

ANNA BOROWIEC

GRAFIK-MONTAŻYSTA O PRACACH GRAFICZNYCH CYPRIANA NORWIDA

Twórczość plastyczna Cypriana Norwida, obejmująca kilkaset prac: rysunków, akwarel, grafik, obrazów olejnych, doczekała się zaledwie paru opracowań przygotowanych przez historyków sztuki. O wiele częściej była opisywana przez literaturoznawców¹. Trudność obcowania z Norwidem artystą wyłania się niewątpliwie z powodu braku, niewypracowania dotychczas jeszcze, wspólnych obu tym naukom metod badawczych, które pozwoliłyby zinterpretować wszechstronnie dzieła malarzy-poetów, takich jak Blake, Rossetti czy Wyspiański². Trud-

¹ Już Hanna Widacka zauważyła istotną „trudność” w badaniach twórczości plastycznej Norwida, wynikającą z tego, że zajmowali się nią zazwyczaj historycy literatury, a nie historycy sztuki. „Ta dysproporcja – jak stwierdziła autorka – w ogromie Norwidowskiej bibliografii jest szczególnie widoczna”. H. W i d a c k a. *Nieznany Norwid. Grafika*. Warszawa 1996 s. 56. Widacka próbowała dociec przyczyny „trudności” związanej z obcowaniem z twórczością Norwida, która sprawiła, że wśród jej krytyków panuje rozbieżność sądów. Przypuszcza, że „[...] tak daleko idące rozchwianie osądów, wprowadzające nawet pewien niepokój i nie zamierzony chaos, wypływało – być może – z trudności zdefiniowania całego dorobku Norwida artysty”. T a ż. *Zabłąkany w rysownictwo*. W: *Anioły, Rysunki Cypriana Norwida*. Warszawa 2001 s. 89.

² Idea jedności sztuk romantyków czy *correspondence des arts* Baudelaire’a była wspólna XIX-wiecznym myślicielom i teoretykom sztuki. Właśnie wtedy poszerzył się znacznie repertuar tematów malarskich czerpanych z literatury, ale i dzieła sztuki stawały się niejednokrotnie tematem wierszy bądź przedmiotem artystycznych opisów. Wielu twórców uprawiało jednocześnie sztukę słowa i obrazu, zajmowało się kształtowaniem myśli w materii języka poetyckiego i wizualnego zarazem, jak Blake czy Norwid. Zob. M. P o p r z ę c k a. *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*. Warszawa 1986 s. 8. Tadeusz Makowiecki, autor studium o Stanisławie Wyspiańskim jako poecie i malarzu, uważał, że podczas badania dzieł takich artystów należy zachować szczególną ostrożność, ponieważ „brak jest – jak pisał – wzorów w rozwiązywaniu analogicznych zagadnień”. Zob. T. M a k o w i e c k i. *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*. Warszawa 1935 s. 10. Jego zdaniem w europejskiej kulturze było wielu malarzy-poetów; takie połączenie talentów występowało najczęściej. W Polsce obydwoma talentami obdarowani byli Stanisław Wyspiański, Stanisław Witkiewicz, Witkacy i Norwid. Mierzenie się z dziełami takich twórców nie jest nigdy łatwe.

ność ta tkwi może i w specyfice tych dzieł, w ich formie. Coś przecież sprawiło, że tak ważna dla samego Norwida dziedzina jego twórczości jest dziś niemal zupełnie nieznana. Odkrywania w Norwidzie artysty plastyka podejmowali się niejednokrotnie znakomici historycy literatury. W rezultacie doprowadziło to jednakże do podporządkowania tej twórczości wyłonionemu z dzieł literackich Norwidowi poecie. Ważną rolę w upowszechnianiu twórczości plastycznej Norwida, częściej jednak w jej marginalizowaniu, odgrywały publikacje jego utworów literackich³. Dzieła Norwida plastyka nie wzbudziły dotąd same w sobie szerszego zainteresowania i właściwie nie zajmują znaczącej pozycji w historii sztuki XIX w.

Struktura plastycznych dzieł Norwida niewątpliwie jest niezwykła. Przypomina sieć, w którą zostały złapane wybrane przez niego postacie i przedmioty, wklejone następnie na płaszczyznę, a nie z niej wydobyte⁴. Zupełnie jakby

Niejednokrotnie próby badawcze podejmowane z jednej strony przez literaturoznawców, a z drugiej przez historyków sztuki, nie przynoszą zamierzonych efektów, a nawet prowadzą do swoistego uproszczenia jednej z opisywanych przez nich dziedzin.

³ Pierwszy raz jego prace plastyczne zostały zebrane i opublikowane przez Zenona Przesmyckiego. Poświęcił on twórczości Norwida obszerny tom 8 „Chimery”. W zeszytach 22, 23, 24 z lipca, sierpnia i września 1904 r. zamieścił on oprócz pism Norwida reprodukcje jego szkiców, akwarel, rysunków oraz reprodukcję obrazu *Zagadka*. Zostały one umieszczone pomiędzy poszczególnymi utworami, stanowiąc swoiste zamknięcie jednego i otwarcie następnego rozdziału. W najważniejszych publikacjach dzieł Cypriana Norwida, wydaniach przygotowanych przez Miriamą i Juliusza Wiktora Gomulickiego, oprócz tekstów literackich można znaleźć także rysunki, akwarele i grafiki autorstwa poety. Zamysły obu wydawców były diametralnie różne. W przygotowywanych przez Miriamą tomach Cypriana Norwida *Pism zebranych*, które miały być w zamierzeniu pierwszym pełnym wydaniem jego utworów (ukazały się tylko cztery tomy: A – dwie części, C, E i F), prace te zajmują szczególne miejsce. W każdym tomie umieszczono 12 czarno-białych reprodukcji, wklejonych pomiędzy poszczególne utwory, także najczęściej są w jakiś sposób związane z tekstem. Przesmycki wybrał dla każdej pracy plastycznej określone miejsce. Łączą się one z jakimś utworem literackim Norwida. Taki pomysł bliski jest pierwotnej prezentacji dzieł plastycznych poety na łamach „Chimery”, nigdy już niepowtórzonej przez żadnego z wydawców Norwida.

⁴ Dobrochna Ratajczakowa analizuje małe formy dramatyczne i *quasi-sceniczne* Norwida, które, jak pisze, sprawiają badaczom dużą trudność właśnie swoją „niedookreśloną, niekiedy fragmentaryczną strukturą, jak też niejasnością estetyczną [...] związaną ze sposobem istnienia w nich teatru, czasem spektaklu – co nie zawsze to samo oznacza. [...] Drobne utwory dramatyczne Norwida mieszczą się właśnie w tej pustej przestrzeni, w swoistym polu niczym między «tak» należącym do dramatyczno-teatralnej praktyki stulecia a «nie» przyszłych reformatorów sztuki scenicznej, Sądzę, że to pole niczyje jest niezwykle istotne w przypadku omawianej twórczości. Myślę – rzecz jasna – wciąż jedynie o miniaturach dramatycznych, choć możliwe, że sprawa jest znacznie rozleglejsza i obejmuje całe pisarstwo Norwida”. D. R a - t a j c z a k o w a, „*Małe zwierciadło*” *Cypriana Norwida*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”,

była ona tylko miejscem ich prezentacji. Być może dzieje się tak dlatego, że używa on – jak określił to Jerzy Wolff – „alfabetu obrazkowego”⁵. Oznaczałoby to, że składa on obraz tak jak słowo, sklejając ze sobą poszczególne „litery”, i w ten sposób stwarza przedmioty i postacie. Niewielu krytyków próbowało wydobyć z tej twórczości właśnie te jej cechy, które spowodowały, że pomimo wysiłków autora pozostaje względem jego poezji tylko ciekawym dodatkiem. Próba zmierzenia się z tymi pracami pozwoli, być może, objawić Norwida inaczej niż jego utwory literackie; być może w jakiś sposób odmitologizuje dotychczasowy jego wizerunek. Jeśli istnieje jakiś publiczny obraz Norwida, stworzony przez niego i zachowany w jego poezji, dramatach, prozie, którego nieprzystawalność do wspomnienia o nim, zachowanego wśród jemu współczesnych, spowodowała owe rozbieżności opinii, może się okazać, że wyłaniający się z jego grafik – których analizie poświęcona będzie druga część tego tekstu – inny jeszcze kształt zdradzi nam coś nowego lub tylko potwierdzi wcześniejsze spostrzeżenia. Czy istnieje Norwid-plastyk? W jaki sposób kształtuje materię plastyczną? Jakie wybiera postacie i jak je formuje? Zanim przejdę do analizy prac graficznych Norwida, nakreślę charakterystykę pojawiających się z biegiem lat głosów o jego twórczości plastycznej. Może pozwoli ona odpowiedzieć na postawione na początku tej drogi pytanie: Dlaczego nie należy zgadzać się z opinią, że jest to twórczość drugorzędna wielkiego poety?

Niezwykłość poezji Norwida często była przeciwstawiana jego twórczości plastycznej, ocenianej zazwyczaj jako prezentująca „małą wartość artystyczną”. Widoczne w drobnych szkicach rysy, niedoskonałości, spoiny, niewyglądzenia interpretowano jako dowód dyletantyzmu i brak umiejętności posługiwania się materiałem rysunkową⁶. Odkryty na nowo przez Miriamę w końcu XIX w. (mimo że starał się on przywrócić wielkość zarówno poezji, jak i plastyce Norwida), pozostał dla potomnych przede wszystkim poetą, w epoce *fin de siècle'u* zaś stanowił uosobienie poetyckiego ideału – twórcy odrzuconego i nierozumianego, osobnego geniusza „z przeklętych tego świata”. Jego biografia pasowała nazbyt dobrze do poszukiwanego w modernizmie wzorca artysty, co doprowadziło do stworzenia niezwykle trwałego mitu, choć nie ulega wątpliwości, że przez pe-

s. 129-150. Być może kwestia ta dotyczy nie tylko pisarstwa, ale także twórczości plastycznej poety.

⁵ J. Wolff. *Dwie wystawy*. „Głos Plastyków” 1947 grudzień s. 82.

⁶ W ten sposób interpretuje ten fakt choćby Jerzy Sienkiewicz. Zob. w: t e n ż e. *Norwid malarz*. W: *Pamięci Cypriana Norwida*. Muzeum Narodowe w Warszawie 1946 s. 75.

wien czas za sprawą autorytetu Przesmyckiego Norwid był po prostu modny⁷. Legenda związana z poetą dziwakiem, piszącym „ciemno”, który umarł w samotności w przytułku św. Kazimierza w Ivry pod Paryżem, narodziła się wówczas, w epoce modernizmu, i wydaje się trwać w powszechnej opinii do dzisiaj⁸. Trudno zrozumieć przeciętnie zorientowanemu współczesnemu czytelnikowi, jak bardzo zmienił się sposób postrzegania tej twórczości, jak bardzo opinie współczesnych nam krytyków różnią się od zdania ich poprzedników sprzed wieku⁹. Dziś nie ulega wątpliwości, że obcujemy z „Wielkością” i że należy ściszyć głos.

Przyczyny tak radykalnej zmiany sądów można by upatrywać w zmieniających się gustach epoki, w „owej niedojrzałości” ówczesnych czytelników i niezwykłej wnikliwości „późnych wnuków”, którzy potrafili rozpoznać prawdziwą wielkość Norwidowego pisarstwa. To jednak mogłoby tylko doprowadzić do zanurzenia się w znany już mit. Paradoksalnie za życia Norwida dostrzegano zarówno jego twórczość poetycką, jak i plastyczną, o czym świadczą wypowiedzi krytyków z epoki. Po pośmiertnym odnalezieniu poety przez Miriamę, pomimo wysiłków podejmowanych przez Juliusza Wiktora Gomulickiego i Zenona Przesmyckiego, przepadł gdzieś Norwid plastyk. Zajaśniał poeta, ale i twórca teorii estetycznych, autor *Promethidiona*, traktatu *O sztuce dla Polaków*, w których Witkiewicz dostrzegał prekursorską moc, wielkość.

Dziwi nieobecność Norwida autora rysunków, szkiców, akwarel, grafik, bo przecież uważał on swoją działalność plastyczną i literacką za równie ważne.

⁷ Zob. M. A d a m i e c. *Oni i Norwid. Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840-1883*. Wrocław 1991 s. 11. Zob. także: Z. W a s i l e w s k i. *Na widowni*. „Myśl Narodowa” nr 23 1933 s. 331. Zygmunt Wasilewski stwierdził, że „Chimera” „była wówczas prawodawcą dobrego smaku artystycznego”, a „Przesmycki jako krytyk cieszył się powagą bezapelacyjną, która przetrwała do czasów ostatnich”. Zofia Stefanowska orzekła, że „Spełniał Norwid wszystkie niemal warunki poety przeklętego: głęboki myśliciel w konflikcie z opinią, zwalczany przez krytykę, wyśmiewany za niezrozumiałstwo, nie wydawany, samotny aż do symbolicznej śmierci w nędzy, w przytułku, w zapomnieniu. [...] Życiowe i pośmiertne dzieje Norwida przystawały tak dobrze do wyobrażeń modernistów o tym, jaka jest sytuacja społeczna poety, że tryumfalne wprowadzenie go na Parnas polski mieć mogło w ich świadomości charakter sądu nad publicznością im współczesną, którą w przyszłości historia oskarży o zlekceważenie następców Norwida, innych z kolei zapoznanych geniuszy”. T a ż. *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993 s. 7. O Miriamie i Norwidzie pisze także Ewa Korzeniewska w: t a ż. *Miriam a Norwid*. „Pamiętnik Literacki” 1956 z. 2 s. 407-424.

⁸ Zob. K. T r y b u ś. *Jaki Norwid? (Między diagnozą a postulatem)*. „Poznańskie Studia Polonistyczne” Seria Literacka IV (XXIV). Poznań 1997 s. 11-31.

⁹ Zob. S t e f a n o w s k a, jw. s. 55-82.

Zwykł nazywać siebie sztukmistrzem, a przebywając w latach czterdziestych w Rzymie podawał swój adres: „Via condotti, Cafe di Constanza, M. Norwid artiste”¹⁰. Okazuje się, że o ile porozumienie w sprawie Norwida poety zostało zawarte, w przypadku Norwida plastyka rozjaśniające zazwyczaj wątpliwości głosy krytyki wzajemnie sobie zaprzeczają i tym samym uniemożliwiają wyrażenie zgody – zgody, w ich ujęciu, na Norwida sztukmistrza. Co ciekawe, z relacji współczesnych mu artystów, przyjaciół, znajomych wyłania się jego obraz zupełnie inny niż ten, który on sam stworzył i pozostawił w swoich dziełach. W tym właśnie, być może, tkwi przyczyna owej badawczej trudności, która spowodowała zrodzenie się tylu różnych opinii także o Norwidzie plastyku. Czyżby „zawinił” i on sam?

Niezwykła jest „nierówność” krytyków, którzy próbowali zająć stanowisko wobec twórczości plastycznej Norwida. Opinie badaczy, którzy najczęściej zajmują się poezją, choć zdarzają się również głosy historyków i krytyków sztuki, są równie niespójne i niejasne, a przecież taka właśnie bywa w ich ujęciu twórczość Norwida. Stanowisko krytyków XIX-wiecznych, piszących o twórczości Norwida w czasie, kiedy on jeszcze żył i tworzył, jest inne niż opinie badaczy XX-wiecznych, którzy zajmowali się już artystą odnalezionym,

¹⁰ O znaczeniu autokreacji w twórczości Norwida wspomina Marek Adamiec, który potwierdza spostrzeżenia Zdzisława Łapińskiego, mianowicie, że Norwid kreował różne wizerunki przeznaczone dla różnych odbiorców, każdy z nich spełniać miał bowiem inne zadania. Jednym z nich było dopisywanie *artiste* przy swoim nazwisku, innym – napisana przez niego [*Autobiografia artystyczna*], z której dowiadujemy się choćby tego, u kogo uczył się on „rudymentów sztuki”. Zob. A d a m i e c, jw. s. 31. Por. E. Dąbrowicz. *Cyprian Norwid. Osoby i listy*. Lublin 1997 s. 72. Norwid rozpoczął naukę w malarzkiej szkole Aleksandra Kokulara w Warszawie w 1837 r., ale prawdopodobnie jej nie ukończył. Potem uczył się u Klemensa Minasowicza. Zob. E. Rastawiecki. *Słownik malarzy polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających. Przez ... z dołączeniem szesnastu rycin, wizerunków celniejszych artystów*. Warszawa 1979 [reprint z wyd. Warszawa 1850, 1851, 1857], s. 225-227, 329-332. Jesienią 1843 r. udał się do Florencji i dzięki listowi polecającemu od Giuseppe Bezzuoloego mógł podjąć naukę w pracowni rzeźbiarskiej Luigiego Pampaloniego, choć formalnie nie był studentem Akademii Florenckiej. Grafiki uczył go Vincenzo Della Bruna, przeciętny rytownik, kopiujący dzieła dawnych mistrzów włoskich. Niejednokrotnie podkreślano, że wykształcenie artystyczne w epoce Norwida stanowiło podstawę edukacji, wobec tego nie należy mu przypisywać zbyt dużej wartości. Marian Bohusz-Szyszko uważa natomiast, że w czasach Norwida było ono niezwykle cenione, co potwierdzają przywołane przez niego słowa Wojciecha Gersona, który w 1856 r. pisał o Norwidzie „jako o jednym z najwięcej wykształconych w sztuce rodaków, co przebywali w Paryżu”. Zob. M. Bohusz-Szyszko. *Norwid-plastyk*. W: *Norwid żywy: książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na obczyźnie* pod red. W. Günthera. Londyn 1962 s. 245.

na nowo odkrytym przez Miriama. Pojawiające się za życia Norwida wypowiedzi o jego dziełach dotyczą w równym stopniu twórczości literackiej i plastycznej¹¹. W zależności od zmieniających się okoliczności historyczno-społecznych wydobywano innego Norwida: był „poronionym geniuszem”, „nie wdzięcznikiem”, „arcywyrachowanym komediantem”, był „bardem tragicznego pokolenia”, „artystą niespełnionych nadziei”, „poetą kapryśnej formy” i „zmannierowanym stylistą”, „poetą myśli pięknej, acz zawilej”, „egipską mumią”, „efektywnym szarlatanem”, a także „tragicznym samotnikiem”. Stał się też „pisarzem sumienia i czynu”, „piewcą klasowego sojuszu”, potem zaś „artystą żywego słowa”, ale i „poetą pracy” czy też „pierwszym polskim symbolistą”¹².

Już od najwcześniejszych lat twórczości Norwida towarzyszyły skrajnie różne sądy krytyków, oceniających zarówno jego dzieła literackie, jak i plastyczne. Pojawiały się opinie oscylujące pomiędzy uwielbieniem geniusza a ewidentnym brakiem sympatii dla dyletanta, grafomana, oplecione specyficznym, często emocjonalnie zabarwionym językiem, stworzonym jakby specjalnie dla oryginalnego i osobnego artysty, choć pierwsze opinie o twórczości Norwida, zasadniczo innej od pomnażającej się wciąż wytwórczości epigonów, naśladowujących styl wielkich romantyków, były pozytywne¹³. W oryginalności jego języka,

¹¹ Norwid sprawiał „trudności” już na początku swej drogi artystycznej. Zenon Przesmycki w poświęconym mu tomie 8 „Chimery” przywołuje pochodzące z 1843 r. słowa z artykułu Schierera o poezji polskiej, przedrukowanego w „Przeglądzie Polskim” z jednego z pism niemieckich: „Norwid dawał wielkie nadzieje, które się na niczem skończyły”. Miriam stwierdza, że „Zdanie było komiczne, bo Norwid w 1843 roku miał lat 22, czyli za wcześnie było mówić o skończeniu się wszelkich nadziei. Mimo to aforyzm się utarł, w znacznej mierze dzięki Kraszewskiemu”. Z. P r z e s m y c k i. *Z notat i dokumentów o Norwidzie*. „Chimera” 1904, t. 8, s. 451. Wydaje się, że Schierer powtarzał opinię Edwarda Dembowskiego, opublikowaną w artykule *Młoda piśmiennosc warszawska*. Dembowski pisze w nim o Norwidzie: „[...] a jednak w tym krótkiego działania zakresie miał czas, zupełnie upaść – dzisiejsze jego poezje są wsteczne, pierwsze miały zaród postępu. Norwid stał się salonowcem – już po nim niczego się spodziewać nie można”. „Tygodnik Literacki” 1843 nr 31 s. 242-243 (informacja pochodzi z Pracowni Kalendarza Życia i Twórczości Cypriana Norwida IFP UAM).

¹² Wszystkie te określenia przytaczam w porządku chronologicznym za Mieczysławem Ingłotem, który wybrał je z różnych tekstów o Norwidzie i uczynił tytułami poszczególnych części swojej książki o recepcji twórczości poety. Zob. t e n ż e. *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Warszawa 1983 s. 37-498. Problem ten porusza także Marek Adamiec. Zob. t e n ż e, dz. cyt., s. 10.

¹³ W 1844 r. (Norwid miał wówczas 23 lata) Ludwik Orpiszewski pisał, że Norwid „[...] oprócz pióra ma wielki talent rysunku: przyjechał więc uczyć się rzeźby – i sądzę, że będzie znakomitym artystą”. Raport Ludwika Orpiszewskiego do Adama Jerzego Czartoryskiego, Florencja 4 sierpnia 1844 r. PWSz 11, 451. W 1850 r. w recenzji *Pieśni społecznej cztery stron*

w stosowanych przez niego nowych środkach poetyckich, w świeżości pomysłów dostrzegano znakomite pióro. W przyszłości mogłoby ono stać się mistrzowskim narzędziem i byłoby w stanie powołać do życia poezję „zdolną przeciwstawić się wieszczom. Ale już wkrótce w wieńcu pochwał – jak pisze Mieczysław Inglot – którymi obsypano młodego poetę, znalazły się cienie przygany”¹⁴. Bardzo szybko Norwid stał się uosobieniem utraconej nadziei.

Wielu krytyków z epoki wskazywało na swoistą wspólnotę jego utworów literackich i prac plastycznych, w ich przekonaniu równie dziwacznych i niezrozumiałych. Przykład Norwida miał stać się przestrożą dla „wykolejonych” wielbicieli romantyzmu końca wieku. Jedność twórczości Norwida wynikać miała nie tylko z faktu pojawiania się w jego dziełach podobnych motywów, tematów, postaci, ale także z charakterystycznej dla poety „ciemności”¹⁵. Często przyczyną tworzenia owych „nieforemnych”, „dziwacznych”, „ciemnych” dzieł dopatrywano się właśnie w „rozproszeniu” talentu w różnych sztukach, co doprowadzić miało do zrodzenia kształtów niewykończonych, „niedopracowanych”, „niezgrabnych”, wreszcie „niejasnych”¹⁶. Za życia Norwida jako niezgrabną i nieczystą określano całą jego twórczość, nie tylko plastykę. Jej to właśnie niejednokrotnie zarzucano literackość lub też – odwrotnie – pisano o niej, że jest całkowicie inna niż poezja Norwida¹⁷. Oprócz ich „ciemności” dopatrzono

Jan Koźmian oczekiwał, że „człowiek tak bogato obdarzony coś znakomitego czy w poezji, czy w malarstwie, czy w rzeźbiarstwie stworzy”, choć w jego utworach uderza zawilgość mowy i „ta nużąca gra wyrazów”. Pojawia się też niekiedy „mianieryzm upiorniejszy”. J. K o ź - m i a n. *Recenzja „Pieśni społecznej cztery stron”*. „Przegląd Poznański” 1850 t. 10 s. 220. Józef Ignacy Kraszewski pytał: „[...] czy Cyprian jest bardziej poetą, czy artystą?”. T e n ż e. *Kartki z podróży 1858-1864*. T. 2. Warszawa 1874 s. 316. O tym, w jaki sposób kształtowała się znajomość Norwida z Krasieńskim i Zaleskim, którzy stali się z biegiem czasu „zawiedzonymi mecenasami”, niekryjącymi swojego niezadowolenia z nieposłusznego i niewdzięcznego Norwida, a także o tym, jak nieliczenie się Norwida z głosami opinii zrodziło ich jawną niechęć względem niego, pisze Mieczysław Inglot (zob. jw. s. 8-9).

¹⁴ O kształtowaniu się krytycznych opinii o twórczości Norwida zob. I n g l o t, jw. s. 6.

¹⁵ Tak opisywał ją m.in. Józef Bohdan Zaleski w t e n ż e. *Notatki z lat 1851-1861*. Cyt. za PWsz 11, 472.

¹⁶ Zob. Dr. O m e g o [J. I. Kraszewski]. *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”*. „Tydzień Polityczny, Naukowy, Literacki i Artystyczny”, dodatek do „Tygodnia” 1870 nr 1 s. 11.

¹⁷ Por. J. T. H o d i [J. Tokarzewicz]. *George Sand (studium psychologiczne)*. „Kłosa” 1873 półr. II s. 74. Cyt. za PWsz 11, 489. Zob. także W. S z y m a n o w s k i. *Cyprian Norwid (nekrolog)*. „Tygodnik Ilustrowany” 1883 półr. I s. 366.

się braku kunsztu, zarówno literackiego, jak i rysunkowego, nieudolność w posługiwaniu się środkami artystycznymi i poetyckimi¹⁸.

Późniejsi krytycy zasadniczo rozdzielili twórczość plastyczną i literacką Norwida. Nie zastanawiali się nawet nad tym, jak to czynili jeszcze ich poprzednicy, czy Norwid był artystą plastykiem czy poetą. Przestała być ważna owa „dziwaczność form”, „zawiłość mowy”, „trudność stylu”, które dostrzegano zarówno w poezji, jak i w plastyce Norwida. Zaczęto podkreślać ich różność, niezwykłość kunsztu poetyckiego, a zarazem jego brak w twórczości plastycznej. Jednocześnie zaś można było usłyszeć głosy, które wskazywały na literackość plastyki oraz na pewne treściowe i stylowe jej podobieństwo z poezją. Rzadko próbowano łączyć twórczość plastyczną Norwida z jakąś tradycją artystyczną. Zazwyczaj sytuowano ją w oderwaniu od stylowych pokrewieństw epoki i innych twórców. Henryk Piątkowski, jeden z najbardziej cenionych krytyków sztuki końca XIX w., podkreślał, że „w najrozmaitszych oświeceniach poszczególnych kierunków twórczość jego pozostanie twórczością dyletancką”¹⁹. Inny historyk sztuki, Jerzy Wolff, uważał, że Norwid był „po prostu literatem zabłąkanym w rysownictwo, że nie wyszedłszy poza ilustracje będące dalszym ciągiem i obrazkowym dopełnieniem literackiego opowiadania (choć wśród jego prac rzeczy lepsze i gorsze), nie może być za autentycznego plastyka uważany”²⁰, ponieważ nie myślał o tym, by płaszczyznę „wciągnąć” do akcji plastycznej, lecz jedynie „wciągał” do akcji czysto literackiej jedną lub więcej postaci ludzkich.

W niewielkiej liczbie publikacji interpretujących dzieła plastyczne Norwida w badaniu ich ikonografii tropione są pojawiające się w nich wątki literackie,

¹⁸ W podobny sposób wypowiadał się o Norwidzie w 1902 r. Jerzy Mycielski. Choć jego książka przedstawia stan polskiego malarstwa, pojawia się w niej stwierdzenie, że Norwid pisał wiersze „w rodzaju rozczochranych ostatnich epigonów romantyzmu”, dalej zaś, że rysował dość miernie „i z cechami, świadczącymi, że nie wiedział nigdy, czego chce, tak w rymotwórstwie, jak w rysownictwie, że był jakimś niedojrzałym romantykiem we wszystkim czego się imał”. T e n ż e. *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce*. Kraków 1903 s. 628-629.

¹⁹ H. P i ą t k o w s k i. *Anioł śmierci. Rysunek Cypriana Norwida*. „Tygodnik Ilustrowany” 1907 półr. II s. 549. Zob. także: A. E. B a l i c k i. *Cyprian Kamil Norwid*. Kraków 1908 s. 13. Norwida jako rysownika chwalił Adolf Nowaczyński. Dostrzegał w jego rysunkach „niepospolitą pewność ręki” i niezwykle subtelne linie. Przedstawił także krótką charakterystykę jego prac i próbował je opisać. C l a r u s [Adolf Nowaczyński]. *Z prywatnych zbiorów*. „Świat” 1910 nr 2 s. 6-7. Rozbieżność stanowisk krytyków wobec Norwida sztukmistrza zauważył w 1946 r. Jerzy Sienkiewicz. Zob. t e n ż e, jw. s. 61-77.

²⁰ W o l f f, jw. s. 82. Por. K. W y k a. *Wędrowny sztukmistrz*. W: t e n ż e. *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Kraków 1989 s. 9-11.

wykorzystywane w poezji, dramatach i prozie Norwida. Śledzi się także wzajemne zależności teorii estetycznej poety i jego sztuki, podkreślając ich nieprzystawalność, genialność idei i dyletantyzm wykonania²¹. Tylko autorzy tekstów, którzy wskazują na jakies powinowactwa prac Norwida z twórczością innych artystów, opisując je, posługują się językiem powstałym do badania sztuki. Czasem zatem, choćby w studium Tadeusza Makowieckiego, spotykamy wzmianki o zagadnieniach formalnych tych prac, o ich kompozycji czy kolorystyce²². Mieczysław Wallis, historyk sztuki, w artykule o autoportretach Cypriana Norwida zauważa, że nie był on artystą dyletantem. Jego twórczość sytuuje obok dzieł Rossettiego i Blake'a²³. Feliks Kopera w *Dziejach malarstwa w Polsce* stwierdza, że rysunek i tekst w pracach Norwida uzupełniają się, tłumaczą nawzajem, objaśniają²⁴. W *Sztukmistrzu*, jednej z najnowszych obszernych publikacji na temat twórczości artystycznej Norwida, Aleksandra Melbechowska-Luty analizuje dzieła poety pod kątem motywów i tematów, wspólnych dla obydwu uprawianych przez niego sztuk. Fragmenty poetyckich utworów Norwida funkcjonują tu jako ilustracje. Zbieżność ikonograficzna, obecność tych samych postaci, nawiązywanie do podobnych wątków, wreszcie idei, łączą zdaniem autorki twórczość plastyczną Norwida i jego poezję²⁵.

Niezwykle rzadko podejmowane są próby ukazania twórczości plastycznej Norwida na tle dorobku innych artystów plastyków. Czy dzieje się tak w oba-

²¹ Zob. W. P o d o s k i. *Uwagi o Norwidzie plastyku*. „Myśl Narodowa” 1933 nr 23 s. 329.

²² Makowiecki, porównując plastykę i poezję Norwida, wskazuje na ich pokrewieństwo, które dostrzega w ostrej nerwowości i oschłości linii rysunku, w monumentalnej rytmice i toku patetycznym zdań, w ich nerwowości ostrej i szyderskiej. Ale „literackość” plastyki Norwida wiąże się z tym, że przemawia ona „nie tylko linią, czy barwą, czy choćby wyrazem przedmiotów, ale skojarzeniami, które wiążą się z przedstawianymi przedmiotami i pośrednio dopiero przemawiają do widza”. M a k o w i e c k i, jw. s. 16-18.

²³ „Cyprian Kamil Norwid nie był literatem, uprawiającym po amatorsku malarstwo, jak wielu poetów romantycznych – E.T.A. Hoffmann, Victor Hugo, Puszkina, Lermontow, Słowacki. Był poetą i plastykiem, artystą wypowiadającym się dwojako – słowem oraz zespołem linii i plam, podobnie jak Blake, Rossetti lub Wyspiański”. M. W a l l i s. *Autoportrety Cypriana Norwida*. Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1956, Rok XI, 3 s. 1 [21].

²⁴ „Większość jego prac – stwierdza Feliks Kopera – cechuje pewna zagadkowość a nawet dziwaczność. Niektóre rysunki mają notatki uzupełniające rysunek, z którymi razem tłumaczą jakąś myśl filozoficzną albo tworzą satyrę”. W: t e n ż e. *Dzieje malarstwa w Polsce*. Cz. 3: *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*. Kraków 1929 s. 417.

²⁵ Zob. A. M e l b e c h o w s k a - L u t y. *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*. Warszawa 2001.

wie odkrycia pewnej wtórności wobec nich albo dostrzeżenia jakiejś ułomności artystycznej? Aleksandra Melbechowska-Luty wiąże formę artystyczną Teofila Kwiatkowskiego ze sztuką Norwida²⁶, co jest szczególnie widoczne w scenach akwarelowych, w nastroju i wątkach tematycznych, „wśród których – jak pisze – ze szczególną wyrazistością rysuje się temat kobiecy”²⁷. W obrazie Norwida *Jutrznia* Marek Rostworowski odnajduje „połączenie realizmu zaczerpniętego od Flamandów czy Holendrów, np. Rembrandta, z italianizującą idealizacją widoczną np. w złożonych dłoniach, których przygięcie i harmonijny układ palców przywodzą na myśl Leonarda”²⁸. Edyta Chlebowska w swej publikacji poświęconej twórczości plastycznej Norwida – choć podzieliła zdanie tych krytyków, którzy uważali ją za drugorzędną – podjęła próbę odniesienia jej do XIX-wiecznej tradycji artystycznej, zestawiając wykonane przez Norwida autoportrety z dziełami Grotgera i Orłowskiego²⁹.

W badaniach twórczości plastycznej Norwida oprócz problemów interpretacyjnych wyłaniają się również trudności w określeniu jej pokrewieństw z dorobkiem innych artystów. Znalezienie dwóch podobnych stanowisk badawczych, i to zupełnie niezależne od czasu ich sformułowania i od uwarunkowań historycznych, jest niemożliwe. W diametralnie różny sposób o pokrewieństwie plastyki Norwida i malarstwa nazareńczyków w XIX w. pisze zarówno Józef Tokarzewicz, jak i w XX w. Grażyna Halkiewicz-Sojak i Marian Bohusz-Szyszc-

²⁶ Pierwszy o powiązaniu tych twórczości pisał Jerzy Sienkiewicz w *Norwid malarz*.

²⁷ A. M e l b e c h o w s k a - L u t y. *Teofil Kwiatkowski 1809-1891*. Warszawa–Wrocław–Kraków 1966 s. 60-61.

²⁸ M. R o s t w o r o w s k i. „*Jutrznia*” – obraz *Cypriana Norwida*. W: M. P o p r z ę c k a. *Ikongrafia romantyczna*. Warszawa 1977 s. 288.

²⁹ E. C h l e b o w s k a. „*IPSE IPSUM*”. *O autoportretach Cypriana Norwida*. Lublin 2004 s. 28, 139-162. Znacznie wcześniej (w 1873 r.) obrazy Norwida wspomina Józef Tokarzewicz, wskazując na pewne widoczne w nich wpływy impresjonizmu, dzieł Overbecka i Michała Anioła (są to cenne uwagi, ponieważ obrazów olejnych Norwida zachowało się niewiele). J. T o k a r z e w i c z [J.T. Hodi], cyt. za: PWSz 11, 493. O pokrewieństwie twórczości Norwida i nazareńczyków pisze Grażyna Halkiewicz-Sojak, która ową wspólnotę dostrzega w fascynacji Rafaelem, w podobnych „religijnych celach stawianych sztuce i okolicznościach biograficznych”. Zob. G. H a l k i e w i c z - S o j a k. *Wobec tajemnicy i prawdy: o Norwidowych obrazach „całości*”. Toruń 1998 s. 160. Autorka ta wskazuje ponadto na związki Norwida z akademizmem i z bractwem prerafaelitów. Na łączenie Norwida z nazareńczykami nie zgadza się Marian Bohusz-Szyszczo, który uważa, że byłoby to „posądzeniem wrażliwego twórcy, który pił z potężnych źródeł, pierwotnych i czystych, o czerpanie z nikłych odnóg, wtórnych i zamulonych”. T e n ę e, jw. s. 251.

ko³⁰. Także analiza twórczości graficznej Norwida przybierała dotychczas różnaitą formę, prowadząc do równie różnorodnych wniosków.

*

Najważniejsze grafiki Norwida powstały mniej więcej w tym samym czasie, tj. w latach sześćdziesiątych XIX w. Był to dla Norwida czas szczególny, postanowił bowiem wówczas zaprzestać pisania i zająć się wyłącznie twórczością plastyczną. Decyzja ta wiązała się niewątpliwie z kilkoma „sukcesami”, którymi chwalił się przed przyjaciółmi i znajomymi w listach. Pismo „L'Artiste” w lutym 1868 r. opublikowało dwie jego grafiki i przychylny mu artykuł. Nie powinno dziwić, że Norwid często powoływał się na niego w korespondencjach, bowiem porównywany był w nim do Leonarda da Vinci i Rembrandta³¹.

Zajmę się tu analizą czterech grafik Norwida: *Echo ruin*, *Solo*, *Scherzo*, *Skrzypek niepotrzebny* i *Alleluja (Na cmentarzu)*. Trzeba zaznaczyć, że Norwid tytułował tylko grafiki oraz większe studia akwarelowe i rysunkowe, zaś drobne szkice pozostawiał niepodpisane. W tytułach ujawnia się język, ustanawiany i wstawiany do wewnątrz kompozycji plastycznej przez Norwida poetę. W języku zawiera się myśl – twórcza intencja, nieuformowana w jeden kształt, ale określona przez słowo. Norwid tytuły wybiera nieprzypadkowo: *Echo ruin*, *Solo*, *Scherzo*, *Skrzypek niepotrzebny*, *Alleluja (Na cmentarzu)*. Grafiki te konstruowane są jak rebusy. Myśl, a zatem pewna esencja „całości”, staje się rdzeniem struktury, na której budowany jest każdorazowo wewnętrzny porządek

³⁰ Wacław Husarski w 50. rocznicę śmierci Norwida, przypadającą w 1933 r., przypomniał nauczycieli Norwida: Minasowicza, który miał go nauczyć szkicować typy ludowe, i Kokulara, autora kompozycji klasycystycznych, oraz Leonarda da Vinci i rysowane według jego recepty głowy, a także francuski romantyzm, widoczny w nastrojowych akwarelach Norwida. T e n - ż e. *Norwid jako plastyk i teoretyk sztuki*. „Tygodnik Ilustrowany” 1933. Tadeusz Makowiecki przywołał znane z artykułu z „L'Artiste” stwierdzenie francuskiego krytyka, który zestawiał prace Norwida z dziełami Rembrandta. Konrad Winkler zauważył, że na prace plastyczne Norwida nie miały wpływu najnowsze kierunki w sztuce, takie jak Courbetowski realizm i odkrycia impresjonistów, ale twórczość Daumiera czy Guysa. W jego pracach można odnaleźć „cudzy gest twórczy”, cudzą formę. Zob. t e n ż e. *Norwid jako plastyk*. „Dziennik Literacki” 1947 s. 3. Znamienne, że Winkler zauważa, iż Norwid, plastyk „nie był nowatorem, nie wybiegał zbytnio w przyszłe losy naszej sztuki, lecz dzięki swej niezwykłej inteligencji [...] stał się w tej dziedzinie, podobnie jak Piotr Michałowski, niejako łącznikiem z europejskością [...]”.

³¹ Zob. PWSz 9, 606.

przedstawienia. Myśl ta pojawia się w postaci motywu. Oplatana, obklejana dodatkowymi elementami – pęcznieje. Można też powiedzieć, że struktury tych kompozycji przypominają sieć, w którą „złapane” zostały elementy tworzące coś na kształt rebusu³². Wydaje się jednak, że istnieje jądro każdego z tych przedstawień, ale nie jest ono w nich powierzchniowo obecne, nie ukrywa się w żadnym pojedynczym elemencie. Znalezienie, a raczej stworzenie Myśli – a zatem dotarcie do pierwotnego rdzenia struktury obrazowej – jest zadaniem odbiorcy, który musi ustalić zależności, dopasować do siebie i na koniec złożyć w całość poszczególne części kompozycji.

Najważniejszymi elementami tych grafik są niewątpliwie ludzkie sylwetki, obdarzone dość charakterystycznymi fizjonomiami. Norwid jednakże nie dba o proporcje ani o odpowiednie wielkości przedstawianych figur. Nie tworzy też iluzji głębi perspektywicznej (choć wydaje się, że w tym wypadku nie jest to spowodowane trudnościami technicznymi, z którymi zmagał się w szkicach). Wystarczy mu zaledwie fragment, by dany kształt mógł być rozpoznany. Dlatego też nie domyka niektórych konturów. Rzadko przedstawia całą sylwetkę i opracowuje nogi postaci (*Dialog zmarłych, Muzyk niepotrzebny, Wskreszenie Łazarza*). Najczęściej odcina „zbędny” komponent ciała (*Alleluja. Na cmentarzu, Scherzo, Echo ruin, Solo*). Górne części kompozycji są dokończone, zamknięte, „przypięte” do górnej krawędzi pola obrazowego, dolne natomiast niedokończone, otwarte, a należące do tej strefy zarysy przedmiotów i postaci właśnie wyrwane, odcięte. Norwid po prostu układa wybrane formy obok siebie i skleja je, wykorzystując technikę montażu, ale nie uzyskuje efektu płynności, pewnej wizualnej ciągłości, bowiem miejsca złączeń poszczególnych fragmentów pozostają widoczne. Pewna niewątpliwie odczuwalna „przypadkowość” niektórych elementów, a także mozaikowość tych kompozycji, jest tylko pozorna. Zmontowany tak obraz wymaga odrzucenia patrzenia w głąb. Obecna w nim opowieść nie rozgrywa się w przestrzeni, ponieważ nie można jej odtworzyć na podstawie relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi elementami w świecie przedstawionym (właśnie taka perspektywa prowadzi do odkrycia kompozycyjnej „mozaikowości”), ale musi być stworzona ponownie przez widza. Jego zadaniem jest złożenie w pewną „potencjalną” całość obecnych w polu obrazowym fragmentów i dopiero ustanowienie struktury narracyjnej.

³² Myśl o wycinaniu profilu z tła pojawia się w *Promethidionie*: „Tegoż profilu całość jest odjemna, / Przeciwna – jakbyś wystrzygł nożycami / Z papieru, i część odleciała ciemna, / Część tła, co w profil się szczerbami plami”. PWSz 3, 456.

Norwid tworzył dla postaci małe, ciasne miejsca. Nawet jeśli nie domykał granic pola obrazowego, jak dzieje się choćby w grafikach – w *Echu ruin*, *Scherzu* czy *Alleluja (Na cmentarzu)* – stworzona w nim przestrzeń jest nieduża. W scenach wielofiguralnych, w *Muzyku niepotrzebnym*, we *Wskrzeszeniu Łazarza* i w *Scherzu*, wyodrębniona jest zawsze jedna z postaci. Dość precyzyjnie opracowywane są twarze, które przypominają teatralne maski, „przypięte” tylko do sylwetek, okrytych najczęściej długą, drapowaną materią (co widoczne jest zwłaszcza w *Scherzu*). Wyeksponowane szczególnie wyraziście dłonie nie wyrastają z ciał, ale są do nich przyklejone.

W grafikach ukazujących wnętrza przestrzeń jest zazwyczaj „zaczerniona”, a jasność wdiera się do środka przez okno umieszczone za sylwetkami, na wysokości głowy postaci centralnej, jak w grafikach *Muzyk niepotrzebny*, *Sforza w więzieniu*, *Męczennik*. We *Wskrzeszeniu Łazarza* jasność wpada przez wejście do grotu, znajdujące się tuż za Chrystusem. W *Dialogu zmarłych* najjaśniejszą częścią jest fragment tła za głowami Fidasza i Rembrandta. W grafikach ukazujących to, co zewnątrz, w *Solo*, *Nie było dla nich miejsca w gospodzie*, *Echu ruin*, nie ma takich miejsc. Pojawia się w nich natomiast obok figury człowieka fragment architektury. W *Echu ruin* jest to ruina układająca się w kształt liter, w kompozycji *Na cmentarzu (Alleluja)* jest również ruina, ale antycznej świątyni, z rzędem kolumn wewnątrz.

W obydwu rycinach sylwetki postaci (widać tylko górną część ich ciał) wyłaniają się z lewej strony, z dołu. Obie są pochylone w prawo. Prawą część przedstawienia zajmuje architektura. Prawa ręka – zarówno postaci kobiecej w akwafortcie *Na cmentarzu*, jak i mężczyzny w litografii *Echo ruin* – jest zgięta i ułożona na piersi. Kobieta ma przymknięte powieki. Spogląda na mogiłę w dole, mężczyzna zaś patrzy w górę, w niebo. Kompozycje te są zbudowane w podobny sposób. Myśl oplata się tutaj nićmi, prowadzącymi do czterech zasadniczych elementów przedstawienia, z których dwa pierwsze są ważniejsze i wyraźnie wyeksponowane, a trzeci i czwarty stanowią ich uzupełnienie, ale i zespolenie. W akwafortcie *Na cmentarzu* są nimi: kobieta, krzyż, ruiny antycznej świątyni, a także unosząca się nad nimi postać anioła (w drugiej wersji tej grafiki widoczne są trzy anioły), natomiast w litografii *Echo ruin* – mężczyzna, ruiny układające się w słowo Nemesis, gęsie pióro i niezapisane karty papieru, leżące na pierwszym planie. Sfery, do których należą poszczególne elementy, nawarstwiają się, układają się jedna nad drugą i obok siebie.

W akwafortcie *Na cmentarzu* (znanej też jako *Alleluja*; taki napis widnieje na krawędzi grobu w drugiej wersji tej grafiki) „sklejone” zostały fragmenty antycznej świątyni, sylwetka anioła i krzyż, a zatem antyk i chrześcijaństwo.

Łącznikiem między nimi jest kobieta. Architektura nie stanowi oparcia dla postaci, choć kolumny wyznaczają linie wertykalne. Zaburzenia proporcji (szczególnie wyraźne w rysunku kolumn) i zniekształcenie perspektywy sprawiają, że staje się ona niestabilna i płaska. W prawym dolnym rogu widoczny jest fragment muru (cztery stopnie), którego kształt przypomina zarys sylwetki kobiecej, usytuowanej w dolnym, lewym rogu obrazu. Ruina świątyni otwiera się od góry. W przesmyku nieba wlewającego się przez to otwarcie, w centrum górnego pasma kompozycji, pojawia się anioł z trąbką. w prawym dolnym rogu postać kobieca pochyla się w kierunku krzyża. Widać kolejno – najdalej i najwyżej – sylwetkę anioła usytuowaną przestrzennie, przed nią i nieco bliżej – ruiny antycznej świątyni, a na pierwszym planie, poniżej nich, fragment krzyża. Te trzy elementy umieszczono jeden nad drugim: krzyż, ruina, anioł, przy czym wertykalna linia kolumny łączy anioła i krzyż. Ogniwem zespalającym jest tutaj postać kobieca, która pochyla się przed aniołem, przed świątynią, wreszcie spogląda na krzyż. Przed kobietą (w oglądzie przestrzennym) stoi krzyż, a za nią – świątynia i anioł.

Aleksandra Melbechowska-Luty uważa, że treścią ryciny jest „wizja zmartwychwstania ciał, opowieść o wejściu zmarłych do Królestwa Niebieskiego przy dźwiękach anielskich trąb”³³. Hanna Widacka stwierdza natomiast, że „treść owej kompozycji, niejasna i wieloznaczna, jest trudna do odczytania”³⁴. Autorka ta pisze też, że w omawianej grafice dopatrywano się „symbolicznego zmartwychwstania Polski”. Obie badaczki zgodnie stwierdzają, że usytuowana po lewej stronie kompozycji postać dziewczyny powstaje z grobu, a nawet że to ona jest alegoryczną „duszą dusz”³⁵. Obydwie powołują się na słowa Norwida z listu do Józefa Ignacego Kraszewskiego, jakimi opisuje tę grafikę:

[...] czyli podobna jest okazać obliczem, jako pierwsza trąba Zmartwychwstania cieni, iż ciało w ducha, a duch powraca w ciało³⁶.

Czy jednak dziewczyna rzeczywiście wstaje z grobu? Na ile wypowiedź Norwida (intencja twórcy) może okazać się pomocna do odszyfrowania znaczenia tej grafiki i czy można je odczytać bez niej?

³³ M e l b e c h o w s k a - L u t y. *Sztukmistrz* s. 139.

³⁴ W i d a c k a. *Nieznany Norwid* s. 24.

³⁵ M e l b e c h o w s k a - L u t y, *Sztukmistrz* s. 139.

³⁶ List do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1863[?] r. PWSz 9, 526.

Niewątpliwie postać kobieca jest najważniejszym elementem kompozycji. Znajduje się na pierwszym planie, wysunięta najbliżej. Wokół niej są ruiny, a poniżej nich grób. Anioł, usytuowany najdalej od niej i najwyżej, pojawia się w sferze nieba, w otwarciu ruin świątyni, i jest z tym otwarciem związany. Przerwanie w linii kolumn antycznej świątyni jest specjalnie dla niego przygotowane, bo przez nie wkracza do wewnątrz symbol chrześcijański – zapowiedź i wezwanie. Dziewczyna nie powstaje z grobu, choć ku niemu spogląda. Nie w niej ukryta jest myśl o zmartwychwstaniu, ale w krzyżu, którego fragment widać obok. Grób nie jest pusty. Wypełnia go krzyż. Dziewczyna nie jest duszą. Owo wyrwanie jej sylwetki nie jest niczym niezwykłym, jeśli przypomnimy inne postacie stworzone przez Norwida. Może być ciałem, które wstało w ducha, albo duchem, „co powrócił w ciało”, jeśli przyjmujemy wyjaśnienia autora. Jest też obrazem-cieniem. Cieniem jest bowiem wizerunek postaci, kształt jej sylwetki (a tylko cienie, tylko zewnętrzne powłoki człowieka mogą zmartwychwstać, jeśli przyjmujemy wykładnię chrześcijańską. W chwili zmartwychwstania łączą się na powrót z duszą, jak i z duchem). Postać kobieca patrzy na krzyż – pełnię. W ujęciu Norwida ona wypełnia pusty grób. A zatem nie jest on już pusty. Grób nie musi oznaczać też rozpadu, podobnie jak ruina świątyni (stanie się to szczególnie widoczne w *Echu ruin*). Przez nią to właśnie do przedstawienia „wkrada się” anioł. W takim razie zarówno ona, jak i mogiła, jest i wejściem, otwarciem. Dziewczyna patrzy na grób, który znajduje się przed nią. Może być czymś, co dla niej dopiero „będzie”, dopiero się „stanie”, wypełni. „Otwarcia” te, jak widzimy, dokonują się symetrycznie względem siebie: na górze, w „pęknięciu” świątyni, i u dołu, w odsłoniętej mogile. Postać kobieca po lewej stronie pochyla się w kierunku grobu i wobec anioła.

Spojrzenie dziewczyny skierowane jest na krzyż, który widać w grobie. Widz musi jednak pokonać znacznie dłuższą drogę, by go dojrzeć. Napotyka postać kobiecą i poprzez nią może dostrzec też krzyż. Prowadzi go do niego ścieżka, która zaczyna się na środku, tuż przy dolnej krawędzi pola obrazowego. Pofalowana, kamienna rama mogiły łączy się głębiej z linią wyznaczaną przez pierwszą kolumnę, biegnie wyżej, aż do wierzchołka trójkątnego naczółka, tak że dotyka niemal postaci anioła, który umieszczony jest dokładnie nad punktem wejścia – kamienną ramą grobu, po czym łączy się z pionową linią, będącą osią kolejnej kolumny. Oś ta prowadzi nad mogiłą, tuż nad krzyżem, i pełnie w dół ku niemu. Krzyż nie jest widoczny od razu. Trzeba go odszukać, trafić na jego ślad. Istotne okazują się tutaj wszystkie fragmenty kompozycji, zarówno postać kobieca, ruiny świątyni, jak i anioł, a pewne zaburzenia proporcji kolumn stają się konieczne po to, by droga, którą podąża widz, doprowadziła go do krzyża (znane są rysunki Norwida, w których per-

spektywa czy rozmiary przedmiotów okazują się zupełnie dobrze określone i narysowane).

Interpretacja tej grafiki być może się zmieni, gdy zapytamy o pochodzenie wybranych przez Norwida figur i celowość umieszczenia ich w pracy, której nadał tytuł *Alleluja (Na cmentarzu)*. Elementy tej kompozycji: kobieta, anioł i ruiny świątyni (fragment architektoniczny), są trzema podstawowymi składnikami obrazów przedstawiających Zwiastowanie. Podobnie upozowane sylwetki kobiece (szczególnie istotne jest w tym przypadku pokorne pochylenie głowy) odnajdujemy też w innych wizerunkach Matki Boskiej. Jeśli przyjrzymy się choćby grafice Dürera *Odpozynek podczas ucieczki do Egiptu*, pochodzącej z cyklu *Życie Marii*, powstałego w 1504 r., natrafimy w niej na postać Matki Boskiej siedzącej przy kołysce z Niemowlęciem. Sposób ułożenia Jej sylwetki: pochylenie głowy, spojrzenie skierowane w stronę małego Jezusa, zgięta ręka, jest analogiczny do tego, jaki wprowadził Norwid do akwaforty *Alleluja*. Anioł w obrazach Zwiastowania pojawia się zazwyczaj w dwóch miejscach: naprzeciw Marii – wówczas kłania się Jej i najczęściej ofiarowuje kwiat lilii, albo wznosi się ponad Nią. Jeśli przyjmiemy, że pierwowzorem postaci kobiecej była Maria, a anioł zwiastuje poczęcie przez Nią Mesjasza, zmienia się sens całego przedstawienia. Dostrzeżenie tych zależności pozwala wykluczyć hipotezę o „dziewczynie wstającej z grobu”, będącej symboliczną „duszą dusz”. Być może warto jednak zapytać przede wszystkim o intencjonalność wyboru właśnie tych elementów i o rolę, jaką odgrywa tytuł: *Alleluja. (Na cmentarzu)*. To przecież właśnie informacja, której nośnikiem jest tytuł akwaforty, kazał widzieć w niej symboliczny obraz Zmartwychwstania. Samo rozpoznanie składników kompozycji nie pozwala na takie odczytanie znaczenia tej grafiki. Czym byłoby zatem „wyrwane” ciało dziewczyny? Co trzyma ona w dłoni? Czym jest ledwie dostrzegalny fragment krzyża? Czy widzimy rzeczywiście gzyms mogiły? Wprowadzenie tytułu pozwoliło Norwidowi połączyć w jedno dwa motywy: Zwiastowania (które jest zapowiedzią przyjścia na świat Zbawiciela, Jego narodzin) i Zmartwychwstania (które następuje po Jego śmierci i jest zapowiedzią życia wiecznego). Dostrzeżenie tej relacji sprawia, że słowa Norwida pochodzące z listu do Kraszewskiego przestają sprawiać interpretacyjną trudność. Zwiastowanie jest momentem wcielania się „ducha w ciało”, Zmartwychwstanie zaś powrotem „ciała w ducha”.

Charakterystyczny dla Norwida sposób oplatania myśli przez nawarstwianie elementów połączonych w pewną sieć w swoisty sposób objawia się w litografii zatytułowanej *Echo ruin* (powstała wraz z dwiema innymi litografiami piórko-

wymi, *Scherzo i Solo*, w czasie współpracy z zakładem litograficznym Saint-Aubina z 1861 r.³⁷). Hanna Widacka opisuje te litografię następująco:

Przed mężczyzną leżą manuskrypty, na których oparł obie dłonie; z lewej ręki wypada mu gęsie pióro. Rozciągający się w oddali pejzaż jest wymarły i niepokojący. Widoczne ruiny układają się w znaczący napis „NEMESIS” – czyli Przeznaczenie. Ta symboliczna kompozycja, pełna niedomówień, drażni i nurtuje swym nastrojem, Znaków zapytania jest sporo. Tak np. nie wiadomo [...], kim jest ów mężczyzna: „Echem ruin”? „Przeznaczeniem”?³⁸

Czy przed mężczyzną rzeczywiście leżą manuskrypty? Czy gęsie pióro wypada mu z dłoni? Czy pejzaż jest wymarły, a napis NEMESIS oznacza właśnie Przeznaczenie? Czy mężczyzna może być „Echem ruin” lub „Przeznaczeniem”? Czy może jest tak, jak pisze Aleksandra Melbechowska-Luty, że grafika ta przedstawia enigmatyczną, zaszyfrowaną postać, «wpisaną» w tło pejzażowe”?³⁹ Obie badaczki zwracają uwagę na postać mężczyzny, a także na pojawiający się napis NEMESIS, na zestawienie sylwetki ludzkiej i ruin, układających się w słowo. Jakie znaczenie może mieć wybór właśnie tych składników i nadanie pracy tytułu *Echo ruin*?

Najważniejszym i usytuowanym najbliżej widza elementem jest mężczyzna, który zajmuje lewą część pola obrazowego. Widać tylko jego prawe ramię, część pleców, twarz i dwie charakterystycznie upozowane dłonie. Leży przed nim kilka kartek papieru. Palec lewej dłoni dotyka zawieszzonego na niewidocznej nitce pióra. Twarz mężczyzny o wyraźnym, ostrym konturze podobna jest do karykaturalnej maski. Pofalowane karty papieru przypominają natomiast zarys rzeźbionej głęboko ziemi, którą widać w tle, za postacią. Układa się ona w pagórkowaty teren, a jej zwieńczeniem są litery NEMESIS, tworzące niby-ruinę⁴⁰. Architektura uformowana została w kształt liter, zespolonych w słowo, podczas gdy kartki papieru pozostały niezapisane. Wygięty łuk pióra obejmuje brzegi pustych kart, choć jego ostrze ich nie dotyka, bo skierowane jest ku dziwnej roślinnej formie, umiejscowionej w prawym, dolnym rogu pola obrazowego (pod nią ukryta jest sygnatura CN). Przesłania ona niewielki klocek, który stanowi oparcie dla stronic trzymanyh przez mężczyznę. Trudno

³⁷ Zob. W i d a c k a. *Nieznany Norwid* s. 32.

³⁸ Jw. s. 35.

³⁹ Zob. M e l b e c h o w s k a - L u t y, *Sztukmistrz* s. 140.

⁴⁰ Nemesis – czy jest przeznaczeniem, czy brzmieniem dźwięków, strażniczką zemsty i sprawiedliwości, czy też czuwa, by niczyje powodzenie nie przekroczyło wyznaczonych dla niego granic, czy jest utrapieniem śmiertelnych? Echo może zaś powtarzać tylko to, co ktoś inny rzecze. Zob. Z. K u b i a k. *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1998 s. 39, 289.

określić, czym jest ten klocek, gdyż nie przypomina on żadnego przedmiotu. Jest jednym z kilku zagadkowych, „nienazwanych” elementów, jakie pojawiają się w kompozycjach Norwida.

Mężczyzna nie jest wyraźnie oddzielony od strefy, która rozciąga się za nim (w perspektywie widza), a raczej przed nim, w tle (jeśli przyjmiemy jego punkt widzenia). Nie spogląda w kierunku ruin, odwraca się i patrzy przed siebie, w górę, na coś usytuowanego w przestrzeni pomiędzy nim a widzem. Widoczna w tle ruina nie rozpada się, ale układa się w ciąg czytelnych liter, w całość o konkretnym znaczeniu. Znajduje się zarówno za postacią ludzką (gdy patrzy na nią widz), jak i przed nią, bo w jej stronę zwrócone jest ciało mężczyzny. Ruina staje się czymś, co przenosi przeszłość w teraźniejszość mężczyzny, a jednocześnie tym, co przenosi obraz tego, co minione, w przyszłość widza (on jest ogniwem aktualizującym tę relację). „Czasy” nakładają się na siebie, piętrzą. Jeden „wyrasta” z drugiego. Mężczyzna usytuowany jest „między”: między widzem a ruinami, a jego teraźniejszość powołuje do istnienia ich przeszłość. Przeszłość zostaje „przywołana” w jego teraźniejszości i poprzez niego, ale to on jest w niej zagnieżdżony i z niej wyrasta.

Kompozycja grafiki przypomina pajęczynę, rozpiętą między punktami, w których ogniskują się cząstki znaczeniowe, układające się nie tylko warstwowo jedna na drugiej, ale też obok siebie. Centrum pajęczyny stanowi myśl wrodzona tu w tytuł – *Echo ruin*. Słowa pojawiają się nie tylko w postaci tytułu, ale i w kształcie ruin – Nemesis. Obok nich wyłania się z lewej strony sylwetka mężczyzny, dotykająca kartek papieru i pióra, które jednakże nie służą teraz do pisania i nie na nie skierowany jest wzrok postaci (choć niewątpliwie należą do przynależnej jej właśnie strefy). Mężczyzna nie został więc przedstawiony w chwili pisania czy nawet przeglądania ułożonych przed nim kart, choć zgięte palce dłoni wskazują wyraźnie na nie. Zarys ruin, ukształtowanych w pozwalający odczytać się wyraz, fragment architektury, istnieje obok pustych kart, nie wypełnionych słowami. Litery zostały z nich niejako „wyrwane” i wstawione w pejzaż. Ruina natomiast nie jest tutaj rozpadem, choć widać na niej spękania i rysy. Wyrasta z ziemi. Jej istnienie jednakże powołuje do życia tytuł grafiki. On „uzmysławia” widzowi, że widzi ruinę. W niej zaś paradoksalnie uobecnia się „całość”. „Całość” – bo litery stanowią słowo, bo wyrwany „fragment” okazuje się formą. Ale pojawia się i Echo. To *Echo ruin*.

Stanisław Brzozowski w 1907 r. napisał, że utwory Norwida, „są jak mowa ruin”⁴¹. Czy sama obecność człowieka z kartami niezapisanego papieru i pió-

⁴¹ „Bo i zwaliska mówią. Mówią opuszczeniem, samotnością, ciszą... Ale nie dochodzi

rem może stać się „stąpieniem”, które zbudziło echo i zakłóciło milczenie ruin? Pośród cisy ruin słyszy się nawet szept. Posłyszane w terażniejszości słowo sprawiłoby zatem, że ruiny przybrały kształt liter i stały się uosobieniem przeszłości – uobecniwym w teraz. Echo jest tylko powtarzaniem wypowiedzianego słowa, istnieje tylko w kształcie nadanym mu przez inny głos. Przeszłość zagnieżdżoną w ruinach, Teraz aktualizuje w brzmieniu odczytywanego wciąż na nowo słowa NEMESIS⁴². Paradoksalnie owa „całość” ruiny, która wyjawia się w chwili uświadomienia sobie tego, że aby coś mogło być ruiną, musiało być „kiedyś” całością, tutaj staje się rzeczywistą „całością” – ciągiem liter układających się w określone słowo. „Ruinowość” zaś zostaje powołana do istnienia tylko przez tytuł. Obserwujemy dziwne odwrócenie znaczeń i ról, jakie przydzielone zostały poszczególnym fragmentom.

Podobnie jak w kompozycji *Na cmentarzu*, także i w tej grafice pojawia się element pochodzący z innego dzieła. W tym przypadku mamy jednak do czynienia z przejściem składnika wyjątkowego, i o szczególnym znaczeniu, a wprowadzenie go do przedstawienia pozwoliło Norwidowi kolejny raz połączyć motyw antyczny z chrześcijańskim (będzie to także widoczne w innych grafikach)⁴³.

do nas ich mowa. By nawet milczenie słyszeć, trzeba je zbudzić. I wszelkie milczenie usłyszane jest już zmacone. [...] Mową ruin, które do nas mówią, jest szmer ich rozpadu. [...] Ruin istotą jest obecność wieków. Kto ruiny budzi, wieki budzi. [...] ruiny wspominają. Zniszczenie ożywia w nich pamięć. Każde słowo, każde stąpienie budzi echo”. S. B r z o - z o w s k i. *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości w walce o światopogląd*. Lwów 1907 s. 159-168.

⁴² Grażyna Królikiewicz analizuje grafikę *Echo ruin*, uznając ją za melancholię nadziei (za Starobińskim) „Echo ruin, zgodnie z utrwalonymi konotacjami toposu, byłoby tu znakiem trwającego w ukryciu życia, zaś Nemesis – Owidiuszową «Panią Ramnuską» władającą «czasem niszczycielem», ale i nieśmiertelną ciągłością wszelkich metamorfoz”. Zwraca również uwagę na to, że twarz przedstawionego mężczyzny ukazana jest w anamorfozie – perspektywie zniekształcającej, a także na pochodzącą z *Assunty* Norwida, teorię „spojrzenia ku niebu”. G. K r ó l i k i e w i c z. *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Kraków 1993 s. 128-131.

⁴³ W *Una piccolissima osservazione*...Norwid wspomina o połączeniu antyku i chrześcijaństwa: „Dlaczego aż do dziś jest zupełnie niemożliwe [...] wzniesienie bazyliki [...] bez elementów architektury pogańskiej [...]? Dlaczego jest zupełnie niemożliwe wykonanie prostego ołtarza (już nie kościoła) bez antycznego sarkofagu, z którego wzięliśmy ołtarz za pośrednictwem katakumb? Dlaczego pogańskie Sybille przepowiedziały przyjęcie naszego Zbawiciela (podkreśl. autorki – patrz *Wskrzeszenie Łazarza*)? Dlaczego św. Paweł w areopagu greckim odwoływał się do pogańskich poetów antycznych? Dlaczego Dante schodzi do Piekła za mistrzem swym Wergiliuszem? [...] jak na przykład elementy sztuki pogańskiej, które widzimy w naszych kościołach, u podstaw religii, bez których aż do dzisiaj nie jesteśmy zdolni wykonać niczego pełnego i pięknego”. PWSz 3, 395-397.

Kiedy przyjrzymy się bowiem bliżej lewej dłoni mężczyzny, odkryjemy w niej dłoń Adama, stwarzanego właśnie przez Boga – „wykradzioną” z fresku Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Ich podobieństwo nie jest z pewnością przypadkowe, a odkrycie go pozwala na ujawnienie nowych, wcześniej ledwie przeczuwanych znaczeń. Dłoń ta usytuowana jest w centrum kompozycji, zajmuje miejsce szczególne i wyróżnione. Dlaczego Norwid umiejscowił ją w tej litografii? Być może dlatego, iż jest ona motywem związanym z chrześcijaństwem, istotnym symbolem Boskiego aktu stworzenia i stwarzania człowieka na podobieństwo Boga. Jej wprowadzenie pośród ruiny, naznaczone przez starożytną boginię, Nemezis, ma wyjątkowe znaczenie. Mężczyzna odwraca się przecież, nie patrzy na ruiny (dziedzictwo antyku) – na przeszłość, która jest przed nim i za nim, choć z niej wyrasta, spogląda zaś w górę, ku niebu. Dłoń Adama pozwoliła Norwidowi uczynić z tej postaci jego potomka, a także twórcę podobnego Bogu (po to umieszczone zostało przy nim pióro oraz karty papieru) i jego spadkobiercę, który nie boi się bogini przeznaczenia.

W kompozycjach wielofiguralnych postacie są ze sobą konfrontowane. W przypadku grafiki *Muzyk niepotrzebny* komparacja ta dotyczy skrzypka i tancerzy, we *Wskrzeszeniu Łazarza* związana jest z postaciami Wskrzesiciela i wskrzeszanego, a także z relacją Łazarz – obserwatorzy cudu. W grafikach tych pojawia się dodatkowy element zespalający. Jest nim np. światło przedostające się do wnętrza przez okno usytuowane za głowami postaci. Nie służy ono oświetleniu czy doświetleniu pomieszczenia, ale raczej wskazuje jakąś ważną postać lub przedmiot. W *Muzyku niepotrzebnym* (rycina z 1867 r. wystawiona na wiosennym Salonie paryskim w maju 1868 r.) światło wpadające do pomieszczenia przez okno, widoczne w tle, oplata trzy tańczące pary. Jednocześnie w zarysie owego okna mieści się głowa siedzącego obok muzyka ze skrzypkami. Promienie światła rozdzielają postacie tańczących i skrzypka. Ciała tancerzy są tak wrośnięte w siebie, że widoczne są tylko ich głowy, ręce i masywne nogi. W prawym, dolnym rogu leży przewrócona ława, nieco niżej lichtarz ze złamaną świeczką, wokół której Norwid umieścił swoją sygnaturę.

Skrzypek nie patrzy na tancerzy. Odwraca od nich głowę, choć i jego nogi znajdują się w dziwnym „tanecznym” rozkroku. Gdyby odłączyć je od reszty ciała, mogłyby należeć równie dobrze do któregoś z tancerzy. Muzyk siedzi, ale nie wiadomo na czym. Jego prawa ręka zwrócona jest w stronę tańczących par, lewa obejmuje pudło skrzypiec. Obie są dość charakterystycznie upozowane. Światło wpada do wnętrza i okala postacie tancerzy, wprawia ich ciała w wir. Chociaż wydają się masywni i niezgrabni, unoszą się górę, wirują w tańcu. Półkoliście zamknięte okno stanowi zamknięcie tego wnętrza, ale jest też otwarciem, bo to przez nie wpływa do środka światło. Ono powoduje wyod-

rębnienie postaci tańczących i muzyka. Pomieszczenia nie oświetla złamana świeca, leżąca na dole, najbliżej krawędzi pola obrazowego, ale właśnie promienie wpadające do środka z lewej strony. Podczas gdy postacie tancerzy zespalają się w tańcu, muzyk siedzi samotnie. Jest podobny do świecy umieszczonej naprzeciw niego, która – podobnie jak on – jest osobnym, „samotnym” elementem.

Grafika ta to jedna z nielicznych kompozycji wielofiguralnych Norwida. W skłębionych ciałach postaci widać pewną ciężkość, niezgrabność. Istotnymi elementami przedstawienia są cztery „figury”: skrzypek, tańczące pary, lichtarz ze świecą i okno. Główny bohater umieszczony został w lewym, dolnym rogu kompozycji. Pozostałe części przedstawienia ukazane są w relacji do niego. Za skrzypkiem widać okno, przed nim – złamaną świecę, obok – tancerzy. To jednak nie dźwięki muzyki, ale wpadające przez okno promienie światła (przedstawione jako wiązka sześciu linii) sprawiają, że ciała postaci ogarnia wir tańca. Promienie obejmują je i jednoczą. Porzucona złamana świeca nie daje światła wnętrzu. Rozjaśniają je promienie wpadające przez okno. Muzyk nie gra dla tańczących par. Odwraca się od nich, nie patrzy na to, co dzieje się w izbie, nie widzi też promieni światła. Zestawiony jest tu z leżącą przed nim świecą, która nie spełnia swojego zadania. On nie gra, a ona nie płonie. Hanna Widacka dostrzega w rysach skrzypka podobieństwo do młodego Norwida. Stwierdza, że „być może jest to kolejny samoobrachunek Norwida, świadectwo jego głębokiego zniechęcenia do świata i ludzi, a konkretnie w tym przypadku – reakcja na niepowodzenia, jakie dotknęły poetę w 1867 roku, lub na brak zainteresowania całą jego twórczością, głównie poetycką”⁴⁴. A jednak grafikę rok później wystawiono na Salonie paryskim.

Czy siedzący samotnie skrzypek musi być odrzucony? To on przecież odwraca głowę od tancerzy, od promieni światła rozjaśniających całe wnętrze. Nie gra dla nich, bo oni nie potrzebują muzyki, poddają się bowiem jasności, która wprawia ich ciała w wir. Lichtarz ze świecą, otoczony sygnaturą Norwida, pozornie nieistotny, bo ledwie widoczny, zdaje się być centrum „myślowej pajęczyny”. Jej kształt przypomina ciemną plamę rozlaną wokół lichtarza. Jest ona najciemniejszym miejscem, i to wobec niej może pojawić się jasność, która wlewa się przez okno do wnętrza. W jej bliskości znajdują się stopy tancerzy. Szczególnie widoczna jest napięta i wysunięta do przodu noga siedzącego skrzypka, która łączy się ze smyczkiem, z wpadającymi do środka promieniami, obejmującymi tańczących, oraz z krawędzią przewróconego stołu. On zaś pro-

⁴⁴ W i d a c k a, *Nieznany Norwid* s. 49.

wadzi ku ciemnej plamie, w której centrum stoi lichtarz ze świecą. Muzyk odwraca głowę być może nie tylko od tancerzy, ale i od światłości, wprawiającej ich ciała w wir⁴⁵.

Pozycja skrzypka nie musi oznaczać odrzucenia, raczej niezgodę na wtopienie w masywną bryłę tańczących ciał, a zatem również na włączenie w przestrzeń, którą oświetla jasność wpadająca do wewnątrz przez okno. To wycofanie się z bycia oświetlonym może być gestem sprzeciwu wobec „odczędzania światła” i „czyszczenia półcienia”, o których Norwid pisze w *Promethidionie*. Tancerze mogliby tu rzeczywiście „skarżyć się na ciemność” muzyki skrzypka, a świeca, która się na razie nie pali, czekać na płomień zapalony osobiście przez odbiorcę (widza), a nie „sługę pokojowego”, jak w *Ciemności*. Zbryłowane ciała tancerzy uobecniają przecież pewien nadmiar zanurzony w świetle, podczas gdy figura skrzypka i świeca ujawniają jego brak.

We *Wskrzeszeniu Łazarza* najjaśniejszym miejscem jest wejście-wyjście z grotu, w którym jawi się głowa Chrystusa. Jest to punkt otwarcia i wypełnienia szczególnie ważny, zarówno ze względu na swój kolisty kształt, jak i na obecność Wskrzesiciela. Widzimy wewnątrz, a zatem Chrystus stoi przy wyjściu z grotu. Wyjście z niej możliwe jest tylko poprzez Niego. Nieco poniżej Jego sylwetki usytuowano stłoczony tłum obserwatorów, wypełniający całą lewą część pola obrazowego. Drugim jaśniejszym elementem jest postać Łazarza. Chrystus i Łazarz zwrócenii są ku sobie. Pomiędzy nimi pojawiają się świadkowie zdarzenia. Na pierwszym planie, w lewym rogu pola obrazowego, umieszczona została, najbliższa nam i największa sylwetka kłęczącej kobiety, która podnosi ręce do góry. Ramionami obejmują niemal wszystkie pozostałe postacie, usytuowane wyżej. Łazarz w białych szatach stoi samotnie po jej prawej stronie. Naprzeciw niego widać głowę Chrystusa, wyrastającą ponad tłum. Niektórzy spośród tłumu obserwatorów patrzą na pojawiającego się w wejściu Chrystusa, inni spoglądają na Łazarza.

Norwid rok później, w 1853 r., narysował na kalce nowe studium o tym samym tytule. Powstały szkic jest lustrzanym odbiciem *Wskrzeszenia Łazarza* z 1852 r. i mógłby z pewnością posłużyć do wykonania płyty dla grafiki. Norwid jednak nieco przekształcił kompozycję: zmienił wygląd niektórych postaci i ich umiejscowienie. W tej wersji *Wskrzeszenia Łazarza* dla postaci głównej przeznaczona została lewa strona pola obrazowego (tak jak w grafikach *Echo ruin*, *Muzyk niepotrzebny*, *Alleluja*). Chrystus zaś znajduje się tutaj

⁴⁵ O znaczeniu Norwidowskiej „jasności i ciemności” wspomina Grażyna Halkiewicz-Sojak w: t a ż. *Norwidowa „jasność” i „ciemność” w dyskursie nie tylko poetyckim* s. 38-39.

w prawym górnym rogu kompozycji, w zaokrąglonym wejściu do groty. Postać kobiety na pierwszym planie w szkicu tym jest naga, ale podobnie jak w pierwszym, obejmuje ramionami zgromadzonych w środku ludzi. Inaczej też ukazany został Chrystus: wyraźnie unosi prawą rękę i kieruje ją w stronę Łazarza. Ten również prezentuje się inaczej. Jego ciało, osłonięte całunem, dopiero się podnosi, zmartwychwstaje. Nie widać jeszcze nawet Jego twarzy. We wcześniej powstałej grafice to Łazarz wskazuje dłonią na Chrystusa, natomiast w tym szkicu to Wskrzesiciel wskazuje na postać wskrzeszanego. W pierwszej kompozycji zmartwychwstały Łazarz ujawnia Tego, kto dokonał cudu, w drugiej cud dopiero się dokonuje. W grafice nie widać uniesionej dłoni Wskrzesiciela. Sylwetka Łazarza jaśnieje dzięki światłu wpadającemu do wnętrza poprzez Niego, i ponad, i pomimo tłumu zebranego we wnętrzu. Potrzebni są stłoczeni ludzie, obserwatorzy, by wobec nich mogło być wskrzeszone ciało. Usytuowany ponad nimi Chrystus nie jest tylko widzem, choć jako jedyny widzi wszystkich ludzi zebranych w grocie, lecz przede wszystkim sprawcą cudu. Jest zamknięciem wnętrza i jedyną możliwą drogą wyjścia. Prowadzi ona do Niego i przez Niego. Wybrany przez Chrystusa Łazarz (to na niego patrzy Wskrzesiciel) musi pokonać najdłuższą odległość, by dotrzeć do niego.

Najważniejszą oś kompozycyjną wyznacza linia diagonalna, łącząca postać Chrystusa (górną lewą część) i Łazarza (prawy dolny róg), która rozdziela „zlepione” głowy dwóch stojących między nimi mężczyzn. Wyłaniające się sylwetki postaci są pełniejsze od poprzednich. W górnej części widać tylko głowę Chrystusa i fragment Jego ramienia. Stojący niżej mężczyźni są „kompletniejsi”, ich ciała są tylko częściowo obcięte, Łazarz natomiast objawia się w całej postaci. Wydarzenie (cud wskrzeszenia) ma swój początek w Chrystusie. Chociaż stłoczeni w grocie obserwatorzy stanowią pewną przeszkodę, zagradzają przejście prowadzące ku Niemu, wydostanie się z tej przestrzeni jest nadal możliwe. Właściwą drogę wyjścia z ciemności ku światłu wskazuje prawa dłoń Łazarza skierowana w stronę Chrystusa (On jest przeszłością, wejściem i przyszłością – wyjściem). Łazarz wskrzeszany jest wobec ludzi i poprzez ludzi, bowiem to oni potrzebują cielesnego uobecnienia Tajemnicy (podobnie jak przyglądający się zdarzeniu widz), a zatem ich rola polega przede wszystkim na uświadomieniu widzowi cielesności aktu wskrzeszenia. „Udział” ludzi w cudzie jest istotny także z tego powodu, że to dzięki ich ciałom zespolone zostały ze sobą postacie Łazarza i Chrystusa. Chociaż to Jego głowa stanowi zwieńczenie ich ciał, to one wypełniają sobą niemal całą przestrzeń groty (ich sylwetki tworzą jego ciało).

Głowa Chrystusa mieści się w kolistym wejściu-wyjściu groty. Kształt ten dodatkowo podkreślony jest aureolą zakreśloną wokół głowy Chrystusa. Forma ta w *Prototypach formy* Norwida zajmuje szczególne miejsce:

Definicja więc koła – nieskończona jest, i dlatego nastęcza kwestię nieskończoności.

*

Koła nie ma bez aktu – koło jest skutkiem aktu.
Koło jest pierwszą formą, przez którą forma w ruch przechodzi.
[...]

Obieg globu jest również skutkiem aktu na początku aktów myśli w myśli BOŻE!⁴⁶

Ważność koła i odpowiadającej mu samogłoski „o” łączy Norwid z liczbą 5, „jako ogarniające, jako obejmujące okręgiem swym, jako wyrażające sumę 5. Dla której to przyczyny rzymskie pięć jest jak cyrkiel ku skreślaniu koła rozemknięty (V)”⁴⁷. Kolistе wejście-wyjście, przeznaczone dla Chrystusa jest otwarciem i zamknięciem, początkiem i końcem. Chrystus Wskrzesiciel jest

⁴⁶ C. Norwid. *Prototypy formy*. PWsz 6, 302. W *Sztuce w obliczu dziejów* Norwid pisze, że „Pierwosiłem w tej sztuce *a priori* była świętość dogmatu i pęd wiary, która ledwo w pojęciu bezplastycznym osobistości przedwiecznego pierwoksztalt koła O zakreślała – «Bóg jest jeden, wieczny, wszechmocny, wszechwiedzący, wyjąwszy przyszości czynnego życia ludzi wolnych – podobny kołu O – bez początku i końca». Taki to pierwoksztalt i pierwsil sztuce onej pierwszej przewodniczył, ale bezplastycznie i duchowo, skąd też koła tego zatoczenie bez początku i końca albo raczej z końcem na początku i początkiem na końcu – pracą się dla pracy wyraziło”. PWsz 6, 292.

⁴⁷ Jw. s. 279. Norwid pisze o pierwoksztaltach: „Pierwoksztalty zatem symboliczne, jako to: prostopadła, trójkąt, koło, kwadrat, owal – czyli I, które nawet kropkę ma dlatego, że jest koła promieniem ze środkowego punktu wyszłym – A, które jest trójkątem – O, kołem – U, kwadratem – E, dwoma na siebie kwadratem, czyli owalem lub elipsą: pierwoksztalty takie są zarazem pierwo-głosami, czyli samogłoskami: samogłoskami, samogłoskami, a, e, i, o, u. I pierwoliczbami, to jest: I znaczy 1; A znaczy trójkąt, czyli 3, E – dwa kwadraty na sobie (to jest elipsę), czyli 2 – U znaczy kwadrat, czyli 4; O, czyli koło znaczy 5. [...] a indyjski talizman z dziewięciu kwadratów ułożony (i obejmujący symboliczną mądrość liczb) pięć ma w środku, za liczbę ją koła uważając. Barw podobnie głównych pięć jest tylko: biała, czarna, niebieska, żółta i czerwona. Są to więc: pierwo-liczby, pierwo-głosy, pierwo-kształty i pierwo-barwy, wszystkim ludom bez wyjątku właściwe, albowiem właściwe człowiekowi i ze Słowa technionego weń idące”.

sprawcą wskrzeszenia Łazarza, które dokonało się w ciasnej, ciemnej grocie wypełnionej ludźmi, i przekroczenie tej przestrzeni, jej ciemności, możliwe jest tylko poprzez Niego – w stronę dobywającego się zza Niego źródła światła. Postaci Chrystusa i Łazarza złączono i wyodrębniono z kompozycji dwojako. Widz napotyka najpierw klęczącą kobietę z obnażonymi ramionami. Lewą ręką podtrzymuje cztery głowy, wyłaniające się zza lewej krawędzi pola obrazowego, które prowadzą do Chrystusa. Po Jego prawej stronie widać rozmieszczone analogicznie kolejne cztery głowy, łączące go z Łazarzem. Klęcząca na pierwszym planie kobieta prawym ramieniem zakresła wewnętrzną przestrzeń dla usytuowanych w głębi trzech kolejnych postaci. Ich spojrzenia skierowane są wprost na Łazarza. Bezpośrednio za nimi usytuowany został Chrystus, tak że poprzez nich i wobec skierowanej w Jego stronę dłoni Łazarza następuje ich ponowne złączenie.

Także w tej grafice znaleźć można dość szczególną figurę, pochodzącą z fresku Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej. Jest nią jedna z pięciu Sybilli, Sybilla libijska. Została ona umieszczona przez Norwida na pierwszym planie. Jest to właśnie ta postać, która unosi na swych ramionach wszystkich pozostałych obserwatorów dokonującego się cudu. Warto w tym miejscu przypomnieć przywoływane już wcześniej słowa Norwida: „Dlaczego pogańskie Sybille przepowiedziały przyjście naszego Zbawiciela?”. W kontekście tej kompozycji zdanie to nabiera szczególnego znaczenia. Jednocześnie kolejny raz mamy do czynienia ze złączeniem motywu pogańskiego (Sybilla) i chrześcijańskiego (Wskrzeszenie Łazarza). Umieszczenie Sybilli może być jednakże istotne także z innego względu. Jej historię tak rekonstruuje Zygmunt Kubiak:

Najstarsza, jak się zdaje, tradycja o tej prorokini głosiła, iż żyła niegdyś kobieta o takim imieniu (o niedocieczonej etymologii, zapewne wschodniej) w podtrojańskim Marpossos; [...] Pokochał ją Apollo i dał jej zdolność proroczą. Jeśli mamy wierzyć tradycji barwnie opowiedzianej w Owidiuszowych *Przemianach* (14, 130-153), kiedyś zapytał Sybillę, jakiego pragnie daru. Chwyliła garść piasku i powiedziała, że chce żyć tyle, ile ziarenek trzyma w dłoni. Zapomniała jednak poprosić o równie trwałą młodość. [...] Trimalchion, by zaimponować gościom zgromadzonemu na monstualnie bogatej uczcie, opowiada, że będąc w Cumae pod Neapolem widział [...] Sybillę. [...] Gdy jacyś chłopcy ją pytali: „Czego pragniesz Sybillo” – odpowiadała po grecku: „Umrzeć pragnę”⁴⁸.

Wprowadzenie tej figury do *Wskrzeszenia Łazarza* ma zatem szczególne znaczenie, i takie umieszczenie jej w kompozycji związane jest niewątpliwie z przekonaniem Norwida, że Sybille „prorokowały Zbawiciela”. To właśnie ta

⁴⁸ K u b i a k, jw. s. 559.

postać, odwrócona plecami, wprowadza widza do obrazu. Ona jest początkiem drogi, która dalej, poprzez ciała obserwatorów zdarzenia, prowadzi do Chrystusa, a więc Go zapowiada. Nie można jednak zapomnieć też o jej długowieczności i zarazem o pragnieniu śmierci, bo dokonujący się w grocie cud jest przecież przywracaniem życia.

Jedną z najczęściej reprodukowanych grafik *Solo* („które zasługuje na wzmiankę, iż było 1862 w Warszawie osobnym rygiem policji cenzuralnej dotknięte”⁴⁹) Norwid wypełnił całym mnóstwem rekwizytów. Trzy plany układają się jeden za drugim. W tle widzimy pejzaż z fragmentem brzegu i powalonym drzewem, a w górnym lewym rogu niewielki odcinek linii horyzontu. Kraj-obraz ten zajmuje górny pas kompozycji. Dolny usypany jest z instrumentów, opartych jeden o drugi, z pustego krzesła, na którym leżą kartki papieru, a także z pulpitu do nut. Przed nimi na pierwszym planie, w centrum, usytuowana została lekko pochylona postać kobieca, okryta długą suknią. Jej sylwetka jest widoczna tylko do połowy. Uwaga widza skupia się przede wszystkim na rękach kobiety: prawa jest zgięta i dotyka lewego policzka, lewa zaś rozczapierzonymi palcami obejmuje głowę. Postać wtulona jest w osłaniające ją tło. Z obu stron otaczają ją sylwetki instrumentów, „opuszczone” podobnie jak ona i powalone w dali drzewo (?). Postać kobieca umieszczona jest na pierwszym planie pomiędzy nimi. Zebrane elementy wypełniają przestrzeń, ale paradoksalnie ich obecność intensyfikuje poczucie osamotnienia ukrytej pomiędzy nimi sylwetki ludzkiej. Wyraźnie wyodrębniają się tylko trzy elementy przedstawienia: postać kobieca, instrumenty i powalone drzewo (lub też gęsty las, wypełniony sterczącymi drzewami – bo tylko niewielki fragment tej formy, tuż przy linii horyzontu, przypomina przewrócony konar).

Aleksandra Melbechowska-Luty pisze, że postać kobieca jest „wynędziałą samotnicą”, która zamieszkuje w świecie zaprzepaszczonego, który jest ruiną, „wyraża więc tragiczne «załamanie rąk», depresję, apatię, nostalgię, beznadziejne oczekiwanie «umarłego społeczeństwa» na coś, co może nigdy nie nadejść”⁵⁰. Czy jednak rzeczywiście mamy tutaj do czynienia z oczekiwaniem? Czy coś może nadejść? Czy świat, który widzimy, jest ruiną, jest zaprzepaszczone? Widzimy martwe, bo powalone drzewo, martwe, bo bezdźwięczne instrumenty. Jedyne kobieta być może jeszcze żyje. Jest odwrócona od nich i już ich nie widzi, bowiem znajdują się one za nią, istnieją w przeszłości. Są czymś, co oddala się, co zostaje opuszczone, pozostawione na dawnym miejscu. Ona chroni

⁴⁹ N o r w i d. [*Autobiografia artystyczna*] s. 558.

⁵⁰ M e l b e c h o w s k a - L u t y, *Sztukmistrz*, s. 268.

twarz w dłoniach. Stoi jeszcze w tym świecie, ale jest wysunięta ku widzowi, najbliższa mu. Za nią widzi on opustoszałą ziemię i porzucone instrumenty. Została sama wśród wielu instrumentów i być może jako ostatnia opuszcza to miejsce. Ona stoi sama, a one są osamotnione, bo nikt na nich nie gra.

W obrazie tym widzimy dwie wyraźne linie kompozycyjne: pierwszą, poziomą, wyznacza powalone drzewo (lub las), drugą, pionową – kobieca sylwetka. Pomimo że ciężar drzewa ją przygniata, a opuszczone i pozornie niegroźne instrumenty osaczają, ona wciąż stoi. Czy może oczekiwać czegośkolwiek? Jest postacią „niewidzącą”. Nie patrzy na nic, co byłoby niedostępne widzowi, ani na nic, co umieszczono wraz z nią w polu obrazowym. Jej spojrzenie jest w niej zamknięte, a ona sama wtula się w siebie, w swoje dłonie. Co ciekawe, kobieta została wpisana między dwa pudła rezonansowe (być może są to wiolonczele) stojące symetrycznie po obu jej stronach; lewe nieco wyżej niż prawe. Wyrastają z nich dwa pionowe elementy, zakończone hakowato, dwie najbardziej wyraziste formy w całym przedstawieniu. „Zakotwiczą” one sylwetkę kobiety w polu obrazowym, ale i więżą ją między sobą, tak że wyrwanie jej spomiędzy nich staje się niemożliwe. Te dwa pionowe składniki kompozycji pełnią też inną funkcję – zespalają ze sobą przestrzennie oddalone od siebie strefy: instrumentów, kobiety i drzewa. One sprawiają, że postać nie zapada się w dół, ale wciąż jeszcze stoi pomiędzy opuszczonymi instrumentami i martwym drzewem.

Litografia ta wzbudzała największe zainteresowanie badaczy. Otrzymała drugi tytuł: *Melancholia*. Pierwszy wspomniał o niej Zenon Przesmycki, który stwierdził, że „kompozycję tę nazwał podobno Norwid swoją «Melancholią»”⁵¹. Norwid wspomina w 1860 r. (litografia powstała rok później) w liście do Niny Łuszczewskiej, że pośle „w zamian obraz pędzla swojego melancholię przedstawiający”⁵². Miała to być *Melancholia* dla potępienia melancholii jałowych i beczynnych. W 1865 r. w liście do M. Sokołowskiego Norwid pisze zaś: „Na to zaraz odpowiedź Melancholii, ale nie tej, którą Albert Dürer silną narysował ręką, jeno Melancholii z fletem w ręku i z włosiem plugawie nie uczesany, która Ci rzecze (na nutę piosnki Kalinowej lub Aldony):

Gdzież rozwinąć te prace – gdzie?
Kiedy my nie mamy piędzi ziemi?”⁵³

⁵¹ C. K. N o r w i d. *Cypriana Norwida pisma zebrane*. Oprac. Z. Przesmycki, t. A – 1, s. 1084-1085.

⁵² Być może był to obraz olejny, co sugeruje H. Widacka, opisując obraz, który nazywa *Saturnem*.

⁵³ List do Mariana Sokołowskiego ze stycznia 1865 r. PWSz 9 s. 155.

Podobnie jak tytuły *Muzyk niepotrzebny* i *Scherzo*, tak też i *Solo* związane jest z terminologią muzyczną. Czy gdyby Norwid chciał zatytułować tę grafikę *Melancholią*, nie umieściłby na niej tego tytułu, zamiast nazywać jej *Solo*? Sugestia Przesmyckiego związana z „*Melancholią z fletem*” okazała się jednak na tyle silna, że doprowadziła do tego, że flet ów, którego nie ma na litografii, również znaleziono⁵⁴. Píše o nim Aleksandra Melbechowska-Luty:

Zagadkowym atrybutem *Melancholii* Norwida jest ów wspomniany przezeń, a niezbyt wyraźnie narysowany, flet w ręku kobiety, instrument, który w świecie symboli przypisywany bywa cierpieniu i żałobie, wskazuje związek z najgłębszą ekspresją żeńską oraz z trzcina i wodą, co jest zgodne z pejzażowym fragmentem *Solo*.

W interpretacji tej pojawiają się nawet nieobecne postacie muzyków:

W litografii Norwida postać niewieścia, cienie nieobecnych muzyków – istniejących tylko w wyobraźni – i zjawiskowy pejzaż tworzą nierozłączną całość. [...] Na *Melancholii* odcisnęły się wyraźnie wypadki z 1861 roku, rozruchy przedpowstaniowe i patriotyczne manifestacje, które poeta głęboko przeżywał, a także przecucie nieszczęścia, które dopiero miało nadejść⁵⁵.

Nadanie grafice tytułu *Melancholia* pozwoliło połączyć A. Melbechowskiej-Luty *Solo* z *Melancholią* Albrechta Dürera, ponieważ jak pisze: „[...] postać *Solo* jest podobnie jak figura Dürera personifikacją «melancholii artysty», wykładnią nastrojów i doznań poety”⁵⁶. Inaczej grafikę postrzega tę H. Widacka. Uważa ona, że „[...] jej tytuł kojarzy się niewątpliwie ze słynnym miedziorytem Albrechta Dürera, jakkolwiek dzieło Norwida pozostaje całkowicie odrębne”⁵⁷ (Choć tytuł litografii brzmi *Solo*, Widacka pracę tę nazywa mimo wszystko *Melancholią*). Interesujące wydaje się jednak to, że postać, którą widzimy w *Solo*, nie przypomina Dürerowskiej kobiety z *Melancholii*. Nie siedzi podobnie jak ona, nie podpira ręką głowy, nie trzyma cyrkla w prawej dłoni (podobne ułożenie elementów pojawia się natomiast w innej kompozycji Norwida, zatytułowanej *Saturn*, przedstawiającej postać z cyrklem pochyloną nad kulą ziemską). Natomiast dość charakterystyczne upozowanie rąk postaci z *Solo* pochodzi z innej ryciny Dürera

⁵⁴ Zwraca na to także uwagę E. Chlebowska w: t a ż. „*IPSE IPSUM*” s. 101. Chlebowska pisze o gałązce bluszczu wypatrzonej przez Melbechowską-Luty w jednym z autoportretów Norwida, jako o przykładzie atrybutywnej nadinterpretacji wizerunku. Nadużycie to dostrzega również w odnalezionym w *Solo* flecie, mającym rzekomo znajdować się w dłoni postaci kobiecej.

⁵⁵ M e l b e c h o w s k a - L u t y. *Sztukmistrz* s. 268.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ W i d a c k a. *Nieznany Norwid* s. 38.

Rozpaczający z ok. 1515 r. Widzimy na niej klęczącego mężczyznę zasłaniającego twarz, którego lewa dłoń z rozczapierzonymi palcami dotyka głowy, prawa zaś, wsparta na kolanie, obejmuje ją niżej, i niemal „wpija” się w nią. Gest jest jednak znacznie bardziej zdecydowany i gwałtowniejszy niż ten kobiety z *Solo*, jednak na tyle charakterystyczny, że ich podobieństwo nie może być przypadkowe.

Solo jest kompozycją szczególną. Jaka rolę odgrywa tytuł, który może sugerować opuszczenie, samotność, może oznaczać wykonywanie coś samemu, bez towarzyszenia innych osób? Dlaczego zostały wybrane takie właśnie elementy: powalone drzewo, instrumenty i postać kobieca? Skulona w sobie kobieta nie widzi martwoty drzewa i instrumentów nie dlatego, że znajdują się za jej plecami, ale z tego powodu, że patrzy tylko w siebie, jest „niewidząca”. Ale to właśnie one ją otaczają, oplatają, tworząc ochraniającą przestrzeń, niszę, w której może czuć się bezpieczna. Powalone drzewo jednocześnie przygniata ją i powoduje jej jeszcze mocniejsze w niej zagnieźdzenie. Ona sama nie widzi reszty opuszczonego świata, w którym tkwi mocno, ale jest jego ostatnim ogniwem. W niej tli się jeszcze życie. Instrumenty bez niej pozostaną bezdźwięczne. Ona jest pierwszym elementem, który napotyka widz. To ona przez swoje zamknięcie do wewnątrz blokuje wejście w głąb, do środka kompozycji, a jednocześnie wydaje się, że zaraz może zniknąć, pochłonięta przez dolną krawędź pola obrazowego. Czy uczucie opuszczenia, jakiego doznajemy przy pierwszym oglądzie dzieła, kiedy tym, co dostrzegamy najpierw, jest właśnie ta postać, nie jest związane właśnie z jej powolnym zapadaniem się? Czy raczej to jej obecność uobecnia nieobecność muzyków.

W grafikach Norwida można zaobserwować, w jaki sposób w pracach plastycznych realizowana jest koncepcja współuczestniczenia odbiorcy w tworzeniu dzieła sztuki, którą wielokrotnie opisywał on w swoich utworach poetyckich, prozaicznych i teoretyczno-estetycznych. W *Sztuce w obliczu dziejów* pisał, że chciał „[...] sprawić, ażeby Czytelnik książkę zamykając sam się uczuł a r t y s t ą, o ile nim winien być i może”⁵⁸. W tradycyjnych interpretacjach miejsce przeznaczone dla odbiorcy niejednokrotnie lokalizuje się w Norwidowych przemilczeniach, lukach, punktach wyciszenia głosu, które czytelnik może stworzyć, uzupełnić⁵⁹. Inaczej

⁵⁸ C. N o r w i d. *Sztuka w obliczu dziejów*. PWSz 6, 274.

⁵⁹ Wiesław Rzońca inaczej interpretuje Norwidowskie przemilczenia: „Niewykluczone, że właśnie dlatego interpretatorom poety tak trudno zerwać z kategorią przemilczenia. Zerwanie z nią w tym wypadku jest jednak witkacowskim «jedynym wyjściem». Wiadomo bowiem, że inicjalne twierdzenie jest częścią dyskursu, który ma swój początek poza wierszem. Niestety Norwidowi nie udało się podporządkować (szeroko rozumianego) tekstu zasadzie «logicznej wściekłości», o której pisał w *Milczeniu*. W rezultacie «przemilczanym» (przez Norwida) jest to, co – wedle subiektywnych kryteriów – wyda się nam prawdopodobne”. R z o Ń c a, jw. s. 47.

problem ten jawi się w grafikach Norwida. Owe zauważone wyrwania postaci, ich niedokończenia, nie mają pobudzać wyobraźni odbiorcy. Nie chodzi przecież o ukazywanie świata mimetycznie odwzorowującego rzeczywiste przedmioty i ludzi ani też o stwarzanie jakiegokolwiek złudzenia ich materialności. Zadaniem widza nie jest rekonstrukcja narracyjnej struktury opowieści, ale jej stworzenie; takie zlepianie poszczególnych widzianych lub tylko zauważonych części, by z pajęczyny przedstawienia wyłoniły się w formie znaczeń – Myśli. Musi je znaleźć, wyrwać z sieci, do której są przyklepione, a następnie ułożyć tak, by uobecniły się na nowo w uplecionym przez widza łańcuchu sensów. To widzenie rzeczywistości w jej sprzecznościach leży u podłoża powstałego na papierze „pokałkowanego” świata, którego bohaterowie sklejeni są z „obcych” części, z dłońmi z powyginanymi palcami, z doklejonymi twarzami-maskami. Kiedy pragniemy zobaczyć ten świat jako całość, okazuje się, że jest skażony pustką, ale ta jego pustka, którą odczuwamy jako brak, opuszczenie, samotność, uobecnia „pełnię”, jak fragment uobecnia „całość”.

Montaż elementów, których miejsca złączeń nie są przesłaniane, każe odbiorcy zwrócić uwagę na ich formę i istotność umiejscowienia każdego ze składników kompozycyjnych w polu obrazowym. Pozwala też na wykrzyk „obrazowych zapożyczeń”. Stanowią one dopełnienie sensu każdego przedstawienia, a także zmuszają do zastanowienia się nad tym, czego żąda od odbiorcy Norwid. Ujawnienie źródła pochodzenia tych motywów umożliwia nowe odczytanie każdej grafiki, ale daje też wgląd w estetyczne upodobania autora. Norwid wymaga od odbiorcy szczególnej erudycji i umiejętności. Pewna ułomność formalna tych prac wynika, być może, również z tego, że Norwid próbuje nasycić każdą z nich zbyt wieloma treściami. Związane jest to ze szczególną obecnością w tej twórczości pojęcia alegorii. Szczególnie widoczne stanie się to w przypadku *Albumu Orbis*, który prawdopodobnie miał być księgą sztukmistrza⁶⁰.

ANNA BOROWIEC – dr nauk humanistycznych, historyk sztuki i literaturoznawca. Adres: ul. Naramowicka 47 A/10, 61-622 Poznań, e-mail: puce@wp.pl

⁶⁰ Być może mamy w tym przypadku do czynienia z takim samym zjawiskiem, jakie zaobserwowała I. Sławińska w prozie epickiej Norwida: „Norwid nie stosuje w tych opowieściach struktury ciągłej. Każda z opowieści składa się z szeregu fragmentów-rozdzialków czy właśnie scenek. Zjawisko uderzające: przecież poza *Stygmatem* opowieści te są raczej krótkie. Po co więc jeszcze podziały. Właśnie dla odrzucenia partii «antraktowych», służebnych, łączących. Zauważymy łatwo, że scenki te rozdziela upływ czasu, często i zmiana dekoracji. Poeta nie stara się tego czasu wypełnić w sposób naoczny – *ex post* wypełni go relacją”. I. S ł a - w i ń s k a. *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971 s. 294-295.