

Piotr Chlebowski

# Norwidowy *Album* *Orbis* a idea „pięknej książki”

Idea „korespondencji sztuk”, która ma bardzo stary, bo antyczny rodowód, dopiero w pierwszej połowie XIX wieku zyskała na randze i znaczeniu. Próby łączenia muzyki ze słowem, słowa z obrazem czy obrazu z muzyką stały się jedną z cech dystynktywnych kultury tamtego okresu. Nie wszystkim oczywiście udawało się sięgać wyżyn absolutnych, jak np. Richardowi Wagnerowi, ale zarazem trudno byłoby wskazać artystę obojętnego na tę ideę. Również Cyprian Norwid wpisał się w nurt poszukiwań sztuki pełnej i doskonałej. Jego twórczość rozwijała się dwutorowo: był pisarzem i plastykiem. Z różną intensywnością i różnym zaangażowaniem w ciągu całego życia starał się uprawiać obie dziedziny i żarliwie poszukiwał tego, co je łączy i zbliża. Tę romantyczną skłonność do przewycięzania antynomii syntezą odnajdujemy u Norwida na powierzchni jego dzieł, ale pojawia się ona także w głębokich warstwach tekstów i rysunków. Ma bezpośredni związek z wyborem techniki wykonania, sposobem komunikowania się z odbiorcą, z komplikacją formy i aksjologicznym nerwem przenikającym szkice i akwarele, choćby te o satyryczno-karykaturalnym zacięciu czy najlepsze teksty literackie.

Wzajemne przenikanie się sztuk jest obecne zwłaszcza w tym nurcie twórczości Norwida, który moglibyśmy nazwać „albumowym”. Autor *Rzeczy o wolności słowa* miał skłonność do uprawiania różnych form nawiązujących do starej tradycji rękopiśmiennej książki. Jest to zjawisko stale obecne w jego działalności twórczej; nawet nasila się w końcowej jej fazie, co być może wiąże się pośrednio z faktem, że w tym okresie – myślę tu o latach po powstaniu styczniowym – niewiele już udało się poecie wydać. Formą „albumową” Norwid zainteresował się dość wcześnie. Przygotowany w 1846 roku – ponoć w klinice berlińskiego więzienia – iluminowany rękopis *Modlitewnika*, który ofiarował następnie Włodzimierzowi Łubieńskiemu, jest tego wymownym przykładem. Z połowy lat sześćdziesiątych pochodzi swoisty „montaż” literacko-plastyczny (przez Juliusza



1. Św. Cecylia, drzeworyt 37 × 42, cała ilustracja D. G. Rossettiego do wiersza A. Tennysona *The Palace Of Art*

Wiktora Gomulickiego zatytułowany *U kolebki narodu*), na jaki składają się przekład fragmentu *Czyszcza* Dantego, tekst autorski: komentarz wierszem do tegoż przekładu, dalej: przerys fragmentu kolumny Trajana wykonany ręką poety i wycinek z dzieła Joachima Lelewela poświęcony pobytowi Owidiusza wśród Getów oraz dwa fragmenty *Tristów* (ich teksty poeta podał po łacinie oraz we własnym polskim przekładzie). Nie można w tej grupie pominąć również albumów malarskich i szkicowników. I one bowiem, choć operują innym – by tak rzec – typem słowa, odwołują się do podobnej tradycji i strategii komunikacyjnej. Chodzi tu przede wszystkim o *Album ofiarowany Teodorowi Jełowickiemu* (obecnie w zbiorach Biblioteki Narodowej, Zakład Zbiorów Ikonograficznych, sygn. AFR 1593 BN) oraz pochodzący z wczesnego okresu tzw. *Album berliński* (przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie, Gabinet Grafiki i Rysunku Nowożytnego Polskiego, sygn. Rys. Pol. 1843) z ponad setką rysunków, a także o trzy szkicowniki, które w 1916 roku otrzymało w darze od rodziny Sternschussów Muzeum Narodowe w Krakowie (sygn.: III-r.a. 1818, III-r.a. 1892 i III-r.a. 1894). Wśród tej grupy miejsce wyjątkowe zajmuje *Album Orbis w szkicu*.

*Album Orbis* to trzytomowy (*vide* trzyczęściowy) zespół rysunków, przeważnie o charakterze szkicu lub fizjonomicznego studium, wykonanych ręką Norwida, najczęściej przerysowanych, kopiowanych, a także zbiór sztychów pochodzących z ówczesnych gazet lub druków zwartych<sup>1</sup>. Obok lub wewnątrz rysunków pojawiają się również teksty, najczęściej wypisy – są to notatkowe komentarze, tłumaczenia i parafrazy. Wraz z artykułami prasowymi, fragmentami wyciętymi z książek o zróżnicowanej formie gatunkowej (od hasła z encyklopedii aż po nowelę) Norwidowy zbiór tworzy zespół bardzo różnorodnych materiałowo i gatunkowo obiektów. Tej wielorakiej strukturze form podawczych odpowiada zróżnicowanie funkcji i ról gospodarza zbioru. Ujawnia się on jako pisarz, artysta rysownik (artysta plastyk), archeolog, bywa też etnografem. Jego wypowiedź rozwija się dwutorowo, z wykorzystaniem słowa i obrazu, przy czym silniejszy i bardziej dynamiczny jest tu obraz. To on ostatecznie stanie się medium podstawowym, skupiającym na sobie całą naszą uwagę. Ale mimo jego strukturalnej i ilościowej przewagi słowo nie przestaje być czynnikiem kształtującym, decydującym o semantycznym obliczu *imago*. Wchodząc z nim w różne relacje i związki, określa i w wielu momentach kieruje sferą wizualną zbioru. Sprawia, że zebrane na kartach albumu „motywy” nie tylko coś przedstawiają, ale również o czymś opowiadają. Żywioł znaczenia przenika nie tylko teksty, ale również ikonografię – słowo staje się czynnikiem integrującym przekaz. Elementy składowe *Albumu Orbis* dopełniają się w postaci większych tematycznych jednostek – motywów tworzących swoistą kolekcję, która – mając bardzo często wtórny charakter (dużo tu przecież przerysów, obcych rycin, zapożyczonych tekstów itd.) – przypomina swoiste „muzeum wyobraźni” (według terminologii André Malraux)<sup>2</sup>, pokazane przez Norwida w postaci przemyślanej ekspozycji, przewyciężającej rozproszenie składowych fragmentów i ukazującej „cały przebieg cywilizacji świata” (określenie Norwida z listu do Bronisława Zaleskiego; PWSz 9, 513), poczynawszy od starożytnej Grecji i Wschodu, aż po wiek XIX. *Album Orbis* można określić jako rodzaj dziewiętnastowiecznej sylwy. Upoważnia do tego różnorodność zgromadzonych w nim obiektów, a tym samym heterogeniczność jego formy. Z drugiej jednak strony widać tendencję do przewyciężania rozproszenia zebranego materiału. Widoczna tu intencja ponadutylitarna umożliwia także rozpatrywanie *Albumu* jako zapowiedzi sylw dwudziestowiecznych, pomyślanych zwykle jako teksty literackie (*vide* artystyczne). Bezpośredni kontekst genealogiczny, w jakim powstał zbiór Norwida, jest doprawdy szeroki i obejmuje zwłaszcza różnie rozumiany dziewiętnastowieczny ruch wydawniczy i wystawienniczy: katalogi wystaw, katalogi ilustrowane, albumy ze zdjęciami i teki

z rycinami renowowanymi, katalogi postaci historycznych, przedmiotów, narzędzi, katalogi botaniczne i zoologiczne, zbiory wizerunków i portretów historycznych, przedmiotów związanych z rzemiosłem, cykle wzorów kostiumów historycznych. Pisałem już na ten temat w innym miejscu<sup>3</sup>, a zatem sprawę tę traktuję jedynie marginalnie. Tu natomiast, nie tylko aby poszerzyć tę wpływowologiczną listę, ale przede wszystkim z potrzeby spojrzenia na interesujące mnie dzieło Norwida w innym interpretacyjnym kontekście, chciałbym zwrócić uwagę na ideę pięknej książki. Jest to kontekst jak dotąd nieobecny w badaniach nad Norwidowym zbiorem. Wprawdzie tę ideę wiąże się silnie z powstaniem angielskiego Arts and Crafts w 1888 roku, lecz ruch wydawniczy prowadzący do przywrócenia drukowi i książce walorów wizualnych, które utraciła w początkach XIX wieku, był obecny w kulturze wcześniej, już od połowy XIX wieku (myślę tu o wydaniach Williama Allinghama, Alfreda Tennysona z ilustracjami Dantego Gabriela Rossettiego oraz wydawnictwach Edwarda Moxona). Przypominam, że *Album Orbis* powstawał od połowy lat sześćdziesiątych aż (zapewne) do śmierci poety. Odnosząc się do kwestii genezy, chciałbym jednocześnie zwrócić uwagę na kilka czynników, które umożliwiają zbliżenie Norwidowego albumu do idei „pięknej książki”.

O pierwszym z nich już wspominałem. Wiąże się on ze specyficznym związkiem słowa i obrazu, który obserwujemy w *Albumie Orbis*. Często obraz i słowo biegną tu niejako obok siebie, niezależnie, stając się kolejnymi (naprzemiennymi) wycinkami lub fragmentami opowieści, ale bywa też – a te przypadki nie należą do rzadkości – że Norwid dąży do wyeksponowania silnej więzi między komponentami. Pojawia się ona zwłaszcza tam, gdzie mamy do czynienia z napisami, podpisami i większymi fragmentami tekstu (będącymi komentarzami) wewnątrz rysunków. Taką formę tekstową Mieczysław Wallis nazwał niegdyś celnie semantyczną enklawą<sup>4</sup>. U Norwida są to sygnatury, daty, jednorazowe identyfikatory, wypowiedzenia, rozumowane zdania i większe fragmenty. Obszar możliwości jest tu rozległy: od form prostych i umownych do złożonych, od konkretnych do metaforycznych i symbolicznych. Na ogół Norwid umieszcza je tak, aby odróżniały się od przedstawień, nieraz sięga po znane sztuczne chwyt, np. wprowadzając tekst na narysowanej księdze lub postumencie, choć nawet wtedy poczucie pełni i harmonii między komponentami nie zostaje zachwiane. Bywa jednak, że więzi między nimi są znacznie głębsze, a *verbum* wnika w morfologię *imago*.

Na szesnastej karcie *recto* pierwszego tomu *Albumu Orbis* znajduje się rysunek przedstawiający głowę młodej kobiety

w trzech różnych ujęciach. Na wysokości włosów jednego z nich Norwid umieścił sygnaturę. Jej początkowy fragment (inicjał i nazwisko) został wkomponowany w obraz w ten sposób, że stała się ona jedną z płynnych linii wykreślających rysunek falujących włosów. W ten sposób sygnatura, pozostając autorskim podpisem, jest też integralnym elementem estetycznej ewokacji przedstawienia, włączonym w jego ikoniczną sferę. Zwłaszcza początkowe „C” zostało poddane wyraźnym zabiegom rysunkowej stylizacji. Jeśli przytoczony przykład nie należy do najczęściej spotykanych na kartach *Albumu*, to trzeba przyznać, że nawet w przypadkach bardziej neutralnych tekst wzmacnia i podkreśla akcenty przedstawienia, dookreśla i konkretyzuje zdarzenia i sytuacje, popycha rysunek w określone rejony semantyczne. Obraz z kolei staje się punktem odniesienia dla słowa, wyznacza jego sens i sprawia, że nie jest ono zawieszane gdzieś w próżni. Czasem jednak relacje między napisem a obrazem są jeszcze bardziej złożone. Oto pojawiający się na piórkowym rysunku podmalowanym błękitną i szarą akwarelą siedmiu ujęciom profilowym Egipcjanek (osiemdziesiąta trzecia karta *recto* tomu pierw-

### Norwidowy zbiór tworzy zespół bardzo różnorodnych materiałowo i gatunkowo obiektów

szego) towarzyszy napis: „Egipskie z profilów w Karnaku i w Tebach – z odmianą tą, że oczy tam nie są w profilach”. Pomijając ważną i złożoną kwestię archeologiczną, skupmy się na relacji słowa do obrazu. Gdy zestawimy oba elementy, zauważymy, że tekst pełni funkcję wspomnianej wcześniej enklawy. Jednocześnie brak podmiotu

w jego członie wyjściowym w zestawieniu z owymi egipskimi profilami kobiet podsuwa sugestię, że obraz stanowi istotne strukturalne dopełnienie zdania – rysunek staje się ekwiwalentem podmiotu. Opisane tu warianty dotyczą przypadku, gdy relacją słowa, rozumianego jako enklawa semantyczna, jest napis w obrazie. Ale jest jeszcze przypadek drugi: chyba nawet częściej spotykany w *Albumie*, gdy teksty zapisek, notatek i rysunków, ilustracji oraz fotografii funkcjonują obok siebie jako niezależne komponenty. Bywa, że słowo i obraz – tak jest w szczególności w pierwszym tomie – znajdują się na osobnych kartach. Na pierwszy rzut oka można odnieść wrażenie, że znaki ikoniczne i znaki werbalne (jeśli nie są wkomponowane w jeden rysunkowy układ) są wyizolowane, biegną niezależnie od siebie, w dwu niejako odrębnych nurtach. Jednak gdy spojrzymy na całość przekazu, zobaczymy, że słowo i obraz – nawet gdy zewnętrznie nie są podporządkowane eksplikacji jednego motywu – odwołują się do tego samego nurtu wydarzeń, opisują kolejne etapy historii Greków, Rzymian, Fenicjan, Egipcjan, chrześcijaństwa, narodów nowożytnej Europy itd. Te relacje nie są oparte na wzajemnym przenikaniu się komponentów na płaszczyźnie morfo-

2. C. Norwid, *Album Orbis I*, k. 84 verso–85 recto

logicznej. Przede wszystkim chodzi tu o przyłączenie, swobodne „montowanie”, addycję elementów – działanie podporządkowane zasadniczemu celowi: opisowi dziejów kultury świata. W tym przypadku mamy do czynienia ze słowem i obrazem, a nie – jak we wcześniej opisywanym – ze słowem w obrazie. W enklawach słownych wektor semantycznej „akcji” jest skierowany ku wnętrzu: od napisu do obrazu. W konsekwencji rodzą się, w zależności od sytuacji, kształtu i jakości obrazu, formy tekstowej, rozmaite procesy: interferencji, wymiany, nomenklatury itd. – wszystkie odbywają się wewnątrz *imago*. W drugim przypadku chodzi z kolei o semantyczne oddziaływanie na zewnątrz, ale jest to oddziaływanie dwu równorzędnych komponentów. O ile w odniesieniu do enklawy relacje słowa i obrazu bezpośrednio wpływają na semantykę całego przekazu, o tyle tu te relacje nie prowadzą do jakiegoś typu związków, opartych na formie logiczno-retorycznego continuum czy przyczynowo-skutkowego porządku. Można odnieść wrażenie, że słowo i obraz bieżą tu niezależnie, obok siebie, a nie ze sobą. Gdy tylko słowo wysuwa się na pierwszy plan, to zaraz oddaje pole obrazowi, a ten znowu ustępuje miejsca ilustracji czy grafice bądź nowoczesnej fotografii. Z drugiej strony relacje utrwalone w enklawach mają ogromny wpływ na model relacji słowo–obraz, ułożonych niezależnie w sposób wolny. Obecność silnego związku, jaki rysuje się między napisem i obrazem w obrazie, przyzwyczajają odbiorcę do określonego typu reakcji, np. łączenia, spajania, poszukiwania wspólnego mianownika, płaszczyzny porozumienia. Wzrokowa percepcja zatrzymuje naszą uwagę na jeszcze jednym czynniku wiążącym oba elementy: jest nim analogia form. Otóż notatki, a zatem niewykończony, pobeżny, w sposób niespójny i nieodmknęty formułowany tekst nawiązuje do malarskiego szkicu, uwypuklającego część i aspekt całości rzeczy, wykonanego pośpiesznie, choć niepozbawionego przecież walorów estetycznych i poznawczych.

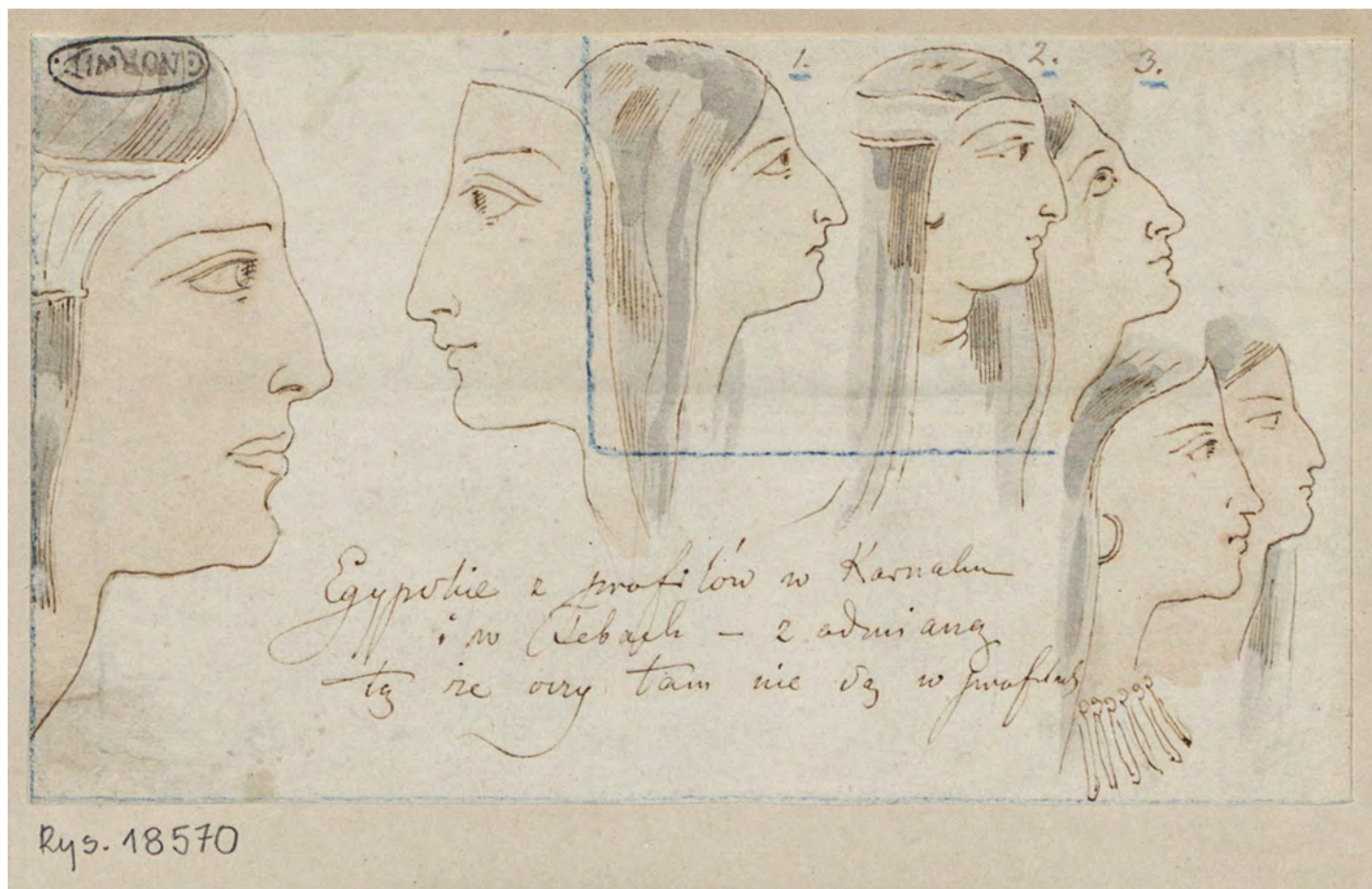
Czynnikiem drugim, który zbliża *Album Orbis* do późniejszych odeń druków oficyny Morrissa, jest estetyka formy. To, co uderza przy pobieżnym oglądzie całości Norwidowego zbioru, to duży stopień dbałości o porządek w przestrzennym rozmieszczeniu obiektów, a także – mimo wyboru formy szkicu jako dominującej – troska o artystyczny efekt finalny.

Artysta podejmuje także próby tworzenia (choć nie stale) rysunków pełnych i domkniętych artystycznie, odległych od szkicu. Ich obecność wyznacza estetyczny horyzont zbioru. Ale równie ważne jest tu komponowanie i sytuowanie względem siebie poszczególnych obiektów. Otóż sprawa dystrybucji materiału, również jego wyboru, decyduje o artystycznym i semantycznym – a może i jednym, i drugim równocześnie – obliczu zbioru. Gdy otwieramy tom pierwszy po stronie *verso* karty osiemdziesiątej czwartej i widzimy jednocześnie stronę *recto* karty następnej, zauważamy bez trudu, że sposób rozmieszczenia obiektów ma swoje znaczenie i artystyczny rytm. Po stronie lewej, patrząc od skraju karty, Norwid umieścił obcą rycinę z głową słynnego Hannibala i drukowanym napisem: „ANNIBAL”. Poeta musiał wątpić w tę identyfikację, ponieważ przy drukowanym napisie postawił (oczywiście niebieską kredką) znak zapytania. Domniemane popiersie kartagińskiego wodza oglądamy w prawym profilu. Natomiast profile lewe (zwracając się w stronę Kartagińczyka) pokazują dwie głowy kobiece umieszczone po prawej stronie od ryciny – ten z kolei szkic jest autorstwa Norwida. Poeta podaje tu jeszcze źródło przedstawienia („podług medalów”) oraz identyfikator: „CARTHAGO”. Z kolei powierzchnię strony *recto* karty sąsiedniej zajmuje grafika przedstawiająca popiersie Hannibala z otaczającym je tekstem drukowanym na temat jego życia. Przy czym – jak na pierwszej rycinie – mamy ujęcie twarzy w prawym profilu. Dwie ilustracje i rysunek są rozmieszczone tak, aby znajdujące się na nich profile głów zostały przedstawione w odpowiednim rytmie. Artystyczny zamysł jest tu widoczny i trzeba przyznać, że dość prosty. Ilustracje i rysunki łączy tematyczna bliskość, ale o kolejności i układzie decyduje również forma, w tym barwa i kształt. Zamysł estetyczny i zarazem semantyczny odsłania „strukturę estetyczną”<sup>5</sup> i jednocześnie mocno uobecnia rolę artystyczną nadawcy. Tak jak w dawnych książkach ozdobnych głos zasadniczy należał do artysty typografa, który nadawał im walory estetyczne, tak też w *Albumie Orbis* nadawca-plastyk decyduje o jakości i wartości przekazu. Wzajemne relacje między komponentami zbioru, motywowane nie tylko podobieństwem tematycznym lub motywowym, ale również artystycznym, odsłaniają jego status i określają znaczenie w strukturze przekazu. Jego pozycja okaże się znacznie istotniejsza, jeśli uświadomimy sobie specyfikę

„zbioru orbis” w zestawieniu z książką, nawet z jej ozdobnym wariantem<sup>6</sup>. Chodzi mianowicie o funkcje rysunku i ilustracji wydobytej z druków zwartych lub czasopism. W normalnym trybie obraz upiększa, urozmaica, także towarzyszy tekstowi, jak to określa Janina Wiercińska, „w sposób albo ilustracyjny, albo czysto dekoracyjny, albo też łączący oba sposoby”<sup>7</sup>. U Norwida jest jakby niezależny od słowa, oderwany od niego formalnie, a z drugiej strony przejmuje jego funkcje, bo nie tylko przedstawia, ale i opowiada. Wertując karty *Albumu*, staramy się zarówno oglądać zgromadzone tu obrazy, jak i – a czasem przede wszystkim – odczytywać ich sensy, konfrontować je ze sobą, wychwytywać odmienności i podobieństwa, nawiązania lub ich brak. Ten zwrot w stronę rysunku oraz ilustracji jest znamieny dla czasów Norwida, gdzie relacja obrazu w stosunku do tekstu nabiera równowagi i semantycznego balansu. Ten pierwszy staje się nawet czynnikiem niezależnym, oderwanym od rzeczywistości tekstu. Przynajmniej do XIX wieku ilustracja – jak pamiętamy – miała interferować słowo, podkreślać jego określony sens, wywoływać u odbiorcy odpo-

wiednie stany emocjonalne związane z tekstem, wobec którego była elementem wtórnym, sekundarnym, bez którego nie mogłaby zaistnieć. Funkcja, jaką przejmuje obraz w Norwidowym *Albumie Orbis*, doskonale wpisuje się w radykalną zmianę, która nastąpiła w tamtym okresie, jeśli chodzi o rolę i znaczenie obrazu w sztuce edytorskiej. W wydawanych na dużą skalę albumach, tekach graficznych, artystycznych, fotograficznych o różnorodnej tematyce, najczęściej o charakterze ozdobnym, punkt ciężkości przesunął się zdecydowanie w kierunku warstwy obrazowej – w tym układzie to słowo, a nie obraz, było elementem sekundarnym, dopełniającym.

W albumie można również zauważyć dbałość o porządek w przestrzennym rozmieszczeniu obiektów, a także – mimo wyboru formy szkicu jako dominującej – troskę o artystyczny efekt finalny. Napięcie między sferą otwartości i niewykończenia a czynnikami malarskimi przebija nieustannie z albumowych kart. Ważnym elementem struktury malarskiej prac zgromadzonych przez Norwida jest barwa. Powołując się na Ingardenowską „anatomię obrazu”, Maria Rzepińska stwierdza, „że kolor



3. C. Norwid, Profile kobiet egipskich, w: *Album Orbis I*, k. 83 recto

jest zasadniczym elementem strukturalnym, najbardziej może podstawowym i determinującym samo pojęcie malarstwa<sup>8</sup>:

Dla dzieła sztuki malarskiej – powiada autor *Sporu o istnienie świata* – jest charakterystyczne nie tylko to, że wchodzi w nim w rachubę wyłącznie wyglądy **wzrokowe** lub najwyżej jeszcze pewne wyglądy mające swą **podstawę** w materiale wzrokowym, lecz nadto to, że wyglądy te są zrekonstruowane wyłącznie **malarskimi środkami**. Malarskie zaś środki polegają na tym, iż taki lub inny zabieg techniczny wywołuje w poszczególnych częściach deski lub płótna [...] **trwale zabarwienie** jej powierzchni<sup>9</sup>.

Barwę – jak to określa autorka monografii koloru – należy uznać za *differentia specifica* malarstwa, jego strony emotywno-estetycznej<sup>10</sup>. Sądzę, że odgrywa ona istotną rolę w budowaniu przekazu w „zbiorze orbis”. Tak, to prawda, Norwid nigdy nie był kolorystą, choć barwa – i to nierzadko pełna i soczysta – nie jest mu obca, pojawiają się przecież w jego rysunkowych i przede wszystkim akwarelowych pracach kolory niemal jaskrawe, na czele z ulubioną czerwinią (prezentowaną w dużej liczbie odcieniowych wariantów)<sup>11</sup>. Barwa w *Albumie Orbis* jest natomiast bardzo stonowana, przytłumiona, dominują tu, zwłaszcza w tomie pierwszym, sepie i zgaszone brązy, obok nich pojawiają się rozmaite odcienie błękitu, najczęściej rozmytego lub rozproszonego, jeśli gdzieś rozbłyskuje czerwień i żółć – to jedynie jako dekoracyjny ornament (choćby wypełnienie nimbu świętych) czy kunsztowny detal, ale i tak nigdy nie jest to jakikolwiek intensywny odcień. Wybór barwy jest zapewne w pełni świadomy i przez Norwida przemyślany. Ma związek z charakterem prac będących szkicami, studiami ubioru, broni, ludzkiej fizjonomiki i typu. Barwy przygaszone i wytłumione sprzyjają w tym gatunku koncentracji na istocie sprawy, budują przestrzeń do kontemplacji przedmiotowego studium. Doskonale też wtapiają się w te obiekty, które zostały wyjęte z druków. Między kształtem i barwą szkicu a sztychem czy artykułowym drukiem nie ma ostrych i nieprzygotowanych przejść. Kolorystyczna jednolitość albumu jest sprawą niezwykle ważną dla rozumienia jego całości, ale też – co istotniejsze dla rozważań przynajmniej na tym etapie – silnie podkreśla kameralne ujęcie pojawiających się tematów, motywów, przedstawień. Tu nawet kolor kredki (niemal wyłącznie błękitny), którą Norwid wpisuje swoje notatki, koresponduje z dominującymi barwami prac plastycznych. Tendencje te sprawiają ostatecznie, że ukazywany w *Albumie Orbis* rozwój

cywilizacji świata – od antyku aż po wiek XIX – jest ułożony w określonym chronologicznym porządku, rzecz jasna bez zachowania jakiegos ściśle podręcznikowego toku. Przelamują one wreszcie rozproszenie, związane z różnorodnością elementów składowych (rysunków, grafiki, rękopiśmiennych notatek itd.), z operowaniem techniką fragmentu, z wykorzystywaniem na dość dużą skalę techniki „montażu”.

Albumowa praktyka edytorska stanowiła element większego i szerszego zjawiska, które wiąże się z potrzebą powrotu do wydawnictw pięknych, wysublimowanych artystycznie, uwzględniających potrzebę przeżycia estetycznego. Pojawienie się ich na rynku było swoistą reakcją na umasowienie i powszechność druku, a co za tym idzie: na obniżenie edytorskiego poziomu i jakości książek. Pierwsze sygnały rodzącego się ruchu wydawniczego, który przybrał na sile na przełomie XIX i XX wieku, pojawiły się jeszcze w czasach Norwida w Wielkiej Brytanii oraz we Francji, przede wszystkim w wydawanych przez poetę i edytora angielskiego Edwarda Moxona bogato zdobionych edycjach. W 1830 roku opublikował on ilustrowaną (przez Josepha Mallorda Williama Turnera, Thomasa Stotharda

i Samuela Prouta) relację z podróży pt. *Italy*, która dzięki niecodziennemu opracowaniu graficznemu odniosła ogromny sukces<sup>12</sup>. Podobnie było m.in. z *The Music Master: A Love Story* Williama Allinghama (1855), z pracami graficznymi Williama Holmana Hunta, Johna Everetta Mil-

## Albumowa praktyka edytorska stanowiła element większego i szerszego zjawiska

laises oraz *Poems* Alfreda Tennysona z ilustracjami Rossettiego, Millaisa i Hunta (1857). Prace te pokazują oryginalny sposób podejścia do obrazu w obrębie książkowego edytorstwa. Gdy spojrzymy na grafiki Rossettiego, nasycone dekoracyjnością i poetycką wyobraźnią, zauważymy silnie obecną tendencję do usamodzielniania się *imago*. Widać ją choćby na drzeworycie *Święta Cecylia* związanym z fragmentem wiersza Tennysona *The Palace Of Art*, w którym mowa o śpiącej świętej (obok niej znajdują się organy) oraz spoglądającym na nią aniele. U Rossettiego patronka muzyki gra na organach, anioł składa zaś na jej czole pocałunek. Odchylona głowa św. Cecylii, jej przymknięte powieki, owijające ją potężne anielskie ramiona, falujące włosy – to elementy silnie akcentujące nieobecny w wierszu Tennysona zmysłowy charakter sceny. Podobnie jest z innymi elementami przedstawienia. Tekst angielskiego poety mówi jedynie o murach miejskich, podczas gdy drzeworytnik umieszcza je w bogatej scenerii portu, figur ludzkich, wewnętrznego dziedzińca pałacowego (?) pełnego drzew, powiewających proporców, a przede wszystkim umieszczonego na pierwszym planie miejskiego strażnika w zbroi, opartego o halabardę



4. C. Norwid, *Głowa kobieca w trzech ujęciach*, w: *Album Orbis I*, k. 16 recto

i jedzącego jabłko. Gest strażnika koresponduje symbolicznie zarówno z główną sceną przedstawienia, jak i wprowadza oraz uwypukla element codzienności na tle niecodziennej sytuacji. Ilustracja świadczy nie tylko o umiejętnościach rytowniczych Rossettiego, dbałości o szczegóły przestrzenne i ciekawym ujęciu całości, ale wskazuje na twórcze i niezależne podejście artysty, który z biernego imitatora poetyckiego słowa zamienia się w interpretującego tekst, niezależnego ilustratora<sup>13</sup>. Właśnie w ten sposób zaczęły powstawać książki będące przedmiotem użytkowym, ale też (a może przede wszystkim) artystycznym, gdzie wszystkie elementy: krój czcionki, zdobnictwo, oprawa, ilustracje itd., tworzą jedną całość o charakterze estetycznym<sup>14</sup>.

Związek słowa i obrazu oraz estetyka formy – to dwa czynniki zbliżające Norwidowy *Album Orbis* do książek ozdobnych, do „pięknej książki”. Czynnikiem trzecim, niejako wypływającym z dwu poprzednich i skutecznie je uzupełniającym, jest kategoria całości. Była o niej mowa właściwie przez cały czas.

Wydaje się, że Norwidowy komentarz wskazujący, że *Album Orbis* to „zbiór motywów, obejmujący od początku **cały przebieg cywilizacji świata**” (PWsz 9, 513), odnosi się nie tylko do historiozoficznego paradygmatu, w jakim porusza się autor *Vade-mecum* (zbiór pokazuje dzieje kultury świata), lecz także określa porządek elementów zbioru. *Album Orbis* bardzo często sprawia wrażenie jednej płaszczyzny, w której poszczególne części – nawet miejsca wakatowe – tworzą jeden spójny przekaz semantyczny i artystyczny.

Przedstawione tu trzy czynniki wskazują na bliskie powinowactwo *Albumu Orbis* z ideą i kategorią znaną w edytorstwie pod nazwą „pięknej książki”. W ścisłym historycznym sensie związek ten należałoby uznać za anachroniczny, bo – o czym była już mowa – ruch ściśle związany z postacią Morrisa i jego Kelmscott Press rozwijał się pod koniec XIX wieku. Jednak pierwsze sygnały pojawiły się dużo wcześniej, jeszcze w czasach Norwida. Nie bez znaczenia pozostaje także udział Norwida w pracy nad katalogiem światowej wystawy, która odbyła się w Nowym Jorku w latach 1853–1854. Można go bowiem zaliczyć do wydawnictw edytorsko „pięknych”. W artystycznej biografii z 1872 roku wśród publikacji autor *Rzeczy o wolności słowa* wymienia m.in.:

Na drzewie ryte i publikowane w Ameryce w New-York: *Initiales*, czyli początkiwe czcionki do paragrafów w *Aktach Ekspozycji Uniwersalnej Amerykańskiej*. Te akta *in folio*, świetnie wydane, przy każdym paragrafie, np. *Astronomia*, *Nawigacja* etc., zamieszczają pierwszą czcionkę według rysunku C. N. (PWsz 6, 559)

Pomysłodawcy i redaktorzy albumu chcieli wyrzucić wpływ tą ilustrowaną kroniką „na poczucie estetyczne całego kraju”<sup>15</sup>. Katalog amerykańskiej wystawy, zauważał jeden z badaczy:

[...] jest świadectwem nieograniczonych upodobań do ornamentacyjnego przeładowania. [...] według tego albumu Ekspozycja była nie znającym żadnej miary nagromadzeniem wszelkiego gatunku ozdób, bronzów, sreber, mebli, świeczników, figurynek, klejnotów, bibelotów, waz, pucharów, suvenirów, posągów, dzieł sztuki i sztuczności różnej produkcji, statuetek, luster, kryształów itp. [...], jednym słowem konglomerat *bric-à-brac*, jakiego świat dotąd na taką skalę nie widział<sup>16</sup>.

Jeśli nawet idea „pięknej książki” nie jest tropem najważniejszym i nie jedynym, jaki wywarł wpływ na ostateczny kształt dzieła tak wielowątkowego i wielowymiarowego, jakim jest

*Album Orbis*, to zbieżność ta powinna być odnotowana, choćby z uwagi na artystyczny walor Norwidowego zbioru. Nie tylko bowiem przynosi on pewną koncepcję dziejów kultury świata, lecz także wyraźnie pokazuje, że ta koncepcja jest opowiadana z punktu widzenia artysty<sup>17</sup>.

<sup>1</sup> Autografy trzech części *Albumu*, czyli trzech oddzielnych kodeksów, znajdują się: pierwszy i drugi – w Bibliotece Narodowej w Warszawie (w tamtejszym Zakładzie Zbiorów Graficznych, sygn. 1591 i 1592), trzeci – w dziale zbiorów graficznych Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. rys. 37). Ścisły związek genetyczny i formalno-strukturalny trzech części *Albumu* nie od razu został dostrzeżony przez badaczy. Do czasu edycji *Pism wszystkich* Norwida zbiory te funkcjonowały jako odrębne i niezwiązane ze sobą. Dopiero po odkryciu w latach pięćdziesiątych XX wieku przez Juliusza Wiktora Gomulickiego trzeciej części *Albumu Orbis* można było dokonać właściwego rozpoznania pozostałych ogniw. Edytor *Pism wszystkich* odnalazł Norwidowy album – nieopatrzony żadnym tytułem lub też objaśnieniem – w zbiorach graficznych Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie (wiadomo, że zbiór ten trafił tu w 1954 roku, nie wiadomo natomiast, co działo się z nim wcześniej). Kluczem do identyfikacji okazał się list Norwida do Bronisława Zaleskiego z 1 lipca 1872 roku; C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 9: *Listy*, cz. 2, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 513. Zob. także: list do tegoż z 5 lipca 1872 roku, w: *ibidem*, s. 514. Dalej oznaczam to wydanie jako PWSz.

<sup>2</sup> *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, przeł. A. Dziadek, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, wstęp i red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 186–210 (seria: „Horyzonty Nowoczesności”, t. 4).

<sup>3</sup> P. Chlebowski, *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”*, Lublin 2009, s. 309–338.

<sup>4</sup> M. Wallis, *Napisy w obrazach*, „Studia Semiotyczne” 1972, t. 2, s. 38. Tekst tego artykułu pojawił się później w książce: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 191–225. Wprowadzone przez Wallisa pojęcie semantycznej enklawy jest pojęciem ogólnym. Badacz rozumie przez nie część dzieła sztuki, która składa się ze znaków odmiennego systemu niż zasadnicze dzieło. Wallis interesuje się przede wszystkim takim przypadkiem, gdy dzieło sztuki posiada wewnątrz swej struktury enklawę semantyczną w postaci napisów. Nie wyklucza on jednak sytuacji odwrotnej, gdy obraz staje się dopełnieniem tekstu, gdy funkcjonuje jako semantyczna enklawa. W ostatnim czasie enklawami ikonicznymi u Bolesława Prusa zajmowała się Barbara Bobrowska; B. Bobrowska, „Enklawy quasi-ikoniczne” w *powieści Bolesława Prusa „Dusze w niewoli”*, w: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopogląd – postawy – tradycje*, pod red. B. Bobrowskiej, S. Fity i J. A. Malika, Lublin 2004, s. 45–84.

<sup>5</sup> Pojęcie „struktury estetycznej”, które wywodzi się z praktyki i teorii książki, przede wszystkim książki ozdobnej, wprowadził przy okazji analizy struktury dawnych atlasów Jan Forkiewicz. „Struktura estetyczna książki – pisał – to ukształtowany na kartach książki i uwarunkowany historycznie układ komponentów (tych elementów budowy książki, które mają walory artystyczne), pozostających między sobą w ścisłych relacjach estetycznych. Spójność i doskonałość struktury estetycznej uwarunkowana jest bogactwem komponentów, wielostronnością i ścisłością związków formalnych oraz treściowych, które pomiędzy nimi zachodzą. Istotną cechą struktury estetycznej książki jest rytm plastyczny, który powstaje za sprawą komponentów o podobnej formie i podobnie usytuowanych kompozycyjnie”; J. Forkiewicz, *Dawny atlas. Szkic z dziejów książki ozdobnej*, Gdańsk 1974, s. 133. Zob. też: J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 33.

<sup>6</sup> J. Wiercińska, *op. cit.*, s. 45 i in.

<sup>7</sup> *ibidem*, s. 37. Warto w tym miejscu odnotować, że ilustracja jako osobna dziedzina sztuki dociera dopiero do świadomości romantyków. Wiercińska wiąże to z popularyzacją książki ilustrowanej, z masową obecnością książki ilustrowanej. Wtedy też pojawia się słowo „ilustracja”, które podkreśla ścisły związek między słowem a tekstem. To wówczas powstaje technika wlamywania obrazka w kolumnę tekstu, obkładania go szpaltami druku itd.; *ibidem*, s. 34.

<sup>8</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989, s. 37.

<sup>9</sup> R. Ingarden, *O budowie obrazu*, w: *idem, Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 39.

<sup>10</sup> M. Rzepińska, *op. cit.*, s. 8–29 i in.

<sup>11</sup> E. Teleszyńska, *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida*, Warszawa 1994, s. VII–IX i 50–90 („Seria Słownikowych Zeszytów Tematycznych”, z. 2, pod red. J. Puzyniny).

<sup>12</sup> Książka po raz pierwszy ukazała się w 1822 roku. Wydawnictwo to jednak przeszło bez większego echa. Podobnie było z – poszerzonym o kolejny tom – drugim wydaniem z 1828 roku.

<sup>13</sup> Dalszy rozwój tego kierunku w sztuce edytorskiej i drukarskiej był związany z osobą Williama Morrisa oraz ruchem artystycznym Arts and Crafts. Początki ruchu wywodzą się

z założonej przez Morrisa w 1861 roku firmy Morris & Co, w której działali prerafaelici, tworząc meble, tkaniny, witraże, tapety oraz przedmioty codziennego użytku. W 1888 roku po ogłoszonym przez znanego i cenionego drukarza Emery Walkera (w ramach „Arts and Crafts Exhibition”), który określał kierunki rozwoju odrodzenia sztuki edytorskiej, Morris powołał do życia własną oficynę drukarską Kelmscott Press.

<sup>14</sup> W słynnym eseju z 1893 roku zatytułowanym *Arts and Crafts* Walker i Morris stwierdzali: „Podstawową sprawą, o jakiej trzeba pamiętać, jest to, że ornament, jakkolwiek jest, figuralny czy dekoracyjny, powinien nadawać kształt części stronicy, powinien być częścią całego układu książki. [...] Właściwa relacja liter do obrazu i pozostałych ornamentów była doskonale przez dawnych drukarzy rozumiana, do tego stopnia, że nawet gdy drzeworyty były rzeczywiście bardzo prymitywne, zachowane w obrębie stronicy proporcje ciągle sprawiają przyjemność, stwarzając poczucie pełni, na które składają się razem i ryciny, i litery [...]. Dlatego, gdybyśmy założyli użycie czcionki o dobrym kroju, odpowiednie wyspajowanie linii i słów i właściwe rozłożenie stronic na arkuszu papieru, wszystkie książki mogłyby być przynajmniej przyzwoite i ładne: a gdybyśmy do tych przymiotów dodali naprawdę piękny ornament i ilustracje, książki drukowane mogłyby raz jeszcze ukazać w całej pełni [...], że rzecz użytkowa może być także i dziełem sztuki, jeśli się o to będziemy starać”; cyt. za: J. Wiercińska, *op. cit.*, s. 49.

<sup>15</sup> A. Janta, *Na tropach Norwida w Ameryce*, w: *Norwid żywy*, pod red. W. Günthera, Londyn 1962, s. 72. Tu też wszelkie informacje na temat albumu z inicjałami Norwida.

<sup>16</sup> *ibidem*, s. 74.

<sup>17</sup> A. Jaworska, *Historia jako opowieść o widzeniu artysty. „Album Orbis” Cypriana Norwida*, w: *Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, pod red. K. Trybusia, W. Ratajczaka i Z. Dambek, Poznań 2008, s. 172 i in.