

AGNIESZKA SALAMON-RADECKA

ANEKS DO PROJEKTOWANEGO KATALOGU
DZIEŁ PLASTYCZNYCH CYPRIANA NORWIDA
CZYLI SŁÓW KILKA O GRAFIKACH ZE ZBIORÓW
MUZEUM NARODOWEGO W POZNANIU

Punktem wyjścia niniejszego eseju są dwa, jak sądzę, niezmiernie ważne dla rozwoju badań nad fenomenem Norwida-plastyka teksty: Hanny Widackiej *Grafika Cypriana Norwida*¹ oraz Edyty Chlebowskiej *Projekt katalogu dzieł plastycznych Cypriana Norwida*², pierwszy opublikowany w 1986 r., drugi prawie dwadzieścia lat później – w 2003 r.

Artykuł Hanny Widackiej, mimo wzrastającego w ostatnich latach zainteresowania spuścizną plastyczną Norwida, pozostaje ciągle fundamentalnym tekstem dotyczącym jego graficznego *œuvre*. Autorka przedstawiła w nim uporządkowane w kolejności chronologicznej wszystkie znane obecnie graficzne kompozycje artysty. Opierała się jednak głównie na kolekcji przechowywanej w Bibliotece Narodowej, niekiedy tylko wspominając o odbitkach znajdujących się w innych zbiorach publicznych, głównie zaś w oddziałach Muzeum Narodowego w Krakowie oraz w Warszawie. Czytelnik nie odnajdzie w tekście Widackiej informacji istotnych dla odtworzenia praktyki warsztatowej mistrza, czyli chociażby danych o wielkości nakładu poszczególnych kompozycji ani też o cechach indywidualnych kolejnych odbitek, takich jak niuanse kolorystyczne, rodzaj papieru, na którym zostały wykonane, różnego rodzaju inskrypcjach, także autorskich i – co istotne

Mgr AGNIESZKA SALAMON-RADECKA – adiunkt w Gabinecie Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu; adres do korespondencji: Muzeum Narodowe w Poznaniu, Al. Marcinkowskiego 9, 61-745 Poznań; e-mail: aga@mnp.art.pl

¹ H. W i d a c k a. *Grafika Cypriana Norwida*. „Studia Norwidiana” 3-4: 1985-1986 s. 153-180.

² E. C h l e b o w s k a. *Projekt katalogu dzieł plastycznych Cypriana Norwida*. „Studia Norwidiana” 20-21: 2002-2003 s. 113-161.

z punktu widzenia badań nad recepcją plastyki Norwida – ewentualnych znaków kolekcjonerskich, również informacji o proveniencji poszczególnych zachowanych egzemplarzy. Dlatego też, zakładając, że specyfiką tej dziedziny twórczości jest równoległe funkcjonowanie wielu oryginałów tej samej kompozycji (którymi są poszczególne odbitki wykonane z jednej matrycy), konieczne byłoby uzupełnienie tekstu Hanny Widackiej o dokładne już opisy zachowanych odbitek.

Z tego też względu, wychodząc naprzeciw postulatowi Edyty Chlebowskiej, wyrażonym w drugim przywoływanym artykule, a dotyczącym sporządzenia katalogu dzieł plastycznych Norwida³, proponuję z całości jego spuścizny artystycznej wyodrębnić część graficzną i potraktować ją zgodnie ze standardami właściwymi dla katalogów obejmujących tego rodzaju twórczość, opisując tym samym wszystkie stany oraz zachowane odbitki konkretnej kompozycji. Pozwoli to, mam nadzieję, w pełni docenić rangę także tej dziedziny sztuki uprawianej przez Norwida.

Nie rosząc sobie pretensji do sporządzenia takiego katalogu (a już na pewno nie w ramach tego artykułu), chciałabym przedstawić odbitki pominięte przez Hannę Widacką, a przechowywane obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (dalej skrót: MNP)⁴. W drugiej części tekstu zaprezentuję wnioski, do jakich doprowadziły mnie próby wyjaśnienia proveniencji dodatkowych egzemplarzy litografii Norwida znajdujących się w omawianych zbiorach.

Poszczególne odbitki przedstawione zostaną ze względu na ich pochodzenie i przynależność do kolekcji (także zamkniętych), jakie obecnie przechowywane są w poznańskiej placówce.

Ze zbiorów Muzeum Wielkopolskiego (1919-1939), bezpośredniego poprzednika MNP, pochodzą dwie grafiki zakupione w 1923 r.⁵ od Władysława

³ Edyta Chlebowska szczęśliwie ukończyła opracowywany z ogromnym pietyzmem i zaangażowaniem katalog. Druk pierwszego z sześciu tomów zaplanowany jest na jesień tego roku. Mimo to mam nadzieję, że moje uwagi wyrażone w niniejszym artykule nie tracą na aktualności i wniosą kilka nowych elementów do refleksji nad dziełem plastycznym Norwida.

⁴ Ponadto w zasobach Gabinetu Rycin MNP znajduje się obecnie sześć rysunków piórkiem autorstwa Norwida. Cztery z nich.: *Satan* (1851, MNP Gr 576), *Le propriétaire du Grand Café de Caprice* (1862, MNP Gr 577), *La Confiance* (1864, MNP Gr 578) oraz *Dwaj kelnerzy z kawiarni Kaprys* (1862, MNP Gr 579) pochodzą z przekazu Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków z 1956 r. W 1968 r. zakupiono od osoby prywatnej jeszcze jedną pracę zatytułowaną *Koń* (1868, MNP Gr 1080). Z kolei rysunkowe *Popiersie starca z profilu* (1849, MNP Gr 643) należało pierwotnie do kolekcji gołuchowskiej.

⁵ *Księga nabytków Muzeum Wielkopolskiego 1923-1925*. Poznań: Archiwum MNP A 1506.

Klugera (1879-1953)⁶ z Krakowa: *Modlitwa dziecka*⁷ (znana też pod tytułem *Paraboli o świecy pod korcem*) z 1855 r. oraz odbitka drugiego stanu ostatniej Norwidowskiej akwaforty: *Dialog zmarłych. Rembrandt. Phidias*⁸ z 1871 r. Pierwsza wykonana została brązową farbą (miejscami tonowana na płycie) na białym, grubym maszynowym papierze bez znaków wodnych. Na rewersie znajduje się nierozszyfrowany numer naniesiony fioletowym ołówkiem kopiowym: *XVI.b.2*. Druga praca, również w tonach brązowych na białym bardzo grubym papierze maszynowym bez znaków wodnych, opatrzona została oprócz sygnatury z płyty także pieczęcią autorską: *CNORWID*, odbitą czarnym tuszem na awersie pod kompozycją⁹.

Do nabytków Muzeum Wielkopolskiego należą także litografie piórkowe z 1861 r.: *Solo* (znana również pod tytułem *Melancholia*)¹⁰ i *Scherzo*¹¹, wykonane w Paryżu w Zakładzie Litograficznym Saint Aubin. Zakupione zo-

⁶ Lekarz, kolekcjoner i bibliofil, współzałożyciel i aktywny członek działającego od 1922 r. krakowskiego Towarzystwa Miłośników Książki. W latach 1925-1926 redaktor organu prasowego tegoż towarzystwa, zatytułowanego „Silva rerum. Miesięcznik Towarzystwa Miłośników Książki z Krakowa”. B. Szornel-Dąbrowska. *Towarzystwo Miłośników Książki w Krakowie w latach 1922-1939*. Kraków: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa 2001 s. 28, 175, 251-254. Edward Chwalewik w swoim fundamentalnym dziele poświęconym polskiemu kolekcjonerstwu wspomina, że Władysław Kluger zbierał także tzw. nowoczesną grafikę polską i posiadał m.in. prace Feliksa Jasińskiego (1862-1901), Leona Wyczółkowskiego (1852-1936) oraz Józefa Pankiewicza (1866-1940), poza tym rysunki Jana Matejki (1838-1893), Leona Wyczółkowskiego i Stanisława Wyspiańskiego (1869-1907). Niestety Chwalewik nie pisze, czy przy okazji artystycznych zainteresowań Klugera w spektrum jego uwagi znajdowała się także plastyczna spuścizna Norwida. E. Chwalewik. *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie...* T. 1: (A-M). Warszawa-Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie 1926 s. 251.

⁷ Akwaforta z ruletką i suchą igłą, wymiary odcisku płyty: 15,8×10,3 [cm], karty: 22,3×15,6 [cm], nr inw. MNP G 10110 (por. Widaćka. *Grafika Cypriana Norwida* s. 161).

⁸ Akwaforta z suchą igłą, wymiary odcisku płyty: 16,8×12,4 [cm], karty: 36×27,2 [cm], nr inw. MNP G 10111 (por. Widaćka. *Grafika Cypriana Norwida* s. 174-175).

⁹ Taką samą pieczęcią oznaczona jest także odbitka przechowywana w Bibliotece Narodowej (*Norwid – artysta. W 125 rocznicę śmierci poety*. Red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2008 s. 153). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się odbitka tejże pracy (nr inw. MNW, Gr.Pol. 1727) opatrzona na dole pod kompozycją suchym tłokiem o analogicznym kształcie i napisie: *C.NORWID* (I. Jakimowicz. *Pięć wieków grafiki polskiej*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie 1997 poz. 382 il. 90).

¹⁰ Wymiary kompozycji: 20,2×26,6 [cm], karty: 23,8×29 [cm], nr inw. MNP G 10112 (por. Widaćka. *Grafika Cypriana Norwida* s. 168-169).

¹¹ Wymiary kompozycji: 20,5×27,7 [cm], karty: 23,2×30,5 [cm], nr inw. MNP G 10113 (por. Widaćka. *Grafika Cypriana Norwida* s. 167).

stały od nieznanego oferenta w 1927 r. wraz z innymi, dziewięcioma, niestety niezidentyfikowanymi pracami, zapisanymi w *Księdze nabytków Muzeum Wielkopolskiego* jako: „zbiór sztychów i reprodukcji nieokreślonych polskich artystów, razem jedenaście obiektów”¹². Uzupełnia ten zespół trzecia litografia – *L'Écho des Ruines*¹³ niewiadomego pochodzenia¹⁴. Wszystkie trzy prace wykonano na cienkim, gładkim maszynowym papierze bez znaków wodnych, białym, w zimnym, zielonkawym tonie.

Jedyny powojenny zakup do MNP to litografowane przez Norwida, jak zakłada Widacka, plansze wydane w 1857 r. w Paryżu pod wspólnym tytułem *Łapigrosz. Szkice obyczajowe*¹⁵, nabyte 25 maja 1950 r. od inżyniera Mogilnickiego z Poznania¹⁶.

Z kolekcji gołuchowskiej, stworzonej przez Izę Czartoryską-Działyńską (1830-1899), pochodzą trzy tzw. paryskie akwaforty: dwie datowane na 1850 r.: *Święty Józef cieśla*¹⁷ i *Nie było dla nich miejsca w gospodarze*¹⁸ oraz *Wskrzeszenie Łazarza*¹⁹ z 1852 r. Pierwsza z nich opatrzona została pod kompozycją odautorską dedykacją dla kolekcjonerki, wykonaną zbrązowiałym już atramentem, o następującej treści: *Św Józef Cieśla – prac ręcznych patron/X. Izabelli Czartoryskiej*²⁰. Wszystkie trzy prace odbite zostały na takim samym szarym, kaszerowanym papierze, co – biorąc pod uwagę wspo-

¹² *Księga nabytków Muzeum Wielkopolskiego 1926-1927*. Poznań: Archiwum MNP A 1508.

¹³ Wymiary kompozycji: 12,5×19,4 [cm], karty: 25,1×32,3 [cm], nr inw. MNP G 10114 (por. W i d a c k a. *Grafika Cypriana Norwida* s. 167).

¹⁴ W inwentarzu muzealnym, sporządzanym sukcesywnie od 1950 r., w rubryce „pochodzenie” istnieje jedyny zapis: „zastane w muzeum”, co świadczy jedynie o tym, że grafika ta trafiła do zbiorów muzealnych przed 1945 r., niestety w nieustalonych do dzisiaj okolicznościach.

¹⁵ MNP G 22177.

¹⁶ *Sprawozdanie z posiedzenia Komisji Zakupów Muzeum Wielkopolskiego z dnia 18.XI.1949 r. Komisja Zakupów. Załatwione 20.12.1948 – 18.08.1951*. Poznań: Archiwum MNP A 1/102 k. 210-211. Niestety nie udało mi się ustalić niczego więcej na temat sprzedającego.

¹⁷ Miękki werniks, wymiary odcisku płyty: 18,2×11,5 [cm], karty: 36,4×25,6 [cm], nr inw. MNP G1 2385, dawny numer: R 5138 (por. W i d a c k a. *Grafika Cypriana Norwida* s. 158-159).

¹⁸ Akwaforta, wymiary odcisku płyty: 21,5×27,3 [cm], karty: 25,5×36,8 [cm], nr inw. MNP G1 2384, dawny numer: R 5137 (por. W i d a c k a. *Grafika Cypriana Norwida* s. 157-158).

¹⁹ Akwaforta, wymiary odcisku płyty: 21×5,7 [cm], karty: 43,4×30,8 [cm], nr inw. MNP G1 2386, dawny numer: R 5139 (por. W i d a c k a. *Grafika Cypriana Norwida* s. 159-160).

²⁰ Dedykacja podobnej treści: „Pani Koźmian, patrona robót ręcznych, poświęcam. 1850” znajdowała się także na odbitce, jaką Norwid podarował Zofii Koźmianowej (1824-1853), obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. VIII: *Listy 1839-1861*. Warszawa: PIW 1971 s. 494; *Cyprian Norwid. Wystawa w 125 rocznicę urodzin*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie 1946 poz. 520).

mnianą dedykację – wskazywać może na to, że wykonane zostały z pierwotnym przeznaczeniem na podarunek dla księżniczki Czartoryskiej, mniej więcej w tym samym czasie (po 1852 r.). Późniejsza hrabina Działyńska cieszyła się szczególnymi względami artysty, czego dowodzi fragment jego listu z połowy grudnia 1861 r., skierowanego do księcia Władysława Czartoryskiego (1828-1894), w którym poeta pisał: „Dostojna Siostra Księcia pani hr. Działyńska sama rysuje, a utwory moje mają tę smutną stronę dotąd, iż tylko dla dotykających się sztuki bywają dostępne”²¹. Wspomniane prace trafiły do Muzeum Wielkopolskiego wraz z częścią kolekcji graficznej przekazanej do poznańskiej placówki jako depozyt w maju 1934 r. na skutek zabiegów ówczesnego dyrektora Nikodema Pajzderskiego (1882-1940)²².

Status depozytu ma również przywieziony do muzeum przez Niemców podczas ostatniej wojny zbiór graficzny Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (dalej skrót: PTPN). Należy do niego staloryt wykonany przez Józefa Bogdana Dziekońskiego (1816-1855) według rysunku Norwida²³, przeznaczony na okładkę *Lirenki* – tomiku poetyckiego Teofila Lenartowicza (1822-1893), wydanego w 1855 r. w Poznaniu nakładem Jana Konstantego Żupańskiego (1804-1883). Dwie inne grafiki związane z nazwiskiem Norwida, a znajdujące się jeszcze w latach trzydziestych XX wieku w kolekcji PTPN-u, zaginęły podczas ostatniej wojny. Były to: drzeworyt *Obrona Jasnej Góry*²⁴, wykonany na podstawie rysunku Norwida przez Jeana Lacoste’a (1809-1866) w Paryżu w 1852 r., wpisany pod pozycją 3903 w ocalałym *Katalogu rzeczowym zbioru graficznego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*²⁵, oraz litografia *Scherzo*²⁶, nosząca numer 3906.

²¹ PWSz VIII s. 458. Zachowany w zbiorach MNP jedyny rysunek opatrzony znakiem własnościowym kolekcji gołuchowskiej – *Popiersie starca z profilu* (domniemany autoportret Norwida) z 1849 r. – Rysunek piórkciem, brązowym (zbrązowiałym?) tuszem na papierze, sygnowany monogramem wiązany: CN i datowany: 1849, wymiary karty: 26,6×20,7 [cm], nr inw. MNP Gr 643 – świadczyć może o tym, że pierwotnie w zbiorach Działyńskiej znajdowały się też rysunki Norwida.

²² *Depozyt ksiąg Czartoryskich na Gołuchowie*. Poznań: Archiwum MNP A 1276 k. 11. A. S a l a m o n - R a d e c k a. *Grafiki Józefa Pankiewicza w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, czyli o tym czego i z jakich powodów nie kolekcjonowano w Muzeum Wielkopolskim 1919-1939*. W: *Nowoczesność kolekcji*. Red. T.F. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, K. Lewandowska. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 2010 s. 54-55.

²³ Staloryt (partie tła) i akwaforta (motyw główny) na stalowej płycie na szarym papierze, wymiary karty: 18,4×11,5 [cm] (odcisk płyty obcięty), nr inw. TPN 197 (dawny numer TPN 3904) (por. W i d a c k a. *Grafika Cypriana Norwida* s. 176).

²⁴ Por. Tamże.

²⁵ *Katalog rzeczowy zbioru graficznego II Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu*. Obejmuje ryciny od 3027-8687. Poznań: Archiwum MNP A 2974.

Prawdziwą niespodzianką²⁷ jest liczba zachowanych w zbiorach PTPN-u odbitek dwu najsztywniejszych chyba litografii Norwida: *Solo* – 25 egzemplarzy²⁸, wpisanej do wspomnianego wyżej katalogu²⁹ pod numerem 3907, oraz *L'Écho des Ruines* – 26 egzemplarzy³⁰, noszące numer 3905! Niestety kolejność wpisów w zachowanym tomie nie odzwierciedla chronologii powstawania kolekcji PTPN-u. Nie zawiera on również danych dotyczących proveniencji. Zamiast tego odnajdziemy w nim zagadkową informację o liczbie dubletów – w zbiorach PTPN-u miało się znajdować po jednym dublecie dwu pierwszych litografii oraz dwa dodatkowe egzemplarze *Solo*.

Wspomniane 51 odbitek opatrzonych jest na rewersie okrągłą, wykonaną fioletowym tuszem pieczęcią Biblioteki PTPN-u. Najprawdopodobniej jednak pieczęć ta pochodzi z okresu już powojennego, a litografie zostały nią oznaczone w trakcie odbywającego się w latach pięćdziesiątych spisu³¹.

Wszystkie odbitki trzech litografii Norwida przechowywane obecnie w MNP wykonane zostały na takim samym papierze maszynowym – cienkim, białym w zimnym, zielonkawym tonie, bez znaków wodnych, co może wskazywać, że pochodzą one z jednego nakładu drukowanego w tym samym czasie. Na podobnym papierze odbity został jedynie jeden z egzemplarzy *Solo* przechowywanych w Bibliotece Narodowej³². Pozostałe – dwie odbitki *Solo*, trzy kompozycji *Scherzo* oraz jedna *L'Écho des Ruines* – wykonane zostały już na innych papierach³³. Przebadanie odbitek zachowanych w różnych zbiorach publicznych (a jeśli się udało, to także prywatnych) pod względem wykorzystanego papieru przyniosłoby zapewne kilka kolejnych

²⁶ Por. przypis 11.

²⁷ W tym miejscu chciałabym bardzo serdecznie podziękować Pani Annie Marii Wolińskiej, której zainteresowanie poznańskimi litografiami Norwida stało się inspiracją moich poszukiwań, które doprowadziły ostatecznie do powstania tego artykułu.

²⁸ Por. przypis 10. Nr inw. TPN 3726, kolejne egzemplarze mają numery od TPN 5634 do TPN 5657, pierwotnie zapisane były pod jednym numerem inwentarzowym jako dublety!

²⁹ Katalog rzeczowy zbioru graficznego.

³⁰ Por. przypis 13. Nr inw. TPN 3727, kolejne numery: TPN 5658-5682, wcześniej – podobnie jak odbitki *Solo* – także zapisane pod jednym numerem inwentarzowym.

³¹ Informacja uzyskana od Pani Katarzyny Nowackiej-Gieszczyńskiej z Gabinetu Rycin MNP oraz Pani Joanny Pietrowicz z Biblioteki PTPN-u.

³² Nr inw. G. 4419.

³³ *Scherzo*: G.4422, G.4423 – papier maszynowy w odcieniu kremowym, bez znaków wodnych (G.4425 – taki sam, zdublowany na cienki karton); *Solo* – G.4420 – papier maszynowy, biały w ciepłym, kremowym tonie, bez znaków wodnych, G.4421 – odbitka kolorowana akwarelą, bez adresu zakładu litograficznego (*avant la lettre*) papier maszynowy – kremowy; *L'Écho des Ruines* – G.4418 – papier maszynowy, biały, bez znaków wodnych. Za informacje na temat litografii ze zbiorów Bibliotek Narodowej bardzo dziękuję Pani Agacie Pietrzak.

wniosków pozwalających, być może, na odtworzenie historii całego nakładu, jak i oszacowanie jego wielkości.

Jednakże już tak duża liczba znanych odbitek wskazuje na wyjątkowe miejsce litografii w *œuvre* Norwida, szczególnie jeśli pamiętamy, że inne swoje grafiki artysta odbijał w znacznie mniejszych, liczących czasem tylko kilka egzemplarzy nakładach³⁴. Pytanie o pochodzenie poznańskiego zespołu litografii Norwida, o drogę, jaką przebyć musiały z paryskiego zakładu St. Aubin do stolicy Wielkopolski, stało się pretekstem do bliższego zajęcia się wspomnianymi kompozycjami. Niestety jak dotąd nie udało się znaleźć odpowiedzi na to, wydawałoby się, zasadnicze i w sumie proste pytanie. Podejmowane przy tej okazji różnorakie tropy, prowadzące w ostatecznym efekcie donikąd, pozwoliły jednak poczynić parę ciekawych spostrzeżeń na temat Norwidowskich litografii, którymi chciałabym się teraz podzielić, dokładając swoją cegiełkę do bogatej literatury poświęconej wspomnianym pracom (zob. Bibliografia).

Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na specyficzny status litografii jako techniki graficznej około połowy XIX wieku. Wynaleziona pod koniec XVIII wieku, w latach sześćdziesiątych XIX stulecia uchodziła ciągle jeszcze, mimo rozpowszechniania się już fotograficznych metod, za całkiem niezłą technikę reprodukcyjną. Decydowała o tym zarówno łatwość opracowania matrycy, jaką stanowił odpowiednio przygotowany kamień litograficzny, na którym można było bezpośrednio narysować mającą ulec zwielokrotnieniu kompozycję, również możliwość wykonania w zasadzie nieograniczonej liczby tej samej jakości odbitek. Zasadniczo jednak odmawiano litografii walorów artystycznych i wykorzystywano ją do masowych (w pojęciu dziewiętnastowiecznym oczywiście) publikacji. Na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku, kiedy to Norwid wykonał swoje prace, pisano m.in.: „Litografia, ten handlowy środek reprodukcji dzieł sztuki, nigdy nie potrafi zastąpić rytownictwa”³⁵ czy też:

Przy tak wysoko posuniętem jak dzisiejsze drzeworytnictwie i doskonałości fotograficznej, litografia ostać się nie może ani powinna; pojmuję ją w zastosowaniu do biletów wizytowych, zaproszeń weselnych, pogrzebowych i innych radosnych lub smutnych okoliczności [...] ale w sztuce prawdziwej nie ma dla niej dziś miejsca³⁶.

³⁴ Mimo popularności graficznego *œuvre* Norwida w ciągu ostatnich lat, nikt z badaczy jak dotąd nie policzył wszystkich zachowanych odbitek jego kompozycji, chociażby tych znajdujących się w polskich zbiorach publicznych.

³⁵ Chodzi o litograficzne reprodukcje obrazów. L.S. *Wystawa obrazów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie*. „Tygodnik Ilustrowany” 5: 1862 nr 140 s. 219.

³⁶ M. Szymano w s k i. *Listy z Wystawy Paryskiej. Cz. III*. „Tygodnik Ilustrowany” 15: 1867 nr 398 s. 226.

Przy łatwości powielania i możliwości osiągnięcia, jak już wspomniano, nieograniczonej liczby tej samej jakości odbitek, litografia mogła być stosowana do rozpowszechniania wszelkiego rodzaju druków popularnych i propagandowych. Rozpatrując miejsce litografii w spuściźnie graficznej Norwida, od razu należy zaznaczyć, że jest to miejsce szczególne – nie są to takie same prace, jak niskonakładowe kompozycje opracowane w szlachtenych, metalowych technikach. Są to raczej, używając słów samego Norwida zaczerpniętych z jego *Autobiografii*, „publikowane rysunki”³⁷, operujące odmiennymi – bardziej charakterystycznymi dla jego rysunków – środkami formalnymi³⁸. Charakteryzują je bowiem szkicowość, nerwowość kreski oddająca z powodzeniem temperament rysownika, brak niuansów tonalnych – jedynie kontrast czerni kreski i bieli tła, ale też, co ciekawe, wprowadzenie barwnych plam w zachowanych odbitkach kolorowanych akwarelą. Zastosowana przez autora technika graficzna nie miała stanowić o walorach artystycznych tych prac, wręcz przeciwnie – była przede wszystkim najlepszym sposobem na ich multiplikowanie. Ale też cel powstania wysokonakładowych litografii musiał być zasadniczo odmienny niż cel unikatowych odbitek akwafortowych.

Szukając odpowiedzi na pytanie o ów cel, będące zarazem pytaniem o strategię obraną przez Norwida, trzeba przypomnieć historię związaną z chyba najślawniejszą jego grafiką – litografią *Solo*. Jak skądinąd wiadomo, paczkę zawierającą prace przesłał Norwid około 23 listopada 1861 r. do mieszkającego w Warszawie swego młodszego brata, Ksawerego (1825-1864). Już 30 listopada Ksawery donosił Cyprianowi, że zawartość przesyłki zatrzymana została przez carską cenzurę. Szczególne zaniepokojenie wzbudziło zaś *Solo*, którego:

nie chcą [...] wydać z Cenzury, jak chyba ze złożeniem deklaracji, pod najsurowszą osobistą odpowiedzialnością, że dla siebie go zatrzymam i rysunku tego sprzedawać ani rozdawać nie będę³⁹.

³⁷ *Nieznana autobiografia Cypryana Norwida*. Oprac. F. Kopera. „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 3:1897 nr 4 szp. 357. Oryginalne, piórkowe szkice stanowiące wzór dla litografii nie zachowały się. Bardzo możliwe więc, że Norwid wykonał je bezpośrednio na kamieniu litograficznym.

³⁸ O zastosowanej w przypadku litografii „techniki rysunku [...] charakterystycznej dla dojrzałej twórczości plastycznej Norwida” pisała już E. Chlebowska w artykule „*Echo ruin*”, „*Scherzo*”, „*Solo*” – wanitatywny „tryptyk” Norwida. W: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*. Red. W. Rzońca. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego s. 236.

³⁹ PWSz VIII s. 575.

Sam poeta w parę dni później komentował całe zdarzenie w liście do Mariana Sokołowskiego z 7 grudnia 1861 r.:

Cenzura warszawska zaaresztowała paki zawierające moją rycinę *Solo* – i pod najsurowszymi karami odpowiedzialności osobistej zakazane jest nie tylko rycinę tę publicznie sprzedawać, ale nawet prywatnie rozpowszechniać⁴⁰.

Około połowy grudnia ofiarował zaś na wentę polską organizowaną przez Czarторыskich w Paryżu sto egzemplarzy *Solo*, wspominając przy tej okazji perturbacje związane z carską cenzurą sprzed paru tygodni⁴¹. Nie wiadomo, co ostatecznie stało się z wysłanymi do Warszawy litografiami. Czy wrócili do Paryża, a część z nich pojawiła się na wspomnianej wencie czy na dobre utknęły w cenzurze? A może odebrał je Ksawery, wstrzymując się z dystrybucją do bardziej sprzyjających czasów? Opis całego zajścia, z podaniem dokładnej liczby przesłanych do Warszawy prac, pojawił się także w „Dzienniku Poznańskim”. W numerze datowanym na 11 grudnia 1861 anonimowy korespondent donosił:

w tych dniach w Warszawie zabrano pakę sztychów Cypriana Norwida i pod najsurowszemi kary takowe sprzedawać zabroniono. Sztychy te są egzemplarzami ryciny w Paryżu odbitej, a której pierwsze egzemplarze w ministerium francuskim złożone zostały do bibliotek i zastrzegły przeto autorowi własność we wszystkich ucywilizowanych krajach. Jak dalece zaś cenzura jest dziwaczną, to z samej treści ryciny tak straszliwie wzbronionej, widać. Rycina ta bowiem przedstawia postać niewieścią. Instrumenta muzyczne całej orkiestry otaczają ją i uciszone są w spoczynku. Grupy tych instrumentów w mroku posepnym, słabo księżycem oświecone, łączą się z falami morza. Z dala widać krajobraz i powalone drzewa. Jest to fantazja; jest to jakoby sonata Bethowenowskiego stylu. Artysta nazwał ją *S o l o*. Sto pięćdziesiąt egzemplarzy tej ryciny cenzura warszawska pochwycawszy, pod groźnemi karami zastrzegła, aby nikt nie ważył się podobnego utworu sprzedawać, ani nawet prywatnie podarować⁴².

Jednocześnie jest to jedyny „oficjalny” przekaz dotyczący wysokości przesłanego do Warszawy nakładu *Solo*⁴³. Reasumując można by uznać hipotetycznie, że ze 150 odbitek litografii, wysłanych do Warszawy w listo-

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ PWSz VIII s. 458.

⁴² „Dziennik Poznański” 3:1861 nr 284 s. 2.

⁴³ W tekstach źródłowych wymieniana jest za każdym razem jedynie *Solo*. Poznański fragment większego nakładu *L'Écho des Ruines* może wskazywać jednak, że artysta wysłał do Warszawy także większą liczbę odbitek i tej litografii, nic nie wiadomo natomiast o ewentualnym nakładzie *Scherza*.

padzie 1861 r., 100 wróciło niebawem do Paryża i zostało podarowanych przez autora na wentę organizowaną przez Czartoryskich, natomiast reszta – 50 egzemplarzy – pozostała w dalszym ciągu w Warszawie albo też „rozeszła się” i częściowo trafiła także do Poznania⁴⁴.

Próbując rozwikłać tajemnicę litografii, trzeba zwrócić uwagę na kilka okoliczności. Przede wszystkim należy pamiętać, że Norwid wysłał je do Warszawy w momencie dość specyficznym. Po śmierci cara Mikołaja I (1796-1855) i, w rok później, namiestnika Paskiewicza (1782-1856) nastąpił niedługi, jak się miało wkrótce okazać, okres liberalizacji życia w Królestwie Polskim. Ogłoszono amnestię, co spowodowało powrót zesłańców syberyjskich i dostęp szerszych mas społecznych do szczegółów kaźni i życia na Syberii⁴⁵. Zelała także cenzura carska, chociaż – jak to określał Ludwik Jenike (1818-1903), redaktor „Tygodnika Ilustrowanego”:

Pomimo [...] swobodniejszego tchnienia, które od marca 1861 r. w prasie warszawskiej powiało, niepodobna było nawet zamaryć o występowaniu z odsłoniętą przyłbicą; musiano uciekać się do aluzji, alegorii, omawiań⁴⁶.

Jednakże na skutek rozruchów związanych ze zbliżającą się okrągłą rocznicą wybuchu powstania listopadowego (29 XI) sytuacja powoli zaczynała się zmieniać na gorsze – 13 października wprowadzono w Królestwie stan wojenny i, co naturalne w takim momencie, cenzura carska ponownie się zaostrzyła⁴⁷. Mikołaj Pawliszczew (1802-1879), sporządzający dla cara cotygodniowe raporty o sytuacji w Królestwie Polskim, w sprawozdaniu za okres od 20 do 27 listopada wspominał m.in.: „Z okazji 29 listopada tajni agenci dali o sobie znać za pomocą podrzuconego plakatu *Do braci*, pięknie odlitografowanego [podkr. AS-R] na welinowym papierze”⁴⁸, by dalej

⁴⁴ Oczywiście nie można wykluczyć, że poznańskie litografie pochodzą z zespołu przekazanego przez Norwida na wentę polską organizowaną w Hotelu Lambert. Istotne bowiem w kontekście omawianych problemów wydają się być kontakty członków PTPN-u z przedstawicielami paryskich środowisk emigracyjnych, szczególnie zaś przyjacielskie stosunki, jakie łączyły wieloletniego prezesa towarzystwa Augusta Cieszkowskiego (1814-1894) z Zygmuntem Krasińskim (1812-1859) i samym Norwidem. Niestety, mimo dużego prawdopodobieństwa, brak jakichkolwiek dowodów na to, że litografie trafiły do Poznania tą drogą.

⁴⁵ Z. Trojanowiczowa. *Sybir romantyków*. Poznań: W drodze 1993 s. 51-52.

⁴⁶ L. Jenike. *Ze wspomnień*. Cz. 1. Warszawa: Druk Ed. Nicz i S-ka Nowy-Świat 70 [b.d.] s. 82.

⁴⁷ B. Szyncler. *Dzieje cenzury w Polsce do 1918 roku*. Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza 1993 s. 125.

⁴⁸ M. Pawliszczew. *Tygodnie polskiego buntu*. T. 1: *Okres manifestacji 1861-1862*. Przekład i oprac. naukowe A. Zawilski. Warszawa: Dom Wydawniczy Bellona 2003 s. 36.

stwierdzić: „Gdzie i kto je wydaje, dotychczas nie sposób wykryć”⁴⁹. W tej sytuacji przesłanie przez Norwida 23 listopada – na sześć dni przed wspomnianą rocznicą! – większej liczby litografii bez wątpienia mogło wzbudzić podejrzenie cenzury. Można nawet założyć, że wysłana w takim momencie praca z wyraźnym zaleceniem rozpowszechniania jej⁵⁰ musiała mieć związek ze zbliżającą się rocznicą powstania listopadowego i nie bez przyczyny wzbudziła owo zaniepokojenie. Co więcej, jak zauważył Radosław Okulicz-Kozaryn, Norwid „z determinacją dążył do tego, by obraz przemówił do publiczności warszawskiej, by pod siecią splątanych linii i tajemniczych znaków przekazać jej myśl doniosłą, a zarazem aktualną”⁵¹. Myśl ta musiała być na tyle doniosła i aktualna, że – jak już kilkakrotnie wspomniano – spotkała się z jednoznacznym i stanowczym oporem ze strony carskiego cenzora. Powtórzmy więc za Okulicz-Kozarynem cisnące się na usta pytanie: „jaką to wywrotową ideę mógł carski urzędnik zobaczyć w *Melancholii*”⁵²?

Spojrzyjmy jeszcze raz na pracę i ... potraktujmy komentarz do niej autorstwa Ksawerego Norwida –

Dopytywałem się artystów, twych znajomych, jakie jest znaczenie rysunku tego, w którym rzeczywiście nic przeciwnego miejscowym przepisom dopatrzeć nie można. Odpowiedziano mi, że to znaczy Samotność, co zresztą wyraz Solo potwierdza⁵³

– jako kamuflaż. Dlaczego bowiem brat artysty miałby pytać się pokątnych widzów, co też autor przedstawił w swojej pracy, po to tylko żeby podpowiadać mu jej interpretację? Czyżby jednak nie po to, by ukryć rzeczy-

⁴⁹ Tamże s. 37. Na marginesie warto może odnotować, że Norwid odbił swoje litografie w nie mniej tajemniczym Zakładzie Litograficznym – z jednej strony na pracach widnieją w zasadzie dwa adresy: Passage Verdeau 33 na *Solo* i ten sam Passage, ale nr 30 na *L'Écho des Ruines*, jeżeli oczywiście nie jest to błąd w druku. Z drugiej strony jedyną informację na temat Zakładu Litograficznego St. Aubin w Paryżu znalazłam w *Dictionnaire des Femmes Libraires en France (1470-1870)* i dotyczy ona wdowy Józefiny-Estery Saint-Aubin z domu Aimée-Augustine Thorel, prowadzącej wydawnictwo oraz księgarnię pod tą nazwą, przynajmniej w latach 1862-1878. R. A r b o u r. *Dictionnaire des Femmes Libraires en France (1470-1870)*. Genève: Droz 2003 s. 677.

⁵⁰ O czym świadczy wyjątek z listu brata z 30 listopada 1861: „Zostawiam jednak rycinę Cenzurze do dalszego rozpatrzenia, bo nią w ten sposób rozporządzać nie mogę, żebym dla siebie wyłącznie zatrzymał, kiedy wola Twoja nie była taka” (PWsz VIII s. 575.)

⁵¹ R. Okulicz-Kozaryn. *O wschodzie czy o zachodzie słońca? Solo Norwida*. W: *Norwid – artysta. W 125 rocznicę śmierci poety*. Red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2008 s. 94.

⁵² Tamże s. 95.

⁵³ PWsz VIII s. 575.

wiste jej znaczenie? Także komentarz z łamów „Dziennika Poznańskiego”⁵⁴, przeznaczony nie tylko dla nieświadomego czytelnika, zdaje się wyprowadzać tropy interpretacyjne na manowce. W pierwszym momencie bowiem odnieść można wrażenie, że postać przedstawiona na litografii to raczej nie kobieta, a mężczyzna – młody mężczyzna o delikatnych, niemalże anielskich rysach⁵⁵. Osamotniony, pogrążony w smutku czy też melancholii, jak chcą inni, mężczyzna, którego szczupła postać skonfrontowana została z przyniatającym, bezkresnym pejzażem. Wzór dla przedstawionego w litografii *Solo* pejzażu odnalazł Zenon Przesmycki (1861-1944) w niestety obecnie zaginionym tzw. *Albumie Dybowskiego*, autorstwa Norwida. W notatkach Przesmyckiego przechowywanych w zbiorach Biblioteki Narodowej zachował się opis pierwowzoru kompozycji:

wycięty z jakiegoś pisma francuskiego drzeworyt ze zwalonym (wyrwanym z korzenia) w wodzie na brzegu lasu drzewem. W wodzie sterczą głazy jeszcze daleko od łądu. Nad wodami ulatują ptaki. (Drzeworyt ten niewątpliwie posłużył za motyw do górnego planu *Sola*, ale Norw[id] przez odpowiednią stylizację niesłychanie podniósł ekspresję rzeczy i z sentymentowego fait di vers wydobyl symbol wstrząsający). [...] U góry dokleił doń Norw[id] kartkę białego pap[ieru] [...] i na niej ołówkiem i akwarelą naszkicował ogólnikowo jakieś zapadanie słońca za wód wielkich horyzontem⁵⁶.

Podobny opis krajobrazu znajdujemy we wspomnieniach Agatona Gillera (1831-1887), a dotyczy on wybrzeży syberyjskiego jeziora Bajkał. Giller pisał:

⁵⁴ „Dziennik Poznański” 1861.

⁵⁵ W kobiecość postaci przedstawionej na litografii *Solo* powątpiewał już Dariusz Pniewski w opracowaniu *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*. Lublin: TN KUL 2005 s. 308. Pani Profesor Bożena Stelmaszczyk zwróciła ponadto uwagę na to, że włoskie słowo *solo*, będące autorskim tytułem kompozycji, jest rodzaju męskiego. Za cenną uwagę – serdecznie Pani Profesor dziękuję.

⁵⁶ Karta XXXIII/3 według Z. P r z e s m y c k i. *Z Norwidowskiego archiwum (1) opis „Albumu Dybowskiego”*. Oprac. E. i P. Chlebowski. „Studia Norwidiana” 24-25:2006-2007 s. 177. Wydaje się, że uproszczenie proveniencji kompozycji, jakiego dopuścił się, prawdopodobnie niezamierzenie, Gomulicki, pisząc: „Sam kształt rysunku Norwida (nie biorąc pod uwagę jego treści symbolicznej) wywodzi się z anonimowego rysunku francuskiego, którego reprodukcja znajdowała się w zaginionym osobistym albumie artystycznym poety, należącym ongiś do jego kuzyna, Aleksandra Dybowskiego” (J.W. G o m u l i c k i. *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości*. Warszawa: PIW 1976 s. 323), spowodowało, że kolejne próby interpretacji dzieła odmawiały mu oryginalności pomysłu i kierowały w zupełnie inne, odległe od poezji polskiego romantyzmu rejony.

Skały i wysokie góry połamane i potrzaskane w fantastyczne kształty, ubramowały jezioro. W niektórych miejscach usuwają się w głąb pejzażu i zakreśliwszy łuk koła, tworzą zielone i wesołe zatoki. Stromo stercząc, moczą kamienne stopy [...] w czystych i głębokich falach jeziora [...] Nic trudniejszego jak opisywanie kształtów skał, których linie łamane, proste, krzywe, tworzą formy, jakich nam nie przedstawia architektura przez ludzi utworzona. [...] Modrzewia, brzozy, sosny i wierzby zielenią się na wierchołkach i na stokach. Mnóstwo drzew powalonych, świadczą o gwałtowności wichrów na jeziorze. Tam sterczy pień, owdzie korzenie; tam się drzewo nachyliło nad wodą, owdzie rozpostarło baldachim konarów⁵⁷.

Zesłany w grudniu 1853 r. na Syberię Giller powrócił z zsyłki w 1860 r. na mocy amnestii, jaką po śmierci ojca, cara Mikołaja I, ogłosił jego następca – Aleksander II (1818-1881). Jeszcze będąc na zesłaniu, Giller przesłał do „Biblioteki Warszawskiej” listy, które wydano na łamach czasopisma w latach 1856-1863⁵⁸. Opublikowane fragmenty stanowiły część trytomowej całości, która wyszła drukiem w 1867 r. w Lipsku u Brockhousa pod wspólnym tytułem *Opisanie zabajkalskiej krainy w Syberii*. Trudno już dzisiaj stwierdzić na pewno, czy Norwid znał drukowane w „Bibliotece Warszawskiej” opisy, niemniej, jak zauważa Zofia Trojanowiczowa, pisma Agatona Gillera stanowiły podstawowe źródło do dziejów Polaków na Syberii⁵⁹. Najśłynniejszym utworem w tamtym czasie podejmującym wątki syberyjskie, do którego Norwid mógł się odwoływać w swojej kompozycji, był bez wątpienia wydany w 1838 r. w Paryżu poemat *Anhelli* autorstwa Juliusza Słowackiego (1809-1849). Utwór Słowackiego pozostawał w bezpośrednim związku z powstaniem listopadowym, opisywał wszak tragiczne losy zesłanych na Syberię powstańców i ich rodzin. Sam Słowacki tak charakteryzował swojego bohatera: „Nazywa się Anhelli: melancholiczną i trochę Chrystusową ma twarz, wielką prostotę w ubiorze i niepodobny jest do niczego”⁶⁰ – a opis ten można z powodzeniem odnieść do postaci z litografii Norwida. Cytaty z utworu Słowackiego jednocześnie idealnie dopowiadają scenę przedstawioną na litografii:

⁵⁷ A. Giller. *Opisanie Zabajkalskiej krainy w Syberii*. T. 2. Lipsk: F.A. Brockhaus 1867 s. 264-265.

⁵⁸ Między innymi w 1861 r.: *Z podróży po zabajkalskiej krainie w Syberii przez Agatona Gillera*. T. 1: Cz. I s. 304-313; Cz. II s. 531-547; T. 2: Cz. III s. 51-72, Cz. IV s. 340-359, Cz. V s. 548-558. *Polski Słownik Biograficzny*. T. 7. Red. W. Konopczyński. Autor hasła: S. Kieniewicz. Kraków: PAU 1948-1958 s. 469.

⁵⁹ Trojanowiczowa. *Sybir romantyków* s. 52.

⁶⁰ Za: J. Kleiner. *Słowacki*. Wyd. V. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1972 s. 111.

A oto jednego wieczora przechodzili około cichej i stojącej wody, nad którą rośło kilka wierzb lamentujących i mało sosen⁶¹.

A gdy rozmyślał Anhelli o tajemnicach przyszłych, zaczerwieniło się niebo i wybuchnęło wspaniale słońce; a stanąwszy na kręgu ziemskim, nie podniosło się, czerwone jak ogień. Korzystały z dnia krótkiego ptaki niebieskie i białe mewy, którym Bóg uciekać kazał przed ciemnością, i wielkimi tłumami leciały jęcząc⁶².

Czy też: „oto język mój rodzinny i mowa ludzka zostanie we mnie jak harfa z porwanymi strunami... do kogóż mówić będę?”⁶³. Także przywoływany przez Przesmyckiego, jakoby drugi nadany przez poetę litografii tytuł – *Melancholia* znajduje swoje odzwierciedlenie w poemacie:

A chorobą zgubną, mówię: jest melancholija i zamyślenie się zbytnie o rzeczach duszy. Dwie są bowiem melancholije: jedna jest z mocy, druga ze słabości; pierwsza jest skrzydłami ludzi wysokich, druga kamieniem ludzi topiących się⁶⁴.

Jako swoiste uzupełnienie, zarysowanie dalszych losów Anhellego badacze spuścizny Słowackiego odczytują także jego późny liryk:

Anioł ognisty – mój anioł lewy
Poruszył dawną miłości strunę.
Z tobą! o! z tobą – gdzie białe mewy,
Z tobą – w podśnieżną sybirską trunę,
Gdzie wiatry wyją tak jak hyjeny,
Tam, gdzie ty pasasz na grobach reny.

Z grobowca mego rosną lilije,
Grób jako biała czara prześliczna,
Światło po nocy spod wieka bije
I dzwoni cicha dusza – muzyczna.
Ty każesz światłom onym zagasnąć,
Muzykom ustać – duchowi zasnąć...

⁶¹ J. Słowacki. *Anhelli*. Wstęp i komentarze: S. Makowski. Warszawa: Czytelnik 1987 s. 41.

⁶² Tamże s. 91.

⁶³ Tamże s. 88-89.

⁶⁴ Tamże s. 43. Przywoływany wielokrotnie w odniesieniu do *Solo* fragmentu listu Norwida do Mariana Sokołowskiego ze stycznia 1865 r. o dwóch typach *Melancholii* może stanowić swoiste *pendant* do zacytowanego fragmentu poematu Słowackiego (PWsz VIII s. 155). W takim kontekście może udałoby się obronić ten rzekomo nadany przez autora drugi tytuł litografii – *Melancholia*.

Ty sama jedna na szafir święty
 Modlisz się głośno – a z twego włosa,
 Jedna za drugą – jak dyjamenty
 Gwiazdy modlitwy – lecą w niebiosa.

Jakkolwiek nie da się, być może, obecnie udowodnić, że Norwid znał ów wiersz, którego oryginał zapisany był w *Raptularzu* poety z lat 1843-1849⁶⁵, to trudno odmówić powinowactwa cytowanego tekstu z Norwidowską kompozycją.

Na tej podstawie można by postawić hipotezę, że litografia *Solo* stanowiła swoisty hołd złożony przez Norwida Juliuszowi Słowackiemu, a powstanie jej wpisywałoby się w sekwencję działań podejmowanych przez artystę po śmierci innego, zaprzyjaźnionego z nim poety, Zygmunta Krasińskiego, a poświęconych pamięci zmarłych wieszczów narodowych. Najbardziej znanym tego przejawem był cykl wykładów o Juliuszu Słowackim wygłoszonych w 1860 r.⁶⁶. Oprócz Słowackiego bohaterami prelekcji byli także dwaj inni polscy poeci – Zygmunt Krasiński oraz Adam Mickiewicz (1798-1855), których autor włączył w szereg istotnych dla niego twórców: począwszy od Horacego i Wergiliusza aż po Byrona. Była to jedna z form upamiętnienia tych bardzo ważnych dla Norwida postaci, a że od śmierci Krasińskiego nosił się z takim zamiarem, świadczą choćby wyimki z jego listów. W marcu 1859 r. pisał do Mieczysława Pawlikowskiego:

Chcesz, abym wspomnienie Zygmunta dał!... gdzie? Komu? – palcem dotknąć żadnego dziennika nie warto.” – by zaraz dodać – „osobno, mówię, mógłbym [...] zebrać noty i dać „Trzy medale”, ścisłą legendę ich trzech, bo już oto z oczu mi poszli we trzech⁶⁷.

Jak wiadomo, nic takiego nie powstało, ale może, uzupełniając wspomniane wykłady, Norwid zapragnął też wypowiedzieć się na temat wieszczów za

⁶⁵ E. Szczegłacka-Pawłowska. *Żaloba po sobie samym. Anioł ognisty – mój anioł lewy... jako liryk raptularzowy*. W: *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*. Red. E. Skalińska, E. Szczegłacka-Pawłowska. Warszawa: Wydawnictwo UKSW 2011 s. 107-132; J. Słowacki. *Raptularz 1843-1849*. Oprac. M. Troszyński. Warszawa: Topos 1996 s. 278 (154v).

⁶⁶ Wykłady Norwida cieszyły się takim zainteresowaniem, że w ciągu roku ukazały się drukiem: C. Norwid. *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”) 1860...* Paryż: w drukarni L. Martinet 1861. Warto zaznaczyć przy tej okazji, że właśnie w tych wykładach Norwid szczególną uwagę zwrócił na *Anhellego*, uważając go za najważniejszy utwór Słowackiego, a jeden z istotniejszych polskich romantycznych poematów. Jest więc bardzo prawdopodobne, że poprzez reminiscencje z *Anhellego* prelegent zapragnął oddać hołd Słowackiemu.

⁶⁷ PWSz VIII s. 382.

pośrednictwem plastyki, wybierając formę najłatwiejszą do szerokiego rozpowszechnienia w ówczesnych warunkach. Idąc dalej tym tropem, należałoby pozostałe dwie litografie – *L'Écho des Ruines* i *Scherzo* – wiązać oczywiście z postaciami pozostałych „wieszczów”, jakkolwiek przynajmniej w przypadku ostatniego, *Scherzo*, hipoteza ta jak na razie znajduje najmniejsze uzasadnienie.

W dedykacji Zygmuntovi Krasińskiemu, jaką Norwid zawarł w przedmowie do swojego poematu zatytułowanego *Quidam*, czytamy m.in.: „Ale Ty, którego śp. Juliusz Słowacki nazwał Poetą-Ruin, i który jak nikt nigdzie umiałeś świat ruin opiewać”⁶⁸. Czyż takiego poetę, wsłuchanego w dźwięki płynące z ruin, nie przedstawia właśnie *L'Écho des Ruines*? W rysach jej bohatera z powodzeniem dopatrzeć się można zmienionych chorobą rysów poety. W liście do Bohdana Zaleskiego datowanym na 22 listopada 1850 r. Norwid opisuje wygląd przyjaciela w następujący sposób: „twarzą starszy od ciebie, dużo starszy, całkiem już posiwiął, twarz ociągnęła się, zdłużyła, nos wyorlony”⁶⁹. W grudniu 1858 r., na parę miesięcy przed śmiercią Krasińskiego, tak wspominał go Julian Klaczko: „Aż serce się ścina na jego widok; tak zmieniony, tak zestarzał i ze szkieletował się”⁷⁰. Obecność i znaczenie motywu ruin w twórczości trzeciego wieszca prześledziła w swojej rozprawie Grażyna Królikiewicz, stwierdzająca m.in.: „Przekonanie, że działalność człowieka w dziejach znaczone jest ruinami, stanowi jeden ze stałych wątków twórczości Zygmunta Krasińskiego”⁷¹. A co najważniejsze, jak czytamy dalej, upadek i ruiny Rzymu starożytnego (konkretnie Kolosseum) w interpretacji Krasińskiego stały się alegorią współczesności dążącej do upadku⁷². Byłby więc Krasiński poetą, który pesymistyczną wizję przyszłości czerpał z kształtu ruin przeszłości. Przyszłość ta obarczona była swoistym fatum, czyli koniecznością spłacenia długów i grzechów przeszłości. Tak też tłumaczyć można pojawiający się w litografii motyw nemezis – kształt, w jaki układają się ruiny na dalszym planie kompozycji.

⁶⁸ Cyt. za: R. Fieguth. *Trzy przedmowy. Reakcje Słowackiego i Norwida na „Irydionia” Krasińskiego*. „Słupskie Prace Filologiczne”. Seria Filologia Polska 8: 2010 s. 280.

⁶⁹ Z. Sudolski. *Krasiński. Opowieść biograficzna*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1983 s. 504.

⁷⁰ Tamże s. 574. Podobieństwa między bohaterem litografii a rysami zmarłego poety dopatrzeć się też można, porównując grafikę z fotografią Krasińskiego na łożu śmierci, jaką na zlecenie rodziny wykonał słynny paryski fotograf Felix Nadar (1820-1910) (zob. egzemplarz w zbiorach Biblioteki Narodowej, sygn. F.1456 <http://www.polona.pl/item/421858/0/> – dostęp 30 marca 2014 r.).

⁷¹ G. Królikiewicz. *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Kraków: Universitas 1993 s. 102.

⁷² Tamże s. 103.

Trzecia litografia, *Scherzo*, poświęcona byłaby w tej interpretacji trzeciemu poecie – Mickiewiczowi, co do którego stosunek Norwida był najbardziej skomplikowany. W największym stopniu do tej właśnie litografii odnosi się określenie samego Norwida zaczerpnięte z jego *Autobiografii*, opisujące wspomniane prace jako „rysunki zatrzymujące się na granicy poważnej karykatury”⁷³. Genezę motywu augurów wiązać można bezpośrednio z litografiami Honoré Daumier (1808-1879)⁷⁴. Co zaś zastanawiające, francuski tekst pojawiający się w prawym dolnym rogu kompozycji⁷⁵ jest cytatem z traktatu zatytułowanego *Dictionnaire Abrégé de la Fable pour l'intelligence des Poètes, des Tableaux & des Statues, dont les sujets sont tires de l'Histoire Poétique. Par M. Chompré...*⁷⁶ Stosunek Norwida do Mickiewicza nierozłącznie związany był z zaangażowaniem tego drugiego w ruch towiańczyków, o którym Norwid nie miał najlepszego zdania. Być może litografia ta jest właśnie negatywną opinią na temat ówczesnych preferencji politycznych i towarzyskich Mickiewicza⁷⁷? Jednocześnie kpina z jego wiary w rozmaite wróżby, znaki przyszłości i temu podobne gusła? A w zdeformowanych rysach augurów dopatrzeć się można rysów naczelnych towiańczyków?⁷⁸ Na pewno ten wątek wymaga jeszcze dodatkowych badań i dociekań. A może i zasługuje na odrębne opracowanie.

⁷³ *Nieznana autobiografia Cypryana Norwida*. 1897 szp. 357.

⁷⁴ Co zauważyły już Aneta Grodecka (*Ekfrazy Norwida*. W: *Norwid – artysta* s. 132) oraz Edyta Chlebowska (*Projekt katalogu dzieł plastycznych Cypryana Norwida* s. 240).

⁷⁵ „Augure, sorte de divination par l'inspection du vol des oiseaux, par leur chant & par la maniere dont ils mangeoient”.

⁷⁶ Neuvième Édition. Paris: Chez Desaint & Saillant 1764. s. 65. Wydawnictwo to cieszyło się ogromną popularnością, doczekało się też, co ciekawe, polskiego przekładu, jakiego dokonał ks. Dominik Szybiński (1730-1799) w drugiej połowie XVIII wieku: M.P. Chompré. *Historia bogów bajeczna przez alfabet zebrana, czyli dykcyjonarzyk mitologiczny dla zrozumienia wierszopisów, rytmów, conceptów, sztuk malarskich i snycerskich... przełożony z francuskiego napisanego od... na ojczysty język przez...* Warszawa: Nakładem Michała Greła Komisarza Nadwornego w Bibliopoli J.K. Mici 1769, wydanie drugie w 1784.

⁷⁷ G. G ö m ö r i. *Norwid o Mickiewiczu – spojrzenie poromantyczne*. „*Studia Norwidiana*” 1: 1983 s. 71-80.

⁷⁸ Niestety nie udało mi się „rozszyfrować” pierwowzorów wszystkich sześciu augurów, wydaje się jednak ponad wszelką wątpliwość, że pierwsza z lewej strony kompozycji – ukazana z profilu męska postać z piórem gęsim wetkniętym za uchem – to Seweryn Goszczyński (1801-1876), pisarz, a jednocześnie jeden z głównych wyznawców idei Towiańskiego. Rysy kolejnej postaci, unoszącej lewą rękę w znaczącym, wskazującym na siebie geście, prawą natomiast sięgającej do zawieszzonego u pasa mieszka, wykazuje znaczne podobieństwo do rysów samego Andrzeja Towiańskiego (1799-1878). Wydaje się też, że wśród przedstawionych mężczyzn nie ma Mickiewicza.

Proponowana interpretacja litografii Norwida jako swoistego hołdu złożonego trzem zmarłym wieszczom polskim poprzez próbę stworzenie plastycznego ekwiwalentu zarówno istoty ich twórczości, a także jako komentarz do ich wyborów i postaw artystycznych oraz politycznych, wydaje się spinać, jak klamrą, kilka wcześniejszych prób interpretacyjnych podejmowanych przez innych badaczy. Mam tu na myśli przede wszystkim koncepcje wyrażone przez Dariusza Pniewskiego, uważającego opisywane litografie za wypowiedź Norwida na temat sztuki i kondycji artysty⁷⁹, oraz Edyty Chlebowskiej, która interpretuje je w kontekście wyrażonej w pracach idei *vanitas*⁸⁰.

Przedstawiony wywód nie wyczerpuje, jak sędzę, tematu, przede wszystkim nie udało się wyjaśnić proveniencji poznańskich odbitek. W tym celu należałoby jeszcze przeprowadzić szereg badań, także archiwalnych. Prześledzić zachowane raporty cenzury carskiej, kontakty redaktorów „Dziennika Poznańskiego” z warszawskim środowiskiem⁸¹ brata poety, związki członków PTPN-u ze środowiskiem polskiej emigracji w Paryżu, czy choćby samym Norwidem. Być może tak szeroko zakrojone badania pozwoliłyby rozwiązać tę jeszcze jedną zagadkę twórczości genialnego mistrza.

BIBLIOGRAFIA

- Arbour R.: *Dictionnaire des Femmes Libraires en France (1470-1870)*. Genève: Droz 2003 s. 677.
- Borowiec A.: *Grafik-Montażysta. O pracach graficznych Cypriana Norwida*. „*Studia Norwidiana*” 27-28:2009-210 s.194-2003.
- Chlebowska E.: *Projekt katalogu dzieł plastycznych Cypriana Norwida*. „*Studia Norwidiana*” 20-21:2002-2003 s. 113-161.
- Chlebowska E.: *Echo ruin, Scherzo, Solo – wanitatywny „tryptyk” Norwida*. W: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*. Red. W. Rzońca. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2011 s. 233-245.

⁷⁹ Pniewski. *Między obrazem i słowem* s. 302-307.

⁸⁰ Chlebowska. *Projekt katalogu dzieł plastycznych Cypriana Norwida*.

⁸¹ Intrygującym tropem wydają się być ewentualne związki Norwida ze środowiskiem warszawskiego „Wędrowca”. To na łamach tego właśnie pisma w 1900 r. po raz pierwszy opublikowano litografię *Solo* jako ilustrację do drukowanego w częściach odczytu Walerii Marrené-Morzkowskiej *Symbolista z przed pięćdziesięciu laty*. Niestety autorka nie podaje żadnych szczegółów, mogących pomóc w rozwiązaniu zagadek związanych z przywoływaną litografią, a nawet stwierdza: „przy ustnych objaśnieniach, jakimi je uzupełniał [Norwid], rysunki te miały głębokie znaczenie. Ale ponieważ objaśnienia do nas nie doszły, musimy je uważać jako hieroglify, które prawdopodobnie nigdy odczytane nie będą” („*Wędrowiec*” 38:1900 t.1 nr 16 s. 308).

- Chlebowski P.: O Norwidowskim *Solo* – trochę inaczej. W: Symbol w dziele Cypriana Norwida. Red. W. Rzońca. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2011 s. 219-232.
- Chompré M.P.: Dictionnaire Abrégé de la Fable pour l'intelligence des Poètes, des Tableaux & des Statues, dont les sujets sont tirés de l'Histoire Poétique. Par... Neuvième Édition. Paris: Chez Desaint & Saillant 1764.
- Chwałewik E.: Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie...”, T. 1: (A-M). Warszawa–Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie 1926.
- Cyprian Norwid. Wystawa w 125 rocznicę urodzin. Warszawa: Muzeum Narodowe 1946.
- Fert J.: Norwid wobec towanizmu. „Zeszyty Historyczno-Teologiczne” 6: 2000 nr 6 s. 45-79.
- Fieguth R.: Trzy przedmowy. Reakcje Słowackiego i Norwida na *Irydiona* Krasińskiego. „Ślupskie Prace Filologiczne” Seria Filologia Polska 8: 2010 s. 277-292.
- Giller A.: Opisanie Zabajkalskiej krainy w Syberyi. T. 2. Lipsk: F. A. Brockhaus 1867.
- Gomulicki J.W.: Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości. Warszawa: PIW 1976.
- Gömöri G.: Norwid o Mickiewiczu – spojrzenie poromantyczne. „Studia Norwidiana” 1: 1983 s. 71-80.
- Halkiewicz-Sojak G.: Salvator Rosa – Jeszcze jedna siedemnastowieczna inspiracja Norwida. „Studia Norwidiana” 22-23: 2004-2005 s. 49-61.
- Jakimowicz I.: Pięć wieków grafiki polskiej. Warszawa: Muzeum Narodowe 1997.
- Jenike L.: Ze wspomnień. Cz. 1. Warszawa: Druk Ed. Nicz i S-ka Nowy-Świat 70 [b.d.] s. 82.
- Kleiner J.: Słowacki. Wyd. V. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo 1972 s. 111.
- Korpysz T.: O potrzebie uwzględniania kategorii komizmu w badaniach twórczości Cypriana Norwida. „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 5: 2008 s. 203-218.
- Królikiewicz G.: Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny. Kraków: Universitas 1993.
- L.S.: Wystawa obrazów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie. „Tygodnik Ilustrowany” 5: 1862 nr 140 s. 219.
- Marréné-Morzowska W.: Symbolista z przed pięćdziesięciu laty. Odczyt publiczny na dochód Osad Rolnych. „Wędrowiec” 38: 1900 T. 1 nr 15 s. 285; nr 16 s. 307-308; nr 17 s. 333; nr 19 s. 365.
- Melbchowska-Luty A.: Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida. Warszawa: Neriton 2001.
- Nieznana autobiografia Cypryana Norwida. Oprac. F. Kopera. „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 3: 1897 nr 4 szp. 354-358.
- Norwid – artysta. W 125 rocznicę śmierci poety. Red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2008.
- Norwid C.: O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru Balladyny) 1860... Paryż: w drukarni L. Martinet 1861.
- Norwid C.: Pisma wszystkie. T. VIII: Listy 1839-1861. Oprac. J.W. Gomulicki. Warszawa: PIW 1971 s. 575.
- Pałiszczew M.: Tygodnie polskiego buntu. T. I: Okres manifestacji 1861-1862. Przekład i oprac. nauk. A. Zawilski. Warszawa: Dom Wydawniczy Bellona 2003.
- Pniewski D.: Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida. Lublin: TN KUL 2005
- Polski Słownik Biograficzny. T. 7. Red. W. Konopczyński. Kraków: PAU 1948-1958.
- Prokofiewa D.S.: Carska cenzura i literatura polska drugiej połowy XIX – początku XX wieku. „Ruch Literacki” 11: 1970 z. 30 s. 195-205.

- Przesmycki Z.: Z Norwidowskiego archiwum (1) opis „Albumu Dybowskiego”. Oprac. E. i P. Chlebowscy. „Studia Norwidiana” 24-25:2006-2007 s. 95-191.
- Rzepczyński S.: Melancholijny liryzm Norwida. Między „Czarną suitą” a litografią *Solo*. „Studia Norwidiana” 20-21:2002-2003 s. 3-16.
- Salamon-Radecka A.: Grafiki Józefa Pankiewicza w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, czyli o tym czego i z jakich powodów nie kolekcjonowano w Muzeum Wielkopolskim 1919-1939. W: Nowoczesność kolekcji. Red. T.F. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, K. Lewandowska. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 2010 s. 45-57.
- Słowacki J.: Anelli. Wstęp i komentarze S. Makowski. Warszawa: Czytelnik 1987.
- Słowacki J.: Raptularz 1843-1849. Oprac. M. Troszyński. Warszawa: Topos 1996.
- Sudolski Z.: Krasiński. Opowieść biograficzna. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1983.
- Szczeglacka-Pawłowska E.: Żaloba po sobie samym. Anioł ognisty – mój anioł lewy... jako liryk raptularzowy. W: Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje. Red. E. Skalińska, E. Szczeglacka-Pawłowska. Warszawa: Wydawnictwo UKSW 2011 s. 107-132.
- Szornel-Dąbrowska B.: Towarzystwo Miłośników Książki w Krakowie w latach 1922-1939. Kraków: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa 2001.
- Szymanowski M.: Listy z Wystawy Paryzkiej. Cz. III. „Tygodnik Ilustrowany” 15:1867 nr 398 s. 226.
- Szyndler B.: Dzieje cenzury w Polsce do 1918 roku. Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza 1993.
- Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z Archiwum Cenzury Rosyjskiej w Warszawie. Wybór, przekład i opracowanie M. Prussak. Warszawa: Krąg 1994.
- Trojnowicza Z.: Sybir romantyków. Poznań: W drodze 1993.
- Widacka H.: Grafika Cypriana Norwida. „Studia Norwidiana” 3-4:1985-1986 s. 153-180.

MATERIAŁY ARCHIWALNE

- Depozyt książek Czartoryskich na Gołuchowie. Poznań: Archiwum MNP A 1276.
- Katalog rzeczowy zbioru graficznego II Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu. Obejmuje ryciny od 3027-8687. Poznań: Archiwum MNP A 2974.
- Księga nabytków Muzeum Wielkopolskiego 1923-1925. Poznań: Archiwum MNP A 1506.
- Księga nabytków Muzeum Wielkopolskiego 1926-1927. Poznań: Archiwum MNP A 1508.
- Sprawozdanie z posiedzenia Komisji Zakupów Muzeum Wielkopolskiego z dnia 18.XI.1949 r. Komisja Zakupów. Załatwione 20.12.1948 – 18.08.1951. Poznań: Archiwum MNP A 1/102.

ANEKS DO PROJEKTOWANEGO KATALOGU DZIEŁ PLASTYCZNYCH CYPRIANA NORWIDA, CZYLI SŁÓW KILKA O GRAFIKACH ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W POZNANIU

Streszczenie

Tekst poświęcony jest odbitkom graficznym Cypriana Norwida w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu. Znajduje się tam dziewięć kompozycji artysty, z czego dwie litografie: *Solo* oraz *L'Écho des Ruines*, obecne w znacznej liczbie odbitek (odpowiednio: 26 i 27). Prac z poznańskiego muzeum nie uwzględniał fundamentalny pod względem badań nad spuścizną graficzną Norwida artykuł Hanny Widackiej z 1988 r. Niedawno wspomniano jedynie o nich w kilku opracowaniach dotyczących twórczości artysty, dlatego wydaje się, że te dzieła Norwida zasługują na pogłębioną refleksję. O wysokiej wartości tych grafik świadczą zarówno ich unika-

towe cechy (dedykacje, stemple autorskie, papier itp.), jak i ciekawe pochodzenie (kolekcja gołuchowska, kolekcja Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk oraz zakupy dla Muzeum Wielkopolskiego w 1923 r.).

Próba odczytania znaczenia tego zespołu litografii Norwida na podstawie badania ich proveniencji w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu stanowić może skromny, acz istotny wkład w stan badań nad tym rodzajem twórczości artystycznej Norwida. Interesującą kwestią wydaje się także wyjaśnienie obecności tak dużej liczby odbitek litografii, uchodzących obecnie za unikatowe.

Streściła Agnieszka Salamon-Radecka

Słowa kluczowe: cenzura carska, odbitki graficzne, litografie, *L'Écho des Ruines*, *Scherzo*, *Solo*, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

APPENDIX TO THE PLANNED CATALOGUE
OF ARTISTIC WORKS OF CYPRIAN NORWID,
OR A FEW WORDS ABOUT THE GRAPHIC WORKS
FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN POZNAŃ

S u m m a r y

The article is dedicated to THE graphic impressions of Cyprian Norwid from the collection of the National Museum in Poznań. They are there nine compositions of artist, whereof two lithographs: *The Solo* and *The L'Écho des Ruines*, of those presence in a lot of impressions (in sequence: 26 and 27). About the graphic works from the Museum in Poznań doesn't included the fundamental article of Hanna Widacka from 1988, which provided basic researches under the graphical legacy of Norwid. Recently there were only notices about it in a few studies respecting the creation of artist, therefore, how it seems, these works of Norwid deserving on the deepened reflection. About the high value of these graphics certifying unique qualities (dedications, author impressions, paper etc.) both, and interested provenance (The Gołuchów collection, collection of the Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, and purchases for the collection of the Museum of Wielkopolska in 1923).

An attempt to read the sense of this group the Norwid's lithographs, being based the research of its provenance in the collection of the National Museum in Poznań, to constitute the modest contribution, but essential in state of the research on this kind of the artistic creation of Norwid. Interesting issue seems also the explication of the presence a lot of impressions of the lithograph, regarded currently as unique.

Translated by Gerard Radecki

Key words: Tzarist censorship, graphic impressions, lithographs, *L'Écho des Ruines*, *Scherzo*, *Solo*, National Museum in Poznań.