

ZYGMUNT KRASIŃSKI WOBEC SZTUK PIĘKNYCH¹

OLGA PŁASZCZEWSKA*

W wydanym w 1912 roku przez Adama Grzymałę-Siedleckiego zbiorze *Myśli o sztuce* Zygmunta Krasińskiego² zaledwie kilka z przytoczonych wypowiedzi poety dotyczy sztuk plastycznych. Jego korespondencja (poza listami skierowanymi do Ary Scheffera) również nie obfituje we wzmianki na temat malarstwa czy rzeźby³. W poezji Krasińskiego podstawowe nawiązanie malarskie stanowi liryk *Pod obrazem Franceski da Rimini*. Ten podejmujący jeden z obiegowych wątków literatury i sztuki XIX wieku⁴ utwór jeszcze przed pierwszą wojną światową omówił Leopold Wellisch⁵, niedawno zaś skomentowała Aneta Grodecka⁶. Źródłem zainteresowania poety *Franceską* Scheffera (a pierwotnie miedziorytem przedstawiającym jego reprodukcję) jest nie tyle artysta i jego dzieło, ile wątek literacki, który przykuwa uwagę odbiorcy odczytującego w Dantejskiej historii Franceski da Rimini i Paola Malatesty analogię z własnym życiem. Dowodzi tego zarówno pierwotna ekfrazja syntetyczna⁷, zawarta w liście Krasińskiego do

* Olga Płaszczewska – dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

¹ Rozszerzona wersja referatu wygłoszonego podczas konferencji „Krasińskiego światy zapomniane”, która odbyła się w dniach 19–21 kwietnia 2012 w Opinogórze z inicjatywy Instytutu Literatury Polskiej UMK oraz opinogórskiego Muzeum Romantyzmu.

² Zob. Z. Krasiński, *Myśli o sztuce*, opr. A. Grzymała-Siedlecki, Lwów 1912.

³ Charakterystyczne jest posłużenie się przykładem Apollona Belwederskiego, który „nie zstąpi z podstawy, nie ruszy z framugi, by pieszo pójść aż do domu [Delfiny] i tam się w kariatyde [...] kominka przetrwalić”, w rozważaniach nad wyższością umysłowości i wyobraźni męskiej nad kobiecą, jakimi raczy Krasiński Delfinę, zachęcając ją do „sztukowania życia duchem”, por. Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (15 lutego 1842) [w:] tegoż, *Listy do Delfiny Potockiej* (dalej jako *LDP*), opr. Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. 1, s. 548–549.

⁴ Na temat literackich reinterpretacji tego wątku zob.: M. Cieśla-Korytowska, „*Te książki zbójckie...*”, Kraków 2011, s. 10–23 i nn. Omówienia realizacji malarskich, por. m.in. W. Hofmann, *Une époque en rupture (1750–1830)*, przeł. M. Couffon, Paris 1995, s. 633–637; F. Pellegrino, F. Poletti, *Episodi e personaggi della letteratura*, Milano 2003, s. 18–28; O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003, s. 14.

⁵ Por. *Zygmunt Krasiński i Ary Scheffer. Listy*, opr. L. Wellisch, Warszawa 1909, s. 17–20. Zob. też późniejszą pracę: L. Wellisch, *Les amis romantiques. Ary Scheffer et ses amis Polonais*, Paris 1933.

⁶ Por. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 64–67.

⁷ Por. *ibidem*, s. 33.

żony z 1844 roku, jak jej późniejsze rozwinięcie w formie sonetu, odchodzące już od tradycji sentencji nagrobnych, do której wydaje się nawiązywać wspomniany czterowiersz:

I w piekle nie jest bez Boga opieki,
Kto z ukochaną, choć w piekle, na wieki;
Bo choć szatanów lud nad nim się sroży,
Gdy kochać może, w nim żyje duch Boży⁸.

Komentarz do obrazu jest, w tym przypadku, *de facto* w większym stopniu interpretacją legendy literackiej niż reprezentacji, do której jednoznacznie odsyła.

Na tle licznych w literaturze okresu romantyzmu odniesień do sfery *beaux arts*⁹ uderza powściągliwość Krasińskiego, który przecież chętnie i stosunkowo często posługiwał się terminem „sztuka”, zazwyczaj jednak opisując za jego pomocą proces i problemy kreacji poetyckiej. Częściowo wyjaśnia taką sytuację – często przytaczany przez biografów i komentatorów twórczości Krasińskiego¹⁰ – list do Konstantego Gaszyńskiego z 14 czerwca 1835 roku, w którym poeta podaje dwa zaskakująco racjonalne powody swojej obojętności wobec malarstwa: fizjologiczny (choroba oczu) i psychologiczny (niezdolność do zaakceptowania „fizycznego” wymiaru pracy, jaką należy wykonać, tworząc obraz, oznacza bezwzględne odrzucenie konieczności poddania się „mechanizmowi sztuki”¹¹). W drugim przypadku stanowisko Krasińskiego odzwierciedla w gruncie rzeczy poglądy starożytnych na sztukę, zgodnie z koncepcją Platona zaliczaną do sfery *techné*, rzemiosł, w przeciwieństwie do rodzącej się z natchnienia – *mania*

⁸ Z. Krasiński, *Do żony, Elżbiety Krasińskiej* (31 sierpnia 1844) [w:] tegoż, *Listy do różnych adresatów* (dalej jako *LRA*), opr. Z. Sudolski, Warszawa 1991, t. 1, s. 508. Sonet, w którym znalazł się przytoczony czterowiersz, to *Pod obrazem Franceski da Rimini* [w:] Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, opr. P. Hertz, Warszawa 1973, t. 1, s. 67.

⁹ Obejmujących także różne formy funkcjonowania dzieł sztuki jako tematu literatury, porównawszy od tradycyjnej ekfrazy przez ekfrazę imaginacyjną, aż po innego typu kategorie narracyjno-fabularne, por. O. Płaszczewska, *O nieistniejących dziełach sztuki w literaturze XIX wieku* [w:] *Komparatystyka dzisiaj. Interpretacje*, t. 2, red. E. Kasperski, E. Szczęsna, Warszawa 2011, s. 232, 245–247.

¹⁰ Por. na przykład, *Zygmunt Krasiński i Ary Scheffer...*, s. 15.

¹¹ Gaszyński pragnął opisać dzieje malarstwa aż do czasów współczesnych; w związku z tym pomysłem zainteresowanego sztuką literata Krasiński stwierdzał: „Jeśli takeś się zakochał w malarstwie, to byś dopiero tu [we Włoszech, przyp. O.P.] mógł użyć widoku arcydzieł. Ja jakoś dość obojętny jestem na obrazy, może to i stąd pochodzi, że nie mogę patrzeć na nie długo bez bólu w oczach. Co pojmuję być wzniosłym, to pierwszą chwilę natchnienia malarskiego, kiedy twarz niewidziana na ziemi staje mi jak gorejące słońce w mózgu i świeci jak nadzieja, ale następny mechanizm sztuki nieznośnym byłoby dla mnie. Wolę pisać – atrament mi nie śmierdzi, palców nie maź, nie żyję w jadowitej atmosferze”. Z. Krasiński, *Do K. Gaszyńskiego* (14 czerwca 1835) [w:] tegoż, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego* (dalej *LKG*), opr. Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 106 (z przypisem nr 3), podkr. O.P.

– poezji¹². Sztuka wiąże się u Krasińskiego z ideą *creatio ex nihilo*, toteż mieści się w niej zarówno literatura (istnienie wykreowanych bytów w słowie nie jest „materialną” egzystencją), jak i muzyka¹³ (dźwięk, który stanowi jej tworzywo – wytwarzany przez instrument lub ludzkie narządy mowy – jest, podobnie jak słowo, momentalny i niematerialny). Co specyficzne, wśród utworów Krasińskiego nie udaje się wskazać odpowiednika chociażby *Lukrecji Floriani* George Sand, mimo że elementy biografii artysty (poetyckiej *Künstlerroman*) znaleźć można, na przykład, w charakterystyce hrabiego Henryka w *Nie-Boskiej komedii*. Przeprowadzanie analogii między twórczością malarza a pisarza lub muzyka wydaje się obce koncepcjom Krasińskiego, traktującego ich działalność jako odrębne formy aktywności¹⁴. „Artysta” to w myśli Krasińskiego przede wszystkim poeta. „Obojętność” albo niewrażliwość¹⁵ autora *Nie-Boskiej komedii* na sztuki plastyczne – malarstwo, rzeźbę, architekturę – powiązana prawdopodobnie z typem wyobraźni (nawet posąg, na który zwraca uwagę, „przemawia” słowem, a nie oddziałuje innymi środkami¹⁶) i indywidualną wrażliwością wobec znaku graficznego (bowiem poeta jest intelektualnie przygotowany do ich odbioru, oprócz wiedzy z dziedziny estetyki¹⁷ ma podstawowe umiejętności praktyczne, posiada też zbiór ważnych dla siebie rycin¹⁸) nie oznacza jednak ich całkowitej

¹² Por. C. Gibellini, *Letteratura e arti figurative* [w:] *Letteratura comparata*, red. R. Bertazzoli, Brescia 2010, s. 160.

¹³ Na temat muzycznej świadomości Krasińskiego zob. M. Sokalska, *Między praktyką a metafizyką. Muzyka w listach Krasińskiego* [w:] *Wokół Krasińskiego*, red. M. Sokalska, Kraków 2012.

¹⁴ Chociaż, na co zwracają uwagę krytycy, m.in. Mieczysław Tomaszewski, w jego wypowiedziach znaleźć można liczne fragmenty, w których opis dzieła sztuki (na przykład poezji) polega na „kojarzeniu między sobą różnych dyscyplin artystycznych”, por. I. Woronow, *Romantyczna korespondencja sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 48–49.

¹⁵ Na temat zjawiska „niewrażliwości na plastykę”, zob. m.in. M. Wallis, *Klasyfikacja przeżyć estetycznych* [w:] *te go z, Wybór pism estetycznych*, opr. T. Pękala, Kraków 2004, s. 136–138.

¹⁶ W liście do synów wyjaśniającym, między innymi, na czym polega piękno dzieła artystycznego, pisze Krasiński: „[...] rys kaźden dŁutem wyrobiony staje się od razu jakby słowem skaczącym Wam nie do uszu, ale do oczu” [...], z czego wnioskować można, że uznaje słowo, nie kształt, za najbardziej bezpośrednie i naturalne narzędzie perswazji, por. Z. Krasiński, *Do dzieci* (koniec listopada 1856) [w:] *LRA*, t. 2, s. 351.

¹⁷ Zgodnie z tą wiedzą opisuje bazylikę Świętego Piotra w Rzymie jako „arcydzieło rąk ludzkich”, gdzie „wszystko [jest] harmonijne i proporcjonalne”, por. Z. Krasiński, *Do Henryka Reeve’a* (9–12 grudnia 1830) [w:] *Listy do Henryka Reeve’a* (dalej jako *LHR*), opr. P. Hertz, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1980, t. 1, s. 112, a także Pompeje, „miasto o architekturze tak skandowanej, jak wiersze *Eneidy*”, stanowiące „proporcjonalną i zamkniętą całość”, por. Z. Krasiński, *Do Henryka Reeve’a* (3 maja 1835) [w:] *LHR*, t. 2, s. 182.

¹⁸ Wśród otaczających portret Delfiny dzieł wymienia poeta litografie według obrazów Petera Hessa, *św. Jan* oraz *Walka Jakuba z aniołem*, scenę batalistyczną z czasów napoleońskich, miniatury wizerunek Napoleona i – prawdopodobnie wykonaną techniką reliefową – reprodukcję Apollona Belwederskiego, por. Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (25 grudnia 1841) [w:] *LDP*, t. 1, s. 439.

nieobecności w jego twórczości. Andrzej Waśko wskazuje na przykład, że uwagę poety przyciągały „te konceptualno-literackie walory obrazów, które kojarzyły z własnymi przemyśleniami i przeżyciami”¹⁹. Jednak nie jest to jedyny sposób, w jaki wyraża się relacja Krasińskiego ze sztuką.

Inną formą przejawiania się „(nie)świadomości malarskiej” Krasińskiego jest posługiwanie się metaforą, opartą na odwołaniach do sztuki. Mogą one mieć charakter imienny i przyjmować formę porównania (jak Salvatore Rosa²⁰, Michał Anioł, jak Rafael itp.²¹), albo odsyłać do zjawisk lub wyobrażeń powszechnie kojarzonych z danym nurtem malarskim czy manierą stylistyczną artystów wybranej epoki.

Przywołanie konkretnych zabytków „wielkich mistrzów” z nazwiska odgrywa w myśli Krasińskiego rozmaite role. Często występuje w funkcji alegorycznej: na przykład malarstwo Rafaela staje się synonimem duchowości człowieka i wzniosłości, twórczość Rubensa sugeruje jego cielesność oraz powszedniość²². Odwołanie do obu artystów wskazuje równorzędność ich geniuszu mimo różnorodności tematycznej, ideologicznej i estetycznej ich dzieł. Podobne „hasłowe” odniesienie do wybitnych malarzy może również być elementem kreacji świata przedstawionego, który stanowi specyficzną mozaikę niezbędnych składników ewokowanego pejzażu. Pejzaż ten nie ma charakteru unaoczniającego czy mimetycznego, natomiast rządzi nim zasada asocjacji. Skojarzenia ma u adresata wypowiedzi wywołać przypomnienie charakterystycznego dla opisywanej przestrzeni szczegółu. Doskonałym przykładem tak konstruowanego obrazu „skojarzeniowego” jest wizja „własnego świata”, oparta na odwołaniach architektonicznych, przedstawiona Delfinie Potockiej²³, albo przekazane Potockiemu wspomnienie Wenecji:

Jakżeż ja kochałem to miasto, te mosty zagięte tak, jak chciałbym zagiąć wieniec na czole kochanki, te pałace w koronkach maurytańskich, te Tycjana obrazy, te sale po dożach i te fale po dożach, których głąb brał i oddawał przez wieki tyle pierścieni złotych rzucanych przez męża – człowieka oblubienicy – toni mórz!²⁴

¹⁹ Por. A. Waśko, *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 312.

²⁰ Por. Z. Krasiński, *Do Stanisława Egberta Koźmiana* (18 listopada 1847) [w:] tegoż, *Listy do Koźmianów* (dalej jako *LK*), opr. Z. Sudolski, Warszawa 1977, s. 204.

²¹ Por. na przykład Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (5–7 stycznia 1840) [w:] *LDP*, t. 1, s. 126; Z. Krasiński, *Do Henryka Reeve’a* (14 lutego 1832) [w:] *LHR*, t. 1, s. 724.

²² „Gdzie Rafael nie malował, tam nie myśl o Rafaelu – marz raczej o Rubensie, i duszy Twej całej nie kładź pod stopy aniołów Rubensowych”, pisał do Słowackiego w związku z jego stosunkiem do Joanny Bobrowej i spostrzeżeniami na temat towianizmu, por. Z. Krasiński, *Do Juliusza Słowackiego* (27 października 1841) [w:] *LRA*, t. 1, s. 472. Zob. też Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (1 sierpnia 1840) [w:] *LDP*, t. 1, s. 214.

²³ „Mój kraj to szczyt gotycki wież, to ostatni punkt trójkąta piramid, to wszystkie posągi białe marmurowych świętych Mediolanu, to kopuła Piotra, to odłam muru w górze na grobie Metelli, tam gdzie tyle razy siał i marzył”. Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (1 sierpnia 1840) [w:] *LDP*, t. 1, s. 214.

²⁴ Por. Z. Krasiński, *Do Adama Potockiego* (10 [–11] listopada 1840) [w:] *LRA*, t. 1, s. 414.

Rzecz jasna, „Tycjana obrazy”, podobnie jak „mosty, pałace w koronkach maurytańskich” oraz „sale po dożach”, funkcjonują tutaj jako części składowe rozpoznawalnej dla XIX-wiecznego odbiorcy alegorii miasta, natomiast nie są interpretowane jako odrębne dzieła artystyczne czy nośniki innych niż „weneckość” znaczeń. To *genius loci* jest w koncepcji Krasińskiego pierwotnym źródłem skojarzeń z architekturą i malarstwem. Jak się wydaje, działalność twórczą mistrzów pędzla postrzega poeta jako powiązaną z przestrzenią, jako czynnikiem determinującym dokonywane wybory artystyczne, podejmowane decyzje i obierany styl życia. Duchom Correggia i Rafaela każe Krasiński nawiedzać Wenecję, Michała Anioła – Kampanię Rzymską²⁵, co oznaczać może albo osadzenie ich w kontekście *par excellence* włoskim, albo skojarzenie manieri stylistycznej każdego z nich z pejzażem (swoista bezcielesność i uduchowienie, jakie cechuje malarstwo Rafaela i Correggia, wiązałyby się tu z zamglonym lub melancholijnym krajobrazem Wenecji, zaś fizyczność i odziedziczone z tradycji antycznej człowieczeństwo postaci Michała Anioła – z realiami Kampanii, będącej jednocześnie terytorium natury i znaków przeszłości). W obu przypadkach podstawą gry skojarzeń okazuje się stereotyp – zarówno, gdy chodzi o sztukę, jak o pejzaż, Krasiński nie wskazuje innych niż konwencjonalne kierunków interpretacji malarstwa i terytorium²⁶. Natomiast ze stereotypem udaje mu się zerwać, kiedy z obiegowych motywów konstruuje w pełni romantyczny obraz rzymskiego Koloseum z ucieleśniającym triumf chrześcijaństwa krzyżem²⁷, a zwłaszcza wówczas, gdy charakteryzuje Pompeje, w pejzaż miejski wpisując tylko dwa elementy architektoniczne – groby i dom rozpusty jako symbole śmierci i rozkoszy, czyli podstawowych sił sprawczych „materialnego świata”²⁸. W jednej i drugiej wizji akcent pada na to, czego sztuka jest wyrazem, nie na nią samą.

Przykładem zastosowania drugiego typu przenośni jest poświęcona miłości i wyborom życiowym wypowiedź poety na temat godności człowieka i znamionującej ją „pogody ducha”, której zasadą nie jest wesołkowatość, ale wewnętrzna harmonia²⁹. Stan ducha, jaki takiej sytuacji wewnętrznej odpowiada, znajduje odzwierciedlenie w ludzkiej fizjonomii, czego dowodem jest, w myśl też Krasińskiego, sztuka chrześcijańska „wielkich mistrzów”³⁰. Nawiązując do wypowiedzi

²⁵ Por. *ibidem*, t. 1, s. 415–416.

²⁶ A jednak ze stereotypowego widzenia Kampanii Rzymskiej udaje mu się wykreować „pejzaż historiozoficzny” we wchodzącej w skład *Trzech myśli Ligenzy* prozie poetyckiej *Legendy*. Na ten temat por. m.in. O. Płaszczewska, *Wizja Włoch...*, s. 281–284.

²⁷ Por. *Do Henryka Reeve’a* (9–12 grudnia 1830) [w:] *LHR*, t. 1, s. 112–115.

²⁸ Por. Z. Krasiński, *Do K. Gaszyńskiego* (26 kwietnia 1835) [w:] tegoż, *LKG*, s. 103. Wyrażając tę myśl, Krasiński okazuje się prekursorem Freuda, badającego podstawowe instynkty człowieka.

²⁹ Będąca, w koncepcji Krasińskiego, skutkiem zrozumienia „losów człowieka i na rezygnacji, na przystaniu na nie”, por. Z. Krasiński, *Do Adama Potockiego* (17 grudnia 1838) [w:] *LRA*, t. 1, s. 388.

³⁰ Por. Z. Krasiński, *Do Adama Potockiego* (17 grudnia 1838) [w:] *LRA*, t. 1, s. 388.

dotyczącej *Franceski da Rimini* Scheffera w liście do żony, można zaryzykować twierdzenie, że w koncepcji poety „wielkim mistrzem” malarstwa jest ten, którego dzieła wywołują u odbiorcy poczucie *the perfect beauty*³¹. Udaje się to wówczas, kiedy w obrazie łączą się „anielski spokój i siła boska, lecz ze znamieniem ludzkości”³². Trudno dopatrzeć się pierwiastka ekfrastyczności w spostrzeżeniu na temat „ideału sztuki chrześcijańskiej”, jakie znalazło się w liście do Potockiego. Nie wiadomo, czy za „wielkich mistrzów” uważa Krasiński twórców aktywnych w jakimś konkretnym momencie historycznym, nie wiadomo, czy chodzi tutaj o malarstwo o tematyce świeckiej czy religijnej (epitet „chrześcijańska” może bowiem sugerować zarówno tematykę religijną, jak być synonimem „nowożytności” dzieła). Odniesienie polega na ewokacji skojarzeń, jakie u obytego z kulturą odbiorcy wywołuje wzmianka o sztuce wysokiej, pełniącej funkcję nośnika sensów duchowych (przekonanie, że dzięki sztuce dokonuje się kontakt człowieka z tym, co nadprzyrodzone i rozumowo niepoznawalne, należy do powracających w filozofii Krasińskiego idei), nie ma natomiast charakteru opisu unaoczniającego czy referencyjnego. Pominięcie jakichkolwiek wskazówek ukonkretniających sugeruje, że z perspektywy poety znaczy nie samo dzieło sztuki, ale treści, które są w nim zakodowane, a które właściwie przygotowany odbiorca potrafi odcyfrować.

Tam, gdzie Krasiński posługuje się techniką unaocznienia, jak w opisie litografii przedstawiających *Świętego Jana* i *Walkę Jakuba z aniołem* Petera von Hessa, refleksja na temat obrazu stanowi pretekst do rozważań na temat miłości i konieczności oraz potęgi Boskiej, która pokonuje siłę ludzką³³. W odniesieniu do *Walki Jakuba z aniołem* posługuje się Krasiński terminem „arcydzieło” i, co rzadkie w jego wypowiedziach, a być może spowodowane faktem zwracania się do odbiorcy kobiecego³⁴, opisuje dosyć dokładnie przedstawioną scenę, zwracając uwagę na te elementy reprezentacji, które decydują o jej niezwykłości, a więc na kontrast dojrzałego, muskularnego Jakuba z młodzieńczym, ulotnym aniołem, i na konfrontację siły ludzkiej, wyrażającej się poprzez nabrzmiałe „żyły skroni”, z mocą Boga, działającego lekką „jak snopeczek” ręką postać³⁵. Uwagę Krasińskiego przykuwają w omawianym dziele przede wszystkim twarze. Fizjonomia postaci sprawia, że „w widomych kształtach malarstwa jest wydana walka i nie-walka zarazem, dwie sprzeczności i ich pogodzenie w jednej chwili”³⁶. Wartość przekazu plastycznego polega właśnie na jego „równoległości”, możliwości jednoczesnego ukazania opozycyjnych wobec siebie dążeń. Fakt, że interpretacja

³¹ Por. Z. Krasiński, *Do żony, Elżbiety Krasińskiej* (31 sierpnia 1844) [w:] *LRA*, t. 1, s. 508.

³² Por. Z. Krasiński, *Do Adama Potockiego* (17 grudnia 1838) [w:] *LRA*, t. 1, s. 388.

³³ Por. Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (25 grudnia 1841) [w:] *LDP*, t. 1, s. 438–439.

³⁴ Kobieta, zgodnie z przekonaniem poety, potrzebuje bardziej szczegółowego opisu, aby go w pełni zrozumieć, gdyż nie dysponuje równie skutecznymi, jak mężczyzna, narzędziami wyobraźni, por. Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (15 lutego 1842) [w:] *LDP*, t. 1, s. 548–549.

³⁵ Por. Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (25 grudnia 1841) [w:] *LDP*, t. 1, s. 438–439.

³⁶ *Ibidem*, t. 1, s. 439.

dokonuje się na podstawie reprodukcji, nie zaś dzieła oryginalnego, nie ma dla Krasińskiego znaczenia: interesuje go bowiem idea, nie sposób jej transmisji. Tworzywo dzieła sztuki, zręczność i pomysłowość malarza postępującego się fakturą, linią i plamą barwną jako narzędziami ekspresji umykają uwadze Krasińskiego. „Fizyczny byt” obrazu to dla niego „prawie nic! Kilka atomów zabarwionego kurzu, rozartego na tle niezmiernej ciemności!”³⁷. Godna zainteresowania jest jedynie myśl, jaką za pomocą równie nieznaczących środków udaje się artyście przekazać.

Rozumienie dzieła sztuki, zdaniem Krasińskiego, nie polega na umiejętności jego krytycznej oceny, ale na wnikięciu w jego przesłanie, wycuciu słodyczy lub wzniosłości tam, gdzie stanowią one znaczącą, chociaż lekceważoną przez odbiorców skupionych wyłącznie na zagadnieniach artystycznych, cechę. W taki sposób percypuje Krasiński posąg *Mojżesza* dłuta Michała Anioła w rzymskim kościele San Pietro in Vincoli. W skierowanym do Delfiny liście nie pojawia się opis tego dzieła, zastępuje go relacja z doznań emocjonalnych wywołanych obecnością w świątyni oraz wspomnień na temat kochanki, związanych z wcześniejszą tam bytnością. Postrzegany jako gniewny i patrzący z pogardą Mojżesz jawi się Krasińskiemu również jako tytan rozumu i wcielenie srogości starotestamentalnego Boga (przełamanej później miłością Chrystusa, który „godzi niższe duchy ludzi z najwyższym Boga rozumem”), co sprawia, że kategoria wzniosłości okazuje się jedynym kryterium³⁸ stosownym do oceny rzeźby.

Też o tym, że Krasiński postrzega dzieło sztuki przez pryzmat jego przesłania ideowego, niejako w oderwaniu od samego artefaktu, wydaje się potwierdzać jego refleksja nad obrazem Ary Scheffera³⁹ *Święta Monika i święty Augustyn* (akwarelową kopię tej pracy⁴⁰ otrzymała siostra Eliza Krasińskiej,

³⁷ Z. Krasiński, *Do Ary Scheffera* (16 lipca 1853) [w:] *LRA*, t. 1, s. 602, 604). Przyjęte przez Krasińskiego stanowisko wiązać można z fizycznymi ograniczeniami poety jako odbiorcy malarstwa: nękające go problemy ze wzrokiem determinowały, jak się wydaje, dominujący w jego przypadku mechanizm recepcji sztuk plastycznych w kategoriach opozycji światła i cienia, nie zaś koloru. Interesują bowiem Krasińskiego głównie reprezentacje o zgaszonej tonacji barw, lecz wyraźnym kontraście plam jasnych i ciemnych (także ich monochromatyczne reprodukcje graficzne), lub operujące bardzo wyrazistymi kolorami (jak błękit tła w obrazach religijnych Scheffera).

³⁸ Por. Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (29–30 grudnia 1839) [w:] *LDP*, t. 1, s. 109–110.

³⁹ Poeta odwiedza jego pracownię wiedziony pragnieniem poznania „autora *Franceski*”, która wywarła na nim tak wielkie wrażenie, por. *Zygmunt Krasiński i Ary Scheffer*..., s. 20–25; A. Waśko, *op. cit.*, s. 311–312. Obecnie w miejscu pracowni znajduje się paryskie Musée de la Vie romantique.

⁴⁰ Zgodnie z charakterystyką Juliusza Kleinera, zdaniem którego tytuł malowidła można by zastąpić hasłem *Religijność*, jest to „[...] obraz niewielkich rozmiarów, ogromnie prosty w pomysle, nie narzucający się widzowi ani siłą kolorytu, ani niezwykłością treści, jak niektóre inne, sąsiadujące z nim – ale przykuć mogący tego, kto się weń wpatrzy dłużej, i w pamięci mu zostać, jako wyjątkowe malarskie oddanie stanu wysokiej, spokojnej, potężnej a jasnej duchowej kontemplacji”. J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, Lwów 1912, t. 2, s. 154–155. Istnieją co najmniej cztery repliki *Świętej Moniki* – dwie w zbiorach Luwru, jedna w londyńskiej Tate Gallery

Katarzyna Potocka⁴¹). Rozpoczyna ją tradycyjne przedstawienie przedmiotu reprezentacji:

Syn z ręką złożoną na ręce matki siedzi przy niej, niżej od niej, na brzegu morskim. Ona trochę wyżej, cała móż i powietrza błękitem oblana, na tle tego błękitu bez żadnej chmury [...]⁴²

Niebawem przechodzi ono w interpretację ideologiczną, której sygnałem jest wprowadzająca partykuła porównawcza *jakby*. Odtąd znaczące okazuje się nie to, co przedstawia obraz, ale to, co odcyfrowuje obserwator: wzniesienie oczu kobiety zinterpretowane zostaje jako znak, że bezpośrednio ogląda ona Boga. Postać emanuje nie fizyczną urodą (Monika ma twarz „już niemłodą”), ale „doskonałą pięknnością ducha”, wyraża bowiem „szczęście pojednania już duszy ludzkiej ze wszechmocnością”⁴³, dzieło malarskie okazuje się zapisem przebóstwienia człowieka. Stopień uduchowienia postaci porównuje poeta z „ideałem Rafaela”⁴⁴, przy czym konfrontacja wypada na niekorzyść włoskiego malarza: „Idealniejszego nic nigdy w przeszłości nie było i Rafael materialista przy tym”⁴⁵. Takie stanowisko nie świadczy o niedojrzałości estetycznej Krasińskiego, jak by można przypuszczać, biorąc pod uwagę krytyczną wobec „kliwkości” Scheffera⁴⁶ opinię Charlesa Baudelaire’a na temat tego obrazu⁴⁷. Autor *Nie-Boskiej komedii* miał bowiem

i jedna w Dodrecchie, por. J. Starzyński, [Przypis 88] [do:] Ch. Baudelaire, *Salon 1846* [w:] tegoż, *O sztuce. Szkice krytyczne*, opr. i przeł. J. Guze, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 61.

⁴¹ Por. J. Guze, *Ary Scheffer: św. Augustyn i św. Monika* [w:] *Romantyzm. Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina*, red. A. Morawińska, Warszawa 1999, s. 300.

⁴² Z. Krasiński, *Do żony, Elżbiety Krasińskiej* (3 sierpnia 1845) [w:] *LRA*, t. 1, s. 509.

⁴³ Por. *ibidem*, t. 1, s. 510.

⁴⁴ Rafael, obok Michała Anioła, Guido Reniego i Domenichina, należał do artystów najbardziej cenionych przez dziewiętnastowiecznych odbiorców; jednym z toposów italo-pisarstwa jest porównanie oglądanych prac malarskich z dziełami Rafaela, zainteresowanie którym ugruntowuje, w drugim pokoleniu romantyków, między innymi pojawienie się na rynku wydawniczym biografii Johanna Davida Passavanta, *Raffaello von Urbino* (1839), por. A. Brilli, *Il paese dei romantici briganti. Gli italiani nell’immaginario del Grand Tour*, Bologna 2003, s. 72–78; A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna 2006, s. 308–317.

⁴⁵ Z. Krasiński, *Do żony, Elżbiety Krasińskiej* (3 sierpnia 1845) [w:] *LRA*, t. 1, s. 510. W tym samym okresie „Rafaelem naszych czasów” nazywa Scheffera również w liście do Konstantego Gaszyńskiego, por. Z. Krasiński, *Do K. Gaszyńskiego* (17 sierpnia 1845) [w:] tegoż, *LKG*, s. 330.

⁴⁶ Por. Ch. Baudelaire, *Rozważania o niektórych moich współczesnych (IX. Leconte de Lisle)*, przeł. A. Kijowski [w:] Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, opr. C. Pichois, tłumacze różni, Gdańsk 2003, s. 183.

⁴⁷ „Żeby dać olśniewający przykład głupoty Ary Scheffera, pisał w Salonie 1846 Baudelaire, zatrzymajmy się przy obrazie *Św. Augustyn i św. Monika* [...]. Ary Scheffer sądzi, że należy przede wszystkim wyrazić – przy pomocy pędzli i farb – tekst następujący: «Próbowaliśmy zrozumieć, jakie będzie to życie przyszłe, którego oko nie widziało, ucho nie słyszało, którego rozum człowieka nie ogarnie». Oto szczyt nonsensu [...]. Jest sposób bardzo prosty, aby ocenić znaczenie artysty: wystarczy przyjrzeć się jego publiczności [...]. Ary Scheffer [ma

pełną świadomość istnienia artystycznych konwencji epoki⁴⁸, a w swoim uwielbieniu dla sztuki działającego w Paryżu Holendra podzielał poglądy większości współczesnych⁴⁹. Wskazuje jednak, że jako stymulatora wyobraźni⁵⁰ wymagał Krasiński dosyć dosłownych rozwiązań malarskich – jak uniesione w górę spojrzenie portretowanego. Wzniesione ku górze oczy odczytuje Krasiński jako zasadniczy znak uduchowienia postaci. Odnajduje je, między innymi, w portrecie Delfiny Potockiej z 1846 roku⁵¹. Zgodnie ze świadectwem poety, w tym niewątpliwie idealizującym wizerunku wyeliminowane zostają wszystkie negatywne cechy jej osobowości, determinujące rzeczywisty wygląd. Również uwznioślona doznany mi cierpieniami Eliza Krasińska, sportretowana przez Scheffera, to „święta, która stoczy jeszcze wiele bitew na ziemi i która może skończy śmiercią męczeńską!”⁵². Ary Scheffer jest zatem dla Krasińskiego przede wszystkim malarzem ducha. To właśnie jemu udaje się zrealizować wymarzone przez poetę wyobrażenie Delfiny, wyrażające „cały [jej] ideał oraz wieczność [...] twarzy”, którego realizację Potocka powierzyła w 1842 roku miniaturzystce Louise Aimée Brisseau de Mirbel, zgodnie zresztą z sugestią Krasińskiego, dowodzącego wówczas, że tylko kobieta zdolna jest stworzyć wiarygodny i prawdziwy wizerunek kobiety⁵³.

W wypowiedziach Krasińskiego na temat sztuk plastycznych obok potrzeby doświadczania ideału „doskonałego piękna”⁵⁴, powraca także pragnienie prawdy. Oznacza ona zarówno wiarygodność przedstawienia (przy czym, ze względu na

za sobą] estetyki, które mszczą się za swoje dolegliwości kobiece, uprawiając muzykę religijną”. Ch. Baudelaire, *Salon 1846...*, s. 61–62.

⁴⁸ Dowodem, że w pełni sobie z nich zdaje sprawę, są między innymi, uwagi na temat nieprzystawalności dawnych i nowych porządków piękna w korespondencji z Gaszyńskim, por. Z. Krasiński, *Do K. Gaszyńskiego* (26 kwietnia 1835) [w:] tegoż, *LKG*, s. 104.

⁴⁹ Por. Zygmunt Krasiński i Ary Scheffer..., s. 10–15; M. Poprzeczka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 87; A. Waśko, *op. cit.*, s. 310–311.

⁵⁰ Stronę artystyczną dzieła wydaje się Krasiński traktować jako drugorzędną, co potwierdza między innymi fakt, że z oburzeniem odrzuca spostrzeżenia Etienne’a Jeana Delécluse’a (1781–1863), który na łamach „Journal des Debats” wyróżniając malowidło Scheffera jako doskonałą wizję *d’amour saint et d’espérance infinie* [świętej miłości i bezgranicznej nadziei, tłum. O.P.], zwraca uwagę na te elementy dzieła, w których artysta zdaje się lekceważyć fakty historyczne, takie jak afrykańskie pochodzenie Augustyna czy fakt, że jest on autorem *Civitas Dei* a nie tylko *Wyznań*, por. E. J. Delécluse, [Peinture de M. Ary Scheffer], „Journal des Debats” 25 mars 1846, cyt. [za:] Zygmunt Krasiński i Ary Scheffer..., s. 132–133. Krasiński nie zwracając uwagi na to, że krytyk wysoko ocenia dzieło malarza, uznaje jego wypowiedź za wyraz kompletnego niezrozumienia, por. Z. Krasiński, *Do Ary Scheffera* (5 kwietnia 1846) [w:] *LRA*, t. 1, s. 567–568, 571.

⁵¹ W innym, nieznanego autorstwa, niezachowanym portrecie Potockiej, opisywanym jako „białość zupełna na zupełnej czerni”, również poszukuje Krasiński przejawów życia wewnętrznego, którego ikonograficzną oznaką jest „gwiazdeczka ducha ponad czołem” postaci, zdradzającej – poprzez sylwetkę – również fizyczne podobieństwo z Delfiną, por. Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (25 grudnia 1841) [w:] *LDP*, t. 1, s. 438.

⁵² Por. Z. Krasiński, *Do Ary Scheffera* (1 czerwca 1846) [w:] *LRA*, t. 1, s. 574–575, 577.

⁵³ Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (5 lutego 1842) [w:] *LDP*, t. 1, s. 524–525.

⁵⁴ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, s. 158.

brak w refleksji poety wzmianek, na przykład, na temat malarstwa pejzażowego – poza wymienianymi jednym tchem z obrazami Murilla dziełami, stanowiącymi element erotycznej scenografii saloniku Amelii Załuskiej⁵⁵ – dotyczy ono głównie wizerunków ludzkich), jak i odsłonięcie ukrytych cech portretowanej postaci. Definiując idealne wyobrażenie człowieka, odwołuje się Krasiński do pojęcia harmonii, która jest warunkiem ukazania tego, co w danej sylwetce i twarzy stanowi niezmienną wartość, jest – w przeciwieństwie do takich zjawisk momentalnych, jak mimiczna ekspresja nastroju, bólu czy emocji – cechą stałą⁵⁶. Biorąc zaś pod uwagę sztukę chrześcijańską, Krasiński uznaje, że największym jej osiągnięciem jest ukazywanie życia wraz z wpisanymi w nie sprzecznościami i konfliktami⁵⁷.

W takim kontekście szczególnego znaczenia nabiera poczynione przez Krasińskiego na marginesie rozważań na temat Św. Moniki Scheffera zwierzenie, że obejrzenie tego obrazu jest dla niego tożsame z odkryciem malarstwa. Krasiński wyjaśnia w nim bowiem, czym jest dla niego „sztuka malarska” i jaki jest jej sens. Wartość dzieła określana jest za pomocą dwóch kryteriów: emocjonalnych doznań widza, u którego sztuka ma wywoływać wzniosłe uczucia i wzruszenie, oraz „zawartości ideowej” obrazu. Zatem z racji uwzględniania w refleksji nad dziełem „skutku, jaki ma ono wywrzeć na odbiorcach”, stanowisko Krasińskiego zdradza podobieństwo z Arystotelesowskim pojmowaniem tragedii⁵⁸, a co za tym idzie – również klasyczną formację poety jako odbiorcy sztuk pięknych. Pożądany rezultat oddziaływania dzieła – emocjonalne doświadczenie wzniosłości – jest jednak w pełni romantyczny. Skupienie uwagi na wymowie ideowej artefaktu wydaje się natomiast pokrewne koncepcjom estetycznym rówieśnika poety, Karola Libelta, dokonującego na łamach *Estetyki, czyli umnictwa pięknego* (1849) klasyfikacji sztuk według „ideału”, do jakiego dążą (piękna, prawdy lub dobra)⁵⁹.

Tezy Krasińskiego na temat wartościowania dzieła prezentuje pozostawiona w pracowni Scheffera notatka, w której Krasiński dowodzi prymatu sztuki (odsłaniającej „Prawdę w Pięknie, głębię w formie, duszę poprzez ciało”) nad filozofią,

⁵⁵ Por. Z. Krasiński, *Do Henryka Reeve’a* (21 listopada 1831) [w:] *LHR*, t. 1, s. 572.

⁵⁶ Por. Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (5 lutego 1842) [w:] *LDP*, t. 1, s. 525. W szczególnym skupieniu uwagi Krasińskiego na ekspresji twarzy przedstawianych postaci (niezależnie od tego, czy przedmiotem jego refleksji jest wizerunek rzeczywisty czy imaginowany) należy prawdopodobnie dopatrywać się śladów rozkwitającej w XIX wieku fascynacji fizjonomiką. Poglądy Krasińskiego na temat piękna korespondują z tezami Lavatera, akcentującego związek między pięknem ducha i ciała. Por. m.in. J. Bachórz, *Kartka z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty” 1976, nr 2 (26), s. 87–99.

⁵⁷ Por. Z. Krasiński, *Do Andrzeja Edwarda Koźmiana* (10 stycznia 1847) [w:] *LK*, s. 38.

⁵⁸ Por. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytyczno-literacka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 18.

⁵⁹ Filozof stwierdza między innymi, że [...] *wiele jest ideałów w ludzkości, ale wszystkie dążą się stoczyć do trzech naczelných: formy, treści i rzeczywistości, czyli piękna, prawdy i dobra*. K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 1: *Część ogólna*, Petersburg 1854, s. 130; zob. też *ibidem*, s. 126–130; na ten temat także: W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 82.

bowiem ta zajmuje się wyłącznie badaniem „Prawdy”⁶⁰. Sztuka tymczasem oddziałuje wielowymiarowo i wielokierunkowo, objawiając Boga jako „nieskończony Ideał” osobowy i powszechny⁶¹ – ma zatem, jak zauważa Arkadiusz Bałajewski, moc prorocstwa⁶². Specyfikę rozumienia dzieła sztuki, a także sposobów jego oddziaływania, wyjaśnia Krasiński w jednym z późniejszych listów do Scheffera. Zwraca w nim uwagę, że obcowanie z pięknem ma inne znaczenie dla odbiorcy artefaktu, a inne dla jego twórcy. Przeciętny odbiorca (którym poeta, we własnym mniemaniu, nie jest) traktuje obraz jako „sam Ideał”. Obserwator wtajemniczony, czyli skłaniający się ku platońskiej definicji idei, zdaje sobie sprawę, że malowidło czy rzeźba jest w najlepszym razie „doskonałą reprodukcją” ideału, natomiast artysta dostrzega w nim „więzienie lub trumnę” tego, co idealne⁶³. Dzieło sztuki zasługujące na miano arcydzieła to dla Krasińskiego „nowe widzialne wcielenie niewidzialnego Piękną”⁶⁴ – jego zdaniem tym właśnie są obrazy Holendra. Do końca życia poeta nie zmienia swojej opinii na temat Scheffera jako malarza, w którego pracowni dokonuje się spotkanie z „Idealnym Pięknem”⁶⁵. Wielokrotnie podkreśla Krasiński, że kontakt z pracami Scheffera sprawia, iż odbiorca doświadcza spokoju na skutek doznania „wrażeń, jakie tylko wiekuiste piękno wywierać zwykło”⁶⁶. Zgodnie zatem ze stanowiskiem poety, sensem dzieła sztuki jest jego przesłanie.

Podobnie, interpretując otrzymaną od artysty replikę *Franceski da Rimini*, Krasiński traktuje obraz nie jako obdarzone wartością estetyczną dzieło utalentowanego człowieka⁶⁷, ale odzwierciedlenie mitu, który funkcjonuje zarówno w legendzie i literaturze, jak w sztuce. Malowidło Scheffera wyraża bowiem, stwierdza poeta,

wieczną prawdę natury ludzkiej, zgodnie z którą mężczyzna wznosi egoistyczny okrzyk rozpacz, podczas gdy z ust kobiety wydobywa się westchnienie bezgranicznego przywiązania dla tego, który pociągnął ją w otchłań piekła, a którego kocha po śmierci!⁶⁸

⁶⁰ Por. Z. Krasiński, *Do Ary Scheffera* (16 sierpnia 1845) [w:] *LRA*, t. 1, s. 546–547. Andrzej Waśko zwraca uwagę na to, że poświęcone sztuce obserwacje Krasińskiego stanowią właściwie transpozycję jego opinii na temat poezji, oba zaś terminy („sztuka” i „poezja”) – poza kontekstem listu do malarza – mogłyby być stosowane wymiennie, por. A. Waśko, *op. cit.*, s. 312. Por. też J. Kleiner, *op. cit.*, t. 2, s. 156–167.

⁶¹ Por. Z. Krasiński, *Do Ary Scheffera* (29 grudnia 1845) [w:] *LRA*, t. 1, s. 548, 556.

⁶² Por. A. Bałajewski, *Poezja „trzeciej epoki”. O twórczości Zygmunta Krasińskiego*, Lublin 2009, s. 70.

⁶³ Por. Z. Krasiński, *Do Ary Scheffera* (30 grudnia 1850) [w:] *LRA*, t. 1, s. 582, 584.

⁶⁴ Por. *ibidem*, t. 1, s. 582, 584.

⁶⁵ Por. Z. Krasiński, *Do Ary Scheffera* (19 listopada 1850) [w:] *LRA*, t. 1, s. 578.

⁶⁶ Por. Z. Krasiński, *Do Stanisława Egberta Koźmiana* (29 czerwca 1858) [w:] *LK*, s. 461.

⁶⁷ Por. P. Skubiszewski, *Przedmiot historii sztuki* [w:] *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009, s. 99.

⁶⁸ Por. Z. Krasiński, *Do Ary Scheffera* (16 lipca 1853) [w:] *LRA*, t. 1, s. 601, 604.

Abstrahując od emfazy, jaka cechuje wypowiedź Krasieńskiego, podkreślić należy, że stanowi ona trafną wykładnię tego, na czym polega sukces omawianej reprezentacji Scheffera. Za pośrednictwem aluzji literackiej malowidło odsłania mechanizmy psychologiczne rządzące ludzkimi przywiązaniami, typowe postawy mężczyzn i kobiet w doświadczeniu grzechu, rozziw między oceną moralną zachowań a ich wartościowaniem opartym na współodczuwaniu. Krasieński odczytuje obraz jako konkretną narrację mityczną⁶⁹, która jednocześnie okazuje się nośnikiem dodatkowych znaczeń, przede wszystkim zaś uświadamia odbiorcy, że sztuka jest jedynym terytorium, w jakim człowiek może oddziaływać mocą twórczą porównywalną z kreacyjną siłą Boga⁷⁰.

Jeżeli spotkanie z twórczością Ary Scheffera w 1844 roku uznać za moment „nawrócenia” Krasieńskiego wobec sztuk plastycznych, polegającego, między innymi, na odkryciu sakralnego sensu sztuki⁷¹, warto zwrócić uwagę na rolę, jaką odgrywa w tym procesie pośrednictwo żony poety – obdarzonej, jak wynika z pozostawionych świadectw, nie tylko wrażliwością wobec malarstwa, ale również talentem i umiejętnościami plastycznymi (lekcje pobierała między innymi u Delacroix⁷²). To Eliza Krasieńska utrzymuje kontakty z malarzami. Jako osoba portretowana, ale również zamawiająca konkretne dzieła i tematy, jest taktownym mecenasem Scheffera⁷³, a jak dowodzi jej korespondencja, także uważnym odbiorcą i krytykiem sztuki⁷⁴. Zygmunt Krasieński w co najmniej kilku przypad-

⁶⁹ Por. J.-J. Wunenburger, *La vie des images*, Strassbourg 1995, s. 39–48.

⁷⁰ Człowiek „nie może tworzyć rzeczywistości boskich, lecz wolno mu tworzyć niebiańskie obrazy”, wyjaśnia poeta. Por. Z. Krasieński, *Do Ary Scheffera* (16 lipca 1853) [w:] *LRA*, t. 1, s. 602, 605.

⁷¹ Nb. dogmat o *Zmartwychwstaniu i ciału uwielbieniu* (por. I Kor 15, 35–53) wyjaśnia Krasieński, odwołując się do obrazów Scheffera – św. Moniki, Beatrycze i Małgorzaty – jako reprezentacji obcowania człowieka z bóstwem, por. Z. Krasieński, *Do Ary Scheffera* (29 grudnia 1845) [w:] *LRA*, t. 1, s. 551–554, 559–561, oraz komentarz: A. Waśko, *op. cit.*, s. 313–315. Arkadiusz Bağajewski dostrzega w proponowanym przez Krasieńskiego odczytaniu malarstwa Scheffera jako wizji „przemienionego ciała człowieka” zapowiedź nowej sztuki, która po przemienieniu „stanie się pełnią, całością, harmonią” [...]. Por. A. Bağajewski, *op. cit.*, s. 72.

⁷² Por. E. Krasieńska, *List 125* [do Aleksandry Potockiej, 8 lutego 1841] [w:] *Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasieńskiej z lat 1835–1876*, red. Z. Sudolski, przeł. U. Sudolska, Warszawa 1995, t. 1, s. 146.

⁷³ Por. *Zygmunt Krasieński i Ary Scheffer...*, s. 32–62.

⁷⁴ Przykładowo, ogólną charakterystykę twórczości Scheffera, opartą na refleksji nad cenionymi przez publiczność malowidłami, formułuje w liście do kuzynki jeszcze w 1841 roku: „[...] byliśmy w pracowni Scheffera [...]. Jakże by ci się podobała Małgorzata, taka biała, zamyślona i taka patetyczna w owym półmroku rzucającym na nią delikatny i czysty cień, oraz Faust o szlachetnych rysach, ponury i pełen wyobraźni, który swym dumnym wzrokiem wydaje się wyzywać samego Mefistofelesa, niebo, ziemię i wszystkie moce świata, by opuścić go przed nieśmiałym i czystym spojrzeniem młodej dziewczyny; jak bardzo podobałby Ci się jeszcze ów obraz natchniony synowską miłością, ta matka, której rysy Scheffer wydobyl z pamięci, słaba, pokonana i umierająca, błogosławiąca swoimi zimnymi rękami dwoje różowych i jasnowłosych dzieci klęczących obok niej. Scheffer wyraża ideę artysty zgodnie z moim pojęciem. On tłumaczy swoje dzieła, a one tłumaczą jego. [...] W jego pracowni unosi się jakaś marzycielska i uczuciowa atmosfera, człowiek sobie uświadamia,

kach idzie jej tropem, transponuje sformułowane przez nią idee zgodnie z własną skłonnością do funkcjonalnego odczytywania dzieła przez pryzmat jego wartości filozoficznej. Przykładowo, na początku 1853 roku, w znanym liście dotyczącym portretów małżonki pędzla Scheffera⁷⁵ i Franza Xaviera Winterhaltera⁷⁶, charakteryzuje oba typy przedstawień:

Jak Scheffer szczególnie ducha w niebie pojął i oddawa, tak Winter szczególnie pojmuje ducha w naturze, wśród natury, obleczonego zewsząd naturą. Scheffer wiecznie odcieleśnia, Winter zaś cieleśni⁷⁷.

Wymowę ujętych w kształt sentencji spostrzeżeń osłabia poetyzujące spiętrzanie metafor i porównań w dalszej części wywodu:

U Scheffera ciało jest tylko szatą ducha, którą duch swymi promieniami ożywia, podnosi, oświeca, widomą czyni, potępia lub beatyfikuje, paląc się spod niej jak lekko nią tylko przysłonięte słońce; u Wintera zaś ciało jest purpurowym płaszczem, królewską godową suknią ducha, jego strojem weselnym i ozdobą. U Scheffera duch występuje tak dalece na zewnątrz, że staje się prawie powłoką ciała, kształtem niewymownym kształtów samych – i to stanowi ideału stanowisko; u Wintera zaś tak jak w naturze żywej, pogodnej, porządku i harmonii ziemskich się trzymającej, duch pozostaje ukryty wewnątrz, a zewnątrz ciało wkoło się niego fałduje i wszystkimi gra barwami – a to jest w sztuce stanowiskiem pięknej natury! Stąd to nagości Scheffera są raczej przesłonami, kiedy tymczasem u Wintera mogą łatwo stać się odsłoną⁷⁸.

W tym miejscu Krasiński najwyraźniej ulega skłonności do wielostawia. Bogactwo epitetów i zastosowanie obiegowych zwrotów frazeologicznych („wszyst-

że artysta żyje w świecie pełnym radości, ale również bólu, w świecie stworzonym przez jego duszę i wyobraźnię; poezja, szlachetne inspiracje, może smutne wspomnienia – oto elementy tego świata, w którym się zamyka, w którym żyje, płacze, w którym jest szczęśliwy i z którego nie może i nie chce wyjść”. E. K r a s i ń s k a, *List 125* [do Aleksandry Potockiej, 8 lutego 1841] [w:] *Świadek epoki...*, t. 1, s. 146. Krasińska, inaczej niż mąż, postrzega dzieło sztuki nie przez pryzmat efektu, jaki wywiera ono na odbiorcy, ale przez pryzmat twórcy, widząc w artefakcie, poza jego podstawową treścią, wyraz życia wewnętrznego artysty.

⁷⁵ Wypada w tym miejscu przytoczyć, jak na temat jednego ze swoich portretów z dziećmi wypowiada się Krasińska, umiejacą ocenić dzieło sztuki jako takie i podać jego ogólną charakterystykę, a jednocześnie zdolna do odczytania go – już w perspektywie prywatnej – jako lekcji moralnej: „Scheffer właśnie mi pokazał uduchowione arcydzieło sztuki [...]. Są to nasze portrety, ale wyidealizowane. Dzieci wyglądają jakby zstąpiły prosto z nieba, nie mogą się napatrzeć na te dwie cudowne, małe główki. Jeśli chodzi o twarz, która ma być moją, to wnoszę na nią pokorne spojrzenie i chciałabym móc upodobnić się do niej”. E. K r a s i ń s k a, *List 636* [do Aleksandry Potockiej, 12 września 1849] [w:] *Świadek epoki...*, t. 2, s. 229.

⁷⁶ Dla Elizy Krasińskiej, która mu wielokrotnie pozowała, niekiedy w tajemnicy przed zazdrosnym Schefferem, Winterhalter pozostanie (także po śmierci Krasińskiego) przede wszystkim autorem „uroczych portretów” kobiet, przedstawianych, na przykład jak Pelagia Rembielińska, „w sukni z czarnego weluru przyozdobionej białą gipiurą, twarz i włosy są fantastycznie rozjaśnione”. E. K r a s i ń s k a, *List 1641* [do Zofii Potockiej, 14 maja 1865] [w:] *Świadek epoki...*, t. 4, s. 78.

⁷⁷ Z. K r a s i ń s k i, *Do żony, Elżbiety Krasińskiej* (17 stycznia 1853) [w:] *LRA*, t. 1, s. 517.

⁷⁸ *Ibidem*, t. 1, s. 517–518.

kimi gra barwami”) zastępuje jakiegokolwiek próby krytycznej analizy dzieła, do którego skomentowania epistolograf czuje się zobowiązany. W rezultacie pierwotna interpretacja (w myśl której malarska maniera Scheffera jawi się jako idealizująca w przeciwieństwie do bardziej realistycznych i mniej uduchowionych realizacji Winterhaltera) przyjmuje odmienną formę, nie rozszerza jednak zakresu odczytań ani omawianych portretów, ani ogólnie ocenianej twórczości obu malarzy.

Opinię Krasińskiego na temat sztuk pięknych doskonale streszcza zdanie, które – ze względu na kontekst listu do Scheffera, w jakim się znajduje – można by uznać za element autokreacji i zastosowany wobec adresata chwyt *captatio benevolentiae*. Ponieważ jednak wyraża ono tę samą, co inne wypowiedzi poety, dozę admiracji, można uznać je za wyznanie szczerze i wiążące: „Jedynie arcydzieła, jakie widziałem w tym stuleciu, to *Franceska* i *Monika*”⁷⁹. *De facto*, są to właściwie jedyne malowidła, które wzbudziły emocje Krasińskiego jako odbiorcy sztuki, przemawiając do jego wyobraźni. Twórczość Jeana-Auguste’a Dominique’a i Ingesa nie wywołuje podobnych wrażeń, poeta postrzega jego malarstwo w kategoriach realizmu i dosłowności. Wspomina je zresztą wyłącznie retorycznie, pojęciami „Ingrowy” i „Schefferowy” określając nacechowanie stylistyczne swoich pism politycznych (memoriał do François’a Guizota⁸⁰ oraz list do Charles’a Montalemberta⁸¹), pracę nad którymi charakteryzuje, posługując się metaforą rysowania. Wobec arcydzieł sztuki, które powstały w epokach wcześniejszych, zachowuje Krasiński obojętność i dystans. Chociaż zna ich wartość materialną i kulturową, nie ma do nich stosunku emocjonalnego, który w jego myśli okazuje się punktem wyjścia zachwyty. Przeżywanie jest warunkiem ujawnienia się piękna. Przyznając palmę pierwszeństwa dziełom artystów współczesnych, jak Ary Scheffer czy Peter von Hess, Krasiński nie tyle demonstruje nieznaną czy nieumiejętność oceniania dawnych mistrzów szkoły włoskiej lub holenderskiej, ile odsłania swój silny, choć nie zawsze świadomy związek z estetyką swoich czasów. Idee, które są mu bliskie, odnajduje w sztuce, która wyraża je za pomocą środków ekspresji właściwych tej epoce⁸², albo niektórym jej nurtom emocjonalnym i artystycznym.

⁷⁹ Por. Z. Krasiński, *Do Ary Scheffera* (30 grudnia 1850) [w:] *LRA*, t. 1, s. 582, 584.

⁸⁰ Por. Z. Krasiński, *Do Delfiny Potockiej* (11 stycznia 1847) [w:] *LDP*, t. 3, s. 211.

⁸¹ Por. Z. Krasiński, *Do Augusta Cieszkowskiego* (7 lutego 1847) [w:] tegoż, *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. 1, s. 273.

⁸² W 1835 roku z dużą przenikliwością zauważa, że inaczej niż skłonni do symetrii i regularności twórcy antyczni, „pstrocizny musimy używać, bo śpiewamy o stworzeniu złożonym z duszy i ciała, między którymi zachodzi walka, sprzeczność i ból, i ruch. To, odbite w naszej architekturze, w naszej poezji, stanowi pstrociznę. Stąd my rzeczywistszymi jesteśmy, prawdziwsi, a zatem poetyczniejszymi niż oni. Oni materialnie bardziej idealnymi byli”. Z. Krasiński, *Do K. Garszyńskiego* (26 kwietnia 1835) [w:] tegoż, *LKG*, s. 104.

Pstrocizna, czyli „brzydota współczesności”, to w koncepcji Krasińskiego etap ewolucji sztuki, zapowiadający bliżej niesprecyzowane pogodzenie „materialnego” ideału sztuki starożytnej z romantycznym, por. A. Bałajewski, *op. cit.*, s. 81–82.

Przyjmowana w twórczości Krasińskiego perspektywa oglądu malarstwa, rzeźby i architektury stanowi specyficzną interpretację, a właściwie odwrócenie Horacjańskiej reguły korespondencji sztuk. Poeta, jako wyznawca pokrewnej ideom Shelleya tezy, że „sztuka, której narzędziem jest język, jest doskonalsza niż sztuka, której środkami są barwa, forma i ruch”⁸³, hołduje zasadzie *ut poesis pictura*. Długotrwały i na wiele sposobów wyrażający się opór Krasińskiego przed zaakceptowaniem plastyki jako pełnowartościowej formy ekspresji artystycznej wynika prawdopodobnie z faktu, że wyobrażenie istniejące „fizykalnie” (jak obraz, rycina czy rzeźba) ogranicza autonomię interpretacji⁸⁴, jaką daje czysta wyobraźnia. Próba pokonania tego ograniczenia powoduje, że w refleksji poety nad sztuką dokonuje się charakterystyczne pominięcie fazy poznania i oceny reprezentacji w jej wymiarze materialnym i estetycznym. Zastępuje je natomiast bezpośrednio przejście do eksploracji dzieła sztuki jako „odzwierciedlenia transcendentnego ideału”⁸⁵. We właściwym Krasińskiemu „poczuciu obrazu”⁸⁶ potrzeba niezależnego wyobrażania powoduje dostrzegalne dla odbiorcy wypowiedzi zachwianie proporcji między sztuką a słowem, któremu przypisana zostaje rola pierwszoplanowa. Krasiński nie odbiera więc dzieła sztuki jako jakości samej w sobie⁸⁷, ale postrzega je w kontekście własnej koncepcji historiozoficzno-eschatologicznej⁸⁸. Ponadto interpretuje je tak, jakby było tekstem literackim, co sprawia, że jego odczytania bliższe są refleksji nad literaturą niż krytyce artystycznej. Dzieło plastyczne traktuje Krasiński jako uzewnętrznienie tego, co wewnętrzne⁸⁹, a co objawia się dzięki transponowanemu w formie malarstwa przeżyciu twórcy, który, kodując je, staje się współuczestnikiem boskiego aktu kreacyjnego.

Do recepcji sztuk pięknych dojrzewa Krasiński stopniowo, w gruncie rzeczy dopiero pod koniec życia formułuje swoją ostateczną opinię na temat sztuki. Koresponduje ona z jego pokrewną krytyce klasycystycznej skłonnością do interpre-

⁸³ M. H. Abrams, *op. cit.*, s. 146.

⁸⁴ Na taki „ograniczający” swobodę twórczą wpływ odniesienia do dzieła sztuki zwraca uwagę badający problem XX-wiecznej ekfrazy poetyckiej Adam Dziadek: „Odwołanie do obrazu powoduje naruszenie autonomii tekstu poetyckiego, który odtąd nie może wytwarzać znaczeń samodzielnie. Sztuka staje się tu do pewnego stopnia nośnikiem treści ideowych, natomiast neutralny, obiektywny i pełny opis obrazu jest niemożliwy – zawsze jawi się jako stronnicza parafraza”. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 136.

⁸⁵ Por. M. H. Abrams, *op. cit.*, s. 51.

⁸⁶ Dominique Kunz definiuje „poczucie obrazu” jako „pośredni element między tekstem a obrazem”, analogon dzieła plastycznego w odniesieniu do dyskursu, „figuralne” miejsce spotkania sztuki i słowa, por. D. Kunz, *Poczucie obrazu*, przeł. T. Swoboda [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 186–187.

⁸⁷ Por. M. H. Abrams, *op. cit.*, s. 35.

⁸⁸ Por. A. Bağla Jewski, *op. cit.*, s. 71–72.

⁸⁹ Por. M. H. Abrams, *op. cit.*, s. 31.

towania dzieła artystycznego przez pryzmat przyczyny celowej⁹⁰, jako narzędzia ukazywania prawdy, która jest warunkiem piękna. „Istotna piękność”, deklaruje poeta w liście do synów, „czy na płótnie, czy na marmurze, czy w poezji, [jest] niczym innym, jedno kształtem zewnętrznym prawdy”⁹¹. Poszczególne dziedziny sztuki okazują się równoważące, jeśli służą wyrażeniu nadrzędnej idei.

Olga Płaszczewska

ZYGMUNT KRASIŃSKI AND THE FINE ARTS

Summary

This is an attempt at examining Zygmunt Krasiński's opinions and preferences with regard to the fine arts, a theme many critics believed to be missing from his writings. While putting things right, this article looks at the issues involved in his artistic choices, for example, what works or artists attracted his attention, in general, and to the point of him actually drawing on them in his own work or provoking him to some response (critical, approving, emotional, etc.). Furthermore, the article tries to explore the reasons and circumstances which may account for Krasiński's interest in a given painting, print, or sculpture. It may have been the work's theme as in the case of his ekphrasis of Ary Scheffer's *Dante and Virgil Encountering the Shades of Francesca and Paolo Di Rimini*, where literary tradition provided the impulse, or the mode of its execution, or the personal ties with its author, or, finally, some other factors, like a current vogue or simply Krasiński's individual sensitivity. The ultimate aim of all these inquiries is to outline Krasiński's relationship with the arts (beaux arts) in the context of the aesthetic preferences of the epoch.

⁹⁰ Por. *ibidem*, s. 31.

⁹¹ Z. Krasiński, *Do dzieci* (koniec listopada 1856) [w:] *LRA*, t. 2, s. 352. Koresponduje ta teza ze wspomnianą myślą K. Libelta na temat systemu sztuk, ucieleśniającego ideały piękna, prawdy i dobra, por. K. Libelt, *op. cit.*, t. 1, s. 104.