

AGATA STAROWNIK
UNIwersytet Warszawski

„ŚMIERTELNY KRÓL NAD WIEKAMI”
JEZUS – BÓG W HISTORII W *ALBUMIE ORBIS II*
CYPRIANA NORWIDA

O *ALBUMIE ORBIS*

Prócz spuścizny literackiej Norwid pozostawił po sobie dzieła plastyczne: akwarele, rysunki, grafiki, obrazy olejne¹. Część z nich zgromadził w albumach, w tym w trzech tomach *Albumu Orbis w szkicu*, zawierających materiał obrazowy i – w mniejszym stopniu – słowny: własne zapiski i szkice, w tym wiele przerysów innych dzieł, oraz elementy „obce” (ilustracje, grafiki, fotografie, wycinki tekstów). Zbiór powstawał od 2. połowy lat 60. do ostatnich lat życia poety, do końca 1881 lub początku 1882 r.²

Na *Album Orbis* składają się trzy kodeksy, dwa przechowywane są w Bibliotece Narodowej³, trzeci znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej⁴. Pierwszy, o wymiarach 25 × 19,3 cm, liczy 92 karty, drugi, o wymiarach 22 × 17,5 cm, ma 85 kart i zawiera trzy dodatkowe dokumenty włączone przez Norwida, trzeci, o wymiarach 21,5 × 16,5 cm, liczy 141 kart. Wszystkie to foliowane kodeksy *in quarto* o kartach z szarobiałego gładkiego papieru, oprawione pierwotnie w gruby czerwony wytłaczany papier z grzbieciem z bładoczerwonego płótna i inicjałem *N* ze złotego papieru na wierzchniej stronie okładki. Podczas konserwacji w 1959 r. dwa pierwsze tomy oprawiono wtórnie w jasnobrązową skórę ze złoceniami. Tomu trzeciego nie konserwowano, a jego stan nie jest dobry⁵.

Trzy księgi za jedno dzieło uznał Juliusz Wiktor Gomulicki, wydawca *Pism wszystkich* Norwida, dopiero w latach 50. XX w.⁶ Część pierwsza dotyczy kultury przedchrześcijańskiej, druga – narodzin chrześcijaństwa, trzecia – cywilizacji chrześcijańskiej do 1881 r., czyli czasów współczesnych autorowi⁷. Artysta przygotował również zbiory o podobnej tematyce złożone jedynie z notatek: *Notatki z mitologii*, [*Notatki z historii*], [*Notatki etno-filologiczne*]⁸.

¹ Do najważniejszych opracowań twórczości plastycznej Norwida zaliczają się: E. Chlebowska, *Norwid. Sztukmistrz nieznan*, Lublin 2013; A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001. Powstaje też katalog dzieł plastycznych poety; dotychczas ukazały się trzy tomy: E. Chlebowska, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. 1, Lublin 2014, t. 2, Lublin 2017, t. 3, Lublin 2019. Tom drugi poświęcono *Albumowi Orbis*, przy czym uwzględniono tylko prace Norwida [dalej cyt.: Katalog II, liczbą arabską oznaczony numer strony].

² Katalog II 27–28; A. Borowiec, „*Album Orbis*” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza, Gdańsk 2015, s. 11–12; P. Chlebowski, *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”*, Lublin 2009, s. 16–18.

³ C. Norwid, *Album Orbis w szkicu*, t. 1, Biblioteka Narodowa, sygn. AFR.1591; t. 2, Biblioteka Narodowa, sygn. AFR.1592.

⁴ C. Norwid, *Album Orbis w szkicu*, t. 3, Biblioteka Jagiellońska, sygn. Teka 37.

⁵ Katalog II 16–18; Chlebowski, *Romantyczna silva rerum...*, s. 18–19.

⁶ Chlebowski, *Romantyczna silva rerum...*, s. 14–16.

⁷ Katalog II 27–28; Chlebowski, *Romantyczna silva rerum...*, s. 14–17.

⁸ Katalog II 27, 29.

Interdyscyplinarność *Albumu Orbis* przejawia się nie tylko w zestawieniu przez Norwida elementów wizualnych i werbalnych, lecz także w specyfice prac plastycznych poety, skoncentrowanego na nadawaniu swym dziełom znaczeń, wyrażanych za pomocą słowa i obrazu, które objaśniają się wzajemnie⁹. Dlatego w refleksji badawczej przyjęto perspektywę ikonograficzną, a jej istotnym kontekstem staną się pisma Norwida: bez ich analizy nie sposób zrozumieć jego dzieł plastycznych. Należy też wykorzystać literaturoznawcze osiągnięcia norwidologii, pozwalające dostrzec idee artysty wspólne jego całej twórczości¹⁰. Stanowi ona hermeneutyczną całość, wyrosłą ze spójnego i konsekwentnego światopoglądu erudyty, obznanego i z historią kultury, i ze zjawiskami współczesnymi oraz żywo i oryginalnie na nie reagującego. Zarówno dzieła plastyczne, jak i literackie Norwida to teksty kultury. Niniejszy artykuł ma na celu jak najpełniejsze ich odczytanie i interpretację w kontekście tradycji, do których się odwołują, ważnych dla całego dorobku autora.

Jak wskazują badacze, głównym kontekstem literackim *Albumu Orbis* są listy do Bronisława Zaleskiego z 1 i 5 lipca 1872 r. oraz rozprawa *Milczenie*¹¹. Artysta opisuje w nich swe dzieło jako „zbiór motywów”¹², które należy rozumieć zarówno jako poszczególne teksty kultury, jak i grupy, w jakie można je łączyć. Stanowią one „przybliżenia” różnych tematów, składające się na Norwidowy obraz dziejów kultury, poprzez które poeta przedstawia dzieje świata w ogóle. Świadom rozległości zagadnienia, opowiada o nim za pomocą fragmentów. Lepiej bowiem przybliżyć część świata na miarę swych możliwości, niż podejmować daremne próby doskonałego i bezstronnego ujęcia całości, co jest nieuczciwe i nierzetelne¹³.

Poetyka fragmentu współgra z przemilczeniem¹⁴. Niedomówione sensory uobecniają się zarówno w samym geście milczenia, jak i w danej odbiorcy część, która odsyła poza siebie i staje się parabolą. Jej „zadaniem nie jest dowieść, ale u-octywistnić”¹⁵, czyli trafić bezpośrednio w istotę zjawiska, uczynić je oczywistym, unaocznic w obrazie (plastycznym, poetyckim, symbolicznym geście itd.), oddziałującym natychmiast, jakby ponad rozumowaniem, bez pośrednictwa skomplikowanych wywodów, choć podatnym na rozważanie uważnego odbiorcy. Za takie parabole można uznać *Album Orbis* jako całość i jego poszczególne składniki.

Norwid zaznacza, że jego zbiór jest osobisty i subiektywny. Nie obejmie pełni, gdyż to niemożliwe. Mimo to twórca dąży do prawdy i przedstawia swe poglądy otwarcie, z prostotą, bez fałszywych roszczeń do wyjaśnienia wszystkiego. W ten sposób pragnie ułatwić weryfikację swych rozważań: „Za dostojniejszą rzecz uważając otwarty we filozofii błąd niż trującą umysły nierzetelność, wypowiadam zdanie moje prostotliwie”¹⁶.

Artysta sygnalizuje otwartość i dialogiczny charakter dzieła, potrzebę dopełnienia go przez odbiorcę. Wynikają one już z samego tytułu: *Album Orbis w szkicu*. Szkic to zarys, zaczątek, który trzeba dokończyć. Zamierzona niepełność ma jednak wyrazić całość, do której odnosi się słowo *orbis* – łacińskie określenie świata jako „okręgu ziemi” (*orbis terrae*), której kolistość tradycyjnie oznacza pełnię.

Koło Norwid interpretuje w kontekście dowodu z ruchu Tomasza z Akwinu i schryścianizowanej filozofii przyrody Arystotelesa. Uważa je za znak formy (*morphe*), tworzenia, urzeczywistniania potencjalności, działania, dynamiki – od duchowej po fizyczną: „Koła nie ma bez aktu – koło jest skutkiem aktu. [...] w nim ruch a forma nierozdzielne”¹⁷. Ruch, rozumiany zarówno jako twórcza aktywność, jak i jej następstwa, to istota tej figury, w tym okrągłej Ziemi: „Obieg globu jest również skutkiem aktu na

⁹ Zob. Melbechowska-Luty, *op. cit.*, s. 5–6, 214.

¹⁰ Ze względu na imponujące rozmiary bibliografia została tu świadomie ograniczona do najważniejszych opracowań związanych z problematyką omawianą w artykule. Stan badań dotyczący twórczości plastycznej Norwida, jego myśli o sztuce i estetyce, związków z kulturą dawną i kulturą epoki czy wypowiedzi o Chrystusie i chrześcijaństwie wskazuje, że problemy te zasługują na oddzielne opracowania.

¹¹ Katalog II 13–14, 27–29; Borowiec, *op. cit.*, s. 7–156; Chlebowski, *Romantyczna silva rerum...*, s. 14–16, 17, 47, 115–117, 182–204, 340, 341–344.

¹² C. Norwid, List do Bronisława Zaleskiego, [Paryż, ok. 1 lipca 1872], PW IX 513. Odwołania do tekstów poety poza *Albumem Orbis* za: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976 [dalej cyt.: PW, liczbą rzymską oznaczony numer tomu, liczbą arabską – numer strony].

¹³ C. Norwid, *Milczenie*, PW VI 223, 225–227 (rozprawa napisana prawdopodobnie w 1882 r., pierwodruk w 1902 r.).

¹⁴ *Ibidem*, PW VI 234–239.

¹⁵ *Ibidem*, PW VI 236.

¹⁶ *Ibidem*, PW VI 335.

¹⁷ C. Norwid, [*Prototypy formy*], PW VI 302; zob. też idem, *O sztuce (Dla Polaków)*, PW VI 348.

początku aktów w myśli BOŻEJ!”¹⁸. Fizyczna wędrówka planety w przestrzeni ma źródło w stwórczym poruszeniu umysłu Boga, Pierwszego Poruszydca, w pierwszym akcie dokonanym przez Czysty Akt. Jego dzieło przypomina swego nieskończonego, wiecznego Stwórcę, „podobnego kołu”¹⁹, nosi w sobie cząstkę Jego doskonałości, a także niewyraźności: „Definicja więc koła – niedokończona jest, i dlatego nastrocza kwestię nieskończoności”²⁰.

Rzeczywistość Norwid widzi więc jako dzieło Stworzenia, wielki dowód twórczej mocy Boga, pełny energii materialnej i duchowej, nieogarniony, przerastający ludzkie pojęcie i zdolności ekspresji, tak jak jego Kreator. Koło opisuje nie tylko naturę i genezę świata, lecz także jego funkcjonowanie. Stanowi bowiem ramę historii człowieka, który w „ponadhistorycznym” Raju porzucił Boga, a kiedyś do Niego powróci w wieczności²¹. Co więcej, dzieje będą cyklicznie według schematu Legenda – Epopeja – Historia – Anegdota – Rewolucja, opisanego w *Milczeniu* i otwierającego *Album Orbis* (t. 1, k. 2v). Nakłada się na to wizja chrześcijańska, linearna, teleologiczna, oparta na cierpliwym czekaniu na wypełnienie się historii w powtórnym przyjściu Chrystusa i nastaniu Jego Królestwa. Dlatego czas u Norwida przypomina spiralę (ściślej – helisę po tworzącej stożka, gdyż model jest trójwymiarowy)²².

Rewolucja pozostaje nieco poza porządkiem następujących po sobie epok. Poprzedzającą ją Anegdotę Norwid nazywa zaraniem „rewolucyjnego obrotu całej umysłowej karty”²³. Mowa więc nie tyle o epoce, ile o funkcji, zmianie, momencie odnowy i przejścia na kolejny poziom spirali postępu dziejów, przerzucenia kolejnej karty w ich księdze. Dlatego „rewolucjonista” Mojżesz zarazem wieńczy poprzedni cykl, gdyż ukształtowała go anegdota, i rozpoczyna nowy, przez co staje się legendą²⁴.

Każdy nowy etap zaczyna się w trudzie i wśród oporów²⁵. Często nie docenia się osób popychających niechętną ludzkość do przodu – w tym Jezusa, autora najdonioślejszej rewolucji, oczywiście duchowej, nie politycznej. Norwid nazywa ją Rewelacją²⁶, czyli wyjawieniem, objawieniem, obwieszczeniem²⁷. Przesłanie Chrystusa nie tylko zmieniło dotychczasowy sposób myślenia, a z nim – rzeczywistość, lecz także stanowi komunikat od Boga, który wyjawia człowiekowi Prawdę.

WCIELONY SYN – ŚRODEK DZIEJÓW

Pełne objawienie się Boga w dziejach dokonało się dzięki Wcieleniu. Norwid uważa je za najdonioślejsze zdarzenie historii zbawienia i historii w ogóle oraz klucz do zrozumienia egzystencji człowieka. Czyni je fundamentem swej historiozofii, antropologii i koncepcji sztuki, powiązanych ze sobą. Widzi losy ludzi jako proces odzyskiwania utraconego Bożego obrazu, godności dziecka Bożego, podobieństwa do Stwórcy, co dokonało się i wciąż dokonuje przez Chrystusa.

Dla Norwida Wcielenie wiąże się nie tylko z ziemską misją Syna, wypełnioną w Męce i Zmartwychwstaniu, lecz także z udziałem wiernych w Bożym dziele. Chrystus dowartościował człowieczeństwo, a z nim – rozum, cielesność, materię. Uświęcił czas, historię i kulturę. Ludzie podążają Jego śladem, gdy odpowiadają na Dobrą Nowinę własnym słowem: sztuką-pracą. Łączą w niej materię z duchem, co odnosi się do wielu sfer: religii, sztuki, nauki, techniki, doskonalenia charakteru. Każde twórcze działanie zbliża do utraconej niebiańskiej ojczyzny, stanu szczęśliwości sprzed grzechu pierworodnego. Wzorem harmonii – estetycznej, moralnej, między Bogiem i człowiekiem – jest wcielone Słowo, które odślania

¹⁸ Norwid, *[Prototypy formy]*, PW VI 302.

¹⁹ C. Norwid, *Sztuka w obliczu dziejów*, PW VI 292.

²⁰ Norwid, *[Prototypy formy]*, PW VI 302.

²¹ A. Merdas, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, Warszawa 1995, s. 147.

²² A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985, s. 88–93; E. Feliksiak, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001, s. 117–119.

²³ Norwid, *Milczenie*, PW VI 248.

²⁴ *Ibidem*, PW VI 247.

²⁵ *Ibidem*, PW VI 221.

²⁶ *Ibidem*, PW VI 247.

²⁷ *Słownik języka polskiego* [tw. wileński], red. A. Zdanowicz i inni, Wilno 1861, s. 790, 1352; *Słownik języka polskiego* [tw. warszawski], red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 5, Warszawa 1900, s. 523.

Prawdę oraz powołanie do szczęścia i miłości, wyzwala ze zła, kłamstwa i egoizmu, umożliwia pogodzenie sprzeczności w człowieku i świecie²⁸.

Choć autorzy obu monografii *Albumu Orbis*²⁹ zaznaczają rangę Wcielenia Chrystusa w dziele, nie rozpoznali zagadnienia w stopniu wyczerpującym. Bardziej zdaje się ją doceniać Piotr Chlebowski, którego stanowisko jest bliższe niniejszym rozważaniom. Badacz uznaje za „ikonograficzne centrum”³⁰ zbioru *Głowę Chrystusa w koronie cierniowej* i zwraca uwagę na skupienie Norwida na Świętym Obliczu, znaku historyczności, a zarazem uniwersalizmu Boga-człowieka. Z kolei Anna Borowiec skupia się na roli Chrystusa w cyklicznym procesie historycznym³¹. Za kulminację drugiej części zbioru uznaje Zmartwychwstanie i Zesłanie Ducha Świętego, obecne w nim w dużej mierze przez niedomówienie i pośrednio, na przykład przez Eucharystię³².

Edyta Chlebowska, autorka katalogu prac Norwida umieszczonych w *Albumie Orbis*³³, w artykule o wizerunkach Chrystusa w zbiorze³⁴ zauważa, że większość z nich wiąże się z „prawdziwymi” portretami Zbawiciela. Omawia tę tradycję, a także wskazuje notatki Norwida powiązane z tym zagadnieniem. Z kolei w artykule o profilach Jezusa w *Albumie*³⁵ przedstawienia te zinterpretowano w kontekście nauki o dwóch naturach Chrystusa jako obraz Ideału – doskonałego Boga i wzoru człowieka.

W obu opracowaniach podkreślono znaczenie, jakie ma w *Albumie* motyw profilu, powiązany z teorią sztuki Norwida, a wymowę wizerunków odniesiono do prawdy o Wcieleniu. Skupiono się jednak na podstawowych ustaleniach i opisie tradycji, z których wywodzi się materiał zgromadzony przez artystę. Niniejszy artykuł ma na celu szersze ujęcie problemu i próbę odczytania jednego z historyzoficznych znaczeń *Albumu* jako całości. Dotyczy Wcielenia jako centralnego wątku dzieła i roli, jaką odgrywa w dziejach Bóg-człowiek, Przedwieczny, który stał się częścią czasu i dziejów. Zagadnienie to będzie interpretowane w kontekście katolickiej ortodoksji, w którą wpisują się poglądy Norwida, kształtowanego przez pisma Philippe’a Gerbeta, Johanna Adama Möhlera i Friedricha Schlegla³⁶. Dlatego zostanie tu pominięty złożony stosunek autora do współczesnych myślicieli nieortodoksyjnych, a w krótkim omówieniu kontekstu epoki zostaną wydobyte tendencje ogólne, łączące ludzi o różnych poglądach.

W *Albumie Orbis* z prawdą o Wcieleniu najwyraźniej wiążą się odniesienia do historycznego Jezusa – nie tylko bezpośrednie (Jego wizerunki), lecz także pośrednie (obrazy miejsc i przedmiotów związanych z Nim i Jego czasami). W większości znajdują się w drugim, „środkowym” tomie, poświęconym narodzinom chrześcijaństwa. W ten sposób Norwid dosłownie wskazuje na centralną rolę jego Założyciela w historii, choć należy zachować ostrożność w szukaniu dokładniejszych symetrii ze względu na otwartą strukturę dzieła. Portrety Zbawiciela zresztą znajdują się głównie na początku drugiego tomu – w jego obrębie Chrystus jawi się raczej jako fundament, nie centrum. Ten drugi aspekt widać dopiero w kontekście całości.

Wcielony Chrystus jest środkiem jako centrum fizyczne i symboliczne, ale też sposób, narzędzie³⁷ służące zdobyciu nieba – jako Pośrednik i Odkupiciel stał się drogą do Ojca i pokazał, jak nią podążać. Należy Go naśladować zarówno jako wzór człowieka w ogóle, jak i twórcy, wcielającego Prawdę, Dobro i Piękno w tworzywo swych dzieł.

²⁸ Zob. m.in. E. Bieńkowska, *Historia jako dzieje Wcielenia*, „Więź” 1974, nr 4, s. 29–39; P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000; Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja...*, s. 143–195; W. Kudyba, „Aby mówę chrześcijańską odtworzyć na nowo...”. *Norwida mówienie o Bogu*, Lublin 2000, s. 138–141; Merdas, *Ocalony wieniec...*, s. 138–159, 175–188; B. Wołoszyn, „Wcielenie” w *Trudnym świecie pojęć Norwida*, [w:] *Trudny Norwid*, red. P. Chlebowski, Lublin 2013, s. 117–133.

²⁹ Borowiec, *op. cit.*; Chlebowski, *Romantyczna silva rerum...* Badacze ci opublikowali również artykuły o zbiorze, które z wyjątkiem kilku zostały tu pominięte.

³⁰ Chlebowski, *Romantyczna silva rerum...*, s. 260.

³¹ Borowiec, *op. cit.*, s. 25–27, 41, 46–47, 59–64, 149.

³² *Ibidem*, s. 27, 74–75, 79.

³³ Katalog II.

³⁴ E. Chlebowska, *Szmaragd cesarza Tyberiusza – „prawdziwe” wizerunki Chrystusa w twórczości Norwida*, „Studia Norwidiana”, 36, 2018, s. 117–140.

³⁵ A. Starownik, *Profile Chrystusa w „Albumie Orbis” Norwida. Wstępne rozpoznanie*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, 2019, nr 9(12), s. 97–114.

³⁶ Merdas, *Ocalony wieniec...*, s. 124, 178. Z kolei Beata Wołoszyn („Wcielenie”..., s. 121) i Ryszard Zajęczkowski („Głos prawdy i sumienie”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*, Toruń 2012, s. 38–39) podkreślają różnice między Norwidem a Möhlerem, choć dość pobieżnie tłumaczą, na czym one polegają.

³⁷ C. Norwid, *Głos niedawno do wychodźstwa polskiego przybyłego artysty*, PW VII 8; idem, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, PW III 457.

W jednym z wierszy Norwid nazywa Chrystusa Miłości-środkiem³⁸. Dosłownie mówi o pasyjcę, do której „grawitują” paciorki różańca, metaforycznie wskazuje na miłość Boga, która najpełniej objawiła się w Ukrzyżowanym oraz stanowi cel i istotę egzystencji. Już sama forma krzyża jest symboliczna: oś wertykalna – niebo spotyka się z horyzontalną – ziemią³⁹, dzięki czemu w niedoskonałym świecie pojawia się harmonia. W znaku tym łączą się też postawy wyznawcy (codzienny trud) i męczennika (ofiara z życia).

W krzyżu przecinają się czas i wieczność⁴⁰. Rozpięty na nim Chrystus sytuuje się więc zarówno w środku linii dziejów, jak i Bożego bezczasu, który przypomina koło i który naśladuje spirala historii. Zbawiciel stanowi jej podstawę i cel, połączone osią, wyznaczającą środki „kół” przez nią zataczanych. Już w doczesności działa jako ideał, uobecniający się w chrześcijaństwie, zadatku Królestwa Bożego na ziemi, wyobrażonego przez poetę jako koło obracające się na Bożej osi⁴¹.

„Chrystus czas zwycięża”⁴², nie obowiązują Go podziały czasowe, geograficzne i kulturowe. Należy przede wszystkim do wieczności i działa w każdym momencie historii, również przed swym ziemskim życiem i po nim. Dla wiernych wszystkich epok pozostaje niemal tak samo dostępny – jak środek koła, pozostający w tej samej odległości od każdego punktu okręgu.

Dlatego centralność Chrystusa i Jego nauki wyraża się w ich uniwersalizmie, jednej z naczelných idei *Albumu Orbis*. Wiąże się z ważną dla Norwida ideą ojczyzny niebieskiej⁴³, wspólnej wszystkim narodom, pielgrzymującym do Nowej Jerozolimy, każdy przeznaczoną sobie drogą. Jednoczą się one w Kościele, który zbiera i łączy wszystko, co najlepsze w kulturach ludów wszystkich krain i czasów⁴⁴. Każde dobro pochodzi od Chrystusa, a każdy sprawiedliwy staje się w jakimś sensie chrześcijaninem, choćby nieświadomie – jak chcieli Justyn czy Euzebiusz z Cezarei.

„[...] chrystianizm jest w środku czasów”⁴⁵, czyli w samej ich istocie: dynamice, dzianiu się, skupieniu na tu i teraz – najbardziej ulotnym i najpodobniejszym do wieczności, rozumianej w uproszczeniu jako uobecnienie wszystkich momentów naraz. Chrześcijaństwa nie można oddzielić od jego historyczności, gdyż „jak się popchnie chrystianizm po-nad chrystianizm, to stanie po-za”⁴⁶, czyli przestanie być chrześcijaństwem. Zarazem jednak należy o nim myśleć w perspektywie wieczności, musi ono wciąż przekraczać samo siebie, a przez to stawać za sobą, czyli eksponować samo siebie. Dziejów nie można zrozumieć bez odniesienia do Boga – ale zarazem nie można zrozumieć Boga bez ich pośrednictwa.

POETYCKOŚĆ HISTORII

Myśli Norwida wpisują się w tendencje typowe dla kultury XIX w.⁴⁷ Ówczesni intelektualiści uważali Chrystusa za wzór mędrca, głosiciela uniwersalnych wartości, które należy uznać nie tyle (lub nie tylko) ze względu na Jego boskość, ile na ich użyteczność, piękno czy tajemniczą siłę duchową. Interesowali się Jezusem jako człowiekiem ukształtowanym przez realia geograficzne i społeczne Ziemi Świętej I w. Takie podejście do osoby Chrystusa akceptowali ludzie o różnych poglądach: deści, romantycy, sceptycy – wyznawcy świeckiego humanizmu, liberalni protestanci czy przedstawiciele odnowy katolickiej w Niemczech i Francji, do których najbardziej zbliżyły się poglądy Norwida⁴⁸. Ci ostatni pragnęli udowodnić

³⁸ C. Norwid, *Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznaney zakonnicy*, PW I 393.

³⁹ Norwid, *Promethidion...*, PW III 464.

⁴⁰ Merdas, *Ocalony wieniec...*, s. 195–196.

⁴¹ C. Norwid, *W albumie hr. *** Fraszka (!)*, PW I 181.

⁴² C. Norwid, List do Józefa Bohdana Zaleskiego, 24 listopada 1848, PW VIII 62.

⁴³ Flp 3,20; Hbr 11, 10,13–16. Odwołania do Pisma Świętego za Biblią Gdańską: *Biblia Święta to jest wszystko Pismo Święta Starego i Nowego Przymierza z żydowskiego i greckiego języka na polski pilnie i wiernie przetłumaczone*, Berlin 1863. Norwid najchętniej korzystał z tego wydania (A. Merdas, *Łuk przymierza. Biblia w twórczości Norwida*, Lublin 1983, s. 31–32).

⁴⁴ Zob. m.in. A. Dunajski, *Najstarszy po Kościele obywatel. Zarys Norwidowej teologii narodu*, Pelplin 1996; W. Toruń, *Narodowe i uniwersalne*, [w:] idem, *Norwid o Niepodległej*, Lublin 2013, s. 195–210; R. Zajączkowski, *Kościół – naród – ludzkość. Społeczno-religijne wątki myśli Cypriana Norwida*, [w:] *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 139–160.

⁴⁵ C. Norwid, List do Marii Trębickiej, Nowy Jork, maj 1854, PW VIII 215.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Zob. *Historia chrześcijaństwa*, red. T. Dowley, tłum. T. Szafranski, Warszawa 2002, s. 530–531, 573–581; P. Hazard, *Kryzys świadomości europejskiej 1680–1715*, tłum. J. Lalewicz, A. Siemek, Warszawa 1974; Merdas, *Ocalony wieniec...*; J. Pelikan, *Jezus przez wieki*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1993, s. 213–239.

⁴⁸ Merdas, *Ocalony wieniec...*, s. 124, 178.

wiarę rozumowo i obiektywnie, dlatego chętnie podkreślali, że przesłanie Syna Bożego jest uniwersalne, naturalne i racjonalne, dopełnia objawienie pierwotne – powszechne, wrodzone, dane przez Stwórcę wraz z rozumem. Postrzegali Jezusa jako postać historyczną (podobnie jak niewierzący i nieortodoksyjni, a czele ze słynnym Renanem) i szukali w nauce potwierdzenia wiarygodności Jego nauk.

Historyczność Chrystusa wydaje się naczelnym tematem XIX-wiecznych refleksji o Nim. Można ją rozumieć „naukowo”, jako wpływ momentu historycznego na Jezusa z Nazaretu, reprezentanta pewnej kultury, której specyfikę należy uwzględnić w myśleniu o Nim, oraz „humanistycznie”, jako Jego przynależność do historii w ogóle, czyli po prostu człowieczeństwo, przeważnie niewykluczające się z naturą boską.

Dla Norwida wiara i rozum zgodnie potwierdzają Objawienie i uzupełniają się jako drogi do Prawdy. Jej pełnią jest Bóg, a zatem też Chrystus. W Nim Ideał w ogóle, Ideał Boży, złączył się z ideałem człowieczeństwa, tworzonym przez uczucie i (zwłaszcza) rozum, które prowadzą do Ojca przez Syna Bożego i zarazem Syna Człowieczego.

Artysta widział historię jako księgę, której przesłanie i zasady funkcjonowania należy zrozumieć. Nie wolno jej ograniczać do archiwistycznego zbierania faktów, gdyż pomija się wtedy najważniejsze: metafizyczny sens dziejów, wypełniony w Chrystusie⁴⁹. Dlatego Norwid czytał ustalenia historyków w perspektywie historiozoficznej i teologicznej, w świetle historii zbawienia, dotyczącej całego świata. Wydobywał analogie między wierzeniami naturalnymi i chrześcijaństwem, uznając je za przykłady przedchrześcijańskich przeczuć pojawienia się Zbawiciela, poświadczające uniwersalność Objawienia, podobnie jak wizerunki Jezusa.

Uniwersalizm wyznacza zarówno treść, jak i metodę nadawania znaczeń poszczególnym elementom dzieła. Fakty, pieczołowicie gromadzone przez Norwida, odsyłają bowiem poza siebie, każdy z nich staje się parabolą, ma dodatkowe, naddane znaczenia dzięki umieszczeniu ich w albumie – dziele sztuki i zestawieniu ze sobą. W tym, co jednostkowe, cząstkowe, przemijające, przejawiają się ogólne prawdy, to, co uniwersalne, pełne, trwałe.

Choć Norwid krytykuje „systemata” i zbytnią wiarę w możliwości umysłu, chce go używać i nie pochwała bezwzględno subiektywizmu, irracjonalnego mistycyzmu, niezrozumiałych symboli. Pragnie zachować równowagę między pierwiastkiem ponadrozumowym i rozumowym, stara się, by znaki można było odczytać. Przyjmuje postawę chrześcijanina-humanisty, typową dla epoki, przejawiającą się w akcentowaniu dążenia do Boga przez człowieczeństwo – człowieczeństwo Jezusa, którego można częściowo poznać metodami świeckiej nauki, nie tylko przez spekulację teologiczną czy drogami wiary, i człowieczeństwo chrześcijanina, który poznaje wcielonego Boga dzięki przyrodzonym ludzkim zdolnościom: intuicji, emocjom, cielesności, zmysłowości – i rozumowi.

Najwyższa Prawda mówi więc do ludzi przez prawdę historyczną, logikę, zdrowy rozsądek i kulturę, której uczestnikiem stał się Zbawiciel. Nie jest On ideą w umysłach chrześcijan, ale konkretną jednostką wywierającą realny wpływ na dzieje. Jezusa historii niepodobna oddzielić od Chrystusa wiary, spojrzenia te uzupełniają się, wzbogacają i wyjaśniają. Wiedza naukowa na miarę swych możliwości potwierdza prawdy wiary, wzmacnia i wzbogaca duchowo, dostarcza materiału do medytacji.

ŚLADAMI HISTORYCZNEGO CHRYSYTA

Dla Norwida dokumenty nie muszą bezpośrednio odnosić się do historycznego Jezusa, by o Nim mówić, dlatego wiele uwagi poświęcił kontekstom Jego ziemskiego życia: przyrodzie i kulturze Ziemi Świętej. Swe poszukiwania dokumentował za pomocą artykułu prasowego, grafik i fotografii, często podkolorowanych, notatek, przerysów. Służyły one nie tyle zaspokojeniu „świeckiej” ciekawości poznawczej, ile zrozumieniu misji Chrystusa.

Poeta nie zajmował się zapełnianiem białych plam i wnioskowaniem przez analogię, by dzięki wiedzy o epoce poznać szczegóły życia Jezusa, typowego palestyńskiego Żyda I w. – jak to w dużej mierze czynił Renan⁵⁰, który w nowy, świecki sposób przejawiał ciekawość autorów apokryfów. Norwid natomiast

⁴⁹ Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja...*; S. Rzepczyński, *Aktualizacja i uniwersalizacja jako figury myślenia historycznego Norwida*, [w:] *Norwid wobec historii*, red. E. Chlebowska, Ł. Niewczas, Lublin 2014, s. 11–28.

⁵⁰ Poeta zapewne znał *Żywot Chrystusa Renana* i go nie krytykował (D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 44–45), może nawet poznał myśliciela osobiście (B. Biela,

traktował skrupulatne zbieranie faktów jako narzędzie, a prawdziwość ustaleń – jako niezbędny punkt wyjścia, istotne założenie, bez którego nie sposób snuć dalszej, już ponadnaukowej refleksji. Trudno rozmyślać o odwiecznej Prawdzie, jeśli nie dba się o zwykłą rzetelność informacji.

Choć Norwid nigdy nie odwiedził do Palestyny, interesował się jej przyrodą i kulturą oraz doniesieniami archeologów pracujących na jej terenie. W *Albumie Orbis* umieścił trzynaście widoków Ziemi Świętej⁵¹: ryciny – ilustracje wycięte z książek (k. 11r, 12r, 13r, 27r⁵²), fotografie i ryciny podkolorowane przez siebie (k. 8r, 9r, 10r, 14r, 26r), fotografię Grobu Pańskiego z własnoręcznie domalowanym krzyżem (k. 15r) oraz trzy własne przerysy (k. 3r, 6r, 24r). Skoncentrował się na miejscach ważnych w historii Zbawienia, na czele z Jerozolimą. Miasto należy do rzeczywistości symbolicznej, zapowiada i częściowo uobecnia Niebieskie Jeruzalem.

Ziemia Święta łączy dwa przyjścia Zbawiciela: Wcielenie i paruzję, przełom dziejowy i zakończenie historii, ogłoszenie Królestwa Bożego i jego ostateczne zwycięstwo, które według tradycji ma nastąpić w Jerozolimie. Palestyna trwa w wieczności, jednoczy różne momenty dziejów. Jej uniwersalności odpowiada zróżnicowanie perspektyw, z których Norwid ją pokazuje w *Albumie*. Patrzy na nią z daleka w widokach ogólnych: panoramach Jerozolimy (k. 9r, 11r, 12r, 26r), pejzażach góry (k. 10r) i miasteczka (k. 8r), gór Synaju i Tabor, sadzawki Siloe. Wchodzi też do środka Jerozolimy, na Via Dolorosa (k. 14r i przypuszczalnie 13r), oraz do świątyń upamiętniających dwa najważniejsze zdarzenia historii zbawczej: bazylikę Narodzenia w Betlejem (k. 27r) i Grób Pański (k. 15r).

Palestyna przypomina też o trudnościach, jakie spotykają sprawiedliwych, na czele z Chrystusem, którego właśnie tam ludzie odrzucili. W liście do Marii Trębickiej Norwid wspomina czas i miejsce śmierci i zmartwychwstania Zbawiciela z uwzględnieniem osób sprawujących władzę: „[...] był umęczony w Jerozalem pod Piłata, rzymskiego poplecznika, panowaniem na Judei i Poncie, w 18 roku panowania Tyberiusza, za konsulatu Geminiusza”⁵³. Zainteresowanie cesarzem i jego namiestnikami wynika nie tylko z dawnego sposobu podawania dat i ścisłości historycznej, lecz także z przeciwstawienia złudnej władzy doczesnej władzy Pana Kosmosu, rzeczywistej, ale ukrytej, niedostrzeganej, duchowej: „dana Mu była władza wszytka na ziemi i na niebie”⁵⁴.

Norwidowa milcząca opowieść o Chrystusie najciekawiej prezentuje się w obrazach, które twórca najsilniej przetworzył – w jego ingerencjach najłatwiej uchwycić znaczenia. Najwyrazistsza to domalowanie krzyża na fotografii przedsionka grobu Pańskiego (k. 15r), streszczające całą tajemnicę misterium paschalnego wraz z jej niewyrażalnością. Artysta mówi o Męce i Zmartwychwstaniu w sposób typowy dla siebie: nie podejmuje się dosłownego ukazania tego, co przerasta ludzkie poznanie i zdolności ekspresji, ale daje namiastkę Tajemnicy przez przywołanie paradoksu śmierci dającej życie oraz połączenie różnych momentów i aspektów misji Chrystusa: grozy Pasji i radości niedzielnego poranka. Dlatego zastępuje płótna pogrzebowe pozostawione przez Zmartwychwstałego narzędziem kaźni, jak one już niepotrzebnym i porzuconym. Przedmiot leży, co wskazuje, że symbolizowane przezeń grzechy i śmierć zostały pokonane i wraz z nim pochowane na zawsze – inaczej niż Jezus, który żyje, choć umarł, i którego męczeństwo okazało się zyciodajne.

Norwid wyróżnił w *Albumie Orbis* trzy miejsca: Synaj (k. 3r), Tabor (k. 6r) i sadzawkę Siloe (k. 24r). Ich przedstawienia, rysunki podmalowane akwarelą, układają się w mały cykl. Artysta bazuje na rycinach

E. Lijewska, *Korespondencja Norwida z hrabią Hyacinthe de Charencey, prezesem paryskiego Société Philologique*, „Studia Norwidiana”, 19, 2001, s. 117).

⁵¹ Zob. Borowiec, *op. cit.*, s. 252–261; Chlebowski, *Romantyczna silva...*, s. 393–395. Ustalenia badaczy warto uzupełnić. Pejzaż z k. 26r to dolina Cedronu w Jerozolimie, na co wskazuje tzw. grób Absaloma (por. Chlebowski, s. 395; Borowiec, s. 261). Na k. 9r widać Kopułę na Skale nad jerozolimskim murem obronnym, zapewne od wschodu, od Góry Oliwnej (por. Chlebowski, s. 393; Borowiec, s. 252). W krajobrazie z k. 8r brak większych, charakterystycznych budowli, woda w tle (Jeziorno Galilejskie? Jordan?), zieloność pejzażu mogą wskazywać, że na ilustracji widnieje miasto w Galilei, w przeciwieństwie do suchej reszty kraju dość wilgotnej i żyznej (por. Chlebowski, s. 393). Na k. 13r zapewne widnieje Via Dolorosa, na co wskazuje podobieństwo do ryciny według A.W. Callotta, opisaney jako Via Dolorosa (*Landscape illustrations of the Bible, consisting of views of the most remarkable places mentioned in the Old and New Testaments. From original sketches taken on the spot*, oprac. T.H. Horne, vol. 2, London 1836, pl. 9; por. Borowiec, s. 252), za czym przemawia też sąsiedztwo ryciny z k. 14r, zawierającej podpis *Via Dolorosa*.

⁵² Jeśli nie zaznaczono inaczej, numery kart odnoszą się do tomu drugiego: Norwid, *Album Orbis w szkicu*, t. 2.

⁵³ C. Norwid, List do Marii Trębickiej, [październik 1856], PW VIII 294.

⁵⁴ *Ibidem*.

zdobiących liczne ówczesne publikacje⁵⁵, ale dyskretnie modyfikuje kompozycje: upraszcza szczegóły, usuwa postaci ludzkie i statek, wprowadza podpisy: *SINAI – PHARROE*⁵⁶, *THABOR*, *SILOE*. Uniwersalizuje i usymbolicznia krajobraz, uniezależnia go od orientalnego kolorytu (stroje) i znaków współczesności (nowoczesny statek). Pozwala królować przyrodzie i jej podniosłej ciszy. Pejzaże łączy też chłodna, zgaszona gama barwna, odróżniająca je od innych widoków Palestyny z albumu.

W trzech pejzażach Norwid opowiada o relacji Boga i ludzi, przedstawiając miejsca Jego objawienia Mojżeszowi, trzem Apostołom i niewidomemu. Najłatwiej uchwycić związek między Synajem a Tabor, które otwierają drugi tom *Albumu* i następują po sobie. Na obu górach człowiek doświadczył bezpośrednio boskości: na pierwszej Mojżesz spotkał się twarzą w twarz z Bogiem Ojcem, na drugiej Piotr, Jan i Jakub – z Synem. Norwid dokonuje symbolicznego przejścia pomiędzy Starym i Nowym Przymierzem oraz między dwoma księgami zbioru, związanymi odpowiednio z zapowiedziami Mesjasza i ich wypełnieniem w Jezusie. Pamięta, że na Taborze jest On nowym Mojżeszem, a zarazem, jak wiadomo z *Fortepianu Szopena*, Emmanuelem, czyli Bogiem-z-nami. Z kolei nad Siloe Jezus przywrócił wzrok niewidomemu od urodzenia⁵⁷. Choć sadzawka jest mniej ważna w dziejach zbawienia i pozostaje w pewnym oddaleniu od widoków dwóch szczytów, wyraźnie nawiązuje do nich stylistycznie. We wszystkich trzech miejscach Bóg objawił się jako Światłość świata i przenika swym blaskiem człowieka. Po rozmowie z Jahwe na Synaju „lśniła się skóra twarzy”⁵⁸ Mojżesza, podczas Przemienienia jaśnieją oblicze i szaty Chrystusa⁵⁹, oczy niewidomego otwierają się na światło fizyczne, a serce – na duchowe.

DOWODY JEDNOŚCI

Norwid widział Ziemię Świętą również jako miejsce spotkania kultur, równoprawną część starożytnego świata – całości z centrum w Rzymie, ale budowanej przez różne narody, których osiągnięcia połączyły się i ostatecznie rozwinęły w chrześcijaństwie: „Cywilizacja składa się z nabytków wiedzy izraelskiej – greckiej – rzymskiej, a łono jej chrześcijańskie”⁶⁰.

Dlatego poeta umieścił w *Albumie* dowody wielokulturowości ziemskiej ojczyzny Chrystusa: przerys zachowanego fragmentu titulusa crucis z notatką z dzieła Antonia Lafreriego⁶¹ (k. 21r) i artykuł o wazie z Bezethy⁶² (k. 30v–31r). Oba teksty kultury zawierają informacje na temat historii prezentowanych dokumentów epoki, w tym potwierdzenie ich autentyczności, oraz przedstawiają ich wygląd. Przypominają, że Zbawiciel doświadczał współlistnienia i wzajemnych wpływów kultur i spotykał pogan w swoim ziemskim życiu. Pokazują też, że wskutek działania Opatrzności jeszcze w czasach prześladowań Jego przeciwnicy przyznawali Mu rację, nie mając takiej intencji.

„Winę” Chrystusa Piłat kazał wypisać po hebrajsku, grecku i łacinie⁶³, by tekst mogła odczytać różnojęzyczna ludność Jerozolimy. To języki trzech wspomnianych cywilizacji tworzących duchowe dziedzictwo Europy. W tych językach Nazarejczyka ogłosił królem sam rzymski namiestnik, co było prawdą, choć tego nie rozumiał. W momencie największego upodlenia Jezusa prefekt mimowolnie zapowiedział Jego triumf. Co więcej, tytuł dokumentuje Mękę Pańską, a jego prawdziwość dowodzi wiarygodności Biblii.

Z kolei wspomniana w artykule umieszczonym w *Albumie* waza z II w., znaleziona w okolicach sadzawki Bezetha (Betesda⁶⁴), w pobliżu Via Dolorosa, poświadcza obecność Rzymian w Jerozolimie

⁵⁵ Katalog II 24–26, 242, 244, 258. Jak wskazuje Chlebowska, ostatni widok przedstawia fontannę Elizeusza w Jerychu, ale w *Oeuvres complètes de Lamartine’a* (t. 5, Paris 1850, po s. 382) opisano go błędnie jako Siloe, z czego zapewne wynika pomyłka Norwida.

⁵⁶ Chodzi o *l’île du Pharaon* (w „L’Univers Illustré” *l’île de Pharaon*), czyli Wyspę Faraona, ukazaną na pierwszym planie, na tle góry Synaj.

⁵⁷ J 9.

⁵⁸ Wj 34,30.

⁵⁹ Mt 17,2.

⁶⁰ C. Norwid, *Quidam*, PW III 80; zob. też idem, *Do Walentego Pomiana Z.*, PW II 154–155 – tam chrześcijaństwo to nie tyle przestrzeń połączenia i wypełnienia cywilizacji wcześniejszych, ile jeden z trzech równorzędnych filarów, wywodzący się z kultury Izraela.

⁶¹ Katalog II 256.

⁶² L. de Mernard, *Le vase de Bezetha (Jérusalem)*, „Le Monde Illustré”, 1875, nr 940, s. 253–254.

⁶³ J 19,20.

⁶⁴ Jezus uzdrowił tam chromego (J 5,1–18), co wydaje się tu mniej ważne.

i wiąże się z kultem pogańskim. Obok siebie współistnieją więc droga, którą szedł Zbawiciel, by przelać krew dla ludzi, oraz ślady składania ofiar z wody i wina, jakby zapowiadających Eucharystię, w której nastąpi ich transsubstancjacja. Rzymianie „przeculi” niezwykłość tego miejsca i nieświadomie składali hołd ofierze Chrystusa.

Norwid widział Chrystusa jako pełnoprawnego uczestnika zaawansowanej, uniwersalnej cywilizacji śródziemnomorskiej, nie jako nieznaczącego żydowskiego kaznodzieję z peryferii Imperium. To postać historyczna, nie fikcyjny bohater biblijnych opowieści. Związki Jego i Jego kraju z poganami zdają się tego gwarantem jako coś mniej oczywistego, kontekst dalszy niż macierzysty judaizm, za to bliższy XIX-wiecznemu intelektualistom, wychowanemu na wzorcach klasycznych. Dzięki spojrzeniu z zewnątrz łatwiej myśleć obiektywnie i dostrzec, że właściwa arena Bożego działania to cały świat, a Zbawiciel odmienił dzieje wszystkich ludów, dla których poganie zdają się bardziej reprezentatywni: byli liczniejsi, sprawowali władzę polityczną i wywierali wpływ na miejscowe kultury.

Świadom duchowego pokrewieństwa mędrców różnych tradycji, Norwid tropił związki pisarzy chrześcijańskich i pogańskich – podobnie jak Ojcowie Kościoła, u których szukał potrzebnych przekazów. Wyliczył zasługi Sokratesa, Seneki, Cyserona i Wergiliusza⁶⁵ i stworzył krótki spis oznak uznania chrześcijan wobec nich⁶⁶. Pamiętał, że poganie przeczuwali Objawienie i wnieśli do niego swój wkład, a „Paweł Ś[więt]y komentował się poetami pogańskimi, do Greków mówiąc”⁶⁷. Wymienił autorów cytowanych przez Apostoła⁶⁸: „[...] Epimenides – Aratus z Tarsu – Menander” (k. 84v).

Przejawy objawienia pierwotnego Norwid widział też w ogólnoludzkiej potrzebie świętowania wiosennego odrodzenia – przyrodniczej zapowiedzi i tła Zmartwychwstania i Wielkanocy. Uniwersalne początki chrześcijańskiej Paschy, wspólne różnym narodom, można dostrzec w symbolice jajka oraz w tym, że nie jedynie Izraelici, ale „Wszystkie ludy z wiosną ofiarowały rozmaicie baranka...” (k. 84v).

Przecucia Wielkiej Niedzieli wyraża też kult Adonisa: według mitu zmartwychwstał (czy raczej zmartwychwstawał każdej wiosny), a jego święto, Adonie, przypomina Triduum Paschalne, związane ze śmiercią i powrotem do życia, najpierw smutne, potem radosne⁶⁹. Co więcej, imię ulubieńca Afrodyty wiąże się z imionami Boga: według współczesnych badaczy jest spokrewnione z hebrajskim określeniem Jahwe, *Adonai*⁷⁰. Z kolei Norwidowi *Adonis* (*Adinoj*) przypomina *Odin*, „Jeden”, „Jedyny”. Poeta, miłośnik figury etymologicznej, wiąże również wezwanie *Kyrie eleison* z kirem żalobnym i mnichami oplakującymi Adonisa⁷¹.

Uniwersalność i naturalne uprawomocnienie chrześcijaństwa zaznaczają się też w przekazach różnych kultur o narodzinach Mesjasza z Dziewicy, co poświadcza, że „Wszyscy oczekują Zbawcy z początku Boskiego (narodzonego z dziewicy)” (t. 1, k. 46v), a dusza ludzka jest z natury chrześcijańska, jak chciał Tertulian⁷², dwukrotnie przywołany w *Albumie Orbis* w tym kontekście (t. 1, k. 46v; t. 2, k. 84r)⁷³.

Norwid naszkicował posążek kobiety z dzieckiem, podpisany *VIRGINI PARITURAE DRUIDES* („Pannie mającej urodzić – druidzi”) (k. 84r), nawiązujący do ryciny z k. 83v⁷⁴. Jak notuje poeta⁷⁵, druidom objawiono, że Dziewica urodzi Zbawiciela, czcili Ją i Jej Syna oraz wykonali Ich rzeźbę z dedykacją⁷⁶. Jak pisze autor popularnej apologii, Roselly de Lorgues⁷⁷, kult ten dowodzi istnienia objawienia pierwotnego: zarówno Izraelici, jak i poganie czekali na Zbawiciela urodzonego przez Pannę. Współtworzą wspólnotę narodów i kultur zjednoczonych najpierw w powszechnym przecuciu przyjścia Chrystusa,

⁶⁵ C. Norwid, [Notatki etno-filologiczne], PW VII 405.

⁶⁶ C. Norwid, [Notatki z historii], PW VII 333–334.

⁶⁷ C. Norwid, List do Michaliny Dziekońskiej, [st. poczt. 9 sierpnia 1852], PW VIII 174.

⁶⁸ Odpowiednio: Tt 1,12; Dz 17,22–28; 1 Kor 15,33.

⁶⁹ J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1978, s. 89.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 318; O. Murray, *Narodziny Grecji*, tłum. A. Twardecki, Warszawa 2004, s. 118.

⁷¹ Ciekawe, że Norwid nie wspomina o założeniu przez Hadriana gaju Adonisa na miejscu narodzin Chrystusa.

⁷² Tertulian, *Apologetyk*, oprac. i tłum. J. Sajdak, Poznań 1947, XVII 6, s. 79.

⁷³ Norwid doprecyzowuje: dusza jest z natury katolicka.

⁷⁴ Zob. Katalog II 380–381.

⁷⁵ Norwid, [Notatki z historii], PW VII 345; idem, *O Juliuszu Słowackim...*, PW VI 409.

⁷⁶ W *Albumie* znajduje się również rycina podpisana *Notre-Dame de Chartres* (k. 21r), ukazująca Madonnę na Kolumnie z katedry w Chartres, gdzie przechowywano też rzeźbę *Virginii Pariturae*, a gdzie miało się znajdować miejsce dawnego kultu druidów. Również to dzieło zdaje się wpisywać w tematykę przecuć przyjścia Zbawiciela, zwłaszcza że poprzedza je artykuł o wazie z Bezethy.

⁷⁷ A.F.F. Roselly de Lorgues, *Chrystus w obliczu wieku, czyli nowe świadectwo nauk na obronę chrześcijaństwa*, tłum. J.B. Dziekoński, Warszawa 1842, s. 263–265; zob. też Borowiec, *op. cit.*, s. 73–74, 305.

a potem w wierze w Niego. Różnorodność i pradawność przekazów o Nim potwierdzają Objawienie, zweryfikowane świadectwami niezależnymi i odmiennymi. Ich zaskakująca zgodność pozwala wnioskować o obiektywności i prawdziwości przesłania Jezusa.

Znaki uniwersalności i odwieczności chrześcijaństwa wieńczą drugi tom *Albumu Orbis*. Po nich następuje już jedynie widok *Oświecenia wiernych przez Ducha Świętego* wraz z triumfującym Zbawicielem, aniołami i świętymi z *Godzinek Étienne'a Chevaliera* (k. 85r)⁷⁸. W Bogu łączą się ludzkie stany oraz Kościół pielgrzymujący i triumfujący. Księgę kończy więc symboliczne przedstawienie jedności chrześcijan, a w nich – całej ludzkości, gdyż to w wierze w Chrystusa realizuje się pełnia człowieczeństwa i najjaśniejszy bogactwo kultur, na co wskazują poprzednie karty. Do spuścizny grecko-rzymskiej dołącza tu świat barbarzyński, reprezentowany przez druidów. Zapowiada on nową epokę w dziejach Europy, budowanej odąd na fundamencie antyczno-judeochrześcijańsko-barbarzyńskim, o czym Norwid opowiedział w tomie trzecim.

W kulturze chrześcijańskiej Europy Chrystus zdaje się nieco zmieniać swą rolę z postaci historycznej, Boga wcielonego, na bohatera kultury, Boga „wcielonego” przez człowieka, który współdziała z Nim w planie zbawienia. Mówią o Nim już nie tyle materialne ślady obecności za ziemi, ile działanie przez Ducha Świętego wśród ludzi, oddających Mu chwałę, a wcześniej zapowiadających Go w prorocत्वach i mitach.

PORTRETY ZBAWICIELA

Przekonanie o Bożej i ludzkiej doskonałości Jezusa stanowi praktyczną wskazówkę, jak Go przedstawiać, gdyż zaletom Jego duszy odpowiadały zalety ciała. Jezus to „może najidealniejszy człowiek”⁷⁹ i „wcielony Ideał”⁸⁰, który „niepokalanie poczęte i doskonałe ciało i organa zmysłów posiadał”⁸¹. Norwid porównał również do Niego świetliste (promieniste), pogodne niebo⁸², a ze światłem, odpowiadającym czystości duszy, wiązał ciała świętych⁸³. Poza tym jednak właściwie nie wspominał, jak należy ukazywać Jezusa i można jedynie domyślać się, że za najstosowniejszą do tego uważał stylistykę klasycyzującego romantyzmu, która była mu najbliższa⁸⁴.

Postać Chrystusa pojawia się w *Albumie Orbis* na różne sposoby: przez przemilczenie, w scenach alegorycznych (np. k. 43r, 45r, 48r, 85r), przedstawieniach maryjnych (k. 30r, 32r, 83v, 84r), w jedenastu portretach w drugim tomie (sześć profili: k. 15v, 17r, 17v, 18r, 19r, 20r, trzy ujęcia frontalne: k. 16r, dwa na 19r, jedno w trzech czwartych: k. 26r). W pierwszym nie ma żadnych wizerunków Zbawiciela (przynajmniej wprost), w trzecim znajdują się tylko dwa: niewielki profil (k. 10r), analogiczny do portretów z części drugiej, oraz przerys wizerunku z Hagia Sophia, który wpisuje się raczej w opowieść o Bizancjum, nie o Jezusie. Tak jak większość zgromadzonych przez Norwida cytatów ze sztuki wczesnochrześcijańskiej mówi nie tyle o Chrystusie, ile o Jego wyznawcach.

Dla artysty portrety to „drogie studia fizjonomiki historycznej typów z natury aplikowane”⁸⁵. Wizerunek Jezusa z Nazaretu ukazuje niedościgniony Ideał: wcielonego Boga i najdoskonalszego z ludzi, a zarazem typ, wzór człowieczeństwa, który naśladuje każdy sprawiedliwy, chrześcijanin – świadomie, niechrześcijanin – mimowolnie. Przekazują prawdę o Wcieleniu, człowieczeństwie Boga i Jego władzy nad dziejami.

Według Norwida portrety powinny ukazywać rzeczywisty wygląd modelu, aby znaczenia teologiczne, historiozoficzne, moralne i estetyczne przedstawień były wiarygodne. Poszukiwał więc informacji o najstarszych starożytnych wizerunkach, najwierniejszych, pochodzących według przekazów z czasów Chrystusa. „...i nikt, i nic nie mogą się równać z świadectwem Boga żywego o Nim Samym”⁸⁶.

⁷⁸ Borowiec, *op. cit.*, s. 308.

⁷⁹ C. Norwid, *Białe kwiaty*, PW VI 200.

⁸⁰ C. Norwid, List do Karola Ruprechta, [październik? 1867], PW IX 314; zob. też idem, List do Łucji Rautenstrauchowej, [Paryż, styczeń–luty 1868], PW IX 343.

⁸¹ C. Norwid, List do Joanny Kuczyńskiej, [st. poczt. 17 grudnia 1862], PW IX 69.

⁸² C. Norwid, *Pięć zarysów*, PW III 488.

⁸³ *Ibidem*, PW III 491.

⁸⁴ Pniewski, *op. cit.*, s. 51–54, 85–87.

⁸⁵ C. Norwid, List do Bronisława Zaleskiego, [ok. 1 lipca 1872], PW IX 513; zob. Chlebowski, *Romantyczna silva...*, s. 64; M. Jarzewicz, *Norwid a fizjonomika*, [w:] *Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań 2008, s. 113–127.

⁸⁶ C. Norwid, List do Józefa Bohdana Zaleskiego, [kwiecień 1869], PW IX 398.

Poeta mówił o Słowie Bożym i Objawieniu, ale zdanie można odnieść też do portretów historycznego Jezusa: acheiropoiet i podobizn uczynionych ludzką ręką. Tropił je w prasie, albumach i opracowaniach naukowych oraz źródłach starożytnych: Biblii, apokryfach, tekstach pisarzy wczesnochrześcijańskich.

Choć artysta pragnął pogodzić rzetelność i symboliczność, miał temperament aktywnego interpretatora, a nie biernego obserwatora. Dlatego zdawał się bardziej interesować symbolicznym wymiarem zdarzeń i spójnością obrazu świata, jaki się z nich wyłania, niż dokładną krytyką źródeł, zmienną i zawodną.

PROFIL ZE SZMARAGDU TYBERIUSZA

Najwięcej uwagi Norwid poświęcił wizerunkom Chrystusa w profilu⁸⁷. To mniej znane ujęcie wyrasta z tradycji renesansowej, choć odwołuje się do ukochanej przez humanistów starożytności. Jego rzekome antyczne pochodzenie miały potwierdzać przekazy i forma nawiązująca do numizmatyki. Norwid cenił tę sztukę, gdyż wiązał ją z klasycyzmem i linearnością, ważnymi w jego myśli estetycznej i dziełach plastycznych⁸⁸.

Artysta umieścił w *Albumie Orbis* rycinę (k. 17r) i jej podkolorowany przerys (k. 18r)⁸⁹, ukazujące wyidealizowanego Chrystusa z łacińskim podpisem, według którego to prawdziwy wizerunek Zbawiciela, wzorowany na podobiznie wyrytej na rozkaz cesarza Tyberiusza w szmaragdzie, przesłanym przez sułtana ze skarbcza w Konstantynopolu Innocentemu VIII jako okup za brata.

Według badaczy stało się to w 1492 r., gdy Bajazyd II ofiarował papieżowi liczne dary, aby ten zatrzymał w niewoli Dżema, brata sułtana, a zarazem konkurenta do tronu (legenda uprościła polityczną intrygę do zwykłego wykupienia z niewoli). Klejnot miał zginąć podczas sacco di Roma, w 1527 r. Być może istniał naprawdę i był antyczną gemmą, która rozbudziła wyobraźnię humanistów, poszukujących oryginalnych starożytności, w tym przedstawień Chrystusa, powstałych nie cudownie (jak veraikon), ale naturalnie, jako dzieła sztuki⁹⁰.

Geneza profilu wiąże się z renesansowymi medalami portretowymi, upamiętniającymi słynnych ludzi: dawnych i współczesnych władców, arystokratów, uczonych i artystów. Pierwsze dzieło tego typu wykonał Pisanello ku czci Jana VIII Paleologa (1438), a jego uczeń Matteo de' Pasti stworzył pierwszy medal z wizerunkiem Chrystusa (1440–1450)⁹¹.

Ujęcie profilowe narzuca widzenie Jezusa jako słynnej postaci historycznej, której wygląd można dokumentować. Fakt, że wywodzi się z ikonografii rzymskich cesarzy, wydobywa też Jego godność królewską. Do ich podobizn nawiązali papieże Juliusz III, Pius IV, Pius V i Paweł IV: umieścili profil Zbawiciela na rewersach swych medali⁹². Do tradycji tej powrócił w 1846 r. Pius IX⁹³. Norwid, który bardzo go cenił⁹⁴ (poświęcił mu portret⁹⁵ i kilka wierszy)⁹⁶, mógł widzieć jego medal, gdy przebywał w Rzymie od lutego 1847 do stycznia 1849 r.⁹⁷

⁸⁷ Chlebowska, *Szmaragd cesarza...*, s. 125, 137; Starownik, *op. cit.*, s. 100.

⁸⁸ Pniewski, *op. cit.*, s. 248–249; E. Dąbrowicz, *Profile Norwida*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 171–190.

⁸⁹ Katalog II 252–253; Chlebowska, *Szmaragd cesarza...*, s. 127–129; Starownik, *op. cit.*, s. 100–101.

⁹⁰ S. Bussels, *The Diptych of the Lentullus Letter. Building Textual and Visual Evidence for Christ's Appearance*, [w:] *Speaking to the Eye. Sight and Insight through Text and Image (1150–1650)*, ed. T. de Hemptinne, V. Fraeters, M.E. Góngora, Turnhout 2013, s. 251–253; P. Helas, *Lo „smeraldo” smarrito, ossia il „vero profilo” di Cristo*, [w:] *Il Volto di Cristo*, a cura di G. Morello, G. Wolf. Katalog wystawy, Rzym Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000 – 14 maggio 2001, Milano 2000, s. 216–217; A. Nagel, C.S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, s. 241.

⁹¹ Helas, *op. cit.*, s. 215–216, 241; Nagel, Wood, *op. cit.*, s. 244; S.K. Scher, *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, London 1994, s. 45.

⁹² Helas, *op. cit.*, s. 248–249.

⁹³ <http://www.ebay.com/itm/Large-BRONZE-Papal-HOLY-MEDAL-1846-Pope-Pius-IX-Salvator-Mundi-Jesus-Salvation-/251865325155?hash=item3aa457de63:g:ESwAAOSwNSxU9oDA&autorefresh=true> [dostęp: 12.10.2018].

⁹⁴ B. Biliński, *Norwid w Rzymie*, [w:] *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 170–185; A. Dunajski, *Cypriana Norwida papieski Rzym*, [w:] *„Quidam”. Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011, s. 665–690; W. Toruń, *„Papista”*, [w:] idem, *Norwid o Niepodległej...*, s. 179–194.

⁹⁵ Z. Dambek, Z. Trojanowiczowa, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1, Poznań 2007, s. 274.

⁹⁶ *Do władcy Rzymu* (ok. 1861), *Encyklika-Obleżonego. (Oda)* (1867), *Co robić?* (1875), *Na smętne wieści z Watykanu* (1877).

⁹⁷ Dambek, Trojanowiczowa, *op. cit.*, s. 246, 337.

Chrystus Mattea de' Pasti ma klasyczne, idealizowane rysy, a medale nawiązujące do tego przedstawienia (np. papieskie) można zaliczyć do typu włoskiego. W latach 1492–1500, w czasie wzmożenia produkcji numizmatów z powodu Roku Jubileuszowego 1500, powstał też typ północny, w którym postać Jezusa straciła wzorcową urodę na rzecz wyglądu charakterystycznego, wiązane go ze sztuką niderlandzką i niemiecką. Ma wydatny nos, cofnięty u nasady, mięsiste wargi (górną większą), wyraźne łuki brwiowe, ostre kości policzkowe, wysokie i cofnięte czoło. Na rewersach niektórych medali tego rodzaju widnieje łacińska inskrypcja o podobnej treści, co w przedstawieniu z *Albumu*: mowa w niej o pierwowzorze wyrytym w szmaragdzie i przesłaniu go papieżowi przez sułtana, pragnącego zatrzymania swego brata w niewoli⁹⁸.

Stworzenie typu północnego przypisuje się Niccolò Fiorentinowi, zapewne zainspirowanemu postacią z grupy *Niewiernego Tomasza* z Orsanmichele Verrocchia (1483), przedstawienia znanego i cenionego w epoce, wyrosłego z tendencji realistycznych północnych i włoskich, zwłaszcza weneckich. Mniej typowa, nieidealizowana fizjonomia uprawdopodobniała wizerunek, a z czasem paradoksalnie zaczęto uważać rzeźbę za nawiązanie do medalu, który w rzeczywistości nawiązuje do niej⁹⁹.

Profil w typie północnym często pojawiał się w grafice niemieckiej, spopularyzowany przez rycinę Hansa Burgkmaira (ostatnią z trzech: ok. 1500, 1511, 1512), wzbogaconą o apokryficzny *List Lentulusa* – opis wyglądu Chrystusa, przypisywany niekiedy też Piłatowi. Źródła ikonograficzne i werbalne wzmacniały nawzajem swoją wiarygodność, sugerowaną już przez przekaz o starożytnym oryginale portretu i jego formę – nawiązującą do antycznej gliktyki i „realistyczną” dzięki mniej typowym rysom Zbawiciela. Dzięki odwołaniom dokumentalistyczno-historycznym druk mógł zainteresować poszukiwacza starożytności, ale zarazem pozostawał przedmiotem dewocji, ukazującym Najświętsze Oblicze¹⁰⁰. Informacji o wyglądzie Jezusa szukał w *Liście Lentulusa* również Norwid, który umieścił w *Notatkach z historii* francuski tekst apokryfu¹⁰¹.

Profilowy portret Chrystusa aż do XIX w. pojawiał się w drobnych dziełach dewocyjnych. Cieszył się niedużym, ale stałym zainteresowaniem. W medalach i plaketach dominowały fizjonomia „włoska”, idealizowana¹⁰², w grafice i malarstwie – „północna”. Ta druga występowała w charakterystycznych dziełach, tworzonych od końca XVI w., zawierających objaśnienie w języku narodowym, odwołujące się do relacji Lentulusa (przykłady niemieckie¹⁰³ i francuskie¹⁰⁴) lub opowieści o szmaragdzie (angielskie *emerald icons*¹⁰⁵). W tapiserii Jacoba Christoph'a Le Blona z lat 20. XVIII w. w kompozycji tego rodzaju wykorzystano profil Chrystusa z tapiserii *Cudowny połów*, wykonanej we Flandrii (ok. 1519) na podstawie kartonu Rafaela (1515–1516)¹⁰⁶. Reprodukacja tego przedstawienia znalazła się w *Albumie Orbis* (k. 17r, 18r).

Dopiero w tej redakcji profilu w objaśnieniu pojawia się zleceniodawca: Tyberiusz, wiązany ze Świętym Obliczem i apokryficzną dokumentacją procesu Jezusa. Cesarz, uzdrowiony za pośrednictwem chusty Weroniki, miał nawrócić się i ukarać winnych śmierci Chrystusa¹⁰⁷. Jak podają apokryfy, Tertulian i za nim Euzebiusz, chciał też oficjalnie ogłosić Jezusa Bogiem (bogiem?), ale sprzeciwił się temu Senat¹⁰⁸.

⁹⁸ Helas, *op. cit.*, s. 216–218; G.F. Hill, *The Medallion Portraits of Christ. The False Shekels, the Thirty Pieces of Silver*, Oxford 1920, s. 16–43; Nagel, Wood, *op. cit.*, s. 240–241.

⁹⁹ Helas, *op. cit.*, s. 217; Hill, *op. cit.*, s. 36, 40; Nagel, Wood, *op. cit.*, s. 252–253; G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, s. 288–304.

¹⁰⁰ Bussels, *op. cit.*; Helas, *op. cit.*, s. 220–228; Nagel, Wood, *op. cit.*, s. 240–247, 251–254, 257–266; Wolf, *op. cit.*, s. 298–304.

¹⁰¹ C. Norwid, *Notatki z historii*, PW VII 330 (Chlebowska, *Szmaragd cesarza...*, s. 122; Starownik, *op. cit.*, s. 104).

¹⁰² Helas, *op. cit.*, s. 223–224; Nagel, Wood, *op. cit.*, s. 266–267.

¹⁰³ <http://www.shop.reprostyle.de/pi11/pi14/pd33.html> [dostęp: 15.9.2018].

¹⁰⁴ <http://www.diocese-annecy.fr/diocese/les-paroisses/doyenne-de-la-haute-vallee-de-larve/paroisse-sainte-anne-d-arly-montjoie/albums-photos/2014-pelerinage-paroissial-au-grand-saint-bernard-le-tresor> [dostęp: 15.9.2018].

¹⁰⁵ http://www.grosvenorprints.com/stock_detail.php?ref=36591 [dostęp: 15.9.2018]; <http://philipmould.com/browse-art/old-master-s/16th-17th-century/christ-of-the-emerald-icons#&gid=1&pid=1> [dostęp: 15.9.2018]; <http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Item&ItemID=70&Desc=Christ-of-the-Emerald-Icons-%7C--English-School> [dostęp: 15.9.2018] i inne.

¹⁰⁶ Helas, *op. cit.*, s. 223–224; C.W. King, *Early Christian Numismatic and Other Antiquarian Tracts*, London 1873, s. 94–112; Nagel, Wood, *op. cit.*, s. 271–272; Wolf, *op. cit.*, s. 299. Warto zachować ostrożność wobec opinii, że Rafael nawiązał do medali „północnych” – w przeciwieństwie do postaci z gotowej tapiserii Zbawiciel z kartonu przypomina raczej typ klasyczny, który nietrudno wypracować samodzielnie.

¹⁰⁷ *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne*, red. M. Starowieyski, cz. 2, Kraków 2003, s. 624–752.

¹⁰⁸ *Ibidem*, 709–710; Tertulian, *op. cit.*, V 2, s. 24; Euzebiusz z Cezarei, *Historia kościelna*, oprac. i tłum. A. Lisiecki, Poznań 1924, II 2, s. 54–55.

Norwid przetłumaczył fragment *Apologetyku* opisujący to zdarzenie¹⁰⁹. Uznanie boskości Jezusa przez pogańskiego władcę Mu współczesnego, pana niemal całego ówczesnego świata, dowodzi uniwersalności chrześcijaństwa i oficjalnie potwierdza treść *titulusa crucis*. Zarazem postawa Senatu dowodzi, jak komentuje Euzebiusz, niezależności Boga od opinii ludzi. Królestwo Niebieskie nie pochodzi z tego świata, dlatego Chrystus i Jego uczniowie spotykają się z niezrozumieniem, co wpisuje się w bliski Norwidowi motyw niedoceny wartościowych ludzi. Kontekst ten pozwala zobaczyć w profilu cierpienie – duchowe, związane z odrzuceniem przez ludzi, ważniejsze dla artysty niż ból fizyczny.

MEDAL „HEBRAJSKI”

Wśród numizmatów z wizerunkiem Chrystusa największą popularnością cieszył się medal z inskrypcjami hebrajskimi, o którym najstarsze świadectwo pochodzi z 1539 r. od Theseusa Ambrosiusa Albionensis¹¹⁰. Występował w różnych odmianach; w *Albumie Orbis* pojawił się jeden z powszechniejszych wariantów. Na awersie widnieje profil Zbawiciela, ale ze względu na niewielkie rozmiary numizmatu nie można określić typu tego ujęcia. Po bokach postaci znajdują się napisy: *Jezus* i *alef* – pierwsza litera alfabetu hebrajskiego. Rewers opatrzono hebrajską inskrypcją, głoszącą, że „Chrystus król przyszedł w pokoju, Bóg stał się człowiekiem”.

Norwid przerysował do *Albumu* obie strony medalu (k. 15v)¹¹¹, przy czym rewers skopiował do góry nogami. Awers znajduje się również na ilustracji wyciętej z publikacji *L'univers. Histoire et description de tous les peuples*¹¹² wklejonej na k. 19r i podpisanej „z medalu” – w ten sposób artysta zaznaczył, że chodzi o to samo przedstawienie, co jego przerys z k. 15.

Medale tego typu stały się przedmiotem różnorodnych interpretacji, może dzięki wiązaniu alfabetu hebrajskiego z ezoteryką. Miały służyć jako tajne znaki dyskryminowanym grupom: ludziom nawróconym siłą, pragnącym przywrócić pogański Rzym, Żydom ukrywającym się przed chrześcijanami, polskim arianom czy – w najpopularniejszej wersji – pierwszym chrześcijanom. Jeden z medali, „prawdziwy” portret Zbawiciela z I w., odkryto ponoć w 1897 r. na Campo di Fiori, gdzie w XVI w. spalono żydowskie księgi¹¹³. Medalu używano też jako talizmanu, co w XVIII w. krytykowali pastory¹¹⁴.

Większość teorii na temat medalu „hebrajskiego” powstała po śmierci Norwida, który zapewne odczytywał przedstawienie podobnie jak renesansowi humaniści, poszukujący zabytków i naśladowujący je: to starożytność z Ziemi Świętej i źródło wiedzy o Jezusie, co uprawdopodobnia język inskrypcji¹¹⁵. Takie spojrzenie wpisuje się w ówczesną apologetykę w duchu odnowy katolickiej, bliskiej Norwidowi, a opartej na założeniu zgodności Objawienia i wiary, nauki i rozumu. Jej przykładem są rozważania o medalach współczesnego poecie Johna Murraya¹¹⁶.

CHRYSZTUS Z KATAKUMB

Oprócz medalu Norwid przerysował do *Albumu* inny „starożytny” profil, podpisany *Z CATAKOMB* (k. 20r). Reprodukcję profilu znajduje się przynajmniej w dwóch opracowaniach, z których artysta mógł korzystać podczas pracy nad zbiorem. W *Histoire des beaux-arts* René Ménarda¹¹⁷ wizerunek opisano

¹⁰⁹ C. Norwid, [Przekład fragmentu „Apologetyku” Tertuliana], PW VII 433.

¹¹⁰ Helas, *op. cit.*, s. 223–225; Hill, *op. cit.*, s. 45–59.

¹¹¹ Katalog II 246–248; Chlebowska, *Smaragd cesarza...*, s. 125–126; Starownik, *op. cit.*, s. 106–108.

¹¹² C. Famin, M. Chopin, M. Boré, *L'univers. Histoire et description de tous les peuples. Russie et provinces en Asie*, t. 2, Paris 1838, pl. 11, za: Borowiec, *op. cit.*, s. 255.

¹¹³ <http://www.jewishvirtuallibrary.org/burning-of-the-talmud> [dostęp: 15.10.2018].

¹¹⁴ Helas, *op. cit.*, s. 224; Hill, *op. cit.*, s. 52–59; <http://andrewjbrown.blogspot.com/2016/06/as-british-unitarian-minister-in-this.html> [dostęp: 13.10.2018].

¹¹⁵ Helas, *op. cit.*, s. 224; Hill, *op. cit.*, s. 45–59.

¹¹⁶ J. Murray, *The Truth of Revelation, Demonstrated by an Appeal to Existing Monuments, Sculptures, Gems, Coins and Medals*, London 1831, s. 257–260.

¹¹⁷ R. Ménard, *Histoire des beaux-arts. Illustrée de 414 gravures*, Paris 1875, s. 140, 514–515 – za: Borowiec, *op. cit.*, s. 261.

tylko jako głowę Chrystusa i umieszczono w części poświęconej rzymskim katakumbom, wspomnianym też w nagłówku w spisie ilustracji.

Ménard poświęcił historycznej refleksji nad Jezusem cały podrozdział¹¹⁸: opisał narodziny Jego ikonografii, przywołał *List Lentulusa*, opowieść o Abgarze, wypowiedzi Ojców Kościoła i malarstwo katakumbowe. Podobne ujęcie zastosował w *The Catacombs of Rome* William Henry Withrow¹¹⁹, pisząc o pięknym profilu z terakoty, znalezionym na śmietniku przy wyjściu z katakumb św. Agnieszki. Autor podaje, że dzieło wywodzi się od najstarszego niesymbolicznego przedstawienia Chrystusa z katakumb św. Kaliksta (obecnie w Muzeum Watykańskim), ukazującego postać w profilu. Jego styl przywodzi na myśl formy renesansowe i mozaiki. Rycinę z tym wizerunkiem zamieszczono w książce.

Profil z katakumb św. Kaliksta pojawia się też w publikacji Louisa Perreta jako jedno z najstarszych przedstawień Zbawiciela, oparte na relacjach naocznych świadków¹²⁰. W swym zbiorze autor zamieścił podobiznę, którą przerysował też Norwid¹²¹, i opatrzył ją komentarzem bliskim myśli poety: uznał głowę Zbawiciela za ideał ludzkiej urody, oparty na geniuszu grecko-rzymskim, ale bogatszy o geniusz chrześcijański i ukazujący piękno Boga-człowieka¹²². Uważał wizerunek za dzieło starożytne, nie renesansowe, ale sposób ujęcia i styl wykonania (np. rozwiane włosy) wskazują raczej na konwencję klasyczo-romantyczną i wiek XIX jako czas powstania.

W swoim przerysie Norwid wzbogacił wizerunek o kolory: błękit tła i biel twarzy, przypominające polichromie renesansowych terakot, na przykład Luki i Andrei della Robia. Nienaturalność barw wydobywa sam fakt reprezentacji: nakazuje patrzeć na wizerunek jako na dzieło sztuki, przedstawienie przedstawienia. Artysta podkreślił możliwość ukazania wcielonego Słowa, wynikającą z człowieczeństwa Chrystusa. Zarazem umowność i nierealność przenoszą postać historyczną w sferę wieczności, boskości. Jezus przekracza naturę, należy do bezczasu sztuki i bezczasu nieba. Podobnie dzieje się w portrecie ze szmaragdu Tyberiusza: Norwid tło podkolorował na zielono, a postać zaznaczył bielą, nawiązując do barw gemmy. Spokojny błękit, barwa najczęściej wspomniana przez poetę¹²³, przenosi wizerunek w rzeczywistość niebiańską i tworzy efektowne, kontrastowe tło. Biel podkreśla świetlistość i czystość Świętego Oblicza, linearnego, ujętego syntetycznie, niemal bez światłocienia.

LAVATER

Do wizerunku z katakumb św. Kaliksta nawiązuje również ilustracja z francuskiego wydania dzieła Johanna Caspara Lavatera¹²⁴. Norwid zamieścił w *Albumie* dwa jej przerysy (t. 2, k. 17v¹²⁵; t. 3, k. 10r – zmiana profilu z prawego na lewy, dodane błękitne tło). Obok szmaragdu Tyberiusza to druga najbardziej popularna w XIX w. wersja profilu Chrystusa¹²⁶, wyraźnie utrzymana w typie północnym. Norwid nieco uklasycyznił rysy postaci: w porównaniu z wizerunkiem w książce Lavatera głowa w tomie drugim jest mniej jajowata, o wyższym i mniej cofniętym czole oraz większych oczach, w tomie trzecim zaś potraktowano ją szkicowo, włosy bardziej opadają na czoło.

W książce Lavatera (tak jak w *Albumie* Norwida) profilowi Zbawiciela towarzyszy *List Lentulusa*, przytoczony kilka stron wcześniej¹²⁷. Podobnie jak w opisach portretu z katakumb autor stwierdza, że dzieło jest starożytne (czyli wiarygodne dla fizjonomika), uznaje je za relikwię i wyjątkowy portret, mający w sobie coś uderzającego. Jego zdaniem stanowi źródło wiedzy o Bogu-człowieku, drogim każdemu chrześcijaninowi, oraz fascynuje humanistę, już nie tyle filologa i historyka, ile osobę ceniącą godność

¹¹⁸ Ménard, *op. cit.*, s. 143–146.

¹¹⁹ W.H. Withrow, *The Catacombs of Rome and their Testimony Relative to Primitive Christianity*, New York 1874, s. 342–349.

¹²⁰ L. Perret, *Catacombes de Rome. Architecture, peintures, murales, lampes, vases, pierres précieuses gravées, instruments, objets divers, fragments de vases en verre dore, inscriptions, figures et symboles graves sur pierre*, t. 6, Paris 1851, s. 31–32.

¹²¹ Katalog II 254.

¹²² Perret, *op. cit.*, s. 62.

¹²³ E. Teleżyńska, *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida*, Warszawa 1994, s. XI.

¹²⁴ G. Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, t. 7, Paris 1820, pl. 425.

¹²⁵ Katalog II 250; Chlebowska, *Szmaragd cesarza...*, s. 132–135; Starownik, *op. cit.*, s. 109–112.

¹²⁶ Helas, *op. cit.*, s. 215, 225, 239, 249; Wolf, *op. cit.*, s. 301.

¹²⁷ Lavater, *op. cit.*, s. 178.

ludzką, poszukującą prawdy, piękna i dobra, które dostrzega w tym wizerunku. Pierwsze zdanie omówienia ryciny¹²⁸ Norwid zacytował z drobnymi zmianami w *[Notatkach etno-filologicznych]*¹²⁹.

Lavater uznał profil za pierwotne przedstawienie, które niezmiennie inspiruje artystów. W konturze profilu postaci przejawiają się liczne cnoty, ale zarazem brakuje jej powabu i boskiej siły¹³⁰. Jako niedoskonała wymyka się więc koncepcjom badacza. Jej „żydowskość” oddala ją od Winckelmannowskiego greckiego ideału, bliskiego i Lavaterowi, i Norwidowi. Obaj interesowali się linearyzmem i ludzką twarzą (zwłaszcza w profilu) jako świadectwem duszy, szukali typów ludzkich wśród postaci historycznych¹³¹.

Lavater marzył o idealizowanym przedstawieniu Jezusa, odpowiadającym Jego boskości i nieskazitelnemu człowieczeństwu. Zarazem jednak musiało być realistyczne, by mogło służyć fizjonomicznej analizie. Słaby człowiek nie potrafi stworzyć takiego wizerunku, dlatego prawdziwy obraz wcielonej Doskonałości widzi się w duszy. Ludzkie portrety Chrystusa można nasycić tylko (albo aż) częścią Jego zbawczej siły. W tym celu należy poświęcić realizm dla idealizacji: grecki heros jest prawdziwszy niż Żyd z Nazaretu. Wartość przedstawień zależy od chrześcijańskiej dojrzałości artysty: niedoskonałości wynikają z jej braków, a zdolność ukazania piękna Modela wyrasta z uznania w Nim Boga i obrazu Ojca, ostatecznego celu sztuki i życia ludzkiego. Wiary, humanizmu i tworzenia wartościowej sztuki nie sposób rozdzielić¹³². Podobnie uważał Norwid, pisząc: „sztuka jest mniej lub więcej dojrzałym widzeniem, w miarę jak sztukmistrz jest mniej lub więcej dojrzałym Chrześcijaninem”¹³³, choć wniosek ten nie ograniczał się, jak u Lavatera, do portretów jako materiału rozważań fizjonomicznych. Norwidowskie „widzenie” to umiejętność odczytywania księgi świata, pełnej Bożych znaków, oraz przekazywania symbolicznego znaczenia zjawisk w twórczości. Artysta szuka prawdy i mówi o niej nie przez weryzm, ale poprzez wybieranie „okrucich Piękna” – duchowego, często niepozornego, dzięki czemu dzieło nie musi olśniewać oczu¹³⁴.

Dlatego Norwid potraktował nieklasyczny profil „północny” łagodniej niż Lavater, choć również preferował przedstawienia Chrystusa idealizowanego. Nie zniechęcił go brak majestatu, gdyż uważał, że piękno, dobro i prawda często przejawiają się w tym, co szare i nieefektywne. Przez to niejednokrotnie nie zauważa się tych wartości i nie docenia się wybitnych jednostek (co poeta podkreślał po wielokroć), w tym Jezusa, najsprawiedliwszego i najbardziej skrzywdzonego. On sam zresztą, pokorny i posłuszny Ojcu, częściowo krył swą moc, aby w pełni ujawnić ją w stosownym czasie. Ukazywanie Jego zwyczajności, człowieczeństwa, nawet cierpienia nie kłóci się jednak z idealizacją, czego dowodzą liczne prace Norwida.

Zarówno Lavater, jak i Norwid byli przekonani o religijnym wymiarze sztuki i moralnych zadaniach artysty. Obaj szukali racjonalnego, naturalnego potwierdzenia wiary i całościowo patrzyli na człowieka – obraz Boży, byt cielesno-duchowy. Uważali Jezusa za „najidealniejszego” fizycznie i duchowo¹³⁵. Wyznacza On kryteria doskonałości i piękna ciała i ducha, które pozostawały w Nim w pełnej harmonii. Całkowicie urzeczywistnił się w Nim zamysł Ojca. Dlatego kto dąży do pełni człowieczeństwa, musi upodobnić się do Jezusa – Boga i jednocześnie idealnego obrazu Boga, wzoru człowieczeństwa.

Obaj myśliciele wierzyli też w pokrewieństwo sztuk pięknych i sztuki lekarskiej. Norwid zauważał, że zarówno rzeźbiarz, jak i chirurg muszą znać anatomię i kształcić sprawność ręki: „[...] jak dalece rzeźbiarskiego prawie ukształcenia chirurgia wymaga? [...] szanowne dzieła Lavatera, o tych zawyrokować nawet trudno, czyli są dla artystów, czyli dla lekarzy sporządzone”¹³⁶. Poeta pamiętał też o pożytkach fizjonomiki dla artystów. Łączy ona medycynę i psychologię, wiedzę o ciele i wiedzę o duszy, dlatego pozwala wypracować konwencje ukazywania człowieka jako całości, jego powierzchowności i – za jej pośrednictwem – wnętrza¹³⁷.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 191.

¹²⁹ Norwid, *[Notatki etno-filologiczne]*, PW VII 412 (Chlebowska, *Szmaragd cesarza...*, s. 134; Starownik, *op. cit.*, s. 109–110).

¹³⁰ Lavater, *op. cit.*, s. 191.

¹³¹ Jarzewicz, *op. cit.*, s. 117–120.

¹³² Lavater, *op. cit.*, s. 179–185; zob. też B. Bantum, *The Threefold Man. Lavater, Physiognomy, and the Rise of the Western Icon, [w:] Sainthood and Race. Marked Flesh, Holy Flesh*, ed. M.H. Basset, V.W. Lloyd, New York 2015, s. 55–75; L. Hochman, *The ugliness of Moses Mendelsohn. Aesthetics, religion, and morality in the eighteenth century*, London–New York 2014, s. 119–139; M. Percival, *The appearance of character. Physiognomy and facial expression in eighteenth-century France*, London 1999, s. 159–186.

¹³³ C. Norwid, List do Michaliny Dziekońskiej, [st. poczt. 19 września 1852], PW VIII 180.

¹³⁴ Zob. Pniewski, *op. cit.*, s. 15–16, 21–22, 30–35, 41–48, 57–61, 100.

¹³⁵ Bantum, *op. cit.*; Hochman, *op. cit.*, s. 119–139; Jarzewicz, *op. cit.*; Percival, *op. cit.*, s. 159–186.

¹³⁶ Norwid, *O sztuce...*, PW VI 338.

¹³⁷ Jarzewicz, *op. cit.*

Norwid centrum swych poglądów uczynił sztukę, widzianą z perspektywy praktyka i rozciągającą się aż na sztukę życia i „zwykły” świat. Lavatera natomiast bardziej zajmowała przyroda, czyli rzeczywistość „pozaartystyczna”, badana za pomocą dzieł plastycznych, widzianych teoretycznie i traktowanych służebnie, jako materiał badań antropologicznych. Swoją argumentację budował na naukach przyrodniczych, Norwid zaś – na kulturze, i to opisywanej w języku sztuki, jedynie wspomaganym wiedzą naukową, głównie humanistyczną. Obaj chcieli zrozumieć świat i głosić chwałę Boga, ale inaczej rozkładali akcenty: obserwator Lavater badał Stworzenie za pomocą rozumienia sztuki, interpretator Norwid przez jej tworzenie współuczestniczył w dziele Stwórcy.

O ile Lavater akcentował niewystarczalność dzieł sztuki i niewyraźność boskości nawet wcielonej, o tyle Norwid stara się przewyciężyć ludzkie ograniczenia. Zbierał wizerunki Chrystusa jako nie tylko źródła wiedzy, lecz także materiał do własnych dzieł. Był zarazem odbiorcą i twórcą portretów Zbawiciela. Dlatego w *Albumie* zaznaczył, że „przedstawia przedstawienie”: komentuje, odrysowuje ramy, inskrypcje, powtarza barwy oryginałów (gemmy i polichromowanej terakoty) czy – jak w wypadku reprodukcji książkowej wizerunku z katakumb św. Kaliksta – monochromatyczność miedziorytu. W porównaniu z innymi profilami przerysowanymi przez Norwida ten portret pozostaje jednak najbardziej samodzielny: brak komentarzy, a otwarte tło z zielonkawymi, poziomymi, rozmytymi liniami przypomina raczej pejzaż niż abstrakcyjne jednolite pole z innych przerysów. Postać sytuuje się na granicy reprezentacji konkretnej ryciny i ogólniejszego typu fizjonomicznego, elementu przyrody, a zatem też świadectwa człowieczeństwa Syna Bożego. Zarazem to typ, wzór do naśladowania, ideał chrześcijanina i człowieka w ogóle.

WYMOWA PROFILU

Profile Zbawiciela służą pogłębieniu relacji z Bogiem, ale też zwykłemu poznaniu. Mówią nie tylko o Panu dziejów, lecz także ich uczestniku, postaci historycznej. Pokazują, że oblicza wcielonego Boga szuka się zarówno w przenośni, jak chciał psalmista¹³⁸, jak i dosłownie. Wygląd Jezusa można próbować odtworzyć, a tym samym – dowieść potęgi ludzkiego umysłu: sprawności historyka-filologa i mistrzostwa artysty, który obserwuje i odtwarza naturę. Profile docenia nawet władza świecka – pokazują, że mądrość Chrystusa do pewnego stopnia odpowiada mądrości ludzkiej (podobnie jak wizerunki frontalne).

O wiarygodności wizerunku Zbawiciela w profilu świadczą starożytne i wschodnie pochodzenie pierwowzoru – szmaragdu. Trwałość materiału oraz techniki umożliwiające dokładne skopiowanie obrazu (odlew, grafika) pozwoliły na jego rozpowszechnienie¹³⁹. O ile, jak podaje większość przekazów, veraikon i mandylion powstały przez odbicie twarzy Zbawiciela, o tyle profile stanowią „odbitkę” Jego portretu z modelu. Ich autentyczność potwierdzają uzupełniające się nawzajem słowo (inskrpcje z legendą pochodzenia, *List Lentulusa*) i forma plastyczna (nawiązanie do antycznej numizmatyki, w typie północnym nietypowe, „realistyczne” rysy).

Profile można uznać za nowożytny odpowiednik acheiropoiety, uczyniony ludzką ręką, dokonaną ku pochwalę możliwości człowieka, który odkrywa Boga, świat i samego siebie, rozwija sztukę i nauki, zwłaszcza historyczne i filologiczne, oraz potrzebuje dowodów opartych na źródłach, potwierdzonych metodami naukowymi. Wyeksponowanie aktywności człowieka w relacji z Bogiem wynika również z relacji między widzem a sportretowanym. Oblicze Chrystusa jest nie tylko obiektem kontemplacji, lecz także tematem sztuki, obserwowanym, ale nie obserwującym. Widz nie wchodzi z nim w dialog – inaczej niż w wizerunkach frontalnych.

Norwid w swych pracach plastycznych poza *Albumem Orbis* wielokrotnie przedstawiał *Chrystusa w profilu*, między innymi w *Chrystusie w domu Łazarza w Betanii* (1845), *Chrystusie w rozmowie z faryzeuszami* (po 1849¹⁴⁰ i bez daty), *Wskreszeniu Łazarza* (1852, 1863, 1873 lub 1875), *Chrystusie na krzyżu* (1870), *Chrystusie i kobiecie kananejskiej* (1878–1879). Takie ujęcie stało się też ważnym elementem teorii sztuki artysty, której manifest: *Promethidiona* wydał w 1851, rok po skopiowaniu wizerunku ze szmaragdu.

¹³⁸ Ps 27,8–9.

¹³⁹ Nagel, Wood, *op. cit.*, s. 251–254.

¹⁴⁰ Kompozycję mogło zainspirować omawiane przez Lavatera przedstawienie Chrystusa rozmawiającego z dwoma mężczyznami.

Słowniki z epoki definiują profil jako „widok z boku, zwłaszcza twarzy”, w drugim znaczeniu wiążą go z przekrojem¹⁴¹. Z podziału cytatów w *Internetowym słowniku języka Cypriana Norwida* wynika analogiczne rozróżnienie¹⁴². Profil u poety oznacza (1) oblicze widziane z boku oraz (2) przekrój, kontur, zarys, rys szczególnie, uchwycenie istoty zjawiska. Jako przekrój jest ujęciem głębszym, przeciwstawnym oglądowi powierzchniowemu. Jako kontur określa, definiuje, umożliwia wyróżnienie przedmiotów i pojęć z tła reszty świata.

W *Promethidionie* piękno „Kształtem jest Miłości”¹⁴³, czy też „Prawdy i Miłości”¹⁴⁴. Najdoskonalsza Prawda i Miłość to Bóg, piękno więc to sposób Jego objawiania się ludziom, jedno z Jego Imion, pod którymi do nich przychodzi. Oznacza też aktywność człowieka, przez sztukę-pracę odpowiadającego na Miłość Stwórcy.

Kształt to synonim profilu: „o pięknem rzekłem – że jest profil Boży / Przez grzech stracony nawet w nas, profilu cieniach”¹⁴⁵. Obraz Boga w człowieku poeta widzi jako cień rzucany przez profil, oznaczający tu pierwowzór, formę, znamię doskonałości pochodzącej od Twórcy, znamię, które świadczy o podobieństwie do Oryginału mimo osłabienia więzi między Nim a pochodną przez grzech pierwotny. Cień rzuca najpewniej wcielony Syn Boży, „Miłości-środek”¹⁴⁶, łączący w sobie dwa znaczenia profilu, dosłowne (jako człowiek ma profil) i przenośne (jako Bóg jest istotą rzeczy, jej profilem, tym, co najważniejsze w całym bycie). W przywołaniu motywu brzmi echo opowieści Pliniusza o początkach rysunku i rzeźby¹⁴⁷.

Cień przypomina o upadku, ale też uświęceniu ludzi, „pyłu piękna”¹⁴⁸, dowodzi ich związku z Najwyższym: „każdy w sobie cień pięknego nosi”¹⁴⁹. Brak, który naznacza ich dzieła, uzupełnia ponadludzkie piękno i ideał, Całość jednocząca przeciwieństwa, niedostępna bez pomocy z góry, owoc łaski i miłosierdzia Stwórcy, kierującego naśladowującymi Go artystami: „O! Ty, co jesteś Miłości-profilem / Któremu na imię Dopełnienie”¹⁵⁰.

W tym kontekście portrety Zbawiciela w *Albumie Orbis* to przypowieść o naturze piękna, najlepiej urzeczywistnionego we Wcieleniu i całej misji zbawczej – akcie miłości, przywracającym obraz Boży w ludziach. Wzywają do naśladowania Pośrednika, Tego, który odnawia i podtrzymuje więź z Oryginałem, gdyż jest jednocześnie boską matrycą i ludzką odbitką obrazu Ojca.

Przewodnikami ludzi w upodobnieniu się do Chrystusa są wieszczki. Głoszą prawdę, określając profil¹⁵¹, czyli chwytając całość, trafiając w sedno rzeczy. By odsłonić to, co ważne, wykorzystują środki nieoczywiste: kontrast i zaprzeczenie. Ich działanie Norwid porównuje do wyznaczania linii profilu, oddzielania jego wnętrza od tła. Ustalają granice, porządkują zjawiska, definiują wartości. Czynią to przez odwrócenie zwykłego układu odniesień: pokazują tło, a profil pozostawiają pusty – dzięki temu widać przez niego niebo, właściwą ojczyznę ludzi.

Wieszcz swą taktyką wskazuje na niewystarczalność ziemskiej logiki, kieruje ku mądrości Bożej. Nie tyle odtwarza czy naśladuje prawdę o świecie, ile odsłania ją w nim, uczy ją dostrzegać. Nie zamyka zjawisk w opisie, ale urzeczywistnia je¹⁵². Zamiast podać rozwiązanie zmusza, by go szukać na podstawie przygotowanych wskazówek. Wymaga to wysiłku i bywa nieprzyjemne, dlatego poeta pyta retorycznie: „Czy śpiącego można przebudzić grzecznie?...”¹⁵³. Tak postępuje sam Norwid w *Albumie Orbis*. Profile Chrystusa wskazują zatem na jego poetykę, opartą na patrzeniu z profilu. Na początku zbioru (t. 1, k. 2v) artysta przywołuje anegdotę ze wstępu *Milczenia*: zasłużony człowiek przygląda się medalowi ze swoją podobizną ze zdziwieniem i rozbawieniem, gdyż nigdy nie widział się z boku, choć obejrzał ze

¹⁴¹ *Słownik języka polskiego* [tzw. wileński]..., s. 1202; *Słownik języka polskiego* [tzw. warszawski]..., t. 4, s. 1009.

¹⁴² *Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*, red. J. Puzyńska, T. Korpusz, <https://slownikjezykanorwida.uw.edu.pl/index.php?podglad=&idh=127546> [dostęp: 18.10.2018].

¹⁴³ Norwid, *Promethidion*..., PW III 437.

¹⁴⁴ *Ibidem*, PW III 456.

¹⁴⁵ *Ibidem*, PW III 438–439.

¹⁴⁶ Norwid, *Do słynnej tancerki*..., PW I 393; idem, *Promethidion*..., PW III 464.

¹⁴⁷ Chlebowska, *Szmaragd cesarza*..., s. 132.

¹⁴⁸ Norwid, *Promethidion*..., PW III 464.

¹⁴⁹ *Ibidem*, PW III 437.

¹⁵⁰ C. Norwid, *Fortepian Szopena*, PW III 257.

¹⁵¹ Norwid, *Promethidion*..., PW III 456.

¹⁵² C. Norwid, *Listy o emigracji*, PW VIII 27.

¹⁵³ Norwid, *Milczenie*, PW VI 221.

wszystkich stron nawet piramidy¹⁵⁴. Aby odkryć coś nowego, wystarczy spojrzeć z innej perspektywy na zjawiska rzekomo poznane. Ludzie myślą, że poznali cały świat, tymczasem nigdy nie poznają do końca siebie, w tym – swej historii, dlatego Norwid opowiada o niej w *Albumie Orbis* we własny, nowy sposób. Według Anny Borowiec tworzy medal, „który ukazuje profil ludzkości”¹⁵⁵.

Profil jest ujęciem najpełniejszym i najuczciwszym z możliwych: jako oparty na linii ukazuje rzeczy klarownie i precyzyjnie, ale zarazem pozostaje z definicji częściowy, otwarty na inne punkty widzenia¹⁵⁶, nie stwarza iluzji pełnego opisu. Jako mniej typowy wydobywa to, co przemilczane, pozornie dziwne lub banalne. Uczy dystansu do siebie: „nikt profilu swego naturalnym sposobem obejrzeć bez zwierciadeł nie potrafi”¹⁵⁷.

Zwierciadłem może stać się bliźni, w czym zaznacza się wspólnotowy wymiar profilu, który pokazuje relację „między indywiduum a zbiorowością”¹⁵⁸, co dotyczy zwłaszcza ludzi wybitnych. Historia weryfikuje, w jakim stopniu jednostki i społeczeństwa przystają do profili osób szlachetnych: „Nominalny Czas-dziejów [...] społeczność nominalną / Podsuwa pod profile postaci różnych”¹⁵⁹. Ludzie bierni, obojętni wobec swych dziejowych zadań, niewalczący o swą godność, nie mają „profilu wyrobionego”¹⁶⁰, nie są wyraziści, rozplywają się w tle, umierają za życia. Czas nie musi ich niszczyć, bo niszczą się sami. Za to Don Kichot, szlachetny rycerz i bohater dzieciństwa poety, rozlał „profil swój na wielu”¹⁶¹.

Gdy Norwid przedstawiał kogoś z boku, pragnął go dowartościować¹⁶². Profil, związany z pamiątkowymi medalami, uważał za najbardziej odpowiedni sposób uczczenia osób zasłużonych: Matejki, Chopina, Cieszkowskiego (w 1850 planował wykonać medal na jego cześć), Krasińskiego (upamiętnił go medalem w 1860). Opisał ludzi wartościowych w *Czarnych kwiatach* i *Białych kwiatach* (1856), w których profil (także w medalu) to sygnał szerszej perspektywy: pamięci zbiorowej, dziejów, wieczności¹⁶³, pozwalającej dostrzec wielkość¹⁶⁴ Słowackiego¹⁶⁵ czy Pellegrina Rossiego¹⁶⁶. Dzięki temu ujęciu odżywają w nich wzorce klasyczne¹⁶⁷.

W kontekście innych Norwidowych profili Chrystus ukazany w ten sposób współtworzy w *Albumie* galerię sławnych mężów. Jest najbardziej zasłużonym z zasłużonych, najdoskonalszym ze wzorców człowieczeństwa i najwiarygodniejszym sprawdzianem cnoty, a także najbardziej niedocenionym.

PORTRETY FRONTALNE

Wizerunki Chrystusa ukazanego *en face* zajmowały Norwida mniej. W *Albumie* umieścił po jednej rycinie ukazującej veraikon (k. 16r) i mandylion (k. 19r), po którego bokach znajdują się przerysy wspomnianego awersu profilu „hebrajskiego” i bizantyjskiej monety z Chrystusem Pantokratozem (zapewne z czasów Justyniana II, z końca VII w.¹⁶⁸), widocznie mniej ważnej dla artysty niż dwa pozostałe przedstawienia, w przeciwieństwie do niej podpisane.

Bardziej niż wizerunkiem z mandylionu Norwid interesował się legendą jego pochodzenia, związaną z pisaną pamiętką po Chrystusie, apokryficzną korespondencją między Nim a królem Abgarem¹⁶⁹. Współ-

¹⁵⁴ *Ibidem*, PW VI 222.

¹⁵⁵ Borowiec, *op. cit.*, s. 125.

¹⁵⁶ C. Norwid, *Miłość-czysta u kąpiel morskich. Komedia*, PW V 313.

¹⁵⁷ C. Norwid, List do Agatona Gillera, [wnet po 2 maja 1869], PW IX 409.

¹⁵⁸ Dąbrowicz, *op. cit.*, s. 175; Chlebowska, *Szmaragd cesarza...*, s. 132.

¹⁵⁹ C. Norwid, „*A Dorio ad Phrygium*”, PW III 322.

¹⁶⁰ C. Norwid, List do Wojciecha Cybulskiego, [st. poczt. 9 stycznia] 1867, PW IX 272.

¹⁶¹ C. Norwid, *Epos-nasza*, PW I 158.

¹⁶² Pniewski, *op. cit.*, s. 248–251; Dąbrowicz, *op. cit.*, s. 175–182.

¹⁶³ Chlebowska, *Szmaragd cesarza...*, s. 132, 137.

¹⁶⁴ Dąbrowicz, *op. cit.*, s. 182.

¹⁶⁵ C. Norwid, *Czarne kwiaty*, PW VI 180, 181.

¹⁶⁶ Norwid, *Białe kwiaty*, PW VI 194.

¹⁶⁷ Chlebowska, *Szmaragd cesarza...*, s. 131–132.

¹⁶⁸ <https://www.cngcoins.com/Coin.aspx?CoinID=120506> [dostęp: 15.10.2018].

¹⁶⁹ Zob. *Apokryfy Nowego Testamentu. Apostołowie*, red. M. Starowiejski, cz. 2, Kraków 2007, s. 1033–1089; Chlebowska, *Szmaragd cesarza...*, s. 122–123.

mina ją w obszernej notatce pod ryciną w *Albumie* (k. 19r) oraz w notatkach¹⁷⁰. Przełożył ją z francuskiego¹⁷¹, a wycinek z podstawą tłumaczenia umieścił w *Notatkach z mitologii*¹⁷².

Tekst pochodzi z *Historii kościelnej* Euzebiusza z Cezarei¹⁷³. To najstarsza wersja apokryfu¹⁷⁴, opatrzona komentarzem o uzdrowieniu króla, obiecany przez Jezusa, a dokonany po Jego śmierci przez Apostoła Tadeusza. Mandylion pojawia się dopiero w drugim przekazie: *Nauce Addaja*¹⁷⁵, jako obraz namalowany przez Ananiasza, posłańca Abgara. Stąd zapewne dowiedział się o wizerunku Mojżesz z Chorenu, żyjący w V w. autor *Historii Armenii*, której przynajmniej fragment znał Norwid za pośrednictwem francuskiego wypisu. W tekście tym autor nie precyzuje, w jaki sposób powstał wizerunek¹⁷⁶.

W notatce z *Albumu* Norwid zastanawia się nad historyczną wiarygodnością opowieści: notuje, że Euzebiusz potwierdził autentyczność listów ich pochodzeniem z archiwów Edessy, wymienia przydomek Abgara („Uchomo v[el] Czarny”), nazwy geograficzne (mówi o „Edessie, stolicy prow[incji] syryjskiej Osröene”), rok zdarzenia (340 ery Seleucydów). Poeta pragnie zachować warsztat historyczny: zbiera imiona, miejsca, daty, korzysta ze źródeł (Euzebiusz, Mojżesz, Biblia), podaje je, porównuje i weryfikuje. Sprawdza prawdopodobieństwo chronologii i pamięta, że „teksty są często popsute dodatkami”¹⁷⁷.

Poeta zapisał w notatce dwa sigła – widzi Biblię jednocześnie jako podstawę wiary i źródło historyczne. Pierwszy adres odsyła do słów świętego Pawła: „[myśmy] znali Chrystusa według ciała”¹⁷⁸. Norwid zastanawia się, czy „według ciała” oznacza „osobiście?” (k. 19r), co w kontekście opowieści o Abgarze przypomina o historyczności Boga – człowieka, którego można było spotkać czy namalować. W tym samym wierszu artysta wspomina króla Petry, Aretasa, ojca pierwszej żony Heroda, oddalonej ze względu na Herodiadę, który „dla honoru córki” wszczął wojnę z byłym zięciem¹⁷⁹. Jak komentuje Norwid, „bierze stronę Jana” Chrzyciela. Poeta zdaje się widzieć go jako narzędzie Bożej sprawiedliwości¹⁸⁰ – Herod przegrał wojnę rychło po ścięciu Jana¹⁸¹. Co więcej, według Mojżesza z Chorenu do zwycięstwa przyczynił się Abgar, sojusznik Aretasa, wróg Piłata i Heroda¹⁸², co zdaje się potwierdzać jego prawość.

Drugie siglum (J 12,20) wiąże się z chronologią. Według Euzebiusza uzdrowienie Abgara miało miejsce w 340 roku ery Seleucydów (28 n.e.)¹⁸³, co zanotował Norwid. Z kolei list króla do Jezusa miał powstać „w czasie wjazdu tryumf[alnego] 26° do Jeroz[olimy]” (k. 19r), czyli około dwóch lat wcześniej, gdy do Chrystusa przybyło poselstwo z Edessy. Mojżesz z Chorenu, na którego powołuje się artysta, wspomina jednak nie „wjazd triumfalny”, ale związane z nim wydarzenie z Ewangelii: prośbę Greków o spotkanie z Jezusem¹⁸⁴. Historyk identyfikuje z nimi posłańców Abgara, choć tradycja nie wiąże króla z Grecją. Mojżesz obchodzi tę nieścisłość i wspomina po prostu o poganach. Norwid wyjaśnia to analizą językową: „Wersja syro-chaldejska nie mówi »Hellènes«, co zwy[kle] znaczy Goim, ale mówi: »Araméens« – czemu nie Arméniens?...” (k. 19r). Według poety w jednym przekazie tekstu mówi się o poganach, nazywanych Grekami przez poszerzenie znaczenia. W drugiej wersji pojawiają się Aramejczycy, poganie mieszkający między innymi w Syrii¹⁸⁵, których językiem literackim stał się potem syryjski. Ważnym ośrodkiem ich kultury była Edessa¹⁸⁶.

¹⁷⁰ C. Norwid, *Notatki z mitologii*, PW VII 322; idem, *[Notatki z historii]*, PW VII 340.

¹⁷¹ C. Norwid, *[Korespondencja króla Abagara z Jezusem Chrystusem]*, PW VII 431–432.

¹⁷² Norwid, *Notatki z mitologii*, PW VII 323.

¹⁷³ Euzebiusz z Cezarei, *op. cit.*, I 13, s. 41–48.

¹⁷⁴ *Apokryfy Nowego Testamentu. Apostołowie...*, s. 1034, 1036.

¹⁷⁵ *Ibidem*, s. 1036, 1043, 1047.

¹⁷⁶ Famin, Chopin, Boré, *op. cit.*, s. 36–38; Мовсес Хоренаци, *История Армении в трех частях рассказанная мовсесом Хоренаци по просьбе Сахака Баградуни, перевод, введение и примечания Г. Саркисяна, сканирование и электронная редакция В. Атабекияна*, II 32, <http://www.vehi.net/istoriya/armenia/khorenaci/02.html> [dostęp: 15.10.2018].

¹⁷⁷ C. Norwid, List do Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej, [listopad? 1862], PW IX 526.

¹⁷⁸ 2 Kor 5,16.

¹⁷⁹ Józef Flawiusz, *Dawne dzieje Izraela. „Antiquitates Judaicae”*, tłum. Z. Kubiak, J. Radożycki, oprac. E. Dąbrowski, Poznań 1979, XVIII, V.1, s. 845–846; zob. też Borowiec, *op. cit.*, s. 260.

¹⁸⁰ Raczej nieświadomie – jego namiestnik („hetman ludu króla Arety”) chciał pojmać św. Pawła (2 Kor 11,32).

¹⁸¹ <https://www.britannica.com/biography/Saint-John-the-Baptist#ref279002> [dostęp: 15.10.2018].

¹⁸² Мовсес Хоренаци, *op. cit.*, II 29.

¹⁸³ Euzebiusz z Cezarei, *op. cit.*, I 13, s. 48.

¹⁸⁴ J 12,20–36; Мовсес Хоренаци, *op. cit.*, II 31; zob. też wypis [w:] Famin, Chopin, Boré, *op. cit.*, s. 36.

¹⁸⁵ Królestwo Osroene stworzyli jednak Arabowie – *Wielka historia świata. Świat okresu cywilizacji klasycznych*, red. A. Krawczuk, Kraków–Warszawa 2005, s. 280.

¹⁸⁶ A. Ziolkowski, *Historia powszechna. Starożytność*, Warszawa 2010, s. 964.

Artysta, zapewne pod wpływem Mojżesza, chce jednak widzieć tu Armeńczyków, gdyż to z tym narodem związane Abgara ze względu na Judę Tadeusza, uważanego w V–VII w. za apostoła Armenii¹⁸⁷, która pozostawała pod wpływem kultury syryjskiej i historycznie sięgała aż do Edessy¹⁸⁸. Dlatego Norwid do podpisu ryciny z mandylionem „Portrait de Notre Seigneur Jésus Christ envoyé au roi d’Edesse” dodaje „tradition armenienne, au roi Agabar” (k. 19r). Ilustracja pochodzi z tomu serii *L’univers* opisującego Armenię¹⁸⁹.

W tej samej notatce, po rozważaniach onomastycznych, Norwid opisuje drogę wjazdu Chrystusa do Jerozolimy, aż do Świątyni¹⁹⁰: „Od Góry Oliwnej przez bramę Hulda do dworca Pogan” (k. 19r)¹⁹¹. Odczytuje ją jako zapowiedź dopuszczenia pogan do kultu Boga. Następnie artysta wspomina szatana, Sammaela¹⁹², Damnatora, tego, który potępia. Zapewne nawiązuje do odpowiedzi Jezusa Grekom, w której zapowiada On swe wywyższenie – Mękę i wyrzucenie precz „księcia świata tego”¹⁹³. Abgar odwraca się od niego do prawdziwego Pana i uznaje Jego władzę nad sobą. Podobnie dzieje się w zachodnim wariacie opowieści, traktującym o Tyberiuszu¹⁹⁴. Co ciekawe, obaj władcy mieli ze sobą korespondować na temat śmierci niewinnego Jezusa i potrzeby ukarania winnych. Ich listy przytoczono w *Historii Armenii*¹⁹⁵, której stosowny fragment pojawił się też w *L’universe*¹⁹⁶.

Tyberiusz, wiązany z veraikonem, interesuje jednak Norwida w kontekście szmaragdu. Chustę poeta przywoływał raczej w kontekście otarcia twarzy Jezusa podczas Drogi Krzyżowej – odważnego, wzniesłego gestu autentycznego współczucia¹⁹⁷. Wizerunek potwierdza, że jego właścicielka stała się żywym obrazem Zbawiciela. Samo dzieło – acheiropoietą ze śladami cierpienia – zapewne ma dla artysty mniejszy symboliczny potencjał niż zwycięski Chrystus z „reprodukcji” mandylionu czy profil.

Veraikon z *Albumu Orbis* (k. 16r) to litografia Antonia Pucinello, typowa grafika związana z kultem Świętego Oblicza, który zintensyfikował się po cudzie z 6 stycznia 1849 r.¹⁹⁸ Miał on miejsce w Bazylice Świętego Piotra podczas wystawienia tamtejszej wersji chusty św. Weroniki, kiedy to relikwia świeciła przez trzy godziny¹⁹⁹. Norwid był wówczas w Rzymie, ale nie wspomina o zdarzeniu w listach z tego czasu, zajęty niepokojami w mieście²⁰⁰. Natomiast z pewnością, czego dowodzi obecność ryciny w *Albumie*, miał styczność z kultem Świętego Oblicza, popularyzowanym zwłaszcza we Francji przez Léona Papin Dupont²⁰¹.

PORTRET W KORONIE CIERNIOWEJ

Wśród Norwidowych portretów Zbawiciela wyróżnia się „Głowa Chrystusa w koronie cierniowej” (k. 26r), jedyny w pełni autorski wizerunek Jezusa w *Albumie Orbis* i jedyny w półprofilu. Jerzy Sienkiewicz uważa, że dokumentowanie innych obrazów służyło artyście jako zbieranie materiału do tej pracy²⁰². Według Piotra Chlebowskiego wyznacza ona sensy całej „chrześcijańskiej” części dzieła. Wywodzi się z motywu Męża Boleści, uniwersalizowanej syntezy Pasji, tu odsłaniającej także prawdę o Wcieleniu

¹⁸⁷ Apokryfy Nowego Testamentu. Apostołowie..., s. 1087.

¹⁸⁸ Ziółkowski, *op. cit.*, s. 964–965, 1021; *Wielka historia...*, s. 573–574.

¹⁸⁹ Borowiec, *op. cit.*, s. 15, 255.

¹⁹⁰ *Ibidem*, s. 62.

¹⁹¹ O Betanii i Górze Oliwnej jako początku drogi wspominają Ewangelie (Mt 21,1; Mk 11,1; Łk 19,29; J 12,1). Brama Huldy i południowa strona wzgórza zaś to zwykła ówczesna droga na teren Świątyni, otoczonej przez dziedziniec Pogan – H. Shanks, *Jerusalem. An Archaeological Biography*, New York 1995, s. 141–151.

¹⁹² G. Davidson, *Słownik aniołów, w tym aniołów upadłych*, tłum. J. Ruszkowski, Poznań 2003, s. 261.

¹⁹³ J 12,31.

¹⁹⁴ Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne..., s. 630.

¹⁹⁵ Мовсес Хоренаци, *op. cit.*, II 33.

¹⁹⁶ Famin, Chopin, Boré, *op. cit.*, s. 37.

¹⁹⁷ C. Norwid, *Człowiek*, PW I 274; idem, *Mój psalm*, PW II 252; idem, *O Juliuszu Słowackim...*, PW VI 418.

¹⁹⁸ Chlebowska, *Szmaragd cesarza...*, s. 123–124.

¹⁹⁹ B. Blajer, *Święte Oblicze, czyli skąd się wzięła chusta św. Weroniki*, cz. 1–2, <http://www.niedziela.pl/artukul/955/Swiete-Oblicze-czyli-skad-sie-wziela> [dostęp: 23.10.2018], <http://www.niedziela.pl/artukul/45782/nd/Swiete-Oblicze-czyli-skad-sie-wziela> [dostęp: 23.10.2018].

²⁰⁰ Dambek, Trojanowiczowa, *op. cit.*, s. 335–337.

²⁰¹ Blajer, *op. cit.*

²⁰² J. Sienkiewicz, *Norwid malarz i rysownik*, [w:] Cyprian Norwid. Wystawa w 125 rocznicę urodzin, Warszawa 1946, s. 39.

i człowieczeństwie Chrystusa. Jego twarz, zarazem spokojna i cierpiąca, wpisuje się też w typ *Ecce Homo* i uwydatnia królewską rangę Jezusa²⁰³.

Portret rzeczywiście wieńczy inne obrazy Zbawiciela w *Albumie*, również dosłownie, gdyż zamyka ich sekwencję. Norwid buduje boską uniwersalizację poprzez zestawienie jej z indywidualizacją, podkreślając pierwiastek ludzki. W ujęciu trzy czwarte łączy profil i wizerunek frontalny – jest ono nie statyczne i monumentalizujące, ale zdynamizowane, naturalne, względnie realistyczne. Chrystus, zaprezentowany bez odwołania do dzieła sztuki, jest tu przede wszystkim żywą Osobą, w mniejszym stopniu – bohaterem kultury.

Chrystus objawia się w portrecie w obu naturach. Patrzy w dół, spod przymkniętych powiek, ogarniając świat spojrzeniem z boskiego dystansu, a zarazem pokornie chyląc głowę jako Sługa Pański. Jego spokojna twarz wyraża majestat Syna Bożego, ale też zgodę na ludzki los i Mękę. Miłosierne spojrzenie ku ziemi można uznać za odpowiedź na ludzkie „spojrzenie w górę”, jeden z ulubionych motywów Norwida.

Być może Norwidowy Chrystus patrzący ku ziemi nawiązuje przez kontrast do postaci wznoszącej wzrok ze słynnego *Ecce Homo* Guida Reniego (1639–1640) z Luwru. Dzieło spopularyzowały liczne reprodukcje. W obu przedstawieniach idealizowany Zbawiciel nosi koronę cierniową, a po Jego niemal nieskazitelnej skórze spływa delikatnie zaznaczona struga krwi.

Norwid ukazuje cierpienie w typowy dla siebie sposób: łączy je z pięknem Bożego Ciała, widzi je w perspektywie ofiary raczej Eucharystii niż Męki. Wycisza, idealizuje i estetyzuje jej ślady, nieliczne i namalowane zgaszoną czerwienią. Ponieważ szanował męczeństwo i krew, sprzeciwiał się nadmiernemu szafowaniu nimi i przedkładał nad nie pot czoła i wyznawstwo, które stanowią ich fundament²⁰⁴. Wolał potęgować ekspresję oszczędnością środków i odwołaniem do intelektu. Dlatego zderza piękno ciała Zbawiciela z elementami naruszającymi jego nieskazitelność, które przypominają o cenie Odkupienia, ale w wieczności już nie boją i nie naruszają spokoju postaci.

Zbawiciel ma bladą, czystą skórę, co wiąże się z Eucharystią. Norwid kojarzy błądź z umęczonym ciałem Chrystusa, Hostią i zbożem²⁰⁵. Eucharystia, tak jak Najświętsze Oblicze, jest kwintesencją całej historii zbawienia: od Wcielenia przez Mękę do Niebieskiej Jerozolimy. Chrystus na złożonym tle trwa już ponad czasem, należy do wieczności – jak w średniowiecznych obrazach.

Choć Norwid oddaje cielesną urodę Chrystusa, Jego boskość wyraża oszczędnie. Widać ją w kolorystyce pracy, zbudowanej niebieskim konturem. Dzięki temu błękit dyskretnie przesycza ją całą i podkreśla przynależność postaci do sfery sacrum – przez odwołanie do symboliki koloru oraz przez odrealnienie, wynikające ze zbyt chłodnej gamy barwnej, różnej od naturalnego wyglądu skóry. Paleta podkreśla ponadziemskość Bożego światła, ale też nadaje dziełu surowość. Zaprasza widza, by nie poprzestawał na wrażeniu estetycznym i zaczął szukać sensu, ukrytej światłości. Piękno dzieła leży w jego głębi.

W przedstawieniu splata się kilka aspektów roli Chrystusa w dziejach. Jako Słowo przedwieczne, przez które Ojciec stworzył świat, patrzy na dzieło Stworzenia – czy raczej stwarzania, które zakończy się dopiero u kresu historii²⁰⁶. Jako Głowa kosmosu obdarza go życiem, podtrzymuje je i nadaje mu harmonię i jedność. Od Niego, Alfego i Omegi, pochodzi wszystko i do Niego dąży.

Jezus jest też Słowem, które „ciałem się stało”²⁰⁷, żywym dowodem wierności Ojca, który dotrzymał swych obietnic. Jako Syn-Pośrednik czuwa nad ludźmi i prowadzi ich do Niego. Odkupiciel ludzkości spogląda na nią jakby z wywyższenia krzyża. Władca w cierniowej koronie, ale z lekkim uśmiechem, zapowiada swe ostateczne zwycięstwo i obwieszcza panowanie nad światem, który nabył swą krwią. Stoi na czele Kościoła – swego mistycznego ciała, które prowadzi ku ostatecznemu przeznaczeniu i wypełnieniu dziejów: miłości doskonałej w Niebieskiej Jerozolimie.

²⁰³ Chlebowski, *Romantyczna silva...*, s. 260–262.

²⁰⁴ C. Norwid, List do Karola Ruprechta, [wkrótce po 5 listopada] 1863, PW IX 117; idem, List do Józefa Ignacego Kraszewskiego, maj [przed 15] 1866, PW IX 221; idem, List do Bronisława Zalewskiego, [st. poczt. 3 października 1868], PW IX 368; idem, List do Teofila Lenartowicza, [po 16 października 1868], PW IX 371.

²⁰⁵ C. Norwid, *Częstochowskie wiersze*, PW I 143–146; idem, *Do panny Józefy z Korczewa*, PW I 355; idem, *Fortepian Szopena*, PW III 256; idem, *O Juliuszu Słowackim...*, PW VI 454.

²⁰⁶ Rz 8,22.

²⁰⁷ J 1,14.

“MORTAL KING OF THE CENTURIES” –
JESUS – GOD IN HISTORY FROM THE *ALBUM ORBIS II* BY CYPRIAN NORWID

Summary

The article examines the problem of the historicity of Jesus Christ – the incarnate God, in Cyprian Norwid’s *Album Orbis*, a personal collection of cultural texts of mostly visual nature. The artist uses the material to present his own vision of the history of the world. He thinks about it symbolically, every fact and historical vestige becomes a sign, which allows reading the fate of humanity as a book about the human salvation. Its central figure is Jesus of Nazareth, the incarnate Ideal and the most perfect man. The artist accumulates the cultural texts that refer to Him the most in the second book. He shows the importance of Christ in history, both directly and indirectly. He presents the views of the Holy Land and Sinai as well as the ancient artefacts such as the *Titulus Crucis* and the Bezetha Vase. Norwid sees them as evidence of the naturalness, rationality and universality of Christianity, which combines valuable elements of all cultures, especially the Greco-Roman and Jewish one. Norwid also collects portraits of Jesus, mainly in profile, supposedly copied from an emerald gem made for the Emperor Tiberius (in fact, the tradition only goes back to the Renaissance). These images are related to Norwid’s own theory of art and his definition of beauty, as the shape/profile of Love – that of the loving God, Jesus Christ. The Saviour is also a model of humanity, and the best image of the Father, which everyone should imitate. The portraits in profile illustrate the conception of the entire *Album Orbis*, the profile of the human history, and point to its most important figure.

transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek