

DARIUSZ PNIEWSKI

NORWIDOWSKI SĄD O SZTUCE NA PRZYKŁADZIE ALUZJI DO OSTATNICH OBRAZÓW PAULA DELAROCHE'A

WSTĘP – ZAŁOŻENIA

Badacze literatury skłonni są widzieć w twórczości literackiej Norwida wiele cech literatury nowoczesnej¹. Inaczej rzecz się ma z wyborami artystycznymi, szczególnie tymi, których poeta dokonywał spośród współczesnych malarzy. Pewnym zaskoczeniem jest – gorszący, w opinii badaczy² – brak nazwisk

¹ A. v a n N i e u k e r k e n. *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście angielskiego modernizmu*. Kraków 1998 s. 24.

² Mieczysław Jastrun żałował, że poglądy Norwida nie przypominały opinii Baudelaire'a: „W sądach o współczesnej plastyce mylił się na ogół i nie wykazywał dość silnego zmysłu formy w przeciwieństwie do swego rówieśnika – Baudelaire'a. Nie zwrócił uwagi na Delacroix, zachwycał się miernym Delarochem i Ary (sic!) Schefferem”. Dla usprawiedliwienia Jastrun dodał, że „trzeba jednak pamiętać o tym, jaki był stan ówczesnej plastyki polskiej i porównać Norwida sądy o sztuce z sądami Słowackiego czy Mickiewicza, a później – Klaczki, by zdać sobie sprawę, że przy ogólnym w ówczesnej kulturze polskiej braku poczucia plastycznego nie mogło być inaczej”. M. J a s t r u n. *Gwiazdzisty diament*. Warszawa 1971 s. 33. Dla ścisłości trzeba zauważyć, że Norwid zwrócił uwagę na Delacroix: „Pytałeś mnie o ekspozycję Delacroix. Przypomniałem o jednej rzeczy istotnie arcydzielnej, tj. *Torquato Tasso między obłąkanymi*”. List do Mariana Sokołowskiego z 9 października 1864 r. Cytowany – jak wszystkie przytoczenia z Norwida – według wydania: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1-11. Warszawa 1971-1976 (dalej: PWsz, pierwsza liczba oznacza tom, następne – strony). Tu: PWsz 9, s. 143.

Alicja Lisiecka, pisząc o znajomości Norwida z Arym Schefferem, także uczyniła pociąg zarys, że nie był bardziej „nowoczesny” i bliższy baudelaire'owskiemu rozumieniu sztuki. A. L i s i e c k a. *Norwid – poeta historii*. Londyn 1973 s. 55.

Jerzy Sienkiewicz, analizując rysunki Norwida, podkreślił jego wielce pozytywny sąd o twórczości Delaroché'a, ale zauważył brak pokrewieństwa między stylem dzieł plastycznych Francuza i Norwida: „[...] pręcej znajdujemy dla twórczości Norwida (*toute proportion gardée*) jakieś pokrewne akcenty w sztuce ze sfery Delacroix, Daumiera czy też Guysa, niżeli w malarstwie akademickich tradycyjistów. Przy czym jest rzeczą charakterystyczną, iż ceniąc bardzo Delaroché'a, nie uległ przecież Norwid jego wpływowi, ani go naśladował, nawet w najbardziej nadającej się ku temu dziedzinie ilustracji”. J. S i e n k i e w i c z, *Norwid malarz*. W: *Pamięci*

twórców dziś znanych. Ci, którzy się pojawiają, należą do grona – jak się określa wygodnym, choć mylącym ze względu na swą pojemność mianem – malarzy akademickich. Wydaje się jednak, że nie dość jest stwierdzić, iż Norwid nie potrafił docenić wartościowego malarstwa – to znaczy takiego, które przeszło próbę czasu i jest dziś cenione. Nie widzę powodu, by spierać się z takim stanowiskiem, natomiast chciałbym zastanowić się, czy wybory Norwida miały jakieś głębsze uzasadnienie, czy wpisują się w jego koncepcję sztuki.

Chciałbym sprawdzić, czy dzieła malarskie cenionych przez Norwida artystów, ich poglądy na sztukę, sposób postrzegania rzeczywistości stanowiły inspirację dla poety. W związku z tym moim zamiarem jest znalezienie odpowiedzi na kilka ważnych pytań:

1) W jaki sposób wykorzystywał rzeczywistość istniejące obrazy lub tylko przedstawione w nich motywy dla wyrażania własnych koncepcji?

2) Czy obrazy poetyckie nawiązujące do takich dzieł malarskich stanowiły próbę dostarczenia ich opisów, „słownych odpowiedników”, czy też prace plastyczne traktował Norwid raczej jako inspirację dla tworzenia własnych, w dużej mierze niezależnych od „pierwowzorów”, obrazów poetyckich?

3) Jaka jest zależność między owymi „pierwowzorami” a ich poetyckimi odpowiednikami? Jakim modyfikacjom ulegały zapożyczane motywy, kiedy z dzieł malarskich trafiały do wizji poetyckich?

4) Jakie były przyczyny wyboru określonych motywów, elementów obrazów czy opisywanych bądź „transponowanych” środków wyrazu?

5) Czy Norwid, nawiązując do jednego dzieła malarskiego, zwracał się jednocześnie ku powszechnej w jego czasach wiedzy na temat autora tego dzieła, całej jego twórczości, jej określonego nurtu czy też okresu?

6) Jaki był cel takich nawiązań i w jaki sposób wzbogacały one treść utworu literackiego?

Przyjrzenie się wymienionym wyżej zagadnieniom umożliwi, jak miemam, nie tylko ukazanie sposobu funkcjonowania pewnych zapożyczeń malarskich w dziełach literackich Norwida, ale również pozwoli rozstrzygnąć, czy wybór takich a nie innych artystów na przewodników po świecie sztuki czy też wartych naśladowania mistrzów, był w pełni świadomy. Rozważania te wskażą bo-

Cypriana Norwida. Warszawa 1946 s. 76-77. Co ciekawe – nie chcę przy tym podważać spostrzeżeń Sienkiewicza – badacz wskazał na malarzy bardziej znanych XX-wiecznym amatorom sztuki, pozostawiając na uboczu ewentualne zbieżności z pomniejszych lub zapomnianymi twórcami. Badaczowi zdawało się chyba, że korzystanie z popularnych w XIX stuleciu wzorców wypracowanych przez Delaroche'a obniżałoby wartość prac Norwida.

wiem powody, dla których Norwid zwrócił się ku twórczości (czasem wybranej części artystycznego *oeuvre*) danego malarza.

I. NORWID I MALARZE WSPÓŁCZEŚNI

1. Po co Norwidowi malarze?

Spośród europejskich malarzy współczesnych Norwid wyróżnił tylko dwóch: Paula Delaroche'a i Arego Scheffera. Z listów Norwida, w których pojawiły się nazwiska tych twórców, można wnioskować, że ważnym powodem zbliżenia z Schefferem i Delaroche'em była ich wysoka pozycja w artystycznym i arystokratycznym świecie, do którego należał, czy chciał należeć, także Norwid. Informacje o tych – jak się wydaje – bliskich znajomościach podawał Norwid kilkakrotnie. Podkreślał wówczas mistrzostwo ulubionych malarzy:

[...] d e s g r a n d s m a î t r e s d ' a r t Scheffer et Delaroche [...]³,

Ary-Scheffer, drugi już wielki artysta po Delaroche'u, umarł – a ja głównie z nimi tylko przestawałem⁴

oraz informował o zażyłości:

Z Francuzów znam dwóch, którzy mię raczą nawet o zdanie moje nieraz pytać: jeden – A r y - S c h e f f e r, drugi – P a u l D e l a r o c h e – zdawałoby się, że to wystarcza!...⁵,

a w innym miejscu: „[...] ja tu z Francuzów żyję tylko z Ary-Schefferem i Pawłem Delaroche [...]”⁶. W *Czarnych kwiatach*, w których wspominał ostatnie spotkanie z Delarochem, także znalazło się miejsce na poinformowanie o bliskich stosunkach z malarzami:

[...] ś. p. Delaroche (tak jak, bywało kiedyś, A r y - S c h e f f e r) raczył mi pozwalać, abym, oglądając utwory jego, mówił w s z y s t k o, c o m i s i ę z d a j e [...] „S k o r o t y l k o d w a i n n e o b r a z k i z r o b i ę... p o k a ż ę j e p a n u – p o k a ż ę

³ List do Michała Kleczkowskiego z listopada 1859 r. PWSz 8, 392.

⁴ List do Michała Kleczkowskiego z 7 lipca 1858 r. PWSz 8, 345.

⁵ List do Marii Trębickiej z 18 [i 19] lipca 1856 r. PWSz 8, 273.

⁶ List do Marii Trębickiej z 18 lipca 1856 r. PWSz 8, 269.

je”, co zwykł był określać dobitnie, bo nie eksponował publicznie dzieł swoich ani nie każdemu je pokazywał, zwłaszcza od niejakiego czasu...⁷

Jednocześnie Norwid prezentował tutaj siebie jako jedną z nielicznych zaufanych osób, którym malarz – unikający szerokiej publiczności – prezentował dzieła we własnej pracowni.

Poeta wspominał także o pochwałach, jakimi Scheffer i Delaroche mieli obdarzać jego prace rysunkowe. Według Norwida pochwały te stanowiły rękojmię wysokiego poziomu jego dzieł:

Autorowi *Rachunków z 1866*, Wielmożnemu Kraszewskiemu, dziękuję, że raczył ocenić szkice moje m i m o w o l n i e rzucane na papier – przypomina mi to ś.p. Ary-Scheffera, któremu niedawno posąg postawiono w Ojczyźnie jego, a który tegoż był zdania względem mnie – i jeden z takowych szkiców kupił za 50 franków. Przypomina mi to Pawła Delaroche’a, który toż samo raczył był utrzymywać o rysunkach moich [...]⁸.

Trudno nie uznać, że poeta wspierał się sławą tych malarzy. Dlaczego jednak właśnie ich wybrał sobie na „popleczników”? Byli to niewątpliwie najbardziej popularni mistrzowie wśród szerokiej publiczności, ale przecież niewiele ustępował im na tym polu Ingres, a sława Delacroix rosła. Przyczyną mógł być oczywiście także przypadek – Delaroche’a i Scheffera miał akurat Norwid okazję poznać. Należy jednak od razu podkreślić, że poeta spotykał w arystokratycznych salonach, w pracowniach i kawiarniach wielu znanych twórców, z którymi mógł nawiązać bliższe kontakty. Niemniej szczególnie upodobał sobie Delaroche’a i Scheffera. Konsekwencja, z jaką powracał do tych nazwisk w listach

⁷ PWsz 6, 186. Również: „[...] a i u siebie mam listy Ary-Scheffera d o m n i e k r e ś l o n e, i Pawła Delaroche’a wspomnienie –”. List do Józefa Bohdana Zaleskiego z końca maja 1867 r. PWsz 9, 291.

⁸ List do Józefa Ignacego Kraszewskiego z ok. 21 maja 1867 r. PWsz 9, 288–289.

Elżbieta Dąbrowicz, analizując sposób, w jaki Norwid przywoływał w listach owych twórców, doszła do wniosku, że najczęściej posługiwał się autorytetem najbardziej znanych około połowy XIX w. malarzy w celu bezdyskusyjnego uargumentowania rangi własnej twórczości lub aby „neutralizować ignorancję adresatów”: „Uprzywilejowanie Scheffera i Delaroche’a polegało na tym głównie, że nie odmawiał im tytułu do sławy. Ich pozycji w świecie sztuki nie tylko nie kwestionował, ale jeszcze na swój sposób z niej korzystał. Scheffer i Delaroche prezentowani byli w listach jako przyjaciele Norwida oraz partnerzy profesjonalnych z nim dyskusji, a tym samym odgrywali wobec niego rolę dyskretnych protektorów. Na ich autorytet powoływał się też Norwid wprost, kiedy trzeba mu było argumentów jednoznacznie przemawiających za jego artystyczną rangą”. E. Dąbrowicz z. *Cyprian Norwid. Osoby i listy*. Lublin 1997 s. 96. „Chlubiąc się przyjaźnią Scheffera i Delaroche’a, nie sycił Norwid swojej próżności, lecz neutralizował tym sposobem ignorancję adresatów”. Jw. s. 97.

z lat 1856-1859, pozwala mniemać, że podstawy przywołań musiały być silniejsze. Mimo że autor *Promethidiona* zaledwie dwukrotnie zwrócił uwagę na konkretne dzieła Delaroche'a, a o pracach Scheffera nie wypowiedział się wcale, chyba można dociec prawdopodobnych przyczyn takiego wyboru, sięgając do poglądów poety na sztukę.

Scheffer był przede wszystkim malarzem religijnym. W twórczości Delaroche'a przeważały zdecydowanie obrazy historyczne, ale Norwid również w jego dorobku zauważał niemal wyłącznie prace o tematyce sakralnej (w *Czarnych kwiatach* wspomniał też o portrecie), wykonywane przez tego malarza dopiero pod koniec życia. Norwid także czuł się przede wszystkim malarzem religijnym:

Ja od kilku dni zajęty jestem wielkim płótnem do głównego ołtarza w kościółku w J u v i s y pod Paryżem; treść przedstawia Widzenie Ś[wię]tego Stanisława – trzy figury: Matka Dziewica – Zbawca-dziecię i Ś[wię]ty Stanisław⁹.

W innym liście pisał o tej pracy szerzej:

Wielebna przełożona Sióstr Miłosierdzia (narodem-polskich) życzyła sobie *motu proprio* przez damę mi znaną, abym wykonał dla kaplicy nowo się zakładającej wielki ołtarzowy obraz. Ku temu zaś przesłała mi swój list własnoręczny i swoje w tej mierze życzenia – a obrazu przedmiotem jest *Widzenie Ś-o Stanisława Kostki* – zaś wymiar płótna tego obejmuje p r z e s z ł o s z e ś ć ł o k c i w y s o k o ś c i – obraz ołtarzowy – i rzecz nieledwie kolosalna.

W kompozycji pokazało się powoli s z e ś ć figur wielkości naturalnej – to jest: Matka Zbawiciela Świata – Zbawiciel-dziecię – Ś[wię]ty Stanisław – Archanioł Gabriel lilie trzymający i dwóch aniołów sfery mniejszej uzupełniających całość¹⁰.

Dzieła Delaroche'a, Scheffera i Norwida łączyła zatem tematyka. Jednak twórców prac sakralnych w ówczesnej Europie było bardzo wielu. Tematyka nie

⁹ List do Joanny Kuczyńskiej z połowy czerwca 1866 r. PWSz 9, 230.

¹⁰ List do Jana Koźmiana z 2 grudnia [1866] r. PWSz 9, 269. Podobną w treści informację przesłał Norwid Cezaremu Platerowi: „Néanmoins aujourd'hui si le travail que je fais m'irait conduire à C l i c h y, je ne saurais espérer qu'en la grandeur de la toile d'autel, contenant 6 figures de la grandeur naturelle et qui se triuveraient certainement trop larges pour entrer aisément dans une prison pour dette!” List do Cezarego Platara z 1 grudnia 1866 r. PWSz 9, 268. W liście do Konstantego Branickiego z 8 kwietnia 1867 r. (PWSz 9, 276) napisał wiersz, w którym określał siebie jako artystę religijnego:

ÉPITAPHE

Ci gît l'artiste religieux
 Qui s'état bien crotté
 A la recherche de l'a t e l i e r
 Dans un l i e u - a t h é e!...

mogła stanowić jedyne kryterium, którym kierował się poeta. Można przypuszczać, że wyróżniając tych dwóch malarzy z masy twórców dzieł religijnych, kierował się raczej wspólnotą poglądów i stosunkiem do sztuki. Być może również znaczenie miał sposób wykonania dzieł, wykorzystania środków wyrazu. Norwid zwracał uwagę nie tylko na temat pracy, ale także na sposób jego przedstawienia¹¹. Ważne dla poety mogło być podejście Scheffera i Delaroche'a do artystycznej tradycji. Norwid szanował dawnych mistrzów, za niezbędne w prawdziwej sztuce uznawał odwołania do tradycji, korzystanie z uznanych wzorców. Ze względu na to, że badania związków Norwida z Schefferem musiałyby mieć nieco inny charakter niż analiza powiązań z Delarochem, a co za tym idzie – wymagałyby rozległych rozważań, w dalszej części niniejszej pracy zajmować się będę jedynie postacią Delaroche'a. Wybór ten spowodowany jest także tym, że Norwid mówił o nim bezpośrednio, a także uczynił go jednym z bohaterów *Czarnych kwiatów*.

2. Norwid i Delaroche

Sądy badaczy takich jak Jastrun czy Lisiecka były formułowane tak, że nie zachęcały do zapoznania się z twórczością Delaroche'a i Scheffera, a przez to niemal eliminowały możliwość obiektywnej oceny dokonywanych przez poetę wyborów. Przygotowywały czytelnika utworów Norwida do kontaktu z miernymi malarzami, których artystyczna działalność nie wytrzymała próby czasu. Wartościowanie sztuki zmienia się i dziś nieco inaczej patrzy się na obrazy Delaroche'a (a także Scheffera) niż wówczas, gdy wymienieni autorzy pisali o stosunku Norwida do współczesnych mu malarzy. W latach siedemdziesiątych XX w. zaczęto się interesować sztuką zapomnianych właściwie akademików. Wówczas też pojawiły się pierwsze monografie malarzy akademickich, w tym także Delaroche'a. Ważne miejsce w opracowaniach zajęły opinie XIX-wiecznych wielbicieli sztuki. Współczesny czytelnik, wyposażony we wrażliwość estetyczną całkowicie różną od tej sprzed około 150 lat, może czuć się zaskoczony XIX-wiecznymi ocenami, metodami wartościowania i analizami dzieł

¹¹ „Ilekróć co jest magistralnie oddanego (np. ciało kobiety L o e w e), tylekróć jest b e z s e r c a i p o m y s ł u, tak dalece, że sztukmistrz coś biegle zrobiwszy woła przyjaciół i pyta: «Co to będzie? jak to zwać? czy to Kleopatra, czy Matka Boska?»

Ilekróć co jest uczute i pomyślane (np. *Le Pauvre pêcheur de Chavannes*), tylekróć jest niedo-
łężne w egzekucji i nieledwie śmieszne. [*Salon paryski 1881*]. PWSz 6, 537.

Delaroche'a. Z tego powodu istotnie wydało mi się zaprezentowanie jego pozycji w ówczesnym świecie sztuki¹².

3. Przemijająca sława

Hippolyte Delaroche (1797-1856) – takie było właściwe imię malarza, który zmienił je na Paul dla odróżnienia od ojca – pochodził z rodziny mieszczańskiej¹³. Jego ojciec – Grégoire Hippolyte, zajmował się handlem dziełami sztuki. Paul rozpoczął studia artystyczne prawdopodobnie w 1816 r. w klasie pejzażu u Louisa Etienne'a Wateleta (1780-1866). Porzucił jednak tę pracownię i w 1820 r. był już uczniem Jeana Antoine'a Grosa, znanego twórcy obrazów historycznych, stylistycznie bliskich szkole Davida. Dzieła te charakteryzowała linearność, dokładność opracowania kompozycji, „bohaterska” tematyka, teatralne upozowanie postaci, gestem i mimiką wyrażających silne emocje. Jeden ze współuczniów ze studia Grosa ułatwił Delaroche'owi nawiązanie kontaktu z przedstawicielami malarskiej rodziny: Carlem Vernetem (1758-1838) oraz jego synem i uczniem – Horacym (1789-1863) (dużą część ich dorobku stanowiły sceny batalistyczne). Ta znajomość stała się jeszcze bliższa, kiedy Delaroche wszedł do rodziny, żeniąc się z córką Horacego. Malarz zadebiutował na Salonie w 1822 r. Dwa lata później za *Joannę d'Arc* otrzymał nagrodę. Prawdziwą sławę przyniosło mu dzieło pod tytułem *Śmierć królowej Elżbiety (Mort d'Elisabeth)*, wystawione w 1827 r.¹⁴ Był to początek całego cyklu obrazów, do których tematy brał z historii Anglii. Z wielkim uznaniem publiczności spotkała się *Śmierć księcia de Guise (Mort du duc de Guise)* – praca z Salonu 1835 r., ale została ona niezbyt dobrze oceniona przez krytyków. W latach czterdziestych Delaroche został mianowany członkiem Akademii Sztuki w Amsterdamie i Petersburgu¹⁵.

¹² Aby być wiarygodnym oraz w celu zapoznania z ówczesnymi gustami i kryteriami oceny obrazów, przywołałam wiele wypowiedzi z epoki. Muszę dodać, że czasem są one pozbawione mojego dłuższego komentarza, ponieważ „tłumaczą się same”. Przywołane fragmenty są bardzo odległe od tego, jak dziś się postrzega i mówi o sztuce, może dlatego wydają się prosto sformułowane. Na tyle prosto, że czasem komentarz – jak sądziłem – wręcz trzeba było ograniczyć do minimum. Zetknięcie z XIX-wieczną wrażliwością i sposobem oceny, reagowania na sztukę i pisania o niej jest wystarczająco zadziwiające dla współczesnego odbiorcy.

¹³ Informacje biograficzne zaczerpnąłem z książki S. B a n n. *Paul Delaroche. History Painted*. London 1997 s. 33 n.

¹⁴ M.-P. B o y é. *La mêlée romantique*. Paris 1946 s. 94-95.

¹⁵ Zob. N. D. Z i f f. *Paul Delaroche. A Study in Nineteenth-Century French History Painting*. New York–London 1977 s. 188-189.

Obrazy tego malarza były rozpoznawalne ze względu na tematykę, szczególną troskę o staranne wykończenie prac, a także ogromne rozmiary płócien: stworzył modę na wielkoformatowe malarstwo historyczne. Ostatni raz wystawił swoje obrazy na Salonie 1837 r. W 1841 r. ukończył, wykonywany przez pięć lat, wielki fresk zwany hemicyklem¹⁶, wystawiony w Ecole des Beaux-Arts w Paryżu. Niemal od początku działalności artystycznej towarzyszyło mu nieprzychylnie nastawienie dużej części krytyków i artystów. Józef Ignacy Kraszewski, zaliczający się do wielbicieli talentu malarza, opisał tę sytuację. Ponieważ jego relacja charakteryzuje stosunek publiczności i krytyki do Delaroche'a, pozwolę sobie przytoczyć większy fragment wypowiedzi Kraszewskiego.

Do szkoły sztuk pięknych [...] szedłem tylko dla zobaczenia arcydzieła Delaroche'a – tak zwanego hemicyklu, olbrzymiej kasty zawierającej w fresku przepysznie pojętym ugrupowaną, wcieloną historią malarstwa. Znałem kompozycję tylko ze sztychu i z ogólnego jej ugrupowania, chciałem ją widzieć całą, żywą, tak jak znakomity artysta rzucił ją na tę ścianę monumentalną. Wyznać muszę, iż przeszła oczekiwanie moje, później w lat kilka miałem zrećność oglądać studia oryginalne Delaroche'a do tego i do innych kompozycji, poznałem go bliżej i lepiej; lecz nie zmieniłem o nim przekonania, bo od pierwszego wejrzenia przed tym, który stworzył, obmyślił, wykonał tak wspańiałe dzieło – z uszanowaniem pokłonić się kazała sprawiedliwość. Rzecz szczególna; Delaroche jest od roku 1822, w którym z pierwszym obrazem wystąpił na wystawie (Joas i Josebeth – *Zdjęcie z Krzyża*), aż do roku 1831 miał tylko wielbicieli i powszechne uznanie, od tej daty poczyna się przeciwko niemu równie gorąca opozycja, jak wielkie wprzód było uwielbienie. Nagle znajdują wszyscy, że Delaroche jest tylko zręczny, że jest nadto zręczny, że mu brak energii, że zbyt stara się podobać ogółowi i tysiączne inne zarzuty podobne.

[...]

Delaroche, którego zrazu uwielbiano, po krytyce, mocno dotknięty, obrazów więcej na wystawę nie dawał¹⁷.

Swej niechęci do Delaroche'a nie krył Théophile Gautier. Dał jej nawet wyraz w powieści *Panna de Maupin* z 1836 r., w której sformułował hasło „sztuka dla sztuki”: „Kilka wieków temu świat miał Rafaela, miał Michała Anioła; obecnie ma pana Delaroche, a wszystko dlatego, że idziemy do postępu! [...]”¹⁸. Krytyk i pisarz był chyba najbardziej zaciekle krytykiem twórczości Delaroche'a. Niemniej popularność malarza wśród publiczności był wielka jeszcze pod koniec XIX w. Autor wydanej w 1892 r. monografii o sztycharzach działających w tym stuleciu tak pisał:

¹⁶ Z franc.: półkole.

¹⁷ J. I. K r a s z e w s k i. *Kartki z podróży 1858-1864 roku. Księga II. Włochy – Neapol – Francja – Belgija – Niemcy*. Warszawa 1874 s. 299-301.

¹⁸ T. G a u t i e r. *Panna de Maupin*. Przeł. T. Żeleński-Boy. Kraków [1918] s. 38.

Ary Scheffer jest, obok Paula Delaroche, tym malarzem, którego [twórczość – D. P.] najpełniej przedstawiono w rycinach, i tym, który miał dzięki rycinom największą popularność.

I dalej:

[...] twórczość tę przedstawiali najprzedniejsi rytownicy jego czasów: Henriquel, Calamatta, François, Aristide Louis, Beaugrand, Blanchard; a sukces tych rycin jest wielki u tych wszystkich osób, które chcą mieć przed swoimi oczyma, w swoich salonach, temat czułości lub pobożności. Ary Scheffer, razem z Paulem Delarochem, jest z pewnością malarzem, który był najczęściej oprawiany w ramy¹⁹.

Zdaje się, że ta popularność zrażała kolegów-malarzy: „Pan Delaroche jest uwielbiany przez mieszczaństwo i kontestowany przez artystów²⁰”. Delaroche znalazł jednak obrońców w osobach literatów, którym zdarzało się pisać o sztuce, takich jak Stendhal czy Heine²¹.

Po niepowodzeniu, za jakie uznał swoje wystąpienie na Salonie 1837 r., artysta zajął się inną tematyką i zmienił tryb życia: zamknął oficjalnie swoją pracownię, nowe dzieła pokazywał tylko uczniom (miał ich mimo oficjalnego zaprzestania działalności nauczycielskiej) oraz znajomym. Przyczyn pojawienia się w ostatnim okresie życia i twórczości Delaroche’a tematów religijnych oraz bardziej „kontemplacyjnego” traktowania tematów historycznych upatruje się również w tragicznych przeżyciach rodzinnych, przede wszystkim – w śmierci żony. Prace wykonywane niemal w samotności i dla ograniczonej liczby widzów nabrały cech różniących je od wcześniejszych obrazów: stały się zdecydowanie bardziej osobiste. Ci, którzy odwiedzali stroniącego od publiczności mistrza, dostrzegali różnice także w jego metodzie pracy. Spotykali go, gdy pracował „wyłącznie dla siebie, w obecności ulubionego ucznia, w zaciszu

¹⁹ H. B é r a l d i. *Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*. T. XII. Paris 1892 s. 14 i 15; cyt. za: L. E w a l s. *La carrière d'Ary Scheffer*. W: *Ary Scheffer 1795–1858. Dessins, aquarelles, esquisses à l'huile*. Paris 1980 s. 31 (Ten sam cytat podał Ewals w: *Ary Scheffer, sa vie et son oeuvre*. Nijmegen 1987 s. 100). „Ary Scheffer est, avec Paul Delaroche, le peintre qui a été le plus capitalement gravé, et celui qui a dû à la gravure le plus de popularité. [...] ce sont les premiers burins de son temps qui le traduisent, les Henriquel, les Calamatta, les François, les Aristide Louis, les Beaugrand, les Blanchard; et le succès de ces gravures est considérable auprès de toutes les personnes qui veulent placer sous leurs yeux, dans leur salon, un sujet de sentiment ou de piété. Avec Paul Delaroche, Ary Scheffer est certainement le peintre qui a été le plus encadré”.

²⁰ Th. T h o r é. *Salon de 1846*. W: t e n ż e, *Les Salons*. Paris 1868 s. 278; cyt. za: E w a l s. *Ary Scheffer, sa vie*, s. 85; zob. również s. 191. M. Delaroche est fort admiré des bourgeois et contesté par les artistes.

²¹ B a n n, jw. s. 16.

i prywatności własnego domu; «obnażony», jeśli można tak powiedzieć. Zdziwił wówczas obserwatora swobodą... bogatej wyobraźni, wzlotem ducha i pewną ręką”²².

O ile wcześniejsze dzieła historyczne były często aluzjami do aktualnych wydarzeń politycznych, o tyle te ostatnie dotyczyły zagadnień końca życia, śmierci i Pasji Chrystusa.

4. Retuszowany dagerotyp

Jak wynika z listów Norwida, bliski kontakt z Delaroche’em nawiązał on krótko przed śmiercią malarza. Fakt ten jest o tyle ważny, że poeta zdawał się dostrzegać tylko późną twórczość malarza – jego dzieła religijne. Można byłoby uznać, że takie wybiórcze potraktowanie dorobku Delaroche’a ma związek ze zbliżeniem obu twórców w ostatnim okresie jego twórczości. Jednak wydaje się to mało prawdopodobne, gdyż jego dzieła historyczne były bardzo znane; trudno posądzać Norwida o brak wiedzy na ten temat. Na selektywne traktowanie przez poetę twórczości Delaroche’a wskazuje nie tylko wspomnienie ostatniego spotkania z malarzem zapisane w *Czarnych kwiatach*, ale także literackie westchnienie po jego synu – Horacym. W tekście zatytułowanym [*Horacy Delaroche*] Norwid określił krótko charakter popularności artysty, a co za tym idzie – także twórczości „Pawła Delaroche, cichej, wielkiej, głębokiej, niekrzykliwej, a stanowczej sławy malarza: męża przeto tak we Francji, jako i we wieku dziewnym wyjątkowego”²³. Jeden z najśłynniejszych artystów od drugiego dziesięciolecia XIX stulecia niemal aż po schyłek tego wieku „cichą sławą” cieszył się dopiero pod koniec swojej działalności artystycznej, po rezygnacji z wystawiania na Salonach. Jego twórczość, jak nadmieniłem wyżej, nabrała wówczas intymnego charakteru. Trzeba pamiętać, że Norwid pisał o oddziaływaniu prac Delaroche’a 23 lata po śmierci malarza, kiedy jego uczestnictwo w świecie sztuki było, jeśli można tak powiedzieć, pasywne – przedłużane przede wszystkim przez wielką liczbę reprodukcji, a warto podkreślić, że były to w większości reprodukcje obrazów historycznych.

²² Ch. B l a n c. *Le Genie captif: dessin posthume de Paul Delaroche*, „Gazette des Beaux-Arts” 1859 I s. 79; cyt. za: B a n n, jw. s. 157. (Bann podaje ten fragment wyłącznie w języku angielskim: „on his own account, in the presence of a favoured pupil, in the silence and intimacy of his home, „en déshabillé”, so to speak [...] facility.... abundant imagination, lightness of spirit, accent and hand”).

²³ *Horacy Delaroche*. PWsz 6, 258.

Uważając, że prawdziwa, wielka sztuka współczesna właściwie nie istnieje, Norwid jednocześnie niezmiernie wysoko cenił Delaroche'a. Myśl o twórczości malarza, wyrażona w 1879 r. we wspomnieniu o Horacym, pojawiła się wcześniej w podobnej postaci w *Czarnych kwiatach*. Tutaj też Norwid był „wielce uradowany, iż jest przecie na świecie artysta”²⁴. Ten powtórzony sąd poety zdaje się wskazywać, że rzeczywiście widział w Delaroche'u jedyne prawdziwego malarza, który potrafił sprostać wymaganiom współczesności, pozostając jednocześnie wierny artystycznej tradycji.

W *Czarnych kwiatach* Norwid opisał szczegółowo obraz zaprezentowany mu przez Delaroche'a. Poeta dokonywał takiego zabiegu rzadko, bowiem zwykł dawać literacki ekwiwalent wyłącznie tych dzieł, które zrobiły na nim rzeczywiście ogromne wrażenie. Mały obraz religijny, którego tytułu Norwid nie podał (podobnie zrobił w przypadku przywołań dzieł Le Sueura w *Assuncie* i Rembrandta w *Bransoletce*), nazywany jest *Wielkim Piątkiem*²⁵ (przyjmuje się również tytuł *Maria wśród świętych kobiet*²⁶).

Obraz przedstawia wnętrze niewysokiej, dość ciemnej, ubogiej izby. Na ścianie po lewej stronie (widza) otwiera się niewielkie okno. Przy nim stoją dwaj mężczyźni, poniżej okna, na podłodze, równoległe do ściany bocznej – leży kobieta. Prawą stronę zajmuje grupa kobiet klęczących w ławach przypominających kościelne. W oknie widać groty pik oraz deskę z napisem INRI. Na środku obrazu, w takiej samej klęczącej pozie ukazana jest jeszcze jedna kobieta postać.

Norwid stosunkowo dokładnie opisał scenę pokazaną na obrazie. Dołączył ostrożną, nie przekraczającą treści przedstawienia interpretację. Zachował więc dużą wierność temu, co widział na przedstawieniu, dlatego dziwi nieco, że znalazło się w tym tekście kilka omyłek. Dzieło zostało wykonane przez Delaroche'a na płótnie, a nie, jak powiedział twórca *Czarnych kwiatów*: „Była to rzecz [...] malowana na drzewie”²⁷. Poza tym, należało do cyklu liczącego cztery, a nie trzy obrazy, jak miał rzekomo oznajmić poecie Delaroche²⁸.

²⁴ *Czarne kwiaty*. PWsz 6, 186.

²⁵ B a n n, jw. s. 298-299; Z i f f, jw. s. XV.

²⁶ B a n n, jw. s. 269. Takim tytułem operował także B. Foucart w swoim *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*. Paris 1987 s. 254.

²⁷ *Czarne kwiaty*. PWsz 6, 185.

²⁸ Jw. s. 186. J. W. Gomulicki w *Kalendarzu biograficznym* (PWsz 11, s. 81) napisał, że Norwid oglądał u Delaroche'a „oryginalnie potraktowany obraz, pierwszy z zaprojektowanego przezeń osobliwego tryptyku «Chrystusowego»”. Delaroche nie projektował tryptyku; także treść

Potwierdzają to słowa z listu malarza, pisanego w 1853 r., kiedy to rozpoczął pracę nad zespołem obrazów²⁹: „Wyobrazenie końca jej ziemskiego życia złoży się w cykl, w rodzaj oddania czci Dziewicy w czterech pieśniach”³⁰. W skład cyklu, poza *Wielkim Piątkiem*, wchodziły: *Zastąpienie Marii*, *Maria rozmyślająca nad koroną cierniową*, *Powrót z Golgoty*³¹. Malarz zdążył ukończyć tylko pierwsze dzieło. Norwid poinformował także, iż próbował dowiedzieć się, czy Delaroche pracował nad pozostałymi obrazami. Podał, że malarz nie zaczął ich wykonywać, i wysunął przypuszczenie, że mogły pozostać w szkicach. Jednak francuski twórca pracował nad nimi, były znane po jego śmierci. Wydawać by się mogło, że Norwid istotnie nie był w stanie do nich dotrzeć, choćby dlatego, iż wystawa retrospektywna Delaroche’a była zorganizowana dopiero w rok po napisaniu *Czarnych kwiatów*. Na tym pokazie owe obrazy widział między innymi Théophile Gautier³². Jakiś czas później także Kraszewski miał sposobność zapoznania się z inną niż Norwid pracą wchodzącą w skład cyklu – *Powrotem z Golgoty*³³. Skądinąd wiadomo, że przygotowania do tej wystawy zaczęły się wcześniej i istnienie kolejnych części cyklu nie było tajemnicą w czasie, gdy Norwid pisał wspomnienia³⁴. Przeplatanie się wiernego opisu i skromnej interpretacji z „przekłamaniami” w tekście, który programowo miał być według poety jak najwierniejszym wspomnieniem, zmusza do zastanowienia się nad bardzo prawdopodobną celowością niezgodnego z rzeczywistością opisu obrazu i odejście od faktów z nim związanych.

W *Czarnych kwiatkach* Norwid zawarł świadectwo ostatnich spotkań z artystami, którzy zmarli wkrótce po nich. Wspomnienia miały być „wierne [...] jak podpisy świadków, którzy, pisać nie umiając, znakami krzyża niekształtnie nakreślonego podpisują się [...]”³⁵. Rzetelny zapis przypomnień, tak jak

cyklu, mimo podobieństwa do (tradycyjnie często cyklicznych) przedstawień Pasji, miała – według koncepcji artysty – skupiać się na cierpieniach Maryi. Por.: Z i f f, jw. s. 261-262.

²⁹ Ziff utrzymuje, że artysta rozpoczął pracę rok wcześniej, w 1852 r. (jw. s. 261).

³⁰ U l b a c h. *Paul Delaroche*, s. 371–372; cyt. za: Z i f f, jw. s. 261-262. „A representation of her end, it would make a series, a sort of celebration of the Virgin in four songs”.

³¹ Z i f f, jw. s. 261-263; B a n n, jw. s. 272.

³² Zob. T. G a u t i e r. *Exposition des oeuvres de Paul Delaroche au Palais des Beaux-Arts. „L’Artiste” 1857*. W: *Portraits contemporains*. Paris 1874 s. 303; cyt. za: B. F o u c a r t. *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1860)*. Paris 1987 s. 254.

³³ K r a s z e w s k i, jw. s. 325-326.

³⁴ Trzeba dodać, że poeta mógł nie mieć czasu na rozpytywanie (także mogło mu brakować kontaktów z osobami znającymi lepiej niż on Delaroche’a, które mogłyby udzielić potrzebnych informacji), ponieważ tekst napisał krótko po śmierci malarza.

³⁵ PWSz 6, 186.

w ogóle ściśle odtworzenie rzeczywistości, nie było w opinii Norwida możliwe. Za jedyne rozwiązanie poeta uważał „przybliżenie”, posłużenie się znaczącymi niedopowiedzeniami³⁶. Sądzę, że wskazana w tekście „nieudolność” „podpisujących się świadków” jest tego rodzaju. Zastrzeżenie podmiotu mówiącego nie wynika z faktu, że przy zapisie swoistego nekrologu głównym źródłem informacji była zawodna pamięć. Wierne odwzorowanie rzeczywistości nie polegało na realistycznym zapisie. Możliwie pełny obraz wymagał jeszcze przybliżenia doznawanych wówczas uczuć, myśli przebiegających przez głowę, towarzyszącego rozmowom nastroju. Dążenie do takiej wierności mogło prowadzić do pojawienia się „przekłamań” uzupełniających opis spotkań. „Przeinaczenia” wynikały również zapewne z dostrzeganej przez Norwida ułomności języka, który nie był w stanie oddać w pełni myśli ani doznań.

Wydaje się, że we fragmencie dotyczącym Delaroche’a i jego obrazu ważną rolę odgrywa artystyczna tradycja. Dziełami, od których narrator zaczyna swe opowiadanie, są – co zostało podkreślone graficznie – „fragmenta z g l i n y p o l e w a n e j c z t e r n a s t o w i e c z n e, f l o r e n c k i e”³⁷. Wprowadza więc w świat dawnej, uznanej sztuki. Dalej pojawia się informacja, że obraz Delaroche’a został wykonany na desce. Trzeba w tym miejscu dodać, że zanim jako podobrazie zaczęto stosować płótno, malowano na drewnie. Można więc sądzić, że nieprawdziwa informacja o materiale, na którym malarz miał jakoby wykonać *Wielki Piątek*, służyła dodaniu dziełu uszlachetniającej patyny. Podobny cel mogła mieć informacja, że Delaroche zamierzał wykonać cykl związany tematycznie z Pasją Chrystusa, złożony z trzech obrazów. Długa jest historia przedstawiania scen Pasji, przez wieki traktowano je w różny sposób, łączono w większe i mniejsze zespoły, ale także wyodrębniano pojedyncze wyobrażenia. Być może rzekomo zapowiedziany przez Delaroche’a tryptyk miał stanowić nawiązanie do ołtarzy szafiastych. Taki ołtarz miał część centralną oraz ruchome boczne skrzydła; na każdej części umieszczano osobne przedstawienia³⁸. Obraz, który widział Norwid, miał być początkiem opowieści o Mę-

³⁶ *Milczenie*. PWSz 6, 225.

³⁷ PWSz 6, 185.

³⁸ Ołtarze takie mogły nosić bardzo wiele przedstawień. Poszczególne części bywały dzielone i każdy fragment wypełniało malowidło. Nawet jeśli miał formę „trójdzielną”, to skrzydła od zewnątrz także pokrywano obrazami. Niemniej sądzę, że akcentowanie tradycji w tym fragmencie *Czarnych kwiatów* uprawnia do poszukiwania uzasadnienia zmiany liczby zespołu przedstawień wykonywanych przez Delaroche’a w odwołaniach do funkcjonujących przez wieki rozwiązań formalnych malarstwa religijnego.

ce: „obraz taki następstwa swoje mieć powinien [...]”³⁹. Ciężenie ku tradycji potwierdza też zestawienie Delaroche’a z Leonardem da Vinci. Z drugiej strony porównanie zostało sformułowane w taki sposób, jakby podmiot mówiący chciał zasugerować, że wraz z odejściem francuskiego malarza kończy się wielka tradycja malarstwa. W takim świetle „przeoczenie” istnienia innych, poza *Wielkim Piątkiem*, rozpoczętych obrazów zdaje się podkreślać zamknięcie pewnej epoki w europejskiej sztuce. W *Czarnych kwiatach* Norwid umieścił Delaroche’a wśród artystów, których uważał za wyjątkowych mistrzów. Odnosząc jego dzieło do tradycji artystycznej, stawiał go na równi z dawnymi „sztukmistrzami” twórczości religijnej. Utwór ten jest nie tylko hołdem złożonym wielkim twórcom. To także podzwonne dla pewnej epoki w dziejach kultury i sztuki. Koniec twórczego działania Chopina – muzyka, Mickiewicza – poety i Delaroche’a – malarza wyznacza kres prawdziwej sztuki.

Obraz Delaroche’a zatytułowany *Wielki Piątek* został przywołany przez Norwida nie tylko dlatego, że było to ostatnie dzieło malarza, ale także z tego powodu, iż wzbudzało ono zachwyt poety. Pozwoliło mu uznać, „iż jest przecie na świecie artysta”⁴⁰. Jakby Delaroche był jedynym w XIX stuleciu artystą zasługującym na to miano. Cóż zatem odróżniało wskazane przez poetę dzieło od ogromnej, masowej niemal, produkcji obrazów religijnych? Jak już zauważyłem, Norwid podkreślał elementy łączące tę pracę z długą tradycją dzieł religijnych. Jednak w takim razie łatwiej byłoby mu podziwiać po prostu obrazy dawnych mistrzów. Płótna Delaroche’a musiały więc przemawiać inaczej do poety. Co nowego, interesującego i odpowiadającego gustowi XIX-wiecznego widza malarz wprowadził do konwencji malarstwa sakralnego? Dlaczego *Wielki Piątek* spełniał wymagania stawiane przez Norwida sztuce współczesnej, którą uznał właściwie za „nieobecną”?

5. „Czarne kwiaty” przed ołtarzem

Delaroche pracował nad ostatnim cyklem obrazów z zamiarem stworzenia nowego sposobu ujmowania treści religijnych. Nie były to jego pierwsze dzieła sakralne. Swą karierę rozpoczął między innymi od takich tradycyjnych tematów, jak *Pietà* (ok. 1820), a po wycofaniu się z życia publicznego wykonał na przykład *Zdjęcie z krzyża* (ok. 1852-1853). W 1853 r. zaczął myśleć nad

³⁹ PWsz 6, 186.

⁴⁰ Jw.



P. Delaroche. *L'évanouissement de la Vierge* (1856)
Repr. za: *Catalogue des peintres du Louvre* [1]. *École Française*. Paris 1972 s. 136



P. Delaroche. *Good Friday* (1856), fragment obrazu
Repr. za: N. D. Ziff. *Paul Delaroche. A Study in Nineteenth Century French History Painting.*
New York-London 1977

nowymi sposobami opracowania tradycyjnych tematów religijnych oraz wprowadzaniem nieznanych dotąd ujęć. Do tych pierwszych należy między innymi *Chrystus na Górze Oliwnej* (1855), zaś przykładem drugiego rodzaju jest *Młody męczennik chrześcijański* (1855). Dzieła te odznaczają się dużym ładunkiem emocjonalnym. W tym elemencie upatrywał Delaroche szansy na pokazanie w nowy sposób znanych tematów. Bardzo poważnie i uczuciowo traktował także pracę nad *Wielkim Tygodniem*:

Gdybyś wiedział, jak pracuję. Od wczoraj jestem mniej nieszczęśliwy; w końcu znalazłem odpowiedniejszą Magdalene. Ta scena grozy, w której ekspresja musi być tak bardzo nowa, jest chyba ponad moje siły. Będę pracować do końca, ale obawiam się, że mi się nie uda. Gdyby ten temat poruszyli ewangeliści, obawiałbym się mniej, ale on jest zupełnie nowy, a kiedy rozważam to, co się działo w tym małym pokoju, gdy dotarły tam odgłosy konduktu odprowadzającego Naszego Pana, odwracam głowę i gotów jestem zniszczyć obraz⁴¹.

Być może Norwid wiedział o głębokim religijnym przeżywaniu przez malarza treści dzieła. Wyrażanie wiary w dziele stanowiło według autora *Promethidiona* o wartości wytworu artysty. Za arcydzieło uznał poeta rzeźbę Adama Kraffta w wierszu poświęconym temu artyście. Tworzenie rzeźby religijnej porównał tam do modlitwy. Intymny nastrój i bardzo uczuciowe podejście Delaroche'a do tematów dzieł składających się na cykl były powszechnie dostrzegane. Kraszewski, pisząc o innym obrazie z tego zespołu, zauważył:

Po Delaroch został niewielki szkic, obrazek wystawiający także scenę nietkniętą dotąd; Matkę Boską spartą na ramieniu S. Jana, po męczeństwie Syna, powracającą do pustego domu... Mała lampka oświeca ten powrót żałośliwy i przejmujący... niewielki ten obrazek Delaroche, który tak dobrze jego charakterowi kompozytorskiemu przystaje, na większą skalę wykonany nie był [...] ⁴².

W obrazie Delaroche'a zafascynowało Norwida również to, że choć malarz nie unaocnił męki Chrystusa, konstrukcja sceny pozwala widzowi bez proble-

⁴¹ U l b a c h, jw. s. 371; cyt. za: Z i f f, jw. s. 262. Cytat podany przez Ziffa w języku angielskim: „If you knew how I work. Since yesterday I've been less unhappy; I have finally found a more suitable Magdalene. This scene of terror where the expression must be so new, it is perhaps beyond my forces. I will go to the end, but I fear to have failed. If this were a subject dictated by the evangelists, I would fear less, but it is entirely new, and when I think of what took place in this small chamber at the moment when the noise of the cortege of Our Lord was heard my head turns and I am ready to destroy my canvas”.

⁴² K r a s z e w s k i, jw. s. 325-326. Ciekawe, że choć Norwid szukał, nie udało mu się odnaleźć ani nigdzie zobaczyć innych szkiców, o których mówił Delaroche na tym samym spotkaniu. Kraszewskiemu udało się jednak do nich dotrzeć!

mu ją odczytać. Obraz nie prezentuje sceny znanej z tradycyjnych przedstawień Pasji. Sens obrazu, zgodnie z założeniem twórcy, ma się objawiać dopiero wtedy, gdy odbiorca zacznie się zastanawiać i przeżywać to, co dzieje się jakby poza przedstawieniem. Z podobnego zabiegu skorzystał Delaroche także w pozostałych obrazach z cyklu. Na ten sposób prezentacji narrator zwrócił uwagę dwukrotnie. Zostały też podkreślone graficznie odpowiednie fragmenty wypowiedzi. To, że treść dzieła dało się „więcej c z u ć, niż w i d z i e ć⁴³, stanowiło niewątpliwą zaletę dla poety czulego na wartość i wymowę „milczenia” i „przybliżeń” jako jedynych sposobów odwzorowania rzeczywistości.

Podobne znaczenie dla Norwida miało przemawianie gestem, a dokładnie – wyrazem twarzy. Miarą doskonałości obrazu Delaroche’a było dla poety to, że mimika zgromadzonych w izbie ludzi odsłania ich przeżycia i dopowiada zdarzenia „nieobecne” na obrazie:

[...] obraz cały z męki Pańskiej, w którym osoby Zbawiciela w i d o c z n e j n i e m a, ale jest ona tylko w g a m i e - w y r a z ó w - t w a r z y osób, mękę Pańską widzących, wyrażona⁴⁴.

Istotny w tym fragmencie wydaje mi się pewien zabieg językowy, którego znaczenie jest oczywiste wobec wymowy prezentowanej sceny, ale podkreśla treści, uznane przez Norwida za najważniejsze. Podmiot mówiący stwierdził, że postaci Chrystusa „widocznej nie ma”. Pozornie takie sformułowanie oznacza to samo, co „nie jest widoczna”. Jednak można sądzić, że szyk dalszej części zdania: „jest ona” i dopiero na końcu – „wyrażona” pozwala na czytanie: „osoba Zbawiciela... jest tylko w g a m i e - w y r a z ó w - t w a r z y”. Rzecz dotyczy osób najgłębiej wierzących, dla których Chrystus był nie tylko Bogiem, ale także Synem, Nauczycielem, Przyjacielem. Obraz był zatem dziełem osoby głęboko wierzącej, w pewien sposób należącej do tego grona, niemal cichego świadka Ostatniej Drogi Chrystusa. Dlatego również stojący przed płótnem odbiorca, stawał się uczestnikiem owych wydarzeń. Nawet zagorzały przeciwnik twórczości Delaroche’a – Gautier, tym razem uznał wartość dzieł składających

⁴³ PWsz 6, s. 185. Taką metodą przedstawienia zachwycali się współcześni Norwidowi widzowie: „Przed oczyma stają nam cierpienia Matki Boskiej i tych, którzy jej towarzyszą. Tym [malarz – D. P.] chciał nas wzruszyć i udało mu się”. C’est en nous mettant sous les yeux l’émotion terrible de la mère de Dieu et de tous ceux qui l’assistent qu’il a voulu nous émouvoir nous-mêmes, et il a réussi”. Ch. P e r r i e r. *Paul Delaroche*. „Études sur les Beaux-Arts en France et à l’étranger”, Paris 1863 s. 76, cyt. za: F o u c a r t, jw. s. 253.

⁴⁴ PWsz 6, 185-186.

się na zespół przedstawień Męki mówił „o małych, intymnych dramatach Pa-sji”⁴⁵. Zwrócił zatem uwagę na fakt, że obraz ten wywołuje „współ-czucie” z cierpiącym Jezusem i pogrążonymi w żalu bliskimi, a przy tym czyni to w sposób bardzo subtelny.

Obraz robił duże wrażenie na współczesnych, którzy doceniali w nim (oraz w innych pracach religijnych z ostatniego okresu twórczości Delaroche’a) pochylenie się nad ludzkim cierpieniem. W takiej prezentacji odnajdowali istotną cechę chrześcijaństwa:

[...] przedstawienie ludzkich cierpień, więcej nawet: poczucie cierpień człowieka odniósł Paul Delaroche do prawdziwej religii, religii cierpienia – chrześcijaństwa⁴⁶.

Wydaje się, że ostatnie obrazy Delaroche’a stanowiły doskonały wyraz *spiritualité chretienne*, cechy uważanej w czasach Norwida za niezbędną w dziełach religijnych. Przecież, sądząc z wypowiedzi XIX-wiecznych widzów na temat tych dzieł, „przemawiały [one – D. P.] przede wszystkim do duszy”, jak mówił Delacroix⁴⁷, i „zginały kolano widza”⁴⁸, według słów Libelta.

W płótnie francuskiego malarza Norwid odnajdywał zapewne połączenie pierwiastków ziemskich z boskimi, które uważał za tak istotne w sztuce. Pokazanie ludzkich cierpień, „ludzkiego”, cierpiącego Boga i dla Norwida było bardzo ważne, wszak w tym duchu interpretował ikonograficzny wzorzec Świętej Rodziny. Takie znaczenie miała również „pamięć serca”⁴⁹. Delaroche zakładał odczytywanie całego cyklu przez pryzmat ludzkiego cierpienia:

Powróciłem do szkicu *Wielkiego Piątku*. Odkąd mam przykry nastrój, bez końca wnoszę poprawki. Myślę wciąż o pięknie tematów pasyjnych i przyszła mi na myśl śmierć Dziewicy; jeszcze jedna śmierć! Ale oto dlaczego: w dwóch tematach, które spieszyłem się wykonać, Matka Boska jest heroiną, czyż nie jest nią również poprzez śmierć Chrystusa? Przedstawienie jej śmierci stworzy cykl, rodzaj oddania czci w czterech pieśniach. Tradycja mówi, że wróciła ona na Górę

⁴⁵ Por. przypis 32. „Petits drames intimes de la Passion”.

⁴⁶ A. N e t t e m e n t. *Une visite à Paul Delaroche, mai 1857*, „Poètes et artistes contemporains”, Paris 1862 s. 22, 20; cyt. za: F o u c a r t. jw., s. 252: „[...] le spectacle des douleurs humaines, puis quelque chose de plus, le sentiment de ses propres douleurs ont conduit Paul Delaroche à la seule religion vraie, à la religion de la douleur, au christianisme”.

⁴⁷ 25 stycznia 1857 r. E. D e l a c r o i x. *Dzienniki*. Tekst fr. oprac. A. Joubin. Przeł. J. Guze, J. Hartwig, wstęp J. Starzyński. Wrocław–Warszawa–Kraków 1968 s. 252.

⁴⁸ K. L i b e l t. *Estetyka czyli umnictwo piękne*. T. I: *Część ogólna*. Petersburg 1854 s. 47.

⁴⁹ *O Juliuszu Słowackim*. PWSz 6, 447.

Karmel po rozproszeniu się apostołów i tam umarła otoczona mężczyznami i kobietami, którzy uznali jej władzę⁵⁰.

Wielki Piątek bywał postrzegany jako przedstawienie cierpienia Maryi, stąd funkcjonujący drugi tytuł obrazu: *Maria pośród świętych niewiast*.

Norwid umieścił w centrum swojej interpretacji Chrystusa, ale nie pominął cierpienia Maryi. Kompozycję odczytywał od strony lewej, od miejsca największego napięcia emocjonalnego, aż do cichych, skupionych, modlących się kobiet. Zgodnie z akademicką zasadą postacie zostały ustawione w trzy grupy. Także to dość sztuczne ugrupowanie stanowiło dla Norwida zaletę, przerwy między grupami uznał właściwie za „zawieszenie głosu”, pauzę przed wczuciem się w sytuację kolejnych wymownych postaci. Prezentację klęczącej pośrodku obrazu Matki Boskiej, której postać oddzielona jest taką pustą przestrzenią, skojarzył z pieśnią *Stabat Mater Dolorosa*, wskazując na Jej szczególną boleść.

Wydaje się, że Norwid mógł uznać za zaletę czytelną kompozycję obrazu. Niechętny fajerwerkom formalnym, zwolennik artystycznej tradycji, dostrzegł wartość tego dzieła – podobnie jak wielu współczesnych mu odbiorców – przede wszystkim w zawartym w nim ładunku emocjonalnym. Kompozycja nie miała komplikować odbioru czy niepotrzebnie skupiać uwagi widza na zagadnieniach technicznych. Ustawienie postaci, do jakiego odbiorcy byli przyzwyczajeni: wyraziste, teatralne upozowanie figur apostołów, przedstawienie Maryi i niewiast przypominające adorację Najświętszego Sakramentu (zwłaszcza że kobiety siedzą w ławach, zupełnie jak przeniesionych z kościoła) ułatwiały widzom odczytanie religijnego przesłania obrazu. Jak się wydaje, najistotniejsze dla Norwida było to, że obraz stanowił wyraz głębokiej wiary. Przejęcie towarzyszące jego wykonaniu, o jakim mówił Delaroche, udzieliło się także poecie. Norwidowska interpretacja skupiona jest na „współ-czuciu” z Chrystusem, pewne elementy przestrzeni zyskały nawet z tego powodu w jego wizji nieco inny charakter niż w oryginale. Niska izba nie przypadkiem przypominała mu katakumby – miejsce spotkań modlitewnych pierwszych chrześcijan. Ten ahistoryzm miał, jak sądzę, być elementem wyobrażenia pierwotnej, żarliwej

⁵⁰ U l b a c h, jw. s. 371-372; cyt. za: F o u c a r t, jw. s. 262. (Tekst podany w wersji angielskiej). „I have returned to the sketch of the Good Friday. Since I have the sad habit, I have made changes without end. Always thinking of the beauty of the subjects of the passion, the idea came to me to make the death of the Virgin; yet another death! But here is why: In the two subjects that I hasten to execute, the Virgin is the heroine; is she not also in the dead Christ? A representation of her end, it would make a series, a sort of celebration of the Virgin in four songs. Tradition has it that she returned to Mount Carmel after the dispersion of the apostles, and that she died surrounded by the men and women who submitted to her rule”.

wiary. Służył ponadto „spięciu” dziejów chrześcijaństwa od jego początków, przez katakumby, do współczesnego Norwidowi Kościoła.

„Uzupełnienia” w interpretacji i „przekłamanie” faktów, na jakie pozwolił sobie Norwid, wydają się zamierzone. Można chyba dopatrywać się tutaj zastosowania przez poetę podobnego mechanizmu jak w przypadku przywołań dzieł Le Sueura w *Assuncie* i Rembrandta w *Bransoletce*. Korzystając z obrazów dawnych malarzy i Delaroche’a, uznał za nieistotne elementy, takie jak tytuł. Sceny przedstawione na tych płótnach przekształcił, rozwijając ich treść. Choć w *Czarnych kwiatach* stwierdził: „w d a g u e r o t y p raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić”⁵¹, zapisując wspomnienia, jednak ta fotografia została poddana retuszowi. Nawiasem mówiąc, trudno jednoznacznie stwierdzić, czy Norwid uważał rodzącą się nową technikę rejestracji rzeczywistości za pozytywną⁵². Chyba jednak nie widział w niej nawet namiastki sztuki. Wyższość twórczości polegała choćby na tym, że pokazywała własny świat, aczkolwiek złożony z cząstek rzeczywistości:

Daguerotypistom zawsze trzeba, aby był przedmiot, albowiem daguerotyp nie jest – historycznym sztukmistrzem. Człowiek – jest Obraz i Częstka Boga, tj. Stworzyciela⁵³.

Na obrazie Delaroche’a nie został uwidoczniiony jego główny „przedmiot”. Cierpienia Chrystusa i, jak można sądzić – w ten sposób również On sam, pojawił się w przeżyciach pokazanych na twarzach postaci w izbie⁵⁴. Nato-

⁵¹ PWsz 6, 177.

⁵² Gdy Delaroche zobaczył po raz pierwszy fotografię, stwierdził, że „jego czasy już minęły”, jednak sprawa jego stosunku do tej techniki jest rzeczą równie skomplikowaną jak w przypadku Norwida.

⁵³ [Uwagi dla nowej redakcji „Gazety Codziennej”]. PWsz 6, 549.

⁵⁴ Autor *Czarnych kwiatów* w żadnym swoim tekście nawet nie wspominał o dziełach historycznych Delaroche’a (wymieniał taką tematykę w sprawozdaniu *Z pamiętnika („O Salonie pa-ryskim 1851”)*, PWsz 6, 373), ale były one zapewne znane poecie z powodu popularności, obecności w galeriach i dzięki istnieniu licznych reprodukcji. Mogły – przynajmniej niektóre z nich – przyciągnąć uwagę Norwida, ponieważ w przedstawionych scenach można by się doszukać cech znanych z tekstów „teoretycznych” oraz rozwiązań literackich poety: roli „milczenia”, niedopowiedzeń, znaczących przedmiotów. Cecha, która zrobiła na nim duże wrażenie, gdy oglądał *Wielki Piątek* – sygnalizowana detalami i zachowaniem postaci obecność najważniejszego bohatera, pojawiła się w wielu obrazach historycznych Delaroche’a, np. w *Staffordzie*, gdzie ważną rolę odgrywają wymownie pokazane dłonie wyłaniające się zza krat. Sądzę jednak, że związki te są zbyt ogólne, by można było bez posądzenia o nadinterpretację poszukiwać analogii między elementami twórczości plastycznej czy literackiej Norwida a rozwiązaniami kompozycyjnymi Delaroche’a.

miast dagerotyp, „praprzodek” aparatu fotograficznego, był w stanie jedynie utrwalić fragment świata, bez komentowania go. Według Norwida taki zabieg wydawał się Norwidowi przekłamywać rzeczywistość: „Daguerotypować więc wiadomości takie jest to kłamać przez wierność i szczerłość”⁵⁵. Dzieła malarskie wyrażały – według poety – idee odnoszące się do rzeczywistości istniejącej poza tym, co bezpośrednio pokazane na obrazie. Ponadto „sięgały głębiej” w rzeczywistość, do praw nią rządzących. Należy w tym miejscu przypomnieć, że taki był również powód niechęci Norwida do malarstwa realistycznego i przyczyna skłonności autora *Czarnych kwiatów* do koncepcji akademickich. Akademie od początku swego istnienia głosiły, że obraz powinien idealizować postrzeganą rzeczywistość, choć artysta miał posługiwać się jej fragmentami. Dagerotyp nie mógł – w opinii poety – sprostać takiemu zadaniu.

NORWID'S OPINION ABOUT ART ON THE EXAMPLE OF HIS ALLUSIONS TO PAUL DELAROCHE'S LAST PAINTINGS

S u m m a r y

The text is an analysis of an excerpt from Norwid's *Czarne kwiaty* (*Black Flowers*) connected with Paul Delaroche's last paintings. The author points to differences between Norwid's description of the painter's last work and the painting itself. The differences are also concerned with the facts connected with Delaroche's last series of pictures. There are a lot of mistakes, but – as the author points out – they constitute a logical whole. They were supposed to serve Norwid as proof that Delaroche was one of the most outstanding painters of his epoch – according to the hierarchy set up by the poet. The author expresses his opinion, based on the example of *Black Flowers*, that Norwid often applied this method. He willingly used biographies of artists that were popular at the end of the 18th and in the first half of the 19th centuries; he also used their works, as well as well-known and much discussed currents in art, or artistic schools, in this way making his meanings sharper or multiplying them.

For correct understanding of the meanings present in this type of presentations it is necessary to turn to the knowledge that all people in the times of Norwid had; people who were interested – even as amateurs – in art, that is. The author reproduces that knowledge (in the degree that is limited to the needs of this short article) using a variety of documents and other evidence. Owing to this, strange and often obscure allusions to Delaroche's works become much clearer. Norwid proves to have a great knowledge from the area of history of art and to know a lot about contemporary debates and about artistic life. He used the information he

⁵⁵ List do Joanny Kuczyńskiej z połowy września 1862 r. PWsz 9, 57.

had in a consistent, logical – and hence convincing – way. The interpretation made in the text also points to possible causes of the artistic choices he made.

An additional important conclusion is the statement that it is impossible to charge Norwid with obscurity since he used the knowledge that was common in his times.

Transl. Tadeusz Karłowicz

DARIUSZ PNIEWSKI – dr, asystent dyrektora Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu. Adres: plac Teatralny 1, 87-100 Toruń.