

ILONA SZYMAŃSKA

ECHO RUIN, SCHERZO, SOLO
– GRAFICZNY TRÓJGŁOS O SZTUCE ŻYCIA
W TRZECH LITOGRAFIACH CYPRIANA NORWIDA Z 1861 ROKU*

Cyprian Norwid to postać nieprzeciętna. Jego twórczość stanowi osobny rozdział polskiego dziedzictwa kulturowego. Poeta, malarz, rzeźbiarz, rytownik – osobowość budząca kontrowersje, spory, niepoddająca się żadnym kategoryzacjom i nieprzystająca do prawideł swojej epoki. Współcześni przydali mu etykietkę niezrozumiałego dziwaka¹, Młoda Polska wzięła go na swe sztandary², Międzywojnie nazwało „czwartym wieszczem”³. Dziś twórczość Norwida wydaje się zaskakująco „współczesna”, jeśli chodzi o nasz sposób pisania i postrzegania. Staje się przedmiotem licznych opracowań i monografii. Natomiast jego twórczość plastyczna, w tym graficzna, wciąż pozostaje na uboczu zainteresowań badaczy, a w powszechnej opinii jest zaledwie dodatkiem do *oeuvre* poetyckiego. Podejście to nie wydaje się słuszne, bowiem Norwid swe prace plastyczne traktował jako równorzędny sposób wypowiedzi⁴. Dopiero publikacje z przełomu XX i XXI w.⁵ pozwalają obserwować pewną zmianę w spojrze-

* Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Poprzęckiej. Szczególne podziękowania składam dr Jolancie Talbierskiej za udzielone wsparcie i opiekę merytoryczną. Praca została obroniona w maju 2011 r.

¹ Głosy współczesnych rozproszone w tekstach krytycznych, zebranych przez Mieczysława Ingłota w tomie *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. PWN, Warszawa 1983.

² M. R o l l e. *Cyprian Norwid*. W: jw. s. 191-192.

³ J. K. W e n d e. *O czwartym wieszczu*. W: jw. s. 213.

⁴ C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. VII. *Proza*. Warszawa 1973.

⁵ Zob. G. K r ó l i k i e w i c z. *Terytorium Ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Universitas. Kraków 1993; 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*. Wydawnictwo Neriton. Warszawa 2001; D. P n i e s k i. *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*. Towarzystwo Naukowe KUL. Lublin 2005; H. W i d a c k a. *Grafika Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 3-4:1985-1986 s. 153-180; P. C h l e b o w s k i,

niu na pozaliteracką twórczość tego artysty, otwierając pole do nowych interpretacji i głębszego zrozumienia *Wędrownego Sztukmistrza*⁶.

Wpisując się w ów nurt nowego, szerszego spojrzenia na Norwida, chciałabym podjąć próbę interpretacji trzech kompozycji artysty, odbitych w paryskim zakładzie litograficznym Saint-Aubin. Twórczość graficzna Norwida, choć szczupła i zachowana we fragmentach, ze względu na swój charakter stwarzała możliwość zwiększenia grona odbiorców, z którymi artysta nieustannie i różnymi drogami szukał porozumienia. Litografie powstałe w 1861 r. w zakładzie przy Passage Verdeau stanowią szczególny przypadek w twórczości Sztukmistrza z Mazowsza, bowiem jako jedyne miały większy nakład (ok. 100 egzemplarzy), co pozwalało im dotrzeć do liczniejszej publiczności. Intrygująca jest również treść tych litografii. Choć prezentują znane i popularne w XIX w. motywy, wymykają się jednoznacznym schematom i kategoryzacji. Grafiki te – jak się wydaje – tworzą pewną całość, ujmującą syntetycznie myśl Norwida, posługując się językiem symbolicznym, który zajmuje istotne miejsce w Norwidowskiej teorii sztuki, a zarazem nie jest pozbawiony swoistej dla niego ironii. Można przypuszczać, że znalazły się tu, lapidarnie ujęte, wedle słów „zatrzymujące się na granicy poważnej karykatury”⁷ – echa refleksji artysty o sztuce, historii, ewolucji społecznej i miejscu człowieka w świecie, które były głównym motywem jego aktywności twórczej. Warto zatem spojrzeć na *Echo ruin*, *Scherzo* i *Solo* w kontekście Norwidowej koncepcji sztuki, która w pojęciu poety nieustannie przeplatała się z życiem, stanowiąc jego dopełnienie i zwierciadło odbijające odwieczne problemy ludzkiej egzystencji⁸. Budowana wedle tego klucza interpretacja, zarówno poszczególnych litografii,

E. Chlebowska. *Norwid. Znaki na papierze. Utwory literackie, akwarele, grafiki, rysunki i szkice*. Bosz. Olszanica 2008.

⁶ Określenie zaczerpnięte z tytułu poematu Norwida, zastosowane wobec poety przez Kazimierza Wykę w pracy *Cyprian Norwid. Poeta i Sztukmistrz*. W: *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1989.

⁷ C. Norwid. [*Autobiografia artystyczna*]. PWSz VI, 558.

⁸ Należy pamiętać, że choć Sztukmistrz miał spójną wizję człowieka jako twórczego podmiotu w świecie oraz miejsca sztuki w jego życiu, którą wyrażał konsekwentnie we wszystkich dziedzinach swej artystycznej aktywności, w jego spuściźnie nie pozostały pisma, które nosiłyby znamiona traktatu obejmującego całość jego filozoficznych i estetycznych poglądów. Postulaty, które poeta pragnął przekazać i do których nieustannie starał się przekonywać swoich czytelników, zostały rozrzucone w jego pismach, wierszach, poematach i pracach plastycznych. Dlatego też, sytuując litografie z zakładu Saint-Aubin w kontekście myśli Norwida, należy pamiętać, że zawsze ma się do czynienia z rekonstrukcją poglądów poety na podstawie zachowanych fragmentów jego bogatej i wieloaspektowej twórczości.

jak i całego trójczłonowego cyklu, będzie próbą rozszyfrowania zawartego w nich bogactwa nawiązań zarówno do tradycji, jak i współczesnej autorowi przestrzeni znaków.

ECHO RUIN – SCHERZO – SOLO
W KRĘGU DOTYCHCZASOWYCH ODCZYTAŃ

Trzy omawiane litografie powstały w tym samym czasie i odbito je w tym samym zakładzie litograficznym. Dlatego badacze graficznej twórczości Norwida często analizowali je razem, z sugestią, że prezentują wspólny, acz wieloznaczny przekaz. Sam artysta w jednym z listów połączył je w cykl⁹. Podobnie postąpił Juliusz Wiktor Gomulicki, a także Hanna Widacka w artykule podsumowującym graficzne oeuvre Norwida¹⁰. Późniejsi interpretatorzy, którzy próbowali rozszyfrować znaczenie tych prac, budowali dla nich różne konteksty, nie zawsze wiążąc te trzy litografie w całość. Same tytuły – jak wskazuje Radosław Okulicz-Kozaryn – zdają się je łączyć w cykl muzyczny¹¹. *Echo* nieodmiennie przywołuje na myśl dźwięk, a w muzyce stanowi efekt ilustracyjny, *Scherzo* jest formą muzyczną o pogodnym charakterze, która w epoce romantyzmu zyskała samodzielny status, zaś *Solo* to utwór czy też partia przeznaczona dla jednego wykonawcy lub dla mniejszego zespołu złożonego z głównych instrumentów. Tę muzyczną konotację podkreślają nuty, pulpity i instrumenty przedstawione na litografii. Muzyczne tematy według Okulicz-Kozaryna kształtują omawiany cykl graficzny na wzór koncertu, który również ma trójdzielną budowę, „z wyraźną partią solową w części finałowej”¹².

Szczegółnej uwagi warte wydają się interpretacje wszystkich tych prac, które w sposób najbardziej systematyczny i szczegółowy starają się ująć poruszane w nich zagadnienia. Grażyna Królikiewicz podjęła się interpretacji *Echa ruin*, wpisując je w zestawieniu z *Melancholią* oraz innymi dziełami w rekonstruowaną przez siebie Norwidowską koncepcję ruiny¹³. Odczytując kolejne ele-

⁹ N o r w i d. [Autobiografia artystyczna] s. 558.

¹⁰ W i d a c k a. jw. s. 153-180.

¹¹ R. O k u l i c z - K o z a r y n. *O wschodzie czy o zachodzie słońca? „Solo” Norwida*. W: *Norwid-artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*. Red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Poznań 2008 s. 92.

¹² Tamże.

¹³ K r ó l i k i e w i c z, jw.

menty przedstawienia w kontekście utrwalonych w tradycji toposów, traktuje je jako „znaczące synekdochy”¹⁴. W *Echu ruin*, a także w *Solo*, odnalazła nie tylko wyraz idei ruiny jako symbolicznego znaku, obecnej w twórczości poetyckiej i pismach filozoficznych Norwida (uznała ją za najbardziej spójną i nowatorską spośród polskich romantyków¹⁵), ale także treści patriotyczne (u Norwida zawsze połączone z myśleniem religijnym).

Wieloaspektową analizę trzech omawianych kompozycji zaprezentowała Aleksandra Melbechowska-Luty¹⁶. W swojej publikacji ujmuje całą artystyczną twórczość Norwida; na jej tle ukazuje wymienione prace graficzne, traktowane jednak jako osobne dzieła.

Łącznie, jako cykl tworzący pewną całość wyrazową, litografie omówił Dariusz Pniewski¹⁷. Sytuując je w kontekście poglądów Norwida na stan współczesnej mu sztuki, podjął się ich systemowej interpretacji. Widzi w nich wypowiedź artysty na temat istoty twórczości artystycznej oraz trudnej relacji między twórcą a krytyką, która była dla Norwida jednym z zasadniczych problemów współczesnej mu sztuki.

Interesujące podejście do trzech litografii z zakładu Saint-Aubin prezentuje Edyta Chlebowska¹⁸. Traktuje je jako „tryptyk”. Choć formalnie nie stanowi on całości, jest wyrazem jednej idei – idei *vanitas*, której aspekty są podejmowane osobno w każdej litografii. Wedle autorki idea ta jest „zwornikiem” semantycznym, pozwalającym rozpatrywać te trzy prace razem.

W spojrzeniu na recepcję prac z 1861 r. należy także uwzględnić przemyslenia Radosława Okulicz-Kozaryna¹⁹ i Jolanty Bajko²⁰, zawarte w zbiorowej publikacji poświęconej artystycznej twórczości Norwida, które choć skupiają się na wybranych aspektach pojedynczych litografii, wnoszą wiele cennych i świeżych obserwacji do dotychczasowych badań.

Jolanta Bajko odwołując się w artykule *O ruinie raz jeszcze. „Rzecz o wolności słowa”*, do Norwidowej koncepcji ruin, rozpatruje *L’Echo des Ruines* jako

¹⁴ Tamże s. 131.

¹⁵ Tamże s. 123.

¹⁶ M e l b e c h o w s k a - L u t y, jw.

¹⁷ P n i e w s k i, jw.

¹⁸ E. C h l e b o w s k a. „*Echo ruin*”, „*Scherzo*”, „*Solo*” – *wanitatywny „tryptyk” Norwida*. W: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*. Red. W. Rzońca. Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011 s. 233-245.

¹⁹ O k u l i c z - K o z a r y n, jw.

²⁰ J. B a j k o. *O ruinie raz jeszcze. „Rzecz o wolności słowa”*. W: *Norwid-artysta. W 125. rocznicę śmierci poety* s. 187-196.

figurę kondycji człowieka w sfragmentaryzowanej epoce nowoczesności. W postaci przedstawionej na litografii autorka dostrzega jednostkę, która ukształtowana w „wewnętrznie pękniętej rzeczywistości”²¹, poszukuje „pełni” własnej tożsamości, a ta zawsze ma charakter dynamiczny.

Oryginalną i niezmiernie interesującą interpretację litografii *Solo* konstruuje R. Okulicz-Kozaryn. Jako klucz interpretacyjny traktuje motywy muzyczne przedstawienia. W twarzy postaci ukazanej w kompozycji odnajduje rysy Chrystusa, a symbolika otaczających ją rekwizytów implikuje według niego chrystologiczną interpretację pracy, bowiem gryfy kontrabasów przybierają kształt pastorałów, a harfa, którą można dostrzec po prawej stronie za postacią, to zgodnie z symboliką chrześcijańską odpowiednik krzyża, głoszący zwycięstwo nad duchem zła, zaś wschodzące w tle słońce to zapowiedź nowego ładu lub odrodzenia natury.

*

Cykl trzech prac graficznych powstałych w zakładzie Saint-Aubin jest niewątpliwie wyzwaniem dla podejmujących próbę ich interpretacji. Przywołane wcześniej odczytania sensu litografii różnią się bowiem nie tylko znaczeniem symbolicznym przypisywanym elementom przedstawień. Trudność zaczyna się już na poziomie opisu ikonograficznego, co jest chyba najbardziej widoczne w przypadku litografii *Solo*. Wśród interpretatorów brakuje konsensusu co do podstawowych elementów przedstawienia – czy postać to mężczyzna czy kobieta? czym jest rekwizyt, który postać trzyma w ręku? czy scena ma miejsce o wschodzie czy o zachodzie słońca? Gdzie zatem szukać klucza do odczytania sensu kompozycji, których tematyka i forma wydają się tak osobne, a jednocześnie tak bogate w ukryte treści? Niezbędne jest tu spojrzenie na cykl w kontekście Norwidowej koncepcji sztuki.

²¹ Tamże s. 194.

Z BLISKA I Z ODDALI
PRÓBA NOWEGO SPOJRZENIA NA POSZCZEGÓLNE LITOGRAFIE
I NA CAŁY CYKL W KONTEKŚCIE ŚWIATOPOGLĄDU NORWIDA

*L'Echo des Ruines*²²



1. C. Norwid, *Echo ruin* (litografia 1861)

Zbiory graficzne Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie

Kompozycja przywodzi na myśl postać *dilettanti*, który wśród antycznych ruin poszukuje natchnienia. Przedstawienie znane i popularne w XIX w., z tym, że na litografii ruina przed nim układa się w napis, a po głębszej analizie owa konwencjonalna scena rodzi coraz więcej pytań.

Na pierwszym planie zarysowana jest postać chudego, przygarbionego mężczyzny w połatanym ubraniu, noszącym zaledwie znamiona dawnej elegancji, zaznaczonej obecnością zawiązanego pod szyją kraciastego fularu. Bardziej wnikliwe spojrzenie pozwala zauważyć, że starzec ma na twarzy maskę wenecką, spod której widać tylko jego spoglądające w niebo oczy, część ust i podbródek. Dokładna analiza pozy mężczyzny ujawnia szereg niekonsekwencji:

²² Litografia piórkowa o wymiarach 14 x 19,5 cm, sygnowana w prawym dolnym rogu: „1861 CN”, poniżej napis: „Lith St. Aubin Pas. Verdeau 30”. Na marginesie pod odbitką widnieje tytuł *L'Echo des Ruines*.

twarz ukazana jest w ujęciu profilowym, a jednocześnie widać dwoje oczu, co wskazuje na błąd perspektywiczny; co więcej, źrenice oczu skierowane są w różnych kierunkach – prawa źrenica ku górze, jakby mężczyzna spoglądał w niebo, lewa sugeruje spojrzenie na wprost. Zgarbione plecy i nienaturalny układ rąk pozwalają zobaczyć fragment przedniej części korpusu, co także zaprzecza profilowemu ujęciu sylwetki. Te niekonsekwencje detali, gdy spojrzy się na nie z pewnej odległości, zanikają, ustępując wrażeniu dynamiki, ewokowanemu przez obecność różnych perspektyw, z jakich można oglądać postać. Oto mężczyzna, pierwotnie zwrócony do widza bokiem i patrzący przed siebie, uchwycony został w momencie odwracania się w stronę patrzącego, jakby nagłe poruszenie odwróciło jego uwagę od otwierającej się przed nim przestrzeni z widocznymi ruinami. Skierował się do nich bokiem, a wprost w kierunku widza; jednak jego zamyślony wzrok nie zwraca się ku niemu, ale w górę, ku niebu. Zagadkowe jest także nienaturalne nałożenie na siebie rąk, co może świadczyć o niemocy. Układ lewej dłoni nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, czy pióro wysuwa się z palców mężczyzny, czy też on próbuje je uchwycić²³. Wydaje się, że ręce starca są skrępowane niewidocznymi kajdanami²⁴.

Wnikliwe spojrzenie na tę pracę graficzną, uwzględniające przytoczone niekonsekwencje, otwiera nowe możliwości interpretacyjne. W tym miejscu chciałabym odnotować, że dokonując interpretacji, zakładam, iż Norwid, nawet jeśli przedstawiał coś w sposób „ciemny”²⁵, to jego ostatecznym celem było nawiązanie porozumienia z odbiorcą. Przyjmuję zatem, że na analizowanych przeze mnie litografiach wszystkie przedstawione elementy są istotne z punktu widzenia przekazu treściowego, a wszelkie niedopowiedzenia czy dwuznaczności są zamierzone. Założenie to opieram na poglądach poety, dla którego prawda o świecie nie była rejestrem skończonym, ale dostępna poznaniu jedynie we fragmentach, przez przybliżenie pewnych aspektów rzeczywistości i głębsze

²³ Dyskusja, czy jest to pióro porzucane czy wstrzymane, przedstawiona jest w następujących publikacjach: B a j k o, jw. s. 187-196. P n i e w s k i, jw. s. 306.

²⁴ Na ten aspekt zwróciła mi uwagę adiunkt Aleksandra Kaiper-Miszułowicz, opiekująca się zbiorami grafiki Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, za co serdecznie jej dziękuję.

²⁵ O specyficie Norwidowej konstrukcji wypowiedzi i niekonwencjonalnym stosowaniu przez niego tradycyjnych środków wyrazu pisał Michał Głowiński. T e n ż e. *Ciemne alegorie Norwida*. W: *Cyprian Norwid. W setną rocznicę śmierci poety. Materiały z sesji poświęconej życiu i twórczości C. Norwida*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991 s. 179-194.

spojrzenie na nie, była powolnym odkrywaniem nowych perspektyw²⁶. Takie założenie jest według mnie konieczne, by uniknąć manowców nadinterpretacji.

Tytułowe ruiny znajdują się na drugim planie, aczkolwiek to one przyciągają uwagę patrzącego. Fragmenty budowli układają się w napis NEMEZIS. Nemezis to imię greckiej bogini ludzkiego losu i strażniczki powszechnego ładu; w języku greckim *nemei* oznacza 'przydzielać'²⁷, stąd wierzono, że czuwa ona, by niczyje powodzenie nie przekroczyło wyznaczonych dla niego granic. Ewokacja tej mitologicznej postaci w kształcie ruin ma podwójne znaczenie. Przywołanie przed oczy poety właśnie tej postaci z mitologii ma szczególny wymiar, bowiem ta córka Nocy, uosobienie zemsty bogów, była postrzegana jako karząca przede wszystkim pychę i bluźnierstwo – przewinienia, w które szczególnie łatwo popaść artystom. Zwłaszcza artystom romantycznym, zbuntowanym geniuszom, często stawiającym się na równi z bogami. Wyrastający z gruzów napis byłby więc przestrogą dla twórcy ulegającego iluzji własnej wszechmocy i powodzenia²⁸. Znamienne jest jednak, że napis wyłania się z ruin. Są one znakiem minionej świetności, przywodzą na myśl, że na skutek nieuchronnych wyroków przeznaczenia czas ten już się wyczerpał. Zatem znaczący jest nie tylko sam napis, ale i jego struktura. W myśl Norwidowej koncepcji fragmentarycznego poznania świata obydwa aspekty tego symbolu nie wykluczają się, ale wzajemnie dopełniają²⁹. *Echo ruin* przypomina o nieuchronnym przemijaniu ziemskiej sławy i powodzenia oraz o przeznaczeniu, które wyznacza bieg życia.

Jednakże mężczyzna odrywa wzrok od studiowanego widoku i zwraca oczy ku niebu. Według Norwida gest spojrzenia w niebo był charakterystyczny dla cywilizacji chrześcijańskiej. Wywodził go z wniebowstąpienia Chrystusa, zaś sam motyw miał być upowszechniony w sztuce przez pierwszych chrześcijan w katakumbach³⁰. „Podniesienie oka ku niebu”, akcentowane przez autora *Echa ruin*, jest czymś więcej niż spojrzeniem wwyż, oznacza bowiem otwarcie na sferę sacrum, a pominięcie wartości pozornych³¹. Przedstawiony na lito-

²⁶ P n i e w s k i, jw. s. 25.

²⁷ W. K o p a l i ń s k i. *Słownik mitów i tradycji kultury*. PIW. Warszawa 1996.

²⁸ Na aspekt przestrogi przed pychą wynoszącą artystę ponad zastaną rzeczywistość oraz symbolikę marności ludzkich wysiłków zawarte w *Echu ruin* zwraca uwagę również E. Chlebowska. T a ż. „*Echo ruin*”, „*Scherzo*”, „*Solo*” – wanitatywny „tryptyk” Norwida s. 242.

²⁹ C. N o r w i d. *Promethidion*. DzWsz IV, 106.

³⁰ T e n ż e. *Assunta*. [Przypisy]. DzWsz III, 355-357.

³¹ J. W o s i ń s k a. *Zobaczyć więcej, czyli o Norwidowskiej koncepcji spojrzeń ku niebu*. W: *Norwid-artysta. W 125. rocznicę śmierci poety* s. 222.

grafii poeta kieruje się zatem ku wartościom transcendentnym i nieprzemijającym. Wzrok przedstawionego na kompozycji poety wędruje od dziedzictwa kultury starożytnej Grecji, z której wywodzi się cywilizacja europejska (zaznaczonego obecnością antycznych ruin i przywołaniem greckiej bogini), ku chrześcijańskiemu Bogu, niejako łącząc te dwie tradycje: poszukiwania Idealu przez człowieka przed objawieniem Chrystusa i poszukiwanie „profilu Bożego” po ogłoszeniu Dobrej Nowiny. Idea łączności tradycji przedchrześcijańskiej i chrześcijańskiej była istotna w Norwidowej koncepcji sztuki, w której obie epoki dziejowe stanowiły kontinuum ludzkich wysiłków w poszukiwaniu prawdy, z tym że epoka antyczna przeminęła, hołdując ziemskim wartościom i stawiając człowieka na równi z Bogiem, o czym przypomina ruina przywołująca figurę Nemezis – nieuchronnego przeznaczenia, natomiast cywilizacja chrześcijańska trwa, a wieczne przymierze, będące źródłem ludzkiej nadziei, symbolizowane jest przez nieprzemijalność niebieskiego firmamentu. Dokonane przez J. Bajko zestawienie pracy z fragmentem *Rzeczy o wolności słowa*³² wydaje się uprawnione – mielibyśmy do czynienia z momentem, w którym kontemplacja złomków dawnej budowli prowadzi do doświadczenia iluminacji; do doświadczenia, które w myśli Norwida z założenia jest ulotne. Poczucie zbliżenia do Prawdy-Absolutu jest także niewyraźne, o czym zdają się świadczyć puste, niezapisane karty leżące w beładzie przed mężczyzną i jego bezwładne dłonie. Odczytanie litografii w tym duchu pozwalałoby interpretować ją w kategoriach melancholii nadziei, podobnie jak czyni to G. Królikiewicz³³.

Kontemplacja ruiny-dzieła prowadzi zatem do krótkotrwałego zespolenia ze światem iluminacji. Jednak to doświadczenie siebie jest ulotne, „bowiem świat i język przylegają do siebie tylko «na moment»”³⁴. Ów moment zrozumienia jest nagrodą za podejmowane wysiłki rekonstrukcji całości, zaś jego ulotność wynika z fragmentaryczności doświadczonej rzeczywistości, a zarazem skłania do nowych poszukiwań. Optymizm takiego odczytania zakłóca jednak zabiedzona postać samotnego, zgarbionego starego mężczyzny, którego połatane ubranie wprowadza zamęt w znany obraz znawcy-amatora starożytności, a maska przesłaniająca jego oblicze jest w tym kontekście pozbawiona uzasadnienia. Wprowadzona w ten sposób nieoczywistość i dwuznaczność zmusza do dalszych poszukiwań. Wydaje się, że mężczyzna przedstawiony na litografii jest figurą artysty reprezentowanego przez los konkretnej twórczej jednostki –

³² B a j k o, jw. s. 187-196.

³³ K r ó l i k i e w i c z, jw. s. 131.

³⁴ Tamże s. 193.

Cypriana Norwida, co implikuje uwzględnienie nie tylko jego osobistego losu, ale przede wszystkim jego postawy wobec sztuki i poglądów na rolę sztuki w życiu społecznym³⁵.

Widzimy zatem obraz artysty niezrozumianego, ale poszukującego uparcie drogi do Prawdy. Świadomy przemijalności uznania wśród współczesnych i mianowców samozadowolenia, kieruje się ku transcendencji. Jednakże doświadczenie jedności świata i prawdy jest doświadczeniem chwili, niedającym się wyrazić ani słowem, ani rysunkiem, o czym świadczą białe karty i niezdolne do pracy dłonie, którym wymyka się pióro... Zatem misja artysty, jaką jest ukazanie prawdy o świecie, nie może być wykonana. Maską na twarzy sugeruje, że mężczyzna jest jednocześnie aktorem – gra rolę artysty, jaką przypisuje mu konwencja. Maską ukrywa jego wiek, a zarazem uniemożliwia odgadnięcie wyrazu twarzy. Nieczytelność mimiki jest jednym z istotnych czynników utrudniających interpretację, bowiem to twarz wyraża emocje postaci, które ułatwiają zrozumienie przekazu i stanowią dla niego kontekst. Zasłonięcie twarzy utrudnia zatem spekulacje na temat stanu psychicznego przedstawionej postaci (nie sposób wyczytać na jej twarzy smutku, radości, z troskania, złości itd.), pozbawia ją kontekstu, a jednocześnie czyni podwójne niemą – karty leżące przed nią pozostają niezapisane, nie możemy także odgadnąć, jakie odczucia zaprzętają jej myśli. Czyżby była to maska przypisana przez współczesnych samemu Norwidowi? Łatka obiecującego młodego artysty, który jednak rozminął się z przeznaczeniem i stał się niezrozumiałym dziwakiem?

Takie odczytanie otwiera spektrum interpretacji badających zabiegi autokreacyjne autora³⁶ obecne w tej pracy, zawęża to jednak problematykę jej przekazu do sytuacji osobistej Sztukmistrza, co nie wydaje się uprawnione. Jeśli potraktować ją jednak jako maskę konwencji, pozwala to na spojrzenie na obraz w bardziej uniwersalnym świetle. Oto Artysta próbuje się wymknąć swojemu przeznaczeniu, poszukując prawdy o świecie (co symbolizuje spojrzenie w niebo), ale prawda dostępna jest jedynie we fragmentach, zatem jej doświadczenie jest z góry skazane na niepowodzenie, o czym „mówią” ruiny, przywołując mitologiczną postać Nemezis. Przekazanie za pomocą sztuki ulotnego doświadczenia, pewnych dostępnych aspektów prawdy nie jest możliwe, bowiem każdorazowo dotarcie do nich wymaga indywidualnej, twórczej pracy poznającego

³⁵ E. F e l i k s i a k. *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*. Towarzystwo Naukowe KUL. Lublin 2001 s. 138.

³⁶ Temat ten wnikliwie analizuje E. Chlebowska. T a ż. „*Iipse ipsum*”. *O autoportretach Cypriana Norwida*. Wydawnictwo TN KUL. Lublin 2004.

podmiotu³⁷. Nie można więc tego doświadczenia oddać, tak jak oddaje się na papierze wizerunek zrujnowanej budowli. Norwid doskonale zdawał sobie z tego sprawę. Wskazywał, że każde dzieło powinno skłaniać widza do refleksji, a nie podawać gotowe prawdy. Jednak artysta przedstawiony przez niego na rycinie wydaje się niezdolny do tego – skrzepowany maską tradycji, nie jest w stanie stworzyć czegoś samodzielnie. Co więcej, maska uniemożliwia mu porozumienie z otaczającym go światem, skazując na nieustanne wyobcowanie, a zarazem sprowadzając jego obraz w oczach otoczenia do jednego wymiaru jego istnienia – do utrwalonej i skonwencjonalizowanej roli artysty, spoza której niewidoczny jest indywidualny rys osobowości człowieka, którego twarz przesłania owa maska. Mężczyzna patrzy w górę, ku niebu, jakby tam szukając natchnienia, jednak w centrum przedstawienia, na pierwszym planie, znajdują się jego ręce; ręce bezczynne, chore, niezdolne do podjęcia wysiłku pracy, która jednak jest niezbędnym sposobem samodoskonalenia człowieka.



2. C. Norwid, *Echo ruin* (litografia 1861)

(Linie – horyzontalna i wertykalna – naniesione przez autorkę tekstu)

Napięcie między „linią ziemską, horyzontalną” i „linią nadziemską, prostopadłą – z nieba padłą”³⁸, silnie obecne w pismach Norwida, to napięcie mię-

³⁷ E. K a s p e r s k i. *Świat wartości Norwida*. PWN. Warszawa 1981 s. 173.

³⁸ PWsz III, 404.

dzy dwiema sferami, w których działa człowiek: sferą praktyki i sferą transcencji. Linia ziemiska odpowiada przyziemnym potrzebom i cielesnym aspektom życia. Linia wertykalna to oś wartości duchowych, na których szczycie znajdują się ideały religijne („ideał ideałów”), człowiek zaś działa na przecięciu tych osi. Oba wymiary, pionu i poziomu, są silnie zaznaczone w pracy – poziom wyznacza linia horyzontu, na której posadowiony jest napis, zaś pion to oś dzieląca kompozycję symetrycznie na pół, przebiegająca od niewidzialnego punktu w górze, w którym utkwiony jest wzrok mężczyzny w połatanym ubiorze, przez literę N, rozpoczynającą napis i miejsce, w którym krzyżują się dłonie postaci. Bezwładne dłonie mężczyzny układają się równoległe do linii horyzontalnej, podczas gdy wzrok przenosi się od widnokregu ku niebu. Artysta przedstawiony na litografii, podobnie jak podmiot liryczny *Assunty*, „patrzy w górę, nie tylko wokoło”³⁹, jednakże owo spojrzenie w górę, doświadczenie Ideału, nie wywołuje żadnej widocznej reakcji w zachowaniu patrzącego, zatem pozbawione jest nieodłącznego piętna, jakie w człowieku winno wyciskać zetknięcie z Ideałem, inspirując do wcielania go w życie. Jak wskazuje autor *Assunty* w słynnym przypisku do tego poematu: „w sztuce szeroko i zdrowo rozwiniętej nie wystarcza na udziałanie jakowegoś typu samych pojęć fantastycznych lub oderwanych, ale potrzeba jeszcze nadto istotnego czynu żywotnego”⁴⁰, który owe abstrakcyjne ideały wcieli w życie, przyczyniając się do zmiany zastanego świata, a przez to do przybliżenia go w jakimś aspekcie do ideału.

Odsunięcie się od pracy zarówno dosłowne – przez bezwład rąk, jak i symboliczne, zaznaczone odwróceniem od stawienia czoła horyzontalnemu wymiarowi ziemskiego przeznaczenia, symbolizowanego przez inskrypcję ukrytą w ruinach, oraz koncentracja jedynie na boskim pierwiastku w twórczości, uniemożliwia powstanie dzieła także w jego wymiarze materialnym, bowiem Ideał nie wcielany w czyn staje się „czczą abstrakcją”.

³⁹ PWSz III, 291.

⁴⁰ Tamże s. 296.

*Scherzo*⁴¹

3. C. Norwid, *Scherzo* (litografia 1861)
Zbiory Gabinetu Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu

Na odbitce przedstawionych jest sześć postaci w szatach stylizowanych na antyczne. Wyraźcie przedstawieni mężczyźni, podpisani jako augurowie, sprawiają wrażenie nieobecnych. Tylko dwóch wróżbitów zwróconych jest do siebie, a ich przerysowane gesty wskazują na dialog. Jeden z nich, ustawiony centralnie na pierwszym planie, lecz widoczny jedynie w półpostaci. Na czoło ma założony liktorski sznur, którego końcówki, założone za ucho, zwieszają się mu na ramię. Jego twarz przypomina maskę. Mięsiste usta z opuszczonymi kącikami ust, uniesione w górę brwi i wzrok skierowany przed siebie sprawiają wrażenie obojętnej pewności siebie. Prawą rękę ma ugiętą w retorycznym geście, podkreślającym zdumienie rysujące się na jego twarzy, lewą trzyma w kieszeni. Wysoką pozycję mężczyzny wyraża nie tylko nonszalancki gest

⁴¹ Litografia piórkowa o wymiarach 20,2 x 28 cm, sygnowana „C. Norwid 1861 f.” na szacie jednej z postaci. Miejsce powstania odbitki zaznaczone napisem z prawej strony na dole: „Lith Saint Aubin, Paris”. W lewym dolnym rogu objaśnienie w języku francuskim: „Augure, sorte de divination par l’inspection du vol des oiseaux, par leur chant et par la manière dont ils mangeoient etc”. Na marginesie pod odbitką widnieje tytuł *Scherzo*.

lewej ręki, ale także ubiór – bufiasty zdobiony rękaw i kaftan odróżniają się od luźnych i swobodnie założonych szat pozostałych postaci przedstawionych na litografii. Lekko wychylny w jego kierunku adwersarz przedstawiony jest w ujęciu 3/4. W lewej dłoni trzyma arkusz papieru, a prawą sięga pod płaszcz do wiszącej u pasa sakiewki. Włosy wokół jego wysokiego czoła układają się na kształt wieńca laurowego, jednak jego aparycja budzi nieufność. Prawe oko ma lekko przymrużone. Patrzy na rozmówcę, lecz na jego twarzy maluje się cynicznie-przymilny uśmiech.

Pozostali mężczyźni, pogrążeni we własnym świecie, zdają się nie zwracać uwagi na toczący się dialog. Mężczyzna z lewej strony, widoczny z profilu, ma zatknięte za ucho gęsie pióro; lewą dłonią, opartą o przeciwległe ramię, podpierając podbródek, prawą trzyma za plecami. Wygięte nerwowo w dół usta pod krótkim wąsikiem, zapadnięta twarz z wydatnymi kośćmi policzkowymi oraz niewidzący wzrok utkwiony tępo przed siebie sprawiają wrażenie, że mężczyzna jest obłąkany. Dwie skrajne postaci po prawej zwracają się ku niebu. Postać ostatniego starca o wyrazistych rysach, z rzadkimi sterczącymi puklami włosów, ze zmarszczonym czołem i wygiętymi w dół wydatnymi ustami zdaje się kamiennym posągami, co może potwierdzać jego statyczna poza oraz szkieletowo zarysowany skraj szaty, który zdaje się przechodzić w ledwie zasugerowany kilkoma kreskami postument. Oczy tej postaci zwrócone są ku niebu, jednakże sprawiają wrażenie, że są pozbawione źrenic; beczynne dłonie opierają się o korpus. Mężczyzna stojący obok niego po lewej stronie także spogląda ku niebu pozbawionymi źrenic oczyma. Zmarszczone czoło oraz półotwarte usta sugerują zadumę. Mężczyzna ma założone na brzuchu ręce; lewa dłoń w dystyngowanym geście podtrzymuje koniec wróżbiarskiej laski, którą augur przygryza w zamyśleniu, prawa opiera się na przypiętej u lewego boku sakiewce. Po jego prawej stronie stoi mężczyzna odwrócony bokiem zarówno do postaci centralnych, jak i do swojego kompana po prawej. W płaszczu podróżnym, przygarbiony, z włosami w nieładzie opiera się na lasce; wzrok ma wbity w ziemię, przygryza końce palców prawej dłoni. Postacie zgromadzone są w ciasnej, trudnej do określenia przestrzeni, możliwe że na schodach, czego można się domyślać na podstawie różnych ujęć, w jakich są widoczne – postać po prawej stronie niemal w całości, pozostali w ujęciach 2/3, 3/4, postać centralna – w półpostaci.

Lewą część horyzontu przesłania parawan (kulisy?), na którym wisi plansza z wizerunkiem kaczek: siedzącej, wznoszącej się do lotu i lecącej. Na zagadkowym elemencie architektonicznym znajduje się czaszka pośród kępki jakiejś pnącej się roślinki oraz klepsydra. Widoczne szrafowania zdają się wskazywać na to, że zarówno karton z obrazem, jak i umieszczone nad nim

przedmioty znajdują się w jednej płaszczyźnie. Na niebie widać klucz lecących gęsi, które jednak są poza polem widzenia augurów. Tło prawej części kompozycji stanowią chmury. Trudno stwierdzić, czy jest to namalowana na kurtynie dekoracja, czy fragment towarzyszącego kapłanom pejzażu, bowiem jedna strefa płynnie przechodzi w drugą.

Kompozycja emanuje sztucznością. Postacie w nienaturalnych pozach, z pustym lub szalonym wzrokiem, o głębokich rysach twarzy sprawiających wrażenie teatralnych masek, stłoczone są w przestrzeni, która przypomina scenę. Oprócz dwóch mężczyzn reszta zdaje się pogrążona we własnych myślach; zupełnie nie zwraca uwagi na otoczenie.

Tytuł litografii oznacza żartobliwy utwór muzyczny – jeśli odnieść go do sytuacji przedstawionej na pracy graficznej, to mamy tu do czynienia z satyrą na augurów, bowiem rzymscy kapłani ukazani są w taki sposób, który ich raczej kompromituje. Bezradni, pogrążeni w marazmie, nie zwracają uwagi na lecący klucz gęsi, który jako znak nadchodzącej przyszłości powinien znajdować się w centrum ich zainteresowania. Znacznie bliżej im do wirtualnego obrazu, który zapewne ma służyć jako pomoc w ich wróżbiarskich analizach, choć i od niego są odwróceny. Symbole przemijania ponad enigmatyczną sceną, w tym czaszka opleciona laurową gałązką, zdają się zapowiadać upadek nieudolnych wróżbitów.

Trudno interpretować tę pracę w oderwaniu od kontekstu⁴², jaki nadaje mu XIX-wieczne znaczenie słowa *augur*, które w swej interpretacji przywołuje Dariusz Pniewski⁴³. Oznacza ono krytyka, ale także kontekstu innej ryciny wedle szkicu autora *Scherza*. Kompozycję *Scherzo* warto zestawić z drzeworytem *Mecenas otoczony klientami*, opublikowanym w 1861 r. w „Tygodniku Ilustrowanym”, inspirowanym zapewne⁴⁴ Daumierowskimi karykaturami i jak one opatrzonym krótkim podpisem, w tym przypadku nie autorstwa redakcji, ale zaczerpniętym z Horacego. Powiązanie obu odbitek nie wynika jedynie z ich przerysowanej formy i zbliżonego czasu powstania. Łączy je także podobieństwo cech kompozycyjnych: podobne upozowanie pierwszoplanowych postaci,

⁴² Inny kontekst dla *Scherzo* buduje w swej interpretacji E. Chlebowska, wskazując na pokrewieństwo tematyczne litografii z satyrycznymi karykaturami Daumiera i w tym zestawieniu odczytując pracę jako krytykę polityków i nieudolności kręgów decyzyjnych oraz wskazanie na nietrwałość i niedoskonałość władzy. T a ż. „*Echo ruin*”, „*Scherzo*”, „*Solo*” – *wanitatywny „tryptyk” Norwida* s. 241.

⁴³ P n i e w s k i, jw. s. 321.

⁴⁴ A. G r o d e c k a. *Ekfrazy Norwida*. W: *Norwid-artysta. W 125. rocznicę śmierci poety* s. 132.

szczególnie charakterystyczny gest sięgania do kieszeni (występujący w obu scenkach), postać mężczyzny w wieńcu laurowym oraz izokefaliczne nagromadzenie męskich postaci w tle, w jednym i drugim przypadku mających przerysowane rysy twarzy, ze wzrokiem utkwionym gdzieś w przestrzeń, z podobnymi atrybutami, takimi jak pióro czy zwinięte arkusze papieru. Postać mężczyzny w wieńcu laurowym na litografii ulega, co prawda, licznym przekształceniom – przede wszystkim dynamizacji ulega jego poza; odwraca się on do rozmówcy, na ustach pojawia się grymas uśmiechu. Towarzyszące mężczyźnie postacie są mniej stłoczone i napastliwe. Rozbudowany zostaje drugi plan – jednakże różnice te nie wykluczają związku obu prac. Przełożenie rysunku na drzeworyt obarczone jest pewnymi ograniczeniami wynikającymi z zastosowanej techniki powielania, co wpływa na ostateczny kształt przedstawienia (np. kreska nie jest tak swobodna jak na litografii, co ma wpływ na dynamikę kompozycji i obecność detali). W tym wypadku przełożenia dokonali rytownicy „Tygodnika Ilustrowanego”, a nie sam autor, co również mogło zaważyć o ostatecznym kształcie kompozycji. Rycina ukazała się w kwietniowym wydaniu „Tygodnika Ilustrowanego” z 1861 r. Rysunek musiał więc powstać wcześniej, na początku tego roku. Litografa *Scherzo* datowana jest na rok 1861. Norwid od jesieni tego roku współpracował z paryskim zakładem litograficznym Saint-Aubin, lecz dokładna data powstania drukowanych tam litografii nie jest znana. Autorki *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida*⁴⁵ przesuwają w czasie powstania *Scherza* i *Echa ruin* na kwiecień 1862 r., powołując się na list Norwida, w którym pisał: „Weszedłem w kontrakty. [...] z edytorem mych rysunków, Francuzem, czym zajęty na dobie jestem”⁴⁶. Datowanie to pozwala przypuszczać, że między powstaniem rysunku *Maecenas* a przygotowaniem kompozycji *Scherzo*⁴⁷ upłynęło co najmniej kilka miesięcy. Wiadomo, że Norwid wracał do niektórych motywów, za każdym razem je przekształcając. Poza tym często nie zachowywał oryginałów prac, ale wysyłał je wydawcom. Zapewne kompozycję o tematyce podjętej w *Maecenasie* odtwarzał z pamięci, zmieniając ją tak, by współgrała z pozostałymi obrazami cyklu.

⁴⁵ Z. Trojanowiczowa, E. Lijewska; przy współudziale M. Pluty. *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*. T. 2: 1861-1883. Wydawnictwo Poznańskie. Poznań 2007.

⁴⁶ PWSz IX, 40.

⁴⁷ Spośród omawianych litografii tylko powstanie *Solo* jest pewnie datowane na „przed 30 listopada” 1861. Dokładne daty powstania dwóch pozostałych prac nie są znane. Gomulicki sugeruje, że powstały one prawdopodobnie na zamówienie zakładu Saint-Aubin, co potwierdzałoby, że powstały one później niż *Solo* i uprawdopodobniałoby tezę przesuwającą ich powstanie na rok 1862 zawartą w *Kalendarzu życia i twórczości Cypriana Norwida*...



4. C. Norwid, *Mæcenas* (drzeworyt 1861)
 „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 77

Drzeworyt z „Tygodnika Ilustrowanego” powstał na podstawie rysunku Norwida. Przedstawia postacie współczesne poecie. Dzięki atrybutom można rozpoznać w nich krytyków, którzy przystępują do postaci w antykizowanym płaszczu i wieńcu laurowym, podpisanej MAECENAS. *Scherzo* ukazuje postaci w antycznych szatach, podpisane: Augurowie. Można przypuszczać, że obie prace podejmują temat współczesnego autorowi środowiska krytyków artystycz-

nych i literackich⁴⁸. Zestawienie dwóch graficznych wypowiedzi, podejmujących w zbliżonym czasie ten sam temat, może znacząco wzbogacić wiedzę o poglądach Norwida w tej materii oraz pomóc w interpretacji litografii *Scherzo*, tym bardziej że poszerzenie perspektywy o publikację z „Tygodnika Ilustrowanego” uzupełnia materiał ikonograficzny cytatem z Horacego, jaki umieścił pod nim Norwid:

Prima dicte mihi, summa dicende Camoena,
Spectatum satis, et donatum jam rude quaeris,
Maecenas, -iterum antiquo me includere ludo.

W przekładzie (być może autorstwa Norwida⁴⁹), jaki zamieściła redakcja, tekst ten brzmi:

„O Mecenasie, który byłeś pierwszym pieśni mojej przedmiotem i masz być ostatnim, czemuż mnie, wysłużonego zapaśnika, na którego dosyć napatrzył się tłum, wzywasz na powrót do dawnych igrzysk?”

Zestawienie ryciny *Mecenas otoczony klientami* i powyższego tekstu w pierwszej chwili wprowadza dezorientację, co sugeruje, że komentarz raczej nie należy traktować jako ekfrazy, jak czyni to Aneta Grodecka⁵⁰, widząc w nim przesłanie dotyczące trudnego losu artysty. Bliżej mu raczej do tradycji emblematycznej. Oba obrazy – poetycki i graficzny – odwołują się do postaci Mecenas, który wedle tradycji kojarzy się ze znawstwem sztuki i wspieraniem twórców. O ile jednak obraz wyłaniający się z tekstu przedstawia Mecenas jako patrona zasługującego na podziw i szacunek, a zarazem cieszącego się autorytetem pozwalającym inspirować utalentowanych klientów, o tyle Mecenas na drzeworycie, w antykizującej szacie narzuconej na surdut i z wieńcem laurowym, pośród otaczających go napastliwych ludzi w surdutach, z nieobecny wyrazem twarzy, wygląda niepozornie. Bardziej przypomina klauna niż rzymskiego obywatela. Atrybuty przystępujących do niego mężczyzn pozwalają widzieć w nich intelektualistów, artystów (trąbka, pióro) i dziennikarzy-krytyków (okulary, wystająca z kieszeni gazeta). Widoczna pośrodku „gra rąk” przedstawionych postaci, nadaje dwuznaczności zarysowanej sytuacji nasuwa skojarzenia z wręczaniem ukradkiem pieniędzy. Nie jest jednak oczywiste, czy Mecenas wręcza coś stojącej na pierwszym planie postaci, czy może to on jest

⁴⁸ P n i e w s k i, jw. s. 321.

⁴⁹ T r o j a n o w i c z o w a, L i j e w s k a, przy współudziale M. Pluty. *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*. T. 2: 1861-1883 s. 17.

⁵⁰ G r o d e c k a. *Ekfrazy Norwida* s. 135.

osobą obdarowywaną. Trudno również zinterpretować pozę mężczyzny w okularach, którego dłoń ewidentnie znajduje się w kieszeni patrona.

Może rozwiązania zagadki należy szukać w kontekście politycznych sympatii patrona Horacego, który zachęcał swych protegowanych do wykorzystywania talentów w interesie panujących. Wówczas apostrofa do Mecenasas mogłaby być głosem utalentowanego artysty skierowanym do patrona, który usiłuje go na powrót przekonać do uczestnictwa w wyniszczającej rywalizacji sprzedajnych konkurentów – w swoistych igrzyskach.

Obrazek ten warto zestawzić z gorzką wypowiedzią Norwida na temat współczesnej mu inteligencji: „[...] są to już pedagogowie, nauczyciele i klienci, co bez mecenasów się obejść nie mogą” (PWsz VI, 409). Elita umysłowa, która powinna cechować się niezależnością i której rolą jest kształtowanie społeczeństwa, została sprowadzona do „dekoracji”, bowiem w obliczu niestabilnej sytuacji materialnej, skazana na rywalizację o względy sponsorów, nie jest w stanie stać się przewodnią siłą narodu. W tym kontekście mecenas staje się aktorem na polu intelektualnym. Ma on własne cele polityczne bądź finansowe i w tej roli ma potencjał zostania reżyserem, wszak „ma w kieszeni” zarówno artystów, jak i krytyków kształtujących gusta publiczności.

Takie odczytanie obu prac graficznych czyni ich wymowę niezwykle ironiczną i surową przede wszystkim w stosunku do środowiska twórców. W tym świetle *Scherzo*, na którym Mecenas zachowuje swą pierwszoplanową rolę, to obraz środowiska intelektualistów kreujących się na kapłanów, a w rzeczywistości stanowiących grupę pogrążonych w szaleństwie lub przekupnych „kuglarzy” (DzWsz IV, 125, w. 158-160). „Z trafów się karmiący” (DzWsz IV, 125, w. 158) biorą udział w igrzyskach wyprawianych przez Mecenasas, a spektakl jest tym smutniejszy, że ich „wyroki” powstające na zamówienie, mają wpływ na losy narodu. Zatem zestawienie *Scherza* z fragmentem poematu *Promethidion*, dokonane przez Aleksandrę Melbechowską-Luty⁵¹, wydaje się wyjątkowo trafne:

I tak – wróżbiarze z trafów się karmiący,
To są dzisiejsi świata politycy,
Kuglarze – *Fatum studzy* – czarownicy!...

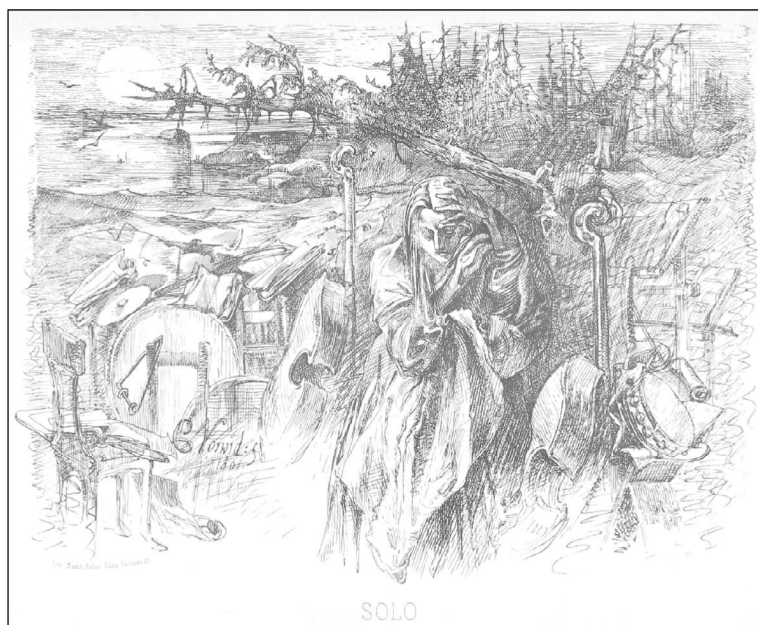
DzWsz IV, 125, w. 158-160

⁵¹ Melbechowska - Luty, jw. s. 256.

*Solo*⁵²

W centrum kompozycji znajduje się postać młodej długowłosej osoby, wyraźnie wyodrębniona spośród otoczenia, spowitej bogato drapowaną tkaniną. Lewa dłoń wsparta jest na skroni, prawa ukryta w obszernych fałdach płaszcza. Trudno określić, czy jest złożona w poprzek ciała, czy stanowi oparcie dla podbródka. Lekko pochylona w przód postać kieruje wzrok w dół, zupełnie pogrążona w swoich myślach. Jej odrębność od otaczającego krajobrazu podkreślona jest szrafowaniem rozchodzącym się niejako wokół niej. Otacza ją zagadkowy krajobraz. Na pierwszym planie wylaniają się pulpity muzyczne z pozostawionymi w nieładzie nutami oraz instrumenty: wiolonczele, tamburyn, bębny, perkusja itd. Układ tych rekwizytów sugeruje, że widz znajduje się na tyłach opuszczonej orkiestry, jednakże dalszy plan, wbrew logicznemu oczekiwaniu, nie stanowi audytorium, gdyż jest nim pejzaż, zdający się funkcjonować w zupełnie osobnym wymiarze. Za zamyśloną postacią widać skarpe z powalonym drzewem, a w głębi gęsty iglasty las z chylącymi się ku upadkowi drzewami. Po lewej stronie widoczny jest piaszczysty brzeg jeziora, urozmaicony kamiennymi blokami, ponad nim horyzont otwiera się na tafłę wody, nad którą widnieje nisko zawieszona tarcza słońca (lub księżyc), ku której zmierzają dwa unoszące się nad wodą ptaki.

⁵² Litografia piórkowa o wymiarach 21,5 x 26,5 cm, sygnowana „C. Norwid: f. 1861.”, z adresem wydawniczym „Lith Saint Aubin Pas. Verdeau 33”. Znana jest też wersja odbitki kolorowana akwarelą ze zbiorów Zenona Przesmyckiego. W komentarzu do tej pracy J. Gomulicki zaznaczył, że autor nazwał ją „swoją *Melancholią*” (J.W. G o m u l i c k i. *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości*. PIW. Warszawa 1976 s. 323), nawiązując tym samym do słynnego miedziorytu Dürera i wskazując, że punktem wyjścia dla litografii był niezachowany obraz olejny, który poeta miał przesłać Magdalenie Łuszczewskiej (pisał o tym w liście do niej w październiku 1860 r.: „...p o s z l ę w z a m i a n o b r a z p ę d z l a m e g o M e l a n c h o l i ę p r z e d s t a w u j ą c y” (PWsz VIII, 443). Na podstawie tego listu oraz kilka lat późniejszej korespondencji Norwida z Marianem Sokołowskim (list do tegoż ze stycznia 1865. PWsz IX, 155) przyjęto, iż drugim tytułem litografii jest *Melancholia*. Stało się to punktem wyjścia dla kolejnych interpretatorów tej pracy. Początkowo funkcjonowała ona jedynie pod tytułem *Solo*, a zachowane dokumenty nie wskazują pobudek towarzyszących rodzinom tej kompozycji (Gomulicki sugeruje, że jest to interpretacja francuskiego rysunku, którego reprodukcję Norwid przechowywał w swoim albumie; rysunek ten nie zachował się. J.W. G o m u l i c k i. *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości* s. 323). Z drugiej strony interpretatorzy (M e l b e c h o w s k a - L u t y, jw. s. 264) i P n i e w s k i, jw. s. 160) widzą bezpośrednią inspirację miedziorytem Dürera; co więcej, poza przytoczoną wcześniej wzmianką brak informacji potwierdzających powstanie obrazu o zbliżonej kompozycji, wykonanego techniką malarską.



5. C. Norwid, *Solo* (litografia kolorowana akwarelą 1861)

Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona

<http://www.polona.pl/dlibra/doccontent?id=8140&from=editionindex&from=3search&dirids=10&lang=pl>

Ze względu na swe walory artystyczne litografia powstała jesienią 1861 r. wzbudziła największe spośród dzieł graficznych Norwida zainteresowanie interpretatorów, ale także ówczesnej cenzury, która nie zezwoliła na jej rozpowszechnianie w Królestwie Polskim⁵³, uznając, że zawiera „nieprawomyślnę” treść. Zniweczyło to nadzieje emigracyjnego poety, iż dotrze ona do odbiorcy w kraju⁵⁴. Jednak pozostały świadectwa świadczące o recepcji litografii przez

⁵³ Brat Ksawery informował Norwida: „Sztuch Twej roboty z napisem Solo nie chcą mi wydać z Cenzury, jak chyba za złożeniem deklaracji, pod najsurowszą osobistą odpowiedzialnością, że dla siebie go zatrzymam i rysunku tego rozdawać ani sprzedawać nie będę...”. J.W. G o m u l i c k i. Komentarz do listu Norwida do Mariana Sokołowskiego z 7 XII 1861. PWsz VIII, 576.

⁵⁴ Dla twórcy taka decyzja musiała być wyjątkowo kłopotliwa, liczył bowiem, że sprzedaż wysłanych egzemplarzy podreperuje jego skromny budżet. Z drugiej strony był dumny z patriotycznego wydźwięku ryciny. Kilkakrotnie przytaczał jej historię w listach do przyjaciół, a do egzemplarza autorskiego (avant la lettre) dołączył notatkę „Esquisse réputée comme dangereuse par la Censure de Varsovie lors de manifestations nationales en 1862”. Wzmiankę o odbiorze litografii umieścił także w swojej [*Autobiografii artystycznej*]. PWsz VI, 556-559.

współczesnych. Jedno z nich pochodzi od brata Norwida, Ksawerego, któremu powierzył on egzemplarze litografii. Ksawery pisał: „Sztuch Twój roboty z napisem *Solo* nie chcą mi wydać z Cenzury [...]. Dopytywałem się artystów, Twych znajomych, jakie jest znaczenie rysunku tego, w którym rzeczywiście nic przeciwnego miejscowym przepisom dopatrzeć się nie można. Odpowiedziano mi, że to znaczy *Samotność*, co zresztą wyraz *Solo* potwierdza”⁵⁵.

Bardziej rozbudowana relacja o odbiorze kompozycji znajduje się w korespondencji z Królestwa Polskiego, zamieszczonej w „Dzienniku Poznańskim” z 11 grudnia 1861 r. Jest w niej mowa o zatrzymaniu „paki sztuchów Cypriana Norwida”. Autor tekstu tak opisywał litografię: „Rycina ta bowiem, przedstawia postać niewieścią. Instrumenta muzyczne całej orkiestry otaczają ją i uciszone są w spoczynku. Grupy tych instrumentów w mroku pośpym, słabo księżycem oświecone, łączą się z falami morza. Z dala widać krajobraz i powalone drzewa. Jest to fantazja; jest to jakoby sonata Beethovenowskiego stylu. Artysta nazwał ją *Solo*”⁵⁶. Redakcja w przedstawieniu nie dostrzegła żadnych wątków patriotycznych, a działania cenzury uznała za śmieszne, bowiem „na tych samych zasadach powiedzieć by można, że dama czerwona w kartach przedstawia ojczyznę, dziesiątka treflowa cmentarz krzyżami najeżony a mieszanie się waletów z królami, dyplomatyczne ceregiele. Na tych zasadach [należało]by wzbronąć grać w faraona...”⁵⁷.

Przywołanie tej pierwszej dostępnej interpretacji *Solo* wydaje się niezwykle ważne, bowiem zwraca ona uwagę na znaczący szczegół kompozycji: XIX-wieczni interpretatorzy mianowicie jednoznacznie określają, że przedstawia ona noc „słabo księżycem oświeconą”, podczas gdy sto lat później, patrząc na wznoszącą się nad horyzontem kulę, badacze rozważają, czy jest to wschód czy zachód słońca. Znamienne, że Danuta Maciejewska⁵⁸, która sytuuje rycinę w tradycji romantycznych przedstawień melancholii, pomija fakt, że w prezentacji tego motywu (szczególnie u przywoływanego przez autorkę C.D. Friedricha) dominuje noc i wschód lub zachód księżyca; w przypadku litografii Norwida, podobnie jak inni współcześni nam badacze, widzi słońce. Tymczasem za tym, że mamy do czynienia z księżycem, przemawia także zachowany kolo-

⁵⁵ PWSz VIII, 579 i IX, 614.

⁵⁶ *Korespondencja z Królestwa Polskiego*. „Dziennik Poznański” nr 284 s. 2. Cyt. za: T r o j a n o w i c z o w a, L i j e w s k a, P l u t y. *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*. T. 2 s. 48.

⁵⁷ Tamże s. 48-49.

⁵⁸ D. M a c i e j e w s k a. *Muzyczna melancholia Norwida*. „Rerum artis” 2006 nr 1 s. 71-80.

rowany przez Norwida egzemplarz, na którym brązowo-granatowe tło pejzażu czyni z niego raczej scenerię nocną, ewentualnie wschodu lub zachodu księżyca, gdyż wyraźnie wyodrębniona jest jaśniejsza przestrzeń przed postacią, w której można dostrzec ślady zróżnicowania kolorystycznego, wskazującego na działanie przytłumionego światła słonecznego, oraz przestrzeń za nią w jednolitej ciemnej tonacji.

Źródłem tej rozbieżności w odbiorze jest prawdopodobnie bardziej lub mniej świadome oparcie się XX-wiecznych badaczy na opisie ikonograficznym i interpretacji Kazimierza Wyki, który odczytał tę litografię w kontekście literackim – fragmentu komedii *Za kulisami*, w którym głos po skończonym balu, o świcie, gdy orkiestra już odchodzi od pulpitów, przejmują same instrumenty, w tym flet wygrywa swoje solo (Wyka dostrzega flet w dłoni postaci przedstawionej na litografii)⁵⁹.

Innym elementem, co do którego nie ma zgody interpretatorów, jest płéć przedstawionej postaci. Choć większość badaczy (w tym współcześni autora) widziało w niej kobietę, Dariusz Pniewski i Radosław Okulicz-Kozaryn dostrzegają podobieństwo jej rysów z Norwidowskimi przedstawieniami głowy Chrystusa. Takie odczytanie zupełnie zmienia wydźwięk ryciny. Wydaje się wszakże, że autor pozostawił kwestię nierozstrzygniętą, trudno zatem opowiedzieć się po którejś ze stron. Warto jednak zaznaczyć, iż androgyniczność postaci może nie być przypadkowa. Jeśli odnieść ją do Dürerowskiej *Melancholii I* (tak jak chce wielu współczesnych badaczy), cecha ta jest argumentem wskazującym na odległe inspiracje Norwida ryciną mistrza z Norymbergii i legitymizującym „nieoficjalny” tytuł litografii. Brak jednak jednoznacznego potwierdzenia tej tezy w dokumentach pozostałych po Norwidzie, a hipotezy badaczy opierają się na relacjach, które mogą się odnosić do innych, niezachowanych prac Sztukmistrza z Mazowsza.

Wskazane kontrowersje ilustrują, jak trudnym zadaniem jest interpretacja tej zagadkowej ryciny, na której żaden element nie jest oczywisty⁶⁰. Dlatego też, by uniknąć błędów, w niniejszej pracy punktem wyjścia będzie jedynie kompozycja i jej tytuł *Solo*, oznaczający samotność.

Spróbujmy zatem spojrzeć na litografię jeszcze raz. Oto w świetle nisko zawieszanej tarczy księżyca widać tajemniczą postać pogrążoną w zamyśleniu,

⁵⁹ K. W y k a. *Cyprian Norwid. Poeta i Sztukmistrz*. TN KUL. Lublin 2007 s. 76.

⁶⁰ Na niejasności zawarte w litografii oraz rozbieżności interpretacyjne – dotyczące nie tylko detali, ale także kwestii zasadniczych, niekiedy wpływające zasadniczo na odczytanie pracy – zwraca uwagę również P. Chlebowski w najnowszej interpretacji *Solo*. Zob. t e n ż e. *O Norwidowym „Solo” – trochę inaczej*. W: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, s. 219.

wyraźnie wyodrębnioną z otoczenia środkami plastycznymi. Otacza ją zagadkowy krajobraz. Porzrzućcane dookoła zeszyty z nutami oraz pozostawione w nieładzie instrumenty perkusyjne i smyczkowe należące do widzianej od tyłu orkiestry nie interesują postaci; jej wzrok jest skierowany w ziemię. Wionlonzela po lewej stronie postaci ma zerwane struny. Te elementy przywodzą na myśl kulisy orkiestry. Widz oczekuje zatem, że w tle będzie widoczna scena teatralna lub fragment widowni. Tymczasem na drugim planie rozciąga się widok iglastego lasu, który przypomina scenerię rycin i obrazów Caspara Dawida Friedricha⁶¹, krajobraz zupełnie nieoczekiwany i oderwany od pierwszego planu. W interpretacji ryciny warto jeszcze raz odwołać się do wypowiedzi, jaką podsunął autor w kolorowanej odbitce. Odrębność dwóch planów zaznaczona jest tam ukośną linią, biegnącą od środka prawej krawędzi kompozycji w kierunku jej lewego dolnego rogu. Oddziela ona dwie strefy kolorystyczne: brązo-wo-brunatno-zielonkawą u dołu, w której mieści się zamyślona postać, i ciemnogranatową w górnej części przedstawienia. To, że mamy do czynienia tylko z dwiema dominantami kolorystycznymi, wydaje się nieprzypadkowe; jakby autor dodatkowo pragnął podkreślić odrębność tych dwóch stref. Nie wiadomo dlaczego instrumenty znajdują się zarówno w strefie, w której leżą zwalone monumentalne drzewa (niejako w strefie zacienionej), jak i w strefie, w której widoczna jest postać. Czy owa cieniasta przestrzeń to strefa wyobrażeń, obraz myśli postaci?

Interpretacja w tym duchu otwiera nowe spojrzenie na kompozycję. Oto mamy postać należącą do ziemskiego porządku (co podkreślają „ziemiste” odcienie w strefie, w której się postać znajduje) oraz cień jej wyobrażeń, które przywołują melancholijny krajobraz (zapewne również emocje towarzyszące jego recepcji), ponury, lecz malowniczy, i element zamilkłej muzyki, której obecność zaznaczona jest obrazem porzuconych instrumentów i wywołaną przez nie wizją.

W takim kontekście *Solo* przedstawia samotność – samotność człowieka marzącego, a jednocześnie – przez indywidualizm własnego spojrzenia – widzącego więcej niż przeciętna osoba, co skazuje go na samotność w rzeczywistym życiu, która była także udziałem Norwida. Nie należy zapominać, że samotność ma swoje zalety: pozwala grać wolnej wyobraźni, wyzwala twórcze możliwości,

⁶¹ Podobną sugestię z odwołaniem do konkretnych przedstawień wysuwają D. Maciejewska i S. Rzepczyński. Moim zdaniem sugestia Friedrichowskich nawiązań nie musi się odnosić do określonych obrazów. Norwid, znany z niechęci do wiernego kopiowania, mógł przywołać tu jedynie nastrój obrazów tego artysty, zakładając, że są one znane kompetentnemu odbiorcy.

aczkolwiek w XIX w. nieodmiennie kojarzona była z melancholią⁶². Od starożytności była domeną genialnych twórców⁶³, a w XIX w. zyskała niebywałą popularność. Do tej szeroko rozumianej kategorii włączano różne stany psychiczne: od głębokiej depresji, przez doświadczenie filozoficzne, po szaleństwo (*furor melancholicus*). Stany depresyjne nie były Norwidowi obce. Świadczy o tym między innymi jego wyznanie w liście z 1854 r.: „[...] w taką popadłem melancholię, która mało mię od obłąkanego odróżniała”⁶⁴. Jednakże nigdy się jej zupełnie nie poddawał. Nie cenił również melancholii „romantyczno-mglistej”⁶⁵, pod którą kryły się tak popularne, wręcz modne w XIX w., nastroje *weltschmerzowe*. Melancholia pojęta jako doświadczenie filozoficzne była natomiast wpisana w jego koncepcję sztuki, bowiem był świadom, że aby „widzieć więcej”, artysta musi zawsze schodzić z uznanych ścieżek i wykraczać poza myślowe nawyki, co obarczone jest ryzykiem odrzucenia, z którym musi się pogodzić, by pozostać wiernym Prawdzie. Skarżył się na to w *Mojej piosnce* [I]

Żle, źle zawsze i wszędzie,
Ta nić czarna się przędzie:
[...]

Więc do serca o radę
Dłoń podniosłem i kładę,
Alić nagle zastygnie prawica:
Głośno śmieli się oni,
Jam pozostał bez dłoni,
Dłoń mi czarna obwiła pęlica.

[...]

Lecz, nie kwiląc jak dziecię,
Raz wywalczę się przecie;
Złotostrunna, nie opuść mię, lutni!
Czarcoleskiej ja rzeczy
Chcę – ta serce uleczy!
I zagrałem...

... i jeszcze mi smutnięj.

PWsz I, 65-66

⁶² S. R z e p c z y ń s k i. *Melancholijny liryzm Norwida. Między „Czarną suitą” a litografią „Solo”*. „Studia Norwidiana” 20-21:2002-2003 s. 8.

⁶³ W. B a ł u s. *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996 s. 11.

⁶⁴ List do Michała Kleczkowskiego z 14 lipca 1854. DzWsz X, 514.

⁶⁵ C. N o r w i d. *Promethidion*. DzWsz I, 433.

W pochodzącym z 1861 r. utworze *Próby* [*Jako Wstęp do Zarysów obyczajowych pięciu*] poeta ponownie podjął problem nieustannej świadomości, że wysiłki człowieka są daremne. Wbrew samozadowoleniu publiczności wzbija się ponad przyziemną konieczność, warunkowaną spokojnym i dostatnim bytem. W tym wierszu, stylizowanym na rozmowę Chrystusa z poetą (którego znakiem jest tu harfa), optymizm człowieka, któremu nieznane

Miłości bole i cierpienia Wiary
 [...]

 [...] on zna tylko: wpływy –
 M o d y - m n i e m a n i a – i c z a s ó w - u k a z y⁶⁶;
 PWsz III, 478;

przeciwstawiony jest trudnemu losowi twórcy „pieśni żywych”, którego życie i twórczość jest nieustannym pasmem zmagañ:

Lecz ty szaleniec – on mędrcom sto razy!

[...]

Lecz tu nie koniec prób – ja wyznam – oni
 Poczekać zechcą na harfy rozpadek,
 Na spopielenie tej, co grała, dłoni,
 By tylko kamień i Bóg był ci świadek.
 Tamże

Oba poetyckie obrazy można dostrzec w *Solo*: poza postaci przedstawionej na litografii przypomina grającego na niewidzialnej (mistycznej?) harfie, który lewym ramieniem obejmuje jej jarzmo, a prawa dłoń ma przygotowaną do gry. Jak już wcześniej zauważono, zarys prawej ręki jest niewyraźny. Ułożenie szat sugeruje, że jakby „opieczona” materia szaty, może się ona wznosić ku sercu.

Te luźne skojarzenia mogą posłużyć raczej jako wskazówka przemawiająca za melancholijnym wydźwiękiem pracy graficznej niż jako jej wykładnia. Oba przywołane utwory są bowiem dość odległe w czasie i luźno związane z litografią. Choć wydają się obecne w kompozycji pracy, trudno znaleźć potwierdzenie, że właśnie te fragmenty zostały uchwycone w szkicu (tym bardziej spodziewać się, że widz będzie znał oba utwory i w ich duchu odczyta całe przedstawienie). Pokrewieństwa należy szukać raczej w tym, że wszystkie trzy są niejako odstonami, próbami ujęcia z różnych perspektyw kwestii, które były

⁶⁶ C. N o r w i d. *Próby* (*Jako wstęp do „Zarysów obyczajowych pięciu”*).

kluczowe dla Norwida i wokół których koncentrowała się jego twórczość. Takie spojrzenie na postać przedstawioną w kompozycji pozwala interpretować ją jako artystę w szerokim znaczeniu – takim, jakie nadawał mu Norwid, a zatem jako człowieka poszukującego, usiłującego odkryć dla ludzi i dla siebie fragment prawdy o świecie.

Postać przedstawioną na litografii otaczają instrumenty muzyczne. Ich ustawienie sugeruje, że jest to orkiestra widziana od tyłu, jednak – jak zauważył R. Okulicz-Kozaryn – szkicowe ukazanie pulpity i instrumentów. Wyeksponowane zostały te, które „rutynowo pozostają z tyłu”, co „rzutuje na charakter metonimicznie ukazanej całości”⁶⁷. Orkiestra zdaje się tu symbolizować muzykę, która w swych „odblaskach”⁶⁸ była silnie obecna w twórczości Norwida, a w epoce romantycznej uznawana za najwyższą ze sztuk, urzeczywistniającą ideał syntezy sztuk i pozwalająca wyrazić to, czego nie da się wyrazić w słowie. Według poety muzyka pozwala doświadczyć kosmicznej harmonii, w pewien sposób zbliżyć się do Absolutu⁶⁹. Jak wskazuje K. Wyka, motyw instrumentu muzycznego pojawia się bardzo często w twórczości poetyckiej Norwida. Cechuje się specyficzną, potrójną strukturą znaczeniową. Jest to wytwór cywilizacji, narzędzie, jednakże o szczególnym zastosowaniu, to „materialny znak określonej działalności kulturowej”. Najistotniejszy aspekt instrumentu jako znaku wynika stąd, że „pełni [on] swoją rolę dopiero wówczas, kiedy uaktywniony pod ręką grającego napotyka słuchacza zdolnego doznać wszystkie dobywające się zeń wówczas wartości artystyczne, zdolnego te wartości przemienić na własne przeżycie”⁷⁰. Figura instrumentu unaocznia zatem pojęcie dzieła w rozumieniu, jakie nadał mu Norwid w swojej koncepcji sztuki, bowiem jednocześnie instrument jest wytworem rzemiosła niepozbawionym cech estetycznych, ale sam w sobie pozostaje niemy, podobnie jak obraz, rzeźba czy literatura dla obojętnego odbiorcy. Dopiero aktywność ludzka implikuje rzeczywiste wartości, jakie ów przedmiot jest w stanie ewokować.

Podobną wymowę symboliczną mają porzucone zwoje i zeszyty nut. Nuty są zapisem składającym się na melodię, są literami w specyficznym języku muzyki. Porównanie to jest czytelne w Norwidowej rozprawce *O prawdzie*:

L i t e r a sama w sobie – odniesiona do samej siebie, jest O-zna-k'ą, jest zatrzymanym – pośrednictwem – jest punktem (.)

⁶⁷ Okulicz-Kozaryn, jw. s. 96.

⁶⁸ Wyka. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*.

⁶⁹ Jw.

⁷⁰ Jw. s. 72.

Ale litera odniesiona do słowa jest już nie tylko pośrednictwem-zatrzymanym, lecz jest pośrednictwem, z którego się ona sama nie posiada – jest już linią, nie punktem = ginie w czynności swojej, a odnajduje się dopiero w onejże czynności zatrzymaniu⁷¹.

Jak wskazuje Paulina Abriszewska, „W akcie odczytania kunsztownego dzieła sztuki giną nuty/litery, wyrazy/dźwięki, a słyszy się melodię, dociera się do sensu wskazanego przez język”⁷². Zatem muzyka staje się metaforą obcowania z dziełem sztuki, na które składają się różne elementy: znaki, symbole, litery, nuty, problemy kompozycyjne. Zaprzątają one umysły twórców.

Tylko grający, stojąc przy pulpicie,
O kompozycji mówili warunkach,
O tym wcieleniu życia w sztuki życie,
Gdzie kałkuł w duchu i duch sam w rachunkach.
DzWsz IV, 103

Podczas gdy dzieło i jego efekt są czymś więcej niż suma części składowych, sens wyrasta z harmonijnego ich połączenia, tworząc nową jakość:

A tło niech będzie całe z n u t, które – jak dźwięki –
Niechaj się przekreślają w gamy, w strofy, w pęki,
W siecie linii rzucanych to w cień, to we światło,
Tak, aby wyszła potem płaskorzeźba na tło⁷³.

Zgodnie z duchem epoki Norwid wierzył, że muzyka jest urzeczywistnieniem ideału syntezy sztuk, przekracza ograniczenia pozostałych sztuk. Potrafi wyrazić to, czego ani słowo, ani obraz nie są w stanie w pełni oddać. To od niej zaczyna się proces twórczy:

Myśli, które jeszcze nie nadleciały na widnokrąg, szumią z dala skrzydłami niby arfy eolskie... i w tym to wieszczka jest *muzyki*. Kiedy już je okiem objąć można, *malarz* tęczę lecące zachwyca na płótno lub mur gmachu. A skoro już lekkimi skrzydły swymi poczynają osiadać na frontonach świątyń i zmarmurzać jak postacie do snu się kładące, wtedy *rzeźbiarz* miejsce im otwiera w cichym łonie głazu ciosanego. Tam śpią na pokolenia i nieraz na nowo w pieśń wstępują przez ruinę, pejzaż lub legendę – przez natchnienie poety!...⁷⁴

⁷¹ C. N o r w i d. *O prawdzie*. PWSz VI, 327.

⁷² P. A b r i s z e w s k a. *O twórcy i tworzeniu*. „*Nie myśl, nie pisz – podmaluj, pędzel chwyć i namaż*” Cypriana Norwida. W: *Norwid-artysta. W 125. rocznicę śmierci poety* s. 283.

⁷³ C. N o r w i d. [*Nie myśl, nie pisz – podmaluj, pędzel chwyć i namaż*]. PWSz II, 263-64.

⁷⁴ T e n ż e. *Promethidion*. DzWsz IV, 133-134.

Na drugim planie rozciąga się surowy krajobraz, dla którego nie ma racjonalnego uzasadnienia z punktu widzenia logiki kompozycyjnej, bowiem pojawia się on w miejscu, w którym należałoby oczekiwać audytorium usytuowanej na pierwszym planie orkiestry. Za postacią widzimy ponure świerki i zwalone pnie drzew. Po prawej stronie piaszczysta plaża i spokojna tafla jeziora, nad nią księżyc. Po niebie przelatują ptaki. Północny krajobraz przywołuje twórczość C. D. Friedricha, która była znakiem zmiany w traktowaniu krajobrazu w sztuce i nowego, romantycznego rozumienia natury. Romantyzm wprowadził do ikonografii nowe, wcześniej niezauważane w sztuce krajobrazu i nowy sposób ich odbioru – zaczęto interpretować i pojmować naturę i implikowane przez nią przeżycia i nastroje jako symbole wyrażające najgłębsze problemy egzystencji ludzkiej. Jak wskazuje P. Feist, romantyczny stosunek do natury zasadzał się na „nierozwiązalnej sprzeczności pomiędzy jednostką a tym, co Powszechne i Wieczne”⁷⁵. Obserwacja natury wiązała się z egzystencjalnym doświadczeniem sytuacji krańca, zetknięcia z najwyższymi wartościami, które pozostają jednak niedostępne.

Friedrich wpisywał się w ów romantyczny stosunek do natury. Osiągnął mistrzostwo w posługiwaniu się pejzażem przez uchwycenie typowych cech danego krajobrazu, traktował go jako środek wypowiedzenia prawdy o człowieku⁷⁶. Charakterystycznym elementem krajobrazów romantycznego malarza są postaci, najczęściej ujęte od tyłu, które spokojnie, w zamyśleniu oglądają rozciągającą się przed nimi przyrodę, jakby zapraszając widza, by przyłączył się do owej cichej kontemplacji. Tymczasem u Norwida postać przedstawiona na litografii jest odwrócona tyłem do krajobrazu, wzrok ma skierowany w dół, półprzymknięte. Oczy nie zdradzają zainteresowania otoczeniem. Uważna obserwacja pozwala dostrzec, że linia horyzontu zarysowana w krajobrazie znajduje się nieco wyżej w stosunku do pierwszego planu, niż wynikałoby to z prawidłowego wykreślenia perspektywy. Sprawia to wrażenie, że przed orkiestrą znajduje się dekoracja (co jest niemożliwe, skoro widzimy ją od tyłu) albo jakby krajobraz funkcjonował osobno w stosunku do pierwszego planu. Pejzaż zatem niejako „unoszą” się ponad postacią usytuowaną w centrum. Możliwe więc, że nie jest to naturalny krajobraz, ale obraz przywołany czy też wywołany w umyśle człowieka. Widzi on go „oczyma duszy”, dlatego nie musi być zwrócony w jego

⁷⁵ P. H. F e i s t. *Człowiek wobec natury*. W: *Ikonografia romantyczna: materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*. Red. M. Poprzęcka. PWN. Warszawa 1977 s. 110.

⁷⁶ H. G ä r t n e r. *O romantycznej ikonografii C.F. Friedricha*. W: *Ikonografia romantyczna* s. 148.

kierunku, by snuć refleksje przez niego implikowane. Stąd całkowite pograżenie człowieka w sobie. Mamy zatem do czynienia z fantastyczną wizją wywołaną przez dźwięki muzyki, co sygnalizują obecne na pierwszym planie instrumenty. Choć muzyka ucichła, muzycy opuścili swoje stanowiska, obraz namalowany melodią trwa w wyobraźni słuchacza.

W ten sposób w litografii mamy obecne trzy osobne wymiary⁷⁷: człowieka w melancholijnej pozie, otaczające go instrumenty muzyczne oraz obraz powstały w jego umyśle. Każdy z tych trzech poziomów wyposażony jest w bagaż skojarzeń i znaczeń, które zestawione ze sobą, niosą bogaty potencjał interpretacyjny. Starając się odrzucić wszelkie elementy, które mogłyby prowadzić do nadinterpretacji, i ograniczając się wyłącznie do elementów przedstawionych na rycinie, trudno ferować dalej idące diagnozy. Te trzy osobne wymiary spaja tytuł – *Solo*. Zdaje się on jednak stawiać widzowi więcej pytań niż odpowiedzi. Czy odnosi się do trzech wymiarów przedstawionych na kompozycji graficznej: ludzkiego, otaczających go rzeczy i wyobrażeń? Każdy element wydaje się osobny. Jak już wspomniano wcześniej, postać ludzka jest wyodrębniona z otoczenia wyraźnym konturem i strefą szrafowań. Jej otoczenie to świat ludzkich wytworów i wyobraźni/natury, których odrębność jest podkreślona osobnymi perspektywami.

Jest jednakże coś niepokojącego w otoczeniu zamyślonej postaci. Instrumenty pozostawione są w nieładzie, arkusze nut pozsuwały się z pulpitów na ziemię. Wiolonczela po prawej stronie postaci ma zerwane trzy z czterech strun, nie można zatem na niej grać. Widmo opuszczenia i niemocy obecne jest także w krajobrazie leśnym, pełnym zwalonych pni drzew. Można przypuszczać, że oddaje on nastrój czy też stan umysłu postaci.

Solo z włoskiego znaczy „sam”. *Solo* instrumentalne w tym kontekście zdają się wykluczać zerwane struny wiolonczeli. Zostaje więc sam człowiek-artysta. Postać wydaje się zamknięta w kręgu własnych myśli i wyłączona z życia, nie zważa na orkiestrę, która skoncentrowana na obrazie, jaki powstał w jej umyśle, odmówiła posłuszeństwa, pozostawiając niezdatne do gry instrumenty, Tęsknota za harmonią nie może być ukojona ani przez muzykę⁷⁸, ani przez obcowanie

⁷⁷ Na separację planów w kompozycji *Solo* oraz jej symboliczny wydźwięk wskazuje także E. Chlebowska, odczytując w tym zabiegu zarówno wanitatywny motyw podporządkowania niszczącej sile, jak i potencjał aktywności i odrodzenia, symbolizowany przez obecność instrumentów, interpretując oba wątki jako znamię melancholijnej nierozstrzygalności. E. C h l e b o w s k a. „*Echo ruin*”, „*Scherzo*”, „*Solo*” – wanitatywny „tryptyk” *Norwida* s. 244-245.

⁷⁸ M a c i e j e w s k a. *Muzyczna melancholia Norwida* s. 77.

z Friedrichowskim pejzażem, jak to postrzegano w XIX w.⁷⁹ Doświadczenie harmonii i jedności ze światem może być osiągnięte jedynie indywidualnie. Wymaga indywidualnego zaangażowania intelektualnego jednostki i jest ulotne. Lecz tylko w ten sposób można się zbliżyć do Absolutu. Natura czy wytwory kultury mogą posłużyć za inspirację, jednak aby móc ujrzeć jedną ze „stron” prawdy, przewyciężyć rozbieżność świata materialnego i duchowego choć w jednym aspekcie i tym samym wyzwolić się z niemocy i bezwładu doczesnej egzystencji, niezbędna jest aktywność podmiotu⁸⁰. Zatem bezwład może być przewyciężony tylko przez człowieka. Jego intelekt ma ogromny potencjał, ale to on sam, *solo* musi tego dokonać. Ową pierwszoplanową rolę myślącej jednostki podpowiada sam autor w kolorowanej wersji grafiki, czyniąc z niej najjaśniejszy, pierwszoplanowy element dominujący w kompozycji.

GRAFICZNY TRÓJGŁOS O SZTUCE ŻYCIA

Jak zostało już ukazane, każda litografia wyposażona jest w bogaty zestaw znaczeń symbolicznych, odnoszących się zarówno do egzystencjalnych uwikłań jednostki, jak i do paradoksów współczesnego autorowi społeczeństwa. Uważam, że te trzy kompozycje można także traktować jako cykl, którego elementem spajającym są nie tylko muzyczne tytuły, ale również pojawiające się w każdej z nich motywy teatralne. Maską, którą nosi bohater *Echa ruin*, teatralne pozy i scenografia *Scherza*, wystudiowany gest postaci oraz bezpośrednio nawiązanie do realiów scenicznych w *Solo* to elementy sytuujące odbiorcę w pozycji widza obserwującego trzy zainscenizowane obrazy (współczesny odbiorca mógłby rzec – kadry filmowe).

W języku Norwida wizja świata jako teatru, w którym rozgrywa się dramat ludzkiego życia, jest czymś więcej niż tylko metaforą – jest koncepcją światopoglądową, wywiedzioną z pism moralnych i artystycznych autorytetów poety, takich jak Platon, Cynceron, Seneka, Epiktet, św. Paweł, Tertulian, św. Augustyn, św. Tomasz, Dante, Shakespeare, Cervantes, Calderon, wpisana w jego historiozoficzną myśl. Odnosi się ona zarówno do zmagania jednostki

⁷⁹ G ä r t n e r, jw. s. 148.

⁸⁰ W nieco zbliżony sposób litografię odczytuje P. Chlebowski; rozpatrując zawarte w *Solo* motywy *vanitas* i *mundus melancholicus*, dostrzega w kompozycji przestrożę przed rezygnacją i rozpaczą, z drugiej jednak strony refleksja nad enigmatyczną i nierozstrzygalną rzeczywistością przedstawioną ewokuje dysonans, który ma wedle autora wstrząsnąć widzami i zainspirować go do zmiany własnego stosunku do świata. C h l e b o w s k i. *O Norwidowym „Solo”* s. 231-232.

z siłami historii i napięć między indywidualnością a społeczeństwem, jak i relacji interpersonalnych oraz psychologicznej struktury osobowości w czasach mu współczesnych⁸¹. Obserwując swój „wiek kupiecki i przemysłowy”, Sztukmistrz z Mazowsza podkreślał rysującą się opozycję między realizowaniem wartości a społecznymi normami. Podporządkowanie się normom wymusza grę pozorów, prowadzącą do zafałszowania stosunków interpersonalnych i wyrzeczenia się indywidualnej ekspresji. Metafora *thearum mundi*, która od czasów starożytnych służyła jako paralela rzeczywistości i zarazem narzędzie dystansowania się do codziennych problemów i etycznych dylematów towarzyszących nieustannie ludzkości, dla Norwida była również narzędziem analizy przyczyn zastanego przez niego *status quo*; narzędziem zawierającym w sobie potencjał zmiany, gdyż spojrzenie na ów spektakl życia z dystansu umożliwia przeżycie swoistego *katharsis* i otwiera furtkę do wyjścia z ubezwłasnowolniającej jednostkę gry pozorów. „Rzeczywistość pozorów jest dla Norwida z konieczności rzeczywistością zamkniętą, samoograniczającą się w ramach wykształconych przez siebie, zrutynizowanych form działania. Jest to świat istniejący jedynie „nominalnie”, bo niemający odniesień i nieusiłujący się odwoływać do wartości istniejących poza nim samym, choć tylko to mogłoby mu nadać sensowność.” – pisze S. Świontek⁸², wskazując, iż tylko wyjście poza pozory, ukazanie owej rzeczywistości z dystansu, pozwala przywrócić podmiotowość człowieka.

Z drugiej strony świat społecznych relacji wymaga od jednostki przyjmowania rozmaitych ról wynikających z miejsca, jakie zajmuje ona w społeczeństwie. Tę prawidłowość życia społecznego w sposób naukowy opisano dopiero w XX w.⁸³, jednakże świadomość modyfikowania zachowania w zależności od relacji z otoczeniem była obecna już w czasach renesansu. Szczególnie silny wyraz uzyskała w twórczości wyjątkowo cenionego przez twórcę *Solo* Shakespeara (np. *Hamlet* czy *Jak wam się podoba*)⁸⁴. Budowanie każdej społecznej roli, jaką odgrywa jednostka, np. roli syna, ojca, sługi, arystokraty, *dilettanti* czy poety, wiąże się z przyjmowaniem pewnych zachowań uznawanych za typowe w danym położeniu, zatem z mniej lub bardziej świadomym budowaniem pozorów. Całkowite wyjście poza pozory nie jest możliwe, bowiem skazuje na społeczne wykluczenie, ale świadomość uczestnictwa w społecznej grze,

⁸¹ S. Ś w i o n t e k. *Norwidowski teatr świata*. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1983 s. 28.

⁸² Jw. s. 83.

⁸³ E. G o f f m a n. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. PIW. Warszawa 1981.

⁸⁴ Ś w i o n t e k. *Norwidowski teatr świata* s. 69.

objawiająca się w Norwidowym ujęciu postawą ironiczną, pozwala jednostce dostrzec dwuznaczność rzeczywistości, stać się jednocześnie widzem gry, w której jest aktorem, a zatem dostrzec ukryte dla aktorów znaczenia „spektaklu życia”. Przyjęcie postawy dramatycznej⁸⁵ otwiera nowe perspektywy – nowe „strony prawdy”, jest procesem wykraczania poza jednostronny ogląd, przybliżającym do Absolutu. Istotę tego procesu chyba najlepiej oddaje S. Świontek, gdy stwierdza: „Parabolizm, oparty na przedstawieniu konkretności, i ironia, kwestionująca jej autentyczność, uświadamiająca dwuznaczność realności, stają się impulsem zapoczątkowującym ten proces rozgrywający się w świadomości odbiorcy. Stanowią inicjację procesu, w którym przekracza się iluzję teatru i iluzję życia”⁸⁶.

W cyklu prac graficznych z 1861 r. Norwid za pomocą metafory teatru przedstawił diagnozę współczesnego mu świata sztuki, reprezentowanego przez metonimicznie ukazanie trzech stron uczestniczących w jej współtworzeniu: twórcy, krytyka i odbiorcy. Każda litografia jest odsłoną czy też – wedle słów Norwida – *karykaturą*⁸⁷ spektaklu, jaki współtworzą, stanowiąc paraboliczny obraz kondycji sztuki. Każdą stronę widzimy w typowych, wręcz stereotypowych dla nich gestach, które są potraktowane niemal jak satyra: poeta – wśród ruin, krytyk – augur zachowujący się jak wyrocznia, oraz odbiorca w pompacyjno-sentymentalnym geście zasłuchania. Stereotypowe potraktowanie uczestników pola sztuki nie powinno jednak przesłaniać prawdziwej, poważnej wymowy obrazu. Należy bowiem pamiętać, iż Norwid światu sztuki, jako łączącemu wymiar materialny z duchowym i indywidualny z ponadjednostkowym, przypisywał szczególną rolę. To sztuka, dziedzina wyobraźni i symbolu, była dla niego „laboratorium życia społecznego”, mającym potencjał zbliżania do prawdy i samodoskonalenia przez ukazywanie odwiecznych ludzkich dylematów z wielu (w tym dotąd niedostrzeganych) perspektyw. Nowe spojrzenie na świat

⁸⁵ Jw. s. 28.

⁸⁶ Jw. s. 193.

⁸⁷ Warto zaznaczyć, że karykatura stanowiła istotną część twórczości artystycznej Norwida, jednak forma ta, mimo pozornej lekkości, była przez poetę traktowana w rozumieniu, jakie nadał jej A. Carraci; jako odpowiednik idealizacji, gdyż wydobywa najbardziej zasadnicze cechy obiektu swego zainteresowania. W takim ujęciu karykatura byłaby istotnym narzędziem poznania przez aproksymację, gdyż wyolbrzymiając cechy swoiste i braki, stanowi odwrotność ideału, przez co bezpośrednio na niego wskazuje na zasadzie negatywowego dopełnienia, ewokując w umyśle jego wizję, której wszak nie da się w pełni wyrazić i która dostępna jest jedynie we fragmentach, w przeblaskach świadomości absolutu. R. F i e g u t h. *Karykaturalność, erotyzm, idealizacja. Kilka uwag o wybranych szkicach i rysunkach Norwida (w luźnym nawiązaniu do „Quidama”)*. W: *Norwid-artysta. W 125. rocznicę śmierci poety* s. 16-17.

to dla autora *Solo* niezbędny warunek postępu. Zatem aproksymacja poszczególnych aspektów świata sztuki miała służyć uświadomieniu odbiorcy sytuacji kryzysu, w jakim znalazła się ta dziedzina życia społecznego. Podstawy tego kryzysu tkwią znacznie głębiej: w odrzuceniu wartości, jakie leżały u podstaw życia społecznego.

Spójrzmy zatem raz jeszcze na trzy litografie powstałe w zakładzie Saint-Aubin, tym razem koncentrując się na znaczeniach wynikających z ich zestawienia. Autor nie narzuca kolejności w tej sekwencji, można się zatem domyślić, że nie ma ona pierwszorzędного znaczenia⁸⁸, co pozostawia widzowi pewną dozę dowolności w odnajdywaniu powiązań między nimi i budowaniu skojarzeń, których podstawy nieodmiennie wynikają ze wspólnego wszystkim ludziom (bo pochodzącego od Boga) zdrowego rozsądku. Na scenie teatru, który rysuje przed nami Norwid, pojawiają się kolejno aktorzy biorący udział w misterium sztuki.

Solo ukazuje postać w skonwencjonalizowanym geście namysłu, zasłuchania, w jakim ukazywano skoncentrowanych na przekazie odbiorców – geście wsparcia dłoni na głowie, znanym z innych obrazów tego okresu, np. ze szkiców Norwida, m.in. portretu Chopina na rysunku *Wieczór muzyczny ks. Marceliny Czartoryskiej*⁸⁹ czy nieznacznie tylko późniejszego od litografii (1864) słynnego obrazu Matejki *Kazanie Skargi*⁹⁰. Oto mamy zatem do czynienia z odbiorcą. To do niego artysta i krytyk kierują swe wypowiedzi, on i jego recepcja dzieła są ośrodkiem ich zainteresowania. Od niego zależy także ich powodzenie w dobie upadku mecenatu i utowarowienia sztuki.

Echo ruin to obraz XIX-wiecznego artysty, samotnie szukającego natchnienia wśród malowniczych złomków. Skrępowany swą rolą, zakuty w maskę, nie jest zdolny do czynu. Tymczasem to jemu w postulowanej przez siebie koncepcji sztuki Norwid wyznaczył rolę najistotniejszą – podmiotu zmian. Jako zdolny widzieć więcej, sztukmistrz w rozumieniu Norwidowskim swą twórczością powinien nie tylko wprawiać publiczność w zachwyt, ale także inspirować ją do samodoskonalenia i wprowadzania zmian w życiu społecznym, by dokonał się postęp; także postęp moralny. Jednak postać na odbitce ma przed sobą puste

⁸⁸ Podpowiedzią może być chronologia powstania. Wiemy, że *Solo* powstało w 1861 r. Trojanowiczowa, Lijewska przy współudziale Pluty. *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*. T. 2.

⁸⁹ Melbchowska - Luty. jw. s. 459, il. 187 z lat 1846-1847(?).

⁹⁰ Obraz ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie w depozycie MNW znany był Norwidowi, czego dowodzi krytyka wygłoszona na jego temat w wyrażonej także w poetyckiej fraszce *Futerał-na-kapelusz z Pochwą-parasola*.

karty, z łękiem spogląda w niebo, jakby konstrukcja wyłaniająca się z ruin, którą widzi przed sobą, rodziła w nim jedynie bezradność. Przyszłość jawiąca mu się w postaci ruiny układa się w logiczną treść: napis NEMEZIS. Wobec tak pojętego przeznaczenia – jako zapisanego w przeszłości losu, który się ma wypełnić – artysta pozostaje jednak bierny, jakby chciał powiedzieć: „Tak [...] musiało być koniecznie i tak też się koniecznie jakoś stało”⁹¹.

Taka postawa wyklucza podmiotowość twórczej jednostki i jest sprzeczna z nauką Chrystusa (która dla autora *Echa ruin* była najwyższą prawdą objawioną), zakładającą wolność woli i głoszącą nakaz podążania śladem Boga, a zatem nieustannego dążenia do Ideału. W rozumieniu Norwida zachowujący postawę inercji twórca nie może być zatem prawdziwym artystą. Jest jedynie rzemieślnikiem, sprzedającym ludziom to, co im się podoba. Ideał staje się echem zaklętym w ruinach; echem, którego wydźwięku bohater kompozycji nie jest w stanie usłyszeć.

Scherzo przenosi spektakl w świat antykizujący – to krytycy, których w XIX w. nazywano augurami – roszczą sobie prawo wydawania niekwestionowanych sądów o sztuce, niczym antyczni kapłani. Jednakże są ich karykaturą. Cyniczni i wyrafinowani, zachowują pozory, ale część z nich jest albo skupiona na własnych interesach, albo niezdolna do odgrywania roli podmiotu intelektualnego. Grono przedstawione na litografii zdaje się zupełnie niezainteresowane przedmiotem swej działalności. Zaszczytna rola kapłanów sztuki stała się rodzajem pozy towarzyskiej, która zatraciła swój społeczny sens. Tymczasem w dobie społeczeństwa masowego, w którym dzieło sztuki staje się jednym z wielu luksusowych towarów, rola krytyka jako mediatora między publicznością a artystą była szczególnie istotna. Publiczność bowiem, przyzwyczajona do podążania za modami i lekką rozrywką, potrzebuje przewodników, którzy nakierują jej uwagę na prawdziwe wartości. Lecz samozwańcy augurowie nie są skłonni do podjęcia się tego zadania. Skoncentrowani na sobie, sprawy sztuki traktują niczym temat towarzyskich konwersacji.

Spektakl odgrywany przez twórcę kreującego się na posępnego wieszczka wyroków losu i sytuujących się w roli kapłanów starożytnego kanonu krytyków odgrywany jest dla publiczności, której figurą jest postać przedstawiona w *Solo*. Widz stoi w skupieniu, kontemplując spektakl, lecz otoczenie wskazuje na jego dość nietypowe usytuowanie w tym teatrze. Postać znajduje się na tyłach orkiestry. Nie jest to typowe miejsce dla publiczności, jednak takie usytuowanie pozwala zobaczyć grę aktorów z innej perspektywy, z pewnością ukazującej

⁹¹ N o r w i d. *Listy o emigracji III*. PWSz VII, 25.

więcej niż z miejsca na widowni. Ten nietypowy punkt widzenia odsłania nie tylko kulisy gry aktorów, ale pozwala też dostrzec, że struny wiolonczeli są zerwane, zatem w melodię akompaniującą spektaklowi musiał wkraść się fałsz. Nie sposób bowiem zagrać utworu na jednej strunie... Czyżby te wprowadzające dysonans szczegóły były sugestią, iż tocząca się na scenie gra jest grą pozorów?

Jak wcześniej wskazano, że ocena wystawiona krytykom i artystom jest zdecydowanie niepochlebna. Skupieni na właściwym odegraniu przypisanej im roli i jej widzialnych atrybutach, nie wypełniają swego powołania, jakim jest szukanie nowych perspektyw, odkrywanie nowych prawd. Swą rolę odgrywa także przedstawiony w *Solo* widz. Postać widza potraktowana jest łagodniej niż figury przedstawione na dwóch pozostałych litografiach, których fizjonomie cechuje sztuczność i przerysowanie. Skupienie malujące się na jego twarzy o szlachetnych rysach kontrastuje z nerwowymi grymasami „aktorów”. Obraz malujący się w wyobraźni widza wykracza zarówno poza jego bezpośrednie otoczenie, jak i poza scenografię, jakby był zdolny widzieć więcej... Jako jedyny z uczestników tego teatru potrafi odgrywając swą rolę, zachować do niej dystans. Refleksja, do jakiej inspiruje go otoczenie, to obraz ewokujący uczucie melancholii. Jest to melancholia marzącego o dotarciu do niezafałszowanego stanu naturalności, która pozwala mu dowiedzieć się więcej o sobie i o świecie, zbliżyć się do Prawdy.

Teatr, w którym Norwid umieścił swój przekaz, jest figurą zastosowaną nieprzypadkowo. „Teatr jest uświadomieniem konieczności gry w życiu jako aktu zakładającego współuczestnictwo aktorów i widzów. I samouświadomieniem człowieka co do tej swojej podwójnej roli. [...] Być norwidowskim człowiekiem – znaczy być widzem własnego aktorstwa. To imperatyw moralny, a jego spełnienie pozwala się zbliżyć człowiekowi do Widza, który – w przeciwieństwie do człowieka – nie musi być aktorem, ale ma prawo oceniać grający się przed jego oczami teatr”⁹². Motywy zaczerpnięte ze świata teatru otwierają potencjał parabolicznej konstrukcji zbudowanej w ramach omawianego cyklu prac graficznych. Każda odsłona będąca metonimicznym obrazem jednego z aspektów sztuki stanowi element wzbogacający przekaz, ukazuje kolejne perspektywy spojrzeń i otwiera nowe zakresy asocjacji. Dysfunkcje elementów systemu sztuki ukazane w zbliżeniu, a zarazem zderzone ze sobą na zasadzie posuniętej do ekstremum karykatury, wytrącają odbiorcę z jego roli, wymuszają zdystansowanie się do otaczającej rzeczywistości. Skoro nic nie jest takie, jak się wydaje

⁹² Ś w i o n t e k, jw. s. 194.

i jak zwykle się to pojmować, niezbędne jest złożenie na nowo elementów tej szkatułkowej kompozycji scen, spojrzenie ponad maskami i pozami obowiązującymi w społecznej grze pozorów. Implikuje to refleksję, zarówno nad sposobem odgrywania ról w systemie sztuki, w którym – jak się okazuje – dominują skostniałe formy, jak i nad wynikającymi stąd konsekwencjami dla całego społeczeństwa.

Zastój intelektualny przedstawionych na litografiach reprezentantów elit, które powinny budzić w społeczeństwie dążenie do jego przemiany i udoskonalenia, ma poważny wpływ na sytuację społeczną, bowiem to w sferze sztuki stawiane i rozwiązywane są najistotniejsze dylematy jednostek i ustanawiane powszechnie obowiązujące wartości i normy. Jednak odgrywający społeczną rolę artysty pozostaje nim tylko nominalnie, bowiem jako artysta nie wypełnia swej roli społecznej, nie wywiązuje się także z moralnego obowiązku, jaki spoczywa na nim z racji pozycji członka elity intelektualnej. Co więcej, pretendując do roli artysty, a nie wypełniając posłannictwa przypisanego roli, jakim jest ciężka praca nad moralną odnową sztuki i społeczeństwa, fałszuje rzeczywistość. Reorientacja postawy twórców, którzy z racji swej wyjątkowej pozycji powinni służyć społeczeństwu, a zamiast tego skoncentrowani są na własnej indywidualności i rzemieślniczych popisach, nie służy także samym twórcom, bowiem brak odniesienia do wartości transcendentalnych czyni ich świat pustym i jałowym, niczym krajobraz odmalowany na litografii, odzierając ich z natchnienia.

Właśnie takie postawy twórców mianujących się artystami zdaniem Norwida były przyczyną inercji i rozpadu więzi społecznych, co stało się bolączką jego epoki. Z kolei powierzchowne traktowanie obowiązków przez inną grupę elit intelektualnych – krytyków odpowiedzialnych za nawiązanie dialogu społecznego – miało według Norwida niezwykle negatywny wpływ na rozwój sztuki. Niechęć krytyków do wnikania w zawiłości problemów poruszanych w dziełach promowała artystów miernych, których twórczość nie wymagała refleksji, a była jedynie źródłem estetycznej rozrywki. Postawa taka skazywała artystów dążących do podważenia utartych schematów myślowych na artystyczny niebyt, bowiem ich dzieła wymagały nie tylko refleksji, ale także przygotowania do dostrzeżenia perspektywy innej niż dotychczasowa. Zachowanie elit, które powinny być inspiratorem rozwoju, a pogrążone są w marazmie i skoncentrowane na zysku i utrzymaniu własnej pozycji, wpływa bezpośrednio na sytuację społeczeństwa, w którym prawdziwe wartości ustąpiły na rzecz merkantylizacji relacji społecznych.

Wieloaspektowa konstrukcja cyklu implikuje ogląd sytuacji z zewnątrz, pozwalający odbiorcy ujrzeć własną rolę widza w spektaklu instytucji sztuki,

obnażając jego wady oraz wskazując, że nie jest to bynajmniej rola najmniej znacząca. Co więcej, odbiorca ukazany w *Solo* jest bardziej artystą (w rozumieniu koncepcji sztuki Norwida) niż twórca funkcjonujący w obrębie oficjalnych instytucji sztuki i grający tę rolę. Widz, którego spojrzenie z zewnątrz nie tylko pozwala mu zobaczyć więcej, ale cechuje go także zdolność do zmian, jako jedyny potrafi w sposób podmiotowy wkroczyć na drogę poszukiwania doskonałości i wykorzystał potencjał do przekraczania własnych ograniczeń.

Wyłaniający się z tych interpretacji przekaz jest surową krytyką współczesnego Norwidowi społeczeństwa. Koncentracja na doczesności i odrzucenie postawionego ludzkości zadania, jakim jest dążenie do samodoskonalenia i poszukiwania sensu świata, sprawia, że ludzka egzystencja staje się jałowa. Obraz ten nie jest jednak jednoznacznie negatywny. Ukazując funkcjonowanie teatru życia społecznego i jego wady, Norwid wskazuje także, że impas można przełamać, jeśli aktorzy, obejrawszy się w krzywym zwierciadle kompozycji graficznych, zmienią swoje postawy, skoncentrowane na sprawach przyziemnych. W ten sposób Sztukmistrz ukazuje postawę pozytywną, poddającą obserwowaną rzeczywistość refleksji, będącą warunkiem przełamania opozycji między światem materialnym i światem wartości, gotową do podjęcia nieustającego trudu poszukiwania „boskich odblasków” w świecie. Jest to moralny imperatyw jednostki dążącej do pełnego życia.

Autor ukazuje alternatywę: można grać rolę przypisaną na scenie skonstruowanej „niemistrzowsko” przez samych aktorów, podążając za pozornymi wartościami, ale posiadłszy świadomość uczestnictwa w grze, można też próbować dostrzec bogactwo i sens odgrywanego przedstawienia:

W tej powszedniości, o! jakże tu wiele
 Mistycznych rzeczy i nieodgadnionych,
 [...]

 Co niechaj, który ma ku słuchaniu uszy,
 Słyszcy – i ze swej postrzega uboczy
 Taki, który ma ku widzeniu oczy⁹³.

⁹³ C. N o r w i d. [*W tej powszedniości...*]. PWSz I, 255–256.

ECHO RUIN (THE ECHO OF RUINS), SCHERZO, SOLO
– A GRAPHIC TRI-LOG ON THE ART OF LIFE
IN CYPRIAN NORWID'S THREE LITHOGRAPHS OF 1861

S u m m a r y

The subject of the article is an attempt to look in a new way at three lithographs: *The Echo of Ruins*, *Scherzo* and *Solo* from 1861 as a result of Norwid's cooperation with the Paris workshop Saint-Aubin. Analysis of particular graphic works treated both as individual ones and as a three-part cycle, aims at finding the symbolic message contained in them. Interpretation of erudite compositions referring to both tradition and the sign space contemporary with the poet, in the context of Norwid's conception of art and the artist's views on its place in social life, allow noticing the wealth of their symbolic meaning, comprising at the same time a commentary of the phenomena contemporary with the poet and the dimension of universals.

Transl. Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: *Echo ruin*, *Scherzo*, *Solo*, litografia, Norwid.

Key words: *The Echo of Ruins*, *Scherzo*, *Solo*, lithograph, Norwid.

ILONA SZYMAŃSKA – ukończyła studia magisterskie na kierunku Historia Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego oraz uzyskała tytuł magistra socjologii na Wydziale Filozofii i Socjologii UW. Opublikowała artykuły z zakresu socjologii w kwartalniku „Kultura i Społeczeństwo” oraz w wydawnictwach zbiorowych.

Adres: ilszym@poczta.onet.pl