

Piotr Chlebowski – NA GRANICY ŚWIATÓW
– O NORWIDOWYM POGRANICZU
SZTUK

Dariusz Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005. Seria: „Studia i monografie” [T.] XI.

Jedną z właściwości Norwidowej spuścizny artystycznej jest przenikanie się dziedzin sztuki czy też – jak kto woli – syntetyczne spojrzenie na sztukę. Zgodnie z duchem XIX-wiecznej idei korespondencyjności sztuk w twórczości autora *Solo* rzeczywistość słowa i rzeczywistość obrazu znajdują wspólną płaszczyznę dialogu i porozumienia. Warto zarazem silnie podkreślić, że związki obu dziedzin działalności artystycznej nie są u Norwida ograniczone wyłącznie do zewnętrznych oznak, np. tematu, motywu, utrwalonego zdarzenia, lecz widać je również w zakresie wyboru techniki, sposobu komunikowania się z odbiorcą, w aksjologicznym nerwie, przenikającym prace plastyczne, choćby te satyryczne czy też portretowe, oraz najlepsze teksty poetyckie. Zgodnie z przeświadczeniem wyrażonym niegdyś w *Rzeczy o wolności słowa* o podwójnej naturze verbum, ale także o podwójnej właściwości ludzkiej wyobraźni:

Słowo, brzmiąc nieustannie, z przestrzenią i czasem
Znosi się – obraz każdej myśli jest nawiasem,
Dlatego samorodnie nieraz parable
Ludowe zakwitają jak ugoru pole.
Całe bowiem stworzenie sklepi się obrazem:
Człowiek, myśląc, maluje i śpiewa zarazem

(PWsz 3, 582)

Mimo, że w badaniach – zwłaszcza za sprawą znanej książki Kazimierza Wyki – kwestia relacji między słowem a obrazem, była już przedmiotem poznawczej refleksji, wydaje się, że tak ważne zagadnienie Norwidowskiej sztuki potrzebuje ciągłego epistemologicznego poszerzania i pogłębiania. Jest to bowiem dziedzina dość zaniedbana w norwidologii – nie wychodząca poza powierzchowność tu i tam rzucanych sądów i opinii, nader ogólnikowych, nie popartych przy tym odpowiednim materiałem analitycznym. Książka Dariusza Pniewskiego wypełnia zatem dość znaczącą lukę w badaniach nad twórczością autora *Rzeczy o wolności słowa*.

Od razu trzeba też zaznaczyć, że publikacja Pniewskiego nie ma ambicji monograficznych – jest ujęciem aspektowym pogranicza plastyki i słowa w twórczości Norwida, choć nie pozbawionym walorów ujęć o rozległym zakresie problemowym i materiałowym. Wnioski, wyłaniające się z analiz wybranych tekstów lub dzieł plastycznych, jeśli nie są bezpośrednio ekstrapolowane na całą twórczość autora *Rzeczy o wolności słowa*, to mają taką właśnie intencjonalną skłonność. Pokazując związki sztuki słowa ze sztuką obrazu Pniewski sięgnął po takie teksty, w których walor plastyczny stanowi zasad-

niczy lub jeden z zasadniczych elementów konstytuujących literacki przekaz, decydujących o ich poetyckim kształcie. *Assunta*, *Quidam* czy *Czarne kwiaty* – to bez wątpienia utwory, w których obrazowy czynnik skupia na sobie uwagę odbiorcy i decyduje o kierunku lektury oraz określa w ogromnym stopniu jej jakości.

Wywód w obrębie poszczególnych części, rozdziałów i mniejszych jeszcze cząstek (paragrafów?) prowadzony jest na ogół logicznie i przejrzysto, a lektura – co ważne – nie sprawia odbiorcy specjalnych trudności. Badacz nie ukrywa intencji i stara się swoje przemyślenia i konstatacje, wynikające z przeprowadzonych analiz, poddawać procedurze naukowej rekapitulacji. Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że wywód nie prowadzi ku jakiejś jednej ściśle określonej konkluzji, nie jest podporządkowany tezie, może poza oczywistym i jasnym stwierdzeniem, że twórczość Norwida stale oscyluje między praktyką słowa a praktyką obrazu. Badaczowi chodzi raczej o przybliżenie i wyświetlanie różnych wątków i zagadnień. Stąd też wywód – po Norwidowsku – działa na zasadzie przybliżeń i dopowiedzeń, a nie rozwija się od punktu do punktu, dążąc do jednego uprzednio wyznaczonego celu. Ma to swoje złe i dobre strony. Do dobrych należy zaliczyć pewną swobodę i niezależność refleksji badawczej, wyraźnie ciężącą ku ujęciom hermeneutycznym, o dość dużym ładunku poznawczym. Słabością tego typu strategii jest swoisty syndrom sondażowości, która w przypadku twórców wybitnych, unikających schematyzacji i utrwalaniu w swej twórczości określonych wzorców, może być obarczona dużym prawdopodobieństwem błędu. Słowem: czy wnioski, jakie wyłaniają się z takiego wywodu, opartego na solidnych podstawach analitycznych, ale ograniczonych tylko do jednego lub drugiego wyrazistego przykładu, można rozciągać na inne – tu nie uwzględnione – przykłady, jeśli mówimy o inwencji i odrębności artystycznej poszczególnych tekstów, o ich niepowtarzalności. Stąd też poszczególne części i rozdziały książki Pniewskiego wykazują swoją pierwotną artykułową odrębność – można nawet z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, iż powstały one jako niezależne teksty, które dopiero w późniejszym etapie scaliła myśl badacza. Ten wybór ma także znaczny wpływ na powściągliwość w zakresie przywoływanej przez autora literatury przedmiotu, dotyczącej korespondencji sztuk. Tu i ówdzie można oczywiście napotkać ślady, wskazujące na obecność teoretycznego zaplecza, więcej: gdy czytujemy się w analizie Norwidowych ekfraz czy literackich obrazów inspirowanych wrażliwością plastyczną (np. w poemacie *Quidam*), nie mamy najmniejszej wątpliwości, że stoi za tym solidna wiedza metodologiczna i teoretyczna, brakuje jednak stosownych eksplikacji, choćby w warstwie przypisowej. Być może autor wychodził z założenia, że literatura przedmiotu, jeśli chodzi o korespondencję sztuk, jest już tak rozległa, iż posługiwanie się jej zapleczem i tłumaczenie się odbiorcy z podjętych wyborów niepotrzebnie tylko skomplikuje wywód? Może? Aliści nawet ta asceza nie tłumaczy w pełni braku odpowiedniego „reskryptu” w zakresie generalistów. Chodzi o brak zdecydowanej deklaracji badacza, jaki aspekt problematyki „między obrazem i słowem” u Norwida go interesuje. W przypadku Słowackiego, Mickiewicza czy Krasńskiego taki problem nie istniałby zupełnie lub niemal zupełnie. Z Norwidem jest jednak tu istotny i oczywisty problem: czy owo „między” rozpatrujemy od strony słowa czy też od strony obrazu? W przypadku Pniewskiego przeważa bez wątpienia ten pierwszy wariant – zresztą dominuje on w badaniach nad twórczością Norwida, a tylko

incydentalnie pojawia się ten drugi: ujmowanie korespondencyjności od strony obrazu, od strony plastyki, czyli wpływu sztuki słowa na sztukę plastyczną. Tych ujęć w norwidologii mamy znacznie, znacznie mniej. Nie stawiam – oczywiście – zarzutu z powodu obranego kursu, wolałbym jednak, żeby ta dychotomiczna możliwość była czytelnikowi przynajmniej zasygnalizowana. Sprawy nie załatwia nawet podtytuł rozprawy, który wyraźnie wyprowadza wywód od strony literatury. Wydaje się, że powściągliwość w odsłanianiu badawczego warsztatu jest tu zbyt daleko posunięta. Oczywiście czasem może być ona zaletą, zwłaszcza tam, gdzie cała epistemologiczna energia skupia się czynnościach analitycznych, nie można jej jednak traktować w sposób schematyczny i bezwzględnie „czysty”, zaleta może bowiem natychmiast stać się wadą, brakiem niedopełnienia. Poza wszystkim kwestią oczywistą jest fakt, że w rozprawach, które mają za główny przedmiot literackie kategorie lub kategorie z tzw. pogranicza, metodologiczną podstawą dla myślowego przewodu (gwarantującą prawidłowy i płynny jego przebieg) jest określanie epistemologicznych granic i rozumienia podstawowych kategorii, jakimi operuje badacz.

Podziw budzić może przywoływany przez Dariusza Pniewskiego kontekst – przede wszystkim inspiracje plastyczne, które mają bezpośredni wpływ na wyobraźnię malarzką Norwida, na obrazowanie w poszczególnych utworach literackich. Badacz sprawnie i z polotem porusza się po meandrach twórczości Rembrandta, Overbecka, Delaroche’a, Scheffera czy Le Sueura, starając się zarazem punktować te elementy ich dorobku, które miały bezpośredni wpływ na twórczość Norwida. Cenne są tu zwłaszcza uwagi na temat tzw. nazareńczyków czy XIX-wiecznego akademizmu. Czytelnik ma poczucie obcowania z utrwaloną i uporządkowaną przez autora wiedzą w tym zakresie. Miałbym jedynie zastrzeżenia co do proporcji między erudycyjnym kręgiem odniesień a zasadniczym przedmiotem wywodu. Zbyt często bowiem ten pierwszy dominuje niepodzielnie w niektórych partiach książki, spychając zarazem na dalszy plan twórczość Norwida. W pewnym sensie uwodzi on Pniewskiego, przykuwa bowiem jego uwagę do tego stopnia, iż zmienia swoje funkcje: z zagadnień pobocznych, które mają służyć rozumieniu zasadniczych wątków myśli, staje się punktem centralnym. Z tym wiąże się też inny – mniej istotny – choć nie bez znaczenia jednak dla charakteru publikacji zarzut: chodzi o wprowadzanie w pole kontekstowych odniesień informacji o charakterze encyklopedycznym, słownikowym i biograficznym. Wprawdzie badacz podkreśla (przywołując w pozycji kontekstowej twórczość Delaroche’a i Scheffera), że kreśląc sylwetki artystów przede wszystkim koncentrował się na prezentowaniu ich „pozycji w ówczesnym świecie sztuki”, nie rezygnuje jednak z większej ilości detali i faktów, dotyczących biografii, np. że ojciec Delaroche’a handlował dziełami sztuki, gdzie, kiedy i u kogo pobierał malarz nauki, by nie wspomnieć o charakterystycznych zapisach: Hippolyte Delaroche (1797-1856). Można tę akrybię tłumaczyć nikłym rezonansem malarstwa akademickiego w ostatnim stuleciu – miało ono przecież nienajlepszą prasę już od drugiej XIX w., ten stan rzeczy utrwalił wiek następny. Nie dość, że „akademików” nie ceniono, to zarazem niewiele też o nich i ich dokonaniach pisano. Zgoda. Dlaczego jednak tę „encyklopedyczną” praktykę Pniewski stosuje wobec takich twórców jak Géricault czy Delacroix – malarzy bardzo znanych czy wręcz popularnych? Dla przejrzystości i zwartości całego wywodu należałoby ograniczać tego typu

„wycieczki” do niezbędnego minimum, pozwalającego lepiej oświetlić np. technikę obrazowania czy też rozumienie tego czy innego dzieła sztuki plastycznej. Nadmierne rozwarstwianie przekazu i eksponowanie informacji z zakresu biografii wprowadza tylko niepotrzebne zamieszanie. A może znacznie więcej owych danych należało umieszczać w warstwie przypisowej?

Książka składa się z czterech części, przy czym ostatnia w stosunku do trzech pierwszych stanowi niewielkie podsumowanie: rekapitulację dotychczasowych spostrzeżeń i obserwacji. Pierwszą część rozważań Pniewski poświęca próbie ukazania Norwidowskiej wizji sztuki. Punktem wyjścia jest tu tytułowe pytanie pierwszego rozdziału: „Czym jest sztuka?”. Ono też przywołuje grecką triadę: prawdę, dobro i piękno, stanowiącą w refleksji Norwida oraz w jego twórczej praktyce podstawę i zasadniczy punkt odniesienia. Badacz słusznie uznaje pojęcia te za fundamentalne dla twórcy *Solo*, który z jednej strony w ten sposób podkreśla silny związek swoich działań z wielowiekową tradycją sztuki klasycznej, z drugiej zaś zwraca uwagę na potrzebę dopełniania sfery estetycznej i etycznej w sztuce, na jej aksjologiczny i antropologiczny wymiar. Przy okazji analiz i interpretacji traktatu *Promethidion* norwidolodzy starali się rekonstruować poglądy Norwida w tym zakresie. Wiele miejsca poświęcał im ostatnio Stefan Sawicki. Refleksja Autora podąża utartym i bezpiecznym szlakiem, wszak tradycja badań dotyczących refleksji Norwida nad problematyką wartości w sztuce jest bardzo bogata i dość długa. Pisano bowiem na ten temat już przed drugą wojną, choć wówczas akcentowano przede wszystkim aspekty utylitarne całego zagadnienia. Pniewski natomiast – jak większość współczesnych badaczy – skłonny jest przenosić je na płaszczyznę etyczną. Abstrakcyjność pojęć skupionych wokół aksjologicznej sfery uzupełnia u Norwida zakotwiczenie sztuki w rzeczywistości. W tym miejscu spostrzeżenia Pniewskiego choć może nie stanowią jakiejś odkrywczą myśl, znacznie jednak poszerzają dotychczasowe ustalenia. Sztuka według Norwida nie może bowiem służyć sama sobie, swój zasadniczy cel znajduje w otaczającym ją świecie, a zwłaszcza w ludzkim byciu. Dlatego też w twórczości autora *Rzeczy o wolności słowa* mamy zwrot w stronę realizmu i historyzmu, choć od realistów odróżnia poetę przekonanie o głębszym przesłaniu sztuki, która nie podporządkowuje się biernemu naśladowaniu świata, lecz stara się wyświetlać jego ukryte sensy, a nawet zmieniać jego postać. W tej dychotomii zdaniem Pniewskiego leży źródło krytyki poglądów i dzieł Courbeta. Stosunek Norwida do realizmu w sztuce jest tu osnuty wokół zdecydowanej krytyki francuskiego artysty, stąd zapewne też fragment ten wypada w książce dość efektownie i wyraziście. Krytyka postawy Courbeta odsłania też swój pozytywny wymiar. Sztuka silnie zakorzeniona w rzeczywistości ma sens tylko wtedy, gdy dotyczy człowieka, gdy umożliwia pełniejsze i dogłębniejsze zrozumienie jego egzystencji. Człowiek sytuuje się – słusznie podkreśla Pniewski – w centrum Norwidowskiej wyobraźni plastycznej, zaś artysta skupia się bardzo często na oddawaniu stanów i przeżyć ludzkich.

W całej swej twórczości – zauważa badacz – na historię, rodzenie się i upadki różnych cywilizacji, kształtowane się nowych idei patrzył Norwid przez pryzmat losów jednostek. Istotą takiego oglądu nie było zbudowanie opowieści przyciągającej uwagę czytelnika, ale – za cenę

pewnej »jałowości« fabuły – możliwie prawdziwe i pełne odtworzenie doznań konkretnego bohatera. Wskutek tego utwór stawał się w istocie przedstawieniem duchowego świata postaci, a zarazem – rekonstrukcją rzeczywistości historycznej, właściwej, wybranej jako czas akcji utworu, chwili dziejowej. Tylko twórczość pochylająca się nad człowiekiem była w stanie mówić prawdę i jedynie ona – w opinii Norwida – miała prawo zwać się sztuką i zachować szansę na długowieczne trwanie. (s. 41)

Tylko sztuka daje możliwość uwiecznienia człowieka ginącego w otchłani dziejów. Ten pogląd zbliża autora *Quidama* do tych nurtów współczesnego mu humanizmu, które akcentowały człowiecze cechy Chrystusa i podkreślały, że dzięki twórczości artystycznej udziałem odbiorcy staje się niezwykle spotkanie ducha z materią, doczesności z wiecznością. Dlatego w tej koncepcji szuka nie mogła być wyłącznie realistyczna, ani wyłącznie duchowa, bądź tylko realna lub tylko wizyjna. Pniewski celnie określa ją – wykorzystując sformułowanie Norwida – mianem „uduchowionej zmysłowości”. Próby zbliżania się twórcy *Solo* do takiego ujęcia sztuki, która łączy w sobie zarazem zmysłowość i realność świata z jednej strony, a z drugiej – stara się odsłonić ponadzmysłowy sens rzeczywistości, jego duchową i metafizyczną tkankę, zajmują Pniewskiego w następnym rozdziale pierwszej części książki. W tym przypadku punktem odniesienia stają się poglądy Overbecka, jednego z nazareńczyków. Norwid doceniał jego wkład w rozwój sztuki chrześcijańskiej, zarazem jednak nie widział w nim talentu na miarę aktualnych wyzwań, na miarę decydujących i zasadniczych zmian, jakich oczekiwał od współczesnych mu artystów, nie tylko zdolnych do indywidualnych poruszeń, ale także gotowych do kształtowania i wpływania na ogólny kierunek rozwoju sztuki. Pod tym względem bardzo cenił poeta polskiego malarza Wojciecha Kornelego Stattlera, z ogromną antencją odnosił się zwłaszcza do jego *Machabeuszy*. Szkoda jedynie, że Pniewski nie umieszcza Norwidowej recepcji tego obrazu – istotnego dla polskiego romantyzmu – w szerszym kontekście: rzecz miała bowiem dość znaczny rezonans, pisał o tym dziele Słowacki, pisał Krasiński, liczne wzmianki pojawiały się w ówczesnej prasie. Chciałoby się zatem, aby oceny poety rozpatrywane były z uwzględnieniem tego otocza. Tym to istotniejsze, że odbiór autora *Promethidiona* związany był przede wszystkim z potrzebą wskrzeszenia sztuki religijnej. Za ważną zdobycz polskiego malarza Norwid uznawał umiejętne łączenie uniesienia religijnego, patriotycznego oraz filozoficznego – jego sztuka nie tracąc zatem walorów związanych z tym, co narodowe i ogólnoludzkie, wykazywała też duży stopień zaangażowania w problematykę sacrum, co zwłaszcza w zestawieniu z ogólnym kierunkiem rozwoju ówczesnego malarstwa, faktycznie musiało zwracać uwagę. Podstaw takiego myślenia u Norwida Pniewski szuka w refleksjach tzw. „poszukujących” francuskich myślicieli religijnych: Charlesa Rene de Montalemberta oraz Felicite Roberta Lamennaisa. Na pełne rozwinięcie tego kontekstu nie pozwalają badaczowi pisma Norwida, w których znajdujemy wzmianki o pierwszym z wymienionych, o drugim jednak głucho w jakiś bezpośrednich relacjach. Stąd – czego badacz nie ukrywa – jego rekonstrukcja jest jedynie hipotezą, choć trzeba przyznać, że względu na znaczenie Lamennaisa w ówczesnej kulturze, nie pozbawioną obiektywnych podstaw. Szkoda jedynie, że Autor nie przypomina w tym przypadku funkcjonujących w norwidologii ustaleń i nie przywołuje

bardzo bliskim obu myślicielom tradycjonalistów, o których wpływie na Norwida pisano wielokrotnie już od czasów książki Bereżyńskiego.

Cenne uwagi Pniewskiego na temat „mistycyzmu” oraz „duchowości” u Norwida, poszerzają formułę „uduchowionej zmysłowości” i stanowią punkt wyjścia do rozumienia innego kluczowego pojęcia – „widzenia”. Jako rodzaj unaocznienia i nadania zarazem materialnego kształtu tajemnicom wiary, stanowi ono ważny element sztuki chrześcijańskiej. Im głębiej bowiem wierzy artysta, tym są większe jego zdolności w zakresie odnajdywania boskich śladów w otaczającym nas świecie. „Widzenie” silnie łączy się z ujęciem bohaterów w niebo zachwyconych, o którym pisał Norwid tak szeroko i dogłębnie w *Assuncie*, a ściślej w przypisowym *Spojrzeniu ku niebu*: chodzi o ikonografię przedstawiającą postaci zwracające oczy czy też wzrok ku górze, co ma podkreślać stan religijnego uniesienia. Analiza kontekstowa Pniewskiego po raz pierwszy w badaniach wszechstronnie i dogłębnie pokazuje źródła Norwidowej inspiracji: związane z renesansową i wcześniejszą tradycją malarską oraz ówczesną jej recepcją. Wzorem były – jak podkreśla uczony – wizerunki Madonn ze Zbawicielem. XIX w. szczególnie podziwiano prace Fra Angelico (głównie z powodu „uduchowienia” malarskich wizji) oraz Rafaela. Niektórzy krytycy, jak Kugler i Kraszewski, akcentowali przede wszystkim połączenie boskości i „szlachetnej” czy też „uświęconej” materialności, zwłaszcza w przedstawieniu Matki Boskiej. Idealem była tu Madonna Sykstyńska. Pniewski pokazuje związek Norwidowego znaleziska „archeologicznego” z ówczesną refleksją krytyczną i teoretyczną, dotyczącą sztuki. Innym przykładem realizacji zasady „uduchowionej zmysłowości” jest według Norwida antyczny posąg – wymiar duchowy zyskuje tu harmonia, będąca jednym z zasadniczych warunków piękna. Pniewski podkreśla, że w wypowiedziach poety rzeźba niemal zawsze staje się metaforą ludzkiego losu. Stąd też poeta kojarzył idealne przedstawienie człowieka z wizerunkiem cierpiącego Chrystusa.

Norwid – zauważa słusznie badacz – dostrzegał w sztuce klasycznej swego rodzaju pierwowzór sztuki chrześcijańskiej, a przesłanie dzieł antycznych stanowiło jakby wstęp do treści wyrażanych później w „uduchowionych” dziełach. Tak Norwid rozumiał twórczość Homera, wielkich greckich rzeźbiarzy i architektów oraz ich relacje do chrześcijaństwa. Cenił w sztuce antycznej przede wszystkim to, że nie zatrzymała się ona jedynie na wypracowaniu doskonałych kształtów, te miały bowiem służyć wyrażaniu głębokich treści. Piękno greckich dzieł z uwagi na to, że za główny obiekt przyjmowano w nich zainteresowanie człowiekiem i zajmowano się rozumieniem oraz wyrażaniem bosko-ludzkiej natury, znacznie przekraczało swój czas i zapowiadało sztukę religijną. Związek sztuki chrześcijańskiej z antyczną w teoretycznej refleksji Norwida – jak pokazuje wszechstronnie Pniewski – miał podstawy w neoklasycystycznej (i akademickiej) estetyce. Analiza wspólnych wątków myślowych i artystycznych Norwida ze współczesną mu sztuką akademicką stanowi istotną zdobycz badawczą książki *Między obrazem i słowem*. Uwagę uczonego przykuwają zwłaszcza dwa elementy: treść dzieła i jego moralny aspekt, podkreśla on jednak, że w przypadku Norwida miały one motywacje związane z religijnym wymiarem sztuki. Sztuka powinna silnie oddziaływać na widza, wywoływać w nim potrzebę zmiany duchowej i moralnej. Piękne było nie

tylko to, co zewnętrznie zachwycało, lecz także to, co miało jakiś wzniosły cel, wartość zdolną przekształcać rzeczywistość, a przede wszystkim odbiorcę.

Druga część książki poświęcona jest wyborom artystycznym Norwida, jego inspiracjom plastycznym. Jeśli chodzi o malarzy dawnych, Pniewski zwraca uwagę na Rembrandta i Le Sueura. Postać tego drugiego jest o tyle interesująca, że obecnie należy do niemal zapomnianych, ale jeszcze w XIX w. była źródłem inspiracji dla wielu twórców. Obrazy francuskiego malarza cechowała prostota i „uduchowienie” – niespotykane połączenie materialności i nadnaturalności. Zapewne te właściwości skłoniły Norwida do umieszczenia literackiej repliki jednego z obrazów Le Sueura, pochodzącego z cyklu życie św. Brunona, na kartach poematu *Assunta*: chodzi o przedstawienie wejścia do klasztoru w tym utworze. Pniewski analizuje warunki i sposoby poetyckiego przetworzenia, bada relacje łączące Norwidową ekfrazę z pierwowzorem, prowadząc swój niezwykle interesujący wywód analityczny ku uogólnieniu: wartościowa czy też prawdziwa sztuka łączy się z wiarą. Nie tylko na płaszczyźnie tematu czy wykorzystywanej motywy, lecz sytuacji odbioru. Dzieło religijne, powinno przede wszystkim „wprowadzać odbiorcę w świat sacrum” (s. 138).

Z kolei w *Bransoletce* badacz śledzi aluzje do Rembrandta: pojawiają się one aż trzykrotnie i funkcjonują niemal jak refren w pierwszej części utworu. „Bezgłośna, subtelna mowa obrazu – podkreśla – odgrywa niezmiernie ważną rolę w *Bransoletce*. Głównym, a w zasadzie jedynym środkiem wyrazu w tym obrazie jest światło. Narrator czytał dzieło dzięki światłu, a także poprzez jego działanie.” (s. 142). Właśnie światłu – światłu rembrandtowskiemu – przygląda się badacz uważnie, podkreślając jego dwoiście naturę: realnego i nadrealnego. Światło staje się tu motywicznym kluczem do interpretacji utworu, poszerzającym i modelującym dotychczasowe próby lektury tekstu. Po co Norwid sięgał po malarstwo Rembrandta czy Le Sueura? Zapewne miało to związek – odpowiada Pniewski – z poszukiwaniem owej „uduchowionej zmysłowości”, harmonii mistycyzmu i realizmu, co ostatecznie prowadziło do prób określania i poszukiwania istoty malarstwa religijnego, najważniejszej dziedziny sztuk plastycznych. Szczególnie dzieła Rembrandta, oddające „ludzki aspekt boskości”, pasowały do tej wizji sacrum. Sięgał poeta do dawnych mistrzów pędzla, aby odnajdować tam wzorce sztuki religijnej i zarazem przeciwstawiać się laicyzacji sztuki. Akcentowanie antropologicznych wartości i zarazem podnoszenie tego, co ludzkie w Bogu kierowało uwagę Norwida ku twórczości malarzy mu współczesnych, jak Paul Delaroche i Ary Scheffer. Wpływom ich twórczości na Norwida poświęca Pniewski drugi rozdział części drugiej rozprawy. W przypadku Delaroche’a interesuje go przede wszystkim pojawiający się na kartach noweli *Czarnych kwiatów* obraz *Wielki Piątek*. Norwid – podobnie jak wielu mu współczesnych – zwrócił uwagę na ogromny ładunek emocjonalny, zawarty w scenie, w której nie widać figury Chrystusa, choć jest ona obecna w gestach, pozach, a przede wszystkim wewnętrznych przeżyciach bohaterów. Poeta zwracał też uwagę na sztukę portretową Delaroche’a, doceniając tu nie tylko antybizantyjskie ujęcia modeli, lecz przede wszystkim wydobywanie wewnętrznych stanów duchowych w tych realizacjach. Z kolei Scheffer – znany w środowiskach polskiej emigracji (utrzymywał żywe kontakty z Krasińskim, Kraszewskim i in.) – darzony był atencją przez Norwida z uwagi na poetycki nastrój przenikający jego obrazy. Poeta zwracał uwagę na umie-

jętność pokazywania ludzkiej natury Chrystusa, zdolność spoglądania na Zbawiciela jak na człowieka, choć z pełnym szacunkiem należnym Bogu. To właśnie od Scheffera – o czym była mowa – zapożyczył Norwid pełen emocji i napięcia motyw „wniebowziętych oczu” i opisany jako „spojrzenie ku niebu” na kartach *Assunty*.

Część trzecia książki porusza się przede wszystkim wokół poematu *Quidam*. Pniewski stara się – co w badaniach stanowi nowość – rozpatrywać tekst Norwida w relacji do sztuki: w kontekście wpływu plastyki na jego poetycki kształt. Rzecz z dziejów panowania cesarza Hadriana i początków chrześcijaństwa w ogromnym stopniu, wykorzystując technikę deskrypcji i poetykę obrazowości, siłą rzeczy nawiązuje do „sztuk siostrzanych”. Według Pniewskiego zasadniczy wpływ na obrazowanie w utworze miał rysunek konturowy oraz płaskorzeźba. Upodobanie Norwida do rysunku miało zapewne związek z preferencjami – prymatu linii nad barwą, co – przynajmniej do pewnego momentu – widać w jego twórczości rysunkowej (swoją drogą szkoda, że badacz nie wspomina tu o odmienności późnych akwreli, wyraźnie przełamujących dominację „linii”). Ten wybór miał zapewne związek z przekonaniem twórcy *Solo*, że „linia” wyraża jakąś myśl, że „linia” jest odpowiedzialna za sens i treść obrazu. Poszukiwania doskonałego technicznie i zarazem głębokiego znaczeniowo rysunku prowadziły Norwida ku twórcom antycznym oraz ku współczesnym mu artystom nawiązującym do antyku, jak np. Flaxman. Zainteresowanie edycjami kolekcji Hamiltona oraz sztuką etruską za pośrednictwem różnych wydań książkowych i albumowych (a nie, co ciekawe, oryginalnych eksponatów) wskazuje na wydobyty przez Pniewskiego wątek. Akcentowanie konturów na rysunkach, przy jednoczesnej rezygnacji z modelunku światłocieniowego i perspektywy – to cechy, które można spotkać w wielu pracach plastycznych Norwida, jak np. w ilustracjach do *Irydiona*. Zdobywana wiedza historyczna oraz ta z zakresu historii sztuki zdecydowały – jak się wydaje – „o ukształtowanie świata przedstawionego w poemacie *Quidam*” (s. 299). Pniewski próbuje rozpoznać motywy, jakimi kierował się poeta, odwołując się do rzeźby, a zwłaszcza do płaskorzeźby, także bliskiego jej rysunku konturowego. Spostrzeżenia, które niegdyś już formułował Wyka, dopiero za sprawą książki *Między obrazem a słowem* zyskują istotną, bo opartą na solidnych analizach, badawczą podstawę. Norwid kierując swoją uwagę w stronę życia codziennego i stroniąc programowo od tzw. historii triumfalnej, sięgał do tych artystycznych „źródeł”. Rzeźby – podkreśla Pniewski – przedstawiały pojedyncze postaci lub niewielkie grupy i przede wszystkim niosły symboliczne bądź alegoryczne sensy.

Na płaskorzeźbach i rysunkach konturowych utrwalało sceny z życia starożytnych lub sceny mitologiczne (rzadko tłumne). Dlatego w celu odtworzenia rzeczywistości antycznej poeta odwoływał się do tych dwóch „źródeł”: płaskorzeźby i w pewien sposób bliskiego jej rysunku konturowego. [...] Można sądzić, że bezpośrednie inspiracje czerpał zwłaszcza z publikacji przerysów ilustracji z waz [...]. (s. 242)

Dostrzega zarazem, iż:

Zastosowanie przez poetę podziału na sceny wzniosłe, nawiązujące do posągów, i sceny będące przedstawieniami zwykłego życia, wziętymi z rysunków konturowych (albo z reliefów), świadczy o swoistym zachowaniu *decorum*. Posąg był dziełem zbyt „wysokim” czy „szlachetnym”, by przyjmować go za wzorzec dla pre-

zentacji zwykłych lub nie zasługujących na takie wyróżnienie postaci czy scen. Poeta postępował tu zgodnie z gustem epoki. (s. 242-243)

Analizy zachowań i wyglądu bohaterów poematu Norwida dokonywane są przez Pniewskiego z tej właśnie perspektywy. Plastyczny modelunek postaci odsłania tu nie tylko swój estetyczny czy też archeologiczny walor (swoistej wierności poety wobec źródeł), lecz decyduje o znaczeniach. Tym bardziej, że Norwid jedynie „postaci pozytywne ukazał [...] nawiązując do rzeźb, rysunków konturowych i reliefów (być może „zapożyczonych” z antycznych medali i gemm). Przedstawienia bohaterów negatywnych nie skłaniają do takich skojarzeń.” (s. 249).

Pniewski zajmuje się nie tylko efektami rzeźbiarskimi i rysunkowymi w *Quidamie*, nie zapomina także o świetle i barwie – zasadniczych komponentach malarskich przedstawień. Barwa – jak podkreśla – jest często jedynie w poemacie sugerowana, niezbyt często pojawiają się jej nazwy – Norwid częściej sięga po jej ekwiwalenty, a przede wszystkim posiłkuje się efektami świetlnymi, aby wydobyć barwę, aby ją ożywić. W tym miejscu badacz doskonale wykorzystuje narzędzia analizy tekstowej, pokazując swoisty rodzaj plastycznego napięcia między obu elementami obrazowymi. Łącząc kompetencje i wrażliwość historyka sztuki ze sprawnością i wnikliwością filologicznego tropiciela sensów Pniewski bardzo umiejętnie, a nawet z polotem prowadzi swój wywód. Wystarczy tylko sięgnąć po analizę słynnego fragmentu, gdzie perystyl „odtąd pustą jest przestrzenia” (s. 258 i nast.), partii opisującej dom Zofii z pieśni VI (262 i nast.) czy kluczowy dla utworu poetycki obraz walki świtu z nocą, światła z ciemnością (początek IV pieśni), by się o tym w pełni przekonać. To fragmenty zapadające w pamięć. Dostrzegając pewną powściągliwość Norwida w operowaniu barwą słusznie łączy ją Pniewski z podobną co u twórców „akademickich” (np. Mengsa, Reynoldsa czy Shaftesbury’ego) ascezą przekazu – poeta musiał być przekonany, iż „powab barw przysłania możliwość [...] wyrażania głębszych myśli” (s. 274). Jednak tym bardziej zwracają one uwagę, a przy tym są mocno sfunkcjonalizowane, najczęściej dookreślają sytuację przedstawioną, rzadziej zaś służą budowaniu nastroju lub wytłumianiu impetu akcji. Być może też „efektowność kolorów [...] budziła wątpliwości poety dotyczące celowości ich wykorzystywania w utworach, które miały być przede wszystkim nośnikami treści” (s. 273). Norwid wprowadzał je raczej w tych miejscach, gdzie potrzebna była dodatkowa organizacja przestrzeni, gdzie uwagę kierował w stronę rzeczywistości przedstawionej bądź wtedy, gdy skupiał się na przeżyciach postaci. Poszukując źródeł tego oszczędnego, ale i zdecydowanego, opartego na grze silnego kontrastu, operowania barwą badacz wskazuje na tradycję malarstwa barokowego, a zwłaszcza tzw. szkoły weneckiej. Zwraca uwagę przede wszystkim czerwień – ulubiony kolor Norwida. Obecny zresztą w licznych odcieniowych odmianach nie tylko jako element obrazowania na kartach poematu, lecz przede wszystkim w pracach plastycznych poety. Jeśli zaś chodzi o samą tradycję malarstwa weneckiego, to Pniewski skrupulatnie odnotowuje motywy i aluzje w twórczości autora *Rzeczy o wolności słowa*: pojawiają się one w *Menego* oraz w „*Ad leones!*”. W pierwszym utworze (wczesnym) widać jeszcze przychylność sądów, w drugim (pisanym pod koniec życia) – stanowisko odmienne (potwierdza je także korespondencja poety). Czy

zatem mógł on dopuszczać się takich „niekonsekwencji”. A może jego oceny zmieniły się? W *Qudamie* były jeszcze dość przychylnie, wszak niewielki dystans czasowy dzieli poemat od *Menego*. Pniewski jednak konsekwentnie poszukuje wytłumaczenia w samym tekście utworu, by ostatecznie celnie stwierdzić:

Wydaje się, że barwy przypominające styl XVI-wiecznej twórczości pojawiły się tylko tam, gdzie „uplastyczniali” wizje, gdzie Norwid skupił się przede wszystkim na przedstawieniu wnętrza. Trzeba jednak dodać, że nawet w tych wyobrażeniach autor poematu starał się ograniczać działanie barw, być może dlatego, żeby zbyt nie zwracały na siebie uwagi i nie przytłumiały treści długiego, pozbawionego właściwie akcji czy właściwie obdarzonego bardzo spowolnioną akcją poematu. Poza tym „kolorystyczne” opisy wykorzystywał Norwid – na ile było to możliwe – do precyzowania treści. [...] niemal we wszystkich przypadkach wnętrza „mówiły” o swoich właścicielach. (s. 292-293)

Badacz stara się także wyjaśnić, dlaczego Norwid sięga „do dwóch różniących się zasadniczo literackich aluzji do malarskich środków wyrazu” (s. 239), a mianowicie do „linii” i do „barwy”. Tę plastyczną dychotomię może tłumaczyć – jego zdaniem – jedynie świadome i rozmyślane przyporządkowywanie im odmiennych funkcji. Zauważa przy tym, że jedno odnosi się do postaci, drugie zaś – do wnętrza.

Wrażenie „linearości” i płaskości wywołują wyobrażenia bohaterów, „barwne” i plastyczne są natomiast wizje pomieszczeń. Wydaje się, że Norwid świadomie sięgał po inne środki wyrazu, konstruując postacie, a po inne, gdy tworzył wyobrażenia wnętrza. Podobieństwa do stylistyki flaxmanowskiej i innych rycin prezentujących przedstawienia z waz antycznych oraz płaskorzeźby ze starożytnych medalionów, bądź do nich nawiązujących, pojawiły się w wizerunkach osób. W ten sposób zostali zaprezentowani główni pozytywni bohaterowie poematu. Wykorzystanie „linii” do ich stworzenia znajduje uzasadnienie w tym, że Norwid uznawał ten środek malarskiego wyrazu za narzędzie umożliwiające ucieleśnienie myśli. „Linie” nie tylko charakteryzowały wygląd postaci, ale wskazywały także na ich cechy charakteru, towarzyszyły opisom stanów psychicznych. Barwa według Norwida nie służyła wyrażaniu myśli, ale miała inne zalety: „ożywiała” i „uplastyczniała” wyobrażenia. Walory te znaczyły dla poety oczywiście znacznie mniej niż wartości przypisywane linii, ale nadawały się do prezentacji tła. (s. 293-294)

Istotnym dopełnieniem refleksji nad Norwidowym „pojednaniem sztuk” jest analiza quasi-cyklicznego tryptyku litograficznego, na który składają się *Echo ruin*, *Scherzo* oraz *Solo*, zestawianego z „*Ad leones!*”. Nowela porusza bowiem wszystkie problemy, o których traktują grafiki. Wzajemne relacje i swoista wymiana refleksji, przepływająca między dziełami, oparta na zjawiskach transpozycji czy interferencji zajmuje uwagę Pniewskiego w ostatnim rozdziale trzeciej części książki. Z kolei podsumowująca część ostatnia jest z jednej strony rekapitulacją podjętych wątków, z drugiej dąży do ich scalenia i swoistego podsumowania rozważań. Teza podstawowa zawarta jest tu już w tytule: *Norwid – twórca konsekwentny*. Pniewski podkreśla, że twórca *Solo* kierował swą uwagę przede wszystkim ku tradycji w sztuce, z drugiej jednak „widział potrzebę przemawiania do współczesnego widza odpowiednim językiem”. Zarazem też wszelkie poglądy i działania Norwida były podporządkowane potrzebie nowej eksplikacji sztuki religijnej. Sacrum ogniskowało bowiem w tym ujęciu całą rzeczywistość dzieła artystycznego. Wysiłek artystyczny poety był skupiony na poszukiwaniu i ewokowaniu nowego języka religijnego w sztuce. Zwrot ku dawnym mistrzom miał tu jak najbardziej walor aktualności, wiązał się bowiem z potrzebą odnowienia tego, co niegdyś był

lepsze i pełniejsze. Syntetyczne traktowanie sztuki, która może się realizować na granicy dwóch światów, słowa i obrazu, było także podporządkowane tej koncepcji.

Wspominałem na początku o wątpliwościach związanych z metodologicznymi wyborami, z brakiem pewnych zagadnień. Jak w każdej rozprawie (wszak nie ma dzieł doskonałych, zwłaszcza w nauce), tak w książce *Między obrazem i słowem* można wyszukać momenty słabsze i wątpliwe, nawet błędne. Skąd na przykład pewność, że bohater litografii *Solo* – główna milcząca postać przedstawienia – trzyma pod płaszczem tradycyjną harfę, skoro instrumentu czy jakiegoś innego przedmiotu po prostu nie widzimy? Gdyby artysta chciał nam ujawnić, co kryje się pod płaszczem, to by to zrobił. A może tam nic nie ma?! Jeśli nawet w intencji artysty, jakiś przedmiot – np. instrument – kryją poły materii, to celowo został on przed nami ukryty. I tyle! Dlaczego grafikę reprodukcyjną, przedstawiającą Odyseusza, autor przypisuje Norwidowi, ba podaje nawet, że jest to przerys (piórem, akwarelą) z plakietki z I w. po Chr.? Wystarczy obiekt zbadać z autopsji (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), by przekonać się o błędnej proveniencji, i błędnie rozpoznanej technice. Albo określenie „młody van Gogh” – van Gogh był właściwie przez całe dorosłe życie młody, bo młodo umarł – miał tylko 37 lat. Tego typu sformułowania niosą w sobie, jeśli nie oczywiste błędy, to przynajmniej błędne sugestie: chodzi tu raczej o „wczesnego van Gogha”. Podobnych uchybień i usterek moglibyśmy znaleźć tu znacznie więcej, nie zmieniają one jednak bardzo pozytywnego wrażenia z całej lektury.

Rzecz nie tylko jest dobrze i atrakcyjnie napisana, ale podejmuje w badaniach nad Norwidem ważny temat. Wiele lat po Wyce otrzymujemy nowy pełniejszy obraz Norwidowej korespondencji sztuk, poparty do tego solidnymi i dogłębnymi analizami tekstów, osadzony silnie w kontekście epoki – nikt dotąd nie pokazał plastycznych inspiracji Norwida z takim znanstwem przedmiotu i zarazem badawczym wyczuciem. Wiele kwestii po tej publikacji trzeba będzie zmieniać w naszej świadomości, wiele udało się też autorowi rozstrzygnąć i rozpoznać, wiele problemów i zagadnień udało się zobaczyć po raz pierwszy, nawet jeśli nie padły na nie jasne i deklaratywne odpowiedzi. Nie ma wątpliwości, że *Między obrazem i słowem* zostanie z nami na stałe. Badacze na pewne będą sięgać stale do tej książki, będzie (jest) ona jedną z tych pozycji, które wnoszą istotny wkład w badania nad Norwidem. To książka na długie lata. A tylko takie książki warto pisać. *Hats off to (Darek) Pniewski, hats off...*