

# Alina Kowalczykowa

---

## Rafael, czyli o stylu romantycznym

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 73/1/2, 199-223

---

1982

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALINA KOWALCZYKOWA

### RAFAEL, CZYLI O STYLU ROMANTYCZNYM

Homer, Dante, Szekspir — to wielka trójca patronująca romantycznej literaturze. Gdyby dołączyć do niej imię malarza — czwartym najwyższej przez romantyków cenionym artystą okazałby się Rafael. Tamte trzy nazwiska zdają się znakomicie pasować do cech stylu romantycznego, stanowią zrozumiałe oparcie dla niego w tradycji. Ale Rafael? Jego obrazy są przecież najpełniejszym wyrazem klasycyzmu, maniery całkowicie romantikom obcej. Powinni — jak by się zdawało — nie lubić Rafaela, nie zdradzać zainteresowania jego twórczością.

Było wprost odwrotnie. W Niemczech już szkoła jenańska utrwaliła ów najwyższy piedestał, na którym ustawiły włoskiego mistrza poprzedniego pokolenia; artykuły Friedricha Schlegla z 1803 r. odegrały tu znakomitą rolę. Jak wysoko cenili inspiracje Rafaela Francuzi, wskazują choćby noty w *Dziennikach* Delacroix (i jego osobny szkic o Rafaelu), spektakularnym potwierdzeniem popularności było kilkakrotne wznowienie monografii Rafaela Santi pióra Quatremere de Quincy, opublikowanej po raz pierwszy w 1824 roku. Znamienne przy tym, że romantycy wymieniali nazwisko Rafaela jako symbol najwybitniejszych osiągnięć sztuki malarskiej — i że u zmierzchu romantyzmu ustala się inna hierarchia, jego sława ulega przyćmieniu razem z odejściem generacji Mickiewicza.

Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, Norwid, a i pomniejsi polscy pisarze nie tylko oddawali najwyższy hołd Rafaelowi właśnie, ale — co więcej — uważali jego dzieła za malarstwo najbliższe ideałowi sztuki romantycznej. Ten nieoczekiwany mariaż romantyzmu z klasycyzmem wydaje się nonsensownie sprzeczny z tym, co wiemy o świadomości estetycznej romantyków, o ich stosunku do tradycji, o ich opozycji wobec gustów poprzedniego pokolenia. Sytuacja jakby paradoksalna — warto podjąć próbę jej wyjaśnienia.

Jaka była w Polsce geneza zainteresowań romantyków twórczością Rafaela? Łatwo zauważyć, że moda na Rafaela miała wówczas zasięg ogólnoeuropejski, a u początku wieku została pobudzona dodatkowo, gdy przewieziono do Paryża i udostępniono publiczności jego dzieła

zgrabione przez Napoleona we Włoszech. Sądę jednak, że nie należy tu akurat przeceniać roli wpływów przenikających z Zachodu. Kult Rafaela miał bowiem mocne korzenie w rodzimej twórczości artystycznej. Nie było wprawdzie w Polsce ogólnie dostępnych oryginałów jego dzieł (jedyne niewątpliwie autentyczne znajdował się w zbiorach Czartoryskich<sup>1</sup>), ale kształtowano sobie pojęcie o jego twórczości — bardzo niedoskonałe oczywiście — na podstawie albumów, sztychów, litografii, kopii malarskich. Zauważmy marginalnie, że rola i ranga kopii były wtedy zupełnie inne niż dzisiaj: dla tych, których nie było stać na podróże, stanowiły najpełniejsze zbliżenie do oryginału, pełniły funkcję, jaką dziś usiłuje pełnić barwna fotografia. Toteż były cenione niezwykle wysoko, na wystawach malarskich pomieszczano je obok twórczości oryginalnej<sup>2</sup>.

Liczne kopie dzieł Rafaela znajdowały się w kościołach Wilna, Warszawy, Krakowa, a także miejscowości prowincjonalnych. Manierę Rafaela rozpowszechnił w Polsce szczególnie szeroko Szymon Czechowicz (1689—1775), malarz niezwykle płodny, który podczas długoletniego pobytu w Rzymie studiował i kopiował dzieła twórcy *Transfiguracji*, a następnie kontynuował te prace w Polsce; przeniósł *nb.* wielokrotnie na swe płótna postaci czy całe sceny z dzieł mistrza.

Żywe były te tradycje w Wilnie lat młodości romantyków, kontynuowane przez Franciszka Smuglewicza (zm. 1807) i jego uczniów. Duch Rafaela unosił się nad pracowniami malarzy, a także nad ogólnie dostępną sztuką kościelną, która miała bodaj największy udział w kształtowaniu gustów artystycznych przeciętnej publiczności. Pod wpływem tego twórcy pozostawał również malarz-amator Teofil Januszewski, wuj Juliusza Słowackiego; poeta po latach wspominał, że on to

w ciemnej malarni swojej wileńskiej — tyle mi snów o Rafaelu nastreczył...  
bom w jego małym pokoiku czułem jak dziecko jakiś zapach niewymówiony  
dawnego artystycznego włoskiego żywota... [...]. [K 2, 94]<sup>3</sup>

O tym, jak bardzo „był obecny” Rafael także w życiu kulturalnym Warszawy owych lat, świadczą dane zebrane w rozprawie Elżbiety Mozsoro *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej pierwszej połowy XIX wieku*, w której jest to jedno z najczęściej powtarzających

<sup>1</sup> *Portret młodzieńca*, zaginął zgrabiony przez Niemców w czasie drugiej wojny światowej.

<sup>2</sup> Zob. S. Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy sztuk pięknych, 1819—1845*. Warszawa 1952. W ówczesnych inwentarzach zbiorów dzieł sztuki często nie zaznaczano w ogóle, co jest kopią, a co oryginałem. Tak np. w inwentarzach zbiorów Czartoryskich w Łańcucie. Zob. B. Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej, 1736—1816*. Warszawa 1976.

<sup>3</sup> W ten sposób odsyłamy do: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Opracował E. Sawrymowicz. T. 1—2. Wrocław 1962—1963. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następne zaś stronicę.

się nazwisk. Wiele replik dzieł Rafaela znajdowało się w stolicy, w domach prywatnych, w zbiorach ogólnie dostępnych, pojawiały się w handlu. W Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej można było oglądać dwa sporządzone przez niego szkice główek. O dziełach Rafaela mówiły notatki prasowe z życia artystycznego i ogłoszenia donoszące o możliwościach zakupu rycin, kopii, sztychów itp. — a więc świadczące także o istnieniu ich w Warszawie. „Obrazy sztychowane podług Rafaela” sprzedawała np. „kupcowa strojów paryskich w Warszawie”<sup>4</sup> w r. 1811, a w 1823 odbywała się w pałacu przy ul. Miodowej licytacja, jak pisało, oryginału Rafaela, i odnotowano przy okazji głos opinii publicznej — oto „lubownicy sztuk pięknych jednomyślnie życzą, aby ten piękny obraz pozostał w Polsce”<sup>5</sup>. Cena, jaką w końcu osiągnął, każe wątpić, by był to oryginał; złudzenia rozwiewa ostatecznie tytuł: *Przemienienie Pańskie* — obraz, którego nigdy w Polsce nie było. Były natomiast powszechnie znane jego kopie — Szymona Czechowicza w kościele Kapucynów oraz Józefa Oleszkiewicza w kościele Franciszkanów<sup>6</sup>.

Wiadomo z tychże ogłoszeń, że krążyły po Warszawie i inne obrazy określane jako dzieła Rafaela — choć dla nikogo nie mogło stanowić tajemnicy, że były to kopie. Oto w 1826 r. „za zezwoleniem rządu przeznaczonych jest do nabycia przez loterię liczbową 56 obrazów, między którymi są rzadkiej piękności, a szczególnie *Madonna Rafaela*”<sup>7</sup>. Jakież obrazy, ponoć Rafaela, sprzedawano w r. 1842, w 3 lata później — „znany bardzo zbiór rycin” Rafaela był „do zbycia za dostępną cenę”<sup>8</sup>. Nawet z takich ogłoszeń wynika jasno, że twórczość Rafaela cieszyła się zainteresowaniem, popularnością. Inna rzecz, że sąd o jego dziełach wyrabiano sobie na podstawie nie najlepszych często replik.

Inny niż dziś stosunek do kopii malarskiej sprawiał jednak, że były one dziełem malarzy nie tylko drugorzędnych, lecz także wybitnych. Bo po pierwsze, kopię ceniono wysoko; po drugie — kopiowanie było obowiązkowym elementem edukacji artystów romantycznej epoki, uczących się przecież jeszcze według programów układanych przez ludzi epoki poprzedniej, gdzie dużą wagę przypisywano umiejętności sprawnego naśladowania cudzego stylu. Rafaela kopiowano najczęściej — nie tylko w kraju, lecz i poza jego granicami — już z kopii; jechano do Włoch, by tam znów jego dzieła kopiować.

<sup>4</sup> E. Moszoro, *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej pierwszej połowy XIX wieku*. Wrocław 1962, s. 51. Notatka w „Gazecie Warszawskiej” z 26 III 1811.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 93. Jednocześnie donosił „Kurier Warszawski” (2 IX 1823), iż w maju 1821 wystawiano w galerii obrazów Józefa Ossolińskiego szkic z obrazu Rafaela *Przemienienie Pańskie* i jego „pierwiastkowe dzieło”, *Świętą Familię*.

<sup>6</sup> Jakaś kopia tego obrazu — czy ta sama? — była sprzedawana w grudniu 1823. Zob. Moszoro, *op. cit.*, s. 95.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 105. Notatka w „Kurjerze Warszawskim” z 29 IV 1826.

<sup>8</sup> Moszoro, *op. cit.*, s. 196. Notatka prasowa z 11 X 1848.

Znakomitym tego świadectwem są wspomnienia Wojciecha Kornelego Stattlera, artysty najbardziej zaprzyjaźnionego ze Słowackim, Kraśńskim, Mickiewiczem. Od dzieciństwa wiedział, że Rafael jest najwybitniejszym geniuszem malarstwa; toteż gdy w 1818 r. jechał do Włoch, by kontynuować naukę, już w Bolonii i Florencji przeżywał gorące — choć spodziewane — uniesienia przed oryginałami jego „prawdziwie niebiańskiej świętości” dzieł<sup>9</sup>. W Rzymie Stattler dostał się do pracowni bardzo wówczas sławnego Vicenza Camucciniego, gdzie z zapałem kopiował dzieła Rafaela... z kopii zrobionych przez swego nauczyciela! Więc z entuzjazmem przyjął później zachętę ze strony znajomego Polaka, by próbował malować z oryginału. Ponownie kopiuje *Złożenie do grobu* — tym razem już w Galerii Borghese. I przyjmuje odtąd zasadę, by „kopiując obraz w galerii Borghesych, nabywać sztuki tworzenia obrazów i wykonywania ich sposobami mistrza”<sup>10</sup>. Czy udało mu się tchnąć własnego ducha w przejętą od Rafaela manierę? Nie najlepiej. Brak indywidualnego wyrazu — to zarzut, który daje się odczytać nawet z listu tak życzliwego krytyka, jakim był Słowacki (K 2, 27—32).

A jednak to Stattler właśnie, ów „romantyk w klasycznej szacie”<sup>11</sup>, fanatyczny wielbiciel Rafaela, utrafił w gusty poetów romantycznych. Nie można bowiem ich przyjaznych opinii przypisywać tylko sławie, jaką okrył Stattlera złoty medal, przyznany *Machabeuszom* na wystawie w Paryżu; podobał się ogólnie styl jego twórczości — styl wyrażający z naśladowania włoskiego mistrza.

Stattler był świadomym — i z polskich romantyków najwybitniejszym — kontynuatorem tradycji rafaellowskiej. Zastanawiająca wydaje się natomiast wysoka pozycja Rafaela w opiniach malarzy, którym „klasyczna szata” była najzupełniej obca. Myślę o artystach młodszych, o nurcie sztuki, który rozwijał się w kraju w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, a nawiązywał programowo do wartości narodowych, nawoływał literatów i malarzy do przedstawiania ojczyznanego pejzażu, obyczaju, historii. Malowali zupełnie inaczej, gdzie indziej szukali mistrzów, wzorów artystycznych, inne niż Rafael stawiali przed sobą cele — przyświecało im uczucie miłości do ojczyzny. I jeśli w twórczości religijnej Rafaela kształt służył przeniesieniu duszy w sferę ideału, to w dziełach „lubowników krajowidoków” ideał ściśle z kształtem był związany, tkwił w określonej formie. Ich twórczość malarska, utrzymana w stylu opisowym, z dbałością o wierność szczegółu, wiązała uczucia patriotyczne z ewokowanymi przez sztukę obrazami. Malowali — powtórzmy — zupełnie inaczej (abstrahuję tu od poziomu, myślę o zasadzie) niż Rafael. A mimo to pisali o nim z równym niemal jak Stattler

<sup>9</sup> W. K. Stattler, *Pamiętnik*. Kraków 1916, s. 55.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 94.

<sup>11</sup> Określenie I. Jakimowicz (*Tzw. dyskusja krakowska*. W zbiorze: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*. T. 1. Warszawa 1961, s. 294).

entuzjazmem. Kraszewski tego twórcę tysięcy cudownych „rysunków, pomysłów, obrazów” uważał za geniusza i szeroko tę opinię uzasadniał<sup>12</sup>. Józef Kremer zaś, wybitny ówczesny krytyk sztuki, stwierdzał, iż Rafael to „największy malarz w całych dziejach rodu ludzkiego”<sup>13</sup>. Systematyczny, oparty na literaturze przedmiotu wykład omawiający doskonałość jego kolorów, rysunku, kompozycji Kremer poprzedził charakterystycznym holdem:

Z myślą nieśmiałą i trwożliwą zabieram się do przemówienia choć kilku słowami o tajemnicach geniuszu Rafaela. Ten duch jego niby brylant Boży świeci we wszechbarwne promienie. Każdy z tych promieni wystarczyłby sam jeden, by wślawić poprzez świat każdego innego mistrza; w Rafaelu zaś wszystkie dary rozdzielone po innych artystach płoną jako zebrane we wspólnym ognisku swoim<sup>14</sup>.

Pejzażyści polscy malować chcieli jak niderlandzcy, a zachwycano się czymś wręcz przeciwnym, obrazami Rafaela — czyżby było to osobliwe rozszczepienie jaźni? Łagodzi tę sprzeczność fakt, że Rafaela traktowano przede wszystkim jako malarza tematów religijnych:

Wiara chrześcijańska wyświęciła go na arcymistrza całej ludzkości i wszystkich wieków a pokoleń [...]. Wdzięk i spokój z nieba zrodzony, czystość nieskalana, urok nadludzki, rzewność aniołów otaczały dzieła Rafaela aureolą jakby nie z tego świata wysłańców<sup>15</sup>.

Nie odczuwano tu zatem istnienia konkurencyjności, interesowały polskich pejzażystów zupełnie inne tematy. Niemniej estyma, jaką otaczali utrzymaną w stylu tak bardzo im obcym twórczość Rafaela, nie całkiem jest zrozumiała.

Póki nie wyjeżdżali poza Polskę, poznawali dzieła Rafaela z drugiej ręki, dopiero europejskie wojaże stwarzały możliwość ujżenia ich w oryginale. Warto zwrócić tu uwagę na fakt, że trasy podróży romantyków wyjątkowo sprzyjały poznaniu twórczości włoskich malarzy. Bo dokąd jeżdżono i którędy? Drezno, Paryż, Florencja, Rzym — w galeriach wszystkich tych miast obrazy Rafaela zajmowały znakomite miejsce. Bywali i gdzie indziej; ale Słowacki np. z pobytu w Londynie zapamiętał (jeśli stamtąd właśnie) tylko Hogartha; w Monachium, centrum najwspanialszych zbiorów sztuki, był spośród wielkich pisarzy jedynie Krasziński, nieczuły na uroki malarstwa.

Nie twierdzą, iż kochali Rafaela dlatego tylko, że nie znali równie dobrze innych mistrzów. Lecz gdy się patrzy na typową mapę podróży romantyków polskich, gdy się czyta ich dzieła, uderza fakt, iż z konieczności przeszli obok różnych wielkich prądów malarstwa, wcale ich nie dostrzegając. Myślę przede wszystkim o dawnym malarstwie nie-

<sup>12</sup> J. I. Kraszewski, *Rafael Sanzio*. „Tygodnik Powszechny” 1883, nr 16.

<sup>13</sup> J. Kremer, *Podróż do Włoch*. T. 5, cz. 2. Wilno 1864, s. 821.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 593.

<sup>15</sup> *Ibidem*, t. 5, cz. 1, s. 370—371.

mieckim i o im współczesnej, romantycznej sztuce Niemiec i Anglii. Może Lochner czy Dürer pozostaliby im obcy, czy jednak gdyby znali malarstwo romantyczne nie tylko z wersji prezentowanej przez Delacroix, lecz z płócien Constable'a, Rungego, Friedricha — nie doceniliby sztuki współczesnej?

Popularność Rafaela wśród polskich romantyków biegła niejako dwoma torami. Dla przeważającej większości była to prosta kwestia ciągłości pewnej tradycji, podtrzymywanej przez współczesną krytykę obcą, a dlatego może szczególnie mocno utrwalonej, że kojarzyła się przede wszystkim z twórczością religijną, czyli z nurtem bardzo powoli ewoluującym — nie na tym polu rozgrywały się rewolucje artystyczne. Dla nielicznych, ale najbardziej utalentowanych — jak Słowacki, Norwid — był jednak Rafael czymś więcej, został wprowadzony głębiej w obręb ich przeżyć artystycznych, wchłonięty i przetworzony w ich własnej twórczości. I tu właśnie można by ze zdumieniem pytać, dlaczego jego twórczość nie spotkała się nigdzie z gwałtownym sprzeciwem romantyków, z buntem przeciw tamtym konwencjom.

Szukając na to pytanie odpowiedzi należałoby, sędzę, rozważyć dwie sprawy: pierwszą — w jaki sposób istniał Rafael w dziełach romantyków? drugą — dlaczego wybór poetów padał na niego właśnie? Powinny stąd wynikać jakieś konkluzje ogólniejsze, dotyczące także romantycznego stylu, sposobów funkcjonowania w jego obrębie pierwiastków klasycznych.

Przykładem recepcji bardzo chyba typowej była postawa Zygmunta Krasińskiego. Przez wiele lat niemal nie interesował się malarstwem; sam przypuszczał, że u źródła tej obojętności mogła leżeć choroba oczu, bóle, które powodowały, iż z niechęcią myślał o męczącym zwiedzaniu galerii<sup>16</sup>. Ale i tak nazwisko Rafaela pojawiało się w jego tekstach; szczególnie od chwili poznania Ary Scheffera i nawiązania z nim przyjaźni, co automatycznie przybliżało Krasińskiego do spraw plastyki. Konwencjonalne słowa zachwytu, Rafael jako synonim doskonałości: „Modlić się tylko umiem do Madonn Rafaela lub do posągów greckich”, „ja ciebie kocham [...] i mam za posąg wieczny w duchu moim, nie za przemijający obraz, choćby pędzla Rafaelowego”, „kocham, tak jak Rafael Madonny swoje”, „Rafaelada na płótnie żywota”<sup>17</sup>; Rafael jako wzór dla artystów: „zdjąłem ze ściany sztych *Transfiguracji*, przyniosłem go i dałem Suchodolskiemu na to, by lekkość postaci Chrystusowej naśla-

<sup>16</sup> Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*. Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski. Warszawa 1971, s. 30 (list z 14 VI 1835).

<sup>17</sup> Z. Krasiński: *Listy do Delfiny Potockiej*. Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski. T. 1. Warszawa 1975, s. 214 (list z 1 VIII 1840); s. 613 (list z 25—26 III 1842); t. 2, s. 152 (list z 16—17 XI 1843); *Listy do Adama Sottana*. Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski. Warszawa 1970, s. 486 (list z 9 I 1846).

dował”<sup>18</sup>; jako uosobienie piękna idealnego: „obdarzon wizją ideału”<sup>19</sup>. Krasiński uznaje więc obrazy Rafaela za najwyższe osiągnięcie sztuki malarskiej, wyraz piękna idealnego. A jednak te zwroty miały moc ledwie konwencjonalną, podkreślały tylko określony szczebel perfekcji. Bo gdy Krasińskim wstrząsnęło coś naprawdę, to to właśnie — jak pisał — miarę Rafaelową przekraczało. Po śmierci córeczki zwierzał się:

Nic na ziemi piękniejszemu nigdy nie oglądał nad te rysy pośmiertne dziecka mojego. Śmierć była po nich rozwiódła jakąś potęgę nadziemską, jakiś triumf bez miary, jakąś moc świetlaną wyrosłą z słabości, z niewinności, z męki ostatniej, przy wyrazie której pomysł Rafaela słabizną<sup>20</sup>.

Również o wielkości Ary Scheffera świadczyć ma jego nad Rafaeliem wyższość:

[Scheffer to] Rafael naszego wieku i taki, jakiego wiekowi potrzeba, bo nie tylko już obdarzon wizją ideału, ale też i ideału głębokim zrozumieniem, refleksyjnym przeniknięciem<sup>21</sup>.

A o jego obrazie przedstawiającym świętych Monikę i Augustyna Krasiński pisał: „Ideał Rafaela niższy od tego ideału”<sup>22</sup>.

Tak często powtarzające się u Krasińskiego „rafaelowe kolory”, „pędzel rafaelowy”, „rafaelowe Madonny” wydają się świadectwem recepcji poprzez gotowe idiomatyczne formuły, a więc pozbawionej śladów osobistego przeżycia. Konwencjonalizm tego utożsamienia rafaelizmu z doskonałością wskazuje też, że Krasiński uważał je za rzecz oczywistą, za opinię powszechnie przyjętą. Było to bardziej odbicie stereotypowych wówczas zwrotów niż własnych poglądów poety<sup>23</sup>.

Czy u Mickiewicza, w inny sposób, ale także mało zwracającego uwagę na malarstwo, recepcja tradycji rafaelowskiej była podobnie standardowa? Przede wszystkim — o wiele rzadziej wspominał Rafaela (*Słownik języka Adama Mickiewicza* odnotowuje parę tylko wzmianek). Gdy jednak w swym jedynym artykule na temat malarstwa (prawda, że poświęconym dawnej sztuce włoskiej) Mickiewicz poświęcił więcej uwagi jednemu malarzowi — był nim znów Rafael. Tu jednak konieczne wydaje się odwołanie najpierw do innego jeszcze tekstu, choć w nim

<sup>18</sup> Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 3, s. 804 (list z 8—9 XI 1845).

<sup>19</sup> Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 330 (list z 17 VIII 1845).

<sup>20</sup> Krasiński, *Listy do Adama Soltana*, s. 641 (list z 16 XII 1857).

<sup>21</sup> Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 330 (list z 17 VIII 1845).

<sup>22</sup> W liście do żony z sierpnia 1845. Cyt. za: Sudolski, przypis w: Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 2, s. 719.

<sup>23</sup> A gdy Krasiński przestrzegał Słowackiego przed uczuciem do Bobrowej, pisał do niego 27 X 1841 (cyt. za: K 2, 294): „Gdzie Rafael nie malował, tam nie myśl o Rafaelu — marz raczej o Rubensie — i duszy twej całej nie kładź pod stopy aniołów Rubensowych”.



nazwisko autora *Transfiguracji* się nie pojawia — do III księgi *Pana Tadeusza*, do toczzonego między Tadeuszem a Hrabią sporu o malarskie walory pejzażu. Hrabia jest obrońcą szkoły włoskiej, stylu, którego Rafael był najwyższym wzorem:

piękne przyrodzenie  
Jest formą, tłem, materia, a duszą natchnienie,  
Które na wyobraźni unosi się skrzydłach,  
Poleruje się gustem, wspiera na prawidłach.  
Nie dość jest przyrodzenia, nie dosyć zapału,  
Sztukmistrz musi ulecieć w sfery ideału! [w. 603—609]

Górnotłone argumenty Hrabiego przegrywają oczywiście w konfrontacji ze słowami Tadeusza — nieuczonego, lecz głęboko odczuwającego piękno; piękno wsparte na prawidłach ustępuje przed pięknem natury. Warto pamiętać o tej uszczypliwej ocenie szkoły włoskiej, gdy czyta się artykuł Mickiewicza *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*. Tytuł odnosił się do zamierzonej całości, kilku artykułów, z których został napisany tylko pierwszy, zawierający rozważania o dawnym malarstwie włoskim. Mickiewicz traktował je jako najpełniejsze odbicie idei chrześcijańskich, wyidealizował, wymyślił sztukę nieistniejącą. Artyści ucieleśniali w niej wyobrażenia ludu o boskości, a lud „odczuwał to, co w sztuce jest najwznioślejsze: jej ideę, jej cel, jej doniosłość”<sup>24</sup>. Trzeba było dla tej wizji sztuki idealnej podać sygnujące ją nazwisko artysty; oczywiście najsłynniejsze — więc wybór padł na Rafaela:

pod pędzlem Rafaela sztuka, zdawało się, osiągnęła swój szczyt doskonałości. Arcydzieła tego wielkiego mistrza uchodzą za wzory malarstwa chrześcijańskiego<sup>25</sup>.

I dalej parę jeszcze w podobnym tonie utrzymanych wzmianek. Wygląda to tak, jakby w oryginalną ocenę dawnego malarstwa włoskiego Mickiewicz wplótł stereotypowe uwagi o Rafaelu.

<sup>24</sup> W podobnego typu rozważaniach zostanie wymieniona twórczość Rafaela w wykładach z literatur słowiańskich. Zob. A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 11. Warszawa 1955, s. 384, 388: Ideał sztuki plastycznej — mówił poeta — „istnieje jedynie w krainie duchów”, toteż wierzenia gminne są pod tym względem wyższe od arcydzieł malarstwa; bo „Duchy, które nie mają już w sobie nic ziemskiego, ukazują się w przestworzach; bliższe światła, przybierają kształty olśniewające pięknosciami i jaśniejące barwami: to kraina wizyj we właściwym znaczeniu, niewyczerpane źródło malarstwa. [...] Najpiękniejsze są obrazy, których scena rozgrywa się w przestworzach; *Madonna Drezdeńska*, *Madonna z Foligno*, *Wniebowzięcie* Tycjana, *Zachwycenie świętego Pawła*, *Przemienienie Pańskie* itd.” Trzy tytuły Rafaela. To najwyższe szczyty malarstwa, lecz nie sięgają wyżyn duchowych, do jakich wznosi się wyobraźnia ludu: w widzeniach gmin poznaje oryginały, nie potrzebuje kopii, jakimi są dzieła malarskie.

<sup>25</sup> A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*. W: *Dzieła*, t. 5, s. 287.

Lecz dalej w tym artykule Mickiewicz ukazał epokę Rafaela i Leonarda jako okres gwałtownego upadku ideałów, powrotu do pogańskości. I oto następuje fragment zdecydowanie od standartowej recepcji Rafaela odbijający. Pisze Mickiewicz, że odradza się w XVI-wiecznym Rzymie sztuka pogańska, m. in. za sprawą Michała Anioła, „którego dusza posępna i wyniosła lgnęła silnie do poganizmu”; nie oparł się tym tendencjom i Rafael:

wrażliwszy i subtelniejszy, ale zarazem bardziej wiotki i zmysłowy, rozgorzał do Apollina i do Wenery. Pod wpływem tego oszołomienia zmienił swój pierwotny sposób malowania. Dokładał starań, aby kształtom nadawać więcej krągłości i miękkości, kolorystowi więcej blasku. Stopniowo puszczał w niepamięć nauki tego ducha czystego i pogodnego, który był jego natchnieniem w pracowni Perugina i w klasztorze Sieny. Niewątpliwie udoskonalił on stronę techniczną malarstwa; stworzył obrazy dyszące życiem i prawdą, niemal dotykalne, ale o prawdzie coraz bardziej zmaterializowanej. Jego Madonny nabrały wyrazu Fornariny, a apostołowie — filozofów greckich<sup>26</sup>.

Pojawienie się w życiu i twórczości Rafaela postaci Fornariny stało się zatem dla Mickiewicza znakomitym pretekstem dla podważenia wartości jego późniejszych dzieł, zostało przedstawione jako znak epoki, następstwo i świadectwo odstępstwa od chrystianizmu. Zauważmy, że potępieniem została objęta cała późna twórczość Rafaela, więc łącznie z ostatnim jego dziełem, z *Transfiguracją*, którą właśnie w epoce romantycznej, współcześnie Mickiewiczowi, wymieniano często jako najwyższe osiągnięcie sztuki chrześcijańskiej. A było to przy tym potępienie *en bloc*, gwałtowne i tak ogólne, że daje się wytłumaczyć tylko jako rezultat opinii powziętej z góry, nie zaś wartościujących rozważań.

Powstał ten artykuł w r. 1835, czyli wnet po *Panu Tadeuszu*, w którym znajdował się wspomniany wcześniej fragment o pejzażu. Sądzę, że przyczyną tak ogromnych różnic między zapisanymi w tych dwóch dziełach ocenami jest przede wszystkim odmienny charakter i przeznaczenie tekstów: wbrew pozorom — w fikcji literackiej *Pana Tadeusza* mogły znaleźć wyraz prywatne gusty Mickiewicza, a w artykule, w którym Rafael odgrywał tak ważną rolę, dzieje wielkości i upadku malarstwa miały stanowić ilustrację wykładanej przez poetę koncepcji historii i historii sztuki, zostały podporządkowane funkcji ideologicznej. (Nasuwa się tu analogia z premedytacyjnym manewrowaniem wydarzeniami historycznymi w *Księgach Narodu*.)

Norwid także spomiędzy malarzy najczęściej wspominał Rafaela. O malarstwie pisał wprawdzie nie tak wiele jak o muzyce czy rzeźbie; Kazimierz Wyka sądził, że to paradoksalna konsekwencja malarskiego talentu poety i jego prac własnych, w których „malarska wyobraźnia Norwida wypowiadała się [...] w sposób bardziej naturalny i swoisty” niż w sądach krytycznych<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 288—289.

<sup>27</sup> K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. Kraków 1948, s. 111.

Stosunek Norwida do twórczości Rafaela był przepojony osobliwie kultem i prywatnością, co widać szczególnie dobrze w literackiej stylizacji postaci włoskiego artysty. Oto przykład kultu: zdobył Norwid gdzieś i miał na własność rysunek Rafaela, szkic jednej z głów do *Transfiguracji*, uznany przez ówczesnych rzeczoznawców z Luwru za oryginał. Podobno wysunięto propozycję nabycia tego rysunku do zbiorów francuskich; Michalina Dziekońska zapisała reakcję Norwida na pytanie w tej sprawie:

Stryjenka rada była, że będzie ten rysunek drogo opłacony, a on na to: — Co też Pani Generałowa mówi! Rafaela sprzedawać! Głowę wcisnął w ramiona ze śmiechem ironicznym, który miewał przy takich okolicznościach. [PW 11, 475] <sup>28</sup>

Sprzedać nie chciał, lecz znajdował się w krytycznej sytuacji finansowej. Słyszał, że żona Adama Potockiego przekazała do zbiorów publicznych w Krakowie obraz uchodzący za dzieło Rafaela; pisał o tym nawet z najwyższym uznaniem w *Nie ma mienia bez sumienia*. Swego Rafaela, licząc zaś tylko połowę wyznaczonej ceny, przesłał więc Adamowi Potockiemu jako spłatę długu, z prośbą, by przekazał go on we własnym imieniu jako dar do Biblioteki Jagiellońskiej. Pisał w dołączonym liście:

jest to studium głowy pochylonej ku demoniakowi w *Transfiguracji*, w tym obrazie, którego połowę tylko Rafael przed śmiercią skończył, ale do którego jako do największej kompozycji karton i pojedyncze głowy być musiały. Tylko zupełnie są nie znane i w żadnym na świecie muzeum nie ma ich. O prawdziwie oryginału pisać nie potrzebuję — sprzedać go miałem do Louvru, gdzie w tym rodzaju i tej wielkości, i tego skończenia ani jednej, rysowanej głowy Rafaela nie ma. [PW 8, 124—125]

Mniejsza, czy dziś ten rysunek uzyskałby certyfikat oryginalności; Norwid tak postąpił z rysunkiem, o którym był pewien, że to Rafael.

Sądy Norwida o twórczości arcyministra bardzo odbiegały od obiegowych formuł powtarzających się w ówczesnym piśmiennictwie. Były jakby wyrazem prywatnego obcowania ze sztuką i jakby świadectwem niezawisłości, niechęci do podporządkowania się opiniom powszechnie przyjętym, skonwencjonalizowanym. A był przecież Norwid nie profanem, lecz utalentowanym znawcą sztuki.

Oczywiście pewne zbieżności tych poglądów ogółu i Norwida były nie do uniknięcia — przede wszystkim w kwestii rozumienia doskonałości dzieła Rafaela. Z listu do Stanisława Potockiego:

Arcyministrów, jak Rafael, poznajemy po tym, że oni są zupełnie tak wielcy artyści jak malarze — tak wielcy artyści jak rzeź-

<sup>28</sup> W ten sposób odsyłamy do: C. Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1—11. Warszawa 1971—1976. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następne zaś stronicę.

biarze — to jest: że stopień poezji pęzła w malowaniu *Madonny di Foligno* jest zupełnie tej samej wysokości, co kompozycja i rysunek tego obrazu. [PW 9, 349]

Z *Quidama*:

U sztukmistrzów greckich — kontemplacja formalna do najwyższego, niezaprzeczenie, stopnia doszła. — Rafael wszakże i inni naczelnicy artyści chrześcijańscy nie tylko wyrównali owym formalnym ideałom, ale nawet najlegalniej je przewyższyli. Sztuka starożytna nigdy się nie podniosła do ideału *Familii Świętej* [...]. [PW 3, 185]

Więc: Rafael jako synonim połączenia znakomitości kunsztu z pięknem duchowym, z „poezją” czy „ideałem”.

Rozwinięcie tych pięknie sformułowanych, lecz konwencjonalnych dość refleksji jest jednak partykularne, z tekstów Norwida wyłania się zupełnie inny Rafael niż ten znany z licznych wówczas monografii jego twórczości. Dlatego — sędzę — że Norwid odnajduje w dziełach Rafaela motywy i idee o kluczowym dla własnej twórczości znaczeniu, dlatego że jest to recepcja poprzez własne dzieło. Nadto osobliwie utożsamiał artystę z jego twórczością, co więcej — Rafael upodabniał się w utworach poety do odtrąconego przez świat, samotnego romantyka — Norwida.

Oczywiście najmocniej na stosunku autora *Zwolona* do malarstwa Rafaela ważyła, odczytywana przez Norwida jako im wspólna, koncepcja chrystianizmu. Chrześcijański ton, zbliżający twórczość obu artystów — a szczególnie bardzo osobista Norwidowska interpretacja motywów religijnych na obrazach autora *Transfiguracji*. Charakterystycznym przykładem może być fragment poematu *Ruiny z Pięciu żarysów* — w którym znajduje się odwołanie do *Madonny Sykstyńskiej*. Są *Ruiny* utworem o śmierci i o stosunku ludzi do śmierci; ukazują ich chęć zapomnienia o nieuniknionym końcu, rozpacz, łzy. I myśl inna, Norwidowa: oczekiwanie pogodne i pełne nadziei na spotkanie z „Bogiem — miłością”, wizja, którą Norwid znajduje w *Madonnie Sykstyńskiej*, obrazie, który wedle tej interpretacji mówi o śmierci. To dość niezwykle odczytanie sensu tego dzieła:

zamyślenie smętne, pod drezdeńską  
Sykstyńską Rafaela, pogodnych aniołków,  
Co wieją jeszcze ową wolną, nazareńską  
Prostotą — i bynajmniej nie są przerażeni  
Widzeniem — ani oczu kryją jak Żydowie,  
Kiedy grzmotami mówił Bóg w snopach promieni  
Do Mojżesza — i owszem — to im jest na zdrowie —  
Twarzy swoich nie martwią one wyniszczeniem,  
Lecz włos trefiony mają, wzrok jasny natchnieniem  
I łagodnością błogiej głębin sumienia:  
Grób żaden tak lekkiego nie użył kamienia! — — [PW 1, 280]

Norwid tkwiącą w sztuce Rafaelowej idealność przetwarza i konkretyzuje w ciąg myśli, refleksji, dla których dzieło malarskie stało się

punktem wyjścia. Wiąż między dawnym mistrzem a późnym potomkiem wydaje się tu wyjątkowo głęboka, oparta i na indywidualnym przeżyciu idei, i także na pełnej akceptacji walorów estetycznych dzieła. A dopiero w jednym z ostatnich utworów, w *Bransoletce*, niezachwiana wiara w znakomitość kunsztu Rafaelowego lekko się zacięni —

I patrząc na ów Rembrandtowski pęzel, rozważałem o światło-cieniu sztuce, albowiem powiedzieć by można bez wahania się, iż do Rembrandta nikt, nawet i Rafael sam, nie znał światła. Linię znał Rafael jako nikt nigdy nie znał i nie pozna jej — ale światło jego jest światłem wcale bezżywnym. [PW 6, 35]

Przedtem zawsze Rafaela stawiał przed Rembrandtem, nie dokonywał porównań. A tu, pod koniec życia, wspaniałe olśnienie Rembrandtem.

Jak dziwnie osobiste, z własnej duchowej biografii zaczerpnięte rysy narzucał Norwid Rafaelowi, ukazuje *Rozmowa umarłych*, dialog, w którym konfrontacji podległy postawy, przypisywane Rafaelowi właśnie — i Byronowi. Ukochany mistrz włoskiego renesansu jawi się w tej stylizacji jako ktoś bardziej niż autor *Don Juana* gorzko romantyczny, bliższy moralnym i intelektualnym doświadczeniom Norwida. Kształtując tu jego wizerunek Norwid nie liczył się ani z faktami życiorysu, ani z ich powszechnie przyjętą interpretacją. Podstawowe elementy legendy biograficznej Rafaela tworzą bowiem wizerunek wybrańca bogów, w którym eksponuje się talent, urodę, połączony z ogromnymi profitami materialnymi zachwył, jakim nieprzerwanie darzono jego prace od okresu młodzieńczego do śmierci, wreszcie łatwość obejścia, dzięki której stale był otoczony przyjaciółmi i kobietami. Momentem ekscytującym biografów było życie erotyczne Rafaela — sprawa Fornariny i swoboda lat ostatnich, stąd choroba weneryczna i przedwczesna śmierć. Z wszystkich znanych mi opowieści wylania się wizerunek Rafaela znakomicie wpasowanego w życie społeczne, artysty, dla którego powszechna akceptacja jego sztuki i osoby stała się źródłem siły i radości życia. Zdumiewające więc, że w *Rozmowie umarłych* pojawia się on jako bohater o zupełnie innej psychice i nastawieniu do świata, pełen wzdargy dla ludzi i pełen goryczy. Inny Rafael.

Punktem wyjścia dla takiego ukształtowania postawy Rafaela w *Rozmowie umarłych* był fakt nie z jego życia, lecz z dziejów kultu pośmiertnego. Mianowicie gorszący spór sprowokowany przez postępowanie członków Bractwa Św. Łukasza, którzy chełpili się, że posiadają autentyczną czaszkę Rafaela; spór zakończony dopiero w czasie ekshumacji szczątków w r. 1837, gdy okazało się, że szkielet leżał jednak w grobie w całości. W utworze Norwida te właśnie wydarzenia zostały wykorzystane jako pretekst dla przypisania Rafaelowi słów, z których przebija ironiczna mądrość romantyka, nie mistrza renesansu przecież:

Znasz mnie z mych dzieł — czy myślisz, że jestem poznany?  
 Spójrz ku ziemi, gdzie lata spożywałem młode,  
 Świat otwierając świętej czystych form-h o z a n n y!...  
 [. . . . .]  
 Patrzże, mówię, ku ziemi — och! — czy mnie poznali?  
 Patrz — oto, najprzód głowę przyznawszy mi cudzą,  
 Szukają potem, głów gdzie dobierałem — mali! —  
 I dziewcząt rzymskich popiół po grobowcach budzą.  
 Mali! — zaprawdę mali! — oni by gotowi  
 Za całą wartość piętę dać Achillesowi —  
 Ale jak piersi jego stawily się grotom?  
 Zwierzyć to objaśnieniom, przypiskom i notom...  
 Lecz błąd mój, ani wiedzą, c o w nich uwydatni:  
 Wielcy! — w prywatnych rzeczach; w publicznych? — p r y w a t n i!  
 [PW 1, 281—282]

Imię malarza było dogodną maską dla wyłożenia własnych myśli i dla polemiki z określoną wersją romantyzmu, nie tylko ze współczesnością. Dla uwydatnienia dystansu wobec postaw bajronicznych — i ponadczasowego pokrewieństwa dusz wielkich i pełnych goryczy.

Pośród romantyków najmocniej z tradycją rafaelowską był związany Juliusz Słowacki, jego twórczość nasuwa tu szczególnie bogaty materiał do rozważań.

Malarstwo mię zatrudnia — chciałbym w tych płótnach światło wyrazić, więcej niż kolorowość natury. — Światło, z którym w oczach Rafael zaczynał.  
 [K 2, 144]

— pisał do matki o *Królu-Duchu* 14 grudnia 1846. *Król-Duch* jako malowanie w stylu Rafaela? *Król-Duch* i Rafael? Wydaje się, że trudno o bardziej kontrastowe jakości: z jednej strony — namiętność, szaleństwo, dyskordia, z drugiej — doskonałość kompozycji, harmonia barw i światła, anielstwo postaci, cechy ponoć dominujące w dziełach Rafaela.

Może więc powiązania te sprowadzają się do pokrewieństw pojedynczych elementów, do przekładania na język poezji owych malowanych na płótnie wizji Rafaela? Tradycja badawcza te podobieństwa chętnie podkreśla — od Kleinera do Juszcza. Kleiner wskazywał na analogie poszczególnych fragmentów poematu z obrazami Rafaela<sup>29</sup>. Juszcza rzecz rozwinął, a także, ukazując jednocześnie pokrewieństwa z zupełnie innym stylem obrazowania, symbolizowanym w jego szkicu nazwiskiem Turnera, położył podwaliny pod interpretację w duchu nader romantycznym<sup>30</sup>: można, idąc tokiem jego rozumowania, ujrzeć w *Królu-Duchu* przykład syntezy stylów, syntezy krańcowości, jakimi byłyby narodziny wizji rafaelowsko-turnerowskiej.

<sup>29</sup> J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*. T. 4, cz. 2. Warszawa 1927, s. 457—458.

<sup>30</sup> W. Juszcza, *Lekcja pejzażu według Króla-Ducha*. W zbiorze: *Ikonomia romantyczna*. Warszawa 1977.

Wydaje się jednak, że tego typu podobieństwa nie wyczerpują problemu rafaelizmu Słowackiego; to rzecz inna niż sfera obrazowania tylko. Jak można odnajdywać i określać te inne, poza sferą obrazu istniejące związki między malarstwem a poezją?

Sądzę, że próba analizy stosunku Słowackiego do Rafaela wymaga najpierw zapoznania się z ogólnymi poglądami poety na kwestie malarstwa. W tym tylko kontekście usytuowana twórczość autora *Transfiguracji* pozwoli pojąć rolę, jaką pełniła ona w poezji Słowackiego.

Gdyby szukać analogii dla tego typu stosunku do tradycji malarzkiej — i do Rafaela właśnie — znaleźć by je można w pismach jenajskiej szkoły romantyków, a szczególnie w artykułach Friedricha Schlegla<sup>81</sup>. Schlegel był w Paryżu w r. 1802 i 1803 i publikował we frankfurckiej „Europa” obszernie sprawozdania z wystaw malarskich. Słowacki z pewnością nie czytał tych tekstów, ale wydaje się, że podobnie jak Schlegel rozumiał relacje między malarstwem a poezją, także — idealizującą funkcję twórczości Rafaela.

W artykułach Schlegla zostały bowiem wyłożone w języku krytyki elementy podobnego rozumienia malarstwa Rafaela, jakie jest zawarte w dziełach poetyckich Słowackiego. Przede wszystkim uderza zupełny i programowy brak zainteresowania malarstwem współczesnym, więcej nawet — całym okresem potycjanowskim, jak określił to Schlegel w jednym z artykułów. Wyraźnie formułował, czego od malarstwa oczekuje: wzniesienia ducha, połączenia w obrazie religii z filozofią. Ukazania boskości, tego, co jako „to jedno i niepojęte, d u c h, to, co z n a c z ą c e, to, co właściwe. I to, jak wierzymy, jest właściwą sferą malarstwa”<sup>82</sup>. Dla odnalezienia tych wartości Schlegel postulował powrót do dawnej szkoły włoskiego i niemieckiego malarstwa, stąd też, z takiej perspektywy, wynikało zaskakujące zestawienie: głębia obrazu Rafaela wspólna — wedle Schlegla — z twórczością Szekspira, Dürera i Jacoba Boehme<sup>83</sup>. (Zauważmy: zestawienie takie sygnalizuje również zasadę, zgodnie z którą romantycy sięgali do tradycji tak różnych, jak wspomniani na wstępie tego artykułu Homer, Dante, Szekspir — i Rafael.) Nikt bowiem tak jak Rafael nie umiał:

tworzyć ogólnych zasad, w prawdziwym sensie słowa, nie — negatywnych postulatów, które mówią tylko to, co samo przez się jest zrozumiałe, postulatów poklasyfikowanych pojęciowo, które mogłyby służyć temu, by w harmonijnej jedności zniszczyć to, co jedynie przez tę harmonijną jedność przegląda, co tylko poprzez nią może być zrozumiane i pojęte; lecz tworzyć pod-

<sup>81</sup> Warto podkreślić, że twórczość Rafaela wysoko cenił Goethe, patronujący jenajskiemu kręgowi romantyków.

<sup>82</sup> F. Schlegel, *Nachtrag italiänische Gemälde*. „Europa” 1803, z. 2, s. 115: „das Eine und Unbegreifliche, der Geist, das Bedeutende, die Eigenthümlichkeit. Und dieses, so glauben wir, ist die eigentliche Sphäre der Malerei”.

<sup>83</sup> F. Schlegel, *Vom Raphael*. Jw.

stawowe zasady, źródła nowego życia, czynnego bytu i dążenia właśnie tak swobodnego, jak bezpośredniego i pewnego do nieprzemijającego celu<sup>34</sup>.

W Schleglowskich koncepcjach filozofii sztuki malarstwo stapiało się z poezją; jeśli jednak tożsame mają być w swej istocie, jeśli prawdziwy malarz ma być poetą, to zarazem Schlegel tym większe znaczenie przykładał do naturalnych wyodrębniających je różnic między odmiennymi dziedzinami sztuki; w malarstwie dlatego najwyższą rangę przypisywał kolorom. Znakomitość kolorystyki Rafaela była przez Schlegla podnoszona w sposób dość szczególny: kolory miał „bardziej poetyckie niż malarskie”, ale najwyższe wartości jego dzieł przejawiały się w znakomitej symbolice barw.

I wreszcie rzecz bodaj najważniejsza: alegoryzm dzieł Rafaela. Schlegel — jak i inni przedstawiciele szkoły jenańskiej — uważał, że wszelka sztuka musi być alegoryczna, ponieważ ani rzeczywistość, ani prawda nie mogą być ukazane w dziele sztuki bezpośrednio; by obraz ukazywał więcej niż zewnętrzną formę, by sięgnął do głębi, zbliżył ku prawdzie — musi być wyrażony alegorycznie. I tak, alegorycznie (oczywiście, w romantycznym rozumieniu pojęcia alegorii<sup>35</sup>) odczytywał Schlegel wszystkie sposoby przedstawiania, tematy i postaci przedstawione na obrazach Rafaela.

Niezwykłość Schleglowskiego spojrzenia na dzieło Rafaela uderza tym bardziej, jeśli umieści się je na tle ówczesnie tak licznie powstających rozbiórów twórczości wielkiego malarza. Ich sztafbudowa, układanie analizy wedle powszechnie przyjętego schematu: oceny osobne kompozycji, rysunku, kolorystyki, kanonizowały tę twórczość w nieco jednostajnym stylu. Dopiero Schlegel od tego schematu się oderwał, pisał mniej o doskonałości warsztatu artysty, skupił uwagę na wyrazie całości, na tkwiących w dziele poza obrazem przedstawionym ideach, na jego znaczeniach alegorycznych.

Podobnie, całościowo, jako totalną emanację głębszej, duchowej prawdy przeżywał dzieła Rafaela Słowacki. Był on pośród polskich poetów romantycznych najwrażliwszym odbiorcą malarstwa. Przede wszystkim — interesował się nim: jako ważne wydarzenia odnotowywał w liściach planowane odwiedziny galerii drezdeńskiej, opowiadał o wizytach w Luwrze i w galeriach Florencji. Sposób, w jaki wprowadzał nazwiska

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 11—12: „*allgemeine Prinzipien bilden, im wahrsten Sinn des Worts, nicht negative Forderungen, die nichts sagen, als was sich von selbst versteht, nach Begriffen eingetheilt, die nur dazu dienen können die harmonische Einheit dessen zu zerstören, was nur in dieser harmonischer Einheit angeschaut verstanden und begriffen werden kann; sondern Anfänge, Prinzipien, Quellen eines neuen Lebens, eines wirksamen Daseins, und eines eben so freien als graden und sichern Strebens nach einem unvergänglichen Ziele*”.

<sup>35</sup> Zob. J. Woźniakowski, *Kilka uwag o symbolu i alegorii*. W zbiorze: *Ikonografia romantyczna*.



malarzy, nie tylko najwybitniejszych, do utworów literackich, świadczy, że była to bliska mu dziedzina sztuki. A i sam próbował malować — w dzieciństwie, potem w Genewie; znane są jego rysunki z podróży na Wschód; urządzając się w swym ostatnim mieszkaniu w Paryżu kupił farby, by znów ćwiczyć się w malowaniu. Wspominał, pisząc, malarzy stosunkowo często; ponad połowa tych wzmianek mówi o Rafaelu.

Stosunek Słowackiego do malarstwa wiązał się mocno, jak sądzę, z jego rozumieniem dróg poznania i przede wszystkim — objawiania prawdy. Był to problem nie tylko i nie przede wszystkim estetyczny, lecz epistemologiczny. Wyjątkowo duża rola przypadała tu widzeniu i wyobraźni. Obraz ujrzany przez poetę-proroka w trakcie przeżywania objawienia, kreowany przez wyobraźnię, miał odsłaniać historię, przeszłe i przyszłe dzieje, stanowić świadectwo prawdy. Również w przekazywaniu prawdy, podobnie jak w procesie poznawczym, obraz miał grać rolę decydującą, nie mniej ważną niż słowo — przekazuje bowiem treści, których słowami nie można wyrazić. Obraz poetycki miał trafiać do intelektu czytelnika poprzez wyobraźnię, niejako ponad językiem słowa (choć oczywiście za pomocą słowa, gdyż w literaturze bezpośrednio są tylko słowa).

Dlatego Słowacki często mówił o poezji tak, jakby była sztuką malowania, układania obrazów; ileż to razy nazywał malowaniem swą pracę poetycką. Różnie wyrażał przeświadczenie o osobliwej bliskości malarstwa i poezji — to wspominając swe przeszłe metempsychiczne wcielenia:

pierwszy mój żywot był księdza, drugi rycerza, trzeci naturalisty, czwarty malarza — potem miłość objęła to wszystko i strawiła w ogniu swoim... [DW 15, 490]<sup>36</sup>

— to mówiąc o „malarzu przechodzącym na poetę”, który „jest w słowach rewelatorem kolorytu... Dant — Wiktor Hugo...” (DW 15, 436), a gdy zapisywał tu przekonanie, że wielka poezja jest w malarstwie zakorzeniona, zapewne i o sobie myślał.

Rzecz jasna, przy takim pojmowaniu malarstwa ważne jest ono jako całość, jako idea, bardziej niż poszczególne obrazy. Rafael (czy może raczej należałoby mówić: rafaelizm), jaki wyłania się ze wszystkich dzieł, jakby kwintesencja cech twórczości, dla której pojedyncze obrazy stanowią dokumentację — lub przykłady. Bo są Madonny Rafaela, błękity Rafaela i tęcze Rafaela, i rysy Rafaelowe<sup>37</sup>. Jest także bohater

<sup>36</sup> W ten sposób odsyłamy do: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. T. 1—17. Wrocław 1951—1980. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następne zaś stronicę.

<sup>37</sup> Rysy rafaelowe ma, wedle szatana-Pamfilusa, rozmarzony Beniowski z dramatu (DW 10, 22). Jest i „powietrze pełne Raphaelowych aniołów” (K 2, 194), i księżyc „jakby Rafaela / Tarcza okryta różnym malowaniem” (DW 12—1, 438).

„piękny, jak Michał Anioł na obrazie”<sup>88</sup>, Rafaela oczywiście. Imię Rafaela występuje nader często w funkcji określającej jakieś zjawiska; gdy Słowacki pisał o kolorach czy rysach rafaelowych, odwoływał się do pojęć, które powinny być u czytelnika wykształcone w toku ogólnego obcowania z dziełem artysty, jakby do idei koloru czy postaci. Najlepiej może widać to w zdaniu określającym walory *Przedświtu* Krasińskiego: „książeczka zupełnie wewnątrz jest banią błękitu, wymalowaną przez jakiegoś niebieskiego Rafaelka” (K 1, 519). Jest więc *Przedświt* utworem z ducha Rafaela — tylko co to właściwie ma znaczyć?

Wyłania się tu pytanie zasadnicze. Jakie cechy stylu Słowacki uważał za „rafaelowe”? Bezpośrednich eksplikacji nie ma wiele w jego pismach — z kilku miejsc odsłaniają się jednak myśli dość istotne. Zaczynijmy od dwóch cytatów. List do matki, grudzień 1831:

czy uwierzycie, spojrzawszy na dwa małe obrazki Rafaela, nie wiedząc, że były przez niego malowane, myślałbym, że je jakieś dziecko nabazgrało; trzeba znać się na nich, żeby rysunek ocenić. [K 1, 86]

Szkic *O poezjach Bohdana Zaleskiego*, uwagi dotyczące dolnej partii obrazu *Koronacja Marii*:

poeta chciał zachwycić tej prostoty — która ze szkoły malarskiej katolickiej włoskiej — a dziś z małej tegoczesnej niemieckiej wykwita... Pierwsza, piękna, wyprowadzona być może z Watykańskiego obrazu Rafaela — pierwszej maniery... gdzie z grobu N. Panny wykwita siedem lilii, a wokoło stoją Anieli bardzo prosto odrysowani, ale cudownie piękni. — Kto pierwszy raz spojrzy, myśli, że to jakieś dziecko malowało, tak wszystko jest proste i niesztuczne — murawa blado-zielonym pociągnięta kolorem, prawie bez perspektywy — dno niebios blade, jednostajne jak turkus... ale kto się w twarze Aniołów zapatrzy — powoli, powoli — przestaje oddychać, zachwycony pięknością wyrazu — i małą a jednak dziwną różnorodnością uczucia... [DW 10, 105]<sup>89</sup>

Słowacki widział więc obrazy Rafaela jako ucieleśnienie „pięknej prostoty”, wyrażającej się w sposób co najmniej trojaki: w typie rysunku; w szczególnej „dziecinności” stylu (sprzyjającej niwelowaniu dystansu między dziełem a widzem, sprzyjającej intymności stosunku do „małych obrazków”, serdecznej żartobliwości słów o „Rafaelku”); wreszcie zaś — w znakomitym ukryciu kunsztu artysty (tu szczególnie odmienna od obiegowych wówczas jest ocena Słowackiego), obrazy Rafaela wyglądają, jakby je „dziecko nabazgrało”. W tej prostocie ma być zawarte „cudowne piękno”, „piękność wyrazu”. Dzieła Rafaela wydają się Słowackiemu kwintesencją ogromnej jednolitości, na której tle tym

<sup>88</sup> Tak Stella mówi o Janie w *Fantazym* (akt I, sc. 2).

<sup>89</sup> Słowacki opisywał tu obraz z pamięci. Toteż są to odwołania niedokładne. U Rafaela wyrasta z sarkofagu nie „siedem lilii”, lecz jedna lilia i trzy inne kwiaty; jest tu niedokładność, choćby nawet założyć, że poeta wprowadza to znaczenie słowa „lilia”, jakie znamy z *Biblii* — tj. także ‘barwny kwiatek’. Sarkofag otaczają nie aniołowie, lecz apostołowie — aniołowie znajdują się w górnej części obrazu, wokół Marii i nakładającego jej koronę Chrystusa.

ostrzej zaznacza się drobne nawet zróżnicowanie. Świadczyłaby o tym pochwała kolorystyki za nieabsorbowanie uwagi widza (poeta podkreśla: jednostajnie blade dno niebios, bladozielona murawa). Stąd chyba także aprobata dla braku perspektywy — gdy nie ma perspektywy, tło nie rozbija owej jednolitości. I „mała rozmaitość uczucia” na twarzach aniołów.

Zauważmy, że chociaż interpretacja Słowackiego jest bardzo indywidualna, to jednak pozornie nie wykracza poza pochwałę tych cech, które uznaje się za charakterystyczne dla stylu klasycznego — spokoju, jednolitości, harmonii, prostoty; współgra z tym widzeniem ogólna tonacja kolorystyczna, w jakiej Słowacki percypuje obrazy Rafała: niebieskość (z niebiańskością kojarzona).

Ale inne zupełnie rozłożenie akcentów w tych ocenach nadaje im charakter bardzo osobisty, ton prywatnego obcowania ze sztuką, obcy krytyce klasycyzmu. Podkreślając z naciskiem prostotę i „dziecinność” stylu Rafała, poeta wprowadził do tych relacji atmosferę intymnej bliskości.

W przytoczonych fragmentach można zatem odnaleźć przynajmniej dwie istotne cechy stosunku Słowackiego do Rafała: widział w jego obrazach osobliwe unieważnienie warstwy przedstawiającej (małe zróżnicowanie cech postaci, głównych kolorów, nieważność tła) i — dzięki prostocie, delikatności, uczuciowości — szerokie emocjonalne otwarcie ku patrzącemu, przenikanie jakby wprost do jego intymnej wrażliwości.

Myśl, iż w dziele malarskim stonowaniu, jakby przytłumieniu ważności uległo to, co na obrazie bezpośrednio przedstawione, wydaje się dziwaczną herezją. Oznaczałoby przy tym odczytanie inne od wynikającego z opisowej analizy dzieł Rafała: badacze eksponują właśnie np. jego niezwykłą dbałość o wykończenie detalu — rzeczywiście dobrze to widać na fotograficznych powiększeniach małych fragmentów obrazu obejmujących sceny pejzażowe (choćby na obrazie *Madonna di Foligno*).

Słowacki, trzeba stwierdzić, patrzył na dzieło malarskie inaczej: widział akcent czy motyw najważniejszy, od razu odczytując zawartą w nim ideę, w innych partiach obrazu odnajdował jej dopełnienie. W *Koronacji Marii* takim punktem centralnym do „zapatrzania się” są twarze aniołów. To jedyny obraz, który został przez Słowackiego szerzej opisany, dla przeciwstawienia formy tego dzieła „woskowym figurom” z obrazów nazareńczyków.

Jeszcze zupełnie inaczej jawi się recepcja dzieła Rafała w VIII pieśni *Beniowskiego*. To fragment dygresyjny — polemika z panującym w literaturze obskurantyzmem:

U nas trwa jeszcze... nie w kobiecym stroju,  
Lecz w poetycznych szkołach... ale szkoda  
Na świegocące te wróble, naboju:  
Niech katolicka płynie sobie woda,  
Niechaj używa wiersz dawnego kroju,

Niech epopeją nam piszą z Heroda,  
 Z biblii całej... porobią obrazki...  
 I o potopie też napiszą — kazki.

Co do mnie... wolę Rafaela łoże  
 I te sufity... gdzie nad ludzką głową  
 Wisi — w tęczyowych blaskach dzieło Boże...  
 A taką sztuką odświeżone nową,  
 Tak nieśmiertelną, że umrzeć nie może,  
 Lecz o Jehowie będąc — jest Jehową,  
 Iskierką Jego treści dotykálną,  
 Ludzkim filarem wspartą — i widzialną...

Ja kiedym w górę spojrzeł.. to przestraczem  
 Zdjęty, myślałem... że w braku sufitów  
 Niebiosą wiszą — otwarte nad gmachem...  
 I te kolumny są bez żadnych szczytów....  
 I chciałem myśli Tytańskiej zamachem  
 Zbić te zwierciadło czynów... i błękitów,  
 Gdzie powtórzone wisi boskie dzieło  
 I trwa... a nasze co chwila — zginęło...

O tym to cudnie malowanym gipsie  
 Mówił Jan święty... że będzie zwinięte —  
 Mówiąc o kartach ksiąg w Apokalipsie,  
 Gdy trąby zagrzmią... fale staną wzdęte,  
 A Bóg światowi powie: W gruzy syp się!  
 A grobom powie: Stójcie odemknięte!  
 A tym sufitom: Skrzydłami się nieście  
 W niebo... bo z myśli i z nieba jesteście... [DW 11, 90—91]

Ten fragment nawiązuje do łoż watykańskich, malowanych według szkiców Rafaela przez jego uczniów. Na sklepieniach trzynastu arkad znajdują się sceny z *Biblii*, dwanaście ze *Starego*, trzynasta z *Nowego Testamentu*. Na „suficie” pierwszej z łoż, wykonanej prawdopodobnie m. in. przez Giulia Romano, widać sceny z początku *Genezisy*; pośrodku pierwszej z nich, oddzielenia światła od ciemności, jest ogromna, dynamiczna postać uchwyconego w ruchu Boga.

Rafaelowskie łoże miał w pamięci Słowacki przy pisaniu co najmniej dwóch jeszcze tekstów. W wariacie *Poety i Natchnienia* wprowadził te same co w *Beniowskim* słowa w inny kontekst:

tu jedna ściana

Wiary... na której tyle jasnej rosy  
 Tęczyowej... leli malarze, już runie...  
 Pozwól mi myśleć jeszcze o tej trunie...  
 O tam są siostró... Rafaela łoże  
 I te sufity... gdzie . . . . [DW 12—1, 453]

W *Liście I do Heliona* Słowacki wspomniał „tęcze Rafaelowych sufitów”. I wreszcie zapewne refleks pokrytych arabeskami kolumn łoż watykańskich przebija z ironicznego fragmentu poematu o *Beniowskim*; miłość przechodzić ma

w gwiazdę, w arabeski

Tęczowe — chmurą obwiedzione złota.

W dole: Raphaël pinxit, albo Giotto. [DW 5, 85]

Te wplątywane w inne utwory wzmianki świadczą, że tzw. Biblia Rafaela należała do dzieł przez Słowackiego wyraźnie preferowanych — podobnie w kilku wzmiankach można rozpoznać tylko *Koronację Marii* i *Transfigurację*.

Jakie to jest — w przytoczonym fragmencie z *Beniowskiego* — odczytanie Rafaela? Uderza przede wszystkim zdumiewający fakt przeżycia malowanych przez niego dzieł biblijnych z obcej im perspektywy *Apokalipsy*. Zbliżenie do niej polega nie tylko na bezpośrednim odwołaniu do *Objawienia św. Jana* — cały ten fragment jest nasycony odpowiednio dobranymi aluzjami. „Ludzki filar” to odwołanie do słów „Kto zwycięży, uczynię go słupem w kościele Boga mego, a więcej z niego nie wynidzie” (*Apok.* 3, 12)<sup>40</sup> — ów szerszy kontekst pozwala też lepiej pojąć tę myśl Słowackiego: „ludzkie filary” tworzą ci, którzy zwyciężą, czyli po graniu szóstej trąby zostaną naznaczeni przez Boga, by ocaleć. W *Beniowskim* gwiazdy i zwinięte niebiosa — w *Biblii* „niebo odstępilo jako gwiazdy zwinione” (*Apok.* 6, 14); dalej odblask proctwa o Sądzie Ostatecznym, dokonującym się przy graniu trąb anielskich i grozie upadającego w gruzy Babilonu.

Jak to możliwe, by spod dzieła o stworzeniu świata i o początkach życia chrześcijańskiego (zamyka cykl Rafaela *Ostatnia Wieczerza*) Słowacki odczytał, jako w nim zamknięte, dzieło o zagładzie?

Przedstawiona tu dygresja dotyczy sztuki. Pozornie te wersy zostały wprowadzone w celach tylko polemicznych, miały dodatkowo skompromitować „obskurantyzm” panoszący się w literaturze. Ale prowokujące słowa poety o wyższości malarstwa Rafaela nad poezją otworzyły wizję sztuki zrównanej z boskością, z Bogiem — sztuki, która „o Jehowie będąc, jest Jehową”; to już jakby możliwość zrealizowania się Boga w sztuce, podobnie jak później w *Genezis z Ducha* ukaże Słowacki realizację Boga w historii. Sztuka jest tu osobliwie utożsamiona z Boskim dziełem stworzenia — nie odtwarza, lecz „odświeża” je, wraz z nim zyskując nieśmiertelność; tę boską jej proveniencję w *Beniowskim* potwierdzać ma swym *Objawieniem* Jan Ewangelista, który mówiąc o końcu świata, mówi jakby o dziele Rafaela jednocześnie, „o tym to cudnie malowanym gipsie”. Nieśmiertelność sztuki przepowiada i dwuwers końcowy przytoczonego fragmentu *Beniowskiego* — sufity „z myśli i nieba” w niebo zostaną przeniesione.

Są to strofy o „sufitach” Rafaela — ale Słowacki nie pisał o tym, co na nich bezpośrednio zobaczył. Wspomniał wprawdzie Jehowę

<sup>40</sup> Biblię cytuję w przekładzie J. Wujka, w wersji, z której korzystał Słowacki.

i niebiosa<sup>41</sup>, ale naprawdę ujrzał poprzez te malowidła co innego — głęboki sens historii. Ważny w dziele Rafaela okazał się nie jego tekst, nie forma przedstawiania, lecz jej doskonałość, przenosząca człowieka w sferę rzeczywistości duchowej, odsłaniająca jakąś ogromną perspektywę — to samo wieszczce widzenie przyszłości, jakie słowem zostało objawione w *Apokalipsie* św. Jana. I tak jak w *Apokalipsie* — ma to być wizja nie zagłady jedynie, ale także odkupienia. Zapowiada je nie tylko wzmianka o „ludzkich filarach” dzieła Bożego; zapowiedź odkupienia jest zawarta w ostatnim dwuwiersiu, bo wejście w niebiosa to przecież nie dosłowne przeniesienie watykańskiego „gipsu”, lecz symbolizowanych przez dzieło Rafaela wartości. Sufity „z myśli i nieba”, sufity jako alegoria — bo alegoria jest to myśl zawarta w posągu, jak gdzie indziej zapisał Słowacki (DW 14, 377) — materia wyanielona, bo na pewno Rafael przyświecał zanotowanej gdzieś idei: „Piękność jest to wszystko, co w y a n i e l a materia” (DW 15, 427).

Wydaje się, że — niezależnie od możliwości o wiele obszerniejszego komentowania przytoczonego fragmentu *Beniowskiego* — sposób przeżywania twórczości malarskiej Rafaela przez Słowackiego przedstawia się tu dość jasno. Powtórzmy: doskonałość obrazu sprawia, iż poeta przestaje zauważać to, co na nim bezpośrednio dane, że kontakt z dziełem malarskim wprowadza go w stan widzenia, odsłania prawdę o historii i Bogu. Widzi i objawia — a widzi rzeczywistość wcale na tych obrazach bezpośrednio nie istniejącą (nie ma w łóżach Rafaela żadnych scen z *Apokalipsy*, żadnego widzenia przyszłości!); dzieło sztuki przez swą doskonałość, boskość, zbliża do prawdy.

Czy można by ten stosunek Słowackiego do Rafaela określić — jak to często w podobnych przypadkach czynią badacze — jako traktowanie malarstwa jako metafory? Sądzę, że w tym przypadku to jednak zupełnie co innego. Przede wszystkim dlatego, że Słowacki tę wielką ideę znajduje w ogóle poza obrazem, sam nie traktuje go jako nośnika metafory.

Widział w nim raczej alegorię — i znaki. Śladem myślenia alegorycznego jest chyba i taka, dość mało zrozumiała notatka:

Guta odmalował Rafael w obrazie transfiguracji — kto go zna, ten pozna. — (Fałsz przykryty najrubaszniejszą otwartością.) [DW 15, 492]

Rafael odmalował więc szwagra Towiańskiego (jak św. Jan Ewangelista pisał o Rafaelu) — następstwo czasu się tu nie liczy, wszy-

<sup>41</sup> Tu znów nasuwa się skojarzenie z fragmentem *Dialogu troistego*, w którym Mistrz mówi proroczo o przeszłych żywotach, kiedy to duch Heliona w kolejnym wcieleniu „weźmie się do lutni albo wynajdzie lepsze jeszcze dla ducha narzędzie... kolory...”, i tak jawi się „malarstwo twoje dziecinne i śnione, a dawniej wielkie i święte — które zaczęło [...] zamieniać się w formę... w płótna, podobne błękitowi niebios, na którym żadne już gwiazdy nie świecą...” (DW 14, 332). Inne to rozwinięcie tej samej, „rafaelowej” myśli.

stko stanowi wzajemnie się tłumaczącą jedność. Pewnie w tym przypadku miał Słowacki na myśli przebiegłą twarz ojca natchnionego chłopca — ona jedna wyróżnia się zdecydowanie odmiennym wyrazem na tle tłumu. Ale to właściwie nieważne, o kim myślał. Ważne, iż sądził, że Rafael mógł przedstawić Guta.

Dla sposobu istnienia Rafaela w twórczości Słowackiego charakterystyczny wydaje się tu jeszcze ciąg skojarzeń, który można wyprowadzić od *Transfiguracji*. W liście do Zofii Mieleckiej z 8 września 1848 poeta użył sformułowania: „podnosząc się do tych sfer transfigurujących postacie — w których trwająca piękność staje się nam elementem światła” (K 2, 216). Te sfery transfigurujące zdają się znajdować wytłumaczenie dosłowne w kolorystyce obrazu, rozjaśniającego się ku górze, gdzie Chrystus jest otoczony światłością. A w wierszu *Do Ludwika Norwida* jest bodaj kolejne z tego łańcucha skojarzeń —

Oto miesiąc stoi bładny  
Nad Polską — cały już nowy;  
Jak dawna lampa Hellady,  
Jak obraz Rafaelowy,  
Pełny i srebrnego łona.  
W nim piękność stoi wstawiona.

Rafael to zatem „piękność wstawiona”, piękność, czyli „to wszystko, co wyaniela materię”. Wyanielenie materii. Poszerza się rozumienie tego, co można nazwać rafaelizmem Słowackiego.

Poszerza się dzięki określeniu jako „rafaelowe” pewnego kręgu pojęć kojarzonych z pięknnością, światłem, a także — z głębszym widzeniem. Cytat z listu Słowackiego *Do autora Irydiona*, umieszczonego w miejsce wstępu do *Lilli Wenedy*:

Ile razy z tobą byłem, zdawało mi się, że wszyscy ludzie mają oczy Rafaelowskie, że dosyć jest jednym słowem zarysem pokazać im piękną postać duchową, że dbać nie trzeba o niedowidzenie, a chronić się tylko przesyty. [DW 4, 289]

Poszerza się ten krąg kojarzonych z Rafaelem zjawisk także dzięki temu, że Słowacki wyraźnie wiązał z jego nazwiskiem pewne motywy; przykład charakterystyczny — lilie. Zapadły mu w pamięć z *Koronacji Marii*; przypomnijmy raz jeszcze fragment artykułu *O poezjach Bohdana Zaleskiego*:

z grobu N. Panny wykwitła siedem lilii, a wokoło stają Anieli bardzo prosto odrysowani, ale cudownie piękni. — [...] kto się w twarze Aniołów zapatrzy — powoli, powoli — przestaje oddychać, zachwycony pięknnością wyrazu [...].

Rafaelowski motyw odnalazł Słowacki w *Ewangelii* św. Łukasza; na swoim egzemplarzu *Biblii* napisał „Rafael” przy wersetach:

Przypatrzcie się liliom, jako rosną; nie pracują ani przędą; a powiadam

wam, ani Salomon we wszystkich swej chwale nie był ubranym, jako jedna z tych.

A jeźliż trawę, która dziś jest na polu, a jutro bywa w piec wrzucona, tak Bóg przyodziewa, jakoż więcej was, małej wiary! [Łk. 12, 27—28]

I z pewnością nie należy notatki poety na marginesie *Biblii* rozumieć tak, iż Rafael nawiązał do odpowiedniego ustępu tekstu; podobnie jak w *Beniowskim* — powiązania między *Biblią* a malarstwem Rafaela nie mają charakteru genetycznego, wizja Rafaela po prostu jest zgodna ze słowami św. Łukasza. Niezależnie od siebie widzieli tak samo.

*Koronacja Marii* Rafaela jest obrazem dwuczęściowym, w partii dolnej znajduje się sarkofag z wyrastającymi zeń kwiatami, w górnej — scena koronacji, Chrystus nakłada koronę na głowę siedzącej Marii. Tożę gdy w II akcie dramatu *Beniowski* występują Chrystus, Maria i głos Wandy z mogiły, proszący o wskrzeszenie, odpowiedź Chrystusa kieruje wyobraźnię czytelnika ku liliom, znów z obrazu Rafaela oczywiście:

Z mogiły jej wyprowadzę siedem kwiatów — białych... i to będzie siedem oliw moich — pod którymi płakałem... [DW 10, 34]

I podobnie jak na *Koronacji Marii* skojarzone z grobowcem pojawiły się lilie w wierszu [*Anioł ognisty, mój anioł lewy...*]:

Z grobowca mego rosną lilije  
Grób jako biała czara prześliczna,  
Światło po nocy spod wieka bije  
I dzwoni cicha dusza — muzyczna. [DW 12-1, 221]

Podobnie jak lilie — także anioły, tęcze, a i inne motywy, nie zawsze aż tak wyraziście, widział Słowacki poprzez Rafaela, poprzez klimat, jaki odkrywał w jego malarstwie.

Krąg skojarzeń czy, mówiąc inaczej, pole semantyczne rafaelizmu Słowackiego nie ogranicza się oczywiście do tych miejsc, w których poeta wymienia imię Rafaela lub nawiązuje widomie do tematyki jego dzieł. Często bowiem obraz poetycki bywa tak ukształtowany, że zdaje się jakby przeniknięty atmosferą dzieła wielkiego Włocha, mimo że istniejące podobieństwa nie dadzą się dokładnie określić. W tych przypadkach osąd zależy naturalnie tylko od intuicji czytelnika.

Oto np. wyłaniająca się z dialogów mistycznych sceneria objawiania prawdy, najlepiej ukazana na początku tzw. *Dialogu referowanego*:

[Słowa wykładowcy] tłumaczył dalsze tajemnice ducha ludzkiego — siedząc spokojny w grocie, na złotym mikowcu... otoczony tłumem słuchaczy. U nóg jego siedziała młoda kobieta, piękna jak anioł... z oczyma rozjaśnionymi... jakoby owych rozjaśnień chciwa... W rękę jej — wianek był [...]. [...] nań zleciały się muchy świecące, owej letniej nocy gęsto przyświecające, i wiankowi uczyniły światło, i niby kwiecie nowe, błękitowi miesięcznemu podobne. — Mędrzec z uśmiechem patrzył na wieniec i na córkę swoją... mówiąc... iż święte Jany, motyli narządów, poczuły się z myślą dziewiczą... i w apokaliptycznej ją blaski ubierają... [DW 14, 353]



Takiego tematu — grotą, nauczyciel, uczniowie — nie ma u Rafaela<sup>42</sup>. Ale doskonale można go sobie wyobrazić. Atmosfera tej sceny jest utrzymana w stylu rafaelowskim: spokój i prostota, mędrzec i kobieta piękna jak anioł (siedząca jak rafaelowe Madonny), błękit miesiąca i nawet „apokaliptyczne blaski” robaczków świętojańskich, kierujące pamięć ku *Objawieniu* św. Jana — wszystko to kreuje ton bardzo zbliżony do tego, jaki Słowacki odnajdował w twórczości wielkiego mistrza.

Takich analogii jest wiele. Zbliża się do „idealności” piękna Helois z dialogów filozoficznych; ale przeciwieństwo do idealne piękno tkwi w dziełach Słowackiego często ukryte pod kształtem tragicznym; szarpany namiętnościami, wedle ludzkich praw moralnych zbrodniczy, Król-Duch wciela jednocześnie idealny pierwiastek dziejów, przyspiesza „wyanielenie” ludzkości. Idealność jest w jego postaci sprzęgnięta z pierwiastkiem szatańskim; można by określić to inaczej: rafaelizm ducha pod obcym mu kształtem, rafaelizm, który może odsłonić się nagle przed tym, kto potrafi przejrzeć do głębi. Przy takim rozumieniu jasny się staje sens przytaczanego wcześniej zdania Słowackiego z listu do matki, iż rozpoczynając *Króla-Ducha* widział „Światło, z którym w oczach Rafael zaczynał”.

I na zakończenie tych uwag o Słowackim jedno jeszcze spostrzeżenie. „Wyanielająca materię” piękność tak oto się jawi w *Dialogu troistym*, łącząc jakby tragizm z rafaelizmem:

W ostatecznym rozkochajmy się zwycięstwie — i rozmiłujmy się w rozsolonecznieniu ziemi — i przeciwko niedoskonołości ciała zapalmy się gniewem ducha, i pod nogami miejmy wszelki bunt krwi naszej.

Taka jest piękność nieśmiertelnych. [DW 14, 345]

Powróćmy do pytania postawionego na początku tego szkicu — czym był Rafael dla romantyków? Wydaje się, że ujrzeni w jego dziełach coś innego i coś więcej niż piękno obrazu. Sposób przedstawienia tematu był ważny, ale to, co bezpośrednio przedstawione, nie przykuwało szczególnie uwagi, ważniejszy był głęboki sens, prawdą, którą z obrazu starano się odczytać. Artykuły Friedricha Schlegla i pisma Słowackiego najpełniej ukazują ten stosunek romantyków do sztuki malarskiej — ale dowolność i ogromna różnorodność interpretacji i ocen dzieła Rafaelowego możliwa była dlatego właśnie, że romantycy (tak samo przecież Mickiewicz, Norwid i inni) interesowali się naprawdę nie obrazem, lecz własnymi przeżyciami. Myślą i wrażeniem, które im obraz nasunął.

Lecz fakt, że tę myśl odnajdowali jednak przez Rafaela, a nie np.

---

<sup>42</sup> Chociaż jest raz połączenie motywu groty z imieniem Rafaela; w *Liście II do autora „Irydiona”* Słowacki pisał: „Oto we wnętrzu grotki kościanej i ludzkiej, krzyż stoi, lampa się pali i błyszczący obraz Rafaelowski Boga Rodzicy. — Widzisz, jak okno złote obrazu pięknie jaśniej w ciemnościach pustego czerepu? słyszysz, jak szemrze modlitwa?” (DW 4, 288).

przez Delacroix, świadczy o istnieniu jakiejś interferencji romantyzmu z klasycyzmem. Ideał, „wzniesienie ducha”, objawiał się w szacie klasycznej. Może dlatego, że nie tylko dla Norwida, lecz i dla Króla-Ducha finalna doskonałość miała być spokojem i harmonią, uczestniczeniem w boskości; wybuchy namiętności, bunt i szaleństwo wynikały z niecierpliwości w dążeniu do ostatecznego celu dziejów, były czymś przejściowym. Wizyjna Jeruzalem Słoneczna romantyków była — bo być musiała — doskonałością klasyczną, harmonią. Jeśli malarstwo miało odsłaniać prawdę, wznosić ducha ku ideałowi — musiało być odbiciem boskości. Mistrzem w oczach romantyków najznakomitszym stał się najwybitniejszy przedstawiciel nurtu klasycznego — Rafael.