

OLGA PŁASZCZEWSKA

NORWID WOBEC SZTUKI WŁOSKIEJ – INACZEJ

1. WĄTPIĄCY CICERONE

Norwid, który miał sprecyzowane poglądy filozoficzno-estetyczne¹, a także wyrobioną opinię na temat smaku Polaków², uważał, że rodaków należy przygotować do recepcji europejskich dzieł artystycznych, ponieważ brakuje im nie tylko zmysłu estetycznego, ale również wiedzy, umożliwiającej refleksyjne poznanie sztuki i czerpanie z niej inspiracji:

Niejeden szlachcic widział *Apollina*
I Skopasową milejską *Wenerę*,
A wyprowadzić nie umie komina,
W ogrodzie krzywo zakreśla kwaterę;
Budując śpichlerz często zapomina,
Że użyteczne nigdy nie jest samo,
Że piękne – wchodzi nie pytając bramą!
(*Promethidion*, DW IV, 110)

¹ Por. S. MORAWSKI, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida*, „Kultura i Społeczeństwo” 2(1958), nr 4, s. 148. Problem myśli estetycznej Norwida jako odrębne zagadnienie badawcze stanowi od lat przedmiot dogłębnych analiz. Zob. m.in.: K. WYKA, *Norwid nieobecny* (1945), [w:] TENŻE, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 233-242; D. PNIEWSKI, *Między obrazem i słowem: studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 5-119; I. WORONOW, *Synteza sztuk w pismach Norwida*, [w:] TAZ, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 185-210; E. NOWICKA, K. KUCZYŃSKA, *Dwa głosy o sztuce: Klaczko i Norwid*, Poznań 2009; E. CHLEBOWSKA, *Norwid sztukmistrz nieznany*, Lublin 2013.

² „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”, nie bez ironii konstatował w broszurze *O sztuce (dla Polaków)* z 1858 r. (PWsz VI, 337).

Pokrewne stanowisko zajął później Józef Kremer³, który, uznawszy Włochy za naturalny podręcznik historii sztuki, za pomocą drobiazgowej, sześciotomowej podróży po tym terytorium zapragnął rozpowszechnić jej znajomość wśród czytelników krajowych⁴. Norwid, podobnie jak Kremer, był zainteresowany sztuką włoską zarówno w sensie ścisłym, jak i ogólnym, obejmującym wielowiekowe dziedzictwo artystyczno-kulturowe całego terytorium Italii, a więc dzieła artystów średniowiecza i renesansu, a także sztukę Etrusków i starożytnych Rzymian. Jako student rzeźby na florenckiej Akademii i w pracowni Luigiego Pampaloniego⁵ miał też ambicje, by dla Polaków stać się *cicerone* po artystycznych atrakcjach Włoch. Jak wynika z korespondencji pisarza z Michaliną Dziekońską i informacji przekazanych przez nią Zenonowi Przesmyckiemu, około roku 1850 Norwid nosił się nawet z zamiarem napisania *Przewodnika po zabytkach starożytnego Rzymu*, uwzględniającego w sposób szczególnie ślady „staro-chrześcijańskie”⁶. Także i on ulegał zatem potrzebie popularyzowania wiedzy na temat sztuki antycznej. Korzystając z przywilejów przedstawiciela międzynarodowej bohemy w Wiecznym Mieście, chętnie oprowadzał przybyszów z Polski. Aniela z Kuszłów Walewska, pisująca pod pseudonimem Wanda Odrowąż⁷, wspomina nie tylko rozmowy „z biednym N.”⁸ o literaturze, ale również wyczerpujące z nim wędrówki po naj-

³ Nieprzypadkową zbieżność koncepcji Kremera i Norwida komentuje Dariusz Pniewski (D. PNIEWSKI, *Józef Kremer a Cyprian Norwid. Zarys problemu*, [w:] *Józef Kremer (1806-1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 265-282).

⁴ Zob. J. KREMER, *Podróż do Włoch*, t. I-VI, Warszawa 1878-1880. Na temat tego tomu zob. J. UGNIĘWSKA, „*Podróż do Włoch*” J. Kremera, [w:] *Józef Kremer (1806-1875)*, s. 181-220; J. ZIELIŃSKI, *J. Kremer w Trieście*, tamże; L. BERNARDINI, *J. Kremer we Florencji*, tamże; K. ŻABOKLIKI, *J. Kremer w Neapolu*, tamże; O. PŁASZCZEWSKA, *Literatura i legenda w „Podróży do Włoch” J. Kremera*, [w:] TAZ, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010, s. 504-527.

⁵ Por. S. MORAWSKI, *Poglądy estetyczne*, s. 146.

⁶ Obszerne notatki Norwida i uzupełniające ich treść listy, pozostawione w depozycie w Paryżu na czas podróży Dziekońskiej do kraju w 1868 lub 1869 r., zostały podobno zniszczone. Por. Z. TROJANOWICZOWA, Z. DAMBEK, J. CZARNOMORSKA, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007, s. 475-476.

⁷ Merytoryczną wartość jej wspomnień, dotyczących tematyki włoskiej, ocenia Luca Bernardini (L. BERNARDINI, *Polska podróżniczka w Lukce w czasach ekscentrycznego księcia Karola Ludwika Burbona / Una viaggiatrice polacca nella Lucca dello „sconcertante” duca Carlo Ludovico di Borbone*, przeł. Z. Koprowska, [w:] *Iter italicum. Sztuka i historia / Arte e storia*, red. M. Wrześniak, Warszawa 2011, s. 395-413, 415-433).

⁸ Por. W. ODROWĄŻ [A. Walewska z Kuszłów], *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848*, Poznań 1850, s. 48.

ciekawszych zakątkach Rzymu⁹, podczas których ten człowiek „wielce ukształcony i artysta” rozprawiał uczenie

o Michale Aniele, o jego Mojżeszu, tłumacząc zarazem całą wartość i znaczenie słowa Piękności, gdzie ogół tak wtapia w siebie szczegóły, że się ich naprzód nie widzi, lecz później tym więcej się je uwielbia, że tak wielką całość stanowią¹⁰.

Zgodnie zatem z konwencją ówczesnego salonu¹¹ i oczekiwaniami towarzystwa, pełnił funkcję *cicerone*, do której, z racji uprawianego rzemiosła, wydawał się jak najbardziej uprawomocniony. Podobną rolę przyjął wcześniej wobec Klementyny z Tańskich Hoffmanowej i czytelników „Biblioteki Warszawskiej”, kiedy w 1845 roku pisał *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*. Chociaż proponował spojrzenie na sztukę włoską przez pryzmat jej stanu aktualnego, to prowadziło ono do refleksji idealizującej przeszłość. O ile bowiem twórczość takich postaci, jak Giotto, Andrea Pisano, Ghiberti, Donatello, Cellini i Michał Anioł, była dla Norwida ucieleśnieniem najwyższego artyzmu, o tyle, jak zauważa Stefan Morawski, „wszystkich artystów późniejszych uważał za epigonów i wyróżniał we współczesnych mu Włoszech dwa kierunki, winckelmanistów nawiązujących do Canovy i purystów wracających do motywów i maniery szkoły starotyskańskiej”¹².

2. SZTUKI WŁOSKIEJ MIT NEGATYWNY

Szeroko omawiano fenomen „pozytywnej” recepcji sztuki włoskiej, poświadczonej w poezji, poematach, prozie artystycznej, publicystyce i korespondencji

⁹ „Niepodobna pisać o wszystkim, co dziś zwiedziłam. Pięć lub sześć kościołów, kilka galerii obrazów; najwięcej mnie zajął kościół Śgo Onufrego; Torkwato Tasso tam umarł i jego nagrobek tak prosty i skromny tam się znajduje. Lecz umartwienie, upokorzenie, które w Rzymie często kobiety spotyka, i tu nas dotknęło: nie wpuścili nas do pokoiku, w którym on umarł, ani do ogrodu, pod to drzewo, pod którym zwykle przesiadywał. Pan N. [Norwid] z kawałka pnia jego zrobił sobie nóż do przecinania książek; zazdroszczę mu tej pamiątki, lecz więcej jeszcze tych przywilejów, które pozwalają tej szczęśliwej połowie być wszczędzie, wszystko widzieć”. Tamże, s. 118.

¹⁰ Por. tamże, s. 50.

¹¹ Na temat zjawiska „salonowości” i udziału w nim Norwida zob. m.in., S. BOBRAN, *Gdzie bywał Norwid? Salonowe doświadczenia poety paryżanina*, [w:] *Środowiska kulturowe czasów oświecenia i romantyzmu*, red. B. Dopart, Kraków 2013, s. 157-169.

¹² S. MORAWSKI, *Poglądy estetyczne...*, s. 147.

Norwida¹³. W takim kontekście wydaje się uzasadnione zwrócenie uwagi nie tylko na „bezpośrednią” recepcję dziedzictwa artystycznego Włoch (w tym oceny poszczególnych dzieł i autorów) przez pisarza, ale również na te wątki jego twórczości, w których przedmiotem refleksji staje się problem postrzegania tego dziedzictwa przez polską i międzynarodową publiczność. O tym, że opinia Norwida na temat sztuki Italii, którą pisarz cenił i za którą tęsknił¹⁴, oraz na temat sztuki tworzonej przez artystów szukających we Włoszech inspiracji nie ma wyłącznie charakteru idealizującego¹⁵, świadczy, między innymi, niejednoznaczna charakterystyka kosmopolitycznej kolonii artystycznej w Rzymie, zawarta w noweli „*Ad leones!*”¹⁶. Poruszając zatem kwestię Norwidowskiej reakcji wobec obowiązującej wśród współczesnych manieri odbioru sztuki włoskiej, uwzględnić należy, że autor *Vade-mecum*, wrażliwy na wszelkie przejawy fałszu w życiu społecznym i salonowym, w masowej niemal fascynacji Polaków sztuką włoską widział przede wszystkim modę, nie zaś wynik potrzeby intelektualnej. Interesujące wydaje się zatem prześledzenie w twórczości Norwida nie myśli aprobującej te czy inne rozwiązania „szkoły włoskiej” na różnych etapach jej rozwoju, ale jego oporu wobec dziedzictwa artystycznego Włoch, którego powszechny ogląd wypacza się – jak przypuszcza pisarz – na skutek niedouczenia albo braku smaku odbiorców. Z tego między innymi powodu warto zastanowić się nad oglądem negatywnym¹⁷ tego dziedzictwa, nad sztuką włoską, postrzeganą przez Norwida w zwierciadle ironii, pragmatyzmu lub po prostu z dystansem, którego przytoczony wcześniej fragment *Promethidiona* jest zaledwie drobnym echem.

¹³ Zob. m.in. Z. SZMYDTOWA, *Norwid wobec włoskiego odrodzenia*, [w:] TAŻ, *Studia i portrety*, Warszawa 1969; B. BILIŃSKI, *Cipriano Norwid. Poeta romantico polacco al Caffè Greco e la sua novella «Ad leones»*, „*Strenna dei romanisti*” 1971, vol. 32; A. MELBECHOWSKA-LUTY, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001; O. PŁASZCZEWSKA, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003; D. PNIEWSKI, *Między obrazem i słowem...*

¹⁴ Wyrazem tej niejednokrotnie wyznawanej tęsknoty jest m.in. dopisek szkicu [*Dwie powieści*] (1866), stylizowanego na list do Lenartowicza: „Pozdrów w imię moje, kochany Teofilu, „Dzwonnice” Giotta i nagiego „Dawida” przed Starym Zamkiem: pozdrowisz wszystko, co oryginalne w Erze – a co oryginalne? to jedynie pracowite i czujne” (DW VII, 131).

¹⁵ Skłonność pisarza do gloryfikowania wszystkiego, co włoskie, przejawia się zwłaszcza w zawierających wątki italo tematyczne wypowiedziach sformułowanych z perspektywy obserwatora zewnętrznego, powstałych głównie w okresach pobytu Norwida poza Włochami.

¹⁶ Por., np., O. PŁASZCZEWSKA, *Rzym, rzeźba i Ameryka, czyli wspólne szlaki Norwida i Hawthorne’a*, [w:] TAŻ, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, s. 406-416.

¹⁷ Na niejednoznaczność poglądów Norwida na sztukę włoską zwrócił uwagę Dariusz Pniewski, analizując przypadek jego recepcji malarstwa weneckiego, D. PNIEWSKI, *Między obrazem i słowem...*, s. 284-294, 332.

2. 1. TAJEMNICZY TINCI

Jako pozaliteracką (i stosunkowo wczesną) zapowiedź Norwidowskiego dystansu wobec sztuki włoskiej można przytoczyć fragment korespondencji pisarza z Antonim Zaleskim z czasów studiów artystycznych we Florencji. List z 2 listopada 1844 roku obfituje w krytyczne uwagi na temat sztuki uprawianej przez związanych z tamtejszą akademią twórców. Prace malarskie Luigiego Mussiniego „czuć paletą”¹⁸, rzeźbiarze (z wyjątkiem Pio Fediego, którego Norwid ceni, bo „ma wysokie i uczone pojęcie sztuk i sztuki w ogóle”) – naśladują „perfumowane sentymenta” Giovanniego Dupré¹⁹. Intrygujące wydaje się wspomnienie o postaci, dobrze znanej obu korespondentom, określanej w liście „Tinci”. Badaczom nie udało się połączyć tego miana z żadną konkretną osobą z florenckiego środowiska plastyków²⁰. O tym artyście (parającym się, jak można się domyśleć, różnymi gałęziami sztuki) pisze Norwid w następujący sposób: „*Tinci*, który *fra le altre virtù* [ha] *imparato anche la pittttuuura*, skończył *capo d’opera!*” (DW X, 41)²¹. W tłumaczeniu tej frazy, podanym w *Kalendarzu życia i twórczości* Norwida oraz w przypisie w X tomie jego *Dzieł wszystkich*, ginie ironia, która stanowi podstawowy składnik charakterystyki niezidentyfikowanego, lecz prawdopodobnie niezbyt przez poetę i Zaleskiego lubianego artysty. Tinci to nie jest nazwisko²², ale zdradzający pochodzenie i profesję określanej osoby przydomek, którego znaczenia należałoby szukać w dialekcie sycylijskim, gdzie słowo *tinci* odpowiada

¹⁸ Por. C. NORWID, List 11: *Do Antoniego Zaleskiego – 2 XI 1844*, [w:] TENŻE, *Listy*, t. I: 1839-1854, oprac. J. Rudnicka, Lublin 2008, s. 41 (DW X). Spojrzenie Norwida pokrewne jest opiniom na temat artysty, wyrażanym dzisiaj przez historyków sztuk. Por. F. MAZZOCCA, *1800-1860. Da Napoleone all’Unità*, [w:] *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, red. M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Skira, Milano 2008, s. 43; oraz C. SISI, *1861-1899: gli anni delle Espozioni*, tamże, s. 52-54.

¹⁹ Por. C. NORWID, List 11: *Do Antoniego Zaleskiego – 2 XI 1844*, s. 41. Spośród przedstawicieli rozwijającego się we Florencji nurtu zachwyty wzorcami antycznymi, uważanymi przez współczesnych im wyznawców romantyzmu mediolańskiego za epigonów (zob. L. LOMBARDI, *Pietro Magni. Milano 1816-1877*, [w:] *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, s. 274), Norwid wybiera tego, którego poglądy estetyczne zbliżone są do jego stanowiska (A. MELBECHOWSKA-LUTY, *Sztukmistrz...*, s. 48-49).

²⁰ Por. J. RUDNICKA, [*Komentarz do w. 59-60*], [w:] C. NORWID, *Listy*, t. I: 1839-1854, s. 43; a także [przypis nr 10] [w:] Z. TROJANOWICZOWA, Z. DAMBEK, J. CZARNOMORSKA, *Kalendarz...*, s. 162.

²¹ *Tinci*, który między innymi cnotami opanował malarstwo, skończył arcydzieło – przeł. J. Rudnicka, [*Komentarz do w. 59-60*], [w:] C. NORWID, *Listy*, t. I: 1839-1854, s. 43.

²² Nie odnotowuje go także popularny słownik nazwisk włoskich Emidia De Felice (E. DE FELICE, *Dizionario dei cognomi italiani*, Editore A. Mondadori, Milano 1978).

3 osobie liczby pojedynczej czasownika *dipingere* (*dipinge*, ‘malować’) lub *tingere* (*tinge*, barwić, ‘farbować’)²³. Przydomek *Tinci* może mieć charakter opisowy i oznaczać po prostu ‘malarza’ (czyli tego, kto *tinci*, ‘maluje’) albo przesmiewczy, gdy interpretuje się go (ze względu na nacechowanie dialektalne) jako synonim ‘kiepskiego malarzyny’. Ponieważ za czasów pobytu Norwida we Włoszech wyraz *imbrattatele* (‘pacykarz’) jeszcze nie istniał (po raz pierwszy jego użycie odnotowano w źródłach dopiero w 1868 roku²⁴), naturalne wydaje się wykorzystanie dialektu jako narzędzia kpiny z mniej utalentowanego kolegi. Na takie znaczenie wskazuje raczej kontekst, w jakim to określenie pojawia się u Norwida. Ironię potęguje pojawiająca się bezpośrednio po przydomku hiperbolizacja umiejętności Tinciego jako zdobywcy „cnót wszelakich” (jak rozumiem, z zakresu technik i umiejętności artystycznych), który właśnie zrealizował ‘arcydzieło’ (*capo d’opera*). W przytoczonym fragmencie listu Norwid zastosował mowę pozornie niezależną, toteż łatwo domyślić się, że rangę produkcji artystycznej ocenił sam jej twórca. Zwielokrotnienie głosek *t* i *u* w słowie *pittura* może imitować zarówno charakterystyczną dla dialektu sycylijskiego wymowę (zasłyszaną przez cudzoziemca), wyróżniającą się na tle toskańskiej włoszczyzny, z którą miał do czynienia Norwid, jak i sygnalizować osobnicze cechy malarza – jąkanie lub upodobanie do uczuciowej emfazy. Nieistotne zatem, o którego z terminujących w latach czterdziestych XIX wieku we Florencji twórców rodem z Sycylii w liście chodzi. Ważne jest to, jakich cech u współczesnego artysty Norwid nie tolerował – zadufania w sobie, samochwalstwa przy równoczesnym braku talentu i umiejętności.

2. 2. STEREOTYPY I „POWAŻNA KARYKATURA”

Był też Norwid krytyczny w stosunku do całego zespołu cech, które tradycyjnie definiowane są jako *italianizm*²⁵ albo *italianità*, rozumiana nie tylko jako *model włoskiego oddziaływania* na inne narody²⁶, ale przede wszystkim jako specy-

²³ Występuje, na przykład, w przysłowiu *nivuru su nivuru nun tinci* (czarne na czarnym nie zostawia plam). Za wskazówkę dziękuję panu B. Talamontiemu, emerytowanemu dziennikarzowi RAI Milano.

²⁴ Por. *Imbrattatele*, [w:] N. ZINGARELLI, *Lo Zingarelli 2014. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli Bologna 2014 (Versione 3.1, iPad).

²⁵ Por. O. PŁASZCZEWSKA, *Italianizm*, [w:] TAŻ, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, s. 257-297.

²⁶ Por. W. TYGIELSKI, *Włosi w Polsce XVI-XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa 2005, s. 583-597.

fika kultury włoskiej, wyrażająca się w sztuce i w obyczajach. Należy do tych cech niedbałe eksponowanie śladów wielkiej przeszłości, jakimi są stosunkowo łatwo dostępne (dla przeciętnego obserwatora) dzieła sztuki i zaniedbane, malowniczo przechodzące w stan ruiny zabytki architektury. Ten wątek powraca często w literaturze romantycznej w postaci rozmaicie interpretowanej wizji Italii jako „ziemi umarłych”: autorstwo takiego widzenia Włoch przypisuje się zazwyczaj Lamartine’owi, jednak do jego popularyzacji przyczyniła się przede wszystkim twórczość Byrona²⁷. Norwid, który niechętnie ulegał modom (lub nie przyznawał się do ich ewentualnego na niego oddziaływania), co najmniej kilkakrotnie dał wyraz swojego dystansu wobec tego, co przez wielu (choć należy podkreślić, że nie przez wszystkich, wspominając choćby *Voyage d’Italie (1826-1827)* Anny Potockiej-Wąsowiczowej, która zdecydowanie deklarowała i udowadniała, nie zawsze skutecznie, niezależność swoich sądów²⁸) było idealizowane i odbierane jako piękne. Można się zastanawiać, czy Norwidowski sceptycyzm wobec „wrodzonego” u Włochów zmysłu sztuki nie wynika właśnie z jego teorii piękna „wypracowanego”, osiąganego na drodze rzetelnej, żmudnej roboty?²⁹

Jednym z dzieł Norwida, w którym dochodzi do głosu krytycyzm wobec „italomanii przybyszów z Północy”, a także, pośrednio, również wobec narzucanego przez nich sposobu postrzegania *italianità*, jest dramat *Noc tysiącna druga*, czyli tragicomedia podejmująca wątek żłudnej miłości³⁰. Znalazł się tutaj fragment, w którym refleksja imagologiczna zawiera szczególny element obserwacji na temat sztuki. To włożony w usta Rogera z Czarnolesia (a więc podróżnego „krajowego”) opis pokoju w oberży pod Weroną. Obraz przestrzeni konstruowany jest w tym „rysunku poetyckim”³¹ z urywanych wzmianek na temat zgromadzonych w nieładzie, nieprzystających do siebie pod względem stylu, użyteczności i przynależności historycznej rekwizytów³². Wygląd pomieszczenia stanowi dla bohatera dramatu projekcję włoskiej mentalności (zgodnie z myślą Norwida jednocześnie pociągającej i niepokojącej, bo wskazującej na duchowe i fizyczne „rozleni-

²⁷ Por. M. BRAHMER, *Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego* (1930), red. O. Płaszczewska, Kraków 2015, s. 25-69.

²⁸ Na przykład stwierdzając, że chociaż wszyscy uznają Villę Borghese za najpiękniejszą z rzymskich willi, pierwszeństwo należałoby przyznać Villi Pamphillii. Por. A. POTOCKA, *Voyage d’Italie (1826-1827)*, publié par Casimir Stryeński, Paris: Plon 1899, s. 66.

²⁹ Por. S. MORAWSKI, *Poglądy estetyczne...*; K. WYKA, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* (1948), [w:] TENŻE, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 5-169; D. PNIĘWSKI, *Między obrazem i słowem...*, s. 7-16, 199-201.

³⁰ Na temat italianizmu tego utworu por. O. PŁASZCZEWSKA, *Wizja Włoch...*, s. 248-252.

³¹ Termin Kazimierza Wyki (K. WYKA, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, s. 97).

³² Por. O. PŁASZCZEWSKA, *Wizja Włoch...*, s. 249.

wienie się” twórczego ongiś ludu) i zmysłu estetycznego tego narodu. Rekwizyty, wymieniane przez Rogera, stanowią zbiór artefaktów, kojarzonych ze stereotypem sztuki włoskiej w jej odmianie użytkowej:

Szczególniejszy naród!...choćbym sobie nie dał był słowa zerwać już ze światem idealnym i w praktyczne wejść życie – wystarczyłoby zastanowić się nad postacią moralną tego ludu arcyklasycznego... mozaikowa posadzka... lampa, dotąd etruski kształt mająca... pajęczyny chwiejące się po kątach, które jeszcze Longobardów pamiętają... ta zapona na łóżko z adamaszku purpurowego, co zakupił ją może właściciel austerii po werońskim szlachcicu jakim na sprzedaży publicznej... po jakim Skaligerim... a nieporządek... a lenistwo!... (DW V, 106)

Ten często przytaczany przez komentatorów fragment dramatu Norwida – toczącego grę zarówno z szablonowym obrazem sztuki włoskiej, jak i jej konwencjonalną recepcją (krytyczna wypowiedź jest ujęta w ramy sztuki teatralnej) – nie musi zatem (choć może, jeśli Rogera potraktować jako *porte-parole* jego twórcy) uchodzić za stanowisko odautorskie, ale za swoisty cytat kulturowy, gdyż bardzo wyraźnie wpisuje się w krytyczny nurt refleksji nad sztuką i mentalnością (oraz moralnością³³) włoską, przewijający się w XIX wieku w całej literaturze europejskiej.

Przykładowo, podobne do postawy Norwida, rozdarte między ewidentnym zachwytem a rozsądnym dystansem wobec artystycznego dziedzictwa Italii stanowisko znaleźć można we wzmiankowanych już wspomnieniach Anny Potockiej-Wąsowiczowej, dotyczących niewiele wcześniejszego niż omawiany dramat, okresu³⁴. Potocka, której opinie nierzadko wyprzedzały epokę³⁵, podobnie jak Norwid była wyczulona na zły gust i przerost formy nad treścią w relacjach społecznych, a w ocenie dzieł sztuki odwoływała się również do kryteriów etycznych. Odniesienia do sztuki włoskiej w jej uogólniającej anonimowości posłużyły Wąsowiczowej do formułowania wniosków na temat różnic mentalnościowych między mieszkańcami Wiecznego Miasta i Neapolu³⁶. Przywiązanie do tradycji

³³ „Historia ludu włoskiego widoczną się staje poprzez szczegóły tej izby, podobnie jak historia moralna każdego ludzkiego osobnika daje się odczytać ze sprzętów, jakimi się otoczył” – K. WYKA, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, s. 98.

³⁴ Norwid, oczywiście, nie mógł znać tej powstałej około 1850 r. podróży, gdyż opublikowana została dopiero w roku 1899.

³⁵ Por. C. STRYJENSKI, *Introduction*, [w:] A. POTOCKA, *Voyage d'Italie...*, s. VII.

³⁶ „L'essentiel ici, c'est l'apparat. À Rome, on a de vieux carrosses, des livrées défraîchies, des vêtements démodés; mais on possède de magnifiques tableaux, et plutôt que de s'en défaire on dîne avec de la salade. A Naples, au contraire, tout est luxe, splendeur, élégance; les couturières françaises et les bons cuisiniers, inconnus à Rome, viennent ici faire fortune”. – A. POTOCKA, *Voyage d'Italie...*, s. 121 [„Najważniejsza jest tu pompa. W Rzymie są stare powozy, spelzłe liberie, niemodne stroje, ale ma się wspaniałe obrazy, i prędkiej będzie się

narodowej przypisane zostało ceniącym „prawdziwe” wartości rzymianom, podczas gdy neapolitańczycy ukazani zostali jako niedostatecznie dojrzały, by w sztuce włoskiej dostrzec coś cennego.

Sceneria, która sprawia wrażenie skopiowanej z Norwida i w pewnym sensie powieliła schemat imagologiczny, zastosowany przez Potocką, powróciła również w użytej w 1866 roku przez Hippolyte’a Taine’a metaforze malowniczej, lecz popadającego w ruinę Rzymu (z jego kulturą materialną i duchową), jako pracowni starego i przymierającego głodem artysty³⁷:

Je compare Rome encore une fois à l’atelier d’un artiste, non pas d’un artiste élégant, qui, comme les nôtres, songe au succès et fait montre de son état, mais d’un vieil artiste mal peigné, qui en son temps avait du génie, et qui aujourd’hui se dispute avec ses fournisseurs. Il a fait faillite, et les créanciers ont plus d’une fois démeublé son logis; mais ils n’ont pu emporter les murailles, et ils ont oublié beaucoup de beaux objets. En ce moment, il vit de ses débris, sert de cicérone, empoche le pourboire, et méprise un peu les richards dont il reçoit les écus. Il dîne mal, mais il se console en pensant aux glorieuses expositions où il a figuré, et se promet tout bas, parfois même tout haut, que l’an prochain il prendra sa revanche. Il faut avouer que son atelier sent mauvais, les planchers n’ont pas été balayés depuis six mois, le sofa a été brûlé par les cendres de la pipe, des savates éculées traînent dans un coin, on aperçoit sur un buffet des pelures de saucisson et un morceau de fromage; mais ce buffet est de la renaissance, cette tapisserie râpée, qui cache un mauvais matelas, vient du grand siècle, le long du mur où monte l’ignoble tuyau de poêle pendent des armures, de précieuses arques damasquinées. Il faut y venir et n’y pas rester³⁸.

jadać sałatę na wieczerzę niżby się miało ich pozbyć. W Neapolu natomiast wszystko to luksus, przepych, elegancja; francuskie krawcowe i dobrzy kucharze, nieznanymi w Rzymie, mogą tu zbić fortunę” – przeł. O.P.]

³⁷ W kontekście rozważań nad wyobrazeniami pracowni artysty w literaturze XIX w. komentują tę metaforę w artykule *Fikcja i rzeczywistość atelier. Pracownia artystyczna w oczach XIX-wiecznych literatów*, „Ruch Literacki” 45(2014), z. 4-5, s. 427-447.

³⁸ H. TAINE, *Voyage en Italie* (1866), t. I: *Naples et Rome*, Paris: Hachette 1895, s. 161 [„Jeszcze raz przyrównam Rzym do pracowni artysty, tylko nie artysty wytwornego, który, tak jak nasi, myśli o powodzeniu i popisuje się swoim powołaniem, ale do starego artysty nieuczestnego, który w swoim czasie posiadał gienijusz, a dziś kłóci się ze swoimi dostawcami. Zbankrutował i wierzyciele nieraz już zabrali mu meble; ale nie mogli zabrać ścian i zapomnieli wielu pięknych przedmiotów. Obecnie żyje swoimi szczątkami, służy za cicerone, bierze na piwo i pogardza trochę bogaczami, od których dostaje talary. Jada lichy, ale pociesza się myślą o pełnych chwały wystawach, na których figurował, i obiecuje sobie w duchu, a czasem nawet głośno, że na przyszły rok sobie to powetuje. Trzeba przyznać, że jego pracownia cuchnie, że podłogi nie są zamiecione od pół roku, że sofa jest spalona popiołami fajki, że pantofle bez napiętków walają się po kątach; na szafie widać skórę od kiełbasy i kawałek sera; ale ta szafa jest z czasów odrodzenia, ten dywanik zużyty, okrywający lichy materac, pochodzi z wielkiego wieku, a wzdłuż ściany, gdzie się ciągnie rura od pieca, wiszą zbroje, szacowne

Podobnie jak Norwid, Taine wykorzystał stereotypowe wyobrażenie Włocha jako człowieka pozbawionego praktycyzmu, ale wyposażonego w zmysł artystyczny, by scharakteryzować paradoks Italii jako źródła cywilizacji europejskiej, które zatraciwszy moc kreacyjną, nie straciło siły oddziaływania (zgodnie z przekonaniem, że wartość dzieł sztuki włoskiej nie zależy od sytuacji, w jakiej znalazło się państwo, aczkolwiek powrót do „złotego wieku” twórczości nie jest już możliwy).

W trzech przywołanych utworach charakterystyczne jest przede wszystkim odwołanie do obiegowego wyobrażenia sztuki włoskiej, zarówno wysokiej, jak i użytkowej, zgodnie z którym fakt, że dzieło wyszło spod włoskiej ręki, z warsztatu włoskiego mistrza-rzemieślnika, stanowi gwarancję jego jakości³⁹. Wykorzystany stereotyp obejmuje ponadto wartość estetyczną przedmiotu (niezależnie od jego prozaicznej funkcji, jak w wypadku „zapony na łóżko” w dramacie Norwida i kilimu w *Podróży Taine’a*) i jego wyjątkowość formalną (dostrzegalną zwłaszcza na tle zwyczajnego otoczenia, jak „mozaikowa posadzka” u Norwida i wspinałe obrazy u Potockiej), dawność i wrodzoną „klasycyzm” (rzeczywistą lub polegającą na naturalnym imitowaniu antycznego wzorca: „lampa, dotąd etruski kształt mająca” u Norwida i renesansowy kredens u Taine’a), oraz wszelki związek z historią. W Norwidowskiej interpretacji stereotyp nie zostaje, jak można by się spodziewać, zwyczajnie podważony, lecz zyskuje po części karykaturalny⁴⁰ wymiar. Historyczność włoskiej sztuki użytkowej okazuje się ambiwalentna: obok adamaszkowej narzuty „po jakim Skaligerim” pojawiają się pajęczyny, „które jeszcze Longobardów pamiętają” (z urywanego monologu Rogera trudno wywnioskować, czego dotyczy datowanie: architektury czy brudu). Do *loci communes* niezwiązanych ściśle ze sztuką należy natomiast powiązane ze skłonnością do nieporządku lenistwo, odczytywane (nie tylko przez Norwida) jako naturalna narodowa cecha Włochów. Włożenie niemal sztampowej wypowiedzi na temat sztuki włoskiej i wrodzonych skłonności mieszkańców Italii w usta bohatera dramatu, wystylizowanego na typowe „dziecię czasów” – literata i podróżnego⁴¹, jest sygnałem świadomie prowadzonej przez Norwida gry z konwencją obyczajową

rusznicze nabijane złotem. Wejść tam trzeba, ale nie zatrzymywać się”. H. TAINE, *Podróż po Włoszech*, przeł. A. Sygietyński, t. I: *Neapol i Rzym*, Warszawa 1885, s. 139-140].

³⁹ Ten składnik stereotypu przetrwał do dziś, przyjmując w XX i XXI w. formę obowiązującego mitu „włoskiego *designu*” jako rękojmi użyteczności i pięknego kształtu przedmiotów codziennego użytku.

⁴⁰ Na temat Norwidowskiego rozumienia karykatury zob. D. PNIEWSKI, *Między obrazem i słowem...*, s. 298-301.

⁴¹ Za tym, że główna postać *Nocy tysiącznej drugiej* to raczej „typ” niż głos autora, zdaje się przemawiać fakt, że na liście *dramatis personae* opatrzonego bohatera przypiskiem: „Można zamienić imię Roger na inne stosownie brzmiące” (DW V, 104).

i literacką, zakładającą uogólniający – na pozór krytyczny, lecz mimo wszystko pozytywny – obraz dziedzictwa artystycznego Włoch i potomków jego twórców. Ukształtowanie tej wypowiedzi tak, że niemal graniczy z pastiszem, jest także znakiem dystansu pisarza wobec idealizujących kulturę włoską tendencji w piśmiennictwie współczesnym. W późniejszej od wypowiedzi Norwida refleksji Taine’a wyraźniej zaakcentowana zostanie świadomość niebezpiecznego urzeczienia nierozzerwalnym splotem artyzmu i abnegacji, które dla XIX-wiecznych odbiorców stanowią dwie podstawowe cechy „ducha włoskiego”: „Il faut y venir et n’y pas rester” – „Wejść tam trzeba, ale nie zatrzymywać się”⁴².

2. 3. „Z MARMURU NAGROBEK DLA KOCHANEJ ŻONY”

Do najbardziej jednak charakterystycznych przejawów Norwidowskiego dystansu wobec sztuki włoskiej, odbieranej *alla polacca*, należą humorystyczne scenki rodzajowe, przewijające się w prozie artystycznej i listach pisarza przez całe jego życie. Okazji do obserwacji obyczajowych, których owocem stawały się coraz niezwyklejsze portrety rodaków, nie brakowało Norwidowi podczas jego podróży i tułaczki po Europie. W Norwidowskiej galerii portretów szlacheckich wyróżnia się mistrzowski pastisz fragmentów pamiętnika z podróży, jakim jest umieszczona w późnym szkicu *Estetyczne poglądy* (1881) próbka wypowiedzi Kalasantego Gozdawy, szlachciury zmuszonego przez córkę do wojaży po Italii. Tam jednak nie chodzi o sztukę, a o ogólnie pojmowaną modę na „włoskość”⁴³. Natomiast w podobnym kontekście (z elementami stylizacji gawędziarskiej w mowie zależnej) kwestia „sztuki włoskiej” pojawia się w obu, znacznie wcześniejszych od *Estetycznych poglądów*, wersjach miniatury prozą, zatytułowanej *Archeologia* (1866), przeznaczonych dla Konstancji Górskiej i Joanny Kuczyńskiej. W obydwu tekstach przedmiotem ironicznej refleksji jest procedura zawarcia „dobrego i przyzwoitego małżeństwa” (DW VII, 135) oraz jego typowy przebieg (aż do śmierci głównej ofiary)⁴⁴, którego fabuła „rozwija się”, jak zauważył

⁴² H. TAINE, *Voyage en Italie*, t. I, s. 161; TENŻE, *Podróż po Włoszech*, t. I, s. 140.

⁴³ Szerzej na ten temat: O. PŁASZCZEWSKA, *Wizja Włoch...*, s. 134-135.

⁴⁴ Niemal automatycznie nasuwają się świadczące o specyfice epoki skojarzenia z Mickiewiczowskim paradygmatem „Gdy na dziewczynę zawołają: żono! Już ją żywcem pogrzebiono!” z IV części *Dziadów*, zob. A. MICKIEWICZ, *Dziady. Część IV*, [w:] TENŻE, *Dzieła. Wydanie narodowe*, oprac. S. Pigoń, t. III: *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1958, s. 57. Na temat realiów XIX-wiecznych mariaży zob. I. WĘGRZYN, *Jak zdobyć męża? Herkulesowe prace romantycznych pań na wydaniu*, [w:] *Prace Herkulesa – człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012, s. 489-505.

Wincenty Grajewski, „w rozdwojeniu na to, co powiedziane, i na „implikaty” (to jest intencje wyrażone nie w tym, co powiedziane, lecz przez fakt powiedzenia właśnie tego)”⁴⁵. Rzecz rozgrywa się – co jasne – wśród polskiej szlachty, w kraju, natomiast „sztukę” uosabia pomnik nagrobny wykonywany przez zatrudnionego na polecenie męża włoskiego rzeźbiarza. W obu wypadkach mamy więc do czynienia z parodią staropolskiego mecenatu artystycznego, który za czasów świetności Rzeczypospolitej był przyczyną napływu rzemieślników najrozmaitszych profesji, między innymi architektów, sztukatorów i rzeźbiarzy, działających na dworze królewskim, dworach magnackich i realizujących zlecenia na rzecz Kościoła⁴⁶. W realiach *Archeologii* pomnik nie pasuje ani do otoczenia, w którym zostaje ustawiony, ani do uczuć, jakie wzbudza zgon małżonki. Anonimowy Włoch – kamieniarz zastępuje dawnych Guccich, Padovanów i Berreccich (oraz, dodać należy, współczesnych Norwida – na przykład jego mistrza Lorenza Bartoliniego, twórcę nagrobka Zofii Zamoyskiej-Czartoryskiej we florenckim kościele Santa Croce i innych artystów, realizujących jeszcze w połowie stulecia zamówienia polskiej arystokracji, jak rzeźbiarze z kręgu Antoniego Canovy, na przykład Antonio D’Este (1754-1837), Francesco Massimiliano Laboureur (1767-1831) albo Filippo Albacini (1777-1858) – autor epitafiów rodziny Krasieńskich w podolskich Dunajowicach⁴⁷), by zadośćuczynić wymogom konwenansu (godny pochówek tej, której majątek dziedziczy mocodawca⁴⁸) i mody, zgodnie z którą „ładna” rzeźba nagrobna powinna być wykonana przez artystę z Italii (to nobilituje w oczach społeczności lokalnej przede wszystkim zamawiającego). W spauperyzowanym świecie przedstawionym Norwida (w którego twórczości nierzadko dochodzi do głosu głęboka świadomość mechanizmów rządzących społeczeństwem w dobie postępującej industrializacji⁴⁹), gdzie małżeństwo jest synonimem unii majątkowej a nie związku uczuciowego, zatrudnienie „Włocha” to sposób na

⁴⁵ W. GRAJEWSKI, *Archeologia*, [w:] *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 208.

⁴⁶ Problematykę włoskiej imigracji do Polski – w tym także obecność artystów i sposoby ich funkcjonowania w społeczeństwie polskim – omawia z perspektywy historii społecznej Wojciech Tygielski (zob. W. TYGIELSKI, *Włosi o Polsce...*) Na temat artystów włoskich w Polsce i ich oddziaływania: tamże, s. 222-264, 447-461. Szerzej na temat ich obecności i działalności w Polsce zob. *Artyści włoscy w Polsce XV-XVIII wiek*, red. J.A. Chrościcki i in., Warszawa 2004.

⁴⁷ Por. K. MIKOCCA-RACHUBOWA, *Mauzoleum w Dunajowicach – nieznaną pracą Filippa Albacini*, [w:] *Artyści włoscy w Polsce XV-XVIII wiek*, s. 707-718.

⁴⁸ Ten sam wątek, jednak bez sztafażu włoskiego, pojawia się w *Lapidariach* (PWsz II, 223-224).

⁴⁹ Analizuje tę kwestię Zofia Stefanowska w szkicu *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, [w:] *TAŻ, Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 5-53.

finansowe uspokojenie ewentualnych wyrzutów sumienia wdowca⁵⁰ w momencie nieuniknionej konfrontacji własnej postawy z niedocenianymi przymiotami zmarłej:

Są takie – ironizuje Norwid – co wcześniej – są, co później odchodzą z tego świata; wtedy – stroskani i stroskane pocieszają stroskanego, który każe Włochowi: aby, Mości Dobrodzieju, wyróżnął z kamienia figurę płaczącą na grobie – – i *powiada*, że to *był anioł i basta!!...* (DW VII, 137)⁵¹

Szlachecki mecenas w tym portrecie Norwida nie ma żadnych potrzeb estetycznych ani jakichkolwiek wyobrażeń na temat tego, jak pomnik mógłby wyglądać. Wymaga jedynie, aby posąg był zgodny z cmentarną konwencją ikonograficzną. Taka charakterystyka odzwierciedla Nowidowskie poglądy na temat niedojrzałości Polaków nie tylko do tworzenia, ale i recepcji sztuki, którą uniemożliwia narodowe ‘niedowidzenie’ artystyczne⁵². W drugiej wersji miniatury znika wątek szczerego lub udawanego żalu po stracie towarzyski życia, natomiast wyeksponowana zostaje kommemoratywna funkcja posągu:

Są, które wcześniej, są, co później ze świata schodzą, wedle widoków Opatrzności, a wtedy stroskani każą robić Włochowi marmurową figurę płaczącą przeraźliwie, żeby stała sobie płacząc raz na zawsze. Zaś Włoch ryje napis i nieortograficznie pisze nazwisko z dużym herbem. (DW VII, 167)

Sarkastyczne przerysowanie gestu żałoby (polegające na dookreśleniu płaczu za pomocą potocznego i odnoszącego się głównie do efektów audytywnych przysłówka „przeraźliwie”, czego konsekwencją jest komiczna synestezja) sygnalizuje również inną rolę figury nagrobnej, która ma „stać sobie płacząc raz na zawsze”. Pomnik ma symbolicznie zakończyć nieprzyjemną i przewlekającą się w czasie historię nieudanego (bo źle, jak sugeruje Norwid, rozpoczętego) związku i, *last but not least*, zaspokoić miłość własną „Jegomości”: błąd w zapisie nazwiska

⁵⁰ Por. W. GRAJEWSKI, *Archeologia*, s. 209-212.

⁵¹ W 1877 r. Norwid naszkicował też karykaturę „miłośnika sztuki rzeźbiarskiej, który każał „Włochowi wyróżnić z marmuru nagrobek dla Kochanej żony”, zob. A. MELBECHOWSKA-LUTY, *Sztukmistrz...*, s. 207, 479 (tabl. 228, C. NORWID, *Szlachcic przed nagrobkiem żony*). Na temat stosowanych przez Norwida sposobów karykaturalnego przerysowania postaci por. D. PLUCIŃSKA, *Norwida gra z odbiorcą – „Klary Nagnioszewskiej samobójstwo”*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 167.

⁵² Kazimierz Wyka nazywa je „niedokształceniem cywilizacyjnym Polaków”, zob. K. WYKA, *Norwid nieobecny*, s. 239.

potwierdza cudzoziemskość (czyli kosztowność) artysty, „duży herb” – wzmacnia poczucie własnej wartości fundatora.

„Włoskość” dzieła sztuki zostaje przez Norwida wydrwiona jako element funkcjonalności artefaktu, aspekt narodowy nie jest w tym wypadku znaczący. Włoska rzeźba okazuje się u Norwida alegorią fałszu, ukoronowaniem kłamstwa, jakie stanowi podstawę opisywanych relacji międzyludzkich⁵³, a które – zgodnie z Norwidowską zasadą szczerości – zostaje bezlitośnie zdefiniowane w szkicu dla Konstancji Górskiej⁵⁴ i opatrzone rozbudowanym wyjaśnieniem psychologizującym w tekście przeznaczonym dla Kuczyńskiej⁵⁵. „Włoskość” nagrobka śmieszy, bo jest niepotrzebna i w świecie przedstawionym, i w zbyt dobrze znanej pisarzowi rzeczywistości.

3. „ZAPEWNE DO WŁOCH ODDALĘ SIĘ...”

Norwidowski dystans wobec sztuki włoskiej uwidocznia się zazwyczaj wówczas, gdy przywoływane jest jej potoczne rozumienie, generalizujące i upraszczające, typowe dla skonwencjonalizowanego oglądu świata, jaki autor „*Ad leones!*” przypisuje niedojrzałemu i nieprzygotowanemu obserwatorowi, podążającemu za modą. Przytoczone przykłady pokazują, że krytyczne nastawienie, po pierwsze – do „italomanii”, każącej Polakom podziwiać Włochy niezależnie od tego, czy malowniczy nieład jest skutkiem artystycznych skłonności mieszkańców, czy po prostu wynikającym z ich lenistwa bałaganem, po drugie – do przejawów skomercjalizowanej na użytek ‘turystów’ *italianità*, narasta u Norwida wraz z upływem czasu⁵⁶. Początkowe inklinacje popularyzatorskie (z takimi, wymagającymi

⁵³ Nagrobki chrześcijańskie są, w myśl *Pięciu zarysów*, gorszące. Dla Norwidowskiego narratora jest to „[...] wszystko wyraźnie nieszczerem:/ – Nałóg tylko i nałóg – i lekceważenie / Życia lub śmierci –” (*Pięć zarysów. III. Ruiny*, DW IV, 160).

⁵⁴ „[...] starając się o siebie, kłamali sobie najusilniej zbyt wiele czasu” (*Archeologia I*], DW VII, 136).

⁵⁵ „Narzeczony będzie ze wszech miar uprzedzający i czujny w staraniu o rękę młodej osoby, która nie mniej w całym obyczaju swoim doskonale mu będzie miłą. Nastąpią zaręczyny, a potem bolesne przygotowania przenosin, a nareszcie szlub i wesele [...]. Staną przeto nagle względem siebie dwoje nieznanym sobie osób i będą się dziwić, że rzeczywistość jest zimna, lubo ta rzeczywistość bynajmniej nie jest temu winną i takąż samą była pierwej – w tak zawodnym powietrzu najdrobniejsza sprzeczność, która w powietrzu innym byłaby przyczyną urozmaicenia wrażeń, okaże się być zaraz ogromnym zawodem!” (*Archeologia II*], DW VII, 141-142).

⁵⁶ Być może należałoby także wiązać ten krytycyzm z procesem wyłączenia się pisarza z życia *société*, jego stopniowym dziwaczeniem, mimo starań podporządkowania się społecz-

osobnego omówienia, realizacjami, jak odnoszący się do konkretnych ludzi i dzieł, idealizujący przeszłość sztuki włoskiej artykuł *O rzeźbiarzach florenckich dziś żyjących*) i krytycyzm precyzyjnie ukierunkowany (jak w przytaczonym liście Norwida do Zaleskiego) ustępują ironicznej obserwacji zachwyty nad anonimowymi szczytami wielkiego dziedzictwa artystycznego, by przemienić się w surową, choć maskowaną humorem ocenę moralną świata, w którym relacje między ludźmi naznaczone są fałszem, a ignorancja uniemożliwia inną, niż dyktowaną modą, recepcję sztuki. Uwzględniając silną autobiograficzność pism Norwida, można jego krytyczne refleksje na temat sztuki włoskiej w rozumieniu generalizującym, obejmującym także sferę estetyki dnia codziennego, potraktować jako jeden z elementów autokreacji. Od lat pięćdziesiątych XIX wieku widoczną jest w wypowiedziach pisarza skłonność do ukazywania Włoch jako prywatnej przestrzeni idealnej – potencjalnego azylu⁵⁷ człowieka znużonego życiem Paryża, tułaczką po Ameryce – jednym słowem, bezpowrotnie utraconej (do czego Norwid do końca nie chce się przyznać⁵⁸) Arkadii. Paradoksalnie, dystans, jaki w przywołanych wcześniej tekstach cechuje stosunek pisarza do sztuki włoskiej, wydaje się elementem tego samego, starannie budowanego przezeń mitu Italii jako jego „intelektualnej własności”.

Przecież i ja – ziemi tyle mam,
Ile jej stopa ma pokrywa,
Dopokąd idę!...

(*Pielgrzym*, PWSz II, 28)

brzmi ideologiczne *credo* Norwidowskiego wiersza, które można potraktować jako wskazówkę interpretacyjną przy refleksji nad specyfiką mentalnego za-właszczania Italii przez Norwida. Jego skutkiem jest krytycyzm pisarza zwłaszcza wobec cudzej recepcji tego, co włoskie, wobec cudzego zauroczenia *italianità*. Ironia i dystans oznaczają bowiem wyższy stopień wtajemniczenia, zdobytą na drodze studiów i mozolnej pracy nie tylko znajomość dziedzictwa artystyczno-

nym nakazom Ewangelii, wymagającej przecież kontaktów z bliźnimi. Im bardziej niechętny „światowości” staje się Norwid, im głębszą zyskuje świadomość powiązania zagadnień estetycznych z etycznymi, tym więcej w jego spojrzeniu ironii.

⁵⁷ Na przykład „Zapewne do Włoch oddalę się, więc załatwiam pierw wszystko”. (List 114: *Do Adama Potockiego – 29 I 1851*, DW X, s. 315).

⁵⁸ Na przykład, kiedy stara się u Władysława Czartoryskiego o pożyczkę na wyjazd do tego kraju, zanim trafi do Zakładu św. Kazimierza, marzy o „podróży mitycznej”, którem celem jest Italia jako „kolebka kultury europejskiej, źródło chrześcijaństwa”, przestrzeń młodości i nadziei na przyszłość, por. A. WITKOWSKA, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997, s. 86-87.

-kulturalnego Włoch, ale i wyłączność jego interpretowania. W swoim krytycyzmie wędruje jednak autor *Quidama* drogami podejmowanymi także przez współczesnych. Podobne jak u niego postrzeganie włoskiej malowniczości w refleksjach Potockiej-Wąsowiczowej (na gruncie polskim) i Taine'a (na gruncie europejskim) sugeruje, że Norwid nie jest twórcą tak bardzo osobnym, na jakiego zwykł był pozować i jak się go tradycyjnie określa.

BIBLIOGRAFIA

- Artyści włoscy w Polsce XV-XVIII wiek*, red. J.A. Chróścicki i in., Warszawa 2004.
- BERNARDINI L., *Polska podróżniczka w Lukce w czasach ekscentrycznego księcia Karola Ludwika Burbona*, przeł. Z. Koprowska / *Una viaggiatrice polacca nella Lucca dello „sconcertante” duca Carlo Ludovico di Borbone*, [w:] *Iter italicum. Sztuka i historia / Arte e storia*, red. M. Wrześniak, Warszawa 2011.
- BILIŃSKI B., *Cipriano Norwid. Poeta romantico polacco al Caffè Greco e la sua novella «Ad leones»*, „*Strenna dei romanisti*” 32(1971).
- BOBRAN S., *Gdzie bywał Norwid? Salonowe doświadczenia poety paryżanina*, [w:] *Środowiska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu*, red. B. Dopart, Kraków 2013.
- BRAHMER M., *Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego* (1930), red. O. Płaszczewska, Kraków 2015.
- CHLEBOWSKA E., *Norwid sztukmistrz nieznanym*, Lublin 2013.
- DE FELICE E., *Dizionario dei cognomi italiani*, Editore A. Mondadori, Milano 1978.
- GRAJEWSKI W., *Archeologia*, [w:] *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986.
- Józef Kremer (1806-1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007.
- KREMER J., *Podróż do Włoch*, t. I-VI, Warszawa 1878-1880.
- MELBECHOWSKA-LUTY A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- MICKIEWICZ A., *Dziady. Część IV*, [w:] TENŻE, *Dziela. Wydanie narodowe*, oprac. S. Pigoń, t. III: *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1958.
- MORAWSKI S., *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida*, „*Kultura i Społeczeństwo*”, 2(1958), nr 4.
- NOWICKA E., KUCZYŃSKA K., *Dwa głosy o sztuce: Klaczko i Norwid*, Poznań 2009.
- ODROWĄŻ W. [A. WALEWSKA Z KUSZLÓW], *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848*, Poznań 1850.
- Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, red. M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Skira, Milano 2008.
- PLUCIŃSKA D., *Norwida gra z odbiorcą – „Klary Nagnioszewskej samobójstwo”*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007.
- PŁASZCZEWSKA O., *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003.
- PŁASZCZEWSKA O., *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010.

- PŁASZCZEWSKA O., *Fikcja i rzeczywistość atelier. Pracownia artystyczna w oczach XIX-wiecznych literatów*, „Ruch Literacki” 45(2014), z. 4-5.
- PNIEWSKI D., *Między obrazem i słowem: studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.
- POTOCKA A., *Voyage d'Italie (1826-1827)*, publié par C. Stryeński, Paris: Plon 1899.
- STEFANOWSKA Z., *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, [w:] TAŻ, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.
- SZMYDTOWA Z., *Norwid wobec włoskiego odrodzenia*, [w:] TAŻ, *Studia i portrety*, Warszawa 1969.
- TAINÉ H., *Voyage en Italie* (1866), t. I: Naples et Rome, Paris: Hachette 1895.
- TAINÉ H., *Podróż po Włoszech*, przeł. A. Sygietyński, t. I: *Neapol i Rzym*, Warszawa 1885.
- TROJANOWICZOWA Z., DAMBEK Z., CZARNOMORSKA J., *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007.
- TYGIELSKI W., *Włosi w Polsce XVI- XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa 2005.
- WĘGRZYN I., *Jak zdobyć męża? Herkulesowe prace romantycznych panien na wydaniu*, [w:] *Prace Herkulesa – człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012.
- WITKOWSKA A., *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.
- WORONOW I., *Synteza sztuk w pismach Norwida*, [w:] TAŻ, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008.
- WYKA K., *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989.
- ZINGARELLI N., *Lo Zingarelli 2014. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna: Zanichelli 2014 (Versione 3.1, iPad).

NORWID WOBEC SZTUKI WŁOSKIEJ INACZEJ

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

Artykuł porusza kilka wątków Norwidowskiego stosunku do włoskiej sztuki. Zwraca uwagę na Norwidowskie przekonanie o roli, jaką poznawanie dziedzictwa artystycznego Italii może mieć dla edukacji estetycznej Polaków. Dotyczy także krytycznej reakcji Norwida wobec dominującej wśród współczesnych manieri odbioru sztuki włoskiej, przy jednoczesnym przyswojeniu ogólnoeuropejskich wzorców narracyjnych, co stawia pod znakiem zapytania wystudiowaną „osobność” poety i ukazuje go jako świadomego, lecz niewolnego od powszechnej w XIX wieku italofilii twórcę.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid; Hippolyte Taine; Józef Kremer; sztuka włoska; ironia; XIX-wieczna italofilia; XIX-wieczna italomania; sztuka włoska w Polsce; negatywny mit Italii.

CYPRIAN NORWID AND ITALIAN ART
– A DIFFERENT APPROACH

S u m m a r y

The main purpose of the essay is to show the central aspects of Norwid's approach to Italian art. Firstly, the poet's opinions on the educational role of Italian art and its influence on the aesthetic sensibility of Poles are discussed. Secondly, the attention is paid to Norwid's texts in which Italian myth receives a negative meaning and the *Italianate fashion* is presented from an ironic point of view, becoming also a source of linguistic humour. Moreover, the poet's derision of *italianity* (considered a necessary feature of an artefact) is analysed. Last but not least, Norwid's representations of typically Italian *milieux* are discussed in the context of contemporary travelogues and diaries in order to show how stereotypical may be observations made by the poet who is often considered the most original among the Polish 19th-century authors. In conclusion, Norwid's interest in Italian art seems a consequence of an international trend.

Key words: Cyprian Norwid; Hippolyte Taine; Józef Kremer; Italian art; irony; 19th-century italophilia; 19th-century italomania; Italian art in Poland; negative Italian myth.

OLGA PŁASZCZEWSKA – dr hab., adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, z wykształcenia polonistka i italianistka. Autorka licznych prac z literatury porównawczej – książek i artykułów, redaktorka i współredaktorka prac zbiorowych i edycji krytycznych; e-mail: olga.plaszczewska@uj.edu.pl