

EDYTA CHLEBOWSKA

W ORKIESTRZE CZY SOLO? NORWID W PARYSKIEJ PRACOWNI JULIUSZA KOSSAKA

Muzeum Narodowe w Warszawie¹ w 2015 r. zakupiło humorystyczny rysunek Juliusza Kossaka *Orkiestra artystów*, przedstawiający grono polskich malarzy działających ok. połowy XIX wieku w Paryżu (il. 1). Rysunek ten, opublikowany w 1900 r. w klasycznej monografii artysty pióra Stanisława Witkiewicza, a zatem doskonale znany osobom zainteresowanym twórczością Kossaka, wzbudził ponowne zainteresowanie badaczy. W znacznej mierze stało się tak za sprawą dołączonej doń anonimowej rękopiśmiennej notatki, zawierającej informacje identyfikujące kilku bohaterów scenki, która związana była z przytoczoną przez Witkiewicza anegdotą (zob. Aneks, s. 244). Na wstępie oddajmy zatem głos monografiście:

W r. 1856, oprócz Kossaka, mieszkali w Paryżu Rodakowski, Kapliński, Tępa, Chlebowski, Straszyński i inni. Namówił ich Kossak, żeby wysłali do Warszawy swoje obrazy. Szukali potem po gazetach warszawskich jakiejś o nich wzmianki, nie znajdując żadnej, a czytając natomiast ogromne artykuły o orkiestrze Bilsego, któryś z nich, pół żartem, robił wyrzuty Kossakowi. Kossak radził w odpowiedzi, żeby cała kolonia utworzyła orkiestrę, którą też zaraz naszkicował. Rodakowski gra na wiolonczeli, Kapliński, malarz i poeta na arfie, Tępa, który świeżo wrócił z podróży na Wschód, w fezie na głowie uderza w tam-tam, wszyscy, aż do modelu kręcącego na katarynce grają na różnych, symbolizujących pewne przymioty każdego, instrumentach. Na półce biust Delacroix ma wbity kapelusz na oczy, a Ingres tonie w kupach papieru, natomiast głowa Kątskiego uwieńczona laurami wznosi się na postumencie².

¹ Dalej jako MNW.

² S. WITKIEWICZ, *Juliusz Kossak*, Warszawa 1900, s. 62, tamże reprodukcja rysunku.



Il. 1. Juliusz Kossak, *Orkiestra artystów*, 1857-1860

Witkiewicz ograniczył się do prezentacji trzech członków tej zdumiewającej orkiestry, ale dzięki wskazówkom zawartym we wspomnianej notatce (zob. Aneks) możemy poznać kilku następnych: Juliusz Kossak gra na puzonie, Tadeusz Gorecki na fagocie, a Franciszek Faliński (w okularach) na flecie (właściwie na klawecie lub oboju). Według Anny Grochali z *Gabinetu Rycin i Rysunków MNW*, wspomnianego w cytowanej anegdocie Stanisława Chlebowskiego „najbardziej przypomina stojący mężczyzna w cylindrze, przyglądający się orkiestrze”, zaś obok niego stoi najprawdopodobniej Leonard Straszyński³. Pośród sportretowanych znalazł się także Teofil Kwiatkowski, siedzący obok Tadeusza Goreckiego. Na postumencie z rzeźbiarskim portretem skrzypka Apolinarego Kątskiego widnieją nazwiska znanych ówczesnych dyrygentów i wirtuozów: „[Benjamin] Bilse, [Friedrich, Lebrecht i Rudolf] Laade, [Izydor] Lotto i [Karol]

³ A. GROCHALA, *Juliusz Kossak jako karykaturzysta*, „Spotkania z Zabytkami” 2016, nr 11-12, s. 54. Zob. także komentarz do rysunku, autorstwa A. Grochali, zamieszczony na stronie internetowej, prezentującej zbiory MNW: http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmeta?id=35102&show_nav=true (dostęp: 21.09.2018).

Tausig”.⁴ Nieznana jest dokładna data powstania rysunku: według Witkiewicza był to rok 1856, w notatce dołączonej do rysunku mowa o latach 1855-1860, z kolei Anna Grochala, analizując harmonogram występów orkiestrowych w Warszawie oraz biogramy artystów, uznała, że praca mogła powstać między rokiem 1857 (pierwszy występ orkiestry Bilsego w Warszawie) a początkiem 1861 r. (przypuszczalne przybycie Chlebowskiego do Paryża i powrót Kossaka do Warszawy)⁵. Zważywszy na fakt, że autor *Orkiestry artystów* przyjechał do Warszawy 27 lutego 1861 r. należałoby zawęzić ten przedział czasowy do lat 1857-1860.

W notatce dołączonej do rysunku wymieniony został jeszcze jeden uczestnik szacownego koncertującego grona, a mianowicie Cyprian Norwid, który „b. już wtedy głuchy siedzi na boku i pilnie słucha”. Jego sylwetkę Kossak przedstawił tyłem do widza, a umiejscowił w lewym dolnym rogu kompozycji. W skupieniu, z ręką przy uchu, twórca *Echa ruin* nasłuchuje rozbrzmiewającej muzyki, podczas gdy należący do niego instrument – lira spoczywa u jego nóg. Dzięki anonimowemu komentatorowi zyskujemy informację, której zdobycie wyłącznie w oparciu o analizę pola obrazowego stanowiłoby nie lada wyzwanie, biorąc pod uwagę upozowanie postaci, której twarz pozostaje przed widzem zakryta. Zachowanie pewnej dozy ostrożności nieuchronnie rodzi pytanie, czy jesteśmy w stanie zweryfikować zaproponowaną identyfikację lirnika, a zatem, czy istotnie mamy tutaj do czynienia z wizerunkiem Norwida? Powyższa wątpliwość zdecydowanie traci na sile, gdy weźmiemy pod uwagę, że twórca *Orkiestry artystów*, odwracając tę postać plecami do widza, nie pozbawił jej znamion indywidualizmu. Silnie uwypuklił na rysunku, zarejestrowane przez anonimowego komentatora, kłopoty Norwida ze słuchem, z którymi sportretowany próbuje sobie radzić, przykładając do ucha odpowiednio ułożoną dłoń i pochylając się w stronę źródła dźwięku.

⁴ A. Grochala omówiła pokrótce koncertową działalność wspomnianych muzyków w Warszawie w okresie, którego dotyczy anegdota Kossaka. A. Grochala, *Juliusz Kossak jako karykaturzysta*, s. 54.

⁵ Tamże; także: http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=35102&show_nav=true (dostęp: 21.09.2018). Wprawdzie monografistka Stanisława Chlebowskiego jako czas przybycia Chlebowskiego do Paryża podaje pierwszą połowę 1861 r. (najwcześniejszym świadectwem pobytu w stolicy Francji jest rysunek podpisany „26 V 1861 Paryż”), nie można jednak – jak się wydaje – wykluczyć wcześniejszej wizyty, między 1859 a 1861 (malarz odbywał wówczas podróż po Europie). Zob. A. WÓJCIK, *Stanisław Chlebowski, „Nadworny Farbiarz Jego Sultańskiej Mości”*. *Życie i twórczość*, Warszawa 2016, s. 32-33.



Il. 2. Juliusz Kossak, *Orkiestra artystów*, fragment
(na pierwszym planie po lewej sylwetka C. Norwida)

Pamiętamy, że wskutek infekcji, której Norwid nabawił się w 1846 r. w trakcie pobytu w berlińskim więzieniu, cierpiał na niedosłuch, który z biegiem lat przybierał na sile i w niemałym stopniu utrudniał jego kontakty z otoczeniem. Wielokrotnie poruszał ten temat w listach do znajomych i przyjaciół. W 1862 r. pisał do ojca Karola Kaczanowskiego: „Uszy moje, ja sam mam za nic, bo cóż warte takie uszy, kiedy głuche?” (DW XII, 51), kilka lat później do Karola Rupprechta: „*straciłem słuch w wilgotnym więzieniu*” (PWsz IX, 214), a w 1875 r. tłumaczył Władysławowi Chodźkiewiczowi: „głównie we dnie arcy pogodne słyszeć mogę – lubo leczę się i pono słyszeć będę (w roku 46-8 we więzieniu

berlińskim we wilgoci nabyta rzecz trwa do dziś)” (PWsz X, 37). Na potwierdzenie słów artysty zacytuje dwie opinie osób postronnych, dotyczące niedosłuchu Norwida, pochodzące z drugiej połowy lat pięćdziesiątych, a zatem z czasu powstania karykatury Kossaka. W 1856 r. major Józef Zaleski pisał: „Cyprian dobrze wygląda, ale głuchy jak pień” (PWsz XI, 480), zaś trzy lata później Andrzej Edward Koźmian, w liście do rodziny donosił, że poeta „ogłuchł zupełnie, mało słyszy, gdy się mówi do niego” (PWsz XI, 482).

Pamięć o doskwierającej Norwidowi dolegliwości przetrwała również przez długie lata w przekazach rodzinnych Kossaków, czego ślady odnaleźć możemy na kartach pierwszego tomu *Dziedzictwa* pióra wnuczki Juliusza Kossaka, Zofii. Trzytomowe dzieło, najczęściej określane mianem powieści historycznej oraz powieści społeczno-obyczajowej, bywa także nazywane epopcją, traktatem narodowym, apokryfem rodzinnym, sagą rodzinną oraz zbeletryzowaną biografią rodu Kossaków⁶. Rozpoczynając pracę nad swym dziełem, Zofia Kossak pisała do Jana Dobraczyńskiego: „Od paru miesięcy wróciłam do pisania i dłubię w wolnych chwilach obszerną wspominkarską rzecz, całkowicie autentyczną. Pierwszy tom (przewidują ich trzy – cztery) wyjdzie w końcu tego roku, jeżeli Bóg da skończyć”⁷. Owa wspominkarska rzecz powstawała na podstawie przekazów i dokumentów rodzinnych, nie jest wszakże pozbawiona nieścisłości i rozbieżności w stosunku do zachowanych źródeł, które zostały wykorzystane w utworze w funkcji literackiego tworzywa. Stąd niepozbawiony racji, choć zarazem nieco bezceremonialny sąd Macieja Masłowskiego, który w monografii poświęconej malarzowi uznał, iż *Dziedzictwo* to „bajka, wdzięcznie zainscenizowana, niezupełnie prawdziwa, wyszana z serdecznego palca”⁸. Zdając sobie zatem sprawę, iż nie należy traktować utworu jako niekwestionowanego źródła informacji biograficznych, można na jego kartach znaleźć potwierdzenie żywotności i stosunkowo dużej wierności pochodzących od Juliusza Kossaka wspomnień dotyczących Norwida.

Wzmianka o słabym słuchu poety pojawiła się już w relacji z pierwszym spotkaniem młodego małżeństwa Juliusza i Zofii Kossaków z poetą, ujętej (podobnie jak cała relacja z paryskiego okresu) w formę listu Zofii do ojca, Wojciecha Gałczyńskiego. Do spotkania tego miało dojść przypadkiem, w paryskiej restauracji serwującej polskie dania. Słyszając ojczywą mowę Norwid podszedł do

⁶ J. MROŻEK-MYSZKOWSKA, „*Dziedzictwo*” Zofii Kossak – próba monografii, Toruń 2012, s. 21, 147, a także szereg informacji pomieszczonych w rozdziale: „*Dziedzictwo* Zofii Kossak – zagadnienie gatunku”, s. 147-171.

⁷ Za: J. DOBRACZYŃSKI, *Opowieść o Juliuszu i Zofii*, w: TEGOŻ, *Wielkość i świętość. Eseje*, Warszawa 1958, s. 280.

⁸ M. MASŁOWSKI, *Juliusz Kossak*, Warszawa 1984, s. 30.

małżonków, pytając: „[...] Kiedy państwo przyjechali?» Mówimy, że trzy dni temu. «A skąd, jeśli wolno pytać?» «Z Siąszyc.» Nie dosłyszał, ręką ucho otacza. «Excusez, skąd?»”. Po wstępnym zagajeniu poeta przedstawił się przybyłym z ojczyzny, a kontynuując rozmowę „słuchał z ręką przy uchu, widać nie dosłyszy”. Juliusz z kolei „Wyciągnął notatnik z kieszeni i nieznacznie na kolanach szkicował tego pana Norwida. Powiedział mi później, że bardzo ciekawa twarz”⁹.

Wracając do *Orkiestry artystów* wypada odnotować, że charakterystyki twórcy *Echa ruin* dopełnia towarzysząca mu lira, która – zgodnie z przyjętą przez malarza strategią, by każdy instrument odnosił się do określonych przymiotów portretowanej osoby – wskazuje zapewne na twórczość poetycką Norwida, a poprzez odniesienia do poezji i muzyki antycznej – do postaci biblijnego Dawida i mitologicznego Ariona, może symbolizować artyzm, sztukę, wzniosłość i kunszt. Norwidowski atrybut należy wiązać – jak się wydaje – nie tylko z uprawianą przez niego twórczością artystyczną, ale również z głoszonymi przez twórcę *Solo* poglądami estetycznymi, zwłaszcza z jego opiniami na temat istoty sztuki oraz powinności artysty. Niewykluczone, że obecność liry łączy się z głośną dyskusją, jaka rozgorzała w kręgach artystycznych w związku z opublikowanym w 1857 r. przez Juliana Klaczkę na łamach paryskich *Wiadomości Polskich* artykułem *Sztuka polska*. Debata doczekała się bogatej literatury przedmiotu, zarówno na gruncie polskiej historii sztuki, jak również norwidologii, szczególnie zainteresowanej dwugłosem: Klaczko – Norwid¹⁰. W tym miejscu chciałabym jedynie zwrócić uwagę na zbieżność w czasie owej dyskusji i karykatury Kossaka w kontekście Norwidowskich poglądów wyrażonych w opozycyjnym w stosunku do wystąpienia Klaczki studium *O sztuce (dla Polaków)*, które zapewne poprzedziły rozmowy prowadzone przez twórcę *Solo* z zaprzyjaźnionymi artystami. We wspomnieniach Wojciecha Gersona, który przebywał w Paryżu od początku grudnia 1856 do początku 1858 r. odnajdziemy wymowne świadectwo owych rozmów:

[...] wyjeżdżając za granicę dla dopełnienia studiów malarskich postawiłem sobie za zadanie zbadać, czy można, jak dalece i w jakiej mierze pogodzić można uprawę sztuki z obowiąz-

⁹ Z. KOSSAK, *Dziedzictwo*, cz. 1, Warszawa 1961, s. 121-122. Nie jest znany żaden portret Norwida autorstwa Kossaka.

¹⁰ Zob.: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II: *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857-1891)*. *Warszawska krytyka artystyczna (1875-1890)*, oprac. I. Jakimowicz, A. Porębska (wstęp I. Jakimowicz, antologia tekstów), Warszawa 1961; Z. TROJANOWICZOWA, *Ostatni spór romantyczny. Cyprjan Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981; *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, wstęp: E. Nowicka, K. Kuczyńska, oprac. tekstu i komentarze: K. Kuczyńska, Poznań 2009.

kami względem kraju własnego? Rozwinięte na Zachodzie życie sztuki miało mi dać na te pytania odpowiedź. Badania warunków twórczości przez zwiedzanie znakomitych zbiorów dzieł sztuki, studiów w pracowni Cognet'a, **rozprawy estetyczne z jednym z najwięcej w tej materii wykształconych, a bawiących podówczas w Paryżu rodaków Cyprianem Norwidem** [podkr. E.Ch.], w licznych przechadzkach po bulwarach Paryża i symbolicznych jego Polach Elizejskich, ugruntowały we mnie już wcześniej powzięte przekonania. Te przekonania dały mi możliwość występowania ze względów teoretycznych w swoim czasie w Café de Régence przeciwko broszurze Klaczki [...] ¹¹.

Wprawdzie Gerson nie został członkiem *Orkiestry* Kossaka (być może w czasie powstawania karykatury nie było go już w Paryżu), wiadomo skądinąd, że utrzymywał kontakty nie tylko z Norwidem, ale również z Tepą, Kwiatkowskim, Kossakiem i innymi artystami z tego kręgu. Fakt, że po blisko trzech dekadach malarz miał w pamięci prowadzone z autorem *Promethidiona* dysputy na temat sztuki narodowej, stanowi potwierdzenie wyróżniającej się w środowisku aktywności polemicznej Norwida, który w wydanej własnym nakładem rozprawie podjął się zadania „objawienia, uzasadnienia i obrony sztuki u Polaków” (*O sztuce (dla Polaków)*, PWSz VI, 334).

Przedstawiona u boku Norwida lira odsyła nas również do pewnego epizodu z dziejów znajomości Norwida i Kossaka, utrwalonego w krótkim liście poety z 15 września 1856 r., dołączonym do wiersza [*Na portret generała Dembińskiego*] ¹²:

Szanowny Juliuszu

Tyś mię wysłał zobaczyć portret przez Rodakowskiego dokonany – Tobie posyłam, *co tam zobaczyłem* – schowaj, a jak przyjdę, to Ci to odczytam, bo to się czyta akcentem greckim – a teraz przyjsć nie mogę, tak zakłopotany jestem.

Cyprian

do widzenia

(DW XI, 117)

Oba teksty zostały odnalezione w archiwum rodzinnym Rodakowskiego przez Władysława Kozickiego pracującego nad monografią malarza i opublikowane, wraz z komentarzem, w którym uczony skupił się na analizie porównawczej norwidowskiej ekfrazy z materiały obrazu. Analiza wiersza skłoniła Kozickiego do wniosku, że poeta „zobaczył» w nim [portrecie] mnóstwo rzeczy, których w obrazie wcale nie ma”, a zatem „wymalował w wyobraźni swój, zupełnie inny portret generała Dembińskiego, patetycznie wzniosły i po grecku akcento-

¹¹ W. GERSON, *Kartka z pamiętnika*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 288, s. 12.

¹² Wiersz publ.: PWSz I, 253-254.

wany”¹³. Monumentalizacja i antykizacja portretowanej postaci dokonana w wierszu budzi skojarzenia z późniejszym tekstem Norwida *O portrecie i przeznaczeniu jego*, wyznaczając horyzont estetycznych odniesień poety. W tekście napisanym „po zgonie Władysława Zamoyskiego” i stanowiącym swego rodzaju poradnik dla przyszłego portrecisty generała, znajdziemy m.in. następującą wskazówkę: „I powinien fałd każdy, i wszystkie fałdy, i wgięcia płaszcza wszelakie, i wszystkość jego – powinny mieć zupełnie grecką spokojność [...]” (PWsz VI, 479). Niewykluczone, że wiersz [*Na portret generała Dembińskiego*] wywarł na Kossaku pewne wrażenie, skoro przekazał go wraz z listem autorowi portretu. Niezależnie od tego, czy Norwid zrealizował swą zapowiedź i zaprezentował malarzowi własną interpretację przesłanego wiersza, z uwzględnieniem rytmiki nawiązującej do pentametru i heksametru greckiego, słowa poety mogły skłonić malarza do powiązania jego sylwetki z antycznym instrumentem, atrybutem bogów, herosów oraz muz.



Il. 3. Henryk Rodakowski, *Portret generała Henryka Dembińskiego*, 1852

¹³ W. KOZICKI, *Wiersz Norwida o „Generale Dembińskim” Rodakowskiego*, „Myśl Narodowa” 1927, nr 2, s. 30.

Orkiestra artystów, mimo satyrycznej formuły, stanowi istotne źródło ikonograficzne dla badań norwidologicznych, zwłaszcza ujęć biograficznych, zmierzających do wykreślenia mapy środowisk artystycznych, w jakich obracał się twórca *Solo*. Życiorys Norwida wciąż stanowi dla późnych wnuków obszar w niedostatecznym zakresie rozpoznany i wymagający poszerzania zweryfikowanej wiedzy, co wynika w znacznej mierze z prostego faktu, że Norwid pozostawał za życia niedoceniany i jego sylwetka znacznie słabiej niż na przykład Adama Mickiewicza zapisała się w dokumentach epoki. Trudności w badaniu biografii Norwida wynikają również ze znacznej komplikacji dziejów wielu przyjaźni i znajomości oraz burzliwego przebiegu relacji łączących go z przedstawicielami środowisk literackich i artystycznych, z którymi przyszło mu bardziej lub mniej pięknie „różnić się” na rozmaitych płaszczyznach czy to osobistych, czy zawodowych, a najczęściej na splocie obu tych sfer życia. Wprawdzie obecność twórcy *Solo* w gronie artystów sportretowanych przez Kossaka może wydawać się mniej oczywista od obecności pozostałych członków orkiestry, jednak nie powinna budzić większego zaskoczenia. W latach 1855-1860, które malarz spędził w Paryżu, Norwid utrzymywał z nim dosyć bliskie – jak się wydaje – relacje, których drobne, aczkolwiek znaczące ślady obecne są na kartach jego korespondencji. Brak jest natomiast świadectw, wskazujących na kontynuację tej znajomości po powrocie Kossaka do kraju. W tym kontekście zastanawia fakt, że po wielu latach, u kresu życia Norwid przesłał malarzowi wiersz *Epizod*, opatrzony dedykacją „Wiel-mu J. Kossakowi, malarzowi batalii, N” (PWsz VII, 438) oraz epistolarnym dopiskiem: „Kossakowi, którego adresu nie znam, bo tak u Polaków są wszystkie stosunki i powzajemnienia – wszystko na zabawkę!” (PWsz X, 196)¹⁴. Nie można wykluczyć, że poświęcony bitwie pod Sadową liryk wzbudził w poecie wspomnienie dawnej znajomości z „malarzem batalii”¹⁵, z którym prawdopodobnie nie miał już od dłuższego czasu kontaktu, o czym świadczy m.in. fakt, że nie znał adresu artysty. Wykazał się przy tym niemałą determinacją i skutecznością, przekazując wiersz za pośrednictwem osoby trzeciej.

Humorystyczny charakter *Orkiestry artystów* – przy braku materiałów źródłowych dających wgląd w charakter znajomości łączącej obu artystów, a zwłaszcza przy braku przekazów pochodzących bezpośrednio od Kossaka – nie pozwala określić, czy wizerunek twórcy *Echa ruin* naznaczony został ironizują-

¹⁴ Autograf wiersza został odnaleziony w dokumentach Juliusza Kossaka (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie).

¹⁵ Kossak jest autorem licznych scen batalistycznych, w tym obrazu *Bitwa pod Sadową* (reprod. „Tygodnik Ilustrowany” 2(1866), nr 41).

cym, krytycznym spojrzeniem, czy też należałoby dostrzec w nim aspekt aprobatywny. Także i anegdotyczne obrazki z udziałem Norwida zapisane na kartach przywoływanego *Dziedziectwa* niewiele nam o tej relacji mówią. Wprawdzie Zofia Kossak wyeksponowała sylwetkę autora *Vade-mecum* spośród grona paryskich znajomych dziadka, ale trudno rozstrzygnąć, na ile sytuację tę można łączyć z sympatiami jej przodka, a na ile z poglądami i twórczą postawą autorki „rodzinnego apokryfu” Kossaków. Pisarka prezentuje Norwida widzianego oczami młodej małżonki Juliusza, która – zgodnie z opiniami współczesnych – podkreśla niejasność poezji oraz wypowiedzi Norwida, przywołuje jego gorzkie sądy na temat emigracji oraz nazywa twórcę *Solo* odludkiem. Zofia wspomina częste wizyty Norwida w pracowni męża, gdzie najlepiej czuł się, przebywając sam na sam z malarzem, to konwersując, to w milczeniu przyglądając się pracy Kossaka, to znów recytując swoje poezje. Przywołam fragment jednego z opisanych w *Dziedziectwie* spotkań obu twórców:

Norwid namawiał Juliusza by wymalował symboliczną walkę ducha z materią. Biali i zieloni...

– Czegóż pan dobrodziej sam nie wymalujesz – bronił się gospodarz.

– Nie mojej tu ręki trzeba. Brak mi daru kompozycji... Widzę rzecz, ale jej na papier przenieść nie potrafię.

– Przeceniasz, panie Cyprianie, moje zdolności. Pomysł piękny, bez wątpienia, lecz ja się do tego nie nadaję. To fantazja, imaginacja; ja coś, realista – to potrafię odrysować, co oczami widzę...

– Dobrodziej uważasz się za realistę? Chyba żartem! Wierzaj mi, panie Juliuszu, żem większego idealisty od pana nie spotkał. Świat pańskich obrazów nie jest prozą, lecz poezją. Ucieleśnione marzenie o pogodzie. To w nich takie cenne, bo ludziom, zwłaszcza Polakom, najwięcej brakuje pogody...¹⁶

W przywołanym fragmencie Zofia Kossak przypisała Norwidowi opinię znacząco odbiegającą od znanych nam poglądów poety na twórczość Kossaka oraz innych artystów z jego kręgu. Warto przywołać w tym kontekście list do Leona Kaplińskiego z 1863 r., w którym komentując obraz Kaplińskiego *Szlachta i lud* (*La Noblesse et le Peuple polonais*) poeta pisał: „Raduję się tym, bo to już typy – już ponad fotograficzną wierność utwory. Akwarela Kossaka, jak jest piękna,

¹⁶ *Dziedziectwo*, cz. 1, s. 189-190. Zapisane na kartach powieści wspomnienie spotkania w domu Kossaków po pogrzebie Mickiewicza (s. 149), w którym uczestniczyli: Zan, Lenartowicz, Zaleski, Norwid, nie mogło się odbyć w formie opisanej przez Kossak. Autorki *Kalendarza życia i twórczości Norwida*, ustaliły, że poeta nie uczestniczył w pogrzebie wieszczka, a jedynie w nabożeństwie (Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007, s. 608).

do drugiego należy rodzaju” (PWsz IX, 99)¹⁷. Norwid, wedle którego sztuka winna realizować daleko wyższe cele nad naśladowanie natury, jako że „w idealnym piękna uprawianiu leży pewne-uczucie-wyższego-porządku-rzeczy” (*O sztuce dla Polaków*), a sztuka winna aspirować „do stania się wyrazem ducha narodowego i zarazem powszechnego”¹⁸, nie mógł być przychylny estetyce realistyczno-naturalistycznej, ku której skłaniała się większość jego ówczesnych znajomych malarzy. Znamienne, że krytycy i badacze niekiedy przypisywali Norwidowi próby oddziaływania na innych artystów, zmierzające do przełamania realizmu ich dzieł. Taka sytuacja miała miejsce w przypadku płótna *Gwiazda zaranna* pędzla Józefa Szermentowskiego (1874), przedstawiającego Matkę Bożą z Dzieciątkiem tronującą w niebiosach nad pejzażem polskiej wsi, w którym wprost upatrywano wpływu pochodzących od Norwida „mistyczno-religijnych impulsów”¹⁹. Podobnie rzecz się miała z obrazem *Dziewczyna w kąpielu* (*Dramat w seraju*) Pantaleona Szyndlera, na którego pierwotną formę – zdaniem Mieczysław Geniusza – miały wpływ rady Norwida, który:

nie mógł zrozumieć, jak można dawać obraz bez głębszej myśli i symbolu; a że „sztukmistrz do końca zachować winien możliwość zupełnego swej kompozycji odmieniania” (*Ad leones*) poradził Szyndlerowi umieścić w głębi (zamalowane później) postacie dzikusów wschodnich z nożami, bijących się niby o haremową ofiarę²⁰.

Wracając do Kossakowskiej akwareli, odnotować wypada, że udokumentowana jest również znajomość Norwida z innymi artystami, wchodzącymi w skład orkiestry: z Leonem Kaplińskim, Henrykiem Rodakowskim, Franciszkiem Tepą i Tadeuszem Goreckim (mężem córki Adama Mickiewicza, Marii). Najprawdopodobniej Norwid znał także Teofila Kwiatkowskiego, blisko zaprzyjaźnionego z Teofilem Lenartowiczem²¹. Większość wymienionych artystów związana była ze środowiskiem Hotelu Lambert, spotykali się w salonie Marceliny Czartoryskiej, a owocami tych kontaktów były dzieła malarskie, głównie portrety, ale

¹⁷ Z. TROJANOWICZOWA, E. LIJEWSKA, przy współudziale M. PLUTY, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. II: 1861-1883, Poznań 2007, s. 144.

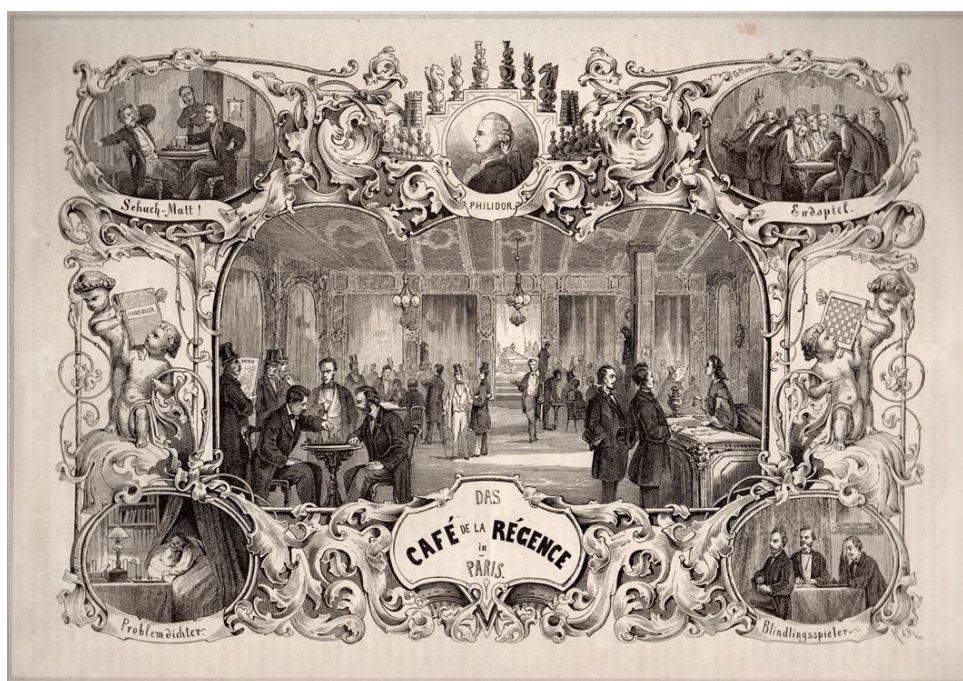
¹⁸ E. WOLICKA, *Przymierza łuk*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, s. 80.

¹⁹ E. SZERMENTOWSKI, *Norwid o Józefie Szermentowskim*, „Zeszyty Kieleckie” 1(1971), s. 74. Zob. także mój artykuł: *Stracone gniazdo. Norwid – Szermentowski*, „Studia Norwidiana” 34: 2016, s. 90.

²⁰ PWsz XI, 497. Zob. także A. WÓJCIK, „Dramat w seraju” – „Dziewczyna w kąpielu”. *Wokół obrazu Pantaleona Szyndlera (1880)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2014, nr 2, s. 223-224.

²¹ Lenartowicz wspominał Norwida w liście do Kaplińskiego jako osobę dobrze znaną: M. BOJKO, *Korespondencja Teofila Lenartowicza z Teofilem Kwiatkowskim, (1858-1882)*, „Przegląd Humanistyczny” 44(2000), nr 1-2, s. 157 (list z 23 lutego [1859]).

także kompozycje o tematyce narodowej i martyrologicznej. Autor notatki objaśniającej okoliczności powstania akwareli Kossaka pisał, że sportretowani artyści po przyjeździe do Paryża „dobijali się sławy i chleba z małym powodzeniem, z wyjątkiem Henryka Rodakowskiego, który już miał legię honorową za portret generała Dembińskiego. [...] w każdy piątek schodzili się ci wszyscy [...] do Kossaka i ubolewali często nad niepowodzeniem swoim”. Dalej referował, jak to po wysłaniu swych dzieł do Warszawy, spotykali się w Café de la Régence, niecierpliwie, ale bezowocnie oczekując na doniesienia z kraju dotyczące odbioru ich dzieł. Wspomniana kawiarnia, mieszcząca się przy Rue de St. Honoré była popularnym miejscem spotkań zamieszkałych w Paryżu Polaków, m.in. dlatego że sprowadzano tam regularnie kilka tytułów polskiej prasy, jak „Czas”, „Gazetę Warszawską” oraz pismo „Kurierek”²². Pamiętamy, że to właśnie w tym lokalu miało miejsce wspomniane wystąpienie Gersona skierowane „przeciwko broszurze Klaczki”²³.



Il. 4. *Café de la Régence*, 1867, drzeworyt, publ.: „Die Gartenlaube”

²² T. PADALICA, *Listy z podróży*, „Gazeta Warszawska” 1857, nr 278, z 22 października.

²³ W. GERSON, *Kartka z pamiętnika*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 288, s. 12.

Pozostaje pytanie: na jaką warszawską ekspozycję mogli wysłać swoje obrazy artyści skupieni wokół Kossaka? Kwestii tej nie udało się rozstrzygnąć Annie Grochali, która w artykule poświęconym *Orkiestrze artystów* zwróciła uwagę, że do roku 1858, w którym powołano do życia Wystawę Krajową Sztuk Pięknych, stanowiącą przedpole powstałego dwa lata później Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, brakowało w Warszawie stałych ekspozycji dzieł sztuki²⁴. Działalność wystawiennicza prowadzona przez instytucje (Szkołę Sztuk Pięknych) oraz osoby prywatne (głównie handlarzy materiałami malarskimi, wytwórców ram, księgarzy) była nadzwyczaj skromna i ograniczała się głównie do promocji artystów miejscowych²⁵. Wydaje się, że jedyną większą wystawą, którą można brać pod uwagę w kontekście anegdoty, leżącej u genezy rysunku Kossaka, była właśnie wspomniana Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych. Dzięki ustaleniom Dariusza Konstantynów, który na podstawie informacji prasowych oraz „katalogu tymczasowego” dzieł zgromadzonych na wystawie w drugim półroczu 1858 r. sporządził katalog prezentowanych na tej ekspozycji dzieł przez cały okres jej trwania, wiadomo, że brało w niej udział co najmniej kilku „członków orkiestry Kossaka”, łącznie z nim samym. Na ekspozycji znalazły się mianowicie obrazy i rysunki Leona Kaplińskiego (1858, 1859)²⁶, Juliusza Kossaka (1858, 1859, 1860), Tytusa Maleszewskiego (1858, 1859, 1860), Henryka Rodakowskiego (1858, 1860), Leonarda Straszyńskiego (1858, 1860) oraz Franciszka Tepy (1858, 1860). Niewykluczone, że rysunek Kossaka nie powstał w reakcji na konkretne zdarzenie, związane z uczestnictwem grona zaprzyjaźnionych artystów w określonej wystawie, lecz stanowił odpowiedź na szereg bolesnych doświadczeń, z jakimi przyszło im się zmagać na obczyźnie. Jednego możemy być pewni: humorystyczna scenka Kossaka stanowi doskonały komentarz do ówczesnej kondycji artystów „na paryskim bruku” oraz do odbioru ich twórczości przez rodzimą publiczność oraz przez krytykę.

Większość malarzy sportretowanych w *Orkiestrze artystów* pozostawało głodnych „sławy i chleba” przez cały pobyt nad Loarą, trwający najczęściej od kilku miesięcy do kilku lat, potrzebnych dla doskonalenia artystycznego warszta-

²⁴ A. GROCHAŁA, *Juliusz Kossak jako karykaturzysta*, s. 54-55.

²⁵ A. RYSZKIEWICZ, *Początki handlu obrazami w środowisku warszawskim*, Wrocław 1953; D. KONSTANTYNÓW, *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych (1858-1860). Z historii życia artystycznego Warszawy połowy XIX wieku*, Warszawa 2012, s. 7-54.

²⁶ W nawiasach podane są lata, w których poszczególni malarze eksponowali swoje dzieła na wystawie. Za: D. KONSTANTYNÓW, *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych*, s. 55-77. Warto zwrócić uwagę na wskazane w odsyłaczach do poszczególnych obrazów komentarze prasowe oraz na obszerną antologię, składającą się na trzeci rozdział książki: *Krytyka artystyczna o Wystawie Krajowej Sztuk Pięknych* (tamże, s. 139-245).

tu. W tym czasie podejmowali naukę w pracowniach paryskich mistrzów pędzla (najchętniej wybierano Horacego Verneta, Leona Cogneta, Ary Scheffera), studiowali arcydzieła ze zbiorów Luwru oraz zajmowali się własną praktyką malarstwa. Niektórzy korzystali z mecenatu arystokracji: Franciszek Tępa przyjechał do Paryża dzięki pomocy Potockich z Krzeszowic (pamiętamy namalowany przez niego portret dzieci Adama i Katarzyny Potockich komentowany przez Norwida, którego uwagi krytyczne podzielał również Scheffer)²⁷; paryskie studia malarskie Leona Kaplińskiego opłacał Seweryn Mielżyński²⁸, z kolei Teofil Kwiatkowski związał się blisko z księciem Adamem Czartoryskim i jego rodziną (wykonał dla rodziny Czartoryskich kilkadziesiąt portretów)²⁹. Pozostali również, z mniejszym lub większym szczęściem, starali się o pożyczki, ewentualnie oferowali swe dzieła w zamian za finansowe wsparcie. Korespondencja malarzy obfituje w świadectwa tych starań i nierzadko związanych z nimi upokorzeń: sam Kossak wielokrotnie zwracał się o pomoc do rodziny Działyńskich. W 1856 r. pisał do Jana Działyńskiego do Kórnika: „Podobało się Panu *Stado przy studni* – ofiaruję je Panu, prosząc o pożyczanie trzystu franków na 14 dni”, a trzy lata później Jadwigę z Działyńskich Zamoyską prosił „o pożyczkę dwustu franków do oddania w końcu miesiąca”³⁰. Sytuacja rodziny Kossaków musiała być w owym czasie bardzo trudna, bo w tym samym roku także i Zofia Kossakowa słała Działyńskiemu prośby:

[...] Nigdy jednak tak źle nie było jak teraz. [...] Postanowiłam sobie koniecznie [...] z tych kłopotów go wybawić i dlatego to pierwszy raz przedsięwzięłam co w tajemnicy przed nim uczynić [...]. Całym więc moim marzeniem jest zaciągnąć pożyczkę 3000 rubli sr. [...] na dwa lat najwięcej. [...] Błagam Pana, Hrabio, wybaczn niedoświadczenie kobiety, która dotychczas nawet nie przypuszczała, że to pieniędzy kiedy zabraknąć może, ani nikogo jeszcze o nie nie prosiła, i nie powiększaj Pan mego upokorzenia [...]. Zaklinam Pana, nie odrzucaj mej prośby i nie zwlekaj odpowiedzi...³¹

W zarysowany tutaj jedynie w ogólnych zarysach obraz doświadczeń wspólnych dla członków polskiej kolonii artystycznej w Paryżu wpisują się również Norwidowskie perypetie, utrwalone na kartach korespondencji obfitującej

²⁷ M. DOMAŃSKI, *Ze studiów nad malarstwem lwowskim w XIX wieku. Franciszek Tomasz Tępa i jego krąg*, Lublin 1985, s. 117-119.

²⁸ L. KRZYWKA, *Sztuk-mistrz polski Leon Kapliński (1826-1873)*, Wrocław 1994, s. 19-20.

²⁹ A. MELBECHOWSKA-LUTY, *Teofil Kwiatkowski (1809-1891)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 77-80.

³⁰ K. OLSZAŃSKI, *Juliusz Kossak*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 2000, s. 69.

³¹ Tamże.

w historii „kartonów” i rycin wysyłanych co zamożniejszemu znajomym w poczet zaciągniętych pożyczek, dzieje wędrówek tychże dzieł od jednego potencjalnego nabywcy do drugiego, niekończące się namowy i pertraktacje oraz liczne świadectwa pośredniczenia osób trzecich w pozyskiwaniu zleceń artystycznych oraz przychylności nabywców etc. Nakłada się na tę sytuację niestabilna pozycja autora *Vade-mecum* w środowisku literackim, burzliwe dzieje kontaktów z wieloma przyjaciółmi po piórze oraz powracające raz po raz niepochlebne opinie krytyków o jego twórczości poetyckiej. Druga połowa lat pięćdziesiątych, kiedy powstała *Orkiestra artystów* Kossaka, zapisała się w biografii Norwida nieustającymi staraniami o osiągnięcie względnej stabilizacji po powrocie zza oceanu, gdy przyszło mu na nowo kreślić ramy paryskiej egzystencji. Z jednej strony, zaangażował się szczególnie mocno w starania o publikację swoich utworów literackich, z drugiej – aktywnie działał na polu sztuk plastycznych, dążąc – jak się wydaje – do uczynienia tej dziedziny twórczości głównym źródłem zarobkowania. Niewykluczone, że z tymi staraniami łączyło się również nawiązanie bliskich kontaktów ze środowiskiem paryskiej kolonii artystycznej, które w żadnym innym okresie jego życia nie były tak ożywione³². Ślady tych relacji odnajdziemy nie tylko na kartach Norwidowskiej epistolografii, ale również w jego twórczości, by wspomnieć tylko wiersz *Idącej kupić talerz pani M.*, skierowany do małżonki Tytusa Maleszewskiego, przywoływany uprzednio wiersz *Na portret generała Dembińskiego* oraz interesujący rysunek: *Odwiedziny w pracowni Leona Kaplińskiego*³³. W albumie Tytusa Maleszewskiego znajdowało się z kolei naszkicowane przez właściciela popiersie Norwida, opatrzone przez sportretowanego sześciowierszem [*Takie są głębie tam, na Oceanie*] (PWsz I, 264) oraz akwarela Norwida *Wnętrze karczmy flamandzkiej*³⁴.

³² Zob. A. MELBECHOWSKA-LUTY, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 54-62.

³³ E. CHLEBOWSKA, *Norwid sztukmistrz nieznan*, Lublin 2013, s. 88-103.

³⁴ Album Maleszewskiego zachował się w zbiorach Instytutu Sztuki PAN, niestety akwarela Norwida zaginęła w nieznanach okolicznościach. Zob. A. DERWOJED, *Album Tytusa Maleszewskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 19(1957), nr 1, s. 61-69. Na temat akwareli Norwida zob. także C. NORWID, *Pisma zebrane*, t. A, Warszawa 1911, s. 992 (komentarz Z. Przesmyckiego).



Il. 5. C. Norwid, *Odwiedziny w pracowni Leona Kaplińskiego*, 1855

Garść uwag, dotyczących obecności Norwida w środowisku malarzy skupionych wokół paryskiej pracowni Juliusza Kossaka, chciałabym zakończyć ostatnim spostrzeżeniem, wynikającym wprost z analizy stanowiącego główną oś niniejszego artykułu, humorystycznego szkicu *Orkiestra artystów*. Podczas gdy niemal wszyscy sportretowani nań malarze z zapałem oddają się muzykowaniu (za wyjątkiem młodych adeptów sztuki, „którzy świeżo przybyli z Akademii Petersburskiej”³⁵, przedstawionych bez instrumentów), Norwid ogranicza się do roli słuchacza, a jego instrument – lira beczynnie spoczywa u jego boku. Można wytłumaczyć tę sytuację omawianymi problemami ze słuchem, stanowiącymi wszak wystarczający powód braku czynnego uczestnictwa w orkiestrze, wymagającego wszak precyzyjnego zestrojenia z pozostałymi muzykami. Norwidologa kusi jednak możliwość powiązania tego wizerunku z artystyczno-bytową sytuacją, samotnej – mimo że w gronie wielu jemu podobnych – artystycznej wędrowni twórcy *Vade-mecum* w poszukiwaniu dobra, prawdy i piękna. Wędrowni, której najbardziej wymowne i gorzkie świadectwa stanowią powstałe dekadę później autobiografizujące, a zarazem autotematyczne kompozycje plastyczne: *Sprzedaż Pegaza*, *Sprzedawca laurów* oraz *Muzyk niepotrzebny*. Niewykluczone, że bliskie relacje z Juliuszem Kossakiem i jego przyjaciółmi, które nawiązał Norwid niedługo po powrocie z Ameryki, wynikające z naturalnej potrzeby przynależności i uznania, naznaczone były jednak pewną dozą dystansu, zrodzonego z przypisywanej sobie roli „nad-kompletowego aktora”, być może również dystansu wobec podjętej przez przyjaciół-malarzy inicjatywy. W odróżnieniu od pozostałych uczestników muzykującego grona twórca *Solo* w latach pięćdziesiątych nie wysyłał żadnych swoich dzieł do Warszawy. Po raz pierwszy jego prace pojawiły się na ekspozycjach w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych dopiero dwie dekady później: w 1877 r. szkic do obrazu olejnego *Rusałka*, a w 1879 akwarela *Kobieta chananejska*³⁶.

³⁵ Zob. Aneks, s. 242.

³⁶ J. WIERCINIŃSKA, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław 1969, s. 250. Skądinąd wiadomo, że już w 1856 r. Norwid zdecydował się natomiast wysłać swoje dzieła: akwarelę *Krzysztof Kolumb* oraz rysunek *Chrystus Pan i Barabasz* do Krakowa, na ekspozycję w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, a pierwsza z wymienionych doczekała się nawet omówienia na łamach krakowskiego „Czasu” (1856, nr 105).

Aneks

Tekst anonimowej rękopiśmiennej notatki dołączonej do rysunku Kossaka, zapisanej czarnym atramentem na czterostronicowym arkuszu papieru:

Humor Juliusza Kossaka

Kiedy między rokiem 1855 a 1860 Kossak mieszkał w Paryżu było tu kilkunastu malarzy polskich, którzy dobijali się sławy i chleba z małym powodzeniem, wyjąwszy Henryka Rodakowskiego, który już miał legię honorową za Portret Generała Dembińskiego. W każdy piątek schodzili się mniej więcej ci wszyscy koledzy do Kossaka i ubolewali często nad niepowodzeniem swoim. Kossak, który w Warszawie bar[dzo] był ceniony, namówił ich aby także posłali swoje utwory ręką, że Józef Kenig redaktor Gazety Warsz[awskiej], a miłośnik i znawca wielki malarstwa napisze artykuł wyczerpujący o tych przebywających [?] w paryskich stronach polskich artystach. Poszli za jego radą i odtąd zaczęło się gorączkowe wyglądanie owych pochwał, owej reklamy zapowiedzianej przez Kossaka. Z wielkim oczekiwaniem i niecierpliwością schodzili się co dzień na czarną kawę do Café de la Régence, gdzie były wszystkie warszawskie dzienniki, ale najmniejszej wzmianki nie było o obrazach, ale za to co dzień sprawozdanie o orkiestrze Bilsego, która w Dolinie Szwajcarskiej tłumy co dzień gromadziła. Jednego piątku zaczęli wymówki robić Kossakowi, że ich namówił na wysłanie tam swych dzieł. Kossak westchnął i powiedział „ha, pomyliłem się, zawiodłem się na Warszawie, trzeba nam się chyba zabrać do muzyki”. Mówiąc o tem wziął kawałek papieru i w jednej chwili narysował tę przygodną orkiestrę. Więc na pierwszym planie Hen[ryk] Rodakowski gra na wiolonczeli [...] wziął sobie Pawła Veroneza, Kossak, aby się ukarać za głoszone amatorstwo warszawiaków dla malarstwa zrobił siebie z trombonem. Kapliński Leon, poeta i malarz [?] przedstawiony z harfą jako Derwid. Tępa, który był orientalistą w fezie i grający na tam-tam. Norwid b. już wtedy głuchy, siedzi z boku i pilnie słucha. Gorrecki zięć Ad[ama] Mick[iewicza] młodzi świeżo przybyli z Akademii Petersburskiej, między niemi Stan. Chlebowski. [...] słuchają ale jeszcze nie grają. Model gra na katarynie i śpiewa. Faliński cichy spokojny, w okularach [?], b. zdolny pastelista [?], przy nim [...] na fleciku. Zamiast klasyka Ingesa stoi biust Bilsego. Rysunek ten wywołał ogromną wesołość, przechodził z rąk do rąk, a był zrobiony w przeciągu kwadransa.

Spis ilustracji:

1. Juliusz Kossak, *Orkiestra artystów*, [1857-1860], Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.Pol.8900/1, fot. Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie.
2. Juliusz Kossak, *Orkiestra artystów*, fragm. (portret C. Norwida).
3. Henryk Rodakowski, *Portret generała Henryka Dembińskiego*, 1852, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. J. Świdorski.
4. *Café de la Régence*, 1867, drzeworyt, publ.: „Die Gartenlaube” 1867.
5. Cyprian Norwid, *Odwiedziny w pracowni Leona Kaplińskiego*, 1855, Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, Album Teofila Lenartowicza *Umarli żywi*, fot. Biblioteka.

WYBRANA BIBLIOGRAFIA

- BOJKO M., *Korespondencja Teofila Lenartowicza z Teofilem Kwiatkowskim, (1858-1882)*, „Przegląd Humanistyczny” 44(2000), nr 1-2, s. 151-172.
- CHELBOWSKA E., *Stracone gniazdo. Norwid – Szermentowski*, „Studia Norwidiana” 34(2016), s. 81-99.
- CHELBOWSKA E., *Norwid sztukmistrz nieznan*, Lublin 2013.
- DOBRCZYŃSKI J., *Opowieść o Juliuszu i Zofii*, w: TENŻE, *Wielkość i świętość. Eseje*, Warszawa 1958, s. 275-287.
- Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, wstęp: E. Nowicka, K. Kuczyńska, oprac. tekstu i komentarze: K. Kuczyńska, Poznań 2009.
- GERSON W., *Kartka z pamiętnika*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 288, s. 12.
- GROCHAŁA A., *Juliusz Kossak jako karykaturzysta*, „Spotkania z Zabytkami” 2016, nr 11-12, s. 53-55.
- KONSTANTYNÓW D., *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych (1858-1860). Z historii życia artystycznego Warszawy połowy XIX wieku*, Warszawa 2012.
- KRZYWKA L., *Sztuk-mistrz polski Leon Kapliński (1826-1873)*, Wrocław 1994.
- MASŁOWSKI M., *Juliusz Kossak*, Warszawa 1984.
- MELBECHOWSKA-LUTY A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- MROŻEK-MYSZKOWSKA J., „Dziedzictwo” *Zofii Kossak – próba monografii*, Toruń 2012.
- OLSZAŃSKI K., *Juliusz Kossak*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 2000.
- RYSZKIEWICZ A., *Początki handlu obrazami w środowisku warszawskim*, Wrocław 1953.
- SZERMENTOWSKI E., *Norwid o Józefie Szermentowskim*, „Zeszyty Kieleckie” 1(1971).
- TROJANOWICZOWA Z., *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981.
- WIERCYŃSKA J., *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław 1969.
- WITKIEWICZ S., *Juliusz Kossak*, Warszawa 1900.
- WÓJCIK A., „Dramat w seraju” – „Dziewczyna w kąpiel”. *Wokół obrazu Pantaleona Szyndlera (1880)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2014, nr 2, s. 219-240.
- WÓJCIK A., *Stanisław Chlebowski, „Nadworny Farbiarz Jego Sultańskiej Mości”. Życie i twórczość*, Warszawa 2016.

Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki, t. II: Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857-1891). Warszawska krytyka artystyczna (1875-1890), oprac. I. Jakimowicz, A. Porębska (wstęp I. Jakimowicz, antologia tekstów), Warszawa 1961.

W ORKIESTRZE CZY SOLO?
NORWID W PARYSKIEJ PRACOWNI JULIUSZA KOSSAKA

S t r e s z c z e n i e

Artykuł dotyczy relacji Cypriana Norwida ze środowiskiem polskich malarzy skupionych ok. połowy XIX wieku wokół paryskiej pracowni Juliusza Kossaka. Punktem wyjścia jest humorystyczny rysunek Kossaka *Orkiestra artystów*, na którym Norwid został przedstawiony tyłem do widza, z lirą u boku, wśród innych malarzy – członków orkiestry, zajętych grą na różnych instrumentach. Na podstawie tej kompozycji, ilustrującej anegdotę z życia kolonii polskich artystów, oraz innych przekazów z epoki autorka nakreśla sytuację społeczno-bytową malarzy, umiejscawiając na tym tle sylwetkę twórcy litografii *Solo*. Wskazując na wspólnotę emigracyjnych doświadczeń, podkreśla zarazem odrębność sytuacji Norwida, wynikającą zarówno z cech osobowościowych, jak i z profilu jego twórczości, łączącej dwie dziedziny: literaturę oraz sztuki plastyczne, a nadto silnie osadzonej w refleksji teoretycznej.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid; Juliusz Kossak; rysunek polski; Paryż; Café de la Régence.

WITH AN ORCHESTRA OR SOLO?
NORWID IN THE PARIS STUDIO OF JULIUSZ KOSSAK

S u m m a r y

The article concerns the relationship of Cyprian Norwid with the milieu of Polish painters gathered around Juliusz Kossak's Paris studio in the mid-19th century. The starting point is Kossak's humorous drawing titled "An Orchestra of Artists," which portays Norwid with his back turned on the viewer, with a lyre at his side, among other painters—members of the orchestra, busy playing various instruments. On the basis of this composition, illustrating an anecdote from the life of the exile community of Polish artists, and using other accounts from that time, the author outlines the social situation of the painters, setting the creator of the lithography "Solo" against this background. Emphasising the community of emigration experiences, she also points out the distinctness of Norwid's situation, resulting both from his personality traits and from the profile of his work, which merges two areas: literature and fine arts – work that is strongly rooted in theoretical reflection.

Key words: Cyprian Norwid; Juliusz Kossak; Polish drawing art; Paris; Café de la Régence.

EDYTA CHLEBOWSKA – doktor, historyk sztuki, pracownik Ośrodka Badań nad Twórczością C. Norwida KUL. Adres: ul. Chopina 27, p. 550, 20-023 Lublin; e-mail: edytowo@gmail.com