

# Dariusz Dziurzyński

---

## Norwidowe Promethidiony

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 36, 111-128

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Dariusz Dziurzyński*

## NORWIDOWE PROMETHIDIONY

### I

Wystawa „Promethidion” w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu jest jednym z najważniejszych wydarzeń kulturalnych Roku Norwidowskiego. Została zorganizowana przez Janusza Pulnara – dyrektora muzeum, oraz przez Jerzego Kalinę, artystę rzeźbiarza, który stał się pomysłodawcą narracji plastycznej. Wystawę można było oglądać przez 8 miesięcy, od kwietnia do listopada 2001 r. W skromnym, zaledwie ośmiostronicowym informatorze, tak scharakteryzowano ogólne założenia ekspozycji:

Autor wystawy – Janusz Pulnar dokonał pierwszej w Polsce muzycznej realizacji objaśnienia norwidowskiego arcydzieła literackiego „Promethidion” i podjął próbę jego interpretacji. Wykorzystał archetypy (pierwowzory), symbole i znaki, cechujące metodologię twórczą poety, uznając, iż bez rozpoznania, rozszyfrowania oryginalnego kodu artystycznego, zawartego w poezji Norwida, jej zrozumienie jest niemożliwe. Przy tworzeniu wystawy autor świadomie posłużył się też zabiegami warsztatowo-artystycznymi, które charakteryzują poezję Norwida. Są nimi niedomówienia i niedookreślenia, celowo stosowane po to, by dać odbiorcy możliwość własnego, osobistego dopełnienia przekazywanych w utworze myśli. Tak właśnie Norwid rozumiał i w tym upatrywał pełnię twórczego odbioru. Takie też metody kompozycyjne zostały zastosowane przy konstrukcji radomskiej wystawy.

Wystawa poświęcona Norwidowi jest ekspozycją w dosłownym znaczeniu. To „pokaz”, „przedstawienie” Norwidowskiej koncepcji Polaka – narodowego Prometeusza. Prezentacja tego problemu objęła oprócz tytułowego dialogu o sztuce inne utwory poety: *Bema pamięci żałobny-rapsod*, *Fortepian Szopena* oraz *Syberie*. Intencją wystawiciennika jest wizualizacja nie tylko treści, ale także i formy kodu poetyckiego. I tak oto archetypy, symbole i znaki tej poezji, czyli obrazy literackie o różnej gęstości znaczeń, zostały przełożone na archetypy, symbole i znaki wizualne. Środki „warsztatowe”: niedomówienia i przemilczenia zostały z kolei

przetłumaczone na strukturę wystawy i stały się wektorami muzealnej przestrzeni. Ekspozycja radomska w swym założeniu jest próbą „wystawienia” Norwida przy pomocy środków plastycznych. Rekonstrukcją poczji w języku nie-poezji.

Taki zamysł w swej istocie upodrzednia metodę opisu i stawia każdego widza przed koniecznością samodzielnego tłumaczenia tematyki kolejnych części wystawy. Jej zwiedzanie musi stać się automatycznie indywidualną interpretacją, która powstaje na gruncie „pierwszej” interpretacji Janusza Pulnara – autora wystawy i Jerzego Kaliny – twórcy narracji plastycznej. Dlatego charakterystyka ekspozycji o Norwidzie nie może przybrać w tym miejscu tradycyjnej formy sprawozdania i recenzji. Musi zawierać także, a może przede wszystkim, prywatne dążenie piszącego do odczytania eksponowanych treści. Znaki, symbole, archetypy, tym bardziej niedomówienia i niedookreślenia nie są bowiem sensami stabilnymi i utwierdzonymi, lecz elementami ruchomymi, zmieniającymi się w zależności od sposobu myślenia zwiedzającego wystawę podmiotu. Janusz Pulnar pokazał, że lektura *Promethidiona* i towarzyszących tekstów poetyckich jest lekturą „otwartą”, ukierunkowaną na generowanie nowych znaczeń. Taka też będzie poniższa charakterystyka. Jednorazowa, subiektywna, daleka od wyczerpania tematu.

## II

Sala pierwsza „Ideal” poświęcona jest problemowi prometejskości Fryderyka Chopina, czyli wpływowi jego twórczości na kulturę polską i światową. Ta część ekspozycji nawiązuje w swej nazwie do zakończenia *Fortepianu Szopena* i zawartej tam przepowiedni narodzin szerokiej popularności dzieła kompozytora. Aranżacja tej części wystawy wyraża zapowiedzianą w tekście poetyckim perspektywę późnego wnuka, który z dystansu ponad 150 lat od śmierci pianisty sygnalizuje rozprzestrzenianie się ideału – twórczości Chopina na polskim i ogólnoswiatowym bruku.

Janusz Pulnar wyodrębnił w dziejach sławy Chopina dwa istotne elementy: historię Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego oraz fascynację jego muzyką w okresie Młodej Polski. Pierwszy aspekt ilustrują afisze kolejnych konkursów pianistycznych (większość plakatów ma dużą wartość historyczną!) oraz zapisane na ścianach nazwiska ich zwycięzców i daty muzycznych triumfów. „Listy nazwisk laureatów wszystkich międzynarodowych konkursów pianistycznych jego imienia – czytamy w komentarzu Wojciecha Ozimka – uzmysławiają nam fakt, iż muzyka polskiego kompozytora jest znana i grana na wszystkich kontynentach”.

Na gruncie krajowym sławę Chopina uzmysławia główny eksponat tej sali – oryginalny fortepian z Bronowic Małych, niegdyś własność Włodzimierza Tetmajera. Klawisze instrumentu są wciśnięte na znak ciągłego trwania muzyki Chopina oraz posypane solą i ziemią. Wyrażają w ten sposób m.in. rodzimy charakter jego twórczości, jej związek z polską kulturą ludową. Na tym zabytkowym instrumencie według legendy grali czołowi pisarze młodopolskiego Krakowa: Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Boy-Żeleński, Lucjan Rydel. Chyba nie bez kozery na wystawie pojawił się właśnie fortepian z Bronowic – podkrakowskiej wsi uwiecznionej w *Weselu* przez Stanisława Wyspiańskiego. Było to przecież miejsce, które zainspirowało pisarza do przedstawienia upadku mitu przymierza ludu i inteligencji, mitu solidarności społecznej, do której pół wieku wcześniej w swym *Promethidionie* nawoływał Cyprian Norwid.

Modernistycznego hołdu złożonego geniuszowi muzyka dopełniają popiersia Chopina autorstwa Ksawerego Dunikowskiego, Stanisława Ostrowskiego i Wacława Szymanowskiego. Należy jedynie żałować, że wśród czołówki rzeźbiarzy tych czasów zabrakło Bolesława Biegasa ze słynnym *Marszem żalobnym Chopina*, a także i tego, że autor wystawy nie pokusił się o poszerzenie młodopolskiej recepcji o przykłady ówczesnego malarstwa (np. symbolistyczny *Marsz żalobny Chopina* Władysława Podkowińskiego) i oczywiście literatury. W tej ostatniej dziedzinie dominuje nad innymi pisarzami Stanisław Przybyszewski jako autor trzech szkiców estetycznych o muzyce Chopina i jako twórca *Totenmesse* – rapsodu inspirowanego wspomnianym już dwukrotnie marszem pogrzebowym. Można by wówczas ukazać nietypowy kierunek oddziaływania twórczości pianisty, którym była recepcja w duchu dekadencjum, z przewagą pierwiastka pesymistyczno-funeralnego.

Wokół fortepianu – swoistego „sokoła” muzycznego – ustawiono wiejskie chochoły, będące kolejnym echem *Wesela*. Zyskują one w tym sąsiedztwie symboliczne znaczenie testamentu artystycznego muzyka, sporządzonego przez Norwida w *Promethidionie*, testamentu wyjaśniającego związek kultury wysokiej z ziemią i folklorem. „Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnoszenie ludowego do Ludzkości nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać daje się z Muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową [...] Narodowy artysta organizuje wyobraźnię, jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu...”

Jak widać, Janusz Pulnar połączył w prologu wystawy wątki myślowe dwóch różnych utworów Norwida: *Promethidiona* (1850) i *Fortepianu Szopena* (1863). Z pierwszego zaczerpnął ideę przyszłej sławy kompozytora oraz koncepcję sztuki polskiej, z drugiego przejął zaś temat i zasadnicze elementy obrazowe. Ten drugi

utwór zdaje się zresztą przeważać pod względem wystawienniczych konotacji nad samym dialogiem o sztuce. Powstała tym samym perspektywa intertekstualna, patrzenie na jeden utwór przez pryzmat innego utworu, z pominięciem porządku chronologicznego (*Fortepian Szopena* – dominanta literacka sali „Ideal” powstał 13 lat po *Promethidionie*). Taki punkt widzenia pomimo niewątpliwych zalet konceptualnych zakłada nieuchronną redukcję tematyki źródeł literackich. Nie stracił na tym dialog o sztuce, którego treść rozwijana jest stopniowo w kolejnych salach, ale stracił z pewnością poemat o Szopenie. W jego muzycznej prezentacji pominięto bowiem koncepcję tragicznego losu artysty (którego dzieło musi zostać „poniżone”, by móc żyć w przyszłości); zabrakło jakże charakterystycznego dla myśli estetycznej Norwida konfliktu między sztuką dążącą do skończonej formy a życiem – bezforemnym, nieskończonym, wrogim „Doskonałemu-Wypełnieniu”; zabrakło również innego fundamentalnego problemu tego poematu – obrazu historii jako żywiołu niszczącego materialny byt dzieł kultury.

### III

Następną częścią radomskiej wystawy jest tajemnicza i niepokojąca swym nastrojem „Krypta”. Wnętrze urządzone w sposób ascetyczny, o ścianach pomalowanych na szaro, z rzędami lampek elektrycznych naśladujących znicze nagrobne, skupia uwagę na niezwyklej eksponacie: rzeźbie Wacława Szymanowskiego *Pochód na Wawel*. To dzieło, rozpoczęte w 1906 r. i kontynuowane przez artystę do końca życia (1930), powstało z myślą o ozdobieniu Zamku Królewskiego w Krakowie, a jego treść wyraża w skrócie czasowym dzieje polskiej władzy kształtującej się na wzgórzu wawelskim. Stąd obecność postaci związanych z historią Krakowa i pięcioma wiekami dziejów Polski: królów (Bolesława Śmiałego, Kazimierza Wielkiego, Władysława Jagiełły i Jadwigi, Zygmunta III Wazy), myślicieli-humanistów i dostojników kościelnych (biskupa Stanisława ze Szczepanowa, księdza Piotra Skargi). W zamierzeniu Szymanowskiego *Pochód na Wawel* był figuracją romantycznej historiozofii, według której historyczne losy są kreowane przez decyzje i czyny wybitnych jednostek. Powstała w ten sposób wyjątkowa, neoromantyczna rzeźba „epicka”.

Obecność tego cyklu rzeźbiarskiego na wystawie o *Promethidionie* nie wydaje się na pierwszy rzut oka uzasadniona. Zwiedzający nie dowiaduje się ani z informatora, ani z aranżacji samej wystawy (pozbawionej komentarza interpretacyjnego), czy Szymanowski mógł w jakikolwiek sposób inspirować się myślą norwidską na temat historii. Januszowi Pulnarowi nie chodziło jednak o prześledze-

nie dosłownych związków artystycznych, lecz o wskazanie podobieństw wyższego rzędu, wykraczających poza konkretne świadectwa. Optyka historyka sztuki i literatury została bowiem zastąpiona przez punkt widzenia historyka idei, który usiłuje wytropić i zilustrować potencjalne echa myśli norwidowskiej w nowoczesnej kulturze polskiej. Świat wystawienniczy to skomplikowana sieć powiązań powstała ze zderzenia różnych tekstów kulturowych: utworów literackich, dzieł plastycznych i elementów kultury materialnej. Dominuje zatem perspektywa porównawcza, która zachęca widza do odczytywania eksponatów nie-norwidowskich w kontekście twórczości literackiej Cypriana Norwida. Poeta jest wielkim architektem idei, które posłużyły do skonstruowania przestrzeni myślowej radomskiej wystawy.

Jak zatem mogłaby wyglądać interpretacja dzieła Szymanowskiego w duchu norwidowskim? Pierwszego tropu dostarcza już rzeźba głowy Chopina z sali „Ideal” – Szymanowski wpisuje się w kult kompozytora zapoczątkowany przez Norwida w *Promethidionie*. Innym punktem odniesienia mogą być uwagi poety na temat polskiej sztuki rzeźbiarskiej. *Promethidion* jest utworem podsumowującym wczesny etap rozwoju tematyki narodowej w sztuce polskiej 1. poł. XIX w.

Zdaniem Norwida Polska zdążyła wykształcić rodzimą pieśń, czyli poezję narodową „także dźwięk, co gra harfami / i polonezem przechodzi Europę” – czyli muzykę Chopina; znajduje się w momencie narodzin własnego malarstwa („Wojciech Korneli Stattler – Autor *Machabeuszów* na popiołach swych domów i *Matki Boskiej Śnieżnej* pierwszy poczuł powagę sztuki narodowej i kierunek jej odgaduje”); cierpi niemniej na brak oryginalnej twórczości rzeźbiarskiej, jak dotychczas zniewolonej wpływami neoklasycyzmu i kanonem sztuki akademickiej. W dialogu *Bogumił* czytamy przecież następujące słowa pod adresem Polski „I tylko kształtu nie masz dla wnętrzości: / Alabastrową jakoby kanopę / Dłutując, bryły zawsze nam za drobne / I zawsze formy do obcych podobne...” *Pochód na Wawel* można więc odczytać jako ziszczenie norwidowskiej nadziei na rzeźbę monumentalną, przedstawiającą temat narodowy. Inna sprawa, że „forma” u Szymanowskiego nie ma w sobie wiele rodzimego i bliższa jest europejskiej secesji oraz stylowi rodinowskiemu.

„Pochód” został mistrzowsko wyeksponowany. Rzeźba stoi na czarnym katafalku w kształcie prostokąta, który pod względem kolorystycznym zlewa się z ciemnymi ścianami krypty i rodzi iluzję, że wyniesione postaci kroczą w powietrzu, jakby znajdowały się w nierzeczy, fantastycznej przestrzeni. Takie wyeksponowanie dzieła doskonale współgra z jego wymową. Jest ono bowiem utrzymane w konwencji onirycznej, w sytuacji historiozoficznego snu. Odrealniona, „zjawiskowa” rzeźba koresponduje z odrealnioną przestrzenią, dzięki czemu powstaje zaskakujący efekt zstąpienia do symbolicznego grobu przeszłości. Zwiedzający

odnosi nieodparte wrażenie, jakby znalazł się w katakumbach polskiej historii i stał się świadkiem pośmiertnego życia postaci narodowego panteonu. Oto podziemia, w których pulsuje pamięć dziejowa.

Rzeźba Szymanowskiego jest kompozycją dynamiczną: wszystkie postaci uchwycone są w ruchu, w rytmicznym, falistym marszu. Motyw drogi sugeruje, że „Krypta” jest przestrzenią tranzytową, salą – etapem między jedną a drugą rzeczywistością. Następna część wystawy nosi tytuł „Rapsod” i jest bezpośrednim odwołaniem do *Bema pamięci żałobnego-rapsodu*. To szczególne sąsiedztwo przynosi nowy trop interpretacyjny. „Krypta” wraz z *Pochodem na Wawel* może (choć oczywiście nie musi) być odczytana jako wizualna parafraza sceny z tego wiersza, w której poeta ukazał moment zstąpienia orszaku żałobników do królestwa cieni: „Wchodzą w wąwóz i toną... wychodzą w światło księżyca / I czernieją na niebie, a blask ich zimny omusnął, / I po ostrzach jak gwiazda spaść nie mogąca, prześwieca, / Chorał ucichł był nagle i znów jak fala wypłusnął...” Na takie podobieństwo wskazują: ciemności wąwozu („Krypty”), wspólny dla wiersza i omawianej sali nastrój uroczystego skupienia oraz sytuacja pochodu żałobników (u Szymanowskiego postaci historycznych). A także perspektywa przesadzenia czarnych czeluści grobu, która w wierszu oznacza narodziny legendy żołnierza, a w świecie wystawy przejście do prezentacji dziejów walk niepodległościowych. Od snu o historii do konkretności historycznej. Tak oto zwiedzający uczestniczy w substancjalizacji polskich dziejów.

Postać kobieca Fatum z rzeźby Szymanowskiego symbolizuje początek kryzysu państwowości, który przypadł, zgodnie z ówczesną myślą historyczną, na schyłek panowania Zygmunta III Wazy. Jednakże w odniesieniu do przestrzeni muzycznej figura losu nabiera dodatkowego znaczenia. Może być zinterpretowana jako historyczna determinanta niewoli, kształtująca nowoczesną sztukę polską i podporządkowująca ją tematyce patriotycznej. Obierając kierunek wyznaczony przez polskie Fatum, widz wchodzi do rzeczywistości wypełnionej sztuką spod znaku „kompleksu polskiego”.

#### IV

Sala „Rapsod” jest miejscem centralnym ekspozycji, „cała wystawiennicza przestrzeń została przygotowana w duchu norwidowskiej twórczości” – podaje informator. Głównym utworem poetyckim, który posłużył do jej zakomponowania, stał się *Bema pamięci żałobny-rapsod*. Pierwszym sygnałem tej inspiracji jest oczywiście sam tytuł tej części ekspozycji. Sala „rapsodyczna” oddaje zasadnicze

cechy gatunkowe rapsodu: imituje ton heroiczny oraz przekazuje atmosferę żałoby po wybitnej jednostce. Oba aspekty tematyczne: bohaterski i funeralny zostały przetłumaczone na kompozycję sali muzealnej i zadecydowały o prezentacji kontrastowych oblicz walki niepodległościowej: triumfu i zgonu – owej alternatywy wpisanej w romantyczną irredentę z *Warszawianki*.

W części „zwycięskiej” zgromadzono dzieła związane z biografią generała Józefa Bema. Już w korytarzu prowadzącym do tej sali można oglądać fotografię jego rzeźby z pomnika w Budapeszcie, której towarzyszy cytat z „rapsodu” Norwida. Temat „bemowski” reprezentują przede wszystkim liczne fragmenty *Panoramy siedmiogrodzkiej* Jana Styki – monumentalnej maszyny malarskiej powstałej we Lwowie w 1897 r. z okazji 50. rocznicy wybuchu „Wiosny Ludów” na Węgrzech. Dzieło Styki upamiętnia zdobycie Sybinu – stolicy Siedmiogrodu przez wojska powstańcze pod dowództwem polskiego generała. Wystawa „Promethidion” jest – co należy mocno podkreślić – pierwszą okazją obejrzenia w jednym miejscu tych 14 obrazów, które na co dzień pozostają rozproszone w różnych placówkach krajowych i Lwowskim Muzeum Historycznym. Fakt zgromadzenia ocalałych części panoramy Styki jest niewątpliwie jednym z wielu atutów radomskiej wystawy i – w konsekwencji – niekwestionowanym osiągnięciem współczesnego muzealnictwa w kraju. Obok obrazów glorię Bema dopełniają liczne militaria z epoki, a wśród nich osobista broń generała: jego szabla, kindżał używany podczas kampanii siedmiogrodzkiej i rewolwer kapiszonowy z lat 1834–1837. Połączenie przedmiotów rzemiosła wojennego z dziełami sztuk pięknych sprawia, że postać Bema jawi się w podwójnym wymiarze: realnego żołnierza – wodza naczelnego armii węgierskiej w czasie „Wiosny Ludów” i postaci legendarnej, sławionej w sztuce następnych pokoleń. Zupełnie jak w tytułowym wierszu Norwida, ukazującym symboliczne przejście zmarłego wojownika – rycerza do zbiorowej pamięci narodów.

Linie „zwycięską” tej części wystawy uzupełniają m.in. obrazy przedstawiające gen. Henryka Dembińskiego (kopię jego portretu można było już obejrzeć w poprzedniej sali jako zwiastun tematyki niepodległościowej), oraz czyn legionowy: Jana Wydry *Patrol Beliny*, Zygmunta Rozwadowskiego *Beliniacy pod Rokitną*, płótna Wojciecha Kossaka i przede wszystkim monumentalny tryptyk Stanisława Batowskiego *Obrona Lwowa 1918* – to dzieło zostało specjalnie sprowadzone ze Lwowa i jest po raz pierwszy w czasach powojennych prezentowane polskiemu odbiorcy. Do cymeliów polonijnych zalicza się także zapomniana *Śmierć Legionisty* Kazimierza Olpińskiego – płótno nie oprawione, wystawione umyślnie w skrzyni transportowej, cudem odnalezione w magazynach galerii lwowskiej przez Janusza Pulnara i dzięki wstępnym zabiegom konserwatorskim ocalone od zniszczenia. Warto także poświęcić uwagę obiektowi sztuki popularnej –



drewnianemu *Ołtarzowi niepodległości 1937* braci Wincentego i Józefa Flaków, który, jak napisał Wojciech Ozimek w informatorze, „jest interesującym przykładem bezkrytycznej apoteozy Pierwszego Marszałka Polski” i – dodajmy – świeckiego kultu osoby polityka – Józefa Piłsudskiego.

Drugi nurt tematyczny sali „Rapsod” – klęska zbrojna – został ukazany przez wydarzenia chronologicznie wcześniejsze, głównie przez decydujące momenty konfliktów polsko-tureckich w XVII w. Obraz Józefa Brandta *Modlitwa w stepie* nawiązuje do okoliczności bitwy pod Chocimiem, a płótno Stanisława Daszyńskiego *Jasyr* (oba dzieła z Lwowskiej Galerii Obrazów) ilustruje losy polskich jeńców. Najmocniejszym i najbardziej interesującym akcentem wśród eksponatów dotyczących wojen z Turcją jest wyjątkowa instalacja, poświęcona przegranej pod Cccorą w 1620 r. Głównym bohaterem tej sceny muzycznej jest hetman wielki koronny Stanisław Żółkiewski, przedstawiony na osiemnastowiecznym portrecie sarmackim – zresztą jednym z nielicznych zachowanych konterfektów hetmańskich. Wokół obrazu znajduje się pierścień husarzy w oryginalnych zbrojach (własność Lwowskiego Muzeum Historycznego), ubranych na znak klęski bitewnej i żałoby po hetmanie w czarne szaty. Całość została usytuowana na wyniesieniu przypominającym katafalk.

Mamy więc tutaj improwizowany pomnik funeralny Żółkiewskiego, swoiste *castrum doloris* wyrażające apoteozę jego męczeńskiej śmierci. Ta instalacja jest uhistorycznioną wizualizacją *Bema pamięci żałobnego-rapsodu*. Symboliczny pochówek wojownika, u Norwida oparty na wymieszanych elementach obrządków antycznego, prasłowiańskiego i feudalnego, tutaj został wyposażony w realia materialne i artystyczne XVII stulecia. Warto podkreślić, że scena husarska znajduje się na przedłużeniu centralnej osi pionowej sali „Rapsod”. Jest ona metaforyczną ilustracją marszu żałobników z wiersza Norwida, wzbogaconą indywidualną wyobraźnią współczesnego artysty. W niezwykłym dziele Jerzego Kaliny postaci z wiersza niosące mary rycerza same stały się rycerzami, a ponieważ przedstawione są w sposób umowny (w formie metalowych szkielecików pokrytych drucianymi siatkami) przypominają cienie dawnych wojowników. U ich stóp rozbite na znak żałoby naczynia i rozsypany żużel – symbol ofiar całopalnych i oddania własnego życia w walce o wolność. Metafora plastyczna doskonale współgra tu z otaczającymi konkretami historycznymi.

Kulminacyjnym punktem problematyki klęski jest inny wielki obraz Jana Styki *Polonia* z 1891 r., stworzony z okazji setnej rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 Maja. Obraz, który wywołuje estetyczne „zgrzytanie zębów”, jako że jest przykładem malarstwa o tendencji martyrologicznej i modelem kiczu patriotycznego, który jednakże zdumiewa siłą perswazji i iście balzakowskim katalogiem bohaterów. *Polonia* jest alegorią polskich rozbiorów. Po lewej stronie obrazu widzimy

autorów katastrofy politycznej: przywódców Targowicy, w semantycznym i kompozycyjnym centrum obrazu – Kościuszkę, wskazującego karcąco na niegodziwych Polaków, a wokół jego osoby – działaczy politycznych i rzeszę twórców kultury narodowej czasów niewoli. Po stronie mężów stanu stoją: Tadeusz Rejtan, Stanisław Małachowski, Józef Wybicki, Henryk Dąbrowski, Józef Poniatowski, Kazimierz Pułaski i Jan Kiliński. Po stronie przewodników duchowych: pisarze – Kornel Ujejski, Teofil Lenartowicz, Wincenty Pol, Stefan Garczyński, Konstanty Gaszyński, Seweryn Goszczyński, Józef Bohdan Zaleski, Juliusz Słowacki, Mickiewicz, Kraszewski; dalej malarze – Artur Grottger, Juliusz Kossak, Jan Matejko; ponadto muzycy – Michał Kleofas Ogiński, Stanisław Moniuszko, wspomniany już wielokrotnie Chopin; w ostatnim szeregu znajdują się filozofowie: Towiański, Cieszkowski i Liebelt. To imponujące zgromadzenie nie uwzględnia wszakże jednej postaci, niezwykle ważnej... Cypriana Norwida. Jeśli potraktować Polonię jako obraz dokumentujący stan osobowy kanonu romantycznego na rok 1891, okaże się, że Norwid – osiem lat po swojej śmierci – pozostawał nadal na marginesie patriotycznego tętna Polski. Głównym bohaterem tego płótna jest Polska przedstawiona pod postacią młodej kobiety przykutej do skały, w doskonałej pozycji „académic”. Polska jest więc skowanym Prometeuszem i jako „wyłupiasta” alegoria polityczna koresponduje z tytułem wystawy i dialogu Norwida.

Ale czy to jedyne nawiązanie do dzieła Norwida? Oczywiście, nie. Następnym trzeba, niestety, szukać na własną rękę, patrząc na zgromadzone eksponaty przez pryzmat treści *Promethidiona*. Podczas gdy odwołania do rapsodu o Bemie są natychmiast zauważalne lub przynajmniej odczuwa się je intuicyjnie, to odwołania do Norwidowskiego poematu są mniej widoczne i zdecydowanie implicytne. Na radomskiej wystawie znaczenia konstytutywne zdają się przezroczyste, nienamealne lub wręcz ukryte za lasami różnorodnych obiektów.

Nadrzędnym nawiązaniem do *Promethidiona* zdaje się tu być koncepcja artysty jako twórcy o świadomości historycznej, uprawiającego sztukę, która odzwierciedla dzieje Polski. Zaprezentowano więc na wystawie dzieła Józefa Brandta i Stanisława Toczyńskiego (czasy konfliktów nowożytnych), obrazy Jana Styki i Ludwika Stasiaka (upadek państwowości i czasy rozbiorów) i malarzy Legionów (czasy wybijania się na niepodległość). Taka koncepcja Artysty-Prometeusza może być postrzegana jako rozwinięcie uwag Bogumiła z *Promethidiona*, gdy ten zastanawiając się nad wiarygodnością postawy artystycznej, powiada: „Lecz ja bym głównie myśl artysty badał / I czy dosłownie on Naród spowiadał, / Czy się nie wstydził prawdy i nie stłumił, / Mogąc łatwiejszy oklask zyskać sobie...”. Nowy Prometeusz więc to artysta „spowiadający naród”, docierający do jego istoty i obnażający w swej twórczości zbiorowe prawdy. Ale potomkami Prometeusza mogą być – przy rozwinięciu myśli Norwida – nie tylko tradycyjni artyści,

lecz także twórcy historii. Jak wskazują uwagi zapisane w *Epilogu*: mężowie stanu organizujący siły narodowe. Norwid rozumiał bowiem status artysty bardzo szeroko. Poza znaczeniem zwyczajowym – estetycznym wyodrębnił także sens pozaestetyczny. Sztuka – jego zdaniem – wychodziła daleko poza zacisze atelier, akademii czy muzeum w kierunku twórczego życia (apoteoza pracy) i kreowania życia zbiorowości. To we *Wstępie do Promethidiona* przedstawił właśnie zmienne rozumienie sztuki, uzależnione – mówiąc po Taine’owsku – od „momentu dziejowego”. Jest tam sztuka „czasu ciszy”, która wyraża dążenie do odbudowy sytuacji metafizycznej człowieka „po potopach Historii”. Jest także sztuka „czasu burzy”, czyli twórczość wyrażająca zewnętrzne niepokoje. Jest wreszcie sztuka „czasu gromu”, czyli sztuka osobistego zaangażowania w bieg współczesnych wydarzeń. Przejście od pracy wewnętrznej do fizycznego, obiektywnego czynu, mierzonego kategorią bohaterstwa: „bo najwyższa sztuka jest heroizm!...” Sala „Rapsod” na płaszczyźnie nawiązań do problematyki artystowskiej *Promethidiona* pokazuje więc Prometeusza w sensie pozaestetycznym, jako uczestników czasu historycznego. Są nimi – reasumując – hetman Stanisław Żółkiewski, bohaterowie walk niepodległościowych „Za naszą i waszą wolność”: Julian Konstanty Ordon, Józef Bem, Henryk Dembiński oraz ci, którzy jak Józef Piłsudski przyczynili się bezpośrednio do odzyskania niepodległości. Poza bohaterem jednostkowym daje się zauważyć obecność bohatera zbiorowego: młodych obrońców wschodniej granicy – orląt lwowskich, a także bezimiennych powstańców i żołnierzy I wojny światowej, po których pozostały wyeksponowane tutaj pistolety, szable i mundury. Warto w tym miejscu podkreślić, że Norwidowski Promethidion to wieczny człowiek, ale wieczny nie oznacza w tym przypadku ponadczasowy i metafizyczny, transcendentny wobec świata zewnętrznego, lecz właśnie wyrastający z głębi wieków. Jest on symbolem pamięci dziejowej – niczym późniejszy o pół wieku „człowiek dziejowy” Wilhelma Diltheya i Stanisława Brzozowskiego. „Spytam się tedy wiecznego – człowieka, / Spytam się dziejów o spowiedź piękności; / Wiecznego człowieka, bo ten nie zazdrości, / Wiecznego człowieka, bo bez żądzы czeka, / Spytam się tego bez namiejtności – ...”

## V

Sala „Lud” przedstawia norwidowskie rozumienie ludu. Widz spodziewa się zatem wizualizacji poglądów autora *Promethidiona* na kwestię ludową, która jest jednym z najważniejszych problemów tego utworu. Tymczasem spostrzega aranżację plastyczną, która wywołuje całkiem pozatekstowe skojarzenia. U góry owal-

nej sali wiruje krąg weselników, wyrażonych umownie przez stroje ludowe (w stylach krakowskim, łowickim i zalipiańskim). Korowód tancerzy – podpowiada informator wystawy – jest symbolicznym nawiązaniem do chocholego tańca z *Wesela* oraz – w co trudno uwierzyć – do poetyki i humoru Witkacego i Gombrowicza. Można by, na zasadzie mnożenia bytów ponad konieczność dodać *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla, czy choćby Malczewskiego *Błędne koło* – lecz te wskazówki, choć związane z kulturą Młodej Polski i nie tak przesadnie awangardowe jak w przypadku Witkacego i Gombrowicza, w gruncie rzeczy nie wyjaśniają związku całej sceny z *Promethidionem*. Powstaje tutaj coś, co można nazwać „rakiem znaczeń” – potencjalne sensory interpretacyjne mnożą się nieumiarkowanie, co, niestety, oddala uwagę widza od tematu promethidionowego i samego tekstu. Wystawa radomska wykazuje tendencję uciekania od swego literackiego źródła w kierunku mnogich asocjacji kulturowych, które miejscami graniczą z niezrozumiałością.

Weselnicy tańczą jakiś nierzeczywisty taniec, w oderwaniu od ziemi, taniec, który stał się samoistnym, alternatywnym światem, gdzie zabawa odbywa się w izolacji od rzeczywistości. Symbolicznym wykładnikiem tego hermetyzmu są rozrzucone bezładnie na deskach świetlicy (stodoły?) buty. Na przedzie sceny motocykl marki „Harley”, a na nim młody chłopak ubrany w modną skórę. Ten motocykl jako wtręt miejskiej nowoczesności stoi mocno na ludowej ziemi, jest wyjątkowo realny w porównaniu z wirującymi w tanecznym zapomnieniu parami weselnymi. Z komentarza do wystawy wynika, że ten „kontrowersyjny i wzbudzający niezrozumienie pojazd” – warto dodać: à la Hanuszkiewicz – jest swoistą trawestacją symbolu złotego rogu Jaśka z dramatu Wyspiańskiego. Gdy dla chłopca z czasów *Wesela* złoty róg wyrażał m.in. świadomość patriotyczną, a więc myśl ponadjednostkową, to symbolem wolności dla współczesnej młodzieży na wsi staje się kult techniki, fetysz nowoczesności, tęsknota za miejskim awansem i egoistyczna ambicja posiadania. Z folklorystyczną maskaradą skonfrontowano marzenia o cywilizacji. Tradycja okazuje się skansenowa, sztuczna, nierzeczywista (i pewno dlatego „zawieszona w chmurach”) i wyparta przez amerykańską mentalność! W takim kontekście interpretacyjnym pokrywające ściany fenomenalne malunki artystek ludowych z Zalipia (ornamenty kwiatowe w formie arabesek) okazują się pustą, czysto estetyczną dekoracją. Kultura chłopska we współczesnych czasach może służyć jedynie kolorowemu dekorowaniu ścian – pobrzmiwa pesymistycznym tonem wymowa tej części wystawy.

Lecz jaki jest tutaj związek z norwidowską koncepcją ludu? W sali korowodu weselnego i urbanofilskiego neoJaśka szybuje konteksty Wyspiańskiego, Witkacego, Gombrowicza, być może Rydla i Malczewskiego, i wiele innych (wszak wy-

stawa ma kompozycję otwartą), tylko zasadnicza treść *Promethidiona* jakby wypadła poza paraboliczny krąg eksponatów.

Dla Norwida lud wiejski był skarbnicą pierwotnych i czystych wzorów estetycznych, które poprzez wyobraźnię twórcy powinny wejść na teren sztuki narodowej. Zdawałoby się, – napisał w *Epilogu*: – iż człowiek z ziemi żywotności zasób wyciągając obowiązany jest ją podnieść i uświęcić godnością idealizacji twórczej...” Lud był także w jego oczach depozytariuszem prawd chrześcijańskich, „opinii, głosu Boga”, przez co rozumiał poeta moralny obowiązek dążenia do duchowej czystości, splamionej grzechem pierworodnym. Sposobem jej odzyskania była twórcza praca, łącząca zmysł estetyczny i trud fizyczny z wiarą. „Bo piękno na to jest, by zachwycało / Do pracy – praca, by się zmartwychwstało. / I stąd największym prosty lud poetą / Co nuci z dłońmi ziemią brązowymi...” Norwidowski lud miał także swego „największego mistyka”, legendarnego Piasta, który w zaraniiu dziejów polskich stworzył filozofię narodu, wyrażoną – na znak aliansu idei i praktyczności – pod postacią koła „[...] ta cała krata / Promieni, w formy strzelających przedział, / To są prorocze wnętrzości narodu, / A wieszczów wieniec – to linia obwodu, / A wewnętrzny koła astr, skąd są promienie, / To przenajświętsze narodu sumienie!” Piast – kołodziej wyznaczył więc drogę do prawdy polskości, do esencji narodowej, przepowiadając zarazem, że z tego źródła będą czerpać przyszli wieszczowie. Jego „kulista nauka” o narodzie została przez Norwida uznana za fundamentalne dziedzictwo kulturowe polskiego ludu, dar ofiarowany przez objawienie („Piaście stary, tyś to wiedział / Od złotowłosych pielgrzymów z za świata...”).

Gdy z tak rozumianą kulturą ludową zestawimy scenę ludyczną z wystawy, to okaże się, że jej narracja plastyczna może być potraktowana jako krytyka wyjąłowania potencjału kulturowego, niesionego przez lud. Legendarne posłannictwo starego Piasta w konfrontacji ze współczesnymi przeobrażeniami okazuje się rzeczywiście stare. Dlatego „koło dziedzictwa” zostało zastąpione przez „błędne koło” kostiumów i banalnych marzeń wiejskiego młodzika. „Ideal – tym razem naprawdę – sięgnął bruku...”

## VI

Sala „Skrzynia” jest drugą salą poświęconą tematyce wiejskiej, ale w przeciwieństwie do pierwszej nie wyraża krytyki, lecz apoteozę kultury chłopskiej. W środku znajduje się kolorowa skrzynia ludowa z okolic Krakowa – skrzynia, w której panna młoda, zgodnie z tradycją, wносиła swoje wiano do gospodarstwa małżon-

ka. Ten weselny rekwizyt stoi na czarnym postumencie, przywołującym w pamięci zwiedzającego podobne wyniesienia z „Krypty” (pedestał z *Pochodem na Wawel*) i „Rapsodu” (*castrum doloris* hetmana Żółkiewskiego). Z tyłu znajduje się drewniana ściana z przykładami religijnego malarstwa naiwnego: *Ukrzyżowaniem* i *Świątą Anną Samotrzcę*. Po obu stronach postumentu widzimy po raz drugi na tej wystawie lampki, które – jak wcześniej – palą się na znak czuwania. Ta centralna scena oddzielona jest od reszty przestrzeni przezroczystą draperią, która dodatkowo podkreśla osobne i szczególne znaczenie zgromadzonych eksponatów. Zwiedzający odnosi wrażenie, jakby znajdował się przed jakąś wiejską kaplicą, w której umieszczono skrzynię – lokalne sacrum.

„Owa skrzynia – podaje informator – jest archetypem ludowości [...], to również symbol barwności polskiej wsi, lasów, pól i łąk. Jej wnętrze wypełnia posag – artystyczne dziedzictwo narodowe”. Dziedzictwo, z którego korzystali artyści Młodej Polski, wprowadzający tematykę ludową do sztuki wysokiej. Promieniowanie estetyczne folkloru ilustrują obrazy nurtu rustykalnego w krajowym malarstwie modernistycznym. Są wśród nich: *Chata* Stanisława Czajkowskiego, *Studnia w Bronowicach* i *Zbiórka siana* Włodzimierza Tetmajera, a także dzieła Stanisława Wyspiańskiego: *Dziewczynka*, *Ostatni gość* i rzadko eksponowane na wystawach *Kosańce*. Na uwagę zasługuje obraz Aleksandra Gierymskiego *Studium dziewczyny wiejskiej*, który dokumentuje mniej znany, ludowy aspekt jego twórczości.

Prezentacja malarstwa o tematyce rodzimej może być zinterpretowana jako spełnienie oczekiwań Norwida na odrodzenie narodowe w sztuce, które stało się udziałem młodopolan, późnych wnuków poety – estetyka. To przecież on zalecał połączyć inteligencję ludową z wykształconą myślą, słowo ludu ze słowem „społeczeństwa”, upatrując w tym dialogu jedyną możliwość narodzin oryginalnej polskiej sztuki. „Narody – które przepomniały onego to ziemi podnoszenia nie postawiwszy sztuki swojej, a tym samym nie wywiązawszy zeń łańcucha rzemiosł i rękodzieł... albo byt realny utraciły, albo praca u nich, z pracą ducha żadnego nie mając połączenia, jest tylko konieczną fatalnością [...]”. Sztuka inspirowana treściami z życia ludu, sztuka rozumiana jako „ziemi podnoszenie” miała także – poza celami estetycznymi – służyć budowie komunikacji społecznej i przyczyniać się do zniesienia feudalnych stereotypów, które uniemożliwiały porozumienie stanów.

Szkoda, że na wystawie nie dostrzeżono w poglądach estetycznych Norwida zapowiedzi narodzin polskiej sztuki stosowanej. Oprócz obrazów ilustrujących młodopolską ludomanię można było także wyeksponować wyroby i projekty w stylu zakopiańskim, którego twórcą i gorącym propagatorem był Stanisław Witkiewicz. „Jan Chrzyciel” Młodej Polski wyznał po latach, że poglądy Norwida z

*Promethidiona* zapowiadały jego własną koncepcję stylu narodowego. „Dziś – napisał w książce *Dziwny człowiek* z 1903 r. – czytając jego słowa, widzę, że to na przykład, o co ja się biłem i za co dotychczas jestem napastowany, ten dziwny człowiek dawno wiedział i wypowiedział”. Tym bardziej, że to Witkiewicz jest autorem słynnego ołtarza św. Jana Chrzciciela w kościele parafialnym pod wezwaniem Najświętszej Rodziny w Zakopanem, w którym twórca połączył malarstwo, rzeźbę i sztuką użytkową w stylu krajowym. O podobnym dziele blisko pół wieku wcześniej tak marzył Norwid w swoim dialogu o sztuce: „O! gdybym jedną kaplicę zobaczył, / Choćby jak pokój ten wielkości takiej, / Gdzie by się polski duch raz wytłumaczył, / Usymbolicznił rozkwitłymi znaki, / Gdzie by kamieniarz, cieśla, mularz, snycerz, / Poeta – wreszcie Męczennik i rycerz / Odpoczął w pracy, czynie i modlitwie...”.

Podsumowując: od kaplicy jako wyobrażenia sztuki totalnej w stylu narodowym (*Promethidion*) przez kaplicę – metaforę sztuki narodowej na wystawie po materializację ludowości w kaplicy Witkiewiczowskiej – takie mogą być potencjalne skojarzenia wywołane przez salę „Skrzynia”.

Zdumiewa natomiast obecność rysunku Kazimierza Sichulskiego *Kabaret Zielonego Balonika*, czy też Szopka Krakowska z Jamy Michalikowej, a także kilka innych eksponatów dokumentujących kolorowe życie bohemy krakowskiej u progu XX w. Ich wprowadzenie, choć wzbogaca niewątpliwie prezentację obrazu Młodej Polski, pozostaje jednak – jak się wydaje – bez zasadniczego związku z tematem sali i kwestią ludowości w *Promethidionie*. Wydaje się niepotrzebnym naddatkiem wystawienniczym, który zamąca „sensy norwidowskie” Młodej Polski.

## VII

„Sala »Droga« jest pełną wykładnią rozumianego po norwidowsku »prometeizmu«, lekcją pogładową o świadomym i aktywnym uczestniczeniu artystów w życiu publicznym i narodowym, o całkowitym podporządkowaniu swojego życia sztuce” – podaje informator. Rodzi się następujące pytanie: czy potrzebna jeszcze jedna sala, która tłumaczy prometeizm artystyczny Norwida, skoro już wcześniej, bo przecież w „Krypcie” i monumentalnym „Rapsodzie” poświęcono aż nadto miejsca temu samemu problemowi? Sala „Droga” w gruncie rzeczy nie przynosi nowych akcentów semantycznych, które mogłyby wzbogacić dotychczas rozwinięte konotacje norwidowskiej koncepcji sztuki, artysty i historii. Przynosi natomiast nicumiarkowaną ilość kilkudziesięciu dzieł sztuki: obrazów, rzeźb i instalacji wielu twórców, których łączą generalnie trzy cechy: inspiracja tematyką

ludową, nawiązania do twórczości Jacka Malczewskiego oraz zainteresowanie polską historią.

„Droga” jest wielkim hołdem złożonym Jackowi Malczewskiemu. W jego osobie Janusz Pulnar dostrzegł „pierwszego polskiego malarza spełniającego wymagania Norwida. To przewodnik i patron kolejnych pokoleń artystów, tak właśnie pojmujących swoją pracę twórczą”. Nie da się ukryć, że podobna apoteoza Malczewskiego budzi zdumienie. Bo dlaczego akurat Jacek Malczewski ma być pierwszym, który spełnił norwidowskie postulaty? Czy dlatego, że w swojej twórczości poruszał tematy polskiej historii? A co w takim razie począć z poprzedzającymi jego twórczość Grottgerem, Matejką, czy Brandtem? Całą szkołą malarstwa historycznego, w której kontekście jego dzieło jest naturalną konsekwencją, podlegającą determinantom estetycznym epoki, w której przyszło mu tworzyć? A może Malczewski jest najdoskonalszym „wnukiem” Norwida, ponieważ inspirował się obyczajami ludu i pejzażami polskiej wsi, co udowadniają wyeksponowane wczesne obrazy z lat 80. XIX w.: *Taniec w uścisku dziwożony* oraz *Rusalki – boginka w dziewannach*? Być może tak, tylko wtedy spadkobiercami Norwida, mniej lub bardziej świadomymi, musieliby być wszyscy przedstawiciele trzech pokoleń polskich realistów, począwszy od Franciszka Kostrzewskiego przez Wojciecha Gersona po Józefa Chełmońskiego i braci Gierymskich. To oni bowiem przed Malczewskim wprowadzali do polskiej sztuki rodzime pejzaże (Mazowsza, Lubelszczyzna, Tatry) i sceny rodzajowe według natury. Jacek Malczewski był niewątpliwie tym malarzem, który zsyntetyzował w jednym dziele świadomość historyczną z tematyką ludową, a więc dwa zasadnicze pola tematyczne *Promethidiona*, ale czy dzięki temu można bezsprzecznie widzieć w nim koturnowego wykonawcę woli artystycznej Cypriana Norwida? Chyba nie. Na wystawie radomskiej zapomniano, że sceny fantastyki ludowej Malczewski czerpał nie od Norwida, ale od Witolda Pruszkowskiego, a motywy syberyjskie są echem wielkiej fascynacji *Anhellim* Słowackiego.

Pozostawmy jednak na boku apoteozę Malczewskiego. Zwiedzający radomską wystawę ma niepowtarzalną okazję delektować się jego twórczością od wczesnych obrazów, pozostających pod mocnym wpływem naturalizmu aż po dzieła z końcowego okresu. Wśród tych ostatnich warto wzmiankować te z okresu Wielkiej Wojny: *Śmierć* (1917), tryptyk *Po burzy* (1919) czy trzyczęściowy *Mój pogrzeb* (1923). Dzieło Malczewskiego przedstawione w chronologicznym skrócie obejmującym 40 lat twórczości prezentuje się imponująco. W tej części ekspozycji są również dzieła sztuki nawiązujące do twórczości autora *Błędnego koła*. Najwyrazistsze nawiązanie przedstawia *Autoportret* Leszka Sobockiego z 1977 r. – obraz, na którym artysta sportretował siebie na wzór ironicznych podobizn Malczewskiego. Jest jeszcze *Rozpięty 2* Zbyluta Grzywacza, dzieło ukazujące męż-



czyzną rozdartego przez dźwigany konwulsyjnie transparent – bolesna metafora wydarzeń 1970 r. Także *Europa środka* (1985) Łukasza Korolkiewicza. Ponadto zapierające dech w piersiach rzeźby Adama Myjaka: *Figury* (1999), *Fascynacje* (2000), *Dom* (1974) – w ocenie autora wystawy, „najwybitniejszego współczesnego rzeźbiarza polskiego”.

Znajdziemy tutaj wiele innych obrazów, od Romualda Chojnackiego *Portret zbiorowy polskiej kolonii w Rzymie* na którym figuruje Norwid jako uczestnik studiów malarskich we Włoszech w latach 40 XIX w., przez sentymentalizm scen ludowych Aleksandra Kotsisa (*Góral i dzieci*, *Matula pomarli* i szereg innych), po Władysława Hasiora, Jerzego Nowosielskiego i Jerzego Kalinę – artystę odpowiedzialnego za realizację plastyczną wystawy.

Tylko jaki jest związek z problematyką *Promethidiona* soczystych *Pomarańczy i cytryn* Edwarda Okunia albo fowistycznej *Reni czytającej* Wojciecha Weissa, albo ekspresjonistycznych pastelów Witkacego, albo onirycznej *Wegetacji* Witolda Wojtkiewicza? Być może *Promethidionem* staje się w tym miejscu każdy artysta-malarz? Jeśli chcemy wierzyć organizatorom wystawy, musimy przystać na Norwidowski prometeizm bez granic...

## VIII

W ostatniej części ekspozycji – sali „Dom” – zgromadzono pamiątki po pięciu wielkich Polakach – przymusowych zesłańcach na Sybir, którzy stali się badaczami przyrody Rosji Azjatyckiej. Niewolę polityczną, spowodowaną najczęściej działalnością konspiracyjną, wykorzystali twórczo do prowadzenia imponujących eksploracji naukowych, które przyniosły im popularność i w konsekwencji rozstały się z ojczyzną. Po artystach organizujących narodową wyobraźnię, po politykach-mężach stanu, organizujących siły narodowe – naukowcy, nieustraszeni poszukiwacze prawdy stali się trzecią gałęzią Norwidowskich *Promethidionów*. Dopiero teraz, z perspektywy wcześniejszych sal, staje się widoczne, że radomska wystawa poświęcona jest koncepcji twórczej jednostki, wybitnej indywidualności, która zajmuje w aksjologii kulturowej Norwida naczelną rolę. Wszyscy pamiętają wiersze poświęcone Sokratesowi, Johnowi Brownowi, Camoërowi, Bemowi, Chopinowi. Tutaj, w Radomiu, powstało przedsięwzięcie, którego celem jest stworzenie panteonu polskich *Prometeuszów*, wśród których znaleźli się zarówno ci, których nobilitował już poeta, jak i ci, którzy zdaniami Janusza Pulkara mogliby zostać potraktowani jako wykonawcy etosu norwidowskiej jednostki.

Przed właściwą salą znajduje się w korytarzu mapa geograficzna z precyzyjnie zaznaczonymi trasami wędrówek polskich zesłańców. Szlaki tułaczek i podróży geograficznych Wacława Sieroszewskiego, Bronisława Piłsudskiego, Aleksandra Piotra Czekanowskiego, Jana Czerskiego i Benedykta Dybowskiego przecinają wzdłuż i wszerz syberyjską przestrzeń i tereny innych państw azjatyckich: Chin, Mongolii, Korei i Japonii, tworząc obraz wprost nieprawdopodobnych rozmiarów pasji badawczej każdego z nich. Mapa z itinerariami azjatyckimi prowadzi do właściwej przestrzeni, urządzonej w formie dziewiętnastowiecznego mieszkania: dwie sale w stylu eklektycznym, wypełnione obrazami, meblami, a także różnymi bibelotami sprawiającymi wrażenie domowej, kameralnej atmosfery. W wystroju tego „polskiego domu” (cytat z informatora) powtarza się jeden motyw przestrzenny: duży sekretarzyk z pamiątkami po danym zesłańcu i jego portretem nad meblem. Na połączeniu obu sal można podziwiać cenną kolekcję minerałów i kamieni ozdobnych z Syberii i Uralu (obecnie własność Muzeum Ziemi PAN w Warszawie), samodzielnie kompletowaną przez długie lata zesłania przez Aleksandra Czekanowskiego. Pamiątkom towarzyszą dzieła Jacka Malczewskiego o tematyce sybirackiej: *Śmierć Ellenai* oraz szkice do obrazu *Na etapie*. Komentarza do tej części wystawy dostarczył wiersz Norwida *Syberie*.

## IX

Choć tytuł ekspozycji przywołuje jeden utwór Norwida, jest ona przecież oparta na kilku dodatkowych tekstach poety: *Fortepianie Szopena*, *Bema pamięci żalobnym-rapsodzie i Syberiach*. Jej właściwą materiałą literacką jest więc nie jeden wybrany utwór, lecz dzieła ze środkowego okresu twórczości, obejmującego lata 1850 (data ukończenia prac nad *Promethidinem*) – 1863 (*Fortepian Szopena*). Być może należało zaznaczyć w tytule wystawy, że jest ona inspirowana różnymi tekstami. Właściwym bohaterem ekspozycji nie jest Norwidowski Promethidion – wieczny człowiek, Prometej z młotem, Prometej Adam, lecz Norwidowska kategoria prometeizmu rozumiana jako postawa życiowa wcielana przez artystów, pisarzy, polityków, bohaterów wojennych i badaczy-odkrywców. Naprawdę mamy tutaj do czynienia z różnymi Promethidionami jako rzeczywistymi (poświadczonymi źródłami) i figuratywnymi (bo dodanymi przez autora wystawy na prawach indywidualnej interpretacji) spadkobiercami aksjologii poety. Być może tytuł radomskiej wystawy powinien więc brzmieć: „Norwidowe Promethidiony”. Ta ekspozycja jest dziełem artysty-wystawicielnika zbudowanym na ideach dzieła Poety. Mamy bowiem tutaj do czynienia z wystawą z gruntu autorską, jak w przypadku autorskiego teatru czy autorskiego kina.

Wystawa „Promethidion” przeobraża się w miarę jej poznawania w parabolę o pisarstwie Norwida, polskiej sztuce XIX i XX w., w przypowieść o polskiej historii, jej koryfeuszach i nauce. Idea prometejskości została tutaj zaprezentowana w sposób wieloznaczny. Oznacza ona postawę człowieka-kreatora zaangażowanego w sprawy społeczne i narodowe, tworzącego sztukę opartą na tradycjach rodzimych i wypracowującego elementy stylu narodowego. Prometejskość jest także oryginalnym wkładem polskich artystów i naukowców do kultury międzynarodowej, co poświadczają przykłady Chopina i badaczy Syberii. Oznacza ona ponadto zdolność kreowania faktów historycznych, którą wyrażają bohaterowie walk o niepodległość. To wreszcie ideał twórczej pracy artystów ludowych, w której piękno i dobro splatają się w jedną całość. Wszystkie sensory prometeizmu obecne na tej wystawie mają swoją genezę w *Promethidionie*, ale nie zawsze ich związek z tytułowym poematem jest wyrazisty. Autor ekspozycji prawie w ogóle zrezygnował z objaśnień, które przecież mogłyby ułatwić interpretację podstawowych założeń i dopomóc zwiedzającemu w czytelny sposób poruszaniu się pośród archetypów, symboli i znaków.

Jest jeszcze jeden fakt, który należy mocno podkreślić. Janusz Pułnar stworzył „wystawę totalną”, grupującą w jednej przestrzeni muzealnej dzieła sztuk pięknych, przykłady rzemiosła, a więc sztuki stosowanej, a także owoce pracy naukowej. Scalił różne rejestry artystyczne: sztukę wysoką, ludową i masową. Dokonując tej wystawienniczej unii, wpisał się w poglądy Norwida na temat przeszłej sztuki ekspozycji, wyrażone w *Epilogu z Promethidiona*.

Rozdzielenie ekspozycji publicznych na ekspozycje, czyli wystawy, sztuk pięknych i rzemiosł albo przemysłu jest najdoskonalszym dowodem, o ile sztuka dziś swej powinności nie wypełnia. Wystawa powinna być, przeciwnie, tak urządzona, ażeby od statuy pięknej do urny grobowej, do talerza, do szklanki pięknej, do kosza uplecionego pięknie, cała cyrkulacja idei piękna w czasie danym uwidomiona była. Żeby od gobelinu, przedstawującego Rafałowski pędzel jedwabną tkaniną, do najprostszego płóciennika cała gamma idei pięknego rozlewająca się w pracy uwidomiona była – wtedy wystawy będą użyteczne i sprawiedliwie na uszanowanie i ocenienie pracy wpływać.

W świetle słów własnych poety widać, że działalność muzealna i wystawienictwo uprawiane w Radomiu są z ducha Norwida, a Janusz Pułnar staje się jednym z Promethidionów. Norwid, widząc realizację swych poglądów wystawienniczych przez Późnego wnuka, byłby z pewnością zdezorientowany i bardzo dumny.