

EDYTA CHLEBOWSKA

SZMARAGD CESARZA TYBERIUSZA
– „PRAWDZIWE” WIZERUNKI CHRYSYTA
W TWÓRCZOŚCI NORWIDA

„CI GÎT L'ARTISTE RELIGIEUX”¹

W 1871 r. ze strony Antoniego Zaleskiego oraz Władysława Bartynowskiego wyszedł pomysł opracowania słownika polskich artystów od czasów najdawniejszych do współczesności, poszerzającego formułę wydanego w drugiej połowie lat 50. leksykonu Edwarda Rastawieckiego², a zatem obejmującego nie tylko malarzy, ale również rzeźbiarzy, medalierów, rytowników i litografów. Rzecz nie doczekała się realizacji, aczkolwiek poczyniono wiele działań przygotowawczych, między innymi opracowano arkusz ankietowy, zawierający wykaz informacji, które miały zostać w kompendium ujęte, i rozesłano do żyjących artystów polskich. Za sprawą Zaleskiego, serdecznego przyjaciela Norwida jeszcze z czasów florenckich, jeden z tych arkuszy trafił również do autora *Vade-mecum*³. Zgodnie z wytycznymi pomysłodawców, istotną część opracowanej przez Norwida noty autobiograficznej, znanej w norwidologii pod tytułem [*Autobiografia artystyczna*], stanowił rejestr dzieł, które „wylegitymować mogą interes biograficzny” (PWsz VI, 556-560). Uważna lektura tekstu ujawnia, że poza kilkoma portretami (medalion Zygmunta Krasińskiego, olejny portret księcia Marcelego Lubomirskiego) oraz garścią kompozycji graficznych o zróżnicowanej tematyce, w tekście przywołane zostały wyłącznie dzieła religijne, w tym: sceny z Nowego Testamentu (*Herod naradzający się ze skrybami o gwieździe, Łódź apostołska na*

¹ C. NORWID, *Épitaphe*, PWsz II, 177.

² *Słownik malarzy polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych tudzież czasowo w niej przebywających*, t. I-III, Warszawa 1850-1857. W 1886 r., już po śmierci Rastawieckiego, w Poznaniu ukazał się opracowany przez niego *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*.

³ Treść ankiety opublikował J.W. Gomulicki (PWsz VII, 612-613).

jeziorze Genezareth), ilustracje przypowieści ewangelicznych (*Parabola o perłach przed trzodą wieprzów* oraz cykl *Parabola o wielbłądzie w uchu igielnym*), wizerunki Chrystusa, Matki Bożej oraz świętych (*Święty Bazyli Wielki i święta Makrena*), ponadto cykl ilustracji do pieśni *Bogurodzica* oraz projekty płaskorzeźb nagrobnych dla grobów polskich na paryskich cmentarzach. W świetle [*Autobiografii artystycznej*] Norwid jawi się zatem jednoznacznie jako artysta religijny, przy czym, zważywszy na wybitnie autokreacyjny charakter tekstu oraz na jego przeznaczenie, nie ulega najmniejszej wątpliwości, że artyście zależało, by taki właśnie obraz jego twórczej sylwetki został utrwalony i przekazany przyszłym pokoleniom. Pozostaje pytanie, na ile obraz ten jest zbieżny ze stanem faktycznym, a zatem czy ów autorski wybór dzieł istotnie stanowi reprezentacyjną próbę spuścizny artystycznej twórcy *Solo*?

Przeгляд Norwidowskiego imaginarium pozwala dostrzec, że ikonografia chrześcijańska stanowi, obok wątków starożytnych, nurtu rodzajowego oraz anegdotyczno-symbolicznego, najważniejszy krąg tematyczny kompozycji rysunkowych, malarskich oraz graficznych tego twórcy. Co więcej, w twórczości Norwida, zdominowanej przez kameralne sceny, rzeczywiste i imaginacyjne wizerunki, drobne formy i niepozorne szkice, to właśnie nurt przedstawień religijnych wyróżnia się bodaj najliczniejszą grupą bardziej okazałych, nierzadko wielofiguralnych kompozycji. Warto również odnotować, że w czasie, gdy Norwid zestawiał słownikową autobiografię, pracował nad jedynym w swej artystycznej karierze obrazem ołtarzowym, przeznaczonym do kaplicy w Domu Św. Stanisława (filii Domu Św. Kazimierza) w Juvisy pod Paryżem prowadzony przez Zgromadzenie Sióstr Miłosierdzia św. Wincentego à Paulo. Mowa o płótnie *Widzenie św. Stanisława Kostki*, zamówionym przez siostrę przełożoną Teofilę Mikułowską już w roku 1866, ale ukończonym przez autora *Echa ruin* i przekazanym na miejsce przeznaczenia dopiero po ośmiu latach. Pod koniec lat 60. Norwid wystąpił również z inicjatywą wydania Biblii ilustrowanej przez polskich artystów, twierdząc, iż podobnej edycji „ten jeden katolicki naród do dziś nie ma wcale”⁴. W 1879 r. biblijna inicjatywa zyskała na wyrazistości, przyjmując formę postulatu powołania Towarzystwa Biblijno-Artystycznego, „KTÓRE SIĘ NIE ROZWIĄŻE, AŻ WYDA BIBLIĘ CAŁĄ”⁵. Poeta proponował, aby na kartach projektowanego wydawnictwa znalazły się „wszystkie próby ducha artystycznego polskiego mniej i więcej dołężne” oraz dobitnie stwierdzał, że Biblia taka „nie powinna się wzorować na żadnej ilustra-

⁴ List C. Norwida do Bronisława Zaleskiego z 11 stycznia 1872, PWsz IX, 503.

⁵ C. NORWID, *Interesa sztuki*, PWsz VI, 576.

cji obcej, lecz swoje pojęcie postawić”⁶. Sam wielokrotnie podejmował się przedstawiania scen biblijnych, koncentrując się głównie na ilustrowaniu wydarzeń z życia Zbawiciela, począwszy od ryciny *Nie było dla nich miejsca w gospodzie*, poprzez przedstawienia Świętej Rodziny oraz wiele scen z publicznej działalności Chrystusa, aż po wątki pasyjne, które w bogactwie motywów ewangelicznych, podejmowanych przez autora *Promethidiona*, zdecydowanie wysuwają się na pierwszy plan⁷.

Nie ulega również wątpliwości, że tajemnica Wcielenia sytuuje się w centrum Norwidowskiej myśli i twórczości, stanowi jądro jego refleksji historiozoficznej. Alina Merdas pisała niegdyś, że:

Norwid oparł swój pogląd na świat i swój system wartości na prawdach wydobytych z Ewangelii. Świadczy o tym problematyka utworów, do której docieramy przez analizę stylu. Okazuje się, że każda sprawa – od największej i najbardziej ogólnej do zwykłej i osobistej może być wypowiedziana „stylem biblijnym” – obrazami poetyckimi czy wyższymi już środkami poetyckiego wyrazu, symbolem i alegorią, zbudowanymi na motywach Biblii. [...] analiza motywów ewangelicznych związanych z postacią i nauką Chrystusa ukazuje, jak poezja Norwida tkwi korzeniami w Ewangelii, jak rozwiązanie, wyjaśnienie i urzeczywistnienie wszystkiego można znaleźć w Chrystusie, jak jest On drogą daną człowiekowi przez Boga⁸.

Opinia autorki rzuca również dodatkowe światło na twórczość plastyczną Norwida, skłaniając do uważniejszego spojrzenia nie tylko na dobór ewangelicznych tematów i motywów, ale również na sposoby przedstawiania przez artystę postaci Zbawiciela. W 1845 r. z artystycznego warsztatu Norwida wyszedł rysunek ilustrujący wizytę Chrystusa w domu Łazarza, podczas której siostra gospodarza, Maria namaściła stopy Zbawiciela wonnym olejkiem i otarła je swoimi włosami (J 12, 1-8). Scena nawiązująca stylistycznie do dokonań Nazareńczyków zwraca uwagę jednym szczegółem: postać Chrystusa, jako jedyna nie została przez artystę ukończona, twarz Zbawiciela bądź to nie została w ogóle przez Norwida narysowana, bądź została zatarta wskutek wielokrotnego poprawiania. Owo niedopełnienie, paradoksalnie, dowodzi autorskiej troski o godne przedstawienie Jezusa, dbałości o stosowne oddanie artystycznymi środkami bogactwa i głębi Chrystusowego przesłania objawiającego się w Świętym Obliczu. Artysta wolał raczej pozostawić dzieło w niepełnym kształcie niż uchybić godności Syna Bożego, co więcej, nie ukończył rysunku nawet wówczas, gdy zdecydował się

⁶ Tamże, s. 577.

⁷ Zob. E. CHLEBOWSKA, „*Co byłeś smutny aż do śmierci a miłujący zawsze*” – motywy pasyjne w plastyce Norwida, [w:] *Kulturowy wymiar twórczości Norwida*, red. J. C. Moryc OFM, R. Zajączkowski, Lublin 2016, s. 133-144.

⁸ A. MERDAS, *Łuk przymierza. Biblia w twórczości Norwida*, Lublin 1983, s. 61.

podarować karton w prezencie imiennym swej bliskiej znajomej Michalinie z Dziekońskich Zaleskiej⁹. Ewangeliczną scenę można potraktować jako swego rodzaju *exemplum*, ujawniające poprzez swą niedoskonałą, pękniętą formę złożoność twórczej postawy Norwida, w której względy natury *stricte* artystycznej stale współlistnieją z etycznym wymiarem dzieła czy szerzej – twórczości. Tak w literackiej, jak i w artystycznej działalności, autor *Vade-mecum* stale dążył do tego, by „odpowiednie dać rzeczy słowo” (trawestując: „odpowiedni dać rzeczy obraz”), zmierzając „ku prawdzie pierwowzoru”. Ujawniający się w praktyce artystycznej stosunek Norwida do wizerunku Zbawiciela nie tylko zdaje się potwierdzać tę skłonność, ale stanowi również wyraz dbałości o zachowanie postulowanej na kartach *lekcji III* z wykładów *O Juliuszu Słowackim* „sumienności w obliczu źródeł”, która zdaniem poety dowodzi oryginalności dzieła¹⁰. Zwrócenie się ku źródłom, których – jak słusznie sugerował Michał Kuźniak – poszukiwać należy zarówno w sferze tradycji jak i transcendencji¹¹, dalekie jest zatem od naśladownictwa, jest probierzem „twórczości prawdziwej” (PWsz VI, 426).

NORWIDOWE WIZERUNKI ZBAWICIELA

Na kartach monografii poświęconej artystycznej twórczości poety autorstwa Aleksandry Melbechowskiej-Luty możemy przeczytać: „W licznych szkicach Norwid z wielkim trudem zmagął się z odtworzeniem oblicza Chrystusa, tak jakby bał się, że wyobrazą je nie dość idealnie i uchybi jego świętości. Często szkicował je schematycznie, niezręcznie lub przerysowywał z obcych wzorów”¹². Opinia uczonej, której doskonałą ilustracją może być omawiany rysunek *Chrystus w domu Łazarza w Betanii*, traci jednak na znaczeniu w szerszej perspektywie Norwidowej ikonografii chrystologicznej, odsłaniającej nierzadko twórcze oraz nad wyraz udane poszukiwania artystyczne w tym zakresie, by wspomnieć takie realizacje, jak: *Scena z Męki Pańskiej* (1859, Ossolineum),

⁹ Norwid opatrzył podarunek znamieną dedykacją, wpisaną w narożniku kompozycji: „proszę przyjąć tak jak jest: bo nic mniej złego na dzień Ś-o Michała Arch. nie mam – rysowałem to 1845 we Florencji. C. N.”.

¹⁰ M. KUZIĄK, *Norwid – zmagania z podmiotowością. Epifanie poetyckie autora „Vade-mecum”*, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 4, s. 9-13.

¹¹ Tamże, s. 12; zob. także B. SAWICKA-LEWCZUK, „Kto ze źródła pije...”. *Wokół Norwidowskiej koncepcji poety*, [w:] *Czytając Norwida 2*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 2003, s. 89-102.

¹² A. MELBECHOWSKA-LUTY, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 166.

Zdjęcie z krzyża (1861, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie), *Kobieta chananejska* (1879, Muzeum Narodowe w Warszawie) czy *Chrystus Pan z Barabaszem* (1856, zaginiony). Dość powiedzieć, że ostatni z wymienionych rysunków został niegdyś uznany przez Mariusza Bohusz-Szyszko za „Norwidowe arcydzieło”, w którym figura „Chrystusa ma w wyrazie słodycz i boskość, a formalnie jest opracowana z doskonałością i precyzją w każdym szczególe”¹³. Poszukując źródeł krytycznego sądu Melbechowskiej-Luty należy, jak sądzę, zwrócić baczniejszą uwagę na serię wizerunków Zbawiciela, pomieszczonych przez autora *Vade-mecum* na kartach drugiego tomu *Albumu Orbis* (AO II). Gwoli przypomnienia odnotujmy, że album ten stanowi autorski projekt Norwida o charakterze kolażowo-sylwicznym w postaci trzynomowego dzieła, na które składa się – wedle słów samego poety – „zbiór motywów, obejmujący od początku cały przebieg cywilizacji świata” (PWsz IX, 513). Albumowe woluminy wypełniają zatem wycinki ilustracji oraz tekstów z rozmaitych publikacji, fotografie, ponadto notatki i wypisy Norwida z lektur oraz jego rysunki, stanowiące niemal bez wyjątku kopie i odrisy obcych dzieł¹⁴. Tematyka drugiego tomu *Orbis* koncentruje się wokół pierwszych wieków chrześcijaństwa, począwszy od czasów ewangelicznych, poprzez okres męczeński aż po starożytną Galię i Skandynawię. Początkowe partie tomu, po serii widoków z Ziemi Świętej, wypełnia szereg wizerunków Chrystusa, wśród których znajdują się pochodzące z różnych źródeł ilustracje oraz Norwidowskie szkice i akwarele, których dobór wyraźnie ujawnia intencję sięgania do tradycji ikonograficznej pierwszych wieków Kościoła, a ściślej rzecz ujmując, chęć odwzorowania „prawdziwej twarzy” Chrystusa. W związku z tym nie ulega wątpliwości, że prace te nie powinny stanowić podstaw uogólniającej opinii na temat plastycznych dokonań Norwida, tak jak nie powinny być oceniane na tle autonomicznych realizacji plastycznych twórcy *Solo*. Stanowią wszak – podobnie jak inne obiekty z *Albumu Orbis* – dokumentację poszukiwań łączących różne sfery twórczej aktywności poety.

Na problem właściwej oceny dorobku artystycznego Norwida wobec obfitości szkiców, stanowiących kopie obcych dzieł, zwracał przed laty uwagę Jerzy Sienkiewicz. Wybitny znawca dziejów polskiego rysunku słusznie zauważył,

¹³ M. BOHUSZ-SZYSZKO, *Norwid – plastyk*, [w:] *Norwid żywy*, red. W. Günter, Londyn 1962, s. 251, 249. Tenże sam uważał Norwida „za jednego z najautentyczniejszych u nas rysowników tematów religijnych” (s. 250).

¹⁴ Szczegółowe informacje na temat pierwowzorów większości norwidowskich rysunków z *Albumu Orbis* znajdują się w katalogu plastycznej spuścizny twórcy Solo (E. CHLEBOWSKA, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. II. *Prace w albumach 2*, Lublin 2017; dalej cyt.: Katalog II).

iż notatki rysunkowe twórcy *Solo*, szczególnie te pochodzące z notatników i albumów:

najłatwiej mogą zaciemnić prawdziwy widok, gdy się źle przystąpi do ich odczytywania i zapomni, że pozostawił je człowiek o niezmiernie rozległych zainteresowaniach – Norwid artysta, poeta, erudyta, myśliciel i badacz [...], który dla poznania dawnej epoki lub indywidualności dawnego artysty niejako wchodzi w nią, kopiuje, cudzym śladem idzie do cudzej prawdy i prawdę tę powtarza, zachowując dla ścisłości cudzy język. [...] Niejeden bowiem rysunek Norwida – powtórzmy raz jeszcze – jest tylko odrysem lub notatką z cudzego dokumentu, a nie interpretacją własną czy też reakcją artystycznej wrażliwości¹⁵.

Mając zatem na uwadze dokumentacyjny charakter wizerunków Zbawiciela z *Albumu Orbis* oraz uwzględniając horyzont artystycznych zapośredniczeń, zwrócony ku tradycji wczesnochrześcijańskiej, wydaje się że kluczowe znaczenie dla zrozumienia twórczych poszukiwań Norwida zogniskowanych w tym zbiorze rysunków ma kwestia tzw. prawdziwego wizerunku Chrystusa, stanowiąca zasadniczy temat niniejszego artykułu¹⁶. Zainteresowanie poety nie ograniczało się w tym względzie wyłącznie do źródeł ikonograficznych. Pośród swoich *[Notatek z historii]* wkleił Norwid wycinek z nieustalonej francuskiej publikacji z apokryficznym listem prokonsula Publiusza Lentulusa, zawierającym opis wyglądu Chrystusa. Tekst, który przez szereg stuleci inspirował artystów przedstawiających oblicze Zbawiciela, także i w romantyzmie cieszył się niesłabnącą popularnością¹⁷. W bliźniaczym zbiorze *[Notatek z mitologii]* poeta umieścił z kolei wycięty z tego samego źródła tekst korespondencji pomiędzy władcą królestwa Osroene ze stolicą w Edessie, Abgarem V a Chrystusem, dokonał ponadto własnego przekładu listów¹⁸. Wprawdzie już w VI w. tzw. Dekretem Gelazego korespondencja została uznana za apokryficzną, ale zasięg jej oddziaływania zataczał coraz szersze kręgi. Przede wszystkim łączy się z nią wielowątkowa legenda o dostarczonemu królowi przez posłańca cudownym wizerunku Chrystusa, zwanym Mandylionem z Edessy, powstałym w sposób nadprzyrodzony,

¹⁵ J. SIENKIEWICZ, *Norwid malarz*, [w:] *Pamięci Cypriana Norwida*, praca zbior., Warszawa 1946, s. 74.

¹⁶ Na zainteresowanie Norwida wspomnianą kwestią – w nawiązaniu do popularności opisu Lentulusa w okresie romantyzmu – zwracał uwagę J. Zieliński (*Obraz pogodnej śmierci. Norwid – Rafael – Maratti i „Śmierć świętego Józefa”*, Lublin 2010, s. 23-24).

¹⁷ Por. M. SMEYERS, *An Eyckian Vera Icon in a Bruges Book of Hours, ca. 1450 (New York, Pierpont Morgan Library, MS. 421)*, [w:] *Serta Devota in Memoriam Guillelmi Lourdaux. Pars Posterior: Cultura Mediaevalis*, red. W. Verbeke i in., Leuven 1995, s. 206-207.

¹⁸ *[Wymiana listów między królem Abgarem a Jezusem Chrystusem]*, [w:] C. NORWID, *Dzieła wszystkie*, t. VII: *Proza 1*, oprac. R. Skręt, Lublin 2007, s. 119-122.

przez odbicie rysów twarzy na płótnie. Ów wizerunek, sprowadzony w X w. do Konstantynopola i otaczany wielkim kultem, zaginął po splądrowaniu stolicy bizantyjskiej w 1204 r., aczkolwiek w tym samym czasie na Zachodzie popularność zdobywał inny wizerunek – również *acheiropoietos* – tzw. *Veronica*, przechowywany w Bazylice św. Piotra w Rzymie, którego kult stanowił w pewnym sensie kontynuację praktyk zaszczyconych w bizantyjskim średniowieczu wobec obrazu edeskiego¹⁹. Pozwoliłam sobie na tę nieco rozbudowaną dygresję, ponieważ pośród podobizn Chrystusa pomieszczonych na kartach *Album Orbis* (AO II, k. 16 *recto*) znalazła się XIX-wieczna litografia z wizerunkiem rzymskiej chusty Weroniki autorstwa Antonia Puccinelli'ego (1822-1897) (il. 1)²⁰.



Il. 1. C. NORWID, *Album Orbis II*, k. 16 *recto*

¹⁹ Podstawowym źródłem wiedzy na temat obu wizerunków Chrystusa pozostaje monografia E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende* (Leipzig 1899, s. 102-262), zawierająca bogactwo tekstów źródłowych (s. 158* - 335*). Z nowszych pozycji zob.: H. BELTING, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 235-258; I. WILSON, *Catum Turyński*, t. I, przeł. A. Polkowski, Bristol–New York 1978, s. 124-131; D. FREEDBERG, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 208-215. Najnowszą literaturę przedmiotu na temat edeskiej relikwii omawia M. Tycner-Wolicka (*Opowieść o wizerunku z Edessy. Cesarz Konstantyn Porfirogeneta i nieuczyniony ręką wizerunek Chrystusa*, Kraków 2009, s. 46-48).

²⁰ Wklejona przez Norwida reprodukcja jest przycięta, w związku z czym brakuje tekstu, który powinien znajdować się poniżej kompozycji: *Vera effigies Sacri Vultus Domini Nostri Jesu Christi, que Rome in Sacrosancta Basilica S. Petri in Vaticano religiosissime afservatur, et colitur.*

Niezliczone kopie wizerunku, drukowane na lnianym lub jedwabnym płótnie, były rozprowadzane pośród pielgrzymów po słynnym cudzie mającym miejsce w Bazylice św. Piotra 6 stycznia 1849 r., gdy pod koniec trzydniowego wystawienia chusty Weroniki, pomimo zasłonięcia relikwii jedwabną tkaniną, ukazał się na niej wyraźny wizerunek twarzy Chrystusa, niczym podświetlony delikatnym blaskiem²¹. Wklejona do albumu rycina stanowi jedyny ślad zainteresowania Norwida relikwią. Również i w biografii Norwida, który w trakcie opisanych wydarzeń mieszkał w Wiecznym Mieście, co więcej, włączył się w zainicjowane przez zmartwychwstańców działania Polaków, wyrażające poparcie dla Piusa IX (9 stycznia podpisał *Odezwę Polaków do papieża Piusa IX*)²², nie znajdziemy przekazów poświadczających uczestnictwo poety w nabożeństwach odprawianych z polecenia przebywającego w Gaecie (Gaecie) papieża, ani też żadnych wzmianek na temat cudu mającego miejsce w trakcie ich trwania.



II. 2. C. NORWID, *Album Orbis II*, k. 15 verso

²¹ Przeznaczone dla pielgrzymów podobizny chusty św. Weroniki, których popularność utrzymywała się od 1849 r. do początków XX w., opatrywano woskową pieczęcią oraz certyfikatem poświadczającym, iż dotknięto nimi świętych relikwii: chusty Weroniki, fragmentów Krzyża oraz włóczni, którą przebito bok Chrystusa. Zob. obszerną galerię fotografii tych wizerunków, opublikowaną w Internecie pod adresem: <http://www.holyfacedevotion.com/images.htm> (dostęp: 19.06.2018).

²² Z. TROJANOWICZOWA, Z. DAMBEK, przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007, s. 335.

Wracając do *Albumu Orbis*, odnotować wypada, że chusta św. Weroniki jest jednym z nielicznych pomieszczonych w zbiorze przedstawień twarzy Chrystusa w ujęciu *en face*, najchętniej sięgał bowiem Norwid po wizerunki profilowe. Serię portretów Zbawiciela inicjuje odrys medalu z głową w lewym profilu i hebrajską inskrypcją (AO II, k. 15 *verso*)²³. Po bokach profilu Chrystusa widnieje napis: א ישו (Jezus)²⁴, z kolei na rewersie złożona z pięciu wierszy, mało czytelna inskrypcja (dodatkowo odwrócona o 180 stopni) (il. 2)²⁵.



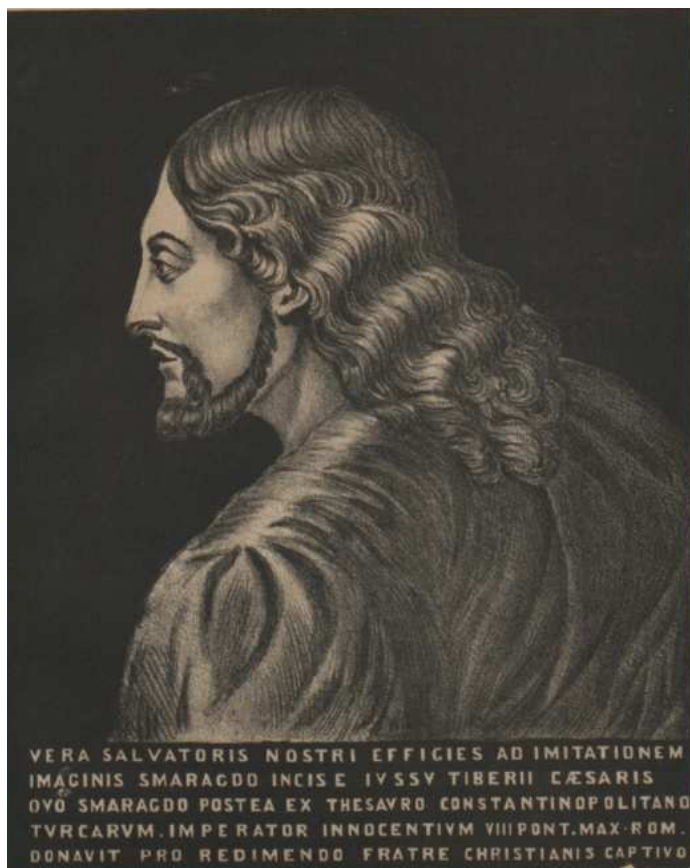
II. 3. Medale z wizerunkiem Chrystusa i hebrajskimi inskrypcjami

²³ Katalog II, poz. 317/VII.II i 318/VII.II.

²⁴ Za: A.R.S. KENNEDY, *The Medals of Christ with hebrew inscriptions*, "The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society", seria V, nr 1/2(1921), s. 135.

²⁵ Treść inskrypcji zamieszczonej na stronie *recto* medalu stała się w pierwszych dekadach ubiegłego stulecia przedmiotem ożywionych naukowych dyskusji. Czytelników zainteresowanych zagadnieniem odsyłam do opracowania Kennedy'ego, który, wskazując na pomyłkę w tekście, podaje następujące tłumaczenie inskrypcji „A Jezus Chrystus, Król przyszedł w pokoju i Bóg stał się człowiekiem Ω” (tamże, s. 135-142). Por. także: G.F. HILL, *The medallic portraits of Christ. The false shekels. The thirty pieces of silver*, Oxford 1920, s. 50.

Medale tego typu (mamy tutaj bowiem do czynienia z jednym z licznych wariantów (il. 3)), w czasach Norwida cieszyły się niemałym zainteresowaniem, a genezy umieszczonego na awersie wizerunku upatrywano z reguły w pierwszych wiekach Kościoła, wskazując na jego związki zarówno z opisem Lentulusa, jak i z mandylionem odwzorowującym prawdziwe oblicze Zbawiciela. Nie wykluczone, że Norwid zdawał sobie sprawę z powyższych tropów wpływo-logicznych, skoro odrys Chrystusowego medalu umieścił w *Albumie Orbis* na karcie poprzedzającej reprodukcję „Weroniki”, podczas gdy następującą po nich kartę wypełnia jeszcze jeden – również w tradycji obrazowej łączony z rzymskim *veraicon* – profilowy wizerunek Zbawiciela (il. 4).



Il. 4. C. NORWID, *Album Orbis II*, k. 17 recto

SZMARAGDOWA GEMMA

Ostatnie z wymienionych dzieł: widok głowy Zbawiciela, ujętej w lewym profilu, opatrzone rozbudowanym łańskim podpisem, potraktowane zostało przez twórcę ze szczególną atencją, o czym świadczy dwukrotna jego ekspozycja w obrębie zbioru (il. 4 i 5).



II. 5. C. NORWID, *Album Orbis II*, k. 19 verso

Czytelnik/widz *Albumu Orbis* najpierw spogląda na litograficzną reprodukcję obiektu, pochodzącą z nieustalonego dotychczas źródła (AO II, k. 17 *recto*), a następnie na Norwidowski odrys litografii, opatrzony datą 1850, obejmujący również wspomnianą inskrypcję (AO II, k. 18 *recto*):

„VERA · SALVATORIS · NOSTRI · EFFIGIES · AD · IMITATIONEM/ IMAGINIS · SMARAGDO · INCISAE · IUSSU · TIBERII · CAESARIS · / OVO · SMARAGDO · POSTEA · EX · THESAURO · CONSTANTINOPOLITANO · / TURCARUM ·

IMPERATOR · INNOCENTUM · VIII · PONTIF · MAX · ROM · / DONAVIT · PRO · REDIMENDO · FRATRE · CHRISTIANIS CAPTIVO.²⁶

Szczególnego zainteresowania omawianym wizerunkiem dowodzi również istnienie jeszcze jednej kopii litografii, wykonanej przez Norwida pięć lat później niż wersja albumowa, a zachowanej w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu. Najprawdopodobniej rysunek ten był wzmiankowany w przywołanej na wstępie artykułu [*Autobiografii artystycznej*], gdzie pośród swoich dokonań artystycznych autor *Quidama* wymienił: „Profil Zbawiciela, na przezroczystym papierze do sztychu przygotowany, z łacińską legendą, tłumaczącą źródła, z których powzięty [niepublikowany], własność księżnej Marceliny Czartoryskiej” (PWsz VI, 558). Kluczem do identyfikacji dzieła jest oczywiście wspomniany przez Norwida tekst łacińskiej legendy i choć nie możemy wykluczyć, że chodzi o jeszcze inną, nieznaną wersję rysunku, to jednak wysoce prawdopodobne wydaje się, że księżna Czartoryska podarowała swój egzemplarz Bibliotece Polskiej.

O ile obecność kopii wizerunku Chrystusa na karcie *Albumu Orbis* – obejmującego, jak to określił autor, „zbiór motywów”, eksponującego zatem poznawcze walory zgromadzonego materiału – jest w pełni uzasadniona, o tyle przywołanie drugiej wersji tegoż rysunku w rejestrze reprezentacyjnych dzieł autora *Promethidiona*, stanowiących wizytówkę jego artystycznej spuścizny, rodzi pewien poznawczy dysonans. Skłania tym samym do postawienia pytania o źródła tak wysokiej rangi szkicu, który został przez twórcę opatrzony adnotacją ujawniającą „wtórny” charakter dzieła: „przerysował / C. Norwid 1855”. Bez wątplenia kluczową rolę należy przypisać w tej kwestii tematowi dzieła, łączącemu aspekt wizualny z dołączoną do wizerunku notą, przynoszącą zwięzłą relację z dziejów legendarnej szmaragdowej gemmy z portretem Chrystusa. Ów obiekt, wykonany ponoć na zlecenie cesarza Tyberiusza, przez dłuższy czas przechowywany był w skarbcu cesarskim w Konstantynopolu, skąd został zagrabiony przez Turków w 1453 r., by po niespełna czterech dekadach trafić do Watykanu za sprawą sultana otomańskiego Bajazeta II, który przekazał obiekt, wraz z innymi drogocennymi darami (m.in. fragmentem włóczni św. Longinusa) oraz potężną sumą pie-

²⁶ Vera Salvatoris nostri effigies ad imitationem imaginis smaragdo incise iussu Tiberii Caesaris ovo smaragdo postea ex thesauro Constantinopolitano Turcarum Imperator Innocetium VIII Pont. Max. rom donavit pro redimendo fratre Christianis captivo (łac.) – Prawdziwy wizerunek naszego Zbawiciela na wzór obrazu szmaragdowego wykonanego na zlecenie cesarza Tyberiusza. Ten szmaragd został później ofiarowany papieżowi Innocentemu VIII przez władcę tureckiego ze skarbcza w Konstantynopolu na wykup jego brata znajdującego się w chrześcijańskiej niewoli. Zob. Katalog II, poz. 320/VII.II.

niężą, papieżowi Innocentemu VIII nie na wykup, jak głosi znana nam inskrypcja, lecz w zamian za dalsze przetrzymywanie w niewoli papieskiej jego brata i rywala Cema. Charles W. King, brytyjski kolekcjoner gemm, uchodzący za jednego z najwybitniejszych znawców w tej dziedzinie sztuki, w latach 60. XIX w. bezskutecznie poszukiwał szmaragdowej gemmy lub choćby śladów jej istnienia w zbiorach watykańskich, po czym wysunął przypuszczenie, że obiekt mógł zostać utracony w trakcie Sacco di Roma w 1527 r.²⁷ King wspominał również, że w londyńskich sklepach z rycinami miedzioryty z podobizną szmaragdu cesarza Tyberiusza oraz fotograficzne kopie tychże, opatrywane angielskim tłumaczeniem legendy, cieszyły się w 2. połowie XIX stulecia wielką popularnością²⁸. Zaznaczał zarazem, że wizerunek Chrystusa, widniejący na tych reprodukcjach, nie nosi znamion sztuki antycznej, czy bizantyjskiej, lecz związany jest stylistycznie z renesansem. Co więcej, uznał, że bezpośrednim wzorem przedstawienia jest postać Chrystusa z kartonu *Cudowny połów ryb* Rafaela (projektu jednego z arrasów ilustrujących dzieje św. Piotra i św. Pawła, przeznaczonych do Kaplicy Sykstyńskiej) (il. 6)²⁹.

We współczesnych badaniach wskazuje się powszechnie na przeciwny kierunek oddziaływań wpływologicznych, uznając iż wizerunek Zbawiciela z kartonu Rafaela powstał na wzór medalu datowanego na ok. 1500 r., którego pierwowzorem miała być watykańska gemma³⁰. Kolejnym świadectwem niezwyklej popularności szmaragdowego wizerunku mogą być również datowane na XVII w. olejne repliki mieszczące w obrębie zasadniczej kompozycji angielskie tłumaczenie oryginalnej łacińskiej inskrypcji³¹. Litografia z *Albumu Orbis* wpisuje się bez wątpienia w opisany powyżej wielowątkowy nurt naśladownictwa, zainicjowany w XV w. i wykazujący niemałą żywotność aż do czasów współczesnych Norwidowi.

²⁷ Ch.W. KING, *The emerald vernicle of the Vatican*, „The Archeological Journal” 1870 vol. 27, s. 188-189.

²⁸ Tamże, s. 181; zob. także A. WAY, *Ancient Portraits of Our Lord. After the Type of the Emerald Vernicle given by Bajazet II to Pope Innocent VIII*, [w:] Ch.W. KING, *Early Christian Numismatics and Other Antiquarian Tracks*, London 1873, s. 287-302.

²⁹ Ch.W. KING, *The emerald*, s. 181.

³⁰ J.K.G. SHEARMAN, *Raphael's cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972, s. 50-51; F. GIMALDI, *The Image of Christ*, London: The National Gallery, 2000, s. 96.

³¹ Trzy wersje wizerunku ze zbiorów prywatnych prezentowane są pod adresem internetowym: <http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Advanced-Search> (dostęp 15.09.2016).

II. 6. RAFAEL, *Cudowny połów ryb*

„... PROFIL BOŻY”

Wydaje się jak najbardziej zrozumiałe, że legenda o wizerunku Zbawiciela wykonanym w szmaragdzie: drogocennym kamieniu, będącym symbolem nieśmiertelności, Chrystusa oraz świętych, którzy cieszą się życiem duszy i ciała po zmartwychwstaniu, została przez Norwida uznana za nadzwyczaj interesującą³². U źródeł fascynacji omawianym obiektem najprawdopodobniej leżała również towarzysząca wizerunkowi inskrypcja, przedstawiająca w lapidarnej formie zamiatwane dzieje „prawdziwego wizerunku naszego Zbawiciela”. Brakuje wprawdzie przekazów pozwalających zrekonstruować stan wiedzy twórcy *Echa ruin* na temat dziejów omawianego obiektu, tym niemniej można przypuszczać,

³² S. KOBIELUS, *Lapidarium christianum. Symbolika drogich kamieni. Wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze*, Tyniec 2012, s. 79-80.

jak już uprzednio wzmiankowałam, że poeta świadom był związku szmaragdowej gemmy z „Weroniką”. Jedna z wersji wielowątkowej legendy o przechowywanej na Watykanie relikwii mówi wszak o cudownym uzdrowieniu cesarza Tyberiusza, które miało się dokonać za sprawą chusty. Stąd już tylko krok do uznania bezpośredniej zależności podobizny Zbawiciela wyciętej na zlecenia cesarza w szmaragdzie od watykańskiego *acheiropoietos*³³. Podążając tym tropem można z kolei wysunąć przypuszczenie, że oba wizerunki umieścił Norwid na sąsiednich kartach swojego „zbioru motywów” nieprzypadkowo, kierując się ich genetycznymi związkami. Ale odwzorowywana przez autora *Solo* kopia szmaragdu cesarza Tyberiusza, prezentująca twarz Chrystusa znaną również z dzieła Rafaela, zwraca uwagę wyjątkowo złożoną a zarazem wysublimowaną relacją pomiędzy wzorem a jego przetworzeniem, pomiędzy rzeczywistością a sztuką oraz między siłą tradycji i potencjałem artystycznego geniuszu. W dziele tym odnalazł Norwid splot wartości, które w sztuce cenił ponad wszystko: prawdę pierwowzoru, klasyczny ideał piękna oraz chrześcijańskiego ducha, gdyż – jak czytamy na kartach *Quidama* – „sprawa Pańska, wszystkie ideały najwyższe przena najwyższywszy, przez to samo niejako objęła je”³⁴.

Szukając źródeł Norwidowskiej fascynacji szmaragdowym wizerunkiem Chrystusa, nie sposób pominąć wspomnianej uprzednio predylekcji Norwida do ujęć profilowych. Wszak upodobanie to ujawnia się nie tylko w plastycznej, ale także w literackiej twórczości autora *Vade-mecum*, a obecność widoków profilowych wiąże się z bogactwem symboliki i metaforyki medalierskiej, na którą przed laty zwracał uwagę Leon Krzemieniecki³⁵. Znamienne jest, że starożytna Grecja przybrała w oczach Norwida postać „Pani [...] z równym profilem Minerwy” (*Marmur biały*, PWSz I, 100).

Sztuki profilu uczył się – jak pisała Elżbieta Dąbrowicz – od starożytnych, oglądając reliefy, biorąc do ręki medale, monety. Wedle Norwida profil unaoczniał relację, jaka zachodziła między indywidualium a zbiorowością. W profilu bowiem przegląda się z upodobaniem cała zbiorowość³⁶.

³³ Por. W.H. INGERSOLL, *Portraits of our Saviour*, „Harpers New Monthly Magazine” v. 72, maj 1886, s. 933-948.

³⁴ PWSz III, 184.

³⁵ Zob. L. KRZEMIENIECKI, *Medal w poezji i prozie Norwida*, [w:] TENŻE, *Romantycy o numizmatyce i medalierstwie*, Wrocław 1972, s. 55.

³⁶ E. DĄBROWICZ, *Profile Norwida*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 175.

Z uwagą spoglądał zatem Norwid na profile bohaterów swoich utworów oraz otaczających go osób, chętnie zestawiając je z wzorcami klasycznymi: tytułowy bohater *Quidama* „profil z greckich miał medali”, minister Rossi – „medalowej czystości rysów profil”. Nierzadko przy tym poeta „mierzył profil z znanymi biusty wielkich ludzi” (*Pompeja*): księżna Ludwika Beauveau przypominała z profilu Faustynę, żonę Marka Aureliusza (PWsz VIII, 367), twarz dziewczyny spotkanej w kawiarni na Wystawie Powszechnej wydała mu się „niesłychanie do Kleopatry podobna” (*Podróż po wystawie powszechnej*, PWsz VI, 208), a Napoleon „profil miał Aleksandrowy” (*Do JK. Na pamiątkę Paryża*, PWsz I, 210).

Poeta był przekonany, że w profilu zawiera się zarówno terażniejszość, jak i przeszłość, dlatego też projektując medalion Zygmunta Krasińskiego starał się uzyskać efekt „wielu tej samej osoby momentów [...], *momentów sumę!*”, dzięki czemu portret został przez Rogera Raczyńskiego oceniony jako „od fotografów podobniejszy”³⁷. Warto również odnotować, że większość autoportretów, a także znakomita część rzeczywistych i imaginacyjnych wizerunków pomieszczonych na kartach szkicowników i albumów, pokazuje nam profilowe ujęcia twarzy bądź sylwetek. I choć należy się zgodzić z Jerzym Sienkiewiczem, który, analizując przygodne szkice i notatki rysunkowe Norwida, dostrzegał w tej skłonności piętno „manierycznej i mnemotechnicznej jakby tendencji do łatwiejszego rysowania: w jednym kierunku – w lewo”³⁸, to zarazem nie ulega wątpliwości, że dominacja profilowej orientacji ma w twórczości autora *Solo* silne umotywowanie o naturze estetyczno-aksjologicznej. Świadczy o tym najdobitniej definicja, którą zawarł poeta na kartach *Promethidiona*, gdzie ustami Adama-Prometeja orzekł, że piękno, które wszak „kształtem jest miłości”, odsłania „*profil Boży, / przez grzech stracony nawet w nas, profilu cieniach*” (DW IV, 107)

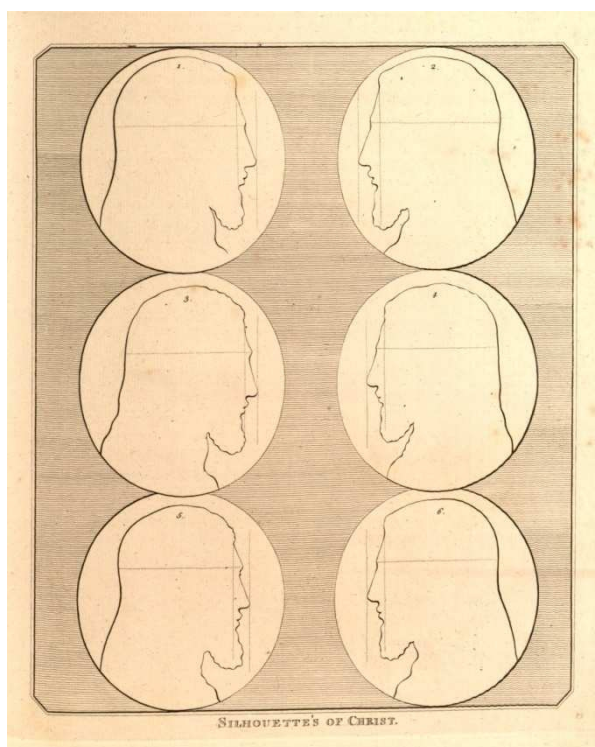
W dalszym planie Norwidowskich „studiów profilowych” pobrzmiewają oczywiście echa opowieści Pliniusza o mitycznych początkach malarstwa i rzeźby, u których genezy leżało obwiedzenie ludzkiego cienia linią, która była następnie wypełniana formami stosownymi dla każdej z wymienionych dziedzin sztuki³⁹. Fascynacja, jaką autor *Quidama* przejawiał wobec czystej linii profilu, przywołuje również skojarzenia z działalnością innych apologetów profilu: Aleksandra Cozensa oraz Johana Caspra Lavatera. Ten pierwszy, w latach 70. XVIII w. podjął się próby skodyfikowania elementów składających się na profil ludzkiej twarzy, które posłużyły mu do „skomponowania” profilu stanowiącego

³⁷ List C. Norwida do K. Krasińskiego z [sierpnia 1860], PWsz VIII, 429.

³⁸ J. SIENKIEWICZ, *Norwid malarz*, s. 68.

³⁹ PLINIUSZ STARSZY, *Historia naturalna*, przekł. I. i T. Zawadzcy, Wrocław 1961, s. 15, 43. Teorie Pliniusza omawia V.I. Stoichita (*Krótką historią cienia*, Kraków 2001, s. 11-20).

ilustrację „prostego piękna”⁴⁰. W intelektualnym konstrukcie stworzonym przez angielskiego akwarelistę bez trudu dostrzeżemy wielbiony przez Norwida „równy profil Minerwy”. Lavater z kolei uczynił z analizy profilu podstawę studiów fizjonomicznych, których celem było odnalezienie „lekarstwa dla duszy”. Wedle autora słynnych *Esejów o fizjonomice* w profilu uzewnętrznia się prawdziwa struktura duszy, zaś nos stanowi jeden z najistotniejszych efektów działania wewnętrznych sił, przez co zyskuje miano „wspornika duszy”⁴¹. Wystarczy spojrzeć na zamieszczoną we wspomnianej publikacji ilustrację zestawiającą sześć profili Chrystusa, by przekonać się o kierunkach analiz prowadzonych przez uczonego (il. 7)⁴².



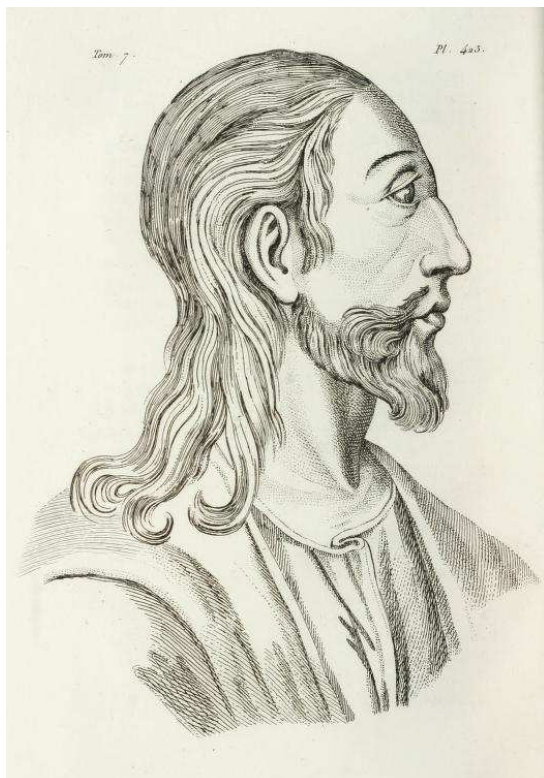
Il. 7. T. HOLLOWAY według rys. J.H. FÜSSLI, *Sylwetki Chrystusa*

⁴⁰ A. COZENS, *Principles of Beauty. Relative to the Human Head*, Londyn 1778, tabl. 1.

⁴¹ V.I. STOICHITA, *Krótką historia*, s. 155.

⁴² Za: J.C. LAVATER, *Essays on Physiognomy Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind*, Londyn 1792, s. 213. Na s. 212 znalazło się objaśnienie do ilustracji, w którym czytamy między innymi, że „żadna z tych głów nie może być uznawana za idealną reprezentację Jezusa Chrystusa” (tłum. E. Ch.).

Norwid znał „szanowne dzieła Lavatera”, a pisząc o związkach pomiędzy sztuką i innymi dziedzinami ludzkiej aktywności, wspominał, iż „zawyrokować nawet trudno, czyli [dzieła Lavatera] są dla artystów, czy dla lekarzy sporządzone”⁴³. W kontekście problematyki „prawdziwych” wizerunków Chrystusa na uwagę zasługuje cytat wynotowany przez poetę z dziesięciotomowej edycji pism szwajcarskiego fizjonomisty, zamieszczony pośród *Notatek etno-filologicznych*, gromadzonych równoległe z pracą nad *Albumem Orbis*⁴⁴. Cytat stanowi początkowy fragment opisu „starożytnego” portretu Zbawiciela opublikowanego przez Lavatera w zbiorze tzw. „fizjonomii idealnych” (il. 8), w którym – wskazując, że dzieło uznawane jest wedle legendy za autentyczny wizerunek Chrystusa – uczony podkreśla wielką siłę jego oddziaływania.

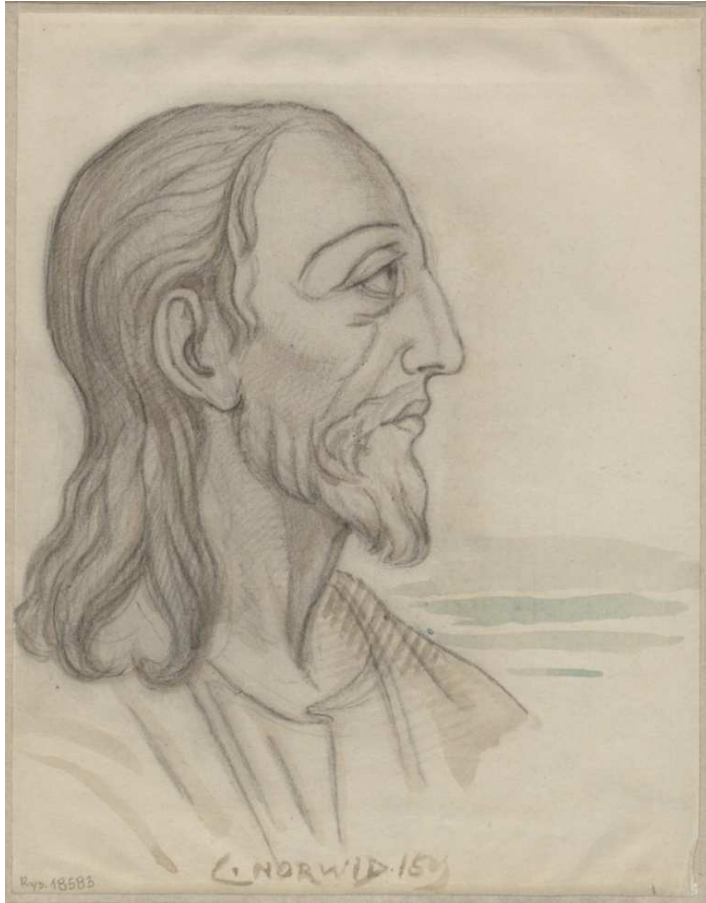


Il. 8. J.C. LAVATER, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*

⁴³ *O sztuce (dla Polaków)*, PWSz VI, 338.

⁴⁴ PWSz VII, 412 – za: J.C. LAVATER, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, t. VII, 1835, s. 191.

Norwidowskie przywołanie opisu Lavatera jest o tyle istotne, że pośród omawianych wizerunków Zbawiciela w albumie twórcy *Solo* znalazł się rysunek, który najpewniej został odrysowany bezpośrednio z publikacji Szwajcara (AO II, k. 17 *verso*) (il. 9)⁴⁵.



II. 9. C. NORWID, *Album Orbis II*, k. 17 *verso*

⁴⁵ XVIII i XIX stulecie przyniosły niezmierną wprost obfitość wydawnictw ilustrowanych, które multiplikowały wzory ikonograficzne, nierzadko w identycznej bądź tylko nieznacznie zmodyfikowanej formie, w związku z czym nierzadko niemożliwe jest ustalenie faktycznego źródła ikonograficznego „wypisu”.

Niestety u Lavatera nie odnajdziemy informacji, jaki obiekt posłużył mu za źródło ilustracji. Niewykluczone, choć daleka byłabym w tej kwestii od kategorycznych stwierdzeń, że wzorem mógł być fragment fresku imitującego mozaikę znalezionego na terenie rzymskich katakumb św. Kaliksta, którego reprodukcja, wraz ze stosownym objaśnieniem, została zamieszczona w imponującym wydawnictwie Louisa Perreta *Catacombes des Rome*⁴⁶. W tym samym dziele znalazł się – *notabene* – jeszcze jeden obiekt, którego odrys pomieścił Norwid w swoim zbiorze „prawdziwych wizerunków” Chrystusa z adnotacją „Chrystus z CATAKOMB”, a mianowicie płaskorzeźbione popiersie odnalezione na terenie katakumb św. Agnieszki (AO II, k. 20 *recto*) (il. 10).



II. 10. C. NORWID, *Album Orbis II*, k. 20 *recto*

⁴⁶ L. PERRET, *Catacombes de Rome: architecture, peintures murales, lampes, vases...*, t. I, Paris 1851, tabl. 28. (opis planszy tamże, t. VI, s. 31-32). Obecnie malowidło imitujące mozaikę, znajdujące się w zbiorach Muzeów Watykańskich (nr inw. 64316), datuje się na wiek XVIII. Zob. C. LEGA, *La nascita dei Musei Vaticani: Le antichità cristiane e il museo do Benedetto XIV*, „Bolletino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie” 28(2010), s. 117.

Wypada zarazem nadmienić, że Perret powątpiewał we wczesnochrześcijańskie pochodzenie obu dzieł, wskazując na cechy stylowe epoki renesansu⁴⁷. Nawet, jeśli przyjmiemy, że twórca *Echa ruin* korzystał z edycji Perreta nie można wykluczyć, że nie znał objaśnień do interesujących nas ilustracji kowanych w ostatnim tomie dzieła Francuza, wydanym kilka lat później niż my mieszczące tablice z ilustracjami, wskutek czego mógł być nieświadomy wspomnianych wątpliwości atrybucyjnych.

Norwidowskie poszukiwania „prawdziwego” wizerunku Zbawiciela, które zostały utrwalone na kartach drugiego tomu *Albumu Orbis* w postaci niewielkiej galerii Chrystusowych portretów, zasadniczo koncentrowały się – zgodnie z powyższymi ustaleniami – wokół ujęć profilowych. Skłonności tej nie przeczy nawet obecność pośród zgromadzonych podobizn reprodukcji rzymskiej chusty św. Weroniki, otaczanej wielowiekowym kultem relikwii, która powstała, jak sądzono, przez fizyczny kontakt z twarzą Chrystusa, prezentującej hieratyczny, frontalny widok Świętego Oblicza. Wydaje się, że poeta – zgodnie z tradycją – widział w tym obrazie archetyp wszystkich wizerunków Zbawiciela, ale zarazem traktował go jako niezmienny i konieczny, ale pozostający nieco w cieniu wzór, czy może raczej punkt odniesienia dla portretów „prawdziwszych”, ukazujących linię profilu twarzy. Zakorzeniona w stałym obcowaniu z antycznym medalierstwem, z dziedzictwem starożytności, które urastało w myśli poety do rangi sztuki „wieczno-trwałej” i „wieczno-wzorowej”, która zarazem była „najwięcej ludzką ze wszystkich sztuk” (*O sztuce dla Polaków*), fascynacja profilem obejmowała różne dziedziny twórczej aktywności autora *Vade-mecum*, przenikając również do jego codzienności. Zarysowane powyżej tropy i ślady wpływologiczne, prowadzące od zgromadzonych na kartach *Albumu Orbis* Chrystusowych wizerunków, dają – jak sądzę – wyraz wielowymiarowości oraz głębi tego zainteresowania, które w szerszej perspektywie doprowadziło Elżbietę Dąbrowicz do konstatacji, iż „idąc tropem Norwidowych „profilów” można przemierzyć całą spuściznę pisarza i artysty”⁴⁸.

Najbardziej wymowne świadectwo Norwidowskiego zapatrzenia w profil, ujawniające zarazem skłonność artysty do komplikowania sensów i piętrzenia znaczeń, stanowi – w moim przekonaniu – tytułowy szmaragd cesarza Tyberiusza. Utrwalona przez autora *Solo* wersja wizerunku łączy wszak tradycję *acheiropoietos* z antyczną formułą obrazowania oraz artystycznym geniuszem Rafaela, który w opinii poety „linię znał jako nikt nigdy nie znał i nie pozna jej” (*Bransoletka*, PWszVI, 35), ale nade wszystko potrafił doskonale formy staro-

⁴⁷ L. PERRET, *Catacombes de Rome*, t. VI, Paris 1855, s. 31-32, 62.

⁴⁸ E. DĄBROWICZ, *Profile Norwida*, s. 190.

żytne wypełnić „łaską w pojęciu chrześcijańskim, wypełniając duchem nieskalanym nieskalaność rysów i profilu” (*Nie ma mienia bez sumienia*, PWSz VI, 545).

SPIS ILUSTRACJI:

1. C. NORWID, *Album Orbis II*, k. 16 *recto*, Biblioteka Narodowa.
2. C. NORWID, *Album Orbis II*, k. 15 *verso*, Biblioteka Narodowa.
3. Medale z wizerunkiem Chrystusa i hebrajskimi inskrypcjami, za: R. WALSH, *Observations which accompanied a Hebrew Medal submitted to the Inspection of The Royal Irish Academy*, „The Transaction of the Royal Irish Academy” 13(1818), s. 160.
4. C. NORWID, *Album Orbis II*, k. 17 *recto*, Biblioteka Narodowa.
5. C. NORWID, *Album Orbis II*, k. 19 *verso*, Biblioteka Narodowa.
6. RAFAEL, *Cudowny połów ryb*, za: S. GRIBELIN, *The Seven Famous Cartons of Raphael Urbin*, Londyn 1720, Victoria and Albert Museum, Londyn.
7. T. HOLLOWAY według rys. J.H. FÜSSLI, *Sylwetki Chrystusa*, za: J.C. LAVATER, *Essays on Physiognomy Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind*, Londyn 1792, s. 213.
8. J.C. LAVATER, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, t. VII, 1820, po s. 190.
9. C. NORWID, *Album Orbis II*, k. 17 *verso*, Biblioteka Narodowa.
10. C. NORWID, *Album Orbis II*, k. 20 *recto*, Biblioteka Narodowa.

BIBLIOGRAFIA

- BELTING H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przekł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
- BOHUSZ-SZYSZKO M., *Norwid – plastyk*, [w:] *Norwid żywy*, red. W. Günter, Londyn, s. 242-254.
- CHLEBOWSKA E., „Co byłeś smutny aż do śmierci a miłujący zawsze” – motywy pasyjne w plastyce Norwida, [w:] *Kulturowy wymiar twórczości Norwida*, red. J.C. Moryc OFM, R. Zajączkowski, Lublin 2016, s. 133-144.
- DĄBROWICZ E., *Profile Norwida*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 171-190.
- FREEDBERG D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005.
- GIMALDI F., *The Image of Christ*, London: The National Gallery 2000.
- HILL G.F., *The medallion portraits of Christ. The false shekels. The thirty pieces of silver*, Oxford 1920.
- KENNEDY A.R.S., *The Medals of Christ with hebrew inscriptions*, „The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society”, seria V, 1921, nr 1/2, s. 134-142.

- KOBIELUS S., *Lapidarium christianum. Symbolika drogich kamieni. Wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze*, Tyniec 2012.
- KRZEMIENIECKI L., *Medal w poezji i prozie Norwida*, [w:] TENŻE, *Romantycy o numizmatyce i medalierstwie*, Wrocław 1972, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego” 1970, s. 54-58.
- KUZIĄK M., *Norwid – zmagania z podmiotowością. Epifanie poetyckie autora „Vade-mecum”*, „Pamiętnik Literacki” 106(2015), z. 4, s. 9-13.
- LEGA C., *La nascita dei Musei Vaticani: Le antichità cristiane e il museo do Benedetto XIV*, „Bolletino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie” 28(2010), s. 95-184.
- MELBECHOWSKA-LUTY A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- MERDAS A., *Łuk przymierza. Biblia w twórczości Norwida*, Lublin 1983.
- SAWICKA-LEWCZUK B., „Kto ze źródła pije...”. *Wokół Norwidowskiej koncepcji poety*, [w:] *Czytając Norwida 2*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 2003, s. 89-102.
- SHEARMAN J.K.G., *Raphael's cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972.
- SIENKIEWICZ J., *Norwid malarz*, [w:] *Pamięci Cypriana Norwida*, praca zbior., Warszawa 1946, s. 61-77.
- SMEYERS M., *An Eyckian Vera Icon in a Bruges Book of Hours, ca. 1450 (New York, Pierpont Morgan Library, MS. 421)*, [w:] *Serta Devota in Memoriam Guillelmi Lourdaux. Pars Posterior: Cultura Mediaevalis*, red. W. Verbeke i in., Leuven 1995, s. 195-224.
- STOICHITA V.I., *Krótką historia cienia*, Kraków 2001.
- TROJANOWICZOWA Z., DAMBEK Z., przy współudziale J. CZARNOMORSKIEJ, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007.
- TYCNER-WOLICKA E., *Opowieść o wizerunku z Edessy. Cesarz Konstantyn Porfirogeneta i nieuczyniony ręką wizerunek Chrystusa*, Kraków 2009.
- WILSON I., *Cahun Turyński*, t. I, przekł. A. Polkowski, Bristol–New York 1978.
- ZIELIŃSKI J., *Obraz pogodnej śmierci. Norwid – Rafael – Maratti i „Śmierć świętego Józefa”*, Lublin 2010.

SZMARAGD CESARZA TYBERIUSZA
– „PRAWDZIWE” WIZERUNKI CHRYSTUSA
W TWÓRCZOŚCI NORWIDA

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

Artykuł omawia Norwidowskie próby odwzorowania „prawdziwej twarzy” Chrystusa, utrwalone na kartach drugiego tomu *Albumu Orbis* w postaci niewielkiej galerii wizerunków Zbawiciela. Na zbiór ten składają się pochodzące z różnych źródeł ilustracje oraz Norwidowskie odrisy obcych dzieł, których dobór wyraźnie ujawnia intencję sięgania do tradycji ikonograficznej pierwszych wieków Kościoła. Autorka ustala źródła wizerunków Zbawiciela oraz

zwraca uwagę na predylekcję do ujęć profilowych, wpisując ją w szerszy kontekst plastycznej i literackiej twórczości Norwida.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid; *Album Orbis*; Jezus Chrystus; ikonografia chrześcijańska.

THE EMERALD OF EMPEROR TIBERIUS
– THE “TRUE” IMAGES OF CHRIST
IN NORWID’S WORKS

S u m m a r y

The article discusses Norwid’s attempts to reproduce the “true face” of Christ recorded on the pages of the second volume of *Album Orbis* in the form of a small gallery of the Saviour’s images. The collection consists of illustrations from various sources and Norwid’s copies of others’ works, the selection of which clearly reveals the intention of drawing on the iconographic tradition of the first centuries of the Church. The author determines the sources of the Saviour’s images and draws attention to the predilection for profile images, discussing it in the wider context of Norwid’s artistic and literary work.

Key words: Cyprian Norwid; *Album Orbis*; Jesus Christ; Christian iconography.

Translated by Rafał Augustyn

EDYTA CHLEBOWSKA – historyk sztuki, dr, pracownik Ośrodka Badań nad Twórczością C. Norwida KUL, e-mail: edytowo@gmail.com