

Jan Zieliński

Prolegomena do wirtualnego muzeum romantycznego poety

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 92/2, 79-107

2001

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JAN ZIELIŃSKI

PROLEGOMENA DO WIRTUALNEGO MUZEUM ROMANTYCZNEGO POETY

Badania nad ekfrazą przeżywają w ostatnich dziesięcioleciach, a zwłaszcza w ostatnich latach żywiołowy rozkwit w świecie, na mniejszą skalę rozpoczęły się też w Polsce¹. Poszczególne epoki literackie wykazują, jak się zdaje, mniejszą lub większą podatność na przekraczanie granic między sztukami, charakteryzując się odmiennym stopniem wrażliwości na obraz. Romantyzm, zafascynowany ideą braterstwa sztuk, powinien z natury rzeczy stanowić szczególnie wdzięczne pole badań ekfrastycznych. Tym bardziej uderza skromna ilość nowych prac poświęconych zjawisku ekfrazy w romantyzmie polskim i zagadnieniom zbliżonym. Z chęci zmniejszenia tej luki zrodził się projekt badawczy na temat stosunku czterech wieszczów do sztuki; wstępne jego założenia i niektóre spośród pierwszych rezultatów badawczych zostaną zaprezentowane w niniejszej rozprawce.

1. Problematyka ekfrastyczna w pracach na temat polskiego romantyzmu

Zacznijmy od krótkiego przeglądu stanu badań. Autorzy monografii wielkich romantyków poświęcali, rzecz oczywista, sporo uwagi różnym aspektom literackiej recepcji dzieł sztuki – szczególne zasługi ma na tym polu Juliusz Kleiner². Badano też powiązania biograficzne polskich poetów romantycznych z niektórymi malarzami³. W latach dwudziestych i trzydziestych ukazało się nieco prac na temat pocucia barw, wrażliwości poetów romantycznych na kolor⁴. Trwałe zna-

¹ Zob. M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.

² Chodzi przede wszystkim o jego dzieło *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości* (t. 1–4. Warszawa 1919–1927, *passim*).

³ Zob. M. Treter, *Przyjaciel Słowackiego Wojciech Korneli Stattler*. Lwów 1909. – Z. Krasieński, A. Scheffer, *Listy*. Z nieznanych rękopisów wydał, wstępem i przypisami opatrzył L. Wellisch. Warszawa 1909. – L. Wellisz, *Les Amis romantiques. Ary Scheffer et ses amis polonais*. Paris 1933.

⁴ S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*. Lwów 1925. – L. Komarnicki, *Kolorystyka Słowackiego. Ustęp z pracy pt. „O pocuciu piękna natury w polskiej poezji romantycznej”*. „Prace Komisji do Badań nad Historią Literatury i Oświaty” 1927, t. 2, z. 3: *Studia o Słowackim*. – S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj. (Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*. „Pamiętnik Literacki” 1932. – K. Husarski, *Malarskość „Króla-Ducha”*. „Wiedza i Życie” 1932, nr 10–12.

czenie ma książka Kazimierza Wyki *Matejko i Słowacki* (1953), pomimo tego, że w zakresie metodologii i stylu znać na niej w wielu miejscach piętno czasu, w którym powstała. Najnowsze prace o Matejce relatywizują ustalenia Wyki i plasują je w szerszym kontekście europejskim⁵.

Wiesław Juszcak udowodnił istnienie strukturalnego paralelizmu między malarskimi pejzażami W. Blake'a, C. G. Carusa, C. D. Friedricha, E. F. Oehmego i W. Turnera a poetyckimi pejzażami Słowackiego – w przełomowym metodologicznie studium *Lekcje pejzażu według „Króla Ducha”*⁶. W ostatnich 20 latach stosunkowo wiele uwagi poświęcono relacjom literatura–sztuka w twórczości Norwida⁷. Natomiast mniej zajmowano się w tym czasie stosunkiem Krasińskiego i Mickiewicza do sztuki. W jubileuszowym roku 1998 ukazało się w Polsce około 30 książek o Mickiewiczu – jeśli się nie myle, żadna nie dotyczy tej właśnie kwestii.

Problematyką związków między twórczością Słowackiego a sztukami plastycznymi zajęła się w ostatnich latach Dorota Kudelska⁸. Niestety, w pracach tej autorki znalazło się tak wiele przejawów nierzetelności i niefrasobliwości (o najbardziej jaskrawych piszę niżej), że nawet te ustalenia, które na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie oryginalnych i nowatorskich, należy traktować ostrożnie.

2. Kilka uwag metodologicznych

Aktualna dyskusja metodologiczna na temat ekfrazy i – szerzej – relacji między literaturą a sztuką przypomina pod wieloma względami sytuację w okresie romantyzmu, kiedy to interesowano się przekraczaniem granic oraz hybrydycznością rodzajów i gatunków sztuki. Wystarczy przypomnieć w tym kontekście dokonaną przez Friedricha Schillera krytykę podziału sztuk w słynnym *Laokoonie* Gottholda Ephraima Lessinga czy też *Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste* (1827) Augusta Wilhelma Schlegla. W obrębie literatury pięknej wielu przykładów prezentacji artystycznej tych zagadnień dostarczają utwory Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, jak choćby ekfrastyczne opowiadanie *Die Fermate* (1815), w którym mamy do czynienia z płodnym połączeniem elementów poetyckich, muzycznych i malarskich: obraz malarza rodzajowego Jo-

⁵ J. Krawczyk: *Matejko i historia*. Warszawa 1990; *Jan Matejko. Mistrz „Legendy św. Stanisława”*. Warszawa 1998. – M. Zgórnjak, *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865–1870*. Kraków 1998.

⁶ W zb.: *Ikonografia romantyczna*. Red. M. Poprzęcka. Warszawa 1977.

⁷ Zob. zwłaszcza: C. Norwid, *Vade-mecum. Gedichtzyklus (1866)*. Polnisch-deutsch. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von R. Fieguth. Mit einem Vorwort von H. R. Jaus. München 1981. – Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*. Warszawa 1981. – Ł. Kondratowicz, *Cyprian Norwid – rzeźbiarz*. „Studia Norwidiana” 1989, nr 7. – J. W. Gomułicki, *Kępa niezapominek. Przygoda z zagadkowym rękopisem Norwida*. Podkowa Leśna 1996. – *Cyprian Norwid o muzyce*. Opracował W. Stróżewski. Kraków 1997.

⁸ D. Kudelska: *Jaki artysta być powinien – według Adama Mickiewicza. Na podstawie rozprawki „O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim”*. W zb.: *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*. Red. M. Kitkowska-Łysiak, P. Kosiewski. Lublin 1996; *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*. Lublin 1997.

hanna Erdmanna Hummla o tematyce muzycznej (*Gesellschaft in einer italienischen Lokanda*) został tu do tego stopnia wyraziście opisany, że w rezultacie zaczęto mu nadawać zaczerpnięty z opowiadania Hoffmanna tytuł *Fermata*⁹.

Od końca lat osiemdziesiątych termin „ekfrazja” nabiera szczególnej aktualności. Oprócz znanej książki Murraya Kriegera *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore–London 1992) można tu wymienić cały szereg tomów zbiorowych¹⁰, do których w stosownym czasie dojdzie przygotowywany do wydania w języku rosyjskim plon międzynarodowej konferencji o ekfrazie, zorganizowanej w końcu roku 1998 w Lozannie.

W kontekście tej bogatej refleksji metodologicznej pojawił się zatem projekt zbadania twórczości czterech polskich pisarzy romantycznych pod kątem ich związków ze sztuką. Projekt zmierza do rekonstrukcji horyzontu fascynacji artystycznych czterech wieszczów. Punktem wyjścia jest oczywiście rekapitulacja dyskusji teoretycznej na temat powiązań literatury i innych sztuk, jaka toczyła się w Europie od połowy XVIII do połowy XIX wieku. Na tym tle rozpatrywać trzeba problematykę sztuki polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem dyskusji o racji bytu narodowego malarstwa polskiego. W dyskusji tej wielcy polscy romantycy wzięli znaczący udział, dokonując swoistej adaptacji wzorców zaczerpniętych ze sztuki zachodnioeuropejskiej. Późnym stadium tego wielostronnego procesu recepcji jest malarstwo Matejki.

W przypadku analizy tekstów ekfrastycznych proponuję stosowanie katalogu pytań, który w chwili obecnej prezentuje się następująco: 1) jakie z danego tekstu można zaczerpnąć informacje na temat zewnętrznego usytuowania danego dzieła sztuki malarskiej (miejsce wystawienia, sposób zawieszenia, format, sygnatura artysty, technika); 2) czego dowiadujemy się o położeniu widza w stosunku do obrazu i o procesie percepcji; 3) jaki jest stopień wczucia się widza w obraz i jego ewentualnej identyfikacji z malarzem; 4) jak można usystematyzować zawarte w tekście ekfrastycznym spostrzeżenia na temat formalnych aspektów obrazu (kompozycja, technika malowania czy rysunku, indywidualne aspekty stylu w kładzeniu farby bądź prowadzeniu linii, „dukt” malarza); 5) jaką metaforę stosuje autor dla wyrażenia przesłania obrazu, jaką rolę odgrywa tego obrazu tytuł i do jakiego stopnia wpływa on na interpretację. Katalog ten jest oczywiście otwarty, należy domniemywać, że konkretne analizy mogą doprowadzić do jego modyfikacji.

Niniejsza prezentacja pierwszych ustaleń, przeprowadzonych w ramach omawianego projektu badawczego, ma na celu pobudzenie dyskusji wokół problematyki ekfrazji w okresie romantyzmu na terenie kraju. Wszystkie trzy ogłoszone

⁹ Zob. B. Dieterle, *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden und Stichen in der deutschen und französischen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*. Marburg 1988, s. 66–69.

¹⁰ *Laokoon und keine Ende. Der Wettstreit der Künste*. Hrsg. Th. Koebner. München 1989. – *Intertextuality: Theories and Practice*. Eds. M. Worton, J. Still. Manchester 1990. – *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Eds. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey. Cambridge 1991. – *Intertextuality*. Ed. H. Plett. Berlin – New York 1991. – *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hrsg. U. Weisstein. Berlin 1992. – *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. G. Böhm, H. Pfotenhauer. München 1995. – *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Ed. P. Wagner. Berlin – New York 1996.

poniżej teksty, stanowiące rozdziały 3, 4 i 5 niniejszej publikacji, były już prezentowane na konferencjach zagranicznych. Powstały dzięki możliwości pracy w bibliotekach szwajcarskich – teraz poddaje się je pod dyskusję wśród specjalistów w Polsce.

3. Adam Mickiewicz – krytyk i teoretyk sztuki¹¹

Bezczelnością, a w każdym razie paradoksem jest mówić o człowieku, który w życiu napisał na temat malarstwa nowszego pół artykułu, a sztuce dawnej poświęcił pół wykładu, jako o krytyku i teoretyku sztuki. Jeśli jednak ważę się podejmować tak sformułowany temat, czynię to z trzech przynajmniej powodów. Po pierwsze dlatego, że teoria estetyczna jest immanentnie wpisana w dzieło Mickiewicza, nie tylko jako zasady sztuki pisanie, ale także jako ogólna refleksja o sztukach pięknych i ich wzajemnym stosunku. Po drugie dlatego, że Mickiewiczowska teoria sztuki jest w życiu poety jednym z najbardziej stabilnych elementów, w zasadniczym zrębie towarzyszy mu od młodości po lata ostatnie. Po trzecie wreszcie, ważę się na to dlatego, że obcowanie z Mickiewiczem uczy odwagi.

Wilno

Mickiewicza dochodzenie do rozumienia sztuki ma kilka wyraźnych etapów, związanych ściśle z etapami jego ziemskiej wędrówki. Pierwszy etap to Litwa – głęboka prowincja. Zapewne przyszły poeta widział jakieś obrazy w okolicznych dworach, skoro aż trzy umieści potem w Soplicowie. W ówczesnym Wilnie natomiast kontakt ze sztuką prawdziwą dokonywał się przede wszystkim w kościołach: poprzez obcowanie z architekturą baroku wileńskiego i umieszczonymi w ołtarzach obrazami. Warto podkreślić ten moment *iunctim* między malarstwem a religią, ponieważ odnajdziemy go także w dalszych etapach przygody ze sztuką.

W okresie studiów na uniwersytecie wileńskim natomiast dochodzi do bliższego kontaktu Mickiewicza z estetyką i z praktyką artystyczną. Cechą charakterystyczną tej uczelni był fakt, że sztuki piękne wraz z fakultetem literatury tworzyły jeden wydział. Nie istniała osobna szkoła sztuk pięknych. W porównaniu z innymi miastami europejskimi, gdzie samodzielne akademie sztuk pięknych powstawały przeważnie w wieku XVII, w Niemczech w XVIII (Drezno – 1764) i na samym początku wieku XIX (Monachium – 1808), Wilno pozostawało w tyle. Ale rozwiązanie wileńskie miało też swoje zalety. Przyszłym artystom dawało lepsze przygotowanie teoretyczne i status uniwersytecki. Innym studentom dawało sposobność poznania choćby podstaw praktyki malarskiej, co pozwalało im później po amatorsku uprawiać malarstwo. W ogóle zaś taka organizacja systemu edukacyjnego wyrabiała poczucie jedności, a przynajmniej pokrewieństwa wszystkich sztuk. Mickiewicz idei tej pozostał wierny.

Spośród wielu rozpraw i traktatów estetycznych, których znajomość potwierdzają pisma Mickiewicza już z okresu wileńsko-kowieńskiego, na jedną księgę

¹¹ Rozdział ten stanowi polską wersję referatu wygłoszonego 18 XII 1998 po francusku na konferencji mickiewiczowskiej w Collège de France w Paryżu, zorganizowanej przez prof. M. Maśłowskiego.

chciałbym tu zwrócić uwagę. Chodzi mianowicie o 4-tomowy słownik szwajcarskiego estetyka Johanna Georga Sulzera, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, którego poszerzone drugie wydanie, ozdobione miedziorytem Daniela Chodowieckiego przedstawiającym harmonię sztuk, ukazało się w Lipsku w latach 1792–1794. Nie będę dowodził, że Mickiewicz znał i nieraz wykorzystywał słownik Sulzera – uczynił to Kleiner, a w osobnej pracy w roku 1914 Franciszek Stopa¹². Tutaj chciałbym zwrócić uwagę na fundamentalne hasło poświęcone przez Sulzera „sztukom” („*Künste*”). Po pierwsze, ze względu na zawarte w nim immanentnie przeświadczenie o paralelności i wymienności sztuk. Po drugie, ze względu na akapit o roli artysty w społeczeństwie:

Zaiste, z człowieka, którego imaginacja nastawiona jest na poczucie piękna, a serce na odczuwanie dobra, przez mądre użycie sztuk pięknych zrobić można wszystko, do czego jest zdolny. Filozof odkryte przez siebie praktyczne prawdy, założyciel państwa swe prawa, przyjaciel ludzkości swe projekta przekazać powinni artyści¹³.

W dalszym ciągu powiada Sulzer, że wyposażony w takie pełnomocnictwa artysta, niczym drugi Orfeusz, doprowadzi ludzi (nawet wbrew ich woli!) do zbudowania wszystkiego, co im będzie do szczęścia potrzebne. Trudno się oprzeć stwierdzeniu, że Sulzer, w zasadzie bliski ideom klasycystycznym, daje tutaj romantyczną wizję artysty jako wieszczu i potencjalnego przewodnika narodu bądź całej ludzkości.

Petersburg

Pobyt w Rosji stał się dla Mickiewicza pierwszym głębszym zetknięciem się ze sztuką zachodnią. Petersburg był już wtedy wielkim miastem, imperialną stolicą, w której zarówno car i jego rodzina, jak i arystokraci rosyjscy nie szczędząc środków gromadzili bogate kolekcje malarstwa i rzeźby. O tym, jak uważnie Mickiewicz chłonał te dzieła sztuki, świadczy drobny skądinąd fakt, że kiedy jesienią 1829 w Rapperswilu w Szwajcarii spotka miejscowego malarza Felixa Marię Diogga, od razu przypomni sobie, że w Rosji widział jego obraz.

W listach na Litwę Mickiewicz wielokrotnie podkreślał przepaść między prowincjonalną Litwą i Polską, „przezuwającymi” zeszlowieczne idee, a Rosją, w której natychmiast tłumaczy się i dyskutuje najnowsze publikacje francuskie, niemieckie i angielskie. Takie podejście świadczy o pewnym kompleksie prowincjusza, ale zarazem o silnej woli dogonienia (i prześcignięcia) Zachodu.

Tym, co uderza u młodego Mickiewicza w Petersburgu, jest świadome kształcenie się estetyczne. Do lektur wileńsko-kowieńskich doszły teraz docierające do Rosji „nowinki”, które polski poeta z gorliwością nowicjusza czytał – pilniej, jak się zdaje, od swoich rosyjskich kolegów.

Znamiennie ujawnia się ta różnica tempa absorpcji w pierwszym spotkaniu z Puszkinem, na przełomie lat 1827 i 1828. Mickiewicz, zorientowawszy się z rozmowy, jak wiele rzeczy było rosyjskiemu poecie obce, zadał mu dwa kontrolne

¹² F. Stopa, *Wpływ J. G. Sulzera na uwagi Mickiewicza nad „Jagiellonidą”*. „Sprawozdanie II Gimnazjum w Nowym Sączu” za rok 1914. Zob. też E. Land, *Sulzer a II część „Dziadów”*. „Przegląd Humanistyczny” 1925. W roku 1818 lub 1819 Mickiewicz przetłumaczył obszerne hasło *Oper* – *Opera* z tegoż słownika. Przekład się, niestety, nie zachował.

¹³ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. T. 3. Leipzig 1793, s. 77–78.

pytania: czy czytał Schlegla i czy czytał Sismondiego. Na oba pytania padła odpowiedź przecząca. Po dwóch dniach Puszkina zjawił się u Mickiewicza i przyznał wprost, nie bawiąc się w dyplomację: „Nie mogłeś Pan nie zauważyć przy pierwszym zaraz widzeniu się mej ignorancji w teorii sztuk pięknych”¹⁴.

Pomijam kontekst tego spotkania, element rywalizacji i odpowiedź Mickiewicza, w której wyraził uznanie dla geniuszu Puszkina. Dla mnie ważne jest, że oba nazwiska-hasła zostały jednoznacznie sprowadzone do kontekstu estetyki. Pora ustalić, jakie konkretnie książki miał Mickiewicz na myśli, zadając Puszkiniowi pytania sprawdzające.

W pierwszym przypadku chodziło niewątpliwie o Augusta Wilhelma Schlegla. Ale o które dzieło? Wydawca *Pism estetyczno-krytycznych* Mickiewicza w szacownej skądinąd serii „Biblioteka Narodowa”, Henryk Życzyński, nie ma wątpliwości: „W okresie kowieńsko-wileńskim rozczytuje się Mickiewicz głównie w *Wykładach* berlińskich Augusta Wilhelma Schlegla. Dzieło to [...] było dla romantyków czymś w rodzaju ewangelii”¹⁵. W przypisie edytor precyzuje, że chodzi mu o *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. Kłopot w tym, że wykłady te, wygłaszane w Berlinie w latach 1801–1804, zostały wydane drukiem grubo po śmierci Mickiewicza, bo w roku 1884, staraniem praskiego filologa Jakoba Minora (tylko mały, kilkunastostronnicowy urywek dał Schlegel do druku w roku 1808 wiedeńskiemu piśmiu „Prometheus”).

Inaczej było natomiast z wykładami na podobny temat wygłaszanymi przez Schlegla także w Berlinie, w roku 1827. Były one drukowane w obszernych wyciągach na bieżąco przez „Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik”, a następnie jako osobna nadbitka pt. *Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste*. Trzy lata później ukazało się też tłumaczenie francuskie¹⁶. Porównanie tych wykładów choćby z jedynym artykułem Mickiewicza o malarstwie wykazuje niezbicie, że poeta znał ten tekst niemieckiego uczonego, czy to z czasopisma, czy z nadbitki. Nie wchodząc we wszystkie szczegóły filologiczne powiem tylko, że artykuł Mickiewicza *De la peinture religieuse moderne des Allemands* zaczyna się od wywodu na temat wizerunków Chrystusa. Autor powołuje się na Johanna Kaspara Lavatera, którego główne dzieło niewątpliwie miał w ręku, ale czyni to niedokładnie, jakby z trudem przypominał sobie dawną lekturę. Wywód Mickiewicza jest wszakże prawie dosłownym powtórzeniem tego, co Schlegel mówił w ostatnim, szesnastym wykładzie, w rozdziałku pt. *Die Kunst im Dienste der christlichen Religion*. Nie muszę dodawać, że dotychczasowi komentatorzy artykułu Mickiewicza tej uderzającej zbieżności nie dostrzegali.

Zidentyfikowaliśmy zatem tekst, jeśli chodzi o Schlegla. Natomiast w przypadku genewskiego polihistora Jeana-Charles’a Simonde de Sismondiego Mickiewicz miał niewątpliwie na myśli jego *De la littérature du Midi de l’Europe* – książkę, którą nieco później zabrał ze sobą w podróż na Zachód. Pierwsze wyda-

¹⁴ A. Mickiewicz, *Rozmowy*. W: *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 16. Warszawa 1955, s. 42.

¹⁵ H. Życzyński, wstęp w: A. Mickiewicz, *Pisma estetyczno-krytyczne*. Opracował ... Kraków 1924, s. XV. B.N.I 79.

¹⁶ A. G. Schlegel, *Leçons sur l’histoire et la théorie des beaux arts; suivies des articles du Conversations-Lexicon, concernant l’architecture, la sculpture et la peinture*. Traduites par A. F. Couturier. Paris 1830.

nie ukazało się wprawdzie już w roku 1813, ale była ona potem kilka razy wznowiana; Mickiewicz miał zapewne drugie lub trzecie wydanie.

Wśród tytułów autora do chwały podano na karcie tytułowej, że jest on „członkiem honorowym uniwersytetu wileńskiego”. Rzecz wiąże się z rozprawą *De la richesse commerciale* (1803), która tak zafrapowała cara Aleksandra, że posłał do Genewy specjalnego wysłannika, by zaoferował Sismondemu katedrę ekonomii politycznej na uniwersytecie wileńskim. Ten odmówił, nie chcąc się rozstawać z ojczyzną, z rodziną, a może i z wolnością głoszenia swych poglądów. Jako oficjalny powód odmowy podał nieznamość języka rosyjskiego.

Cztery tomy *De la littérature du Midi de l'Europe* są poświęcone dość szczegółowemu omówieniu historii różnych literatur romańskich. Ale zakończenie, ostatnie cztery stroniczki tomu czwartego, ustawia całą książkę w zupełnie innej, nie oczekiwanej przez czytelnika perspektywie. Sismondi mówi tu o literaturze sobie współczesnej, literaturze romantycznej. Twierdzi, że zaprowadził czytelnika zaledwie do przedsionka literatur romantycznych. Uczynił tak dlatego, że są one zjawiskiem, które nie poddaje się przekładowi na język dyskursywny. Na sam koniec wyraża przekonanie, że jeśli kiedyś uda mu się napisać podobne dzieło o literaturach Północy, ujawni piękności jeszcze doskonalsze, do których wszakże warto dotrzeć, ponieważ „cudzoziemskie Muzy są zawsze wdzięczne za hołdy, jakie im składamy”. Trudno się oprzeć uwadze, że realizacją nie spełnionego zamiaru Sismondiego są w dużej mierze wykłady Mickiewicza o literaturach słowiańskich.

Wróćmy jednak do zakończenia książki Sismondiego. Jeden fragment muszę tu przytoczyć dosłownie:

Muzyka i malarstwo jednoczą się nieustannie w poezji romantycznej. Ci poeci nie zaprzatają naszej uwagi ideami, tylko obrazami; najjaskrawsze kolory wciąż przesuwają się nam przed oczyma; poeci owi nie pozwalają sobie nawet nazywać tego, czego nie namalowali; całe stworzenie promienieje wokół nas, a świat jawi się w tej poezji takim, jakim widać go wokół najpiękniejszych kaskad Szwajcarii, gdy słońce muska ich wody; tęcza przydaje pejzażowi blasku, a wszelkie przedmioty przyrody błyszczą barwami nieba¹⁷.

Nawiasem tylko dodam *à propos* słowa „tęcza” (w oryginale: „*iris*”), że tak właśnie – „*Iris*” – miało się nazywać pismo, które Mickiewicz chciał w Petersburgu wydawać. Dla mnie w tej chwili ważne jest sformułowane przez Sismondiego przeświadczenie o zjednoczeniu sztuk – muzyki i malarstwa – w literaturze romantycznej.

Uczynię teraz przeskok czasowy i powiem tak: utworem, który chyba najdoskonalej realizuje program estetyczny zarysowany przez Sismondiego w zakończeniu jego książki, jest *Pan Tadeusz*. I to od samego początku. Poemat Mickiewicza zaczyna się, jak wiadomo, podwójną inwokacją. Najpierw niejako preambuła – o tęsknocie do „małej ojczyzny”, Litwy. Pojawia się tu element wizualności, naoczności: „widzę i opisuję”. Natomiast właściwa inwokacja stanowi przecież przywołanie trzech obrazów, trzech wizerunków Młotki Boskiej: z Częstochowy, z Wilna i z kościoła w Nowogródku. Atrybuty malarstwa pojawiają się zaraz potem w opisie krajobrazu litewskiego („do tych pól malowanych”) i dworu w So-

¹⁷ J.-Ch. Simonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*. T. 4. Paris-Strasbourg 1813, s. 583.

policowie („świeciły się z daleka pobielane ściany”). I wreszcie trzem obrazom świętym odpowiadają w opisie wnętrza trzy obrazy o tematach zaczerpniętych z niedawnej historii, które na podstawie opisu możemy zatytułować: *Przysięga Kościuszki*, *Samobójstwo Rejtana* oraz *Jasiński i Korsak na tle rzezi Pragi*.

Wiele pisano na temat malarskości świata przedstawionego w *Panu Tadeuszu*, są to rzeczy dobrze znane i niejako oczywiste, narzucające się każdemu czytelnikowi. Rzadziej natomiast pamięta się, że w poemat Mickiewicza wpisany został mały traktat o malarstwie. Mam na myśli księgę III, rozmowę Hrabiego z Telimeną i Tadeuszem. Hrabia jest tu przedstawiony jako znawca malarstwa, który żongluje fachowymi terminami: „grupa malownicza”, „głowy charakterowe”, „piękne przyrodzenie”, „natchnienie”, „gust”, „prawidła”, „ensemble”, „kunszt pejzażów”. Możemy im bez trudu przyporządkować odpowiednie hasła ze słownika Sulzera: *Gruppe*, *Charakter*, *Natur*, *Begeisterung*, *Geschmack*, *Regeln* (*Kunstregeln*), *Im Ganzen* (*L'Ensemble*), *Landschaft*. Ale cała rozmowa została zdynamizowana przez przeciwstawienie Południa i Północy, Włoch i Polski. W tym przeciwstawieniu to, co egzotyczne, przegrywa z tym, co swojskie. Cyprys jest dla Tadeusza „drzewem nie smutku, lecz nudy”, sławione niebo włoskie – bez wyrazu, jak lód. O ileż bardziej dramatyczna – i romantyczna – brzoza, o ileż ciekawsze północne niebo jesienne. Akcenty są zresztą rozłożone dość równomiernie i można powiedzieć, że wszyscy troje partnerzy rozmowy wychodzą z niej lekko ośmieszeni. Dyskusja o sztuce nie osiąga poważnego tonu. Co się stało? Stało się to, że między pobytem w Rosji a napisaniem *Pana Tadeusza* Mickiewicz trafił do Włoch, a w szczególności – do Rzymu.

R z y m

Dobrze przygotowany wyruszył Mickiewicz w podróż na Zachód, w podróż na spotkanie z „prawdziwą sztuką”. Szczytowym punktem tej podróży, która wiodła przez Niemcy, Szwajcarię i północne Włochy, okazał się Rzym. Było to doświadczenie zarazem pozytywne i negatywne. Szczyt to przecież zarazem kres, początek odwrotu. W Rzymie Mickiewicz stwierdza, że sztuki, że upragnionych arcydzieł jest po prostu za dużo.

W końcu listopada 1829, a więc wkrótce po przybyciu do Wiecznego Miasta, poeta donosi Franciszkowi Malewskiemu: „Rzym mię zagłuszył i kopuła ś. Piotra nakryła wszystkie pamiątki włoskie”¹⁸. Dalej, relacjonując wizytę w Muzeum Watykańskim, podkreśla, że wszystkie posągi i „gipsy” drezdeńskie, weneckie i florenckie zmieściłyby się „w kątku Watykanu”. Pierwszym wrażeniem jest zatem obfitość, nawet nadmiar. W często cytowanym liście do Józefa Jeżowskiego z końca lutego 1830 Mickiewicz stwierdza, że dopiero Włochy dokonały w nim przełomu estetycznego: „Otwierają się powoli zmysły moje dla sztuk [...]”. Przebywający wówczas w Rzymie krakowski malarz Wojciech Korneli Stattler odegrał niewątpliwie rolę akusзера; nie tylko niestrudzenie wędrował z Mickiewiczem po zabytkach Rzymu, objaśniając je w świetle swoich poglądów (bliskich Nazareńczykom), ale i wprowadził go do pracowni najwybitniejszych podówczas artystów: Thorwaldsena, Overbecka, Cammucciniego. I w tym liście pojawia się wątek nisz-

¹⁸ Tu i dalej cytaty z listów A. Mickiewicza pochodzą z edycji: *Dziela*. Wyd. Narodowe. T. 14. Warszawa 1953, s. 458, 470.

czącego działania nadmiaru: „Bogactwa sztuk przechodzą wszelkie wyobrażenie; [...]. Natchnienia poetyckiego nigdy nie miałem, zamroczony i rozerwany mnóstwem przedmiotów, które się nieprędko skryształizują i w warstwy ułożą”. Sygnalizuje Mickiewicz zamiar przelania na papier „teoretycznych, a raczej praktycznych myśli o sztuce, już gotowych”.

Za częściowe spełnienie tego zamiaru uważać można „traktacik o sztuce” w *Panu Tadeuszu* oraz niedokończony artykuł *O nowoczesnym malarstwie religijnym Niemców*. Ale już innego zamiaru pisarskiego związanego ze sztuką i Włochami – napisania książki o malowidłach ściennych w Pompei – Mickiewicz nigdy nie spełnił. Tak jak nie spełnił drugiego marzenia z listu do Jeżowskiego: „O starożytnym Rzymie chyba bym pisał wierszami”. Dlaczego?

Różne proponowano odpowiedzi: że poeta doznał w Rzymie nawrócenia, wrócił na łono Kościoła katolickiego i stracił zainteresowanie dla antyku. Że, przeciwnie, było mu zimno w nie ogrzewanym pokoju. Że nie chciał rywalizować z Byronem. Myślę, że do tych częściowych prób odpowiedzi można dołączyć jeszcze jedną, związaną z aspektem ilościowym. Przywołane wypowiedzi samego poety wskazują wyraźnie na oszołomienie nadmiarem arcydzieł. Z początku Mickiewicz łudzi się, że ten nadmiar opanuje, że nabyte wrażenia „ułożą się i ucu-krują”, że obcowanie z dziełami sztuki zaowocuje własnymi książkami o sztuce. Potem jednak orientuje się, iż historykiem sztuki już nie zostanie. A może inaczej: że to nie jest najważniejsze. Stąd ironiczny ton „traktaciku o sztuce” w *Panu Tadeuszu*, stąd krytyczne uwagi w artykule o malarstwie.

Przyjaciele malarze

Omawiając związki Mickiewicza ze sztuką nie sposób pominąć kwestii ciągłej obecności malarzy w jego najbliższym otoczeniu. Pierwszą taką postacią, w okresie petersburskim, jest malarz i mistyk Józef Oleszkiewicz (uczeń Davida). To on ośmielił Mickiewicza do pójścia za głosem natchnienia, to on mówił, że Mickiewicz jest „naczyniem wybranym”, z którego łaska spłynie prędzej czy później na innych. Pigoń twierdził, że Oleszkiewicz „w wyższym stopniu” niż Towiański wpłynął na poetę, Weintraub w zręcznej formule dowodził, że Oleszkiewicz był „Janem Chrzcicielem Mickiewiczowskiego profetyzmu”¹⁹.

Potencjalnie spore znaczenie mogła też w życiu Mickiewicza mieć inna jego znajomość, a nawet miłość z okresu petersburskiego, Awdotia Bakunin. Ciotka słynnego potem anarchisty była malarką – do małżeństwa nie doszło wskutek różnic narodowości, wyznania i stanowiska (ojciec panny Bakunin był senatorem i gubernatorem Petersburga). Ponieważ jednak znajomość ta została zerwana, a panna przed śmiercią listy Mickiewicza spaliła, musimy traktować ten związek z rosyjską malarką ostrożnie.

Dość tajemnicza jest przyjaźń Mickiewicza z francuskim rzeźbiarzem Davidem d'Angers. Wiemy, że spotkali się, właściwie przypadkiem, w Weimarze, do kąd obaj przybyli odwiedzić Goethego. Wiemy, że David d'Angers zachwycił się głową Mickiewicza i że go rzeźbił. Wiemy, że utrzymywali dość zażyłe stosunki

¹⁹ S. Pigoń, *O „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” A. Mickiewicza*. Kraków 1911, s. 32. – W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982, s. 80.

później, w Paryżu, i że Mickiewicz przez pewien czas mieszkał w podparyskim domu rzeźbiarza. Tutaj chciałbym zwrócić uwagę na tę przyjaźń pod kątem fizjonomii. David d'Angers, jak wiadomo, oprócz medalionu, na którym Mickiewicz stylizowany jest nieco na rzymskiego cesarza, wykonał też jego biust. Powstał on jesienią 1835. Jedną z jego kopii można oglądać w Muzeum Polskim w Rapperswilu. Otóż zarówno regularne rysy twarzy, prosty nos z kształtnymi nozdrzami i wykrojone usta, jak przede wszystkim długość, kształt i faktura brody wykazują uderzające zbieżności z wizerunkiem Chrystusa malowanym przez Antona Raphaela Mengsa. Szytych według tego obrazu, z roku 1777, był bardzo popularny, zdobył m.in. rozdział o wizerunkach Chrystusa w księdze Lavatera *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* – na który Mickiewicz powołuje się w swym artykule o nowoczesnym malarstwie religijnym. Z kolei w przypisach Förstera do wykładów Schlegla z roku 1827, a więc publikacji, którą, jak ustaliliśmy, Mickiewicz znał i cenił, cytowany jest rzekomy list konsula Lentulusa o wyglądzie Jezusa, gdzie również mówi się o „pełnej brodzie, podobnej do włosów”²⁰, czyli lekko kręconej. Pełne upodobnienie do głowy Chrystusa byłoby w latach trzydziestych XIX wieku trudne – wymagałoby długich, opadających na ramiona włosów (nosili takie w Rzymie Nazareńczycy). Ale na brodę można sobie było bez wywoływania sensacji pozwolić. David d'Angers niewątpliwie tę intencję poety odczytał i uwiecznił. Nie był w tym odosobniony – przypomnijmy, że rysów Mickiewicza dopatrywano się w postaci Polaka na znanym obrazie Ary'ego Scheffera *Chrystus Pocieszyciel*, a wspomniany Stattler posłużył się rysami poety, malując św. Jana Chrzciciela w jednej z kaplic na Wawelu.

O Stattlerze i jego roli akuszerza wrażeń estetycznych Mickiewicza we Włoszech już mówiono. Inspiracja była zresztą dwustronna, wiadomo, że to poeta poddał Stattlerowi temat do jego najbardziej znanego obrazu, wyróżnionych na Salonie paryskim *Machabeuszów*.

Listę przyjaciół-malarzy zamykają wspólnicy ostatniego wielkiego przedsięwzięcia Mickiewicza, a mianowicie Legionu Rzymskiego. Przyjrzyjmy się liście jego uczestników. Wśród 12 członków-założycieli znajdziemy: 1 architekta (Orłowski), 1 muzyka (Różniecki) i 7 malarzy (Kamiński, Kurowski, Lewicki, Marconi, Saski, Stachowski i Zaleski)²¹. W sumie nie będzie przesadą, jeśli powiemy, że w roku 1848 Mickiewicz stanął na czele „legionu malarzy”.

Pół artykułu

Powiedziałem na początku, że Mickiewicz napisał o sztuce sobie współczesnej pół artykułu. Może nawet mniej niż pół. Tekst *O nowoczesnym malarstwie religijnym Niemców* ukazał się w marcowym numerze z roku 1835 nowego pisma „Revue du Nord et principalement des pays germaniques”, wydawanego przez tłumacza *Pana Tadeusza* na niemiecki, Richarda Ottona Spazierera. Artykuł poprzedza przypis redakcji: „Wprowadzenie do serii artykułów p. A d a m a M i c k i e w i c z a o malarstwie niemieckim”. Mniejsza o to, czy to informacja rzetelna

²⁰ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste*. Berlin 1827, s. 87.

²¹ Zob. W. Mickiewicz, *Legion Mickiewicza rok 1848*. Kraków 1921, s. 396–398.

– czy Mickiewicz napisał całość, ale reszta zaginęła, czy też artykułu z takich czy innych względów nie dokończył. Dość, że dysponujemy jedynie tym wprowadzeniem, częściowo zachowanym też w autografie, który wykazuje nieznaczne różnice wobec tekstu drukowanego. Kilka stron, pół artykułu, może nawet mniej.

Wprowadzenie do serii artykułów napisane jest z werwą polemiczną, ostro i dobitnie. Dzieje sztuki przedstawia Mickiewicz jako walkę malarstwa chrześcijańskiego z pogaństwem. W walce tej sztuka chrześcijańska zwycięża w okresie późnego średniowiecza, kiedy opiera się na wizji i odbierana jest z czcią niemal religijną. Przykładem – Perugino i malarze sienieńscy. Najdoskonalszym technicznie malarzem był Rafael we wczesnym okresie twórczości. Ale wraz z renesansem rozpoczął się upadek sztuki. Z chwilą odkrycia antyku stała się ona świecka. Nawet Rafael „rozgorzał do Apollina i do Wenery”²². Tym zjawiskom na północ od Alp towarzyszyła reformacja, która wygnała malarzy z kościołów, aż w końcu trafili do karczm i do burdeli. To było dno upadku. Pierwsze oznaki odrodzenia widzi Mickiewicz w demokratycznym malarstwie Davida i w sztuce Camucciniego, który jednak z braku oryginalności pozostał, jak przed nim Mengs, eklektykiem.

Tezy Mickiewicza brzmią jak wyjęte z manifestu prerafaelitów, którzy przecież mieli dopiero wystąpić (1848). Trzeba jednak pamiętać, że nie są to tezy pisane z punktu widzenia historii sztuki, jej wewnętrznej ewolucji. Mickiewicz w tym niekompletnym artykule ocenia sztukę z zewnętrznego punktu widzenia, pod kątem jej zgodności z duchem chrześcijaństwa i chrześcijańską wizyjnością.

Do właściwego tematu poeta nie doszedł, ale z tytułu całości i z innych świadectw możemy się zasadnie domyślać, że odrodzenie sztuki chrześcijańskiej widział w ówczesnym malarstwie niemieckim, a w szczególności w działalności Nazareńczyków, z którymi zetknął się był osobiście we Włoszech dzięki pośrednictwu Stattlera. W liście do tegoż Stattlera z wiosny 1837 oznajmiał, trochę na wyrost, zmianę gustów publiczności paryskiej:

Już Owerbek i Kornelius uznani za pierwszych mistrzów. Już szkoły düsseldorfskiej próby zajęły bardzo tutejszą publiczność; a chociaż dziennikarze nie oddali im należnej sprawiedliwości, przecież artyści zaczynają poznawać, że tylko malarstwo chrześcijańskie ma przed sobą przyszłość, a inne rodzaje są tylko zabawką²³.

Trudno spekulować, jaki wpływ na zmianę upodobań francuskiej krytyki artystycznej i jej stosunku do Nazareńczyków mógłby mieć artykuł Mickiewicza, gdyby ujrzał światło dzienne w zamierzonej całości (dodajmy, że w tym samym roku 1835 ukazał się jego przekład rosyjski w piśmie „Tieleskop”, w roku 1837, może staraniem Stattlera, anonimowy przekład polski w krakowskim „Pamiętniku Naukowym”, a w roku 1840 przedruk w paryskim piśmie „l'Artiste”). Można się spodziewać, że wywołałby jakąś polemikę. W obecnej postaci, choć ostro napisany, dotyczył spraw zamierzonych i Francuzów nie poruszył. W kraju, w którym prasa codzienna publikowała „kilometrowe” artykuły o poszczególnych obrazach, jakie zwróciły na siebie uwagę na ostatnim Salonie, trudno było oczekiwać reakcji na tendencyjny artykuł polskiego poety, wychwalający średniowiecznych

²² Mickiewicz, *Dzieła*, Wyd. Narodowe, t. 5 (1950), s. 281–282.

²³ *Ibidem*, t. 15 (1954), s. 163.

włoskich malarzy-mistyków, a potępiający w czambuł niemal całą pozostałą sztukę. No, może oprócz garstki nawiedzonych malarzy niemieckich, gdyby wreszcie Mickiewicz zaczął o nich mówić.

Podsumowanie

Ogólnie rzecz biorąc, stanowisko Mickiewicza wobec sztuk pięknych można sprowadzić do stałego przekonania o jedności sztuk, o ich wzajemnym przenikaniu. Sam poeta, jak wiadomo, malował, miał też uzdolnienia muzyczne, próbował komponować. Ambicja sprawiła, że publicznie wypowiadał się tylko w tym *medium*, które opanował w stopniu wyjątkowym – w literaturze. Ale malarstwo i muzykę odczuwał jako sztuki siostrzane. Jeśli pisał czy mówił o sztukach pięknych – poza omawianym artykułem jest jeszcze przecież na ten temat kilka fragmentów w wykładach w Lozannie i w Collège de France, kilka wzmianek w listach, parę wierszy ekfrastycznych – to czynił to na ogół z perspektywy zewnętrznej, chrześcijańskiej. Ważny jest tu też, jak sądzę, element ilościowy. Ujmując rzecz w perspektywie chronologicznej, można powiedzieć, że po wieloletniej fascynacji twórczością artystyczną, po odbyciu wędrowki na Zachód w poszukiwaniu piękna, Mickiewicz w konfrontacji z nadmiarem arcydzieł poddał się: nie mogąc go ogarnąć, nakrył sztukę europejską kopułą chrześcijaństwa.

4. Diogg, Overbeck, Cornelius, Gleyre – Adama Mickiewicza spotkania z malarzami szwajcarskimi i niemieckimi²⁴

Niniejsza relacja o spotkaniach Adama Mickiewicza z kilkoma malarzami szwajcarskimi i niemieckimi układa się w heglowską triadę: od afirmacji, przez negację, po syntezę.

Afirmacja, albo spotkanie z Dioggiem

Opis „spotkania w malarstwie”, które miało miejsce na cyplu u podnóża zamku rapperswilskiego w dniu 21 IX 1829 w godzinach przedpołudniowych, zawdzięczamy Antoniemu Edwardowi Odyńcowi. Píše on, że kiedy Mickiewicz siedział na ziemi, rysując widok na drugą stronę jeziora, przyglądał się tej czynności pewien staruszek. Gdy poeta odłożył ołówek, staruszek podszedł, pytając retorycznie: „Nieprawdaż, pan jest malarzem?” Mickiewicz zmieszał się ponoć i odpowiedział wymijająco: „O, nie, to tylko dla przyjemności”. Staruszek nie przyjął wykrętu i oznajmił, że on też jest malarzem i że nazywa się Diogg. „Nazwisko to nie było obce Adamowi, gdyż go zapytał natychmiast, czy nie jego to pędzla portrety miał sposobność widywać w Petersburgu”²⁵. Trzej panowie udali się razem na obiad „do oberży w domu pocztowym”, gdzie Diogg miał opowiedzieć, iż istotnie, przed kilkunastu laty, bawił dłuższy czas w Petersburgu i zrobił tam wiele

²⁴ Polski tekst referatu, wygłoszonego jesienią 1998 w Muzeum Polskim w Rapperswilu na konferencji naukowej z okazji 200-lecia urodzin Adama Mickiewicza. Ukazał się uprzednio w ni-skonaktadowej publikacji okolicznościowej (*Przybytki nietykalne zabytków historycznych. Zbiór tekstów ofiarowanych z przyjaźnią i najlepszymi życzeniami Januszowi Stanisławowi Morkowskiemu, kustoszowi Muzeum Polskiego w Rapperswilu z okazji Jego 70 urodzin*. Warszawa 2000).

²⁵ A. E. Odyńc, *Listy z podróży*. T. 1. Warszawa 1961, s. 326.

portretów, m.in. Elżbiety, żony cara Aleksandra; mimo świetnych perspektyw wolał jednak powrócić do kraju, by nie cierpieć z powodu nostalgii. Cytuję dalej Odyńca:

w gościnnej zaś sali na poczcie widzieliśmy dwa portrety męskie jego roboty, bardzo piękne i wyraziste, wywieszone, nie wiem, na sprzedaż czy tylko na okaz publiczności. Cała ta sala zamiast obicia oklejona bardzo pięknymi pejzażami różnych okolic szwajcarskich, roboty niejakiego Schmidta, wodnymi farbami na papierze, za które artysta, jak nam powiadał gospodarz, wziął nie więcej jak 20 dukatów²⁶.

Felix M. Diogg (1764–1834) był rzeczywiście malarzem mocno z Rapperswilem związanym. Przyszedł jednak na świat w Andermatt w kantonie Uri, a dzieciństwo spędził w Gryzonii, skąd pochodziła jego matka. Tutaj, jak podkreśla jego pierwszy biograf Hans Kaspar Hirzel, w kościołach katolickich zetknął się po raz pierwszy ze sztuką²⁷. Diogg był człowiekiem bardzo skromnym i pełnym wątpliwości co do swego talentu. Wysłany do Włoch, w obliczu obrazów Rafaela, Dominichina i Annibale Carracciego popadł w melancholię, przekonany, że nigdy tym mistrzom nie dorówna. Przez trzy tygodnie nie brał pędzla do ręki – koledzy pomogli mu się wydobyć z kryzysu. Po powrocie do Szwajcarii Diogg wyspecjalizował się w malarstwie portretowym. Jeden z jego portretów, namalowanych w Lachen, zobaczył pisarz miejski z Rapperswilu, Felix Cajetan Fuchs, który sam miał wykształcenie malarskie (uprawiał głównie malarstwo historyczne, ale nie stronił też od portretu). Od razu odkrył w Dioggu wielki talent. Diogg przeniósł się do Miasta Róż, uzyskał w roku 1794 obywatelstwo i poślubił córkę mistrza cechowego Karla Ludwiga Curtiego, szwagra Fuchsa. Wszedł dzięki temu w krąg patrycjuszowskich rodzin rapperswilskich. Malowane przez niego portrety do dziś zdobią sale ratusza i muzeum w Rapperswilu, niektóre pozostają w rękach prywatnych²⁸. W roku 1797 Diogg poznał Goethego, który wspomina go w opisie swej podróży po Szwajcarii. Był zaprzyjaźniony z twórcą fizjonomiki Lavaterem.

Epizod rosyjski w życiu Diogga w rzeczywistości wyglądał następująco: w roku 1814 malarz został wezwany do Karlsruhe, by namalować portrety rosyjskiej pary cesarskiej. Kiedy przybył do tego miasta, car niedawno stamtąd z powodu nie przewidywanych okoliczności wyjechał. Diogg zrobił piękny portret carycy Elżbiety, który trafił następnie do Petersburga. Malarz natomiast, odrzucając następne zaproszenia do Paryża, Wiednia i Petersburga, wrócił do ojczyzny. „O jego dalszych podróżach – pisze Columban Buholzer – nic nie wiadomo. Mieszkał w Rapperswilu i był tam malarzem szwajcarskiego mieszczaństwa”²⁹.

Przyjrzyjmy się bliżej miejscu rozmowy polskich poetów z rapperswilskim malarzem, miejscu tak bogato w dzieła sztuki wyposażonemu. Gdzie mieściła się pierwsza siedziba założonej w roku 1750 w Rapperswilu stacji pocztowej, nie wiadomo. Od roku 1804 wszakże w należącym do braci Heussi, Michaela i Geor-

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ H. K. Hirzel, *Über Diogg den Mahler, einen Zögling der Natur*. Zürich und Leipzig 1792, s. 18. Hirzel dodaje jednym tchem, że obrazy i muzyka kościołów katolickich wywarły tak wielki wpływ na Winckelmanną, iż wyrzekł się swego wyznania i przeszedł na katolicyzm.

²⁸ Zob. Dr. M. Sch[neidmann], *Die Rapperswiler Bildnisse an der Diogg-Gedächtnis-ausstellung in Luzern*. „Der Geschichtsfreund” 1935, nr 34. – B. A n d e r e s, *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*. T. 4: *Der Seebezirk*. Basel 1966, *passim*.

²⁹ C. B u h o l z e r, *Felix M. Diog 1764–1834*. „Bündner Monatsblatt” 1944, nr 8, s. 260.

ga, hotelu „Pod Pawiem” przy głównym placu miasta (późniejszy Volksheim) urzędował poczmistrz, którym został właśnie jeden ze współwłaścicieli zajazdu. W latach 1824–1835 siedzibą stacji był nowy zajazd „Pod Pawiem”, zbudowany przez braci Heussi za miastem, przy drodze do Zurychu³⁰.

Był to okazały budynek, wzniesiony na planie krzyża. Stał tam aż do roku 1961, obecnie na tym miejscu wznosi się dom parafialny kościoła reformowanego. „Przez dziesięciolecia hotel »Pod Pawiem« był najlepszy w swoim rodzaju i stanowił towarzyskie centrum miasta”³¹. Dzięki przewodnikowi Johanna Jakoba Leuthy’ego z roku 1840 wiemy, że w mniejszej sali jadalnej znajdowały się następujące malowidła: *Droga przez Gotthard, Isola Bella, Lodowiec Grindelwaldu, Dolina Lauterbrunnu z wodospadem Staubbach, Pola Marsowe w Paryżu, Lucerna, Brunnen w kantonie Schwyz, Opactwo Einsiedeln, Łączka Rütli, Kaplica Wilhelma Tella* i inne³². Leuthy jako autora tych krajobrazów podaje Antona Schmid, w rzeczywistości jednak ich autorem był, często z Antonem mylony, Karl August Schmid, który oprócz obrazów w hotelu „Pod Pawiem” malował także wnętrza posiadłości Rosenberg w Feldbach.

Pozostaje kwestia, jakie obrazy Diogga mogli „Pod Pawiem” oglądać Mickiewicz z Odyńcem. Wydaje się na pierwszy rzut oka, iż na podstawie lakonicznego opisu Odyńca nie uda się dokonać identyfikacji tych obrazów. Spróbujmy jednak. Po pierwsze, możemy z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że były to portrety lokalnych osobistości rapperswilskich – ich ekspozycja miała podwójny sens, demonstrując kunszt artysty i pokazując mieszkańcom miasta dobrze im znane oblicza. Dalej – możemy śmiało wyeliminować wizerunki kobiece; Odyniec wyraźnie mówi, że widział „portrety męskie”. Spośród tych męskich portretów malowanych przez Diogga możemy też wyeliminować autoportrety – oglądając obrazy w towarzystwie malarza polski poeta niewątpliwie zwróciłby uwagę na podobieństwo wizerunku i osoby. Po tych zabiegach wstępnych pozostaną nam takie oto możliwości (opieram się tu na artykule Schnellmanna o „portretach rapperswilskich na wystawie Diogga w Lucernie” z roku 1935 i na obejmującym Rapperswil tomie monumentalnej edycji *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*): proboszcz Dominik von Brentano (1796), dr Heinrich Christoph Breny (pocz. XIX w.), Franz Josef Büeler (1797), teść artysty, Carl Ludwig Curti-Fuchs (1790), Franz Josef Curti (przed 1798), Johann Jakob Curti, zwany „kustoszem” (ok. 1790), malarz Felix Christoph Cajetan Fuchs (1790), Karl Dominik Greith (ok. 1800), Johann Ulrich Helbling (ok. 1830), Karl Amand Ulrich Helbling, syn (ok. 1830), kapucyn Julius Kunz (ok. 1791), burmistrz Josef Bonifaz Rickenmann (1833)³³.

Porównanie dat pozwala na dalsze zabiegi eliminacyjne. Większość wymienionych portretów pochodzi z lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku i z pierwszych lat XIX wieku. Trudno przypuszczać, żeby Diogg w roku 1829 eksponował obrazy sprzed 30 lat, raczej były to jego najnowsze dzieła. Portret Rickenmanna odpada jako zbyt późny. W tej sytuacji można postawić hipotezę, że Mickiewicz i Ody-

³⁰ Zob. S. D o m e i s e n, *Das Postwesen von Rapperswil*. „Der Geschichtsfreund” 1934, nr 33.

³¹ A n d e r e s, *op. cit.*, s. 460.

³² J. J. L e u t h y, *Der Begleiter auf der Reise durch die Schweiz*. Zürich 1840, s. 351 n.

³³ Zob. Dr. M. S c h., *op. cit.* – A n d e r e s, *op. cit.*, *passim*.

niec oglądali w rapperswilskiej stacji pocztowej pozostające obecnie w posiadaniu potomków portrety ojca i syna Helblingów.

Johann Ulrich Helbling (1762–1832) był przewodniczącym sądu okręgowego, jego syn, Karl Amand Ulrich (1801–1864) – burmistrzem i przewodniczącym rady grodzkiej. Portrety, datowane wedle dzisiejszego stanu badań na „około 1830”, mogły być gotowe pod koniec roku 1829. Jako portrety ojca i syna dobrze się razem prezentowały. Oba są, jak pisał Odyńiec, „bardzo piękne i wyraziste”. Dotyczy to w szczególności portretu ojca, o którym Schnellmann pisze: „imponująca głowa urzędnika” (kopia tego portretu wisi w rapperswilskim ratuszu).

Siedząc na rapperswilskim cyplu i rysując widok na południowy brzeg jeziora, Mickiewicz nie mógł przypuszczać, że na stojącym za jego plecami zamku w 15 lat po jego śmierci powstanie Muzeum Narodowe Polskie, w którym jego osoba i twórczość będą od początku miały zaszczytne miejsce. To, że usłyszawszy nazwisko szwajcarskiego malarza, rozpoznał w nim natychmiast autora widzianego w Petersburgu portretu carycy Elżbiety, świadczy nie tylko o właściwej mu – znanej z tylu przejawów – bystrości, ale też o intensywności, z jaką młody poeta chłonał w Rosji zjawiska sztuki zachodniej, zanim sam wypuścił się w podróż „na podbój” Europy. Podobnie jak udane spotkanie z Goethem i z Davidem d’Angers w Weimarze, rapperswilskie spotkanie z Diogiem świadczy, że Mickiewicz był do tego podboju dobrze przygotowany.

Negacja, albo spotkanie z Nazareńczykami

Podrozdział ten będzie „negatywny”, polemiczny – nie wobec Mickiewicza czy jego stosunku do grupy niemieckich malarzy, pracujących we Włoszech nad odrodzeniem malarstwa religijnego, tylko wobec tego, co się na ten temat pisze w literaturze przedmiotu.

Przypomnijmy pokrótce fakty. Mickiewicz zetknął się z Nazareńczykami podczas swej podróży do Włoch. Jako *cicerone* służył mu członek grupy, krakowianin pochodzenia szwajcarskiego, którego przodkowie przywędrowali nad Wisłę z kantonu Uri – wybitny malarz, Wojciech Korneli Stattler.

Szczegóły znów zawdzięczamy Odyńcowi. Pisze on, że Stattler spośród mieszkających w Rzymie Niemców najwyżej cenił Overbecka, który się, jego zdaniem, „w pojęciu sztuki i w metodzie malowania najwięcej do Rafaela przybliżył”³⁴. Stattler zaprowadził Mickiewicza i Odyńca do pracowni Overbecka. Cytuje dalej Odyńca:

Musi mieć lat około 40. Chudy, blady, fizjonomii przyjemnej, z rysów zaś twarzy, ze sposobu noszenia włosów i aksamitnej czapeczki zdaje się nawet nieco do portretów Rafaela podobny. Był dla nas niezmiernie uprzejmy [...]. Zdaje się, że musi być łagodny i skromny, o co tu między artystami niełatwo. Portrety, obrazy i kartony jego roboty, które nam pokazywał, odznaczają się dziwną dokładnością rysunku, wyrazistością w twarzach, a prostotą i wdziękiem w układzie³⁵.

Informacje Odyńca historyk sztuki mógłby w pełni potwierdzić. Johann Friedrich Overbeck (1789–1869) miał wówczas rzeczywiście 40 lat (ukończył je

³⁴ Odyńiec, *op. cit.*, t. 2, s. 117.

³⁵ *Ibidem*.

3 VII 1829, a więc na kilka miesięcy przed przybyciem polskich poetów do Rzymu). Dobrze znany autoportret w berecie, malowany na zamówienie florenckiej galerii Uffizi, powstał dopiero w roku 1844, ale i wcześniejsze wizerunki własne świadczą o upodobaniu do tego nakrycia głowy³⁶. Nawiasem mówiąc, portret Overbecka w berecie posiada wiele analogii z *Portretem młodzieńca* Rafaela, obrazem, który należał do Czartoryskich i zaginął w czasie ostatniej wojny, najprawdopodobniej wywieziony przez Niemców z Krakowa. Dalej – biografowie Overbecka podają liczne przykłady jego łagodnego charakteru. Sporządzona zaś przez Odyńca charakterystyka twórczości mogłaby i dziś znaleźć się w popularnym opracowaniu malarstwa Overbecka.

Na spotkaniu osobistym w Rzymie nie zakończyły się kontakty Mickiewicza z Nazareńczykami, choć odtąd miały one raczej bierny charakter. Poeta śledził dalszą karierę niemieckich malarzy, wiążąc z nią pewne określone nadzieje na odrodzenie malarstwa religijnego w Europie.

W roku 1835 – przypomnijmy – poeta albo sam napisał na zamówienie niemieckiego przyjaciela Polski, skądinąd autora obszernej historii powstania listopadowego i tłumacza *Pana Tadeusza*, Richarda Ottona Spaziera, albo podyktował mu do jego pisma „Revue du Nord” artykuł *O nowoczesnym malarstwie religijnym Niemców*. Nieporozumienia z wydawcą sprawiły, że ukazała się tylko część pierwsza, która kończy się na Cammuccinim i właściwego tematu nie dotyka.

Ostatnio próbowała analizować ten tekst Dorota Kudelska w aneksie do swej książki *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*. W przypisku autorka informuje, że „pogłębioną analizę” przeprowadziła w osobnym artykule, gdzie też rozwinęła inne wątki, a znaleźć się wśród nich miała „zagadka tłumaczenia na język niemiecki sonetów Mickiewicza przez jednego z najbardziej znanych Nazareńczyków – Petera Corneliusa”³⁷.

Zaintrygowani, sięgamy po wzmiankowany artykuł. Autorka podkreśla tam fakt, jak pisze, „nie zauważony dotąd w polonistycznych opracowaniach twórczości poety, nawet tych zwracających uwagę na upodobanie Mickiewicza do Nazareńczyków”, a mianowicie, iż „*Sonetów krymskich* na język niemiecki przełożył ni mniej, ni więcej tylko właśnie jeden z czołowych przedstawicieli tej grupy – Peter Cornelius”³⁸. Dalej Kudelska informuje, iż przekład został wydany w „istniejącej do dziś, znanej niemieckiej oficynie Reclamus” jako numer 76 w serii „*Russische Dichter*”. „Co mogło – pyta – zdecydować o wydaniu wierszy polskiego emigranta politycznego w serii utworów poetów rosyjskich?”³⁹ Oszczędźmy sobie niedorzecznych prób odpowiedzi na to pytanie: już pobieżny rzut oka na reprodukowaną w tym samym tomie informację wydawniczą Reclams Universal Bibliothek wystarcza, by stwierdzić, że była to po prostu reklama słowiańskiej serii, a tomik Mickiewicza wcale w niej nie figuruje. Następnie Kudelska stawia hipotezę, iż ogniwem między Cornelusem a Mickiewiczem byli bracia Raczyńscy, a w szczególności Atanazy. Artykuł kończy się w minorowym tonie:

³⁶ Zob. H. Geller, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830*. Berlin 1952, s. 84–85.

³⁷ Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, s. 322.

³⁸ Kudelska, *Jaki artysta być powinien – według Adama Mickiewicza*, s. 52.

³⁹ *Ibidem*, s. 53.

w świetle dostępnych dziś badań źródłowych nie można udzielić wyczerpujących odpowiedzi nasuwających się przy lekturze niewielkiego tomiku dedykowanego przez tłumacza siostrze Matyldzie⁴⁰.

Jak na szumnie zapowiedziane rozwiązanie zagadki, niezbyt to wiele. W dodatku mało ściśle, tłumacz nie dedykował bowiem przekładu siostrze „Matyldzie”, tylko „*Meiner Schwester Auguste Cornelius*”⁴¹. Wystarczyło zatem np. zajrzeć do odpowiedniego tomu *Deutsche biographische Enzyklopädie*, żeby się przekonać, iż pisarka Auguste Cornelius nie była siostrą malarza-nazareńczyka Petera von Corneliusa (1783–1867, „von” od roku 1823), tylko jego o pokolenie młodszego krewnego, muzyka i poety Petera Corneliusa (1824–1874). Prawidłowe informacje o tym, który Peter Cornelius tłumaczył sonety Mickiewicza, podają też różne encyklopedie ogólne, nawet niektóre dość egzotyczne. Wystarczy powiedzieć, że encyklopedia hiszpańska sprzed pierwszej wojny światowej wymienia przekłady z Mickiewicza przed własnymi utworami poetyckimi Corneliusa, w dodatku wbrew chronologii, a zatem uważając je za rzecz w tym dorobku najcenniejszą⁴².

Przekłady Corneliusa z Mickiewicza są też, oczywiście, uwzględniane przez znawców twórczości niemieckiego muzyka i poety. Profesor Klaus Günther Just z Bochum napisał nawet, z pewną dozą przesady: „Z polskiego przełożył kongenialnie malownicze *Sonet y krymskie* Adama Mickiewicza”⁴³.

Dla częściowego usprawiedliwienia lubelskiej autorki dodajmy z kolei, że nawet w Wydaniu Narodowym dzieł Mickiewicza utożsamiono nazareńczyka Petera Corneliusa z tłumaczem *Sonetów*⁴⁴.

W dwa lata po artykule dla „*Revue du Nord*” Mickiewicz w cytowanym liście do Stattlera, tego samego malarza, który we Włoszech był mu doradcą artystycznym i który wprowadził go do pracowni Overbecka, pisał, że w Paryżu doszło do zmiany nastawienia wobec artystów niemieckich, i dodawał, iż „szkoły düsseldorfskiej próby zajęły bardzo tutejszą publiczność”⁴⁵. Wiemy z prasy ówczesnej, że z obrazów malarzy tzw. szkoły düsseldorfskiej wystawiono wówczas *Jeremiasza na ruinach Jerozolimy* Edwarda Bendemanna, *Henryka IV w Canossie* Karla Begasa i *Przysięgę husyty* Karla Friedricha Lessinga. Wystarczy przyjrzeć się tematowi tych obrazów, by stwierdzić, jak silnie zideologizowane było podejście Mickiewicza do malarstwa.

Synteza, albo spotkanie z Gleyre’em

Młody bydgoski poeta i polonista Dariusz Tomasz Lebioda w pisanej pod znakiem Bachelarda książce o roli żywiołów w wyobraźni poetyckiej Mickiewicza

⁴⁰ *Ibidem*, s. 55.

⁴¹ A. Mickiewicz, *Die Sonette*. Deutsch von P. Cornelius. Leipzig [1868], s. [5].

⁴² *Enciclopedia universal ilustrada*, t. 15, s. 726: „Como poeta publicó CORNELIUS la traducción de los »Sonetes« de Mickiewicz (Leipzig 1868), »Ein Sonettenkranz für Frau Rose von Milde« (Weimar 1859) y »Lieder« (Pest 1861)”.

⁴³ K. G. Just, *Peter Cornelius als Dichter*. W zb.: *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist. Vorträge, Referate und Diskussionen*. Hrsg. H. Federhofer, K. Oehl. Regensburg 1977, s. 25.

⁴⁴ S. Pigoń, komentarz w: Mickiewicz, *Dzieła*, Wyd. Narodowe, t. 15, s. 164: „P. Cornelius był zarazem poetą; tłumaczył *Sonet y* Mickiewicza na j. niemiecki (wyd. 1869)”.

⁴⁵ W: *ibid.*, s. 163.

umieścił wkładkę z bardzo dobrymi technicznie ilustracjami, które na ogół opatrzone są wyimkami z poezji Mickiewicza. Przyjrzyjmy się jednej z nich. Przedstawia ona melancholijną scenę na brzegu wody, oświetloną z tyłu zachodzącym słońcem, któremu towarzyszy z prawej wąski sierp księżyca. Większą część owalnej kompozycji zajmuje korespondująca swym kształtem z księżycem łódź, wypełniona grupą postaci, przeważnie niewiast, które ze smętnymi minami zawodzą jakąś pieśń do wtóru harf. Z prawej strony, na brzegu, spoczywa zadumany mężczyzna w ciemnej szacie i sandałach, przy nim odłożona na ziemię lira. Podpis pod ilustracją głosi: „Jan Tysiewicz – *Nimfy* – ilustracja do *Grażyny* i *Konrada Wallenroda* (1851)”. Poniżej dwuwiersz:

Chociażby los groźnymi falami powiewał,
Jak syrena bym nad nie wzbijał się i śpiewał

Wbrew sugestii podpisu nie jest to ani fragment *Grażyny*, ani *Konrada Wallenroda*, tylko elegii *Do D. D.* (inc.: „Gdybyś ty na dzień jeden”). W tekście książki autor cytuje ten sam fragment, jak łatwo się domyślić – w rozdziale o żywiole wody, konkretnie zaś czyni z niego dowód dla tezy o rytmicznym powracaniu pewnych stałych motywów w poezji Mickiewicza, powracaniu, które przypomina mu ruch fal. „Myśli i fale, fale i myśli – tych pojęć używa poeta zamiennie i jest to jeszcze jeden z paradoksów jego liryki, często jakby wyprzedzającej przyszłe odkrycia w zakresie różnych dziedzin naukowego poznania”⁴⁶.

Próżno natomiast szukać w samym tekście książki Lebiody informacji o związku wspomnianej ilustracji z poezją Mickiewicza, próżno szukać nazwiska Jana Tysiewicza. I nie ma w tym nic dziwnego, wbrew podpisowi pod ilustracją ani nie nosi ona tytułu *Nimfy*, ani też Tysiewicz nie jest jej (oryginalnym) autorem. Zgadza się jedynie lokalizacja, czyli przygotowane przez Tysiewicza, zapewne we współpracy z Mickiewiczem, luksusowe, obficie ilustrowane łączne wydanie *Grażyny* i *Konrada Wallenroda*, które ukazało się w Paryżu w roku 1851.

Sprawę wyjaśnia nieco bliżej Małgorzata Komza w książce *Mickiewicz ilustrowany*. Autorka zwraca uwagę na tę ilustrację jako na interesujące świadectwo „ówczesnego pojmowania zależności tekstu i towarzyszącego mu obrazu”. W czym się ta osobliwość wyraża? „Otóż rozwiniętemu porównaniu, w którym noc poprzedzającą wybór mistrza krzyżackiego rozświetla księżyc –

Jak dumający w pustyni kochanek
Obiegłszy myślą całe życia koło
Wszystkie nadzieje, słodczye cierpienia,
To łzy wylewa, to spojrzy wesoło,
Wreszcie ku piersiom zmordowane czoło
Sklania – i wpada w letarg zamyślenia...

– towarzyszy na sąsiedniej stronicy reprodukcja popularnego od 1843 roku obrazu Charles’a Gleyre’a *Stracone złudzenia*”⁴⁷. Autorka przypomina określenie Baudelaire’a, iż obraz Gleyre’a „skradł serca sentymentalnej publiczności”⁴⁸, i spe-

⁴⁶ D. T. Lebioda, *Mickiewicz – wyobrażenia i żywioły*. Bydgoszcz 1996, s. 53.

⁴⁷ M. Komza, *Mickiewicz ilustrowany*. Wrocław 1987, s. 75.

⁴⁸ „Il avait volé le coeur du public sentimental avec le tableau du »Soir«” – wspominał Baudelaire (cyt. z: *Œuvres complètes*. T. 2. Paris 1976, s. 372) obraz sprzed dwóch lat w relacji z paryskiego Salonu w roku 1845.

kuluje, że Tysiewicz, który sam wykonał jego rysunkową kopię, rytowaną następnie przez Trichona, „był zapewne również pod urokiem modnego obrazu, którego nastrój korespondował w jego odczuciu z tym właśnie fragmentem poematu”⁴⁹.

Szwajcarski malarz Charles Gleyre (1806–1874), urodzony w Chevilly w kantonie Vaud, studiował w Lyonie i w Paryżu. W latach 1834–1835 odbył podróż na Wschód. W roku 1843 na ponad ćwierćwiecze przejął od Delaroche’a jego uczniów. W roku 1863 byli w pracowni Gleyre’a tacy przedstawiciele nowoczesnego malarstwa, jak Sisley, Renoir i Monet.

Interesujący nas obraz był wystawiony w Salonie w roku 1843 pod rozbudowanym tytułem *Soir (le poète assis sur la rive regarde s'éloigner la barque chargée de ses espérances)* i został zakupiony do Luwru, gdzie wisi do dziś pod zmienionym tytułem *Les Illusions perdues*. Jego geneza wiąże się z podróżą Gleyre’a na Bliski Wschód. 21 III 1835 w pobliżu Abydos w Egipcie doznał on halucynacji, w której widział powoli odpływającą barkę. Cała podróż stała zresztą pod znakiem melancholii, nastrój ten emanuje z obrazu. 6 VII 1835 koło Abu Simbel malarz pisał o pustyni jako miejscu, w którym doznał zwątpienia w swoją wartość jako człowieka i artysty. Użył wówczas znamienitych słów: „O! Drogie i słodkie złudzenia mej młodości – niestety! Zbyt wcześnie rozproszone, jesteście stracone! Na zawsze stracone...”⁵⁰ Fragment ten opublikował w roku 1878 pierwszy monografista artysty, Charles Clément⁵¹. Ale już w pierwszym omówieniu obrazu, które zostało wydrukowane 26 III 1843, Arsène Houssaye użył tytułu *Les Illusions perdues*. Dodajmy, że w tym samym roku 1843 ukazała się równie wówczas jak obraz Gleyre’a głośna powieść Balzaka – portret tego czasu – *Stracone złudzenia*. Obraz i powieść wzajemnie się wspierały w diagnozie bolączek współczesności.

Pora postawić pytanie: czy wybór obrazu Gleyre’a był inicjatywą Tysiewicza, czy może wyszedł od samego Mickiewicza? Zapytajmy, gdzie mogli się zetknąć. Raczej nie w Lozannie w okresie, kiedy polski poeta był (w latach 1839–1840) wykładowcą literatury rzymskiej w tamtejszej Akademii; Gleyre, aczkolwiek obywatel kantonu Vaud, mieszkał już wówczas w Paryżu. Ale mogli poznać się w Rzymie, gdzie szwajcarski malarz przebywał od stycznia 1829 do swej podróży na Wschód w roku 1834. Pierwszy adres, jaki Gleyre podawał w listach do rodziny, to Caffè Greco przy Via Condotti – ten sam lokal, w którym Mickiewicz z Odyńcem spotykali się z niemieckimi artystami. Mogli wreszcie poznać się w Paryżu, gdzie Gleyre mieszkał od roku 1837 do śmierci.

W najnowszej, bardzo wyczerpującej monografii Gleyre’a, której autorem jest amerykański historyk sztuki William Hauptman, nazwisko Mickiewicza w ogóle się nie pojawia. Nie zrażeni tym faktem sięgnijmy jednak w głąb tradycji. W roku 1942 ukazała się w Lozannie książka Leopolda Wellisza *Une Amitié polono-suisse. Adam Mickiewicz, Juste et Caroline Olivier et l'épisode Lèbre-Towianski avec des*

⁴⁹ Komza, *op. cit.*, s. 76.

⁵⁰ Cyt. za: W. Hauptman, *Charles Gleyre 1806–1874. II. Catalogue raisonné*. Zürich–Princeton–Basel 1996, s. 244.

⁵¹ Ch. Clément, *Gleyre. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'oeuvre du maître*. Genève 1878, s. 109.

documents inedits. Wśród wielu rewelacyjnych, po raz pierwszy z autografu publikowanych świadectw znalazł się tam list podkochującej się w Mickiewiczu Caroline Olivier, pisany z Paryża do wspólnego przyjaciela lozańskiego, Melegarięgo, 6 VIII 1852:

Pan Gleyre, którego często widzimy, wiele pracuje i odnosi sukcesy coraz bardziej godne podziwu. Mickiewicz zaczął w nim widzieć jedyne go malarza doby obecnej i pewnego wieczoru rozwijał mi tę tezę, swym donośnym głosem, dosłownie o dwa kroki od Ary'ego Scheffera, który nie mógł być tym zachwycony⁵².

Chciałbym w tym momencie uczynić krótką dygresję na temat Ary'ego Scheffera i jego związków z polskimi romantykami. Tenże Leopold Wellisz opublikował w roku 1933 dobrze udokumentowaną książkę *Les Amis romantiques. Ary Scheffer et ses amis polonais*. Wynika z niej, że najbliższym polskim przyjacielem holenderskiego malarza był Zygmunt Krasiński. Świadectwem intensywności tej przyjaźni jest nie tylko egzaltowana korespondencja między malarzem a poetą i jego żoną, ale także portrety Zygmunta i Elizy Krasińskich oraz Delfiny Potockiej. Scheffer należał też do tych niezbyt licznych ówczesnych cudzoziemców, którzy poznali się na wielkości Norwida. Świadczy o tym list, w którym polecał go jako malarza i ilustratora jednemu z paryskich wydawców⁵³. Pisząc książkę o polskich przyjaciółach Scheffera, Wellisz nie znał jeszcze listów pani Olivier, toteż napomknął tylko ostrożnie: „Nie znaleźliśmy żadnego pisanego świadectwa stosunków pomiędzy Schefferem a Mickiewiczem, choć nie ulega najmniejszej wątpliwości, że się poznali przez wspólnych przyjaciół”⁵⁴.

Wellisz dementuje – za Władysławem Mickiewiczem – informację, jakoby Polak, przedstawiony na najbardziej chyba za życia Scheffera znanym jego płótnie (*Chrystus Pocieszyciel*), miał mieć rysy Adama Mickiewicza. Nie rozstrzygając w tej chwili owej kwestii chciałbym jednak zwrócić uwagę na świadectwo niezwyklego wpływu, jaki obraz ten wywarł na polskiego poetę i rzeźbiarza, Teofila Lenartowicza, lecząc go z nostalgii. Opowiada on o tym w swych wspomnieniach o Adamie Mickiewicz, pisanych w formie listów do syna poety, Władysława: „Obraz Ary'ego Scheffera *Chrystus Consolateur* miłosiernym wzrokiem patrzący na Polaka, któremu kajdany z rąk opadają, uwolnił mnie od tej nędzy; spojrzałem, łzy rzuciły się gwałtownie i choroba się skończyła”⁵⁵.

Wróćmy jednak do Gleyre'a. Jakie jego obrazy mogły dać Mickiewiczowi pochop do głoszenia, w roku 1852, że jest to „jedyne” malarz ówczesnej doby? Na pewno *Wieczór* – obraz, który, to już rzecz prawie pewna, sam wybrał, a w każdym razie zaakceptował jako ilustrację do własnego poematu. Ponadto, znając jego predylekcję do malarstwa religijnego, można domniemywać, że miał na myśli (wystawione w Salonie w roku 1845) *Rozdzielenie się apostołów* – obraz jakże pasujący do misyjnej działalności Towiańskiego i jego uczniów. Skojarzenia z okresem lozańskim mógł budzić *Major Davel*, namalowany na zamówienie przewodniczącego Rady Stanu kantonu Vaud, Henri Drueya, skąd-

⁵² L. Wellisz, *Une Amitié polono-suisse. Adam Mickiewicz, Juste et Caroline Olivier et l'épisode Lébre-Towiański avec des documents inedits*. Lausanne 1942, s. 200.

⁵³ Zob. Wellisz, *Les Amis romantiques*, s. 113.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 115.

⁵⁵ T. Lenartowicz, *Listy o Adamie Mickiewicz*. Paryż 1875, s. 20.

inąd dobrze Mickiewiczowi (i Towiańskiemu) znanego⁵⁶. Zapewne też budziły zachwyty Mickiewicza po rafaelowsku miękka *NMPanna z dwójgiem dzieci* (1846), surowa *Ostatnia Wieczerza* (1847/48) i rozpoczęte w roku 1851 mistyczne *Zesłanie Ducha Świętego*. Mając jednak do dyspozycji tylko zwięzłe świadectwo Caroline Olivier przerwijmy w tym miejscu spekulacje. Jeśli nie odnajdą się inne, dokładniejsze świadectwa, będziemy mogli z całą odpowiedzialnością powiedzieć jedynie, że po doświadczeniach ze sztuką Nazareńczyków, Ary'ego Scheffera i malarzy francuskich Mickiewicz uznał pod koniec życia, iż jego ideałem współczesnego malarstwa jest twórczość szwajcarskiego artysty Charles'a Gleyre'a.

5. *Beatryks Cenci* Słowackiego jako dramat ekfrastyczny⁵⁷

W zachowanych fragmentach francuskiego dramatu Juliusza Słowackiego *Béatrix Cenci* znalazła się rozmowa między Thomaso, bratem Béatrix, a zakochanym w niej malarzem Giano – ostry, przesycony ironią dialog na temat *ars sacra* i *ars profana*. Giano chlubi się, że nieoczekiwana protekcja pewnego dostojnika kościelnego wyciągnęła go „*de cette foule affamée, qui marche sur les traces de Raphaël*”⁵⁸. Thomaso przyznaje, że ostatni obraz Giana, wystawiony „*dans la salle du Vatican*”, wzbudził w Rzymie entuzjazm. Sam obrazu nie widział i błędnie na wieść, iż przedstawia on jego siostrę. Ma przynajmniej nadzieję, że Giano skomponował „*un tableau saint*”. Ten przyznaje wymijająco, iż „*le sujet est tiré de la bible*”. Thomaso, cały drżący, pyta, czy nie sportretował jego siostry w postaci zabójczyni Judyty. Giano go uspokaja. Co za myśl, nawet „*dans l'imagination grandiose et sombre de Michel-Ange*” nie mogłyby z tak krwawą sceną harmonizować „*[l]e calme et l'innocence de Béatrix, cette blancheur de colombe*”. Nie, on w inną postać biblijną kazał się wcielić ukochanej modelce: „*C'est Jephté condamnée à la mort et allant pleurer sa virginité sur les montagnes de la Judée; c'est Jephté couronnée de roses que j'ai peinte en lui donnant la figure angélique de votre soeur*”.

Gwoli precyzji trzeba wyjaśnić, że przez „Jephté” należy tu rozumieć córkę sędziego Jeftego – tradycja biblijna nie zachowała jej imienia. Wedle *Księgi Sędziów* (11, 29–40) Jefte z Gileadu ślubował Panu, że jeśli pokona Ammonitów, złoży ofiarę całopalną z pierwszej osoby, jaka wyjdzie mu naprzeciw po walce. Ofiarą tego ślubu padła jego córka jedynaczka, która też dobrowolnie poszła na śmierć, prosząc tylko o dwumiesięczną zwłokę, by mogła wraz z towarzyszkami opłakać w górach swe dziewictwo – bezpotomną śmierć uważano w Izraelu za

⁵⁶ Zob. J. Zieliński, *Członek szwajcarskiego rządu federalnego uczniem polskiego mistyka? „Universitas”* (Zurych) 1998, nr 72/73. Wersja francuska: *Un Conseiller fédéral suisse disciple d'un mystique polonais?* W zb.: *Adam Mickiewicz. Kontext und Wirkung. / Contexte et rayonnement*. Hrsg. R. Fieguth. Freiburg 1999.

⁵⁷ Nieco zmieniona polska wersja referatu, wygłoszonego 7 XI 1998 na rosyjskojęzycznej konferencji o ekfrazie, zorganizowanej na uniwersytecie w Lozannie przez prof. L. Hellera, oraz 11 XII 1999, po francusku, na konferencji o dramaturgii Słowackiego na uniwersytecie we Fryburgu (szwajcarskim), zorganizowanej przez prof. R. Fiegutha i autora niniejszej rozprawki.

⁵⁸ Tu i dalej cytaty z wyd.: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleina. T. 8. Wrocław 1958, s. 216–217.

hańbę. Akt ten stał się nawet początkiem pewnej tradycji – odtąd co roku schodził się „córką izraelskie”, by przez 4 dni oplakiwać córkę Jeftego.

Wybór tematu obrazu uderza trafnością w zestawieniu z głównym problemem dramatu. I tu, i tam tragiczny węzeł łączy ojca z córką, i tu, i tam kwestia posłuszeństwa wiąże się poniekąd z podtekstem seksualnym: córka Jeftego oplakuje dziewictwo, którego nie utraciła z powodu posłuszeństwa ojcu, Béatrix mogłaby oplakiwać dziewictwo, które utraciła w kazirodczym związku wskutek zbyt daleko posuniętego posłuszeństwa ojcu.

Ikonografia związana z postacią Jeftego jest dość skromna i rozproszona tematycznie. Stosunkowo niewiele przedstawień podejmuje motyw ofiarowania córki. Wyjątkiem jest włoski malarz Giambattista Pittoni (1687–1767), skądinąd niezmiernie popularny w Polsce – jego dziełem jest 5 obrazów ołtarzowych w kościele Mariackim w Krakowie. Pittoni namalował *Sacrificio della figlia di Jefte*, które znajduje się w Palazzo Reale w Genui. Wykazywał zresztą predylekcję do tematu „młodocianych bohaterów, które mają być ofiarowane”⁵⁹. Z prac późniejszych wymienić warto *Córkę Jeftego* Edgara Degasa (ok. 1869), obecnie w Museum of Art w Smith College w Northampton (Mass.).

Historia Jeftego i jego córki ma też swą tradycję literacką, która, rzecz znamienna, rozkwitła najbardziej pod koniec XVI wieku, a więc w historycznym czasie Beatrice Cenci. Stało się tak głównie za sprawą szkockiego dramaturga George’a Buchanana, który, nawiasem mówiąc, wywarł olbrzymi wpływ na rozwój ówczesnego dramatu francuskiego.

Buchanan był też popularny w Polsce. Jego łacińska parafraza biblijnych psalmów uważana jest za przypuszczalne źródło psalterza Jan Kochanowskiego⁶⁰ i parafrazy kilku psalmów pióra Sępa Szarzyńskiego. Dramat *Jephtes* spolszczył Jan Zawicki.

Tłumaczenie to, wydane w Drukarni Łazarzowej w Krakowie w roku 1587 pt. *Jephtes tragoedia* i kilkakrotnie w ciągu XIX wieku wznawiane, dziś popadło, niestety, w zupełne zapomnienie. Tymczasem w XIX wieku wielce było cenione. Początkowo zresztą uchodziło nie za przekład, ale za utwór własny Zawickiego⁶¹. Maciejowski pisał, że tragedia Zawickiego stoi „wysoko pod względem układu i wiersza”, zarzucał jej jedynie naśladownictwo sztuk greckich. „Pod względem poezji – pisał – zastanawiają chóry, w których panuje liryka więcej tkliwa i czuła aniżeli górna i wzniosła”⁶². Rycharski z kolei twierdził zdecydowanie: „Sztuka ta jest ozdobą teatru polskiego w XV i XVI wieku, nic piękniejszego nad nią wskazać nie może dramatyczna poezja nasza aż do XIX wieku”⁶³. Wtórował mu Wój-

⁵⁹ A. Binion, Pittoni Giambattista. Hasło w: *The Dictionary of Art*. Ed. J. Turner. T. 25 (1996), s. 2.

⁶⁰ Kochanowski napisał też łaciński epigram ku czci Buchanana. Pierwszy na wpływ Buchanana na autora *Trenów* zwrócił uwagę A. Brückner w recenzji w tomie 7 „Archiv für slavische Philologie”. Zob. też A. Sienicki, *Stosunek „Psalterza” przekładania Jana Kochanowskiego do „Paraphrasis psalmorum” Jerzego Buchanana*. Sambor 1893 (praca zawiera dokładne zestawienie miejsc paralelnych).

⁶¹ Zob. W. K[alinka], *O „Tragedyi Jephtes” i mniemany jej autorze J. Zawickim*. „Oreodownik Naukowy” 1845, nr 17/18.

⁶² W. A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie*. T. 3. Warszawa 1852, s. 301.

⁶³ L. T. Rycharski, *Literatura polska w historyczno-krytycznym zarysie*. T. 1. Kraków 1868, s. 179.

cicki: „Cały dramat pisany wyborym językiem i ślicznym wierszem, stawia go w rzędzie najznakomitszych utworów literatury starożytnej, a imię autora obok prawdziwego natchnienia poetów”⁶⁴.

Skąd Słowacki mógł wiedzieć o tragedii Zawickiego? Nasuwałaby się odpowiedź, że z pism swego ojca, Euzebiusza, które – jak wiadomo – czytał był jeszcze w Wilnie, a i potem wracał do nich wielokrotnie podczas pobytu w Genewie. Niestety, w 4-tomowym wydaniu *Dzieł z pozostałych rękopisów ogłoszonych* Euzebiusza Słowackiego nazwisko to nie pojawia się bodaj ani razu. Nie ma go w pomieszczonym w tomie 3 dziale *Rozbiory pisarzów*, natomiast w swej ogólnej ocenie początków polskiego dramatu wyraża się Euzebiusz Słowacki o XVI wieku bardzo krytycznie; zapewne *Jephthesa* nie znał.

Sztuka Zawickiego o Jeftem ma ciekawy kontekst ikonograficzny w XIX wieku. Ze wspomnień Ludwika Jenikego, pierwszego redaktora „Tygodnika Ilustrowanego”, wynika, że 10 II 1862 – a więc między powstaniem a publikacją dramatu Słowackiego o Beatryks Cenci – dyskutowano na zebraniu komitetu redakcyjnego projekt ilustrowania w „Tygodniku” zabytków dawniejszego piśmiennictwa⁶⁵. Wybrano wówczas 11 utworów, m.in. Reja, Kochanowskiego, Wacława Potockiego, Krasickiego i Malczewskiego. W tej ekskluzywnej grupie znalazł się także *Jephthes* Zawickiego.

Ambitny projekt był realizowany powoli, latami. Nie udało mi się stwierdzić z całą pewnością, czy jakiś fragment sztuki Buchanana–Zawickiego nie ukazał się w latach sześćdziesiątych w „Tygodniku Ilustrowanym”, opatrzonej stosowną ryciną. Wiem natomiast, że na pierwszej stronie numeru 418 z 28 IX 1867 pojawił się poemat Felicjana (Faleńskiego) *Żale Jeffity*⁶⁶, opatrzonej ilustracją pt. *Jeffitah z towarzyszkami biadająca w górach*. Jest to rysunek Franciszka Tegazza według Gustave’a Dorégo. Ilustrując wątek córki Jeftego sięgnięto więc do prawdziwego skarbcza wyobrażeń biblijnych drugiej połowy XIX wieku – do dzieła Dorégo.

Dwa lata później, w roku 1869, a więc w czasie, kiedy we Francji powstawał obraz Degasa *Córka Jeftego*, Edward Odyniec począł w „Kronice Rodzinnej” drukować, w formie listów do przyjaciół, swoje wspomnienia z podróży. W liście 28, datowanym *ex post* na 12 IX 1829, znalazło się przypomnienie rozmowy z Mickiewiczem, jaka ponoć odbyła się w Darmstadzie. Mickiewicz miał wówczas, na prośbę przyjaciela, opowiedzieć bliżej o swej wierszowanej improwizacji dramatycznej na temat Samuela Zborowskiego, wygłoszonej w Petersburgu 24 XII 1827. Głównym wątkiem tego streszczenia improwizacji – które czyta się dziś niemal jak streszczenie dramatu Słowackiego *Samuel Zborowski* – jest przeciwstawienie Zamojskiego i Zborowskiego. Kanclerz (którego Odyniec, rzecz znamienna, nazywa wciąż sędzią) wbrew potrzebie serca nie przebacza dawnemu przyjacielowi, żeby nie tworzyć precedensu bezkarnej hardości. Zborowski natomiast wbrew własnej pysze i rodowej dumie przebacza sędziemu w obliczu śmierci i wieczności, przebacza jak „obywatel wobec idei”. I tu znamienny ko-

⁶⁴ *Encyklopedia powszechna Orgelbranda*. T. 28. Warszawa 1868, s. 370.

⁶⁵ L. Jenike, *Ze wspomnień*. T. 1. Warszawa [1909], s. 139.

⁶⁶ Przedruk w tomie F. Faleńskiego *Sponad mogił. Poezje* (Drezno 1870). S. Moniuszko skomponował do poezji z tego tomu muzykę na organy i harfę.

mentarz – nie wiemy dziś i nie dowiemy się, czy Mickiewicza, czy Odyńca, raczej jednak Mickiewicza:

Wyższego nad to *pathos* nie może być ani w poezji, ani w naturze ludzkiej. A uznanie to i przebaczenie winowajcę przemienia w ofiarę, w ofiarę dobrowolną dla dobra ojczyzny w przyszłości, w ofiarę nie mniej wzruszającą, jak nią była córka Jęftego, kiedy ją ojciec ofiarnik z ojcowskim żalem i miłością w duszy, ale z poczucia powinności wyższej, własną ręką na śmierć poświęcał⁶⁷.

Ta marginesowa uwaga o analogii między sprawą Zborowskiego a historią Jęftego i jego córki kusi, by w tym duchu spojrzeć też na sztukę Buchanana–Zawickiego. Zawicki oprócz wspomnianego dramatu wydał był jeszcze utwór pt. *Charites słowieńskie*, który jest poświęcony „chwale i sławie” (jak pisze Wójcicki) Jana Zamojskiego. Nie ma wątpliwości, po której opowiadał się stronie w sporze Zamojski–Zborowski. *Jephthes* ukazał się drukiem w trzy lata zaledwie po ścięciu Zborowskiego, a zatem w chwili, gdy ta sprawa była jeszcze świeża, gdy ją żywo dyskutowano. Ale to osobny temat.

Na jeden jeszcze aspekt chciałbym tu zwrócić uwagę: na motyw obrazu pokazwanego publicznie w celu osiągnięcia dramatycznego efektu. Nie znamy całości francuskiej sztuki Słowackiego, nie wiemy zatem, czy motyw ów miał w niej odgrywać tak wielką rolę, jak odgrywa w wersji polskiej, gdzie namalowany przez brata Giana obraz zabójstwa starego Cenciego, pokazany publicznie, wywołuje wielkie wrażenie i skłania Beatryks do wzięcia na siebie całej winy.

Historycy literatury zastanawiali się, skąd ten motyw trafił do dramatu Słowackiego. Tadeusz Pini pisał, że jest nowela francuska, w której niewinnie posądzony malarz w akcie jasnowidzenia maluje prawdziwą scenę zabójstwa, a na widok tego obrazu sprawca przyznaje się do winy⁶⁸. Niestety, Pini nie podał autora ani tytułu tej noweli. Natomiast motyw obrazu przedstawiającego gwałtowną śmierć, który jest pokazywany dla obudzenia powszechnej litości, znajdujemy w książce doskonale Słowackiemu znanej, a mianowicie w *Śpiewach historycznych* Niemcewicza. W wydaniu z roku 1816 autor opatrzył, jak wiadomo, poszczególne „śpiewy” obszernymi niekiedy „przydatkami”. Wątek sporu Zamojski–Zborowski przewija się w nich kilkakrotnie. W przydatkach do śpiewu o Stefanie Batorym pisze Niemcewicz: „dla wzniecenia powszechnej nad losem swym litości ukazali Zborowscy obraz ściętego Samuela wśród płaczu i skarg licznych i osieroconych dzieci”⁶⁹. Czyż nie tu, w fakcie historycznym z epoki Cencich, niewątpliwie poruszającym wyobraźnię przyszłego autora sztuki znanej dziś pod tytułem *Samuel Zborowski*, należy się dopatrywać źródła tego kluczowego dla *Beatryks Cenci* motywu? Byłoby skądinąd rzeczą ciekawą odnalezienie tego obrazu, który służył za wyrzut sumienia. Być może, należy go szukać w Stanach Zjednoczonych, tam bowiem wyemigrowała rodzina Samuela Zborowskiego wkrótce po jego śmierci⁷⁰.

⁶⁷ Odyniec, *op. cit.*, t. 1, s. 273–274.

⁶⁸ T. Pini, rec. pracy B. Kierskiego o *Ślady wpływu dramatów Wiktora Hugo w dramatach Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1909, s. 407–408.

⁶⁹ J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*. Warszawa 1897, s. 236.

⁷⁰ „A poza tym są w tym kraju *polonica* zupełnie przez nikogo nie tknięte, Ty byś dopiero znalazł tu używanie – pisał w roku 1947 Cz. Miłosz (*Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*. Kraków 1998, s. 56) do J. Andrzejewskiego. – Czy na przykład nie interesowałaby Ciebie historia rodziny Zborowskich, która po ścięciu Samuela przybyła tutaj w XVI wieku?”

Pora teraz powrócić do głównego tematu. Nazwałem *Beatryks Cenci* dramatem ekfrastycznym, ponieważ dzieło sztuki, obraz, odgrywa w tym utworze kluczową rolę, jest zwornikiem akcji. Namalowana przez „złego księdza” Negriego z niecných pobudek scena zabójstwa starego Cenciego staje się przed sądem tym czynnikiem, który „rozmiękcza” upór podsądnych i, jak powiedziałem, powoduje, że Beatryks bierze winę zabójstwa na siebie.

Postaci malarza Negriego, czarnej jak jego nazwisko, przeciwstawiona jest biała postać zakochanego w Beatryks malarza Giana Gianiego (którego nazwisko skądinąd stanowi parafrazę nazwiska tego, co historyczną Beatrice rozślawił – autentycznego malarza Guida Reniego). Giani, jak już wiemy, w wersji francuskiej sztuki Słowackiego maluje Béatrix jako córkę Jęftego. W polskiej wersji dramatu malarz ten, który w swej twórczości ma upodobanie do tematów fantastycznych i onirycznych, w akcie I spotyka nocą Trzy Furie. Furie te, które pełnią podobną rolę jak więdźmy w *Makbecie*, pokazują mu, antycypując akcję sztuki, ściętą głowę Beatryks. Oto jej opis, sformułowany przez Gianiego:

To rzecz nadludzka... O! Piękna piekielnie
Była ta głowa, a co jest dziwniejsza,
Że tak piekielna rzecz, jak przezroczyta
Anielskim światłem urna, miała dla mnie
Uśmiech... i litość... O! nie mów do mnie,
Aż to, czego jest pamięć moja pełna,
Przeleję w płótno... i od znikomego
Gaśnienia myśli obronię...⁷¹

Akt II rozpoczyna się w pracowni malarza. Jego przyjaciel Cesario widzi anielsko-szatański obraz nieziemskiej urody („Anielskie oblicze... / Lecz to jest tylko sen... filtrum szatańskie / Na obłąkanie moich zmysłów... prawda... / Na ziemi taka piękność nie istnieje”⁷²) i rozpoznaje w nim osobę rzeczywistą i żyjącą – Beatryks. Jak łatwo zgadnąć, malarz zakochuje się w tej tajemniczej piękności, a kiedy spełni się przepowiednia więdźm i Beatryks zostanie ścięta, Giani z rozpaczyny popełni samobójstwo.

Ten gwałtowny koniec też poniekąd należy do naszego tematu, ponieważ Giani wybrał dość osobliwy sposób rozstania się z życiem: połknął mianowicie odłamki witrażu, na którym sam przedstawił był Najświętszą Marię Pannę. Dodajmy, że błuźnierczy ten motyw rymuje się z przewijającą się przez cały dramat Słowackiego dość ryzykowną paralelę między splamioną przez ojca dziewicą, która mimo ojcobójstwa zachowuje wewnętrzną czystość, a Dziewicą – Matką Boską.

Giani jest w polskiej wersji dramatu postacią dość bezbarwną. Autor przedstawia mu brata, też malarza, w dodatku niegodziwego księdza, targanego złymi uczuciami, takimi jak występna miłość, zazdrość, zemsta, okrucieństwo. Negri jest (podobnie jak sam Słowacki) garbusiem, co cynicznemu kardynałowi Orsinie-mu daje asumpt do złośliwej uwagi:

Szkoda, wielka szkoda,
Żeś nie mógł sobie wymalować ciała
I dać za model Bogu, nim cię stworzył...⁷³

⁷¹ Słowacki, *op. cit.*, t. 9 (1956), s. 211.

⁷² *Ibidem*, s. 215.

⁷³ *Ibidem*, s. 245.

Scenie 1 aktu II odpowiada scena 3 aktu IV, która również dzieje się w warsztacie malarskim, prowizorycznie urządzonym dla Negriego na rozkaz kardynała. Negri nie ukrywa, że jego celem jest dostarczenie sądowi nowego narzędzia dociekania prawdy. Mówiąc krótko, a dobitnie, celem tym jest sztuka jako... tortura („Wystąpię z moją torturą ostatnią, / Z torturą duszy, nie ciała... z torturą / Łagodną – ale okropną i pewną”⁷⁴). Cyniczny Orsini powiada, że papież uznał ten zamiar za dowcipny –

Zwłaszcza, że sztuka malarska, raz pierwszy
Użyta jako tortura w procesie
Oprócz piękności duchowego celu
Osiągnie drugi – cel użyteczności...⁷⁵

Doprowadzić młodą dziewczynę na szafot z zemsty za odrzucone awanse – zaiste, nie o takiej użyteczności myśleli estetycy renesansowi czy ich kontynuatorzy w XIX wieku, pragnący na teren estetyki przeszczepić zasady utilitaryzmu Bentham’a czy Milla.

Sam Negri nie ma złudzeń, wie, że tworzy „dzieło piekła”. Przypatrzmy się wraz z nim temu dziełu:

Ten obraz straszny,
Wystawiający człowieka zarznięcie,
Strasznym jest w nocy towarzyszem... Wszystkie
Osoby – oprócz trupa – poruszone
Lampy miganiem – żyją... drżą i szepcą
Straszne wyrazy...⁷⁶

Mamy tu do czynienia z interesującym zjawiskiem twórczego wykorzystania przez Słowackiego spostrzeżenia z zakresu percepcji dzieł sztuki. Dziś oglądamy obrazy w muzeach przy stabilnym świetle elektrycznym, skąpane w blasku precyzyjnie na ogół rozmieszczonych reflektorów. Ale zarówno w czasach Cencich, jak i w XIX wieku oglądano obrazy przy ruchomym, migotliwym blasku świec lub pochodni. W roku 1844 mówił o tym ciekawie Mickiewicz w swych paryskich wykładach o literaturach słowiańskich. Wspominał o niesamowitym, księżycowym wrażeniu, jakie wywołują posagi w Muzeum Watykańskim, które ogląda się przy świetle pochodni⁷⁷. Negri wyzyskał tę właściwość ówczesnego oglądu, malując pełen ekspresji obraz, na którym zabójcy w świetle lampy niemal się poruszają.

Scena pokazania obrazu podsądnym (w polskiej wersji sztuki scena 4, następna, aktu IV) odbywa się w miejscu określonym jako „sala Watykanu” – tak samo nazywało się miejsce, w którym w wersji francuskiej obraz Giana tyle wzbudził entuzjazmu wśród rzymskiej publiczności.

Osobą dramatu, która dokonuje ekfrazy, jest tutaj matka. W jej relacji dochodzi do nałożenia się dwóch planów czasowych: czasu sądu i czasu zbrodni. W pewnym momencie matka prosi nawet o lampę, żeby sprawdzić, czy jej mąż już umarł („Zabójstwo żyje!” – skomentuje to starszy syn, Fabrycy). Powraca tu zatem wątek oglądania obrazu przy migotliwym świetle.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 246.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 258.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Mickiewicz, *Dzieła*, Wyd. Narodowe, t. 11 (1955), s. 365.

Nie będę cytował całego fragmentu. Tym, co uderza w ekfrazie w wykonaniu matki, jest pośpieszność narracji i niezwykle nagromadzenie statystycznie rzadziej występujących znaków przestankowych. W tekście, który zajmuje 8 i pół wersu 11-zgłoskowego, nie ma ani jednej kropki, są tylko 2 przecinki, 5 znaków zapytania, natomiast 8 myślników, 9 wielokropków oraz 9 wykrzykników pojedynczych, 1 podwójny i 1 potrójny. Opis obrazu, w tekście prozatorskim utrzymywany zazwyczaj w wolnym rytmie kontemplacji, tutaj, w dramacie, nabiera niezwyklej dynamiki i rzeczywiście, nawet w swym zewnętrznym kształcie typograficznym, staje się punktem kulminacyjnym akcji.

Pora postawić pytanie o ikonograficzny kontekst dramatu Słowackiego. Wspominałem już o zbieżności nazwisk: Giano Giani – Guido Reni. Niewątpliwie, obraz dawniej przypisywany Reniemu, a mający przedstawiać Beatrice Cenci, był dla Słowackiego – podobnie jak wcześniej dla Shelleya (dramat *The Cenci*, 1819), inicjalnym impulsem, a w każdym razie obrazem pobudzającym twórczą wyobraźnię.

Tu dygresja na temat Lavatera, którego Słowacki zapewne czytał mieszkając w Paryżu i w Genewie, choćby w przekładzie francuskim. Otóż w tomie 4 *Physiognomische Fragmente* Lavater reprodukuje główkę Beatrice według Guida Reniego i czyni z tego wizerunku kamień probierczy całej nauki fizjonomii. Oto bowiem twarzyczka tak słodka, że mamy wrażenie, iż słyszymy z tych ust „głos delikatnej miłości”, wierzymy, że patrzymy na „stop dobroci i niewinności”... I to ma być twarz ojcobójczyni?! „Kto ujrzał Cenci, był oczarowany jej pięknnością! Także jej ojciec, a ona zatopiła swemu prześladowcy sztylet w sercu [...]”⁷⁸. Sędzia musiał ją skazać, ale nawet i on czuł, że w głębi serca jest niewinna.

Nawiasem mówiąc, omawiany przez Lavatera rysunek różni się znacznie od znanego z wielu kopii portretu, przypisywanego dawniej Reniemu. Natomiast w tym samym tomie *Physiognomische Fragmente* znalazł się inny rysunek, o którym Lavater powiada enigmatycznie: „Tak w zamyśleniu i ciszy wielka dusza spogląda na nikczemnika, a we współczującym spojrzeniu rodzi się plan skutecznej i potężnej pomocy”⁷⁹. Porównanie tego rysunku, sztychowanego przez Prestela w Norymberdze, ze znanym wizerunkiem Beatrice Cenci w turbanie wykazuje, prócz przymkniętych oczu, uderzające zbieżności w wyrazie twarzy.

Dodajmy w tym miejscu, że turban jako orientalne nakrycie głowy był niezmiernie popularny we Francji w latach dwudziestych XIX wieku. Choć sympatie były raczej po stronie greckiej, kobiety francuskie ulegając modzie nosiły chętnie to tureckie nakrycie głowy (pisze o tym ciekawie Nina Athanassoglou-Kallmyer⁸⁰). Może jakiś wpływ na tę modę miał wizerunek Beatrice Cenci?

Obraz wiszący w Palazzo Barberini był niezwykle popularny. Pomińmy w tej chwili dziesiątki relacji i adaptacji zachodnich, w tym tak interesujących jak Shelleya, Hawthorne’a, Stendhala, Marka Twaina czy wynalazcy dynamitu Alfreda Nobla, który napisał sztukę o Beatrice Cenci i miał w swej kolekcji kopię jej por-

⁷⁸ J. K. Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe*. T. 4. Leipzig und Weimar 1775, s. 125–126.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 431.

⁸⁰ N. Athanassoglou-Kallmyer, *French Images from the Greek War of Independence 1821–1830. Art and Politics under the Restoration*. New Haven and London 1989, s. 11.

tretu; zatrzymajmy się przy świadectwach polskich. Franciszek Wołowski, który w podróż do Szwajcarii i Włoch wybrał się w roku 1825, powiada, że obraz był wówczas umieszczony w pałacowej sypialni, i daje zwięzłą charakterystykę:

Cincia okryta śmiercią białością, cała w bieli jak duch z tamtego ukazuje się świata zachwycającej urody; nie, to niepodobna, żeby się kat tak pięknej mógł dotknąć głowy; Guido Reni zrobił jej obraz, kiedy stracona została, i arcydziełem udarował potomność⁸¹.

Mickiewicz z Odyńcem oglądali obraz dziesiątki razy podczas pobytu w Rzymie w roku 1830. Odyniec pisze:

Obwinięta jest w białe prześcieradło, jakby w całun mający w tym dniu jeszcze pokryć martwe jej zwłoki i tę główkę przecudną, dziecinną, anielską, która spaść miała pod katowskim mieczem. Malarz myślał to pewno, kiedy ją malował, i ten żal, który sam wtedy czuć musiał, wsiąknął widać w płótno i w farby, że tak dziś jeszcze z obrazu na serca widzów odbija⁸².

Mickiewicz sam też ponoć spędzał przed portretem długie godziny w milczeniu i – podobnie jak Shelley – studiował jakiś łaciński rękopis o dziejach procesu Beatrice. 27 IV 1830 w zamku Św. Anioła wygłosił przed gronem przyjaciół płomienną mowę obrończą w jej sprawie. Henrietta Ankwicz namawiała go, by napisał o Beatrice dramat lub poemat (kolejny to przykład zainteresowania Mickiewicza i Słowackiego dla tych samych tematów).

I wreszcie jeszcze jedno ogniwo, nie uwzględniane bodaj dotychczas w pracach o dramacie Słowackiego. Otóż wiosną 1834 Józef Straszewicz i *duchesse d'Abrantes* przystąpili do publikowania w Paryżu, zeszytami, wydawnictwa pt. *Les Femmes celebres de tous les pays, leurs vies et leurs portraits*. Były to biogramy ciekawych kobiet, ilustrowane ich portretami. W jednym z pierwszych zeszytów, które Słowacki niewątpliwie musiał mieć w ręku, znalazła się sylwetka Beatrice Cenci⁸³. Biografie z tej serii, a przynajmniej wieści o nich, docierały także do Polski. W pierwszym tomie „Nowych Rozrywek dla Dzieci”, który ukazał się 31 III 1834, Klementyna z Tańskich Hoffmannowa zamieściła anons serii oraz tłumaczenie kilku biogramów, w tym skróconą wersję żywota Beatrice Cenci⁸⁴.

Tyle przykładów XIX-wiecznej polskiej recepcji motywu. Natomiast do odebranego przez historyków sztuki chyba już bezpowrotnie Reniemu⁸⁵ obrazu z pałacu Barberinich chciałbym dorzucić obraz, który „wypłynął” niedawno i który, jeśli jest autentyczny, mógł służyć Słowackiemu za dodatkowe źródło inspiracji. Chodzi o datowane na lata trzydzieste XIX wieku *Uwięzienie Beatrice*. Autorem obrazu, malowanego ponoć na zamówienie rodziny Cenci dla dostarczenia pozytywnego wizerunku Beatrice, był niejaki Achille Leonardi, o którym niewiele poza tym wiadomo (jeśli to pseudonim, to mam swoją hipotezę co do ewentualnego autorstwa). Obraz przedstawia 3 postaci. Z lewej starszy mężczyzna z książką,

⁸¹ F. Wołowski, *Podróż do Szwajcarii i Włoch rozpoczęta w 1825 roku*. Paryż 1845, s. 179.

⁸² Odyniec, *op. cit.*, t. 2, s. 292.

⁸³ Serdecznie dziękuję p. Elżbiecie Wallé z Bibliothèque Nationale w Paryżu za udostępnienie mi tego rzadkiego dziś tekstu.

⁸⁴ „Nowe Rozrywki dla Dzieci” t. 1 (1834), s. 190.

⁸⁵ Zob. M. von Boehn, *Guido Reni*. Bielefeld und Leipzig. B. r., s. 40. – *Mostra di Guido Reni. Catalogo critico*. A cura di G. C. Cavalli. Bologna 1954, s. 99–100 (tu bez przesądzania sprawy). – D. S. Pepper, *Guido Reni*. Oxford 1984, s. 304. – *Guido Reni 1575–1642*. Los Angeles – Bologna 1989, s. 327–328.

w środku klęcząca Beatrice z głową w turbanie jak na znanym wizerunku, ale widoczna w całej postaci, z prawej szkicujący ją Guido Reni⁸⁶. Znając jednak obraz tylko w wersji digitalnej w internecie, trudno wypowiadać się na temat jego autentyczności. Jeśli jest autentyczny i jeśli Słowacki go widział, stanowiłby ładne ogniwo przejściowe.

Byłoby wreszcie rzeczą ciekawą zbadać, jak kwestię intensywnej obecności obrazów w akcji sztuki Słowackiego rozwiązywali reżyserzy i scenografowie. Czy pokazywali publiczności obrazy, czy też umieszczali je tak, że były dla niej niewidoczne? Czy, słowem, obrazy „grały” bezpośrednio, czy tylko za pośrednictwem patrzących na nie (lub ściślej: udających, że na nie patrzą) aktorów. To jednak temat na osobny referat z zakresu historii recepcji *Beatryks Cenci*. Tu powiem tylko, że Antonina Hoffmann, która grała główną rolę w premierowym przedstawieniu w Teatrze Krakowskim w roku 1872, została ucharakteryzowana na bohaterkę obrazu Guida Reniego. Świadczy o tym pamiątkowa fotografia, sprzedawana w postaci oprawionego w ozdobne ramy, jak obraz, portretu⁸⁷. Reżyser czy scenograf nawiązał w ten sposób do ikonograficznego wzorca, który tkwił u genezy dramatu, a zarazem stanowił niezwykle w XIX wieku popularny i dla bardzo wielu widzów premiery czytelny ideał dziewczęcej niewinności, niewinności pomimo popełnienia najgorszej zbrodni...

⁸⁶ Na temat wątku obrazu w obrazie zob. m.in. A. Dückers, *Guido Reni. Beiträge zur Interpretation seiner Tafelmalerei*. Münster (Westf.) 1967, s. 68, 103.

⁸⁷ Reprodukja w tomie: *Słowacki na scenach polskich*. Wrocław 1963, ilustr. 19.