

PIOTR CHLEBOWSKI

„TO RZECZ LUDZKA!...”  
O ALBUMIE DLA TEODORA JEŁOWICKIEGO

Przerzucając karty notatników, szkicowników i albumów Norwida, zawsze miałem wrażenie, że obcuje z przemyślaną i sensownie zbudowaną całością. Komponowane – jak np. *Album Orbis w szkicu* – z różnych elementów: wpiśsów, rysunków własnych, ilustracji zaanektowanych z wydawnictw encyklopedycznych i czasopism (głównie francuskich), te osobliwe zbiory sprawiają wrażenie ułożonych w pewnym określonym porządku artystyczno-ideowym. Taką formą wypowiedzi – która sięga po wiele środków wyrazu – zainteresował się Norwid dość wcześnie. Przygotowany przez poetę w r. 1846 – ponoć w klinice berlińskiego więzienia – iluminowany rękopis *Modlitewnika*, który ofiarował następnie Włodzimierzowi Łubieńskiemu, jest tego wymownym przykładem.

Norwid zrobił dla mnie na pamiątkę 7 dni, które w tym ostrym więzieniu przesiedział w ciągłej niepewności, czy go co chwila nie wydadzą do Rosji, rodzaj książki do pacierza, tj. psalm Dawidowy na każdy dzień przepisany, z winiętą odpowiednią przedmiotowi wiary, któremu każdy dzień w tygodniu przeznaczony, jak Mama wie, np. sobota Matce Boskiej, niedziela Trójcy Ś[wię]tej itd. Jest to małe arcydzieło, tak ślicznie wykonane, a co charakterystycznego, że wszystko w jakimś mizernym kajeciku, który sobie mógł do więzienia sprowadzić<sup>1</sup>.

Tak Łubieński opisywał swojej matce Norwidowy dar. Dla porządku na marginesie trzeba odnotować, że prócz wspomnianych w liście polskich przekładów siedmiu psalmów pokutnych znalazły się w tym „małym arcydziele”: motto z Dantego, dwie antyfony, wykaz dni szczególnego nabożeństwa, dwa urywki z Dziejów Apostolskich, dwa urywki z ewangelii św. Jana, przekład fragmentu VIII pieśni *Czyśćca* z *Boskiej komedii* Dantego oraz teksty autorskie: komentarz wierszem do przekładu z Dantego, poetycki *Monolog* i wreszcie dedykacja dla

---

<sup>1</sup> Cyt. za: Z. P r z e s m y c k i. *Przypisy wydawcy*. W: C. N o r w i d. *Pisma zebrane*. Tom A cz. II. Kraków 1911 s. 769.

Łubieńskiego. Inny przykład to pochodzący z lat sześćdziesiątych swoisty „montaż” literacki, zatytułowany przez Gomulickiego *U kolebki narodu*, na który składają się teksty związane z historią Słowian: przerys fragmentu kolumny Trajana wykonany ręką poety, wycinek z dzieła Joachima Lelewela, poświęcony pobytowi Owidiusza wśród Gotów, oraz dwa fragmenty *Tristów* – ich teksty poeta podał po łacinie oraz we własnym polskim przekładzie. Trzeba jeszcze koniecznie wspomnieć o trzech notatnikach: *Notatkach z mitologii*, zbiorze zatytułowanym przez wydawców [*Notatki z historii*] – które według mnie są swoistym dyptykiem historiozoficznym, spisanim w formie notatek, oraz [*Notatkach filologicznych*] – czy też, jak w wydaniu Gomulickiego, [*Notatkach etno-filologicznych*]. Prócz tego mamy jeszcze osobliwy zbiór złożony z biletów wizytowych, listów do Norwida od rodziny, przyjaciół, znajomych, fotografii, wycinków z gazet, klepsydr, własnych akwarel i rysunków, także drobnych zapisków, jednego wiersza: *Ale Ty, Jeden-Dobry i Jedyny*, a nawet takich przedmiotów, jak zasuszone kwiatki (pamiątka z berlińskiego więzienia) – nazwany przez edytorów *Książką pamiątek*. Obok niej potężny – bo aż w trzech księgach – *Album Orbis w szkicu* z pokaźną ilością notatek rękopiśmiennych (przeważnie wypisów z lektur, np. ze słynnej *Voyage en Orient* Gérarda de Nerval, którą Norwid czytał w dwutomowym wydaniu paryskim z 1851 r.), prawie 300 rysunkami artysty (akwarelami, szkicami tonowanymi tuszem i lawowanymi sepią, malowanymi piórkiem i ołówkiem), z niemal tyluż ilustracjami obcej ręki, przeważnie rycinami i reprodukcjami oraz kilkadziesiątoma fotografiami, często podmalowywanymi przez Norwida. A wszystko to skomponowane z niezwykłą dbałością, swoisty – jak powiada autor – „zbiór motywów, obejmujący od początku c a ł y p r z e b i e g c y w i l i z a c j i ś w i a t a”<sup>2</sup>.

Tak powstał powoli najbardziej prywatny – powiada Gomulicki – księgozbiór Norwida, składający się z dwóch zasadniczych części: z *notatników sensu stricto*, w których tekst rękopiśmienny i drukowany tylko bardzo rzadko był dopełniany ilustracjami, oraz z *albumów*, w których z kolei bogaty materiał ilustracyjny (rysunki oryginalne oraz reprodukcje) tylko od czasu do czasu był uzupełniony dłuższymi (nie chodzi tu bowiem o proste podpisy), rękopiśmiennymi albo drukowanymi, tekstami objaśniającymi [...] (PWsz 7, 687).

<sup>2</sup> Teksty Norwida cytowane według wydania: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1-11. Warszawa 1971-1976 (dalej: PWsz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, kolejne – strony). Tu: PWsz 9, 513.

Ale na tym nie koniec. Nie można tu przecież pominąć albumów ściśle malarskich i szkicowników. I one bowiem, choć operują innym – by tak rzec – typem słowa, odwołują się do podobnej tradycji i podobnej, co przed chwilą wymienione przez Gomulickiego notatniki i albumy, strategii komunikacyjnej. Oto one: pochodzący z wczesnego okresu tzw. *Album berliński* (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie) z ponad setką rysunków, nadto trzy szkicowniki (również z ponad stoma pracami), które w r. 1916 otrzymało Muzeum Narodowe w Krakowie w darze od rodziny Sternschussów i wreszcie – najmniejszy z wymienionych – *Album ofiarowany Teodorowi Jełowickiemu*, który stanowić będzie główny przedmiot zainteresowania w niniejszym szkicu.

\*

Liczący 35 kart album o wymiarach: 22,1 x 17,6 cm, z których ledwie ponad połowa została zapełniona pracami malarskimi (wszystkie wykonał Norwid), pierwotnie miał oprawę z ozdobnego, miękkiego niebieskiego papieru, wytłaczanego w stylizowany motyw roślinny; w r. 1960, przy okazji gruntownej konserwacji zbioru, zamieniono tę oprawę na twardą. Nim trafił do Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygn. 1593), był wcześniej własnością Biblioteki Polskiej w Paryżu, gdzie z kolei znalazł się wraz z papierami jednego z emigrantów, Teodora Jełowickiego.

Teodor Jełowicki (1828-1905), prawnik, muzyk, urodził się w Sienicy na Ukrainie. Gry na fortepianie uczył się w Liceum Richelieu w Odessie. Następnie ukończył Wydział Prawa na Uniwersytecie Kijowskim. W r. 1860 został marszałkiem powiatu humańskiego. Gdy wybuchło powstanie styczniowe, choć nie brał w nim bezpośredniego udziału, wspierał je finansowo, za co został zmuszony do wyprzedazy majątku i emigracji. Wyjechał do Paryża, gdzie kontynuował studia muzyczne. W r. 1873 został członkiem Towarzystwa Historyczno-Literackiego<sup>3</sup>. W tym też czasie zbliżył się do Norwida, któremu wydatnie pomagał finansowo. Przymuszczałnie chcąc okazać wdzięczność, artysta ofiarował Jełowickiemu zbiór swoich rysunków, o czym świadczyć może dołączony do niego bilet wizytowy z wiadomością dla Jełowickiego i adresem nadawcy:

Proszę łaskawie przyjąć

Norwid

kartę swą zostawia  
49, rue de Chaillot.

---

<sup>3</sup> F. G e r m a n. *Jełowicki Teodor* [hasło w:]. *Polski słownik biograficzny*. T. XI. Wrocław–Warszawa–Kraków 1964-1965 s. 165-166.

Stąd zapewne tytuł, który za *Katalogiem* Biblioteki Narodowej: *Album ofiarowany Teodorowi Jełowickiemu. 1874* upowszechnił się w literaturze przedmiotu. Mówiąc o literaturze przedmiotu, mam, rzecz jasna, na myśli wzmianki i drobne uwagi, głównie w edycjach Gomulickiego oraz w kilku tekstach poświęconych Norwidowemu malarstwu, ponieważ – jak dotąd – album nie doczekał się osobnej refleksji badawczej czy krytycznej. Nie był też nigdy osobno wydany, choć prace w nim zamieszczone, dzięki licznym reprodukcjom w książkach i czasopismach poświęconych twórczości autora *Vade-mecum*, są w znakomitej większości znane norwidologom.

Całość została poprzedzona krótkim wstępem, niesłusznie chyba w *Pismach wszystkich* uznanym za dedykację<sup>4</sup>. Do jego podstawowego znaczenia w zbiorze jeszcze powrócimy, tu wypada jedynie odnotować, że widniejąca pod tekstem data dowodnie wskazuje, że album powstał w r. 1874. Chodzi oczywiście o czas skomponowania prac w jeden zbiór. Rysunki, które powstawały na osobnych kartkach, przyklejanych następnie do kart albumu, pochodzą bowiem z różnych lat. Najwcześniejszy z nich datowany, z r. 1856<sup>5</sup>, przedstawia dwie święte z palmami; interpretowane dotąd błędnie jako Anioły<sup>6</sup>, najpóźniejsze zaś to seria rysunków satyryczno-karykaturalnych: *Madame a bien raison*, słynna już *La polémique moderne XIX siècle* (znana też jako *La polémique moderne du XIX siècle*) oraz *L'aveuglement* – wszystkie z 1873 r. Rozrzut znaczny. Ale do tej „metody” Norwid właściwie zdążył nas już przyzwyczaić: tworzenia przez lata osobnych i niezależnych komponentów (tekstów lub rysunków), które następnie łączy w zbiory i cykle, gdzie zaczynają one żyć zupełnie nowym życiem, uwikłanym w relacje kontekstowe innych, sąsiadujących prac. *Pieśń społeczna*, *Album Orbis w szkicu*, *Vade-mecum*, *Książka pamiątek* – to tylko wybrane przykłady, w których różnorodne elementy (teksty lub rysunki) zostały złożone w ten sposób, że ślady owych złożzeń nie zostały zatarte, a zarazem wchodząc we wzajemne relacje – najczęściej o charakterze semantycznym – tworzą oryginalne całości, poświęcone określonym zagadnieniom: np. szeroko rozumianej sztuki, społecznego wymiaru dziejów, moralnej kondycji człowieka i poezji bądź całościowej wizji rozwoju ludzkiej kultury czy wreszcie samej osoby autora *Rzeczy o wolności słowa*.

<sup>4</sup> PWSz 7, 730.

<sup>5</sup> Zob. Cyprian Norwid. *Wystawa w 125 rocznicę urodzin. Katalog*. Warszawa 1946 s. 95 (dalej: *Katalog wystawy z 1946 r.*); H. W i d a c k a. *Zabłąkany w rysownictwo? W: Anioły. Rysunki Cypriana Norwida*. Wstęp E. Szymanis. Tekst *Zabłąkany w rysownictwo?* i opis rysunków H. Widackiej. Warszawa 2001 s. 87 (dalej: *Anioły*).

<sup>6</sup> Zob. *Anioły* s. 101 poz. 39 [opis autorstwa H. Widackiej].

Wraz ze specjalną wstępną notą 17 plastycznych prac – opatrzonych od czasu do czasu krótkim autorskim komentarzem lub tytułem – składa się na album, który Norwid ofiarował Teodorowi Jełowickiemu. Jakie są to prace? Bardzo różne. Zaczniemy od rzeczy podstawowej, a mianowicie od techniki malarskiej i zastosowanego materiału. Znakomitą większość stanowią rysunki sporządzone atramentem, piórkiem lub pędzelkiem. Przykładem są dwa początkowe przedstawienia (Judyty, zakonnicy) oraz satyryczno-alegoryczna *La polémique moderne*; bywa, że Norwid wykonany piórkiem i pędzlem rysunek tonuje tuszem (np. *Śmierć, starzec i dziecko, Sen jeńca*) lub akwarełą (*Madame a bien raison*). Innym razem atrament i akwarela funkcjonują jako równorzędne komponenty, czego bodaj najlepszym przykładem popiersie Nerona, ujęte w prawym profilu. Dwa portrety nieznanymi młodych kobiet są z kolei akwarelami. Ale nie zapominajmy jeszcze, że obok form rysunkowo-malarskich mamy tu do czynienia i ze sztychem: akwafortą *Dialog umarłych (Rembrandt – Fidiusz)*, nb. ostatnią w pełni autorską ryciną Norwida<sup>7</sup>. Zróżnicowaniu w obrębie technicznego materiału odpowiada również zróżnicowanie w sposobach realizacji przedstawień, a co za tym idzie, wartości wrażeń, których dostarczają. Choć należy zarazem podkreślić, że trudno tu mówić o prostych i ściśle określonych przełożeniach: wybór jednej techniki i materiału nie pociąga za sobą określonych sposobów prezentacji, raczej uruchamia pewien ich repertuar. Zresztą Norwid skrzętnie wykorzystuje możliwości i elastyczność różnych sposobów artykulacji.

Zwróćmy uwagę na pierwszą pracę – na piórkiem i pędzlem (tonowany tuszem) rysunek świętej w stroju zakonnym<sup>8</sup>. Główne linie, które określają postać ukazaną do kolan, z lekko pochyloną i zwróconą  $\frac{3}{4}$  w lewo głową, otoczoną zarysem nimbu i ozdobioną rozwianym welonem, są kreślone swobodną i długą kreską, usiłującą oddać ogólne kształty czy też zarysy. Uzupełnieniem tej podstawy jest miejscowe szrafowanie (czyli ukośne kreskowanie) o nieokreślonej funkcji: nie bierze bowiem ono udziału w światłocieniowym modelunku,

---

<sup>7</sup> Akwaforta, sucha igła, 17 x 12,5 cm, sygn. „C. NORWID f. 1871”, napis: „DIALOGUE · DES · MORTS / REMBRANDT · PHIDIAS”. Odbitki m.in. w: Bibliotece Narodowej, w dziale Ikonografia Przesmyckiego, nr inw. G. 4409, 4411, 4412; w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. Gr. Pol. 1727; w Muzeum Narodowym w Krakowie, Oddział Czartoryskich, Gabinet Rycin, nr inw. R. 9228. Warto wspomnieć, że Gomulicki w wizerunku Fidiusza dostrzegł rysy Norwidowej twarzy. Co ciekawe, edytor *Pism wszystkich* korygował spostrzeżenie K. Kirkpatricka, któremu to Norwid ofiarował w r. 1874 swój sztych, a który następnie w liście do artysty, chwając grafikę, zwracał uwagę na podobieństwo uśmiechniętego oblicza Rembrandta do oblicza samego Norwida (zob. PWsz 9, 120; PWsz 11, 366, poz. 223).

<sup>8</sup> Rys. piórkiem i pędzlem, tonowany rozcieńczonym tuszem, 12,1 x 6,3 cm; sygn. środek lewo: „1858 / Norwid”. W *Katalogu wystawy z 1946 r. jako Święta* (zob. poz. 408, s. 95).



C. Norwid. *Judyta (Judith)*

nie podkreśla ciemnych partii rysunku. Elementy światłocieniowe wydobywa tu bowiem barwna plama rozcieńzonego tuszu. Ogólny zarys postaci, jak i sposób jej prezentacji pozwalają wydobyć i to, co święte, niezwykle, a zarazem i to, co ulotne, kobiece, nastrojowe, pełne liryzmu.



C. Norwid. *Śmierć, starzec i dziecko*  
(*La mort, le vieillard et l'enfant*)

Jakże odmiennie prowadzi kreskę Norwid na znanym – wielokrotnie reprodukowanym – rysunku *Śmierć, starzec i dziecko*<sup>9</sup>. Oto mamy scenę w pomieszczeniu: z lewej wbiega Śmierć w rozwianych szatach, z kosą w ręku. W jej stronę zwraca się, wstając od stołu, starzec, wsparty lewą ręką na leżącej na

<sup>9</sup> Rys. piórkiem, lawowany tuszem; 13 x 10,5 cm; sygn. prawy dół: „C. NORWID f. 187 [...]”. Na podkładce ot.: „la mort, le vieillard et l'enfant”. Nr inw. Rys. 18638/AFR 1593, k. 8.

stole otwartej książce. Za plecami starca dziecko wspina się po krześle na stół i spogląda z zaciekawieniem (może i ze strachem) na wkraczającą do izby Śmierć. To dynamiczne przedstawienie ujmowane jest pospiesznie kreśloną kreską o zróżnicowanej długości, zależnie od opisywanych obiektów: np. stół oddano kreskami długimi i prostymi, podczas gdy postaci – krótkimi, rozedrganymi. Zasadniczy rysunek uzupełnia szrafowanie. O ile w przypadku przedstawienia świętej w stroju zakonnym wspominałem o jego dysfunkcjonalności, o tyle tu ukośne kreskowanie określa światłocień, dodatkowo jeszcze uzupełniony plamą tuszu. Dzięki takiemu zastosowaniu kreski większość kształtów, wzorem wielu innych prac autora *Solo*, nie jest precyzyjnie wykreślona: w ten sposób artysta przedstawia dłoń, obuwie postaci itd. Przy widocznej gołym okiem różnicy w sposobie prowadzenia kreski w rysunku zakonnicy i rysunku *Śmierć, starzec i dziecko* zauważamy jednak zbieżność obu prac, jeśli chodzi o relacje pomiędzy kreską a wyznaczanym przez nią konturem. I tu, i tam kreślenie nie jest podporządkowane wiernemu odwzorowaniu konturu poszczególnych elementów przedstawienia. Chociaż w obu przypadkach mamy do czynienia z diametralnie odmienną kreską: raz jest to – przypomnijmy – długie, sumaryczne pociągnięcie (rysunek zakonnicy), innym razem z kolei – rozedrgane, krótkie i nerwowe (rysunek przedstawiający *Śmierć*), to efekt jest podobny: kreski jedynie zbliżają się do linii konturu, nigdy nie wyznaczają go w sposób precyzyjny i ostry<sup>10</sup>.

Jeszcze z innym typem technicznej realizacji przedstawienia mamy do czynienia w przypadku wykonanego piórkiem i akwarelą rysunku przedstawiającego dwie święte<sup>11</sup>. Tu z kolei kontur dwu postaci dziewczęcych w zwiewnych, dłu-

<sup>10</sup> Podobnie Norwid prowadzi kreskę w tematycznie pokrewnej pracy pt. *Człowiek i diabeł*, także znajdującej się w interesującym nas albumie. Rys. piórkiem, pędzelkiem; 15,8 x 14,6 cm, bez daty; sygn. u dołu pośrodku: „C. Norwid”. Nr inw. Rys. 18 644/AFR 1593, k. 19. Po lewej stronie kompozycji siedzący na stołku (krześle?) mężczyzna podpira głowę lewą ręką opartą o blat stolika. Pochyla głowę, zwróconą profilem. Widoczna jest prawa część twarzy. Prawa ręka spoczywa na kartce leżącej na blacie stolika. Z prawej strony postaci stoi wysoki dwuramienny kandelabr z palącymi się świecami. Powyżej stóp mężczyzny, obok leżącego na podłodze zwoju papieru, wije się wąż. Prawą część kompozycji wypełnia postać diabła z rogami na głowie, ze zwierzęcymi nogami i ogonem. Opuszcza prawą rękę, a lewą, ugiętą w łokciu, sięga do twarzy. W tle, ponad głową diabła, widoczny sierp księżycy. Obok kompozycji łaćniński napis, będący fragmentem Chrystusowej przypowieści o kąkolu z Mt 13, 25 („A gdy ludzie spali, przyszedł nieprzyjaciół jego...”).

<sup>11</sup> W literaturze przedmiotu błędnie odczytywano to przedstawienie jako anioły: w *Katalogu wystawy z 1946 r.* oraz w albumie *Anioły*. W tym drugim wydawnictwie błąd został utrwalony w tytule książki. Wianki na głowach oraz gałązki oliwne w rękach dwu postaci przedstawionych na rysunku – jako atrybuty świętości – jednoznacznie je identyfikują i określają temat pracy. Rys.





C. Norwid. *Święte*  
(*Les anges*)

piórkiem i akwarelą, 19,3 x 9,7 cm; sygn. dół prawo: „z La Sueura / C. NORWID 1856”; obok rysunku na właściwej karcie albumu, na wysokości sygnatury napis obcej ręki (?) oł.: „d’après / Lessueur”.



C. Norwid. *Człowiek i diabeł*  
(*L'homme et le diable*)

gich szatach, z wiankami na głowach i z gałązkami oliwnymi w dłoniach, zwróconych profilem w prawo, jest bardzo wyrazisty. Kształt postaci, które obejmują się ramionami i unoszą w powietrzu, staje się wierny i niezwykle dokładny. Dzieje się tak dzięki zastosowaniu odpowiedniego typu kreski. O ile we wcześniej omawianych pracach mieliśmy do czynienia z kreskami nakładanymi obok siebie, nerwowo lub płynnie multiplikowanymi, o tyle tutaj z kolei dominuje kreska pojedyncza, precyzyjna, prowadzona spokojnie w sposób pewny i nieskrępowany. Niewykluczone, że jej kształt zależał od pierwotnego źródła: Norwid odtwarzał fragment jednej z prac Eustache'a Le Sueura, francuskiego malarza z XVII w., autora klasycyzujących (tworzonych głównie pod



C. Norwid. Polemika XIX wieku  
(*La polémique moderne*)

wpływem dzieł Nicolasa Poussina i Rafaela)<sup>12</sup>, delikatnych w kolorze kompozycji, głównie o treści alegorycznej lub religijnej (informację o przerysie zamieścił sam Norwid – przy jego sygnaturze widnieje napis: „z Le Sueura”).

<sup>12</sup> Warto wspomnieć, że Eustache Le Sueur (1617-1655) był jednym z założycieli Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648); pracował m.in. przy dekoracji Hôtel Lambert (1646-1648); wykonał też cykl malowideł dla kartuzji paryskiej. Z jego obrazami Norwid mógł zetknąć się w Luwrze.

Przywoływane do tej pory prace odznaczały się znacznym stopniem dekoracyjności, a może nawet i artystycznego nadmiaru. Bywa jednak, że Norwid sięga w albumie po środki bardzo wyważone, by nie powiedzieć – oszczędne. Ten typ rysunku reprezentują satyryczno-karykaturalna *La polémique moderne* oraz *Madame a bien raison*. Prace bardzo podobne, zarówno z uwagi na dobór techniki i materiału, jak i ogólny charakter przedstawień. Na pierwszym rysunku dwaj mężczyźni ubrani we fraki walczą ze sobą niczym zapaśnicy w gwałtownym uścisku, stąpając po kartach bezładnie porozrzucanych gazet<sup>13</sup>. Drugi przedstawia ubraną w długą suknię kobietę w nienaturalnym gwałtownym ruchu: ciało wygięte w znacznym skrucie w lewo, ręce wyciągnięte przed siebie. Głowa kobiety ujęta została w lewym profilu, włosy spięte w kok, szeroko otwarte usta, jakby coś mówiła (lub krzyczała) do odchodzącego w dal mężczyzny<sup>14</sup>. I w jednym, i w drugim przypadku dominantą jest ruch. Mieliśmy już z nim do czynienia przy rysunku *Śmierć, starzec i dziecko*, gdzie ruch postaci decydował o nerwowości w prowadzeniu linii. Również tu kreska jest ekspresyjna, ale w większym stopniu śmiała i zdecydowana, co sprawia, że kontur jest bardzo wyrazisty (podobnie jak kontur na rysunku *Święte*), ograniczony wyłącznie do tego, co najważniejsze. Długie i śmiałe pociągnięcia skupiają się prawie wyłącznie na zasadniczych elementach przedstawień. Autor rezygnuje ze zbędnych szczegółów: dzięki temu rysunek jest syntetyczny i oszczędny. Nawet widoczne – jak w *Madame a bien raison* – lawowanie akwarelą, choć tu i ówdzie niezależne od rysunku – raczej uwypukla kreskę, niż ją rozmywa<sup>15</sup>.

Warto zauważyć, że odmienności w zakresie rysunkowej artykulacji są niezależne od materiału i techniki, a czasem pojawiają się w obrębie tego samego przedstawienia. Do przypadku pierwszego: gdy taka sama technika i materiał zostają różnie wykorzystane, należy zaliczyć dwie akwarele: popiersie młodej kobiety (w dotychczasowej literaturze przedmiotu *Panienska*<sup>16</sup>), będące czwartą pracą w albumie, oraz *Judith*<sup>17</sup>. Pierwsza akwarela przedstawia popiersie mło-

---

<sup>13</sup> Rys. piórkiem, atramentem, pędzelkiem; 15,6 x 9,9 cm; sygn. dół: „C. Norwid 1873” oraz ozn. oł.: „la polemique moderne XIX siecle”. Nr inw. Rys. 18 646/AFR. 1593, k. 21.

<sup>14</sup> Rys. piórkiem, atramentem, lawowany akwarelą; 20,9 x 13 cm; sygn. prawy dół: „C. Norwid 1873”; u góry ozn. oł.: „madame a bien raison”. Nr inw. Rys. 18651/AFR. 1593, k. 32.

<sup>15</sup> Por. J. S y z d ó ł. *Karykatury Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 9-10:1991-1992 s. 81.

<sup>16</sup> Zob. *Katalog wystawy z 1946 r.* s. 96 (poz. 411) oraz *Anioły* s. 79 i 101 (poz. 38). Akwarela, bez sygn. i daty; 14,5 x 11,1 cm. Nr inw. Rys. 18 639/AFR 1593, k. 10.

<sup>17</sup> Akwarela, bez sygn. i daty; 9,6 x 6,5 cm; w prawym górnym rogu ozn.: „IUDIT”. Nr inw. Rys. 18637/AFR 1593, k. 6.



C. Norwid. *Panienka*  
(*Une jeune fille*)

dej kobiety, zwróconej w lewo, w ujęciu niemal profilowym; druga – głowę młodej kobiety, zwróconej  $\frac{3}{4}$  w prawo. Portretowy charakter obu prac dodatkowo je zbliża. Także detale anatomiczne mogą sugerować pewne pokrewieństwa: w obu przypadkach mamy szczupłą twarz, prosty, wąski nos. Ale zauważamy też znaczne różnice. I nie chodzi tu, rzecz jasna, o ujęcie i samo przedstawienie głównej postaci, ale o wykorzystanie materiału. Pierwsze przedstawienie ciąży bardziej w stronę rysunku, który jest dla niego solidną podstawą. W wielu miejscach spod barwnej przejrzystej plamy wyłania się



C. Norwid. *Neron imperator*  
(*Néron imperator*)

twarz i ubiór. Na drugiej akwareli postać została potraktowana niezwykle malarsko: twarz wydobytą z ciemnego tła silnie oświetlono z prawej strony. Nadto plamy akwarelowe zlewają się i przenikają, zróżnicowanie tonów barw przeprowadzane jest tu w sposób płynny.



C. Norwid. *Oślepienie*  
(*L'aveuglement*)

I przypadek drugi: gdy w obrębie tej samej pracy artysta zróżnicował prowadzenie kreski i styl, reprezentują: *Neron imperator*<sup>18</sup> oraz *Oślepienie*<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Rys. piórkiem, akwarelą, 10,5 x 6,5 cm; sygn. lewy dół, ukośnie: „rysowa[H] C. NORWID



C. Norwid. *Sen skazańca*  
(*Le rêve du condamné*)

Oba rysunki są portretami. Pierwszy przedstawia popiersie mężczyzny w lewym profilu, drugi – popiersie mężczyzny w płaszczu, zwrócone na wprost. W obu pracach kreska jest silnie zróżnicowana. W partii twarzy jest dokładna i w miarę wierna konturowi. Na rysunku przedstawiającym Nerona Norwid dość starannie kreśli usta w grymasie, z kącikami opuszczonymi ku dołowi, oraz zdobiący głowę wieniec. W ironicznym pokaznych rozmiarów *Oślepieniu* – zakrywający oczy i przez to ograniczający pole widzenia laurowy wieniec, nadto charakterystyczną twarz o wydatnym nosie, masywnej brodzie i lekko wykrzywionych ustach. W dolnych partiach obu prac mamy z kolei do czynienia z kreską ekspresyjną, szybką, jedynie sugerującą kształty szat, a nie określającą, jak w partii twarzowej.

Wielokierunkowa strategia, przyjęta – jak się zdaje – przez Norwida w albumie w zakresie sposobu formowania przedstawień, a nawet w obrębie nich

1859”; w lewym górnym rogu ozn.: „NERO IMP”. Nr inw. Rys. 18 645/AFR 1593, k. 20.

<sup>19</sup> Rys. piórkiem, lawowany tuszem, na niebieskim papierze o wymiarach: 19,1 x 12,4 cm; sygn. u dołu pośrodku: „C. Norwid 187 [...]”; po prawej u góry ozn.: „l’aveuglement”. Nr inw. Rys. 18642/AFR 1593, k. 16.



samych, kulminuje w ostatnim rysunku zbioru, zatytułowanym *Sen jeńca*<sup>20</sup>. Zarówno jego pozycja w albumie, jak i tematyka związana z niewolą, przemiżaniem – w zestawieniu z innymi rysunkami – może jedynie potwierdzać wstępne intuicje co do szczególnej roli i znaczenia, jakie wyznaczył mu Norwid. Ujawnia to sam sposób prezentacji: zróżnicowanie prowadzenia kreski jest tu niezwykle silne, odsłania niemal wszystkie zastosowane wcześniej w tym zakresie możliwości. W nieokreślonym wnętrzu – zapewne celi – widzimy siedzącego z lewej strony pochylonego mężczyznę, zwróconego prawym profilem; u jego stóp leży kula na łańcuchu. Nad mężczyzną pochyla się, jakby chciała przykleknąć, kobieta w powłóczystej szacie, oparta prawym łokciem o stół: długie włosy opadają jej na ramiona i plecy. W lewej, wygiętej do tyłu dłoni trzyma łożysko maku (z makówką i kwiatowym pękami). Wszystkie zasadnicze elementy rysunku, także i detale: stojąca za kobietą duża waza (dzban?), widoczne w tle zakratowane okno, w pełni determinują tu formę kreski długiej i pociągłej przy szacie postaci z gałązką maku, krótkiej w partiach twarzy i dłoni. Nie unika też artysta gęstego szrafowania: twarz mężczyzny jest ocieniona. Podkolorowanie niektórych partii szat kobiety pełni funkcję rysunku. Przechodzenie od jednej formy do drugiej jest tu płynne i swobodne, brak przejść ostrych, silnie odgraniczających poszczególne partie przedstawienia.

Zróżnicowaniu zastosowanego materiału i techniki oraz sposobów prowadzenia kreski (znakomitą większość zbioru stanowią rysunki i akwarele: na 17 prac jest ich aż 16) towarzyszy różnorodność prezentacji oraz tematyki przedstawień. Wprawdzie w zbiorze można wyróżnić dwie zasadnicze grupy przedstawień: portrety i sceny figuralne, jednak w obrębie tych grup można zauważyć znaczny stopień inwencji. I tak wśród portretów obok ujęć całopostaciowych (np. rysunek pierwszy, przedstawiający świętą w stroju zakonnym, oraz inny, pt. *Sokrates*), głowy (np. *Judyta*, *Neron imperator*) spotykamy tu również popiersia (rysunek 4, przedstawiający młodą kobietę zwróconą w lewo, rysunek 6, przedstawiający anonimową świętą, *Oślepienie*). Oprócz scen figuralnych umiejscowionych w pomieszczeniach (*Śmierć, starzec i dziecko*; *Człowiek i diabeł*; *Sen więźnia*) są i takie, w których przestrzeń jest bliżej nieokreślona (np. wizerunek dwu świętych, *Pigmalion*). W tej grupie możemy też wyróżnić formy pośrednie, gdzie przestrzeń wnętrza lub ulicy jest jedynie sygnalizowana. Myślę o rysunku *Madame a bien raison* (z widocznym zarysem płyt trotuaru)

---

<sup>20</sup> Rys. tuszem, piórkiem, pędzelkiem, oł., 13,6 x 19,7 cm; sygn. na wazie z prawej strony, w obrębie kompozycji: „C. NORWID”; na górnym marginesie ozn. oł.: „reve d’un captif”. Nr inw. Rys. 18 651/AFR 1593, k. 32.



C. Norwid. *Pani ma rację*  
(*Madame a bien raison*)

oraz o *Niezdecydowaniu* (z kanapą, na której siedzi ów niezdecydowany)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Rys. piórkem, atramentem, lekko tonowany, na kartce o wym.: 12,9 x 18,5 cm; sygn. dół prawo: „C. Norwid”; u góry ozn. oł.: *L'indécision*. Elegancko ubrany mężczyzna (we fraku lub

I dalej jeszcze: obok przedstawień o charakterze lub też intencji realistycznej (wspomniane portrety: młodej kobiety, świętej, Nerona) spotykamy kompozycje symboliczne: *Człowiek i diabeł*, *Śmierć starzec i dziecko*, *Le Pigmalion (au XIX siècle)*<sup>22</sup>, *Sen jeńca*, zaś ujęciom satyryczno-karykaturalnym (*Madame a bien raison*, *L'indécision*, *La polémique moderne [du] XIX siècle*) towarzyszą mistyczne (*Sokrates*<sup>23</sup>, wizerunek dwu świętych z palmami). Wreszcie obok ujęć statycznych (Neron, Sokrates, święta w stroju zakonnym) nie brak scen dynamicznych (*Śmierć, starzec i dziecko*; *Człowiek i diabeł*; *Madame a bien raison*). A tematyka? Właściwie stykamy się tu z całym repertuarem możliwości. Święta w stroju zakonnym i zaraz następną pracą poświęconą Judycie, *Śmierć, starzec i dziecko*, portret świętej i jakiejś młodej kobiety, ulubiony przez Norwida, wielokrotnie podejmowany w tekstach literackich: dialog umarłych, Neron, satyra na współczesne polemiki prasowe i dalej jeszcze – Sokrates, sceny satyryczne z salonu i ulicy, krytyka uzależnienia współczesnego twórcy od pieniędzy, scena więzienna. To już nie tylko różnorodność czy wielość, lecz swoiste rozwichrzenie malarskiego tematu, z którymi korespondują poczynione wcześniej spostrzeżenia dotyczące różnorodności wykorzystanego materiału i techniki, sposobów prowadzenia kreski. Trudno byłoby także doszukiwać się jakiegoś toku narracyjnego w porządku następujących po sobie elementów zbioru: i tu można mówić o swoistej dowolności, a powtarzalność motywów i tematów nie przebiega w jakimkolwiek rytmicznym porządku, według ściśle wyznaczonych przez twórcę reguł.

Jak widać, wariantowość stanowi konstytutywną cechę albumu; jest niejako jego strukturalną podstawą. Jeśli do tego dorzucimy jeszcze uwagę o tym, że poszczególne prace dzieli ogromny dystans czasowy (najwcześniejsza datowana

---

surducie; pod spodem zarys kamizelki) siedzący z lewej strony na kanapie patrzy na wprost. Nogi wyprostowane, wysunięte ku przodowi, między kolanami cylinder. Na prawą dłoń naciąga rękawiczkę. Obok stoi zwrócony w lewym profilu służący, który trzyma w dłoniach płaszcz i laskę.

<sup>22</sup> Rys. piórkiem i pędzelkiem, 11,5 x 8 cm; sygn. dół lewo, ukośnie z góry na dół: „C. Norwid” / 187 [...]”; u dołu, pod rys., na właściwej karcie albumu ozn. ol.: „le Pigmalion / (: au XIX siècle:)”. Zwrócone do siebie dwie postacie, ukazane profilem. Z prawej mężczyzna we fraku kłęczący na prawym kolanie, ujmując lewą dłonią dłoń stojącej naprzeciw niego kobiety, w prawej trzyma sakiewkę. Obok niego leżą dwie inne, na każdej z nich napis: „10 000”. Postać kobiety przypomina posąg antycznej bogini: obnażona do pasa, dolną partię jej ciała spowija układająca się w fałdy materia; gęste włosy, upięte z tyłu.

<sup>23</sup> Rys. piórkiem i pędzelkiem, u góry zaokrąglony, naklejony na papier w kształcie kwadratu; święty prawy dolny róg, ok. 7,6 x 6,5 cm; sygn. dół prawo: „C. Norwid f.”, za plecami postaci na rys. ozn.: *Sokrates*. Rysunek przedstawia siedzącego mężczyznę, zwróconego  $\frac{3}{4}$  w lewo, wspierającego się na lewej ręce, wyprostowanej w łokciu i wygiętej do tyłu. Z prawej ręki, zgiętej w łokciu, z bezwładnie opadającą dłonią, wysuwa się puchar.

pochodzi z r. 1856, zaś najpóźniejsze z r. 1873), to obraz i sens całości rysuje się dość jednoznacznie. Ciągłe była przecież mowa o różnorodności w zakresie wykorzystywanego materiału i zastosowanych technik, kompozycyjnej i tematycznej. Stąd już tylko krok do stwierdzenia, że prace plastyczne Norwida zamieszczone w *Albumie ofiarowanym Teodorowi Jełowickiemu* nie są ze sobą związane w jakikolwiek inny sposób jak przez to, iż umieszczono je – być może trochę na zasadzie przypadku – w jednym zbiorze; że jedyną podstawą doboru stała się arbitralna decyzja donatora albumu.

Tak sformułowanym wnioskiem mógłbym właściwie zamknąć w tym miejscu swój wywód. Nie ukrywam jednak, że starałem się zgromadzić listę wewnętrznych różnic i niespójności poszczególnych prac zbioru nie tylko z uwagi na rzetelność naukowego opisu zjawisk, ale także na zasadzie prowokacji, która zmusza do postawienia pytania o „całość” – kategorię przecież tak ważną dla Norwida.

Raz jeszcze przyjrzyjmy się dystansowi czasowemu, w jakim powstawały poszczególne przedstawienia w albumie. Najwcześniej datowany rysunek i najpóźniejsze, które powstały niedługo przed złożeniem całości zbioru, dzieli 17 lat. Tak znaczna różnica przy niewielkiej liczbie prac decyduje o całym szeregu ich odmienności, ale zarazem wskazuje na świadome i przemyślane skupienie. I dalej: sprawa tematyki przedstawień. Niemal każde z nich podejmuje inny motyw. Ale mimo to zauważamy, że prace skupiają się wokół określonych tematów bądź typów kompozycyjnych. Pierwszy, jaki moglibyśmy wyróżnić, to portrety kobiet: Judyta (w kolejności jest to praca 2.); akwarela, która w literaturze przedmiotu funkcjonuje jako *Panienka* (praca 4.); głowa świętej (praca 6.) oraz popiersie młodej kobiety (praca 9.). Drugi temat to portrety antycznych mężczyzn: ironiczne *Oślepienie*, przedstawiające portret uwiecznzonego mężczyzny; *Sokrates* i *Neron imperator*. Trzeci typ przedstawień określić można jako satyryczno-ironiczny; zaliczymy do niego: *La polémique moderne*, *Madame a bien raison*, *L'indécision*, *Le Pygmalion (au XIX siècle)* – prócz wspólnoty tematycznej rysunki w tej grupie zbliża też podobieństwo zastosowanego materiału i techniki (sposobu prowadzenia kreski); są one nawet zbieżne genetycznie: pierwsze dwie prace pochodzą z r. 1873, na trzeciej nie ma daty, zaś czwarta na pewno powstała w latach siedemdziesiątych (tu z daty odczytałem pierwsze trzy cyfry: 187...). I wreszcie grupa przedstawień dotycząca problematyki śmierci i przemijania: *Śmierć, starzec i dziecko*; *Człowiek i diabeł*; rycina *Dialog-umarłych (Rembrandt – Fidiasz)* oraz *Sen jeńca* – prace te w porównaniu z innymi kompozycjami zbioru odznaczają się znaczną komplikacją formy i silnie uwypuklonym symboliczno-alegorycznym sensem. Stąd

wydaje się, że problematyka ta zajmuje miejsce uprzywilejowane w zbiorze. A jeśli jeszcze raz przyjrzymy się uważnie innym pracom, to zauważymy, że pośrednio pojawia się ona również w innych miejscach albumu, strukturalnie pełniąc funkcje leitmotiwu. Problematyka śmierci tworzy niejako drugi plan kontekstowy wizerunków świętych (przypomnijmy: w albumie są trzy takie kompozycje: święta w stroju zakonnym, głowa świętej oraz święte z palmami), i portretu Nerona, i wizerunku Sokratesa, a także akwareli przedstawiającej biblijną Judytę. Kompozycyjny i semantyczny sens przewijającego się w zbiorze motywu *vanitas* bodaj najlepiej tłumaczy jeden ze znanych wierszy Norwida:

Źle, źle zawsze i wszędzie,  
Ta nić czarna się przędzie:  
Ona za mną, przede mną i przy mnie,  
Ona w każdym oddechu,  
Ona w każdym uśmiechu,  
Ona we łzie, w modlitwie i w hymnie...

\*

Nie rozerwę, bo silna,  
Może święta, choć mylna,  
Może nie chcę rozerwać tej wstążki;  
Ale wszędzie – o! wszędzie –  
Gdzie ja będę, ta będzie:  
Tu – w otwarte zakłada się książki,  
Tam u kwiatów zawiązką,  
Owdzie stoczy się wąsko,  
By jesienne na łąkach przędiwo,  
I rozmdleje stopniowo,  
By ujednić na nowo,  
I na nowo się zrośnie w ogniwo.

*Moja piosnka* [I], PWSz 1, 65, w. 1-18

Warto jeszcze dodać, że trzy prace: wizerunek świętej w stroju zakonnicy, rysunek dwu świętych (przerys z Le Sueura) oraz *Oślepienie* – trudno było przyporządkować ściśle do jednej z czterech wyłonionych grup przedstawień; np. *Oślepienie* mieści się i w grupie antycznych portretów męskich, i wśród prac satyrycznych, a znów dwie święte pasują zarówno do grupy portretu kobiecego, jak i do grupy symboliczno-alegorycznej. Rysunki w zbiorze trudno zakwalifikować tematycznie; żadna z wyłonionych grup nie pełni w zbiorowym układzie rysunkowym jakiejś funkcji dominującej, z drugiej zaś strony uzasadnia i motywuje poszukiwania wspomnianej całości.

Zastanówmy się: co przy tak silnym zróżnicowaniu przedstawień wszystkie je łączy? Co jest ich wspólnym mianownikiem? Otóż odpowiedź wydaje się niezwykle prosta. Cechą jednoczącą wszystkie przedstawienia jest ich figuralność. A stąd już tylko krok do stwierdzenia, iż bohaterem – by użyć terminu literaturoznawczego – wszystkich prac włączonych do albumu jest człowiek. Oczywiście przypisanie Norwidowi takiej intencji nie jest niczym odkrywczym. Właściwie każde jego dzieło dotyczy tej problematyki – człowiek stoi w centrum jego twórczości, jest niezmiennie głównym aktorem „Norwidowej dramy”. Warto zwrócić uwagę, iż dopiero co zarysowany antropologiczny układ odniesienia wyłania się w *Albumie* w określonych kształtach. Wprawdzie – o czym była już mowa – poszczególne rysunki nie układają się w jakiś narracyjny tok (co w malarstwie, zwłaszcza drugiej połowy XIX w., nie należało przecieżyć do rzadkości), w porządku retoryczno-logicznych następstw rysują dynamiczną wizję ludzkiego bytu. Cykliczność zbioru budowana jest tu nie na zasadzie skupienia, ale raczej rozpraszania, podejmowania różnych tematów i ujęć, swobody w zakresie łączenia prac, bezceremonialnego przechodzenia od tematu do tematu (choć z niezmiennym bohaterem w tle).

Z wyłonionych grup tematycznych można wysnuć pewną prawidłowość. Chodzi o skrajność ujęć: z jednej strony prace poświęcone śmierci i przemijaniu (np. *Śmierć, starzec i dziecko, Sen jeńca*), z drugiej zaś o zacięciu satyryczno-ironicznym (np. *Pani ma rację, Niezdecydowanie, Pigmalion*). Bez wątplenia to one tworzą ramę całości zbioru. Ujmują głównego bohatera *Albumu* jakby w dwu ekstremach: powagi i komizmu, ostateczności i doczesności, doskonałości i marności, wielkości i małości. Wyznaczają zakres i granice, w jakich porusza się Norwid: wskazują – po raz kolejny w jego twórczości – na dynamiczną wizję człowieka, która, pełna sprzeczności i wewnętrznych antynomii, znajduje swoje głębokie uzasadnienie w paradoksalnej potrzebie jednoczesnego wyświetlenia różnych aspektów życia.

Zastosowane przez Norwida różne środki wyrazu i różne sposoby artystycznej artykulacji – o których była mowa – podkreślają jedynie sygnalizowaną wielowymiarowość. W każdej z zamieszczonych w albumie prac Norwid stara się dotrzeć do prawdy o ludzkim byciu. Dostrzegając zarówno wzlot i upadek człowieka, twórca *Solo* poszukuje odpowiedzi na pytanie o sens istnienia. Wydaje się, że to właśnie rozumiana szeroko myśl personalistyczna prowadzi kreskę artysty na rysunku *Śmierć, starzec i dziecko*. To jeden z przykładów wizji człowieka przekraczającego siebie w sytuacji zagrożenia – w konfrontacji z rzeczywistością śmierci. Można – respektując oczywistą alegoryczno-symboliczną sytuacyjność – patrzeć na przedstawioną scenę w taki sposób, jak została ona namalowana. Widzieć w niej zatem, w zgodzie z wielowiekową

tradycją sztuki europejskiej, obraz śmierci jako dosięgającego każdego groźnego, niezgłębionego zjawiska, jako docierającej wszędzie marności i przemijania<sup>24</sup>. Ale też można – kto wie, czy nie słuszniej? – utrwaloną przez Norwida sytuację traktować jako swoisty skrót życia ludzkiego, które od początku aż do starości jest nieustannie związane z obecnością śmierci. Przypomina się „dojrzewanie form” z wiersza *Śmierć*, który Stefan Sawicki nazwał niegdyś poetyckim studium śmierci<sup>25</sup>, oraz znany cytat z *Pierścienia Wielkiej-Damy*:

Zgon brzmi nieustannie w ładzie życia,  
I nieledwie w każdym dopełnieniu,  
Jedną ze strun jego stanowiąc;

PWsz 5, 268-269, w. 97-99

W tym kontekście wymiar przenośny miałby na rysunku nie tylko silnie skonwencjonalizowany wizerunek Śmierci, lecz także postać starca i dziecka. Z kolei ich gesty i pozy – jakże przecież różne – mogłyby wskazywać na odmienny stosunek do śmierci. Dziecko wyraża zaciekawienie i niepewność wobec czegoś nierozpoznanego i groźnego, starzec natomiast – bo jego gest należy chyba odczytywać jako zapowiedź konfrontacji – zgodę na to, co nastąpi, wyjście w stronę tego, co nieuchronne.

Odniesienia do „osobowego” wymiaru świata wydobywa sztuka portretowa – prace te dominują zresztą w albumie. Silnie zwłaszcza uobecnia tę problematykę portret Judyty. W ikonografii była ona przedstawiana głównie w kontekście biblijnego opowiadania, najczęściej w scenie zabicia (lub zaraz po zabiciu) Holofernesa. Botticelli ukazuje powracającą, uspokojoną, zamyśloną Judytę, której służąca niesie głowę dowódcy wojsk asyryjskich (Florencja, ok. 1470); u Donatella – *Judyta i Holofernes*, grupa z brązu, ok. 1455, Florencja – połączenie triumfu z poświęceniem tylko uwypukla dodatkowo czytelną wieloznaczność stosunku głównych antagonistów. Wiele przedstawień Judyty,

---

<sup>24</sup> Tak na ogół ten motyw przedstawiany jest w literaturze i sztuce. Istnieje na ten temat dość pokaźna literatura przedmiotu. U nas syntetyczny zarys dziejów tego motywu można znaleźć w artykule J. Białostockiego *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce* (w: t e n ż e. *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*. Poznań 1961 s. 105-136) oraz w jego pracy *Motywy śmierci jako formy symboliczne w sztuce XVIII i XIX wieku* (w: t e n ż e. *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. T. 1. Warszawa 1982 s. 434-454). Oba teksty ukazały się w książce J. Białostockiego *Płeć śmierci*. Gdańsk 1999.

<sup>25</sup> S. S a w i c k i. *O „Śmierci” Cypriana Norwida*. W: t e n ż e. *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986 s. 83.

zwłaszcza z XVI i XVII w., zajmuje się właśnie triumfem, a także okropnością czynu; wystarczy wymienić przecież prace Tintoretta (*Judyta i Holofernes*, 1570, Madryt), Tycjana (*Judyta*, ok. 1570, Detroit), Rubensa (*Judyta z głową Holofernesa*, 1700, Brunszwik). W kontekście tych przykładów rysunek Norwida unika właściwie głównego motywu – akcent przenosi artysta na bohaterkę, rezygnując zupełnie z epatowania jej – co by nie mówić – okrutnym czynem. Skupia się przede wszystkim na wydobyciu dostojności i majestatyczności – diadem sugeruje niemal wprost (co zresztą nie ma swego uzasadnienia w biblijnym pierwowzorze) królewskość Judyty, co zbliża Norwidowe ujęcie do rzadko spotykanych późnobarokowych scen poświęconych Judycie z odniesieniem mariologicznym – chodzi przede wszystkim o te, które ją przedstawiają jako prefigurację Niepokalanej (np. we fresku plafonowym M. Günthera w Wilten/Innsbrucku 1755 czy też G. B. Göetza w St. Kassian, Ratyżbona, 1754).

Bohater Norwidowego albumu funkcjonuje nie tylko w relacjach do innych, do świata, ale przekracza siebie w różnych wymiarach prawdy. Zamykający zbiór wizerunek więźnia jest tego doskonałym przykładem. Metaforyczny charakter tego przedstawienia z jednej strony uwypukla egzystencjalny wymiar życia człowieka, który podlega różnym ograniczeniom, z drugiej – wskazuje na jego dążenie ku śmierci, uwalniającej go od sytuacji zniewolenia. Pełen skupienia gest młodej kobiety, która przyklęka naprzeciw siedzącego mężczyzny (zapewne więźnia), jest trudny do jednoznacznego określenia, pomimo obecności atrybutywnej makówki – symbolu zapomnienia, snu i letargu. Halina Tchórzewska-Kabat podkreśla, że w tym „elementie kompozycyjnym Norwida można dopatrzeć się elementów filozofii neoplatonńskiej, która głosiła, że sen jak śmierć jest wyzwoleniem duszy [...]. Dzieło nawiązuje też do poruszanej w sztuce polskiej XIX w. tematyki osobistej i narodowej niewoli (intensywnie obecnej również w twórczości poetyckiej Norwida)”<sup>26</sup>.

Obok perspektywy, którą w dużym przybliżeniu moglibyśmy określić jako „transcendentną”, pojawia się także dążenie do aktualizacji sytuacji ludzkiej. Tu – rzecz jasna – trzeba byłoby raz jeszcze wymienić wszystkie portrety zbioru; przede wszystkim jednak sięgnąć po prace karykaturalno-satyryczne, ciężące w inny nieco sposób niż pozostałe rysunki – bo poprzez cięty humor i ironię – ku głębszej refleksji antropologicznej. Zgodnie zresztą z tym, co niegdyś zauważył sam Norwid, że „humor prawdziwy musi mieć łzę na dnie”<sup>27</sup>. *La*

---

<sup>26</sup> Skarby Biblioteki Narodowej [Katalog]. Red. H. Tchórzewska-Kabat przy współpracy M. Dąbrowskiego. Warszawa 2000 s. 202.

<sup>27</sup> PWSz 10, 50.



*madame a bien raison*, *Niezdecydowanie* – podkreślają jego ekspiacyjną siłę i zarazem ukazują człowieka w kontekście zwykłej, szarej codzienności. *Oślepienie* z kolei odsłania negatywne wymiary owej codzienności. Niewykluczone, iż w przypisanym postaci laurowym wieńcu Norwid ujawnia realne słabości artysty, niezależnie od czasu i przestrzeni, niezależnie od okoliczności historycznych i kulturowych. Jeszcze bardziej radykalnie gorzką prawdę o współczesnych mu artystach wypowiada Norwid w *Pigmalionie XIX wieku*<sup>28</sup>.

Bohater greckiego mitu, przedstawiony jako młody i elegancki mężczyzna we fraku, przyjmuje od obnażonej do pasa bogini antycznej, ukazanej jak klasyczny posąg, woreczek z napisem „1000”. U jego stóp leżą już dwa inne woreczki z symbolicznymi oznaczeniami „10 000”. Drugą ręką ujmując dłoń kobiety, aby złożyć na niej pocałunek wdzięczności lub pomóc jej zejść z piedestału. [...] nie jest to już na pół boski Pigmalion, symbol ożywiających mocy natchnienia artystycznego, o którym Norwid niejednokrotnie wspominał w swych utworach poetyckich. Może on wprawdzie nadal rzeźbić doskonale kształty, nie jest jednak twórcą, ale raczej odtwórcą czy producentem, gdyż to, co robi, podyktowane jest jedynie zyskiem<sup>29</sup>.

Wszystkie prace tworzą ciąg odrębnych sekwencji, podporządkowanych jednakże jednemu bohaterowi czy tematowi. Poszczególne przedstawienia, motywy, tematy ewokują jakości i wartości, które pozwalają odsłonić „ludzką rzecz”. Doświadczenie świętości, tragizm spotkania ze śmiercią, doświadczenie zła, zarówno w sensie sytuacji i okoliczności, w jakich się znalazł bohater (np. niewola), jak i bezpośredniej konfrontacji ze złem, a tuż obok twarze wyrażające zgodę na to, co zwykłe i proste, a nawet śmieszne i komiczne. Linia dzieląca sferę tragicznej powagi bytu od towarzyszącego mu komizmu (w zachowaniu, w postawie, a nawet w wyglądzie zewnętrznym) jest niezwykle cienka, stąd nie brak uobecniania obu sfer – tam zwłaszcza, gdzie do głosu dochodzi ironia i satyra.

Antropologiczny wniosek, jaki wyłania się z dokonanych obserwacji, w zestawieniu z polimorficzną strukturą albumu, będzie jaśniejszy, gdy przywołamy – celowo dotąd pomijany – autorski wstęp:

Prawdziwych szkiców robić nie można umyślnie – one się same narzucają. Odpycha się je piórem lub ołówkiem i zostaje ślad, notatka, szkic.

Są to dlatego za-zwyczaj karteczki i złamki, które żadnej rzeczowej wartości nie mają. *Aucune valeur effective!* Atoli, żaden fotograf nie zastąpi nigdy prawdziwego szkicu.

N. 1874<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Rys. piórkiem i tuszem, tonowany akwarelą; 11,2 x 8 cm; sygn.: „C. Norwid 187[...]”; napis na passe-partout: „le Pygmalion (au XIX siècle)”. BN Ikon. (zb. BPP) album 1593, s. 85-86.

<sup>29</sup> S y z d ó ł, jw. s. 85-86.

<sup>30</sup> Cytat według atg. W edycji PWSz brak akapitu po zdaniu drugim, również brak

Trochę to dziwny tekst: żadnej sztywnej formuły dedykacyjnej, żadnej wzmianki na temat obdarowanego (tzn. Teodora Jełowickiego), żadnych słów ubranych w salonowy konwenans. Zamiast tego mamy silnie zobiektywizowaną (przynajmniej w warstwie syntaktycznej) formułę, która z jednej strony stanowi niemal teoretyczny komentarz do zgromadzonych w albumie prac, a z drugiej – dzięki swej intencji uogólniającej – ma charakter artystycznego credo.

Pada tu deklaracja przywiązania do szkicu rozumianego jako autonomiczna forma artystycznej wypowiedzi plastycznej. Artysta podkreśla przede wszystkim wyższość własnoręcznego rysunku nad fotograficzną odbitką, wiernie odwzorowującą rzeczywistość: już wówczas fotografia wywierała znaczący wpływ na proces tworzenia dzieł malarskich (jej przydatność stała się m.in. nieoceniona w sztuce autoportretu), ale i ogólnie na sposoby malarskiego widzenia rzeczywistości (czego bodaj najpełniejszym wyrazem w sztuce był współczesny Norwidowi realizm i naturalizm francuski).

Myliłby się jednak, kto by sądził, że w zestawieniu: szkic – odbitka fotograficzna, artysta deprecjonuje nowe plastyczne medium. Zresztą Norwid w swej korespondencji podnosił niejednokrotnie wartość i znaczenie fotografii dla współczesnej sztuki i kultury; a uczestnicząc jako aktywny model, starał się kształtować poprzez fotografię własny artystyczny wizerunek. Stąd też słowa: „żaden fotograf nie zastąpi nigdy prawdziwego szkicu”, służą przede wszystkim uwypukleniu walorów rysunkowej notatki, podkreślającej autentyzm i oryginalność wizji artysty. Jest to spojrzenie na opisywaną rzeczywistość od strony artysty, a nie od strony samej rzeczywistości, utrwalonej w kadrze. Jej interpretacja, jakby opis, zawierający jednocześnie własny komentarz – dodajmy, komentarz jak szkic: swobodny, wolny od uprzedzeń, spontaniczny, ale też skupiony na istocie, bliższy prawdy niż niejedno skończone w pełni malarskie dzieło, często uwikłane w grę konwencji<sup>31</sup>. W szkicu, który „sam się narzuca” i który siłą woli oraz własnej umiejętności trzeba jedynie przenieść z pola obserwacji na arkusz papieru, aby nadać mu określony kształt, w sposób najbardziej bezpośredni, związany przecież z pierwszym poznaniem i próbą jego

---

podkreślenia (tu oddano je za pomocą kursywy; obejmuje ono również tekst francuski!), zamiast – zgodnego z tekstem podstawy – zwrotu „prawdziwego szkicu” mamy „prawdziwego rysunku”, wreszcie zamiast sygn. z datą „N. 1874<sup>om</sup>” – „N. 1874”.

<sup>31</sup> Na temat znaczenia i rangi szkicu w romantyzmie, zarówno wśród twórców, jak i odbiorców, zwracała uwagę M. Poprzęcka w artykule *Złudzenie szkicu*. W: t a ż. *Pochwała malarstwa. Studia z teorii i historii sztuki*. Gdańsk 2000, zwłaszcza s. 52-56).

utrwalenia, odsłania się wewnątrz artysty, jego duchowe i intelektualne wartości<sup>32</sup>.

Z uwagi na swą autonomiczność i skończoność albumowe prace ofiarowane Jełowickiemu nie są na pewno szkicami, stanowiącymi pierwszą realizację jakiejś złożonej koncepcji artystycznej, która w dalszym opracowaniu ulegałaby stopniowemu wydojrzwianiu. Nie są też świadectwem umiejętności technicznych artysty ani testem sprawności dla oka i ręki, ani rozwijającymi pamięć wprawkami. Nie są również rysunkiem z natury – swoistą plastyczną notatką, pełniącą funkcje utylitarne wobec obrazu powstającego w pracowni malarza. Jeśli już kojarzyć je z terminem „szkic”, to w sensie potocznego określenia wszelkich form malarstwa, które nie należą do malarstwa właściwego (olejnego, ściennego, temperowego itd.): rysunku, akwareli. Gdyby natomiast – nie unieważniając przed chwilą zasygnalizowanego znaczenia – odnieść „szkic” do poszczególnych elementów zbioru, musielibyśmy określić zamieszczone w nim prace jako wewnętrzne refleksy Norwidowej myśli, dotyczące głównego przedmiotu twórczego zainteresowania: człowieka, zgodnie z wyrażonym niegdyś przez autora *Vade-mecum* przeświadczeniem, że:

Cała plastyki tajemnica  
Tylko w tym jednym jest,  
Że duch – jak błyskawica,  
A chce go ująć gest –

PWsz 2, 223

W tym sensie szkic jest dla Norwida formą nie tyle z wyboru, co z konieczności: jedynie on pozwala, jako efekt bezpośredniego poznania artystycznego, dotrzeć do istoty człowieczeństwa, odsłonić choć na krótką chwilę sens „rzeczy ludzkiej”. Obok waloru autentyczności obnaża zarazem też prawdę o jakości tego poznania. W konfrontacji bowiem z bogactwem i złożonością człowieczej natury, jej skłonnością do ciągłych zmian poznanie musi być zaledwie zarysem pełnej prawdy o istocie ludzkiego bytu. Byt ten bowiem, jako drobina świata i marny pył, dąży do czegoś wielkiego i nieograniczonego, do ładu pogmatwanych spraw własnego istnienia<sup>33</sup>:

---

<sup>32</sup> Podobne rozumienie Norwidowego wstępu do *Albumu* oraz funkcję i znaczenie szkicu można znaleźć w pracy E. Chlebowskiej „*Ipse ipsum*”. *O autoportretach Cypriana Norwida*. Lublin 2004 s. 163-165.

<sup>33</sup> Z. D o k u r n o. *Kompozycja utworów lirycznych C. K. Norwida (do roku 1852)*. Toruń 1965 s. 81-82.

Byt – a wielkie bytów morze,  
Oceanów zdroj żywotnych,  
Gdzie myśl kąpie się, i z błotnych  
Dróg ku Tobie wraca, Boże!  
To rzecz ludzka...

PWsz 1, 64

“IT’S ONLY HUMAN”. ON THE ALBUM FOR TEODOR JEŁOWICKI

S u m m a r y

The article is concerned with the album of Norwid’s paintings that the poet presented to Teodor Jełowicki in 1874. At the beginning the author tries to point to the variety seen in those works, in the range of both the materials and techniques that are used and in the subjects and motifs. He demonstrates differences and incoherencies in particular works not only because of reliability of the scholarly description of phenomena, but also as a provocation that makes one ask the question about ‘the whole’ which was a category very important to Norwid. All these actions are supposed to prove the fact that the works included in the album are not only connected with one another because they are put – maybe by chance – in one collection and that an arbitrary decision made by the donor and executor was the only basis for their choice.

The quality that unites all the works is their figurativeness. And hence it is not far to the statement that the protagonist – to use a literary term – of all the works is man. Certainly it is not really a revelation to allege such an intention to Norwid. In fact every work created by him is concerned with this issue. The author of the article stresses that the anthropological reference system appears in a definite shape in the album, and the cyclical character of the collection is formed not by concentration but rather by diffusion; by undertaking different subjects and taking different approaches, by freedom in connecting works and by bluntly passing from one subject to another. Norwid shows the protagonist, it seems, in two extreme dimensions: seriousness and comicalness, finality and temporality, perfection and futility, magnitude and mediocrity. These extremes point to a dynamic vision of man that – full of contradictions and internal antinomies – finds a deep justification in the paradoxical need to simultaneously elucidate various aspects of life.

Transl. Tadeusz Karłowicz

PIOTR CHLEBOWSKI – dr, adiunkt w Zakładzie Badań nad Twórczością Cypriana Norwida  
KUL. Adres: ul. Staszica 3 p. 5, 20-081 Lublin; e-mail: quidam@kul.lublin.pl