

PAMIĘĆ RYSUNKU



SZKICE PLASTYCZNE
CYPRIANA NORWIDA

PAMIĘĆ RYSUNKU

SZKICE PLASTYCZNE
CYPRIANA NORWIDA

PAMIĘĆ RYSUNKU

SZKICE PLASTYCZNE CYPRIANA NORWIDA

Pod redakcją Justyny Gorzkowicz

London
C. Norwid
2021

Seria Wydawnicza Blue Point Art PUNO Press

Komitet Naukowy PUNO Press

Prof. dr hab. Jolanta Chwastyk-Kowalczyk

Prof. dr Michael Fleming

Prof. dr Grażyna Czubińska

Dr Justyna Gorzkowicz

Recenzenci

Prof. dr hab. Ewa Paczoska (UW)

Prof. dr hab. Józef Franciszek Fert (KUL)

Redaktor Prowadząca Serii

Dr Justyna Gorzkowicz

Redakcja merytoryczna i językowa

Dr Adam Cedro

Koncepcja graficzna okładki, skład i łamanie

Jarosław Solecki

Copyright

PUNO Press & Fundacja Museion Norwid & Authors

Londyn – Warszawa – Kielce 2021

Wszystkie prawa zastrzeżone

PUNO Press ISBN: 978-1-9160592-6-9

Fundacja Museion Norwid / Pewne Wydawnictwo ISBN: 978-83-63518-52-3

Wydawcy

PUNO Press – Polski Uniwersytet Na Obczyźnie w Londynie (PUNO)

238-246 King Street, London W6 0RF, UK, info@puno.edu.pl

Fundacja Museion Norwid, www.fundacjamuseionnorwid.pl

Publikację zrealizowano dzięki wsparciu Ambasady RP w Londynie oraz Fundacji Museion Norwid z Warszawy

SPIIS TREŚCI

- ◀ CISZA, BIEL, PION – Justyna Gorzkowicz
- ◀ NORWID – SZKICE
Katalog prac Cypriana Norwida
- ◀ W GŁĄB SZKICOWNIKÓW BRUKSELSKICH NORWIDA:
WOKÓŁ POSTACI PORTRETOWANYCH – Karol Samsel
- ◀ ARS NORVIDIANA – Eliza Kącka
- ◀ BIBLIOGRAFIA
- ◀ SPIS ALFABETYCZNY ILUSTRACJI

CISZA, BIEL, PION

Justyna Gorzkowicz

I

W polskiej przestrzeni kulturowej Cyprian Norwid zapisał się przede wszystkim jako poeta. Jego działalność na innych polach, czy to dramatu, czy sztuk plastycznych, jest wciąż mało znana¹. A Norwid był rzeźbiarzem, grafikiem (parał się m.in. litografią i rytownictwem), malował obrazy olejne, choć częściej akwarele (które wychodziły mu lepiej), głównie jednak zajmował się rysunkiem. Szkicował dużo i często. „Drobinami świata” kreślonymi ołówkiem, piórem i tuszem ilustrował listy do przyjaciół, swoje utwory. Portretował codzienność na ulotnych fiszkach, pozostawiając znaczną spuściznę. W jego twórczości słowo i dźwięk, obraz i bryła są nierozzerwalnie, splecione razem niczym warokocz. W *Białych kwiatach*, wyznaczając cele sztuki w kontekście estetyki ciszy, tak pisał:

¹ O życiu i twórczości Norwida patrz: J. F. Fert, *Życie Cypriana Norwida. Pamiątka dwusetnej rocznicy urodzin 1821/2021*, Kielce 2020.

Dramy prawdziwej nie może być, ilekroć się zatraci pojęcie dramatyczne *ciszy* i pojęcia jej natur — czyli, *jaśniej* tłumacząc, albo raczej *szerzej* tłumacząc założenie powyższe: kiedy się zatraci basso w muzyce, a kolor biały na palecie malarza, a pion w rysunku [...]².

W Norwidowskiej „ciszy, bieli i pionie” – w braku dopowiedzenia – najgłośniejszą rozbrzmiewa pamięć istnienia, zarówno indywidualnego, jak i zbiorowości. Myślany w ten sposób „kształt czasu” realizuje się poprzez sztukę konkretnego artysty. Należy do portretu osobowości plemiennej czy narodowej, stając się równocześnie jej interpretacją, zakotwiczoną w doświadczeniu pojedynczej egzystencji³. Norwidowska biel, sytuująca się również pomiędzy rytmem kresek, wyznaczających kompozycje rysunków artysty, wyważa ciężar dramaturgii obrazowanego świata, stając się niejednokrotnie wyrazem spojrzenia krytycznego⁴.

² C. Norwid, *Białe kwiaty*, Lwów 1910.

³ Por. G. Kubler, *Kształt czasu. Umagi o historii rzeczy*, tłum. J. Holówka, Warszawa 1970.

⁴ Por. M. Bohusz-Szysko, *Norwid-plastyk*, w: *Norwid żywy*, red. W. Günther, Londyn 1962, s. 249. Fragment w „Pamiętniku Literackim”, Londyn 2021/06, s. 286-288.

W *Promethidionie* (1851) Norwid, wykładając teorię społecznej i moralnej funkcji sztuki, wyprzedził koncepcję prawdy natury Johna Ruskina – jednego z najznakomitszych brytyjskich krytyków artystyczno-społecznych II połowy XIX stulecia⁵. Ruskin podobnie do Norwida stawiał twórcy wysokie wymagania. Prawda natury, zaobserwowana okiem indywidualnego artysty, miała potwierdzać moralną stabilność świata. Obydwaj, spełniający się również jako artyści, mieli świadomość, że dzieło sztuki jest urzeczywistnieniem interpretacji danego fragmentu świata, nie zaś jego dokładnym odbiciem.

Aleksandra Melbechowska-Luty – histo-

⁵ C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem* (reprint wydania z 1851 roku), Wrocław 1967. Por. zdigitalizowane dzieła J. Ruskina w: *The Works. Library Edition (WLE)*, udostępnione na stronach Ruskin Library and Research Centre, Lancaster University (UK): <https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/>, 10.07.2021; oraz Tegoż, *Lectures on Art* (1870), The Project Gutenberg EBook of Lectures on Art by John Ruskin: <https://www.gutenberg.org/files/19164/19164-h/19164-h.htm>, 10.07.2021; J. Ruskin, *Niewinne oko*, przeł. J. Szczuka, wstęp R. Kasperowicz, Gdańsk 2011. Ruskin wprowadził m.in. w obręb krytyki sztuki założenia romantycznego powinowactwa sztuk, przeprowadzając pogłębioną analizę prawdy w pejzażach J. M. W. Turnera („prawda tonu”, „prawda koloru”, „prawda przestrzeni”, „prawda nieba”, „prawda ziemi”, „prawda wody” i „prawda roślinności”).

ryczka sztuki, która rozwinęła problematykę historiozofii w ikonografii Norwida, akcentując synkretyzm oraz powiązania intelektualne i duchowe z europejską literaturą – wskazuje, że analizowane prace plastyczne poety są „projekcją” przeżyć, „hieroglifem” jego słów⁶.

Podobne konotacje u Norwida-plastyka zauważał też Marian Bohusz-Szyszko – związany ze środowiskiem londyńskim polskiej emigracji powojennej, artysta i profesor malarstwa⁷. Jego zdaniem pogląd na świat i życie twórcy *Promethidiona* łączy związek organiczny, choć niepozbawiony napięć⁸. Przyglądając się rozwojowi myśli artystycznej Ostatniego Romantyka, Bohusz zwracał uwagę na różne poziomy pojmowania przez niego sztuki. Z jednej strony wskazywał na nowatorskie widzenie zadań twórczości człowieka oraz wyznaczanie jej roli w życiu narodu; z drugiej zaś – na dość ortodoksyjne, często nietrafione

⁶ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Myśl o sztuce i twórczość artystyczna Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.

⁷ J. Gorzkowicz, *Sztuki Piękne na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie*, w: Taż (red.), *Architektura wyobrażona. 80 lat Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie*, Londyn 2019; J. W. Sienkiewicz, *Sztuka w poczekalni*, Toruń 2012; T. Terlecki, *Szukanie równowagi*, Londyn 1988.

⁸ M. Bohusz-Szyszko, *Norwid- plastyk*, dz. cyt., s. 243.

z perspektywy historycznej, oceny i charakterystyki poszczególnych twórców, formułowane przez Norwida – „syna swojej epoki”, pełnej przesądów i pęknięć.

Ta dychotomia, zdaniem Bohusza-Szyszki, jest odzwierciedleniem XIX-wiecznych nastrojów panujących we Francji – artystycznej mekce, która stała się miejscem docelowym Norwida. Ówczesny Paryż był przestrzenią ścierania się różnorodnych horyzontów wyznaczonych przez osobowości twórcze, mające później niebagatelny wpływ na sztukę XX wieku. Wśród nich wymienić wypada m.in.: Eugène’a Delacroix i jego oponenta Jean-Augusta Ingres’a, Théodore’a Gericaulta, Honoré’a Daumiera, pejzażystów – barbizończyków, ale też impresjonistów: Claude’a Moneta, Camille’a Pissarro, czy indywidualistów, jak: Paula Cezanne’a, Vincenta van Gogha oraz Paula Gauguina⁹. Tuż obok wschodzących gigantów z wolna obumierał akademizm. Dla wielu jednak ten rodzaj przedstawięń był nadal atrakcyjny, budził poklask, zajmując czołowe miejsca w salonach wystawienniczych. Tutaj prym wiedli m.in. Paul Delaroche, William Adolphe Bouguereau czy Pierre Puvis deChavannes.

⁹ Tamże, 243-245.

Ustalając miejsce autora *Promethidiona* na tle historii współczesnego mu świata artystycznego, Jerzy Sienkiewicz tak kwitował: „Wrogi dla pewnych prądów, takich, jak realizm Courbета, innych znów – jak impresjonizmu – zdaje się Norwid nie dostrzegać, a równocześnie nie daje się włączyć w obcy sobie naturalizm. Pozostaje samotny”¹⁰.

Pamiętajmy, że dla Norwida talent plastyczny stanowił główne źródło utrzymania. A wychodząc naprzeciw oczekiwaniom zleceniodawców, artysta zmuszony był odstępować często od przejawów indywidualizmu¹¹. Wspominał o tym m.in. Aleksander Janta, śledząc losy poety w Ameryce¹². Jako rysownik, Norwid wykonywał tam ilustracje do katalogu towarów eksponowanych na nowojorskiej Wystawie Światowej¹³, która zlokalizowa-

¹⁰ J. Sienkiewicz, *Norwid malarz*, w: W. Borowy (red.), *Pamięci Cypriana Norwida*, Warszawa 1946, s. 77.

¹¹ Reminiscencje podobnych losów artysty możemy odnaleźć w noweli Norwida „*Ad leones!*”. Utwór ten został opublikowany przez Zenona Przesmyckiego w „Chimerze” w 1901.

¹² A. Janta, *Na tropach Norwida w Ameryce*, w: *Norwid żywy*, dz. cyt., s. 79.

¹³ J. M. Szlecha, *Norwid powrócił do Nowego Jorku*, „Pamiętnik Literacki” Londyn 2021, s. 101 (relacja z odsłonięcia 15 października 2015 roku pamiątkowej tablicy Norwida

na była w miejscu dzisiejszego zaplecza budynku Biblioteki Publicznej na Manhattanie.

Próby wejścia w świat plastyczny autora *Promethidiona* podejmowali też inni. Wspomnijmy przede wszystkim zasługi zarówno Wiktora Gomulickiego, jak i potem jego syna – Juliusza Wiktora. Jednak w historii recepcji dzieł plastycznych Norwida zapisało się najmocniej wezwanie do katalogowania jego prac formułowane przez Zenona Przesmyckiego u progu XX wieku¹⁴.

Choć trzeba było długo wypatrywać odpowiedzi na apel Miriama, mamy dziś zebranych i opisanych ok. 1200 artefaktów, kolejnych 800 szykuje się do publicznej prezentacji. Większość z nich przechowywana jest w polskich zbiorach, muzeach i bibliotekach, sporadyczne egzemplarze – w instytucjach zagranicznych oraz indywidualnych kolekcjach. O innych jeszcze – pamięć przetrwała jedynie w relacjach, opisach czy w prywatnej korespondencji. Pozostałe przypadły bezpowrotnie w zawierusze czasu. Nieoceniony wkład w usystematyzowanie spuścizny artystycznej poety ma Edyta Chlebowska – autorka m.in.

na budynku Polskiego Instytutu Naukowego (PIASA) na Manhattanie).

¹⁴ Miriam był autorem antologii dzieł plastycznych Norwida: *Antologia artystyczna*, Warszawa 1933.

wielotomowej edycji katalogów prac plastycznych Norwida, bez których nie sposób mówić dziś o tej części jego twórczości¹⁵.

W wydanym ostatnio albumie w opracowaniu Chlebowskiej badaczka wskazuje, że po raz pierwszy została zaprezentowana szerszemu odbiorcy tak obszerna antologia dzieł plastycznych Norwida¹⁶. W *Wiernym-portrecie*, o którym tu mowa, ze znanych (zachowanych i zaginionych) dzieł artysty skatalogowano 200 prac. Liczba reprodukcji ma miarę symboliczną. Łączy się, podobnie jak niniejsza publikacja, z dwusetną rocznicą urodzin Norwida. W odróżnieniu jednak od naszego skromnego wyboru szkiców i grafik, do *Wiernego-portretu* weszły, w układzie chronologicznym, prace wykonane różnymi technikami – od rysunków piórkiem, tuszem i kredką, poprzez akwarele, grafiki (głównie litografie i akwaforty), obrazy olejne, a na odlewie w brązie

¹⁵ E. Chlebowska, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych...*, t. I–V, Lublin (lata 2014, 2017, 2019, 2021); Też: *Norwid sztukmistrz nieznan*, Lublin 2013; „*Ipse ipsum*” *O autoportretach Cypriana Norwida*, Lublin 2004 oraz *Znaki na papierze. Utwory literackie, akwarele, grafiki, rysunki i szkice*, oprac. P. Chlebowski, E. Chlebowska, Olszanica 2008.

¹⁶ E. Chlebowska, *Piórkiem, pędzlem i rylcem*, w: C. Norwid, *Wierny-portret*, oprac. E. Chlebowska, Kielce 2021, s. 8-17.

medalionu Zygmunta Krasieńskiego skończywszy. Medalion ten jest *de facto* jedynym zachowanym śladem prac rzeźbiarskich Norwida. Wspomina się wprawdzie projekt pomnika Jana Kochanowskiego, który miał stanąć na Wawelu (ale nigdy do tego nie doszło), czy późniejsze płaskorzeźby wykonywane na polskich nagrobkach w Paryżu. Niestety, by potwierdzić opisywaną działalność, brakuje należytej dokumentacji¹⁷.

Być może miał rację Bohusz-Szysko, wskazując – zainspirowany Kazimierzem Wyką – że potencjał artystyczny autora *Promethidiona* z tej dziedziny został najpewniej pochłonięty przez wyjątkową siłę reminiscencji rzeźbiarskich, jakie odnajdziemy w jego obrazowaniu poetyckim¹⁸. Zdaniem Wyki Norwid-sztukmistrz odsłonił w swojej poezji wszystkie zdobycze sztuk: odblaski muzyki, architektury, malarstwa i szczególnie uwielbianej przez poetę rzeźby – sztuki posągowej¹⁹.

Zarówno Melbechowska-Luty, Chlebowska, jak i Sienkiewicz są zgodni, utrwalając myśl Józefa

¹⁷ Tamże, s. 16.

¹⁸ M. Bohusz-Szysko, dz. cyt. 248.

¹⁹ K. Wyka, *Cyprian Norwid poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, s. 51.

Ignacego Kraszewskiego²⁰, że najpełniej wyrażał się Norwid w akwarelach. Choć ubogie w kolory, często monochromatyczne, ograniczone do światłocieni, to akwarele właśnie manifestują nowatorstwo artysty, jego indywidualny sposób budowania przestrzeni plastycznej, pozbawiony nawiązań i kontynuacji. Widać to głównie w późnych pracach wykraczających poza ówczesne style i konwencje²¹. Ważną rolę w rozwoju tej techniki odegrał u Norwida rysunek kolorowany i tonowany.

Gdy przyjrzymy się jego studiom kobiecym czy szkicom dzieci, odtworzeniu szczegółów mimiki twarzy (uśmiechu, spojrzenia), zdaniem Sienkiewicza dostrzeżemy inspiracje szkołą mediolańską. Proweniencji wielu kompozycji malarsko-rysunkowych doszukiwać się należy w estetyce renesansowej. Uchwycić to łatwo zwłaszcza w Norwidowskich przedstawieniach miłości macierzyńskiej oraz alegoriach życia

²⁰ J. I. Kraszewski (1866): «Jest to nasz jedyny i najpierwszy aquafortista w całym znaczeniu tego wyrazu» «Szkice... C. N. są prawdziwie znakomite; gdyby mu Bóg dał trochę ziemniejszej krwi i praktyczności (byle nie nazbyt)... byłby to może najgenialniejszy ilustrator...», Cyt. za: *Pamięci Cypriana Norwida...*, s. 103. Por. M. Adamiec, *Oni i Norwid. Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840–1883*, Wrocław 1991.

²¹ E. Chlebowska, dz. cyt., s. 14.

i śmierci, wpisujących się w szeroko rozumiany kontekst humanizmu. W ówczesnym malarstwie polskim może jedynie w Teofilu Kwiatkowskim miał Norwid sobie równego²².

W późnym rysunku autor *Promethidiona* skłaniał się w kierunku syntezy. Na szczególną uwagę zasługują jego szybkie szkice z natury, które wskazują na ogrom artystycznej wrażliwości oraz niezwykły dar obserwacji.

Wśród wymienianych motywów u Norwida-plastyka wskazuje się najczęściej inspiracje antykiem (również w kontekście perspektywy renesansowej) oraz problematyką biblijną czy szerzej religijną (akcentującą Nowy Testament, życie i Pasję Chrystusa). Mówi się także o inspiracjach średniowieczem (tu najczęściej Dantem) oraz współczesnymi artyście doświadczeniami życia społecznego i obyczajowego, w tym kontekście eksponuje się różnorakie portrety, sceny zbiorowe i animalistyczne oraz karykatury postaci. Odębne miejsce zajmują kompozycje symboliczne, zawierające wielowarstwowy dyskurs intelektualny oraz filozoficzny. Cechami wyróżniającymi tę twórczość są nie tylko jej kameralność i narracyjność, ale także anegdotyczność.

²² J. Sienkiewicz, dz. cyt., s.72-73.

Opisując spuściznę Norwida z zakresu sztuk wizualnych, obydwie badaczki (Melbichowska-Luty i Chlebowska) zwracają równocześnie uwagę na jej nierówność. Przyczyn tego są skłonne upatrywać (zresztą nie jako pierwsze) w niepełnej edukacji artystycznej poety, dożądnej i nieformalnej, kontynuowanej zaledwie przez chwilę we florenckiej Akademii Sztuk Pięknych²³.

Brak należytego warsztatu Norwida uwydatniali wcześniej, aż nadto krytycznie, skądinąd zasłużeńi historycy malarstwa polskiego – Jerzy Mycielski oraz Feliks Kopera – niezbyt czuli jednak na oryginalność estetyczną²⁴. Pierwszy pisał o zagadkowych wartościach sztuki pisarza i artysty, który ostatecznie okazał się twórcą drugorzędym. Wszystko, co naprawdę robił Norwid, określał Mycielski jako mierne „i z cechami świadczącymi, że nie wiedział nigdy, czego chce, tak w rytmotwórstwie, jak w wypowiedziach, że był jakimś niedojrzałym romantykiem we wszystkim czego się imal?”. Kopera w *Dziejach malarstwa*

²³ Tamże, s. 8.

²⁴ J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860. Z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, Kraków 1907; F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, Kraków 1929.

w Polsce „dźgał” bezlitośnie: „Dyletantem był Cyprian Norwid, poeta, rysownik i rytownik”²⁵.

Inną postać Norwida-plastyka przedstawił Bohusz-Szyszko, analizując jego warsztat z perspektywy emigracyjnej jako nauczyciel akademicki i malarz²⁶. Stwierdzał o Norwidzie stanowczo: w XIX wieku mało który artysta polski posiadał tak gruntowne wykształcenie plastyczne, jak on właśnie. Nauki pobierał nie tylko w liczących się wówczas pracowniach: najpierw u Aleksandra Kokulara (w roku 1837), a potem pod kierunkiem Jana Klemensa Minasowicza (od roku 1838), ale miał także sposobność oglądania świata z różnych perspektyw, obcując z duchem Zachodu²⁷. Wszystko to było kontynuacją procesu kształcenia Norwida²⁸. W Dreźnie mógł podziwiać Rafaela i *Madonnę* Hansa Holbeina, w Norymberdze – dzieła Wita Stwosza i Adama Kraffta. Przez Monachium, Weronę, Ferrarę, Wenecję trafił do Akademii Sztuk Pięknych we Florencji, do pracowni rzeźbiarza Ludwika Pompoliniego. Tam

²⁵ Za: M. Bohusz-Szyszko, dz. cyt., s. 245.

²⁶ Por. J. Sienkiewicz, *Norwid malarz*, dz. cyt., s. 75.

²⁷ M. Bohusz-Szyszko, dz. cyt., s. 246-247.

²⁸ Por. J. Zieliński, *Obraz pogodnej śmierci. Norwid – Rafael – Maratti i „Śmierć świętego Józefa”*, Lublin 2019.

powstały próby rytownicze Norwida, który zainteresował się także historią sztuki. Podczas kolejnej wyprawy do Rzymu artysta przeprowadził studia archeologiczne, skupiając uwagę na kulturze Etrusków i sztuce wczesnochrześcijańskiej. W Berlinie zwiedzał muzea, słuchał wykładów uniwersyteckich, m.in. Friedricha Schellinga. Bohusz przypominał:

Gdy w roku 1851 ukazał się *Promethidion*, artysta miał lat 30 i 14 lat studiów plastycznych za sobą rozpoczętych w kraju, przez 9 lat kontynuowanych w czołowych środowiskach, uczelniach i muzeach Europy. (...) A przecie artysta miał jeszcze przed sobą 32 lata pracy w Paryżu, przerwanej dwuletnim wyjazdem do Ameryki i do Londynu (...)²⁹.

Bohusz-Szyszko jako pedagog posiadał niemałe doświadczenie, będąc m.in. jednym z artystów Władysława Andersa oraz wieloletnim wykładowcą³⁰. Pracując z adeptami sztuki,

²⁹ M. Bohusz-Szyszko, dz. cyt., s. 247.

³⁰ General mianował go kierownikiem Sekcji Plastycznej Wydziału Kultury i Sztuki przy 2 Korpusie we Włoszech, nazywanej Włoską Szkołą Malarską, która została przeniesiona później do Wielkiej Brytanii i tam rozwijana na wielu placówkach. Od drugiej poł. l. 70. XX w. Szyszko

był świadomy olbrzymiego wpływu „nauki w drodze” lub, może lepiej powiedzieć: „nauki w podróży”. A zaliczał do niej aktywności wymieniane w biografii Norwida. Obcowanie z innymi kulturami, studiowanie klasyków poparte pracowitością i ciekawością potrafią rozwinać lepiej niż tkwienie w jednej, mistrzowskiej, lecz dusznej dla oryginalnego talentu pracowni. Wielu studentów-samouków Bohusza doskonaliło warsztat przez niezliczone, bardziej lub mniej udane, wprawki. Świadczyły one jednak nie tyle o dyletanckiej determinacji, co wewnętrznej potrzebie artysty – jak Bohusz rozpoznał ostatecznie także u Norwida – do prowadzenia szkiców o otaczającym świecie.

Pamięć takich rysunków przechowuje charakter chwili, w jakiej powstawały; emocje artysty w zetknięciu ze światem; a poprzez to nieodzownie kształt czasu i zanurzonych w nim rzeczy. Warto spojrzeć na prace Norwida z tej perspektywy. I z perspektywy jego deklaracji

był także dziekanem Wydziału Sztuk Pięknych Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie w Londynie. J. Gorzkowicz, *Sztuki Piękne na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie*, dz. cyt. s. 98; J. W. Sienkiewicz, *Artysci Andersa „Continuità e novità”*, Warszawa–Toruń 2013; tenże, *Mariana Bobuszy-Szyjszki, 1901–1995, życie i twórczość*, Lublin 1995.

złożonej w albumie, który ofiarował Teodorowi Jelowickiemu:

Prawdziwych szkiców robić nie można *umyślnie* – one się same narzucają. Odpycha się je piórem lub ołówkiem i zostaje ślad, notatka, szkic.

Są to dlatego zazwyczaj karteczki i złamki, które żadnej rzeczowej wartości nie mają. *Aucune valeur effective!* Atoli, żaden fotograf nie zastąpi nigdy prawdziwego szkicu.

N. 1874

II

Pamięć rysunku. Szkice plastyczne Cypriana Norwida – to próba przybliżenia osobowości twórczej wyjątkowego artysty. Asumpt do tej refleksji dały szkice Norwida wyselekcjonowane ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Oprócz niniejszego wprowadzenia – krótkiego stanu wiedzy o działalności plastycznej poety – w skład publikacji, którą oddajemy w ręce Czytelnika, wchodzi: katalog – z wyborem prac Norwida w aranżacji Jarosława Soleckiego oraz teksty interpretacyjne, kulturowo-antropolo-

giczne Karola Samsela oraz Elizy Kąckiej. Do tego dołączone zostały bibliografia oraz spis ilustracji.

Znajdujące się w głównym module reprodukcje oprawionych prac Norwida stanowią wizualny zapis wystawy, której wernisaż odbył się 9 kwietnia 2021 r. w 3D Blue Point Art Gallery London w ramach inauguracji Roku Norwidowskiego w Wielkiej Brytanii³¹. Dwadzieścia trzy prace (w tym dwie grafiki) pochodzące z lat 1838-1863 zostały wyeksponowane w kontekście trzech ogólnych tematów. Są to szkice sławnych osobistości, studia postaci ludzkich i zwierząt w odniesieniu do współczesnej Norwidowi obyczajowości oraz graficzne reprezentacje alegorii – forpoczta młodopolskiego symbolizmu. Zestawienie mniej znanych szkiców Norwida z dwiema, dość rozpoznawalnymi, grafikami

³¹ Współorganizatorzy — instytucje londyńskie: Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie (ZPPnO), Polski Uniwersytet na Obczyźnie (PUNO), Polska Macierz Szkolna (PMS), Blue Point Art Gallery London, SCENA POLSKA.UK, Polski Ośrodek Społeczno-Kulturalny (POSK) oraz Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego (ILP UW). Pomysłodawczyni oraz koordynatorka projektu: Justyna Gorzkowicz. Wystawa *Norwid — szkice* dostępna jest pod adresem: <https://culturelab.club/blue-point-art-gallery/NorwidSketches/>, 09.07.2021.

kreśli obraz drogi, jaką artysta pokonał, doskonaląc warsztat rysownika³².

Na londyńskiej wystawie odnajdziemy m.in. wczesną pracę Norwida *Teatrzyk wędrowny i inne szkice* (MNK III-r.a-7186³³). Na jej podstawie łatwo zauważyć ciekaweciążenie młodego, siedemnastoletniego wówczas poety ku łączeniu scen obyczajowych z symboliką. Cechy te rozwijał on przez całe twórcze życie, wypracowując niepowtarzalny styl zarówno w swoich dziełach plastycznych, jak i w literaturze. Niektóre z prezentowanych prac, np. *Luźne szkice* (MNK III-r.a-1818/14), mają formę bardziej graficzną, wręcz rzeźbiarską. Linia rysunku miejscami, jak w przedstawieniach *Głów kobiecych i męskich oraz szkicach postaci* (MNK III-r.a-1894/16), staje się łagodniejsza i bardziej płynna.

Można zaobserwować, że Norwid nie lekceważy drobnego szkicu, w tym nie zaniedbuje usytuowania go często na równi z notatką i wy-

³² Kurator wystawy: J. Gorzkowicz; projektant przestrzeni wystawienniczej 3D: J. Solecki.

³³ Odniesienie do oznaczeń katalogowych Muzeum Narodowego w Krakowie: MNK; Dział III – Rycin, Rysunków i Akwarel / Rysunki i akwarele: III-r.a, nr. ewidencyjny: – 7186. W dalszej części posługuje się takimi właśnie skrótami.

kończoną kompozycją. Niejednokrotnie też sięga do karykatury: uwydatnia grymas twarzy, wyraz oczu, specyficzny gest ręki lub dłoni, wydobywając typy charakteru. Widać to szczególnie w szkicach sławnych osobistości, ale także w studiach postaci ludzkich i zwierząt. Takim sposobem kreśli Norwid swoiste typy ludzkie choćby w rysunku *Mężczyzny z cylindrem w dłoni oraz portrecie Michała Sadowskiego* (MNK III-r.a-1892/10) czy *Gościach* (MNK III-r.a-1894/13) oraz *Szkicu postaci arystokraty, mieszczanina i szlachcica* (MNK III-r.a-1894/11).

Cienka, dynamiczna linia konturu – zauważalna nie tylko w *Szkicu jeźdźcy* (MNK III-r.a-1818/17), ale także w wielu innych pracach – uwydatnia naturę utrwalanych na papierze form. Precyzyjnie zaznaczony detal w kilku nieomylnych kreskach zdradza maestrię warsztatu Norwida. W podobnym sposobie realistycznego i indywidualnego zarazem przedstawiania człowieka dostrzegano istic leonardowską pasję kształtowania wizji, w której niczym w zwierciadle odbija się prawda o świecie, wynikająca z humanistycznej postawy artysty³⁴. Norwidow-

³⁴ Por. Sienkiewicz, *Norwid malarz*, dz. cyt., 68-71; M. Bohusz-Szysko, dz. cyt., s. 250-251.

ska optyka nie ogranicza się jednak do rozprawy z sylwetą i głową ludzką, chociaż człowiek jest głównym punktem wyjścia tej sztuki. Rysunki zwierząt równie dobrze prezentują charaktery. Są do tego interesującym, w kompozycji oraz świeżości, formalnym układem kresek, demonstrując znów kunszt artysty.

Przeglądając szkice Norwida, nie mamy wątpliwości, że są przykładem tryumfu prostoty środków oraz równoczesnego ich wyrafinowania³⁵. Na wystawie znajdziemy szereg prac uwydatniających wrażliwość na treść, jej narracyjność oraz jedność rytmiczną, będących dziełem długotrwałego namysłu twórcy nad otaczającą rzeczywistością. U Norwida bowiem człowiek ukazany jest w szerokim spektrum problemów – w tym tych ostatecznych: życia i śmierci, etyki i religii – stając się odzwierciedleniem jednostki naznaczonej osobistą historią oraz piętnem epoki, do której należy³⁶.

O korowodzie bohaterów Norwidowskich uchwyconych w pamięci rysunku pisze Karol Samsel. W tekście *W głąb szkicowników brukselskich Norwida: wokół postaci portretowanych*, umieszczo-

³⁵ Por. M. Bohusz-Szysko, dz. cyt., tamże.

³⁶ Tamże.

nym w niniejszej publikacji po części katalogowej, Samsel podejmuje prezentację dziewięciu postaci szkicowanych przez artystę. Literaturoznawca odtwarza scenierię kulturową i historyczną znajomości Norwida z portretowanymi modelami. W ten sposób snuje opowieść o „kształcie czasów” w dwugłosie: wczorajszym – czasie artysty i dzisiejszym – czasie odbiorcy.

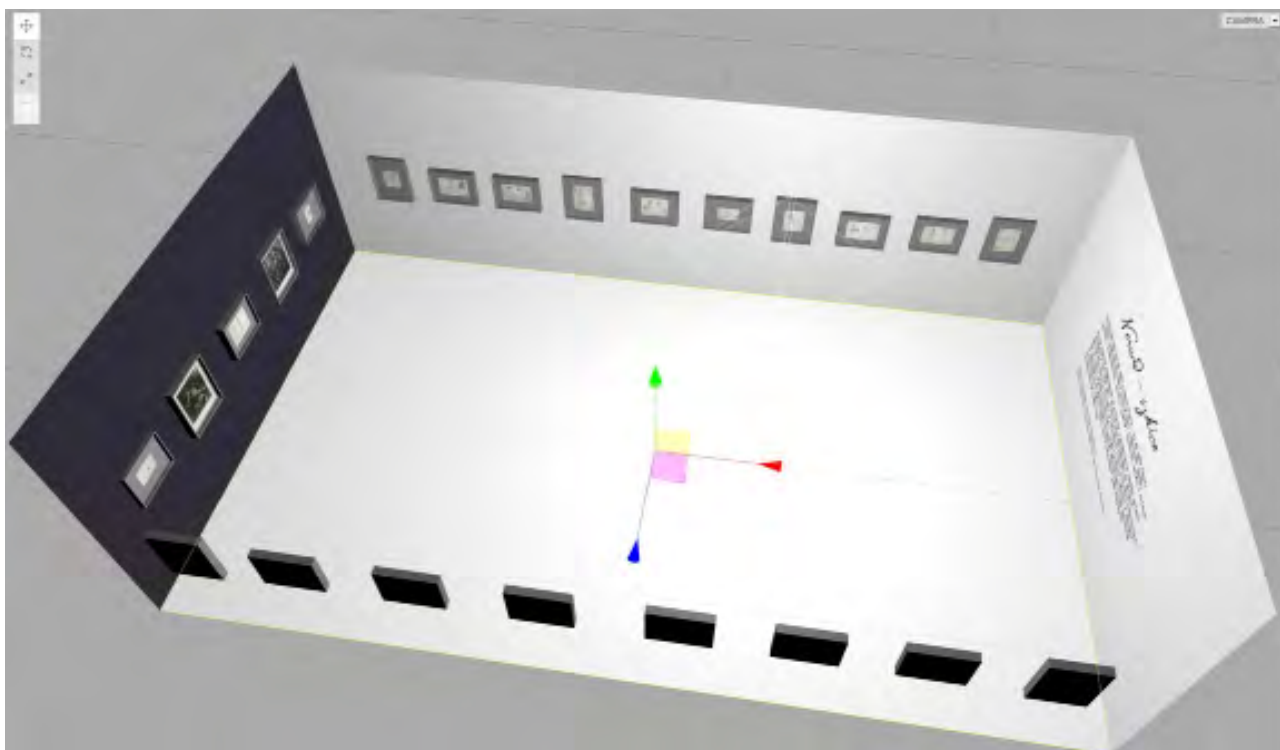
Z kolei Eliza Kącka w *Ars Norvidiana* bierze pod lupę symbolizm autora *Promethidiona*. Przyczynek do analiz na tle pejzażu antropologiczno-kulturowego dają jej prezentowane na wystawie dwie grafiki³⁷ oraz trzy symboliczne rysunki. Ale badaczka przywołuje także inne prace plastyczne Norwida. Wskazuje na występowanie u niego rodzaju „zdań” malarskich, niosących potencjał synkretycznego odczytywania tej twórczości. Owe „zдания” zawierają z jednej strony zamiłowanie do akademizmu, z drugiej zaś – rys wyjścia poza czas i definicję, utrwalając w pamięci rysunku oryginalność Norwida.

Cisza, biel i pion – to także główne cechy estetyki aranżacyjnej londyńskiej wystawy, którą

mogliśmy oglądać dzięki wykorzystaniu nowych technologii wystawienniczych w dwusetlecie urodzin artysty (2021). Dziewiętnastowieczne szkice Norwida oprawione w minimalistyczne, ostro zarysowane nowoczesne ramy zostały zaprezentowane w surowym wnętrzu, podkreślającym dramaturgię ekspozycji. Zapraszamy do podróży w głąb „drobin” Norwidowskiego świata.

³⁷ Por. H. Widacka, *Nieznany Norwid. Grafika*, Warszawa 1996; A. Borowiec, *Grafik-montażysta. O pracach graficznych Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 27–28: 2009–2010, s. 193-222.

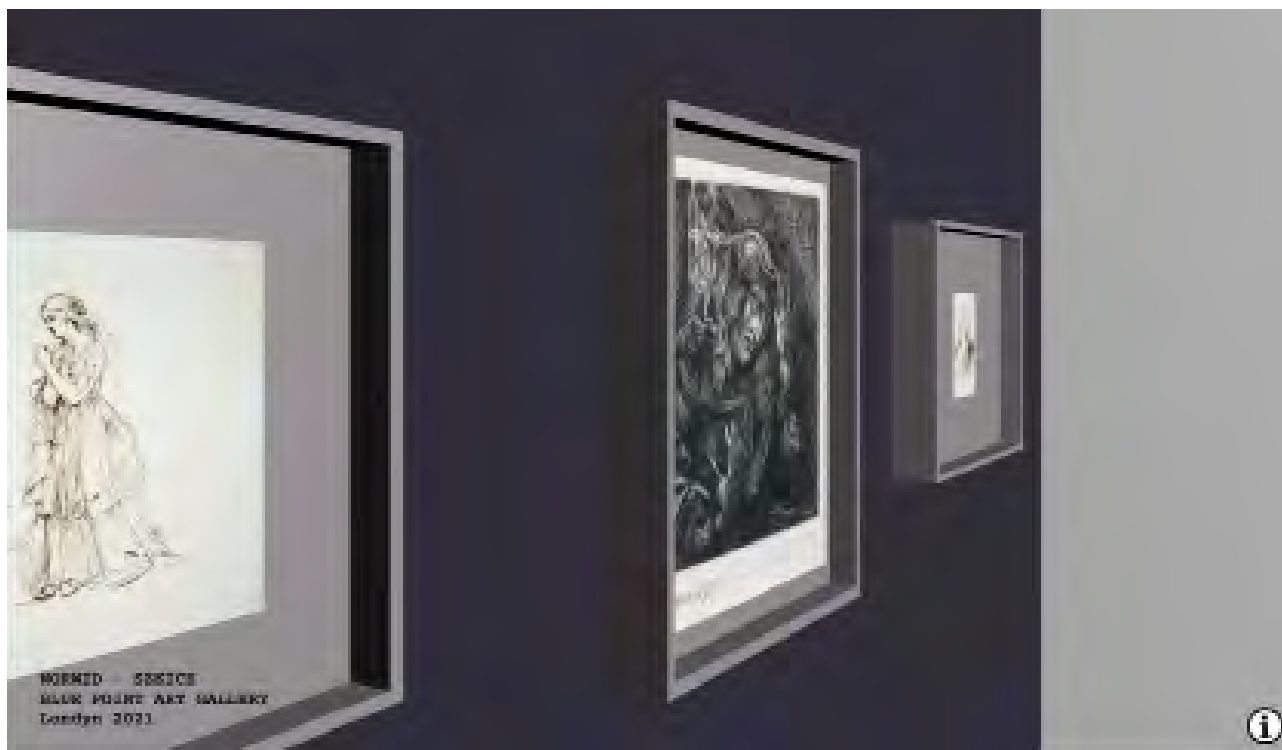
NORWID — SZKICE



Rzut pomieszczenia wystawienniczego w trakcie projektowania wystawy *Norwid – szkice*, Blue Point Art Gallery London 2021. Kurator wystawy: Justyna Gorzkowicz; projektant przestrzeni 3D: Jarosław Solecki, w ramach realizacji projektu Rok Norwidowski w Wielkiej Brytanii



Fragment ekspozycji: studia postaci ludzkich i zwierząt w odniesieniu do współczesnej Norwidowi obyczajowości



Fragment ekspozycji: reprezentacje alegorii



Fragment ekspozycji: szkice sławnych osobistości

KATALOG PRAC
CYPRIANA NORWIDA



Studia postaci ludzkich oraz zwierząt, 1844–1846 (12,9 x 17,8 cm), technika rysunkowa: tusz na papierze (MNK III-r.a-1818/13)



Luźne szkice, 1844–1846 (12,9 x 17,8 cm), technika rysunkowa: tusz na papierze (MNK III-r.a-1818/14)



Postaci ludzi i zwierząt, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/14)



Szkic postaci arystokraty, mieszczanina i szlachcica, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/11)



Goście, 1844–1846 (18,4 x 27,1), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/13)



Głowy kobiece i męskie oraz szkice postaci, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/16)



Szkice różne: m.in. pudła na kapelusze, pies oraz sceny pakowania bagaży, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm),
technika rysunkowa: ołówek na papierze, (MNK III-r.a-1894/20)



Teatrzyk wędrowny i inne szkice, 1838 (31,2 x 20,4 cm),
technika: ołówek na papierze (MNK III-r.a-7186)



Sześć scen odnoszących się do różnych etapów życia ludzkiego, 1852 (21,1 x 30,7 cm), technika nieznana na papierze (MNK XV-Rr.-2475)



Pytia Delficka, w lewym górnym rogu widnieje napis: „PYTHJA”, 1863 (12,7 x 11,2 cm;
arkusz: 16,0 x 13,8 cm), technika: akwaforta na papierze (MNK III-ryc.-10277)



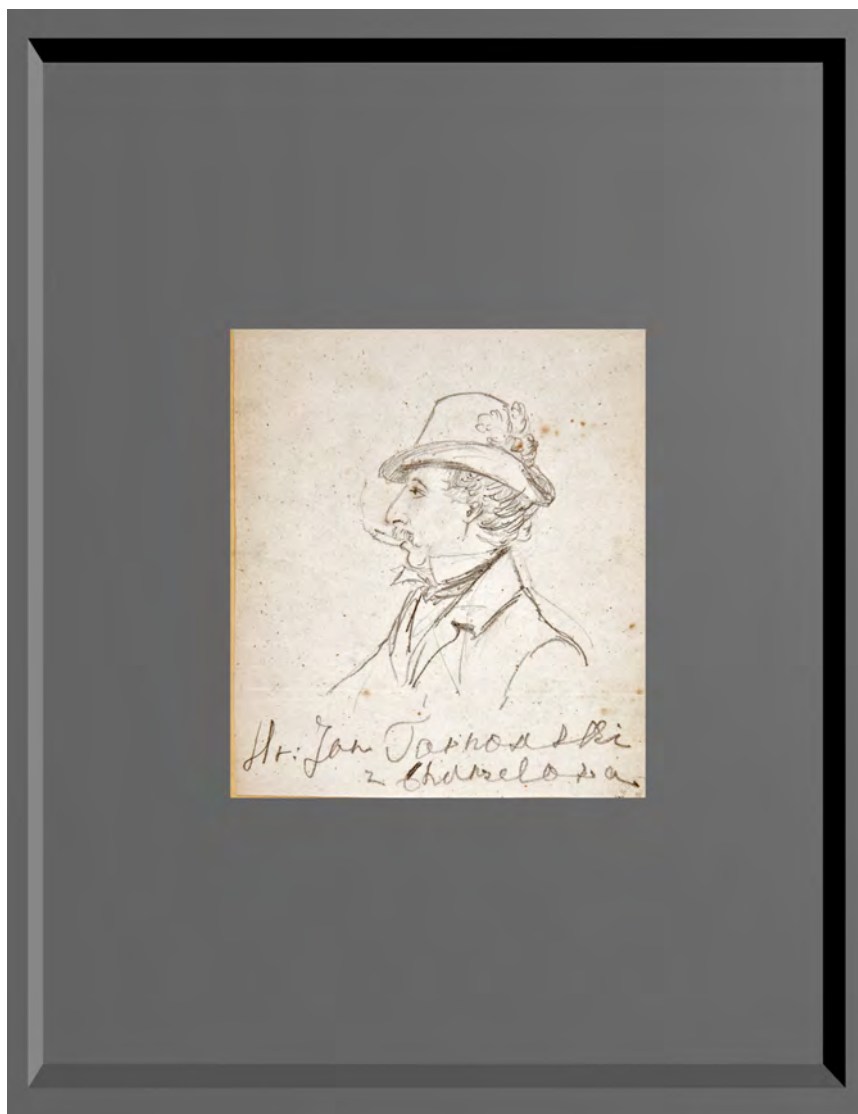
Lodovico Sforza, w prawym narożniku napis „MARTYR” oraz monogram „XP”, 1863
(odcisk płyty: 13,2 x 11,3 cm; arkusz: 22,1 x 17,4 cm), technika: akwaforta na papierze
(MNK III-ryc.-11049)



Alegoria Płochości, 1862 (21,2 x 27.8 cm), technika rysunkowa: tusz na papierze (MNK III-r.a-2664)



Alegoria Miasta, 1861 (16 x 10,4 cm), technika:nieznana na papierze (MNK III-r.a-2666)



Jan Tarnowski, 1844–1846 (12,5 x 11,1), technika rysunkowa: ołówek na papierze
(MNK III-r.a-1818/44)



Feliks Orlikowski, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa:
ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/7)



Mężczyzna z cylindrem w dłoni oraz portret Michała Sadowskiego (?) 1846–1847 (22,0 x 28,2 cm), (MNK III-r.a-1892/10)



Szkice mężczyzn, wśród nich sportretowany Lucjan Siemiński i autoportret poety, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/31)



Dembowski i zgubione jego systemata, 1846–1847 (22,0 x 28,5 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1892/6)



Szkic jeźdźca (Michała Sobieskiego?), 1844–1846 (9,7 x 14,2 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1818/17)



Książę Konstanty, 1846–1847 (15,9 x 13,5 cm), technika rysunkowa:
ołówek na papierze (MNK III-r.a-1892/13)



Książę Kazimierz Lubomirski, 1844–1846 (12,9 x 17,8 cm), technika rysunkowa:
ołówki na papierze (MNK III-r.a-1818/31)



Joachim Lelewel, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek, tusz na papierze (MNK III-r.a-1894/22)



Mężczyzna z laską (Władysław Wodzicki?) i mężczyzna w cylindrze, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/3)

W GŁĄB SZKICOWNIKÓW BRUKSELSKICH NORWIDA: WOKÓŁ POSTACI PORTRETOWNYCH

Karol Samsel

Portrety ze szkicowników Cypriana Norwida z lat 1844–1863 (poza osobami publicznymi) dobrze dokumentują istotne i przelotne znajomości poety, zwłaszcza z czasu poprzedzającego napisanie poematu *Promethidion*. Większość publikowanych w niniejszym katalogu prac portretowych pochodzi z trzech szkicowników systematycznie zapelnianych przez Norwida w Brukseli i Ostendzie w drugiej połowie 1846 roku, łączy je zatem nieuchronnie pewna wspólna idea tematyczno-kompozycyjna, do tego również podobne formuła oraz intencja przedstawiająca. Szkicowniki ofiarowane zostały Zofii i Jadwidze, niezamężnym córkom Jana i Amelii

Skrzyneckich. Niniejszy katalog zawiera 10 szkicowanych portretów, w znakomitej części pochodzących właśnie z tamtej kolekcji.

LUCJAN SIEMIĘŃSKI (1807–1877)

To w 1846 roku najświeższa z Norwidowskich znajomości, wiele po sobie obiecująca. „Wystarawszy się o egzemplarz pezji Michała Anioła, czytaliśmy je razem”¹, konfidencjonalnie zawiadamia Siemieński we wstępie do własnych przekładów wierszy Michała Anioła z 1861 roku. Niedawny, brukselski przyjaciel Norwida w niedługim czasie staje się zajadłym przeciwnikiem Norwidowskiej poetyki ciemności. Już na łamach „Czasu” z 21 sierpnia 1851 roku atakuje poetę za niejasności *Promethidiona* – „na te hieroglify myśli chyba drugi, jaki Champollion się urodzi, jeżeli rodzić się warto dla tak małej rzeczy”². Norwid miał wiele okazji, by odwzajemnić się autorowi Trąb w Dnieprze pięknym za nadobne... Sposobność wykorzystał jednak jedynie raz:

¹ L. Siemieński, *Michał-Anioł*, poeta, w: *Poezje Michała-Anioła Buonarrotiego*, przeł. L. Siemieński, Kraków 1861, s. I.

² Tegoż, 1) *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, 2) *Zwolon. Monologia* p. C. K. Norwida, „Czas” 1851 nr 191, s. 1.

w październiku 1876 roku, wyrzekając Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu na Siemieńskiego przekład Odysei jako „z-gminiony, i żadnego oryginału greckiego niewidzący”(X 80)³.

KAZIMIERZ LUBOMIRSKI (1813-1871)

Szlachcic herbu Szreniawa bez Krzyża, młody, obiecujący kompozytor podróżujący po Europie po okresie drezdeńskich studiów muzycznych u Friedricha Dotzauera, sportretowany przez Norwida w brukselskim szkicowniku panien Skrzyneckich. Bezskutecznie usiłował w 1847 roku wyświadczyć poecie przysługę, zlecając mu w imieniu Ksawerego Branickiego zamówienie pracy malarskiej w Rzymie. Norwid, owszem, wyruszył do Rzymu, ale z przyczyny niesłowności Branickiego („on ma na zbytki [...] pieniądze, a na wspieranie ludzi nauk i sztuk tylko pańskie chęci”⁴, uskarżał się na

³ Teksty Norwida cytuję według wydania: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971–1976, t. I–XI. Miejsca cytowanych tekstów oznaczam skrótem, w którym liczba rzymska oznacza tom, arabska – stronę.

⁴ Za: Z. Sudolski, *Cyprian Norwid w świetle listów Jana i Amelii Skrzyneckich*, „Miesięcznik Literacki” 1968 nr 10/12, s. 122.

magnata Jan Skrzynecki) zamówienie nie doszło do skutku.

JOACHIM LELEWEL (1786–1861)

Kontakt Norwida z Lelewelem trudno było zaliczyć do udanych. Co legło u podstaw wzajemnej nieufności obu mężczyzn? Chłód? „Mnie Lelewel nie był sympatyczny” (IX 265), żali się Norwid Bohdanowi Zaleskiemu po latach w liście z listopada 1866 roku. Może pewna doza protekcjonalności? „Daruję Tobie, Cyprianie, tę książkę na dowód wdzięczności i życzę ci, abyś z niej moral czerpał” – taką zręczną formułą wyświadczył się słynny tłumacz Eddy, w 1847 roku, dedykując zdolnemu młodemu artyście z kraju własne *Dzieje Polski potocznym sposobem opowiedziane*⁵. To znamienne. Istnieją tylko dwa Norwidowskie portrety Lelewela, co więcej, obydwie pomieszczone zostały przez Norwida w szkicownikach panien Skrzyneckich. Czy jako osobliwą złośliwość rysownika należałoby potraktować dopisek pod rozrosłą postacią pisarza: „Nietoperz”? Niewykluczone. To istotny, lelewelowski „znak rozpoznawczy”,

⁵ Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821–1860, Poznań 2007, s. 230.

który (wiele na to by wskazywało) przeniknął z plastyki również do Norwidowskiej poetyki. W wierszu *Do Walentego Pomiana Z. mowa o „niedoperzu-dziejów, którego wciąż głowa / Dysze, a tułów bywa co wiek wypychany”* (II 152)⁶. Czyżby Lelewel stawał się tu odmalowywaną, właśnie ze złośliwością, karykaturalną inkarnacją Hegłowskiej sowy Minerwy? Jeżeli tak, byłaby to zemsta godna Mickiewicza i jego sposobu sportretowania Jana Śniadeckiego jako Starca z *Romantyczności*.

EDWARD DEMBOWSKI (1822–1846)

Ironicznie nadany tytuł szkicu Dembowski i zgubione jego systemata razem z jego „fizjologiczną” naturalnością i typowością ujęcia stwarzają kontrast wiele dający do myślenia: oto Norwid niedążący w stronę karykatury nawet w przypad-

⁶ Szczegółowo rozważa pochodzenie tego motywu Łukasz Niewczas, z jednej strony łącząc go z narzucającym się tutaj lelewelowskim kontekstem, z drugiej zaś – sugerując wiele nieoczekiwanych obszarów znaczenia, w tym obraz „wampira dziejów”. Pytanie o to, czy Norwid mógł dostrzec w Lelewelu „wampira dziejów”, idzie najpewniej za daleko, ale – zauważmy – nie daje się wykluczyć z zupełnie bazowego obszaru znaczeń przez metaforę generowanych. Ł. Niewczas, *O śmiałych i nie-śmiałych metaforach historii w poezji Norwida*, „Studia Norwidiana” 29: 2011, s. 89-97.

kach najbardziej określonych, gdy miałby ją sam zapowiadać i sygnalizować. To w odniesieniu do portretów poety rzeczywiście wyraźnie dająca się zauważyć wstrzeźliwość... Dembowski był jednym z pierwszych komentatorów twórczości Norwida, zarazem – jednym z najsurowszych i najbardziej arbitralnych. W 1. numerze „Przeglądu Naukowego” z 1843 roku wliczył Norwida w poczet artystów... szkoły litewskiej, ignorując jego cyganeryjną aktywność w Warszawie i tłumacząc się nie do końca jasno, że „miejscowość nigdy jedna w naszym wrażeniu rzeczy nie krępuje pisarzy”⁷. Niewiele czasu później filozof uznający wielkość *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego, a równocześnie całym sercem nienawidzący młodzieńczych próz Kraszewskiego wieścił również koniec młodego Norwida. „Norwid stał się salonowcem – już po nim niczego spodziewać się nie można”⁸ – oznajmiał z przekonaniem w poznańskim „Tygodniku Litera-

⁷ E. Dembowski, *Myśli o rozwijaniu się piśmienności naszej w XIX stuleciu. Stan obecny*, „Przegląd Naukowy” 1843 nr 1, s. 23.

⁸ I temu podobne cytaty Dembowskiego o Norwidzie z tego samego fragmentu jego pracy: „W tym krótkim działaniu zakresie miał czas zupełnie upaść; dzisiejsze jego poezje są wsteczne”. Tegoż, *Młoda piśmienność warszawska*, „Tygodnik Literacki” 1843 nr 31-32, s. 2.

ckim” w sierpniu 1843 roku w artykule *Młoda piśmienność warszawska*. Jak w wypadku Lelewela oraz w wypadku Siemieńskiego, Norwid nie pozostał Dembowskiemu dłużny, choć „wywdzięczyl się” dopiero po latach, dworując sobie z jego słowiańskiego poematu *Grzmistaw* w liście do Tomasza Augusta Olizarowskiego z kwietnia 1863 roku:

Pamiętam czas, kiedy była choroba purytanizmu i pisano chwilowo poematy, w których Kędybój czy Kędymierz kocha się w Chyżosławie – i mówią z sobą greckim bohaterskim wierszem na francuski sposób, i odpowiada Kędybojowi czy Kędymierzowi Swędzislawa [...] (IX 547).

MICHAŁ SOBIESKI (1779–1847)

„Kiedy dla króla Jana III-go pomnik w Łazienkach stawil, ubrawszy dzieciaka w polski strój, prowadził [go] za rękę na to miejsce, jako do tejże rodziny należącego ostatniego” (VIII 150), powiada o swym wuju w liście do Józefa Bohdana Zaleskiego z 1852 roku Norwid. Poeta był głęboko przekonany, co do tego, że jego krewny, radca Heroldii Królestwa Polskiego, wywodził się z królewskiej linii Sobieskich. „Do komedii Falstafo-Dantejskiej jeden więcej szczegół i obraz!

Bóg z nimi!” (VIII 150), zżymał się na paszkwilantów, którzy w sytuacji śmierci Sobieskiego w 1847 roku śmiali formułować zastrzeżenia, co do jego rodowodu. „Chciał ze mnie porządnego człowieka zrobić i dał w Heroldii urzędzik – ale ja tam nic nie robiłem, jedno czytałem i czytałem!...” (X 183), wyznaje Norwid, chyba z niejakim żalem, w liście do Leonarda Niedźwieckiego w sierpniu 1882 roku, nawiązując do obsadzenia go w charakterze aplikanta honorowego Wydziału Technicznego. Autor *Łaskawego opiekuna* sam zwolnił się ze stanowiska po rzetelnym odpracowaniu ośmiu miesięcy. Miał wtedy dwadzieścia lat. Sobieski nie pochwalal wyboru rzeźbiarskiego rzemiosła przez chłopaka, nawet gdy ten zaczął już odnosić swoje pierwsze sukcesy we Włoszech: „kiedy doniesiono śp. dziadowi mojemu, że wszedłem do florenckiej Akademii i rzeźbę robię, dziad mój zgorszył się tym wyborem przedmiotu” (VIII 356), stwierdzał Norwid po latach w poufnej korespondencji do Karola Krasińskiego.

JAN JÓZEF TARNOWSKI (1826–1898)

Niewiele o nim wiemy, zwłaszcza o jego młodości – na ten czas przypada moment sportretowania go przez Norwida w brukselskim szkicowniku sióstr Skrzyneckich. Po latach cho-

rzelowski hrabia zasłynie z pionierskiej pracy na rzecz Towarzystwa Wzajemnych Ubezpieczeń w Krakowie, wspierać będzie zarazem powstańców styczniowych razem z żoną, Karoliną Tarnowską. To, co wiemy o nim dwudziestoletnim, zręcznie uwypukła rysunek – Tarnowski pasjonuje się hodowlą koni czystej krwi, a w 1850 roku założy własną stadninę. To nie przypadek, że autor *Promethidiona* sportretował go w stroju przypominającym strój jeździecki lub myśliwski.

WŁADYSŁAW WODZICKI (1807–1890)

Hrabia, z którym przelotną znajomość przypieczętował Norwid w Brukseli rysunkiem w szkicowniku siostr Skrzyneckich, syn prezesa Senatu Rządzącego Rzeczpospolitej Krakowskiej, Stanisława Wodzickiego, mąż księżnej Tekli Druckiej-Lubeckiej, bratanicy Franciszka Druckiego-Lubeckiego, ministra skarbu Królestwa Polskiego. Nie pozostało nic, co mogłoby świadczyć o tym, że między nim a portretującym go poetą zaistniała jakaś głębsza zażyłość.

WIELKI KSIĄŻĘ KONSTANTY (1827–1892)

Norwid zabiera głos w związku z polityką Konstantego w sprawie Polski dwukrotnie: raz po odezwie Księcia do Polaków 27 sierpnia

1862 roku, w której zapowiedziana zostaje „nowa epoka dobrego bytu i szczęścia”, co kwituje poeta krótko – słowami wiersza *Ideal i reformy*: „O jak potężne wzrosłoby stąd ciało / (Monarcha mówił), gdyby w każdej chwili / I zło się zbytkiem dobra prostowało; / Wszyscy słuchaliby [...]” (II 108), drugi zaś raz – w ramach szkicu [*Opinia względem polityki europejskiej*]. „Ściśle rzecz biorąc, jest to tylko młody książę młodego państwa”, „bez gubernera swego, bez mentora nie zyskałby” – pisze w [*Opinii*] Norwid, dodając do tego ze sporą przenikliwością, że „najlepsze życzenia jego są fatalnie na końcu ariergardy i są zawsze post-scriptami faktów ciągle go wyprzedzających” (VII 126). Przypomnijmy, to jedna z bardziej trzeźwych i racjonalnych ocen Konstantego w literaturze polskiej, niewolnej zazwyczaj w podobnych przypadkach od narodowego ciśnienia sytuacji czy okoliczności. W paru zresztą wymiarach poglądy Konstantego okazują się zadziwiająco podobne do poglądów Norwida. Książę pozostawał zwoleńnikiem systematycznego znoszenia kar cielesnych w rosyjskiej marynarce wojennej. Poeta w *Nocie* [w sprawie kary cielesnej] stał w obronie niejakiego Cichowicza, wieśniaka z Kaliskiego, który zamordował znęcającego się nad nim feudała „uderzeniem w głowę szyną żelazną

w chwili, gdy z miejscowej karczmy wychodził”⁹. Norwid zapytywał w tej sytuacji – i retorycznie, i z niespodziewaną względem ofiary surowością – „jakże można być rycerzem i ekonomem z batem w rękę?”, „żałujemy zabitego, ale nie wahamy się wolać o Towarzystwo Wstrzemięźliwości w obliczu kar cielesnych” (VII 115).

FELIKS KASPER ORLIKOWSKI (1807–1840)

Wyjątkowa pozycja w szkicownikach sióstr Skrzyneckich, której wyjątkowość wynika z faktu obrania przez Norwida za modela... osoby przedwcześnie zmarłej: to portret malarza wykonywany około sześć lat po jego śmierci. Ostatnie kwerendy historyków sztuki przywracają pamięci postać Feliksa Kaspra Orlikowskiego – malarza lwowskiego, utalentowanego absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu i Akademii św. Łukasza w Rzymie. Autor *Promethidiona* musiał pozostawać zafascynowany tym życiorysem, w tym zapewne i europejską karierą Orlikowskiego, skoro na własną rękę postanowił pozyskać o nim informacje konieczne do sporządzenia rysunku, tym razem – nie z natury. Tuż przed śmiercią Orlikowski stwo-

⁹ „Dziennik Poznański” 1862 nr 3 (z 4 stycznia), s. 2 (informacje z Królestwa Polskiego).

rzyć miał obraz oltarzowy przedstawiający chrzest Armenii dla suchawskiego kościoła Ormian polskich. Jak donosiła w 1839 roku „Gazeta Lwowska”, autorskie dzieło miało „mierzyć 6 stóp wied[euńskich] wysokości i 4 szerokości”¹⁰. Po bez mała pół wieku płótno ujrzał zapewne autor najsłynniejszego *Chrzętu Armenii*, czyli Teodor Axentowicz (jako chłopiec wychowywał się właśnie w Suchawie) i zainspirował się nim w stworzeniu własnej malarskiej interpretacji wydarzeń¹¹. Orlikowski utrzymywał kontakty z polskimi nazareńczykami, będąc zaś w rzymskiej akademii zyskał możliwość audiencji u Grzegorza XVI, który docenił artystę, wręczając mu w 1833 roku srebrny medal z wizerunkiem św. Piotra¹². To obok Tytusa Byczkowskiego, bohatera Norwidowskiej noweli *Menego*, jeden z istotniejszych tropów odsyłających do inspiracji Norwida estetycznymi ideałami nazareni-

¹⁰ Około 1,90 metrów wysokości oraz 1,26 metrów szerokości. Nowiny lwowskie, „Gazeta Lwowska” 1839 nr 96, s. 595.

¹¹ Zob. A. A. Zięba, *Nowe znalezisko z Jass jako źródło do analizy obrazu „Chrzęst Armenii” pędzla Teodora Axentowicza*, „Lehahayer. Czasopismo poświęcone dziejom Ormian polskich” 2019 vol. 6, s. 347-354.

¹² M. Domański, *Feliks Kasper Orlikowski*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 24, Wrocław – Warszawa – Kraków 1979, s. 206

zmu¹³. Tytus Byczkowski popełnił makabryczne samobójstwo w 1843 roku (o okolicznościach tej śmierci traktowało *Menego*), Feliks Kasper Orlikowski zmarł na gruźlicę w roku 1840 w zupełnej samotności.

MICHAŁ SADOWSKI (1817–1884)

„Opuszczając Berlin, zapomniałem zabrać mój paszport, który był pozostawiony u pierwszego chłopca hotelowego, który mi go nie oddał”¹⁴, uskarża się Sadowski w liście do Marii Trębickiej z listopada 1845 roku. W ucieczce z Niemiec ostatecznie pomoże mu Norwid, który zaznajomił się z młodym ziemianinem z Rzędowic pod Krakowem jeszcze w sierpniu 1842 roku w Marienbadzie – najprawdopodobniej wręczył mu wtedy paszport własny. „Ten Sadowski to z ostatnich rozruchów człowiek”¹⁵, tłumaczy w 1848 roku Delfinie Potockiej Zygmunt Krasin-

¹³ Zob. na ten temat: D. Pniewski, *Norwid, nazareńczycy i liberalni myśliciele katoliccy*, w: tegoż, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 50.

¹⁴ J. Czarnomorska, *Norwidiana w korespondencji Marii Trębickiej*, „*Studia Norwidiana*” 9–10: 1991–1992, s. 138.

¹⁵ Z. Krasinśki, *Listy do Delfiny Potockiej 1846-1848*, przysposobił do druku A. Żółtowski, Poznań 1939, s. 514.

ski. O tym, komu pomaga, Norwid musiał posiadać pełne rozeznanie... O przyjacielskiej wręcz czulości Sadowskiego wobec niego powiadamić go musiała choćby pośrednicząca między nimi Maria Trębicka: „Chciej Pani serdecznie pozdrowić Cypriana; bądź Pani jego Aniołem Stróżem”, „Norwidowi powiedz Pani, co Pani będzie mogła najczulszego”¹⁶, anonsował się wielokrotnie w podobny sposób Trębickiej Sadowski.

Wgląd w szkice portretowe Norwida z jego okresu brukselskiego może stać się źródłem szczególnego rodzaju wiedzy. Warto przy podobnej sposobności nie lekceważyć pytań najprostszych: kogo Norwid portretuje i z jakiego powodu? Z jaką intencją? Tematyczną? Warsztatową? Gatunkową? Czym z kolei są szkice autora Promethidiona co do tzw. formy? Regularnymi studiami? Czy ćwiczeniami z tematu? Norwidowi zależy na zapisie jednokrotności ujęcia, głębi odzwierciedlenia czy próbie alegorezy? Rozplanowuje sensy portretu czy portretując, tworzy po prostu rodzaj diariusza, cykl ujęć z wnętrza dziennika rysownika? W mojej opinii – choć nie jest oczywiście rejestratorem momentu prywat-

¹⁶ J. Czarnomorska, *Norwidiana w korespondencji Marii Trębickiej*, dz. cyt., s. 139.

nego, nie wyposaża swoich portretów w kontekst ani ramę, poszukuje Norwid, może przede wszystkim w szkicownikach brukselskich sióstr Skrzyneckich właśnie, figury głęboko prywatnej, surowej, będącej przede wszystkim ekspresją siły przedstawiającej, symbolizującej odesłanie do siebie i niczego więcej poza sobą. Orlikowski, Dembowski, Wodzicki, Sobiecki, a nawet Wielki Książę Konstanty: we wszystkich tych szkicach zawarte zostaje coś, co można by nazwać poetycko długim cieniem przedmiotu portretowanego. Coś, co w *Białych kwiatach* określił Norwid barwnie „uszczknięciem z niw natury rzeczy” (VI 195), co łatwo można by pomylić z brakiem czy też nieobecnością stylu. Niewątpliwie w przedstawionych tutaj szkicach Norwidowi o wiele bliżej do (poetyckiego!) ćwiczenia niżeli do (publicystycznej) karykatury albo satyry.

ARS NORVIDIANA

Eliza Kącka

I

„Malarstwo jest imitacją, dzięki liniom i kolorom, z pewną przesadą, wszystkiego, co widzialne pod słońcem”¹ – głosił jako artysta i teoretyk francuski prawodawca klasycyzmu, Nicolas Poussin (1665). Temu zadaniu podporządkowano całe późniejsze szkolnictwo artystyczne niemal do naszych czasów: obejmować miało techniki, sposoby, sprawność i wymiar ideowy naśladownictwa w dwóch wymiarach tego, co trójwymiarowe, i utrwalania na wieki tego, co ulotne i żywe. Program ten, nazywany akademizmem, rozrastał się stopniowo, eliminując z zawodu artysty plastyka wszystko, co niesforne, buntownicze i nowatorskie. Jako że najlepiej w dziejach tworzyli starożytni, a my możemy ledwie ich imitować.

¹ „La peinture c’est «une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit sous le soleil»”: Nicolas Poussin, List do Fréarta de Chambray z 2 marca 1665, w: *Correspondance de Nicolas Poussin*, red. Ch. Jouanny, Paris 1911, s. 462 (przekład własny).

Malarstwo akademickie jest więc imitacją imitacji, i jeśli coś z niego przetrwało, to tylko dzięki temu, że tak mało ocalało z dokonań antyku, iż znawcy nie mogli pogodzić się, jak to interpretować. Akademia była surową szkołą: uczyła wpierw rysunku z gipsowych kopii rzeźb, następnie z żywego modelu, a wreszcie sztuki aktu; w tym czasie należało też kopiować dzieła wskazanych mistrzów. Przy czym nie wszyscy wielcy dziś dla nas malarze zasługiwali na względy: gdy Ludwik XIV natrafił w otwartej dlań własnie galerii Luwru na długi szereg rodzajowych obrazów holenderskich, rozkazał natychmiast: „Zabrać stąd te mały!”. Obowiązywała bowiem także hierarchia gatunków: malarstwo religijne, mitologiczne, historyczne, portret, sceny rodzinne, sceny rodzajowe, pejzaż i na koniec dopiero szkic.

Lecz w XIX wieku nie trzeba już było kończyć Akademii, by odtwarzać, co tylko pod słońcem. Do szczególnie zainteresowanych plastyką amatorów należeli pisarze. Rysowali namiętnie Aleksander Puszkina i Michaił Lermontow, świetnie odtwarzał pejzaże włoskie Johann Wolfgang Goethe, fantastyczne kompozycje tworzył z atramentu, wina i kawy Wiktor Hugo, z naszych – z ręcznie rysował Juliusz Słowacki, a Józef

Ignacy Kraszewski nawet wystawiał. Wylonil się typ piszącego artysty, jak William Blake czy William Morris. Za sprawą Cypriana Norwida stał się on poniekąd polską specjalnością: dość wymienić Witkiewiczów, ojca i syna, Stanisława Wyspiańskiego, Tytusa Czyżewskiego... Wszyscy oni mieli przygotowanie profesjonalne, nie byli amatorami, lecz waga ich pisarstwa przyćmiła dokonania artystyczne. Stało się to także przeznaczeniem Norwida, choć nigdy nie przedstawiał się oficjalnie jako poeta czy pisarz. Stąd też może intensyfikacja – w środowisku norwidologicznym – poszukiwań klucza do relacji między obrazem a słowem, między rolą artysty-plastyka a rolą pisarza.

„Nadszedł czas odbioru Norwida jako artysty: poety i malarza; nadszedł czas poszukiwania związków i zależności, jakie łączą jego sztukę słowa ze sztuką obrazu. Warto podkreślić, że wzajemne filiacje nie są tu – jak się wydaje – ograniczone wyłącznie do zewnętrznych oznak: tematu, motywu, utrwalonego zdarzenia, ale widać je również w zakresie wyboru techniki, sposobu komunikowania się z odbiorcą, w aksjologicznym nerwie, przenikającym na wskroś rysunki, choćby te satyryczne, oraz najlepsze teksty poetyckie. Norwid malując, nigdy nie przestawał

być poetą, a pisząc, pozostawał wrażliwy na obraz świata tego”² – pisał Piotr Chlebowski we wstępie do studiów z 2007 roku, co daje pojęcie o aktualności pytania o relacje między składnikami jego dorobku i różnymi żywiołami jego wyobraźni.

Za Aleksandrą Melbechowską-Luty odwołać się można do *Sztuki w obliczu dziejów*, gdzie Norwid szuka jednego korzenia sztuki, „sztuki-sztuk”³. Melbechowska tak poszukiwanie Norwida komentuje: „Wszystkie sztuki są pokrewne, „wzajemnie są sobie zaręczone”, wewnątrz, duchowo pojednane. Ich geniusz, piękno i rozwój są rezultatem wytężonej pracy, dziełem rąk i umysłów ludzkich; wszelako, sztuki u swych praźródeł wykwitwały przede wszystkim z „twórczego-Słowa (...)”⁴, a więc ich pierwogłosy i pierwokszałty były dziełem boskiego Objawienia”⁴.

² P. Chlebowski, *Wprowadzenie*, w: *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 7.

³ C. Norwid, *Sztuka w obliczu dziejów jako Syntetyki księga pierwsza*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 6, Warszawa 1971, s. 276.

⁴ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 29.

Widać, jak projektuje Norwid unię różnych pierwiastków artystycznych, aczkolwiek unia ta wcale nie oznacza, że tendencje plastyczne i literackie rozwijały się u niego zupełnie współbieżnie. Będąc dwoistą istotą, Norwid dubluje tę dwoistość w swoim plastycznym dziele. Edukację odbył bowiem pod znakiem Akademii⁵, w sztuce zaś żywił ideały romantyczne (które zresztą kazaly mu na starość potępić nowe prądy w sztuce). Technika ciągnęła Norwida w jedną stronę, wyobraźnia – w drugą. Skutek był taki, że zamiast „wszystkiego pod słońcem” pragnął ponad wszystko unaoczniać idee, na czym jego poezja wyszła lepiej. W poezji jest malarzski, w malarstwie poetycki – i stąd ciekawy jak każde zjawisko skłócone wewnętrznie, walczące o wyraz, niejednoznaczne. Ale ma to swą cenę: nie wypracował własnego stylu i jego rysunki wahają się od czystych, linearnych wzorów klasycznych à la Flaxman po cienkie, skłębione linie znamienne dla miedziorytniczej techniki suchej igły. Także główne techniki miał dwie: walorową akwarelę, operującą gęstym cieniem, skąpo dawującą światło i szerokie plany, oraz drobno

⁵ Por. choćby A. Melbechowska-Luty, dz. cyt., s. 96 i n.

szaflowany szkic piórkiem wprost z najlepszej tradycji szkicu, nader często bliski karykaturze. Bardzo też sprawnie posługiwał się ołówkiem, celnie lawowanym tuszem. Znać w tych rzeczach pewność ręki i śmiałość w skupieniu na centralnym motywie: twarzach, faldowaniu szat, znaczących detalach. Oczywiście kwestie takie, jak trudne ujęcia dłoni, ruchów zwierząt, a zwłaszcza podobieństwo do modeli nie stanowiły dlań problemu.

Dodać trzeba, że tych drobnych prac zachowało się bardzo wiele, choć zapewne dużo więcej poginęło. Czemu Norwid-artysta tak się rozpraszał? Talent rysowniczy otwierał mu wstęp do salonów, gdzie mało kto odmawiał wszak przyjęcia w darze własnej podobizny lub okolicznościowego żartobliwego rysunku w modnych albumach zwanych *keepsakes*. Ponadto Norwid, natura osobliwa, jak się zdaje, myślał najlepiej z piórem w dłoni, pisząc lub rysując. Dziesiątki jego rysunków zdradzają pogoń za myślą, która właśnie go nawiedziła i domaga się wyrazu. Myślał zaś... po Norwidowsku, to znaczy głowę miał pełną skojarzeń historycznych i pojęć oderwanych, dotyczących na przykład cnót lub ułomności swych bliźnich, odmian piękna, wzorów człowieczeństwa, prawd wzniosłych i gorzkich, ucieleśnionych w wielkich postaciach

z przeszłości. I do takich figur, jak Dante, Tasso, Sokrates, Cezar, Michał Anioł, a nade wszystko osoby z historii świętej, było mu często bliżej niż do współczesnych. Żył duchowo w ich kręgu.

Do sfery tej należy wyobrażenie *Pytii*⁶ – raczej typu, niż osoby, gdyż miano to nosiły kapłanki świątyni Apollina w Delfach. Wróżby ich, tradycyjnie dwuznaczne, z tej racji często się sprawdzały. Przedstawiona na akwareli Norwida w roku 1859 niewiasta jest blada, wzrok ma zwrócony w głąb siebie, usta zaciśnięte: nie wiadomo, jaka z nich wróżba wyleci. Lecz warto pamiętać, iż w złej dziejowej chwili artysta do tej postaci powrócił. Świątobliwe niewiasty przepowiadały przyszłość pod wpływem czy to dymu z ziół, czy naturalnych wyziewów gazu ze szczelin skalnych. Stąd nie całkiem przytomny wyraz twarzy jego drugiej wieszczki, pochodzącej z przynoszącego tragiczne zapowiedzi roku 1863. Ów powtórny, dramatyczny sztych w technice akwaforty⁷ najwyraźniej projektuje na oblicze bohaterki najgorsze przeczucia poety-myśliciela. Ta druga Pytia już widzi to, przed czym wzdraga się domyślność artysty.

⁶ Zbiory prywatne w Polsce.

⁷ Muzeum Narodowe w Warszawie.

To, co zachodzi na rysunku między tajemniczym wyrazem twarzy wieszczki a domniemanym pesymizmem politycznym rysownika, nazywa się w sztuce symbolizmem. Pytia w sposób niejasny, jak to ona, wyraża nie do końca sformułowane obawy jej portrecisty. Lęk ten jest nieokreślony, tak jak nie wiemy, jaka przepowiednia dobiedzie się z jej ust. I właśnie równanie, w którym jedno niewiadome mówi nam coś o niewiadomym – a jednak nam coś mówi! – zwiemy symbolem. Takim symbolem, jeszcze prostszym, jest akwafortowa podobizna piętnastowiecznego władcy Mediolanu, *Lodovica Sforzy* (1863)⁸. Norwid przedstawił go (także w dwóch wersjach) we francuskim lochu zamku Loches, gdzie najslawniejszy chyba awanturник polityczny czasów renesansu spędził ostatnie osiem lat żywota. Ba, ale przedtem! Kochanek dobrze nam znanej Damy z Łasiczką, Cecylii Gallerani, sponsor Leonarda da Vinci i Bramantego – i taka losu odmiana! Swój imaginacyjny wizerunek artysta opatrzył inskrypcją „Martyr” (męczennik) – znać w tym współczucie, jakim obdarzał tę drapieżną duszę. I warto się zastanowić, jakie odkrywał między sobą a księciem podobieństwo: być może

⁸ Tamże.

odblask tragizmu, nieodłącznego dlań od wielkiej indywidualności.

Jak wie każdy jego czytelnik, Norwid był umysłem głęboko pogrążonym w symbolizmie: w zmysłowo uchwytnych obrazach realności doszukiwał się zawsze głębszych, ukrytych znaczeń, postępując tu za tradycją wpajaną artystom od czasów renesansu. Mając na myśli poezję, pisał: „pióro”, kojarząc je zaraz z bólem ptaka, któremu to pióro wydarto. Malarz dzisiejszy przejawia dystans wobec takich utartych symboli, zwanych emblematami: irytuje go, że lew w klatce oznaczać musi poniżony majestat, mężczyzna u stóp ruin – melancholię, a statek wśród skał – niebezpieczeństwa na drodze życia. Norwidowi nie przeszkadzało to wcale. Właściwe mu ujęcia poetyckie to całe szeregi alegorez złożonych z serii wynikających z siebie emblematów. I niejednokrotnie owe poszczególne emblematy obrazował sobie wcześniej lub równoległe na papierze. Tak się przedstawia na przykład alegoria *Miasto* (1861)⁹, na tyle ogólna, że nazwa miasta nie widnieje nawet na wieńczącej głowę przedstawionej kobiety koronie z blankami –

⁹ Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Rycin, Rysunków i Akwarel.

corona muralis. Jest to miejskość jako taka, a nie czyjkolwiek portret, bowiem w ikonologii tradycyjnej królują symboliczne niewiasty. Zależnie od rekwizytów oznaczać mogą Historię, Fortunę, Czystość, Próżność, Lenistwo – w podręcznikach, bo i takie były, nawet Afekt Synowski Wobec Ojca wyobrażać ma skromna panienska. Wprost z takiego kompendium pochodzi Norwidowska alegoria *Płochość*¹⁰ – dwie dziewczyny, między którymi fruwa motylek. Ich gesty, rozradowanie, frywolność, są oczywiście znaczące: opowiadają mianowicie, jak Norwid rozumiał płochość, uczucie wielce mu obce. I może dlatego kiedyś się nad nim zastanowił.

Równie konwencjonalna jest karta, na której artysta rozsiał *Sześć scen z życia ludzkiego* (1852)¹¹. Norwid zaopatrzył je w dość szydercze podpisy: przy dziecku: „Uczy się chodzić”; przy młodzieńcu snującym marzenia: „Uczy się latać”; przy mężczyźnie dorosłym: „Uczy się cygaro palić”; przy podobnym, mijającym rozkopany grób: „Uczy się błędzić”; przy parze zajętej flirtem: „Uczy się być »przyzwoitym«”; na koniec, przy rysunku trumny: „Uczy się być zupełnie

¹⁰ Tamże.

¹¹ Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział Czartoryskich.

wykształconym”. „Kiedyś taki rozumny, / Właźże do trumny” – komentował podobne stany ducha w sześćdziesiąt lat później, w wierszu *Pochwała ojcostwa*, Tadeusz Boy-Żeleński. Ale przewaga wersji rysunkowej tego niewesołego żartu tkwi w fakcie, że Norwid nawiązuje do wielowiekowej tradycji malarskiej: Giorgione, Tycjan, Hans Baldung Grien, Thomas Cole – a w figuracji nowoczesnej, której nikt w tamtym czasie nie umiałby sobie nawet wyobrazić, Klimt. Norwid, oczywiście wiedział, że wątek ten jest prastary, sięga Pitagorasa, który dzielił życie człowieka na etapy dwudziestoletnie, i że w czasach nowożytnych sięgano po analogie z siedmioma dniami tygodnia czy dwunastoma miesiącami roku. I że jego podjęcie ma zawsze sens wanitatywny, nawet w dziewiętnastym stuleciu, wieku cygar, sprężynowych kanap, cylindrów i modnych surdutów, jakie widzimy w jego „satyrze na życie”.

II

Specyfika obcowania Norwida ze sztuką zasadza się na dającym się wywnioskować z jego

prac przeświadczeniu o wieczności sztuki. Co za tym idzie, poeta nie przyjmował do wiadomości, iż tworzy archaicznie, przestarzałe, nie na miarę czasu. Ze swoją praktyką sytuował się nie tylko w bieżącym, ale i pozaczasowym układzie odniesień, a to oddalało go stanowczo od wielu obywateli wieku XIX, myślących – tak teoretycznie, jak praktycznie – o sztuce. Przeświadczenia, że sztuka tworzona na wzorcach klasycznych jest martwa, Norwid nie podzielał. I nie powiedziałby za Julesem Micheletem: „Sztuka umarła, zabiła ją historia” (1843). Autor *Assunty* należał do starożytników, którzy wierzyli, że sztuka jest wieczna, zatem wciąż ta sama. Nie znaczy to bynajmniej, by – paradoksalnie – nie wolno było poszukiwać estetycznie – i artystycznie (a od pamiętnej rozprawy Kazimierza Wyki z lat czterdziestych – *Poeta i sztukemistrz* – norwidologia mierzy się ze zdefiniowaniem charakteru tych poszukiwań). Edyta Chlebowska w tekście *Piórkiem, pędzłem i rylcem* zauważa: „Zarówno praktyka artystyczna, jak i Norwidowska refleksja nad sztuką i twórczością z jednej strony wyrażały silne przywiązanie do tradycji i zapatrzanie w dzieła wielkich mistrzów, z drugiej natomiast ujawniały ciągle poszukiwanie własnego języka artystycznego,

wbrew przyziemnym trudnościom i ograniczeniom warsztatowym¹².

Dariusz Pniewski tak uzasadnia uwagę Norwida dla sztuki antycznej: „(...) dostrzegał w sztuce klasycznej swego rodzaju pierwowzór sztuki chrześcijańskiej. Przesłania dzieł antycznych, zwracając uwagę przede wszystkim na duchowość człowieka, stanowiły jakby wstęp do treści wyrażanych później w „uduchowionych” dziełach chrześcijańskich. Tak rozumiał autor *Promethidiona* twórczość Homera. (...) niezmiernie cenił w sztuce greckiej to, że nie zatrzymała się na wypracowaniu jedynie doskonałych kształtów, ale miały one służyć wyrażaniu głębokich treści¹³”.

Ta dwukierunkowość – ku tradycji, a zarazem innowacji – słabiej może być identyfikowalna w przypadku malarstwa alegorycznego, ale i tu da się jej bronić. Jak na tle tradycji takich dzieł, jak alegoryczne obrazy Guida Reniego, czy

¹² Por. E. Chlebowska, *Piórkiem, pędzłem i rylcem*, w: C. Norwid, *Wierny- portret*, wstęp i opracowanie E. Chlebowska, opracowanie graficzne A. Cedro, Kielce 2021, s. 14.

¹³ Por. D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 81.

choćby *Tratwa Meduzy* Théodore’a Géricaulta, pełne rewolucjonistów i heretyków, prezentuje się alegoryczna – tak ją tu nazwijmy – twórczość Norwida?

Przede wszystkim pamiętać musimy o regule *ut pictura poiesis*. Pamiętać – by ją odwrócić. U Norwida bowiem da się zauważyć odwrotną zależność. O „malarskim czytaniu” jego wierszy myślimy na wiele sposobów – czy nie powinniśmy również „poetycko czytać” jego prac plastycznych? Zbliżamy się tu do sugestii, którą zawarł Mario Praz w *Mnemosyne*: do pojęcia *ductus*, przywołującego ideę wspólnoty sztuk, niezależnie od ich – materialnej i dowolnej innej – odrębności. Praz interesuje jedność „intencji ekspresywnej¹⁴”, która miałaby uzasadniać interpretowanie – choćby w przypadku takich twórców, jak Norwid – różnych ekspresji twórczych zbiorczo. Ważniejsza tu jest jednak jeszcze świadomość „intelektualizacji” obrazu, przez co rozumiem nie tylko intencję wpisania go w dialog ze

¹⁴ Por. M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 63. Por. także, M. Kuziak, *Motyw plastyczny w „Vade-mecum” Norwida. Rekonesans*, w: *Poeta i sztukmistrz*, dz. cyt.. O *twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007, s. 123.

starymi i nowymi mistrzami – od Michała Anioła przez Paula Delaroche’a¹⁵ – ale przede wszystkim potrzebę dania nam czegoś, co określiłabym mianem malej paraboli. Tak postrzegam prace alegoryczne Norwida, gdzie stężona ekspresja, siła gestu – i tajemnica – mają zatrzymywać nas i nakazywać skupioną interpretację „czytającą” to, co w scenie miało się pomieścić, a co i tak ją przekracza. Jeśli chcieć pokusić się o zwartą formułę, rzec można: poezja to ślepe malarstwo, a malarstwo to niema poezja.

Skoro zaś *ut pictura poiesis*, to każda metafora musi być przetłumaczalna na obraz. Scena ma być w równym stopniu nasycona znaczeniem, co i tekst literacki. Tu nie można spasować artystycznie – ani odpuścić sobie w tym osobliwym, bo na froncie dwóch naraz sztuk realizowanym zamiarze hermeneutycznym. Norwid nie odpuszcza, co wywnioskować można, mam nadzieję, z opisu poszczególnych dzieł plastycznych w pierwszej partii tego tekstu. Malarstwo dlań mówi, co ma zresztą swoje konsekwencje również i w jego percypowaniu rozwoju sztuki europejskiej. Norwid był artystą linii, którą stawiał w synonimicznej zależności z myślą. Z tym też umiarkowanie utra-

fil historycznie, gdyż jego i podobnych szybko „zakrył” i zdystansował impresjonizm, zalecający się migotliwością plam barwnych i rozmywaniem kształtów. A malarstwo linii konweniuje nie z emocją, a z intelektem: to siłownia dla głowy, mającej z niedopowiedzianych obrazów wyczytać dla siebie wiadomość, przesłanie. Malarstwo ma swój alfabet – i można w nim czytać zdania. Tego nie przyjąłby do wiadomości impresjonista, mało tego, przeciwko takiemu rozumieniu sztuki występował. Norwid jednak takiego alfabetu szuka, by zamknąć w swoich pracach ważne dla siebie treści.

Gdy mowa o „zdaniach” malarskich, przyznać trzeba, że mogą one być dwojakiego rodzaju. Nazwijmy je emblematycznymi i alegorycznymi. Pierwszy język, emblematów, jest konwencjonalny z natury. Gdyby zajrzeć do *Ikonologii* Cesarego Ripy, to trzeba przyznać, że niektóre figuracje przywodzą na myśl prace plastyczne autora *Assunty*. Co więcej, choćby w *Polce* zdaje się łączyć różne inspiracje emblematologiczne – to zaś w pracy plastycznej takiej, jak *Płocbość* upatrywać możemy emblematu cnoty czy cechy właśnie. Malarskie definicje różnych cech charakteru (dajmy na to, *Skąpstwo*) muszą bowiem – nim wylegitymują się konwencjonalnością i stabilnością – osiągnąć

¹⁵ Por. D. Pniewski, dz. cyt., s. 154 i n.

ten poziom wyrazistości, by dawać intelektualny impuls do utożsamienia z konkretną własnością ludzkiej duszy. *Ars emblematica* jest niebiałym wyzwaniem komunikacyjno-hermeneutycznym. Jest jednak i drugi język: język alegorii. Ten kojarzy symbole, by można było budować coraz pełniejszy, coraz więcej mówiący obraz. Ów język chętnie odwołuje się do wizualnej masywności, a zatem i do efektu rzeźbiarskiego (a Norwid, jak wiemy, nie tylko próbował rzeźby, ale i w jego wyobraźni sam żywioł rzeźbiarski odgrywał niebiałą rolę). Żywioł ów zresztą silnie związany jest z dyscypliną – i samodyscypliną. Oko majstra szybko rozpoznaje, czy umiesz modelować, czy nie. Rysunki sangwiną, rozmyślnie nieukończony, mogły służyć do demonstrowania sprawności – i wytyczania sobie samemu granic, testowania stopnia zależności od akademizmu.

Rysując alegorie, zdawał sobie Norwid z pewnością sprawę i z tego, że kreśli nie tylko charaktery, ale i powtarzalne stany psychiczne. Powtarzając, pytał zarazem i o to, co może dodać do zasobu ponawianych póz i przywoływanych stanów – skoro to, co wieczne, ma być zarazem i dziewiętnastowieczne, współczesne. Takie pytnia zadaje się nie tylko w imię Klio, muzy historii – lecz w imię Sybilli, wieszczki

przepowiadającej przyszłość. To ona zdaje się cichą patronką przemian sztuki, decydującej się zarazem trwać przy swoich głębokich intuicjach etycznych.

Jak pisze Aleksandra Melbechowska-Luty: „Norwid uważał Sybille za wieszczki, naznaczone szczególnym darem, sądził bowiem, że mówiły o wartościach, poprzedzających świt chrześcijaństwa, i ta zdolność przecucia nowej ery, obecna w antyku, była niezwykle ważną wykładnią jego myśli historiozoficznej”¹⁶.

Wielu z nas pamięta najpewniej Sybille Michała Anioła na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej. Co znamionuje te przedstawienia, poza rzeźbiarską masywnością ciała? Siła gestu. To właśnie gest, jego stężony, przerysowany lub uwyraźniony – a zarazem uwięziony w statyce dramatyzm – współdecyduje o wyjątkowości *Pythii*. To moc dyskretnego gestu i rysunku postaci dookreśla *Solo*. Siły gestu w pracach Norwida nie można lekceważyć.

¹⁶ Por. A. Melbechowska-Luty, dz. cyt., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 138.

BIBLIOGRAFIA

- Adamiec M., *Oni i Norwid. Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840-1883*, Wrocław 1991.
- Bohusz-Szyszek M., *Norwid-plastyk*, w: *Norwid żywy*, red. W. Günther, Londyn 1962.
- Borowiec A., *Grafik-montażysta. O pracach graficznych Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 2009–2010.
- Chlebowska E., *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. I: *Prace w albumach 1*, Lublin 2014.
- Chlebowska E., *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. II: *Prace w albumach 2*, Lublin 2017.
- Chlebowska E., *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. III: *Prace luźne 1*, Lublin 2019.
- Chlebowska E., *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. IV: *Prace luźne 2*, Lublin 2019.
- Chlebowska E., *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. V: *Prace luźne 3*, Lublin 2020.
- Chlebowska E., „*Ipse ipsum*” *O autoportretach Cypriana Norwida*, Lublin 2004.
- Chlebowska E.: *Norwid sztukmistrz nieznanany*, Lublin 2013.
- Chlebowska E., *Piórkiem, pędzlem i rylcem*, w: C. Norwid, *Wierny portret*, oprac. E. Chlebowska, Kielce 2021.
- Chlebowska E., Chlebowski P. (oprac.), *Znaki na papierze. Utwory literackie, akwarele, grafiki, rysunki i szkice*, Olszanica 2008.
- Chlebowski P., *Wprowadzenie*, w: *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007
- Cypriana Norwida antologia artystyczna*, zestawil i wstępem poprzedził Z. Przesmycki, Warszawa 1933.
- Czarnomorska J., *Norwidiana w korespondencji Marii Trębickiej*, „Studia Norwidiana” 1991–1992 nr 9-10
- Dembowski E., *Młoda piśmienność warszawska*, „Tygodnik Literacki” 1843 nr 31-32.
- Dembowski E., *Mysli o rozwijaniu się piśmienności naszej w XIX stuleciu. Stan obecny*, „Przegląd Naukowy” 1843 nr 1.
- Domański M., *Feliks Kasper Orlikowski*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 24, Wrocław–Warszawa–Kraków 1979.
- Fert J.F., *Życie Cypriana Norwida. Pamiątka dwusetnej rocznicy urodzin 1821/2021*, Kielce 2020.
- Gomulicki J. W., *Bibliografia literackich i artystycznych publikacji Cypriana Norwida 1848-1974*, w: C. Norwid. *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. XI: *Aneksy*. Warszawa 1976.
- Gorzkowicz J. (red.), *Architektura wyobrażona. 80 lat Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie*, Londyn 2019.
- Janta A., *Na tropach Norwida w Ameryce*, w: *Norwid żywy*, Londyn 1962.

BIBLIOGRAFIA

- Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, Kraków, 1929.
- Kraśński Z., *Listy do Delfiny Potockiej 1846–1848*, przysposobił do druku A. Żółtowski, Poznań 1939.
- Kubler G., *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, tłum. J. Holówka, Warszawa 1970.
- Kuziak M., *Motyw plastyczny w „Vade-mecum” Norwida. Rekoncesans*, w: *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007.
- Melbechowska-Luty A., *Sztukmistrz. Myśl o sztuce i twórczość artystyczna Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- Mycielski J., *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860. w Polsce 1760–1860. Z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, Kraków 1907.
- Niewczas Ł., *O śmiałych i nie-śmiałych metaforach historii w poezji Norwida*, „Studia Norwidiana” 2011 nr 29.
- Norwid C., *Białe kwiaty*, Lwów 1910. Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971–1976, t. I–XI.
- Norwid C., *Promethidion rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, (reprint wydania z 1851 roku) Wrocław 1967.
- Norwid C., *Sztuka w obliczu dziejów jako Syntetyki księga pierwsza*, w: *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 6, Warszawa 1971.
- Pniewski D., *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.
- Pniewski D., *Norwid, nazareńczycy i liberalni myśliciele katolicy*, w: *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981.
- Ruskin J., *Lectures on Art* (1870), The Project Gutenberg EBook: <https://www.gutenberg.org/files/19164/19164-h/19164-h.htm>, 10.07.2021.
- Ruskin J., *Niewinne oko*, przeł. J. Szczuka, wstęp R. Kasperowicz, Gdańsk 2011.
- Ruskin J. *The Works. Library Edition (WLE)* – Ruskin Library and Research Centre, Lancaster University (UK): <https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/>, 10.07.2021.
- Sienkiewicz J., *Norwid malarz*, w: W. Borowy (red.), *Pamięci Cypriana Norwida*, Warszawa 1946.
- Sienkiewicz J.W., *Artyści Andersa „Continuità e novità”*, Warszawa–Toruń 2013.
- Sienkiewicz J.W., *Mariana Bobuszczyńska, 1901–1995, życie i twórczość*, Lublin 1995.

- Sienkiewicz J. W., *Sztuka w poczekalni*, Toruń 2012.
- T. Terlecki, *Szukanie równowagi*, Londyn 1988.
- Sudolski Z., *Cyprian Norwid w świetle listów Jana i Amelii Skrzyneckich*, „Miesięcznik Literacki” 1968 nr 10/12.
- Szlechta J. M., *Norwid powrócił do Nowego Jorku*, „Pamiętnik Literacki” Londyn 2021.
- Widacka H., *Nieznany Norwid. Grafika*, Warszawa 1996.
- Wyka K., *Cyprian Norwid poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.
- Terlecki T., *Szukanie równowagi*, Londyn 1988.
- Trojanowiczowa Z., Dambek Z. przy współudziale Czarnomorskiej J., *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821–1860, Poznań 2007.
- Zieliński J., *Obraz pogodnej śmierci. Norwid – Rafael – Maratti i „Śmierć świętego Józefa”*, Lublin 2019.
- Zięba A., *Nowe znalezisko z Jass jako źródło do analizy obrazu „Chrzest Armenii” pędzla Teodora Axentowicza*, „Lehahayer. Czasopismo poświęcone dziejom Ormian polskich” 2019 vol. 6.
-

SPIS ALFABETYCZNY SZKICÓW

ARANŻACJA I FOTOGRAFIE BLUE POINT ART GALLERY: JAROSŁAW SOLECKI, REPRODUKUCJE PRAC NORWIDA Z ARCHIWUM FOTOGRAFICZNEGO MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE

1. Alegoria Miasta, 1861 (16,0 x 10,4 cm), technika: nieznana na papierze (MNKIII-r.a-2666)
2. Alegoria Płochości, 1862 (21,2 x 27,8 cm), technika rysunkowa: tusz na papierze (MNK III-r.a-2664)
3. Dembowski i zgubione jego systemata, 1846–1847 (22,0 x 28,5 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1892/6)
4. Feliks Orlikowski, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/7)
5. Głowy kobiece i męskie oraz szkice postaci, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/16)
6. Goście, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/13)
7. Jan Tarnowski, 1844–1846 (12,5 x 11,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1818/44)
8. Joachim Lelewel, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek, tusz na papierze (MNK III-r.a-1894/22)

9. Książę Kazimierz Lubomirski, 1844–1846 (12,9 x 17,8 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1818/31)
10. Książę Konstanty, 1846–1847 (15,9 x 13,5 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1892/13)
11. Luźne szkice, 1844–1846 (12,9 x 17,8 cm), technika rysunkowa: tusz na papierze (MNK III-r.a-1818/14)
12. Lodovico Sforza w celi więziennej, lewą ręką odgarnia z czoła włosy, prawą przytrzymuje szatę. Z tyłu zakratowane okienko. W prawym narożniku napis „MARTYR” oraz monogram wiązany „XP”, 1863 (odcisk płyty – 13,2 x 11,3 cm, arkusz – 22,1 x 17,4 cm), technika: akwaforta na papierze (MNK III-ryc.-11049)
13. Mężczyzna z cylindrem w dłoni oraz portret Michała Sadowskiego (?), 1846–1847 (22,0 x 28,2 cm), (MNK III-r.a-1892/10)
14. Mężczyzna z laską (Władysław Wodzicki?), mężczyzna w cylindrze, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/3)
15. Postaci ludzi i zwierząt, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/14)
16. Pytia Delficka przedstawiona w półpostaci, zwrócona w lewo; prawą rękę wznosi nad głowę. Tło nieokreślone. Z lewej strony pada snop światła. W lewym górnym rogu widnieje napis: „PYTHJA”, 1863 (12,7 x 11,2 cm, arkusz – 16,0 x 13,8 cm), technika: akwaforta na papierze (MNK III-ryc.-10277)
17. Sześć scen odnoszących się do różnych etapów życia ludzkiego, 1852 (21,1 x 30,7 cm), technika nieznana na papierze (MNK XV-Rr.-2475)
18. Studia postaci ludzkich oraz zwierząt, 1844–1846 (12,9 x 17,8 cm), technika rysunkowa: tusz na papierze (a-b: MNK III-r.a-1818/13.)
19. Szkice mężczyzn, wśród nich sportretowany Lucjan Siemieński i autoportret poety, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/31)
20. Szkic jeźdźca (Michała Sobieskiego?), 1844–1846 (9,7 x 14,2 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1818/17)
21. Szkic postaci arystokraty, mieszczanina i szlachcica, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze (MNK III-r.a-1894/11)
22. Szkice różne: m.in. pudła na kapelusze, pies oraz sceny pakowania bagaży, 1844–1846 (18,4 x 27,1 cm), technika rysunkowa: ołówek na papierze, (MNK III-r.a-1894/20)
23. Teatrzyk wędrowny i inne szkice, 1838 (31,2 cm x 20,4 cm), technika: ołówek na papierze (MNK III-r.a-7186)

SERDECZNIE DZIĘKUJEMY

AMBASADZIE RP W LONDYNIE

MUZEUM NARODOWEMU W KRAKOWIE

PANI REGINIE WASIAK-TAYLOR

— PREZES ZWIĄZKU PISARZY POLSKICH NA OBCZYŻNIE

PANU JACENTEMU MATYSIAKOWI

— PREZESOWI FUNDACJI MUSEION NORWID

PANU ADAMOWI CEDRZE Z PEWNEGO WYDAWNICTWA

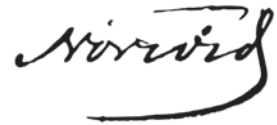
CULTURE LAB FOUNDATION

ORAZ PANI PROF. DR. HAB. EWIE PACZOSKIEJ

I PANU PROF. DR. HAB. JÓZEFOWI FRANCISZKOWI FERTOWI



Fundacja
Museion
Norwid



Londyn 2021

Z dość obszernej spuścizny plastycznej Cypriana Norwida, realizowanej w różnych technikach, autorzy katalogu wybrali 23 szkice, dobrane według wyrazistego (i bardzo fortunnego) klucza. Znalazły się tu, z jednej strony, szkice portretowe osób dla artysty w jakiś sposób ważnych, wskazujące na dynamikę jego uczestnictwa w rzeczywistości towarzyskiej czy politycznej. Na drugą część składają się Norwidowskie alegorie (...). Ten zróżnicowany zbiór pozwala nam (...) zobaczyć w skrócie dwa oblicza Norwida-plastyka. Pierwsze z nich można określić przy pomocy Baudelaire'owskiej metafory „malarza życia codziennego”. To artysta wyczulony na codzienność, jej jawne i ukryte szczegóły, bystry obserwator rzeczywistości, wykorzystujący detal w jej portretowaniu. Drugie – to Norwid poszukiwacz Tajemnicy, podążający tropem wiecznego życia sztuki.

Prof. dr hab. Ewa Paczoska

Do wtóru wzmożonym oznakom pamięci i czci dla marginalizowanego ongiś twórcy, a dziś jednego z najważniejszych przedstawicieli kultury polskiej, która staje się zarazem własnością ogólnoludzką, intensywnie włączają się różne ośrodki polonijne. Tu pierwszeństwo – i to od lat – wywalczyła sobie brytyjska Polonia. Do jej osiągnięć sprzed lat, np. pierwszego integralnego wydania *Vade-mecum* Norwida dopisuje oto (...) *Pamięć rysunku. Szkice plastyczne Cyprian Norwida*. Katalog ten jest dokumentacją bardzo cennej wystawą szkiców artysty (dokładniej – reprodukcji norwidianów graficznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie).

Prof. dr hab. Józef Franciszek Fert