

Dorota DecAkademia Pomorska
Słupsk**NORWID I POUSSIN****NORWID AND POUSSIN**

Słowa kluczowe: Norwid, sztuka wenecka, klasycyzm, Poussin, koloryzm, poglądy estetyczne
Key words: Norwid, Venetian art, classicism, Poussin, colourism, aesthetic views

Sztuka dla Norwida była „[...] sprawą życia niezmiernie ważną i osobistą, nie wyinkiem jakiejś wyłącznie intelektualnej koncepcji [...]”¹. Przekonują o tym wypowiedzi poety², jak też jego twórczość artystyczna i literacka. Powstałe dotychczas opracowania³ na ten temat zawierają analizy dzieł plastycznych Norwida, poglądów estetycznych, a także poszukiwania zależności i związków między uprawianymi przez niego różnymi rodzajami twórczego działania. Część prac⁴ dotyczy również

¹ T. Makowiecki, *Poeta i myśliciel. Rozprawy i szkice o Norwidzie*, Lublin 2013, s. 209.

² „[...] [C]ałe życie moje jedną ręką pisałem, drugą zaś kreśliłem rzeczy sztuk i [...]” list do T. Lenartowicza. W: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. IX, Warszawa 1971, s. 371-372 [dalej cyt.: PWSz]; „[...] Cyprian Norwid robi dziś swoje utwory akwafortą – jutro je może robić pędzlem, a pojutrze dżutem, jak medalion ś.p. Krasieńskiego. Jest rzeźbiarzem, malarzem, sztycharzem s w o i c h dzieł... to się nazywało przez sześćset lat i nazywa się: być s z t u k m i s t r z e m”. *Korespondencja i sprostowanie*, PWSz VI, 606; „[...] Że zaś ja dość lat temu-gwoli pracowałem, przeto przestałem pisać i w drugiej mej własności w obliczu Europy wystąpiłem [...]. I krytyka francuska po pierwszy raz postawiła nazwisko Polaka w jednym wierszu z Leonardem da Vinci, Dürerem i Rembrandem [...]” list do A. Cieszkowskiego, PWSz IX, 351.

³ O sztuce i poglądach estetycznych Norwida pisali: J. Piechocki, *Norwidowa koncepcja sztuki-pracy*, Poznań 1929; M. Piechal, *O Norwidzie*, Warszawa 1937; H. Widacka, *Nieznany Norwid*, Warszawa 1996; C. Norwid, *Promethidion*, wstęp i oprac. S. Sawicki, Kraków 1997; K. Wyka, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989; A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001; *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007.

⁴ Zob.: D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.

stosunku Norwida do artystów współczesnych mu i tych, którzy tworzyli w epokach odległych. Wynikające z owych zestawień rozbieżności bądź cechy wspólne w postawie twórczej stwarzają możliwość ujrzenia złożonej osobowości artystycznej poety. Stają się też okazją do wnikięcia w przyczyny Norwidowskiej negacji czy aprobaty zróżnicowanych założeń w sztuce. Stąd uzasadniony wydaje się w kontekście Norwida wybór prezentacji Nicolasa Poussina. Jego twórczość bowiem pełni funkcję swoistego zwierciadła odbijającego poglądy estetyczne poety, a przede wszystkim ukazującego akceptację Norwida dla wartości klasycznych w malarstwie.

Pojęcie klasycyzmu⁵ w sztuce znalazło swój artystyczny wyraz w licznych dziełach, dowodząc niezmiennej trwałości antycznego dziedzictwa i ciągłości wielowiekowej tradycji. Kult antyku rzymskiego, a następnie greckiego, jak pisze Mieczysław Porębski⁶, wpłynął na ukształtowanie epok i stylów, nadając znamieny rys malarskim i literackim wyobrażeniom poszczególnych twórców. Jednakże niewielu z nich udało się uniknąć „mielizn eklektycznego akademizmu”⁷, stwarzając własny „wzorzec klasyki”⁸, jak stało się to w przypadku siedemnastowiecznego malarza francuskiego, Nicolasa Poussina i odnoszącego się do jego twórczości polskiego poety, „sztukmistrza” Cypriana Kamila Norwida. Pierwszy z nich tworzył w okresie przenikających się wzajemnie nurtów: barokowego i klasycznego⁹, drugi w czasie słabnących, ale wciąż aktualnych tendencji klasyczno-romantycznych¹⁰. W zależności

⁵ Klasycyzm utożsamiano nie tylko ze starożytnością i doskonałością, ale również ze wszelkiego rodzaju sztuką naśladowującą styl Greków czy Rzymian. Dążenia te pojawiały się od XV wieku, w kolejnych epokach czyniono próby przynajmniej dorównania antycznym twórcom. Cechy, które przede wszystkim starano się powielić, to: „harmonia, umiar, równowaga” W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988, s. 211. W XVIII wieku ujęto je w obowiązującej formule klasycystycznej. Stworzone według niej dzieła miały charakteryzować się „szlachetną prostotą i spokojną wielkością”. A. Rottermund, *Klasycyzm i romantyzm. W: Dzieje sztuki polskiej*, red. B. Kowalska, Warszawa 1987, s. 91. Twórcami teorii wspierających klasycyzm w XVIII i XIX wieku byli: GE. Lessing, A.R. Mengs i J. Winckelmann, o którym wypowiada się Norwid w liście do J. Koźmiana (PWsz VIII, 108), stwierdzając, że „w epoce zepsucia i zniepokojenia f o r m y przyszedł [sztuce] w pomoc”.

⁶ M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3, Warszawa 1988, s. 11.

⁷ Tamże, s. 13.

⁸ Tamże, s. 68.

⁹ J. Białostocki, *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959, s. 225.

¹⁰ Opinie badaczy dotyczące przyjęcia daty zamykającej okres dziewiętnastowiecznego klasycyzmu nie są jednoznaczne: M. Rzepińska wskazuje na czas pojawienia się impresjonizmu – 1874 rok; A. Rottermund – lata 30.-40. XIX wieku; H. Honour – lata 50. XIX wieku; M. Porębski – lata 30. XIX wieku, akcentując intensywność kierunku i oddziaływanie wypracowanych przez niego zdobyczy kulturalnych przez następne 20 lat. K. Estreicher stwierdza natomiast, że „w drugiej połowie wieku klasycyzm wyradza się, słabnie i słusznie nazywany jest akademizmem”. W akademizmie też analogicznie znajdują swoje ujście pozostałości gasnącego w drugiej połowie XIX wieku romantyzmu. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1988, s. 381; A. Rottermund, *Klasycyzm i romantyzm...*, s. 207; H. Honour, *Neoklasycyzm*, przeł. W. Juszczyk, Warszawa 1972, s. 15; M. Porębski, *Dzieje sztuki...*, s. 16, 18, 106; K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa-Kraków 1984, s. 490.

Twórczość artystyczna Norwida również sytuuje się w obszarze sztuki klasycystyczno-akademickiej, o czym zaświadcza A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz...*, s. 49 i N. Cieślińska,

od uwarunkowań politycznych, społecznych czy topograficznych klasycyzm w sztuce przybierał odcień epoki nakładającej na nią swój filtr, decydujący o sposobach interpretowania klasycznych teorii. Dotyczyły one uznania prymatu intelektu nad emocjami, respektowania zasad chroniących przed hołubieniem rozpasanego indywidualizmu, poszukiwania ideału, kreowania dobrego smaku, pobudzania do heroicznego, wzniosłości, szlachetności, a także umiaru. Z tego też powodu można mówić o wieloznaczności tego pojęcia, zróżnicowanego w czasie i przestrzeni.

Dla Norwida klasycyzm stanowił harmonijne połączenie aspektów formalnych i treściowych¹¹, uwzględniających jednocześnie przeczuwaną w starożytności duchowość kojarzoną z chrześcijaństwem. „Nabytki wiedzy izraelskiej, greckiej i rzymskiej”¹² są według niego najważniejszym punktem odniesienia w procesie cywilizacyjnym, rozumianym przede wszystkim jako historia idei. Istotną pozycję w owym rozwoju zajmuje sztuka, która jest zobrazowaniem „powrotu” Norwida do źródła, tj. klasycyzmu – miejsca poszukiwań Dobra, Pięknego i Prawdy. Potwierdzeniem istnienia tychże wartości w wyobrażeniach artystycznych dla twórcy *Promethidiona* było malarstwo Nicolasa Poussina. O akceptacji tak rozumianej sztuki świadczy wypowiedź Norwida zawarta w liście do Stanisława Potockiego z 1868 roku:

[...] cała szkoła wenecka i część holenderskiej są dowodem, że można być w jednej i te samej osobie arcyznamiętym m a l a r z e m (pictor) i bardzo niższym artystą (artifex).

Z tej to przyczyny Poussin Mikołaj, kiedy był w Wenecji, uląkł się był własnego pędzla swojego i starał się stłumić swoje wielkie chwile koloryzmu, a l b o w i e m b a ł s i ę, a ż e b y t o t w ó r c z o ś c i j e g o a r t y s t y c z n e j n i e p r z y n i o ś l o u s z c z e r b k u!

Jak dalece? Musiał on być i filozofem, to wystarcza powyższa o tej trwodze jego wzmianka.

Artystów poznajemy po i d e a l e, a mierzymy ich po wysokości i d e a ł u...¹³

Na to, czy ów lęk Poussina był uzasadniony czy też nie, rzuca pewne światło teoria pięciu przeciwstawnych zjawisk sformułowana przez Henryka Wölfflina¹⁴ w 1915 roku, z których jedno dotyczy opozycji linearności wobec malarskości – głównego wyznacznika szkoły weneckiej. Aby zrozumieć sugerowane przez Norwida niebezpieczeństwo wpływów obcej wizji malarskiej na twórczość francuskiego klasycy, a tym samym przybliżyć się nieco ku wartościom estetycznym ważnym dla twórcy *Pro-*

Norwida Obywatel Gustaw Courbet. W: *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki. Sexagenario Dicata*, red. J.A. Chróścicki i in., Warszawa 1981, s. 666.

¹¹ „[...] Norwid najwyżej cenił tych artystów, którzy wywyższali ideał i tworzyli sztukę poważną, szlachetną, wzniosłą, przesyconą pierwiastkiem duchowym, ale zespoloną z życiem, z rzeczywistością. Pociągały go: spokój i umiar klasycznych form (pokrywających się czasem z zasadą sztuki akademickiej) [...]”. A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz...*, s. 49.

¹² „[...] Cywilizacja składa się z nabytków wiedzy i z r a e l s k i e j - g r e c k i e j - r z y m s k i e j, a ł o n o J e j c h r z e ś c i ą n s k i e [...]” *Quidam*, PWSz III, 80.

¹³ List do Stanisława Potockiego, PWSz IX, 349.

¹⁴ Powstałe kategorie przyczyniające się do zdefiniowania „epoki baroku” to płaszczyzna – głębia, wielość – jedność, forma zamknięta – forma otwarta, jasność – niejasność. J. Białostocki, *Pięć wieków myśli...*, s. 219. Zob. też: K. Estreicher, *Historia sztuki...*, s. 30.

methidiona, należałoby zgłębić istotę i fenomen odrębności malarstwa Wenecjan w odniesieniu do sztuki Poussina.

Rozwój sztuki weneckiej jako świadomie określonej koncepcji działań twórczych, datowanej od XV do XVIII wieku rozpoczyna artystyczna dynastia Bellinich¹⁵. Wpisuje się ona w funkcjonujący już od starożytności proces współzawodniczenia oraz zaznaczania różnic poszczególnych obszarów i miast Italii w dziedzinie sztuki¹⁶. I o ile dla florentczyków, jak np. dla Paola Uccella, ważna była perspektywa w obrazowaniu malarskim czy oddanie dynamiki będącej odzwierciedleniem aktywności wewnętrznej w przedstawieniach Antonia Pollaiuola, Leonarda da Vinci, Michała Anioła, o tyle dla Wenecjan kwestię najistotniejszą stanowiło stworzenie nastroju kontemplacji, wyciszenia¹⁷ towarzyszącego subiektywności przeżycia estetycznego, pozwalającego odczuwać widzowi rodzaj swoistej satysfakcji – *dilettare*¹⁸. Pomimo czerpania inspiracji z mitologii, Biblii czy przekazów historycznych, nie chodziło wszakże o zgodną z oryginałem literackim narrację, lecz o barwne, liryczne, nacechowane swobodą i witalnością połączenie natury z fascynacją ludzkim ciałem. Na możliwość wprowadzenia tychże – o niekwestionowanej jakości artystycznej, rzutującej na kierunek rozwoju malarstwa europejskiego XVI wieku – założeń twórczych Wenecjan wpłynęło wiele czynników. Jednym z nich jest brak ingerencji Kościoła w sprawy wewnętrzne Wenecji, w tym niepodporządkowanie się wytycznym soboru trydenckiego (1545-1563) dotyczącym sztuki¹⁹. Szczególna mieszanka wpływów islamu i Bizancjum z jednej strony, z drugiej zaś trendy przenikające z północnej Europy i lądowej Italii sprawiły, że peryferyjnie położona Wenecja jako potęga kulturalna i gospodarcza²⁰ stała się miejscem artystycznej kumulacji, stanowiącym znakomite podłoże rozwoju oryginalnego malarstwa, którego priorytetem było, jak twierdzi J. Białostocki, „dostarczanie przyjemności i zaspokajanie zmysłów”²¹. Cel ten został osiągnięty zawężeniem środków artystycznego wyrazu²², przede wszystkim rysunku, na rzecz uwypuklenia głównej dominanty malarstwa weneckiego, tj. koloryzmu. Według Karola Estreichera²³, Wenecjanie tworzyli kompozycje malarskie bez uprzedniego dokonywania zarysu, kładąc bezpośrednio na płótnie plamy barwne organizujące płaszczyznę obrazu. Największe znaczenie miała szybkość

¹⁵ Sztuka wenecka XV wieku dotyczyła przede wszystkim rozkwitu rzeźby i architektury, „malarstwo weneckie we właściwym sensie tego słowa nie istniało”. G. de Logu, M. Abis, *Malarstwo weneckie złotego okresu XV-XVIII w.*, przeł. W. Gall, Warszawa-Budapeszt 1976, s. 7.

¹⁶ J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 44-46.

¹⁷ Tamże, s. 49.

¹⁸ Na przykład *Sacra Conversazione* Belliniego czy *Madonna Castelfranco* Giorgiona.

¹⁹ Miało to ogromne znaczenie dla artysty, obywatela Republiki Weneckiej, Veronesa, kiedy ten stanął przed władzami inkwizycji wezwany na proces po namalowaniu obrazu: *Wesele w Kanie*; G. de Logu, M. Abis, *Malarstwo weneckie...*, s. 22. Zob. też: A. Gogut, *Sztuka manieryzmu i baroku*. W: *Dzieje sztuki powszechnej*, red. B. Kowalska, Warszawa 1986, s. 176-185.

²⁰ Używany w malarstwie weneckim sproszkowany kamień lapis lazuli sprowadzany z Afganistanu. Był droższy niż stosowane w tej samej formie złoto. Ów niezwykle atrakcyjny w swej barwie niebieski odcień stanowił podstawę malarskiego kodu informacyjnego, poświadczając status przedstawianych postaci, *Trzech Bellinich*, [laudate44. wordpress.com/2013/03/24/trzech-bellinich/](http://laudate44.wordpress.com/2013/03/24/trzech-bellinich/) [28.03.2013].

²¹ J. Białostocki, *Refleksje i syntezy...*, s. 50.

²² Por.: K. Secomska, *Tintoretto*, Warszawa 1984, s. 6.

²³ K. Estreicher, *Historia sztuki...*, s. 463.

obserwacji, intuicyjność, której wyrazem była zróżnicowana faktura, wynikająca między innymi ze swobodnego „szerokiego” sposobu operowania pędzlem. Malarską miękkość uzyskiwaną poprzez wysublimowane przejścia tonów, a także kontrasty barw ciepłych i zimnych, zauważył i docenił już w 1660 roku teoretyk estetyki weneckiej Marco Boschini²⁴, mówiąc o malarstwie „miękkim, gęstym i bez konturów”²⁵. Tradycję koloryzmu zapoczątkowaną przez rodzinę Bellinich kontynuowali i rozwijali, wzbogacając między innymi o luminizm kolorystyczny²⁶: Giorgione, Palma il Giovane, Tycjan, Paolo Veronese, Jacopo Tintoretto, dynastia Bassano, Giovanni Battista Tiepolo i inni²⁷. Ich twórczość nacechowana osobliwym, niepowtarzalnym klimatem, kojarzonym z „idyllicznością” samej Wenecji przyciągała i inspirowała wielu twórców, takich jak: Diego Velázquez, El Greco, Peter Paul Rubens, Édouard Manet, Paul Cézanne czy August Renoir. Nicolas Poussin nie był w tej mierze wyjątkiem. Z arcydziełami malarstwa weneckiego zapoznał się w 1624 roku²⁸, a wpływy, jakim wówczas uległ, dotyczące formy i treści malarskiego obrazowania, istniały w jego sztuce do około 1632 roku. Nie były zresztą jedynymi²⁹, które złożyły się na całokształt dokonania twórczych „doktrynera akademizmu”. Poussin, inspirując się malarstwem weneckim w zakresie tematyki, malował bachanalia, święta wiosny, putta³⁰, czyli motywy nawiązujące do bytowania pozbawionego realnych odniesień: radosnego i beztroskiego.

Nie mogły one zyskać akceptacji Norwida, który sztukę pojmował jako wysokiej rangi posłannictwo zdolne przekształcać jednostki i społeczeństwa. Według poety tylko twórczość zanurzona w wartościach chrześcijańskich, ewokowanych między innymi przez Platońską triadę, może zostać uznana za wartościową, gdyż prowadzi ku doskonałości³¹, do osiągnięcia której zobowiązany jest każdy człowiek. Z dążeniem do ideału wszakże wiążą się pewien wysiłek i praca, a sztuka ma tę aktywność pobudzać i ukierunkowywać³², co w malarstwie weneckim nie istnieje.

Biorąc pod uwagę warstwę przedstawieniową kompozycji Poussina, na którą składają się mitologiczne postaci w specyficznym pejzażu Wenecji w kompozycjach takich, jak: *Królestwo Flory*, *Narcyz i Echo*, *Merkury i Venus*³³, nie można pominąć zagadnień formy, bowiem ona również czerpie z wzorców weneckich. Malowidła te charakteryzują się jasnym kolorytem barw lokalnych, podkreślającym liryczność i nastrojowość poprzez użycie ochry imitującej łagodne, migotliwe światło. Uwagę zwraca szeroka rozpiętość tonów barwnych przy jednoczesnym zróżnicowaniu fak-

²⁴ J. Białostocki, *Refleksje i syntezy...*, s. 51.

²⁵ H. Kozakiewiczowa, *Renesans we Włoszech*. W: *Dzieje sztuki powszechnej...*, s. 150.

²⁶ Tamże, s. 155.

²⁷ E. Bieńkowska, *Co mówią kamienie Wenecji*, Gdańsk 2000, s. 110.

²⁸ J. Michałkova, *Nicolas Poussin*, Warszawa 1980, s. 12.

²⁹ Według Białostockiego Nicolas Poussin inspirował się w swej twórczości, oprócz malarstwa weneckiego, francuskim i włoskim manieryzmem, caravaggionizmem, antykiem oraz sztuką Rafaela. *Poussin i teoria klasycyzmu*, oprac. J. Białostocki, Wrocław 1953, s. XI.

³⁰ J. Michałkova, *Nicolas Poussin...*, s. 14.

³¹ O wertykalizmie sztuki w kontekście Norwidowych oczekiwań wobec twórczości pisze G. Hal-kiewicz-Sojak, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010, s. 227.

³² PWSz VI, 373.

³³ Prace te wykonane ok. 1626 roku techniką gwaszową znajdują się w rzymskiej kolekcji Incisa della Rocchetta. J. Michałkova, *Nicolas Poussin...*, s. 13.

tury. Swoboda malarska w ujęciu postaci jest wyrazem wykorzystania emocjonalnych możliwości barw w celu stworzenia atmosfery pogodnej i sielankowej. Użytkowaniu tego efektu służy również rezygnacja z nadmiaru dekoracyjnych detali. W kompozycji heroicznej *Tankred i Herminia*³⁴ dopełniająco współbrzmiające, ulubione barwy Poussina: błękit, czerwień i złocista żółć, powiązane zostały za pomocą „systemu odbić”³⁵. Przedstawienie to, jak i bachanalia³⁶ są dowodem na to, że ukazane postaci, harmonijnie współgrające z otoczeniem, wzorowane na weneckiej „jedności” Tycjana, pokazano tak, by zaakcentować przede wszystkim ich gesty, a nie mimikę twarzy. Wynika to stąd, że zdaniem Jurija Zołotowa, Poussina nie absorbowwała znacząco „fizjologia namiętności”, lecz intelektualny aspekt postaw ludzkich, co znalazło odzwierciedlenie w jego wczesnej twórczości inspirowanej wpływami weneckimi, jak i tej późniejszej: dojrzałej, racjonalnej, niezależnej³⁷. Kwestia ta niewątpliwie wpłynęła pozytywnie na opinię Norwida o sztuce Poussina, poeta jako sztukmistrz cenił sobie w malarstwie „senatorski gest” i „parlamentarną fałdę na ramieniu”³⁸. Nie w prezentacji zaś sfery emocji postrzegał wszakże istotę twórczości³⁹, lecz w godnym przedstawianiu postaw moralnych, nawiązującym w swym charakterze do klasycyzmu oraz zrodzonego z niej akademizmu, którego podwaliny w gruncie rzeczy stworzył w XVII wieku właśnie Poussin. Ale zanim wenecki artysta ukształtował swój „oryginalny system twórczy”⁴⁰, kwalifikujący go, zdaniem Norwida, do znalezienia się w gronie „arcyznamienitych malarzy (pictor)”⁴¹ i filozofów, przeszedł przez etap tworzenia malarstwa służącego jedynie przyjemnej „delektacji”⁴², za sprawą wybujałej kolorystycznie „weneckiej zmysłowości”⁴³, którą ostatecznie odrzucił na rzecz zaangażowania się w sztukę „komunikującą treści filozoficzne, moralne i polityczne”⁴⁴. W tym aspekcie Norwid upatrywał niebezpieczeństwo spłylenia wizji artystycznej Poussina, zbieżnej również z jego własnymi preferencjami estetycznymi. Bowiem dla poety – jak zauważa Dariusz Pniewski⁴⁵ – sztuka, której jedynym celem jest określony sposób wykorzystania środków artystycznych, nie może jawić się jako wartościowa, a poświadczeniem prawdziwości takiego przekonania są krytyczne słowa Joshui Reynoldsa, który zauważył, że dominującą jakością sztuki weneckiej jest „nadmiar uroku ani-

³⁴ Obraz znajduje się w zbiorach Ermitażu w Leningradzie.

³⁵ Zob.: *Nicolas Poussin*, wstęp i wybór il. J. Zołotow, przeł. J. Kazem-Bek, seria: „Wielcy malarze świata”, Warszawa 1986, s. 12.

³⁶ Przykładem realizacji malarskiej Poussina o tej tematyce jest dzieło: *Bachanalia przed hermą Pana*. Obraz znajduje się w National Gallery w Londynie.

³⁷ Tamże, s. 10.

³⁸ PWsz IX, 349.

³⁹ W malarstwie romantycznym dominowała „chęć szokowania widza, ekstrawagancja, lubowanie się w tematach dzikich i odrażających, pragnienie zwrócenia na siebie uwagi za wszelką cenę”. Forma tych realizacji stanowiła niejednokrotnie zaprzeczenie harmonii, umiaru, równowagi. Nie najważniejsze były również treści umoralniające, wzniosłe, akcentujące prawdę. M. Porębski, *Dzieje sztuki...*, s. 60.

⁴⁰ *Nicolas Poussin...*, s. 9.

⁴¹ PWsz IX, 349.

⁴² M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 101.

⁴³ J. Białostocki, *Pięć wieków myśli...*, s. 83.

⁴⁴ M. Poprzęcka, *Akademizm...*, s. 101.

⁴⁵ D. Pniewski, *Między obrazem i słowem...*, s. 97.

żeli osąd⁴⁶. Zresztą sam Poussin u kresu swej aktywności twórczej stwierdził, że uległ niewłaściwym wpływom, nazywając kolory „przynętą dla oczu”⁴⁷.

Brak treści ideologicznych w sztuce weneckiej i przedłożenie indywidualizmu ponad „wartości zbiorowe”, czyli wielowiekowy system wypracowanych reguł, mogły w opinii autora *Promethidiona* stanowić symptomatyczny wskaźnik słabej kondycji społeczeństwa, dla którego upadek był nieuchronnym kresem suwerenności. Jak pisze Ewa Bieńkowska: „[...] pod sam koniec wieku Europa oświecona uporała się z dwoma dziwolągami, monstrami politycznymi, które musiały budzić irytację swym anachronizmem: arystokratyczną Republiką Wenecką⁴⁸ i szlachecką Rzeczypospolitą [...]”⁴⁹.

W tym kontekście, według Norwida, sztuka wenecka jako wytwór myśli nie tylko artystycznej tegoż narodu zawiodła, gdyż skupiła się przede wszystkim na dostarczaniu zmysłowej *dilettare*, legitymizującej bogactwo, splendor i potęgę Wenecji, a nie na wskazywaniu wartości wyższych, by poprzez nie kształtować właściwe postawy etyczne swych obywateli. Nie stała się „chorągwią na prac ludzkich wieży”⁵⁰, lecz przyczynkiem do pogrążenia Wenecjan w wyrafinowanej dziewiętnastowiecznej swobodzie obyczajowej oraz dekadentyzmie. Ześrodkowanie tak ważnego dla Norwida aspektu materialnego i duchowego w sztuce, rozumianego jako połączenie „rzemiosła” z „modlitwą”, również nie znalazło swego odbicia w ówczesnym weneckim obrazowaniu malarskim. Powodem tego było charakterystyczne rozumienie chrześcijaństwa przez twórców weneckich, zupełnie obce Norwidowi głęboko pojmującemu i przeżywającemu swą katolickość⁵¹. Traktowanie przez Wenecjan kwestii religijnych nie było marginalne, lecz przefiltrowane przez ich „weneckość”⁵². Przykładem tego zjawiska w malarstwie weneckim jest zestawienie Marii, matki Jezusa z upostaciowaniem Wenecji jako kobiety. Stąd już niedaleko do przesunięcia punktu ciężkości z uwielbienia świętej osoby na kult Republiki, czyli samouwielbienie⁵³. Powstawały oczywiście kompozycje malarskie o tematyce chrześcijańskiej. Tworzyli je Giovanni Bellini (madonny) czy Tintoretto (ostatnie wieczerze), ale priorytetem była ekspozycja wartości estetycznych, a nie doświadczenie religijne.

Nie zmienia to faktu, że Wenecja jawiła się Norwidowi jako źródło szczególnej inspiracji⁵⁴, której dał wyraz w swej twórczości literackiej. Mowa o tzw. (bo to tytuł

⁴⁶ J. Białostocki, *Refleksje i syntezy...*, s. 52.

⁴⁷ J. Michałkova, *Nicolas Poussin...*, s. 19.

⁴⁸ Po jedenastu wiekach niezależności miasta Republikę Wenecką podbił Napoleon Bonaparte w 1797 roku (jednym w Europie obiecując wolność, drugim ją zabierając).

⁴⁹ E. Bieńkowska, *Co mówią kamienie...*, s. 153.

⁵⁰ *Promethidion*, PWSz III, 446.

⁵¹ „Norwid żył Kościołem i w Kościele, trwał wiernie i mężnie przy papieżu i Rzymie”. A. Merdas, *Dochodzić – trud czyli o problemach badań nad chrześcijaństwem Norwida*. W: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 114. Z powodów politycznych i materialnych na Republikę Wenecką była wielokrotnie nakładana ekskomunika, między innymi przez papieża Juliusza II w 1509 roku jako jeden z elementów strategii wojennej. E. Bieńkowska, *Co mówią kamienie...*, s. 117.

⁵² Tamże, s. 126.

⁵³ Tamże, s. 166-168; Paolo Veronese, *Apoteoza Wenecji* (ok. 1583 r. Wenecja); Sebastiano Ricci, *Wniebowzięcie Marii* (1733 r. Budapeszt); Paolo Veronese, *Junona obsypuje swoimi darami Wenecję* (1553 r. Wenecja); Jacopo Palma Starszy, *Sacra Conversazione* (1521 r. Vincenza).

⁵⁴ Norwid dobrze znał Wenecję. Bywał tam w latach 1843-1845. A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz...*, s. 183.

nadany przez Gomulickiego) *Trylogii włoskiej* powstałej w 1882 roku⁵⁵, zawierającej: *Stygmata*, *Ad leones!* i *Tajemnicę lorda Singelwortha*. W przypadku pierwszej i drugiej noweli miejscem akcji jest Rzym, ostatniej zaś – Wenecja. Według Gomulickiego każdej z części można przyporządkować kategorię określającą najistotniejszy obszar odniesień Norwida i są to kolejno: historia, sztuka, człowiek⁵⁶. W kontekście omawianych preferencji estetycznych Norwida i postrzeganej przez niego sztuki weneckiej niebagatelne znaczenie ma nowela *Ad leones!*. Wciąż aktualną kwestią zaprzatającą umysły badaczy jest, jak to określiła Zofia Stefanowska za Kazimierzem Wyką, wątpliwość, „czy linię postępowania rzeźbiarza, poeta przeprowadził w sposób dostatecznie wyraźny”⁵⁷ i czy artysta jest winny sprzeniewierzenia się sztuce. Opinie są podzielone. Według Konrada Górskiego⁵⁸, Juliusza W. Gomulickiego⁵⁹, Jacka Trznadla⁶⁰, Sławomira Rzepczyńskiego⁶¹ i Dariusza Pniewskiego⁶² winę ponosi rzeźbiarz. Reprezentowana przez niego rzeźba wykonana była na dobrym poziomie technicznym, „magistralnym”⁶³, lecz pozbawiona idei, co degradowało ją do pełnienia funkcji jedynie estetyzującej. „Miałość” charakteru rzeźbiarza, uwypuklona w momencie pokusy materialnej i chęci przypodobania się, została dookreślona wizerunkiem psa towarzyszącego rzeźbiarzowi, symbolizującego według badaczy sztukę klasycznej Grecji⁶⁴.

Dynamiczna w swym charakterze gwałtowność i różnorodność przemian nie tylko w sferze artystycznej XIX wieku stwarzała konieczność postawy artysty nacechowanej przede wszystkim uniwersalnością. Zdolność dopasowania się dziewiętnastowiecznego twórcy do wymagań rynku, w którym dzieło sztuki jest towarem, decydowała według Stefanowskiej o możliwości nie tylko tworzenia obrazów czy rzeźb, ale również ich sprzedawania. Zdaniem badaczki, nie można więc za tę sytuację winić rzeźbiarza, którego celem było wykonanie kompozycji w trwałym, szlachetnym i drogim materiale, czyli w marmurze, a nie w kruszącej się pospolitej glinie⁶⁵. Za niewinnością autora rzeźby opowiadał się również K. Wyka, wskazując na „ironię doskonałej wyższości” czy „ironię pozornej zgody”⁶⁶, mającej na celu obnażenie braku kompetencji i absurdalności myślenia odbiorcy. W kontekście przyto-

⁵⁵ J.W. Gomulicki, *Wstęp*. W: C. Norwid, *Trylogia włoska*, Warszawa 1979, s. 18.

⁵⁶ Tamże, s. 48.

⁵⁷ Z. Stefanowska, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 50.

⁵⁸ K. Górski, *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1964, s. 219-238.

⁵⁹ J.W. Gomulicki, *Wstęp...*, s. 33-37.

⁶⁰ J. Trznadel, *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978, s. 104-177.

⁶¹ S. Rzepczyński, *Wokół nowel „włoskich” Norwida*, Słupsk 1996, s. 86-149.

⁶² D. Pniewski, *Między obrazem i słowem...*, s. 284.

⁶³ „[...] Ilekroć co jest magistralnie oddanego (np. ciało kobiety Loewe), tylekroć jest b e z s e r c a i p o m y s ł u, tak dalece, że sztukmistrz coś biegle zrobiwszy woła przyjaciół i pyta: »Co to będzie? Jak to zwać? Czy to Kleopatra, czy Matka Boska?« [...]” *Salon paryski 1881*, PWSz VI, 537.

⁶⁴ O „greckości” charcicy w *Ad leones!* świadczą fragmenty, że „była cenna u wszystkich”, tj. „u dwóch chórów (greckich)” i odznaczała się „monumentalnymi formami” PWSz VI, 134, 138. Potwierdzeniem zasadności takiego odczytania jest koncepcja Rzepczyńskiego o trzech systemach estetycznych, z których jeden to helleńsko-laciński, jak również uwagi Górskiego. S. Rzepczyński, *Wokół nowel...*, s. 143; K. Górski, *Z historii i teorii...*, s. 222.

⁶⁵ Z. Stefanowska, *Strona romantyków...*, s. 51-53.

⁶⁶ K. Wyka, *Cyprian Norwid...*, s. 190-192.

czonych opinii na temat rzeźbiarza – winien czy nie winien – i precyzyjności określenia jego postawy moralnej, fundamentalne znaczenie mają słowa opisujące artystę, zestawione z dawną sztuką wenecką, postrzeganą przez Norwida negatywnie: „[...] O rudobrodym w czarnych aksamitach rzeźbiarzu, który na teraz nieruchomie, jak stary wenecki portret siaduje [...]”⁶⁷.

Brak ideowości w sztuce weneckiej i przemożna chęć zaspokojenia zmysłowych wrażeń odbiorców poprzez dominację koloru, co Pierre-Charles Levesque określił jako „wdzięczne kłamstwo”⁶⁸, wskazują jednoznacznie na cele, jakie rzeźbiarz uznał za właściwe osiągać w swej sztuce. Charakteryzują się one pozostawaniem w obszarze doczesności, materialności, estetyzacji i w związku z tym są dalekie od tego, co Norwid zawierał w swej twórczości, a co Trznadel określił „perswazyjnością”⁶⁹.

Dać wszakże należy, że w dziewiętnastowiecznym dyskursie na temat sztuki istniała swoista hierarchia ośrodków artystycznych, znanych pod nazwą szkół: rzymskiej, florenckiej, bolońskiej, weneckiej i flamandzkiej, z których dwie ostatnie postrzegane były na niższym poziomie, ponieważ „[...] ich głównym celem była wytworność; bardziej chciały olśniewać niż szukać doskonałego piękna [...]”⁷⁰, wyrażanego według neoklasyków przede wszystkim za pomocą linii. Norwid nie był więc odosobniony w swych poglądach estetycznych dotyczących przede wszystkim krytycznego postrzeżenia sztuki weneckiej.

Na krystalizację owych zapatrywań wpłynęła niewątpliwie wielka aktywność krytyków i artystów reprezentujących różne dyscypliny sztuki, jak też zróżnicowany sposób tworzenia, hołdujący tradycji (neoklasycyzm, akademizm) lub negujący ją (realizm czy impresjonizm). Pogłębiona w tych realiach indywidualizacja wypowiedzi twórczej zaowocowała zdaniem Marii Poprzęckiej⁷¹ zacieraniem granic stylowych, co z kolei przyczyniło się między innymi do wyłonienia przez współczesnych badaczy nowych terminów, takich jak np. „klasycyzm romantyczny”⁷². Oczywiście, sztukę wenecką z racji dominującego w niej koloryzmu kojarzono z romantyzmem, który, według Marii Rzepińskiej, był – obok neoklasycyzmu i realizmu – głównym prądem w malarstwie XIX wieku do momentu pojawienia się „rewolucji” impresjonistycznej (1874 r.)⁷³. Wielość i różnorodność kontrowersyjnych niekiedy rozwiązań artystycznych w odniesieniu do poszukiwań piękna idealnego wiązano z coraz bardziej uświadamianym zjawiskiem wpływów i naśladownictwa nie tylko dzieł minionych epok, ale i współczesnych. Kwestię tę poruszył Norwid w noweli *Menego*.

⁶⁷ *Ad leones!*, PWSz VI, 135.

⁶⁸ M. Zgórniak, *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995, s. 16. Owego „wdzięcznego kłamstwa” w obrazowaniu weneckim nie można bynajmniej zestawiać na zasadzie analogii z „kłamstwem sztuki mającym na celu ujawnienie kłamstwa życia”. S. Rzepczyński, *Wokół nowel...*, s. 73.

⁶⁹ J. Trznadel, *Czytanie Norwida...*, s. 177.

⁷⁰ M. Zgórniak, *Pędzel Tycjana...*, s. 17.

⁷¹ M. Poprzęcka, *Akademizm...*, s. 20.

⁷² Potwierdzeniem przenikania przeciwstawnych tendencji w dziewiętnastowiecznej sztuce jest wypowiedź Norwida (*Promethidion*, PWSz III, 464) dotycząca zawierania w dziele sztuki elementów romantycznych i klasycystycznych. M. Porębski wskazał na swoistą symbiozę klasycyzmu i romantyzmu dokonującą się w obszarze sztuki akademickiej. M. Porębski, *Dzieje sztuki...*, s. 152.

⁷³ M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 381.

*Wyjątek z pamiętnika (1850 r.)*⁷⁴, gdzie dookreślając biografię artystyczną polskiego malarza Tytusa Byczkowskiego⁷⁵, ujawnił swoje przemyślenia dotyczące kondycji rodzimej sztuki: „[...] Wszędzie, co artystów naszych w a d ą albo raczej w i n ą, wszędzie łatwo miejscowym tradycjom się poddawał z posłuszeństwem słowiańskim szkole każdej. Był to wzór cierpliwości, zaparcia się, pokory – w y k o n y w a n e j sprawiedliwej anizeli p o j ę t e j [...]”⁷⁶.

Bezrozumne i bezpodstawne naśladownictwo wśród polskich artystów sięgających po obce wzorce, charakterystyczne dla innych kulturowo nacji, Norwid uznał za niewłaściwe, gdyż uniemożliwiające rozwój polskiej myśli artystycznej. A w tej dziedzinie oczekiwania twórcy *Promethidiona* były niemałe. Wobec zmaterializowania sztuki zachodniej „prosta, chrześcijańska myśl polska”⁷⁷ ujęta w formach twórczego działania miała być impulsem całościowego przebudowania myśli artystycznej w sensie globalnym⁷⁸. Norwidowska wizja polskiej sztuki rozmijała się w oczywisty sposób z praktyką polskich artystów, polegającą, zdaniem poety, na posłusznym, cierpliwym, pokornym kopiowaniu tego, co zewnętrzne, a ignorowaniu pierwiastków chrześcijańskiego i narodowego. Logiczną konsekwencją rozumowania Norwida była zatem krytyczna odpowiedź poety, *O sztuce (dla Polaków)*, skierowana między innymi do Juliana Klaczki⁷⁹ w kwestii braku predyspozycji twórczych Polaków – „synów Północy” – do spożytkowywania cennej energii społecznej w rzeźbie i malarstwie⁸⁰. Według Klaczki, nieodosobnionego wszakże w swych poglądach estetycznych, Słowianie mogą być mistrzami tylko w dziedzinie słowa i dźwięku. Sztuki plastyczne zaś to „krzew egzotyczny, w cieplarni amatorstwa mozolnie pielęgnowany”⁸¹. Stąd tego rodzaju aktywność, zdaniem Klaczki, może być uważana za bezowocną lub wręcz szkodliwą⁸². Stanowisko krytyka wynikało między innymi z nadrzędności kwestii niepodległościowych, a szczególnie z problemu odzyskania suwerenności kraju – pozytywnego rozstrzygnięcia tej kwestii upatrywał publicysta w obronie wielkich wartości romantycznych. Według Klaczki poezja miała być najważniejszą

⁷⁴ PWsz VI, 167.

⁷⁵ Jedną z inspiracji napisania *Menego* był spacer Norwida z Byczkowskim po Wenecji, jak również to, że w niedługim czasie od ich ostatniego spotkania malarz popełnił samobójstwo. A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz...*, s. 55.

⁷⁶ PWsz VI, 169.

⁷⁷ „[...] Wyobrażałem sobie zawsze, że uczucie sztuki polskiej, przy ogólnym jej zmaterializowaniu na Zachodzie, przyjdzie tak w pomoc sztuce pod względem d u c h a, jak w epoce zepsucia i zniepokojenia f o r m y przyszedł w pomoc Winckelmann i Canova, i ideał formy starożytnej. Takie posiłkowanie młodej, prostej i chrześcijańskiej myśli polskiej powinno by nastąpić w zmaterializowanej sztuce, ale cóż – nie doczekam!! – bo któż w Polsce nie jest lokajem francuszczyzny [...]”. List do Jana Koźmiana, PWsz VIII, 108.

⁷⁸ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz...*, s. 63.

⁷⁹ W 1857 roku J. Klaczko napisał rozprawę *Sztuka polska*, zaś w roku 1858 Norwid stworzył w odpowiedzi rozprawę *O sztuce (dla Polaków)*. Według Trojanowiczowej lata 1857-1861 były szczególnie intensywne, jeżeli chodzi o starcia polemiczne między krytykiem a poetą, których wyraz stanowią między innymi wykłady Norwida o Słowackim i prelekcje Klaczki o Mickiewiczu. Zdaniem badaczki racje obu oponentów były równorzędne. Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid–Julian Klaczko*, Warszawa 1981, s. 151.

⁸⁰ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz...*, s. 75.

⁸¹ Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór...*, s. 150.

⁸² A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz...*, s. 76.

rękojmią przetrwania świadomości niepodległościowej Polaków⁸³. Dla Norwida uznającego się za „wyraźnego promotora artystycznego ruchu w Polsce; ku czemu też uczył się rzeźby, malarstwa, sztycharstwa [...]”⁸⁴ poglądy Klaczki były nie do przyjęcia. Z tego też powodu w swej rozprawie Norwid uznał za zasadne sztukę: „objawić, uzasadnić ją i postanowić”⁸⁵. Rozróżniając „naród i społeczeństwo”, właśnie w sztuce powiązanej z pracą upatrywał możliwość pełniejszego, harmonijnego „uzasadniania się”. Od poczucia świadomości cywilizacyjnej zaś uzależniał powstanie sztuki narodowej. O racji Norwida w tym sporze może zaświadczyć twórczość Artura Grottgera, Jana Matejki, Aleksandra i Maksymiliana Gierymskich, Jacka Malczewskiego... Oprócz wartości teoretycznych, wzbogacających polską myśl estetyczną, nie można nie wspomnieć o zróżnicowanej twórczości praktycznej Norwida, określanej przez Wykę jako specyficzna „wrażliwość przygotowawcza”⁸⁶, która nie przekreśliła całkowicie próby tworzenia sztuki „zaangażowanej”, czyli wpisującej się w nurt aktualnych ważnych dla kraju wydarzeń. Przykładem jest litografia *Solo (Melancholia)*⁸⁷ nawiązująca do tragicznej sytuacji Polski w kontekście polityki rosyjskiego zaborcy, uniemożliwiającego zresztą rozpowszechnianie tejże grafiki w kraju⁸⁸, co dla samego twórcy było potwierdzeniem ważności i znaczenia postulatów głoszonych odnośnie do roli sztuki w kulturze narodowej.

Biorąc natomiast pod uwagę charakter prac plastycznych Norwida, należy uznać, że głównym środkiem wyrazu jest nie kolor, lecz linia⁸⁹, rysunek – wyróżnik klasycyzmu francuskiego, reprezentowanego przez Poussina⁹⁰, przejętego i sformalizowanego przez dziewiętnastowieczny akademizm, któremu hołdował twórca *Promethidiona*. Według Poprzęckiej akademicy, pojmując sztukę jako przede wszystkim obszar aktywności intelektu, ujmowali rysunek – reprezentujący dokonania umysłu – priorytetowo wobec podrzędnej roli koloru, odnoszącego się do zmysłów, zakładających w swej istocie pewną zmienność, nieprzewidywalność, przypadkowość. Stąd też wynikała preferencja rysunku, dyktowana możliwością ujęcia go w akademickie reguły⁹¹. Innego zdania był Georg Wilhelm Friedrich Hegel, uznając kolor za subiektywny i najważniejszy „czynnik twórczy” zabezpieczający malarstwo wzorowane na antyku przed „ckliwością, martwością i pozbawioną charakteru płycizną”⁹². Tych i wielu innych uchybień Nicolas Poussin obawiać się nie musiał, gdyż stworzona przez niego konwencja malarska, opierająca się na wzorcach klasycznych, poparta była rzetelnie wypracowa-

⁸³ Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór...*, s. 115.

⁸⁴ List do Wojciecha Cybulskiego, PWSz IX, 273.

⁸⁵ *O sztuce (dla Polaków)*, PWSz VI, 337.

⁸⁶ K. Wyka, *Cyprian Norwid...*, s. 249.

⁸⁷ Litografia kolorowana akwarelą powstała w 1861 roku (Biblioteka Narodowa).

⁸⁸ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz...*, s. 265-269.

⁸⁹ O przewadze linearności w twórczości plastycznej i poetyckiej Norwida wypowiada się K. Wyka, nazywając go „poetą linii i kierunków”. K. Wyka, *Cyprian Norwid...*, s. 165. T. Makowiecki natomiast wskazuje na „ostrą nerwowość i oschłość linii rysunku” mającą również odzwierciedlenie w poezji Norwida. A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz...*, s. 303.

⁹⁰ Zagadnienie roli rysunku i koloru w malarstwie XVII wieku stało się przedmiotem sporu między „poussenistami a rubensistami”, wywołanego m.in. pracą Rogera de Pileasa: *Dialog o kolorze* w 1673 roku. J. Białostocki, *Refleksje i syntezy...*, s. 139.

⁹¹ M. Poprzęcka, *Akademizm...*, s. 58.

⁹² *Ikonoografia romantyczna. Materiały Symposium Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 101.

ną sprawnością warsztatową. Przewodnią rolę w jego malarstwie odgrywał intelekt⁹³ rzutujący na racjonalny charakter tejże sztuki. Wynikał on zdaniem Zołotowa z przeciwstawienia się francuskiej ideologii absolutystycznej, dążącej do podporządkowania sobie jednostek⁹⁴. W tym świetle racjonalizm sztuki Poussina prezentowałby się jako „narzędzie wolności”, a także „poszukiwanie ścisłych praw konstrukcji świata”⁹⁵.

Skonsolidowaniu owej wizji malarskiej artysty miało służyć podłoże teoretyczne⁹⁶ zaczerpnięte, jak ustalono współcześnie⁹⁷, z pism antycznych i renesansowych⁹⁸, a także z rozprawy weneckiego teoretyka muzyki – Gioseffa Zarlina, *Istituzioni harmoniche* z 1558 roku. Na podstawie tych źródeł Poussin stworzył teorię modusów w malarstwie⁹⁹, wyodrębniając poszczególne rodzaje przedstawień i przyporządkowując im określone treści. W jego rozumieniu obraz jako obiektywny fakt jest obszarem, w którym walory artystyczne muszą zostać podporządkowane przesłaniu, zawierającemu się w dwóch kręgach tematycznych¹⁰⁰. Pierwszy z nich dotyczył postawy stoickiej, obrazującej bohatera doświadczającego szczególnych przeciwności (przykładem mogą być obrazy: *Scipio*, *Narcyza*), drugi zaś zgodnego współistnienia człowieka z naturą (*Flora*, *Et in Arcadia ego*). Motywem charakteryzującym twórczość Poussina była skłonność ku takim realizacjom, które zawierały idee moralizatorskie, heroizm, „historyzm traktowany z powagą i majestatem”¹⁰¹, godność i wzniosłość ludzkich uczuć¹⁰². Owe poszukiwania szlachetności w malarstwie negowały zdaniem Poussina jego rodzajowość¹⁰³. Podejmowane przez artystę tematy biblijne i mitologiczne nie były różnicowane w sposobie ich obrazowania, gdyż, według Zo-

⁹³ *Poussin i teoria...*, s. X-XI.

⁹⁴ *Nicolas Poussin...*, s. 3.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Poglądy Poussina na sztukę znane są z dwóch źródeł: listów (szczególnie listu do F.F. de Chambray z 1665 roku) i materiałów zgromadzonych w bibliotece kardynała Massiniego w Rzymie. J. Michałkova, *Nicolas Poussin...*, s. 54.

⁹⁷ *Nicolas Poussin...*, s. 4.

⁹⁸ Poussin zaznajomił się między innymi z *Traktatem* Leonarda da Vinci, do którego około 1635 roku wykonał ilustracje, służące zrozumieniu wykładanej tam teorii. Nie miał wszakże najlepszego zdania o tychże pismach, mówiąc: „Wszystko, co jest w tej książce dobre, można napisać na kartce papieru dużymi literami [...]”. J. Białostocki, *Pięć wieków myśli...*, s. 81-88. Po okresie fascynacji malarstwem weneckim Poussin zmienił opinię o teoriach Leonarda, zawierających racjonalne koncepcje matematyczne inspirujące go w zakresie malarskich rozwiązań. Potwierdzeniem tego jest obraz namalowany przez Poussina w 1651 roku *Piram i Tyzbe* (znajdujący się obecnie w Staedelsches Kunstinstitut we Frankfurcie nad Menem), stworzony na podstawie wskazówek Leonarda co do sposobów przedstawiania burzy. Zdaniem J. Białostockiego, Poussin „ureczywistnił” teorię florenckiego mistrza, ukazując symultaniczność dramatyzmu krajobrazu i ludzi. Ujmując w kompozycji postaci, wzbogacił jej wymowę o treści filozoficzne. Tamże. Według M. Poprzęckiej Poussin „programu artystycznego” Leonarda da Vinci na wspomnianym obrazie nie wykonał, bowiem „widzialność form” wszystkich planów malarskich jest ukazana z wielką precyzją, co przeczy wskazówkom autora *Traktatu* o „grubych ciemnościach”. M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 117-121.

⁹⁹ Sformułowana w liście do Chantelau z 1647 roku: modus dorycki – surowy, frygijski – gwałtowny, lidyjski – rozpaczliwy, hipolidyjski – słodki, joński – świąteczny; J. Michałkova, *Nicolas Poussin...*, s. 56.

¹⁰⁰ *Poussin i teoria...*, s. XIV.

¹⁰¹ *Nicolas Poussin...*, s. 9.

¹⁰² Tamże, s. 8.

¹⁰³ J. Michałkova, *Nicolas Poussin...*, s. 55.

łotowa, nie wykładnia teologiczna miała największe znaczenie, lecz wyeksponowanie „trudnych wyborów moralnych”¹⁰⁴. Autentyczne, głębokie, pozbawione blichtru i pruderii zwrócenie się ku treściom składającym się na istotę człowieczeństwa w malarstwie Poussina nie uszło zapewne uwagi Norwida, którego twórczość plastyczna i literacka były również osadzone w „przeszłości”, a ujęta w nich rola człowieka uczestniczącego w „teatrze świata”¹⁰⁵, niepozbawiona autonomii decyzyjnej, pociągała za sobą określone konsekwencje. Przekonanie o „doskonałości w sztuce, jaką osiągnęli tylko starożytni”¹⁰⁶, było również kwestią zbieżnych upodobań estetycznych Poussina i Norwida, którzy wysoko cenili twórczość Rafaela¹⁰⁷. Preferencje te, zamykające się w obszarze klasycyzmu, dla twórcy francuskiego oznaczały wnikliwe badania źródeł historycznych, studia geometrii i optyki, przeprowadzanie analiz proporcji rzeźb antycznych oraz respektowanie zasady *costume*, ułatwiającej weryfikację zgodności przekazu literackiego z malarskim. Działania te miały na celu „unikanie niejasności”¹⁰⁸ w sztuce, której ideał według Poussina nie mógł zawierać rozbudowanej alegoryczności, wirtuozerii czy barokowej iluzji. Ten „zwolennik czystych podziałów”¹⁰⁹ przed przystąpieniem do malowania obrazu wykonywał wiele czynności przygotowawczych. Jedną z pierwszych było ustawienie wyrzeźbionych w wosku figur w odpowiednich pozach i odległościach względem siebie w drewnianej skrzyni z przewidzianą liczbą wyciętych otworów, zapewniających regulowany dostęp światła. Na woskowe akty Poussin nakładał wilgotny papier lub materiał, drapując stosownie okrycia postaci. Następnie formował ukształtowanie podłoża i nicią oznaczał odległości figur od linii horyzontu. Potem podświetlał całą kompozycję, badając kierunki padania światła i cienia oraz wynikające stąd zależności. Po wykonaniu wstępnych szkiców przechodził do kolejnego etapu, jakim było rysowanie „z modelu”, by w końcu rozpocząć pracę malarską na płótnie. I chociaż jego obrazy, w których postaci, jak podaje Giovanni Bellori, mają zaledwie wysokość „około trzech dłoni”¹¹⁰, są niewielkie rozmiarowo, ich walory artystyczne budzą pozytywne komentarze, jak ten Józefa Pankiewicza, mówiący, że twórczość Poussina to „najkompletniejszy wyraz sztuki francuskiej w ogóle”¹¹¹. Na stworzenie wrażenia owej kompletności wpływa niewątpliwie zastosowana przez artystę opisana wyżej metoda budowania kompozycji, w której równowagę poszczególnych elementów uzyskano poprzez centralne umiejscowienie figur powiązanych bliską odległością, wyznaczoną głównymi osiami kompozycji przy równoczesnym zastosowaniu decentralizacji, przejawiającej się dowolnym z pozoru usytuowaniem postaci, wywołującym odczucie naturalności i swobody¹¹². Metodyczne połączenie dwóch systemów konstruowania kompozycji figuralnej zadecydowało o harmonii i rytmicznym układzie

¹⁰⁴ Nicolas Poussin..., s. 10.

¹⁰⁵ A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985, s. 113.

¹⁰⁶ J. Michałkova, *Nicolas Poussin...*, s. 14.

¹⁰⁷ A. Felibien, zwolennik klasycyzmu, nazwał Poussina „Rafaelem Francuzów”. *Poussin i teoria...*, s. 31.

¹⁰⁸ Tamże, s. XI.

¹⁰⁹ J. Michałkova, *Nicolas Poussin...*, s. 36.

¹¹⁰ *Poussin i teoria...*, s. 4, 37, 42.

¹¹¹ J. Michałkova, *Nicolas Poussin...*, s. 63.

¹¹² *Nicolas Poussin...*, s. 11.

malarskiego obrazowania Poussina. Niewątpliwym atutem jego sztuki jest również zasada podporządkowania detali podkreśleniu głównego motywu, przy szczególnej dbałości o rysunek akcentujący naturalność, wiernie oddający naturę, ingerujący dodatnio tylko w przejawach jej ułomności. Poussin w malarstwie nie ograniczył się tylko do sztywnego powtarzania klasycystycznych recept¹¹³, ale dzięki swojej inwencji twórczej znacząco zasilił różnorodność dotychczasowych realizacji estetycznych w sztuce o zupełnie nowy wymiar jakości. Dla Norwida – sztukmistrza, niezwykle wrażliwego na punkcie konsekwentnego krystalizowania i wprowadzania w życie wizji, dla której nie bez znaczenia tłem i zarazem oprawą była postawa moralna artysty¹¹⁴ – całokształt dokonań teoretyczno-malarskich Poussina zasługiwał na miano działania oryginalnego, czyli charakteryzującego się „sumiennością w obliczu źródeł”¹¹⁵. Słowa Poussina zaś: „niczego nie zaniedbałem”¹¹⁶ w zestawieniu z jego dokonaniem twórczymi, dowodzące świadomej dojrzałości artystycznej wypracowanej między innymi poprzez autentyczne poszukiwania takiego środka wyrazu, który w pełni oddałby jego predyspozycje twórcze, znalazły swe odbicie w krótkiej fascynacji malarstwem barokowym¹¹⁷ czy weneckim. Potwierdzają one otwartość artysty na przejawy sztuki, zdawać by się mogło, jemu odległej i jego niebywałą chłonność. Stanowią widomy dowód stawiania racjonalnych pytań dotyczących sztuki i szukania nań rzetelnych odpowiedzi.

Niestety, podobnych oświadczeń spadkobiercy spuścizny artystycznej Poussina¹¹⁸ nie składali, jako że beznamętne naśladownictwo przejawiające się w akademickich przepisach i regułach malarskiego obrazowania zachwiało równowagą pomiędzy treścią i formą na niekorzyść najczęściej tej drugiej. To, co stało się powszechną, usankcjonowaną teoretycznie normą w sztuce, w wielu realizacjach praktycznych zaowocowało splotem, formalizmem i nudą. Norwid zdawał się dostrzegać te różnice. Czasami chybił, stawiając na pierwszym miejscu nie względy czysto malarskie, lecz podporządkowanie się klasycystycznym regułom w sztuce, natomiast w przypadku twórczości Nicolasa Poussina jego ocena oparta na intuicji malarskiej okazała się nieomylna.

Bibliografia

- Białostocki J., *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959.
- Białostocki J., *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978.

¹¹³ K. Estreicher, *Historia sztuki...*, s. 15.

¹¹⁴ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz...*, s. 44.

¹¹⁵ W przekonaniu Norwida nie istnieje „oryginalność absolutnie indywidualna”, bowiem wszelkiego rodzaju twórczość odwołuje się do źródeł, którymi są prawdy religijne. Jakością owych odniesień, czyli sumiennością, poeta warunkuje zaistnienie oryginalności. Owe źródła, dogmaty katolickie, wyznaczają adekwatną formę dzieła sztuki do jego treści, daleką wszakże od biernego naśladownictwa realizacji artystycznych z przeszłości. M. Piechał, *O Norwidzie...*, s. 54-66.

¹¹⁶ *Poussin i teoria...*, s. VIII.

¹¹⁷ Przykładem są obrazy: *Męczeństwo św. Erazma*, *Madonna ze św. Jakubem*.

¹¹⁸ W 1664 roku G. Bellori wygłosił w rzymskiej Akademii Świętego Łukasza przemówienie, w którym określił zasady estetyki klasycyzmu oparte na dokonaniach twórczych Poussina. *Poussin i teoria...*, s. XVI-XVII.

- Bieńkowska E., *Co mówią kamienie Wenecji*, Gdańsk 2000.
- Cieślińska N., *Norwida Obywatel Gustaw Courbet*. W: *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki. Sexagenario Dicata*, red. J.A. Chróścicki i in., Warszawa 1981.
- Dunajski A., *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985.
- Estreicher K., *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa-Kraków 1984.
- Gogut A., *Sztuka manieryzmu i baroku*. W: *Dzieje sztuki powszechnej*, red. B. Kowalska, Warszawa 1986.
- Gomulicki J.W., *Wstęp*. W: C. Norwid, *Trylogia włoska*, Warszawa 1979.
- Górski K., *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1964.
- Halkiewicz-Sojak G., *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010.
- Honour H., *Neoklasycyzm*, przeł. W. Juszczyk, Warszawa 1972.
- Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.
- Kozakiewiczowa H., *Renesans we Włoszech*. W: *Dzieje sztuki powszechnej*, red. B. Kowalska, Warszawa 1986.
- Logu G. de, Abis M., *Malarstwo weneckie złotego okresu XV-XVIII w.*, przeł. W. Gall, Warszawa-Budapeszt 1976.
- Makowiecki T., *Poeta i myśliciel. Rozprawy i szkice o Norwidzie*, Lublin 2013.
- Melbechowska-Luty A., *Szukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- Merdas A., *Dochodzić – trud czyli o problemach badań nad chrześcijaństwem Norwida*. W: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002.
- Michałkowska J., *Nicolas Poussin*, Warszawa 1980.
- Nicolas Poussin*, wstęp i wybór il. J. Zołotow, przeł. J. Kazem-Bek, seria: „Wielcy malarze świata”, Warszawa 1986.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971.
- Norwid C., *Promethidion*, wstęp i oprac. S. Sawicki, Kraków 1997.
- Piechal M., *O Norwidzie*, Warszawa 1937.
- Piechocki J., *Norwidowa koncepcja sztuki-pracy*, Poznań 1929.
- Pniewski D., *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005
- Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007.
- Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1977
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.
- Porębski M., *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3, Warszawa 1988.
- Poussin i teoria klasycyzmu*, oprac. J. Białostocki, Wrocław 1953.
- Rottermund A., *Klasycyzm i romantyzm*. W: *Dzieje sztuki polskiej*, red. B. Kowalska, Warszawa 1987.
- Rzepczyński S., *Wokół nowel „włoskich” Norwida*, Słupsk 1996.
- Rzepińska M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1988.
- Secomska K., *Tintoretto*, Warszawa 1984.
- Stefanowska Z., *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988.

Trojanowiczowa Z., *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid–Julian Klaczko*, Warszawa 1981.

Trzech Bellinich, laudate44.wordpress.com/2013/03/24/trzech-bellinich [28.03.2013].

Trznadel J., *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978.

Widacka H., *Nieznany Norwid*, Warszawa 1996.

Wyka K., *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989.

Zgórniak M., *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995.

Summary

A favourable statement made by Cyprian Norwid on the works of French painter Nicolas Poussin, who lived during clashing of baroque and classical movements, served to present aesthetic views of a Polish poet observing the struggling of classical-romantic tendencies in his time. Norwid's creative attitude, developed from among the diverse range of artistic schools of thought, was based on his preference for antique, traditional and Christian values. Poussin paintings included those values, apart from his several years of fascination with Venetian art, which, according to Norwid, served above all to provide sensual pleasure, inter alia through the primacy of the colourism over the linearity. The Polish poet viewed art as a unique calling, able to transform both individuals and society and lead them to perfection. Therefore, Venetian art was not interpreted favourably by Norwid, in contradiction to the intellectual character of Poussin's painting.

Biogram

Dorota Dec – absolwentka edukacji wizualnej w zakresie form plastycznych na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Obecnie doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologiczno-Historycznym Akademii Pomorskiej w Słupsku. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na problematyce wzajemnego przenikania się literatury i sztuki.

dorotadec1@wp.pl