

EDYTA CHLEBOWSKA

ENFANT ENDORMI

Takim tytułem opatrzone akwarelę Cypriana Norwida przechowywaną w zbiorach Musée des Beaux Arts w Béziers – niewielkim mieście położonym w Langwedocji w południowo-zachodniej Francji. Wydaje się, że warto zamieścić w „Studiach” jej reprodukcję nie tylko ze względu na profil pisma, lecz również na samo miejsce przechowywania akwareli: prowincjonalne muzeum we francuskiej miejscowości – nie związanej z Norwidem¹ – jest przecież znacznie oddalone od Polski, także od ważniejszych francuskich ośrodków kultury czy nauki. Należy pamiętać, że ogromna większość plastycznych prac autora *Vade-mecum* – z wyjątkiem kilkunastu obiektów znajdujących się w Paryżu (Biblioteka Polska, Zakład św. Kazimierza), kilku będących własnością Lwowskiej Galerii Obrazów oraz jednego rysunku przechowywanego w Fawley Court k. Henley on Thames (Wielka Brytania) – jest w posiadaniu muzeów i bibliotek w Polsce. O ile prace te są stosunkowo łatwo dostępne i każdy badacz zainteresowany plastyczną spuścizną poety może bezpośrednio do nich dotrzeć, o tyle poznanie z autopsji akwareli z Béziers jest, rzecz jasna, poważnie utrudnione. Stąd też w literaturze przedmiotu obecne są jedynie drobne wzmianki na jej temat, ograniczające się do podania tytułu, czasu powstania oraz lokalizacji², samą zaś akwarelę

¹ W drugiej połowie sierpnia 1858 r. Norwid przebywał na kuracji oczu w oddalonej ponad 30 km od Béziers miejscowości Cette (obecnie Sète) nad Morzem Śródziemnym. Wprawdzie wiadomo, że zatrzymał się wówczas na krótko u Ludwika Nabelaka w pobliskim Nîmes oraz u swego brata Ludwika w Montpellier, jednak nic nie wskazuje na to, aby w trakcie tej podróży odwiedził Béziers (w artykule autorka korzysta z wydania: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1-11. Warszawa 1971-1976 – dalej cyt. PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga stronę. Tu: PWSz 11, 85).

² Wzmiankę dotyczącą *Enfant endormi* znajdujemy w haśle słownikowym *NORVID Cyprian Kamil au Norwid* zamieszczonym w: E. B é n é z i t. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays...*T. 6. Paris 1953 p. 387, gdzie tytuł tej akwareli widnieje w zestawieniu prac Norwida obok tytułów

można uznać za nieznaną (w sensie: nie oglądaną i nie analizowaną)³. Wymieniając argumenty przemawiające za celowością reprodukcji *Enfant endormi*, nie można jej pominąć walorów artystycznych. Scena przedstawiona na akwareli odznacza się przemyślaną kompozycją, a sposób wykonania ujawnia dążenie artysty do uzyskania harmonii barw i starannego opracowania całości, czego rezultatem jest gotowa, wykończona praca. Wydaje się to ważne: w rysunkowo-malarskim dorobku Norwida znacząco bowiem przeważają „karteczki i złamki” (PWsz 7, 428), czyli szkice, studia i notatki wykonywane w najrozmaitszych technikach, a tylko niewielką część tego dorobku stanowią prace o randze samoistnego i ukończonego dzieła sztuki.

Norwidowa akwarela znajduje się w zbiorach francuskiego muzeum od 1882 r. [nr inw. 469(882.2.3)]: wówczas to ofiarował ją w darze francuski pisarz, krytyk sztuki i wydawca Arsène Houssaye. Nie wiadomo, w jaki sposób wszedł on w posiadanie tej pracy, warto jednak przywołać pewne fakty, mogące rzucić nieco światła na tę sprawę. Od 1843 r. Houssaye był redaktorem naczelnym paryskiego tygodnika „L'Artiste”, którego każdy numer

dwóch innych obiektów. Powyższe hasło obecne jest w kolejnych poszerzanych edycjach słownika. Dla przykładu można wskazać ostatnie, czternaste wydanie z 1999 r. (t. 10 p. 280). Krótką, kilkudzaniową notkę na temat akwareli opublikowano w polskiej emigracyjnej gazecie wydawanej w Londynie: W. T[o p o r o w s k i]. *Akwarela Norwida we francuskim muzeum*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1983 nr 184 s. 2. Zawiera ona dane na temat czasu powstania, lokalizacji obiektu oraz sposobu pozyskania akwareli przez muzeum w Béziers. Wreszcie J. Polanowska uwzględniła ją w części inwentarzowej hasła poświęconego Norwidowi-plastykowi, zamieszczonego w *Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze. rzeźbiarze. Graficy*. Pod red. K. Mikockiej-Rachubowej i M. Biernackiej. T. 6. Warszawa 1998 s. 135-150.

³ Już po złożeniu niniejszego artykułu w redakcji „Studia Norwidiana” ukazała się nakładem wydawnictwa Neriton książka Aleksandry Melbechowskiej-Luty *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida* (Warszawa 2001), w której pośród bogatego materiału ilustracyjnego znalazła się reprodukcja nie publikowanej dotychczas akwareli *Enfant endormi* (poz. 225, fot. czarno-biała). Autorka rozprawy dokonała ponadto interpretacji tej sceny (zob. s. 208-209), odczytując ją w kontekstach biograficznych, a przy tym sugerując, iż śpiącym dzieckiem jest może sam Norwid. Czy autobiograficzny trop jest właściwy? Argumenty, jakie wysuwa A. Melbechowska-Luty na poparcie tej tezy, nie przekonują. Po pierwsze, wiąże ona scenę *Enfant endormi* ze wspomnianymi przez Norwida dziecięcymi zabawami u łoża konającej matki, co jest dość luźnym skojarzeniem, nie znajdującym oparcia w samej „treści” akwareli. Po drugie, autorka *Sztukmistrza* łączy wizerunek Matki Boskiej umieszczony ponad głową śpiącego dziecka z odwzorowanym przez Norwida w *Księdze pamiątek*, wraz ze stosownym objaśnieniem, obrazem Madonny z sypialni jego matki. Tymczasem są to dwa odmienne przedstawienia – pierwsze, pochodzące z interesującej nas tu akwareli, to wizerunek Bogarodzicy z Dzieciątkiem, drugie natomiast do popiersie Matki Bożej bez Dzieciątka (zob. PWsz 11, il. 138).

zawierał osobną wkładkę graficzną. W r. 1866 Norwid przesłał do redakcji pisma – z zamiarem publikacji – trzy swoje akwaforty, które zostały, co prawda przyjęte, lecz tylko dwie z nich (*Sybilla* oraz *Sforza w więzieniu*), i to dopiero w r. 1868, ukazały się na łamach pisma. Liczne wzmianki na ten temat odnajdziemy w korespondencji poety; np. w liście do Bronisława Zaleskiego z września 1868 r. Norwid pisał: „W *revue* „L’Artiste” 1868, w poszycie *I u t o w y m*, jest moja *Sybilla*, w poszycie marcowym moja głowa *Sforzy-uwięzionego* – dwie ryciny, które już dziś są w całej Europie i Ameryce znane” (PWsz 9, 366)⁴. Wydaje się, że Norwid nie znał osobiście naczelnego redaktora „L’Artiste”⁵, nie można jednak wykluczyć, że starając się o zamieszczenie w tygodniku swych grafik, mógł ofiarować mu inne wykonane przez siebie prace plastyczne.

*

Enfant endormi to akwarela o wymiarach 17 x 13 cm, umieszczona w szarym passe-partout, którego wewnętrzny brzeg ozdobiony jest wąskim paskiem w kolorze złotym. Praca jest sygnowana i datowana, w prawym dolnym rogu widnieje czytelny podpis: C NORWID. f 1859. – w kolorze brunatnym, wykonany piórkiem. Kompozycję w formie stojącego prostokąta wypełnia dziecinne łóżko przylegające od strony wezgłowia do ściany, a z prawej strony oddzielone od reszty pomieszczenia kotarą. W łóżku śpi mały, dwu-, trzyletni chłopiec z uniesionymi rękami, ubrany w luźną białą koszulkę, okryty obszerną kołdrą, opadającą z boku na posadzkę. Dziecko śpi spokojnie, choć w nienaturalnej, półsiedzącej pozycji, wsparte na wysoko ułożonej poduszce. Zwróconą w lewo twarz okalają kosmyki włosów. Tuż nad głową śpiącego znajduje się zawieszony na ścianie – lekko odchylony w górnej części od jej płaszczyzny – dość duży obraz z przedstawieniem Matki Bożej z Dzieciątkiem Jezus na lewym ramieniu, w typie Hodegetrii. Warto zwrócić uwagę, że postać dziecka oraz leżące na posadzce obok łóżka zabawki: drewniany koń i szabelka, układają się w pionowy pas stanowiący kompozycyjną dominantę sceny. W prawej części akwareli również dominują linie wertykalne, wyzna-

⁴ Zob. list Norwida do Łucji Rautenstrauchowej z lutego 1868 r. (PWsz 9, 345) oraz do Ludwika Nabelaka [z lata? 1868 r.] (PWsz 9, 359).

⁵ Intuicję tę zdaje się potwierdzać list Norwida do Leonarda Chodźki z 2 czerwca 1866 r. (zob. PWsz 9, 226).

czone przez fałdy kotary oraz widoczną zza niej stojącą w głębi wnętrza postać tyłem odwróconej kobiety. Surowość takiego układu kompozycyjnego łagodzi odchyłona nieznacznie od poziomu linia dziecięcego łóżka oraz miękko opadające fałdy pościeli. Całość akwareli utrzymana jest w stonowanej kolorystyce z przewagą odcieni sepii i błękitu, podkreślającej nastrojowo-liryczny charakter przedstawionej sceny. Kompozycję barwną uzupełnił Norwid delikatnym rysunkiem w kolorze brunatnym, wykonanym piórkiem.

*

Praca z Béziers nie jest, jeśli chodzi o temat, dziełem w twórczości Norwida odosobnionym. Zarówno w rysunkowo-malarskim, jak i literackim dorobku autora *Enfant endormi* można wskazać przykłady, w których pojawia się motyw dziecka czy dzieciństwa. Pośród plastycznych wizerunków dziecięcych przeważają niewielkie kompozycje akwarelowe. Wybór tej techniki, jak można przypuszczać, nie był przypadkowy. Właściwości akwareli – miękki modelunek, świetlista i przejrzysta barwa, łagodne różnicowanie tonów – doskonale współgrają z tematyką, podkreślając nastrojowość i intymny charakter przedstawień. W pracach tych dziecku towarzyszy niekiedy postać kobieca, jak w akwarelach: *Opowiadanie* (inaczej *Matka i córka*, ok. 1880, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie), *Dziewczynka podająca kwiaty starszej kobiecie* (sygn., po 1870, tamże), *Babka i wnuczka przy oknie* (sygn., 188[?], Biblioteka Narodowa) lub anioł – *Dziecko i anioł* (1857, praca zaginiona); innym razem jest to samotna postać, jak np. *Dziewczynka z kwiatami* (sygn., 1875[?], Muzeum Narodowe w Warszawie) czy *Śpiące dziecko* (akw., rys. piórkiem, sygn., 1880, BN). Ostatnia z wymienionych akwarel, mająca charakter barwnego szkicu z wyłaniającą się z ciemnego tła postacią dziecka, zasługuje na szczególną uwagę, gdyż jest to jedna z niewielu znanych prac, w których Norwid podjął temat śpiącego dziecka. Ponadto układ ciała przedstawionej na niej postaci, która siedzi z uniesionymi rękami, wsparta o poduszkę, stanowi wyraźne nawiązanie do układu postaci *Enfant endormi*. Z kolei na akwareli *Marzenie* (inaczej *Chłopiec z drewnianym konikiem*, sygn. 186[?], wł. prywatna) widzimy drzemiącego na kanapie chłopca, któremu towarzyszą takie same zabawki jak dziecku z francuskiej akwareli: koń i szabelka.

Poza akwarelami postać dziecka pojawia się w rysunkach Norwida wykonywanych ołówkiem lub piórkiem – *Dziewczynka* (rys. ołówkiem i czarną



Enfant endormi, Musée des Beaux Arts Béziers (fot. Muzeum)

kredką, ok. 1866, BN), *Bawiące się dzieci* (rys. ołówkiem, Fawley Court), *Śmierć, starzec i dziecko* (rys. piórkiem, tonowany tuszem, sygn., 187[?], BN), *Chrystus i dzieci* (rys. piórkiem, 187[?], BN) czy *Matka z dzieckiem na ręku* (rys. tuszem i oł., 1873, BN) oraz w drobnych szkicach rysunkowych, obecnych na kartach Norwidowych szkicowników (np. w przechowywanym w Muzeum Narodowym w Krakowie szkicowniku o sygn. III-r. a. 1894). Trzeba wspomnieć również jedyną poświęconą temu tematowi pracę graficzną zatytułowaną *Modlitwa dziecka* (akwaforta, sygn., 1855), do której przyjdzie jeszcze powrócić w dalszej części tekstu.

Z kolei w literackiej twórczości autora *Vade-mecum* obraz dziecka pojawia się jako pewien kontekst dopełniający wizerunek człowieka dorosłego bądź też w funkcji symboliczno-metaforycznego obrazu, a nie jako niezależny temat (np. w utworach: *Jubileatyzm*, *Vendôme*, *Ostatnia z bajek*, *Krzyż i dziecko*). Zarysowuje się tutaj pewien wzór człowieka, dla którego istotne znaczenie mają wartości związane z dzieciństwem – wiekiem niewinności i czystości, wiekiem naturalnej miłości i wiary. Jest tu niewątpliwie obecne tak charakterystyczne dla jednego z nurtów literatury romantycznej rozumienie dziecka jako istoty bliskiej świętości, będącej symbolem Bożego dziecięctwa człowieka szukającego kontaktu z Najwyższym⁶. U Norwida ten człowiek podejmując wysiłek współpracy z Przedwiecznym, dojrzewając i starzejąc się, jak pisze ks. Antoni Dunajski w nawiązaniu do fragmentu wiersza *Vendôme*, „[...] w jakimś aspekcie zmierza do swego »pierwo-wzoru«, będącego wiernym obrazem Boga, do prostoty i niewinności maleńkiego dziecka”⁷. W wierszu *Człowiek*, będącym rozbudowaną apostrofą skierowaną do nowo narodzonego dziecka, Norwid zawarł pewną wizję dzieciństwa, ale i tu niezwykle znacząca jest nakładająca się na nią perspektywa przyszłego życia⁸. Utwór ten jest dla nas o tyle ważny, że sposób mówienia o dziecku, nacechowany czułością i delikatnością, zbliża go do wizerunku dziecięcia z francuskiej akwareli.

⁶ A. K u b a l e. *Dziecko* [hasło]. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej. Wrocław 1991 s. 198-202. Bardziej reprezentatywny dla epoki wydaje się ukształtowany w literaturze romantycznej obraz dziecka natchnionego, jasnowidzącego, cierpiącego, naznaczonego stygmatem śmierci czy bliskiego obłądu (zob. M. P i w i ń - s k a. *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa 1981 s. 11-44, oraz *Dzieci*. T. 1-2. Wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Chwin. Gdańsk 1988. Seria: Transgresje [nr] 5).

⁷ Ks. A. D u n a j s k i. *Człowiek – „Boga żywego obraz”*. „Studia Norwidiana” 1:1983 s. 85.

⁸ Zob. M. I n g l o t. *Norwidowski „Człowiek”*. „Pamiętnik Literacki” 1983 z. 4 (zwłaszcza s. 21-26).

Łączy te dzieła nastrój i specyfika uczuciowej relacji do maleńkiego człowieka, który:

Coś niby gwiazda, niby lilia złota,
Niby światłością, niby aromatem,
Powietrza próżnię napełnia dokoła

PWsz 1, 270

A nad jego spokojem czuwa obraz Matki Bożej „ze swoją ręką na niebieskiej szacie” (PWsz 1, 270). Podobny obraz dziecięctwa odnajdujemy w hymnie anioła na cześć niemowlęcia w napisanym przez Norwida utworze prozą *Ostatnia z bajek*, którego fragment mógłby posłużyć za poetycki kontekst do interpretacji akwareli *Enfant endormi*. Oto maleńki człowiek „[...] śpi, w białe pieluszki owinięty i pogrążony w półcieniu safirowym jedwabnych kotar – bardzo piękny – nie udający nic, szczery i zewsząd wdzięczny”⁹.

*

Kluczową rolę w interpretacji Norwidowej akwareli odgrywa kompozycyjne powiązanie kilku jej elementów: wiszącego na ścianie obrazu Matki Bożej, śpiącego dziecka oraz leżących na posadzce zabawek. Zestawienie ich wzdłuż wertykalnej linii wydaje się podyktowane nie tylko względami formalnymi, lecz dotyczy również semantycznej warstwy dzieła. Można ją odczytać następująco: oto Bogarodzica pochyla się nad dzieckiem, czuwając nad jego snem i roztaczając także swą opiekę nad dzienną aktywnością maleńkiego człowieka, do której nawiązują zabawki – symbol tej aktywności. Znamienne jest przy tym usunięcie w cień postaci kobiecej (matki bądź piastunki), która ufając Maryi, bez obaw odchodzi do swych codziennych zajęć. Zatem religijny układ odniesienia modeluje temat akwareli, podobnie jak w przypadku wspomnianej wcześniej akwaforty *Modlitwa dziecka*. O ile jednak w grafice religijny charakter przedstawienia jawi się widzowi wprost, o tyle w scenie

⁹ Szerzej na temat wizerunku dziecka w *Ostatniej z bajek* pisze J. Abramowska – ciekawe wydają się zwłaszcza uwagi dotyczące związku tego wizerunku z antykiem, a głównie z twórczością Wergiliusza – zob. J. A b r a m o w s k a. *Darwin, Ezop i Anioł (O „Ostatniej z bajek” Cypriana Norwida)*. W: *Nie tylko o Norwidzie*. Red. J. Czarnomorska, Z. Przychodniak, K. Trybuś. Poznań 1997 s. 273-274.

Enfant endormi jest on zaakcentowany subtelniej, przez co wymaga od odbiorcy pewnego wysiłku interpretacyjnego. Zapewne przedstawiony tu kierunek odczytania znaczeń akwareli nie jest kierunkiem jedynym i ostatecznym. Jeśli np. uznamy, że dobór chłopięcych zabawek nie jest przypadkowy, na co wskazywać może identyczny ich zestaw na innej akwareli Norwida – *Marzenie*, bardzo bliskiej tematycznie pracy z Béziers, to wówczas konik i szabelka kierują naszą uwagę w stronę wykładni patriotycznej.

*

Podjęty przez Norwida we francuskiej akwareli motyw dziecka występował w sztuce polskiej niemal do końca XVIII w. wyłącznie na gruncie dworskiego i szlacheckiego malarstwa portretowego, najczęściej w obrazach o charakterze oficjalnym czy też reprezentacyjnym, a sporadycznie w ujęciach o charakterze rodzajowym. W pierwszej połowie XIX w. pojawiają się w tym nurcie sentymentalne portrety dzieci z atrybutami niewinności i pokoju (pieski, gołębie), a także obrazy alegoryczne i mitologizujące (np. przedstawienia dziecka jako Kupidyna). Z konwencją portretu dworskiego zrywa definitywnie dopiero Piotr Michałowski, autor licznych, w tym również dziecięcych, wizerunków, które cechuje syntetyczne ujęcie postaci oraz wierna charakterystyka, z podkreśleniem psychologicznego rysu modela. W połowie stulecia rozwija się z kolei portret mieszczański, a w jego zakresie także dziecięcy, realizowany między innymi przez Jana Nepomucena Głowackiego i Alojzego Rejchana. Rozkwit malarstwa rodzajowego i pejzażowego w drugiej połowie XIX w. przyczynił się natomiast po części do popularności tematyki wiejskiej, w obrębie której częstymi bohaterami płócien są chłopskie dzieci (np. w twórczości Józefa Szermentowskiego, Aleksandra Kotsisa czy Franciszka Ejsmonda). Odmienny charakter ma twórczość Artura Grottgera, który włączał postaci dziecięce do swych rysunkowych cykli *Warszawa*, *Lituania*, *Polonia*, *Wojna*, ale malował również pełne liryzmu i poetyckiej ekspresji wizerunki dzieci jakby przeniesionych z kart romantycznej literatury¹⁰. Warto dodać, iż w twórczości

¹⁰ Bogaty materiał ilustracyjny ukazujący obecność motywu dziecka w historii malarstwa polskiego można znaleźć w następujących pozycjach o charakterze albumowym: *Dziecko w malarstwie polskim*. Wstęp K. Sroczyńska. Warszawa 1979 (152 il. czarno-białe i kol.), *Dziecko w malarstwie polskim* [teka]. Wstęp H. Kubaszewska. Warszawa 1980 (20 tabl. barwnych) oraz *Dziecko w malarstwie polskim* [teka]. Tekst S. K. Stopczyk. Warszawa 1979 (16 tabl. barwnych).

wspomnianych tu artystów tematyka dziecięca stanowi bardziej lub mniej istotny nurt, najczęściej jednak marginalny w całokształcie ich artystycznego dorobku¹¹. Nie inaczej jest w twórczości Norwida, gdzie postać dziecka pojawia się incydentalnie. Wystarczy porównać te przedstawienia z bogatym zestawem prac przynoszących sceny rodzajowe – zwłaszcza z karykaturą, tak chętnie przecież i z powodzeniem uprawianą przez autora *Solo*. Jeśli zatem chodzi o ilościowy wymiar zjawiska, możemy mówić o podobieństwach. Co więcej, scena z akwareli przypomina rodzajowe obrazki wczesnego realizmu. Tu jednak zbieżności się kończą. Wykorzystywana przez Norwida codzienność i zwykłość, tak bliska codzienności i zwykłości realistów nabiera innego wymiaru poprzez subtelne eksponowanie znaczeń niejako spod powierzchni tego, co przedstawiane. A dobrym tego przykładem może być właśnie interesująca nas tu akwarela, gdzie sensory religijne – bo o nich tu mowa – decydują o swoistej oryginalności i niepowtarzalności całego obrazu, modelują jego temat, wyprowadzając go z tradycyjnej w tamtym czasie malarskiej rodzajowości.

¹¹ Dopiero w kolejnych epokach, począwszy od Młodej Polski, zaczynają pojawiać się twórcy, których można określić mianem „malarzy dzieci”, aby wymienić tylko tych najwybitniejszych: Stanisława Wyspiańskiego, Witolda Wojtkiewicza czy Tadeusza Makowskiego.