

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK

SALVATOR ROSA –
JESZCZE JEDNA SIEDEMNASTOWIECZNA INSPIRACJA NORWIDA

Refleksja nad Norwidem sztukmistrzem kieruje uwagę między innymi ku takim postaciom, które autor *Promethidiona* uważał za duchy pokrewne w sztukmistrzostwie i wskazywał jako jedną ze swoich inspiracji. Do takich artystów należy Salvator Rosa. Wzmianki o nim pojawiają się w dwóch wierszach: *Deotymie (Odpowiedź)* z 1858 r. i *Spółcześni (Odpowiedź)* z 1874 r., w szkicu *Interesa sztuki* oraz w trzech listach z różnych okresów twórczości (do Stanisława Egberta Koźmiana z początku 1848 r., do Augusta Cieszkowskiego z początku 1865 oraz do Józefa Bohdana Zaleskiego z sierpnia 1871 r.)

W liście poetyckim do Deotymy autorski podmiot daje z jednej strony wyraz wdzięczności wobec adresatki, która ciągle pamięta o jego roli w polskiej kulturze, raczyła go określić mianem sztukmistrza i porównać do Michała Anioła i Salvatora Rosy; z drugiej – tłumionej goryczy niedocenionego artysty, który przekracza horyzonty ideowe i estetyczne swojej epoki, co skazuje go na marginalizację i odrzucenie we własnej współczesności. Pobrzmiwa tu ton ironii i autoironii, nie unieważniając jednak, istotnego dla Norwida w całej twórczości, problemu recepcji nowych jakości i wartości, refleksji nad tym, jak i jakim kosztem zmienia się paradygmat kultury.

[...] Któż słyszał albowiem
Wawrzynu liściem ż y w y c h pot ocierać z czoła?
Kto słyszał równać (tego nigdy nie-do-powiem)
Do Salvatora, albo Michała Anioła!...
Prze-bóg, proroki tylko (chwilami wolnemi
Kamienowane) z pompą oddawane ziemi,
Ludzie, dla których ż y w e obowiązki znikły,
Ci, co innego! – takim laury kwitnąć zwykły.
.....¹

¹ Wszystkie cytaty z tekstów Norwida, jeśli nie zaznaczam tego inaczej, pochodzą z edycji:

W liście z lutego 1848 r., napisanym w Rzymie, a przesłanym do Poznania na ręce Stanisława Egberta Koźmiana, Norwid informował adresata o materiałach, które zamierzał przesłać do „Przeglądu Poznańskiego”, o swoich rzymskich znajomościach i spotkaniach. W tym ostatnim kontekście znalazła się wzmianka o Rosie:

Ja z Edwardem po Tobie wziąłem soboty: zestetyczniały one w murach mojego atelier: artyści rysują, a izba w y ż s z a prawi i rozprawia, herbatę robi. Edward w h e ł m i e. Jest w tym coś sztuczności, polityki, rycerstwa i świętości [...]. Salvator Rosa nie powstydziliby się².

Poeta pisze tu o artystyczno-dyskusyjnych spotkaniach, które organizował wspólnie z Edwardem Łubieńskim. Chciałby, by adresat skojarzył te wieczory ze spotkaniami artystycznego bractwa, których gospodarzem i animatorem był w XVII-wiecznej Florencji Salvator Rosa, a przeszły one do historii życia artystycznego pod nazwą *Accademia dei Percossi*³. O ile przywołany list ujawnia twórczą energię i jest świadectwem Norwidowskiego wpisania się w intelektualną atmosferę Rzymu 1848 r., o tyle dwa późniejsze, zawierające nawiązania do włoskiego artysty, są utrzymane w odmiennym tonie – traktują o wyobcowaniu i długach, niezrozumieniu i samotności. Za znakomity komentarz do własnej sytuacji uznaje Norwid w tym kontekście, podobnie jak później w wierszu *Spółcześni (Odpowiedź)*, wstęp do *Satyr Rosy*⁴.

Właściwie niewiele tych wzmianek, i nic dziwnego, że to pokrewieństwo z wyboru, a może i inspiracja, nie było przez badaczy Norwida podkreślane czy wydobywane. Jeśli w ogóle warto im poświęcić trochę uwagi – nie tylko ze względu na historycznoliteracką pedanterię i treść komentarza w ewentualnych przypisach – to, po pierwsze, dlatego, że stanowią pewną interpretacyjną zagadkę. Norwid sugeruje wysoką ocenę Salvatora Rosy, wymienia go w sąsiedztwie na przykład Rafaela czy Michała Anioła, podkreśla jego talent i wszechstronność⁵, ale motywację takiej opinii raczej skrywa, niż ujawnia. Po drugie,

C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. T. 1-11. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. Warszawa 1971-1976 (dalej: PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, następane – strony). Tu: PWSz 1, 288.

² PWSz 8, 58, 477.

³ Por. *Storia dell'Arte Italiana*. Diretta da C. Bertelli, G. Briganti, A. Guliano. Roma 1987, hasło: *Salvator Rosa*; *Leksykon malarstwa od A do Z*. Pod redakcją S. Gibka. Warszawa 1992.

⁴ List do Józefa Bohdana Zaleskiego z sierpnia 1871 r. zakończył Norwid przypiskiem: „Gdyby (o wstydzie czasów!) gdyby poezje Salvatora Rosy b y ł y z n a n e w E u r o p i e – dołączyłbym stosowną z nich dewizę do listu (ze wstępu do satyr)”. PWSz 9, 492.

⁵ List do Augusta Cieszkowskiego ze stycznia-lutego 1865 r. PWSz 9, 164.

skoro uważa włoskiego artystę za sztukmistrza, to analiza paraleli Rosa – Norwid może rzucić nieco światła na Norwidowskie rozumienie sztukmistrzostwa. Po trzecie wreszcie – taka paralela po prostu istnieje – widać pewne analogie i w naturze talentu, i w skłonnościach wyobraźni, i w predylekcji do podejmowania niektórych tematów – w twórczości zarówno plastycznej, jak i literackiej obu artystów.

Kim był zatem bohater Norwidowskich wzmianek i aluzji?

Urodził się w 1615 r. w Renella (w niektórych źródłach: Arenella) – małej wiosce pod Neapolem, w rodzinie architekta Vita Antonia Rosy. Jego matka, Giulia Greca, pochodziła z rodziny greckich malarzy, od dawna osiadłej na Sycylii. Impulsywnego i wrażliwego Salvatore rodzice przeznaczali zrazu do stanu duchownego, ale rychło okazało się, że chłopiec z dużym trudem mieści się w szkolnych rygorach. W tej sytuacji brat matki zwrócił uwagę na talent malarski siostrzeńca i zasugerował wybór dla niego drogi artystycznej. Niebawem został jego pierwszym nauczycielem.

Chłopiec uczył się szybko, próbował różnych technik, malował i rysował dużo i czekał niecierpliwie na sukces. Gdy oczekiwanie przedłużało się, a uznanie nie przychodziło, uciekł z domu i przyłączył się do zbójckiej bandy. Wędrując z nowymi kompanami po południowej Italii, szkicował pejzaże – na ogół groźne i dzikie oraz także typy ludzi. Tę awanturniczą przygodę przerwała wieść o śmierci ojca. Siedemnastoletni Salvator, nieoczekiwanie dla siebie samego, stał się głową rodziny i postanowił sprostać obowiązkom, które na niego spadły. Wrócił do malarstwa i sprzedawał swoje obrazy na ulicach Neapolu. Szczęśliwym zrzędzeniem losu zwrócili na niego uwagę dwaj uznani neapolitańscy artyści: Lanfranco i Falcone. W 1634 r. wysłali go do Rzymu, by pogłębił artystyczną edukację. Młodzieniec chorował i z trudem adaptował się w Wiecznym Mieście, więc dzielił swój czas między pobyty w Rzymie i w rodzinnym Neapolu. Wkrótce jednak znalazł mecenasa w osobie kardynała Brancaccio, który nie tylko docenił jego talent, ale i zlecił prace malarskie w Rzymie i w Viterbo.

W tym okresie Salvator Rosa odkrył nowe pola artystycznej aktywności – twórczość literacką i aktorstwo. Pisał satyry i paszkwile, występował jako aktor mimiczny. Dość szybko naraziło go to na konflikty, zwłaszcza że w swoich satyrycznych diatribach nie oszczędzał wielkich; ostrze krytyki kierował na przykład przeciwko samemu Berninemu, cieszącemu się wówczas w Rzymie sławą wyroczni w sprawach sztuki. Znamienne, że artysta, którego opinia krytyków i koneserów sztuki w następnych stuleciach uzna za prekursora malarstwa romantycznego, w polemice z Berninim bronił klasycznych reguł i konwencji przed barokową ekspresją. Jego prześmiewcze występy dotyczyły nie

tylko kwestii artystycznych, ale również polityki. Osobiście dotknięty nimi poczuł się papież Aleksander VII.

Gdy atmosfera wokół poczyńań Rosy zrobiła się w Rzymie nieprzychylna, artysta wyjechał do Florencji. Tam jego talent docenili Medyceusze, zwłaszcza kardynał Giovanni Carlo de Medici. Pierwszy okres florencki, przypadający na lata 1640-1649, był czasem wielostronnego rozwoju; to wtedy ujawniły się zainteresowania filozoficzne artysty (filozofia starożytna, zwłaszcza nurt stoicki), nastąpił zwrot ku malarstwu alegorycznemu i historycznemu, w którym obok gwałtowności i wyrazistej ekspresji – charakterystycznej dla twórczości wcześniejszej – pojawił się dominujący wątek melancholii. To tutaj skupił Rosa środowisko intelektualne i artystyczne w kręgu *Accademii dei Percossi*, gdzie krystalizowały się w dyskusjach idee artystyczne i filozoficzne. Ale też we Florencji właśnie napisał *Satyry*, surowo osądzające sztukę jego czasu. Dojrzały okres twórczości artysty był związany z trzema miastami i ich artystyczno-intelektualnymi kręgami: z Rzymem, Florencją i Neapolem. I chociaż Rosa wyraźnie zaznaczył swój ślad w sztuce Florencji – w Galerii Pitti możemy obejrzeć reprezentatywny zbiór jego obrazów, zwłaszcza batalistycznych – to przez historyków sztuki kojarzony jest przede wszystkim z malarstwem neapolitańskim, jego południową frenezją, tajemniczością, gwałtownością; ostatnie lata spędził w Rzymie, gdzie zmarł w 1673 r.

U schyłku XVII w. zamknęła się jego twórcza biografia, ale czas szerokiego i wyraźnego oddziaływania artysty na kulturę plastyczną miał dopiero nadejść po upływie z górą stulecia. Kapryśny rytm recepcji dorobku Rosy wynikał z charakteru jego sztuki. Malarz zaczynał jako twórca obrazów przedstawiających pejzaże morskie, krajobrazy i sceny batalistyczne. Zarówno przyrodę, jak i wydarzenia w świecie ludzi utrwał w sposób akcentujący dzikość i mroczne walory krajobrazu oraz małość człowieka na tle natury, ale zarazem jego krwawe i konwulsyjne uwikłanie w walkę.

W okresie rzymskim i florenckim muza Rosy stopniowo klasyczniała; artysta sięgał – i to równolegle w malarstwie i w grafice – po tematy mitologiczne i antyczne oraz biblijne, szukał takich wątków i sposobów kreacji, które pozwalały wydobyć alegoryczne sensory. U schyłku pierwszego okresu florenckiego wykrystalizował się indywidualny styl, który wyrastał z syntezy młodzieńczego doświadczenia malarza natury i refleksji artysty-filozofa. W fantastycznych pejzażach pojawiły się motywy przemijania i rozpadu świata – ruiny, wraki, zwierzęce szkielety. Coraz częściej sięgał Rosa po ewokujące sprawy mroczne i pomijane w kulturze wysokiej, takie jak czary, gusła, alchemiczne obrzędy. Powstają przejmujące *Stregoneria (Czary)*, *Streghe e incantesimi (Inkantacje)*

czarownic), ekspresyjny portret czarownicy (*La Strega*)⁶, kompozycje obrazujące dramatyczną i samotną walkę człowieka z demonami, rozgrywającą się wśród pionowo spiętrzonych ruin (*Zakonnik atakowany przez demony, Anachoreci napastowani przez demony*). Nie porzuca artysta tematów antycznych, ale wydobywa z nich przede wszystkim wątki tajemnicze bądź vanitatywne. Na szczególną uwagę zasługuje portret medytującego Demokryta – tematowi temu poświęcił Rosa i obraz olejny, i grafikę – oraz duża kompozycja, której tematem jest spotkanie Apolla z Sybillą Kumejską. Motywy marności są też eksponowane na autoportretach (*Autoportret z czaszką, Autoportret z tablicą*)⁷.

Salvator Rosa, zapomniany u schyłku XVII w., został odkryty ponownie przez angielskich podróżników i kolekcjonerów na przełomie XVIII i XIX stulecia i odczytany jako prekursor romantyzmu. Ustalanie rangi artysty w tej roli wzbudziło na Wyspach Brytyjskich żywą dyskusję, która przyczyniła się do jego popularności w XIX w. Intensywna recepcja twórczości Rosy zaczęła się od *Dialogów* Reynoldsa, który nie tylko wydobył w swoich interpretacjach dzikość pejzaży i postaci jako niepowtarzalną cechę tego malarstwa, ale też wskazał, że krajobraz stanowi tutaj ekwiwalent stanu wewnętrznego i przedstawianych postaci, i autora – jest więc bliski preromantycznym kreacjom natury. Analizując zaś *Pejzaż ze snem Józefa* (*Landscape with the Dream of Joseph*), podkreślił poetyckie i wizyjne walory dzieła⁸. Do powstania w Anglii romantycznej legendy Rosy przyczyniły się wszakże prace późniejsze, już XIX-wieczne: studium Egertona Brydgesa *The Philosophy of Melancholy* z 1812 r. oraz beletryzowana biografia włoskiego artysty pióra Lady Morgan, znanej podróżniczki i kolekcjonerki⁹. Pierwszy autor zobaczył w barokowym malarzu jednego z tych europejskich artystów, którzy najpełniej umieli wyrazić mroczną melancholię i kontrastowo zestawili melancholijną idealizację pejzażu Rosy z idylliczną – Claude’a Lorraine’a¹⁰. Autorka biografii interpretowała natomiast twórczość Rosy jako malarza natury, przeciwstawiając tę formułę malarstwu akademickiemu. Jej książka przyniosła też wiele anegdotycznego materiału, który utrwalił wizerunek Salvatora jako niepokornego ducha i antagonisty oficjalnych nurtów w kulturze własnej epoki. Ta na ogół en-

⁶ Oprócz obrazu można w dorobku Rosy znaleźć wiersz pod tym tytułem. Nie udało mi się jednak do niego dotrzeć.

⁷ Por. *Storia dell'Arte Italiane*; B. M o n d a d o r i. *Manuale di Storia dell'arte*. T. II. Roma 1986; I. B l i s s. *Salvator Rosa*. 2000, <http://www.kfki.hu/>

⁸ J. R e y n o l d s. *Discourse Fourteen*. London 1790.

⁹ M o r g a n. *The Life and Times of Salvator Rosa*. London, Colburn 1824.

¹⁰ Ta kontrastowa paralela utrwaliła się w XIX-wiecznej recepcji twórczości Rosy.

tuzjastyczna ocena twórczości Rosy spotkała się po latach również z gwałtowną ripostą i to tak wytrawnego krytyka sztuki jak John Ruskin. Analizując oglądane w londyńskiej National Gallery *Inkantacje czarownic*, spostrzegł w postawie artystycznej Rosy konflikt między dążeniem do prawdy przedstawienia a upodobaniem do makabry i koszmaru (*love of ghastliness*). Gdy to pierwsze wrażenie skonfrontował w czasie włoskiej podróży z obrazami malarza zgromadzonymi we florenckiej Galerii Pitti, jego ocena wyostrzyła się jeszcze bardziej. Dostrzegł w XVII-wiecznym artyście szarlatana, a w jego buncie przeciwko konwencjom – jedynie ślepa destrukcję¹¹. Podtrzymał te krytyczne opinie w swoich późniejszych esejach (*Kamienie Wenecji, Nowocześni malarze*), łagodząc je tylko o tyle, o ile dostrzegał w dorobku swego negatywnego bohatera autentyczny talent satyryka.

Polskiej recepcji Rosy w okresie romantyzmu właściwie nie ma. Można wprawdzie założyć, że polscy podróżnicy romantyczni zetknęli się z jakimiś jego dziełami we włoskich muzeach, być może także ze wzmiankami o malarzu w literaturze francuskiej, mogli też natknąć się w prasie na notatkę o operze Fryderyka E. Sobolewskiego – pruskiego muzyka i kompozytora polskiego pochodzenia – zatytułowanej *Salvator Rosa*¹². Brakuje jednak jakichkolwiek śladów, by tę hipotezę zweryfikować.

Inaczej u Norwida – wzmianki rozsiane w tekstach wpisują Rosę w krąg artystycznych pokrewieństw z wyboru i pozwalają wyróżnić przynajmniej cztery aspekty, które sprawiły, że włoski sztukmistrz był bliski polskiemu artyście. Po pierwsze, aspekt literacki, a nie plastyczny. Spośród licznych dzieł Rosy Norwid wymienia jako utwór zapoznany, a wart przypomnienia, jedynie *Satyry*, podkreślając, że szczególnie bliski jest mu *Wstęp* do tego zbioru¹³. Interpretacyjna intuicja podpowiada, a jedynie na niej można się tu oprzeć, ponieważ Norwid nie precyzuje nigdzie, dlaczego tak wysoko ceni to dzieło, że powodem uznania była tu autokreacja XVII-wiecznego autora. Rosa uważał swoją epokę za czas kryzysu i przełomu i gotów był poświęcić swoją artystyczną reputację, by przedstawić surową diagnozę ówczesnego pejzażu kultury. Chciał być heroldem Prawdy i „nie kłaniać się okolicznościom”¹⁴. Bliski był

¹¹ J. R u s k i n. *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie. Wybór pism*. Przekład: Z. Doroszowa, M. Treter-Horowitzowa. Oprac. I. Wojnar. Wrocław 1977.

¹² Opera ta miała swoją prapremierę w Królewcu w 1848 r.

¹³ Zarówno J. W. Gomulicki (PWsz 11, 45), jak i Aleksandra Melbechowska-Luty (por. c i ż, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*. Warszawa 2001 s. 97) odnotowują Norwidowską lekturę *Satyry* Rosy w czasie pobytu we Florencji w 1844 r.

¹⁴ Cytat pochodzi z wiersza Norwida *Początek broszury politycznej*, a nie z utworu Rosy.

też Norwidowi zapewne literacki koncept *Satyr*. Zbiór składa się z siedmiu części: cztery pierwsze zostały poświęcone różnym dziedzinom XVII-wiecznej kultury, ocenianym w perspektywie tradycji i moralnych powinności; noszą one kolejno tytuły: *La Musica* (Muzyka), *La Poesia* (Poezja), *La Pittura* (Malarstwo), *La Guerra* (Wojna). Moralna ocena świata przedstawionego dominuje w piątej *Satyrze*, zatytułowanej *L'Invidia* (Zazdrość); tu także pojawia się wątek krytyki artystycznej i jej obowiązków. Dwie ostatnie przynoszą uogólniony obraz, nie pozbawiony akcentów katastroficznych (*La Babilonia* oraz *Tirreno*). Takie całościowe spojrzenie artysty i moralisty korespondowało z koncepcjami literackimi Norwida. Być może *Satyry* Rosy są jedną z nierozpoznanych inspiracji *Promethidiona*¹⁵.

Drugim aspektem, który akcentuje polski pisarz, przywołując postać Włocha, jest jego rola animatora życia artystycznego i intelektualnego. W cytowanym wcześniej fragmencie listu do Stanisława Egberta Koźmiana Norwid podkreślił, że odnajduje w atmosferze rzymskich spotkań w swojej pracowni „coś arcyzmu, polityki, rycerstwa i świętości”, a zatem – estetyczne splata się z etycznym, polityka z doniosłymi moralnie historycznymi wzorami, a patronem takiego splotu wątków czyni tu, nieco żartobliwie, Rosę i tradycję jego florenckiej konfraterni. Z tym wiąże się kolejny – trzeci już – powód, dla którego mógł uznawać autora *Satyr* za swego prekursora. Włoski artysta był Norwidowi bliski ze względu na wielość artystycznych zatrudnień, „Poeta – malarz – sztycharz – Rewolucjonista”, a zatem artysta cały, czyli sztukmistrz. I wreszcie domyślać się można, że dostrzegał Norwid pewne analogie między własnymi doświadczeniami z krytyką artystyczną a perypetiami Rosy. Paralela ta nie wydaje się zupełnie oczywista, ale została wyraźnie zasygnalizowana w cytowanym na początku tego szkicu wierszu *Spółcześni* (*Odpowiedź*).

Tematem wiersza jest krytyka artystyczna i jej zadania. Przeważająca część utworu ma kształt diatryby *contra criticos*. Przykład Salvatora Rosy pojawia się w tej części utworu, w której autor przechodzi od satyry na krytykę i krytyków do formułowania postulatów pod jej i ich adresem.

Użyłam go tu, by wskazać, jak bardzo deklarowana przez Rosę służba *Prawdzie* korespondowała z poetycką postawą Norwida. Nie dysponujemy polskim przekładem *Satyr*; korzystałam z ich XIX-wiecznej edycji rzymskiej: *Satire di Salvator Rosa dedicate a Settano*. Roma [senza data] (bez daty). Chcę w tym miejscu podziękować Cezaremu Bronowskiemu, profesorowi literatury włoskiej z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, za udostępnienie tej edycji oraz pomoc w przekładzie *Wstępu* i fragmentów *Satyr*.

¹⁵ Weryfikacja tej sugestii wymagałaby jednak znacznie bardziej wnikliwej analizy, poprzedzonej filologicznym przekładem całości utworu Rosy.

*

Och! nie!... Nie sam to geniusz arcydzieła tworzy,
 Nie sam talent, ni sama znajomość i praca,
 Lecz i u c z c z e n i e w d z i e ł a c h d z i w n e j r ę k i B o ż e j,
 Co kwiat wywodzi z prochów lub w prochy powraca.

*

P o e t a - m a l a r z - s z t y c h a r z - R e w o l u c j o n i s t a **,
 S a l w a t o r R o s a !... gdyby nie jego Epoka,
 Byłby to ten sam pisarz i ten sam artysta,
 Lecz o ile odmienny dla serca i oka!
 Nie ma dzieła, nie było może ani myśli
 Zrodzonej i nazwanej bez świadków... zaś i l e
 U d z i a ł u i c h?... to – krytyk właśnie niech określi¹⁶.

I jeszcze przy odsyłaczu do słowa *Rewolucjonista* przypisek: „**Patrz *Satyry* S a l w a t o r a R o s y – edycję florencką lub amsterdamską...”¹⁷.

Zadaniem odpowiedzialnej oceny zjawisk artystycznych powinno być, zdaniem poety, przede wszystkim „u c z c z e n i e w d z i e ł a c h d z i w n e j r ę k i B o ż e j”. Przełożenie tego postulatu z języka poetyckiego na dyskursywny nie jest wcale proste, ale dla hermeneutycznej jasności warto tego spróbować. Można rozumieć to tak: Bóg jest źródłem i doskonałym wzorem wszelkiej twórczości, która stanowi jedynie echo czy odbłask Bożej kreacji. I właśnie ten element, który staram się tu zbliżyć, używając metafor ‘echa’ i ‘odblasku’, powinna, zdaniem Norwida, wydobywać postulowana krytyka artystyczna. Jeśli tego nie robi, to ignoruje ślad Bożej obecności w dziełach człowieka i sprzeniewierza się metafizycznie rozumianej Prawdzie. Zawarte w kolejnych strofach przykłady twórczości Salvatora Rosy, malarstwa Flamandów i Rafaela ilustrują rozmaite warianty postawy krytyki wobec tego zadania. Dwa z nich, zestawione opozycyjnie, są wyraziste i czytelne. Malarstwo flamandzkie byłoby otwarte na metafizyczną perspektywę, a nie tylko zorientowane na przyziemny realizm, gdyby publiczność i krytyka sformułowały takie oczekiwania.

Flamand – byłby Anioły malował, nie garki,
 Żeby w ogółu oczach czerwone mięsiwo,
 Tytuniów dym i dobrze podpite Jarmarki
 Z udatnej linii gwałtem nie robiły krzywą;
 Żeby, patrząc na portret, nie m a c a n o w licach,

¹⁶ PWSZ 2, 212-213.

¹⁷ Jw. s. 213.



Salvator Rosa. *Medytujący Demokryt*



Salvator Rosa. *Autoportret z kamienną tablicą*

Lecz z g a d y w a n o – ogni żeby chciano ducha,
Nie ogni drogich upięć i błysku w pętlicach,¹⁸

Biegunowo odmiennym przykładem jest dla Norwida sytuacja Rafaela; jego sztuka stanowi niezmiennie przykład harmonii między pierwiastkiem Boskim i ludzkim, między inspiracją antyczną i chrześcijańską¹⁹, a osiągnięcie takiej równowagi było możliwe nie tylko dzięki artystycznemu geniuszowi malarza, ale także dzięki mądrym mecenatom i oczekiwaniom odbiorców.

– Sam Rafael, gdyby nie mądre Kardynały,
Przeszłość klasyczna w tchnieniu rzymskim, i takt włoski,
Ucieleśniałby grubiej swoje ideały:
Mniej byłby B o s k o - l u d z k i, więcej l u d z k o - B o s k i²⁰.

Przywołanie Salvatora Rosy mieści się pomiędzy tymi dwoma przypadkami i pozwala poecie sformułować jeszcze inne postulaty wobec krytyki, która powinna określić, co w tej twórczości jest indywidualne i oryginalne, a co wzięte z nurtów epoki. Zmierzenie się z takim zadaniem wymaga jednak wiedzy i zobiektywizowanych reguł. Tymczasem, zdaniem autora, XIX-wieczna moda na dyletantyzm i „krytykę z natchnienia” oraz niejasność kryteriów oceny („krytyk dziś oceny na prawach nie stawia”) sprzyjają subiektywizmowi ocen. Być może przykład Rosy pojawił się w wierszu Norwida i dlatego, że właśnie ten artysta stał się dla romantycznej krytyki raczej bohaterem artystycznej legendy niż rzetelnie ocenionym twórcą.

Był więc Rosa dla Norwida jeszcze jednym niepokornym artystą, buntownikiem walczącym o prawo do wyrażenia wewnętrznej prawdy i prawdy swojego czasu – jak Adam Krafft, jak Benvenuto Cellini, jak George Byron – i tak jak oni został przez własną epokę zmarginalizowany. Te Norwidowskie kreacje odrzuconych artystów przenikają się z autokreacją; w biografiami poprzedników odczytuje polski twórca wzór swojego losu, zapowiedź swoich własnych zranień. Może zatem przyszłość – „korektorka wieczna” – sprawiedliwie wyważy klęski i zasługi? Norwidowski wątek Salvatora Rosy podaje jednak w wątpliwość ewentualną pozytywną odpowiedź na to pytanie. Przyszłość może i wynagrodzi odrzucenie, stworzy własny obraz i legendę biograficzną – tak jak XIX wiek wykreował legendę XVII-wiecznego artysty – ale wątpliwe, że będzie ona

¹⁸ Jw.

¹⁹ Najpełniej w swojej poezji określił Norwid rolę Rafaela w kulturze w wierszu *Rozmowa umarłych: Byron – Rafael Sanzio z 1857 r.*

²⁰ PWsz 2, 213.

prawdziwa, może w niej bowiem zabraknąć pierwiastków najistotniejszych; tak jak zabrakło *Satyr* w romantycznej recepcji Rosy.

Powyższą konkluzją można by zamknąć te uwagi, jeśli miałyby się ograniczyć do tego, co daje się wyczytać z Norwidowskich wzmianek. Warto jednak postawić pytanie, czy istnieją takie cechy i motywy w twórczości plastycznej Salvatora, które były Norwidowi bliskie i sprzyjały zwróceniu uwagi na tego właśnie barokowego artystę.

Nie wiadomo, czy w czasie swojego pierwszego pobytu we Florencji w 1844 r. Norwid odkrył Rosę jedynie jako autora *Satyr* czy też zetknął się również z jego sztuką rytowniczą. Wydaje się to bardzo prawdopodobne, jeśli wziąć pod uwagę, że właśnie wtedy odbył systematyczne studia nad technikami graficznymi²¹. Być może zetknął się wówczas też z akwafortą *Medytujący Demokryt*, a może znał wcześniejszy olejny obraz włoskiego artysty pod tym samym tytułem, który posłużył później jako wzór kompozycji graficznej. Trudno to ustalić. *Medytujący Demokryt* uchodzi za jedną z najbardziej wyrazistych ikon Melancholii w sztuce Zachodu. I właśnie temat i nastrój melancholii jest tym motywem, który łączy sztukę plastyczną Rosy i Norwida, niezależnie od tego, czy mamy tu do czynienia ze świadomie podjętą inspiracją, czy z koincydencją wynikającą z podobnego odczuwania świata. Zestawmy na przykład *Demokryta* z Norwidowską litografią *Solo (Melancholia)*.

Rosa umieszcza filozofa w centrum obrazu i przedstawia go tradycyjnie w siedzącej pozycji melancholika, z czołem wspartym na ręce, pochylonego z rezygnacją. Obrazy melancholii dwojako ujmują motyw patrzenia: albo postać kieruje wzrok w nieokreśloną dal²², albo ma oczy ukryte lub zamknięte, sugerujące skupienie na własnym wnętrzu²³. Demokryt Rosy kieruje spojrzenie do wewnątrz, kontempluje własne myśli, a nie otaczającą przestrzeń. To izoluje go od świata przedstawionego, zawierającego znaki rozkładu i przemijania. Kamienny fotel filozofa otaczają szczątki zwierząt: kości, czaszki i skóry – znak marności i przemijania życia; martwy orzeł symbolizuje kres siły, a może panowania. Pionową linię kompozycji wyznaczają fragmentaryczne i potęgujące nieład rekwizyty kultury antycznej – urna, ołtarz, obelisk – znaki potęgi antyku, która należy do przeszłości. Poskręcane konary drzewa i chmury wprowadzają

²¹ Por. H. W i d a c k a. *Grafika Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 3-4:1985-1986 s. 153-180.

²² Tu można wymienić przykłady słynnego miedziorytu Albrechta Dürera pt. *Melancholia* z 1514 r. lub drzeworytu Caspara D. Friedricha z 1804 r. Por. ilustracje w książce Wojciecha Bałusa *Mundus melancholicus* (Kraków 1996).

²³ Por. C. R i p a. *Iconologia*.

motyw niepokojącego ruchu, skonstrastowany z martwością rozrzuconych chaotycznie szczątków. W gałęziach kryje się przyczajona sowa – alegoria mądrości i nocy. Rekwizyty otaczające Demokryta mają charakter alegoryczny – są znakami marności, przemijania, destrukcji świata, ewokują melancholię istnienia. Postać filozofa nie poddaje się jednak takiemu jednoznacznemu odczytaniu: nie sposób rozstrzygnąć, czy medytacja człowieka jest wyrazem rozpacz i rezygnacji czy próbą przeciwstawienia myśli – otaczającej myśliciela destrukcji. Na nierozstrzygalność przesłania, które niesie kompozycja Rosy, zwracał uwagę Wojciech Bałus:

Melancholię w obrazach ukazać można albo poprzez zespół znaków, hieroglifów i emblematów, albo próbując oddać istotę samego stanu melancholicznego. W pierwszym przypadku powstanie alegoria lub personifikacja, czytelna w ikonograficznej warstwie dzieła, w drugim „przekład” ludzkiego „état d’âme”, wkraczający w strukturę formalną przedstawienia. [...]

Obydwa sposoby obrazowania melancholii nie wykluczają się wzajemnie. W *Medytującym Demokrycie* tworzą one spójną całość[...]²⁴.

Podejmując temat melancholii, Norwid waha się też między jego bezpośrednim oddaniem poprzez zobrazowanie postaci a użyciem alegorii. W swoich rysunkowych szkicach używał zwykle pierwszego sposobu, ale w litografii *Solo* można odnaleźć tendencję podobną jak u Rosy. Na pierwszym planie została tu przedstawiona stojąca kobieca postać z pochyloną głową, upozowana w sposób przypominający XIX-wieczne pomniki nagrobne²⁵. Poza nią widać rozrzucone w nieładzie instrumenty należące do orkiestry, której nie ma. Tło kompozycji stanowi nadrzeczny pejzaż, w którym dominują kikuty uschniętych, a może zniszczonych przez burzę drzew. Połamane drzewa można odczytać alegorycznie jako znak przemijania i śmierci. Instrumenty nie poddają się już takiej jednoznacznej wykładni – są znakiem możliwości, a nieobecnej muzyki, ale ta wykładnia ewokuje następną warstwę semantyczną. Nieobecna muzyka może symbolizować brak życia społecznego lub brak w nim harmonii. Dlatego centralnej postaci pozostaje samotność – bycie solistką w koncercie, który odbyć się nie może. Ale instrumenty rozrzucone w pejzażu mogą też odsyłać do metafizycznej muzyki sfer, którą postać z Norwidowskiej litografii chce usłyszeć i odtworzyć w sobie. Tego nie rozstrzygniemy.

²⁴ B a ł u s, jw. s. 52.

²⁵ Na tę analogię zwrócił uwagę Sławomir Rzepczyński w referacie *Melancholijny liryzm Norwida. Między „czarną suitą” a litografią „Solo”*, wygłoszonym na sympozjum „Colloquia Norwidiana” w 2001 r., opublikowanym w „Studia Norwidiana” 20-21:2002-2003 s. 3-16.

Rekwizyty muzyczne nie są więc jednoznaczoną alegorią, lecz wieloznacznym symbolem. Centralna postać, podobnie jak Demokryt Rosy, też zachowa swoją tajemnicę. Jej wzrok, skierowany ku własnemu wnętrzu może sugerować kontemplowanie przeżywanej samotności lub poszukiwanie w sobie muzyki i harmonii, której jest pozbawiony zobrazowany świat. W lewym rogu litografii pojawia się motyw, który można zinterpretować jako symbol nieśmiałej nadziei – od strony zachodzącego lub wschodzącego słońca nadlatują ptaki. Ich ruch przełamuje martwość pejzażu; może też zapowiadać powrót muzyki i przełamanie samotności medytującej postaci. Rysuje się analogia między tym motywem a obrazem sowy z akwaforty Salvatora Rosy (ptak, jedyne żywe stworzenie towarzyszące melancholijnej postaci, umieszczenie motywu w dalekim i ukrytym planie), ale to zestawienie uwypukla także różnicę między alegorycznym konceptem XVII-wiecznego artysty i symbolicznym – XIX-wiecznego. Zbieżności w wyborze tematu i w realizacji vanitatywnej wizji – mimo odnotowanych różnic – wskazują na podobną wrażliwość artystyczną obu twórców i tego podobieństwa nie zatarł nawet dystans dwóch stuleci i odmienny kontekst konwencji towarzyszących ich twórczości.

Na zakończenie jeszcze jeden motyw, który pojawia się u obu artystów i budzi podobny ich namysł. Istnieje autoportret Rosy z kamienną tablicą, na której wyryty jest napis: *AVT TACE AVT LOQVERE MELIORA SILENTIO* (Milcz dopóty, dopóki to, co masz do powiedzenia, nie będzie lepsze od ciszy). Ta deklaracja powściągliwości i wskazanie na konieczność dojrzewania dzieł w ciszy przypomina Norwidowską koncepcję słowa rozumianego jako „testament czynu”, koresponduje też z rozległą refleksją Norwida o milczeniu jako przestrzeni dojrzewania wartości.

SALVATOR ROSA
– ANOTHER NORWID'S SEVENTEENTH CENTURY INSPIRATION

S u m m a r y

Reflection on Norwid-the magician, poet and artist at the same time, makes one ask the question about possible sources of inspiration. One of such sources that has been missed until now, is constituted by the works of Salvator Rosa (1615-1673) – the Italian painter, engraver, writer and actor. Forgotten already at the end of the 17th century, Rosa was rediscovered by English travelers and art collectors at the break of the 18th century and interpreted as a forerunner of Romanticism.

Norwid's mentions of Rosa – contained both in his poems and letters – allow distinguishing four aspects of the baroque artist's work that made him close to the Polish poet. The literary aspect seems to be the most important; Norwid highly valued Rosa's *Satires* because of the attitude of creative freedom and reflection on art that is manifested in them. Secondly, he admired his role as an animator of artistic and intellectual life in the 17th century Florence (Accademia dei Percossi confraternity). Thirdly, he pointed to the variety of the Italian's artistic talents and occupations – to his being a 'magician'. And finally, he noticed an analogy to his own situation in Rosa's conflicts with the critics.

Among the Norwidian artistic motifs whose form points to inspiration with Rosa's works two are of special interest: the motif of melancholy in his fine arts works (lithography *Solo*) and the poetical reflection on silence.

Transl. Tadeusz Karłowicz

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK – dr hab., profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Adres: Instytut Literatury Polskiej UMK. Adres: ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń.