

Piotr i Edyta Chlebowscy – LAUR NIEDOJRZAŁY\*

Aleksandra Melbelska - Luty. *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*. Warszawa 2001 ss. 542, 16 il. kol., 352 il. czarno-białe; opracowanie graficzne Dariusz Górski. Wydawnictwo NERITON.

Sytuacja monografisty nie jest łatwa ze względu na ogromny nakład pracy nad wybranym zagadnieniem, jak i na nieuchronność krytyki, z jaką zwykle spotyka się owoc jego badawczych zmagani. Presja oczekiwań związanych z tym gatunkiem jest znacznie większa niż wobec innych form. Wydaje się, iż w świadomości twórców i odbiorców tkwi głęboko zakorzenione przekonanie o jedności, a nawet jednorodności całego zbioru przedstawionych problemów, a nadto na autorze tego typu publikacji spoczywa obowiązek dostarczenia w sposób możliwie pełny i wszechstronny wszystkich ważnych i dostępnych informacji na określony temat. Te dwa postulaty: „jedności” i „wszystkości”, budują i zarazem określają świat monograficznego trudu, jaki staje się – co z żalem trzeba stwierdzić – udziałem coraz to mniejszej liczby badaczy. Pogłębiająca się tendencja do unikania monografii jako gatunku wypowiedzi naukowej ma przynajmniej kilka przyczyn. Nie miejsce tu na szczegółowe omawianie wszystkich. Wymieńmy przynajmniej dwie: pierwsza to rosnąca w szybkim tempie literatura przedmiotu, a druga – to skomplikowana sytuacja metodologiczna, która od strukturalizmu aż po poststrukturalizm (w tym przede wszystkim postmodernizm) nie sprzyja rozwojowi monografii<sup>1</sup>.

W kontekście wskazanych uwarunkowań historycznych i metodologicznych, negatywnie oddziałujących na badania o charakterze monograficznym, a także postulatów

---

\* Tekst P. i E. Chlebowskich znacznie przekracza objętość recenzji ukazujących się w „Studia Norwidiana”. Drukujemy go jednak w całości, gdyż – prócz recenzyjnej informacji i oceny – zawiera implícite także sugestie dotyczące modelu monografii o Norwidzie-sztukmistrzu (Redakcja).

<sup>1</sup> Pisał o tym m.in. w jednym ze swych artykułów S. Sawicki: „[...] nadszedł czas, aby pomyśleć o zbliżeniu do autora przez odrodzenie monografii jednego pisarza, niekoniecznie budowanej naturalnie diachronicznie, wzdłuż biografii twórcy, choć czasem taki właśnie układ może okazać się najlepszy; np. przy Norwidzie, który każde przeżycie, każde uświadomienie rozpisuje równocześnie na różnorodne teksty, od liryki do listów, powielając nawet po kilkakroć te same sformułowania i metafory. Współczesna monografia mogłaby ukazywać – świadczą o tym nieliczne jeszcze przykłady – twórczość autora w jakimś jednym najistotniejszym dla niej aspekcie. Mogłaby być kompozycją kilku przekrojów problemowych czy jakościowych tej twórczości” (S. Sawicki. *O sytuacji w metodologii badań literackich*. W: tenże: *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologicznoliterackie*. Lublin 1994 s. 45).

podnoszących potrzebę powrotu do tej tradycyjnej formy wypowiedzi naukowej ukazanie się monografii Aleksandry Melbechowskiej-Luty *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida* można uznać za swego rodzaju wydarzenie. Tym bardziej zastanawiać może nikły odzew krytyki na *Sztukmistrza*. Brak reakcji na sprawę ważne, które powinny budzić zainteresowanie jeśli nie zwykłych odbiorców (choć dawniej i oni aktywnie włączali się w debaty), to przede wszystkim krytyków i badaczy, jest, być może, jeszcze jednym przejawem swoistego marazmu, jaki opanował obecnie humanistów, niegdyś swarliwych i dość krewkich. A okazja do sporów i polemik jest wręcz wymarzona: oto okazała się książka, przynosząca próbę spojrzenia – dodajmy: próbę pierwszą – na całościowy dorobek plastyczny Norwida. Monografia, zgodnie z podtytułowym wyróżnikiem, przynosząca wizję „twórczości artystycznej i myśli o sztuce” autora *Rzeczy o wolności słowa*, została zaopatrzona w okazały aneksowy wybór głosów krytyki (z lat 1844-1947, dotyczących twórczości artystycznej Norwida (m.in. wyciąg z protokołu Posiedzenia w Bibliotece Polskiej w Paryżu dnia 21 grudnia 1938 r. w sprawie Zbioru Norwidowskiego E. Krakowskiego) oraz – rzecz niezwykle cenna – najobszerniejszy, jak dotąd, wybór 340 reprodukcji dzieł plastycznych Norwida (rysunków, akwarel i grafiki).

Książka ukazała się w rocznicowym norwidowskim roku 2001, pełnym różnych wydarzeń, m.in. związanych z przeniesieniem ziemi z grobu Norwida do Krypty Wieszczów na Wawelu, licznych konferencji i wystaw organizowanych od Paryża i Rzymu aż po małe nawet miejscowości w Polsce. Milczenie krytyki nie miało wpływu na sukces księgarski monografii o Norwidzie plastyku. Rozeszła się ona nad podziw dobrze; nawet znacznie większy nakład nie zalegałby na półkach księgarń. W czasach trudnych dla książki, zwłaszcza o ambicjach naukowych, musi to budzić podziw dla autora i wydawcy. Skąd zatem uporczywe milczenie badaczy i krytyków? A może *Sztukmistrz* nie należy do tych pozycji, które zachęcają do dyskusji i sporów?

Przed wszystkim mamy tu do czynienia z otwarciem tematu; dodajmy: tematu bardzo obszernego. Nie jest to monografia będąca podsumowaniem (jak np. monografia o Mickiewiczu autorstwa Kleinera) jakiejś epoki w badaniach. Inicjuje ona nowe badania, przeciera nowe szlaki, poszerza dotychczasowe praktyki badawcze i świadomość odbioru całego dorobku Norwida, również jego części literackiej. Obszar plastyki – co można stwierdzić bez wnikliwej analizy – łączy się ściśle w jego twórczości z obszarem sztuki słowa. Nie zapominajmy – o czym była już mowa – że w przypadku tej książki mamy do czynienia z próbą całościowego ujęcia zjawiska artystycznego: Norwid. Wszystkie te czynniki powinny pobudzać do dyskusji, do zajęcia wobec niego stanowiska. Prócz bowiem wspomnianego nowatorstwa w zakresie podjętego tematu książka Melbechowskiej-Luty ma wiele cech, które prowokują do intelektualnej reakcji. Jest bez wątpienia atrakcyjnym wydawnictwem. Tekst uzupełniają aneksy i bogaty materiał ikonograficzny. Czy jednak śmiało zamierzenie podstawowe: dokonanie opisu i interpretacji plastycznego dorobku Norwida, zostało odpowiednio wykonane?

Tak ujmując sprawę, należy stwierdzić, iż w książce Melbechowskiej-Luty daje się zauważyć pewne „rozdarcie” między intencjami a ich realizacją: błyskotliwość i pomysłowość, których mógłby pozazdrościć niejeden badacz dorobku Norwida i niejeden – jak się wydaje – historyk sztuki, towarzyszą liczne błędy, niefortunne rozwiązania,

potknięcia. Swoista „asceza” bibliograficzna koliduje z wyraźnie naukowym charakterem publikacji. Rzeczy o „twórczości artystycznej i myśli o sztuce Cypriana Norwida” – mimo jej podstawowej zalety, jaką jest zainicjowanie badań nad nie rozpoznaną dotąd sferą działalności wielkiego poety – nie można uznać za książkę udaną.

Fakt, że praca A. Melbechowskiej-Luty jest pierwszą monografią na temat Norwidskiej plastyki, nakłada na autorkę dodatkowe obowiązki. Penetrowanie nowych obszarów badawczych, zwłaszcza jeśli dotyczy ono twórców o wysokiej pozycji w kulturze (a do takich bez wątpienia należy Norwid), wiąże się z potrzebą wypracowania wyrazistej propozycji, charakteryzującej się poznawczym obiektywizmem i rzetelnością. Właśnie z tego powodu zrodził się pomysł dokonania szczegółowej analizy recenzowanej pracy. Zamieszczone tutaj rozważania starają się spełniać podstawowe funkcje recenzji: poddać osądowi charakter i jakość książki. Pośrednio chcieliśmy jednak poszukiwać też innego, bardziej optymalnego modelu monografii Norwida-artysty, Norwida-„sztukmistrza”, który ujawnia swe twórcze fascynacje na wielu polach, rozwija swą aktywność w różnych kierunkach i sięga w sztuce po różne środki wyrazu.

Z uwagi na rozległość badanego materiału, a także na ilość oraz wagę zagadnień, jakie zaczęły się pojawiać przy kolejnych lekturach książki Melbechowskiej-Luty, postanowiliśmy naszą wypowiedź uporządkować i uczytelnić, dokonując jej podziału na podstawowe zagadnienia i problemy, sygnalizowane tytułami. Kolejno zostaną omówione: ogólna koncepcja książki (1. *Całość rzeczy*), biografia artystyczna Norwida (2. *Biografia artysty?*), związki literatury z malarstwem w jego twórczości (3. „*Ut poesis pictura*”), interpretacje dzieł plastycznych (4. *Interpretacje*), problem kontekstu i addenda (5. *Konteksty*, 6. *Myśl o sztuce*, 7. *Addenda*); na końcu pojawi się zwyczajowe podsumowanie.

#### 1. CAŁOŚĆ RZECZY

Zasadniczą sprawą jest ogólna koncepcja monografii – podobnie zresztą jak koncepcja każdego tekstu o ambicjach poznawczych. Z jednej strony zależy ona od samego badanego przedmiotu, z drugiej – jest domeną intelektualną autora: subiektywizm bowiem – mieszczący się oczywiście w granicach naukowej episteme – jest rzeczą nieuniknioną, a nawet wręcz pożądaną. W znacznym stopniu decyduje on o charakterze publikacji, o jej indywidualnym obliczu. Oczywiście, dobrze, jeśli autor decyduje się na metodologiczne zbliżenie z czytelnikiem, próbując wskazać kierunek swojej refleksji i przygotować go do lektury. Ten swoisty „rytuał zapoznania”, jaki tworzą wstępy, wszelkie uwagi początkowe czy preliminaria, nie jest kwestią obligatoryjną, ale należy do dobrej strategii autora, zwłaszcza tam, gdzie mamy do czynienia z ujęciami aspektowymi, zawężającymi monograficzny temat, wybierającymi jakąś część czy fragment twórczości pisarza lub artysty. Nie kwestionujemy zatem w książce Melbechowskiej-Luty braku wprowadzenia; niepokoi raczej fakt, że Autorka nie zakreśla wyraźnie obszaru badanego materiału, za który później przyjdzie jej wziąć odpowiedzialność. Wprawdzie mamy taki sygnał w podtytule książki – przypomnijmy go: „Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida” – ale rychło możemy się zorientować,

że pole obserwacji, zwłaszcza traktowanie przymiotnikowego „artystyczna”, jest tu bardzo rozległe. Gdyby pokusić się o rekonstrukcję zamierzeń, jakie wyłaniają się z całej monografii, bez wątplenia za główny jej przedmiot należy uznać twórczość plastyczną Norwida. Literacka część dorobku autora *Vade-mecum* obecna jest jedynie w odległym horyzoncie badawczym, przywoływana dla uzasadnienia twierdzeń, wzmocnienia formułowanych sądów. Bywa, że jej status określa sama geneza przywoływanych dzieł lub omawianych tematów plastycznych. Słowem: Norwidowa sztuka słowa stanowi w książce najistotniejsze i najważniejsze tło, ów podstawowy układ odniesienia dla zasadniczego wywodu autorki, zawsze jednak pozostając w cieniu prymarnych założeń: opisu i interpretacji plastycznego dorobku twórcy *Solo*. Budując w monografii wzajemne relacje dorobku plastycznego i literackiego Norwida, Autorka – co trzeba podkreślić – nie dąży bynajmniej do zburzenia jakiegokolwiek zastanej hierarchii wartości. Już na początku stwierdza: „Plastyka Norwida, pojmowana jako zjawisko czysto artystyczne, nie jest oczywiście tak wysokiego lotu, jak jego twórczość literacka, i nie dorównuje mistrzostwu jego słowa” (s. 7). Zdanie to stanowi w pewnym sensie rodzaj deklaracji, w której wyraźnie przyjmuje się utrwalony status quo wartości plastyki i poezji w twórczości Norwida.

Naszych wątpliwości nie budzi zatem podjęta i utrwalona w książce relacja Norwidowskiej plastyki do Norwidowskiej poezji. Rodzą się one na zupełnie innym polu. Chodzi przede wszystkim o zasadność i zastosowaną metodę łączenia przez Melbechowską-Luty w jeden badawczy przedmiot twórczości artystycznej i refleksji estetycznej (czyt. poglądów na sztukę) autora *Rzeczy o wolności słowa*. Można oczywiście wyobrazić sobie i taki typ monografii artystycznej, w której te dwie sfery twórczej aktywności podlegają jakimś wzajemnym relacjom: uzupełniania, wykluczenia, interferencji etc. Byłoby to uzasadnione i zapewne okazałoby się celowe, zwłaszcza w przypadku takich twórców jak Norwid, który krytyczne i teoretyczne rozważania na temat sztuki podejmował nader często, ale pod warunkiem, że poglądy i praktykę twórczą będziemy traktowali w jakiejś relacji, że wykażemy zależności między nimi lub ich brak. Problem w tym, że obie te sfery w książce Melbechowskiej zostały potraktowane w zupełnej izolacji. Pierwszy rozdział *Sztukmistrza*, poświęcony Norwidowej „myśli o sztuce”, nie ma praktycznie żadnych konsekwencji (nawet konsekwencji negatywnych) w dalszych rozdziałach monografii. Sprawia wrażenie oderwanego od całości. Spostrzeżenia i wnioski, jakie się z niego wyłaniają, nie są kontynuowane. Niefortunny wydaje się sam tytuł tego rozdziału: *Myślenie Norwidem*. Sugeruje, że chodzi o wykorzystywanie Norwidowskiej refleksji do opisu innych zjawisk artystycznych. Albo też o posługiwanie się przez kogoś (np. przez autora) tą refleksją do opisu rzeczywistości nie związanej z dziełem i twórczością autora *Rzeczy o wolności słowa*. Taki tytuł, wieloznaczny i niejasny, nie spełnia na pewno którejkolwiek ze zwyczajowych funkcji, przypisywanych tytułom rozdziałów: nie wprowadza w treść rozdziału, nie sygnalizuje, o czym będzie w nim mowa, nie interpretuje przeprowadzonego w nim wywodu lub zgromadzonego materiału. Spotykając się z tytułowym hasłem *Myślenie Norwidem*, trudno przypuszczać, że Autorce chodzi o poglądy Norwida na sztukę, o formułowaną przez niego krytykę sztuki, o jej funkcje i zadania, o preferencje tematyczne, o sposób ujęcia, o ocenę dokonań artystów, o rzeźbę i malarstwo etc.;

słowem o cały korpus zagadnień, które składają się na sylwetkę Norwida jako krytyka sztuki.

Rozdział II, najobszerniejszy, złożony z dwu części, otrzymał tytuł nawiązujący do jednego z Norwidowych poematów – *Sztukmistrza Wędrownego*. Przedstawia on Norwida plastyka. Część pierwsza to „życiorys artystyczny” twórcy *Solo*, jego artystyczne curriculum vitae. Budową przypomina on poszerzone hasło encyklopedyczne, w którym podaje się najważniejsze wydarzenia biograficzne oraz tytuły najwybitniejszych dzieł wraz z ich krótką charakterystyką. Część druga, pt. *Tworzywo i myśl*, stanowi dwuczęściowy przegląd tematyczny twórczości plastycznej Norwida. Pierwszy obszerny fragment przynosi opis stosowanych przez artystę technik plastycznych: od prac rzeźbiarskich (głównie projektów i prac medalierskich), przez grafikę i nieliczne prace olejne, aż po najobszerniej reprezentowane: akwarelę i rysunek. Od s. 184 ten „techniczny” porządek zostaje zastąpiony przez porządek tematyczny. Melbechowska-Luty referuje dział portretów, głównie znanych postaci (np. Lelewel, Chopin, Krasiński, Mickiewicz), i autoportretów, poświęca trochę miejsca karykaturze i satyrze rysunkowej. Dziwi w tych zestawieniach brak scen fantastycznych, różnego typu studiów (ubioru, broni) – tak namiętnie uprawianych przez Norwida; niemal zupełnie nie zajmuje się sztuką sakralną. Autorka jej nie pomija – wskazane tu braki odnajdziemy w rozdziale następnym pt. *Literatura i sztuka*, ale nie chodzi przecież o samą obecność jakiejś partii materiału, ale o jej kompozycyjne i metodologiczne umotywowanie. Brak spójności w kompozycyjnym ukształtowaniu całości – co daje się zauważyć już w rozdziale I – sprawia, że książka jest chaotyczna, wywód prowadzony niekonsekwentnie, bez narzuconych rygorów, a do tego w niewiadomym dla czytelnika kierunku. Raz na plan pierwszy wysuwa się biografia artysty, kiedy indziej wykorzystywana przez niego technika, innym razem z kolei – temat i gatunek. Dlatego trudno rozpoznać – poza osobą samego Norwida (a to trochę za mało przy aspektowym ujęciu monografii) – dominantę kompozycyjną tekstu, wiązadło łączące rozdział I z rozdziałem II.

Nieco wyraźniej rysuje się ono między rozdziałem II a III, zatytułowanym *Literatura i sztuka. Źródła, analogie, refleksy*, poświęconym związkom sztuki plastycznej i sztuki poetyckiej Norwida. Autorka wskazuje: „[...] związek przejawiał się w kilku zakresach: po pierwsze, w odbłaskach różnych sztuk w jego dziele literackim; po wtóre, w wyraźnej inspiracji obcą i polską literaturą, i wreszcie we wspólnocie tych samych lub podobnych motywów i »obrazów«, występujących równolegle w jego poezji, dramacie, prozie, listach i pracach artystycznych” (s. 214). Zarazem zaznacza, że pierwsze zagadnienie – zainicjowane niegdyś celnie przez Kazimierza Wykę w znanej książce *Cyprian Norwid poeta i sztukmistrz* – nie będzie jej zajmowało. I dodaje: „Skupimy się na obrazach i rysunkach Norwida, związanych z literaturą, posługując się konkretnymi przykładami «punktów stycznych» obu tych sztuk” (s. 214). Z kolei w zdaniu następnym owe „punkty styczne” nazywa – nie wiedzieć czemu – paralelami. A zatem prócz błędów i usterek metodologicznych (wymienianych wcześniej) brak konsekwencji w stosowaniu doraźnych, budowanych na użytek wywodu, terminów lub quasi-terminów. Ale mniejsza może o szczegóły (choć i te przecież nie są bez znaczenia). Wróćmy do generalistów.

Jeśli odrzucenie badawczej perspektywy tzw. odbłasku sztuk, które zostały – głównie za sprawą Wyki – dość dobrze skomentowane, nie budzi wątpliwości, to zarysowana przez Autorkę trzecia perspektywa badawcza nasuwa wiele pytań, przede wszystkim o funkcję i potrzebę opisu tej kwestii. Czy tropienie obecności podobnych motywów w plastyce i literaturze, także w odniesieniu do Norwida, jest zajęciem nie tyle jałowym, co jakby z góry skazanym na niepowodzenie, związanym z nieuchronnością nadmiaru? Jedynym pewnym polem określonym przez Autorkę pozostaje perspektywa druga: tropienie autoinspiracji literackich w sztuce plastycznej Norwida. Do sposobu prezentacji analizowanego materiału tej części *Sztukmistrza* przyjdzie jeszcze powrócić, w tym miejscu warto jedynie odnotować powierzchowność towarzyszącą obserwacjom i próbom analitycznym Melbechowskiej-Luty. Rozdział III, podobnie jak pozostałe, jest pozbawiony jasnego wniosku lub też zespołu wniosków, wyrażonych eksplicite czy też implicite wynikających z prowadzonego sposobu prezentacji myśli. Po zakończonej lekturze książki trudno odpowiedzieć na pytanie: jaki jest Norwid-plastyk? Jakie ogólne cechy i prawidłowości wykazuje jego twórczość malarska? Jak – także w sensie jakości i wartości – ustosunkowuje się jego twórczość plastyczna do bardziej znanej twórczości literackiej? Gdzie należy szukać klucza do rozpoznania Norwida-plastyka?

Całej książce brak zwartości i spójności myślowej. Opis dominuje tu wyraźnie nad analityczno-interpretacyjną strategią, doraźny wniosek czy spostrzeżenie przysłania wizję i kształt całości rzeczy. Stąd też problematyka rysuje się dość mgliście i niepewnie. Trzeba przy tym podkreślić, że „rozwadnianiu” warstwy problemowej sprzyja nadmiar informacji w tekście. Nierzadko nie tylko niepotrzebnych, lecz i błędnych, a nawet takich, które swoją obecnością wprawiają czytelnika w zakłopotanie. Oto np. na s. 167 Autorka podejmuje – w związku z ryciną *Parabola o świecy pod korcem* i dwoma innymi zaginionymi kartonami, stanowiącymi plastyczną wykładnię dwóch ewangelicznych przypowieści – skomplikowaną problematykę Norwidowej paraboli. Stawia w tym miejscu słusznie fundamentalne pytanie: „Ale czym w istocie jest parabola i jak ją poeta rozumiał?”. Odpowiedź jest jednak zdumiewająca:

W pojęciu matematycznym jest to krzywa płaska stopnia drugiego, będąca miejscem geometrycznym punktów M, jednakowo oddalonym od stałego punktu (ogniska) i prostej (kierownicy), na wykresie przybierająca postać spłaszczonego łuku. W terminologii literackiej oznacza utwór dydaktyczny, którego treścią jest myśl moralna, przekazywana przez konkretny przykład, przypowieść, analogię, alegorię lub metaforę. W sferze symboli parabola jest „przerzutnią” – przeniesieniem jakiegoś zjawiska na inne znaczenia, wyluskaniem z potocznych zdarzeń głębszej prawdy życiowej i zasady etycznej, uzmysłowieniem jakiejś ważnej idei. Powinna wyrażać i objaśniać prawdy wyższego rzędu, uniwersalne. W obszarze historycznoliterackim parabola najczęściej pojawia się w Biblii jako „rozbudowane porównanie”. Norwid stale się do niej odwoływał; według jej zasad pojmował wątki dziejowe i nadawał sens wewnętrznemu, duchowemu przeżywaniu świata. Dla niego parabola była wartością trudną do przecenienia, bowiem „stwierdzała bez użycia słów, za pośrednictwem milczących ruchów i dokonań – równoległość dwóch rzeczywistości: duchowej (metafizycznej) i materialnej” [Z. F a l k o w s k i, *Cyprjan Norwid. Portret ogólny*. Warszawa 1933 s. 225 – A. M.-L.]. W *Milczeniu II i IV Lekcji O Juliuszu Słowackim* Norwid sam wyłożył znaczenie tych beczennych przenośni, odnoszących się do „harmonii stworzenia monologu-wiecznego” (s. 167).

Mniejsza o funkcję i znaczenie matematycznych odniesień, nawet i o poprawność definicji literaturoznawczej, ale gdzie zapowiedziana odmienność Norwidowego ujęcia paraboli? To faktycznie jeden z ważniejszych problemów poetyki Norwida (zarówno w jego poezji, jak i w dziele plastycznym). Na pytanie: w czym Autorka upatruje wyjątkowość paraboli twórcy *Scherzo*? – próżno szukać odpowiedzi.

Inny jeszcze przykład podobnej strategii. W rozdziale III na s. 243 Autorka zauważa, iż w twórczości Norwida, który tak silnie podkreślał znaczenie mitu i religii w kulturze, napotykamy bardzo często aktywne postacie aniołów, duchów, czartów, cmentarzysk, głazów, mogił, ruin etc. Są to – zdaniem Melbechowskiej-Luty – „pewne elementy »magicznego« myślenia, które wywodziło się z jego [Norwida – P. i E. Ch.] ezoterycznej wiedzy o świecie, zamiłowania do tego, co dawne, archaiczne i wyrastające z kultu religijnego”. Ale czy faktycznie źródłem wymienionych inspiracji jest ezoteryzm, w takiej czy innej postaci? Czy obecność zjawisk fantastycznych i niecodziennych na Norwidowych rysunkach to ślad owego „magicznego” myślenia? Bogata literatura przedmiotu (pominięta niestety przez Autorkę) raczej przeczy takim wnioskom. Dzieła Norwida nie są jakąś nową księgą Williama Blake’a czy – skądinąd podziwianego przez niego – Emmanuela Swedenborga, a sam artysta nie pretenduje do roli nowego proroka, który operuje jakimś niezrozumiałym „niebiańskim” językiem i który widzi – jak Słowacki – tylko to, co duchowe. Jeszcze większe wątpliwości budzi kolejna partia rozważań Melbechowskiej-Luty, która uparcie drąży „magiczny motyw”:

W doktrynie Kościoła katolickiego „biała magia”, w odróżnieniu od „czarnej magii”, była przychylnie traktowana. Owa magia licita odpowiada mistyce chrześcijańskiej i jest dziełem dobrego anioła (*effectus bonorum Angelorum*) [H. K l i n k h a m e r. *Magia architektury*. „Konteksty” 1999 nr 4 s. 43 – A. M.-L.]. „Magiczne” myślenie Norwida polegało na przyciąganiu i uświadamianiu innym ważnych, dobrych, duchowych zjawisk. Poeta słowem i obrazem wywoływał z przeszłości cienie ludzi niezwykłych, szlachetne, wspomagające, święte duchy i eschatologiczne wątki zbawienia, a potępiał podstępny czar upadłego anioła. Kolokwialnie rzecz można, że w jego poezji „roi się od aniołów”, chociaż sam nigdy nie ujawnił, czy doznawał przeżyć mistycznych. W twórczości Słowackiego anioły były bytami duchowymi, uzyskującymi różny stopień doskonałości (światłości), mającymi siłę sprawczą, kosmiczną, „globową”. Te niebiańskie duchy, powstałe z boskiego tchnienia, są istotami „esencji” i „egzystencji”, pracują na ziemi, są powiązane ze światem ludzi, gdyż nie ma anioła, który by nie mógł być człowiekiem. Ich cechami są beczasowość i nieskończoność. W dzieje ludzkości wciela się: „Anioł-duch wiodący, przez swoje trudy, walkę i ofiarę zbiorowość całą dźwigający”. Słowacki sam się nazwał Aniołem: „widział się Aniołem Ojczyzny (*Dialog troisty*), duchem dziejów Polski, jej Królem-Duchem” [M. J o c z o w a. *Anioł w twórczości Słowackiego*]. W: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium*. Warszawa 10-11 XII 1979. Pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej. Warszawa 1981 s. 311-319; cyt. s. 314 – A. M.-L.]. Zupełnie inaczej przejawia się ta kwestia u Norwida, który mniemał, że ludzie byłiby podobni do aniołów, gdyby znaleźli się w „warunkach transcendentnych” [*Notatki etno-filologiczne*. PWSz 7, 417 – A. M.-L.]. Dla niego rodowód aniołów wywodził się z Biblii; były one istotami ściśle zakotwiczonymi w tradycji judeochrześcijańskiej, tymi, które walczyły z Jakubem, prowadziły Tobiasza, powstrzymały wzniesioną na syna rękę Abrahama. Są zwiastunami łaski Bożej, orszakiem Madonny. Wypełniając wolę Pana, stale ingerują w ziemską rzeczywistość, są duchami potocznymi, posłańcami niebios, pomocnikami; czuwają, chronią i bronią ludzi. Nadto, w całej swej glorii i światłości są nosicielami piękna,

„niebieską czeladzią”, częścią duchowej urody świata. Chociaż były to res imagines, Norwid postrzegał je niemal „cieleśnie”, poza „tą realnością, którą gardził tak” (s. 244).

Aż tyle wysiłku, aby przybliżyć prosty i dość skonwencjonalizowany zespół malar- skich motywów: konstruowanie skomplikowanego układu odniesienia z „białą magią”, z angelologią Słowackiego, z tradycją judeochrześcijańską, z przywoływaniem kon- kretnych obrazów i motywów biblijnych (np. walki Jakuba z Aniołem, „ofiary” Abra- hama, Tobiasza). A wszystko po to, aby wyjaśnić pojawiające się w twórczości malar- skiej Norwida obrazy, które właściwie nie potrzebują jakiegoś wyjaśnienia. Ani to wyjątkowe na tle tradycji ikonograficznej, ani odrębne w zestawieniu z bliskim Norwidowi romantyzmem. Można nawet stwierdzić, iż w porównaniu z innymi twórca- mi tamtego okresu – wbrew sugestiom Autorki – autor *Quidama* wykazuje tu znaczną wstrzemięźliwość, a przyjęte przez Melbechowską-Luty określenie, iż w Norwidowej poezji „roi się od aniołów”, nie znajduje swego empirycznego potwierdzenia... Bo gdyby to był Słowacki...

## 2. BIOGRAFIA ARTYSTY?

Część pierwsza rozdziału II, przynosząca obszernie omówienie biografii artysty, służy prezentacji sylwetki Norwida plastyka. Autorka monografii szerzej komentuje te wydarzenia z życia autora *Promethidiona*, które wiążą się bezpośrednio z tą sferą twórczej aktywności: śledzi przebieg edukacji artystycznej w Warszawie i poza grani- cami Polski; omawia podróże po ważnych dla europejskiej kultury i sztuki miejscach (lata 1842-1848) oraz wyprawę do Nowego Jorku (1852-1854) i podejmowane wówczas zatrudnienia. Sporo uwagi poświęca także relacjom Norwida z kręgiem bliższych i dal- szych osób, przywołuje nadto opinie na jego temat wypowiedziane przez współczesnych. Bardziej znaczącym wydarzeniom towarzyszą osobiste komentarze artysty zaczerpnięte z korespondencji; niekiedy funkcję taką pełnią również fragmenty jego utworów poe- tycznych.

Biografia artystyczna Norwida w ujęciu Melbechowskiej ma jedną zasadniczą wadę, a mianowicie pozbawiona jest niemal zupełnie kontekstu twórczości literackiej autora *Vade-mecum*. Wprawdzie początek życiorysu w niczym nie zapowiada takiego stanu rzeczy, bo przecież dosyć obszernie zostały w nim opisane związki młodego poety z intelektualnymi środowiskami Warszawy oraz literackie juvenilia publikowane w latach czterdziestych, ale począwszy już od wyjazdu Norwida za granicę, ten wątek urywa się. Odtąd obcujemy niemal wyłącznie ze sferą plastycznych osiągnięć artysty. Autorka „wypełnia biograficzną mapę”, wpisując wybrane dzieła w wyznaczone chronologią miejsca. Oprócz faktograficznych zestawień, ograniczonych do tytułów prac powstałych w określonym czasie, znaleźć można tutaj również krótkie omówienia zarówno pojedy- nych dzieł plastycznych, jak i ich zbiorów. Tylko sporadycznie pojawiają się drobne wzmianki dotyczące utworów literackich, np. *Czarnych kwiatów* i *Białych kwiatów*, *Promethidiona*, poematu *Szczesna czy dzieł ostatnich*: włoskiej trylogii (*Stygmata*, „*Ad leones!*” i *Tajemnica lorda Singelworth*), *Ostatniej z bajek* i wiersza



*Epizod.* Tym niemniej większość literackich utworów Norwida, również tych uznawanych za największe, nie została w tekście biografii wymieniona choćby z tytułu. Można przypuszczać, że Autorka chciała w ten sposób wyeksponować aktywność Norwida w dziedzinie sztuk pięknych. Zepchnięcie literackiej spuścizny do biograficznej „strefy cienia” nie jest jednak słuszne. Otrzymujemy bowiem w efekcie zasadniczo odmienny od faktycznego obraz „życiowej drogi, jakim była literatura. Musi to budzić sprzeciw również i z tego względu, że sztuka słowa stanowi w monografii pióra Melbechowskiej-Luty podstawowy punkt odniesienia dla plastycznej twórczości autora *Vade-mecum*. Zrozumiałe, że przy konstruowaniu biografii Norwida-artysty Autorka musiała zredukować pewne elementy, mniej istotne z punktu widzenia monograficznej „całości”, a rozbudowywać inne, kluczowe dla owej „całości”. Wspomniane tu zabiegi nie powinny jednak przysłaniać istotnej prawdy o twórcy *Solo*, tego mianowicie, że Norwid-plastyk współlistniał z Norwidem-pisarzem oraz z Norwidem-myślicielem. Wobec tego każda próba stworzenia biografii ujmującej tylko jeden aspekt jego twórczej osobowości musi być skazana na przegraną. Właściwa droga do zestawienia „życiowej drogi” prowadzi bowiem nie przez przycinanie życiorysu na miarę doraźnych potrzeb, ale raczej przez umiejętne i stosowne rozłożenie akcentów, przy jednoczesnym zachowaniu wszystkich niezbędnych elementów biografii.

Wróćmy raz jeszcze do przywoływanych w Norwidowym życiorysie realizacji plastycznych. W tekście pojawia się część znanych skądinąd tytułów, trudno jednak rozpoznać kryterium stanowiące o ich doborze. Z całą pewnością Autorka nie kierowała się rangą poszczególnych prac w całości omawianego dorobku, o czym świadczy marginalizacja czy nawet nieobecność wielu ważnych dzieł (np. grafik, w tym najsłynniejszej litografii *Solo*, kompozycji o tematyce religijnej czy późnych akwarel), przy jednoczesnym wyeksponowaniu dzieł o mniejszym znaczeniu (by wspomnieć młodzieńcze szkice rodzajowe czy satyryczną kompozycję *Prasa polska*). Można tylko przypuszczać, że kryterium doboru stanowiły związki prac plastycznych z życiorysem Norwida oraz z aktualnymi wydarzeniami i zjawiskami życia publicznego. Wskazywałoby na to zainteresowanie Uczonej zbiorami szkiców zgromadzonych w albumach znajomych i przyjaciół artysty, rysunkowymi notatkami powstałymi pod wrażeniem pobytu w Wenecji oraz serią szkiców opatrzonych wspólnym tytułem *Awantury arabskie*, interpretowanych jako zapis wrażeń z okresu rewolucyjnych zamieszek Wiosny Ludów<sup>2</sup>.

I jeszcze jedna uwaga do pierwszej części II rozdziału *Sztukmistrza*. Uważny czytelnik zwróci z pewnością uwagę, iż jej tytuł: *Żywot artystyczny. Etapy twórczości* niezupełnie przystaje do rzeczowej zawartości, bowiem drugi jego człon nie znajduje

<sup>2</sup> Zarówno przywoływanie tu owego rewolucyjnego kontekstu historycznego, jak i wskazywanie na ironiczny wymiar tytułu *Awantur arabskich* świadczą o błędnym jego rozumieniu przez Melbechowską-Luty, zwłaszcza określania „arabskich”. W XIX w. (co notuje SWar) wyraz „arabski” oznaczał „fantastyczny”, „zmyślony”, „niemożliwy”. Chodzi zatem o zmyślone lub nieprawdopodobne historie. Słownik notuje nawet: „Historje arabskie. Awantury arabskie (z *Tysiąca nocy*). Gada po arabsku. Oss. (= *językiem niezrozumiałym*)” (t. I: A-G, s. 51).

uzasadnienia w sposobie prezentacji plastycznego dorobku Norwida. Melbechowska-Luty nie wprowadza tutaj żadnego podziału na etapy, czy to uwzględniające autonomiczne cechy twórczości oraz znamiona zachodzących w jej obrębie przemian, czy też odnoszące się do uwarunkowań sensu stricto biograficznych. Jedyne, jak dotąd, próbą określenia przeobrażeń zachodzących w plastyce Norwida były uwagi Jerzego Sienkiewicza, sformułowane przy okazji pierwszej monograficznej wystawy autora *Promethidiona*. Z kolei Jolanta Polanowska w doskonale zredagowanym haśle w *Słowniku artystów polskich i obcych* wpisała tę twórczość w fazy wyłonione dla potrzeb norwidowskiej biografistyki<sup>3</sup>. Autorka *Sztukmistrza* nie podąża żadną z tych dróg, ale też nie proponuje własnej wizji ewolucji plastycznej twórczości Norwida. Pojawiają się wprawdzie w tekście takie określenia, jak: „okres warszawski”, „lata włoskie”, „pierwszy okres paryski”, sugerujące związki ze strategią obroną przez Polanowską, ale nie składają się one na jakikolwiek spójny system podziału na okresy lub fazy w obrębie całej biografii artystycznej.

O ile biograficzną część II rozdziału monografii cechuje – już z samej swej natury – swoista dramaturgia, która zawsze jest cechą nader pożądaną i „przyjazną” czytelnikowi, o tyle znacznie od niej obszerniejsza część druga przynosi w tym względzie radykalną zmianę. *Tworzywo i myśl*, bo takim właśnie tytułem została ona opatrzona, stanowi przegląd plastycznej spuścizny Norwida, ujmowanej w ramach poszczególnych dziedzin sztuki, uprawianych przez niego w mniejszym lub większym zakresie. Niestety, wskutek ograniczenia czy nawet miejscami zaniku narracji oraz przyjęcia nużącej formuły prezentowania kolejno poszczególnych realizacji przypomina on rozbudowane hasło encyklopedyczno-słownikowe. Wprawdzie Autorka włącza do tekstu elementy interpretacji wybranych dzieł, a niekiedy wykazuje skłonność do ujęć syntetycznych, jednak całość sprawia wrażenie rozbudowanego rejestru tytułów. Nawet w części poświęconej Norwidowym rysunkom i akwarelom, pogrupowanym przez Melbechowską-Luty w pewne wątki tematyczne oraz gatunkowe, takie jak antyk, Stary i Nowy Testament, kompozycje na temat śmierci, sceny rodzajowe, pejzaż etc., brak jakiegś nadrzędnej zasady kierującej doбором dzieł i porządkiem ich przywoływania, która mogłaby stanowić o wyrazie całości, przełamując wrażenie pewnego chaosu i braku spójności tekstu.

---

<sup>3</sup> J. Sienkiewicz dokonał przede wszystkim charakterystyki rysunkowo-akwarelowego dorobku Norwida, w którym dostrzegł tendencję do przechodzenia od maniery graficzno-rzeźbiarskiej do posługiwania się bardziej miękką, malarską linią (zob. *Norwid malarz*. W: *Pamięci Cypriana Norwida*. Warszawa 1946 s. 61-77). J. Polanowska analizuje twórczość Norwida w obrębie następujących etapów: okres warszawski (do 1842), okres wędrówek po Europie i pierwszego pobytu w Paryżu (1842-1852), okres podróży do Ameryki (1852-1854) i okres drugiego pobytu w Paryżu (1854-1883). Zob. *Norwid Cyprian*. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*. T. 6. Pod red. K. Mikockiej-Rachubowej i M. Biernackiej. Warszawa 1998 s. 137-142.

## 3. „UT POESIS PICTURA”

Odniesieniom sztuki plastycznej Norwida do jego sztuki poetyckiej (analogie, refleksy, nawiązania) Autorka poświęca obszerny III rozdział książki. Chodzi tu przede wszystkim – zgodnie z umieszczoną na początku deklaracją – o „ut poesis pictura”, czyli literackość Norwidowego malarstwa. Melbechowska-Luty skupia się tu przede wszystkim na temacie, mniej interesuje ją np. przekształcanie utrwalonych w poezji motywów, zupełnie rezygnuje z jakichkolwiek porównań z innymi artystami, brak też informacji o tym, czy wybierane przez Norwida „fragmenta literackie” były w XIX w. zadomowione już na terenie sztuki, czy też artysta pod tym względem dąży do nowatorstwa. Rozdział sprawia wrażenie przeglądu tematów i motywów literackich obecnych w sztuce plastycznej (głównie w malarstwie) Norwida. Mamy zatem nawiązania do konkretnych dzieł literackich, np. do Homerowej *Iliady* i *Odysei*, do Szekspirowskiego *Makbeta* i *Hamleta*, do *Nocnych myśli* Edwarda Younga, *Kronik Długosza*, *Króla-Ducha* i *Anhellego* Słowackiego, *Irydiona* Krasińskiego etc. Autorka nie grupuje ich tematycznie, ale wymienia i dość pobieżnie omawia ich związek z przywoływanymi w toku wywodu odpowiednimi rysunkami Norwida. Swoją wypowiedź komponuje w układzie chronologicznym przywoływanych dzieł literackich: od antycznych do współczesnych Norwidowi. Już taki sposób prowadzenia wywodu może budzić wątpliwości: dlaczego prowadzi go literatura w sztuce, a nie dzieło plastyczne, jeśli Autorka przyjęła, że interesuje ją wyłącznie „ut poesis pictura”. Większe wątpliwości budzą same filiacje. Wydaje się, że panuje tu zbyt duża dowolność skojarzeniowa. Brakuje krytycznego spojrzenia na przyjęte ustalenia i pojawiające się spontanicznie pomysły. Oto np. już na wstępie swego „przeglądu” Melbechowska-Luty zauważa: „Z bitewnymi wątkami *Iliady* może też kojarzyć się szkic walczących żołnierzy greckich, [...] – w zbrojach, hełmach z «grzywami», z tarczami, mieczami i włóczniami”. Dlaczego *Iliada*? Dlaczego takie właśnie skojarzenia? Tym bardziej niezasadnione, że rysunek Norwid umieścił w jednym z tomów swego *Albumu Orbis w szkicu*, który miał wedle zamierzenia stanowić „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” (PWsz 9, 513). Ani teksty znajdujące się obok rysunku, ani inne rysunki czy ilustracje zamieszczone w najbliższym sąsiedztwie nie wskazują na to, aby praca nawiązywała do Homerowego dzieła. Jest to raczej „studium walki” greckich wojowników, pokazujące też elementy uzbrojenia (charakterystyczne tarcze, nagolenniki oraz wspomniane przez Autorkę hełmy). Wątpliwości może też budzić olejna kompozycja na płótnie, którą dotąd nazywano – za Gomulickim – *Zagadką*: postać z obrazu Melbechowska-Luty utożsamia z Szekspirowską Lady Makbet. Podobnie nikłe przesłanki służą do identyfikacji piórkowego rysunku, przedstawiającego starca, który niesie w ramionach ciało martwej dziewczynki, jako obrazu wyprowadzonego z *Ojca zadżumionych* Słowackiego. W tym przypadku razi nie tylko swoista dowolność zaproponowanej „wpływologicznej” zależności (trudno tu przecież mówić o jakiejś sugestii – brak napisów, tytułu sprawia przecież, że obraz jest tu bardzo ogólny i może budzić różne skojarzenia; dlaczego np. nie traktować utrwalonej scenki jako ilustracji do *Trenów* Kochanowskiego?), również mające wzbogacić myśl luźne uwagi o wielbłądach: „Norwid z upodobaniem i wyraż-

nym sentymentem rysował wielbłądy; te zwierzęta są stale obecne w drugim planie fabuły *Ojca zadżumionych* i być może szkice naszego poety przylegają do wyobrażenia i wspomnienia tych właśnie użytecznych i zacnych stworzeń, które Słowacki obdarzył nieomal ludzką zdolnością współczucia” (s. 234). Ale na opisywanym rysunku ani śladu wielbłąda, nawet najmniejszej rysy sugerującej obecność jego wizerunku. Po co więc zajmować się czymś, czego na przedstawieniu po prostu nie ma? To drobny, rzecz jasna, przykład (podobnych fragmentów mamy w tekście więcej) wykorzystania mylnego kręgu odniesień, których obecność ujawnia, że obcujemy raczej z nauką i kulturą wrażliwością pamięci badacza (czytelnika tekstu Słowackiego) niż z istotnymi potrzebami interpretowanego rysunku.

Inny przykład. Szkic wykonany gwaszem, zwany *Katastrofa w kopalni*, jest interpretowany przez Autorkę jako reminiscencja lektury *Anhellego*. Ale i tu brak jakiegokolwiek tropu, wskazującego na tak daleko posunięte analogie. Motyw kopalni syberyjskich, katorżniczej pracy zesłanych tam Polaków, pojawiał się dość często w XIX-wiecznej sztuce i literaturze; świadczy o tym przygotowany przez Zofię Trojanowiczową tom *Sybir romantyków* (Poznań 1993). Mógł Norwid przecież korzystać z relacji i poetyckich wizji Gustawa Ehrenberga, z pamiętników Józefa Kopcia, z dziesiątków, jeśli nie setek, pamiętnikarskich relacji, które przedostawały się do Francji, w bardzo mocno zmityzowanej i wyolbrzymionej postaci, przedstawiając to, co działo się na już wówczas „niehumanitarnej ziemi”. Utrwalona przez Norwida kopalniana scena, umieszczona prawdopodobnie w syberyjskiej scenerii, ewokuje tragizm katastrofy – wewnątrz przywodzi na myśl atmosferę dantejskiego piekła. I jeszcze jedna ważna kwestia: obraz Norwida posługuje się wyłącznie realistyczno-katastroficznym budulcem. Utrzymuje się ściśle w tej konwencji. Słowacki odmiennie: realistyczne nachylenie opisu Syberii w *Anhellim* – co zresztą później doskonale wychwycił Jacek Malczewski – podporządkowywał obrazowaniu wizyjnemu i symbolicznemu, bardzo poetyckiemu i zarazem bardzo malarskiemu. Stąd też silny pierwiastek melancholizmu, który przenika sceny i emocje bohaterów jego utworu. Warto jeszcze dodać, iż w opisie Norwidowej *Katastrofy z kopalni* drażni nie tylko dowolność i pewność badacza w zakresie wydobywanych filiacji, ale i błędne interpretowanie fragmentu dzieła literackiego, które ma w zamierzeniu tworzyć przesłankę wysnutej analogii. Oto bowiem Melbechowska-Luty podkreśla, że Norwid „bardzo interesował się stanem górniczym”. Jako jeden z przykładów owego zainteresowania podaje fragment *Assunty*, mający według Autorki przypominać „trud ludzi, wdzierających się w głąb ziemi” (s. 235). Dalej cytuje I pieśń poematu Norwida (w. 41-48, 65-72). A przecież wyraźnie postać górnika jest tu postacią negatywną. Reprezentuje on w *Assuncie* zwolenników ewolucjonizmu i materializmu, których Norwid stale atakował w swoich tekstach. Zresztą wystarczy sięgnąć do następnej oktawy poematu (od w. 73), aby nie mieć złudzeń co do tego, jak ocenia postać górnika i głoszone przez niego poglądy poeta:

„Człowieka stworzył «ł a ń c u c h» przyrodzenia –  
Mówił mi mąż ów – kość jest minerałem,  
Dośrodkującym wilgoć w swoje rdzenia,  
Zaś równowaga onych zwie się c i a ł e m.

Płynów tam więcej niżeli krzemienia,  
 Skąd trupów lekkość (dodał to z zapalem)  
 Mierzy się według stopni osuszenia,  
 Tak że wielbłąda szkielet gdy skwar spali,  
 Wiatr nim porusza, jakby chciał biec dalej...”

„Dalej! – odrzekłem – z a g r ó b!” – i dodałem:  
 „Niepróżno ł a n i c u c h stworzenia (jak wyżej  
 Rzekło się) nie jest stworzeń ideałem!...”

PWsz 3, 270

I jeszcze jedna uwaga związana z motywem górnika. Otóż w poemacie chodzi nie o górnika, który pracuje w kopalni, pod ziemią, ale o górnika, który – jak podaje *Słownik wileński* – „w górach kopie co”, czyli o „kamiennika”. Asocjacja wyzyskana – dla opisywanej przez Melbechowską-Luty pracy plastycznej (przypomnijmy, chodziło o *Katastrofę w kopalni*) wydaje się zatem bardzo dowolna i bardzo wątpliwa.

Po prezentacji motywów i tematów literackich w malarstwie Norwida Autorka przechodzi do referowania motywów i tematów „występujących równolegle w jego poezji, dramacie, prozie, listach i pracach artystycznych” (s. 214). O jakie motywy i tematy jej chodzi. Kolejno je przedstawia: prześladowania pierwszych chrześcijan, krzyż, postać Wandy i Krakusa, anioł i diabeł, kamień, ruina, tematyka sepulkralna, wątki ewangeliczne, cierpienie człowieka etc., etc. Ale od razu trzeba by zapytać: jakie były kryteria doboru? dlaczego motywy te, a nie inne? Dlaczego np. przywołany został motyw ludzkiego cierpienia, a zrezygnowano z ujęć komiczno-karykaturalnych człowieka, tak przecież ulubionego tematu nowel Norwida i jego świetnych rysunków satyrycznych? Dlaczego zabrakło wszechobecnej ironii? Nie chodzi jednak o zakres tematyczny. Ten moglibyśmy – przyjmując założenia Autorki – nieustannie poszerzać. Błąd leży po stronie przyjętej strategii. W rzeczywistości podjęty trop nie mieści się w przywoływanej „correspondance des arts”. Wydobyte przez Melbechowską-Luty tematy i motywy należą nie tylko do świata Norwidowej plastyki i literatury, ale są powszechnymi, obiegowymi tematami i motywami w całej kulturze. Stąd też mówienie o „przenikaniu” w tym przypadku jest sporym nadużyciem. Już pierwszy przywołany przykład potwierdza wątpliwości. Co wskazuje na związek wielofiguralnej kompozycji rysunkowej *Chryściani ad leones* z wierszem *Dwa męczeństwa*? Jeśli bowiem przyjąć obecność – i na obrazie, i w tekście poetyckim – postaci św. Pawła za podstawowe kryterium, to moglibyśmy zapytać, dlaczego właśnie ten tekst nawiązuje do rysunku, a nie np. *Stodycz*? Jeśli z kolei rozpatrywać motyw czy też utrwaloną w tradycji pierwszych wieków chrześcijaństwa opowieść o rozmowie Apostoła narodów z cesarzem – zauważalny zarówno na rysunku, jak i w wierszu – to należałoby znowu zapytać o nieobecność w tekście utworu św. Piotra, który jest przecież równorzędnym bohaterem obrazu. Trudno też zauważyć związek wymienionych w książce prac plastycznych Norwida, w których elementem świata przedstawionego jest krzyż (*Krzyż i dziecko*, *Awantury arabskie*, szkice do *Irydiona*, różne widoki cmentarzy, *Kościółek na*

*Litwie, Dzwonnica podczas burzy* etc.) ze słynnym fragmentem *Epilogu Promethidiona*, gdzie poeta odsłania symbolikę tego znaku:

C h r y s t i a n i z m – przez przecięcie linii z i e m s k i e j, horyzontalnej, i linii nadziejskiej, p r o s t o p a d ł e j – z n i e b a p a d ł e j – czyli przez znalezienie środka +, to jest przez tajemnicę krzyża [...] (PWsz 3, 464).

Nic nie wskazuje na to, aby pojawiającym się na rysunkach wizerunkom krzyży (przynajmniej wymienianym przez Autorkę; może poza rysunkiem *Krzyż i dziecko*, choć to także nie jest oczywiste) nadawał Norwid takie znaczenie. Nawet w scenach pasyjnych trudno byłoby uznać, że krzyż jednoznacznie wpisuje się w przywołaną przed chwilą formułę.

Bardzo często interpretacja, mająca wydobyć obecność tych samych motywów i tematów w obu rodzajach sztuki Norwidowskiej, jest powierzchowna, ograniczona do tego, co zewnętrzne, brak jej interpretacyjnego nerwu, który odsłaniałby głębsze pokłady semantyczne. Tak np. dzieje się tam, gdzie Melbechowska-Luty wskazuje na obecność motywu ruin w poematach *Pompeja*, *Epimenides*, *Quidam*, *A Dorio ad Phrygium*, *Rzecz o wolności słowa* czy w tragedii *Kleopatra i Cezar* oraz w licznych realizacjach plastycznych: prace z *Albumu Orbis I i II*, akwaforta *Na cmentarzu (Alleluja)*, *Echo ruin* i inne. Wspomina przy tym, że „Norwid nie ulegał romantycznemu urokowi czy nastrojowi malowniczej ruiny, ale plasował [sic!] ją w kręgu filozofii historii i metafizycznego doznania, jak i w kategoriach ontologicznych i czasowych” (s. 251). I dalej: że była ona dla poety znakiem przyszłości, zjawiskiem duchowym, a nawet metafizycznym. Ani słowa jednak o religijnej funkcji Norwidowej ruiny, o której nb. pisze przywoływana przez Melbechowską-Luty Grażyna Królikiewicz w książce *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny* (Kraków 1993); brak nawiązań do Ewangelii, do pism Ojców Kościoła, a przede wszystkim do św. Augustyna, którego koncepcje odciskają silne piętno na pomysłach autora *Rzeczy o wolności słowa*. Wreszcie otwarta pozostaje kwestia, czy w pracach plastycznych udaje się Norwidowi wychwycić te sensory ruiny, które da się wyczytać w jego poezji. Jeśli tak, należałoby pokazać, w jaki sposób radzi sobie z problemem interpretacyjnej głębi; jakich środków używa, aby ukazać sens utrwalony w obrazie świata ruin.

Te i im podobne pytania pozostają bez odpowiedzi. Dotyczy to zresztą całego skomplikowanego problemu „ut poesis pictura” u Norwida. W książce zostały wychwycone przede wszystkim elementy powierzchniowe struktur łączących świat poezji ze światem plastyki autora *Vade-mecum* – głównie tematyczno-motywiczych. Wielu z podjętych przez Autorkę tropów nie sposób jednak traktować w kategoriach relacji między dziedzinami sztuki: chodzi tu raczej o tematykę obecną w wielu rejonach kultury, o motywy obiegowe, o problemy i zagadnienia, które pojawiają się tam, gdzie mamy do czynienia z ludzką refleksją zanurzoną w czasie. Stąd zapewne z lektury poświęconego omawianemu tu zagadnieniu III rozdziału książki wyłaniają się wątpliwe wnioski (nie sformułowane wprost w zwyczajowym podsumowaniu), skupione głównie wokół dość oczywistej i przewidywalnej konstatacji, że twórczość plastyczna Norwida była silnie związana z jego twórczością poetycką i że ten związek wyraża się

w podobnych inspiracjach. Wnioski mogłyby wyglądać inaczej, gdyby Autorka starała się rozpatrywać wspólnotę sztuk u Norwida także w innych perspektywach. Lista owych „pominiętych” zagadnień jest dość obszerna. Wystarczy wspomnieć próby oddania tego, co charakterystyczne dla literatury w dziele plastycznym: chodzi o tzw. narracyjność czy też anegdotyczność Norwidowych prac malarskich, o obecność w tych pracach tekstu, dalej – o rolę i znaczenie tekstu w pracy rysunkowej (np. w komiksowym *Klary Nagnioszewskiej samobójstwie*), o podpisy, adnotacje i sygnatury, o cykliczność zbiorów prac malarskich (myślmy tu o Norwidowych albumach), o sposoby przekładania języka dzieła literackiego na język dzieła plastycznego, o próby metaforyzowania i ukonkretniania dzieła plastycznego (widoczne choćby w słynnej litografii *Solo*), wreszcie o komentarze Norwida do własnych obrazów, rysunków i grafiki.

#### 4. INTERPRETACJE

Na odwrocie drugiej strony okładki *Sztukmistrza* czytamy, że Autorka przeprowadziła w książce „wnikliwą analizę obrazów, akwarel, rysunków, rycin i projektów rzeźbiarskich tego wszechstronnego twórcy. Najważniejszym wątkiem okazało się tu rozpoznanie ich treści, ikonografii, ideowych znaczeń i powiązań z polską i obcą literaturą, przejawiających się w intelektualnej i duchowej spójności obrazu i słowa”.

Informacja brzmi wielce zachęcająco i z całą pewnością powinna ucieszyć potencjalnych czytelników, zwłaszcza tych, którzy oczekują od tego typu publikacji czegoś więcej niż tylko rekonstrukcji artystycznej biografii, przynoszącej rejestr plastycznych realizacji, pozbawiony głębszej refleksji nad walorami poszczególnych dzieł – tym bardziej że w literaturze przedmiotu odczuwalny jest dotkliwy brak odrębnych wypracowań o charakterze analityczno-interpretacyjnym, poświęconych czy to pojedynczym pracom plastycznym Norwida, czy też ich zbiorom<sup>4</sup>. Książka Melbechowskiej-Luty, nie rezygnując z postulatu monograficznej „całości”, mogłaby zatem, przynosząc analizy wybranych przez Autorkę dzieł, wypełnić istniejącą w norwidologii lukę. Przyjrzyjmy się zatem bliżej interpretacyjnym propozycjom zamieszczonym na kartach monografii, spróbujmy określić ich charakter oraz prześledzić przebieg procedury badawczej, zastosowanej wobec Norwidowych dzieł.

Autorkę *Sztukmistrza*, zgodnie z informacją zamieszczoną na okładce książki, interesuje przede wszystkim aspekt ikonograficzny analizowanych dzieł plastycznych, a więc rozpoznanie treści oraz wskazanie (na obszarze historii, Biblii, literatury) ewen-

<sup>4</sup> Do nielicznych opracowań tego typu należy zaliczyć: M. R o s t w o r o w s k i. „*Jutrznia*” – obraz Cypriana Norwida. W: *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Nieborów 26-28 czerwca 1975 r.* Pod red. M. Poprząckiej. Warszawa 1977 s. 285-298; H. W i d a c k a. *Grafika Cypriana Norwida*. „*Studia Norwidiana*” 3-4:1985-1986 s. 153-180; J. S y d ó ł. *Karykatury Cypriana Norwida*. „*Studia Norwidiana*” 9-10:1991-1992 s. 65-93.

tualnych inspiracji bądź bezpośrednich źródeł tematów. Taka postawa wynika zapewne ze słusznego zresztą przeświadczenia o bogactwie i głębi intelektualno-duchowego rdzenia, wokół którego wyrosła twórczość Norwida. Już na początku książki Melbechowska-Luty pisze, iż artysta „wymyślał i ustalał własną ikonografię, dotykającą spraw ostatecznych, wiary, moralności, historiozofii, kanonów literackich. Wartość tego dorobku polega na zawartych w nim intelektualnych i duchowych pierwiastkach, na profetycznym przesłaniu i odwiecznym pytaniu o istotę rzeczy” (s. 7). Tuż obok znajdujemy krótką uwagę na temat plastycznego kształtu Norwidowej spuścizny, w którym Autorka akcentuje nierówny poziom artystycznych dokonań twórcy *Solo*: od prac słabych, obarczonych błędami rysunkowymi, po „znakomite, wyraziste studia o zachwycającej ekspresji i sile”. Szkoda, że problem ten, skądinąd wielokrotnie w literaturze przedmiotu wzmiankowany, i tu nie doczekał się głębszej diagnozy<sup>5</sup>. Warto byłoby przywołać jakieś przykłady, pokusić się o próbę wskazania zarówno punktów słabych, jak i realizacji mistrzowskich bądź po prostu udanych. Tym bardziej że znacząca, o ile nie dominująca, grupa czytelników *Sztukmistrza* stanowić będą zapewne osoby niezajmujące się na co dzień plastyką: literaturoznawcy i historycy literatury. Lektura książki przekonuje nas jednak, że aspekt wizualno-plastyczny twórczości Norwida pozostaje zdecydowanie na dalszym planie rozważań Autorki; często znajduje się właściwie poza obszarem jej badawczych dociekań<sup>6</sup>. Dowodem – analizy obrazów olejnych, rysunków, akwarel etc., w których z rzadka tylko natrafiamy na uwagi dotyczące kompozycji, kolorytu, sposobów artykulacji poszczególnych elementów przedstawienia czy tajników zastosowanej techniki. Taki stan rzeczy jest zapewne – o czym mogą świadczyć przytoczone wcześniej cytaty – wynikiem przyjętej przez Melbechowską-Luty strategii analitycznej, wywodzącej się z tradycji badań ikonologicznych. Uznając i szanując wybór Autorki, chcielibyśmy wyrazić jednak pewną wątpliwość: czy jest to strategia najbardziej w odniesieniu do plastyki Norwida pożądana? Jeśli bowiem istotną cechą tego dorobku stanowi w ujęciu Uczonej niejednorodny poziom artystycznych realizacji, warto byłoby tę uwagę „unaocznic” w rzeczowych analizach sposobów plastycznego obrazowania. Twórczość Norwida zachęca do podejmowania takich analiz również ze względu na znaczną rozpiętość skali stosowanych środków artystycznych, przejawiającą się przede wszystkim w ogromnej inwencyjności w wykorzystywaniu możliwości jednej techniki. Chodzi, rzecz jasna, o rysunek, w którego obrębie twórcza osobowość autora *Vade-mecum* zyskała najpełniejszy wyraz. Wystarczy spojrzeć na kilka kompozycji: *Łódź apostolska na jeziorze Genezaret* (il. 80), *Trzy pokolenia* (il. 254), *U wodopoju* (il. 128) oraz *La polemique moderne XIX siècle* (il. 200), które przecież nawet w części nie oddają skali tech-

---

<sup>5</sup> Zob. tamże s. 153-155.

<sup>6</sup> Wyjątek w tym względzie stanowi przegląd graficznego dorobku Norwida, w którym – podążając z reguły za ustaleniami H. Widackiej (*Grafika Cypriana Norwida* s. 153-180) – A. Melbechowska-Luty zamieszcza wiele cennych uwag na temat cech plastycznego obrazowania oraz zastosowanych środków artystycznego wyrazu, wskazuje również na pojawiające się w konkretnych realizacjach niedoskonałości i błędy formalne.



nicznej wariacyjności, by przekonać się o bogactwie i różnorodności Norwidowego szkicu. A jeśli dodatkowo weźmiemy pod uwagę skłonność twórcy do łączenia rysunku – w różnym zakresie i w rozmaitych konfiguracjach – z techniką akwarelową, to zasób możliwych (czyt. zrealizowanych) rozwiązań rozrasta się do wcale okazałych rozmiarów. Powyższych spostrzeżeń nie należy, naturalnie, traktować jako zarzutu. Stanowią one raczej sugestię, wskazują na potrzebę silniejszego powiązania analitycznej refleksji z samym dziełem, z jego warstwą plastyczno-realizacyjną, tak by można było uzyskać odpowiedź nie tylko na pytanie co?, ale i jak? zostało na danym obrazie czy rysunku przedstawione.

Wracając do analiz przeprowadzonych na kartach *Sztukmistrza*, należy stwierdzić, iż więcej zastrzeżeń budzi w wielu przypadkach sposób realizacji zamierzonych przez Autorkę celów badawczych. Dla przejrzystości niniejszych uwag spróbujmy zarysować ogólny schemat, w jaki wpisują się jej analityczno-interpretacyjne propozycje. Przede wszystkim zajmuje się ona identyfikacją elementów przedstawienia i ustaleniem ich wzajemnych relacji. Następnie przechodzi kolejno do określenia tematu dzieła (poprzez rozpoznanie znaczenia przedmiotów przedstawionych) oraz do interpretacji rysunku czy obrazu w kontekście biografii, przekonań filozoficznych, religijnych, politycznych i społecznych oraz kondycji życiowej Norwida, w powiązaniu z realiami obyczajowo-historycznymi. Zabiegi sensu stricto interpretacyjne zmierzają w znacznej mierze do odkrywania niejako „wewnętrznego nurtu” analizowanych prac, a więc pokładów znaczeń i sensów głębokich, pozostających poza ich sferą wizualną<sup>7</sup>. Nie zawsze mamy w książce do czynienia z realizacją wszystkich wymienionych etapów procedury interpretacyjnej. Autorka w sposób elastyczny modeluje poszczególne interpretacje, pomijając nierzadko te elementy, które w kontekście zasadniczego wywodu wydają się mniej istotne. Jest to zresztą zabieg w pełni uzasadniony, inaczej książka dodatkowo straciłaby na zwartości i przejrzystości przebiegu myśli.

Poprawna interpretacja dzieła sztuki zakłada właściwą identyfikację elementów przedstawienia (motywów). I tak np. postać kobiecą trzymającą w dłoniach koło i miecz rozpoznajemy bez trudu jako św. Katarzynę Aleksandryjską (ukazane przedmioty to zgodnie z przekazem hagiograficznym narzędzia jej męki, a tym samym najczęściej spotykane atrybuty). Jeśli jednak koło i miecz, które pozwalają nam rozpoznać św. Katarzynę okazują się w istocie kapeluszem i laską, to interesująca nas postać nie jest św. Katarzyną. To przykład zaczerpnięty z ikonografii chrześcijańskiej. A jak radzi sobie z identyfikacją Melbechowska-Luty w *Sztukmistrzu*?

Otóż co najmniej w kilku przypadkach ustalenia Autorki dotyczące wstępnego etapu badania Norwidowych dzieł plastycznych budzą poważne wątpliwości. W rozdziale II

---

<sup>7</sup> Metoda interpretacyjna zastosowana przez A. Melbechowską-Luty wywodzi się z tradycji badań strukturalistycznych, wyraźnie nawiązując do systemu interpretacji Erwina Panofsky'ego (zwanego metodą ikonologiczną). Por. E. P a n o f s k y. *Ikonografia i ikonologia*. Tłum. K. Kamińska. W: t e n Ź e. *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971 s. 11-32; J. B i a ł o s t o c k i. *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*. W: t e n Ź e. *Pięć wieków myśli o sztuce*. Warszawa 1976 s. 249-274.

znajduje się fragment poświęcony autoportretom. Czytamy w nim m.in.: „W Brukseli wykonał [Norwid – P. i E. Ch.] portrecik, na którym widoczna jest tylko główka z bródką i binoklami, wynurzająca się ze spływających strug wody (rysunek ołówkiem w albumie Skrzyneckich, MNK, Oddział Czapskich)” (s. 201)<sup>8</sup>. Rzecz w tym, że na tym niewielkim wizerunku Norwid nie przedstawił się, jak to utrzymuje Melbechowska-Luty, w okularach, a co istotniejsze, jego głowa wynurza się nie ze spływających strug wody, lecz z kłębow dymu wydychanego z trzymanego przez artystę w ustach papierosa bądź cygara. Trudno doprawdy rozpoznać przyczyny tej pomyłki: czy jest to wynik jakiegoś niedopatrzania czy też – co wydaje się jednak mało prawdopodobne, musiałyby się bowiem zakładać znaczny stopień ignorancji nie tylko wobec tradycji badawczej, ale, co gorsza, również wobec stanu faktycznego – identyfikacja w pełni świadoma. Autorka monografii nie komentuje bliżej owego szkicu, przywołuje go tylko jako przykład satyrycznego ujęcia autoportretu. Błędna identyfikacja nie pociąga zatem za sobą konsekwencji w sferze interpretacji. Inne przykłady mylnego bądź wątpliwego rozpoznania istotnych elementów Norwidowych prac odnoszą się do dzieł szerzej przez A. Melbechowską-Luty omówionych.

Pozostajmy na razie w dziale autoportretów i przejdźmy do rysunku *Norwid en face* z r. 1877<sup>9</sup>. U podstaw interpretacji prezentowanej w *Sztukmistrzu* leży przekonanie Autorki, iż na tym wizerunku artysta „w oczywisty sposób pokazuje oczom widza” trzymaną w dłoni gałązkę bluszczu. Otóż istnienie wspomnianej gałązki bynajmniej nie wydaje się oczywiste, jest nawet bardzo wątpliwe. Wprawdzie szkic cechuje pewne niedookreślenie, wynikające z dość swobodnego biegu zamasyżcie kreślonych linii, które nie podporządkowują się bez reszty konturom przedstawianych form, jednak jego wizualna warstwa jest stosunkowo czytelna. Widać na nim wydłużone popiersie brodatego mężczyzny, który lewą dłonią ujmuje krawędź poły stroju zapiętego na drobne guziki. Właśnie w układzie guzików, sugerując się zapewne ich nieregularnym obrysem, Autorka *Sztukmistrza* ujrzała wiotką, ulistnioną gałązkę. Tymczasem wystarczy spojrzeć choćby na autoportrety z *Albumu Konstancji Górskiej*, by dostrzec, że również i tam guziki nie mają w pełni dokończonych konturów. Należałoby zauważyć, że jeden z portretów męskich zamieszczonych w *Książce pamiątek* (w *Sztukmistrzu* reprodukowany jako *Andrzej Towiański*, poz. 175) prezentuje niemal identyczne ujęcie postaci, jakie zastosował Norwid w swym autoportrecie, a co ciekawsze, powtarza ułożenie lewej ręki na piersi<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Warto w tym miejscu nadmienić, że wspomniany album (czy raczej – szkicownik Norwida), wraz z całym zbiorem artystycznych norwidianów będących własnością MNK, jeszcze w latach dziewięćdziesiątych minionego stulecia zmienił swe miejsce pobytu i znajduje się obecnie w Gmachu Głównym Muzeum. Nie ma wątpliwości co do identyfikacji opisanego rysunku. Chodzi mianowicie o szkic zatytułowany przez J. W. Gomułickiego *Norwid z papierosem* (nr inw. III-r. a. 1894/21).

<sup>9</sup> Tamże, s. 202-203.

<sup>10</sup> Również na innych portretach autorstwa Norwida ujrzyć można zbliżony układ ręki, z dłonią wspartą na piersi lub wsuniętą za poję ubioru (np. *Autoportret rzymski II*, *Pierwszy autoportret paryski*, portret Adama Mickiewicza z 1850 r. oraz dwa wizerunki Zygmunta Krasińskiego z lat czterdziestych XIX w.)

Obszernej, a przy tym najbardziej efektownej interpretacji doczekała się na kartach *Sztukmistrza* wspomiana już wcześniej olejna kompozycja, z uwagi na nierozpoznaną dotychczas ikonografię określona przez Gomulickiego jako *Zagadka*. Melbechowska-Luty uznała, że przedstawiona na tym niewielkim płótnie postać to bohaterka słynnej tragedii Williama Shakespeare'a – Lady Makbet. Inne elementy interpretacji pozostawmy z boku i pozostaniemy na poziomie opisu dzieła. Autorka wkłada w rękę kobiety „krótki, ukośnie zakończony sztylet z namotaną przy rękojeści sfałdowaną, białą tkaniną, której rąbek zwiesza się spod jej dłoni” (s. 220). Wprawdzie w innym miejscu dodaje, iż sztylet został namalowany niewyraźnie, tym niemniej nie opatruje swego rozpoznania choćby cieniem wątpliwości. Tymczasem jest to rekwizyt kluczowy dla analizy obrazu; to on właśnie stanowi, w powiązaniu z pozą i psychiczną charakterystyką przedstawionej kobiety, o kierunku tematycznej deszyfracji. Trudno jednak przyjąć bezkrytycznie ustalenia Melbechowskiej-Luty. Patrząc na obraz, noszący cechy olejnego szkicu o zatartych konturach, malowanego mało precyzyjnymi pociągnięciami pędzla (nie należy przy tym sugerować się słabą jakością reprodukcji zamieszczonej w *Sztukmistrzu* – oryginał dzieła nie oddaje bowiem znacząco większej liczby i jakości szczegółów), dostrzegamy przy prawej dłoni niewiasty białą plamę o nieregularnym kształcie. Jest to, być może, zgodnie z rozpoznaniem Autorki, zmięta chusta, ale niewykluczone, że artysta mógł również w ten sposób przedstawić na przykład rozwinięty kielich kwiatu (piwonii czy róży) lub zarys unoszonego do ust pucharu<sup>11</sup>. Nie sposób również, wyłącznie na podstawie analizy wizualnej warstwy dzieła (a nie dysponujemy przecież żadnymi dokumentami, które mogłyby uzupełnić naszą wiedzę na temat samego obrazu), orzec, że ukośna kreska widoczna poniżej dłoni to ostrze sztyletu (a może to łodyga kwiatu lub trzon kielicha?). Impastowa struktura warstwy malarskiej jest na tyle mało czytelna, że trudno tu o jednoznaczne i obowiązujące rozstrzygnięcia. Interpretacja Melbechowskiej-Luty wyrasta zatem z ustaleń, którym zarzucić można brak solidnych i niepodważalnych podstaw w obrębie samego opisu dzieła. Tym niemniej interpretacja ta ma pewne walory, z których Autorka z całą pewnością zdawała sobie sprawę, publikując tekst w obszernym katalogu wystawy poświęconej XIX-wiecznemu malarstwu, prezentowanej w Zamku Królewskim w Warszawie<sup>12</sup>. Przede wszystkim jest atrakcyjna, przynosi bowiem interesujące, dość sugestywne rozwiązanie ikonografii przedstawienia. W kontekście wyrażonych powyżej wątpliwości należy ją jednak traktować raczej jako hipotetyczną propozycję niż jako ostateczne i rozstrzygające określenie tematu. Ten bowiem nadal kryje w sobie zagadkę.

I jeszcze jeden przykład „atrybutywnej nadinterpretacji”, tym razem z dzieła Norwidowej grafiki. Chodzi o słynną litografię *Solo*, przedstawiającą samotną kobietę siedzącą pośród porzuconego instrumentarium orkiestrowego, na tle posępnego pejzażu

<sup>11</sup> Zob. katalog 46, poz. 516.

<sup>12</sup> *Zagadkowy obraz Norwida*. W: *Romantyzm. Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina*. Koncepcja wystawy i red. naukowa katalogu A. Morawińska. Zamek Królewski, Warszawa 1999-2000 s. 72-77, 254 (il. na s. 255).

z rozlewiskiem wodnym i obumarłym lasem. Według Melbechowskiej-Luty kobieta trzyma w rękę „instrument, zbliżony do fletu i fujarki”, ale i tutaj na próżno szukać „wypatrzonoego” przez uczoną przedmiotu. Doprawdy potrzeba mnóstwa dobrej woli, by wśród fałd obszernej szaty spowijającej postać kobiety dopatrzeć się choćby zarysów podłużnego instrumentu, choćby jakiejś nieśmiałej sugestii ukrytej w układzie śmiało kreślonych linii. Nawet jeśli Autorka dostrzegła tam ślad, który wskazuje na potencjalną obecność fletu, nadal pozostaje otwarte pytanie, czy na podstawie tak swobodnych i wątpliwych skojarzeń można budować podstawy interpretacji (zob. s. 268)<sup>13</sup>.

Przejdźmy teraz do ikonograficznej warstwy plastycznych kompozycji Norwida, a zatem do problemu identyfikacji osób, motywów, wreszcie tematów dzieł. Jak już wspomnieliśmy, ten aspekt analizy dzieła sztuki stoi w centrum zainteresowania Autorki monografii, która próbuje jak największą liczbę konkretnych realizacji wpisać w wykreśloną na kartach *Sztukmistrza* „tematyczną mapę”. W większości przypadków przyjmuje w tej kwestii wcześniejsze ustalenia, ugruntowane tradycją badawczą i edytorską. Istotnie, z reguły ich zasadność nie budzi poważniejszych wątpliwości, czy to w kwestii identyfikacji portretowanych przez Norwida osób, czy rozpoznania tematów scen figuralnych<sup>14</sup>. Często próbuje przy tym doprecyzować temat kompozycji, wskazując na potencjalne źródła inspiracji; zwłaszcza rozdział III *Sztukmistrza* obfituje w takie rozwiązania. Nie zawsze wszakże tego typu inklinacje znajdują wystarczające oparcie w analizie plastycznych realizacji. O ile powiązanie rysowanej piórką *Ballady* z literackim motywem Lenory (obecnym np. w balladzie Gottfrieda Augusta Bürgera oraz w *Ucieczce* Mickiewicza) wydaje się uzasadnione i wzbogaca recepcję pięknego, ekspresyjnego szkicu autora *Vade-mecum* (s. 227-228), o tyle łączenie schematycznie ujętych scen bitewnych (rysunki luźne oraz z kart *Albumu Orbis* I, BN) z wątkami *Iliady* – o czym już wspominaliśmy – nie znajduje potwierdzenia w analizie kompozycji plastycznych (s. 215). Na próżno szukalibyśmy w tych pobieżnych studiach, ukazujących mało czytelne zarysy postaci, choćby nieśmiały odniesień do motywów wywodzących się z *Iliady* czy nawet do jakichkol-

<sup>13</sup> Być może Melbechowska-Luty sugerowała się w tym przypadku fragmentem listu Norwida do Mariana Sokołowskiego (ze stycznia 1865 r.), który Autorka cytuje w swej książce, traktując go niesłusznie jako odautorską interpretację *Solo* (s. 267). W liście tym pisze Norwid o „Melancholii z fletem w rękę i włosiem plugawie nie uczesany” (PWsz 9, 155), ale nigdzie nie wspomina, by chodziło tu właśnie o postać przedstawioną na litografii *Solo*.

<sup>14</sup> Skopiowany przez Norwida fragment kompozycji E. Le Sueura (tzw. *Anioły*, zamieszczone w *Albumie ofiarowanym Teodorowi Jełowickiemu* – BN) przedstawia nie anioły, ale postacie świętych męczenniczek. A. Melbechowska-Luty nie koryguje błędu, nadto wspomina dodatkowo o zamieszczonej rzekomo w tym samym zbiorze innej kompozycji według Le Sueura, ukazującej anioły błogosławiące śpiącego człowieka. Takiej sceny próżno jednak w albumie szukać. Z kolei Autorka słusznie zauważa, że kompozycja określana dotychczas tytułem *Odyseusz u Eurydyki* przedstawia w istocie scenę rozpoznania Odysa przez starą piastunkę Eurykleję (MNW, nr inw. 160410). Dziwi tylko to, że określa ona tę pracę jako akwarelę, podczas gdy jest to prawdopodobnie podkolorowany sepią rysunek, a może nawet rycina wycięta z jakiejś publikacji.

wiek innych konkretnych wydarzeń. Nawet przedstawienie żołnierzy greckich (BN, *Album Orbis I*, nr inw. 1591, k. 9) należy traktować raczej jako studium uzbrojenia i metod walki starożytnych niż jako scenę z pola bitwy. Wprawdzie Melbechowska-Luty opatruje niektóre ze swych propozycji znakiem zapytania, towarzyszące im dosyć obszerne uwagi na temat literackich pierwowzorów niejako uprawomocniają sugerowane związki.

Pozostaje nam jeszcze do omówienia ostatnia interpretacyjna faza badawczych zmagañ z Norwidowską plastyką. Wiąże się z nią bezpośrednio kwestia „wewnętrznych”, nierzadko symbolicznych znaczeń artystycznych realizacji twórcy *Solo*. Jest ona o tyle istotna, że jedną z bardziej znaczących cech zarówno literackiej, jak i plastycznej twórczości Norwida jest eksponowanie w semantycznej warstwie dzieła zawartych w nim sensów i wartości uniwersalnych oraz wydobywanie spod powierzchni prezentowanych wydarzeń czy zjawisk ich głębokich znaczeń. Oczywiście problem odkrycia i interpretacji tych wewnętrznych pokładów treści, które nieraz wynikać mogą z czynników pozaintencjonalnych albo nawet odbiegać od tego, co Norwid chciał w danym dziele wyrazić, jest nader złożony. Wymaga nie tylko rozległej wiedzy, ale także intuicji oraz wyobraźni, a przy tym obarczony jest ze swej natury poważnym ryzykiem nadinterpretacji, ryzykiem przesadnego „winterpretowywania” w dzieło nieuzasadnionych, obcych mu sensów. Ten typ refleksji badawczej wydaje się być raczej zarezerwowany dla pogłębionych studiów jednego dzieła, a tylko w ograniczonym stopniu możliwy do wykorzystania w monograficznym opracowaniu całej twórczości danego artysty. Nie dziwi zatem, że Autorka *Sztukmistrza* niezbyt często sięga po tę metodę. Interpretując litografię *Solo*, próbuje wszakże ogarnąć możliwie największy obszar asocjacji, odwołując się zarówno do aktualnej sytuacji politycznej, jak i do bezpośredniego kontekstu biograficznego, towarzyszącego powstaniu kompozycji. Zestawia nadto pracę Norwida z ryciną *Melencolia I* Albrechta Dürera, korzystając z elementów interpretacji dzieła norymberskiego mistrza zaproponowanej ponad pół wieku temu przez Erwina Panofsky'ego<sup>15</sup>. Znajdziemy tu również nawiązania do bliskich wymowie litografii dzieł poetyckich autora *Vade-mecum* oraz spostrzeżenia dotyczące osobowościowych cech Norwida. Szkoda tylko, że wysuwane z przeprowadzanych analiz wnioski nie prowadzą do jakiegoś jasno określonego celu, a tworzą jedynie zbiór luźno powiązanych refleksji. Bardziej spójną interpretację zaproponowała Uczona w odniesieniu do pokrewnego tematowi *Solo* olejnego szkicu *Saturn z cyrklem nad globem ziemskim* (pomijamy nasze wątpliwości dotyczące atrybucji tej pracy). Kompozycja ta odwołuje się do utrwalonych wielowiekową tradycją związków pomiędzy melancholią i Saturnem, rozpatrywanych głównie na płaszczyźnie astrologii i psychologii, wykorzystuje przy tym repertuar środków ikonograficznych przynależnych

---

<sup>15</sup> Interpretacja Panofsky'ego nie jest wszakże ani jedyna, ani bezdyskusyjna. Prowadzone od ponad stu lat wnikliwe badania nad dziełem Dürera zaowocowały wieloma propozycjami interpretacyjnymi (zob. książkę Wojciecha Bałusa *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, w której jeden rozdział poświęcony jest właśnie *Melancolii I*. Tu również obszerna bibliografia przedmiotu).

plastycznym wyobrażeniu „melancholicznego bóstwa”. Autorka monografii podkreśla egzystencjalny wymiar Norwidowego przedstawienia, stwierdzając iż „*Saturn* Norwida przenosi ziemskie smutki do nieba, pochyla się w posępnej zadumie czy kontemplacji, mierząc obszary przynależne człowiekowi, terytorium życia i śmierci, rozpaczy i nadziei” (s. 273). Następnie włącza w obszar badawczych odniesień wątki autobiograficzne (podróż do Ameryki) oraz przywołuje inne „kontemplacyjne” szkice autora *Solo*. Interpretacyjne zabiegi prowadzą wreszcie do wiersza Norwida zatytułowanego *Plato i Archita*, „poświęconego wartościom idei i działania, kontemplacji i geometrii jako sztuki stosowanej”, w którym Melbechowska-Luty dostrzega powinowactwa z treścią obu plastycznych dzieł wyobrażających melancholię.

Autorka *Sztukmistrza* ulega niekiedy pokusie zbytniego, nieuzasadnionego biografizmu, czego przykładem mogą być interpretacyjne uwagi odnoszące się do takich prac, jak choćby *Śpiące dziecko*, *Rozpaczna ucieczka* oraz *Łódź z lirą (Kompozycja z łodzią żaglową)*. Wprawdzie bez odniesień biograficznych nie sposób w pełni zrozumieć wielu, tak plastycznych, jak i literackich prac Norwida, ale należy w tym względzie zachować sporą dozę dystansu i powściągliwości. Nie zawsze przecież koleje życia artysty, aktualne bądź minione wydarzenia w tak bezpośredni sposób oddziałują na kształt i wymowę dzieła, jak to można zaobserwować w akwafortcie *Le Musicien inutile*, kompozycji przedstawiającej *Sprzedaż Pegaza* czy w autoportrecie *Ipse ipsum* z r. 1857. Z reguły owe związki pomiędzy artystycznymi realizacjami i biografiami ich twórcy mają o wiele bardziej subtelną postać, a co się z tym wiąże, często wymykają się próbom jednoznacznego określenia. Stąd problematyczne wydaje się na przykład ujmowanie akwarelowego wizerunku śpiącego dziecka jako refleksyjnego wspomnienia Norwida z najwcześniejszego dzieciństwa (s. 209). Nie wskazują na to elementy przedstawienia, a i Norwidowskie cytaty przywołane przez Autorkę nie przemawiają wcale na rzecz takiej interpretacji. Również zawieszony u wezłowania dziecięcego łóżka obraz Maryi z Dzieciątkiem w żaden sposób nie przystaje, jak to sugeruje Melbechowska, do wizerunku Madonny, znajdującego się ongiś w sypialni matki artysty. Tamten obraz, skopiowany zresztą przez Norwida w *Księżce pamiątek*, prezentuje przecież odmienny typ ikonograficzny – jest przedstawieniem Matki Bożej bez Dzieciątka. Skoro brak bezpośrednich dowodów, odnośnienie akwarelowej sceny wprost do biografii Norwida należy uznać za nieuzasadnione. Idąc tym tropem, należałoby traktować jako wspomnienie z dzieciństwa każdy wizerunek dziecka namalowany czy narysowany przez Norwida. Nader wątpliwe wydają się także biograficzne odniesienia *Rozpacznej ucieczki* oraz *Kompozycji z łodzią żaglową* (s. 173). I tutaj interpretacyjnym pomysłem Autorki brak niestety przekonującej argumentacji.

Zgromadzone w *Sztukmistrzu* analizy wybranych dzieł plastycznych Norwida mają kilka poważnych braków. Przede wszystkim są nieliczne. Jest ich po prostu w książce za mało. Po drugie – są zbyt „zewnątrzne”, by nie powiedzieć powierzchowne; zbyt często interpretujący ulega przy tym wrażeniom i odczuciom, a unika ujęć obiektywizujących, za którymi stoi autentyczny trud („z potem czoła”) dochodzenia do prawdy. Po trzecie wreszcie luźno wiążą się z poprzedzającym je i następującym po nich wywodem Autorki. Nie prowadzą więc do uogólnień, do jakichś syntetycznych wniosków – stąd też nie wpływają zasadniczo na obraz całości rzeczy.

## 5. KONTEKSTY

Kontekst stanowi dla dzieła plastycznego istotne źródło twórczej inspiracji. Trudno zatem interpretować Norwidowe rysunki czy grafiki bez sytuowania ich w naturalnym, bezpośrednim lub nawet wydobytym przez interpretatora otoczu. Norwid bez kontekstów często pozostaje artystą niezrozumiałym. Rzecz jasna, trzeba pamiętać, że dzieło sztuki zachowuje wyraźną w stosunku do każdego układu odniesienia odrębność, która musi być – jeśli chcemy zachować jego tożsamość – bezwzględnie chroniona. Otóż w przypadku interesującej nas książki, Autorka rezygnuje z odniesień kontekstowych na rzecz ujęć immanentnych; przynajmniej deklaruje taką postawę badawczą; na s. 210-211 pisze tak:

Rozmyślając o Norwidzie-sztukmistrzu, można postawić sobie pytanie, czy w jego dziele należy doszukiwać się jakichś analogii z nurtami sztuki współczesnej? Sądźmy, że nie ma takiej potrzeby. Był on artystą prawdziwie niezależnym i niepokornym, a to, co najbardziej fascynuje w krwioobiegu jego twórczości, to nieustanny przepływ, krążenie idei. W tym zakresie był prekursorem, wizjonerem i wyrastał ponad epokę. W sztuce nie osiągnął mistrzostwa formy, ale to, co malował, rysował, rzeźbił było zawsze jednorodne (choć nie jednolite), podszyte [sic! – P. i E. Ch.] poważną myślą i własną prawdą jako głównym punktem odniesienia w świecie wartości. W sensie czysto formalnym jego plastyka wiązała się oczywiście z doświadczeniami i stylistyką sztuki XIX wieku (zwłaszcza w zakresie rysunku). Wyłamywał się jednak z zastanych kierunków, bardziej czerpał z wewnętrznych przeżyć niż z realiów rzeczywistości. Dlatego trudno go lokować w ramach wyraźnie zdefiniowanych prądów, tendencji czy stylów XIX wieku.

O ile ostatnie zdanie możemy uznać za bliskie ogólnym sądom i opiniom badaczy oraz krytyków na temat twórczości Norwida, o tyle pierwsza część wypowiedzi zmusza do zajęcia przeciwnego stanowiska. Fakt, iż twórca *Solo* „wyrastał ponad epokę”, nie oznacza zarazem, że zupełnie ignorował to, co działo się w sztuce drugiej połowy XIX w., że nie nawiązywał dialogu z aktualnością. Jego listy, pisane do prasy felietony, znane fakty z biografii (m.in. uczestnictwo w wystawach i światowych salonach) są świadectwem wręcz ogromnego zaangażowania poety w to, co działo się w ówczesnym malarstwie. Sama Autorka w I rozdziale książki przypomina przecież Norwidowy głos w dyskusji na temat realizmu w sztuce (chodzi m.in. o artykuł poświęcony twórczości Courbета). Wspomina również o jego dość ostrej krytyce polskiego malarstwa historycznego (m.in. twórczości Jana Matejki). A trzeba byłoby przecież więcej miejsca poświęcić jeszcze sympatii Norwida dla dzieł Ary Scheffera oraz Kornelego Stättlera; uznaniu dla Paula Delaroche’a, o ideowej wspólnotcie z malarstwem nazareńczyków czy celnej ocenie twórczości Gustave’a Doré’a i innych artystów. Nawet jeśli z jakimiś poglądami Norwid się nie zgadzał, jego żywe reakcje na współczesne mu wydarzenia artystyczne, chęć uczestnictwa w tych wydarzeniach pozostają poza wszelką dyskusją. Dalej: jeżeli twórczość Norwida należała do zjawisk artystycznie „wyosobnionych” (a nie wyobcowanych), kontestujących i negujących to, co było na zewnątrz niej, on sam musiał w jakiś sposób odnosić się do aktualnych wydarzeń w świecie sztuki, bo przecież mieszkał w centrum tego świata. Wszystko było na wyciągnięcie ręki. Galerie, wystawy, wielkie muzea, salony. Rzecz jasna,

z czasem brak pieniędzy, z którymi coraz bardziej się borykał, ograniczyły możliwości czynnego uczestniczenia Norwida w bieżącym życiu artystycznym. Nigdy jednak nie doprowadziły do zerwania z najbliższym mu otoczeniem. Jego korespondencja z ostatnich lat, obfitująca w żywe, nierzadko zgryźliwe sądy na temat choćby realizmu w malarstwie, w pełni to potwierdza. Wszystko są to, naturalnie, pośrednie przesłanki. Ale nie tylko one są tu istotne.

O tej zależności świadczą bowiem przede wszystkim dzieła. Weźmy karykaturę, a właściwie zespół karykatur z ostatnich lat życia Norwida (np. *La polemique moderne XIX siècle*, *Muza XIX wieku*, *Koncert*, *Sztuka i tyk* – wszystkie wymienione z ok. 1873 r., oraz *Architekturę*, *Rzeźbę* czy niezwykłą humoreskę *Klary Nagnioszewskiej samobójstwo* – z 1877 r.), gdzie bezpośrednio i szczerowo wypowiedzi współbrzmia z ekspresją pewnie prowadzonej kreski. Oszczędność, prostota ujęć, doskonałość proporcji między „opowiadającym” a „przedstawianym” przywodzą na myśl szkice Daumière’a, ówczesnego mistrza gatunku. Oczywiście trudno byłoby doszukiwać się bezpośrednich inspiracji i prostych zależności: prace Norwida (w tym przynajmniej przypadku) nie są „odrysami”. Nie w tym rzecz. Chodzi o styl, o tożsamość artykulacji, o podobieństwo tematów, jakie zajmowały obu artystów. Karykatury są także świadectwem żywego stosunku do rzeczywistości. „Dobitnie akcentują – jak podkreśla Justyna Syzdół w artykule poświęconym właśnie karykaturom twórcy *Solo* – aktualny związek Norwida ze współczesnością i jego obecność jako artysty”<sup>16</sup>.

Brak w książce (zgodnie z przyjętym przez Autorkę zamierzeniem) porównań z nurtem romantycznym, z którym – jak powiada Jan Sienkiewicz – najwięcej Norwida łączy: przede wszystkim zaś silnie efekty kontrastów (ogromna rola światłocienia w budowie kompozycji), także ideowy stosunek do dzieła<sup>17</sup>. Po stronie romantyków należy przecież umieścić prace przynoszące wizerunki dusz ulatujących z mogił, obrazy ruin, wędrowców, starców, także sceny fantastyczne. Znow zamilowanie (a może ekonomiczna konieczność?) Norwida do szkicu, rysunku i akwareli silnie łączy go z nurtem malarstwa krajowego. Kameralność przedstawień przypomina prace Teofila Kwiatkowskiego (nb. autorką dobrej monografii twórczości tego malarza jest... Melbechowska-Luty; warto wspomnieć, że wątek Norwidowski – jako istotny kontekst – pojawia się w tej książce dość często!)<sup>18</sup> ekspresja i swoista surowość mogłyby

<sup>16</sup> Syzdół, jw. s. 91.

<sup>17</sup> Sienkiewicz, jw. s. 76, 77.

<sup>18</sup> W książce o twórczości Kwiatkowskiego Melbechowska-Luty wskazuje m.in. na zbieżność obu artystów w zakresie sposobu portretowania kobiet i techniki. Kwiatkowski „tworzy – powiada Uczona – szczególne wizerunki kobiet – odrealnionych, ubranych w umowne, nierzeczywiste stroje, melancholijnych i pełnych smutnego wdzięku, często przedstawianych z małymi dziećmi – romantyczne postacie, które nasuwają skojarzenia z podobnie nastrojowymi wizerunkami kobiet, malowanymi przez Cypriana Norwida” (*Teofil Kwiatkowski 1809-1891*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1966 s. 86). W innym miejscu z kolei wspomina o zbieżności w operowaniu nastrojem i liryzmem. „Stworzony przez Kwiatkowskiego oryginalny genre liryzmu, poetyki i nastroju nie znalazł współcześnie naśladowców, ani wyraźnych analogii w sztuce polskiej. Z naszego malarstwa najbardziej uchwytnie związki łączą go z Norwidem. Podobna wrażliwość, uczulenie na formy



z kolei kojarzyć się z twórczością Piotra Michałowskiego. Sugerował to niegdyś wspomniany Jerzy Sienkiewicz:

Podobnie, mimo niewspółmiernej z Michałowskim skali, twórczość plastyczna Norwida przełamuje osławioną polską zaściankowość i partykularyzm. Uwidocznia się to w poznanej już wyżej postawie artysty i w tych formalnych zagadnieniach, które – choćby w owych na oko niepozornych, tonowanych rysunkach, szybkich i wymownych liniach karykatury, w grafice i próbach akwarelowych – wyrastają z głębokiego odczucia odrębnych właściwości języka plastyki w porównaniu do innych dziedzin twórczości artystycznej<sup>19</sup>.

Zwraca też uwagę Norwidowe zamiłowanie do portretu (również do autoportretu). Widać wyraźnie, jak artysta – podążając śladem romantyków – unika zwykłej „fotograficznej” i naśladowczej reprodukcji postaci, ale stara się wychwycić jej „wnętrze”, dotrzeć do tego, co duchowe i nieuchwytnie. Z kolei na kompozycjach religijnych wyraźne piętno odciskają akademicy tradycjoniści, głównie zaś te nurty, które starały się uwypuklać – w czasie, gdy zauważalne stało się zejście malarstwa religijnego do poziomu malarstwa rodzajowego – zwrot ku dawnej sztuce sakralnej. Myślimy tu np. o Paulu Delaroche’u, Overbecku, a nawet o Corneliusie, którego Norwid krytykował pośrednio w noweli *Menego*. Znaczna, choćby ilościowo, obecność tematyki religijnej w twórczości plastycznej Norwida jest zastanawiająca. Wpływ miało tu zapewne wiele czynników: poglądy, twórczość poetycka, ale także religijna atrofia współczesnych mu artystów, odczuwalna zwłaszcza w Paryżu, w którym dominował wówczas realizm i naturalizm oraz rodzący się impresjonizm, zapowiadający zupełnie nową jakość i nowe wartości w sztuce.

To wprawdzie przykłady drobnych kontekstowych uchybień w wywodzie Autorki, jednakże skutecznie fałszują one obraz Norwida-artysty. Bywa, że wyzyskany kontekst jest nietrafny. Tak dzieje się w przypadku wątpliwego – naszym zdaniem – co do atrybucji obrazu *Saturn z cyrklem*. O ile zestawienie domniemanej pracy Norwida z XVI-wieczną ryciną Jakuba I de Gheyna nie budzi sprzeciwu, o tyle podobny zabieg ze słynnym dziełem Williama Blake’a, przedstawiającym Urizena Stwórcę (*Urizen stwarzający świat* albo *Stworzenie świata*; 1791, 30,4 x 23,6 cm; monotypia, akwaforta, akwarela i tusz) budzi poważny opór. Angielski artysta z wielką starannością stworzył swoją postać, która zdaje się wyłaniać ze słońca i trzyma w ręku świetlny cyrkiel; wizerunek Urizena jest bardzo rzeźbiarski; widać, jak lekkie i pewne pociągnięcie pędzla wyznacza kontury ciała z dużą dokładnością. U Norwida zaś mamy do czynienia z zamazywaniem konturu, zwłaszcza szaty i ciała postaci – ruchy są tu dość zama-

drobne i delikatne, stale przewijający się u obu pierwiastek idealizmu, występujący zwłaszcza w oddaniu postaci i rysów kobiet, analogie czysto techniczne, widoczne w rysunku i sposobie posługiwania się akwarelą, wszystko to zbliża w wielu momentach twórczość Kwiatkowskiego do dzieła Norwida malarza” (tamże s. 121). W kontekście tych słów dziwi w *Sztukmistrzu* absencja relacji Norwida choćby tylko do Kwiatkowskiego, którego nazwisko pojawia się, i to zdawkowo, jedynie dwukrotnie.

<sup>19</sup> S i e n k i e w i c z, jw. s. 75, 76.

szyste, nie ma w nich jakiegó specjalnej dbałości o ścisłość i dokładność (zwłaszcza w obrazie twarzy). Sama postać sprawia wrażenie zamyślonej (stąd zapewne sugerowany przez Melbechowską-Luty podtytuł: *Melancholia*), z kolei u Blake'a mamy wyraźny ruch: gest postaci powołującej świat do istnienia, padające ze środka obrazu promienie światła wywołują efekt odśrodkowy. A zatem są to różnice nie tylko w zakresie zastosowanej techniki, ale i w zakresie ikonografii. Jedynym elementem wspólnym wydaje się ów cyrkiel, choć i tu trudno mówić o podobieństwie: realny przedmiot z obrazu Norwida kontra cyrkiel-światła z obrazu Blacke'a.

Na s. 210-211 w przypisie 336 Melbechowska-Luty podejmuje polemikę z Jolantą Polanowską – wspomnianą wcześniej autorką hasła *Norwid Cyprian* w *Słowniku artystów polskich*. Rzecz dotyczy właśnie układu odniesienia dla Norwidowej plastyki. Krytykując stanowisko Polanowskiej, która doszukuje się pokrewieństw twórcy *Solo* nie tylko w nurcie romantycznym i realizmie, ale również w neoromantyzmie (tzn. symbolizmie i ekspresjonizmie, w modernistycznym idealizmie i estetyzmie), powiada:

Fenomenu literackich i plastycznych dokonań poety nie da się wytłumaczyć przez porównywanie ich ze współczesnymi prądami, lub wpisanie w te, które nadeszły później. Norwid – realista? Zwolennik estetyzmu, symbolista i ekspresjonista. Nawet kwestia jego „romantyzmu” nie jest jednoznaczna. Wymienione przez autorkę terminy (lub jeśli wolimy: pojęcia), przyjęte w historii sztuki, są ściśle osadzone w czasie historycznym i nie należy ich „przesuwać”, przypisując żyjącemu wcześniej artyście, jeśli nawet wyprzedzał on swoją epokę. Kiedy Norwid umierał w 1883 roku, nikomu nie śniło się jeszcze o modernizmie, ekspresjonizmie, symbolizmie.

Właściwie zgoda: nikomu się nie śniło... no, może poza symbolistami (tu byśmy się upierali i stali twardo po stronie Polanowskiej). Ale mniejsza o detale. Jeśli przyjmiemy (co podkreśla na każdym kroku w swojej książce Melbechowska-Luty), że sztuka Norwida należy w zakresie właśnie ikonograficzno-formalnym do zjawisk niezwykle i odosobnionych, to odrzucane przez Autorkę konteksty nie są aż taką niedorzecznością i anachronizmem. Przyjmując, iż Norwid to zjawisko odosobnione, niezwykle i oryginalne, trzeba zarazem uświadomić sobie, że rozpoznanie owej oryginalności wymaga czasami tła, które może z punktu widzenia „datownika” niezupełnie się zgadza, ale z punktu widzenia deszyfracji kodu, jakim posługuje się autor, jest nader wskazane. Swego czasu Stefan Sawicki porównywał niekonwencjonalne – jak na wiek XIX – zabiegi z zakresu semantyki poetyckiej autora *Rzeczy o wolności słowa* do poezji współczesnej – przede wszystkim do nurtu, który „zwykliśmy nazywać poezją lingwistyczną”<sup>20</sup>. Natomiast w klasycznej monografii poświęconej Norwidowi Zdzisław Łapiński pisze o autorze *Vade-mecum* jako o pisarzu wyprzedzającym rozwój społeczny i intelektualny swoich czasów. Ukazuje go w ramach wzorca charakterystycznego dla inteligencji XX w. Podobnie jest z chrześcijańską postawą poety, z jego religijnymi poglądami, które przyjmuje się za tradycyjnie ortodoksyjne, ale z obecnego punktu widzenia, a więc z perspektywy Vaticanum Secundum, a nie z perspektywy

---

<sup>20</sup> S. S a w i c k i. *Z zagadnień semantyki poetyckiej Norwida*. W: t e n Ź e. *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986 s. 40.

jego współczesności. W przypadku Norwida, o którym Zofia Stefanowska napisała niegdyś, iż jest on romantykiem „przesuniętym niejako w czasie”<sup>21</sup>, porównania, które tradycyjna komparatystyka mogłaby uznać za nieprawdopodobne, należy uznać za ważne i potrzebne. Nierzadko dzięki nim możemy lepiej zrozumieć artystę, lepiej poznać jego świat wewnętrzny.

Także dość sucho i powierzchownie wypada w książce kwestia filiacji Norwida ze sztuką dawną. Chodzi o malarstwo mistrzów włoskich (głównie florenckich), hiszpańskich (choćby Ribery czy El Greca), niderlandzkich (jak Ruisdael, Rembrandt) czy niemieckich (jak Dürer) – kontekst, który nieustannie przewija się przecież (co dobitnie widać w I rozdziale książki) w krytycznych wypowiedziach samego Norwida. Tu i ówdzie możemy napotkać drobne uwagi „wpływołoga”, jak np. na s. 141, gdzie mowa o związku dzieł plastycznych twórcy *Solo* z tradycją rembrandtowską: o podobieństwie tematu, o stylistycznych zapożyczeniach, o technicznej i ideowej inspiracji pracami wielkiego Holendra. W wywodzie na temat litografii *Solo* mamy z kolei nawiązanie do Dürerowskiej *Melancholii*, która według Autorki (podążającej za wywodzącą się od Przesmyckiego interpretacyjną tradycją) inspirowała Norwida. Wszystko to jednak zbyt szczupłe i ogólne; brak analiz porównawczych w zakresie stylu, ikonografii, techniki, gry konwencjami etc. Brak także zestawień szerszych, chciałoby się rzec – bardziej kompleksowych, przemyślanych, takich, które próbowałyby dotrzeć do sedna Norwidowej sztuki. A przecież już to, że znaczną liczbę zachowanych rysunków i akwrel twórcy *Vade-mecum* stanowią przerysy fragmentów lub całości dawnych dzieł znanych malarzy, musi zastanawiać. Odzwierciedla to zwłaszcza sztuka sakralna Norwida. W niej bowiem najpełniej ujawnia się tendencja do wielokierunkowej i wielowymiarowej inspiracji wielkimi dziełami XV-XVIII w. Można tu wręcz mówić o swoistym eklektyzmie: oprócz Rembrandta są bowiem na pracach Norwidowych postacie i sceny niemal żywcem wyjęte z wielkich fresków Rafaela (w pomniejszonej jedynie skali), obok scen z Dürera – szkice z obrazów Rubensa (np. ze słynnego *Zdjęcia z krzyża*), a obok eterycznych i niemal mistycznych obrazków Le Sueura sugestywne wizje mistrzów weneckich (Tintoretta, Veronese’a). Przykłady można by wręcz mnożyć. Każdy rysunek czy akwabela Norwida nosi jakieś piętno – jeśli nie bezpośrednio, to przynajmniej pośrednio wyrażonej (w stylu, poprzez temat, ikonografię) – europejskiej tradycji malarskiej. Zarzut? Nie, ponieważ zgodnie z wypracowaną przez siebie zasadą Norwid stara się „być sumienny w obliczu źródeł”, a zarazem tę sumiennność stale konfrontuje z chwilą obecną, stale ją przekształca, formułuje w sposób twórczy. Sztuka naśladowania jest u niego sztuką twórczej konfrontacji, a nie prostego i beznamiętnego powielania wzorów.

Brak szerokich układow odniesień deformuje obraz Norwidowej twórczości. Panująca w książce *Sztukmistrz* zasada immanencji opisu dzieła sprawia, że otrzymujemy sylwetkę artysty zawieszoną w próżni. Artysty, który wprawdzie na każdym kroku deklaruje swoją przynależność do tradycji, prowadzi spór ze współczesnością, lecz

<sup>21</sup> Z. S t e f a n o w s k a, *Norwidowski Farys*. W: t a.ż. *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993 s. 140.

zarazem swoją sztukę izoluje wobec tego naturalnego otocza. Być może w ten sposób Autorka chciała uwypuklić oryginalność Norwidowego dzieła? Bronić go przed wtórnością? Jeśli tak, to obrona strategia – niestety – zwróciła się przeciw przyjętym założeniom. Wizja artysty „wyosobnionego”, wyizolowanego wobec sztuki innych artystów, nijak się ma przecież do faktycznego stanu rzeczy.

#### 6. MYŚL O SZTUCE

Drugi człon podtytułu książki Melbechowskiej-Luty wskazuje, że monografia prócz refleksji nad twórczością plastyczną dotyczy również Norwidowej „myśli o sztuce”. Decyzję o równorzędnym łączeniu obu tych sfer działalności Norwida w jednej monografii już wcześniej ocenialiśmy negatywnie. Ale znacznie więcej naszych zastrzeżeń budzi samo wykonanie.

Podjmując wątek Norwidowej estetyki, Autorka chciała zapewne podkreślić, że autor *Rzeczy o wolności słowa* był nie tylko artystą, lecz również myślicielem, dążącym do krytycznego, a nawet teoretycznego ugruntowywania swoich poglądów dotyczących sztuki<sup>22</sup>. Po takim sygnale czytelnik oczekiwałby znacznych partii tekstu poświęconych tej problematyce, może nawet liczyłby na konfrontowanie poglądów estetycznych Norwida z jego praktyką twórczą. Zadanie to byłoby bez wątpienia ambitne. Może nazbyt ryzykowne, lecz mogłoby okazać się naukowo owocne. Lektura książki nie spełnia jednak naszych oczekiwań. Stosunkowo niewiele znajdziemy tu fragmentów przybliżających wspomnianą sferę aktywności Norwida. Pojawiają się one – i to w postaci szczątkowej – przede wszystkim w I rozdziale *Sztukmistrza*.

Melbechowska-Luty wskazuje tu na zainteresowania Norwida rozległymi obszarami sztuki: od czasów pierwotnych aż do XIX w. Wymienia epoki i nazwiska artystów bliskich twórcy *Solo*, zarówno tych zagranicznych, wielkich, powszechnie uznanych: Fidiasza, Fra Angelico, Rafaela, Michała Anioła, Dürera czy Benvenuto Celliniego, jak i rodzimych, choćby współczesnych mu: Wojciecha Kornelego Stattlera, Aleksandra Orłowskiego czy Leona Kaplińskiego. Na ogół jednak otrzymujemy dość zdawkowe informacje o tym, co Norwid sądził na temat danego artysty, co o nim i gdzie napisał. I znów – jak w pozostałych partiach książki – odczuwamy brak pogłębionej refleksji analityczno-interpretacyjnej poświęconej ocenom i opiniom poety: czy wpisują się one w jakieś szersze dyskusje, czy były czymś stałym, czy też ulegały jakimś przemianom w czasie?

Wypowiedź Uczonej nie jest wyraźnie sproblematyzowana. Obcujemy z fragmentami, które najczęściej, niestety, nie są ze sobą powiązane retoryczno-logicznie. Takim negatywnym przykładem może być część rozdziału I poświęcona kwestii sztuki narodowej. Najważniejszym tekstem – obok rozprawy *O sztuce (dla Polaków)* i artykułu *Do Spartakusa (o pracy)*, w którym Norwid dotyka tej problematyki – jest *Promethi-*

---

<sup>22</sup> Zob. E. W o l i c k a. „Przymierza luk” – o sztuce w pismach Cypriana Norwida. „Studia Norwidiana” 19:2001 s. 33.

dion. Autorka sygnalizuje, że będzie ją zajmował właśnie ten temat. Zamiast jednak refleksji nad funkcją sztuki narodowej, która decyduje w tej koncepcji o odrębności i tożsamości kultury każdego narodu, nad jej prymarną rolą (co zresztą wyróżnia Norwida wśród innych propagatorów sztuki ludowej i tzw. sztuki stosowanej), nad wagą i znaczeniem w niej pierwiastka ludowego, łączącego w sobie zmysł praktyczny z instynktowną wrażliwością na piękno wykonywanego przedmiotu... zamiast tego wszystkiego mamy wywód dotyczący znaczenia tytułu, budowy i kompozycji utworu. Dalej jeszcze mowa o autokreacji w poemacie, o wątku gladiatora, o platońskich inspiracjach, tak że oddalamy się coraz bardziej od wyjściowego zagadnienia. Wprawdzie na s. 68 pojawia się obszerny cytat z *Epilogu*, traktujący o uczestnictwie narodów w ogólnonarodowej sztuce, jednak i on nie zmienia negatywnego wrażenia problemowej różnorodności, odwodzącej czytelnika od zasadniczej myśli.

Podobnie jest z kwestią najważniejszą – z odpowiedzią na pytanie: czym jest dla Norwida sztuka? I choć Autorka – właśnie głównie przy okazji *Promethidiona* – raz po raz o to zagadnienie zahacza, nie zdobywa się na jakąś poważniejszą wypowiedź, choćby wypowiedź referującą i porządkującą wcale przecież pokazaną literaturę przedmiotu. Zwłaszcza solidna i dobrze przeprowadzona lektura *Wstępu do Promethidiona* mogłaby stanowić punkt wyjścia do takiej refleksji. Niegdyś tę część utworu Stefan Sawicki w swej edycji poematu trafnie nazwał *Odą do sztuki*, która „opiera swą konstrukcję na wyakcentowaniu wartości, jakie ofiarowuje człowiekowi ta dziedzina jego aktywności”<sup>23</sup>.

Ale nie tylko w aksjologicznej warstwie Autorka mogła poszukiwać nowatorstwa Norwida. Dotyczy to również zakresu, jaki zdaniem poety przysługiwał sztuce. Sztuka nie miała w tej koncepcji właściwie granic. Ściśle związana z pięknem, dobrem i prawdą, prowadziła człowieka do Boga – zrodzona z miłości artysty, dążyła zarazem do zespolenia z miłością doskonałą.

Stosunkowo najmniej kontrowersji budzi w tym bloku tematycznym związek sztuki i pracy ludzkiej. Problem zresztą zadowolony w badaniach i dość dobrze opisany jeszcze przed II wojną światową<sup>24</sup>. Szkoda jednak, iż Melbechowska-Luty nie podejmuje wymiaru sakralnego sztuki w rozumieniu Norwida. I choć podkreśla, iż w *Promethidionie* wszechobecna jest „również głęboka inspiracja religijna”, to natychmiast dorzuca, iż przejawia się ona „między innymi w tym, że platońskie kategorie Piękna, Dobra i Prawdy przekładają się tu w naturalny sposób na analogiczne wartości chrześcijańskie” (s. 74), co pomniejsza czy nawet ogranicza zakres Norwidowej myśli. Głucho też o niezwyklej roli pośredniczącej, jaką wyznaczył poeta sztuce. I nie chodzi tu wyłącznie o jej współuczestnictwo wraz z pracą w przywracaniu Bożego obrazu

<sup>23</sup> S. S a w i c k i. *Wstęp*, W: C. N o r w i d. *Promethidion*. Oprac. S. Sawicki. Kraków 1997 s. 19. „Biblioteka Polska”. Red. J. Błoński.

<sup>24</sup> Relację sztuki i pracy w Norwidowych pismach, zwłaszcza w *Promethidionie*, omówił dość szczegółowo w tamtym czasie Jan Piechocki w książce *Norwidowa koncepcja sztuki-pracy*. Poznań 1929.

w człowieku, lecz o pośredniczenie w doświadczaniu nadnaturalnego i tego, co święte. Stosunek sztuki do religii stanowi jeden z zasadniczych problemów estetyki Norwida. W kilka lat po napisaniu *Promethidiona* pojawi się wyraźnie w broszurze *O sztuce (dla Polaków)*, gdzie Norwid powiada m.in.:

Jakoż wobec religii sztuka, samoistność swą tracąc, wstępuje już w porządek potęgi wyższej życia, gdzie o tyle tylko żywa jest sobie, o ile litery światłem staje się, o ile kona sobie, a n a j j a ś n i e j s z y m - t a j e m n i c o m wiary objawionej, jako uwidomialającej ciało, postać i forma, potęguje (PWsz 6, 343).

Rozumiana w ten sposób sztuka rozwija się w rzeczywistości społecznej i „w obliczu dziejów”: od pierwotnej formy ku idealnej doskonałości, a proces ten, rozciągnięty w czasie, jest podstawową częścią dziejów świata. Zagadnienie to pojawia się głównie w *Sztuce w obliczu dziejów* – dziele będącym studium rozpoczętego i nigdy niedokończonego przez poetę projektu historii powszechnej i jednocześnie filozofii sztuki od prapoczątków do czasów autorowi współczesnych. Historiozoficzny sens sztuki – ten tak romantyczny na wskroś rys refleksji artysty – został zupełnie przez Melbechowską-Luty pominięty. Brak też w rozdziale I szerszych kontekstów, dotyczących związków Norwida z estetyką drugiej połowy XIX w., zarówno polską, jak i francuską.

Sens sztuki w ogóle, sztuka a naród (sztuka narodowa), sztuka a religia, sztuka w obliczu dziejów – to wybrane zagadnienia Norwidowej estetyki. A przecież, aby przynajmniej z grubsza zarysować jej całość, trzeba byłoby koniecznie wspomnieć jeszcze o społecznej roli artysty, o związku sztuki z rzemiosłem, o realizmie i historyzmie w sztuce, o związku sztuki ze współczesnością, nie mówiąc już o bardziej szczegółowej i doraźnej problematyce, jak choćby współczesne wystawiennictwo, oceny nowych nurtów i prądów artystycznych, sztuka a popularyzacja etc. Z tego punktu widzenia książka Melbechowskiej-Luty daleka jest od kompletności. Można nawet powiedzieć, że Autorka się o nią nie stara, pomimo (przypomnijmy) podtytułowego wyróżnika, który bądź co bądź zobowiązuje.

## 7. ADDENDA

Przejdźmy teraz do drugiego planu *Sztukmistrza*. Chodzi o dodatki i uzupełnienia w postaci ilustracji, indeksów, aneksów. Pod tym względem Melbechowska-Luty korzysta z wszystkich dobrodziejstw współczesnej sztuki edytorskiej. Książka została bowiem zaopatrzona w obszerny aneks, który składa się z dwóch części. W pierwszej znalazły się *Głosy o twórczości artystycznej Norwida. 1844-1947 (Wybór)*, w drugiej zaś, nazwanej *Zbiór Edwarda Krakowskiego – Protokół z Posiedzenia w Bibliotece Polskiej w Paryżu z dnia 21 grudnia 1938 r. w sprawie Zbioru Norwidowskiego p. E. Krakowskiego*. Chodzi o kolekcję nazwaną zbiorem Edwarda Krakowskiego, zawierającą – jak pisze Melbechowska-Luty w krótkim „przedśłowiu” – „zespół domniemanych obrazów, akwarel, rysunków i rycin Cypriana Norwida” (s. 325), zgromadzony w latach trzydziestych XX w. w Paryżu. Krakowski zakupił większość rzekomych norwidianów

od różnych, często przypadkowych osób. W r. 1938 kolekcjoner chciał zorganizować wystawę zebranych przez siebie prac. Wówczas to Biblioteka zwróciła się do Jerzego Sienkiewicza o przeprowadzenie profesjonalnej ekspertyzy zbioru. „Sienkiewicz niemal w całości podważył jego autentyczność, co zostało odnotowane w protokóle posiedzenia w Bibliotece Polskiej” (s. 325).

Szkoda, że Autorka prócz tej – bardzo zresztą cennej – publikacji ważnego dokumentu nie zamieściła jakichkolwiek innych komentarzy i artykułów na temat dość głośnej w międzywojniu sprawy „norwidianów Edwarda Krakowskiego”. Nie odnotowuje także, co było podstawą edycji *Protokołu*. Czy był to autentyczny dokument ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu, czy też może jakaś jego kopia, która znajduje się w Polsce (np. w Muzeum Narodowym w Warszawie lub w Bibliotece Narodowej)? Nie wspomina też o dalszych losach kontrowersyjnej kolekcji – o tym choćby, że obecnie znajduje się ona w zbiorach Muzeum Narodowego.

Zupełnie dobrze, jeśli chodzi o noty bibliograficzne, przedstawia się natomiast pierwsza część *Aneksu: Głosy o twórczości artystycznej Cypriana Norwida 1844-1947*, zawierająca ułożony chronologicznie wybór różnych wypowiedzi dotyczących plastycznej twórczości Norwida, poczynając od raportu Ludwika Orpiszewskiego z 1844 r., w którym incydentalnie mowa jest o artystycznym talencie Norwida, aż po artykuł Kazimierza Wyki pt. *Rehabilitacja bardzo częściorowa*, zamieszczony w „Przeglądzie Artystycznym” z 1947 r. Chciałoby się jednak zapytać: dlaczego Autorka doprowadziła tę antologię tylko do 1947 r.? Niestety Melbechowska-Luty nie tłumaczy się ze swojej decyzji. Podobnie nie wyjaśnia kwestii wyboru tekstów zamieszczonych w *Aneksie*. Można byłoby założyć, że wybór jest domeną swobody opracowującego, że znaczna doza subiektywizmu jest w tym względzie rzeczą nieuniknioną, a nawet pożądaną, jeśli całość ma zachować jakiś charakter. Jednak praktyka wydawnicza dowodzi, iż sami „antologięści” czują potrzebę uzasadniania swoich decyzji, a przynajmniej krótkiej eksplikacji kryteriów i prezentacji przyjętej metody.

Wybór Melbechowskiej-Luty budzić może kontrowersje jeszcze z jednego powodu. Otóż w przypadku tekstów będących luźnymi wypowiedziami na temat twórczości plastycznej Norwida często w *Aneksie* obcujemy z fragmentami. Dotyczy to zwłaszcza tych sądów, które powstały za życia Norwida. Pochodzą one głównie z listów, dzienników, przygodnej prasy. Proces „wycinania” pewnych partii wypowiedzi, acz bolesny, wydaje się nieunikniony. Tak też czyni Autorka. Cytuje wyłącznie to, co dotyczy samego Norwida i jego plastyki. Za jej decyzjami w tym zakresie nie podąża jednak staranność opracowania edytorskiego. Poza zdawkową informacją na temat źródła „wypisu” nie otrzymujemy nic ponadto. Trudno przecież czytać, w sposób w pełni satysfakcjonujący, fragmenty raportu Orpiszewskiego, jeśli się nie zna całego kontekstu biograficznego i Norwida, i „agenta” domu Czartoryskich. W takich wypadkach chciałoby się mieć pod ręką stosowny przypis lub komentarz edytorski. Do komentarzy Józefa Ignacego Kraszewskiego: jednego z *Kartek z podróży 1858-1864*, drugiego z *Rachunków*, obok objaśnienia biograficznego, przynoszącego krótką charakterystykę specyfiki stosunków między artystami, potrzebny byłby również komentarz do samych tekstów Kraszewskiego: ich specyfiki, podejmowanych w nich tematów etc. Podobnie jest z fragmentem klasycznej książki Tadeusza Makowieckiego *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie*

*Wyspiańskim* oraz świetnego, przywołanego tu już artykułu Jerzego Sienkiewicza. W pierwszym przypadku brakuje zwykłej informacji na temat miejsca cytowanej wzmianki w strukturze tomu i motywacji jej umieszczenia przez Makowieckiego, a jeśli chodzi o drugi przypadek, to należałoby wspomnieć, że tekst był pisany z myślą o przewodniku po słynnej wystawie norwidowskiej, urządzonej w 125. rocznicę urodzin poety (wydany był w katalogu tej wystawy): to w znacznym stopniu tłumaczy jego formę i sposób ujęcia prezentowanej w nim problematyki. W przeważającej większości (o ile nie w całości, może poza dopiero co wspomnianym artykułem Sienkiewicza) teksty zgromadzone w *Aneksie* są wypowiedziami krytycznymi i publicystycznymi. A zatem kwestia gatunku, rozmiaru, rodzaju czasopisma, kiedy i w jakim sąsiedztwie tekst został ogłoszony, jakie były uwarunkowania historyczne, społeczne, kulturowe, biograficzne i inne, czasami mają doniosłość nie mniejszą od samej zawartości takiego tekstu. Brak filologicznego „aparatu” musi zatem budzić przynajmniej niedosyt.

Oczywiście, jest jeszcze problem doboru tekstów. Od niego właściwie trzeba by zacząć. Czy jest on świadomy, reprezentatywny? Czy przynosi jakiś obraz krytyczno-badawczy, który wzmacnia właściwy tekst książki (niekoniecznie w sposób komplementarny)? Czemu ma on właściwie służyć? Czy samej książce? A może czytelnikowi, który dzięki temu ma sobie wyrobić pogląd na temat dotychczasowej tradycji krytyczno-badawczej? Wspomniana już cezura: 1947 i brak wyjaśnień ze strony Autorki w znacznym stopniu ograniczają możliwości rzetelnej oceny. Brak dialogu między tekstami *Aneksu* z okresu międzywojennego byłaby sygnałem, świadczącym o przypadkowości doboru. Gdyby znów przyjąć, że Autorce chodziło nie o przedstawienie wymiany myśli i poglądów krytycznych czy badawczych na temat twórczości plastycznej Norwida, ale o reprezentatywność (rozumianą jako różnorodność) rozmaitych świadectw recepcji dzieła twórcy *Scherzo* na przestrzeni stu lat, to absencja w tym zestawie wielu wypowiedzi publicystycznych, krytycznych, a nawet naukowych, nie potwierdza domniemanej intencji. Razi też – i to zarzut chyba poważniejszy – nieobecność głosów na temat estetyki Norwida, którą tak bardzo interesowano się zwłaszcza w okresie międzywojennym.

Jednym z ważnych elementów uzupełniających podstawowy tekst *Sztukmistrza* są ilustracje. Po raz pierwszy zgromadzono tak wielką liczbę reprodukcji prac malarskich Norwida: ponad 340 czarno-białych i 16 barwnych. Wprawdzie nadal jest to liczba daleka od kompletu (całość zachowanego dorobku Norwida należy ocenić na 1500-1800 pozycji), trzeba jednak podkreślić, że zarówno liczba, jak i jakość reprodukcji budzi podziw. Zwłaszcza gdy zestawimy ten zbiór z innymi publikacjami, np. w XI tomie *Pism wszystkich*, który uchodził dotąd za najbogatszy wybór prac plastycznych Norwida, Gomulicki zamieścił ponad setkę średniej jakości czarno-białych i 12 plansz barwnych reprodukcji. Jest zatem książka Melbechowskiej-Luty cennym „albumem” Norwidowych prac artystycznych: tym bardziej że wiele z nich z rzadka jest reprodukowanych, inne znów zostały tu zamieszczone w ogóle po raz pierwszy. Każdą reprodukcję zaopatrzone w krótki podpis, który został powtórzony w znacznie szerszej wersji w spisie ilustracji, gdzie podano także wymiary pracy, sygnatury i podpisy, materiał, jakim posłużył się artysta, oraz miejsce przechowywania (wraz z sygnaturą zbioru), a ponadto źródło zamieszczonej fotografii. Pomysł godny pochwały. Czasem



jednak zawodzi precyzja wykonania. Oto kilka negatywnych przykładów. W pozycji 40 w opisie do akwaforty *Parabola o świecy pod korcem (Modlitwa dziecka)* nie zanotowano napisu, który Norwid umieścił pośrodku ryciny, tuż nad głowami dzieci: „On n’allume point une chandelle pour la mettre sous un / boisseau”. Przy pozycji 138 z kolei czytamy: „*Chłop*, oł., 16,5 x 12, sygn. „to rysował Norwid 1850”, MNK, Oddz. Czapskich, nr inw. III r. a. 1893, k. 6. Repr. S. Stępniewski” (s. 357). Ale i na reprodukcji, i na „żywym” rysunku (rzecz sprawdziliśmy z autopsji!) brak jakiegokolwiek napisu. Do tego błędnie podano informacje źródłowe; powinny one brzmieć: „MNK, Oddz. Czapskich, nr inw. III r. a. 1892, k. 5”. W przypadku niektórych prac nieścisłości czy błędy budzą podejrzenia, że Autorka dane do opisu brała z drugiej ręki. Oto informacja do rysunku *Wanda*: „pióro, tusz, napis: „Wanda”, rys. znany z fotografii ze zbiorów Z. Przesmyckiego w BN. Fot. BN.”. Faktycznie praca ta znajduje się w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu, ściślej – w Muzeum Adama Mickiewicza, w tzw. albumie Heleny Mickiewiczówny, córki Władysława Mickiewicza (nr inw. 117), który zawiera 106 rysunków i akwarel, m.in., prócz kilku prac autora *Vademecum* – także prace Andriollego, Juliusza Kossaka, Teofila Kwiatkowskiego, Teofila Lenartowicza, Bronisława Zaleskiego. Obok rysunku Wandy znajduje się na tej samej karcie<sup>25</sup> również Norwidowy rysunek przedstawiający postać kobiety w mundurze, z fajką, z ręką na temblaku i z monoklem (przypuszczalnie jest to portret Emilii Plater). Umieszczona niżej sygnatura: „C. Norwid 1866 [?]”, zapewne odnosi się do obu prac, między którymi wyczuwa się wyraźnie semantyczny związek. Podobne wątpliwości rodzą się w związku z opisem rysunku *Kapitalista*, pochodzącego, podobnie jak rysunek Wandy, z albumu Heleny Mickiewiczówny (nr 30). W spisie ilustracji *Sztukmistrza* czytamy: „215. *Kapitalista*, pióro, tusz, 16,5 x 10, Biblioteka Polska, Towarzystwo Historyczno-Literackie w Paryżu. Repr. S. Stępniewski”. Znow trzeba byłoby uściślić źródło pochodzenia (to samo co w przypadku *Wandy*); do tego nie zgadzają się tu podane wymiary papieru – powinno być: 20,5 x 13, 5 cm (brak też charakterystyki papieru) oraz informacji, że obok, na tej samej karcie, znajduje się Norwidowa karykatura mężczyzny z fajką (nr 28) oraz rysunek satyra z papierosem (nr 29). Napotykamy też sporo błędów w numerach stron, kart, sygnatur muzeów i bibliotek, precyzji w oddawaniu napisów i sygnatur Norwida. Oto np. przy opisie ilustracji tzw. *Autoportretu „rzymskiego”* Autorka notuje sygnaturę: „CN. 847”, podczas gdy nawet na reprodukcji z książki przed „8” widoczna jest cyfra „1”, a przy opisie do tej ilustracji zamiast „nr inw. JR 1314” (ale może to jedynie błąd literowy) powinno być: „nr inw. IR 1314”. Z kolei tzw. *Autoportret „berliński”* znajduje się w albumie berlińskim na k. 61a (lub 61/1), a nie – jak wynika z opisu – na k. 58 (karta ta to w rzeczywistości vacat). Przy rysunkach z tzw. Albumu ofiarowanego Teodorowi Jełowickiemu otrzymujemy informację o numerze inwentarza („nr inw. 1593”), podczas gdy w rzeczywistości jest to numer katalogowy, pod jakim figuruje cały obiekt w Biblio-

<sup>25</sup> Dodajmy, że w albumie numerowane są rysunki, a nie karty; rysunek Wandy ma numer 26; wym. karty: 20,5 x 13,2 cm; pap. listowy, błękitny, w kratkę, z suchym odciskiem pieczęci z inicjałami: „J. J”.

tece Narodowej (ściśle w jej Zbiorach Graficznych). Numer inwentarza zaś odnosi się do każdej z prac plastycznych zamieszczonych w albumie, np. do rysunku *Kompozycja na temat śmierci (Człowiek i diabeł)* to „18 644” (w książce poz. 116), a do rysunku *Kompozycja na temat śmierci (Śmierć, starzec i dziecko)* – „18 638” (poz. 118).

Prócz ilustracji i aneksów książka została zaopatrzona w indeks osób. Choć nie obejmuje on obszernego spisu ilustracji i samych ilustracji (chodzi głównie o podpisy), to w kontekście, niestety coraz częstszej, praktyki wydawania książek naukowych bez indeksów jego obecność należy uznać za dużą zaletę publikacji. Szkoda jednak, iż nie sporządzono indeksu tytułów prac plastycznych Norwida i osobnego indeksu prac literackich autora *Rzeczy o wolności słowa*; zwłaszcza ten pierwszy – w książce poświęconej jego „twórczości artystycznej” – byłby tu bardzo pożądanym.

\*

Książka Aleksandry Melbechowskiej-Luty pt. *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida* jest pierwszą próbą monograficznego ujęcia plastycznego i estetycznego dorobku twórcy *Solo*. Dotąd mieliśmy w badaniach do czynienia jedynie z artykułami, szkicami i esejami, drobnymi przyczynkami. Sam zatem pomysł tematu budzi uznanie. Gorzej natomiast, co wykazał chyba nasz opis, z jego realizacją. Przede wszystkim nie mamy wyraźnej, spójnej koncepcji monografii, która towarzyszyłaby Autorce w trakcie pracy. Ujawnia to choćby warstwa kompozycyjna książki. Otrzymujemy całość, nie będącą w istocie całością. Myśl badawcza jest tu bowiem budowana z różnych mniej lub bardziej przypadkowych fragmentów, które w sposób niezależny i słabo kontrolowany raczej bieżą obok siebie, niż tworzą jakiś logiczny ciąg następstw naukowej myśli, zmierzający do określonego celu. Pozbawiona funkcji i zamknięta w sobie opisowość w skali mikro dominuje nad interpretacją i wyprowadzanymi z niej uogólnieniami. W konsekwencji otrzymujemy książkę, która nie przynosi jakiejś zwartej i jednoznacznie określonej wizji artysty i jego twórczości, a ponieważ programowo nie umieszcza opisu w kontekście epoki i tradycji plastycznej, z gruntu ogranicza i tak wątki obraz. Nie obcujemy tu z tytułowym „Sztukmistrzem”. Gdzie bowiem wszechstronność twórcza, gdzie postawa estetyczna i etyczno-moralna, gdzie religijne zaangażowanie i bezgraniczna, a nawet heroiczna wiara w wartość szeroko rozumianej sztuki, jaka przyświecała Norwidowi-artyste? Tego wszystkiego w książce po prostu brak. Negatywnego wrażenia nie zaciera nawet bogata i obszerna ikonograficzna propozycja w postaci jakościowo dobrych reprodukcji malarskich i rysunkowych prac Norwida.

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

EDYTA CHLEBOWSKA – mgr, doktorantka w Instytucie Historii Sztuki KUL. Adres: Katolicki Uniwersytet Lubelski, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin.