zmienić formę swej wypowiedzi. Faktem jest, iż do rąk Kraszewskiego dotarł ostatecznie inny list. Wprawdzie i w nim – zwłaszcza w pierwszym, zawierającym sporą dozę ironii, zdaniu – pobrzmiewa echo pretensji, dotyczących notki w *Rachunkach*: „[...] Wielmożnemu Kraszewskiemu dziękuję, że raczył ocenić szkice moje mimowolnie rzucane na papier [...]”<sup>5</sup>, jednak wymowa całości jest nieco odmienna. Różnica dotyczy głównie perspektywy adresata listu. Norwid zrezygnował z bezpośrednich zarzutów wobec autora *Rachunków*, a w ich miejsce podjął obszerną polemikę z Antonim Małeckim, którego dziełem była obszerna monografia Słowackiego. Tym niemniej emocje wciąż żywo pulsują pod powierzchnią słów, a poczucie krzywdy i niesprawiedliwości oraz żal do „lekkomyślnych” krytyków stanowią centralną oś obu wspomnianych listów. W obu Norwid z naciskiem podkreśla, że żadne z jego twórczych dokonań (wypunktowując przy okazji te z nich, które uznaje za najistotniejsze) nie zostały w społeczeństwie polskim należycie docenione.

Norwidowe polemiki z krytyką artystyczną i literacką od dawna zajmowały biografów i badaczy twórczości Norwida. Niejednokrotnie zastanawiano się, po czyjej stronie leży racja, jak bardzo słuszne są zarzuty antagonistów autora *Vade-mecum*, a w jakim stopniu należy uznać za uzasadnione jego pretensje i argumenty. Przywołany powyżej spór również może zachęcać do tego typu rozważań, choćby z tej racji, że w jego orbicie zarysowuje się wiele drugorzędnych okoliczności, które warto uwzględnić, analizując stanowisko każdej ze stron, a które sprawiają, że niełatwo tu o jednoznaczne i proste oceny, niemieszające się ani w hagiograficznej, ani w „odbrązowiającej” czy demaskatorskiej optyce.

---

<sup>3</sup> C. N o r w i d, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. IX: *Listy. 1862-1872*, Warszawa 1971, s. 287.

<sup>4</sup> Tamże, s. 591.

<sup>5</sup> Tamże, s. 288.



Tym razem jednak kwestie słuszności takich czy innych racji, opinii oraz zarzutów pozostawię nierozstrzygnięte. Raz jeszcze zacytuję natomiast fragment listu Norwida, dotyczący jednej z nielicznych wielofiguralnych scen w jego plastycznej spuściźnie. „Te i wiele innych sądów o mnie w ojczyźnie przypominają mi jeden mój karton, który może widział gdzie Kraszewski w Galicji: jest to *Neron na spalonym Forum oskarżający Chrześcijan* – robiłem to pierwiej, niż to samo w wymiarach szerokich Niemiec powtórzył”<sup>6</sup>. Jest to bodaj jedyna autorska wzmianka na temat rysunku, znajdującego się od 1978 r. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw III r.a. 11130)<sup>7</sup>, znanego pod tytułem – *Christiani ad leones*, wpisanym przez Norwida wprost w obrębie kompozycji.

Ale po kolei... zacznijmy od kwestii podstawowej – od opisu rysunku. Zgodnie z sugestią Norwida przedstawione przezeń wydarzenie rozgrywa się w umownie zarysowanej scenerii spalonego Rzymu. W oddali widzimy ruiny miejskich budowli, wśród nich fragment smukłej kolumnady i pozostałości potężnych arkad, z kolei na pierwszym planie ziemię pokrywają bezładnie rozrzucone odłamki architektonicznych detali<sup>8</sup>. Przeważającą część kompozycji wypełniają jednak postaci. Po prawej Neron, spoczywający w swobodnej

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 287.

<sup>7</sup> Informacje dotyczące losów kompozycji są fragmentaryczne. Z cytowanego w tekście głównym fragmencie listu Norwida z 1867 r. wynika sugestia, że rysunek znajdował się w tym czasie na terenie Galicji, ale konkretne dane o właścicielu pochodzą dopiero z 1909 r. Był on wówczas w posiadaniu rodziny ks. Janusza Radziwiłła w Tyczynie, która przechowała go w swoich zbiorach jeszcze przez kilkadziesiąt następnych lat. Dopiero po II wojnie światowej spadkobiercy księcia wyprzedali znajdujące się wówczas w posiadłości w południowym Tyrolu dobra rodzinne, a wśród nich także norwidowską pracę. Trafiła ona do rąk Emeryka Czapskiego, a następnie do Adama Broża z Rzymu, od którego została ostatecznie zakupiona przez MNK. Nie wiemy jednak, czy Radziwiłłowie byli pierwszymi właścicielami *Christiani ad leones*, nie możemy także zapewnić, że kompletna jest lista kolejnych jej posiadaczy. Dla historii obiektu ważna jest informacja, że po raz pierwszy praca była eksponowana w 1909 r. na wystawie zorganizowanej przez Jerzego Mycielskiego w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (maj-czerwiec 1909, zob. *Katalog wystawy obrazów dawnych malarzy włoskich, flamandzkich, holenderskich, niemieckich, francuskich i polskich*, seria 2, wyd. J. Mycielski, Kraków 1909, poz. 36), ostatnio natomiast mieliśmy okazję oglądać ją w 2001 r. na monograficznej norwidowskiej wystawie w Muzeum Literatury w Warszawie (zob. katalog wystawy: *Cyprian Norwid. Prorok niechciany*, Warszawa 2001, poz. 192, il. 97).

<sup>8</sup> Bronisław Biliński identyfikuje zruinowane budowle, stwierdzając iż „tło rysunku wyobraża [...] wolty bazyliki Konstantyna, która dla Norwida była, zgodnie z ówczesnymi przekonaniami, Świątynią Pokoju, ukazuje trzy kolumny Świątyni Kastora i Polluksa oraz zarysowuje kontury Koloseum” (*Norwid w Rzymie*, [w:] *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej, 23-25 września 1971*, red. M. Zmigrodzka, Warszawa 1973, s. 158).

pozie na kilkustopniowym, prowizorycznym podium, otoczony liczną świtą kobiet i mężczyzn, wśród których oko widza wyławia młodego lutnistę oraz żołnierza. Cesarz zwraca się do skupionych wokół siebie osób, niedbałym gestem wyciągniętej ręki wskazując na przyprowadzonych przed swoje oblicze chrześcijan. Jest ich czworo: dwaj brodacі mężczyźni, kobieta i chłopiec, wszyscy ze skrepowanymi rękami i z połyskującymi nad głowami aureolami. W otoczeniu władcy wyczuwalne jest napięcie; jedni z uwagą wpatrują się w niego, spojrzenia innych kierują się natomiast w lewo, ku oskarżonym. U ich stóp leży rzucona na ziemię pochodnia z jasną smugą dymu, przecinającą diagonalnie przestrzeń i docierającą do cesarskiego podium, przez co „zdaje się – jak pisał Przesmycki – na istotnego wskazywać podpalacza”. U dołu kompozycji Norwid umieścił napisy: po lewej łaciński tytuł „Christiani/ ad leones”, a pośrodku, przy samej niemal krawędzi, na kamiennym ułamku sygnaturę wraz z datą: „C. NORWID fecit 1855 [lub 1845?]”<sup>9</sup>. Rysunek o wymiarach 44,3 x 49,5 cm wykonany jest piórem, brązowym atramentem, na szkicu ołówkowym, lekko podkolorowany sepią oraz gwaszem, aureole namalowane są natomiast farbą w kolorze matowego złota. Podłoże stanowi biały papier naklejony trwale na karton.

Dla porządku odnotuję jeszcze kilka uwag dotyczących kwestii kompozycyjno-stylistycznych. W scenie zauważamy wertykalną linię podziału, przebiegającą tuż przed grupą chrześcijan i wyłaniającą dwie, odmiennie pod wieloma względami, części. Lewa strona uderza statyką, oddaną poprzez zestawienie niemal wyłącznie pionowych elementów oraz ujawniającą się w posągowych sylwetkach postaci. W prawej części przeważają natomiast, wyrażające poruszenie i niepokój zgromadzonego tłumu, linie diagonalne. Otwierający się za grupą świętych dalszy plan, wypełniony powietrzem, ukazujący zruinowaną i opustoszałą miejską scenerię, zamyka po prawej stronie kurtynowo ściana jakiegoś budynku, potęgując wrażenie natłoku zebranych tuż przed nią postaci. Pewne analogie z takim sposobem ukształtowania przestrzeni można dostrzec w kilku innych pracach Norwida, by wspomnieć akwarelę *Kobieta chananejska* (1879) oraz akwafortę *Nie było dla nich miejsca w gospodzie* (1850). Spoglądając uważnie na *Christiani ad leones*, odnosi się wrażenie, iż scena rozpada się niejako na dwie niezależne części, pomiędzy którymi brak koniecznych powiązań oraz niezbędnej przystawalności. Ów kompozycyjny dysonans można, zakładając intencjonalny jego charakter, potraktować jako swego rodzaju narzędzie, wykorzystane przez twórcę w celu wzmocnienia

<sup>9</sup> Do kwestii datacji rysunku powrócę w dalszej partii tekstu.

konfliktu rozgrywającego się na semantycznej płaszczyźnie dzieła. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, iż jest to przejaw pewnych braków warsztatowych Norwida, który nie otrzymał wszakże pełnego artystycznego wykształcenia.

Kwestia właściwego rozpoznania tematu interesującego nas przedstawienia nie przysparza większych problemów. Nawet bez znajomości rozbudowanej wersji tytułu, przywołanej przez Norwida w liście do Kraszewskiego, bez trudu możemy wskazać dwie strony rozgrywającego się przed naszymi oczami dramatu oraz określić ich wzajemne relacje. Czytelny jest zarówno gest Nerona, zwłaszcza w powiązaniu z wywołaną przezeń reakcją otaczających osób, jak i postawa stojących przed władcą chrześcijan. Nie bez znaczenia jest natomiast pytanie: kim są owi świadkowie Chrystusa? czy możemy rozpoznać ich z imienia? Kiedy w 1911 r. Przesmycki po raz pierwszy zreprodukował rysunek w edycji *Pism zebranych* Norwida, zamieścił w opisie informację, że widzimy tutaj „Piotra, Pawła i dwie święte niewiasty”<sup>10</sup>. Takie rozpoznanie obowiązuje na mocy „milczącej zgody” do dziś. Zostało ono w pewnym sensie potwierdzone w wydanej niedawno monografii, poświęconej Norwidowskiej plastyce, pióra Aleksandry Melbechowskiej-Luty<sup>11</sup>. Obszerny opis Przesmyckiego został tam przytoczony w dosłownym brzmieniu, a ponieważ nie towarzyszył mu żaden merytoryczny komentarz, wnioskować należy, iż autorka w pełni zgadza się z zawartymi w nim informacjami. Myślę, że sprawa nie jest tak oczywista, jak się na pozór wydaje. Po pierwsze – nie zwrócono dotychczas uwagi na drobny, tym niemniej ewidentny błąd, jaki zakradł się do wspomnianego opisu: w Norwidowskiej scenie ukazane zostały przecież nie dwie chrześcijanki, lecz jedna tylko młoda kobieta w okrywającym głowę welonie. Co do drugiej „niewiasty”, to z całą pewnością stwierdzić należy, iż jest to chłopiec lub młodzieniec, o wciąż jeszcze dziecięcych rysach twarzy. Po drugie – warto nieco uwagi poświęcić postaciom rozpoznany przez edytora *Pism zebranych* jako św. Piotr i św. Paweł.

Źródłem personalnej identyfikacji Apostołów stała się zapewne dla Miriama silna tradycja Kościoła katolickiego, mówiąca o ich męczeńskiej śmierci, jaka miała się dokonać w trakcie pierwszego prześladowania chrześcijan, przeprowadzonego przez Nerona po wielkim pożarze Rzymu w r. 64. W XIX wieku wciąż była ona żywa, podobnie jak przekonanie, iż Apostołowie zginę-

---

<sup>10</sup> C. N o r w i d, *Pisma zebrane*, t. C, wydał Z. Przesmycki, Warszawa–Kraków 1911. Reprodukacja rysunku zamieszczona była po s. 80, opis na stronach 458-459.

<sup>11</sup> *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 238.

li tego samego dnia, czego wyrazem jest obchodzone po dziś dzień wspólne święto, upamiętniające ich męczeństwo. Pozostaje pytanie: który z mężczyzn to Piotr, a który Paweł? Ponieważ twórca zrezygnował z użycia atrybutów, umożliwiających jednoznaczne rozpoznanie (zarówno niewielki krzyż w dłoni jednego, jak i krzyż monogramatyczny z literami A i Ω na szacie drugiego świętego mają charakter atrybutów ogólnych, nie zaś indywidualnych), jedyną wskazówkę stanowią dla nas cechy fizys obu postaci. Warto sięgnąć w tym miejscu do tradycji ikonograficznej. O ile najwcześniejsze znane przedstawienia Apostołów nie różnicują ich pod względem wyglądu, o tyle już w połowie IV wieku wykształciły się typy fizjonomiczne, funkcjonujące z niewielkimi przeobrażeniami w sztukach plastycznych następnych epok. Piotra przedstawiano najczęściej jako mężczyznę o okrągłej twarzy, kręconych włosach i gęstej, kędzierzawej brodzie, Pawła natomiast jako łysego, o pociągłej twarzy i długiej spiczastej brodzie. Dla zilustrowania ciągłości ikonograficznej tradycji w przedstawianiu fizjonomii obu świętych można choćby zestawić powstałe w V-VI wieku mozaikowe popiersia Apostołów z oratorium św. Andrzeja w kaplicy arcybiskupa Rawenny (Rawenna, Muzeum Arcivescovile) z ich podwójnym wizerunkiem pędzla El Greco (ok. 1590, olej na płótnie, 120 x 92 cm, wł. pryw., Barcelona). To właśnie wygląd brody stanowi główne kryterium rozróżniania obu świętych w obrębie bogatej, zarówno w sensie ilościowym, jak i tematycznym, tradycji ich wspólnych przedstawień. Możemy na tej podstawie przypuszczać, że w norwidowskiej scenie na czoło grupy chrześcijan wysuwa się św. Paweł, natomiast tuż za nim stoi wraz z młodym uczniem św. Piotr.

Postać Apostoła Narodów ukazana w kompozycji *Christiani ad leones* nawiązuje do jego wizerunków w typie ascetyczno-wizjonerskim, mających swoje źródło w przedstawieniach filozofów i mędrców. Co ciekawe, Norwid wyraźnie wyeksponował postać św. Pawła; stoi on z przodu, w postawie wyrażającej godność i odwagę, a jego rozpostarte ręce zdają się osłaniać pozostałych chrześcijan. Nawet złocista aureola nad jego głową różni się od pozostałych, nakreślonych pojedynczą kreską. Nietrudno dostrzec również skonstrastowanie postaw obu Apostołów, dodatkowo wzmacniające dominującą rolę św. Pawła. Takie rozwiązanie nie znajduje odniesienia w tradycji ikonograficznej, wyrażającej prymat św. Piotra w Kościele i jego przewodnie miejsce pośród Kolegium Apostolskiego. Wprawdzie św. Pawłowi również przyśługiwała uprzywilejowana pozycja w tej hierarchii, tym niemniej była ona zawsze podrzędna w stosunku do Księcia Apostołów. To św. Piotr zajmuje zawsze miejsce po prawicy tronującego Chrystusa, on również jest z reguły pierwszoplanową postacią w scenach, odnoszących się do wspólnej ze św.

Pawłem posługi w rzymskiej gminie chrześcijańskiej. Dlaczego zatem, wbrew powszechnie obowiązującej konwencji, Norwid wyeksponował w swej kompozycji postać św. Pawła? Możemy przypuszczać, że wyborem tym kierowała osobista sympatia i pewna duchowa więź, łącząca artystę z Apostołem, który trwale wpisał się w pejzaż jego literackiego dorobku. W związku z tą ostatnią uwagą warto przynajmniej z tytułu wymienić dwa utwory Norwida: wiersz *Dwa męczeństwa* oraz miniaturę dramatyczną *Słodycz*. Podejmują one wprost problem męczeństwa pierwszych chrześcijan, stanowią więc naturalny kontekst dla interesującego nas rysunku.

Temat Norwidowej sceny jest związany bezpośrednio z zarządzonym przez Nerona prześladowaniem, podczas którego – wedle słów Swetoniusza – „ukarano torturami chrześcijan, wyznawców nowego i zbrodniczego zabobonu”<sup>12</sup>. Nie posiadamy zbyt wielu informacji na temat jego przebiegu. Najbardziej bodaj wiarygodne pochodzą od Tacyty, który tak pisał w *Rocznikach*: „Schwymano [...] naprzód tych, którzy tę wiarę publicznie wyznawali, potem na podstawie ich zeznań ogromne mnóstwo innych, i udowodniono im nie tyle zbrodnię podpalenia, ile nienawiść ku rodzajowi ludzkiemu. A śmierci ich przydano to urągawisko, że okryci skórą dzikich zwierząt ginęli rozszarpywani przez psy albo przybici do krzyżów, albo przeznaczeni na pastwę płomieni i gdy zabrakło dnia, palili się służąc za nocne pochodnie. Na to widowisko ofiarował Neron swój park i wydał igrzysko w cyrku [...]”<sup>13</sup>. Tradycji apokryficznej zawdzięczamy natomiast przeswiadczenie, iż wraz z liczną rzeszą „wybranych” śmierć męczeńską z ręki Nerona ponieśli również apostołowie Piotr i Paweł. Pierwszy z nich został ukrzyżowany we wspomnianym cyrku Nerona na Watykanie – wg tradycji głową w dół, ponieważ nie chciał umierać w ten sam sposób co Chrystus; drugi natomiast, który jako obywatel rzymski miał prawo do rozprawy sądowej i godnej śmierci, został stracony przez ścięcie mieczem przy via Ostiense<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Gajus Swetonius Trankwillus, *Żywoty cesarów*, tłum. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 337.

<sup>13</sup> T a c y t, *Dzieła*, t. I, tłum. S. Hammer, Warszawa 1957, s. 457.

<sup>14</sup> Wspomnieć należy, że o ile działalność św. Pawła w Rzymie jest udokumentowana w tekstach źródłowych, o tyle zupełnie inaczej przedstawia się kwestia pobytu w Wiecznym Mieście św. Piotra, o którym nie wspominają najważniejsze źródła dotyczące początków Kościoła, jakimi są listy Pawłowe oraz *Dzieje Apostolskie*. Na temat jego obecności w Rzymie, podobnie jak o męczeńskiej śmierci obu Apostołów wypowiadają się natomiast pisma apokryficzne (*List św. Klemensa Rzymskiego do Koryntian*, *Dzieje Piotra* i *Dzieje Pawła*), a także Euzebiusz z Cezarei, który w *Historii Kościoła* powołuje się w tym względzie na wcześniejsze wypowiedzi Dionizego z Koryntu, Klemensa Aleksandryjskiego i Orygenesusa. Zob. B. W r o



Jak zatem rozumieć wpisane przez Norwida w obręb kompozycji zawołanie *Christiani ad leones*, które nie odnosi się wprost do męczeństwa Apostołów? Słowa te pochodzą z *Apologetyku* Tertuliana, w którym ów wczesnochrześcijański pisarz sugestywnie zarysowuje sytuację chrześcijan w Cesarstwie Rzymskim:

Jeśli Tybr zaleje mury miejskie, jeśli Nil nie wyleje na pola, jeśli niebo stanie i nie daje deszczu, jeśli głód, jeśli zaraza, zaraz słyhać krzyki „chrześcijan do lwa”<sup>15</sup>.

W okresie cesarstwa egzekucje polegające na rzuceniu skazańców na pożarcie dzikim zwierzętom, zwane *damnatio ad bestias*, były ze względu na swój widowiskowy charakter niezwykle popularne nie tylko w Rzymie, ale i innych miastach imperium. Przeprowadzano je w trakcie organizowanych przy okazji świąt igrzysk, często podczas polowań na dzikie zwierzęta (zwłaszcza lwy lub niedźwiedzie, choć ceniono sobie również w tym względzie pomysłowość)<sup>16</sup>. Chrześcijan skazanych na śmierć traktowano wręcz jako gotowy „materiał” do takich rozrywek, stąd być może Tertulian odwołał się w cytowanym fragmencie do tego właśnie rodzaju śmierci męczeńskiej. Zaczepnięty przez Norwida z *Apologetyku* tytuł kompozycji poszerza zatem jej tematyczny zakres, wykraczając poza jednostkowe, przedstawione na rysunku zdarzenie. Pozostaje on również nie bez znaczenia dla kwestii datowania dzieła, co do której brak jednomyślności, ponieważ data wpisana przez artystę w dolnej części rysunku nie jest w pełni czytelna. Wprawdzie literatura przedmiotu stosunkowo zgodnie przyjmuje, że jest to rok 1845, tym niemniej Muzeum Narodowe w Krakowie, w którego zbiorach praca ta się znajduje, wskazuje na datę o 10 lat późniejszą (1855). Druga propozycja zyskuje na znaczeniu, jeśli weźmiemy pod uwagę, że na przełomie roku 1855-1856 Nor-

---

n i k o w s k a, *Vestigia Christianorum. Świadczenia obecności chrześcijan w Rzymie przedkonstantyńskim*, Lublin 1994, s. 31-41.

<sup>15</sup> T e r t u l i a n u s, *Apologetyk* 40. 2, tłum. J. Sajdak [seria: Pisma Ojców Kościoła, t. XX], Poznań 1947, s. 164.

<sup>16</sup> Źródłem wielu cennych informacji na temat przebiegu oraz charakteru prześladowań pierwszych chrześcijan jest tekst Ewy Wipszyckiej *Prześladowania w państwie rzymskim*, umieszczony w roli wstępu do antologii *Męczennicy*, opublikowanej w serii *Ojcowie Żywi* (red. E. Wipszycka i ks. M. Starowieyski, Kraków 1991, s. 15-83) oraz artykuł ks. Norberta Widoka *Obraz tortur i egzekucji prześladowanych chrześcijan w relacji Euzebiusza z Cezarei (Sympozja kazimierskie poświęcone kulturze świata późnego antyku i wczesnego chrześcijaństwa, t. IV: Męczennicy w świecie późnego antyku*, red. B. Iwaszkiewicz-Wronikowska i D. Próchniak, Lublin 2004, s. 137-147). Zob. również: T. Z i e l i Ń s k i, *Chrześcijaństwo antyczne*, Toruń 1999 [seria: Religie świata antycznego, t. VI], s. 180-186.

wid czytał francuskie tłumaczenie *Apologetyku*. O tym, że była to lektura uważana i dla samego artysty znacząca, świadczą nie tylko wzmianki w korespondencji, ale nade wszystko ślady inspiracji tym dziełem obecne w jego twórczości literackiej, by wspomnieć choćby dramat *Słodycz* oraz własne próby tłumaczenia fragmentów dzieła kartagińskiego apologety, wykorzystane m.in. w eseju *O sztuce dla Polaków*<sup>17</sup>.

Norwidowska kompozycja nie przynosi nam obrazu męczeństwa Apostołów, nie ukazuje bezpośrednio dramatu ich cierpienia i śmierci, stanowiącego w dziejach sztuki europejskiej przedmiot niezliczonych realizacji. W scenie tej zawiera się wprawdzie zapowiedź przyszłych, tragicznych wydarzeń, tym niemniej Norwid oszczędza nam widoku okrutnych tortur, jakie stały się udziałem uczniów Chrystusowych. Wydawać by się mogło, że dla artysty ważniejszym niż „świadeństwo krwi” aspektem świętości pierwszych chrześcijan jest „świadeństwo wiary”, głoszonej przed obliczem oskarżycieli. Taki punkt widzenia jest zresztą, co ciekawe, bliski pierwotnemu rozumieniu pojęcia męczeństwa, które w historii pierwszych wieków chrześcijaństwa oznaczało nic innego, jak właśnie dawanie świadectwa, głoszenie orędzia Chrystusa<sup>18</sup>. Stąd męczennikami nazywano świadków Zmartwychwstałego, wypełniających misję świadczenia o Nim wśród ludzi. Później dopiero znaczenie męczeństwa zostało silnie związane z cierpieniami i śmiercią poniesionymi w obronie wiary. Chrześcijanie z Norwidowej kompozycji świadczą przede wszystkim swoją postawą, z jednej strony nieulekłą i ufną, a z drugiej pełną dobroci i łagodności, wyrażających się w rysach ich twarzy. Głoszoną przez nich wiarę wyrażają także chrześcijańskie symbole: krzyże w dłoniach oraz krzyż monogramatyczny (tzw. staurogram) na tunice św. Pawła, które (podobnie jak leżącą na ziemi pochodnię) lokalizować możemy zarówno w płaszczyźnie realnej, jak i symbolicznej czy atrybutywnej.

Na łonie tradycyjnej chrześcijańskiej ikonografii nie odnajdziemy bezpośrednich wzorów dla tematu *Christiani ad leones*. Nie należy on do kanonu przedstawień, składających się na ikonografię apostołów Piotra i Pawła, posiadającą z uwagi na ich wspólną, przypieczętowaną męczeństwem, misję w Rzymie wiele punktów styčných<sup>19</sup>. Główne źródło tematów podejmowa-

---

<sup>17</sup> Warto wspomnieć jedyną publikację poświęconą recepcji Tertuliana w twórczości Norwida, pióra Macieja Bielawskiego: *Norwid czyta Tertuliana*. „Vox Patrum” 8(1988), z. 15, s. 649-656.

<sup>18</sup> Termin „męczeństwo” pochodzi od greckiego *martrion*, oznaczającego świadectwo złożone pod przysięgą i mające wartość próby.

<sup>19</sup> Zob. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. E. Kirschbaum, t. VIII, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976; L. R a u, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III: *Iconographie des*

nych przez artystów różnych epok i stylów stanowiły wątki literackie zawarte w pismach apokryficznych (tj. „Dzieje Piotra” i „Dzieje Pawła”), utrwalone później i rozbudowane w nieocenionej dla rozwoju dalszej ikonografii *Złotej legendzie* Jakuba de Voragine<sup>20</sup>. W cyklicznych przedstawieniach życia i działalności Apostołów nierzadko pojawiały się sceny ilustrujące wydarzenia, w których święci wspólnie uczestniczyli. Do najczęściej przedstawianych należą: powitanie św. Piotra i Pawła w Rzymie, nauczanie św. Piotra i Pawła, dysputa z Szymonem Magiem, św. Paweł odwiedzający św. Piotra w więzieniu, pożegnanie św. Piotra i Pawła przed ich męczeńską śmiercią, Piotr i Paweł przed prefektem Agryppą oraz męczeństwo św. Piotra i Pawła. Niektóre z nich występowały wyłącznie w ramach cykli, inne funkcjonowały również jako sceny autonomiczne. Jedno z tych wydarzeń, a mianowicie dysputa z Szymonem Magiem rozgrywa się z reguły przed obliczem Nerona, by wspomnieć dla przykładu XII-wieczne mozaiki apsydy katedry w Monreale oraz fresk Filippino Lippiego w kaplicy Brancaccich w kościele Santa Maria del Carmine we Florencji (ok. 1480). Można w rysunku Norwida odnaleźć pewne analogie do tego wątku ikonografii św. Piotra i św. Pawła, aczkolwiek dotyczą one kwestii o znacznym stopniu ogólności. Mam tutaj na myśli podobny schemat tematyczno-kompozycyjny, oparty na opozycji: Apostołowie – cesarz rzymski.

Inny trop ikonograficzny prowadzi do współczesnego Norwidowi malarstwa historycznego, w obrębie którego funkcjonowały dwie przeciwstawne wizje antyku. W pierwszej z nich dochodziła do głosu tęsknota za apollinijskim, jasnym i klasycznym obliczem starożytności, tęsknota za greckim złotym wiekiem, wyrażająca się w pięknie szlachetnej i wyszukanej formy. Taką tendencję obserwujemy na przykład w idealistycznej, erudycyjnej sztuce Anselma Feuerbacha, Pierre’a Puvis de Chavannesa oraz Anglików: Alberta Moore’a i Frederica Leightona<sup>21</sup>. Na przeciwległym krańcu odnajdziemy

---

*saints*, cz. 3, Paris 1959, s. 1034-1050, 1076-1100; G. K a f t a l, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, kol. 783-789, 800-816; t e n ż e, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florence 1965, kol. 852-861, 876-893; t e n ż e, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florence 1978, kol. 812-816, 824-841; *Bibliotheca Sanctorum*, t. X, Roma 1968, kol. 211-228, 640-650.

<sup>20</sup> *Legenda na dzień św. Piotra Apostoła*, [w:] Jakub de V o r a g i n e, *Złota legenda. Wybór*, tłum. J. Pleziowa, wyb. i oprac. M. Plezia, Warszawa 1983, s. 241-253.

<sup>21</sup> Dla przykładu kilka tytułów dzieł wspomnianych artystów: *Słodka kraina* (1882, Muse Bonnat, Bayonne) i *Mesalia – grecka kolonia* (1869, ratusz, Marsylia) Puvis de Chavannesa, *Uczta Platona* (1873, Nationalgalerie, Berlin) oraz *Orfeusz i Eurydyka* (1869, tamże) A. Feuer-

natomiast fascynację starożytnością barbarzyńską, orientalną, upadkiem cywilizacji rzymskiej, zainteresowanie tematami przywołującymi wytwory najokrutniejszej, potwornej wyobraźni. „Rozpasane bachiczne korowody, girlandy róż, purpura, złoto i klejnoty, bujne nagie ciała w wyuzdanych pozach lub rozszarpywane przez dzikie zwierzęta, niewolnicy zabijani dla kaprysu, chrześcijanie męczeni z wyrafinowanym sadyzmem, żmija rozdzierająca jadowitym zębem pełną pierś Kleopatry” – tymi słowami Maria Poprzęcka scharakteryzowała ten nurt XIX-wiecznego malarstwa, szczególnie żywy w drugiej połowie wieku<sup>22</sup>. Wśród krwawych, sensacyjnych tematów nie brakowało przedstawień torturowanych i wydawanych na śmierć chrześcijan z pierwszych wieków Kościoła, w których celował m.in. nasz rodak, młodszy o pokolenie od Norwida Henryk Siemiradzki, autor słynnych *Pochodni Nerona* (1876, Muzeum Narodowe Kraków) i nie mniej znanej *Dirce chrześcijańskiej* (1878, Muzeum Narodowe Warszawa). Jedną z wcześniejszych realizacji tematu męczeństwa stała się namalowana w 1855 r. przez Paula Delaroche’a *Męczennica chrześcijańska* (Luwr, Paryż)<sup>23</sup>, natomiast w kontekście *Christiani ad leones* na szczególną uwagę zasługuje rysunek jednego z nazareńczyków – Wilhelma von Kaulbacha: *Neron i prześladowanie chrześcijan* (1872, Kunst-halle Bremen). Wspomniane kompozycje wpisują się nadto w bardziej ogólną tendencję ówczesnego malarstwa, które wychodząc naprzeciw oczekiwaniom szerokiej publiczności, z upodobaniem sięgało po wydarzenia niezwykle, sensacyjne i krwawe, pełne grozy lub wzruszające. A ponieważ żywoty świętych stanowiły przebogate ich źródło, stąd popularność tematu męczeństwa, nie tylko zresztą w odniesieniu do pierwszych chrześcijan, by wspomnieć choćby *Męczeństwo św. Dionizego* Lona Bonnata (Panteon, Paryż). Tym niemniej również i we współczesnym Norwidowi malarstwie trudno poszukiwać bezpośrednich analogii do interesującej nas kompozycji, w której fakt męczeństwa stojących przed Neronem świętych nie został ukazany wprost, a jedynie niejako zasugerowany w bezpośrednim kontekście semantycznym<sup>24</sup>.

---

bacha, *Szafiry* A. Moore’a (ok. 1877, Birmingham Museums and Art Galleries), *Upalny czerwiec* F. Leightona (przed 1895, Museo de Arte, Puerto Rico).

<sup>22</sup> *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 167. Dla przykładu możemy przywołać kilka zreprodukowanych w książce Poprzęckiej obrazów: *Rzymianie okresu upadku* Thomasa Couture’a (1847, Luwr, Paryż), *Umierająca Kleopatra* Hansa Makarta (1876), *Zwiastuni złych wieści* Jules-Jean-Antoine Lecomte’a de Noy (1871, Ministère des Affaires Culturelles) oraz *Dirce chrześcijańska* Henryka Siemiradzkiego (1878, Muzeum Narodowe Warszawa).

<sup>23</sup> Tamże, s. 87.

<sup>24</sup> Nie udało się do tej pory zidentyfikować dzieła niemieckiego artysty, które według słów Norwida powtarza „w wymiarze szerokim” jego kompozycję. Odnotujmy dla porządku,

Cechy stylistyczne dzieła Norwida potwierdzają dopiero co wskazany trop wpływowologiczny. Chodzi mianowicie o swoistą teatralność, będącą jedną zdystynktywnych cech XIX-wiecznego malarstwa akademickiego. Norwidowa scena wydaje się nie tyle komponowana, ile reżyserowana. Pojawiają się zatem wielcy aktorzy: św. Paweł, Neron; są również zgromadzeni wokół nich statyści. Dostrzegamy aktorskie pozy oraz wyraziste sceniczne gesty. A ponadto, posługując się słowami Poprzęckiej: „tło jest dekoracją, przedmioty – rekwizytami, stroje – kostiumami”<sup>25</sup>. Rysunek Norwida sprawia przy tym wrażenie przygotowawczego szkicu do jakiegoś „pełnowymiarowego” dzieła malarskiego, choć jakiegokolwiek bliższe sugestie w tym kierunku rysują się niejasno.

Nie jesteśmy, rzecz jasna, w stanie stwierdzić, jaką wiedzę z zakresu ikonografii mógł posiadać młody artysta w czasie, gdy rysował *Christiani ad leones*, nie odtworzymy również listy dzieł malarskich, które oglądał być może w odwiedzanych przez siebie muzeach czy galeriach. Nie to jest zresztą najistotniejsze. Zarysowany powyżej przegląd tematów pozwala przypuszczać, że Norwid nie sięgnął tutaj po scenę często w sztuce przedstawianą, nie odwołał się do powszechnej tradycji ikonograficznej. Nawet jeśli uwzględnimy wspomnianą popularność obrazów męczeństwa w malarstwie 2 poł. XIX wieku, to Norwidowa scena sytuuje się w początkach zainteresowania tym tematem, co zresztą wydaje się zgodne z przeświadczeniem twórcy, wyrażonym w cytowanym liście do Kraszewskiego. Jest ona także wyrazem skłonności artysty do tworzenia własnej ikonografii, osobistego zbioru tematów i motywów, będących odzwierciedleniem artystycznej i religijnej wrażliwości ich twórcy.

W *Christiani ad leones* dochodzi również do głosu tak znamieną dla twórczości Norwida, nie tylko zresztą plastycznej ale również, czy może raczej przede wszystkim, literackiej, skłonność do nadawania prezentowanym wydarzeniom bardziej ogólnych, uniwersalnych znaczeń. Znaczeń, które choć nie wyrażone wprost, pozostają w sferze najbliższych skojarzeń, niekiedy urastając nagle nad jakimś słowem czy zdarzeniem. Scena ukazująca chrześcijan przyprowadzonych przed oblicze Nerona, może być zatem odczytana jako obraz Kościoła, którego – zgodnie z ukształtowaną już w pierwszych wiekach

---

że J.W. Gomulicki w komentarzu do interesującego nas listu Norwida stwierdza, że wspomniany przez nadawcę Niemiec to Wilhelm von Kaulbach, nie określa jednak, jakiego dzieła tegoż artysty mogły dotyczyć słowa Norwida (C. N o r w i d, *Pisma wybrane*, t. V: *Listy*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 603).

<sup>25</sup> *Akademizm*, s. 171.

tradycją – „największymi i najsprawiedliwszymi filarami” są apostołowie Piotr i Paweł. Kościół z Norwidowej kompozycji to wspólnota wierzących, będąca znakiem sprzeciwu wobec świata, i to zarówno w wymiarze historycznym, jak i ogólnym, oderwanym od realiów konkretnego momentu dziejowego, jaki został w dziele uobecniony. Ale w postaciach rzymskich męczenników dostrzegamy również – o czym już wspominałam – pewną wizję świętości. Świętości, w której niezłomnemu męstwu wobec niechybnej śmierci towarzyszy łagodność i dobroć, owa „siła dziwna”, która w Norwidowskim drobiazgu dramatycznym z 1857 r. przybrała imię „Słodyczy”. W szczególności sposób ową słodycz uosabiają towarzyszące Apostołom postacie: młoda kobieta i chłopiec, tulący w ramionach krzyż.

Spostrzeżenia dotyczące warstw znaczeń skrywających się pod powierzchnią prezentowanego zdarzenia, kierują naszą uwagę w stronę jednej z postaci, której obecność – świadomie i celowo – pominęłam dotychczas milczeniem. Chodzi o widocznego w prawym dolnym rogu kompozycji mężczyznę, pochylającego się ku ziemi i wskazującego dłonią na porzucony architektoniczny detal (fragment kamiennego fryzu?) z motywem liścia akantu. Znamienne, że jako jedyny nie uczestniczy on w rozgrywającym się dramacie, interesują go natomiast kamienne ułamki, znaki przeszłości – okaleczone, ale wciąż żywe świadectwa minionego czasu. Owo wyosobnienie postaci wzmocnione dodatkowo przez sposób jej usytuowania, niejako na pograniczu świata przedstawionego i rzeczywistości, do której przynależy patrzący na kompozycję widz, skłania do namysłu nad rolą, jaką przydzielił jej artysta. Nie wiemy wprawdzie, kim jest ów mężczyzna, jednak symboliczne nacechowanie jego sylwetki nie wydaje się budzić większych wątpliwości. Z jednej strony możemy tu dostrzec pewne „uchrystusowanie” postaci, z drugiej natomiast zarysowuje się trop autoportretowy, przy czym oba wskazania wzajemnie się nie wykluczają, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę ich niezobowiązujący poszlakowy charakter. Wydaje się natomiast, że – niezależnie od kierunku personalnej sugestii – tajemniczy mężczyzna występuje w Norwidowej kompozycji w opisanej przez Marię Poprzęcką funkcji „jasnowidzącego świadka”, nadającego przedstawieniu głębszy, ogólniejszy sens<sup>26</sup>. Wprowadzenie w ramy historycznej sceny takich właśnie jasnowidzących świadków było jednym ze sposobów – dosyć często w XIX-wiecznym malarstwie stosowanym – nadawania obrazom treści przenośnej. Bodaj najbliższymi nam przykładami takich postaci są: Stańczyk w *Hołdzie pruskim* Matejki oraz Artysta i Muza

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 105-107.

w grottgerowskim cyklu *Wojna*, którzy zostali przez artystę ukazani, aby – jak sam pisał – „przejść od tematów realnych do transcendentalnych”<sup>27</sup>. Obecność tych świadków sprawia, że wydarzenia, w których biorą udział, tracą konkretny, historyczny wymiar, na rzecz znaczeń i sensów ogólnych.

Obecność tajemniczego, pochylonego ku ziemi mężczyzny stanowi zatem jeszcze jedną wskazówkę, skłaniającą widza do poszukiwania w *Christiani ad leones* głębszych warstw znaczeń, nakazującą mu zatrzymać się i zanurzyć w świat Norwidowej myśli, biegnącej nieraz krętą, ale nigdy banalną, ścieżką.

#### BIBLIOGRAFIA

- B i e l a w s k i M., *Norwid czyta Tertuliana*, „Vox Patrum” 8(1988), z. 15.
- B i l i Ń s k i B., *Norwid w Rzymie*, [w:] *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej, 23-25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973.
- Cyprian Norwid. Prorok niechciany*, [kat. wyst.], Warszawa 2001, poz. 192, il. 97.
- M e l b e c h o w s k a - L u t y A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- N o r w i d C., *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. IX: *Listy. 1862-1872*, Warszawa 1971.
- N o r w i d C., *Pisma zebrane*, t. C, wydał Z. Przesmycki, Warszawa–Kraków 1911.
- P o p r z ę c k a M., *Akademizm*, Warszawa 1989.
- V o r a g i n e J. de, *Legenda na dzień św. Piotra Apostoła*, [w:] t e n ż e, *Złota legenda. Wybór*, tłum. J. Pleziowa, wyb. i oprac. M. Plezia, Warszawa 1983, s. 241-253.
- W i p s z y c k a E., *Prześladowania w państwie rzymskim*, [w:] *Męczennicy*, red. E. Wipszycka i ks. M. Starowieyski, Kraków 1991, s. 15-83.

---

<sup>27</sup> To również przykłady przywołane przez Marię Poprzęcką, podobnie jak urywek listu Artura Grottgera (tamże, s. 107).

CYPRIAN NORWID'S *CHRISTIANI AD LEONES*  
– TOWARDS ICONOGRAPHIC AND SEMANTIC QUESTS

S u m m a r y

This paper analyses the drawing entitled *Christiani ad leones*, one of few multi-figural compositions in Cyprian Norwid's artistic output. The work represents the scene of Neron's trial on four Christians, among whom we find saint Peter and saint Paul. The theme of composition draws on to the strong tradition of the Catholic Church that speaks of the death of the two saints who died as martyrs. It was supposed to take place during the first persecution of Christians in Rome (in 64 AD). Starting from the theme and particular elements of representation, the author went on to search for iconographic sources, compositional and stylistic analysis of the drawing. Accordingly, she referred both to traditional Christian iconography and to Norwid's contemporary historical painting. Within this type of drawing there were two opposite visions of antiquity, and from the mid-nineteenth century onward the problems of the martyrdom of the first Christian appeared. The author indicates also the attributes that combine *Christiani ad leones* with the then academic painting. The essential element of the analysis is its correspondence to plastic and literary works made by Norwid. The artist had a tendency to confer universal meanings on the presented events.

*Translated by Jan Kłos*

**Słowa kluczowe:** Norwid, rysunek, chrześcijaństwo.

**Key words:** Norwid, drawing, Christianity.





C. Norwid, *Christiani ad leones*, 1855, wł. MNK. Repr. wg: C. Norwid, *Pisma zebrane*, t. C. Wydał Z. Przesmycki. Warszawa–Kraków 1911 [po s. 80]