

---

DARIUSZ PNIEWSKI

### CZY NORWID BYŁ „KOLORYSTĄ NASZEJ WIĄZANEJ MOWY”?

#### UWAGI O BARWIE I ŚWIETLE W *QUIDAMIE* CYPRIANA NORWIDA

Norwid, twórca wszechstronny, szukał możliwości wypowiedzenia się w różnych dziedzinach sztuki, był poetą, rzeźbiarzem, malarzem, rysownikiem, sztycharzem i medalierem. Posiadał pewne wykształcenie artystyczne, choć trzeba dodać, że była to wiedza niepełna i chyba dość przypadkowo gromadzona. Poza pobieraniem nauki w pracowniach Norwid studiował również na własną rękę i dla własnych potrzeb dzieła w muzeach i galeriach, bywał w atelier współczesnych, często popularnych, malarzy i rzeźbiarzy, wykonywał przerysy prac mistrzów. Czytał też znane w jego czasach prace z zakresu historii i teorii sztuki, takie jak np. Seroux d'Agincourta *Histoire de l'art par les monuments*<sup>1</sup>, pisma estetyczne Jean Paula Richtera<sup>2</sup> czy teksty Johanna Friedricha Overbecka<sup>3</sup>. Chyba nie jest możliwe, aby wiedza z zakresu historii sztuki i upodobania artystyczne pozostały bez wpływu na wyobraźnię poety. Prace plastyczne i literackie tego twórcy często uzupełniają się i tłumaczą wzajemnie, są nośnikami analogicznych treści. Pojawiają się w nich także podobne symbole czy motywy. Warto zatem rozważyć problem: czy mimo różnicy środków wyrazu można powiedzieć, że artysta słowa wykorzystywał barwę i światło dla ekspresji treści, nieco podobnie jak czynili to znani mu malarze? (W tym miejscu pozwolę sobie pominąć rozważania nad wszelkimi ograniczeniami takich porównań wynikającymi z odmienności tych dziedzin sztuki, gdyż byłby to materiał na osobne studium). Zaznaczam, że nie chodzi tutaj o poszukiwanie bezpośrednich malarskich odpowiedników obrazów poetyckich, ale

---

<sup>1</sup> Wydanie paryskie pochodzi z 1823 r. Norwid czytał tę książkę w niemieckim przekładzie z 1840 r. C. N o r w i d. *Pisma wybrane*. Wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki. T. 5: *Listy*. Warszawa 1968 s. 181 i 184 (dalej: PW z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, następne strony).

<sup>2</sup> Zapewne *Vorschule der Ästhetik* (1804) w przekładzie francuskim. PW 3, 518.

<sup>3</sup> Mówi się tylko ogólnie o jakiejś broszurze. Overbeck napisał trzy. PW 5, 211-213.

– s p o s ó b w wykorzystania środków plastycznego wyrazu przeniesionych przez Norwida z obrazów znanych mu twórców do *Quidama*. Wydaje się, że obrazy poetyckie<sup>4</sup> Norwida, nie tylko w *Quidamie*, są swego rodzaju „obrazami idealnymi”, to znaczy – realizują wymagania, które stawiał poeta prawdziwym dziełom sztuki, dzięki łączeniu w sobie elementów uważanych przez niego za konieczne dla zaistnienia wartościowej malarskiej pracy. Dlatego – jak sądzę – pojawiły się w tych obrazach poetyckich elementy kompozycji malarskich charakterystyczne dla szczególnie cenionych przez naszego twórcę nurtów, grup czy też artystów. Zaznaczam w tym miejscu, że obrazy poetyckie nie zostały zbudowane ściśle na wzór jakichś dzieł konkretnego malarza, jednak wydaje się uzasadnione analizowanie środków poetyckiego wyrazu za pomocą odwołań do rozpoznawalnych cech twórczości określonych artystów. Oczywiście, dzieła malarskie wymieniane w dalszej części niniejszego tekstu służą wyłącznie uwidocznieniu tych właściwości, nie można ich uznać (w każdym razie uznać bezspornie) za wzorce wyobrażeń zapisanych w *Quidamie*.

Kazimierz Wyka, autor klasycznej już niemal pracy na temat istnienia refleksów różnych sztuk w literackiej twórczości Norwida, zauważył, że najbardziej widoczne w jego obrazowaniu są elementy wzięte z rzeźby<sup>5</sup>, ale dużo miejsca zajęły też utrwalone w słowie wizje malarskie. Badacz stwierdził, że istotnym środkiem wyrazu był dla Norwida światłocień, a zdecydowanie rzadziej wykorzystywał barwy. Niemniej sposób wprowadzania i wykorzystania koloru w wyobrażeniach wydał mu się frapujący:

Norwid posługuje się z dużą rezerwą prostym oznaczaniem kolorów, a wyrazu szerszych obserwacji barwnych, konstruowanego czy to według praw realizmu kolorystycznego, jak u Mickiewicza, czy bogactwa i egzotyki zdobniczej, jak u Słowackiego lub Micińskiego, brakuje u niego całkowicie. Z pierwszego przeto zetknięcia z kolorystyką poetycką Norwida wynosimy wrażenie ogólnej bezbarwności i podejrzenie, że ten pisarz „nie ma oka” dla efektów kolorystycznych.

---

<sup>4</sup> Pomijam tutaj skomplikowane rozważania na temat samego obrazowania i przyjmuję dość swobodne rozumienie zagadnienia za Wiesławem Juszcakiem: „Traktuję tutaj obraz poetycki tak samo jak plastyczny – ściśle: malarski”. W. J u s z c z a k. *Lekcja pejzażu według „Króla-Ducha”*. W: *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 26–28 czerwca 1975*. Red. M. Poprzęcka. Warszawa 1977 s. 316. Przy pisaniu niniejszego tekstu skorzystałem również wiele z lektury następujących tekstów: Z. Ł a p i ń s k i. *Obrazowanie w „Quidamie”*. „Roczniki Humanistyczne” (Lublin) 6:1958 z. 1 s. 117–126 (tutaj zamieszczono obszerną bibliografię); W. G r a b o w s k i. *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 55:1964 z. 1 s. 65–104 oraz A. P a l u c h o w s k i. *Uwagi o obrazowaniu w „Panu Tadeuszu”*. „Pamiętnik Literacki” 50:1959 z. 2 s. 474–515.

<sup>5</sup> K. W y k a. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948 s. 39.

Tymczasem bliższa analiza wykazuje, że posługiwał się nimi w sposób zupełnie trafny, a nawet wprowadzał w ich użytkowaniu elementy na ogół niedostępne innym poetom jego czasu<sup>6</sup>.

Rzetelne porównanie sposobu posługiwania się barwami w wyobrażeniach poetyckich przez Norwida i przez innych polskich poetów romantycznych powinno być tematem znacznie obszerniejszej pracy. Z tego powodu, między innymi, nie są one tematem niniejszego tekstu. Jednak rozważanie również tego zagadnienia, jak sądzę, należy zacząć od ustalenia, w jaki sposób Norwid posługiwał się barwami i w jaki sposób wykorzystywał je do przekazu treści. Wydaje się, że odpowiednim materiałem do takich badań jest *Quidam*. Badacze wskazywali, że w utworze tym jest szczególnie dużo wyobrażeń kolorystycznych. Na przykład Józef Fert tak pisał o owym utworze:

*Quidam* jako ogromny fresk nasycony jest przede wszystkim grą światła i cieni, barwności i szarości. W obrazowaniu niemałą rolę spełnia nastrój: jako efekt gry barw [...]<sup>7</sup>.

Ciekawą uwagę na temat barwności poezji Norwida zapisał w 1877 r. Zygmunt Sarnecki:

Cyprian Norwid (że użyjemy tutaj malarzkiego porównania) jest k o l o r y s t ą naszej wiązanej mowy. [...] Malarz, sztycharz i poeta zarazem, w utwory swoje literackie wlewa przymioty tych sztuk pięknych, bratnich poezji, ale przede wszystkim kolorysta – jak to już wyżej powiedzieliśmy – szerokim pędzlem, śmiało, lecz s z k i c o w o, maluje swoje rymowane obrazy. Nazbyt często przypomina on nam rodzajem swoim kreacje Eugenia Delacroix, jednego z najpotężniejszych nowoczesnych malarzy francuskich. Tak wielki artysta, jak znakomity poeta, kolorystem sobie właściwym czarują oko i wyobraźnię, i u jednego, i u drugiego blaski opromieniają dzieło, a jednak... w k o m p o z y c j i prawie każdej jednego i drugiego wielu rzeczy domyślić się należy. Autor i malarz – mógł, ale nie chciał dopowiedzieć myśli; liczył zbyt wiele na ateńską domyślność widza i czytelnika; w samej artystyczności formy wiązał zagadki. Cyprian Norwid, zakochany w prawdziwym pięknie linii, w pięknie starożytnych arcydzieł sztuki, pojmujący i wielbiący antyk jak klasyk, jest prawie zawsze szalonym romantykiem, a przy całej wytworności pisarskiej dzikie, chociaż zarazem i misterne, dziełom swoim daje kształty<sup>8</sup>.

Sarnecki przesadnie określił Norwida mianem „kolorysty”, jednak inspirujące wydaje się zwłaszcza ostatnie zdanie w cytowanym wyżej fragmencie, mówiące o posiadanej przez poetę umiejętności łączenia różnych, pozornie sprzecznych tendencji: neoklasycyzmu i romantyzmu. Norwid był szczególnym typem „eklektyka”: na przykład włączał do swoich prac literackich niemal dosłowne

---

<sup>6</sup> Jw. s. 111.

<sup>7</sup> J. F e r t. *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*. Lublin 1993 s. 95.

<sup>8</sup> Cyt. za: *Głosy o Norwidzie*, PW 1, 118.

cytaty z przeczytanych dzieł. Podobnie czynił w swoich dziełach rysunkowych czy sztycharских. Wróćmy jednak do cytatu z Sarneckiego. Trzeba się zgodzić, że w Norwidowskich poglądach na sztukę dostrzec można zmieszanie różnych, choć posiadających wspólne cechy, tendencji: najczęściej u niego elementów neoklasycyzmu, ale dużo również tzw. *juste milieu*, akademizmu i romantyzmu.

Jak wspomniałem wyżej, Wyka uważał, że w obrazach poetyckich u Norwida najczęściej dostrzec można światłościę i linię. Kreska odgrywała niewątpliwie ogromną rolę w dziełach plastycznych tego twórcy, szczególnie – co oczywiste – w jego rycinach i pracach rysunkowych. Jak wskazują podpisy położone przez Norwida na niektórych rysunkach, wykonywał on także przerysy z któregoś z wydań znanego dzieła Sir Williama Hamiltona<sup>9</sup>, prezentującego rysunki z waz greckich znajdujących się w jego kolekcji<sup>10</sup>. Fakt wykonywania w stosunkowo krótkim czasie podobnych przerysów w całej Europie wpłynął na pojawienie się nurtu linearnego w malarstwie<sup>11</sup>. Kreska była zasadniczym środkiem wyrazu dla neoklasycystów. Rafael, największy malarz według Norwida, ceniony był przez niego – jak również przez neoklasycystów – ze względu na doskonałe operowanie linią<sup>12</sup>. Niemniej, nie zawsze dla twórcy *Promethidiona* linearny rysunek i kontur były wyznacznikami wartości dzieła. Świadczą o tym choćby wypowiedzi Norwida dotyczące malarstwa nazareńczyków. Polski artysta poznał znaczącego przedstawiciela tej grupy – Overbecka, w Rzymie. Overbeck miał się pochlebnie wyrażać o twórczości plastycznej Norwida<sup>13</sup>. Poeta powiedział natomiast o niemieckim malarzu tyle tylko, że wytyczył on właściwą drogę sztuce. Uznał również, że jeszcze dalej we wskazanym kierunku zaszedł polski twórca – Korneli Stattler. W innym miejscu nawet skrytykował Overbecka: „wiadomo, iż mistrz ten w malowaniu dość miernej jest siły, a rysunek jego nie dość przedziwny [...]”<sup>14</sup>. Pewne rozjaśnienie problemu stosunku Norwida do formalnej strony twórczości nazareń-

---

<sup>9</sup> Na przykład rysunek z 1856 r. nosi napis: „Etrusques de la collection de Hamilton”.

<sup>10</sup> Wydań było wiele, ale najbardziej znana stała się trzytomowa edycja *Collection of Engravings from Ancient Vases... now in the possession of Sir William Hamilton*, Napoli 1791–1795, do której rysunki wykonał Wilhelm Tischbein. Inna znana wersja nosiła tytuł *Antiquités étrusques, grecques, et romaines...*, Paris 1785–1788 (5 tomów); Firenze 1801–1808 (4 tomy). R. R o s e n - b l u m. *Międzynarodowy styl około 1800 roku*. Przeł. D. Pniewski. Toruń 2002 s. 62–64.

<sup>11</sup> Wspomniana wyżej książka Roberta Rosenbluma poświęcona jest w całości temu zagadnieniu.

<sup>12</sup> „L i n i ę znał Rafael jako nikt nigdy nie znał i nie pozna jej – ale światło jego jest światłem wcale bezżywnym”. C. N o r w i d. *Bransoletka*. PW 4, 64.

<sup>13</sup> Jw. s. 560.

<sup>14</sup> Jw. s. 186.

czyków może dać utwór *Menego* (pierwodruk w 1850 r., wydarzenia, które posłużyły za kanwę utworu miały miejsce w r. 1843<sup>15</sup>), którego bohaterem jest, oznaczony inicjałem, znajomy Norwida, polski malarz Tytus Byczkowski<sup>16</sup>, pracujący u znanego nazareńczyka – Corneliusa. Co ważne, bohater *Menego* pochlebnie wyraził się na temat „arcydzieł starej szkoły weneckiej”, w których nie odnalazł zasad wpajanych mu w Akademii: szczególnie silnie podzielał na niego swobodny rysunek (który według akademickich zasad byłyby nie dość wypracowany), „dowolność w grze światła szczególniejsza, kompozycja jakby z ulic brana”<sup>17</sup>. Postać oznaczona monogramem B. uznała, że z tej sztuki powinien brać przykład Cornelius, wymieniła w tym miejscu również jego ucznia – Kaulbacha. Być może szło o niedoskonały dla B. (który zapewne wyrażał poglądy samego Norwida) suchy, linearny, klasycyzujący styl Corneliusa, monotonnie jednolite oświetlenie całej powierzchni obrazu, martwe upozowanie postaci. Podobne były rysunkowe szkice Kaulbacha, razić mogły jego płaskie, sztywne malowidła ścienne, w których postaci były bardzo wyraźnie otaczane grubym konturem<sup>18</sup>.

Sztuka wenecka, o której tak pozytywnie mówił bohater *Menego*, stała się przedmiotem dyskusji i znalazła uznanie u wielu krytyków i malarzy od początku XIX w.<sup>19</sup> W kontekście badań „barwności” poetyckich wyobrażeń Norwida należy zwrócić uwagę na szacunek, jakim obdarzał on twórczość pewnych polskich artystów, u których badacze dostrzegli wpływ malarstwa weneckiego:

---

<sup>15</sup> Jw. s. 528.

<sup>16</sup> C. N o r w i d. *Menego. Wyjątek z pamiętnika*. PW 4, 31–32.

<sup>17</sup> Jw. s. 31.

<sup>18</sup> Pomiąłem tutaj z założenia twórców polskich, jednak w tym miejscu warto dodać, że Wojciech Korneli Stattler przyjaźnił się z Overbeckiem i korzystał z jego wskazówek. Nasz artysta nazywany był „polskim nazareńczykiem”. Norwid cenił, jak się wydaje, przede wszystkim treść jego dzieł. Mówił np., że Stattler zaczyna w Polsce „chrześcijańską erę w sztuce” (PW 4, 559), w innym miejscu natomiast doceniał tylko tematykę: „Kornel Stattler już dalej się posunął, nie mówię: w sztuce, lecz na drodze, jaką sztuka przyjmuje” (PW 4, 186). Krótko mówił o *Machabeuszach*, rozwodząc się równocześnie w tym samym fragmencie nad treścią *Św. Jadwigi*. Stattlera charakteryzował Norwid następująco: „Pan Stattler – [...] głębszych pomysłów wykonawca, szczęśliwie grupujący, z wyrozumowanym doświadczeniem, acz nie bez natchnienia i twórczości [...]” (PW 4, 26).

<sup>19</sup> Zob. M. Z g ó r n i a k. *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*. Kraków 1995, np. s. 41–75.

Henryka Rodakowskiego<sup>20</sup> i Leona Kaplińskiego<sup>21</sup>. Cytowana wyżej ocena Sarneckiego wskazuje nowy trop, którego – jak się zdaje – nie podejmowano dotąd w analizach. Czy Norwida mogła zainteresować żywa dyskusja toczona przez artystów i krytyków na temat wartości malarstwa weneckiego? Czy znajomość tej sztuki<sup>22</sup> i jej popularność w połowie XIX w. może rzucić światło na Norwidowskie posługiwanie się kolorami w wyobrażeniach poetyckich?<sup>23</sup>

\*

Cytowany wyżej Sarnecki uważał, że Norwid łączył w swej poezji obrazowanie jakby zapożyczone z neoklasycyzmu z romantycznym. Wyka dostrzegł podobną cechę w jego twórczości malarskiej:

Co łączy [dzieła różne pod względem rozwiązań formalnych – D. P.] oprócz podpisu: *Norwid polonus fecit?* A przecież te kontrastowe zestawienia można by pomnożyć o wiele podobnych przykładów i to pochodzących z tego samego okresu, a więc przykładów, które nie o jakieś ewolucji i zdecydowanym porzucaniu pewnych ujęć mówią, ale o ich równoczesnej oboczności. Sens tego zjawiska jest jasny: malarstwo Norwida stanowi teren ścierania się kilku równocześnie występujących koncepcji formalnych. Raczej temat determinuje, którą z nich Norwid się posłuży, aniżeli dana dyspozycja zdolna jest rozwinąć się samoistnie i zawładnąć każdym tematem<sup>24</sup>.

Wskazałem wyżej, że także w poglądach Norwida można dostrzec zaskakujące splatanie się idei charakterystycznych dla różnych nurtów artystycznych. Warto w tym miejscu dodać, że owo splatanie odmiennych, jak by się mogło wydawać, koncepcji i wyobrażeń wynikało, moim zdaniem, z Norwidowskiego poszukiwania sztuki idealnej. Wierzył on mocno w ciągłość dziejów sztuki,

---

<sup>20</sup> Jw. s. 153–155. Autor cytuje współczesnego malarzowi paryskiego krytyka Maxime’a Du Campa, piszącego o wystawionym na Salonie 1861 *Portrecie Generała Dembińskiego*. Przywołuje opinię Théophile’a Gautiera i przeciwną ocenę krytyka młodszego pokolenia – Rousseau, a także uwagi XX-wiecznego monografisty Rodakowskiego, Andrzeja Ryszkiewicza.

<sup>21</sup> Jw. s. 154. PW 5, 290; 4, 199.

<sup>22</sup> „Tam, o południowym świetle widzisz tajemnice kolorów V e r o n e s a, T i n t o - r e t t a, T y c j a n a”. PW 4, 29.

<sup>23</sup> Trzeba dodać, że malarze weneccy prezentowali bardzo często postaci we wnętrzach lub w otoczeniu architektury, natomiast znacznie rzadziej w pejzażu. W dziełach literackich Norwida rzecz prawie zawsze dzieje się właśnie w pomieszczeniach zamkniętych. Krajobrazy (z reguły niezbyt rozległe) zostały przedstawione w sposób odmienny, inaczej funkcjonuje w nich światło i barwa. Dlatego w niniejszej pracy ograniczę się do próby zanalizowania obrazów poetyckich bliskich „weneckim”, z pominięciem pejzażu.

<sup>24</sup> W y k a, jw. s. 133.

zasadniczą rolę przypisywał tradycji artystycznej. Historia sztuki była według niego harmonijnym ciągiem zjawisk i wydarzeń. Wydaje się, że najczęściej jeden obraz poetycki u Norwida zawiera w swej konstrukcji elementy znane z twórczości wielu odmiennych artystów. Poszczególne wyobrażenia funkcjonują jako obrazy idealne, złożone z kilku „wzorcowych” dzieł<sup>25</sup>. Przy tym – jak sądzę – obrazy poetyckie stanowić mogły swoistą rekompensatę dla artysty-malarza, który we własnym mniemaniu nie potrafił stworzyć „idealnego” obrazu ani nie znalazł takiego obiektu w twórczości żadnego ze znanych mu twórców.

Wróćmy jednak do zasadniczych rozważań. Według Kazimierza Wyki „*Quidam* [...] jest poematem, w którym najwięcej Norwid rozsiał obserwacji światłocieniowych”<sup>26</sup>. Co ciekawe, badacz twórczości plastycznej autora *Jutrzni* – Jerzy Sienkiewicz uznał, że światłocień w jego dziełach współistnieje z barwami: „[...] w kolorycie, gdzie światłocieniowi nadaje Norwid decydującą rolę w budowie kompozycji”<sup>27</sup>.

Warto w tym miejscu rozważyć możliwe echa znanych poecie i popularnych w jego czasach realizacji malarskich, w których operowanie światłem i cieniem odgrywałoby podobnie istotną rolę. Norwida fascynował światłocień w wykonaniu Rembrandta<sup>28</sup>. Autor *Quidama* szczególnie mocno interesował się tym twórcą, chętnie studiował i przerysowywał dzieła Holendra. Norwid-plastyk zwracał uwagę przede wszystkim właśnie na specyficzne efekty świetlne charakterystyczne dla Rembrandta. (Podobne elementy zauważał polski twórca także u Hiszpana Ribery). Interesujące jest, że w 1855 r. – roku pracy nad *Quidamem* – poeta bardzo intensywnie zajmował się twórczością van Rijna. Wykonał m.in. akwafortę pt. *Modlitwa dziecka (Parabola o świecy pod korcem)*, którą uważał za bardzo dopracowane dzieło i sam napisał, że wzorował ją na Rembrandcie. Wiele odrysów dzieł tego malarza powstało właśnie w 1855 r. Norwid interesował się przedstawieniami pomieszczeń na obrazach Holendra: w roku, w którym pisał *Quidama*, wykonał rysunek *Fragment*

---

<sup>25</sup> Podkreślam, że nie jest najistotniejsze tutaj, czy poeta widział dzieła, które posłużyły za przykłady, choć usiłowałem podawać przykłady obrazów, które Norwid mógł znać.

<sup>26</sup> W y k a, jw. s. 127.

<sup>27</sup> J. S i e n k i e w i c z. *Norwid malarz. W: Pamięci Cypriana Norwida*. Muzeum Narodowe w Warszawie 1946 s. 76.

<sup>28</sup> „I patrząc na ów Rembrandtowski pędzel, rozważałem o światło-cieniu sztuce, albowiem powiedzieć by można bez wahania, iż do Rembrandta nikt, nawet i Rafael sam, nie znał ś w i a t ł a. [...] Rembrandt zaś odkrył i objawił głęboką światła tkliwość i mistyczną logikę”. C. N o r w i d. *Bransoletka*. PW 4, 64.

*sklepionego wnętrza*<sup>29</sup>. Bohaterowie poematu często prezentowani są we wnętrzach.

Światło i cień w *Quidamie* mają moc organizowania przestrzeni przedstawionej:

Perystyl odtąd pustą już przestrzenią – –  
W alabastrowej lampy stojąc bani,  
Mdląta – kolumny blado się czerwienią  
Od strony światła, ciemniejąc od drugiej –<sup>30</sup>

W ciemnej, pustej przestrzeni stoi lampa zamknięta w naczyniu przepuszczającym tylko część światła. Ta przestrzeń istnieje jedynie za przyczyną rozjaśnienia. Zasięg światła lampy wpływa na wielkość tego obszaru, niezależnie od jego rzeczywistej wielkości. W mrocznym wnętrzu kolumny określają widzialną przestrzeń. Lampa rozjaśnia niewielką część, zapewne znacznie większego, perystylu. Pokrywa ona kolumny czerwionawą poświatą, blednącą stopniowo poza zasięgiem lampy. Stanowią one wyrazisty akcent kolorystyczny. Nie tylko tutaj, ale i w całym utworze trudno znaleźć przestrzeń odmalowaną czernią. Bardzo często akcja dzieje się o zmierzchu bądź w nocy, a jednak zawsze sceny – choćby nieznacznie – są rozjaśnione na tyle, że światło kształtuje przestrzeń. Zacieniona część kolumn również nie jest czarna. Są one modelowane czerwioną, niezależnie od tego, czy jest to ich naturalny kolor, czy taką barwę nadaje im płomień lampy<sup>31</sup>. Jeden z francuskich krytyków – Thoré zwracał uwagę na podobne cechy malarstwa weneckiego:

Na tym bezsprzecznie polega wyższość szkół weneckiej i parmeńskiej, w których cień zawsze zawiera kolor przedmiotu. [...] Sztuka światłocienia, słusznie uważana we wszystkich mocnych szkołach za jeden z trzech głównych składników malarstwa, jest dziś zupełnie lekceważona, a samo słowo [...] znika prawie z języka pracowni i krytyków<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Rysunek tuszem, piórkiem, podmalowany akwarelą. Norwid podpisał go: *U Rembrandta*. (W posiadaniu Biblioteki Narodowej).

<sup>30</sup> *Quidam*, III. *PW* 2, 74 (w. 83–86).

<sup>31</sup> Wyka widział obrazy w poemacie inaczej. „Odblask barwy, światłocienia rozgrywający się na podbudowie kolorystycznej nigdy nie występuje w opisach Norwida. Światło jest w nich zawsze czyste, jego promienistość nie rozkłada się w pryzmacie tęczy” (Wyka, jw. s. 124). Pogląd ten wydaje mi się chybiony, gdyż światłocienia w przytoczonym fragmencie *Quidama* budowany jest właśnie „na podbudowie kolorystycznej”.

<sup>32</sup> T. T h o r é. *Le Salon de 1847*. Paris 1847. Cyt. za: Z g ó r n i a k, jw. s. 62.



Barwa jest ściśle związana z działaniem światła. Oba elementy porządkują przestrzeń, kolor sięga tak daleko, jak daleko pada światło, zaś dokąd sięga ono, tam kończy się widzialna przestrzeń<sup>33</sup>. Jej granica przebiega za kolumnami. Operujące na nich światło przechodzi miękko w ciemność, czerwień coraz mocniej łamana jest czernią.

Warto przypomnieć, że miękkie światło, wydobywające z mroku ograniczoną przestrzeń, pojawiało się również w dziełach Rembrandta, jednak ze względu na specyficzne użycie koloru przez poetę takie światło bardziej zbliża wyobrażenia z *Quidama* do malarstwa weneckiego. Norwid wprowadził także dodatkowy, luministyczny efekt: światło co jakiś czas rozbłyśnie mocniej. Gwałtowne rozbłyski dogasającego płomienia rozjaśniają „blado oświetlone” kolumny, zatem nadają im także bardziej intensywny kolor.

Lampa przedzgonnym co tryśnie promieniem<sup>34</sup>,

Cały cytowany fragment poematu, mimo upływu czasu fabularnego, prezentuje wciąż ten sam obraz wnętrza perystylu. Przedstawienie jest w gruncie rzeczy statyczne, rozwija się opis. W słabo oświetlonym perystylu czerwienią się kolumny i gdzieś tam pojawiają się rozbłyski światła.

Tego typu efekty stosowali często malarze weneccy, również ci, których wymienił Norwid w *Menego: Veronese* (Paolo Caliari)<sup>35</sup>, Tintoretto (Jacopo Robusti), Tycjan<sup>36</sup>. Ciekawe, że poeta, zwolennik Scheffera i Delaroche’a, dostrzegł także malarzy weneckich, których sztuka była całkowicie odmienna. Zainteresowanie dziełami Wenecjan pojawiło się dopiero w drugiej połowie lat trzydziestych XIX w.<sup>37</sup> Najpierw zwrócono uwagę na Tycjana i Veronese’a,

---

<sup>33</sup> Ciekawe, że także teoretyczne opracowania akademickie postulowały – wzorem włoskich traktatów renesansowych, potem, w XVII w., za pośrednictwem Rogera de Pileasa – łączne traktowanie światłocienia z kolorem (M. R z e p i ń s k a. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. 1. Warszawa 1989 s. 366 i 407–408).

<sup>34</sup> *Quidam*, III PW 2, 74 (w. 89).

<sup>35</sup> Norwid przedstawił tego malarza także na rysunku pt. *Veronese w pracowni Leona Kaplińskiego* (w albumie Lenartowicza; Biblioteka PAN w Krakowie). Mieczysław Morka twierdzi, że dla polskich malarzy emigracyjnych postać ta była symbolem tęsknoty za ojczyzną (M. M o r k a. *La fortuna di Veronese in Polonia*. W: *Paolo Veronese. Fortuna Critica und Künstlerisches Nachleben, Studi Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig Centro Tedesco di Studi Veneziani*. Hrsg. Jürg Meyer zur Capellen und Bernd Roeck. Band 8, Jan Thorbecke Verlag Sigmaringen 1990 s. 131, 132.

<sup>36</sup> Zob. przypis 22.

<sup>37</sup> Z g ó r n i a k, jw. s. 128.

a dopiero około połowy XIX w. doceniono Tintoretta<sup>38</sup>. Nieco dziwna jest zatem zarówno kolejność, w jakiej narrator *Menego* wymienił tych artystów, jak i to, że uznał wartość sztuki tego ostatniego. (Trzeba pamiętać, że wydarzenia służące za kanwę opowieści miały miejsce w 1843 r., a tekst wydano w r. 1850). Sądzę, że szczególnie bliskie prezentowanemu sposobowi operowania barwą i światłem w *Quidamie* są właśnie obrazy Jacopo Robustiego<sup>39</sup>. Wnętrza na takich jego płótnach, jak *Św. Roch uzdrawiający zadżumionych*, *Pokłon pasterzy* czy *Ostatnia Wieczerza*<sup>40</sup> – które Norwid mógł oglądać w Wenecji<sup>41</sup> – są niemal monochromatyczne, rozświetlane gdzieś tam blaskami. Światło w tych obrazach sprawia wrażenie, jakby padało z drżącego płomienia świecy. Podobnie w scenach na wolnym powietrzu, na przykład we *Wprowadzeniu Marii do świątyni*<sup>42</sup>, snop światła powoduje rozedrganie fantazyjnego, dekoracyjnego wzoru na schodach, natomiast na stopniach pogrążonych w cieniu iskrzą się punkty rozmieszczone na dekoracji. Ponadto w obrazie tym kolory zostały ograniczone do wąskiej palety: od czerwieni przez pomarańcz do ciepłej żółci. Snop światła padł tylko na część przedstawienia z Marią. Scenę *Przeniesienia ciała św. Marka*<sup>43</sup> oświetla blask błyskawicy nadający budynkom i uciekającym ludziom kolor niemal biały, a plac i postacie przenoszących ciało świętego nabierają barwy czerwono-brązowej.

W poemacie Norwida zdecydowanie najczęściej pojawia się kolor czerwony, w różnych odcieniach i różnym natężeniu, czasem zmieszany z żółcią lub bliższy brązu. Czerwień połączona z oranżem, żółcią i złamana czernią, zwłaszcza w związku z charakterystycznymi rozbłyskami świateł, znów naprowadza na ślad Tintoretta. Choć niezaprzeczenie taka barwa i jej charakterystyczne powiązanie z bladym światłem wskazuje również na bardzo cenionego przez Norwida Rembrandta.

---

<sup>38</sup> Jw. s. 48.

<sup>39</sup> Badacze (zapewne również czytelnicy) miewali wrażenie istnienia w utworach Norwida barw przypominających właśnie dzieła Tintoretta. Kierując się intuicją, Krzysztof Trybuś rozpoznał w *Menego* taki „koloryt” (K. T r y b u ś. *Maska Lorda Singelworth*, „Studia Norwidiana” 14:1996 s. 98). (Chyba dlatego, że Trybuś powiedział tylko ostrożnie o wrażeniu, nie zyskało ono precyzyjnego określenia. Spostrzeżenie to zostało sformułowane dość ogólnie, dlatego budzi pewne zastrzeżenia).

<sup>40</sup> Obrazy mógł Norwid oglądać w Wenecji: pierwszy w kościele San Rocco, drugi – w Scuola Grande di San Rocco, kolejny – w Galleria dell’Accademia.

<sup>41</sup> Pierwszy raz poeta był tam w 1843, potem, na krótko, w 1844 r. *Mała kronika*. PW 1, 56, 57.

<sup>42</sup> W kościele Santa Maria dell’Orto w Wenecji.

<sup>43</sup> W Galleria dell’Accademia, Wenecja.

Zasadność zestawienia obrazów poetyckich z *Quidama* i wymienionych dzieł Tintoretta znajduje także potwierdzenie w funkcji, jaką pełni światło w pracach z obu dziedzin. Wskazuje ono na najważniejszy element dzieła. Jasna partia we *Wprowadzeniu Marii* rozciąga się diagonalnie od środka dolnej krawędzi obrazu do prawego górnego rogu. Jednak najważniejsze jest wrażenie, że światło przesuwa się w górę na kolejne stopnie, na które wstępuje Maria. Oś wyznaczona przez granicę obszaru oświetlonego pośrodku i druga – przez krawędź schodów po prawej, spotykają się w miejscu, gdzie znajduje się najważniejsza postać – Maria. Do podobnych celów służą smugi światła i barwy w poemacie Norwida. Niejednokrotnie wskazują na istotne dla treści *Quidama* elementy przestrzeni przedstawionej. Ruch promieni ożywia oświetlone fragmenty pomieszczeń lub przedmioty. Jest on spowodowany nie tyle, na przykład, rozchwianiem płomienia lampy, ile przede wszystkim faktem, że światło pada na lśniące powierzchnie lub na bardzo jasne elementy, wyraźnie odcinające się od ciemnego tła.

Na pergaminu zwitek promień żwawy  
Spadł, jako złoty liść na ciemne trawy,  
I błyszczał, chwając się niejaką chwilę –  
I znikł – i nastał moment ciemnej przerwy:<sup>44</sup>

Całe pomieszczenie zostało rozjaśnione porannym światłem słonecznym, skoro Zofia mogła czytać pergamin. Promienie światła wędrowały po pokoju, by w końcu zatrzymać się na zwoju. Ciemne tło, na którym leży pergamin, ma głębokozieloną barwę. „Ciemna trawa” i „ciemna przerwa” nie są tutaj tym samym. Drugi element jest raczej określeniem wrażenia wzrokowego, pozostającego po oślepieniu rozbłyskiem światła. Odnosi się wrażenie, że Norwid nie musiał wprowadzać dodatkowego określenia barwy trawy. Epitet: „ciemny” podkreśla tylko wydzielenie liścia, wyraźnie kieruje na niego uwagę czytelnika. Jaskrawożółty liść opada, lśniąc, na głębokozieloną trawę. W zaprezentowanym wyżej fragmencie *Quidama* promień spadł na istotny dla dalszego toku akcji zwój pergaminu. Światło go wydobyło, a jaskrawożółty kolor nadał mu cechę czegoś cennego, kładąc dodatkowo na „aksamitnym”, ciemnozielonym tle.

Światło ożywia niemal dosłownie pewne martwe elementy. Dość rzadka u poety, przeświecająca cały obraz, złota, słoneczna poświata daje życie, choć tylko pozorne.

---

<sup>44</sup> *Quidam*, VI. PW 2, 77 (w. 19–22).

Słońce plamami w tę i ową stronę  
Na ściany biło, nimfom w modre oczy,  
Do złotych promień niosło im warkoczy,  
Lub malowane, nieme usta grzało<sup>45</sup>.

Zarówno na płótnach Wenecjanina, jak i w poemacie barwy właściwie wprowadzane zostają przez światło. Wpływa ono również na kształty prezentowanych detali oraz czasem zmienia pierwotną barwę przedmiotów, nadając im nowe znaczenie:

I złoty posąg cezarski, świecący,  
Jak w mroku rannym pożarowa luna<sup>46</sup>.

Posąg w kolorze złota jarzy się złowrogo czerwono-oranżowymi błyskami, zatem obraz jest świetlisty i jego tonacja kolorystyczna przywodzi na myśl Wenecjan. Żółty przedmiot zestawiony został z bliską mu, choć ciemniejszą i gorętszą, barwą. Delacroix na przykład zauważył właśnie takie zabiegi u malarzy weneckich i chętnie z nich korzystał. Zapisał w swoim *Dzienniku* następującą uwagę:

Malowałem *Magdalene* [...] Pamiętać o prostym efekcie głowy. Naszkicowałem szarym zgaszonym tonem; wahałem się, czy umieścić ją bardziej w cieniu, czy żywiej oświetlić. Podkreśliłem więc lekko światła na formie, i wystarczyło pokolorować ciepłymi i świetlistymi tonami całą partię cienia. Chociaż światło i cień mają prawie ten sam walor, ziemne tony światła i ciepłe cienia akcentują dostatecznie całość<sup>47</sup>.

W poemacie Norwida nie mamy, co prawda, do czynienia ze szczegółowym przedstawieniem pojedynczego przedmiotu. Nie został też w związku z tym zaznaczony na nim cień, niemniej ponownie pojawia się przypominające we-

---

<sup>45</sup> *Quidam*, XVIII. PW 2, 147 (w. 92–95).

<sup>46</sup> *Quidam*, IX. PW 2, 93 (w. 6–7). Trzeba dodać, że cała scena jest nieco w typie romantycznych przedstawień „weneckich”. Bardzo często prezentowano tłum postaci na wysokich, wielostopniowych schodach i oddzielonego od nich głównego bohatera, z reguły jaśniej oświetlonego. (np. E. D e l a c r o i x. *Powrót Kolumba*, 1893; J.-N. R o b e r t - F l e u r y. *Marino Faliero*, Salon 1845). Postaci są tam z reguły przepysznie ubrane, zaś architektura przypomina wenecką. Oczywiście Norwid cofnął się do antyku, więc np. tłum ludzi to „gwardie w lamparcich skórach” (*Quidam*, IX w. 1–20). Przedstawienie pretora i ustawienie wzniesionych znaków legionowych w *Quidamie* (*Quidam*, VII w. 28–54) znajduje pewne podobieństwo w obrazie E. Delacroix *Sprawiedliwość Trajana* z Salonu 1840 (obrazie o cechach „weneckich”).

<sup>47</sup> E. D e l a c r o i x. *Dzienniki*. T. I s. 145 (10 VII 1847). Cyt. za: Z g ó r n i a k, jw. s. 69-70.

neckich mistrzów zestawienie żółci w odcieniu złota z oranżem (w innych miejscach była to także czerwień). Przy tym cały obraz jest bardzo świetlisty, co jest kolejną cechą weneckich płócien.

\*

Wydaje się, że w *Quidamie*, dziele, w którym wiele wyobrażeń poetyckich jest bardzo bliskich płótnom i zasadom „neoklasycystycznym” i „akademickim” (choćby ze względu na temat poematu), pobrzmiewają także echa dyskusji nad nowym, „weneckim” trendem w malarstwie pierwszej połowy XIX w. Omówione powyżej zabiegi kompozycyjne: tonacja kolorystyczna, współgranie światła i barwy, kontrastowe zestawienia barw, „rozjaśnienie” niektórych obrazów poetyckich, błyszczące powierzchnie – mogły pojawić się właśnie w wyniku toczących się w czasach Norwida gorących dyskusji na temat sztuki weneckiej lub/i rozwijającego się nowego, romantycznego malarstwa, które czerpało pewne wzorce z XVI-wiecznych dzieł Wenecjan.

W poemacie efekty kolorystyczne przeplatają się z akcentami rysunkowymi. I, o dziwo, zupełnie sobie nie przeszkadzają. „Linearne” (niemal wzorowane na popularnych w czasach Norwida przerysach rysunków z antycznych waz) są przede wszystkim przedstawienia postaci. „Barwne” są natomiast, niemal wyłącznie, wyobrażenia przestrzeni. Konsekwencja w sposobie kształtowania obu tych przedstawień ma swoje uzasadnienie. Postacie odgrywają w utworze dużo ważniejszą rolę niż wnętrza. Niosą one znacznie więcej treści, nawet ich wygląd jest znaczący. Wyraźnie mniej istotne są przestrzenie – one „dopełniają” postacie, służą podaniu dodatkowych informacji. Linia – według twórców antycznych, a także neoklasycystów i akademików – była wyrazem myśli<sup>48</sup>. Kolor natomiast był, według tych samych nurtów, tylko dodatkowym, upiększającym elementem. Wśród neoklasycystów i akademików panowała nawet opinia, że kolory przez to, iż przyciągają zmysły, są niebezpiecznie kuszące<sup>49</sup>; przeszkadzają odbiorcy w skupieniu nad treścią dzieła. Barwa u Norwida,

---

<sup>48</sup> Norwid sam powiedział: „A zwykłem powtarzać z artystami, mawiając te trzy słowa: l i n i a t o m y ś l...”. List do Marii Trębickiej [z sierpnia 1856 r.]. C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 8: *Listy 1839-1861*. Warszawa 1971 s. 284.

<sup>49</sup> Wielu twórców-teoretyków (Reynolds, Shafsbury, Mengs, Fuseli) doceniało kolor, ale uważali go za „niebezpieczną zasadzkę zmysłów”. Patrz: M. R z e p i ń s k a. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Wydawnictwo Arkady. Warszawa 1989 s. 404-406.

zdeklarowanego zwolennika tradycji akademickiej, mogła się więc pojawić wyłącznie w obrazach poetyckich, które „upiększały” dzieło i stanowiły swoiste przerwy w biegu – i tak nikłej – akcji. Wydaje się, że Norwid nie tylko wiedział, w jaki sposób uzyskać wrażenie barwności poetyckiego wyobrażenia (nawet wówczas, gdy nie używał nazw kolorów), nie tylko posługiwał się przy tym barwami jak malarz określonej szkoły, ale także stosował te „ozdobniki” rozmyślnie tylko tam, gdzie nie przeszkadzały czytelnikowi w skupieniu i gdzie pozwalały mu na doznawanie estetycznej przyjemności.

WAS NORWID THE „COLOURIST OF OUR VERSE”?  
SOME REMARKS ON COLOUR AND LIGHT IN CYPRIAN NORWID’S *QUIDAM*

S u m m a r y

The author considers the question of „colourfulness” of Norwid’s poetic images on the example of *Quidam*. He notes that students of Norwid have often remarked, albeit in rather general terms, on a feature linking his poetry and his pictorial art; this was his ability to combine Neo-Classicist and Romantic tendencies (traditionalism, linearity, ancient models vs. innovation and colour). The author seeks to identify the rules Norwid followed in constructing his „colourful” poetic images; he also tries to identify the most likely pictorial sources of those images. The analysis shows that Norwid constructed his images very capably and consistently by harnessing the effects of colour and light. Colour appears only in Norwid’s representations of space (mostly interiors), which is shaped jointly by the two factors. As the author observes, this limited use of colour accords with the neo-Classicist theories, while the choice of colours, their combinations and their intensity derive from Romanticism. The study shows furthermore that Norwid’s „handling” of colour and light approximated to that found in Baroque Venetian painting, which had served as a model for the Romanic colourists. The feature of Norwid’s work studied here is yet another proof that he was well versed in art history and followed contemporary discussions on the subject.

Transl. Adam Pasicki