

ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI

WŁOSKIE ŹRÓDŁA RZEŹBIARSKIEJ WYOBRAŹNI NORWIDA

1.

P. Cyprian Norwid doskonale niegdyś umiał ujmować oderwane zagadnienia społeczne w obrazki i słówka zwarte, rzeźbione, wdrażające się w umysł jak kamee starożytne. Każdą taką jego syntezkę włożyć mogłeś jak obrączkę złotą na palec.

Tak wkrótce po śmierci pisarza wspominał go J.T. Hodi, czyli Józef Tokarzewicz¹. Trochę to wprawdzie przypomina ironiczny obraz wdowca z *Czułości*, ale skądinąd dobrze oddaje charakter wypowiedzi poety – lapidarnych, zobiektywizowanych i pozostających w pamięci. Odtąd w przeróżnych wzmiankach o nim, także w wierszach, powraca często metaforyka rzeźbiarska – od Miriama po Tadeusza Różewicza.

Oczywiście, mówiąc o poetach, łatwo sięgamy po tego rodzaju przenośnie. Sam Norwid w swym wykładzie o Słowackim „rzeźbiarzem” nazwał Mickiewicza (PWsz VI, 465). Ale chyba wszyscy wrażliwi czytelnicy Norwida mają poczucie, że właśnie do niego określenia te szczególnie pasują. Dlaczego?

Chyba nie dlatego, że jako artysta plastyk zajmował się rzeźbą i w oficjalnych wystąpieniach lubił ją właśnie wymieniać na początku listy swoich zawodowych uprawnień. Jego najsztywniejszy (przynajmniej wśród norwidologów) artefakt, to raczej anty-rzeźba niż rzeźba, tylko przez garstkę znajomych artysty obejrzana, i nie zachowana. Myślę tu o opisanym przez Kraszewskiego krzyżu, z nieobecnym Chrystusem, który pozostawił jedynie ślady na zbroczonym krwią drewnie².

¹ J.T. HODI [Józef Tokarzewicz], *Z przeżytych dni*, „Kraj” 1884, nr 7 – cyt. za: C. NORWID, *Pisma zebrane*, wyd. Z. Przesmycki, T. F. Warszawa 1946, s. 437.

² J.I. KRASZEWSKI, *Kartki z podróży 1858-1864*, t. II, przypisy i posłowie P. Hertz, Warszawa 1977 s. 318.

Zaskakująco skromny dorobek na tym polu skłania raczej do powtórzenia pytania, jakie narratorowi lirycznemu wiersza *Ziemia* zadała pewna dama: „Czemu nie rzeźbisz?” (DW III, 56)³.

Nie jest to też kwestia wysokiej rangi przyznawanej przez Norwida rzeźbie. Nigdy nie posunął się on do takiej gloryfikacji tej sztuki, jak Krasiński, który chełpił się przed Delfiną: „Modlić się tylko umiem do Madonn Rafaela lub do posągów greckich”⁴. Żaden też z jego bohaterów literackich nie ośmielił się powiedzieć tego, co Słowackiego Kordian: „Jam jest posąg człowieka na posągu świata”⁵.

Jednak „sztukę postaciowania” Norwid cenił, rzeczywiście, wysoko. Przede wszystkim zaś motywy z nią związane występują u niego z taką częstotliwością, w takim strukturalnym zróżnicowaniu i obdarzone są takim semantycznym bogactwem, że nie można go pod tym względem porównywać z żadnym innym naszym pisarzem, nawet chyba z Wyspiańskim.

Zresztą od ukazania się rozprawy Kazimierza Wyki⁶, a także nowszych prac rozwijających i uzupełniających zawarte tam pomysły, określenie „wyobrażenia rzeźbiarska Norwida” nie wymaga uzasadnień. Co zaś do mojego innego tytułowego przymiotnika, „włoskie”, to, jak dobrze wiemy, dopiero we Włoszech poeta mógł nawiązać bliższą znajomość z dziełami antyku i ich współczesną kontynuacją. Tu też odbył pod okiem uznanego artysty swój staż rzeźbiarza (choć trudno oprzeć się domysłom, że do tej praktyki niezbyt się przykładał) i tu zaczęła się formować jego oryginalna poetyka, w której poczesne miejsce zajęła rzeźba – jako motyw i jako pewien wizualny schemat, podpowiadający sposób patrzenia na świat. Wreszcie w Rzymie rozgrywają się sceny z „*Ad leones!*”, utworu, któremu chciałbym poświęcić część artykułu.

Moje wątpliwości budzi nie waga problematyki, ale raczej to, że została ona tak kompetentnie i drobiazgowo omówiona i zinterpretowana w licznych książkach i artykułach. Nie bez wahania zabieram więc głos.

³ Rejestr i krótki opis prac rzeźbiarskich Norwida znajduje się w artykule Łucji Kondratowicz (Ł. KONDRATOWICZ, *Cyprian Norwid – rzeźbiarz*, „Studia Norwidiana” 7(1989), s. 63-82) oraz w haśle słownikowym Jolanty Polanowskiej (J. POLANOWSKA, *Norwid Cyprian*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. VI, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998, s. 135-150).

⁴ Z. KRASIŃSKI, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. I, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975 (Korespondencja Zygmunta Krasińskiego), s. 214.

⁵ J. SŁOWACKI, *Dzieła*, t. I-XII, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1949, (dalej: Dz); TENŻE. *Kordian*, akt II, Dz, 210.

⁶ K. WYKA, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.

2.

Rzeźba jako temat utworu po raz pierwszy wystąpiła u Norwida w wierszu *Adam Krafft* (1842). Surowo ocenił te pierwociny Wyka: „Są to egzaltacje niefachowego literata, starające się oddać temperaturę zachwytu, nic ponadto”. Wyka miał za złe, że autor patrzy na obiekt jakby ten był „[w]ylany z duszy, nie zaś stalą ryty”⁷. Rychło jednak dialektyka „ducha” i „materii” przybrała u poety formę bardziej wyszukaną.

Norwid chętnie włączał motywy rzeźbiarskie w swoje skomplikowane konstrukcje metaforyczne. Ich wizualna istota ulegała wówczas przytłumieniu. Ale znajdziemy też u niego ujęcia w pełni skonkretyzowane. Ponadto, odbłask rzeźb w jego poezji znajduje dopełnienie w echu debat, toczonych w XIX stuleciu – jaka była rzeźba, jaka jest i jaka być powinna (i czy w ogóle można ją jeszcze uprawiać).

Przytoczę teraz trzy przykłady, wszystkie one łączą wyobrażenie kobiety i wyobrażenie posągu. Pierwszy przykład pochodzi z Pieśni VIII cytowanego już poematu *Ziemia*:

[...] stała
Na progu jak Wenera w Milos znaleziona,
I również bez rąk – w ciemny szal się tak owiała,
Iż z dala patrząc do wpół widziałbyś ramiona...
(DW III, 56)

Wyka słusznie wyróżnił ten obraz, podkreślając, że „zarówno ruch [kobiety z krwi i kości] nabiera niezapomnianej plastyki, jak i przywiedziony w porównaniu posąg okazuje się czymś żywym i ludzkim w swojej specjalnej, przez czas spowodowanej ułomności”⁸.

Otóż jeden z wątków ówczesnych debat dotyczył tożsamości zachowanych posągów antycznych, zwłaszcza greckich, z okresu klasycznego. Po pierwsze, ugruntowała się świadomość tego, że najczęściej nie są to dzieła greckie, ale ich rzymskie kopie. Po drugie, bardzo niewiele dzieł przetrwało w stanie nieuszkodzonym. Te zaś nieliczne także uległy erozji. Rzeźby pozbawione oczu, członków, ze spelzłą z marmuru farbą, stawiały swych odkrywców przed dylematem – zachować je jako świadectwo historycznych perturbacji czy też odtwarzać ich stan pierwotny. Od czasu renesansu po czasy nam współczesne filozofia konserwacji przechodziła różne fazy. Najprzód dzieła uzupełniano, później starano się

⁷ Tamże, s. 39.

⁸ Tamże, s. 9.

nie interweniować, następnie wcześniejsze uzupełnienia usuwano, a ostatnio zaczęto zachowywać kolejne uzupełnienia, w imię dawnej idei, by nie fałszować historycznych losów obiektu⁹.

Przytoczony wiersz to bardzo mocny argument na rzecz pozostawienia zabytków w ich dochowanym wówczas kształcie, zgodnie z dominującym w czasach Norwida przekonaniem.

A teraz następny rzeźbiarski wizerunek kobiety, z wiersza *Klaskaniem mając obrzękle prawice*:

Niewiast, zaklętych w umarłe formuły,
Spotkałem tysiąc – i było mi smętno,
Że wdzięków tyle widziałem – nieczuły! –
Żrenicą na nie patrząc bez-namiętą.
Tej, tamtej rękę tknąwszy marmurowę,
Wzruszyłem fałdy ubrania kamienne,
A motyl nocny wzleciał jej nad głowę,
Zadrzał i upadł... i odeszły, senne...

(PWsz II, 16)

Mamy tutaj odwrócenie mitu Pigmaliona. To nie rzeźba ożywa, lecz istoty żywe ukazują się jako obumarłe wewnątrznie, a więc skamieniałe. ‘Marmur’, motyw słowny często stosowany jako synekdocha posągu, w funkcji nobilitującej, tu staje się znakiem degradacji. „Fałdy ubrania” nie są podporządkowane gestom postaci, są poruszone dotknięciem zewnętrznym, jakby zwisały na wieszaku. A to płoszy ćmę, która jest negatywnym odpowiednikiem motyla, często występującego łącznie z obrazami skąpanej w słońcu rzeźby, co dawało symbiozę stateczności i wdzięku, trwałości i ulotności. Wiersz ten przytaczam, bo we wszystkich pracach poświęconych rzeźbiarskim konotacjom u Norwida znajdujemy uwagi o ich uwznioślającej roli. Mogłaby to potwierdzić przytłaczająca większość łątwych do znalezienia u poety cytatów. Ale tym bardziej godne uwagi są odstępstwa, bo pokazują, iż niemal żaden motyw u niego nie daje się raz na zawsze ustalić w swej roli pochwalnej lub oskarżycielskiej.

Po tym ostrzeżeniu mogę powrócić do przykładów bardziej dla Norwida typowych. Oto urywki z wiersza *Polka* (PWsz I, 359-362). Drugi Harfiarz (będący rzecznikiem poglądów autora), opiewając „piękność Polki”, mówi: „Wiem, że od wierzchu jej ramion do sandału / Każda fałda głównemu służy skinieniu”, dalej

⁹ O.R. PINELLI, *From the Need for Completion to the Cult of the Fragment: How Tastes, Scholarship, and Museum Curator's Choices Changed Our View of Ancient Sculpture*, [w:] *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, ed. by J.B. Grossman, J. Podany and M. True, Los Angeles 2003, s. 61-74.

zaś mowa o jej wzroku „z iskrą Pigmalijona!” Przecież to opis nie żywej osoby lecz posągu. To tak, jakby dostrzec w pełni piękno kobiety można było tylko wtedy, gdy wcześniej oczami wyobraźni przemieniło się ją w rzeźbę (jak w przykładzie pierwszym).

Uwagi o fałdach szaty to pogłos ówczesnych debat o rzeźbie. Jak pisał Józef Kremer, w ślad za Heglem¹⁰, jeśli

ciało samo i postawa jego jest ducha wyrazem, więc też szaty pokrywające postać winny znów wyrażać postawę i uduchowanie jej. [...] Aby zaś postawa i ciało mogło się wyrażać w szatach, wypada, aby one nie miały własnej formy, ale były zawisłymi od formy ciała, co tylko dwojakim sposobem dźiać się może: albo, aby suknie były opięte, to jest miały formy ciała samego, jak to np. suknie średniowiekowe zachodniej Europy – albo też, aby szaty nie miały żadnej formy i były płaszczyzną bezkształtną, jak to osobliwie widzimy w stroju rzeźb greckich. Tu szaty spadają, własnym ciężarem bijąc fałdzistą draperią, i stosując się do każdego poruszenia ciała¹¹.

Pierwszy Harfiarz posługiwał się głównie epitetami kolorystycznymi, a więc raczej na sposób malarski. Drugi Harfiarz odrzuca ten repertuar stylistyczny, i robi to *explicite*: „Jeśli to gdzie pisałem, / To odszukam i podrę! –”; „Ale włos, jakiej ma barwy? – zapomniałem. / Ale oko? – nie wiem, doprawdy, czy modre [...]” itd. Odrzuca nie tylko dlatego, że repertuar ten całkiem się zbanalizował. Drugi Harfiarz chce przede wszystkim uwypuklić cechy duchowe idealnej kobiety. A temu lepiej mają służyć analogie rzeźbiarskie. Stąd takie określenia, jak „Coś matrony, coś wodza w piersi potędze”; „Podobna Wiktorii bosej z laurem w dłoni, / Co wskroś obłoków bystro bywa lecąca; / Jak heroicznym koni / Rzenie – do blasku słońca!”

Jest to fragment poetycko równie wymowny jak przykład pierwszy, ale w sposób zupełnie inny. Jest celowo przeciwstawiony wszelkim opisom zewnętrznej urody. Tamten przemawiał wizualną trafnością, ten nie daje się do końca skonkretyzować. Jak w wielu innych obrazach poetyckich Norwida, poszczególne składniki są wprawdzie wręcz natarczywie naoczne, ale nie sposób ich wyobraźniowo złożyć. Chyba, że uświadomimy sobie konieczność zapośredniczenia tej wizji jej odległymi pierwowzorami. Mogą to być na przykład pewne elementy płaskorzeźby z łuku triumfalnego Tytusa, tego samego łuku, koło którego przechodził w *Quidamie* „syn Aleksandra”, ze swoim żydowskim towarzyszem. Płaskorzeźbę tę opisał Józef Kremer:

¹⁰ Por. G.W.F. HEGEL, *Wykłady o estetyce* t. II, przekł. J. Grabowski, A. Landman, objaśnienia A. Landman, Warszawa 1966, s. 506-514.

¹¹ J. KREMER, *Listy z Krakowa*, t. I: *Wstępne zasady estetyki i Dzieje artystycznej fantazji*, cz. 1, Warszawa 1877 (*Dziela*, t. IV), s. 140-141.

We wewnętrznym portalu dwie płaskorzeźby przedstawiające tryumf Tytusa. Na jednej z nich widać imperatora stojącego na rydwanie ciągnionym czwórka w poręcz zaprzężoną, za nim Wiktoria wkładająca mu na czoło wieniec zwycięzki, a rumaki jego wodzi bogini wojny Bellona (czyli Roma), niewiasta nadnaturalnej wielkości z dzidą w ręku. Wkoło rydwanu grupy licznych wojowników¹².

Tu z kolei nasuwa się problematyka tej szczególnej formy rzeźbiarstwa, jaką jest płaskorzeźba. Dla Hegla, wielkiego kodyfikatora dziewiętnastowiecznych myśli o sztuce, była to forma nijaka, w pół drogi między właściwą rzeźbą a malarstwem, on zaś potrzebował czystych esencji¹³. Natomiast dla Norwida, jak słusznie zauważył Dariusz Pniewski, była to forma uprzywilejowana¹⁴.

Jednak podany przeze mnie przykład Norwidowskiego obrazowania, jeśli chodzi o te cechy stylizacji płaskorzeźbowej, które go pociągały, nie jest dość wyrazisty. Nie jest też wyrazisty przykład podany przez Pniewskiego, choć ma tę zaletę, iż w nim poeta płaskorzeźbą wprowadza do porównania *explicite*. Powołam się więc na jeszcze inny cytat, z *Bema pamięci żałobnego rapsodu*. Artur Sandauer tak tę scenę zarejestrował:

Trzy zwrotki początkowe mają charakter – właśnie płaskorzeźby. Poeta notuje – w miarę jak wędrujące od góry do dołu oko je zauważa – gesty panien; nasamprzód wzniesione ze snopami ramiona, dalej – przyciśnięte do piersi konchy, potem – oczy, spuszczone jakby w poszukiwaniu drogi, którą wyraźnie przecież widać, wreszcie – ciskane o ziemię naczynia, które mają służyć zmarłemu w życiu pozagrobowym¹⁵.

Pniewski w swoim komentarzu podkreślił – jako wyróżnik poetyckich obrazów „płaskorzeźbowych” – ich płytkość przestrzenną, brak pełnej trójwymiarowości; mi chodzi o kwestię przedstawianego ruchu. Rzeźba, z istoty swej jest statyczna, może uchwycić postać w jednym tylko momencie jej ruchów, choć może też podsunąć wyobrażenie faz poprzedzających ten moment i faz późniejszych. Kwestia ta była żywo dyskutowana w XIX wieku, poczynając od rozprawy Lessinga. Inaczej relief. Tu warto posłuchać, co miał o tym do powiedzenia Goethe:

Są jednakże przedmioty, które same w sobie nie byłyby zrozumiałe lub interesujące, gdyby nie były powiązane i wyjaśniane łańcuchowo: może to być również szereg działań, jak np.

¹² J. KREMER, *Dziela*, t. X: *Podróż do Włoch*, t. V, Warszawa 1879, s. 144.

¹³ G.W.F. HEGEL, *Wykłady o estetyce*, t. II, s. 544-545.

¹⁴ Por. D. PNIEWSKI, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 217-251.

¹⁵ A. SANDAUER, *Wyprawa trzecia*, [w:] TENŻE, *Zebrane pisma krytyczne*, t. III, Warszawa 1981, s. 29.

prace Herkulesa lub szereg części jakiegoś działania, jak np. Bachanalii. W tym też sensie Juliusz Roman wykonał na długim fryzie marsz wojska jako eskorty cesarza Zygmunta. Na właściwym zrozumieniu opracowania tego rodzaju opiera się cała sztuka płaskorzeźby¹⁶.

Tak więc relief może pokazać szereg następujących po sobie momentów, choć każdy z nich jest unieuchomiony, podatny na kontemplację. I właśnie to połączenie plastycznych szczegółów z narracyjną fragmentarycznością musiało pociągać Norwida. Bo są to cechy jego własnej poetyki. Lubił pokazywać w drobiazgowy sposób poszczególne sceny, pozostawiając czytelnikowi do domysłu ich fabularny związek. Jego narracja to narracja *wstrzymana i ponawiana*. Stąd bliska odpowiedniość kompozycyjnej struktury narracji Norwidowskiej i struktury płaskorzeźbowej. Z kolei w ujęciu poszczególnych scen jego opisy przypominają technikę reliefu w tym rozumieniu, jakim posłużył się Pniewski.

3.

Połowa XIX w. to okres dla rzeźby krytyczny. Romantyzm potrafił przeorać różne dziedziny sztuki i kilka innych dziedzin, ale rzeźby właściwie nie tknął. Między Antoniem Canovą (1757-1822) a Augustem Rodinem (1840-1917) nic się tu ważnego nie wydarzyło. Patrząc zaś z lotu ptaka, z perspektywy historiozoficznej, okres zastoju można jeszcze rozszerzyć:

Jeżeli historia sztuki polega na rozwijaniu nowych form stylistycznych, a nie na powtarzaniu dawnych, to historia rzeźby, zakończona Augustem Rodinem, zaczyna się na nowo od Rodina. [...] Rodin okazał czynem, że styl klasycystyczny zazwyczaj uważany za styl rzeźby w ogóle, nie jest bynajmniej formą absolutną, a jedynie historyczną, obok której, w innych warunkach historycznych, mają rację bytu inne formy¹⁷.

A zdanie Hegla, mentora Georga Simmela, było jeszcze surowsze. Uważał, że ewolucja rzeźby skończyła się razem z klasyczną rzeźbą grecką. Przyjmijmy jednak stanowisko bardziej umiarkowane i powiedzmy tylko tyle: „W stuletnim okresie między rokiem 1780 a 1880 rzeźba, generalnie biorąc, pozostawała wyraźnie w tyle za malarstwem”¹⁸. Zdanie to wyraził Fritz Novotny. I chociaż ten

¹⁶ J.W. GOETHE, *O przedmiotach sztuk plastycznych*, przeł. R. Wojnakowski, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wybór, oprac. i wstęp T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 177.

¹⁷ G. SIMMEL, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje współczesności*, [w:] *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 95.

¹⁸ F. NOVOTNY, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, 2nd ed. Harmondsworth 1971, s. 375.

wybitny historyk sztuki pisał swój tom dla *The Pelican History of Art* przeszło pięćdziesiąt lat temu, i z perspektywy modernistycznej teorii procesu dziejowego, to nadal jest to sąd obiegowy.

Bez wątpienia rzeźba znajdowała się wówczas na Zachodzie w nienajlepszej kondycji, w Polsce zaś wegetowała: „Pisać o sztuce dla narodu, który ani muzeów, ani pomników, właściwie mówiąc, nie ma; pisać dla publiczności, która zaledwie biernie albo wypadkowo obznajomiona jest z tym przedmiotem – jest to nie pisać o sztuce, ale objawić ją” (PWsz VI, 337). Tak w 1858 roku rozpoczął Norwid swą rozprawkę *O sztuce (Dla Polaków)*. Przede wszystkim, byliśmy po prostu biedni. Rzeźbiarze „[w] prasowych ogłoszeniach eksponowali swe walory nie artystyczne, ale rzemieślnicze, najczęściej zdolność do wykonywania różnorodnych prac w wielu materiałach”¹⁹.

Szczególnie ostro odczuwano ten artystyczny kryzys w Niemczech, ze względu na ich wielką tradycję sztuki rzeźbiarskiej. Mimo to – a może właśnie dlatego – posąg stał się tam dla pisarzy romantycznych motywem atrakcyjnym. O tym, jak rzeźba w Niemczech przenosiła się z warsztatu artysty do gabinetu literata, można się dowiedzieć z interesującej książki Catriony MacLeod. Autorka pisze o różnych formach dematerializacji rzeźby pod piórem romantyków i ich następców oraz o jej swoistym „uduchowieniu”:

Przemieszczone, wywłaszczone, porzucone, ogołocone, rozstrojone, ulatniające się i znikające, posągi w niemieckiej literaturze i estetyce XIX wieku przetrwały ów okres jako figury widmowe, szczątki neoklasykistycznej przeszłości oraz zwiastuny nowoczesności²⁰.

U nas kohabitacja rzeźby i literatury przebiegała nieco inaczej. Przede wszystkim nie mieliśmy tak rozwiniętej prozy powieściowej, ani tym bardziej prozy filozoficznej, w które obfitowało wówczas piśmiennictwo niemieckie, przedmiot rozważań MacLeod. Nasi powieściopisarze zajęli się na szerszą skalę sztukami wizualnymi, w tym rzeźbą, jako ważnym tematem, dopiero w drugiej połowie XIX wieku²¹, gdy nastąpiło pewne ożywienie w samym rzeźbiarstwie.

Warto jednak zauważyć, że to powieść stała się u nas przystanią dla tematyki rzeźbiarskiej. Poezja okazała się w tym czasie mało wrażliwa na tę właśnie sztukę. Mieczysław Ingłot, który prześledził losy jednego z motywów rzeźbiarskich,

¹⁹ D. KONSTANTYNÓW, *Sztuka i artyści w Warszawie połowy XIX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2012, nr 2.

²⁰ C. MACLEOD, *Fugitive Objects. Sculpture and Literature in the German Nineteenth Century*, Evanston 2014, s. 171.

²¹ Por. D. KIELAK, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007.

tak konkluduje swoje sprawozdanie: „Ani jeden z omawianych poetów nie wykorzystuje możliwości literackiej prezentacji walorów rzeźbiarskich. Tak jakby pomnik był li tylko bryłą martwej materii – a nie dziełem sztuki!!!”²². U Norwida pomnik rzadko stawał się „bryłą martwej materii”, a jeśli tak się działo, jak w cytowanym fragmencie wiersza *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*, to właśnie w wyszukany artystycznie sposób.

4.

Umieścić fabułę „*Ad leones!*” w określonym momencie historycznym nie jest łatwo, jak świadczy referat Bogusława Doparta oraz głos w dyskusji Elżbiety Dąbrowicz na konferencji Norwidowskiej w Sansepolcro²³. To kontaminacja doświadczeń z lat, które młody autor spędził w Rzymie, oraz z jego późnego okresu paryskiego. Mamy tu zderzenie tradycyjnych reguł życia artystycznego z nową ekonomią sztuki; środowisko i tło są rzymskie, problematyka zaś pochodzi z bardziej rozwiniętych krajów przemysłowych.

Utwór doczekał się obszernego stanu badań. Warto na przykład pamiętać o dawnym artykule Konrada Górskiego²⁴, w którym autor szczegółowo zajął się m.in. kompozycyjną i stylistyczną stroną „*Ad leones!*”. Badanie strony językowej kontynuowała Teresa Skubalanka²⁵, ale Górski próbował też ustalić przeciwko czemu (lub komu) zwraca się oskarżycielska wymowa utworu. Dalsza wieloletnia debata poświęcona noweli dotyczyła głównie tej właśnie sprawy: czy satyryczne ostrze zostało skierowane na bezosobowe mechanizmy rynku, czy też na demoralizację środowiska artystycznego, czy wreszcie na ułomność charakterologiczną samego artysty?

Temat to ważny i ciągle aktualny – komercjalizacja sztuki, ale, w związku z nowelą Norwida, chyba został już wyczerpany. Dodam tylko, że nie podzielam powszechnego uznania dla socjologicznej trafności diagnoz autora. Przecież wpływ gospodarki wolnorynkowej na sztukę nie dokonywał się w dziedzinie iko-

²² M. INGLÓT, *Wieszcz i pomniki (O Mickiewiczu Leopolda Staffa i nie tylko)*, [w:] TENŻE, *Wieszcz i pomniki. W kręgu XIX- i XX-wiecznej recepcji dzieł Adama Mickiewicza*, Wrocław 1999, s. 274.

²³ Por. B. DOPART, *Miasto w „trylogii włoskiej” Norwida*, referat na konferencji *Italiam, Italiam...* (Colloquia Norwidiana XIV), Sansepolcro, 16-24 IX 2015.

²⁴ K. GÓRSKI, *Ad leones (próba analizy)*, [w:] TENŻE, T. MAKOWIECKI, I. SŁAWIŃSKA, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 65-91.

²⁵ T. SKUBALANKA, *Styl językowy „Ad leones!”*, [w:] TAŻ, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997.

nografii. To dzięki tej właśnie gospodarce otworzyło się dla artystów pole dla wszelkich możliwych wyborów tematycznych, a później – nawet dla rezygnacji z jakiegokolwiek tematyki.

A skargi na amerykańską zaborczość i prymitywizm także nie były wówczas czymś odkrywczym. Zacytuję ponownie Józefa Kremera. Zachwycając się malarstwem Giovanniego Belliniego, autor *Podróży do Włoch* wspominał przy okazji, iż jeden z obrazów mistrza „niezbyt dawno jakieś zaoceañskie Amerykany ze sobą uniosły”. I tu następuje gniewna diatryba:

Amerykany! Co tym ludziom po dziełach sztuki, a zwłaszcza po Bellinim! Niechby już przestali na tych grubych dolarach, którymi tak się chlubią; lecz niechaj nas, synów Europy, nie obierają z arcydzieł arcymistrzów naszych. [...] – co im do mistrzów naszej Europy? która tak krwawym trudem, tak długowiekowym łamaniem się zapracowała sobie na te rajske kwiaty swojego geniuszu. [...] A potem, czyliż te dzieła wielkich mistrzów włoskich, odebrane spod ojczyzstego nieba, od rodzinnej ziemi, rozwiedzione od swojej historii, będą zrozumiane wśród kupczących handlarzy. Czyliż atmosfera, w której prosperuje niewola murzynów a kaci frymark na istoty ludzkie, jest atmosferą dla ducha Belliniego, co tak jasny, przeczysty, niebiański jako cherubinów śpiew, jak gwiazdka, co dopiero uleciała z dłoni miłości wiekuistej?²⁶

5.

Jak wiemy, Norwida w sztuce interesował nade wszystko aspekt religijny. W „*Ad leones!*...” chodziło mu o to, jak jest możliwa rzeźba o tematyce chrześcijańskiej w społeczeństwie coraz bardziej zlaicyzowanym, kiedy, jak to ujął Hegel: „Posągi stały się tylko trupami, z których ulotniła się ożywiająca je dusza; hymny – słowami, z których ulotniła się wiara”²⁷. Oczywiście, Norwid nie podzielał diagnozy sformułowanej przez Hegla, ale miał poczucie kryzysu rzeźby.

Osią fabularną utworu jest właśnie ten problem z zakresu socjologii sztuki. Nic też dziwnego, że na nim skoncentrowała uwagę większość interpretatorów noweli. Ale mamy tu także inny problem, wypowiedziany *expressis verbis*, bardziej uniwersalny, a zarazem techniczny: jak sztuka rzeźbiarska ma wyrażać przeżycie religijne przedstawianych przez siebie postaci. Pierwszoosobowy narrator, rzeźbiarz, przyznaje, że jest to zadanie najtrudniejsze, ale zakłada, że – możliwe do zrealizowania. A inny rzeźbiarz, centralna postać noweli, jest – jak sugeru-

²⁶ J. KREMER, *Dzieła*, t. VI, s. 308.

²⁷ G.W.F. HEGEL, *Fenomenologia ducha*, t. II, przekł. i objaśnienia A. Landman, Warszawa 1965, s. 359.

je autor – na dobrej drodze do osiągnięcia tego. Potyka się jednak o socjoekonomiczną presję i słabość własnego charakteru.

Stan badań nad tym zagadnieniem jest wyczerpujący i nie wymaga kontynuacji. Przechodzę więc do wspomnianych spraw technicznych. Dotyczą one między innymi naszych dwóch zmysłów: wzroku i dotyku.

Według Hegla rzeźba, jeśli nie chce zdradzić swojej natury, powinna zrezygnować w ogóle z prób przedstawiania wzroku ludzkiego, tak jak to robiła klasyczna rzeźba grecka. A to dlatego, że

w sztuce rzeźbiarskiej sferą twórczą artysty nie jest ani wewnętrzna głębia duszy w sobie, owo zespolenie się całego człowieka w prostym Ja, które przejawia się w tym ostatnim punkcie świetlnym, jakim jest spojrzenie, ani rozproszona i spleciona ze światem zewnętrznym podmiotowość. Celem, do którego dąży rzeźba, jest totalność postaci zewnętrznej, w którą rzeźba musi przelać rozproszoną duszę, żeby przedstawić ją poprzez tę różnorodność, tak iż nie wolno jej sprowadzać tego wszystkiego do jednego prostego punktu duszy i momentalności spojrzenia²⁸.

Wydaje się, że z lekcji tej skorzystał Caspar Friedrich, choć nie musiał. Hegel malarstwu nie nakazywał podobnej powściągliwości. Pogrążone w głębokich doznaniach wewnętrznych postaci Friedricha patrzą w dal, w nieskończoność, ale my tego wzroku nie widzimy, bo są one odwrócone do nas tyłem. Ich przeżycia możemy tylko odgadywać. Jednak w rzeźbie (pełnowymiarowej) było to, oczywiście, niemożliwe, a w płaskorzeźbie wyglądałoby to groteskowo, ze względu na trudność oddania w tym medium dali.

Przed rzeźbiarzami otwierała się natomiast inna droga, ta, którą poszedł Bernini. Jego święte, z półprzymkniętymi oczyma, swoje stany mistycznego uniesienia wyrażają konwulsyjnymi ruchami ciała. Ale dla Norwida było to „dziwne odszczepieństwo od wszelkich zasad sztuki” (*O rzeźbiarzach florenckich*, PWSz VI, 363). Wolał iść śladami Arego Scheffera²⁹. Stąd zadanie, jakie postawił przed sobą Norwidowski narrator: „ażeby jedna [głowa] podnosiła oczy ku niebu, druga zaś podnosiła oczy, patrząc czy to na plafon-sufitu, czy to na hak, gdzie okrągły świecznik umieszcza się. Tej i tamtej oczy zwrócone są w górę” („*Ad leones!*”, DW VII, 209).

Drugie zadanie łączył narrator z innym zmysłem, z dotykiem:

– Co do mnie – rzekłem [mówi to narrator – Z.Ł.] – myślę o tym, iż *ujęcie ręką krzyża* jest ze znanych dotąd najtrudniejszym choreograficznym i plastycznym zadaniem – *palec dotyka symbolu* – to nie może być ani zręczne i wykwintne, ani niezgrabne – ani groźące, ani bez

²⁸ TENŻE, *Wykłady o estetyce*, t. II, s. 485.

²⁹ Por. PNIEWSKI, *Między obrazem i słowem*, s. 179-214.

znaczenia – ani łatwe, ani przysadne – ani proste, ani przemysłne... ani piękne, ani niepiękne!... Nic trudniejszego nie znam! – I artysta, który to robi, potrafi wszelką kompozycję zrobić... (DW VII, 212)

Tutaj autor „*Ad leones!*” włączył się w tradycyjną dyskusję o roli danych dotykowych w percepcji rzeźby, rozpoczętą jeszcze przez Herdera, który wysunął skrajnie sformułowaną tezę o haptycznej naturze tej sztuki. Norwid swoim zwyczajem spoznał na problem z pozycji „meta”. Nie zajął się wprost rolą danych dotykowych w odbiorze posągów, ale tym, jak te dane same mogą być stematyzowane przez rzeźbę.

Projekt kompozycji zaprojektowany w noweli Norwida, spiętrzenie w nim przeciwstawnych jakości – coś, co przypomina taktykę teologii negatywnej – wydaje się poetycką mrzonką. Sięgnę więc po artykuł współczesnego nam autora, dostatecznie trzeźwego Jesse Prinza, brytyjskiego filozofa analitycznego. Jego „wstęp-manifest” otwiera księgę, w której śmietanka kognitywistów różnych naukowych wyznań pisze o możliwościach, jakie daje nam ten nieoceniony instrument – dłoń ludzka. Według Prinza ręce mogą stać się „oknami duszy”³⁰. Jak pisze na zakończenie swego „manifestu”:

Można przyjąć, iż zakres funkcji, jakie pełnią ręce, jest większy niż innych części ciała. Ręce odbierają wrażenia, jak oczy, ale ponadto mówią, rzeźbią, dają kuksańce oraz kształtują nasz świat. Są to systemy danych – odbieranych i nadawanych. Pozwalają nam przetrwać jako jednostkom i łączyć społecznie. Są integralną częścią nas jako gatunku, jako członków różnych grup i jako osobowości. Jeśli jakiś nasz szczegół anatomiczny zasługuje na poklask, to właśnie dłonie. Zatem najwyższy czas, aby nauki kognitywne i filozofia uniosły ową zaniedbywaną odrośl i spróbowały dowiedzieć się więcej o jej roli w uformowaniu nas takimi, jakimi jesteśmy³¹.

Z tej palety przeróżnych zadań, jakie podjąć mogą dłonie, narrator-rzeźbiarz z noweli Norwida wybiera jako cel artysty coś bardzo określonego. Dzieło ma przedstawić, mówiąc językiem Prinza, „systemy danych – odbieranych i nadawanych”. Chodzi o przekazanie pewnej postawy, nastawienia pełnego czci wobec adresowanej osoby i niezłomności w obliczu męczeńskiej śmierci. Pomijam wszystkie komplikacje wynikające z tego, że komunikacja za pomocą dotyku nie odbywa się tu bezpośrednio (jak np. między Bogiem-Ojcem i Adamem we fresku Michała Anioła), ale za pośrednictwem przedmiotu-symbolu. Ważniejsze, iż treść takiej komunikacji dostępna jest właściwie tylko zaangażowanym stronom, nie

³⁰ J.J. PRINZ, *Foreword: Hand Manifesto*, [w:] *The Hand, an Organ of Mind: What the Manual Tells the Mental*, ed. by Z. Radman, London: Cambridge MA 2013, s. XIII.

³¹ Tamże, s. XVI-XVII.

zaś postronnym obserwatorem. Rzeźba może na różne sposoby wyrażać wewnętrzne stany samego artysty, może też oddawać różnorodne stany przedstawianych postaci, ale tylko poprzez ich zewnętrzny wygląd i zachowanie. Jak jednak unaocznic wewnętrzną treść uścisku? Obawiam się, że to jest coś więcej niż „najtrudniejsze zadanie”. Chyba mamy tu zadanie nie do wykonania. Ale ostatecznie „*Ad leones...*” pozostaje rodzajem przypowieści i nie chodzi tu o prawdopodobieństwo pojęte dosłownie.

6.

Moje dotychczasowe przykłady odnosiły się do ludzi, obiektów i zdarzeń występujących w utworach Norwida. To nie sam tekst, lecz rzeczy w tekście przedstawione budziły wyobrażenia mniej lub bardziej rzeźbiarskie. Ale przypomnę, co pisał Tokarzewicz o słowach pisarza – że są jak „kamee starożytne”. I jeszcze Różewicz: „on stawia wiersz... przed naszymi oczyma... tak jak rzeźbę Buonarrotiego...”³². Tak też patrzyli często na twórczość Norwida historycy literatury. Nasuwało się im podobne porównania w stosunku do samych utworów, do ich stylistyki, do ich składni. Według Wyki: „W takiej rzeźbie składni jest jakaś czujność plastyczna, utrzymująca czytelnika w napięciu, czujność, która całkowicie współgra ze skojarzeniami czysto rzeźbiarskimi, pomaga im w działaniu”³³. Tego rodzaju sformułowania można, oczywiście, uznać za „zupełnie arbitralne”, jak zrobiła to Teresa Skubalanka³⁴. Ale poddają one pewien godny uwagi kierunek interpretacji. Zastępując obraz kamei pojęciami inskrypcji i epigramatu, znajdujemy się w kręgu starożytnej tradycji, łączącej intymnie rzeźbę i tekst.

Znana jest pycha poetów, przekonanych, że ich dzieło trwalsze jest niż dzieło rzeźbiarzy. Mniej natomiast pamięta się o próbach zapewnienia sobie przez literatów pamięci przyszłych pokoleń przez integralne zespolenie słowa i materii, materii rzeźbiarskiej. Jak pisał James I. Porter w swej książce o źródłach europejskiej myśli estetycznej:

Lokalizacja epigramatu, jego osadzenie w jakimś miejscu i czasie, także jego unieruchomienie jako zapisu w określonym miejscu, kontrastują z ulotnością tekstowego życia epigramatu

³² T. RÓŻEWICZ, *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, „Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 3, przedr. [w:] TENŻE, *Utwory zebrane*, t. III: *Proza*, Wrocław 2004, s. 114-135.

³³ K. WYKA, *Cyprian Norwid*, s. 13.

³⁴ T. SKUBALANKA, *Kategoria ruchu w poezji i malarstwie (na przykładzie poezji Norwida)*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 10.

jako utworu poetyckiego. Żyje on wówczas w wyobraźni i w bibliotekach czytelników, którzy, podobnie jak sami autorzy, mogą pozostawać całe mile od pierwotnej lokalizacji, jeśli ona w ogóle istniała. [...] Przedstawiając się jako zapis na pomniku, hellenistyczny epigramat nie tylko ewokował swą materialność. On ją ucieleśniał i wpisywał w swoją własną materię³⁵.

Sięgając zaś po jeszcze odleglejszą tradycję, przypomnę fascynację Norwida hieroglifami³⁶. Wśród licznych powodów tej fascynacji można chyba wymienić związek ideogramów nie tylko z wyglądem ich desygnatów, ale i z samym fizycznym podłożem. „Myśleć poprzez rzeczy” – tak o tendencjach poezji hellenistycznej wyraził się Porter³⁷. To postawa bliska Norwidowi. Znamienne, że jeden ze swych utworów o rzeźbiarstwie zatytułował *Lapidaria*. No i trzeba pamiętać o miejscu, jakie w jego imaginarium zajmowała arcy-inskrypcja – Mojżeszowe tablice: „Dłonią czujesz, że tknąłeś życie... / Podejmując Prawa odłamy” (*Moralności*, PWSz II, 79).

Inny nasz poeta, romantyk do szpiku kości, pisał: „Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała, / Że w posąg mieni nawet pożeganie. / Ta kartka wieki tu będzie płakała i łez jej stanie”³⁸. W świadomości Słowackiego siła jego poetyckiego słowa rysowała się tym dobitniej, im zwiewniejsza była podstawa materialna utworu. Jego krnąbrny uczeń szukał dla swych wierszy zakorzenienia w czymś bardziej substancjalnym, trochę tak, jak robili to niegdyś twórcy epigramatów, a praca rzeźbiarza stanowiła dla niego wzorzec wszelkich twórczych działań, także poza granicami sztuki:

Żeby to można arcydzieło
Dłutem wyprowadzić z grubych brył –
I żeby dłuto nie zgrzytnęło,
Ni młot je ustawnie bił a bił!...

(*Ironia*, PWSz II, 54)

*

A na zakończenie chciałbym przytoczyć pewną uwagę Gombrowicza. Dotyczy rozprawy Wacława Borowego, poświęconej źródłom *Nocy listopadowej*: „Gdyby zwykły wiatrak natchnął go [Wyspiańskiego], zamiast posągów, na krętych ścież-

³⁵ J.I. PORTER, *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation, and Experience*, Cambridge 2010, s. 482.

³⁶ Por. *Hieroglifem zapisane. Cyprian Norwid*, red. T. Korpysz i inni, Warszawa 2012.

³⁷ J.I. PORTER, *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece*, s. 482.

³⁸ J. SŁOWACKI, *Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała*, Dz I, 241.

kach jego ducha? Któż zbada asocjacje poety? I cóż by, zresztą, z tego wynikło? Nic³⁹. Ośmielam się nie zgodzić z moim ulubionym autorem. Nie lekceważę motywu wiatraka w twórczości Norwida (pamiętam *Epos-naszq*, a i to, co o niej pisała Agata Seweryn⁴⁰), ale bez rzeźby jako źródła natchnienia byłby to nie tylko inny artysta, ale i zupełnie inny pisarz.

BIBLIOGRAFIA

- DOPART B., *Miasto w „trylogii włoskiej” Norwida*, referat na konferencji *Italiam, Italiam...* (Colloquia Norwidiana XIV). Sansepolcro, 16-24 IX 2015.
- GOMBROWICZ W., *Dziwne a nawet miejscami dziwaczne*, [w:] *Dziela*, t. XII, red. J. Błoński, J. Jarzębski, wybór i układ tekstów J. Jarzębski, Kraków 1995, s. 344-347.
- GOETHE J.W., *O przedmiotach sztuk plastycznych*, przeł. R. Wojnakowski, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 175-179.
- GÓRSKI K., *Ad leones (próba analizy)*, [w:] K. GÓRSKI, T. MAKOWIECKI, I. SŁAWIŃSKA. *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 65-91.
- HEGEL G.W.F., *Fenomenologia ducha*, t. II, przekł. i objaśnienia A. Landman, Warszawa 1965.
- HEGEL G.W.F., *Wykłady o estetyce*, t. II, przekł. J. Grabowski, A. Landman, objaśnienia A. Landman, Warszawa 1966.
- Hieroglifem zapisane. Cyprian Norwid*, red. T. Korpysz i inni, Warszawa 2012.
- HODI J.T. [J. TOKARZEWICZ], *Z przeżytych dni*, „Kraj” 1884, nr 7.
- INGLOT M., *Wieszcz i pomniki (O Mickiewiczu Leopolda Staffa i nie tylko)*, [w:] *Wieszcz i pomniki. W kręgu XIX- i XX-wiecznej recepcji dzieł Adama Mickiewicza*, Wrocław 1999.
- KIELAK D., *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007.
- KONSTANTYNÓW D., „Sztuka i artyści w Warszawie połowy XIX wieku, „Biuletyn Historii Sztuki” 2012, nr 2.
- KRASZEWSKI J.I., *Kartki z podróży 1858-1864*, t. II, przypisy i posłowie P. Hertz, Warszawa 1977.
- KREMER J., *Listy z Krakowa*, t. I: *Wstępne zasady estetyki i Dzieje artystycznej fantazyi*, cz. 1, Warszawa 1877 (*Dziela*, t. IV).
- KREMER J., *Podróż do Włoch*, t. V, Warszawa 1879 (*Dziela*, t. X).
- LIBELT K., *Estetyka czyli umnictwo piękne*, t. I-II, Petersburg 1854.
- MACLEOD C., *Fugitive Objects. Sculpture and Literature in the German Nineteenth Century*, Evanston 2014.
- NOVOTNY F., *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, 2nd ed. Harmondsworth 1971.

³⁹ W. GOMBROWICZ, *Dziwne a nawet miejscami dziwaczne*, [w:] TENŻE, *Dziela*, t. XII, red. J. Błoński, J. Jarzębski, wybór i układ tekstów J. Jarzębski, Kraków 1995, s. 346.

⁴⁰ A. SEWERYN, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013.

- PINELLI ROSSI O., *From the Need for Completion to the Cult of the Fragment. How Tastes, Scholarship, and Museum Curator's Choices Changed Our View of Ancient Sculpture*, [w:] *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, ed. by J. Burnett Grossman, J. Podany and M. True, Los Angeles 2003, s. 61-74.
- PNIEWSKI D., *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.
- POLANOWSKA J., *Norwid Cyprian*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. VI, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998, s. 135-150.
- PORTER J.I., *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation, and Experience*, Cambridge 2010.
- PRINZ J.J., *Foreword: Hand Manifesto*, [w:] *The Hand, an Organ of Mind: What the Manual Tells the Mental*, ed. by Z. Radman, London: Cambridge MA 2013, s. IX-XVII.
- RÓŻEWICZ T., *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, „Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 3; przedruk [w:] *Utwory zebrane*, t. III: *Proza*, Wrocław 2004, s. 114-135.
- SANDAUER A., *Wyprowa trzecia*, [w:] *Zebrane pisma krytyczne*, t. III, Warszawa 1981, s. 27-31.
- SEWERYN A., *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013.
- SIMMEL G., *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje współczesności*, [w:] *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006.
- SKUBALANKA T., *Styl językowy „Ad leones!”*, [w:] *TAŻ, Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997.
- SKUBALANKA T., *Kategoria ruchu w poezji i malarstwie (na przykładzie poezji Norwida)*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 9-25.
- SŁOWACKI J., *Dzieła*, t. I-XII, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1949.
- WYKA K., *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.

WŁOSKIE ŹRÓDŁA RZEŹBIARSKIEJ WYOBRAŹNI NORWIDA

S t r e s z c z e n i e

Artykuł zajmuje się metaforyką i tematyką rzeźbiarską w twórczości literackiej Norwida na tle dziewiętnastowiecznej teorii i praktyki tej sztuki. Jako przykłady służą fragmenty trzech utworów poetyckich (*Ziemia, Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*, *Polka*) oraz jednej noweli („*Ad leones!...*”). Zarysowany też zostaje problem: dlaczego tak chętnie zarówno autorzy prac badawczych o Norwidzie, jak i poeci, piszą o jego stylu pisarskim jako o stylu rzeźbiarskim.

Słowa kluczowe: Norwid; rzeźba; sztuka religijna; Włochy.

ITALIAN SOURCES
OF NORWID'S SCULPTURAL IMAGINATION

S u m m a r y

The article deals with metaphors and sculptural themes in Norwid's literary work against the background of 19th-century sculpture theory and practice. The analysed examples include fragments of three poetic works (*Ziemia* [Earth], *Klaskaniem mając obrzękle prawice...* [With right hands swollen from clapping...], *Polka*) and one novel ("*Ad leones!*..."). It also outlines the main problem: why both the scholars studying Norwid's works and poets define his style of writing as a sculptural style.

Key words: Norwid; sculpture; religious art; Italy.

Translated by Rafał Augustyn

ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI – prof. emerytowany w Instytucie Badań Literackich PAN. Ostatnio wydał *Poezje wybrane* Czesława Miłosza w serii „Biblioteka Narodowa” (Wrocław 2013) oraz zbiór swoich prac *O Norwidzie* (Lublin 2014); e-mail: zdzislaw.lapinski@onet.pl