

HANNA WIDACKA

GRAFIKA CYPRIANA NORWIDA

[...] przez lat wiele w południowych monumentalnych krajach uczyłem się naprzód sztuki w ogóle, potem przede wszystkim, lubo różnymi drogami, tej jej gałęzi najszanowniejszej, która rytownictwem nazywa się

– pisał Cyprian Norwid do Adama Potockiego z Paryża w drugiej połowie 1855 r.¹ Słowa te kreślił już z pewnego dystansu, jako ukształtowany – mimo młodego wieku – poeta, malarz, rysownik i sztycharz, i to w momencie, kiedy usiłował uczynić właśnie sztycharstwo podstawą swego utrzymania we Francji.

Takich wzmianek o uprawianiu rytownictwa spotyka się więcej w bogatej korespondencji Norwida, dostępnej w szczegółach dopiero dzisiaj dzięki monumentalnej 11-tomowej edycji jego pism, opracowanej przez Juliusza Wiktora Gomulickiego². Poeta o swych pracach rytowniczych pisał chętnie i często do różnych adresatów, toteż jego listy, nieraz bardzo osobiste w treści, stanowią mogą najbardziej autentyczny materiał źródłowy.

Oeuvre poetyckie Norwida jest z całą pewnością najszerzej znane, i to zarówno wśród norwidologów, jak i licznej rzeszy odbiorców, gdyż był on przede wszystkim poetą. Drugie miejsce pod względem popularności zajmuje jego obszerna spuścizna rysunkowa. Dopiero na trzecim miejscu należałoby uplasować jego dorobek rytowniczy, znacznie szczuplejszy w stosunku do rysunków, bo nie przekraczający czterdziestu pozycji.

Dorobek ten nie przeszedł jednak nie zauważony przez współczesnych. Józef Ignacy Kraszewski, uznając talent sztycharski Norwida, wymienił cztery jego ryciny w swoim katalogu zbiorów³. Wydany w tym samym roku katalog

¹ C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 8: *Listy. 1839–1861*. Warszawa 1971 s. 243 (dalej cyt. PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę).

² Zob. jw. t. 1–11, Warszawa 1971–1976.

³ J. I. Kraszewski. *Catalogue d'une collection iconographique polonaise*. Dresde 1865 s. 177.

Wystawy Sztuk Pięknych w Nîmes odnotował trzy inne akwaforty poety⁴. Edward Rastawiecki zamieścił także – lakoniczną co prawda – wzmiankę o artyście, ale bez wyszczególnienia jego dzieł graficznych⁵.

Szerzej zajęto się Norwidem, także jako rytownikiem, w XX w. Świadectwem tego rosnącego zainteresowania są przede wszystkim obfite materiały dotyczące grafiki i rysunków Norwida, zgromadzone przez Zenona Przesmyckiego⁶. Jeśli chodzi o publikacje, należy tu wymienić katalogi wystaw, organizowanych z różnych okazji⁷, teki z reprodukcjami wybranych rysunków i rycin⁸, wreszcie prace o charakterze przyczynkarskim i całościowym⁹. Ukoronowaniem tych ostatnich jest wspomniana wyżej 11-tomowa edycja *Pism wszystkich*. W jej końcowym tomie Juliusz Wiktor Gomulicki zarejestrował w porządku chronologicznym wszystkie znane prace artystyczne Norwida, a skatalogował je w wyborze¹⁰.

⁴ *Livret de l'Exposition des Beaux-Arts de la ville de Nîmes*. Nîmes 1865 s. 28 poz. 121.

⁵ E. Rastawiecki. *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*. Poznań 1886 s. 217.

⁶ Z. Przesmycki. Materiały do twórczości malarskiej i rysowniczej Cypriana Norwida. Biblioteka Narodowa w Warszawie rkps III. 6330, mf 47970. Rękopis zawiera m.in. wyszczególnienie zawartości albumów artystycznych Norwida, będących dawniej w posiadaniu Aleksandra Dybowskiego w Paryżu, Konstancji Górskiej, Teofila Lenartowicza, Franciszka Tańskiego, oraz zbiorów Wiktora Gomulickiego, Wandy i Aleksandra Neumannów, wreszcie zbiorów raperswilekich.

⁷ Por.: *Pamiętnik wystawy starych rycin polskich ze zb. Dominika Witke-Jeżewskiego*. Warszawa 1914; *Cyprian Norwid. Wystawa w 125 rocznicę urodzin. Katalog*. Warszawa 1946 (dalej cyt. *CN, wystawa 1946*); R. Zrębowicz, M. Rubczyńska. *Tradycja rembrandtowska w grafice polskiej. Katalog wystawy*. Łódź 1956; J. W. Gomulicki. *Liryka i druk. Katalog wystawy książek Cypriana Norwida, książek o nim oraz norwidowskich druków okolicznościowych*. Opracował [...]. Warszawa 1969; *W kręgu rembrandtowskiej tradycji. Rysunki i grafika*. Warszawa 1961 (katalog wystawy); *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku. Katalog wystawy*. Warszawa 1975.

⁸ Por.: *Rysunki i grafika C. K. Norwida*. [Kraków 1946] teczka [20 tabl.]; *Rysunki i grafika Norwida*. Uwagi wstępne i objaśnienia reprodukcji opracowała J. Ruszczyćówna. [Kraków 1946] teczka [27 tabl.]; *Rysunki i grafika K. C. [!] Norwida. Teczka 2*. Kraków 1947 [tabl. 20]; Z. Łapiński, H. Natuniewicz. *Cyprian Norwid. W 150 rocznicę urodzin. (Tekę z okazji wystawy w Muzeum Adama Mickiewicza w Warszawie)*. Warszawa 1972.

⁹ Por.: *Cypriana Norwida antologia artystyczna*. (Album, zestawił i wstępem poprzedził Z. Przesmycki). Warszawa 1933 (odb. z „Grafiki” 3:1933 nr 2); J. Seruga. *Grafika Cypriana Norwida w zbiorach biblioteczno-muzealnych hr. Tarnowskich w Sucheju*. (przed 1937). Wycinek prasowy zamieszczony w rkpsie Ossolineum 14959/IV k. 12 verso. Wiadomość o tym źródle zawdzięczam Panu Profesorowi A. Ryszkiewiczowi; A. Janta-[Polczyński]. *Na tropach Norwida w Ameryce*. W: *Norwid żywy*. Londyn 1962.

¹⁰ Tom 11 *Pism wszystkich* (Warszawa 1976) wydano powtórnie w tymże roku w osobnym woluminie pod zmienionym tytułem: *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości* (dalej cyt. *CN, przewodnik*).

Ze zrozumiałych względów Norwidem zainteresowali się jednak bardziej historycy literatury aniżeli historycy sztuki¹¹; ta dysproporcja w ogromie norwidskiej bibliografii jest szczególnie widoczna. Artykuł niniejszy stawia sobie za cel spojrzenie na Norwida jako na grafika, a co za tym idzie – dokonanie analizy jego dzieł sztycharskich z punktu widzenia ikonografii, techniki i walorów artystycznych.

*

Młody Norwid rozpoczął studia artystyczne w r. 1837, kiedy to zapisał się do warszawskiej szkoły malarskiej prowadzonej przez Aleksandra Kokulara przy Krakowskim Przedmieściu¹². Zamierzał je jeszcze uzupełnić od stycznia 1839 r. na wykładach rysunku, odbywających się w Pałacu Kazimierzowskim¹³. Jednocześnie nawiązał kontakt z malarzem Janem Klemensem Minasowiczem, u którego pobierał prywatne lekcje¹⁴. Być może dzięki inicjatywie swego nauczyciela Norwid znalazł się w parę lat później we Włoszech.

W listopadzie 1843 r. przybył do Florencji¹⁵. Wprawdzie w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych nie był formalnie studentem, niemniej tu właśnie nadrabiał z zapałem braku w swojej edukacji z zakresu rzeźby i rytownictwa, bo tych nauk nie wymiósł z lat warszawskich.

Pierwsze próby sztycharskie Norwida powstały jesienią 1844 r. i można się o nich dowiedzieć głównie poprzez korespondencję poety. Przed wrześniem tegoż roku pisał we Florencji do miejscowego miedziorytnika Vincenzo della Bruna, informując go, że zabrał się od nowa do wyrysowania jakiejś kompozycji (bliżej przez niego nie określonej) i postara się ją wysztychować z możliwie największą starannością¹⁶. Chyba o tej samej pracy donosił we wrześniu z Florencji zaprzyjaźnionemu Antoniemu Zaleskiemu¹⁷. Szkoda, że Norwid nie

¹¹ Wyjątkiem jest tu artykuł J. Sienkiewicza pt. *Norwid malarz*, poświęcony jednak wyłącznie twórczości rysunkowej poety. Zob. *Pamięci Cypriana Norwida*. Warszawa 1946 s. 61–77.

¹² *CN, przewodnik* s. 33 i n.

¹³ Tamże s. 34.

¹⁴ Tamże. Swego nauczyciela wspominał potem Norwid w autobiografii niemal ze czcią. Ciekawe, że świadomie chyba nie wymienił tu ani malarni Kokulara, ani studiów we Florencji – por. *PWsz* 6, 556; 7, 613.

¹⁵ *CN, przewodnik* s. 45. Otrzymał on od poznanego tam profesora Akademii, Giuseppe Bezzuolo, list polecający, który otworzył mu drogę do pracowni rzeźbiarskiej Luigi Pampaloni, gdzie studiował rzeźbę.

¹⁶ *PWsz* 11, 441 poz. 7 a (1045). Por. też: *CN, przewodnik* s. 320 poz. 207. Della Bruna (ur. w Wenecji 1804 – żyjący jeszcze w r. 1870), uczeń Rafaela Morghena, był niewyróżniającym się rytownikiem reprodukcyjnym, kopiującym dzieła włoskich mistrzów XVI i XVII w., m.in. Correggia, Domenichina i Tycjana.

¹⁷ „Moja [kompozycja] jest na skończeniu i może to dlatego, że już tracił nadzieję, ale nadspodziewanie wygląda mi porządnie. Jak mi przyjdą pieniądze, wraz zacznę ją sztychować, a druga już w robocie, ale żadna z tych, któreś widział” – *PWsz* 8, 11 poz. 8.

wspomnień, o jaką kompozycję chodziło; w nieco późniejszym liście pisanym do tegoż przyjaciela z Rzymu (24–25 II 1845) powrócił raz jeszcze do swych florenckich studiów graficznych, tym razem poruszając ich stronę techniczną¹⁸.

Z wypowiedzi artysty wynika jednoznacznie, że rytownictwa uczył się pod kierunkiem Vincenzo della Bruna, że wykazywał przy tym dużą samodzielność i inwencję (może dlatego, że zdany był w dużym stopniu na siebie samego, na własne dociekania?), wreszcie, że wykonane prace zyskały uznanie w oczach mistrza.

I to jest wszystko, co dzisiaj można wydedukować o florenckiej edukacji graficznej Norwida. Trudno też orzec, ile trwała faktycznie: przeszło rok czy tylko cztery miesiące?¹⁹ Warto jednak o niej pamiętać, gdyż była ona w gruncie rzeczy pierwszą i chyba ostatnią w życiu poety, nic bowiem nie wiadomo, by później kontynuował podobne studia. Podstawy, które uzyskał, musiały mu starczyć na długie lata; resztę – być może nie małą – musiał zgłębiać sam.

Jedynym jak do tej pory zachowanym śladem rytowniczej działalności artysty w czasie jego pobytu we Florencji jest unikatowa akwaforta przedstawiająca św. Marię Magdalenę klęczącą u stóp Chrystusa (zob. il. 1)²⁰. Rycina stanowi wycinek z większej kompozycji skopiowanej z obrazu Andrea del Sarto *Pietà* (1524), które to płótno Norwid mógł oglądać w Galerii Pitti²¹. Okoliczności wycięcia z całości sztychu tego właśnie fragmentu nie są niestety znane, toteż trudno określić z całą pewnością, czy nieregularnie obcięto tylko samą odbitkę, czy również i (sygnowaną?) płytę, nie zachowaną do naszych czasów²². Może rzeczywiście, jak sugeruje J. W. Gomulicki, o tej właśnie kompozycji pisał Norwid do Vincenzo della Bruna?²³

¹⁸ „We Florencji, gdzie różne napotykały mię przeszkody, robiłem czasem *aqua forti* i próbowałem zrobić jedno *alla prima*, bez kalki, dla dowiedzenia się niektórych rzeczy w części technicznej; ta próba tak mi się udała, że Della Bruna prosił, ażebym mu zostawił jeden egzemplarz na pamiątkę [...]” – PWSz 8, 16 poz. 10.

¹⁹ Na początku 1845 r. Norwid opuścił Florencję i udał się do Rzymu.

²⁰ Nieregularny wycinek o wymiarach 79 x 46 mm, naklejony na brunatną kartę; pod sztychem adnotacja atramentem obcą ręką: „z sztychu Norwida wyrznięta Magdalena”. Rycina wklejona do tzw. Albumu Berlińskiego z rysunkami poety, Muzeum Narodowe w Warszawie (dalej: MNW), Rys. Pol. 1843 k. 41. W Zakładzie Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej w Warszawie (dalej: BN Ikonogr.) w zb. Zenona Przesmyckiego (dalej: Przesm.) znajduje się fotografia tego wycinka (nr inw. F. 336). Por. *CN, przewodnik* s. 46 poz. 163; s. 228, 320 poz. 207 (repr. tamże).

²¹ Istnieje tam po dzień dzisiejszy – por. A. M. Francini Ciaranfi. *Pitti Firenze*. Novara 1980 repr. na s. 34.

²² Według sugestii J. W. Gomulickiego wycinek został „dokonany chyba przez samego Norwida, który może utracił albo zniszczył płytę i dysponował jedynie jej fragmentarycznym odbiciem” – por. *CN, przewodnik* s. 320 poz. 207.

²³ PWSz 11, 553.

Wykonana „con tanta pulitezza quanto è possibile” akwaforta jest, zapewne pod wpływem mistrza, typowym sztychem reprodukcyjnym, sprawiającym na pierwszy rzut oka wrażenie stalorytu. Kreska jest bowiem sztywna i sucha, a całość bardzo „akademicka” w wyrazie. Mimo zróżnicowania planów dominuje płaskość, której nie może zniwelować dość oszczędny modelunek twarzy i rąk Magdaleny, fragmentu prawej nogi Chrystusa oraz draperii. Znać tu jeszcze pewną nieporadność i skrępowanie ręki rytownika, stawiającego dopiero pierwsze kroki. Rycina nie jest sygnowana, niemniej z dużą dozą prawdopodobieństwa można ją datować na jesień 1844 r.

Z lat czterdziestych XIX w. pochodzi również druga unikatowa akwaforta, wyobrażająca *Grzech Pierworodny* według fresku Rafaela ze Stanz Watykańskich (zob. il. 2)²⁴. Poprzedził ją piórkowy szkic postaci samej Ewy – przypuszczalnie rysunek przygotowawczy do tej czysto reprodukcyjnej, konturowej ryciny (zob. il. 3)²⁵. Oba te obiekty powstały prawdopodobnie podczas pobytu Norwida w Rzymie, gdzie przebywał kolejno: w r. 1845 (styczeń–wrzesień), w r. 1847 (od 6 II) i z małymi przerwami przez cały rok 1848²⁶. W Wiecznym Mieście poeta pogłębiał swoją znajomość sztuki starożytnej i starochrześcijańskiej, odbywał wycieczki do katakumb, Koloseum i do rzymskich świątyń; nie jest wykluczone, iż odtąd pozostawał przez długie lata pod silnym urokiem Rafaela²⁷.

W r. 1850, podczas swego pierwszego pobytu w Paryżu (1849–1852), Norwid wykonał według własnego pomysłu dwie ryciny, obie o tematyce zaczerpniętej z Nowego Testamentu, źródła, do którego będzie później często powracał. Są to: *Nie było dla nich miejsca w gospodzie* i *Św. Józef z Dzieciątkiem*.

Pierwsza, sporządzona techniką akwaforty, ilustruje siódmy werset 2. rozdziału Ewangelii św. Łukasza (zacytowany u dołu kompozycji), a mianowicie wędrówkę brzemiennej Marii i św. Józefa, daremnie poszukujących schronienia w okolicach Betlejem (zob. il. 4)²⁸. Kompozycję, osadzoną jakby we włoskim,

²⁴ Sygn.: *Raff. Urb. inv. N.C. inc.*, wym. 122 x 139 mm (odb. obc.), egz. w BN Ikonogr. Przesm. nr inw. G.22189.

²⁵ BN Ikonogr. Przesm. nr inw. Rys. 768, piórko-atrament, wym. 120 x 88 mm.

²⁶ Por. *CN, przewodnik* s. 46–48, 53–59, 180–183.

²⁷ Świadczy o tym przykładowo wiersz Norwida powstały w Paryżu w r. 1857 pt. *Rozmowa umarłych* (dialog Byrona z Rafaelem) – por. *PWsz* 1, 278–282. Wiadomo także, iż Norwid miał w swoim posiadaniu oryginalne rysunki Rafaela i Leonarda da Vinci, które w r. 1875 zmuszony był sprzedać z braku pieniędzy. Por. *CN, przewodnik* s. 127–128.

²⁸ „[...] il n'y avait point de logement pour eux Dans l'hôtellerie” (*Selon S' Luc.II.77*) (!). Sygn.: *Norwid 1850*, wym. 153 x 218 mm (odb. obc.), BN Ikonogr. zb. Krasieński nr inw. G. 1805; Przesm G.4405. Kilka odbitek także w Muzeum Narodowym w Krakowie (dalej: MNK) w zb. Czapskich (dalej: Czaps.) i Czartoryskich (dalej: Czart.) oraz w MNW. Por.: *Kraszewski. Catalogue*; *CN, wystawa 1946* s. 116 poz. 532; *CN, przewodnik* s. 229, 321 poz. 209 (repr. tamże).

szkicowo zaznaczonym pejzażu, rozdzielają na dwie części dwa pionowe drewniane słupy bramujące wejście do gospody. Stojący w nim młody mężczyzna, widoczny w półpostaci, zdecydowanym ruchem ręki wzbrania wstępu zbliżającemu się z lewej strony św. Józefowi. Świąty, w dyskretnie zaznaczonej aureoli, stąpa ciężko po wzniesieniu; jego chód i postawa zdradzają wielkie zmęczenie. W głębi czeka zafrasowana Maria. Prawą stronę sceny zajmuje wnętrze gospody, otwierające się bez żadnej ściany do widza. Wypełnia je sześć męskich postaci w różnym wieku, zgromadzonych ciasno przy stole. Ich udrapowane szaty są lekko antykizowane, właściwie ponadczasowe. W głębi tej nieokreślonej i w istocie płaskiej przestrzeni widać młodzieńca unoszącego wysoko misę. Całości dopełniają takie detale, jak: kot przed drewnianą furtką, gład opleciony bluszczem, amfora u stóp biesiadników.

Z samej akcji sceny wynikała potrzeba przyjęcia kilku planów, lecz na kompozycji zróżnicowanie ich jest minimalne. Postacie, o silnie podkreślonej muskulaturze (nie wyłączając św. Józefa), Norwid zestawił niemal na jednej płaszczyźnie; nadmiernie stłoczone z prawej strony zdają się rozsadzać symbolicznie zaznaczone wnętrze izby. Nie brak tu dysproporcji widocznych między wzrostem uczestników sceny; np. postać mężczyzny siedzącego przy stole (pierwsza z prawej) jest równie wysoka jak osoba stojąca u wejścia do gospody. Jeśli nawet zastosowany tu został skrót perspektywiczny, to jest on mało konsekwentny.

Mimo tych zastrzeżeń omawiana akwaforta w porównaniu z poprzednimi ma zupełnie inny charakter, tak w formie, jak w kresce. Wprawdzie – jak wspomniano uprzednio – artysta nie był w zgodzie z zasadami prawidłowej perspektywy, to jednak postacie nie są konturowe, lecz plastyczne. Kreska akwafortowa, prowadzona cienką igiełką, jest – w odróżnieniu od młodzieńczych rycin Norwida – żywa, nerwowa, niejednolita w swojej grubości i wyraźnie swobodniejsza. W sztychu tym dostrzegalne są już typowe cechy stylu i operowania linią, które staną się jeszcze bardziej wyraźne w późniejszych dziełach rytowniczych artysty.

Na jesień 1850 r. powstała rycina *Św. Józef z Dzieciątkiem* (zob. il. 5), przy wykonywaniu której Norwid wypróbował z powodzeniem technikę miękkiego werniksu²⁹. Kompozycja przeznaczona była do ewentualnego wykorzystania w którymś z noworoczników wielkopolskich – za pośrednictwem i według uznania Jana Koźmiana. Norwid przesłał mu w początkach listopada blachę – negatyw swojego dzieła – z prośbą, by adresat darował go wydawcy³⁰. Radził

²⁹ Sygn.: *CNorwid (CN – monogr. wiąz.) 1850*, wym. 183 x 115 mm. MNK Czaps. nr inw. 70222 (egz. dla Koźmianowej), MNK Czart. nr inw. R.9227. Por.: *CN, wystawa 1946* s. 114 poz. 520; *CN, przewodnik* s. 229, 320-321 poz. 208 (repr. tamże).

³⁰ „W Berlinie (gdzie umieją odbijać) mogą z niej odbić przeszło sto pięćdziesiąt rycin [...]. Sądzę, że uszanujesz pracę moją i nie zatracisz blachy, która na nic innego się nie przyda

przy tym, aby odbitki sporządzać na papierze chińskim, najwłaściwszym do tych celów³¹.

Kompozycja o miękkiej, rozlewającej się kresce, ograniczona tym razem tylko do dwóch osób, jest kameralna i spokojna. Opiekun Boga siedzi przed domem na wielkim glazie i w skupieniu ciosa siekierą polano trzymane w prawej dłoni³². Nieco w głębi stoi Dzieciątko Jezus w długiej koszulce, wskazując na leżący na ziemi krzyż, luźno złożony z drewnianych strużyn. Krajobraz i tu rysuje się szkicowo, paroma zaledwie liniami.

Trzecią „paryską” ryciną poety jest wytrawiona przed jego wyprawą do Ameryki (29 XI 1852) akwaforta *Wskreszenie Łazarza* (zob. il. 6)³³. Brak danych o okolicznościach jej powstania.

Akcja sceny dzieje się, zgodnie z ewangelicznym opisem, w mrocznej jaskini, gdzie stłoczona ciżba męskich i kobiecych postaci wpatruje się jak urzeczona w zmartwychwstałego Łazarza. Ten zaś, wyeksponowany przez Norwida jako główna osoba dramatu, stoi z prawej strony, niemal na pierwszym planie, stanowiąc centrum zainteresowania obecnych, a zarazem punkt ciężkości w kompozycji. Widoczny z profilu, przechylony nieco w tył, wyłania się z mroku bielejącą płamą. Całuny jeszcze szczelnie go spowijają, odstawiając jedynie twarz o opadłej dolnej szczęce i przymkniętych oczach. Spośród tłumu przerażonych i osłupiałych widzów zwracają uwagę dwie pierwszoplanowe postacie kobiece, jedna z profilu, druga – o nadmiernie muskularnych ramionach – ujęta od tyłu; być może są to siostry Łazarza: Maria i Marta.

Postać Chrystusa artysta umieścił dopiero na ostatnim planie, na tle nieba, którego nieregularny skrawek widać poprzez otwór w pieczarze. Otwór ten – jedyne źródło światła w kompozycji – równocześnie powiększa przestrzeń wokół głowy Zbawiciela, dzięki czemu od razu rzuca się On w oczy, mimo że jest znacznie cofnięty w głąb.

Przy całej brylowatości tyłu figur, po których refleksami ślizga się światło, wewnątrz pieczary, zatopione w ciemnościach, nie ma głębi. Trudno odpowie-

[...]” – por. PWSz 8, 107–108 poz. 94. Do blachy dołączone były dwie odbitki, jedna dla Cezarego Platera, druga – opatrzona dedykacją – dla Zofii z Chłapowskich Koźmianowej. Sądząc z liczby egzemplarzy w polskich zbiorach, płyta nie była jednak zbyt intensywnie używana. O dalszych jej losach nic nie wiadomo, podobnie jak zresztą o pozostałych blachach rycin Norwidskich.

³¹ Tamże.

³² Leworęczność św. Józefa nie jest oczywiście zamierzona; Norwid bowiem nie odwrócił rysunku przed jego przeniesieniem na płytę.

³³ Sygn.: C. NORWID 1852, wym. 198 x 154 mm, górne naroża zaokrąglone. MNK Czart. nr inw. R.9230; MNW, Gr. Pol. 5039. Por.: *Cypryana Norwida antologia* repr. na s. 10; *CN, wystawa* 1946 s. 114 poz. 521; *W kręgu rembrandtowskiej tradycji* s. 91 poz. 352; *CN, przewodnik* s. 229, 321 poz. 210 (repr. tamże). Omawianą akwafortę artysta wykonał według własnej kompozycji. Pierwszy szkic do figury Łazarza miał znajdować się w albumie, niegdyś będącym w posiadaniu Aleksandra Dybowskiego w Paryżu – por. Przesmycki. Materiały k. 131.

dzieć z całą pewnością na pytanie, czy są to tylko pewne braki warsztatowe, czy też świadoma koncepcja artysty, dla którego ważne są przede wszystkim dramatis personae, a nie ich otoczenie. Występuje tu również tak charakterystyczne dla Norwida silne zróżnicowanie walorowe kreski, od delikatnej pajęczyny krzyżowań w partiach najsilniej oświetlonych do szrafowań pogrubionych i głęboko trawionych, zwłaszcza w tle.

Pobyt Norwida w Ameryce, a potem w Anglii, trwał do grudnia 1854 r. W ostatnich dniach tego miesiąca – z bagażem nowych doświadczeń i gorzkich przeżyć – artysta ponownie znalazł się w Paryżu³⁴. Tutaj powrócił do zarzuconych i podjął nowe prace literackie, uprawiał malarstwo i, jak już wspomniano we wstępie, poważnie myślał o tym, aby uczynić grafikę główną podstawą swego bytu. „Przyjmuję pomysł, opisany w sposób przystępny, albo i poetyczny, albo z cytacji utworów, albo z motywów wskazanych – pisał do Adama Potockiego z Paryża w 2. poł. 1855 r., a dalej: – Wykonywam blachę taką w tygodni trzy, jeśli z kilku figur złożona, w dwa mniejszą, w siedem dni mniejszej obszerności rzeczy”³⁵. Z tego samego źródła wiadomo o „cenniku” ustanowionym przez poetę za prace sztycharckie: za jednofigurową kompozycję wrytą na miedzi liczył sobie 50 franków; kompozycja złożona z większej liczby figur była dwukrotnie droższa. Artysta uprawiał miedzioryt³⁶ i staloryt, a zakres tematyczny jego prac obejmował zarówno ilustracje do czasopism (np. kalendarzy), jak i kompozycje religijne³⁷.

Nie wiadomo, czy adresat tego wyraźnie „reklamowego” listu zechciał kiedykolwiek skorzystać z oferowanych mu usług rytowniczych. Może właśnie dla zachęty, w skrytej nadziei otrzymania konkretnego zamówienia³⁸, Norwid przesłał Potockiemu wraz z listem swoją najnowszą (1855) rycinę *Modlitwę dziecka*

³⁴ J. B. Dziekoński na początku 1855 r. pierwszy dostrzegł w Norwidzie wielką przemianę wewnętrzną, określając jego stan słowami: „Istna ruina tego, co było: dawna duma, dawna pewność siebie starte nieszczęściami i walką” – cyt. za: *CN, przewodnik* s. 78. W tym okresie nie powstało żadne graficzne dzieło Norwida, który – imając się bardzo różnych zajęć – wykonywał m.in. rysunki dla drzeworytników amerykańskich. Do tego problemu powracam w dalszej części artykułu, traktującej o rysunkach Norwida sztychowanych przez innych grafików.

³⁵ PWSz 8, 245 poz. 189.

³⁶ Tamże s. 244–245. Według Norwida z miedzianej blachy można było uzyskać do 500 egzemplarzy „poprawnych” odbitek, a do 550 „dobrych”.

³⁷ Tamże s. 245: „[...] żadnych za małe i niegodne nie poczytując, wszystko bowiem [...] może być piękne i sztuki przedmiotem stać się”.

³⁸ Norwid zastrzegł w liście, że „Specimen załączony tu nie jest tym, co na z a m ó w i o n ą r z e c z zrobić mógłbym, bo żal mi czasu (który sprzedaję) marnie trwonić. Czytelny może być wszelako dla każdego, kto Rembrandta albo Ribery zna ryciny i szkice [...]” – PWSz 8, 244. Z powyższej treści wynika, że: 1. *Modlitwa dziecka* nie powstała na zamówienie; 2. Norwid bardzo cenil swój czas; 3. pochlebne słowa skierowane pod adresem Potockiego jako konesera Rembrandta i Ribery nie były przypadkowe.



1. Św. Maria Magdalena u stóp Chrystusa



2. Grzech Pierworodny



3. Ewa



4. *Nie było dla nich miejsca w gospodzie*



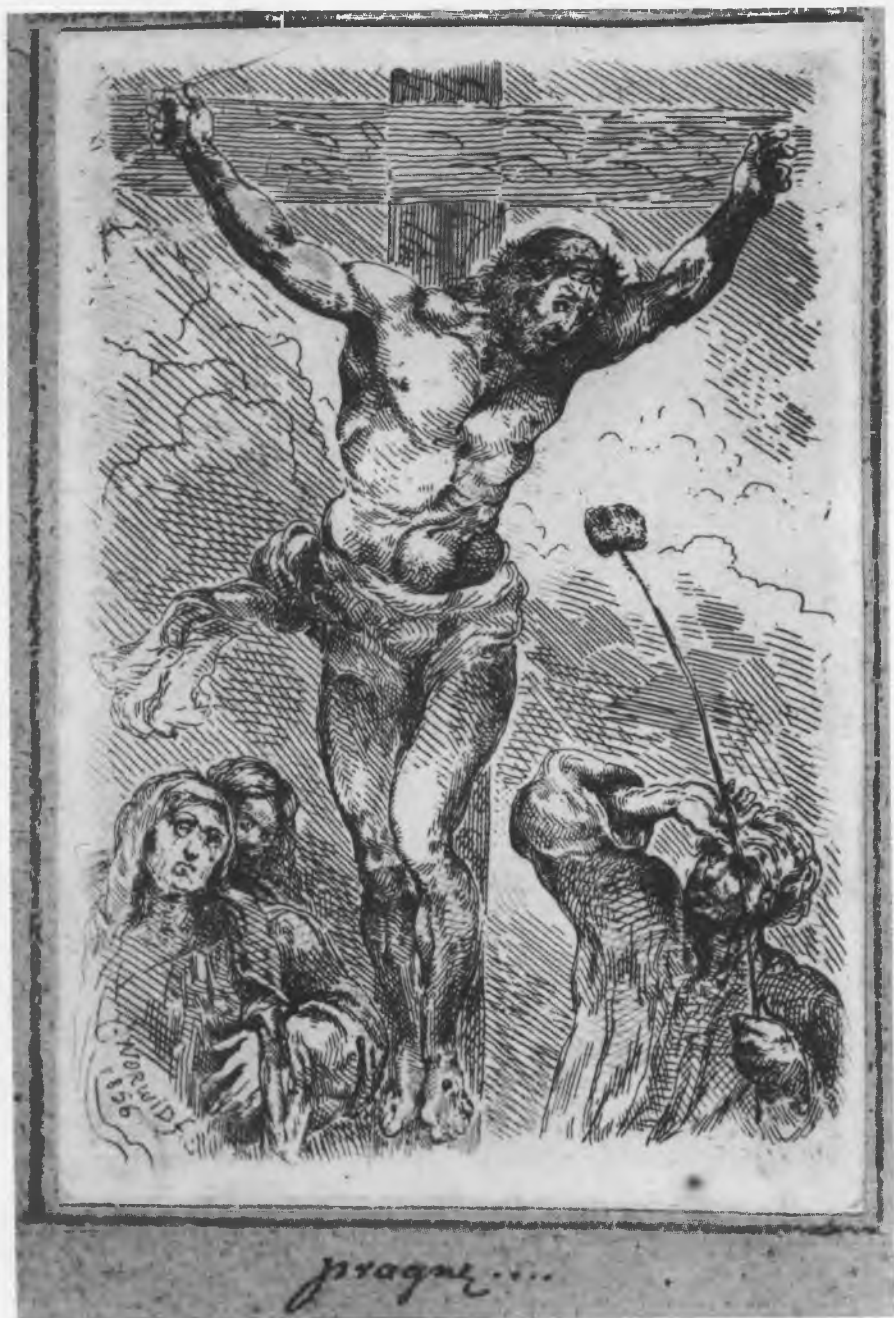
5. Św. Józef z Dzieciątkiem



6. Wskreszenie Łazarza



7. Modlitwa dziecka (Parabola o świecy pod korcem)



8. Chrystus na krzyżu



9. Zwiastowanie pasterzom



10. *Na cmentarzu (Alleluja)* – wersja I



11. *Na cmentarzu (Alleluja) – wersja II*



San Łapigrosz wyszedł wyprawdzić a nawet i wytał trochę z kółkami zdanymi i maszynami
pracującymi, ale on to jakos w głowie zastawiać się nie może.



13. Zachwycenie i Błogosławiona



14. *Orzel na skale*



15. *Biały orzeł*



16. *Echo ruin*



Quelques faits de discrimination par l'inspiration
de nos citoyens, par l'absence de nos
la manière dont ils s'expriment etc.



18. *Solo (Melancholia)*

(zob. il. 7), znaną również pod późniejszymi tytułami nadanymi jej przez artystę: *Mała modląca się* i *Parabola o świecy pod korcem*³⁹.

Modlitwa dziecka jest ilustracją do ewangelicznej przypowieści o świetle⁴⁰, co potwierdza dodatkowo cytat umieszczony pod górną kompozycją: „On n'alume point une chandelle pour la mettre sous un boisseau”.

Na jednej płycie zestawione są dwie kompozycje. Na większej, górnej, widnieje pogrążone w modlitwie dziecko, klęczące przed drewnianym korcem, na którym leży kartka papieru i stoi mały lichtarzyk z płonąca świecą, rozjaśniającą mrok izdebki. Migotliwe światło kładzie się na flizy posadzki, na rozestłane w głębi pościele, a wokół samej ujętej z profilu dziewczynki tworzy jasną nieregularną plamę. W ciemnościach można rozróżnić jeszcze arkadę rysującą się z prawej strony kompozycji.

Dolna scenka, mniejsza, ma charakter winiety i przedstawia popiersia ośmiorga dzieci, nad którymi fruwa motylek. Niektóre dzieci mają we włosach wpięte pojedyncze kwiatki, a jedno – pierwsze z prawej, o niewidocznej twarzy – nosi na głowie cały wianuszek.

W rycinie górnej dominuje nastrój ciszy, skupienia i zadumy, w dolnej zaś – harmonii i pogody. Akwaforta jest opracowana niezwykle delikatnie, miękko, na co wpłynęło zapewne zastosowanie rulety.

Rycinę odbito zaledwie w kilku egzemplarzach. Liczba ta okazała się wkrótce zbyt mała, gdyż już jesienią 1868 r. Norwid uskarżał się, że nie dysponuje ani jedną odbitką⁴¹. Blachę ofiarował wcześniej, bo w r. 1858, wydawcy, Janowi Kazimierzowi Wilczyńskiemu, czego potem żałował⁴². Wilczyński sprezentował ją z kolei Edwardowi Rastawieckiemu, który – według informacji Aleksan-

³⁹ Akwaforta: „Mała i sucha igła, sygn. dwukrotnie: w prawej górnej części: C. NORWID f. 1855, i u dołu, z lewej pionowo: NORWID f. 1855. BN Ikonogr. Przesm. nr inw. G.4408, G.4409 (odb. w tonacji sepiowej). Egz. również w MNK i MNW. Por.: Kraszewski. *Catalogue; Pamiętnik wystawy [...] ze zb. Dominika Witke-Jeżewskiego* s. 59 poz. 558 (pt. *Sceny z życia dziecinnego*); CN, wystawa 1946 s. 114 poz. 522 (pt. *Paciorek dziecka*); Zrębowski, Rubczyńska. *Tradycja rembrandtowska* s. 25 poz. 12 repr. 18 (pt. *Paciorek dziecka*); CN, *przewodnik* s. 79, 230, 321–322 poz. 211 (repr. tamże).

⁴⁰ „Nikt, zapaliwszy światło, nie stawia go w ukryciu ani pod korcem, tylko na świeczniku, żeby ci, co wchodzą, od razu ujrzeni jego blask” – Łk 11, 33. O źródle, skąd zaczerpnięty został temat akwaforty, wzmiankuje sam Norwid w liście do Kazimierza Władysława Wójcickiego z Paryża [z ok. 27 stycznia 1869] – por. PWSz 9, 387 poz. 682. Poeta ilustrował jeszcze inne przypowieści ewangeliczne: *Parabola o wielbłądzie w uchu igielnym*, cykl sześciu rysunków z r. 1857, nabyty przez Delfinę Potocką, zaginiony w Rogalinie u hr. Raczyńskich albo w Warszawie w r. 1939, oraz *Parabola o perłach przed trzodą wieprzów* – los nie znany. Por. PWSz 7, 614, 721.

⁴¹ List do Bronisława Zaleskiego z 2 listopada 1868 r. – por. PWSz 9, 376 poz. 671.

⁴² „[...] zrobiłem dzieciństwo, iż darowałem blachę rytą Chińczykowi, to jest W[ielmoż]emu Wilczyńskiemu, edytorowi *Album Wileńskiego* [...]” – por. list do Kazimierza Władysława Wójcickiego [z ok. 27 stycznia 1869]. PWSz 9, 387 poz. 682.

dra Lessera – miał ją oprawić za szkłem⁴³. Na Warszawie urywa się jej ślad; dalsze losy płyty są nie znane, prawdopodobnie zaginęła.

Z r. 1856 pochodzą dwie należące do wielkich rzadkości ryciny poety, także inspirowane Nowym Testamentem. Są to: akwaforta *Chrystus na krzyżu* (zob. il. 8) oraz litografia *Zwiastowanie pasterzom* (zob. il. 9).

Pierwsza, ofiarowana przez artystę Teofilowi Lenartowiczowi ze stosowną dedykacją⁴⁴, ilustruje dokładnie 28. i 29. werset rozdziału 19. Ewangelii św. Jana – moment, w którym Chrystus na krzyżu wypowiedział słowo „pragnę”.

Postać Zbawiciela, o silnie podkreślonej muskulaturze, ujęta na wprost, przechyla się w prawą stronę, w kierunku gąbki nasączonej octem, podawanej Mu na trzcinie przez rzymskiego żołnierza. Z lewej stoi św. Jan Ewangelista, podtrzymując mdlejącą Matkę Boską. Widoczne w tle niebo zaznaczone jest dość szkicowo wiązkami diagonalnych linii i fragmentarycznym szrafowaniem, nieregularnie wypełniającymi prostokątne pole.

Tylko z dwóch odbitek znana jest pierwsza litografia Norwida *Zwiastowanie pasterzom*, wykonana piórkiem w sam dzień Bożego Narodzenia u Polikarpa Gumińskiego w Paryżu⁴⁵.

⁴³ Ciekawe, dlaczego Rastawiecki w swoim *Słowniku* nie wspomniał słowem o tym obiekcie. Kiedy indziej często zamieszczał znane sobie informacje o losach płyt miedziorytniczych (np. ze zbiorów łohojskich Konstantego Tyszkiewicza – por. s. 14, 160–161, 193, 218 i in.; zob. też s. 122, 303–304), jak również o tych obiektach (ryciny, pamiątki itp.), które wchodziły w skład jego zbiorów (m.in. na s. 52, 69, 116, 136, 143, 181–182, 192, 248). Norwid liczył, że Rastawiecki, jako znawca i kolekcjoner, sporządzi z płyty następne odbitki, ale spotkał go zawód, czemu zresztą dał wyraz w słowach nie pozbawionych goryczy: „[...] blacha jest w Warszawie, podobno za szkłem u barona Rastawieckiego schowana, i tam zardzewieje i zgnije w tym waszym Telimeny kraju [...]” – list do Bronisława Zaleskiego z 2 listopada 1868. PWSz 9, 376 poz. 671. W innym miejscu: „[...] podobno że Baron blachę bez odbicia rycin zachował. To bardzo po a m a t o r s k u!! – wyznaję! – ale blacha się zniszczy rdzą [...]” – list do Kazimierza Władysława Wójcickiego [z ok. 27 stycznia 1869]. PWSz 9, 387 poz. 682. W swojej *Autobiografii artystycznej* skwitował krótko: „[...] blacha oryginalna jest podobno w zbiorze b[aron]a Rastawieckiego lub zaginęła w Polsce” – por. PWSz 6, 559.

⁴⁴ Sygn.: *C. NORWID f. 1856*, wym. 104 x 70 mm, odb. wklejona do albumu T. Lenartowicza *Umarli i żywi* – Bibl. PAN w Krakowie rkps 2029 k. 21. Por. *CN, przewodnik* s. 230, 322 poz. 212 (repr. tamże). Drugi egzemplarz, odbity w tonacji sepiowej na grubym papierze, znajdował się niegdyś w zaginionym obecnie osobistym albumie będącym własnością kuzyna Norwida, Aleksandra Dybowskiego, w Paryżu – por. Przesmycki. Materiały k. 3.

⁴⁵ Sygn. w prawym górnym rogu: „W dzień Bożego Naro^{da} 1856 r. u Gumińskiego rysował C. NORWID”. Litografia w tonacji błękitu pruskiego, na żółtej tincie, pap. kremowy z filigranem, wym. 204 x 188 mm. Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Gab. Ryc. nr inw.1073. Verso ryciny: pieczętka „MUSÉE POLONAIS CHÂTEAU RAPPERSWIL SUISSE”. W zb. Muzeum Historycznego od lat pięćdziesiątych XX w. Pani dr Irenie Tessaro-Kosimowej bardzo dziękuję za udzielenie mi informacji o tym obiekcie. Drugi egz. w Bibl. Kórnickiej PAN. Gab. Ryc. nr inw. A. LV. 4000.

Grupie czterech młodzieńczych pasterzy ukazuje się anioł z palmą w ręce. Dwóch z nich klęczy, a dwaj stoją, wpatrując się z zachwytem w cudowne zjawisko. Na dalszym planie, wśród pierzchających w popłochu owiec, zaznaczony szkicowo inny pasterz rozkłada bezradnie ręce.

W r. 1857 Norwid, nawiasem mówiąc borykający się stale z kłopotami finansowymi (jego zarobki z prac artystycznych, bardzo zresztą różnorodnych, nie wystarczały – jak wiadomo – na utrzymanie), wykonał w dwóch wersjach akwafortę *Na cmentarzu*, znaną także pt. *Alleluja*.

We wspomnianej kompozycji – według słów artysty – próbował on, „[...] czyli podobna jest okazać obliczem, jako pierwsza trąba Zmartwychwstania cie ni, iż ciało w ducha, a duch powraca w ciało”⁴⁶. Tę alegoryczną kompozycję interpretowano również jako symboliczne zmartwychwstanie Polski⁴⁷.

Scena przedstawia stary cmentarz z grobami nieregularnie rozrzuconymi wśród ruin antycznej świątyni, z rzędem kolumn jeszcze dźwigających gzymsy i trójkątny przyczółek. Na pierwszym planie z lewej strony powstaje z grobu młoda dziewczyna ujęta w półpostaci, zwrócona 3/4 w prawo. Usta ma lekko rozchylone jakby w uśmiechu, powieki półprzymknięte, a prawą ręką zdaje się podtrzymywać fałdy sukni.

Omówiony schemat w obu wersjach pozostał ten sam, odmienne są natomiast szczegóły. Wersja I (zob. il. 10), rysowana bardzo delikatnie cienką igiełką, a zmiękczona w niektórych partiach ruletą, sprawia wrażenie skąpanej w jasnym świetle⁴⁸. W górze unosi się drobna sylwetka trąbiącego anioła. Wer-

Polikarp Gumiński (1820–po 1907), malarz, rysownik i litograf, osiedlił się w Paryżu od r. 1855. Tu związany był najpierw z zakładem wydawniczym (może litograficznym?) opata Mignego, potem pracował samodzielnie, malując i rysując kompozycje historyczne. Powrócił do kraju na początku 1870 r. Szersze informacje o nim zob. Z. Nowak. *Gumiński Polikarp*. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*. Zespół redakcyjny: J. Maurin-Białostocka [i in.]. T. 2. Wrocław 1975 s. 515–516. Określenie Norwida: „u Gumińskiego”, odnosi się prawdopodobnie do zakładu Mignego, może potem w posiadaniu Gumińskiego.

Nie jest wykluczone, że litografia jest identyczna z wymienionym przez J. W. Gomulickiego w rejestrze prac artystycznych Norwida piórkowym rysunkiem z r. 1856 pod tym samym tytułem – por. *CN, przewodnik* s. 230.

⁴⁶ Liścik do Józefa Ignacego Kraszewskiego pisany z Paryża w 1863(?) r., naklejony na odwrocie akwaforty Norwida *Alleluja*, przesłanej pisarzowi w wersji II – por. *PWsz* 9, 526 poz. 440 a (1043); s. 663.

⁴⁷ *CN, przewodnik* s. 322 poz. 213.

⁴⁸ Akwaforta, ruleta, sucha igła, sygn.: *Cyprian NORWID 1857*, wym. 243 x 162 mm. BN Ikonogr. Przem. nr inw. G.4413 (odbitka w tonacji sepiowej). Zamieszczona tu reprodukcja ryciny zatracą niestety subtelność kreski poprzez zbyt silne jej przekontrastowanie. Por.: *CN, wystawa* 1946 s. 115 poz. 523, repr. tabl. 3; Zrębowski, Rubczyńska. *Tradycja rembrandtowska* s. 25 poz. 126; *CN, przewodnik* s. 231, 322 poz. 213 (repr. tamże).

sja II (zob. il. 11), opisana ogólnikowo przez Józefa Ignacego Kraszewskiego⁴⁹, została podmalowana akwarelą, przez co nabrała odmiennego walorowego wyrazu. Wzbogaca ją szereg detali, którymi są: znacznie większe postacie trzech trąbiących w górze aniołów; krzyże wśród grobów; pośrodku na kamiennej ramie napis „ALLELUJA”; draperia spływająca z lewego ramienia dziewczyny; kwitnące roślinki na pierwszym planie. Rycina w drugiej wersji, która znalazła się w latach sześćdziesiątych XIX w. w posiadaniu J. I. Kraszewskiego, była już wtedy unikatem, gdyż Norwid – widocznie niezadowolony z realizacji zadania, jakie „uważał za potrzebne empirycznie zgłębić” – zniszczył blachę⁵⁰. W dodatku i ta odbitka zaginęła; pojęcie o niej daje jedynie fotografia zachowana szczęśliwie w zbiorach Zenona Przesmyckiego⁵¹.

W sierpniu 1857 r. znany edytor paryski Jan Kazimierz Wilczyński zwrócił się do Norwida z propozycją wykonania w litografii serii rysunków satyrycznych *Łapigrosz* (1845) autorstwa Artura Bartelsa, popularnego rysownika amatora⁵². Wilczyński wydawał właśnie w zakładzie Lemerciera kolejny numer szóstej serii słynnego *Album de Wilna*, na który miały się złożyć szkice Bartelsa.

Rozmowy z Norwidem w tej sprawie nie przebiegały bez kłopotów, na co jawnie uskarżał się edytor⁵³. Nie chodziło bynajmniej o kwestie finansowe (Wilczyński zgodził się na cenę proponowaną przez poetę), lecz o samo meritum: Norwid wyraźnie krzywił się na litografowanie cudzych rysunków, zwłaszcza gdy te nie należały do najlepszych⁵⁴. Ostatecznie, wskutek usilnych perswa-

⁴⁹ „[...] une figure de mort rescucitant du tombeau, anges sonnans des trompètes en haut” – Kraszewski. *Catalogue*. Sygn.: Cyprian NORWID 1857, wym. 290 x 160 mm (komp.). Por. *CN, przewodnik* s. 231, 322 poz. 214 (repr. tamże).

⁵⁰ Por.: liścik do Kraszewskiego (zob. przypis 46); *CN, przewodnik*, jw. Z. Przesmycki twierdzi – wbrew Kraszewskiemu – że dochowała się jeszcze jedna odbitka tej wersji na grubym, matowym papierze, znajdująca się ongiś w albumie Aleksandra Dybowskiego – por. Przesmycki. Materiały k. 467. Interesujące, iż tenże badacz wymienia wersję II *Alleluja* w zbiorach W. Gomułickiego w Warszawie – tamże k. 142 i 146.

⁵¹ BN Ikonogr. nr inw. F. 169.

⁵² Inna forma nazwiska: Barthels (1818–1885), także pieśniarz i satyryk. Oprócz *Łapigrosza* stworzył jeszcze dwie inne serie rysunków satyrycznych: *Pan Atanazy Skorupa* i *Pan Eugeniusz*. Szersze informacje zob.: *Słownik artystów polskich* t. 1. Wrocław 1971 s. 94–95 (J. Wiercińska). Bartels był w r. 1833 starszym szkolnym kolegą Norwida w Wojewódzkim Gimnazjum Warszawskim przy Krakowskim Przedmieściu – por. *CN, przewodnik* s. 31.

⁵³ W liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego z Paryża J. K. Wilczyński na krótko przed 16 sierpnia 1857 r. pisał: „Trudny jest bardzo interes z zacnym i poczciwym Norwidem [...]. Szkoda, że tak szlachetny i uczciwy człowiek ma swoje przywidzenia, i do tego jest niestychanie drażliwy [...]” – por. *PWsz* 11, 478 poz. XXXIII; s. 577.

⁵⁴ Poeta miał wyrazić się do Wilczyńskiego, że „nie może cudzych rysunków rytować ani litografować, że własnego pomysłu przedmioty chętnie przyjmie wykonanie” – por. *PWsz* 11, 478. Postawa Norwida znalazła jeszcze raz potwierdzenie w jego późniejszym liście (grudzień 1871–styczeń 1872), pisanym z Paryża do Bronisława Zaleskiego: „Nie robię żadnej ściślej kopii – to jest: mogę przyjąć dany tekst, abrys ogólny, *motif*, ale robię tylko moją

zji wydawcy, zmienił zdanie i przyjął jego propozycję. Znając jednak niechęć poety do niewolniczego kopiowania obcych wzorów, można z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż udział Norwida nie ograniczył się tylko do przerysowywania. Szkice Bartelsa były bądź przezeń korygowane, bądź całkowicie zmieniane. Wobec braku oryginalnych rysunków (pierwowzorów) trudno jest rozgraniczyć, gdzie kończy się inventio Bartelsa, a zaczyna się Norwida.

Album *Łapigrosz. Szkice obyczajowe*⁵⁵ składa się z piętnastu plansz litograficznych zaopatrzonych w liczne napisy objaśniające i w numerację arabską widniejącą w prawym górnym rogu tablic. Pięć z tych tablic jest sygnowanych przez Norwida⁵⁶, pozostałe nie noszą żadnych sygnatur⁵⁷.

Satyryczno-humorystyczna historia Łapigrosza, typowego wiejskiego dorobkiewicza, została przedstawiona w blisko pięćdziesięciu rysunkach. Są to wyłącznie scenki rodzajowe i tzw. typy charakterystyczne, wszystkie skarykaturowane. Odpowiadające im napisy nagłówkowe i znacznie obszerniejsze objaśniające, utrzymane w tonie zjadliwej satyry, dopełniają całości.

Tak np. kompozycja pt. *Badania naukowe Łapigroszów* (tabl. 9) przedstawia mężczyznę o bezmyślnym spojrzeniu, siedzącego przy stole i czytającego periodyki (zob. il. 12). Podparty na lewej ręce, dłubie palcem w nosie. W tle lokomotywa parowa ciągnie wagoniki. Komentarz: „Pan Łapigrosz słyszał wprawdzie, a nawet i czytał trochę o kolejach żelaznych i maszynach parowych; ale mu to jakoś w głowie zatrzymać się na może”. Na innej litografii, wyobrażającej *Łapigroszy na kontraktach* (tabl. 13), cztery męskie postacie wyraziście gestykują, zaferowane interesami. Jest to jeden i ten sam Łapigrosz w różnych sytuacjach: „gdy jest łagodnym względem swego Debitora”, „gdy płaci pieniądze i gdy bierze pieniądze”.

kompozycję [...]” – por. PWSz 9, 500 poz. 795. Natomiast do samego Bartelsa, nawiązując do jego rysunków *Łapigrosz*, Norwid pisał 1 września 1875 r.: „Nie przeto jednak raz W[ielmożny] Wilczyński uciekał się do mnie z rysunkami Twymi [...]” – por. PWSz 10, 50 poz. 875.

⁵⁵ A. Bartels. *Łapigrosz. Szkice obyczajowe*. Skreślił i tekstem objaśnił [...] [Paryż 1858]. Nakł. J. K. Wilczyńskiego. Imprimerie Lemerrier. Folio podłużne k. nlb. 1 tabl. lit. 15. *Album de Wilna*, 6^e Série, N^o 3. BN Ikonogr. nr inw. A.2852/G.XIX/III-105, A.2853/G.XIX/III-106. Por.: *Cypryana Norwida antologia* repr. na s. 12 (tabl. 13); *CN, wystawa 1946* s. 118 poz. 539; *Gomulicki. Liryka i druk* s. 28 poz. 39; *CN, przewodnik* s. 231, 248 poz. 39; s. 329 poz. 228, repr. tamże (tabl. 13).

⁵⁶ Są to: tabl. 2. *Łapigrosze sygn.*: *CN*: (monogr. wiąz.); tabl. 4. *Małżonki Łapigroszów sygn.*: *CNorwid*; tabl. 8. *Wiadomości Naukowe Łapigroszów sygn.*: *CN*: (monogr. wiąz.) f.; tabl. 9. *Badania Naukowe Łapigroszów sygn.*: *CN*: (monogr. wiąz.); tabl. 13. *Łapigrosze na kontraktach sygn.*: *CNorwid* (*CN* – monogr. wiąz.).

⁵⁷ Tabl. 3. *Pochodzenie Łapigroszów*; tabl. 5. *Potomstwo Łapigroszów*; tabl. 6. *Dwór Łapigroszów*; tabl. 7. *Dygnitarze Dworu Łapigroszów*; tabl. 10. *Szczególne upodobania Łapigroszów*; tabl. 11. *Filantropia Łapigroszów*; tabl. 12. *Podróż Łapigroszów na Kontrakta*; tabl. 14. *Zabawy Łapigroszów*; tabl. 15. *Epilog*.

W podobnym tonie wyśmiewa rysownik dziatwę Łapigroszów, ich służbę oraz komenderujących „dworem” „dygnitarzy” – czyli ekonoma i jego żonę. Ostrze satyry wymierzone jest także w życie codzienne dorobkiewiczów, tzn. w ich upodobania, rozrywki, podróże, działalność filantropijną etc.

W r. 1861 ukazały się w Poznaniu nakładem księgarni Jana Konstantego Żupańskiego dwa poematy Teofila Lenartowicza *Zachwycenie i Błogosławiona*, ilustrowane przez Antoniego Zaleskiego. Frontispis do tego wydawnictwa wykonał rok wcześniej Cyprian Norwid według rysunku wspomnianego Zaleskiego (zob. il. 13).

Ta statyczna, harmonijna i symetryczna kompozycja⁵⁸, sporządzona w technice stalorytu, składa się z dwóch stref, dolnej – ziemskiej, i górnej – niebiańskiej. Dolną stanowi obrazek z polskiej wsi. Widać tu pastuszków, pojoną w rzece krowę, pasące się gęsi, pochyloną kobietę zbierającą jagody do dzbanka, dwóch kosiarzy wchodzących do lasu. Z prawej strony widoczna jest chłopska chata, rosochata wierzba i wysoki krzyż przydrożny. W górnej strefie pośrodku zasiada na obłoku archanioł z mieczem i wagą w rękach, w hieratycznej pozie; nieco niżej, po jego bokach, z lewej strony – anioł prowadzi duszę, z prawej – siedzi św. Piotr z kluczami. Tytuły poematów *ZACHWYCENIE I BŁOGOSŁAWIONA* układają się półkoliście w dekoracyjny napis na kształt arkady.

W omawianym frontispisie brak jest głębszych kontrastów walorowych, występuje pewna szarość i płaskość tonacji. Wyptywa to ze specyfiki płyty stalowej, znacznie twardszej i wymagającej w rytowaniu większego wysiłku niż blacha miedziana. Niemal całe tło – nieregularnie przerywane białymi smugami światła – zostało tu wypełnione suchym, schematycznym żeberkowaniem uzyskanym tzw. rylcem wielokrotnym. Same postacie w obu strefach rytowane są już bardziej swobodnie.

Ten jedyny znany przykład opanowania przez Norwida techniki stalorytu pozostał odosobniony. Rytownik w swoich późniejszych dziełach już do niej nie powrócił, pozostając wierny swej ulubionej akwafortcie oraz litografii.

Przypuszczalnie na lata sześćdziesiąte XIX w. można datować nie sygnowaną, unikatową litografię kolorowaną akwarelą⁵⁹, przedstawiającą stojącego na skale orła z opuszczonymi skrzydłami i rozchylnym dziobem, z głową skierowaną w prawo (zob. il. 14). Pewne związki z tą ryciną wykazuje akwabela Norwida pt. *Biały orzeł* (zob. il. 15)⁶⁰, jakkolwiek szczegóły kompozycji są odmienne na rycinie i na rysunku.

⁵⁸ Sygn. w lewym dolnym rogu: *AZaleski (AZ – monogr. wiąz.) 1857*, u dołu, pod kompozycją: *AZaleski del CN dla AZ (AZ – monogr. wiąz.) 1860*, wym. 250 x 175 mm, BN Ikonogr. Przesm. nr inw. G.4417. Por.: *CN, wystawa 1946 s. 118 poz. 540*; *Gomulicki. Liryka i druk s. 28 poz. 40*; *CN, przewodnik s. 231, 248 poz. 40*; s. 330 poz. 229 (repr. tamże).

⁵⁹ Wym.: 116 x 59 mm. BN Ikonogr. Przesm. nr inw. G.14449.

⁶⁰ Akwabela podrysowana piórkiem-sepią, sygn.: *Norwid 186...*, wym. 108 x 62 mm. BN Ikonogr. Przesm. nr inw. Rys. 841. Por.: *CN, wystawa 1946 s. 112 poz. 511*.

Wynikiem współpracy artystycznej Norwida w r. 1861 z paryskim zakładem litograficznym Saint-Aubina są trzy litografie piórkowe znane pod tytułami: *Echo ruin*, *Scherzo* i *Solo* (zwane także *Melancholią*). Poeta określił wprawdzie swoje dzieła jako „rysunki zatrzymujące się na granicy poważnej karykatury”⁶¹, jednakże ich treść, wieloznaczna i nasuwająca rozmaite interpretacje, wychodzi daleko poza ten rodzaj sztuki.

L'Écho des Ruines (zob. il. 16)⁶² wyobraża ujętego w popiersiu mężczyznę, zwróconego profilem w prawo. Jego twarz o ostrych, ptasich rysach ma w sobie coś drapieżnego, wręcz demonicznego. Badawczy wzrok skierowany jest gdzieś w górę, jakby czegoś wypatrywał. Przed mężczyzną leżą manuskrypty, na których oparł obie dłonie; z lewej ręki jakby wypada gęsie pióro. Rozciągający się w oddali pejzaż jest wymarły i pęsepnny. Widoczne ruiny układają się w znaczący napis NEMESIS – czyli Przeznaczenie. Ta symboliczna kompozycja, pełna niedomówień, drażni i niepokoi swym nastrojem. Znaków zapytania jest sporo. Tak np. nie bardzo wiadomo, na czym leżą owe manuskrypty (stół? pulpit?), czy gęsie pióro wysuwa się mężczyźnie z ręki, czy też on dotyka je tylko końcami palców, wreszcie kim jest ów mężczyzna: „Echem ruin”? Przeznaczeniem?

Druga litografia nosi tytuł *Scherzo* (zob. il. 17)⁶³, czyli „żart”. Widnieje na niej sześciu augurów (kapłanów wróżących z lotu i głosu ptaków) w lekko antykizowanych szatach. Zgromadzeni w dwie grupy, pogrążeni są w rozmowie. Wszystkie twarze wróżbitów są karykaturalnie brzydkie, w dodatku wykrzywione przykrymi grymasami. Wyrzista gestykulacja dowodzi ożywionej dyskusji; jeden z jej uczestników przygryza sobie nawet końce palców. W głębi znajduje się papierowy ekran z rysunkiem trzech kaczek; obok – jakby na gzymsie – widać czaszkę wśród laurowych gałęzi oraz klepsydę, symbole Vanitas, czyli Przemijania.

Z czego lub z kogo chciał zakpić sobie Norwid? Czy tylko z samych rzymskich kapłanów specjalizujących się we wróżbach, czy też ze ślepej wiary człowieka w nie znane mu zjawiska przyrody? A może to żart na temat wiecznie skłóconej emigracji polskiej? Nie wiadomo.

⁶¹ [Autobiografia artystyczna] – zob. PWSz 6, 558.

⁶² Sygn.: 1861 CN (monogr. wiąz.), *Lith. S' Aubin, Pas. Verdeau 30*, wym. 140 x 195 mm (komp. + napis). BN Ikonogr. Przesm. nr inw. G.4418. Por.: *Cypryana Norwida antologia* repr. na s. 12; *CN, wystawa 1946 s. 115 poz. 524; Romantyzm i romantyczność* poz. 151; *CN, przewodnik s. 95, 231, 323 poz. 216* (repr. tamże).

⁶³ W prawym dolnym rogu objaśnienie Norwida: „Augure, sorte de divination par l'inspection du vol des oiseaux, par leur chant & par la maniere dont ils mangeoient & c.” Sygn.: *CNorwid (CN – monogr. wiąz.) 1861 f, Lith. Saint Aubin Paris*, wym. 202 x 280 mm (komp. + napis). BN Ikonogr. Przesm. nr inw. G.4422. Por.: *CN, wystawa 1946 s. 115 poz. 525; CN, przewodnik s. 95, 231, 322–323 poz. 215* (repr. tamże).

Najwięcej jednakże ukrytych treści zawiera trzecia litografia – *Solo*, inaczej *Melancholia* (zob. il. 18)⁶⁴. Geneza samej kompozycji wywodzi się podobno z anonimowego, dziś nie znanego rysunku jakiegoś artysty francuskiego⁶⁵. W każdym bądź razie Norwid w październiku 1860 r. wykonał bliżej nie określony „[...] obraz pęzla mego Melancholię przedstawujący”⁶⁶, być może zarys jego późniejszej ryciny. Jej tytuł kojarzy się niewątpliwie ze słynnym miedziorytem Albrechta Dürera, jakkolwiek dzieło Norwida pozostaje całkiem odrębne. Można je opisać krótko: kobieta na tle pejzażu. Jednakże zastosowany tu przez artystę zaskakujący, żeby nie powiedzieć surrealistyczny, arsenał środków istotnie wywołuje u widza nastrój smutku, melancholii i opuszczenia.

Rzeczą bardzo ważną jest krajobraz ukazany w całej potędze nieujarzmionej natury: las z ogromnym drzewem, zwalonym nad wykrotami, nie opodal tafla wody, a wszystko oświetlone dużą tarczą wschodzącego (lub zachodzącego) słońca. Na tle tego dzikiego i bezludnego pejzażu rozstawione są w pewnym porządku instrumenty muzyczne; na krzeselkach i pulpitych leżą nuty. Odnosi się wrażenie, iż muzycy opuścili orkiestrę, pozostawiając ją swojemu losowi. I wreszcie plan pierwszy, który zajmuje jedna jedyna postać kobieca, z rozpuszczonymi włosami, spowita w draperie i pogrążona w głębokim zamyśleniu. Jest ona całkowicie samotna, niczym „[...] owa / Cisza boru, co w głuchej sosen kolumnadzie / Błądzi niby martwica” – albo jak królowa / Zakłęta [...]”⁶⁷. W przeciwieństwie do Dürerowskiej Melancholii nie towarzyszy jej żadna żywa istota, ani putto, ani pies. Chociaż dominuje bezruch i cisza, to jednak wyczuwa się jakieś wewnętrzne napięcie. Niepokoi wymarła orkiestra w pustkowiu, umieszczona przez Norwida z pewnością nieprzypadkowo. Może omawiana litografia jest ilustracją doktryny Boecjusza o muzyce niebiańskiej i ludzkiej⁶⁸,

⁶⁴ Sygn.: C. Norwid (CN – monogr. wiąz.) f. 1861, Lith. Saint Aubin Pass. Verdeau 33, wym. 215 x 265 mm (komp. + napis). BN Ikonogr. Przesm. nr inw. G.4419, G.4420, G.4421 (egzemplarz kolorowany akwarelą, odbitka avant la lettre – bez tytułu i adresu wydawniczego). Por.: CN, wystawa 1946 s. 115 poz. 526; *Romantyzm i romantyczność* poz. 152; CN, *przewodnik* s. 93, 95, 231, 323 poz. 217 (repr. tamże).

⁶⁵ Jego reprodukcja znajdowała się w zaginionym osobistym albumie artystycznym poety, należącym ongiś do jego kuzyna, Aleksandra Dybowskiego – por. CN, *przewodnik* s. 323 poz. 217.

⁶⁶ Obiecał go przesłać Magdalenie Łuszczewskiej. Zob. list do niej z Paryża [z ok. 18 października 1860]. PWSz 8, 433 poz. 345.

⁶⁷ Wiersz Norwida *Wieczór w pustkach. (Fantazja)* – zob. PWSz 1, 29.

⁶⁸ „Trzy są rodzaje muzyki. Pierwsza jest muzyką świata, druga – człowieka, trzecia oparta jest na pewnych instrumentach. Czym jest muzyka świata, o tym najlepiej poucza to wszystko, co znajduje się na niebie, w układzie żywiołów lub w obrotach sfer. A muzykę, jaka jest w człowieku, rozumie każdy, kto zejdzie w głąb samego siebie” – cyt. za: W. Tatarkiewicz. *Estetyka średniowieczna*. Wrocław 1962 s. 105.

a może też odnosi się do muzyki w ogóle⁶⁹? Przecież sam tytuł *Solo* jest także terminem muzycznym.

Treść omawianej litografii, i dziś niezupełnie jasna, budziła chyba jakieś „nieprawomyślne” skojarzenia, skoro zwróciła uwagę carskiej cenzury, podejrzewającej ukrytą symbolikę patriotyczną. Za dowód tego może posłużyć fakt, iż większa liczba egzemplarzy *Melancholii*, przesłana przez artystę z Paryża w końcu listopada 1861 r. Ksaweremu Norwidowi, bratu poety, została przez cenzurę zatrzymana i, co gorsze, pod najsurowszymi karami zabroniono nie tylko publicznie sprzedawać tę rycinę, ale nawet prywatnie ją rozpowszechniać⁷⁰. Pozostałych sto odbitek (w tym być może zwroty ze wspomnianej przesyłki) Norwid ofiarował w Paryżu w połowie grudnia 1861 r. Czartoryskim z przeznaczeniem na „wentę polską”, organizowaną przez księżnę Adamową Czartoryską w Hotelu Lambert na cele dobroczynne⁷¹.

Norwid rzadko nawiązywał w swych rycinach do konkretnych postaci historycznych. Do wyjątków należy – wykonana w r. 1863 w dwóch wersjach – akwaforta przedstawiająca Lodovica Sforzę (1452–1508), księcia Mediolanu, zwanego z powodu smagłej cery „Il Moro” (Maur). Lodovico został ukazany jako więzień Ludwika XII na zamku w Loches, gdzie zresztą dokonał żywota⁷². Stąd tytuły obu wersji: *Sforza w więzieniu* (zwana także *Le Prisonnier*) i *Męczennik (Le Martyr)*.

Wersja I (zob. il. 19)⁷³ – *Sforza w więzieniu* (ok. 1863) – to portret księcia⁷⁴ w półpostaci, zwróconego 3/4 w prawo. Lewą ręką zdaje się odgarniać z czoła

⁶⁹ „Muzyka w ogólnym, obiektywnym sensie odnosi się niejako do wszystkiego, do Boga i stworzeń, bezcielesnych i cielesnych, niebiańskich i ludzkich, do nauk teoretycznych i praktycznych” – Jakub z Liège. *Speculum musicae* – cyt. za: Tatarakiewicz, jw. s. 159.

⁷⁰ List do Mariana Sokołowskiego [z 7 grudnia 1861] – por. PWSz 8, 456 poz. 376. Zdeorientowany Ksawery Norwid tak pisał do brata 30 listopada 1861 r.: „Sztach 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 sprzedawać ani rozdawać nie będę. Dopytywałem się artystów, Twych znajomych, jakie jest znaczenie rysunku tego, w którym rzeczywiście nic przeciwnego miejscowym przepisom dopatrzeć nie można. Odpowiedziano mi, że to znaczy *Samotność*, co zresztą wyraz *Solo* potwierdza [...]” – zob. PWSz 8, 575–576. Nieznane są dalsze losy tej przesyłki; możliwe, że wróciła do Paryża.

⁷¹ List do Władysława Czartoryskiego [z poł. grudnia 1861] – por. PWSz 8, 458 poz. 378. Zob. też *CN, przewodnik* s. 93, 323 poz. 217.

⁷² Ludwik XII, roszcząc sobie prawa do Mediolanu, zdobył księstwo w r. 1499 i wygnął Sforzę. Lodovico dwukrotnie zdobywał Mediolan, za drugim razem przy pomocy Szwajcarów, którzy dopuścili się zdrady. Księcia ujęto i odesłano do Francji. Był on protektorem Leonarda da Vinci i Donata Bramantego.

⁷³ Sygn.: *C. NORWID*, wym. 92 x 75 mm (komp.). Por. *CN, przewodnik* s. 232, 323–324 poz. 218 (repr. tamże).

⁷⁴ Nie jest to wyimaginowany przez Norwida wizerunek Sforzy, gdyż jego rysy wykazują pewną zbieżność np. z profilowym, miniaturowym portretem księcia w zbroi anonimowego autorstwa (może Ambrogio de Predis?), przechowywanym w Biblioteca Trivulziana w Mediolanie

rozwichrzone włosy, prawą – o kościstych palcach – jakby przytrzymuje fałdy szkicowo zaznaczonych szat. Na lewym przedramieniu widać obręcz, z której zwisają kajdany. Długie włosy są w nieładzie, a w twarzy uderzają marsowo ściągnięte brwi nad wyrazistymi oczami oraz usta w bolesnym grymasie. Więzienną celę symbolizuje małe zakratowane okienko w tle. Unikatowy egzemplarz tej akwaforty znajdował się w osobistym albumie artystycznym Norwida i zaginął po zgonie Aleksandra Dybowskiego⁷⁵. Dzisiaj znamy ją tylko z fotografii zachowanej w zbiorach Zenona Przesmyckiego⁷⁶.

Wersja II, zatytułowana *Męczennik* (zob. il. 20)⁷⁷, jest bardziej precyzyjnie opracowana od poprzedniej, lecz cechuje ją mniejsza ekspresja. Twarz Lodovica ma zupełnie inny wyraz i wydaje się bardziej pełna, nie tak wynędzniała; fryzura sprawia wrażenie starannie ułożonej; z lewego przedramienia zniknęła obręcz z łańcuchem. Szaty zaznaczone są wyraźniej, podobnie jak i okienko w tle. Ponadto w prawym górnym narożu kompozycji, w tle, znalazł się ozdobny, półkolisty napis MARTYR oraz monogram wiązany XP. Cienka, nerwowa kreska, miejscami silniej trawiona, wyretuszowana jest dodatkowo suchą igłą.

Z tego samego 1863 r. pochodzi *Pythia* (zob. il. 21), akwaforta o tematyce zaczerpniętej ze starożytności⁷⁸. Przedstawiona na kompozycji Pytia Delficka – kapłanka boga Apollina – zdaje się być pogrążona w ekstazie. Widoczna w

por. M. A. Gukovskij, *Leonardo da Vinci. Tworčeskaja biografija*. Moskwa 1967 s. 69 repr. il. 30. Por. także anonimowy obraz, tzw. *Pala Sforzesca* (1495), na którym Lodovico II Moro z rodziną prezentowany jest Madonnie i Dzieciątku (Galeria Brera w Mediolanie) – por. K. Clark, *Leonardo da Vinci*. Warszawa 1964 s. 57. Wiadomo również, że Leonardo w pierwszych latach swojego pobytu w Mediolanie namalował nie zachowany dziś portret Lodovica – zob. Clark, jw. s. 46.

⁷⁵ CN, *przewodnik* s. 149, 324 poz. 218. Była to odbitka w tonacji brązowej na białym, grubym papierze, wym. 104 x 88 mm. Według słów Z. Przesmyckiego „podpisów na akwafortcie ani atrybutów żadnych na tym egzemplarzu – nie ma. W prawym od widza górnym rogu – niewyraźne ślady czegoś wydrapanego. U dołu pośrodku również jakby ślad wydrapanego podpisu. Pod obrazkiem, z lewej od widza strony, wyciśnięta pieczętka znana Norwida: C.NORWID – zachodzi górnym brzegiem na pierwszą rameczkę akwaforty”. Zob. Przesmycki. Materiały k. 7.

⁷⁶ BN Ikonogr. nr inw. F.150, F.359.

⁷⁷ Sygn.: C.NORWID f. 1863, wym. 94 x 86 (komp.). MNW, Gr. Pol. 5076 (dar D. Witke-Jeżewskiego), Gr. Pol. 1879, Gr. Pol. 5075 (dar K. Woźnickiego). Por.: CN, *wystawa* 1946 s. 115–116 poz. 528; *W kręgu rembrandtowskiej tradycji* s. 92 poz. 354; CN, *przewodnik* s. 232, 324 poz. 219 (repr. tamże). W czerwcu 1872 r. Norwid nie dysponował już ani jedną odbitką *Męczennika* i musiał ją sobie kupować w redakcji „L'Artiste” – por. list do Bronisława Zaleskiego z [12] czerwca 1872 r. – PWSz 9, 512 poz. 809

⁷⁸ Sygn.: C.NORWID f. 186 [3], wym. 126 x 113 mm. MNW, Gr. Pol. 5074 (dar D. Witke-Jeżewskiego), Gr. Pol. 1878 i Gr. Pol. 5073 (oba z daru K. Woźnickiego). Por.: CN, *wystawa* 1946 s. 115 poz. 527; *W kręgu rembrandtowskiej tradycji* s. 91 poz. 353; CN, *przewodnik* s. 232, 325 poz. 220 (repr. tamże). W BN Ikonogr. Przesm. znajduje się fotografia tej ryciny – nr inw. F. 360.

półpostaci, wznosi prawą rękę nad głową; szeroko rozstawione kościste palce lewej dłoni przypominają nieco szpony. Włosy spadają w puklach na ramiona, skłębione draperie wskazują na gwałtowny ruch. Wyrazista jest również twarz Pytii: pociągła, o wystających kościach policzkowych, ostro zarysowanych brwiach i wzniesionych w górę oczach, o ustach otwartych jakby w okrzyku. Ciemne tło jest właściwie nie określone, tylko z prawego górnego naroża pada na kapłankę snop światła, wydobywając z mroku twarz i ręce. W lewym górnym rogu, ukryty w cieniu, widnieje ozdobny napis: ΠΥΘΙΑ. Biegnące w różnych kierunkach gęste szrafowanie daje w efekcie miękkie, aksamitne plamy. Niektóre partie ryciny są w ogóle nie tknięte igłą (fragmenty obu dłoni, szczyt lewego policzka), tworząc niewielkie białe pola skupiające światło.

W podobnym stylu utrzymana jest późniejsza o rok (1864) *Sybilla* (zob. il. 22), być może ta najstynniejsza – Kumańska⁷⁹. Sygnowany rysunek Norwida do tej akwaforty wykonany piórkiem, tuszem, lekko lawowany sepią, powstał wcześniej, bo w r. 1856⁸⁰. Wieszcza w postaci starej kobiety wspartej na sękatą łasce siedzi na tle muru. Jej pobrużdżoną twarz ocienia grube velum; lewa ręka spoczywa na kolanach. Padające z prawej strony z nieznanego źródła światło rozjaśnia postać wróżki, spękany mur w tle (na którym widnieje sygnatura artysty), a także ziemię u jej stóp, gdzie Norwid umieścił napis tytułowy SIBILLA. Według Zenona Przesmyckiego postać Sybilli na akwafortcie miała być „[...] wynioślejsza niż na rysunku, bez zgarbień, bardziej dobrodusznna, a więcej mocy mająca”⁸¹.

Trzy omówione wyżej akwaforty – tzn. *Męczennik*, *Pythia* i *Sybilla* – udało się Norwidowi wystawić w r. 1865 w Nîmes w tamtejszym muzeum, urzędowym w starożytnej świątyni Diany u stóp Mont-Cavalier⁸². Jego prace rytownicze zostały tam przychylnie przyjęte, o czym pisemnie zawiadomił artystę mer miasta⁸³. Na początku marca 1866 r. Norwid zaproponował je redakcji paryskiego czasopisma „L'Artiste” w celu zamieszczenia w formie dodatku do każdego miesięcznego numeru⁸⁴. Płyty miedziorytnicze, „aciaryzowane” (zapewne

⁷⁹ Akwaforta, sucha igła, sygn. dwukrotnie: *CNorwid 1863* i *CNORWID f. 1864* (w obu sygnaturach CN – monogr. wiąz.), wym. 136 x 84 mm. MNW, Gr. Pol. 1877 (dar K. Woźnickiego), Gr. Pol. 5038 (dar D. Witke-Jeżewskiego). Por.: *CN, wystawa 1946* s. 116 poz. 529; *W kręgu rembrandtowskiej tradycji* s. 92 poz. 355; *CN, przewodnik* s. 232, 325 poz. 221 (repr. tamże).

⁸⁰ Rysunek na gładkim białym papierze, wym. 107 x 62 mm, naklejony na nieco większą kartę papieru, sygn. i dat.: *C. Norwid 1856*. Znajdował się w wielokrotnie cytowanym albumie należącym do Aleksandra Dybowskiego – por. Przesmycki. Materiały k. 6.

⁸¹ Tamże.

⁸² *CN, przewodnik* s. 103, 324–325.

⁸³ Donosił o tym Norwid z satysfakcją Joannie Kuczyńskiej [10 stycznia 1866] – por. PWSz 9, 206 poz. 523.

⁸⁴ *CN, przewodnik* s. 324 poz. 219.

pokryte warstewką stali dla uzyskania większej liczby odbitek), miały – według kontraktu – pozostać własnością poety⁸⁵. Jakkolwiek oferta Norwida została przyjęta⁸⁶, to jednak odbitki ukazały się dopiero po dwóch latach (luty–marzec 1868), w dodatku z pominięciem *Pythii*⁸⁷.

To niedopatrzenie wydawcy zrekompensowała Norwidowi w dwójnasób krytyka francuska, porównując jego twórczość graficzną do dzieł Dürera, Leonarda da Vinci i Rembrandta. Wypowiedź anonimowego redaktora „L’Artiste”, z pewnością bardziej kurtuazyjna i przesadna aniżeli prawdziwa, została przyjęta przez poetę z ogromną dumą i satysfakcją. Norwid cieszył się jak dziecko oficjalnym uznaniem swojej sztuki rytowniczej (zwłaszcza że zdarzyło się to po raz pierwszy), toteż chętnie pisał o tym kilkakrotnie do swoich przyjaciół⁸⁸. W tej sytuacji należy mu wybaczyć pewien brak krytycyzmu w stosunku do własnej twórczości artystycznej.

⁸⁵ List do Bronisława Zaleskiego [z ok. 23 września 1868] – por. PWsz 9, 366 poz. 662.

⁸⁶ Zob. uprzejmy list administratora P. Delbanse’a, datowany 12 marca 1866 r. – PWsz 9, 577. Norwid skwitował ten fakt w liście do Leonarda Chodźki [z 2 czerwca 1866]: „Pozostaje mi parę złamanych ołówków i zardzewiałych ryłców. Oto i wszystko” – por. PWsz 9, 226 poz. 541. Zob. też *CN, przewodnik* s. 104.

⁸⁷ *Sybilla* była pierwszą akwafortą Norwida opublikowaną jako osobny dodatek do „L’Artiste”. Ukazała się w numerze lutowym 1868 r. pt. *Figure de caractère*. Drugą był *Męczennik* (w numerze marcowym), opatrzony niewłaściwie tytułem z pierwszej wersji: *Le Prisonnier*. Por. *CN, przewodnik* s. 324–325 poz. 219–221. Norwid był pewien, że *Pythia* ukaże się w numerze kwietniowym – por. jego listy do Ludwika Nabelaka ([z lata? 1868]. PWsz 9, 359 poz. 656) i Bronisława Zaleskiego – ([z ok. 23 września 1868]. PWsz 9, 366 poz. 662). Jedną z odbitek ryciny poeta miał kupić za 2 sous od ulicznego antykwariusza – zob. *CN, przewodnik* s. 325 poz. 220.

⁸⁸ Listy do: Łucji Rautenstrauchowej [z lutego 1868] (PWsz 9, 345 poz. 643); do Augusta Cieszkowskiego [z lipca 1868] („I krytyka francuska po pierwszy raz postawiła nazwisko Polaka w jednym wierszu z Leonardem da Vinci, Dürerem i Rembrandtem [...] – PWsz 9, 351 poz. 649); do Michała Kleczkowskiego z 12 lipca 1868 r. (PWsz 9, 352–353 poz. 650); do Ludwika Nabelaka [z lata? w każdym razie po marcu 1868] (PWsz 9, 359 poz. 656 – zob. poprawka wydawcy w PWsz 11, 256); do Bronisława Zaleskiego [z 5 września 1868] („[...] są to prace Polaka, którego utwory krytyka Francuzów (nie znanych przezeń osobiście) odnosi do Alberta Dürera i Leonarda da Vinci... Wyznam Ci, że dobrze robi – tak być powinno” – PWsz 9, 360 poz. 657); do Joanny Kuczyńskiej [z ok. 25 października 1868] („Po pierwszy raz zobaczyłem nazwisko polskie (moje) w jednym wierszu drukowane z powyższymi wielkimi imionami” – PWsz 9, 373 poz. 668). Por. też *CN, przewodnik* s. 109. W r. 1868 powstał w Paryżu wiersz Norwida pt. [*Recepta moich dzieł sztuki*] (zob. PWsz 2, 184), mający niewątpliwie związek z głosem krytyki francuskiej:

Un peu de Leonard da Vinci.

Un peu de Rembrandt.

Un peu d’Albert Dürer.

Un ultramontain.

Un Voltaire!...

Na wiosennym Salonie paryskim na Polach Elizejskich w maju 1868 r. Norwid wystawił swoją najnowszą akwafortę (1867) pt. *Muzyk niepotrzebny* (*Le Musicien inutile*) – zob. il. 23⁸⁹. Fakt ten sprawił artyście wielką radość, o czym donosił Augustowi Cieszkowskiemu⁹⁰. Treść ryciny tak opisał w swej [*Autobiografii artystycznej*]: „*Skrzypek niepotrzebny* [...], nastrajający swoje skrzypki w karczmie – ale cała ta karczma już najzarliwiej tańczy bez muzyki, wywróciwszy świece [...]”⁹¹.

Istotnie, to niewielkie wnętrze o niskim pułapie aż się trzęsie od zawrotnych hołubców. Trzy pary splecionych w uścisku muskularnych tancerzy wirują zapięta, nie zwracając na nic innego uwagi. Przewraca się drewniana ława, spada naczynie i lichtarz ze świecą; gwałtowny ruch podkreśla też ożywiona gestykulacja i rozwiane szaty. W głębi izby widnieje duże, zamknięte łukiem koszowym, przeszklone okno, zza którego wзира kula słoneczna. Promienie zachodzącego słońca, zaznaczone w kompozycji diagonalnymi liniami, kładą się na masywne postacie tańczących. Na pierwszym planie, z lewej strony ryciny, siedzi młody skrzypek, który trzyma w lewej ręce smyczek i skrzypce, a prawą je stroi. Zwrócony w stronę rozbawionych par, odwraca od nich twarz; dostrzega się na niej wyraz zniechęcenia, a nawet dezaprobaty. Jest tu on osobą zbędną i wie o tym.

I w tym przypadku znów powraca u Norwida motyw muzyczny. Co więcej, rysy twarzy muzykanta wykazują zaskakujące podobieństwo do młodego Norwida, o czym można się przekonać, porównując jego rysunkowe wczesne autoportrety z lat czterdziestych⁹².

Jeśli rzeczywiście *Le Musicien inutile* jest ukrytym autoportretem poety, wymowa ryciny jest o wiele głębsza od interpretacji zawartej w [*Autobiografii artystycznej*]. Niestety, znów pozostają jedynie domysły: być może, jest to reakcja Norwida na niepowodzenia, jakie spotkały go w tymże 1867 r.⁹³, a

⁸⁹ Sygn. u dołu, mniej więcej pośrodku: *CNorwid f. 1867*. Wym. 285 x 382 mm. MNK Oddz. Czart. Gab. Ryc. nr inw. R.9229 – na dolnym marginesie ołówkowy autograf Norwida: „*Le musicien inutile dess. et grav. à l'eau forte par CNorwid 1867*”. Por.: *CN, wystawa 1946* s. 116 poz. 530; J. Banach. *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*. T. 2: *Grafika i rysunek*. Kraków 1962 repr. il. 116; *CN, przewodnik* s. 109. 232, 325–326 poz. 222 (repr. tamże).

⁹⁰ „[...] a Francja dała mi *au moins un escalier et une porte d'honneur au Palais des Champs Elysées* – list [z lipca 1868] – por. *PWsz* 9, 351 poz. 649.

Por. *PWsz* 6, 559.

⁹² Np. autoportret „florencin” z r. 1843 (*CN, przewodnik* s. 303 poz. 120, repr. tamże); dwa autoportrety „berlińskie” z r. 1845/46 (*CN, przewodnik* s. 304 poz. 124 i 125, repr. tamże). Warto również zwrócić uwagę na fakt, iż na innym rysunku Norwida, przedstawiającym profile artysty oraz jego ojca (1845–1846), widnieje postać grającego skrzypka – por. *CN, przewodnik* s. 303 poz. 119 (repr. tamże).

⁹³ Np. uszczypliwe uwagi J. I. Kraszewskiego o pomysłach Norwida „rzucanych od niechcenia na papier” lub o jego naturze „nie nawykłej przez długie lata do żadnego woli hamulca”; katastrofa finansowa artysty w połowie października; ostra polemika Norwida z K. Ru-

może na brak zainteresowania współczesnych całą jego twórczością, głównie poetycką.

Muzyk niepotrzebny to największa wymiarami rycina Norwida. Artysta zdołał ją odbić tylko w jednym egzemplarzu, ponieważ blacha akwafortowa wkrótce potem pękła i była już niezdatna do dalszego użytku. Tę jedyną odbitkę, wystawioną na majowej ekspozycji, rytownik ofiarował we wrześniu 1868 r. – za pośrednictwem Bronisława Zaleskiego – Władysławowi Czartoryskiemu, traktując to jako wyraz wdzięczności za jego pomoc finansową⁹⁴.

Rok 1871, spędzony jak poprzednie lata w Paryżu, był ciężki dla poety. Oblężenie i bombardowanie miasta przez Prusaków, a następnie okres Komuny i wkroczenie wersalczyków – wszystko to stworzyło warunki wybitnie niesprzyjające normalnej pracy artystycznej. Norwid borykał się z finansami; za wykonanie jednej akwaforty o formacie 110 x 73 mm, której musiał poświęcić trzy tygodnie, żądał obecnie 65 franków, z tym że nabywca dostawał blachę i „egzemplarz wzorowy”⁹⁵. Nie wiadomo przy tym, na czyje zamówienie powstała w tymże roku ostatnia rycina poety – akwaforta pt. *Dialog zmartych* (zob. il. 24 i 25).

Tematycznie stanowi ona graficzny odpowiednik wcześniejszych, poetyckich „dialogów cieni”, a mianowicie Napoleona z Kolumny Vendôme z Juliuszem Cezarem⁹⁶ oraz Byrona z Rafaeliem⁹⁷. Tym razem sztych ilustruje rozmowę Rembrandta z Fidiaszem⁹⁸ na temat tego, co – według własnych słów autora – jest trudniejsze w sztuce współczesnej⁹⁹.

Rembrandt i Fidiasz idą obok siebie, ujęci na wprost; malarz nieznacznie wysuwa się przed rzeźbiarza. Ich stroje niezupełnie odpowiadają realiom histo-

prechem i Zaleskim w sprawie wiersza-ulotki pt. *Encyklika-Oblężonego* – por. *CN, przewodnik* s. 107–108.

⁹⁴ List do Bronisława Zaleskiego [z 9 września 1868] – por. *PWsz* 9, 361 poz. 658, s. 611.

⁹⁵ List do Bronisława Zaleskiego [z grudnia 1871 – stycznia 1872] por. *PWsz* 9, 500 poz. 795, s. 654.

⁹⁶ Wiersz Norwida *Vendôme*, powstały w Paryżu w latach 1849–1852 – por. *PWsz* 1, 108–112.

⁹⁷ Wiersz Norwida *Rozmowa umartych* (Paryż 1857) – por. *PWsz* 1, 278–282. Zob. też przypis 27.

⁹⁸ Akwaforta, sucha igła, sygn. lewy bok pionowo: *CNORWID (CN – monogr. wiąz.) f. 1871*. wym. 170 x 125 mm. BN Ikonogr. Przesm. nr inw. G. 4409, G. 4411, G. 4412 (stany różne). Na egzemplarzu G. 4411 na dolnym marginesie odręczna adnotacja ołówkowa artysty: „WP. Wagnerom C.N.”; MNK Oddz. Czart. Gab. Ryc. nr inw. R.9228. Por.: *Pamiętnik wystawy [...] ze zb. Dominika Witke-Jeżewskiego* s. 59 poz. 557; *Cypryana Norwida antologia* repr. na s. 11; *CN, wystawa* 1946 s. 116 poz. 531; S. Heiland, H. Lüdecke. *Rembrandt und die Nachwelt*. Leipzig 1960 s. 117 il. 42 b. Za wskazanie mi tej pozycji uprzejmie dziękuję Panu Profesorowi A. Ryszkiewiczowi; *W kręgu rembrandtowskiej tradycji* s. 92 poz. 356 il. 24; *Romantyzm i romantyczność* poz. 153 il. 30; *CN, przewodnik* s. 122, 126, 232, 326 poz. 223 (repr. tamże).

⁹⁹ List do Władysława Czartoryskiego [z lutego 1872] – por. *PWsz* 9, 507 poz. 801.

rycznym. Holender (z lewej), w berecie na głowie, ubrany w luźną szatę ze stojącym przy szyi kołnierzem, w lekko bufiaste spodnie oraz trzewiki, trzymając w prawej ręce arkusz papieru (rycinę?), na który kieruje wzrok. Lewą dłonią podtrzymuje fałdy płaszcza. Fidiasz nosi lekko udrapowany ubiór, mało przypominający strój antyczny. Tło jest nieokreślone, nieważne; jedynie pod stopami obu postaci rysuje się gałąź laurowa, widoczna dobrze w jednym z wcześniejszych stanów ryciny¹⁰⁰. Ów wawrzyn odnosi się zarówno do boskiego realizmu (le réalisme-divin), symbolizowanego tu przez Rembrandta, jak i do boskiego idealizmu (l'idéalisme-divin), prezentowanego przez genialnego Greka¹⁰¹.

W lutym 1872 r. poeta odbił trzy egzemplarze *Dialogu zmarłych*. Jeden, „artystycznie-odbity”, ofiarował Bronisławowi Zaleskiemu, dwa pozostałe „odbicia handlowe” sprezentował księciu Władysławowi Czartoryskiemu i jego niedawno poślubionej małżonce, Małgorzacie Orleańskiej¹⁰². Dodatkowo jeden egzemplarz ryciny posłał Norwid w początku kwietnia 1874 r. do Londynu swemu dawnemu znajomemu, K. Kirkpatrickowi, który wyrażając podziękowania w obszernym liście, dopatrywał się w obliczu Rembrandta rysów Norwida¹⁰³.

Jak już wspomniano, *Dialog zmarłych* był ostatnim sztychem poety, zamykającym definitywnie jego oeuvre rytownicze. Zamierzony przez artystę wyjazd (styczeń 1877) do Florencji, do miasta młodzieńczych studiów i wspomnień, spalił na panewce. W lutym tego roku Norwid zamieszkał w małej celi paryskiego Zakładu św. Kazimierza, gdzie przeżył jeszcze pięć lat, tworząc wiersze, nowele i rysunki, ale już nie rytując.

Należy jeszcze w kilku słowach wspomnieć o tych rysunkach artysty, które zostały przeniesione na blachę miedzianą bądź klocek drzeworytniczy przez innych, często obcych rytowników. Przeważnie – chociaż nie zawsze – działa się to za wiedzą i zgodą Norwida.

Chronologicznie najwcześniejszy jest prawdopodobnie rysunek ołówkiem pt. *Wanda* (1850), wykonany wprost na kločku dla rytownika¹⁰⁴. Rok później

¹⁰⁰ Egzemplarz z MNK Oddz. Czart. (zob. przypis 98). Na egzemplarzach z BN gałąź ta jest prawie niewidoczna, ukryta pod szrafowaniem. Różnice między poszczególnymi stanami dotyczą głównie odmiennego krzyżowania linii w partii tła oraz napisu: „DIALOGUE DES MORTS REMBRANDT PHIDIAS i DIALOGUE DES MORTS Rembrandt-Phidias.”

¹⁰¹ List do Władysława Czartoryskiego [z lutego 1872] – por. PWsz 9, 507 poz. 801.

¹⁰² Za odbicia „handlowe” Norwid liczył zwykle po 5 franków („[...] (drogo! ale to nie moja wina, bo wiele odbijać nie mogę)”) – por. list do Bronisława Zaleskiego [z lutego 1872] – PWsz 9, 506 poz. 800, s. 656. Por. też: list do Władysława Czartoryskiego [z lutego 1872] – PWsz 9, 507 poz. 801; CN, *przewodnik* s. 122.

¹⁰³ „Rembrandt vous ressemble, et son sourire dédaigneux et moqueur a dû être copié du votre” – por. list K. Kirkpatricka do Norwida z 6 kwietnia 1874 r. PWsz 9, 656. Zob. też CN, *przewodnik* s. 126. J. W. Gomulicki dopatruje się rysów Norwida raczej w twarzy Fidiasza i sugeruje tu pomyłkę Kirkpatricka – CN, *przewodnik*, jw.

¹⁰⁴ CN, *przewodnik* s. 229.

(1851) poeta sporządził, na prośbę generałowej Marii Dziekońskiej i bratanicy jej męża, Michaliny, ilustrację pt. *Kordecki na wałach Częstochowy* do książki Eustachego Iwanowskiego (pseud. Eustachy Helleniusz) *Matka Boska na Jasnej Górze Częstochowskiej, Królowa Korony Polskiej. Pamiątka z pielgrzymki odbytej w R. P. 1848*, wydanej w r. 1852 w Paryżu pod firmą Księgarni Polskiej¹⁰⁵. Drzeworyt cięty w Paryżu przez Jean (Louis Joseph Camille) Lacoste'a Starszego zyskał uznanie Norwida¹⁰⁶.

O ile francuski rytownik lojalnie umieścił na sztychu nazwisko Norwida jako twórcę pierwowzoru, to nie uczynili tego nieuczciwi graficy nowojorscy, przenoszący jego liczn. rysunki na klocki drzeworytne. Idzie tu o przygotowywane w 1853 r. materiały ilustracyjne do obszernej okolicznościowej publikacji albumowej, zawierającej opis i podobizny najważniejszych eksponatów, pokazanych na Wystawie Powszechnej w Nowym Jorku¹⁰⁷. Norwidowi, przebywającemu wówczas w tym mieście, udało się dostać do pracowni graficznej Karola Emila Doeplera, gdzie wybierał i odrysowywał eksponaty najbardziej zasługujące na reprodukcję¹⁰⁸. Monogram Norwidowski CN znalazł się jedynie trzy razy na blisko pięćset drzeworytów zamieszczonych w albumie. W pozostałych przypadkach ani razu nie umieszczono go tam, gdzie na pewno powinien figurować¹⁰⁹. Rytownicy nowojorscy (m.in. John William Orr, W. Roberts, H. Jewitt, N. Levy, Leslie-Hooper) w trosce o eksponowanie własnych nazwisk celowo opuszczali sygnaturę Norwida, w wyniku czego zaistniały daleko idące trudności w identyfikacji rysunków poety.

W r. 1855 Józef Bogdan Dziekoński wykonał w miedziorycie winiętą okładkową do pierwszej edycji zbioru poetyckiego T. Lenartowicza *Lirenka* (Poznań 1855) według rysunku Cypriana Kamila, co zostało zresztą podkreślone w sygnaturze: „Przerysował z poezji NORWID” (zob. il. 26)¹¹⁰. Pozostałe rysunki

Por.: *CN, wystawa* 1946 s. 116–117 poz. 533; Gomulicki. *Liryka i druk* s. 27 poz. 36; *CN, przewodnik* s. 229, 248 poz. 36; s. 326–327 poz. 224 (repr. tamże).

¹⁰⁶ „*Obrona Częstochowy* już wryta – prosilem Jełowickiego, aby starannie, wedle podanych ostrzeżeń, odbito [...], bo jest to pierwszy do czegoś podobny drzeworyt polski; przynajmniej Francuzom artystom bardzo się podobał” – list do Józefa Bohdana Zaleskiego [z 1 sierpnia 1851] – por. *PWsz* 8, 136 poz. 122. BN Ikonogr. Przesm. nr inw. G.4406, G.4407, G.4416.

¹⁰⁷ *The World of Science, Art and Industry Illustrated from Examples in the New York Exhibition, 1853–1854*. New York 1854. Jedyny egzemplarz w Polsce w BN Ikonogr. nr inw. A.4709/G.XIX/III-318.

¹⁰⁸ Najobszerniej informuje o tym artykuł A. Janty pt. *Na tropach Norwida w Ameryce*. W: *Norwid żywy*. Londyn 1962 s. 71–85. Por. też: Gomulicki. *Liryka i druk* s. 27 poz. 37; *CN, przewodnik* s. 74, 248 poz. 37; s. 327–329 poz. 226–227 (repr. tamże).

¹⁰⁹ Zgodnie z tym, co napisał sam Norwid w swojej [*Autobiografii artystycznej*] – por. *PWsz* 6, 559.

¹¹⁰ Por.: Kraszewski. *Catalogue* s. 177; *CN, wystawa* 1946 s. 117–118 poz. 538; Gomulicki. *Liryka i druk* s. 28 poz. 38; *CN, przewodnik* s. 79, 230, 248 poz. 38; s. 327 poz. 225 (repr. tamże). Norwidowy rysunek „Złotego kubka” istotnie odpowiada poetyckiemu opisowi Lenartowicza. Egzemplarz w MNW Gab. Ryc. nr inw. 4285.



19. *Sforza w więzieniu (Le Prisonnier)* – wersja I



20. *Męczennik (Le Martyr)* – wersja II



21. *Pythia*



22. *Sybilla*



23. *Muzyk niepotrzebny (Le Musicien inutile)*



DIALOGUE · DES · MORTS ✻ REMBRANDT · PHIDIAS

24. *Dialog zmarłych* (stan wcześniejszy)



25. Dialog zmarłych (stan późniejszy)

LIRENKA

Teofila
Lenartowicza.



ZŁOTY KUBEK

rył. JBD.

poety – *Zoilus* (1841), *Mecenas otoczony klientami* (nie zachowany, 1860) i *Lokaj spanoszony* – ukazały się w drzeworycie w warszawskim „Tygodniku Ilustrowanym” w latach 1860, 1861 i 1862¹¹¹. Zamieszczenie *Zoilusa* na łamach czasopisma bez wiedzy Norwida wywołało list poety, urażonego tą bezceremonialnością, do redaktorów Kazimierza Władysława Wójcickiego i Ludwika Jenikego¹¹².

*

Charakteryzując twórczość graficzną Cypriana Norwida, trzeba mieć na względzie, iż był on – z racji swoich zainteresowań – niejako homo universalis w zamkniętym i bardzo swoistym środowisku polskiej emigracji. Był bowiem poetą i prozaikiem, malarzem, rysownikiem i sztycharzem, uprawiał rzeźbiarstwo, projektował rozmaite wyroby złotnicze, przejawiał także talent do muzyki i języków obcych. Ta wszechstronność zainteresowań wyżywała zarówno z prozaicznej potrzeby zapewnienia sobie podstaw egzystencji, jak też z usposobienia artysty. Według źródeł jego współczesnych Norwid z zapałem rzucał się to w jedną, to w drugą dziedzinę, „co miesiąc nad czym innym pracując”, ale „niestałość charakteru nie dozwalała mu zwykle kończyć; ustawał w środku drogi i brał się znowuż do czego innego [...]”¹¹³.

Twórczość rytownicza Norwida pozwala określić go jako peintre-graveura, tzn. rytownika wykonującego swoje prace według własnych kompozycji. Grafika reprodukcyjna, od której zaczął (*Św. Maria Magdalena u stóp Chrystusa, Grzech Pierworodny*), stanowiła w jego drodze artystycznej jedynie epizod i nie odegrała większej roli. Wiadomo zresztą, że w późniejszych latach Norwid niechętnie przenosił na płytę i kamień litograficzny cudze rysunki (*Łapigrosz, Zachwycenie i Błogosławiona*).

W dziełach graficznych autora *Pierścienia Wielkiej-Damy* próżno szukać – w przeciwieństwie do jego prozy i dzieł poetyckich – problematyki współczesnej, a więc zdarzeń (w tym także politycznych) rozgrywających się na oczach Norwida¹¹⁴. Artysta pozostał jakby obojętny nie tylko wobec wypadków mających

¹¹¹ *Zoilus*, sygn.: R.M., napis u dołu: „Rysował Kostrzewski podług oryginalnego szkicu Cypriana Norwida. rytował Muller w drzeworytni Tygodnika”. „Tygodnik Ilustrowany” 1860, 1 półr. – por. CN, wystawa 1946 s. 117 poz. 537; *Mecenas otoczony klientami*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861, 1 półr. s. 36 – por. CN, wystawa 1946 s. 117 poz. 535; L. G r a j e w s k i. *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie polskich XIX i pocz. XX w. (do 1918 r.)*. Warszawa 1972 s. 191 poz. 11061. BN Ikonogr. nr inw. G.53714; *Lokaj spanoszony*. „Tygodnik Ilustrowany” 1862, 1 półr. s. 120 – por. CN, wystawa 1946 s. 117 poz. 536; G r a j e w s k i. *Bibliografia ilustracji* s. 191 poz. 11058. BN Ikonogr. nr inw. G.53715.

¹¹² CN, przewodnik s. 89.

¹¹³ CN, przewodnik s. 36.

¹¹⁴ M.in.: *Bema pamięci żałobny rapsod* (1851), *Czarne kwiaty* (1856), *Do obywatela Johna Brown* (1859), *Fortepian Szopena* (1863), [W sprawie zamachu Berezowskiego]. *Nota* (1867), *Na cześć poległych pod Mentaną* (1867), [Odezwa w sprawie udziału Polaków w wojnie francu-

miejsce w odległej Polsce (powstanie styczniowe), ale dziejących się także w samej Francji (wojna francusko-pruska, Komuna Paryska).

Jest rzeczą znamioną, iż tematy do własnych rycin czerpał najchętniej z Nowego Testamentu (*Nie było dla nich miejsca w gospodzie*, *Św. Józef z Dzieciątkiem*, *Wskrzeszenie Łazarza*, *Modlitwa dziecka*, *Chrystus na krzyżu*, *Zwinstowanie pasterzom*), rzadziej ze starożytności (*Pythia*, *Sybilla*) i historii (*Sforza w więzieniu*, *Męczennik*). Własne utwory poetyckie rzadko też służyły jako inspiracja do sztychów (*Alleluja* – dwie wersje, *Dialog zmarłych*)¹¹⁵. Skłaniał się nieraz ku kompozycjom symbolicznym, o ukrytej treści, niełatwej do odczytania (*Echo ruin*, *Scherzo*, *Solo*, *Muzyk niepotrzebny*). Rzecz ciekawa, że w grafice nie uprawiał wcale portretu i pejzażu jako osobnych genre'ów¹¹⁶, w przeciwieństwie do dzieł rysunkowych i malarskich. O swoich rycinach wyraził się, iż „[...] każda akwaforta moja, osobno wzięta, jest zawsze niepełną wartością – i dopiero ciąg jakikolwiek je objaśnia”¹¹⁷.

Kompozycje figuralne, przeważnie o niewielkich wymiarach, Norwid konstruował na ogół kameralnie, ukazując jedną lub kilka osób. Wyjątkiem jest tu wielofigurowe *Wskrzeszenie Łazarza*. Nieco mniejsza liczba postaci występuje w akwafortach *Nie było dla nich miejsca w gospodzie* oraz *Muzyk niepotrzebny*. W tych trzech ostatnich sztychach szczególnie ostro daje się zauważyć budowanie przez Norwida wnętrza – zamkniętej przestrzeni (jaskinia, izba), w bardzo swoisty i typowy dlań sposób. Mianowicie w oddaniu wnętrza niezbyt konsekwentnie przestrzegał on zasad perspektywy, a same figury kreślił jakby umownie, niezależnie od otaczającego je pomieszczenia, przez co stawało się ono płaskie, bez głębi. Odnosi się wrażenie, jakby poeta miał pewne problemy w osadzaniu figur w przestrzeni zamkniętej; trudności te nie występują natomiast w przypadku ujęcia ludzkiej postaci na tle otwartego krajobrazu, o poprawnie wykreślonej perspektywie (*Alleluja* – dwie wersje, *L'Écho des Ruines*, *Solo*).

Czymś, co jest wspólne dla niemal wszystkich dzieł rytowniczych Norwida – to ich rzadkość. W polskich zbiorach są one reprezentowane z reguły paroma odbitkami, a jakże często spotyka się tylko unikaty (*Św. Maria Magdalena*, *Grzech Pierworodny*, *Chrystus na krzyżu*, *Orzeł na skale*, *Muzyk niepotrzebny*), niektóre w dodatku znane już tylko z fotografii (*Alleluja* – wersja II, *Sforza w więzieniu*). Dwojaki są tego powody: po pierwsze – Norwid nie odbijał ze swoich blach zbyt dużej liczby egzemplarzy, po drugie – los nie obszedł

sko-pruskiej) (1870), [*W pięćdziesiątą rocznicę Powstania Listopadowego*] (1874), [*W rocznicę Powstania Styczniowego* (przemówienie, 1875), [*W pięćdziesiątą rocznicę Powstania Listopadowego*] (1880).

¹¹⁵ J. W. Gomułcki wiąże z ryciną *Alleluja* wiersz *Sfinks* [I] – por. *CN, przewodnik* s. 322 poz. 213.

¹¹⁶ „Nie robię wcale pejzażu” – list do Bronisława Zaleskiego [z grudnia 1871–stycznia 1872] – por. *PWsz* 9, 500 poz. 795.

¹¹⁷ List do Bronisława Zaleskiego [z 12 czerwca 1872] – por. *PWsz* 9, 511 poz. 809.

się łaskawie z tymi płytami miedziorytniczymi. Część z nich uległa zniszczeniu jeszcze za życia artysty, reszta zaginęła.

Twórczość graficzna Norwida powstała wyłącznie na obczyźnie, we Francji. Dzięki indywidualności poety – tak jak i w innych dziedzinach – osiągnął on w rytownictwie własny, całkowicie niezależny styl (artysta rychło wyzwolił się spod wpływów raczej przypadkowego mistrza – Vincenzo della Bruna). Sam z kolei nie miał ani uczniów, ani naśladowców. Jego sztuka rytownicza była bowiem dość hermetyczna i pozostawała w XIX w. po prostu nie znana szerokiego ogółowi. We Francji miał do niej dostęp zaledwie elitarny krąg artystów, przyjaciół i znajomych poety, w mniejszym stopniu kolekcjonerów-Polaków. W Polsce wiedza o niej była chyba jeszcze mniejsza.

Jak współcześni Norwidowi przyjmowali jego grafikę? Prawdopodobnie znacznie lepiej niż poezję. W każdym bądź razie ryciny nie doczekały się lekceważącego i pogardliwego miana „andronów”, jak miało to miejsce w przypadku poematów *Zwolon* i *Promethidion*¹¹⁸. Z drugiej zaś strony nie były ani na tyle łatwe w odbiorze, ani popularne, aby zapewnić ich twórcom choćby dostateczną egzystencję. Równocześnie nie ceniono ich tak wysoko, by mogły stać się przedmiotem żywszego zainteresowania zbieraczy. Norwid-samotnik, nieprzeciętny przecież artysta, nigdy nie był popularny, a nawet modny – także w grafice. Pochlebny głos krytyki francuskiej pozostał właściwie odosobniony, a pozytywne opinie J. I. Kraszewskiego i Anglika K. Kirkpatricka należały do sporadycznych.

Spuścizna graficzna Cypriana Norwida jest całkowicie odrębna i nie mieści się w żadnych schematach. Choć powstała poza Polską, to jednak stanowi w historii naszej grafiki zamknięty i liczący się rozdział, godny przypomnienia w związku z niedawną setną rocznicą śmierci poety.

CYPRIAN NORWID AS A GRAPHIC ARTIST

SUMMARY

Cyprian Norwid is chiefly known as a poet and less well as a painter and graphic artist. His work as an engraver began in the autumn of 1844 in Florence, where he studied for a time at the Academy of Fine Arts. To that period belong two reproductive etchings: *Św. Maria Magdalena u stóp Chrystusa* (*St. Mary Magdalene at the Feet of Jesus*), after a painting by Andrea del Sarto, and *Grzech Pierworodny* (*The Original Sin*) after Raphael's fresco in the Vatican Stanzas. In Paris, where Norwid lived until his death, he made (in 1850) two pictures on New Testament themes: an etching called *Nie było dla nich miejsca w gospodzie* (*There Was No Room for Them at the Inn*) and a soft-ground *Św. Józef z Dzieciątkiem* (*St. Joseph and Child*), both after his own drawings. Before his journey to America (November 1852) the poet etched

¹¹⁸ „*Promethidiony, Zwolony i inne androny!*” – trywialna wypowiedź J. Kłaczki na łamach „*Gońca Polskiego*” 1851 – por. *CN, przewodnik* s. 68.

a multifigural composition called *Wskrzeszenie Łazarza* (*The Resurrection of Lazarus*). After returning to Paris in December 1854 he tried to make a living as a graphic artist. He made further works on New Testament themes and the Gospel parables: *Modlitwa dziecka* (*A Child's Prayer*), 1855, *Chrystus na krzyżu* (*Christ on the Cross*), 1856, both etched, and *Zwiastowanie pasterzom* (*Annunciation to the Shepherds*), 1856, a lithograph. The year 1857 brought an etching known in two versions as *Na cmentarzu* (*In the Graveyard*) or *Alleluja*; it is a symbolic allegorical composition. In the same year Norwid transferred to the lithographic stone, with his own corrections, some rather poor drawings by Artur Bartels, which constitute the sequence *Łapigrosz* (*The Money-grubber*). The effect of this undertaking by the Paris publisher Jan Kazimierz Wilczyński was an album entitled *Łapigrosz. Szkice obyczajowe* (*The Money-grubber. Moral Sketches*). Brought out in 1858, the album contained fifteen plates comprising almost fifty satirical drawings. Norwid was reluctant to etch or lithograph other people's works. In 1860 he made another exception for Antoni Zaleski, whose drawing was the basis of an etched frontispiece for two long poems by Teofil Lenartowicz, *Zachwycenie i Błogosławiona*, published in Poznań in the following year. Norwid's cooperation with the Paris lithographic printing-shop of Saint-Aubin resulted in three lithographs of ambiguous meaning: *Echo ruin* (*Echo of the Ruins*), *Scherzo and Solo*, also known as *Melancholia* (*Melancholy*) – all made in 1861. The next three etchings, *Męczennik* (*Martyr*), *Pythia* and *Sybilla* (*Sibyl*) were displayed in 1865 at an exhibition in the museum of Nîmes. French critics estimated them highly, comparing them to the works of Dürer, Leonardo da Vinci and Rembrandt. The poet's last etching but one, *Muzyk niepotrzebny* (*Musician Not Needed*), 1867, a concealed self-portrait, is a bitter reproach to his contemporaries for understanding neither the artist nor his art. His last engraving is *Dialog zmartych* (*Dialogue of the Dead*), 1871, which represents a conversation of Rembrandt and Phidias; it is a graphic parallel to his earlier poetic dialogues of the shades of Napoleon and Caesar, Byron and Raphael.

Norwid can be described as a *peintre-graveur*, i.e., an engraver who based his works entirely on his own drawings, for reproduction played no major role in his art. In his engravings Norwid seems to have remained indifferent to the important political events that he witnessed. He found his subjects mostly in the New Testament and occasionally in the Antiquity. It is notable that he engraved no portraits or landscapes in the strict sense. He had an inclination to symbolic compositions of hidden, indeterminate meaning, usually with just one or two figures; multi-figural scenes are rare.

Norwid's engravings are a rarity. They were usually printed in a small number of copies and occasionally just once. Only a few prints have come down to us, and the copper plates are lost. Norwid's graphic art is unique and does not fit into any schemata. Although it was created outside Poland, it constitutes a major closed chapter of the history of Polish art.

Transl. Adam Pasicki