

ŁUCJA KONDRATOWICZ

CYPRIAN NORWID – RZEŹBIARZ
SZKIC INFORMACYJNY

Norwid nazywając siebie „sztukmistrem” twierdził, że równie swobodnie może wypowiedzieć się w dziele rzeźbiarskim jak w malarstwie, rysunku, poezji. Obraz Norwida „sztukmistrza” wyziera z rozsyłanego przez artystę do znajomych „informatora” reklamującego jego umiejętności plastyczne (1868)¹, a także z przeznaczonej do opublikowania [*Autobiografii artystycznej*] (1872)². Kilkakrotnie jednak Norwid, mówiąc o swoich zainteresowaniach, twórczość rzeźbiarską wymieniał na pierwszym miejscu. Pisał w 1850 r.:

Podobało się Panu Bogu, że jak rzeźbiarz, malarz, pisarz stanąłem tam, gdzie zwykle człowiek kończy, a społeczeństwo rozpoczyna³.

Podobnie informował o sobie w 1867 r.: „[...] uczył się rzeźby, malarstwa, sztycharstwa [...]”⁴, i w 1868 r.: „Jest rzeźbiarzem, malarzem, sztycharzem swoich dzieł...”⁵

Trudno dziś osądzić, co kryje się za tymi deklaracjami: przypadkowość sformułowania czy nie znany nam rzeźbiarski dorobek.

Za rzeźbiarza uważało Norwida wielu jego znajomych i przyjaciół. Wacław Szymanowski tak wspomina Norwida z wczesnego, warszawskiego okresu:

[...] oprócz talentu do poezji miał także talent do rzeźbiarstwa⁶.

¹ List do Augusta Cieszkowskiego [z lipca 1868 r.]. W: C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 9: *Listy. 1867–1872*. Warszawa 1971 s. 350–353 (dalej cyt. PWSz z odwołaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, dalsze – strony); K. Wyka. *Wędrowny sztukmistrz*. „Twórczość” 2:1946 nr 10 s. 129–132.

² C. Norwid. [*Autobiografia artystyczna*]. PWSz 6: *Proza. Część pierwsza*. Warszawa 1971 s. 556–557; *Metryki i objaśnienia*. PWSz 7: *Proza. Część druga*. Warszawa 1973 s. 612.

³ List do Władysława Bentkowskiego [z ok. 25 lipca 1850 r.]. PWSz 8: *Listy. 1839–1861*. Warszawa 1971 s. 100.

⁴ List do Wojciecha Cybulskiego z [9 stycznia] 1867 r. PWSz 9, 273.

⁵ *Korespondencja i sprostowania*. PWSz 6, 606.

⁶ W. Szymanowski, A. Niewiarowski. *Wspomnienia o cyganerii warszawskiej*. Oprac. J. W. Gomulicki. Warszawa 1946 s. 183, 531.

Ludwik Orpiszewski w 1844 r., tuż po przyjeździe Norwida do Rzymu, relacjonuje:

[...] oprócz pióra miał wielki talent rysunku, przyjechał więc uczyć się rzeźby⁷.

Lucjan Siemieński we wspomnieniach dotyczących 1846 r. pisze:

Zdarzyło mi się przed kilkunastoma laty w ojczyźnie Van Eycków i Rubensa przebywać często w towarzystwie ziomka [tj. Norwida – przyp. Ł. K.] oddającego się malarstwu, rzeźbie, poezji⁸.

Stanisław Egbert Koźmian omawiając środowisko artystów polskich w Rzymie w 1847 r. informuje o Norwidzie:

Beletrysta, krytyk, poeta, rzeźbiarz, rysownik, malarz⁹.

Michał Budzyński wspomina artystę z 1848 r.:

Rzeźbiarz i poeta, udał się do Rzymu znakomicie ukształcony, skromny i cichy, a w pobożnym katolicyzmie czerpiący natchnienie do prac swoich artystycznych¹⁰.

Antoni Małeckci w monografii o Słowackim z 1867 r., myląc wprawdzie Cypriana Norwida z jego bratem Ludwikiem, stwierdza:

Równie dobrze położonym w sercu Słowackiego był także Ludwik Norwid – rzeźbiarz¹¹.

Edward Rastawiecki w *Słowniku rytowników polskich...*, wydanym w 1886 r., podaje:

Norwid Cyprian Kamil, żyjący [!] poeta, trudniący się cokolwiek rzeźbą, litografią i rytownictwem¹².

Najbardziej jednak intryguje nazwisko Norwida na obelisku wzniesionym przez Tomasza Zielińskiego w Kielcach, w dawnym ogrodzie za pałacikiem tego mecenasa i kolekcjonera. Napis na pomniku mówi o intencjach fundatora:

⁷ List Ludwika Orpiszewskiego do Adama Czartoryskiego z 4 sierpnia 1844 r., Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Czartoryskich nr 5380, przedruk w: Z. Trojanowicz. *Rzecz o młodości Nowrida*. Poznań 1968 s. 170.

⁸ L. Siemieński. *Michał Anioł – poeta*. W: *Poezje Michała Anioła*. Kraków 1861 s. I.

⁹ S. E. Koźmian. *Wiadomości bieżące*. „Przegląd Poznański” 5:1847 s. 677.

¹⁰ M. Budzyński. *Wspomnienia z mojego życia*. T. 2. Poznań 1880 s. 132.

¹¹ A. Małeckci. *Juliusz Słowacki, jego życie i dzieło w stosunku do współczesnej epoki*. T. 2. Lwów 1867 s. 332.

¹² E. Rastawiecki. *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*. Poznań 1886 s. 217.

Pamięci / czci i chwale / ziomków, którzy w I połowie / XIX stulecia / rozjaśnili nauką i sztukami / przez co sobie niepożyta stawę / a ziemi ojczyznej zaszczyt przynieśli / poświęcono w maju 1854 r.

Wśród 7 rzeźbiarzy i medalierów uhonorowanych tą dedykacją, obok 24 malarzy, 20 muzyków, 9 budowniczych i inżynierów, znajdujemy Norwida. Został wymieniony obok artystów tej rangi co Antoni Brodowski, Piotr Michalowski, Aleksander Orłowski, Karol Kurpiński, Stanisław Moniuszko, Fryderyk Chopin¹³. Trzeba jednak przyznać, że wobec nikłych śladów rzeźbiarskiej i medalierskiej twórczości Norwida opinia Zielińskiego całkowicie nas zaskakuje. Spróbujmy więc na podstawie zachowanych przekazów zrekonstruować rzeźbiarskie i medalierskie oeuvre artysty.

Edukację artystyczną rozpoczął Norwid w 1837 r. w Warszawie – uczył się w prywatnej malarni Aleksandra Kokułara, potem u malarza Klemensa Minasowicza. Jednak już wówczas musiał zajmować się rzeźbą, skoro Szymanowski w cytowanych już wspomnieniach napomknął o jego „talencie do rzeźbiarstwa”¹⁴. Gdzie, u kogo Norwid uczył się tej sztuki, nie wiadomo. Można przypuszczać, że jako „niezwykłe umysłowo i towarzysko wykształcony”, przyjmowany w najlepszych salonach kulturalnych Warszawy: u Łuszczewskich, Łubińskich, Lewockiej, Wójcickich, Wilkońskich¹⁵, mógł spotykać się w niektórymi rzeźbiarzami działającymi wówczas w Warszawie, np. z Pawłem Malińskim (1790–1853), Ludwikiem Kauffmanem (1801–1855), Jakubem Tatarkiewiczem (1788–1854) czy Konstantym Heglem (1799–1876). Być może, u któregoś z wymienionych artystów pobierał jakieś lekcje rzeźby. Istotne, że postanowił je kontynuować. W marcu 1842 r. artysta rozpoczął starania o pozwolenie na wyjazd z kraju, motywując je chęcią doskonalenia się w sztuce rzeźbiarskiej¹⁶. Paszport otrzymał w maju 1842 r., w lipcu był już w Dreźnie. Nic nie wskazuje na to, że zamierzał zatrzymać się przy pracowni któregoś z działających tu artystów rzeźbiarzy. Czas wypełniały mu podróże i studia nad zabytkami. Zwiedził Drezno, Pragę, Norymbergę z jej kościołem św. Wawrzyńca, w którym olśniło go i zadziwiło piękno późnogotyckiego sakramentarium Adama Kraffta (1460–1509). Napisany pod jego wrażeniem wiersz *Adam Krafft* (1842)¹⁷ jest pierwszą u Norwida poetycką interpretacją dzieła sztuki plastycznej i jednocześnie pierwszym z okazałej grupy utworów poetyckich dotyczących rzeźby. Z Norymbergi Norwid skierował się do Monachium, a następnie do Wenecji i innych miast północnych Włoch. W listopadzie 1843 r. przyjechał do Florencji. Tu, z

¹³ I. Jakimowicz. *Tomasz Zieliński kolekcjoner i mecenas*. Wrocław 1973 s. 59.

¹⁴ Szymanowski, Niewiarowski. *Wspomnienia* s. 531. Zob. też: E. Skrodzki. *Wieczory piątkowe i inne gawędy*. Oprac. M. Opałek. Warszawa 1962 s. 149.

¹⁵ *Kalendarz biograficzny Cypriana Norwida*. PWSz 11: *Aneksy*. Warszawa 1976 s. 36; Trojanowicz. *Rzecz o młodości Norwida* s. 70; Skrodzki. *Wieczory piątkowe* s. 149.

¹⁶ *Kalendarz biograficzny*. PWSz 11, 41; *Przypisy*. PWSz 11, 162, 167.

¹⁷ PWSz 1: *Wiersze. Część pierwsza*. Warszawa 1971 s. 59; K. Wyka. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. Kraków 1948 s. 38–39.

przerwami, przebywał do stycznia 1845 r. i tu w Akademii Sztuk Pięknych u rzeźbiarza Luigi Pampalonio rozpoczął studia w dziedzinie rzeźby¹⁸. Ostateczny wybór profesji artysty rzeźbiarza, przypieczętowany wstąpieniem do akademii, nie spotkał się z aprobatą przynajmniej części jego rodziny.

[...] kiedy doniesiono śp. dziadowi mojemu, że wszedłem do florenckiej Akademii i rzeźbę robię – dziad mój zgorszył się tym wyborem przedmiotu¹⁹.

Prawdopodobnie przez dawnego znajomego z Warszawy, Antoniego Zaleskiego, przebywającego we Florencji z przerwami od 1842 do 1844 r. i studiującego w Akademii malarstwo u profesora Jacopo Bezzuolo (1784–1855), Norwid został wprowadzony w tamtejsze środowisko artystyczne²⁰. Poznał rzeźbiarzy: Bartoliniego, Costolego, Duprégo, Fediego, Santarellego, i zwiedził ich pracownie²¹. Z jednym z nich, rzeźbiarzem Pio Fedim, nawiązał bliski, przyjacielski kontakt, poparty uznaniem dla jego sztuki. We Florencji Norwid nie tylko się uczył, ale wnikliwie obserwował i starał się wyrobić sobie własny pogląd na sytuację rzeźby w ośrodku florenckim, dla niego tak nierozzerwalnie związanym z wielkością Michała Anioła. Zwiedzał więc wystawy florenckich mistrzów i oceniał, nieraz w sposób druzgoczący, współczesną rzeźbę, zarzucając jej naśladownictwo i sentymentalizm²². Za wybitną indywidualność uważał tylko Pio Fediego. Pisał o nim z uznaniem:

[...] ten człowiek ma wysokie i uczone pojęcie sztuk i sztuki w ogóle. Jest to brylant Florencji!²³

Pio Fedi (1815–1892) w okresie znajomości z Norwidem specjalizował się m.in. w tematach religijnych, którym nadawał realistyczne, nieraz werystyczne opracowanie (*Chrystus i paralytyk*, *Religia i Miłosierdzie*, *Św. Sebastian*). Późniejsze jego prace, zmierzające ku wzorom rzeźby klasycznej, zdecydowały o nadaniu mu przez potomność miana „ostatniego włoskiego klasycysty”²⁴.

Norwid wynosił twórczość Fediego na szczyty sztuki w ogóle i widział w niej kontynuację wielkich dzieł Rafaela i Michała Anioła. O rzeźbie *Św. Sebastian*, eksponowanej na wystawie we Florencji w 1844 r., pisał:

¹⁸ *Kalendarz biograficzny*. PWSz 11, 45; *Przypisy*. PWSz 11, 163.

¹⁹ List do Karola Krasieńskiego z 1858 r. PWSz 8, 356.

²⁰ J. Wiercińska. *Przeoczone ogniwo. Rzecz o Antonim Zaleskim*. „Biuletyn Historii Sztuki” 43:1981 nr 4 s. 344.

²¹ List do Antoniego Zaleskiego z 2 listopada 1844 r. PWSz 8, 13; *Kalendarz biograficzny*. PWSz 11, 45.

²² *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*. PWSz 6, 361–368; List do Antoniego Zaleskiego z 2 listopada 1844 r. PWSz 8, 13; *Kalendarz biograficzny*. PWSz 11, 45.

²³ List do Antoniego Zaleskiego z 2 listopada 1844 r. PWSz 8, 13.

²⁴ U. Thieme, F. Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. T. 11. Leipzig 1905 s. 336.

[...] widać, że po Urbino i Buonarrotim się narodził: masy wielkie, stworzone, i to uczucie rzeczywiste, które prawdziwą jest poezją [...]”²⁵.

Generalnego osądu współczesnej rzeźby florenckiego ośrodka dokonał artysta już po opuszczeniu Florencji w rozprawie *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)* (1845). Wskazał na dwa kierunki, zgodnie z którymi następuje rozwój sztuki rzeźbiarskiej. Jeden, zdaniem Norwida, wyraźnie nawiązuje do klasycznych, starożytnych ideałów; jego przedstawicielami są rzeźbiarze: Bartolini, Santarelli, Costoli. Drugi, bardziej surowy, nazywa „stylem purystów” – „dla prostoty rysunku, niewyszukanej kompozycji i czystego natchnienia”. Ten najwybitniej przejawia się w dziełach Fediego i Duprégo. W twórczości swojego mistrza – Luigi Pampaloniego – dojrzał połączenie obu tendencji²⁶.

Niewiele jednak wiadomo na temat stosunku Norwida do twórczości Pampaloniego. Wprawdzie w rozprawce *O rzeźbiarzach florenckich* nazwał jego dzieła „nader pięknymi monumentami”, ale słowa te brzmią bezbarwnie w porównaniu z oceną prac rzeźbiarza, którego naprawdę podziwiał – Fediego.

Luigi Pampaloni (1791–1847) był obok Lorenza Bartoliniego głównym przedstawicielem rzeźby florenckiej pierwszej połowy XIX w. Tworzył dzieła w typie tzw. sentymentalnego realizmu²⁷. Operując akademicką formą sięgał po tematy z życia, które nadawały jego pracom nowy, odmienny od klasycznego wyraz. W kształty harmonijne, spokojne, przy stylizowanym, mitologizującym kostiumie, wprowadzał nie element alegoryczny, ale pewną dozę prawdy sytuacyjnej i uczucia. W konsekwencji jego rzeźby uzyskiwały swoisty wdzięk i wyraz słodkiej rodzajowości. Twórczość Pampaloniego cieszyła się uznaniem polskich arystokratów. W okresie pobytu Norwida we Florencji artysta pracował nad dwiema rzeźbami dla Polski. Norwid pisał:

Pampaloni wykonał dla hrabiny Krasieńskiej, i teraz właśnie kończy dla hr. Tyszkiewicz, dwa piękne monumenta, a wiele innych jego robót zakupiono do Polski²⁸.

Można przypuścić, że na wybór Pampaloniego na mistrza mogły wpłynąć związki włoskiego artysty z Polakami.

Brak danych o florenckich osiągnięciach Norwida w dziedzinie rzeźby czy jakichkolwiek informacji o wykonywanych tam przezeń pracach. Na pewien bardzo enigmatyczny ślad naprowadza nas wypowiedź artysty z 1856 r.:

Robiłem po raz pierwszy do Florencji, co mię ucieszyło, bo z tamtej Akademii wyszedłem; będę robił do południowej Francji, robiłem do Rzymu i do Konstantynopola. Może kiedyś u schyłku życia będę miał jaką robotę do kościoła jakiego nawet i w Polsce!...²⁹

²⁵ List do Antoniego Zaleskiego z 2 listopada 1844 r. PWSz 8, 13.

²⁶ *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*. PWSz 6, 366.

²⁷ T. Dobrowolski. *Rzeźba neoklasycyzmu i romantyzmu w Polsce. Ze studiów nad importem włoskim i świadomością estetyczną*. Wrocław 1974 s. 76.

²⁸ *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*. PWSz 6, 377–367.

²⁹ List do Michała Kleczkowskiego z września 1856 r. PWSz 8, 289.

Niestety, nie wiemy, o jakich pracach mówi powyższa wzmianka. Już po kilku miesiącach nauki u Pampalonięgo, w sierpniu 1844 r., Norwid rozmyślał o opuszczeniu Florencji i wyjeździe do Berlina w celu przedłużenia paszportu i uzyskania funduszy na dalsze studia. Z takich planów zwierzał się Ludwikowi Orpiszewskiemu, który relacjonował Adamowi Czartoryskiemu:

Przyjechał więc uczyć się rzeźby i sądzę, że będzie znakomitym artystą. Zapewne pojedzie do Berlina do Akademii Sztuk Pięknych. Stamtąd bowiem myśli, że prędzej przez przyjaciół uzyska fundusze z Warszawy na kontynuowanie nauki rzeźby, majątek jego własny nie wystarcza mu. To uzyskawszy powróci do Włoch dla dalszego doskonalenia się³⁰.

Edukację rzeźbiarską u Pampalonięgo Norwid skończył ostatecznie na początku 1845 r., po czym wyjechał z Florencji, jednak nie do Berlina, lecz do Rzymu, i tu wynajął na okres dziewięciu miesięcy mieszkanie i pracownię rzeźbiarską. Pozwala to sądzić, że wówczas rozpoczął własną, samodzielną twórczość rzeźbiarską lub przynajmniej myślał, by ją rozpocząć. Pisał w lutym 1845 r. do Antoniego Zaleskiego:

Ja samą rzeźbą się zajmuję, lubo rysunku nie opuszczam³¹.

Nic nie wskazuje, że artysta doskonalił swe rzeźbiarskie umiejętności pod okiem nowego mistrza. Najprawdopodobniej uczył się indywidualnie: oglądał zabytki, zwiedzał galerie i pracownie rzeźbiarzy. Po kilkunastu latach, wspominając swój pierwszy pobyt w Rzymie, napisał:

Jeszcze i za żywota Thorvaldsena w pracowni jego byłem w ostatnim roku życia jego – [...]³².

Nie znaczy to jednak, że kształcił się wówczas u duńskiego artysty – Thorvaldsen opuścił Rzym w 1838 r. Norwid po prostu oglądał jego pracownię.

Do Berlina artysta przyjechał dopiero pod koniec 1845 r. Przymuszczałnie uczęszczał tam na jakieś zajęcia w Akademii Sztuk Pięknych, a może tylko odwiedzał gabinet gipsowych odlewów. Wiadomo bowiem, że chodził tam często i zachwycał się kopią *Wenus z Milo*. Po latach w liście do Marii Trębackiej nadmienił:

[...] Włodzimierz [Łubieński] [...] przysłał mi [...] gipsową głowę odlewu z *Venus de Milo*, wiedząc, iż to greckie arcydzieło bardzo lubię i często je czytywać chodziłem do gipsowych zbiorów w Berlinie³³.

³⁰ Zob. przypis 7.

³¹ List do Antoniego Zaleskiego z 24[–25] lutego 1845 r. PWSz 8, 16.

³² List do Józefa Bohdana Zaleskiego [z końca maja 1867 r.]. PWSz 9, 391; B. Biliński. *Norwid w Rzymie i Rzym u Norwida* (Biblioteka KUL mps powielany s. 27).

³³ List do Marii Trębackiej [z sierpnia 1856 r.]. PWSz 8, 284.

W Berlinie Norwid obracał się głównie wśród Polaków i od nich otrzymał pierwsze znane nam zamówienia na rzeźbę. Przebywający od 1843 r. w Berlinie Jan Koźmian zlecił Norwidowi projekt i wykonanie rzeźbiarskiego wystroju ołtarza do nowo wybudowanej neogotyckiej kaplicy pałacowej w majątku Chłapowskich w Turwi, przy czym pracę nad malarskimi elementami ołtarza powierzył przebywającemu w Rzymie polskiemu nazareńczykowi Leopoldowi Nowotnemu (1822–1875). Jan Koźmian pisał do brata Stanisława Egberta:

Pisz co prędzej do Nowotnego, że chcieliby mieć obraz w Turwi na św. Józefa, na inaugurację kaplicy. Statuetek nie doczekam się od Norwida, tam je każ zrobić, wyjąwszy ewangelistów z ołtarza, których nam Norwid zrobi³⁴.

I w styczniu 1846 r.

Statuetki przypilaj jak najspieszniej, nawet płaskorzeźby czterech ewangelistów do ołtarza możesz kazać zrobić, bo Norwid nie zrobi³⁵.

Z korespondencji Koźmiana wynika, że artysta miał kłopoty z wywiązaniem się z rzeźbiarskich zobowiązań. Dziś nie znajdujemy żadnych śladów mówiących, iż w neogotyckim wystroju turewskiej kaplicy, datowanym na lata 1846–1847, istnieją rzeźbiarskie prace Norwida³⁶.

Również w Berlinie w grudniu 1845 r. Norwid pracował nad drugim rzeźbiarskim zleceniem – projektem pomnika Jan Kochanowskiego dla miasta Krakowa³⁷. To oficjalne zadanie satysfakcjonowało go szczególnie, czyniło zeń artystę za pośrednictwem swojego dzieła aktywnie włączającego się w wir narodowego i społecznego życia. Jak ważny był to moment w jego twórczości i zarazem jakim dramatem była niemożność doprowadzenia zamierzenia do realizacji, pisał artysta kilka lat potem w liście do Adama Potockiego:

Trzy razy dla tego ogółu żyłem: raz, kiedy mi pomnika dla Kochanowskiego ofiarowano – i zerwało się wszystko: Drugi raz – jako malarz, kiedy zrobiłem kompozycję, którą

³⁴ List Jana Koźmiana do Stanisława Egberta Koźmiana z 19 grudnia 1845 r., Biblioteka PAN, Kraków, nr 2210/II cz. 4, przedruk w: Trojanowicz. *Rzecz o młodości Norwida* s. 176. O Leopoldzie Nowotnym zob.: A. Melbechowska. *O dwóch polskich „nazareńczykach” Edwardzie Brzozowskim i Leopoldzie Nowotnym*. „Biuletyn Historii Sztuki” 31:1969 nr 1.

³⁵ List Jana Koźmiana do Stanisława Egberta Koźmiana z 5 stycznia 1846 r. Cyt. za: Trojanowicz. *Rzecz o młodości Norwida* s. 219.

³⁶ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. 5: *Dawne województwo poznańskie*. Pod red. T. Ruszczynskiej i A. Sławskiej. Z. 10: *Dawny powiat kościański*. Warszawa 1980 s. 108.

³⁷ List do Adama Potockiego z 29 stycznia 1851 r. PWSz 8, 126; W.[W. Bentkowski]. *Listy z Poznania*. „Gazeta Polska” z 11 XI 1848, przedruk w: Z. Muszyńska. *Na wielkopolskim tropie Norwida*. W: *Literackie przystanki nad Wartą*. Red. Z. Szwejkowski. Poznań 1962 s. 254; Wyk a. *Wędrowny sztukmistrz* s. 130.

Papieżowi przedstawić chciałem w Rzymie, [...] i na to środki się zerwały. Trzeci raz – jako pisarz, kiedy żadnego z ważniejszych rękopismów moich od kilku lat nie wydrukowano – i teraz dopiero skarżę i wołają o to³⁸.

Kartony Norwida z projektem pomnika Kochanowskiego oglądało kilka osób, m.in. Władysław Bentkowski, który pisał z żalem:

Szkoda, że wedle tych kartonów nie będzie on już modelował owego pomnika do Krakowa przeznaczonego³⁹.

Jak wspomina sam Norwid, bezpośrednią przyczyną niemożności doprowadzenia projektu do realizacji był brak funduszy u zleceniodawcy. Przymuszalnie zdecydowały o tym również niepokoje związane z wydarzeniami 1846 r., a także perypetie paszportowe Norwida, podejrzenia o jego udział w przygotowaniach do powstania, wreszcie aresztowanie, a po uwolnieniu przejście na status emigranta politycznego.

Już jako emigrant wyjeżdżał Norwid do Brukseli. Tu spędził kilka miesięcy, m.in. studiował w miejscowym Muzeum Sztuk Pięknych i prawdopodobnie zajmował się również rzeźbą, skoro Lucjan Siemieński wspominając wspólny tam pobyt pisze o towarzystwie „ziomka [Norwida] oddającego się malarstwu, rzeźbie, poezji”⁴⁰.

W lutym 1847 r. zjawił się Norwid po raz drugi w Rzymie. Zamieszkał w domu przy via Felice (dziś via Sistina), przy której mieściły się liczne pracownie rzeźbiarzy i malarzy różnych narodowości. Jego pracownia stała się wkrótce miejscem sobotnich herbat artystyczno-literackich, które gromadziły przede wszystkim miejscową Polonię. Z krótkiej notatki Zygmunta Krasińskiego, napisanej bezpośrednio po wizycie u Norwida, poznajemy miejsce pracy artysty:

[...] przez korytarze i schody labiryntowe dostałem się do Norwida. Zapukałem, drzwi się otworzyły, szeroka jakby pracownia, lampa zasłonięta gdyby iskra konająca wśród ciemności, kilka ram, płótno jedno wielkie. Dwie gipsowe głowy⁴¹.

Można by założyć, że relacja Krasińskiego oddaje ówczesne proporcje w artystycznych czynnościach Norwida – z opisu wyziera bardziej pracownia malarza niż rzeźbiarza. Wypada sądzić, że właśnie około 1847 r. szala zainteresowań twórcy przeważała na korzyść malarstwa. Przymuszenie to potwierdza Koź-

³⁸ List do Adama Potockiego z 29 stycznia 1851 r. PWsz 8, 126.

³⁹ W. [W. Bentkowski]. *Listy z Poznania* s. 254.

⁴⁰ Siemieński. *Michał Anioł – poeta* s. I.

⁴¹ Z. Krasiński. *Listy do Delfiny Potockiej*. Oprac. Z. Sudolski. T. 3. Warszawa 1975 s. 574. O artystyczno-literackich spotkaniach w mieszkaniu Norwida zob. *Metryki i objaśnienia*. PWsz 3: *Poematy*. Warszawa 1971 s. 760; List do Stanisława Egberta Koźmiana [po 8 lutego 1848 r.]. PWsz 8, 58; A. Mierzejewski. *Krasiński w „Promethidionie” Norwida?* „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 13:1978 s. 54; S. Pigoń. *Cyprian Norwid w Rzymie. Nieznane listy*. „Tygodnik Powszechny” 7:1951 nr 51–52 s. 10.

mian w napisanej w 1847 r. dla „Przeglądu Poznańskiego” relacji o rzymskim środowisku artystów polskich:

Dziś Norwid najwięcej zajmuje się malarstwem. Widzieliśmy w jego pracowni karton wielkiej piękności, przedstawiający Chrystusa błogosławiącego z krzyża⁴².

Różnie można tłumaczyć tę zmianę zainteresowań artystycznych. Niewątpliwie jedną z przyczyn mogła być ciężka sytuacja finansowa artysty. Pogrzebawszy, jeszcze w Berlinie, możliwość uzyskania krajowego stypendium na kontynuowanie studiów, musiał zajmować się i innymi pracami, które dałyby mu utrzymanie. A dalsze studia w dziedzinie rzeźby, jak również samo uprawianie głównie tej sztuki były bardzo kosztowne. Odtąd, zależnie od okoliczności, dzielił swoje siły twórcze między rzeźbę i jej drobne formy (medal, medalion) a malarstwo, grafikę, rysunek i oczywiście poezję.

Jakby rekompensując niemożność pełnego wypowiedzania się w rzeźbie, Norwid uczynił ją sztuką obecną w swojej twórczości pozarzeźbiarskiej. Na te lata przypadają m.in. rozwój jego zainteresowań Michałem Aniołem, co znalazło odbicie w jego pracach rysunkowych, poezji i krytyce artystycznej⁴³. Informują również o tym relacje współczesnych – znajomych Norwida. Np. Aniela Kuszłówna (późniejsza Walewska) w swoich wspomnieniach przekazała sąd poety o *Mojżeszu* (1554) Michała Anioła, rzeźbie do nigdy nie ukończonego pomnika nagrobnego papieża Juliusza II, znajdującej się w rzymskim kościele S. Pietro in Vincoli:

Pan N[orwid], wielce ukształcony i artysta w całym znaczeniu tego wyrazu, z taką czcią mówił o Michale Aniele, o jego *Mojżeszu*, tłumacząc zarazem całą wartość i znaczenie słowa piękność, gdzie ogół tak wtapia w siebie szczegóły, że się ich wprzód nie widzi, lecz później tym więcej się je uwielbia, że taką wielką całość stanowią. Gniew i miłość posłannika Bożego oddać w marmurze, oddać tę chwilę rozpaczy, uniesienia, w której śmie nawet tablice Boże roztrzaskać o kamień, nie jestże największego geniuszu piętnem⁴⁴.

Do *Mojżesza*, jak zauważa Bronisław Biliński, należy odnieść rysunek Norwida zatytułowany *Parla*, przedstawiający potłuczone rzeźby. Nawiązuje on do znanej anegdoty, według której Michał Anioł widząc, że wykonana przezeń rzeźba jest jak żywa, uderzył ją młotkiem w kolano i zawołał: „Parla” lub „Perche non parla?” Rysunek Norwida, konkluduje Biliński, „z pewnością jest aluzją do tej legendy, tylko że w sensie odwrotnym”⁴⁵.

⁴² Koźmian. *Wiadomości bieżące* s. 677.

⁴³ *Krytycy i artyści*. PWSz 6, 595. Zob. też: *Z Buonarrotoiego*. PWSz 2: *Wiersze. Część druga*. Warszawa 1971 s. 225; [A. Walewska z Kuszłówną]. *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848 przez Wandę Odrowąż*. Poznań 1850 s. 50; Siemieński. *Michał Anioł – poeta* s. I; Wyka. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* s. 16.

⁴⁴ [Walewska z Kuszłówną]. *Kilka chwil we Włoszech* s. 50.

⁴⁵ Biliński. *Norwid w Rzymie* s. 28. Rysunek przechowywany jest w Bibliotece Narodowej w Warszawie (nr 6504).

Na innej pracy rysunkowej, ukazującej rzeźbiarza i złotnika Benvenuto Celliniego trzymającego na kolanie płytę, na której wykuty jest napis: „Michele Angelo Buonarroti, maestro carissimo”, Norwid dał wyraz nieprzemijającemu uznaniu dla Michała Anioła i rodzącemu się w latach pięćdziesiątych nowemu zainteresowaniu życiem i twórczością autora *Perseusza*⁴⁶.

Rzeźba pojawia się w sztuce rysunkowej Norwida nie tylko jako temat, również jako sposób organizowania materii malarskiej. Niektóre z jego prac rysunkowych wykazują wyraźnie rzeźbiarskie ujęcie postaci ludzkiej. Zjawisko to zauważył już Jerzy Sienkiewicz.

Konturowe ujęcie postaci, ich posągowa postawa (np. Żyd kroczący w długich szatach, Prorok Izajasz), mocne, plastyczne wyodrębnienie ich z tła i przestrzeni linią lub ostrym cieniem sprawia, że w rysunkach tych widzimy niejako transpozycję rzeźby o modelunku monumentalnym, szlachetnym, nieraz pełnym patosu⁴⁷.

Innym przejawem jest kreowanie przez Norwida postaci na wzór znanych rzeźb, ukazywanie ich w monumentalnych pozach i gestach bliskich pozom i gestom znanych dzieł rzeźbiarskich. Najwyraźniejszym przykładem jest powstały w 1850 r. rysunek *Irydion i Masynissa*⁴⁸ do dramatu Krasińskiego. Oczywiście, już sam wybór utworu, którego akcja rozgrywa się w starożytnym Rzymie, sugerował konwencję opracowania tematu. Przedstawieni na rysunku Irydion i Masynissa, w miękko układających się szatach, mają wiele z ducha rzeźby greckiej. Takie skojarzenia nasuwa także twarz Irydiona: jego, jak w rzeźbie Skopasa, głęboko osadzone i ocienione oczy, prosty nos i gęste, kręcone włosy; również jego poza zbliżona do ujęć spotykanych w rzeźbach amazonek oraz poza Masynissy siedzącego z wyciągniętą ręką, poza analogiczna do sposobu ukazywania bogów przez starożytnych twórców⁴⁹.

Wskazując na wpływy rzeźby w innych dziedzinach twórczości Norwida, nie można nie wspomnieć o poezji. Badania Wyki, który zajął się „odblaskiem” sztuk w jego poetyckiej twórczości, wykazały, że rzeźba w tym względzie zdecydowanie zajmuje pierwsze miejsce. Pojawia się w rzeźbiarskim i posągowym

⁴⁶ Rysunek przechowywany jest w Bibliotece Narodowej w Warszawie (nr 7069). O zainteresowaniu Norwida życiem i twórczością B. Celliniego zob. *Benvenuto Celliniego „Capitolo fatto in prigione e lode di detta prigione”*. PWSz 3, 659–670; *Kalendarz biograficzny. Przypisy*. PWSz 11, 165; Biliński. *Norwid w Rzymie* s. 68.

⁴⁷ J. Sienkiewicz. *Norwid malarz*. W: *Pamięci Cypriana Norwida*. Warszawa 1946 s. 16.

⁴⁸ Rysunek przechowywany jest w Muzeum Narodowym w Warszawie (Rysunek Polski, nr 159902, Kat. 46/266). O rysunku zob.: *Kalendarz biograficzny. Przypisy*. PWSz 11, il. 163; *Dokumentacja ilustracyjna*. PWSz 11, 352.

⁴⁹ Ł. Kondratowicz. *Zygmunt Krasiński i sztuki plastyczne* (rozprawa magisterska napisana w 1984 r. na seminarium magisterskim prowadzonym przez prof. A. Ryszkiewicza przy Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego – mps s. 121–125).

widzeniu postaci ludzkiej, obdarzaniu jej gestem, rekwizytem wywołującym wyraźne skojarzenia ze znanym dziełem plastyki, obrazowaniu za pomocą elementów z zakresu techniki rzeźbiarskiej i procesu tworzenia rzeźby, powoływaniu się na autorytet wielkich rzeźbiarzy przy wywodach na tematy etyczne, polityczne, społeczne czy estetyczne. Wreszcie rzeźbiarza, jego postawę artystyczną, jego dzieło i pracownię czyni Norwid kanwą, na której rozsnuwa generalizujące sądy o sztuce⁵⁰.

Jesienią 1848 r. za pośrednictwem „Gazety Polskiej” do Rzymu dotarła wieść o planach wystawienia monumentu ku chwale chłopów poległych wiosną 1848 r. w bitwie pod Sokołowem koło Wrześni. Pomysł wystawienia pomnika powstał po upamiętniających to wydarzenie uroczystościach kościelnych, które odbyły się w lipcu 1848 r. w kościele we Wrześni. Rozpoczęto zbieranie składek, a na łamach „Gazety Polskiej” rozważano projekt przyszłego monumentu⁵¹. Na przedstawioną przez Edwarda Ponińskiego, wielkopolskiego działacza politycznego i społecznego, koncepcję pomnika – mogiły z granitowym głazem i umieszczoną na nim tablicą z napisem, Norwid zareagował własną wizją. Wizja ta, jak wykazała Magdalena Warkoczewska, miała bezsprzeczny wpływ na ostateczny kształt dzieła⁵². W liście do Władysława Bentkowskiego, przedrukowanym potem w „Gazecie Polskiej”, artysta proponował wystawić pomnik, którego kształt w pewnym stopniu nawiązywał do projektu Ponińskiego, lecz był bogatszy o kilka szczegółów ikonograficznych. Norwidowy pomnik miał być mogiłą z obeliskiem wyposażonym w marmurową płytę, na której wykute religijne i narodowe symbole miały czytelnie i logicznie komentować sens historycznego wydarzenia. Proponowane przez Norwida symbole wykraczały poza tradycyjny sposób upamiętniania i idealizowania historii i według intencji autora miały stać się narzędziem edukacji narodu. Z projektu wyzierała świadomość pojawienia się nowego narodowego bohatera, nowego języka symboli i nowego odbiorcy tego typu dzieł sztuki:

Niech na pomniku poległych będzie lemiesz i szabla w krzyż złożone, a nad nimi drugi krzyż. A ten pomnik niech będzie na usypanej w pierw mogiłce, bo mogiłka rzecz ważna w symbolice słowiańskiej. Lemiesz, szabla i krzyż powinny być w płaskorzeźbie dosyć wyniesionej; każdy to zrozumie; niech i ślepy namaca. A lemiesz tak zupełnie, jak go dziś używają, nie żaden poetyczny. [...] Napis także może być, bo u was już czytają; ale napis prosty, jak najprostszy. [...] Jeżeli ozdoba jaka, to z liścia dębowego. Niech będą także i nazwiska poległych zapisane, żeby krewni czytali i znajomi, a zapisane złotem, czysto!⁵³

⁵⁰ Zjawisko obecności rzeźby w literackiej twórczości Norwida zostało tu tylko zasygnalizowane. Gruntowne studium na ten temat napisał K. Wyka (zob. przypis 17).

⁵¹ „Gazeta Polska” 20 IX 1848, przedruk w: M. Warkoczewska. *Nieznany pomnik według pomysłu Cypriana Kamila Norwida*. „Studia Muzealne” 14:1984 s. 173–174.

⁵² Warkoczewska. *Nieznany pomnik* s. 176; taż. *Malarstwo i grafika epoki romantyzmu w Wielkopolsce*. Poznań 1984 s. 165–166. Por. *Dzieje Wielkopolski*. T. 2: *Lata 1793–1918*. Red. W. Jakóbczyk. Poznań 1973 s. 324; Muszyńska. *Na wielkopolskim tropie Norwida* s. 254.

⁵³ List do Władysława Bentkowskiego [z października 1848 r.]. PWSz 8, 69.

Pomnik przetrwał do czasów II wojny światowej. Wyszadzony przez okupanta, po 1945 r. doczekał się odbudowy. Z dawnego monumentu szczęśliwie ocalał fragment, który zdaniem Warkoczewskiej najprawdopodobniej wykonany jest według projektu Norwida:

W dolnej partii kamiennego obelisku wykuty jest relief przedstawiający pług, tzw. pług kolejny używany wówczas w Wielkopolsce, i zaorane nim głębokie skiby ziemi. Z pługiem krzyżuje się głównia miecza w stylizacji typowej dla epoki. Nie jest to szabla, jak projektował Norwid, lecz miecz, dzięki czemu uzyskano efekt dwóch przecinających się linii prostych, tzw. krzyż św. Andrzeja. Wszystko jest w płaskorzeźbie «dość wyniesionej», pług zaś istotnie «takim jak go używają», nie żaden poetyczny. W górnej części obelisku widnieje krótki napis: «Poległym / pod / Wrześnią / dnia 2-go maja 1848 r.»⁵⁴.

Znaczenie symboliki narodowej podniósł Norwid raz jeszcze, oceniając projekt pomnika powstańców wielkopolskich poległych w 1848 r. pod Miłosławiem autorstwa rzeźbiarza Henryka Dmochowskiego (1810–1863). Pomnik (1849) z motywem kilku skrzyżowanych kos, tworzących ostrołukową piramidę, doczekał się entuzjastycznej, publicznie ogłoszonej oceny artysty⁵⁵. W pomniku Dmochowskiego dostrzegł on nie tylko bliską swoim propozycjom symbolikę noszącą piętno historycznego momentu, ale i wykluwanie się samodzielnej, polskiej sztuki, z własnym, rodzimym zasobem form. Pomnik w kształcie piramidy skomponowanej ze skrzyżowanych kos jest dla Norwida wielkim przełomem – jego fenomen polega na pojawieniu się pierwszego, autentycznie rodzimego motywu w naszej sztuce, tj. „ogiwu” (łuk) polskiego. „Ogiw” Dmochowskiego, wyrastający bezpośrednio z korzeni naszych dziejów, stanowić będzie, zdaniem Norwida, zaczyn pod wyrażający ducha polskiego przyszły rodzimy język sztuki.

W 1857 r. w Paryżu artysta otrzymał od częstochowskich ojców paulinów propozycję zaprojektowania i wyrzeźbienia dla Częstochowy przydrożnej figury księdza Augusta Kordeckiego⁵⁶. Przypuszczalnie projekt ten, jeden z niewielu Norwidowych projektów rzeźby figuralnej, został zrealizowany i pomnik księdza Kordeckiego stanął w przeznaczonym dla niego miejscu. W liście do Władysława Bentkowskiego artysta, narzekając na marazm polskiego życia artystycznego, wymienił swoją rzeźbę – statuę przydrożną księdza Kordeckiego – jako jedno z nielicznych pozytywnie, realnie istniejących zjawisk. Pisał w 1857 r.:

Zobaczysz [...] statuę przydrożną dla Kordeckiego w Częstochowie – ta będzie wkrótce i malowana kolorami, bo tak chciałem, aby była z przydrożnych figur naszych wyprowadzona w stopniu wyższym sztuki⁵⁷.

⁵⁴ Warkoczewska. *Nieznany pomnik* s. 174.

⁵⁵ *Do obywatela Dmochowskiego – rzeźbiarza*. PWSz 6, 369–371; List otwarty Norwida opublikowany w „Dzienniku Polskim” 9 XI 1849.

⁵⁶ List do Władysława Bentkowskiego [z początku czerwca 1857 r.]. PWSz 8, 309; *Kalendarz biograficzny*. PWSz 11, 82.

Jeśli rzeźba kiedykolwiek stała w Częstochowie, dziś już nie ma po niej śladu. Nie wiemy bliżej, jak wyglądała, poza tym że Norwid próbował wcielić własny program estetyczny w figurę księdza Kordeckiego – polichromia tej rzeźby miała urzeczywistniać ideę czerpania natchnień z bogatych zasobów twórczości polskiego ludu.

Aby zamknąć działalność Norwida w latach 1848–1857, wydzielonych tu w związku z koncepcjami rzeźby patriotycznej, monumentalnej, przeznaczonej dla kraju, należy wspomnieć o kilku drobniejszych pracach. Wiadomo, że w 1850 r. przedstawił projekt medalu okolicznościowego na pamiątkę utworzenia Ligi Polskiej, poświęcony jej założycielowi, Augustowi Cieszkowskiemu. Norwidowa idea medalu, wyrażająca się prostymi napisami: „August Cieszkowski” (na awersie) i „Na pamiątkę / poznańskiej Ligi / 1850 r.” (na rewersie), nie została jednak przyjęta⁵⁸. W 1851 r. wspólnie z paryskim rzeźbiarzem złotnikiem Froment-Meuricem projektował nie znane nam wyroby złotnicze⁵⁹. Wiemy też, że w 1854 r. w czasie pobytu w Nowym Jorku rzeźbił krucyfiksy i modelował jakieś płaskorzeźby dla tamtejszego, nie znanego z nazwiska rzeźbiarza⁶⁰.

Na przełomie 1859 i 1860 r. Norwid podjął długotrwałe prace na paryskich i podparyskich cmentarzach przy zbiorowych polskich grobach emigracyjnych. Prowadził je wspólnie z zaprzyjaźnionym publicystą i wydawcą, baronem Józefem Reitzenheimem (1809–1883). Według słów samego Norwida prace te polegały na projektowaniu pomników oraz płaskorzeźb do pomników już istniejących. Artysta sam nie realizował swoich projektów, lecz przekazywał je kamieniarzom zatrudnionym przy cmentarzach. Relacje Norwida z 1866 i 1869 r. mówią, że większość zbiorowych grobów polskich na cmentarzach: Montmartre, Neuilly, Montmorency, wykonana była według jego koncepcji⁶¹.

Bardzo istotnymi elementami projektowanych przez Norwida pomników były patriotyczne i religijne symbole. Już istniejące pomniki grobowe artysta wyposażał w tablice z symbolicznymi kompozycjami odwołującymi się do narodowej przeszłości. Pisał w 1869 r.:

[...] wszystkie groby polskie na Cmentarzu Montmartre przez mój ów-
wek przeszły, bo symbolów wiary i prawdy nie było na nich!⁶²

Przypisywany artyście⁶³ projekt istniejącego do dziś pomnika nagrobnego pułkownika Piotra Łagowskiego i towarzyszy, powstały przed 1862 r., reproduko-

⁵⁷ List do Władysława Bentkowskiego [z początku czerwca 1857 r.]. PWsz 8, 309.

⁵⁸ Tamże; Z. Trojanowicz. *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*. Warszawa 1981 s. 85, 100; Wyk a. *Wędrowny sztukmistrz* s. 131.

⁵⁹ List do Jana Koźmiana [z 9 października 1851 r.]. PWsz 8, 138.

⁶⁰ List do Marii Trębickiej z 21[–23] lutego 1854 r. PWsz 8, 208; List do Józefa Bohdana Zaleskiego [z sierpnia – września 1854 r.]. PWsz 8, 226; *Metryki i objaśnienia*. PWsz 8, 520.

⁶¹ [*Autobiografia artystyczna*]. PWsz 6, 557; List do Joanny Kuczyńskiej z 7 sierpnia 1866 r. PWsz 9, 255; List do Ludwika Nabelaka [z 22 sierpnia 1869 r.]. PWsz 9, 417; A. Janta. *Na tropach Norwida w Ameryce*. W: *Norwid żywy*. Londyn 1962 s. 71–85.

⁶² List do Ludwika Nabelaka [z 22 sierpnia 1869 r.]. PWsz 9, 417.

wany w *Grobach polskich* Józefa Reitzenheima, ukazuje nam Norwidowską wersję „symbolów wiary i prawdy” – jego widzenie narodowej ikonografii. Pionowo ustawiony blok kamienny łączący się z tumbą o lekko ukośnej powierzchni dźwiga typową dla komemoratywnych obiektów tych czasów i bliską wyobraźni romantyków strzaskaną kolumnę. Jego czołową ścianę zakrywa płyta z wykutymi nazwiskami zmarłych. Obramowanie napisów tworzą: z lewej strony – chłopska kosa osadzona ostrzem na sztorc, patriotyczny napis: „Żywią i bronią” i gałązka dębowa; z prawej strony – nieco wyciągnięta z pochwy szabla, opatrzona napisami: „Wolność” i „Wiara”, oraz gałązka laurowa. Przy kosie Norwid umieścił jeszcze proporczyk zwieńczony orłem, a przy szabli pochodnię mającą symbolizować walkę o oświecenie narodu oraz księgę oznaczającą przeszłość historyczną. Górną część płaskorzeźby wypełnia lutnia skomponowana z cierniowych gałązek i umieszczona nad nią gwiazda, stanowiące jakby klamrę pomiędzy kosą i szabłą⁶⁴. Norwid obficie czerpiąc z tradycyjnej pomnikowej, jak również nowszej narodowej symboliki, stworzył tu przejrzysty układ znaków. Symbole tragicznej przeszłości: szabla i kosa, występują tu obok gwiazdy – oznaki lepszej przyszłości. Jednocześnie szabla i kosa, symbolizujące czyn zbrojny, korespondują z lutnią – znakiem walki równie wielkiej, walki słowem poetyckim. Ta sama szabla i kosa szacownie osadzona na sztorc, obie opatrzone stosownymi napisami, manifestują także pojednanie narodowe.

Osobny rozdział twórczości Norwida stanowi tzw. rzeźba drobna – medal i medalion. Pierwsze dzieło tej kategorii – medalion pośmiertny Zygmunta Kraśńskiego, wykonał artysta w 1860 r. Następne – i zarazem ostatnie – medal na pamiątkę uczczenia rocznicy Unii Lubelskiej, zrealizował w 1869 r. Otrzymał jeszcze trzy propozycje wykonania medali, które miały upamiętniać: setną rocznicę ogłoszenia niepodległości Stanów Zjednoczonych⁶⁵, martyrologię unitów podlaskich⁶⁶, sukcesy Jana Matejki na Wystawie paryskiej w 1874 r.⁶⁷, z propozycji tych jednak artysta nie skorzystał.

Niewielka liczba prac medalierskich nie znaczy, by ten rodzaj sztuki był marginesowy w artystycznej działalności Norwida. W napisanym w 1868 r. własnym programie artystycznym właśnie medalierstwo uznał za swój ulubiony ga-

⁶³ J. Reitzenheim. *Les Monuments polonais à Paris. Cimetière Mont-Martre*. Paris 1862.; *Tytułowy rejestr utworów Norwida w ich kolejności chronologicznej*. PWSz 11, 231; *Dokumentacja ilustracyjna*. PWSz 11, rys. 233. J. W. Gomulicki uważa, że poza pomnikiem nagrobnym dla Piotra Łagowskiego i jego towarzyszy można Norwidowi przypisać również projekty innych grobów zbiorowych na cmentarzu Montmartre (gen. Sznajdęgo i towarzyszy, dra Ratajskiego i towarzyszy, pośła Morozewicza i towarzyszy, mjra Korwinowskiego i towarzyszy, Jana Gajewskiego). J. W. Gomulicki. *Dwa groby Norwida*. „Kierunki” 30 X 1966.

⁶⁴ *Dokumentacja ilustracyjna*. PWSz 11, 372–273.

⁶⁵ List do Jana Szwajńskiego [przed 9 września 1876 r.]. PWSz 10, 79; Wyk a. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* s. 131.

⁶⁶ PWSz 7, 178; Wyk a. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* s. 131.

⁶⁷ List do Leonarda Rettla [z lutego 1882 r.]. PWSz 10, 168; Wyk a. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* s. 131.

tunek twórczości⁶⁸. Zapewne odpowiadał on jego temperamentowi artystycznemu i rekompensował niemożność spełnienia młodzieńczych marzeń o wielkiej rzeźbie. Jednocześnie medal i medalion tworzyły ważne ogniwo w jego koncepcji sztuki. Bowiernie sztukę widział Norwid jako nierozzerwalnie sprzęgniętą z życiem narodu i powołaną m.in. do pełnienia istotnych funkcji społecznych. Najbardziej odpowiednią do pełnienia takiej roli jest, zdaniem artysty, rzeźba, a zwłaszcza medalierstwo. Wyrobom medalierskim, popularnym, łatwo dostępnym, mogącym nadążać za potrzebą chwili, przypisywał ważne funkcje dydaktyczne, przede wszystkim popularyzowanie dziejów ojczystych i światowych. Proponował cykliczne, coroczne wydawanie monety obiegowej, która byłaby poświęcana wybitnym postaciom i ważnym wydarzeniom dziejowym. Pisał:

I byłaby z tego historia popularna w rękach ludzi bieżąca medalami bitymi, mającymi *effigies* z jednej strony, a z drugiej te napisy finansowe i administracyjne, które upienięniają medal⁶⁹.

W 1850 r. projektując wspomniany medal na pamiątkę utworzenia Ligi Polskiej, tłumaczył Władysławowi Bentkowskiemu:

[...] dla samego umysłu publicznego takie rzeczy się robi. To rozwija ducha publicznego.

[...].

Zróbcie, a wspomnisz słowo moje, jaki to wywrze wpływ.

Dość jest żelazny medal z napisem tylko – toć to będzie tak mało kosztowało⁷⁰.

Medal z okazji trzechsetlecia Unii Lubelskiej powstał w wyniku ożywionych kontaktów artysty ze środowiskiem Paryskiego Towarzystwa Historyczno-Literackiego i Towarzystwa Pomocy Naukowej, a konkretnie z publicystą i historykiem Ludwikiem Nabelakiem, przewodniczącym obchodów rocznicowych. Historia medalu jest nieco skomplikowana. Pierwotnie Norwid, zgodnie ze swoją koncepcją monety obiegowej jako historii popularnej „w rękach ludzi bieżącej”, wykonał projekt nie medalu, ale miedzianej monety⁷¹. Przymuszalnie komisja tę jego propozycję odrzuciła, gdyż wiadomo, że zaakceptowany został złożony równoległe projekt autorstwa Bronisława Zaleskiego. Ostatecznie jednak nie znane bliżej okoliczności zdecydowały, że zrealizowano pamiątkowy medal według projektu Norwida⁷².

⁶⁸ List do Michała Kleczkowskiego z 12 lipca 1868 r. PWSz 9, 350–354; Wyka. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* s. 130; Zob. też [*Kwestia popiersia Goszczyńskiego*]. PWSz 6, 550.

⁶⁹ List do Leonarda Niedźwieckiego [?] [z II poł. stycznia 1868 r.]. PWSz 9, 341; *Przedstawienie [w sprawie monety narodowej]*. PWSz 6, 552; *Metryki i objaśnienia*. PWSz 7, 611; Wyka. *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* s. 130.

⁷⁰ List do Władysława Bentkowskiego z [10 lipca] 1850 r. PWSz 8, 99.

⁷¹ *Przedstawienie [w sprawie monety narodowej]*. PWSz 6, 552.

⁷² Tamże; List do Karola Ruprechta z 8 marca 1869 r. PWSz 9, 391; List do Bronisława Zaleskiego [z czerwca 1869 r.]. PWSz 9, 413; *Dokumentacja ilustracyjna*. PWSz 11, 370–371; A. Gille r. *Karol Ruprecht*. Lwów 1875 s. 149.

Medal został odlany w brązie, a kilka egzemplarzy w srebrze, w pracowni paryskiego medaliera E. P. Tassetta. Prace nadzorował zaprzyjaźniony z Norwidem rzeźbiarz Marcei Guyski (1832–1893)⁷³. Awers medalu otacza historyczny napis z aktu Unii: „Wolni z Wolnymi. Równi z Równymi”. Płaszczynę środkową zajmuje zwieńczony królewską koroną z krzyżem kartusz z herbami Polski, Litwy, Rusi. Na rewersie znajduje się napis: „Trzechsetna Rocznica Unii Polski, Litwy, Rusi. 1569, 11 sierpnia, 1869”. Otoczony on jest wieńcem z liści dębowych, cierni i kłosa, w które wkomponowana jest gwiazda. Kompozycja rewersu i awersu schematem i zestawem motywów ikonograficznych nawiązuje do występujących pod koniec XVIII i w pierwszym dwudziestoleciu XIX w. polskich monet. Popularny motyw zwieńczonego koroną kartusza z herbami oraz równie popularny dębowy wieńiec wzbogacone zostały dodatkowymi symbolami, o których wprowadzenie Norwid walczył z komisją zatwierdzającą projekt:

[...] ani gwiazdy niebieskiej, ani ciernia, ani kłosa, ani żadnego symbolu nie byłoby, gdyby on tego nie narysował – i jeszcze o to się nie upierał⁷⁴.

Przejęcie schematu monety polskiej z państwowymi insygniami i herbami oraz motywu dębowego wieńca sławy, wprowadzenie gwiazdy – symbolu nadziei, kłosa, symbolu dobrobytu, ciernia (inaczej ostrokrzewu) – symbolu zmartwychwstania, miało dla Norwida sens patriotyczny. Artysta chciał, aby był to medal triumfalny. Nawiązanie do tradycyjnych schematów dawnej monety polskiej, dobór symbolicznych motywów miały stworzyć wrażenie:

[...] jakby państwo istniało, i jakby język nie był zaniedbanym, a poetowie i wodzowie polscy [...] nie brali wsparcia od Francji i składek z Ameryki! [...] ⁷⁵.

Według Norwida sztuka medalierska, będąc popularnym nośnikiem historycznych treści, jednocześnie jest lub może być dowodem istnienia narodu, wyrazem świadomości bycia narodem z własną historią i własną współczesnością. Wielką powinnością całego społeczeństwa jest okazywanie zasłużonym rodakom szacunku:

Sztuka plastyczna i monumentalna jest publicznym aktem uznania, choćby nie szło o posąg, ale o k a m e ę w pierścieniu, ale w medal biblioteczny [...] ⁷⁶.

⁷³ O kontaktach Norwida z Marcelim Guyskim zob.: *W pracowni Guyskiego*. PWSz 2, 193; List do Ludwika Nabelaka [z 22 sierpnia 1869 r.]. PWSz 9, 416; List do Józefa Bohdana Zaleskiego [przed 15 września 1871 r.]. PWSz 9, 493; *Listy Zofii Węgierskiej do Cypriana Norwida*. Oprac. I. Kleszczowa. „Pamiętnik Literacki” 67:1976 z. 3 s. 190, 205, 206.

⁷⁴ List do Ludwika Nabelaka [z 22 sierpnia 1869 r.]. PWSz 9, 417.

⁷⁵ List do Karola Ruprechta z 8 marca 1869 r. PWSz 9, 391.

⁷⁶ [*Kwestia popiersia Goszczyńskiego*]. PWSz 6, 550.

Poza tym nie może być nawykiem, pustym, konwencjonalnym gestem. Musi być autentycznym „upublicznieniem wdzięczności”⁷⁷. Norwid przez całe swoje życie bolał, iż w społeczeństwie polskim nie ma autentycznej potrzeby czczenia zasłużonych dla narodu obywateli. Bolał i prawie obsesyjnie proponował sposoby upamiętnienia publicznych postaci: medale, mogiły, tablice w budynkach publicznych i kaplicach⁷⁸.

Powstaniu najbardziej znanego rzeźbiarskiego dzieła Norwida – pośmiertnego medalionu Zygmunta Krasieńskiego – towarzyszyło właśnie takie rozgoryczenie i jednocześnie przerażenie z powodu obojętności, braku powagi w chwili pogrzebu wieszczą. W przejmującym liście do Konstancji Górskiej tak oskarżał on emigrację:

[...] czym świat pocieszy się po stracie, której nie zna? Czym pocieszy się Polska, a mianowicie wyższe polskie społeczeństwo, które współcześnie skonaniu wielkiego męża [...] zaledwo – zaledwo cząstkowo nie tańczyło, bowiem odmówić balu nie uważano za możebne i stosowne!!...⁷⁹

Medalion Krasieńskiego odlany został w niewielkiej liczbie egzemplarzy latem 1860 r. w Paryżu, w pracowni brązowniczej firmy Barbedienne et Colas. Za wykonanie większej jego liczby Norwid nie był w stanie zapłacić i „daremnie namawiał Seweryna Gałęzowskiego, aby ten wybił swoim kosztem 500–1000 egzemplarzy i sprzedał go na korzyść Szkoły Polskiej w Batignolles”⁸⁰. Mimo ciągłych kłopotów finansowych z dzieła tego nie zamierzał czerpać korzyści – traktował je jako wyraz hołdu należnego wielkiemu poecie. Osobisty, emocjonalny stosunek do medalionu, szlachetność pobudek, która patronowała jego powstaniu, w przekonaniu Norwida przekreślały możliwość jakiegokolwiek zarobku. W 1860 r. w liście do Leonarda Chodźki pisał:

Racz łaskawie przyjąć medalion ś.p. przyjaciela mojego, który właśnie że dlatego, że przyjaciela, nie robiłem przeto w celu sprzedaży [...]”⁸¹.

Norwid był bardzo zadowolony z medalionu i nie omieszkał wymienić go w *[Autobiografii artystycznej]*⁸². Z dumą cytował zdanie Rogera Raczyńskiego, że

⁷⁷ *[Upublicznienie wdzięczności]*. Nota. PWSz 7, 181.

⁷⁸ *Horacy Delaroche*. PWSz 6, 258–259; *[Kwestia popiersia Goszczyńskiego]*. PWSz 6, 578–579; *Żądany list o mogile i mogiłach*. PWSz 6, 580–583; *[Upublicznienie wdzięczności]*. PWSz 7, 181–182; List do Władysława Bentkowskiego [z 10 lipca 1850 r.]. PWSz 8, 99; List do Władysława Bentkowskiego [z 11 lipca 1850 r.]. PWSz 8, 99.

⁷⁹ List do Konstancji Górskiej z [końca lutego] 1859 r. PWSz 8, 378–380.

⁸⁰ *Dokumentacja ilustracyjna*. PWSz 11, 371; List do Seweryna Gałęzowskiego [z lipca? 1860 r.]. PWSz 11, 648–649.

⁸¹ List do Leonarda Chodźki [z 17 sierpnia 1860 r.]. PWSz 8, 428; W. Karczewski. *W sprawie portretów Krasieńskiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1904, półr. 2 nr 37 s. 704.

⁸² *[Autobiografia artystyczna]*. PWSz 6, 557.

medalion „od fotografów podobniejszy”, i tłumaczył to po swojemu – podobieństwo większe od fotografii nie jest konsekwencją werystycznego przedstawienia rysów; jest ono rzeczą „z ducha podobną”, skutkiem wniknięcia w osobowość Krasińskiego. Pisał:

[...] my zaś, robiąc nie powtórzenie ślepe momentu jednego, dajemy portret wielu tej samej osoby momentów – dajemy momentów sumę!⁸³

Medalion⁸⁴ przedstawia profil głowy poety – spokojne, idealizowane oblicze. Wykonany jest w reliefie łagodnie wydobywającym wklęsłości i wypukłości twarzy. Z tyłu głowy poety umieszczony jest wypukły napis: „Krasiński”, a pod szyją wklęsła sygnatura: „C. Norwid. sculps. 1860”. Dzieło charakteryzuje wyjątkowa oszczędność środków wyrazu, zarówno tych określających szczegóły twarzy, jak i organizujących całą powierzchnię medalu. W konsekwencji głowa poety ostro wydobywa się z tła, a całość uzyskuje wyraz surowości i prostoty, dając jeden z piękniejszych wizerunków Krasińskiego.

Piękny medalion Krasińskiego, medal Unii Lubelskiej, pomnik nagrobny emigrantów polskich i pomnik poległych kosynierów to jedyne przetrwałe do naszych czasów dzieła Norwida-rzeźbiarza. Nie pozwalają one na dostateczną charakterystykę i ocenę jego rzeźbiarskiej twórczości, na wskazanie inspiracji czy miejsca w rzeźbie polskiej XIX w. Nie tłumaczą również wielkiego uznania, którym obdarzył Norwida – rzeźbiarza i medaliera, współczesny mu znawca sztuki Tomasz Zieliński. Można powiedzieć tylko, że rzeźba Norwida była jednolita treściowo. Kult bohaterów – ważnych dla narodowego życia postaci, i upamiętnienie wielkich momentów historycznych to zakres tematyczny, w którego kręgu mieszczą się jego zrealizowane i nie zrealizowane koncepcje. Jednakże nie są one zwykłym ilustratorstwem wydarzeń, nie ma w nich właściwych rzeźbie tych czasów alegoryzacji czy fabularyzacji tematu. Artysta, uczący się podstaw rzeźby na neoklasycznych wzorcach szkoły florenckiej, poszedł indywidualną drogą. Jego propozycję pomnika dla poległych kosynierów czy medalion Krasińskiego charakteryzuje oszczędność środków wyrazu. Układy kompozycyjne wspomnianego pomnika czy pomnika nagrobego Piotra Łagowskiego i towarzyszy operują tylko zestawem znaków – symboli narodowych. Wymowę dzieł Norwida zazwyczaj uzupełniają jego refleksje. Są one swoistą dokumenta-

⁸³ List do Karola Krasińskiego [z sierpnia? 1860 r.]. PWSz 8, 429.

⁸⁴ Egzemplarze medalionu Zygmunta Krasińskiego przechowywane są w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz w zbiorach Polskiego Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu, które z okazji 100-lecia śmierci Krasińskiego wydało jego ceramiczną wypalaną kopię (informacja prof. A. Ryszkiewicza). O medalionie zob.: *Dokumentacja ilustracyjna*. PWSz 11, 371–372; W. Strzembosz. *Nieznaný medalion Zygmunta Krasińskiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1904 półr. 2 nr 38 s. 653; F. Jaworski. *Medaliony polskie. Zbiór rodziny Przybyłowski*. Lwów 1911 s. 97 nr 220; M. Gumowski. *Medale polskie*. Warszawa 1925 s. 143; D. Kaczmarzyk. *Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego*. Warszawa 1973 s. 110; Kondratowicz. *Zygmunt Krasiński i sztuki plastyczne* s. 59–61.

cją, dowodzą wyraźnych związków danego dzieła z propagowaną przez artystę teorią, wzbogacają odbiór o cały kontekst ideowy, wreszcie uświadamiają emocje towarzyszące jego pracy. Zachowane dzieła i projekty ukazują Norwida jako twórcę drobnych form rzeźbiarskich. Wzmianki, np. o projektach pomników Kochanowskiego i księdza Kordeckiego, mówią, że mógł być i twórcą rzeźby monumentalnej. Sam twierdził, że jest jednym z nielicznych polskich twórców, którzy są w stanie podjąć się dzieł o takim formacie:

Monumentalnej sfery sztuki [...] nikt u nas nie zna – nikt, to jest parę osób i ja [...] ⁸⁵.

CYPRIAN NORWID THE SCULPTOR

SUMMARY

Norwid, the great innovator of Polish poetry, also worked creatively in several areas of fine art. He called himself a “craftsman”, which meant that he was able to express himself as freely in the poetry as in sculpture, painting or drawing. Still, our knowledge of Norwid’s achievements as a visual artist continues to be fragmentary and far from complete. Work on the problem has been hampered first of all by the loss of many of Norwid’s works and unavailability of information because of his fortunes as an exile.

Least known is Norwid’s sculpture; yet, we are discovering that sculpture exercised him quite frequently and that he had considerable achievements in this field. This is clear from Norwid’s own texts and from the opinions of his contemporaries. Norwid’s services to Polish sculpture were described most eloquently by T. Zieliński, an art patron, collector and connoisseur, on a monument he erected in Kielce in 1854 to commemorate artists who had made a particularly valuable contribution to Polish culture. Norwid the sculptor is also mentioned in the published sources of the day, such as E. Rastawiecki’s *Słownik rytowników polskich* (1886).

Norwid studied sculpture in the years 1842–1846 at the Florence Academy of Fine Arts, under the well-known neoclassicist sculptor L. Pampaloni. We also know that he attended the Academies of Berlin and Brussels. As early as 1843, the artist was getting major commissions for monumental sculpture, mostly from Poland. This testifies to an early recognition of his talent. Norwid’s first sculpted work, which was in fact never executed, was to have been a set of altar figures for the Chłapowskis’ palace chapel at Turwia. Next he worked on designing the statues of Jan Kochanowski for Cracow and of Father Augustyn Kordecki for the Paulite fathers of Częstochowa. In 1848 he took active part in the conceptual work on a monument to the fallen scythemen of Great Poland, which was to be erected at Sokołów. From 1850 he designed monuments for the collective graves of Polish emigrés in the Paris cemeteries of Montmartre, Neuilly and Montmorency. We know, too, that he executed some, now lost, sculptures in Florence, Rome and New York. Apart from statuary work, he also made medals. Several such works by Norwid are known: in 1850 he presented his medal design to commemorate the formation of the Polish League, in 1860 he made a posthumous medallion of the poet Zygmunt Krasiński and in 1869 a medal to mark the tricentennial of the Union of Lublin.

Only a few of Norwid’s sculptures have come down to us. In the case of some others, we do not even know whether they ever went beyond the stage of a drawing sketch. Norwid’s extant sculptures (the monument of the scythemen at Sokołów, the Paris tomb statue of P. Łagowski and his comrades, the Krasiński medallion, the Union of Lublin medal) and drawings

⁸⁵ List do N. N. [po 4 lipca 1879 r.]. PWSz 10, 134.

give us an image of the artist first of all as a maker of patriotic art. It must be stressed that this was the consequence of deliberate artistic choices and was linked with the aesthetic views that Norwid advocated. Norwid declared art to be an important part of national life and considered sculpture and medals to have a special calling to perform important social and political functions. Their duty was to popularize history, bear witness to our traditions and give evidence on the nation's present. They were to be "gratitude made public" in commemorating both old and contemporary heroes, artists, poets and thinkers. Hence, the worship of heroes, figures important for the Polish national life, and the commemoration of great historic events circumscribe the domain of both his finished and his projected sculptures. However, Norwid's proposals are not the mere illustration of events that we might expect from their professed didactic function. They have none of the story-telling or allegorization so typical of the sculpture of the day. Educated on the neoclassical models of the Florence school, the artist followed his own path. The Krasieński medallion is marked by unusual conciseness and sparingness of expression. Norwid's statue designs show stark obelisks bearing national and religious symbols which, while constituting a commentary on historical events, at the same time carry a general message and in a logically abbreviated form express the elementary universal ideals of patriotism. Norwid draws on the stock of traditional symbols (oak and laurel leaves, the sabre, the cross, the column, the torch), but he also introduces his own (the scythe, the plough), derived from the recent Polish history and connected with the popular hero. In accordance with his concept of native character in art, this served to create a new language of Polish iconography. The message of Norwid's works is usually supplemented by ideas and reflections testifying to his attitude as an artist which are written down in his notes. His notes are a special record; they demonstrate clear links between his work and his theory. They also enrich our reception of his work by supplying its ideological background and by telling us of the author's emotions while engaged upon his task.

The present information about Norwid's work as a sculptor is not meant to glorify his artistic achievement. It is intended to supplement his artistic biography with facts little known today but essential for our image of his work and his views on art.

Transl. Adam Pasicki