

Olga Płaszczewska

Piękno w zwierciadle piękna – Torquato Tasso w wizjach Delacroix, Baudelaire’a i Norwida

Tasso romantyków

Na przełomie XVIII i XIX wieku zainteresowanie Torquatem Tassesem przyjmuje nowy kształt: do niesłabnącej w gruncie rzeczy fascynacji jego *Jerozolimą wyzwoloną* dołącza się zauroczenie postacią włoskiego poety, którego dzieje bardzo wcześnie – praktycznie jeszcze za życia Tassa, w okresie jego uwięzienia w Przytułku Świętej Anny w Ferrarze – stały się źródłem legendy, relacjonowanej już w pierwszych refleksjach na temat *Jerozolimy*, a szczególnie barwnie odmalowanej w biografii poety, napisanej przez neapolitańczyka, Giambattistę Manso w 1621 roku¹. Czytelnikom oraz badaczom życia i twórczości Tassa od początku intrygujące się wydawały zmienne koleje losu twórcy, wielbionego przez odbiorców i odrzucanego przez możnych, a zwłaszcza przyczyny odizolowania poety od środowiska dworskiego z nakazu księcia d’Este. Domniemana – a łamiąca konwencje społeczne – miłość do Eleonory d’Este, choroba umysłowa (rzeczywista lub będąca jedynie pretekstem do

¹ Por. U. Déttore, *Torquato Tasso* [w:] *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, CD 4, Milano 2003. Na temat romantycznej fascynacji Tassesem zob. także G. Getto, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli 1979; G. Macchia, *La caduta della luna*, Milano 1995; C. Corti, *Torquato Tasso e i Romantici inglesi* [w:] *Immaginando l’Italia. Itinerari letterari del Romanticismo inglese*, a c. di L.M. Crisafulli, Bologna 2002. Polskim reinterpretacjom legendy Tassa poświęcony jest artykuł W. Kubackiego, *Torquato Tasso nel Romanticismo polacco* [w:] *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, a c. di L. Cini, Venezia 1965, gdzie poruszona zostaje kwestia zainteresowania postacią poety, a nie tylko recepcją jego dzieł i ich wpływem na twórczość autorów rodzimych. Wcześniej wspomnianą problematykę porusza badacz przy okazji rozważań dotyczących Mickiewicza i weneckiego zwyczaju śpiewania „strof Tassa” przez gondolierów. Zob. W. Kubacki, *Zwrotki Tassa na weneckich lagunach* [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigońia*, Kraków 1961.

umieszczenia Tassa w więzieniu, co niewątpliwie świadczy o niejasnym statusie szaleńca w kulturze szesnastowiecznej²) to podstawowe elementy mitu, jaki wytworzył się wokół postaci włoskiego pisarza.

Mit ten przejęli i swoiście reinterpretowali twórcy, których dzieła powstały w okresie romantyzmu lub są tradycyjnie odczytywane jako pokrewne romantycznej ideologii³. Wacław Kubacki zwraca uwagę, iż żywot Tassa, jaki znalazł

² Jak relacjonuje Michel Foucault, to również postać sytuująca się poza obowiązującymi „kategoriami gatunków”: wymaga odosobnienia i opieki, a jednocześnie niemożliwa jest jej precyzyjna klasyfikacja medyczna. Por. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszczycka, Warszawa 1987, s. 118–119.

³ Warto przytoczyć w tym miejscu kilka informacji dotyczących realizacji wcześniejszych. W XVIII stuleciu historię literackich reinterpretacji historii Tassa rozpoczyna komedia wierszem Carla Goldoniego (1755), gdzie akcent pada na kontrast pomiędzy duchową samotnością poety a plotkarską atmosferą dworu (por. U. Dettore, *Torquato Tasso*). W roku 1790 Johann Wolfgang Goethe opublikował dramat zatytułowany *Torquato Tasso*, którego zasadniczym wątkiem był problem miejsca i roli artysty dworskiego. Nieco później, w latach 1799–1800, w Paryżu ukazały się *Les veillées du Tasse* (*Le Veglie del Tasso*, *Marzenia Tassa*). Ten dwujęzyczny tekst w formie urywanych „zapisków więziennych” Tassa został wkrótce zdemaskowany jako utwór nieoryginalny: mistyfikacji dopuścił się Giuseppe Compagnoni. Świadomość, iż *Marzenia* były literackim fałszerstwem, wcale nie zmniejszyła powodzenia tego utworu wśród odbiorców (por. G. Fantuzzi, *Torquato Tasso* [w:] *Dizionario Bompiani...*). W roku 1820 ukazał się polski przekład *Marzeń*, dokonany przez Adama Kasperowskiego. Wacław Kubacki zwraca uwagę na typowo sentymentalną kreację Tassa, dostrzegając w fikcyjnym pamiętniku echa *Nowej Heloizy* i *Cierpień młodego Werthera* (por. W. Kubacki, *Zwrotki Tassa na weneckich lagunach*, s. 313). Prawdopodobnie właśnie tekst Compagnoniego zainspirował Byrona, który w roku 1817 napisał swój *Lament Tassa* (*The Lament of Tasso*; por. M. Praz, *Torquato Tasso*, *Dizionario Bompiani...*). Jego liryczny monolog zdeterminował sposób postrzegania postaci autora *Jerozolimy wyzwolonej* przez dziewiętnastowiecznych odbiorców i w znacznym stopniu przyczynił się do odkrycia tej postaci przez pokolenie romantyków. Na temat Tassa wypowiadał się, między innymi, Stendhal w *Promenades dans Rome*, Giacomo Leopardi nie tylko wielokrotnie wracał do tej postaci w *Zibaldone dei pensieri*, lecz także przywołał ją w, poświęconym zagadnieniu wyobraźni, pamięci oraz ich związków z cierpieniem, dialogu, który zamieścił w swoich *Dzielnkach moralnych*. W latach trzydziestych XIX wieku we Włoszech powstało także kilka pomniejszych sztuk teatralnych poświęconych tej postaci. Torquato Tasso stał się również bohaterem literatury polskiej; kilka stron w swoich zapiskach poświęciła poecie Izabela Czartoryska (zob. A. Aleksandrowicz, *Kult Torquata Tassa na dworach Czartoryskich* [w:] *Z ducha Tassa*, red. R. Ociecek, B. Mazurkova, Katowice 1998), zapomniany dziś Edward Marian Galli w 1842 roku opublikował o nim dramat (zob. J. Weinberg, *Zapomniany polski dramat o Tassie* [w:] *Włochy a Polska – wzajemne spojrzenia*, red. J. Okoń, Łódź 1998). Postać włoskiego twórcy pojawiała się także w wierszach Do Torquata Juliana Korsaka, *Torquatowi Tasso. Na San Onofrio i Tasso* Teofila Lenartowicza (na ten temat zob. W. Wójcik, *Tasso w oczach Teofila Lenartowicza* [w:] *Z ducha Tassa*). Lucjan Siemieński uczcił pamięć poety sonetem *Na liść z wieńca Tassowego*, otrzymanym, jak przypuszcza J.W. Gomulicki, od Cypriana Norwida (por. J.W. Gomulicki, *Norwid a Tasso*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1955, z. 3). Interesowali się Tassem i jego twórczością Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Cyprian Norwid i Zygmunt Krasiński. Refleksje na temat ich recepcji *Jerozolimy wyzwolonej*, ech lektury Tassa i stosunku do jego postaci znalazły się w licznych opracowaniach dotyczących mniej szczegółowych zagadnień oraz w pracach poświęconych *Jerozolimie wyzwolonej* i jej miejscu w historii literatury polskiej. Jako przykład warto przytoczyć następujące prace: J. Krzyżanowski, *Wpływ Tassa na twórczość Słowackiego*, „Biblioteka Warszawska” 1914, t. 2; R. Pollak, *„Gofred” Tassa – Kochanowskiego*, Wrocław 1973; W. Gomulicki, *Norwid a Tasso*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1955, z. 3; W. Kubacki,

się w jednym z trzech, poświęconych twórcy *Jerozolimy wyzwolonej*, tomów obszernej *Histoire littéraire d'Italie* Pierre-Louisa Ginguené⁴, stał się jednym ze źródeł kształtujących obowiązujące w epoce wzorce życia romantyka⁵. Genialny i odtrącony poeta, ogarnięty obłędem, nieszczęśliwy kochanek, buntownik i więzień to nie tylko bohater skłaniający do refleksji nad dramatem samotności oraz indywidualizmu, znaczeniem poezji i rolą artysty w świecie podporządkowanym potrzebom materialnym⁶, lecz także postać obdarzona walorem „teatralnej malowniczości”⁷, co sprawiło, że historia Tassa zainspirowała również wiele przedstawień malarskich⁸. Do najświetniejszych należą płótna i szkice Eugène’a Delacroix, ukazujące pobyt artysty w więzieniu.

Wbrew konwencjom

Na tle niezliczonych, często silnie uschematyzowanych, literackich reinterpretacji legendy Tassa wyróżniają się utwory powstałe właśnie pod wpływem obrazów i rysunków ilustrujących dzieje włoskiego poety, wśród nich sonet Charles’a Baudelaire’a z roku 1842, *Na „Tassa w więzieniu” Eugeniusza Delacroix* (*Sur „Le Tasse en prison” d’Eugène Delacroix*)⁹, który – wychodząc poza obowiązujące reguły odczytywania historii Włocha – stanowi próbę jej nowoczesnej lektury. Malarstwo staje się pretekstem do niekonwencjonalnego spojrzenia na Tassa również w liryku Cypriana Norwida *Wierny – portret*. Komentarz przez Marię Delaperrière zbliżenie Baudelaire’a i Norwida, twór-

Zwrotki Tassa na weneckich lagunach; Z. Sudolski, *Kraśniński – Tasso*, „Miscelanea Łódzkie” 1995, nr 1 (13); T. Ulewicz, *L’opera poetica del Tasso nella coscienza culturale dei Polacchi* [w:] *Tasso e l’Europa (con documentazione inedita)*. Atti del Convegno Internazionale, Bergamo 24–25 maggio 1995, a c. di D. Rota, ed. M. Baroni, Viareggio–Lucca 1996.

⁴ Wydane w latach 1811–1823 10-tomowe dzieło Ginguené było jednym z podstawowych – obok *Histoire des républiques italiennes* Jeana-Charles’a-Léonarda Simonde de Sismondi – źródeł wiedzy na temat literatury, cywilizacji i dziejów Włoch, do jakich sięgano w Europie w pierwszej połowie XIX wieku. Por. O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003, s. 143–144.

⁵ Por. W. Kubacki, *Torquato Tasso nel Romanticismo polacco*, s. 263.

⁶ Por. C. Corti, *Torquato Tasso e i Romantici inglesi*, s. 35.

⁷ Świadectwem postrzegania dziejów Tassa jako szczególnie nadających się do przeniesienia na scenę była opera, jaką Gaetano Donizetti wystawił w Rzymie w roku 1833. Instrumentalną ilustrację żywota włoskiego poety stworzył natomiast Ferenc Liszt, komponując poemat symfoniczny zatytułowany *Tasso. Lamento e trionfo* (1854, pierwotna wersja 1849).

⁸ Zob. F. Pellegrino, F. Poletti, *Episodi e personaggi della letteratura*, Milano 2003, s. 279–280. Szczególnie często ukazywano scenę lektury *Jerozolimy wyzwolonej* dla księcia d’Este, Eleonory i dworu w Ferrarze (malowali ją, między innymi, Domenico Morelli, Luigi Busi, Carl Ferdinand Sohn, Giuseppe Mancinelli). Zainteresowaniem cieszyły się także epizody z okresu pobytu poety w więzieniu, czego świadectwem są prace Delacroix.

⁹ Wiersz ten został po raz pierwszy opublikowany na łamach „Revue Nouvelle” 1 marca 1864 roku. Zob. J.W. Gomulicki, przypis nr 478 [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, opr. J.W. Gomulicki, t. 9, *Listy 1862–1872*, Warszawa 1971, s. 560.

ców, którzy nierzadko odwiedzali te same wystawy i interesowali się tymi samymi malarzami¹⁰, dokonuje się więc nie tylko w przestrzeni sztuk pięknych, lecz także w sferze poezji i zainteresowań literackich.

Warto się posłużyć przykładem zarówno utworu Norwida, jak i obrazu Delacroix oraz towarzyszącego mu poetyckiego komentarza Baudelaire'a, by zbadać proces przejścia od zwykłej, „narracyjnej” realizacji obiegowego tematu do symbolicznej lektury dziejów wybranej postaci i dzieła sztuki, czyli przekonać się, jak legenda przekształca się w sztukę i jak poprzez sztukę zostaje zinterpretowana.

Pędzlem Delacroix

Eugène Delacroix, „jeden z najbardziej wykształconych i odczytanych artystów” swojej epoki¹¹, był także głęboko poruszony życiem¹² oraz nieszczęśliwym losem Tassa: cytowany przez Claude'a Pétry list malarza z roku 1819 przynosi, ujętą w formę retorycznych pytań, dogłębną analizę psychologicznej i społecznej sytuacji włoskiego poety. Malarz rekonstruuje stan bezsilnej rozpacz człowieka oskarżanego o szaleństwo i niemoc twórczą¹³, której objawami somatycznymi są gorączka, płacz i omamy. Temat okazuje się inspirowany także dla twórczej wyobraźni Delacroix, który już w roku 1823 przygotowuje się do jego realizacji plastycznej¹⁴. Ostatecznie malarz podjął pracę nad dwoma ujęciami tematu. Kolejne warianty pierwszego określa tytuł *Le Tasse dans la maison des foux (Tasso w przytułku dla obłąkanych)*, drugiego – *Le Tasse en prison (Tasso w więzieniu)*. Delacroix malował Tassa niejedno-

¹⁰ Por. M. Delaperrière, *Norwid i Baudelaire: zbliżenie przez sztukę* [w:] *Od tematu do tematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007, s. 283.

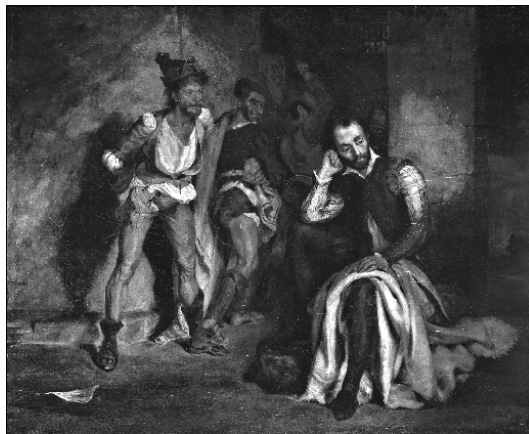
¹¹ Por. M. Poprzęcka, *Kochankowie z masakrą w tle i inne eseje o malarstwie historycznym*, Warszawa 2004, s. 88.

¹² Wspominając o literackich i artystycznych pasjach Delacroix, Juliusz Starzyński zaznacza, iż „życie poetycki Torquata Tassa, z najgłębszym wzruszeniem odczytywany, stawał się poniekąd [...] własnym żywotem malarza”. Zob. J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności. Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, Warszawa 1972, s. 65.

¹³ Por. List do J.-B. Pierreta z 22 września 1819 roku [w:] E. Delacroix, *Correspondence générale*, Paris 1936–1938, t. 1, s. 54. Odwołanie za C. Pétry, *Le héros romantique* [w:] *Delacroix. Le naissance d'un nouveau romantisme. Rouen, Musée de Beaux-Arts: 4 avril–15 juillet 1998*, Paris 1998, s. 89.

¹⁴ Por. E. Delacroix, *Dzienniki. Część pierwsza (1822–1853)*, przeł. J. Guze, J. Hartwig, Gdańsk 2003, s. 458, przyp. 23. Nie był to jedyny wątek włoski w twórczości Delacroix: dziś znany jest przede wszystkim obraz z 1822 roku, nawiązujący do *Boskiej Komedii*, a zatytułowany *Barka Dantego* (lub: *Dante i Wergiliusz w piekle*). Por. W. Hofmann, *Une époque en rupture. 1750–1830*, przeł. M. Couffon, Paris 1995, s. 582–583, jednak artysta tworzył również płótna inspirowane dziejami Wenecji (także w interpretacji Byronowskiej), jak *Egzekucja doży Marino Faliero* (1826), *Dwaj Foscarini* (1855), lub nawiązujące (kompozycją, kolorem) do dzieł Tycjana i Tinotretta (por. M. Zgórniak, *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995, s. 41–74).

krotnie¹⁵, co świadczy zarówno o długotrwałym zainteresowaniu twórcy realizowanym wątkiem, jak i o upodobaniach oraz fascynacjach publiczności. Różnice między wersją z roku 1824 a wariantem datowanym na rok 1839 to ciekawa ilustracja zmian, zachodzących w procesie postrzegania bohatera przez malarza. Poeta – pierwotnie portretowany jako myśliciel w dworskim stroju renesansowym, w charakterystycznej postawie zadumy, kontrastującej z otaczającą go przestrzenią chaosu i obłędu, w której sam stanowi element obcy, a której zdaje się nie dostrzegać (zob. il. 1¹⁶) – w realizacji późniejszej ukazany zostaje jako człowiek do tego stopnia dotknięty acedią, że dolegające mu „zmieszanie umysłu lub sprzykrzenie i gorycz duszy jałowej”¹⁷ wyrażają się także zewnętrznym zaniedbaniem, posuniętym tak daleko, że rozchełstanie i zniszczenie odzieży wydaje się dowodem autoagresji lub całkowitego odrzucenia samego siebie (zob. il. 2¹⁸). Szczątki rękopisu, rozrzucone u stóp poety, dopełniają wizję destrukcji, nad którą zdaje się rozmyślać bohater. Jego umysłową „nieobecność”, pełne oddalenie od tego, co go otacza, wyraża utkwione w pustce spojrzenie.



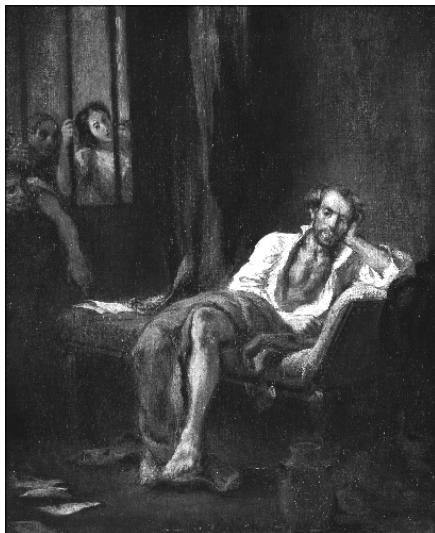
Il. 1: E. Delacroix, *Tasso w domu obłąkanych*, 1824, reprodukcja dzięki uprzejmości Nathan Fine Art. Berlin/Zurich (© Nathan Fine Art, Berlin)

¹⁵ Wizerunkiem Tassa w więzieniu zajmował się w latach 1819, 1824–1825, 1827 i 1844, natomiast pracę nad portretem poety w domu obłąkanych rozpoczął w 1823, a zakończył w 1839 roku, wystawiając obraz na Salonie. Por. E. Delacroix, *Dzienniki. Część pierwsza (1822–1853)*, s. 455, przyp. 6 oraz s. 458, przyp. 23.

¹⁶ E. Delacroix, *Tasso w domu obłąkanych*, 1824, reprodukcja dzięki uprzejmości Nathan Fine Art. Berlin/Zurich (© Nathan Fine Art, Berlin).

¹⁷ Por. W. Bałus, *Acedia i jej następstwa*, „Znak” 1992, nr 9 (448), s. 73.

¹⁸ E. Delacroix, *Tasso w więzieniu*, 1839, w zbiorach Musée Oskar Reinhart „Am Römerholz” (Szwajcaria), reprodukcja dzięki uprzejmości Oskar Reinhart Collection ‘Am Römerholz’, Winterthur, (© Museum).



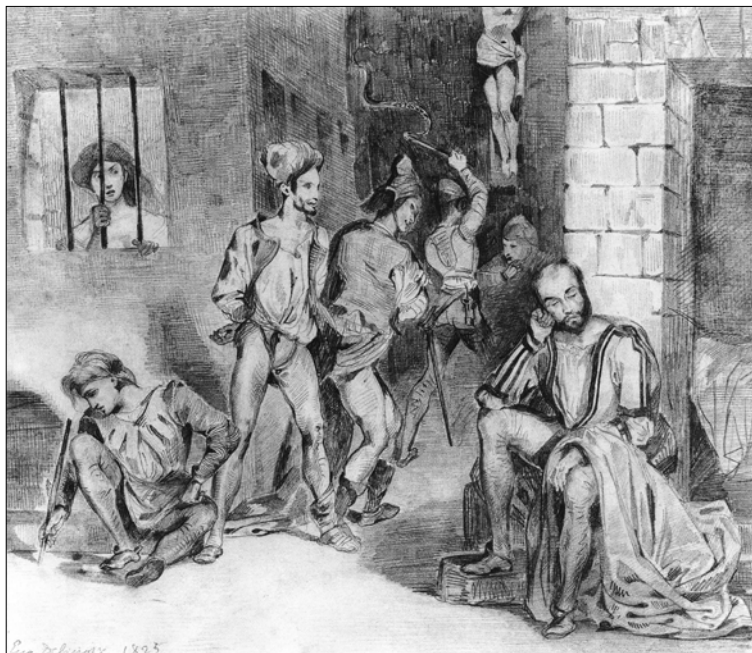
Il. 2: E. Delacroix, *Tasso w więzieniu*, 1839, reprodukcja dzięki uprzejmości Oskar Reinhart Collection 'Am Römerholz' Winterthur (© Museum)

Modyfikacji ulega także bezpośrednie otoczenie Tassa: w obrazie wcześniejszym więzienna sceneria z nagimi murami pogrążonymi w mroku – precyzyjnie narysowana w szkicu – jest zaledwie zaakcentowana grą barw, a jej surowość podkreśla właściwie brak jakichkolwiek sprzętów, natomiast w drugiej wersji znakiem zamknięcia staje się zakratowane okno za zerwaną zasłoną, podczas gdy wewnątrz, w którym przebywa poeta, mogłoby uchodzić za pokój miłośnika wygod i względnego przepychu. Inna jest również relacja pomiędzy Tassem a obłąkanymi: na płótnie z roku 1824 pojawia się grupa postaci ze środkowej części studium przygotowawczego: śmiejący się mężczyzna w jasnej koszuli, ze skrępowanymi z tyłu rękami, jego towarzysz z obnażonym udem i demonicznym grymasem na twarzy, strażnik czy kat w czerwieni, zastygły w geście uderzenia, przerażony szaleniec, którego twarz mający w mroku – stoją tuż obok poety, znajdują się w tej samej przestrzeni. Na drugim obrazie dystans pomiędzy Tassem a pozostałymi więźniami pogłębia się – obłąkani należą niejako do innego świata, oddzielonego murem i kratą, przez którą jednak próbują się wdrzeć na pozornie spokojne terytorium odosobnienia: ich zaciekawione spojrzenia, natrętne gesty skierowane są przeciwko temu, kto nie pasuje do rzeczywistości szpitala dla szalonych. Podobnie jak w portretach pensjonariuszy przytułku dla umysłowo chorych pędzła Géricaulta, w stworzonej przez Delacroix interpretacji legendy Tassa szaleństwo staje się tym ciekawszym „studium namiętności, nieszczęścia, nie-

zwykłości, geniuszu”¹⁹, że pojawia się w nim próba refleksji, czy obłąd jest „prawdziwy”, a czy stanowi przejaw wyższego stanu świadomości, niedostępnego przeciętnemu człowiekowi, lecz właściwego poecie.

Niezmienny element przedstawień Delacroix to wspomniany wcześniej nieobecny wzrok Tassa. Wyraźny jest już w szkicu z roku 1825, który – gdyby nie odrodzeniowa stylizacja głównej postaci – można by wziąć za reportażowy szkic z odwiedzin w jednym z paryskich domów dla obłąkanych, jeszcze przed zdjęciem kajdan i rezygnacją z metod karania za szaleństwo (zob. il. 3²⁰).

Na rysunku oraz na płótnie powstałym około roku 1824 bohater unika kontaktu zarówno z obserwatorami wewnętrznymi, czyli z natrzasającymi się zeń szaleńcami, jak i widzami z zewnątrz: jego spojrzenie omija także publiczność. W wariancie z roku 1839 Tasso wpatruje się „poza” przestrzeń obrazu, jednak jego spojrzenie skierowane jest na widza: takie przedstawienie sprawia, że odbiorca staje się współuczestnikiem przedstawionej na płótnie sceny.



Il. 3.: E. Delacroix, *Tasso w domu obłąkanych*, 1825, szkic ołówkiem, reprodukcja za: W. Hofmann, *Une époque en rupture. 1750–1830*, przeł. M. Couffon, Gallimard, Paris 1995, s. 587 – grafika z kolekcji prywatnej, prawa autorskie Collection particulière posiada wydawnictwo Editions Gallimard

¹⁹ Por. A. Kowalczykova, *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978, s. 20.

²⁰ E. Delacroix, *Tasso w domu obłąkanych*, 1825, szkic ołówkiem, reprodukcja za: W. Hofmann, s. 587.

Okiem Baudelaire'a

Włączony do cyklu *Epigrafów* (*Épigraphes*) wiersz Charles'a Baudelaire'a nie nawiązuje do wątku Tassa w sposób tradycyjny: nie opiewa niedoli odtrąconego kochanka, który niewłaściwie ulokował swoje uczucia, poety, którego nie rozumiano. Nie zostaje w nim wykorzystany chwyt prozopopei, pozwalający Byronowi, a wcześniej Compagnoniemu, na poetyckie wskrzeszenie Tassa i włożenie w usta postaci szesnastowiecznej rozważań oraz spostrzeżeń ludzi XIX stulecia. Tytuł utworu (*Sur „Le Tasse en prison” d'Eugène Delacroix*), który w gruncie rzeczy przytacza podpis spod eksponowanego malowidła, dostarczający „wskazówek literackich i historycznych”, z perspektywy zwiedzającego „niezbędnych do zrozumienia dzieła”²¹, jedynie na pozór określa, co będzie przedmiotem refleksji lirycznej: konkretny obraz pędzla Delacroix. Rzeczywiście, sonet otwierają wersy ekfrastycznego komentarza, jakim opatruje się dzieło sztuki:

Le poète au cachot, débrillé, maladif
Roulant un manuscrit sous son pied convulsif,
Mesure d'un regard que la terreur enflamme
L'escalier de vertige où s'abîme son âme²².

Dwa pierwsze wersy precyzyjnie relacjonują to, co widzi patrzący na obraz. Status Tassa jako twórcy nie zostaje podany w wątpliwość, natomiast fakt, iż nazwisko pojawia się jedynie w zacytowanej w tytule wiersza nazwie płótna, sygnalizuje także możliwość symbolicznego odczytania przekazu: słowo „Tasso” funkcjonuje jako synonim terminu „poeta”. Określona zostaje także sytuacja uwięzienia, zaś epitety opisują szczegółowo, choć lakonicznie, bez zbędnych upiększeń, stan bohatera – zewnętrzne objawy jego przeżyć wewnętrznych (czyli to, co może przekazać sztuka malarska). Obdarte ubranie i chorobliwy wygląd wyjaśniają, co się z Tassem dzieje – rękopis nerwowo podeptany jest znakiem wewnętrznego konfliktu. Jednak komentarz Baudelaire'a nie jest wyłącznie próbą poetyckiego u n a o c z n i e n i a namalowanej sceny: w trzecim wersie wprowadzone zostają elementy interpretacji – rzeczywisty obserwator obrazu Delacroix nie wie, co widzi przed sobą Tasso, tymczasem w sonecie pojawia się metaforyczna wizja otchłani, w którą wpada dusza poety. Warto zauważyć, że przestrzeń, otwierająca się pod „rozpłomionym

²¹ Por. H. Höllander, *Literatura – malarstwo – grafika*, przeł. K. Lukas [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 222. Ponieważ wiadomo, że Delacroix wielokrotnie podejmował wątek Tassa w więzieniu lub przytułku dla obłąkanych, nie ma wątpliwości co do tego, czy cytowany przez Baudelaire'a tytuł obrazu sugeruje odbiorcy prawidłowe skojarzenia literackie i legendarne.

²² „Poeta w turmie, chory, w zszarganej odzieży, / U stóp rękopis, w szale podeptany, leży, / Przerazenie się pali w oczach, kiedy bada / Ową otchłani zawrotną, gdzie duch jego spada”. Ch. Baudelaire, *Sur „Le Tasse en prison” d'Eugène Delacroix / Na „Tassa w więzieniu”*, przeł. J. Opęchowski [w:] Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, opr. M. Leśniewska, J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 426. Dalsze cytaty według tego wydania i w podanym przekładzie.

grozą spojrzaniem” Tassa, która ma obrazować ogarniający bohatera obłęd, dzięki zwrotowi *l’escalier de vertige* w zaskakująco spójny sposób wpisuje się w poetykę więzienia (można by niemal przypuszczać, że przed Tassem rozpościera się plastyczna otchłań *Wieżień* Piranesiego).

Odwołania do sfery wrażeń wzrokowych, dzięki którym pierwsza strofa sonetu stanowi rodzaj stylizowanej wypowiedzi krytycznej na temat sztuki, w drugiej zwrotce zostają zastąpione obrazami nawiązującymi do innej kategorii doznań:

Les rires enivrants dont s’emplit la prison
Vers l’étrange et l’absurde invitent sa raison;
Le Doute l’environne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule²³.

Rozszerzenie refleksji o opis doświadczeń audytywnych pogłębia dramatyzm przesłania, które przemienia się w poetycką analizę obłędu. Przestrzeń wokół Tassa napętnia się przerażającymi odgłosami – ich charakterystyka stanowi próbę zdefiniowania szaleństwa: konkretnego, które ogarnia bohatera lirycznego²⁴, oraz hipotetycznego, poruszającego wyobraźnię romantyków zwłaszcza jako zjawisko pokrewne natchnieniu twórczemu i szczególnie niezwykłe, jeśli jego ofiarą staje się artysta. Postać sytuująca się na „pograniczu patologii” to wcielenie bohatera romantycznego²⁵. Wybuchy śmiechu, które „upajają” lub brzmią jak śmiech pijanego, zastępują więc opis sytuacji zewnętrznej, sprzyjającej popadnięciu w obłęd. W Baudelaire’owskiej lekturze obrazu Delacroix śmiech staje się znakiem wszystkiego, co przeciwstawia się rozumowi. Poddany jego działaniu umysł artysty musi zatem zmierzyć się z tym, co dziwne i absurdalne. W połowie strofy dochodzi jednak do zdumiewającej metamorfozy metafor: obdarzony przenośnym znaczeniem śmiech okazuje się jednak składnikiem świata realnego, natomiast abstrakcyjne pojęcia – lęk i zwątpienie – stają się upersonifikowanymi bytami, prześladowającymi Tassa. W tej wizji strach ukazuje prawdziwie romantyczne oblicze, zgodne niemal z Hugoliańską koncepcją groteski²⁶, gdyż łączy w sobie równocześ-

²³ „Pijany śmiech, huczący w więzieniu dokoła, / Gdzieś w kraj niedorzeczności jego umysł woła, / Otacza go Zwątpienie, a Lęk obłąkańczy / Śmieszny, wstrętny wciąż inny przed nim, za nim tańczy”.

²⁴ Giovanni Getto podkreśla, iż właśnie francuscy romantycy byli najzagorzalszymi przeciwnikami uznania szaleństwa Tassa za autentyczne i odczytywali je jako odpowiedź artysty na społeczne niezrozumienie i niesprawiedliwość ludzi małodusznych, którzy nie umieli docenić jego wielkości. Por. G. Getto, *Malinconia di Torquato Tasso*, s. 22–23.

²⁵ Por. A. Kowalczykowa, *Ciemne drogi szaleństwa*, s. 11.

²⁶ „1) [...] Brzydota istnieje obok piękna, to co szkaradne przy tym co miłe dla oka; [...] groteska jest drugą stroną wzniosłości, a zło jawi się wraz z dobrem, mrok ze światłem [...]. 2) Groteska wydaje się być pauzą, członem porównania, punktem wyjścia, z którego można się wzniesić ku pięknu”. V. Hugo, *Przedmowa do dramatu „Cromwell”*, przeł. J. Parvi [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, opr. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 304, 308.

nie szpetotę i śmieszność, a jego wielopostaciowość wydaje się nawiązaniem do głoszonych przez Delacroix teorii piękna, pojmowanego jako „spotkanie wszystkich konwencji”²⁷. Obraz *Tasso w więzieniu* jest tych koncepcji praktyczną realizacją. Obecność wykrzywionych, obdartych, upodlonych wariatów na płótnie, będącym refleksją nad samotnością poety²⁸, nie umniejsza wzniosłości sceny ani nie czyni jej śmieszną, lecz podkreśla jej tragizm. W analizowanym sonecie przedstawione przez malarza postaci szaleńców zostają zinterpretowane nie jako element sztafażu sytuacyjnego, lecz jako ucieleśnione projekcje stanów ducha poety. Na tej podstawie można by dojść do wniosku, iż Baudelaire odczytuje obraz nie w sposób narracyjny, traktując go jako opowieść o pewnej chwili z życia Tassa, lecz nadaje mu wymowę metaforyczną, korzystając z dostępnej wiedzy na temat obłądu, którego jednym z objawów bywają halucynacje. Dalsza lektura sonetu pozwala jednak stwierdzić, iż Baudelaire’owska interpretacja omawianej sceny nie ogranicza się jedynie do uznania postaci szaleńców za wytwór rozgorączkowanej wyobraźni uwięzionego, czyli do potraktowania obrazu Delacroix jako swoistej wizji sennej²⁹, gdyż sam bohater okazuje się kimś więcej niż renesansowym twórcą o skomplikowanych losach.

W tercynach dochodzi do połączenia refleksji nad tym, co widzialne, i tego, co odbiorca obrazu dzięki intuicji i zdolnościom empatycznym może odgadnąć:

Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont’essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

Ce rêveur que l’horreur de son logis réveille –³⁰

Dostrzegalne, a więc wyrażalne za pomocą środków malarskich są widma, przestrzeń „niezdrowej nory”, mimika postaci. Wizja poetycka rozszerza się o elementy ruchu (wirowanie roju zjaw) i dźwięku (krzyki). Te składniki również należą do sfery zjawisk dostępnych obserwatorowi zewnętrznemu, choć nie stanowią już części świata przedstawionego na płótnie. Towarzyszy im jednak komentarz, którego nadawcą może być jedynie Tasso jako podmiot

²⁷ Por. J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności...*, s. 13–14.

²⁸ Por. C. Pétry, *Le héros romantique*, s. 89.

²⁹ Uzasadnienia takiej interpretacji można by szukać, odwołując się do tych obrazów z epoki, w których sztafaż oniryczny stanowi podstawowy element konstrukcyjny dzieła – takich jak *Sen Osjana* Jeana Auguste’a Dominique’a Ingres’a (1813), gdzie element „senny” zostaje jednak zasygnalizowany odpowiednią grą światła (emanującego od postaci ku śnionej przez nią rzeczywistości) i oparami mgły otaczającymi scenę. W żadnej z realizacji *Tasso w więzieniu* takie efekty się nie pojawiają, co świadczy o wyjątkowej oryginalności i pomysłowości Baudelaire’owskiego odczytania obrazu.

³⁰ „Ów geniusz, gdy mu domem ta nora niezdrowa, / To błazeństwo min, płasów, te krzykliwe słowa, / Ten rój widm, co mu uszy napełnia zamętem, // Ten marzyciel, na dom swój patrzący ze wstrętem (...).”

przeżywający stan uwięzienia, odbierający otaczające go odgłosy jako dźwięk szczucia. Hałas, który nie jest neutralny, lecz wrogi, staje się ucieleśnieniem grozy i odrazy, jakie sytuacja zniewolenia i ograniczenia wywołuje w bohaterze.

W sonecie użyte zostają trzy określenia charakteryzujące Tassa: poeta, geniusz i marzyciel. Romantyzm nadaje tym terminom szczególne znaczenie. Każdy z nich określa jednostkę obdarzoną wyjątkowymi zdolnościami poznawczymi – takimi jak możliwość marzenia oraz natchnienie poetyckie – oraz twórczymi, a ponadto niezwykle wrażliwością emocjonalną i estetyczną. Romantycznym geniuszem, *rêveurem*, poetą nie może być ktoś przeciętny, toteż nie dziwi użycie tych pojęć w odniesieniu do Torquata Tassa, który w dziełnastowiecznym mieście funkcjonował jako rzeczywiste wcielenie wymienionych cech³¹.

Baudelaire'owska interpretacja sięga jednak dalej: na obrazie Delacroix Tasso, poeta *par excellence*, nie jest jednak wyłącznie ilustracją romantycznych wyobrażeń na temat roli i miejsca artysty w świecie:

Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!³²

Konkluzja refleksji nad dziełem sztuki okazuje się zaskakująca. Torquato Tasso w więzieniu to symbol „doli artysty w ogóle, łamiącego się nieuchronnie w kontakcie z rzeczywistością”³³, symbol ludzkiej duszy, pogrążonej w „mrocznych snach” czy marzeniach. Jej aktywność zostaje zdławiona przez rzeczywistość – postrzeganą jako byt realny i upersonifikowaną, podobnie jak lęk i zwątpienie, poprzez użycie wielkiej litery.

Wiersz Baudelaire'a stanowi zatem świadectwo refleksji nad sztuką, w której kontemplacja wytworzonego przez artystę piękna pobudza do rozważań filozoficznych. Inspiracją do symbolicznej interpretacji dzieła sztuki staje się zaś postać Torquata Tassa, w XIX wieku często traktowanego jako prefiguracja oraz ucieleśnienie mitu romantycznego artysty. Zasadą *sine qua non* rozumienia tekstu jest więc nie tylko „znajomość artefaktu”³⁴ (obrazu Delacroix), ale przede wszystkim otaczającego ewokowanego bohatera mitu. W realizacji Baudelaire'a sam artysta okazuje się symbolem bytu abstrakcyjnego – duszy – lub zgodnie ze współczesną terminologią – ludzkiego umysłu i psychiki.

³¹ Por. G. Macchia, *La caduta della luna*, s. 47–49.

³² „Oto twej symbol, Duszo, doli oplakanej, / Którą Rzeczywistości dławia cztery ściany!”

³³ J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk...*, s. 143.

³⁴ Por. S. Wysłouch, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?* [w:] *Od tematu do rematu...*, s. 498.

Piórem Norwida

W równie ciekawy sposób – gdyż najprawdopodobniej bez pośrednictwa medium, jakim jest istniejący portret – legenda Tassa pojmowana jako temat malarski zostaje wykorzystana w Norwidowskim liryku *Wierny – portret*, należącym do cyklu *Vade-mecum*³⁵.

Mimo że Juliusz Wiktor Gomulicki sugeruje, iż niefikcyjnym rekwizytem, wokół którego osnuty został ewokowany w liryku epizod, jest szuba, znana być może Norwidowi z reprodukowanego w roku 1844 szesnastowiecznego anonimowego portretu Tassa, pochodzącego z Bergamo³⁶, trudno dziś stwierdzić, czy inspiracją wiersza z roku 1858 był jakieś konkretny wizerunek poety³⁷, czy *Wierny – portret* opisuje sytuację fikcyjną, która jedynie mogła się wydarzyć w malarskiej pracowni. Oznaczałoby to przewrotne zastosowanie techniki „ekfrazy ukrytej”, której celem nie jest przypomnienie odbiorcy istniejącego dzieła sztuki, ale wywołanie u niego pewnej w miarę precyzyjnej wizji, niezwiązanej z żadnym konkretnym płótnem³⁸.

Utwór Norwida bywa tradycyjnie odczytywany jako jedna z reinterpretacji motywu „spłacenia rachunków”, wpisująca się w nurt rozważań poety na temat wierności³⁹, warto jednak zwrócić uwagę, że jest to także refleksja dotycząca relacji pomiędzy prawdą a pięknem w dziele sztuki. Istotny wydaje się fakt, iż kanwę tej refleksji stanowi scenka, która świadczy o popularności tematu Tassa wśród dziewiętnastowiecznych malarzy: podmiot liryczny obserwuje ostatnią fazę powstawania portretu poety i na prośbę artysty ma wystąpić w roli krytyka sztuki.

Malarz, skończywszy Tassa wizerunek
Owinionego w aksamitnej szubie,
Pyta – co? w dziele oceniam i lubię⁴⁰.

Jednak ani strona formalna realizacji dzieła, ani efekty artystyczne i jakość całego twórczego przedsięwzięcia nie wzbudzają jego zainteresowania. Wszystko to, co malarskie, zostaje pominięte – spojrzenie obserwatora się-

³⁵ Na temat kształtów Norwidowskiego zainteresowania postacią i dziełem Tassa zob. J.W. Gomulicki, *Norwid a Tasso*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1955, z. 3, s. 31–46.

³⁶ Por. *ibidem*, s. 41.

³⁷ „«Wizerunek» to chyba współczesny Norwidowi wizerunek włoskiego poety”, komentuje w przypisie do wiersza Józef Fert. Por. C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, BN I 271, Wrocław 1990, s. 68. Poeta mógł znać którąś z realizacji Delacroix, obrazy malarzy włoskich lub obcych działających w Italii w XIX wieku albo w epokach wcześniejszych. W cytowanym artykule z „Kwartalnika Neofilologicznego” J.W. Gomulicki sugeruje, iż autorem obrazu mógł być Leon Kapliński, z którym Norwid kontaktował się w latach 1855–1858, a więc w okresie bliskim powstaniu wiersza. Por. J.W. Gomulicki, *Norwid a Tasso*, s. 40–41.

³⁸ Por. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003, s. 209.

³⁹ Por. J. Fert, *XXXII. Wierny-portret* [komentarz] [w:] C. Norwid, *Vade-mecum*, s. 67.

⁴⁰ C. Norwid, *Wierny – portret* [w:] *idem, Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 2: *Wiersze*, cz. 2, s. 52. Dalsze przytoczenia według tego wydania.

ga niejako poza płótno, dostrzegając nie wizerunek, ale – poprzez kostium, w jakim poeta zostaje przedstawiony na płótnie – autentyczną postać Tassa i jeden z najbardziej gorzkich aspektów jego życia: konieczność borykania się z ubóstwem, które nie mija mimo sławy i pozornego powodzenia na dworze książąt d'Este.

Lubię – spleciony rzetelnie rachunek,
I delikatność Abrahama sławię,
Że nie tknął szuby, gdy ją miał w zastawie...

Fikcyjna scena malowania fikcyjnego portretu zostaje opatrzona dopiskiem w języku włoskim: jest to cytat ze zobowiązania, jakie miał w roku 1570 podpisać Torquato Tasso, oddając w zastaw ojcowski kaftan⁴¹. Tekst, którego przedmiotem wydaje się problem nieprawdy w sztuce, rozdarcia pomiędzy legendą a rzeczywistością oraz – jeśli odczytać liryk z perspektywy biograficznej – dramat ubogiego poety, mówi także o tym, w jaki sposób można interpretować i oceniać malarstwo. *Wierny – portret* niesie zatem wskazówkę, iż uwaga odbiorcy ma się kierować nie na to, co naocznie dostrzegalne, ale na treść ukrytą dzieła, która stanowi jego faktyczne piękno. Zadaniem krytyka nie jest opis dzieła, jego przekład na inny system znaków⁴², literat zaś nie powinien się ograniczać do opowiedzenia „kompletnej historii”⁴³, ale nadać jej wyższy sens. Przy okazji lirycznej refleksji nad faktycznym i mitycznym życiem Tassa wyrażona zostaje Norwidowska koncepcja odbioru piękna artystycznego. Historia, jaką opowiada malarstwo, ma być punktem wyjścia do poszukiwania prawdy, a więc wymaga innego niż dosłowne odczytania.

Dla ścisłości należałoby dodać, że Cyprian Norwid – nie bez powodu porównywany z Charles'em Baudelaire'em ze względu na specyfikę twórczości i biografii⁴⁴ – również uległ sile ekspresji wizerunku Tassa, nakreślonego ręką autora *Śmierci Sardanapala*, czego świadectwem jest wypowiedź w liście do Mariana Sokołowskiego z 9 października 1864 roku. „Pytałeś mnie o ekspozycję Delacroix – pisze Norwid – przypomniałem o jedynej rzeczy istotnie arcydzielnej, tj. «Torquato Tasso między obłąkanymi»”⁴⁵. Jak zaznacza Gomulicki, mowa tu prawdopodobnie o oglądanym na pośmiertnej wystawie rysunków Delacroix szkicu *Tasso w domu wariatów*, nie zaś o jednym z wariantów obra-

⁴¹ Por. *ibidem*, s. 52, oraz komentarz J.W. Gomulickiego, s. 384. Na temat wymienianych w biografii Tassa lichwiarzy zob. J.W. Gomulicki, *Norwid a Tasso*, s. 42.

⁴² Por. R. Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu* [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989, t. 1, s. 373.

⁴³ Por. H. Höllander, *Literatura – malarstwo – grafika*, s. 208.

⁴⁴ Jak zauważa M. Delaperriere, Baudelaire i Norwid za swoich mistrzów uznawali tych samych artystów epok minionych: Michała Anioła, Leonarda da Vinci, Rubensa, Rembrandta i Rafaela, por. M. Delaperriere, *Norwid i Baudelaire: zbliżenie przez sztukę*, s. 284.

⁴⁵ C. Norwid, *Do Mariana Sokołowskiego [9 października 1864]* [w:] *idem, Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 9: *Listy 1862–1872*, Warszawa 1971, s. 143.

zu, któremu Baudelaire poświęcił sonet⁴⁶, niemniej jednak charakterystyczny jest sposób, w jaki rozwija się refleksja na temat tej pracy. Otóż komentarz krytyczny Norwida ogranicza się do zacytowanego wcześniej zdania, natomiast w dalszej części listu pojawia się wiele wolnych skojarzeń wywołanych myślą o autorze *Jerozolimy zdobytej*. Z egzemplarzem tej książki, zawierającym domniemany autograf, Polak zetknął się podczas pobytu w Neapolu. Egzemplarz ów przepadł bez wieści, pozostawiając w pamięci Norwida strzępek tekstu⁴⁷. Tak więc dzieło sztuki staje się pretekstem do rozważań sytuujących się na pograniczu wspomnień osobistych i refleksji historiozoficznej, której przedmiotem jest ulotność ludzkiej pamięci, skontrastowana z nieprzemijającą wartością dzieła Tassa: w kategoriach materialnych dostrzega ją także włoski antykwariusz (bądź fałszerz produkujący „autograf”).

List do Sokołowskiego jest zatem zapisem myśli wywołanych doznaniem wynikającymi z obcowania z dziełem sztuki: doskonałość przekazu artystycznego, piękno realizacji staje się źródłem wzruszenia, które nie tylko kieruje uwagę podmiotu poznającego w stronę własnych przeżyć związanych z indywidualną recepcją mitu Tassa, lecz także pozwala mu na formułowanie wniosków ogólnych, dotyczących zarówno malarstwa, jak poezji: „Nie pisarze pisarzy i nie artyści artystów sądzą, jedno dzieła ich”⁴⁸.

Zamiast podsumowania

16 maja 1823 roku Eugène Delacroix zanotował w *Dzienniku*:

Nie zapomnieć o alegorii „Człowiek genialny u wrót grobu” (...). Nieczyste oko strzeże jego ostatniego tchnienia; harpia przytrzymuje go za płaszcz lub całun. On sam rzuca się w ramiona Prawdy, najwyższego bóstwa; żalność jego jest ogromna, błędy bowiem i głupota jego pozostaną, podczas gdy on sam znajdzie odpoczynek. Można by go ukazać jako Tassa. Spadające kajdany zostają w rękach potwora; nieśmiertelny wawrzyn wymyka mu się, nieskalany trucizną płynącą z jego ust na stronie poematu⁴⁹.

Przytoczony fragment nie tylko ilustruje jeden ze wstępnych etapów powstawania dzieła malarskiego (kształtowanie się pomysłu), ale stanowi również świadectwo dziewiętnastowiecznego postrzegania postaci Torquata Tassa. Autor *Jerozolimy wyzwolonej* przemawia do wyobraźni malarza nie jako postać historyczna, twórca konkretnej epopei, lecz przede wszystkim jako ale-

⁴⁶ Por. J.W. Gomułicki, przypis nr 478 [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomułicki, t. 9: *Listy 1862–1872*, s. 560.

⁴⁷ Por. C. Norwid, *Do Mariana Sokołowskiego [9 października 1864]*, s. 143–144, komentarz na s. 560–561. Dystych opublikowany także w C. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomułicki, t. 2. *Wiersze*, cz. 2, s. 268, komentarz na s. 411.

⁴⁸ C. Norwid, *Do Mariana Sokołowskiego [9 października 1864]*, s. 145.

⁴⁹ E. Delacroix, *Dzienniki. Część pierwsza (1822–1853)*, s. 24. Podkr. moje.

goria genialnego artysty, człowieka obdarzonego wyjątkowymi zdolnościami i do końca zmagającego się z przeciwności losu. Dla Delacroix i jego współczesnych celem działania twórczego nie jest ilustracja legendy, unaocznienie konkretnego epizodu z życia poety⁵⁰, ale refleksja nad znaczeniem przenośnym, jakim obdarzona jest postać Tassa. Malarz odczytuje zatem legendę biograficzną w sposób metaforyczny, poszukując jej ogólniejszej wymowy, a jego dzieła stają się przedmiotem dalszej lektury symbolicznej. Malarskie przedstawienia postaci Tassa skłaniają widza do poszukiwania innych sensów. Tak dzieje się nie tylko w przypadku oglądającego pracę Delacroix Baudelaire'a, lecz także Norwida, który – jako rysownik i rzeźbiarz – jest specyficznym odbiorcą sztuki, wyjątkowo wrażliwym wobec stosowanych w niej środków wyrazu. Dla obydwu poetów Torquato Tasso funkcjonuje jako wcielenie artysty, obdarzonego twórczą wyobraźnią i skazanego na kontakt z bezwzględną rzeczywistością.

Na marginesie warto nadmienić, że wyraźne w przypadku wątku Tassa wzajemne inspirowanie się malarstwa literaturą i literatury malarstwem stanowi jeden z przejawów romantycznej „korespondencji pomiędzy odmiennymi tworzywami sztukami”⁵¹. Sięgając natomiast do wypowiedzi Delacroix, można stwierdzić, iż w Tassie – jak w każdym „wielkim poecie i w wielkim artyście” – zachwyca dziewiętnastowiecznego odbiorcę jego

[...] odmienność i jego indywidualność, które sprawiają, że nowe oblicze rzeczy przez niego ujawnionych [...] wywołuje [...] wrażenie piękna niezależnie od innych objawień piękna, które stały się dorobkiem umysłowości wszystkich wieków⁵².

Zarówno sonet Baudelaire'a, nawiązujący do konkretnego dzieła malarskiego, jak i liryk Norwida, w którym portretowanie Tassa jest elementem literackiej fikcji, stanowią przykład romantycznej recepcji dzieła sztuki, która nie polega na dosłownym odczytaniu przedstawionej na płótnie sceny, ale – proponując „nienarracyjną” lekturę wydarzenia – na poszukiwaniu jego symbolicznej wymowy. Takie działanie odzwierciedla sformułowaną przez Hegla teorię, głoszącą, iż „przedmiot musi wyrażać ideę, aby być pięknym”⁵³. Tę koncepcję rozwijali znani, Norwidowi współcześni, filozofowie niemieccy, polscy i francuscy, między innymi Victor Cousin⁵⁴, którego kilku wykładów wysłuchał także Delacroix⁵⁵, a z którego ideami musiał zetknąć się Baudelaire.

⁵⁰ Por. A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba...*”. *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 37–38.

⁵¹ W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 158.

⁵² Por. E. Delacroix, *Piękno*, przeł. J. Starzyński [w:] J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 217.

⁵³ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, s. 168.

⁵⁴ Por. *ibidem*, s. 168.

⁵⁵ Por. J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności. Stendhal, Delacroix, Baudelaire*, s. 65.

Poszukiwanie i badanie piękna oznacza dla Norwida i Baudelaire'a docieranie do głębi oraz odchodzenie od interpretacyjnej dosłowności. W tym procesie dzieło artystyczne, będące intelektualną oraz estetyczną refleksją na temat rzeczywistości i postrzegane w kategoriach piękna – rozumianego jako źródło przeżyć oraz nośnik idei⁵⁶ – inspiruje powstanie kolejnych twórców wyobraźni, stając się przedmiotem kontemplacji i ulegając licznym transformacjom. Ponieważ w omawianych przypadkach działanie twórcze nie sprowadza się do ekfrazy, rozumianej jako „uobecniający opis, który ożywia opisywany przedmiot”⁵⁷, można analizowane zjawisko metaforycznie zdefiniować jako ukazywanie piękna (sztuki malarskiej) w zwierciadle piękna (poezji).

BEAUTY AS REFLECTED IN THE MIRROR OF BEAUTY – TORQUATO TASSO IN THE VISIONS BY DELACROIX, BAUDELAIRE AND NORWID

The article constitutes a reflection on non-stereotyped attempts to interpret the myth of Torquato Tasso in the ecphrases of Charles Baudelaire and Cyprian Norwid. The direct source of creative inspiration here proves to be not so much the legend which had grown around the figure of the Italian poet (who is regarded almost as the embodiment of the Romantic visions of the brilliant, but rejected artist, a madman and unhappy lover), but a concrete work of art – namely the painting *Le Tasse en prison* (Tasso in Prison) by Eugene Delacroix as well as the studies and sketches which accompany it. A comparative analysis of the painting, drawings and Charles Baudelaire's sonnet *On "Tasso in Prison"*, an epistolary commentary to Delacroix' painting (letter to Marian Sokółowski from the 9th October 1864) as well as Cyprian Norwid's lyrical poem *Wierny portret* (fithful Portrait) allows one to make some worthwhile observations concerning the links between literature and painting, and in particular the Romantic conception of beauty inspired by beauty and generating beauty.

⁵⁶ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 137–160.

⁵⁷ Por. S. Wysłouch, *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*, s. 498.