

Spotkania Józefa Ignacego Kraszewskiego z *Ostatnią Wieczerzą*, czyli trzy epizody z włoskiej podróży

Piotr Chlebowski

Ośrodek Badań nad Twórczością Cypriana Norwida, KUL



¹ Zob. J. Kamionka-Straszakowa, „Do ziemi naszej” – podróże romantyków, Warszawa 1988; S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988; J. Kamionka-Straszakowa, *Podróż* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Ko-walczykowa, Wrocław 1991.

² J. I. Kraszewski, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*, Wilno 1840, t. 1-2.

³ W tamtym okresie Kraszewski publikował też szkice o charakterze podróżniczym w czasopiśmie: *Bekieszówka pod Wilnem*, „Biruta” 1838; *Międzyrzec Korecki i Raśniki*, „Dziennik Domowy” 1840, nr 21; *Kodeń nad Bugiem*, „Athe-neum” 1841, t. 4; *Prużana*, „Tygodnik Petersburski” 1837, nr 79; *Podróż po karczemnych szybach*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 38; *Tajemnice wód*, „Odyna Druskiennickich Źródeł” 1845, z. 5; *Domy i ludzie*. (*Wędrówka*), „Kalendarz Wolnego Miasta Krakowa” 1844. S. Burkot (*Podróż Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *idem*, *Kraszewski. Szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1988, s. 123-124) zwraca uwagę, że podróże krajowe Kraszewskiego wpisywały się w charakterystyczny wówczas zwyczaj utrwalania w tekstach pamiętek narodowych, zabytków, muzealiów, zasobów bibliotecznych, obyczajów – jako rodzaj inwentaryzacji tego, co ocalało po wojennych zniszczeniach i grabieżach.

⁴ J. I. Kraszewski, *Obrazy z życia i podróży*, Wilno 1842, t. 1-2.

⁵ *Idem*, *Wspomnienia z Odessy, Jedy-*

Józef Ignacy Kraszewski miał – jak przystało na pisarza XIX-stulecia – swoją *grand tour*¹. Odbył ją w 1858 r., a trasa prowadziła przez Polskę, Italię, Francję, Belgię i Niemcy. Gdy w r. 1866 i 1874 relacja z tej podróży ukazała się w postaci dwu ksiąg zatytułowanych *Kartki z podróży, 1858–1864*, można było się z łatwością zorientować, że włoski od-cinek jest najważniejszy i najdłuższy. Oczywiście, europejska eskapada r. 1858 nie stanowiła pierwszej wyprawy Kraszewskiego-wędrowca: pi-sarz przecież od najmłodszych lat przemierzał ogromne obszary ziem ruskich i litewskich, dawne tereny Rzeczypospolitej, co skutkowało po-wstawaniem rozmaitych obrazów i motywów pejzażowych, sytuacyjnych i historycznych, zapełniających jego teksty literackie, ale także publicy-styczne. Utrwalał swoje wrażenia również w postaci rysunków i akwarel. Zgodnie też z ówczesnym zwyczajem ogłaszał własne relacje podróżni-cze. W r. 1840 – przypomnijmy – wydał *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*² – z tzw. fizjologiami wielkich miast tego obszaru³. W dwa lata później ukazały się *Obrazy z życia i podróży*⁴ – zapis wrażeń i spostrze-żeń z okresu przemierzania szlaków od Lublina do Wilna. Z kolei po od-byciu latem 1843 tzw. wyprawy wschodniej, w której trakcie niemal na gorąco utrwał swoje doświadczenia i refleksje, zarówno w postaci teks-tów, jak i szkiców rysunkowych, w latach 1845–1846 wydał *Wspomnienia z Odessy, Jedyssanu i Budżaku*⁵.

Na tym tle zapis wyprawy z 1858 r. wygląda ciekawie już choćby z tej prostej przyczyny, że zupełnie traci status „przejazdki po własnym kraju”⁶. Fakt, że podróż ta stanowiła pierwsze bezpośrednie zetknięcie się Kraszewskiego z kulturą i cywilizacją południowej i zachodniej Eu-ropy, miał też ogromny wpływ na przyjęte przez niego cele. Wiązały się one z potrzebą obserwacji zmian, jakie nastąpiły na kontynencie po woj-



il.1 L. da Vinci, *Ostatnia Wieczerza*, fresk, 1495-1498, Santa Maria delle Grazie, Mediolan; za: commons.wikimedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_The_Last_Supper_high_res.jpg (data dostępu: 15 V 2015)

nach napoleońskich, wypadkach 1830 r., Wiośnie Ludów i, oczywiście, niedawno zakończonej wojnie krymskiej. Europa, przechodząca ogromne przeobrażenia kulturowe we wszystkich dziedzinach: od polityki po modę, „wyrastająca” z „wieku kupieckiego” i podążająca ku nowemu „wiekowi przemysłowemu”⁷, musiała być jednym z głównych przedmiotów obserwacji. Ale też Kraszewski nie jako pierwszy i nie jako ostatni w tamtym okresie starał się odczytywać współczesność poprzez historię i pomniki przeszłości. Tylko konfrontowanie tego, co dawne z tym co aktualne, dawało możliwość poznawczego zbliżenia i zrozumienia chwili obecnej, także sytuacji Polski. Pod tym względem twórca *Starej baśni* był wiernym „dziecięciem swego wieku”. Zestawianie i porównywanie opierało się też na założeniu bardziej praktycznym i chyba oczywistym, zwłaszcza w przypadku „włoskiej kampanii”. Chodziło o dopełnienie studiów z historii sztuki, niezbędnych do przygotowywanej właśnie do druku (wydanej w tym samym, w którym trwała europejska wyprawa, 1858 r.) *Ikonotheki*, będącej przecież rodzajem encyklopedii i słownika



ssanu i Budżaku. *Dziennik przejażdżki w roku 1843 od 22 czerwca do 11 września*, Wilno 1845-1846, t. 1-3.

⁶ J. I. Kraszewski, *Wspomnienia z Odesy, Jedystanu i Budżaku*, przypisy, post. P. Hertz, Warszawa 1985, s. 9.

⁷ „Wiek kupiecki”, „wiek przemysłowy” – to określenia użyte przez Z. Stefanowską (*Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, [w:] *eadem*, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 5-53) do opisu sytuacji przełomu kulturowego dokonującego się w Europie w okresie, gdy tworzył Norwid.



⁸Skrótem tym odsyłam do: J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858-1864*, przypisy, posł. P. Hertz, Warszawa 1977, t. 1-2. Cyfra rzymska po skrócie oznacza numer tomu, arabska – numer strony.

polskich artystów. Stąd też świat sztuki wysunął się na pierwszy plan wśród celów eskapady – stanowił jej zasadniczy i najszerzej potraktowany temat. Kraszewski pisał:

Jednym z celów mojej podróży było dopełnienie po kilkakroć w ciągu życia przedsięwziętych i rzucanych studiów dotyczących się dziejów sztuki w ogóle, a szczególnie stosunku ich do historii sztuki krajowej. Zwróciłem się więc tam naprzód, gdzie widzeniem dawnych zabytków mogłem się nasycić i nauczyć [KI, 105]⁸.

Ze względu na to, że w cytowane notatki Kraszewski wpisywał później także swoje uwagi z innych wojaży, jakie odbywał w r. 1864 (co motywuje widniejącą w tytule *Kartek... czasową rozpiętość*), w pełni uzasadnione wydaje się postawienie pytania o liczbę podróży, jakie przedsięwziął Kraszewski w tamtym okresie i jakie zrelacjonował na tych stronicach. Nie sygnalizował w tekście – pisanym ze znacznego dystansu czasowego – którą podróż opisuje w danym momencie. Zrezygnował również z dziennikowej (czy też *quasi-dziennikowej*) formuły, choć gdyby zamiast dokładnych dat wprowadzić bardzo precyzyjne określenia przestrzeni, kto wie, czy nie okazałoby się, że jakaś dziennikowa czy *quasi-dziennikowa* zasada została tu zachowana. Jeśli chodzi o liczbę podróży i zarazem liczbę relacji zawartych w *Kartkach...*, sprawa skomplikuje się jeszcze bardziej, gdy uświadomimy sobie, że na swoje notatki – już w momencie właściwego pisania i redagowania tekstu – Kraszewski nanosił czasami dość obszerne i rozbudowane informacje, które pochodziły z licznych prac cudzych: książek, artykułów, wspomnień *etc.* Na ogół nie uchylał się od podawania lub sugerowania źródeł informacji. Wzbogacanie relacji o wiadomości dotyczące miast, dzieł sztuki, warunków życia ludności na danym obszarze, historii, a wydobyte z książek i czasopism, np. z *Żywotów najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgio Vasariego, świadczy o tym, że Kraszewski odbył jeszcze jedną podróż – podróż bibliograficzną czy też biblioteczną, która w innej przestrzeni (w pewnym sensie: wirtualnie) prowadzona była zgodnie z realną marszrutą *grand tour* lub na odwrót: marszruta *grand tour* była inspirowana uprzednią lekturą.

W tego typu relacjach, oczywiście, narrator (utożsamiony z faktycznym autorem) w ogromnym stopniu decyduje o spójności przekazu – występuje w roli znawcy, miłośnika i zarazem historyka sztuki, który jako świadomy turysta stara się konfrontować nabyte uprzednio wiedzę i doświadczenie z naocznym i bezpośrednim kontaktem z konkretnym obiektem artystycznym lub większym ich zespołem. Drugim elementem systematyzującym i określającym strukturalne podstawy przekazu jest itinerarium: zapis podróży został przecież uporządkowany zgodnie z jej przebiegiem, następstwem kolejnych punktów i etapów trasy *etc.* W te ogólne ramy wkracza jednak swoboda w zakresie gatunkowym – nieprzewidywalna, nieograniczona. Dokument, dialog, notatka, zbeletryzowana zapiska, reportaż, anegdota, literacka weduta, artykuł,

fragment z przewodnika – to tylko wybrane przykłady wykorzystywanych tu form podawczych⁹. Brakowi jednolitości w zakresie struktury towarzyszy potrzeba ogarnięcia i przekazania możliwie dużej liczby informacji, co wywołuje niekiedy odczucie, jakby autor dokonywał zmasowanego ataku na pozycje odbiorcy.

W tym sensie określenie sformułowane przez jednego z poetów: „wszystkość nadciąga ogromna”¹⁰, jak ułał pasuje do tego, co śledzimy na kolejnych stronicach *Kartek*... Trzeba też usprawiedliwić pisarza: ten swoisty natłok rzeczy jest odbiciem wrażenia, jakie odnieść musi każdy świadomy turysta, znalazłszy się po raz pierwszy w tym największym muzeum świata, jakim są Włochy. Mieszanina stylów i nurtów, współobecność i współlistnienie świata antycznego ze średniowiecznym, dzieł manierystycznych z klasycznymi, baroku ze współczesnością – to wszystko w przedziwny sposób łączy się w nierozzerwalną całość artystyczną, określając tamtą przestrzeń i definiując jej istotę. Do pewnego stopnia owa przestrzeń – co pokazują rzymskie sztychy Giambattisty Piranesiego – ma swój labiryntowy charakter i sens, motywujący wielowymiarowy i wieloaspektowy typ prezentacji podróżniczej. Po prostu tak ukształtowana rzeczywistość narzuca zachłanny typ zachowań. Mimo to – i mimo skłonności do całościowych ujęć – Kraszewski dokonuje jednak wyborów, stara się ograniczać swoje eksploracje: oto bowiem przy jednych dziełach sztuki zatrzymuje się dłużej, podczas gdy inne kwituje wyłącznie zdawkową informacją. Kryteria selekcji na ogół nie mają przy tym związku ze stopniem popularności opisywanych obiektów. Paweł Hertz zauważył:

Czytając uważnie i krytycznie *Kartki z podróży*, dostrzegamy, że Kraszewski, mówiąc o sztuce, rozróżnia zawsze dzieła wielkiego talentu i biegłości technicznej od dzieł wielkiego natchnienia i wzniosłości moralnej, tym drugie zawsze przyznając wyższość. Patrząc na dzieła sztuki, hierarchizuje je według owej zasady jedności moralnej i estetycznej, którą u zenitu Odrodzenia zaczęto usuwać w cień. Woli np. malarstwo przedrenesansowe, technicznie mniej wyszukane, mniej biegłe, oszczędniejsze w środkach wyrazu, lecz za to mądrzej i głębiej ukazujące tło duchowe przedstawianego świata¹¹.

Opisy i oceny dokonywane przez autora *Starej baśni* podlegają pewnemu istotnemu procesowi, który wiąże się z wzajemnym przenikaniem się w *Kartkach z podróży* sfery obrazu ze sferą słowa, literatury z plastyką, co łączy się i z wrażliwością, i z wysokimi kompetencjami Kraszewskiego jako historyka sztuki, zbieracza dzieł sztuki, także świadomego podróżnika, no i oczywiście pisarza; spleta się to także z obecną w epoce tendencją do syntetyzowania różnych zjawisk artystycznych, do wprowadzania – zwłaszcza między słowem a obrazem – swoistego balansu epistemologicznego. Trudno byłoby w niewielkim artykule wymienić i scharakteryzować stosowane przez twórcę *Starej baśni* formy podawcze oraz sposoby komponowania bardzo licznych ekfraz. Dlatego też chciałbym zwrócić uwagę tylko na jeden z tematów malarskich,



⁹Trudno zgodzić się ze stwierdzeniem J. Kamionki-Straszakowej („*Grand Tour*” Józefa Ignacego Kraszewskiego. *Tematyka i poetyka „Kartek z podróży 1858–1864”*, [w:] Kraszewski – pisarz współczesny, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996, s. 30), że „*Kartki z podróży* Kraszewskiego stanowią całość jednolitą i spójną, o przemyślanej kompozycji”. Zresztą uczona w kolejnej części tego zdania przeczy wyjściowej konstatacji, wskazując na wielość form i subiektywizm poznawczy. Zob. też D. Rzepecka, *Podróż jako weryfikacja – „Kartki z podróży” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Podróż i literatura, 1864–1914*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008; O. Płaszczewska, *Józef Ignacy Kraszewski wobec tradycji europejskiej „podróży” literackiej*, [w:] *Europejskość i rodzimność. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. W. Ratajczak, T. Sobieraj, Poznań 2006.

¹⁰Parafraza słów J. Przybosa („*Wszystkość nadciąga ogromnie*”) z poświęconego Norwidowej *Rzeczy o wolności słowa* wiersza pt. *Całość słowa*, pochodzącego z tomiku *Więcej o manifest* (Warszawa 1962, s. 60).

¹¹P. Hertz, *Posłowie*, [w:] K II 465.



il. 2 P. Perugino, *Ostatnia Wieczerza*, fresk, ok. 1480, klasztor San Onorrio, Florencja, dzieło przypisywane niegdyś Rafaelowi, za: commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Perugino_-_The_Last_Supper_-_WGA17269.jpg?uselang=pl (dostęp z dnia: 15 V 2015)

do którego Kraszewski kilkakrotnie powraca na kartach swojej relacji – pozwoli to na obserwację jednej z metod jego krytycznego oglądu, na bliższe przyjrzenie się zastosowanej tu zasadzie korespondencji sztuk. Chodzi o ewangeliczną Ostatnią Wieczerzę (znaną na podstawie przekazów św. Marka i św. Łukasza) – temat rozpowszechniony zwłaszcza w malarstwie doby renesansu i obejmujący trzy motywy, w ich obrębie zaś – drobniejsze wątki i epizody: zapowiedź zdrady, uroczyste ustanowienie Eucharystii oraz pożegnanie z apostołami. Zaprezentowane dalej porównanie trzech opisów – trzech ekfraz Kraszewskiego, dotyczących kolejno: słynnego dzieła Leonarda da Vinci z Mediolanu, *Ostatniej Wieczerzy* obecnie uznawanej za obraz Pietro Perugina lub jego szkoły (a w poł. XIX w. – za dzieło Rafaela) oraz fresku Andrei del Sarto z San Salvi – zostało sprowokowane przez samego pisarza, który przy okazji ostatniego z wymienionych dzieł wprowadził taką oto uwagę:

Nic by lepiej nie nauczyło historii tworzenia w malarstwie nad zestawienie i porównanie w różnych epokach, przez mistrzów różnych, z jednego przedmiotu czerpanych obrazów. Mamy *Wieczerze* Giotta, Rafaela, Leonarda, Sarto i wielu mniej znanych, zbliżenie ich stanowi studium bardzo zajmujące [K I, 334].

Zanim przejdę do zapowiedzianego omówienia ekfraz, chciałbym poczynić jeszcze trzy uwagi. Pierwsza: opisy i relacje związane ze wspomnianymi dziełami są rozrzucone w tekście *Kartek z podróży*, co zrozumiałe z uwagi na fakt, że *Kartki...* stanowią itinerarium, a wskazane obiekty nie znajdują się przecież w jednym miejscu. Druga: w przygotowanym zestawieniu nie uwzględniono krótkiego i dość zdawkowego opisu, który dotyczy Giotta, wykorzystując jedynie jego kontekstową obecność, zgodnie zresztą z intencją Kraszewskiego. I trzecia: wymieniona przed chwilą *Cena* Giotta, dawniej znajdująca się w jednym z refektarzy usytuowanych w pobliżu florenckiego kościoła Santa Croce, obecnie zaś – w formie fresku przeniesionego na płótno – w Museo dell’Opera di Santa Croce, nie jest bynajmniej pędzla tego artysty, ale jego naśladowcy, Taddea Gaddiego (ok. 1300–1366).

Ruch i życie – Leonardo da Vinci

Pierwszy opis dotyczy chyba najsłynniejszej realizacji znajdującej się w refektarzu mediolańskiego klasztoru Santa Maria delle Grazie. Zanim Kraszewski przystąpił do zasadniczej relacji, obudował ją skutecznie całym zespołem elementów wstępnych. Dość skrupulatnie przedstawił dzieje malowidła, co natychmiast uruchamia formę anegdoty historycznej, tłumaczącej przede wszystkim zły stan zachowania dzieła. Opowieść zatem skupia się na dużej wilgotności pomieszczenia, nieszczęsnej powodzi, która nawiedziła Mediolan dwa lata po ukończeniu fresku przez Leonarda, na niefortunnych restauracjach obrazu – te wykonywał, jak powiada pisarz: „nie jeden świętokradca, ale kilku, jeden po drugim, co lat kilkadziesiąt” (K I, 203). Nie brak w tej dramatycznej relacji również elementów ironii i humoru:

Tak dożyła *Wieczerza* do czasów Bonapartego, który ujrawszy ją, uwolnił dla niej klasztor od kwaterunku. Pomimo to zrobiono z refektarza stajnię – czasy były wojenne, a naówczas, jak wiadomo, i ludzie, i ich arcydzieła koniom miejsca ustępować muszą [K I, 203–204].

Kraszewski miał świadomość usytuowania dzieła sztuki w określonym kontekście – w przestrzeni architektonicznej, w sąsiedztwie innych dzieł, np. w muzeum czy w kościele. Raz po raz zwracał na to uwagę w swoich zapiskach. Gdy tylko interesował się jakimś obiektem dogłębniej, starał się niemal zawsze ukazać go w relacji do najbliższego otoczenia, mającego wpływ na sens i znaczenie konkretnego artefaktu, na sposób i sytuację odbioru. W przypadku Leonardowej *Wieczerzy* pisarz rozciągnął ogólny widok na klasztor: bryłę i materiał budowlany (różnobarwne cegły). Jednak zanim czytelnik powędruje do refektarza, otrzyma informację na temat odbywającego się w kruzgankach klasztoru handlu fotografiami, książkami, kopiami, rycinami z replikami Leonardowego arcydzieła. Pozornie wydawać by się mogło, że ta dygresja niepotrzebnie



¹² J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 3: *Mediolan, Pawia, Genua, Florencja*, Warszawa 1878, s. 12. Podobnie – choć mniej zdecydowanie – pisze M. Wiszniewski (*Podróż do Włoch, Sycylii i Malty*, Warszawa 1848, t. 1, s. 299): „W przyległym atoli refektarzu znajdują się szczątki sławnego fresku Leonarda da Vinci”.

¹³ Zły stan zachowania dzieła ma swoje przyczyny – według Kraszewskiego – przede wszystkim w dość niefortunnej historii fresku oraz wilgoci panującej w całym otoczeniu obrazu. Ciekawe, że pisarza w ogóle nie zajmują kwestia – dość dobrze w tamtym okresie rozpoznana – zastosowanej przez Leonarda kontrowersyjnej techniki. We wcześniejszej relacji M. Wiszniewskiego (*op. cit.*, t. 1, s. 300) sprawa ta jest dość dokładnie referowana: „najwięcej czasu zabrały Leonardowi doświadczenia chemiczne dla przygotowania ściany pod obraz i farb; spróbowałszy i zarzuciwszy wiele różnych materiałów, na koniec zrobił ten obraz olejno, na tle z żywicy, kleju i gipsu, który za pomocą gorącego żelaza nakładał, jego całkiem wynalazek, którego i Sebastian del Piombo używał. Na tak przygotowanej ścianie rozpościł, na świeże malowanie, cement z palonej kredy i okry, który zmieszany z werniksem dawał piękny, ale bardzo nietrwały koloryt. Lanzi, dziejopis malarstwa włoskiego [tj. Luigi Lanzi, autor dzieła *Storia pittorica della Italia* z 1795 r.], powiada, iż użycie oleju przepędzonego było przyczyną, iż ten obraz powoli łupał się i kawałkami odpadał, i że dlatego z całego alfresko Leonarda zostały tylko trzy głowy apostołów, rysowane raczej niż malowane, bo już kolorytu na nich nie znać”.

rozbija tok wypowiedzi. A jednak doskonale mieści się w przyjętej przez Kraszewskiego strategii: przede wszystkim silnie wiąże opis z sytuacją podróży, ekfrazę z biograficznym i sytuacyjnym kontekstem, co w dużym stopniu decyduje o jej wiarygodności i autentyczności. Wprowadza też stan napięcia między tym, co nazywamy wielką podniosłą sztuką a sytuacją jej odbioru, między funkcją estetyczną a funkcją użytkową, w tym popularyzacyjną. Nie trzeba też chyba specjalnie wskazywać, po której stronie sytuuje się sympatia Kraszewskiego:

Posądzam, że ten, co pilnuje zwłok *Wieczerzy*, trzyma ją w dzierzawie, i tu też, zaraz u drzwi, mały handelek założono. [...] artyści nieustannie dla Anglików kopiują *Wieczerzę*, ale... o kopiach tych lepiej chyba nie mówić – dalszy to ciąg martyrologu Leonarda [K I, 204].

Jednak od tego aksjologicznego wątku uwagę znacznie bardziej przyciąga tanatyczna metaforyka. Musiała być ona dość rozpowszechniona w odniesieniu do dzieła Leonarda, gdyż pojawia się także w innych opisach i relacjach tamtego czasu. Sięgnijmy dla porównania do tomu 3 *Podróży do Włoch* Józefa Kremera: „Zbliżając się atoli z wolna do obrazu, coraz dobitniej, coraz wyraźniej widziałem, że to dzieło jest tylko mumią a widmem pośmiertnym, zagrobowym”¹².

Nekrologiczna figura pojawia się u Kraszewskiego już na wstępie relacji: gdzie mowa o refektarzu klasztornym, „który mieści w sobie cień nieśmiertelnego obrazu i pozostałe jego zwłoki” (K I, 203). Dalej jest twórcą *Starej baśni* w tym określaniu fresku bardzo konsekwentny. Wprowadzony zaś przy tej okazji – paradoksalnie – zabieg personifikacji spełnia przynajmniej kilka zadań. Po pierwsze, silniej uwypukla bardzo zły stan dzieła¹³. Po drugie – wskazuje na jego niezwykłą wartość estetyczną i kulturową. Stąd już na początku czytamy: „*Wieczerza Pańska* Leonarda da Vinci [...] ze wszystkich arcydzieł na ziemi najdziwniej nieszczęśliwych doznała losów. Historia tego obrazu, jakby żywej istoty, ma dramatyczne koleje, ma błysk szczęścia i niesłychane niedole (K I, 203)”. Po trzecie: jest elementem integrującym dość niestabilną strukturę przekazu, jej genologiczny synkretyzm: erudycyjnego aparatu z literackim opisem, opisu z interpretacją, anegdota z suchą, rzeczową informacją *etc.* Po czwarte wreszcie: metafora zwłok w sposób istotny wzmacnia kierunek podjętego przez Kraszewskiego odczytania dzieła; odczytanie to skupia się na dwóch elementach, podporządkowanych tematyce przedstawienia. Prozaik podąża w tym przypadku za utrwalonym powszechnie przekonaniem (obowiązującym zresztą do dziś), że Leonardo uchwycił na swoim fresku moment gwałtownego poruszenia wśród apostołów na słowa Jezusa: „Zaprawdę powiadam wam, iż jeden z was Mnie zdradzi” (Mt 26, 21), które właśnie przed chwilą wybrzmiały. Stąd też Kraszewski skupia się przede wszystkim na emocjonalnym wymiarze przedstawienia. Stale zresztą podkreśla i przypomina o „dramatyczności sceny”, o tym, że oglądając obraz, „czuje się wielkość tego dramatu”. Wykorzystana przez Leonarda fizjonomika i charakte-

rystyka figur – zdaniem autora *Kartek...* – uwypukla napięcie i reakcje bohaterów: apostołów, na wieść o zdradzie.

Dzieło da Vinci zawiera też ukrytą zapowiedź męki, która wędruje gdzieś w przestrzeni sali i ciąży nad całą sytuacją. Między formami figur, scenerii oraz – przede wszystkim – gestami postaci, a zwłaszcza ich spojrzeniami panuje niezwykła harmonia (choć ewokująca napięcie). Ogólne poruszenie przedstawione jest w sposób bardzo przemyślany i zarazem realny (*v. quasi-realny*) na płaszczyźnie psychologii zachowań. Ten niecodzienny sensualizm stanowi istotny składnik obrazowej wizji, choć według Kraszewskiego służy on Melpomenie. Oto reakcje apostołów – przytoczone zresztą za drukiem ulotnym (przewodnikowym) – prowadzą ku teatralizacji epizodu; ukazywanie postaci wyłącznie od zewnątrz, a zatem poprzez gest, ruch, spojrzenie, sprzyja wychwyceniu wędrującego między *dramatis personae* scenicznego napięcia, bo – jak podkreśla sam Kraszewski – „uroczysta wieczerza brzemienista jest Golgotą”. Pisarz odnotowuje zatem:

Bartłomiej (pierwszy w lewo od patrzącego) wątpi i obraca się do Mistrza, żądając potwierdzenia tego, co rzekł, co mu się niepodobnym wydaje; Jakub sprawiedliwy pyta siedzących przy sobie nieco spokojniej. Andrzej przejęty jest podziwem i osłupiony, Piotr dopytuje groźnie i gniewnie, Judasz zdziwiony, że został odkryty, udaje spokojnego. Jan obraca się do Piotra i ruchem swym odsłania głowę Zbawiciela. Oblicze jego łagodne, poważne a smutne. Jakub starszy przerażony, Tomasz przysięga pomstę, Filip upewnia o swej wierze i miłości. Mateusz z boleścią potwierdza słowa Zbawiciela, Tadeusz podejrzewa, Szymon wątpi [K I, 205].

Poruszenie wywołuje Chrystus. Jego statyczna, pełna majestatu i spokoju postać określa stopień dramatycznego napięcia¹⁴. Na marginesie naszych rozważań warto odnotować, że wysoka ocena niezwykłego wynalazku Leonarda, jakim okazała się ekspresja w malarstwie, która po raz pierwszy pojawiła się właśnie w *Ostatniej Wieczerzy*, miała też swoje negatywne oblicze, jeśli chodzi o rozwój quattrocenta. Bardzo trafnie ujmował to na początku ubiegłego wieku słynny rosyjski krytyk sztuki i podróżnik Paweł Muratow. W *Obrazach Włoch* powiada on tak:

W dziele Leonarda zostało unicestwione to wszystko, co stanowiło urodę quattrocenta: pełna uroku niedoskonałość, romantyczne nieprzemyślenie, senna tajemniczość i słodkie niedopowiedzenie. Tymczasem wieloletni wysiłek genialnego umysłu sprawił, że na ścianie Cenacolo wszystko zostało ostatecznie domyślone, dokonane i dopowiedziane. Quattrocento znalazło tu swoje podsumowanie, a stało się to właśnie w chwili, gdy owa epoka nie mogła się nawet tego spodziewać¹⁵.

I dalej jeszcze wyjaśnia swoje stanowisko:

Największy grzech Leonarda polegał na tym, że wprowadził do malarstwa włoskiego twarze nie tylko wyraziste, lecz nade wszystko wyrażające coś



¹⁴ J. Kremer (*op. cit.*, t. 3, s. 15) podkreśla, że Zbawiciel jest ogniskiem obrazu.

¹⁵ P. Muratow, *Obrazy Włoch*, przeł., przypisy, posł. P. Hertz, Warszawa 1988, t. 2, s. 219. Muratow zajmuje przede wszystkim wpływ, jaki wywierało dzieło Leonarda na całą ówczesną epokę, która bez niego mogłaby się rozwijać w innym kierunku – przede wszystkim chodzi o oddziaływanie *Ostatniej Wieczerzy* z Cenacolo na innych dobrze zapowiadających się malarzy; Muratow wymienia tu m.in. Bramantino, G. Ferrariego czy Sodome. Fresk tyleż okazał się genialny i doskonały, ile sparaliżował geniusz młodszych artystów, nie pozwalając na ich nieskrępowany rozwój. Nawet jeśli uznamy oceny Muratowa za przerysowane albo w pewien sposób prowokacyjne, to nie bez znaczenia pozostaje fakt, że dzieło Leonarda dokonało zasadniczego zwrotu w dziejach malarstwa.



¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ J. Kremer (op. cit., t. 3, s. 304) pisał tak: „Przed kilku laty na jednej z ulic florenckich lakiernik przechowywał powozy, karety, i to we własnej starej muryrowanej wozowni. Zdarzyło się, że jakiś malarz, przypadkowo tamtędy przechodząc, spojrzął w wozownię i spostrzegł, iż w jednym miejscu, z którego tynk obłeciał, pokazały się farby. Przystąpił bliżej i rzeczywiście przekonał się, że pod kilku warstwami wapna był ukryty jakiś stary fresk. Prośbami i usilnymi naleganiami dokonał na koniec, iż lakiernik wytoczył powozy, że zmiotł odwieczne kurze i pajęczyny i że pozwolił tu i ówdzie odłupać wapno. W miarę odrywania ich malarz coraz więcej nabierał otuchy, że tu ukrywa się malowidło znakomitego pędzla. A gdy cała ściana była uwolniona od tej starej powłoki, wystąpiła na świat widny *Wieczera Pańska*, malowana przez Rafaela”.

¹⁸ *Ibidem*, s. 304.

¹⁹ Ciekawe, do jakiego stopnia na kwestii przyznania autorstwa Rafaelowi zaważyła pozycja tego artysty w romantyzmie, a była ona – zwłaszcza w Polsce – bardzo wysoka. A. Kowalczykowa w studium poświęconym recepcji sztuki Rafaela w tamtym okresie (*Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2) wskazała, że zdaniem ludzi z tej epoki był on, obok Homera, Dantego oraz Szekspira, najwybitniejszym twórcą w dziejach ludzkości. Na temat recepcji mistrza z Urbino w polskiej krytyce w. XIX pisał z kolei W. Okoń (*Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 203–216).

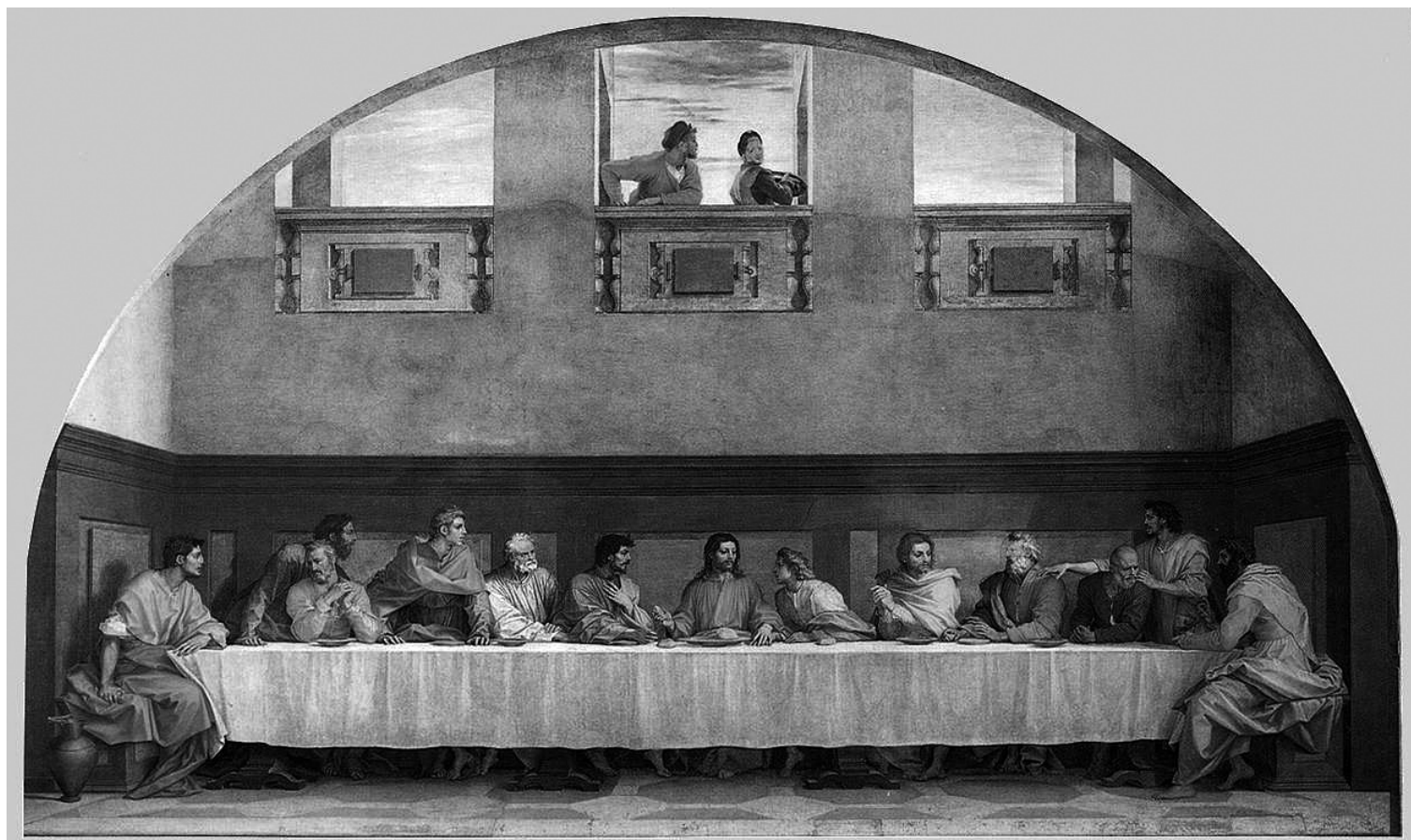
całkiem określonego. Twarze *Ostatniej Wieczery* dlatego wzbudziły taki zachwyty współczesnych, że można z nich było wyczytać, odcyfrować skrytą za nimi psychologię. Stanowiło to nie lada odkrycie. Wszyscy średnio uzdolnieni malarze ujrzeni nagle nowy cel malarstwa, znacznie łatwiej osiągalny dla nich, a zrozumiały dla tłumu widzów. Twarze na ich obrazach nie miały oczywiście w sobie tego uduchowienia, które tchnie z twarzy malowanych przez Leonarda. Teraz chodziło już tylko o to, aby wszystko w nich było łatwo dostępne i zrozumiałe. Licząc na łaskawe zainteresowanie tłumu, artyści lombardzcy i florency malowali tysiące główek, których uśmiech oznaczał świętość albo grzech¹⁶.

Powróćmy jednakże do Kraszewskiego. Pojawiające się w jego relacji z wizyty w Cenacolo spostrzeżenie o dwóch różnych sposobach przedstawiania postaci Zbawiciela w dziejach sztuki: jako surowego sędziego lub jako miłościwego ojca, baranka zgładzającego grzechy albo karzącego za grzechy, nie tylko prowadzi do wskazania na mistrzostwo ujęcia Leonarda, który „w tym obliczu pięknym, spokojnym, pełnym powagi i majestatu” połączył charakter „siły wszechmocnej i dobroci nieziemskiej” (K I, 205), ale też służy podkreśleniu owego napięcia i wywołanego nim konfliktu. Majestat i spokój rysujące się w Chrystusowym obliczu uintensywnia to, co dzieje się z apostołami: „Wśród tych twarzy ludzkich, namiętnych, oburzonych, On jeden *patiens quia aeternus*: a najbliższy uczeń jego najbliższemu też wyrazem swym jest Mistrza” – puentuje Kraszewski (K I, 205–206).

Spokój przed burzą – *Wieczera z San Onofrio*

Ostatnia Wieczera znajdująca się w Cenacolo di Fuligno, w refektarzu dawnego klasztoru San Onofrio we Florencji, zainteresowała Kraszewskiego z kilku powodów: zapewne z uwagi na wartość artystyczną dzieła, temat, usytuowanie, ale chyba przede wszystkim – na atrybucję, o czym zresztą autor *Starej baśni* wspomina w notatkach. Ten pochodzący z pierwszych lat XVI w. fresk, którego niecodzienne i przypadkowe odkrycie opisał Kremer w *Podróży do Włoch*¹⁷, był na przełomie XIX stulecia niemalą sensacją. Początkowo bowiem sądzono, że jego autorem jest Perugino, a w 1845 r. dopatrzono się w przedstawieniu cech wczesnej twórczości Rafaela i – jak informuje Kraszewski – „przypadkowo na szlaku sukni ś[więtego] Tomasza z prawej strony obrazu wyczytano: *Rapl. V.R.S.*” (K I, 292). Bibliograficzny przypis – odnoszący się do stosownej publikacji w „Giorn[ale] del Commercio” – ma tu wzmocnić przyjętą interpretację i głos prozaika. Po latach słuszność w tym sporze przyznano jednak zwolennikom Perugina (mówi się także o uczniach mistrza z Umbrii). W tamtym czasie jednak dyskusja była wciąż żywa, a racja – jak widać choćby z tej relacji czy też ze słów Kremera¹⁸ – pozostawała po stronie zwolenników Rafaelowego autorstwa¹⁹.

Kwestia atrybucji stanowi ramę opisu Kraszewskiego, sformułowanego w relacji do wcześniejszej deskrypcji arcydzieła Leonarda. Porównanie nie tylko ma charakter historyczny, ale też wiąże się z przebiegiem



il. 3 A. del Sarto, *Ostatnia Wieczerza*, fresk, 1520–1525, klasztor San Salvi Florencja; za: R.C. Wirtz, C. Manenti, *Florencja*, przeł. I. Jaworska, J. Sosin, Köln 2011, s. 397



²⁰ W XIX w. za twórcę tego tematu w malarstwie uchodził właśnie Giotto.

²¹ Trzeba pamiętać, że ogromne znaczenie dla formy obrazka miał opis, którego podstawową cechą była „malarskość”, przywoływanie detali o wyraźnie plastycznej proveniencji oraz zgodność przedstawianych rzeczy i zjawisk z ich stanem faktycznym. Dlatego też w ówczesnej krytyce literackiej przy tego typu formach pojawia się przymiotnik „flamandzki”. Odnosił się on zresztą ogólnie do prozy realistycznej. Sam J. I Kraszewski wykorzystywał go w swoich artykułach – zob. np. *O polskich romanopisarzach* lub *O powieści z roku 1851* (ten drugi dotyczy J. K. Gregorowicza), [w:] *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962. Dyskusje i spory na temat ocen flamandyzmu w literaturze szeroko omawia W. Okoń (*op. cit.*, s. 190–203).

²² J. Kremer, *op. cit.*, t. 3, s. 304.

²³ W kontekście uwielbienia dla Rafaela, którego Kremer uznawał za najwybitniejszego artystę w dziejach, ta krytyczna uwaga rysuje się dość interesująco i może świadczyć o tym, że jako historyk sztuki autor *Podróży do Włoch* miał przeczuć wobec tego płótna – przecież okazało się ono dziełem Perugina lub nawet jego uczniów.

podróży (z *Wieczerną* mediolańską autor *Starej baśni* zdążył się zapoznać już na wcześniejszym etapie swojej *grand tour*). Zasada kontrapunktu została wykorzystana w tej relacji z pełną skrupulatnością, choć nie zawsze eksplikatywnie podana. Dobry stan zachowania dzieła ma negatywny odpowiednik w przypadku *Wieczery* z mediolańskiego klasztoru Santa Maria delle Grazie, gdzie widać zatarte kontury, odłamujące się kawałki, opłakany stan całości. Tam była wyszukana kompozycja, która – choćby dzięki niecodziennemu usytuowaniu Judasza (na równi z innymi uczniami) – zrywa z dość bogatą wówczas tradycją tego typu przedstawień. Tu widzimy z kolei, jak malarz „pojął zadanie w sposób jak najprostszy” (K I, 293), zbliżając swoją wizję do wzorca Giottowskiego (a właściwie wzorca Gaddiego)²⁰. Kraszewski musiał także zauważyć zasadniczą różnicę. Oto bowiem – jak podkreśla – u „Leonarda już słowo Chrystusa zrodziło burzę, tu wielki jeszcze spokój panuje, z zadziwieniem jakimś przyjmują je uczniowie, jakby uszom swoim wierzyć nie mogli” (K I, 294). Relacjonując ruchy apostołów, dostrzega w nich prozaik znacznie mniejszy stopień napięcia i dramatyzmu. Gesty postaci są pozbawione cech gwałtowności i nieobliczalnego sensualizmu: „Tomasz, niedowierzający zawsze, [...] nalewa wino z pełnym naturalności poruszeniem”, a Piotr jest tylko „nieco poruszony”; Judasza z kolei, który kłamie jakby całym sobą, wyróżnia gminna, pospolita twarz, pełna buty i namiętności. Ma on w sobie coś zwykłego i prozaicznego, widać w nim jakiś rodzaj ułomności niż „typ przemieszania i zdrady” (K I 294).

W samym opisie zwraca uwagę wydobywanie elementów rodzajowych i motywów zaczerpniętych niemal ze świata rodzimego obrazka lub rodzimej powieści²¹. W tę właśnie stronę kieruje Kraszewski swoją wrażliwość, widząc odmiennosc tego ujęcia nie tylko w ogólnym charakterze, kompozycji i sposobach prezentacji postaci, lecz także w kategoriach bliskiej sobie prozy i związanej z nią narracji. O ile u Leonarda natychmiast wyczuwalny był, ciężący nad całością opisu, duch scenicznego (teatralnego) napięcia, o tyle na *Wieczery* z San Onofrio zaważył duch Kaliope. U Kremera czytamy:

Przecież ona żadnego a żadnego porównania nie wytrzyma z *Cenacolo* Leonarda da Vinci. *Wieczery* Rafaela brakuje dramatyczności a owej pełnej nieprzebranej różnorodności charakterystyki w obliczach, figurach i ruchach. Zdaje się, jakoby większa część uczniów nawet nie dosłyszała słów Zbawiciela. Judasz jest sobie prostym, ordynarnym łotrem i nic więcej²².

Ale to, co dla autora *Podróży do Włoch* było słabością i skazą przedstawienia²³, dla Kraszewskiego mogło stanowić istotną wartość, nie tylko zresztą poznawczą, ale i estetyczną. Stąd też oceny obu krytyków tak bardzo różnią się w tym przypadku, podczas gdy w stosunku do Leonarda są niemal zbieżne. Tropów epickiego kierunku interpretacji dzieła jest u Kraszewskiego znacznie więcej. Sądzę, że do nich należy zaliczyć drobną uwagę o królującym Chrystusie, określającą kierunek rozwoju wydarzeń dużo dalej niż zapowiedź zdrady i męki. Także inną:

o postaciach apostołów, które „rozsadzone są i niepowiązane z sobą [...]”, „osobno nieco rozproszone” – ta z kolei doskonale motywuje późniejsze spostrzeżenia dotyczące rodzajowości i realności ujętych ruchów, przynależnych raczej typom i charakterom niż reakcji na wieść o przyszłej zdradzie.

Dość znaczący dla tego kierunku interpretacji jest drobny epizod drugiego planu, który został w opisie Kraszewskiego umieszczony i zauważony już na początku. Oczywiście, inicjalna pozycja tego wątku może wynikać z samego porządku deskrypcji obrazu, ale czy nie z słuszniejszą racją należałoby jej obecność łączyć ze wspomnianą wcześniej wrażliwością deskryptora? Widniejący między pilastrami nieduży obrazek – „w wielkim oddaleniu i mglisty” (jak relacjonuje Kraszewski) – przedstawiający scenę z Ogrodu Oliwnego: ze śpiącymi uczniami (Janem, Jakubem i Piotrem), zatopionym w modlitwie Jezusem i zstępującym z nieba aniołem z kielichem goryczy, nie tylko puentuje scenę z *Wieczerzy* i wyznacza dalszy przebieg wypadków. Inicjalne ujęcie tego epizodu w opisie odsłania wrażliwość i intencję autora *Kartek...*, stanowi też dowód i potwierdzenie obranego przez niego kierunku interpretacji. U Leonarda tragizm, wyrażający się emocjonalnym ładunkiem postaci, uruchamiał wizję następnych wydarzeń – jak w greckim teatrze, gdzie „nieuchronne” staje w centrum dramatu dzięki swej „nieobecności” (przykładów aż nadto: Jan Kochanowski, William Szekspir, Juliusz Słowacki itd.). We fresku z San Onofrio „nieuchronne” jest częścią przedstawienia, wpisuje się w obrazową warstwę świata: niewielki epizod z Ogrodu Oliwnego uruchamia wprost perspektywę czasową, wprowadza element narracyjności i – co za tym idzie – określony porządek temporalny, będący podstawą opowieści.

Wykonanie mistrzowskie – Andrea del Sarto

Aby zobaczyć *Wieczerzę* Andrei del Sarto, Kraszewski wybrał się na krótką wycieczkę z Florencji (a ściślej: z Fiesole) do San Salvi. Ukryte przed światem w pozostałościach klasztoru, w – co silnie podkreśla pisarz – dobrze zachowanym refektarzu (a zatem usytuowane podobnie jak w przypadku Leonarda i Perugina), dzieło Florentczyka, uznawane go za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli dojrzałego renesansu²⁴, było dla Kraszewskiego negatywnym odpowiednikiem dwóch poprzednio omówionych. W swoim opisie autor *Starej baśni* zwraca uwagę na biegłość techniczną i talent twórcy obrazu z San Salvi. Poświęca im zresztą немало miejsca. Powiada przy tym tak: „Kompozycja bardzo staranna i piękna, wykonanie mistrzowskie, koloryt silny i harmonijny, rysunek poprawny, ruchy postaci urozmaicone [...]” (K I, 334).

Podkreśla też widoczny wysiłek i troskę twórcy *Wieczerzy*, aby układ postaci był dramatyczny, choć uchwycony moment bliższy jest – zdaniem Kraszewskiego – dziełu z San Onofrio niż *Cenie* Leonarda: „apostołowie wzruszeni są, a raczej zdziwieni tylko, uczucie oburzenia i zgrozy nie wybuchło jeszcze” (K I 334). Nie uszedł uwagi prozaika fakt,



²⁴ Obecnie Sarto nie należy do malarzy znanych i popularnych, a jego sława, jaką się cieszył jeszcze w XIX w., mocno przybladła. Właściwie nazywał się Andrea d'Agnolo (1486–1530), był synem florenckiego krawca (wł. „sarto” to właśnie ‘krawiec’), uczniem Piera di Cosimo. Jego styl cechowało niezwykle połączenie mglistych efektów kolorystycznych (*sfumato*) rodem z dzieł Leonarda, cielesności wziętej wprost od Michała Anioła i równowagi kompozycyjnej – od Rafaela, dzięki czemu uznawano go za malarza „bezbłędneho”. Prócz obrazów religijnych tworzył także portrety. Z jego pracowni wyszli wybitni przedstawiciele manieryzmu: Jacopo Pontorno, Rosso Fiorentino i Giorgio Vasari. Do najwybitniejszych jego dzieł zalicza się freski florenckie: na temat życia św. Filipa w Santissima Annunziata oraz na temat życia św. Jana Chrzciciela w Chostro dello Scalzo.



²⁵ Ta ocena bliska jest np. sądom P. Muratowa, który na początku ubiegłego stulecia tak pisał o włoskim malarzu (*op. cit.*, t. 1, s. 192): „Gwoli sprawiedliwości należy stwierdzić, że Andrea del Sarto cudownie wprost opanował sztukę rysunku, w tym znaczeniu, w którym ów boski, tajemniczy i rzadki dar przypadł naprawdę w udziale tylko mistrzom epoki dojrzałego renesansu. Ale sztuka Andrea del Sarto ma w sobie zarazem coś ograniczonego. Złote ręce tego malarza ani na chwilę nie zacierają jego duchowej przeciętności [...]”.

że – w przeciwieństwie do autora fresku uznawanego za pracę Rafaela – Sarto nie wyróżnił niczym szczególnym Judasza, nie posadził go na osobnym miejscu, nie obdarzył jakimś rozpoznawalnym atrybutem (choćby sakiewką); sytuuje to omawiane przedstawienie po stronie tradycji Leonardowskiej. Kraszewski pisze:

Jan, śliczny młodzian, przechylił się ku niemu [Jezusowi], jakby z zapytaniem i wyrzutem. Z drugiej strony przedstawiony (mamy go za Judasza [...]) rękę kładzie na piersiach i przysięga, ale twarz jego zadaje kłam słowu. Dalej w lewo jeden z apostołów powstał z miejsca, oparł się na stole, zagląda (Juda Symon), inny ręce składa zarzekając się (ruch ten powtórzony z drugiej strony), reszta miota się, mówi, niepokoi [K I, 334].

Wskazując na wystudiowaną gestykę postaci, niepozabawioną istotnej ekspresji, Kraszewski podkreślał, że temu figuralnemu układowi, mimo że świadczy on o próbach oddania ruchu, brakuje życia i energii, a piękne twarze apostołów nie wyrażają głębi przeżyć. Duchowa pustka i chłód bijące z fresku, aspirującego przecież tematyką do miana religijnego, stale przewijają się w tej relacji. Motyw ów dotyczy trzech zasadniczych wymiarów dzieła: intencji i aspiracji twórcy, samej kompozycji oraz odbiorcy, jego wrażenia i kontemplacji estetycznej. W przypadku pierwszym pada znamienne określenie: „malarz chłodno opracował [...] swą *Cenę*, obmyślił obraz wielki, ale nie przejął się uroczystością chwili”; w drugim: „życia w ogóle mało”, albo – uwaga dotycząca figury Chrystusa – „pełen świeżości, wdzięku, słodczy, prześliczny, wszakże chłodny”; i wreszcie w trzecim (od strony odbiorcy): „z przyjemnością wpatrując się w to dzieło sztuki, człowiek wobec niego pozostaje zimnym” (K I, 334)²⁵.

Relację Kraszewskiego, w której można – podobnie jak w poprzednich przypadkach – wyróżnić warstwę opisu i warstwę oceny, przenikają antynomie: technika – duchowa istota, kompozycja (układ) – głębia wymowy, kunszt rzemiosła – piękno. Między warstwą zewnętrzną (techniczną) a wewnętrzną (duchową, treściową) w dziele Sarto prozaik dostrzega wielki rozdział, który prowadzi do słabości tego dzieła, do jego niedojrzałości. Oczywiście, Kraszewski sięga przy tej okazji do porównań, które wpisują się w ciąg figur służących retoryce odbioru i retoryce aksjologii. Z jednej zatem strony, mamy pozytywne realizacje: Giotta, Leonarda i Rafaela (czyli Perugino), a z drugiej – negatywny kontrapunkt, czyli dzieło Sarto. Znamienne, że o ile w przypadku prac uznanych przez siebie za dobre Kraszewski określa ich estetyczną istotę, o tyle w przypadku fresku z San Salvi nawet nie podejmuje takich prób, a wręcz wskazuje na jakiś rodzaj atrofii, która przenika kompozycję. Powiada zatem: „nie ma tu ruchu i życia, jaki panuje u Leonarda, ani tego spokoju przed burzą tak przejmującego w fresku di Fuligno Rafaela, ani powagi surowej Giotta” (K I, 334).

* * *

Zestawiony ciąg relacji Kraszewskiego dotyczących kilku znanych realizacji jednego malarzkiego tematu (Ostatniej Wieczerzy), wpisanych w europejską (a właściwie włoską) podróż prozaika i utrwalonych na stronicach *Kartek z podróży*, pozwala zidentyfikować mechanizm deskrypcji i oceny dzieł sztuki, które stanowiły podstawową motywację tej *grand tour* – więcej: w istocie określały punkty marszruty. Oczywiście, trudno byłoby ekstrapolować poczynione przed chwilą obserwacje na całość podróżniczego dzieła Kraszewskiego, tworzącego ciąg podobnych ekfraz o różnym stopniu wyrazistości i rozległości.

Analizowane relacje bez wątpienia cechuje rzeczowy i niemal reportażowy charakter ujęcia – Kraszewski nie kryje przy tym swojej wiedzy i erudycji, której źródłami są rozmaite publikacje fachowe, ale także beletrystyczne i popularne, jak np. ówczesne przewodniki. Okoliczności powstania dzieł sztuki, fakty historyczne i biograficzne dotyczące twórców, anegdoty i legendy *etc.* pełnią funkcję nie tylko elementów poprzedzających i przygotowujących, ale przede wszystkim – akustycznego tła²⁶, na jakie pisarz rzuca zasadniczą relację, co pozwala później tej relacji wybrzmieć w sposób pełniejszy i głośniejszy.

Nie kryje przy tym Kraszewski emocjonalnego i subiektywnego podejścia do oglądanego i kontemplowanego obiektu, co widać nie tylko na poziomie opisu (który – mimo swej rzeczowej i przedmiotowej formy – nie rości sobie przecież pretensji do kompletności i pełności, charakteryzującej spojrzenia naukowe, a nawet popularnonaukowe), ale także na poziomie ocen. U podstaw bowiem tych refleksji leży przede wszystkim intencja aksjologiczna, rodząca się w chwili, gdy deskryptor odsłania istotny sens obrazowego przekazu.

Na ogół przyjmuje się – za Hertzem, współczesnym wydawcą *Kartek z podróży* – że Kraszewski oglądany świat sztuki porządkuje w pierwszym rzędzie według kategorii moralnych, a dopiero później estetycznych. Opisany ciąg ekfraz wskazuje, że fundamentalne jest dla nich kryterium aksjologiczne, silnie powiązane ze strukturą semantyczną przekazu. Oczywiście, gdybyśmy zestawili sądy i opinie Kraszewskiego z innymi opiniami i sądami na temat sztuki (jak to się określa obecnie: innymi, współczesnymi mu, stylami obioru), zobaczylibyśmy także tę właśnie prawidłowość, bardzo silnie opierającą się na sensach naddanych, które – co zrozumiałe – w sztuce i krytyce sprzed rewolty impresjonistycznej stanowią dominantę w kulturze.

Należy także brać pod uwagę wrażliwość i pewne skłonności, wiążące się z faktem, że autor *Kartek z podróży* był przede wszystkim pisarzem. W przypadku przywołanych „podróżnych” deskrypcji ten literacki czynnik okazał się niezwykle istotny. Aby uświadomić sobie jego wpływ i siłę u Kraszewskiego, wystarczy przypomnieć przypadek Cypriana Norwida, który w znacznie większym chyba stopniu uprawiał rysunek i malarstwo, a mimo to jego sposób patrzenia na dzieła plastyczne nie może uwolnić się od literackiej presji. Więcej jeszcze: pod wpływem spoj-



²⁶ Pomysł tzw. pudeł rezonansowych za T. Makowieckim (*Promethidion*, [w:] K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949).

rzenia tego rodzaju rozwija się właściwie cała obfita twórczość plastyczna autora *Solo*. Wspomniana przed chwilą tendencja określa w dużym stopniu styl odbioru Kraszewskiego. Tam, gdzie brakuje wyrazistego ekwiwalentu w postaci zwerbalizowanego głębszego sensu (bo nie on był celem malarza, ale np. zewnętrzne piękno czy biegłość techniczna), jak dzieje się w przypadku *Wieczerzy* Sarto, oceny są bardzo surowe i jednoznacznie negatywne. Z kolei gdy taki sens leży u podstaw dzieła, dekskryptor skupia się na jego ujawnieniu, podporządkowując mu wszystkie elementy swej relacji. Wprowadzane przez Kraszewskiego kategorie *sensu stricto* literackie przy opisach dzieł Leonarda i domniemanego Rafaela mają na celu odsłonięcie aksjologicznego wnętrza rzeczywistości – ruchu i życia (ujmowanych przecież w kategoriach dramatycznych, nieomal scenicznych) oraz spokoju przed burzą (w kategoriach epickiego porządku i epickiej wrażliwości). Znamienna dla tej relacji plastyki i literatury, obrazu i słowa wydaje się w przypadku opisów Kraszewskiego uogólniająca puenta, która zamyka refleksje na temat dzieła z San Salvi: „Tak jest, można malować doskonale i nic dobrego, nic wielkiego nie stworzyć; czyż nie mamy takich mistrzów pióra, którzy umieją pisać, a napisać nic nie potrafili?” (K I, 335).

Słowa kluczowe / Keywords

Józef Ignacy Kraszewski, Ostatnia Wieczerza, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Pietro Perugino, ekfrazza, *Kartki z podróży* /
 Józef Ignacy Kraszewski, The last Supper, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Pietro Perugino, ekphrasis, *Kartki z podróży* (Pages from a Journey)

Bibliografia / References

1. *Andrea del Sarto, disegni, scelti*, annotati A. Petrioli Tofani, Firenze 1985.
2. **Barcelona Pinin, Marani Pietro C.**, *Leonardo*, „*The Last Supper*”, transl. H. Tighe, Chicago 2001.
3. **Kamionka-Straszakowa Janina**, „*Grand Tour*” Józefa Ignacego Kraszewskiego. *Tematyka i poetyka „Kartek z podróży 1858–1864”*, [w:] *Kraszewski – pisarz współczesny*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996.
4. **Kraszewski Józef Ignacy**, *Kartki z podróży, 1858–1864*, przypisy, postłowie P. Hertz, Warszawa 1977, t. 1–2.
5. **Kremer Józef**, *Podróż do Włoch*, t. 3: *Mediolan, Pawia, Genua, Florencja*, Warszawa 1878.
6. **Marani Pietro Cesare**, „*Il Cenacolo*” di Leonardo, Milan 1986.
7. **Muratow Paweł**, *Obrazy Włoch*, przeł., przypisy, postł. P. Hertz, Warszawa 1988.
8. **Okoń Waldemar**, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
9. **Rzepecka Dorota**, *Podróż jako weryfikacja – „Kartki z podróży” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Podróż i literatura, 1864–1914*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008.
10. **Steinberg Leo**, *Leonardo's Incessant „Last Supper”*, New York 2001.

dr hab. Piotr Chlebowski (quidam@kul.lublin.pl)

Adiunkt w Ośrodku Badań nad Twórczością Cypriana Norwida, KUL.

Streszczenie:

**PIOTR CHLEBOWSKI (Institute for the Study of Cyprian Norwid's Literature, Catholic University of Lublin) /
Józef Ignacy Kraszewski's meetings with The Last Supper, or three episodes from an Italian journey**

The article discusses three ekphrases produced by Kraszewski referring to an execution of one pictorial topic, namely the Last Supper, consecutively the famous work executed by Leonardo da Vinci from Milan, *Last Supper* at present assigned to Perugino or Perugino's school (whilst in the mid 19th century it was claimed Raphael's work), and a fresco by Andrea del Sarto from San Salvi. The writer's reports are inscribed in his European (or to be more precise, Italian) journey, and preserved on leaves of his *Kartki z podróży* (Pages from a Journey). The set of the descriptions concerning the grand art subject allows us to recognise a mechanism of description and evaluation of a work of art performed by the author of *Stara baśń* (An Ancient Tale). The analysed relations are undoubtedly marked by substantive and almost report-like approach. At the same time Kraszewski does not hide away his knowledge and erudition which derived from various specialist as well as fiction and popular editions, e.g. guide books of that time. The circumstances under which the works of art were created, historical and biographical facts concerning the painters, anecdotes and legends, etc. function as not only introductory and preparatory elements but first of all – as an acoustic background of the writer's account, which makes it sound more fully and louder. Kraszewski does not hide his emotional and subjective approach to the viewed and contemplated by him piece of art, what can be seen at the level of the very description, which despite its substantive and objective form, does not purport to be a complete one as in case of scientific or even popular scientific approach, but also at the level of formulating judgement. These reflections have their basis in an axiological intention, which is born at the moment when the descriptor reveals a crucial sense of a pictorial message. A “literary” or a “semantic” factor becomes an essential one. To a large extent it defines Kraszewski's style of reception. In case of Sarto's *Supper*, where a simple equivalent in a form of a deeper verbalized sense is lacking (as it was not the artist's aim, he wanted to achieve for instance external beauty or technical proficiency), the judgement and evaluation are strident and clearly negative. Whereas, in case when the sense is the basis of a work of art, the descriptor focuses on revealing it, and subordinates to it all elements of his relation. The sensu stricto literary categories introduced by Kraszewski in his descriptions of works of art by Leonardo and a supposed one by Raphael tend to reveal axiological inside of the reality – motion and life (seen in drama, or even scenic categories), and silence before the storm (in categories of epic order and epic sensitivity).