

Edyta Chlebowska

Norwid wobec ilustracji i sztuki ilustratorskiej

„Ilustrator nie nigdy sam nie wyraża, bo ilustratorem nie byłby” – możemy przeczytać w Norwidowej recenzji wiosennego Salonu paryskiego 1881 roku¹. Tak radykalną opinię Cyprian Norwid wypowiedział wobec działalności najsłynniejszego bodaj ilustratora XIX wieku – Gustawa Dorégo. Wobec artysty, którego artystyczna droga, od samego początku, aż po ostatnie dni, była podporządkowana realizacji jednej idei zawartej w młodzieńczym postanowieniu, by zilustrować „wszystkie arcydzieła literatury światowej, zarówno te epickie, tragiczne, jak i te komiczne – w ujednoliconym formacie”², i któremu udało się w znacznej mierze zrealizować ów maksymalistycznie zakrojony plan. Przeszło dwieście pozycji książkowych uzyskało dzięki staraniom Dorégo ilustracyjną oprawę, liczącą od kilkudziesięciu do kilkuset całostronicowych kompozycji. Co więcej, wobec tych edycji nierzadko stosowano określenia, typu: *Boska Komedia* Dorégo, *Cervantes Dorégo* czy *Biblia Dorégo*³. Tymczasem Norwid stwierdza krótko: „Doré jest najjedniej artystą prawdziwym w akwareli tylko” (PWsz 6, 538). Lapidarność tego sądu nie ułatwia nam odpowiedzi na pytanie o źródła krytycznego stosunku poety do ilustratorskiej działalności Francuza, może nawet budzić wątpliwości, czy aby faktycznie mamy tu do czynienia z przemyślaną i racjonalnie umotywowaną opinią. W słowach Norwida pobrzmiwa echo ironii wobec spektakularnej „nadprodukcji” obrazowej realizowanej przez nieustrudzonego ilustratora, kryje się w nich również ślad osobistych preferencji artysty, który w swych ostatnich latach szczególną atencją darzył technikę akwarelową. Stąd też przedkładanie przez Norwida malarskiej ekspresji wyrażonej w akwarelowych szkicach Dorégo, stanowiących przygotowawczą fazę ilustracji, nad uładzone i okiełznane w formie gotowe ryciny, opracowywane przez wykwalifikowanych drzeworytników, wcale nie musi, a nawet nie powinno dziwić. Ale powróćmy do kwestii stanowiącej zasadniczy temat tego artykułu. Gdybyśmy bowiem chcieli



1. C. Norwid, *Pamiętnik podróży* (fr.), 1867, wł. Biblioteka Narodowa



2. C. Norwid, List do J. B. Zaleskiego z 9 lutego 1848 roku (fr.), wł. Biblioteka Jagiellońska. Repr. za: C. Norwid, *Dzieła wszystkie*, t. 10, Lublin 2008, po s. 304

stanowisko Norwida wobec sztuki ilustracyjnej zaprezentować wyłącznie na podstawie przywołanego wyżej sądu, niechybnie otrzymalibyśmy obraz daleko myślący. Sięgnijmy zatem po inne przykłady, zaczerpnięte zarówno z Norwidowskiej myśli o sztuce, jak i jego praktyki artystycznej.

W 1869 roku autor *Promethidiona* wystąpił z inicjatywą wydania Biblii ilustrowanej przez polskich artystów, twierdząc, że podobnej edycji „ten jeden katolicki naród do dziś nie ma wcale” (PWsz 9, 503). Pomysł omawiał z Józefem Bohdanem Zaleskim, na ręce przyjaciela przesłał również poświęcony tej sprawie list otwarty, dziś zaginiony, adresowany do Leona Kapińskiego (PWsz 9, 395–396 i 622–623). „Myśl w gruncie dobra i prawdziwa”, jak donosił Zaleski matce, szerszego rozgłosu co prawda nie zyskała, jednak w artystycznych zamierzeniach swojego autora zajęła ważną i – jak można sądzić – trwałą pozycję. Świadczyć o tym może wystosowana przez Norwida dekadę później nota *Interesa sztuki*, w której biblijna inicjatywa zyskała na wyrazistości, przyjmując formę postulatu powołania Towarzystwa Biblijno-Artystycznego, które „SIĘ NIE ROZWIĄŻE, AŻ WYDA BIBLIĘ CAŁĄ” (PWsz 6, 577).

Wszystkie ludy mają to – pisał Norwid – mają po dwie, po trzy i więcej prób – Polacy ani jednej. Tam i owdzie różni artyści polscy **rzeczy biblijne traktujący rozponiewierali się** – nikt tego nie zbiera. Nie idzie z początku o arcydzieła – one przyjdą; i owszem, taka Biblia powinna zachować **wszystkie próby ducha artystycznego polskiego mniej i więcej dołężne**. To jest potrzebne (PWsz 6, 576–577).

Norwid sugerował, że na ilustracyjną oprawę takiej edycji winny złożyć się trzy działy, a mianowicie: „archeologia”, „krajobraz” i – wreszcie – „właściwa ilustracja”, przy czym każdy z nich należy powierzyć pieczy stosownego biura kierowanego przez jednego z rodzimych artystów. Gdy kilka lat później zainteresował się losami pośmiertnej spuścizny Leopolda Nowotnego (ucznia Johanna Friedricha Overbecka), raz jeszcze, w liście do Bronisława Zaleskiego, wspomniął o swoim pomysle, dodając, że „pozostałości rysunków Nowotnego” winny znaleźć miejsce na kartach „przyszłej Biblii ilustrowanej polskiej”⁴.

Należy podkreślić, że według zamysłu Norwida zaprezentowanego w *Interesach sztuki* biblijno-ilustratorski projekt obejmował szerszą problematykę artystyczną niż tylko zasp-

kojenie potrzeby realizacji ważnego dzieła edytorskiego. Nie mniej istotnym aspektem takiego przedsięwzięcia miało być wypracowanie rodzimej szkoły artystycznej, która – co twórca *Solo* dobitnie podkreślił – nie wymaga „wyjątkowego rajskiego nieba i oceanu światłości: u Holendrów ciemno, błotno, brzydko... a istotnie że **szkoła!** – w południowej Ameryce cuda natury i pieniędzy sporo, a sztuki nie ma” (PWsz 6, 576). Przy okazji dowodził, że właściwej szkoły artystycznej nie stworzyli również Francuzi: „Poussin czy tak bardzo Francuz? czy Włoch?... Claude Lorrain czy nie Salwatora Rosy potomek? David czy nie Canova? Jeden Horacy Vernet istny Francuz! tak późno!” (PWsz 6, 576). W swej nocie Norwid po raz kolejny odwołał się więc do dyskusji o rację bytu polskiej sztuki narodowej; dyskusji, której największe nasilenie przypadło wprawdzie na lata czterdzieste XIX stulecia, ale z pewną regularnością odżywającej na łonie polskiej krytyki artystycznej na nowo, nawet po kilku dekadach. Głos poety w tej sprawie został wyrażony nie tylko na kartach *Promethidiona*, rozprawy *O sztuce (dla Polaków)* czy wykładów o Juliuszu Słowackim, ale także w niemałej liczbie artykułów prasowych, utworów poetyckich i prozatorskich. We wspomnianym kontekście *Interesa sztuki* nie zasługują być może na obszerniejsze omówienie, ustępując miejsca opiniom wyrażonym w sposób pełniejszy. Rewidując wszakże optykę i zwracając się ku interesującemu nas zagadnieniu sztuki ilustratorskiej, jesteśmy zmuszeni do zmiany rangi wypowiedzi autora *Solo*. Przede wszystkim zwraca uwagę fakt, że szukając dróg podniesienia statusu sztuk pięknych w społeczeństwie, poeta sięgnął właśnie po ilustrację, sytuując się przecież na dalszej pozycji w artystycznej hierarchii i pełniącą z reguły służebną rolę względem „szlachetniejszych” gatunków, takich jak malarstwo czy rzeźba. Decydujące znaczenie dla swego rodzaju nobilitacji sztuki ilustratorskiej miał zapewne wybór dzieła przeznaczonego do artystycznego opracowania. Żadne arcydzieło światowej literatury nie mogłoby w tym miejscu konkurować z Biblią, która jako jedyna, „umiejętnie i artystycznie ilustrowana”, mogłaby się wydatnie przyczynić – w przekonaniu poety – do powstania „szkoły istotnej”. I jeszcze jedna kwestia. W Norwidowym projekcie ilustrowanej Biblii w szczególny sposób została wyeksponowana kategoria oryginalności, w znacznej mierze stanowiąca według autora o wartości artystycznego przedsięwzięcia. Stąd postulat poety, aby na kartach projektowanego wydawnictwa znalazły się „wszystkie próby ducha artystycznego polskiego mniej i więcej dołężne” oraz dobitnie wyrażone stwierdzenie, że Biblia taka „nie powinna się wzorować na żadnej ilustracji obcej, lecz swoje pojęcie postawić – **INACZEJ MINIE CELU I OPÓŹNI REZULTATY**” (PWsz 6, 577).

To właśnie owej oryginalności, tego „ducha artystycznego polskiego”, najbardziej chyba brakowało Norwidowi w rodzimej twórczości ilustratorskiej. W 1880 roku, w liście do Seweryny Duchinińskiej, dotyczącym portretu Tomasza Augusta Olizarowskiego, zawarł wyraźną krytykę polskich czasopism ilustrowanych:

Co do periodycznych ilustrowanych pism: tym (np. „Kłosy”, „Dziennik Ilustrowany” etc.) idzie pogłównie o to, ażeby zupełnie były podobne do ilustracji francuskich etc., etc. – i ten sam ustrój na wejście okazały. Czasem potrzeba im ewenementu gwałtownego, czasem słynnego męża, czasem rebusu i wierszyka. We wszystkim tam nie idzie wcale o uzasadnienie żywej potrzeby, następstwa mającej właściwie-naturalne, ale idzie o to, ażeby odpowiedzenie potrzebom publicznym **też samej na wejście formy było**, co w Paryżu, Londynie etc. (PWsz 10, 146).

Wprawdzie autor *Vade-mecum* nie sprecyzował wysuniętego zarzutu o brak samodzielnie wypracowanej formy, niemniej jednak można przypuszczać, że dotyczył on zarówno merytorycznej zawartości pism, stanowiącej z reguły kalkę wydawnictw zachodnioeuropejskich, jak i ich warstwy ściśle wizualnej: układu kolumn druku oraz charakteru ilustracji. W tym samym liście znalazły się jeszcze inne gorzkie słowa na temat rodzimego czasopiśmiennictwa. Przesyłając Duchinińskiej wykonany wkrótce po śmierci przyjaciela portret Tomasza Augusta Olizarowskiego, który adresatka miała prawdopodobnie przekazać Kazimierzowi Władysławowi Wójcickiemu do publikacji w piśmie „Kłosy”, wyraził swoją opinię o strategii wydawniczej periodyku:

„Kłosy” chcą wizerunku śp. T. A. Olizarowskiego upomadowanego, uczesanego, u-społecznionego, czyli chcą one mieć to przysadzonym człowiekowi i obywatelowi *in effigie* po zgonie, co należało było, aby miejsce miało nie we wizerunku i za życia. Czyli, tego to chcąc, nie o mniej im idzie jak o wartość nazwy „Ilustracja” – albowiem – dodawał z przekąsem – ilustracja jest pono **wyświeceniem**, nie **przyciemnieniem**, i ku temu nie zwie się ona obskuracją, ale ilustracją.

Myszę wszelako, że tam artystów skłonnych mają, którzy potrafią dane rysy rozweselić, rozjaśnić, upomadować, ubrać i uspołecznic... *ad majorem gloriam*... prawdy i patriotyzmu dobrze pojętego... (PWsz 10, 144).

Kameralny rysunek Norwida, przedstawiający Olizarowskiego „w ostatnich dniach i latach”, w domowym stroju, nadto

o zmierzniałych wskutek choroby rysach, w oczywisty sposób nie spełniał warunków „patriotyzmu dobrze pojętego”. Nic dziwnego zatem, że autor kompozycji wątpił w możliwość zaakceptowania portretu przez wydawców pisma, realizujących cele zgoła odmienne od tych, które wcielił w wizerunek przyjaciela, dzielącego z nim los mieszkańca Domu św. Kazimierza. W opinii autora *Solo* „przeznaczeniem albowiem pogłównym pism ilustrowanych jest upowszechnić to właśnie z archeologii i życia (a przeto i sztuki), czego litera pisana środkami sobie właściwymi uprzytomnić nie może” (*Sfinks*, PWSz 6, 529). Zadanie to, z pozoru oczywiste, zdaniem poety nie było przez wydawców wypełniane w sposób zadowalający.

Przywołane dotychczas wypowiedzi Norwida, dotyczące zagadnień sztuki ilustratorskiej, pochodziły z ostatnich lat jego życia, co nie oznacza bynajmniej, że dopiero wtedy zainteresował się tą dziedziną artystycznego działania. Cofnijmy się do początku lat czterdziestych, kiedy jeszcze przed opuszczeniem kraju młody poeta opublikował recenzję pierwszej ryciny z cyklu *Album cynkograficzno-rysunkowe* Jana Feliksa Piwarskiego⁵. Omawiając grafikę, określił ją mianem obrazu „rodzaju flamandzkiego nie bez barwy krajowej”:

Te trzy szklanki w rękach, te śmiechy,
ten tłum szczelny, ta baba dla pełności,
zdaje się, zamieszczona, to wreszcie
rozlewanie przypadkowe stanowi
żywioł obcy – flamandzki; Żyd zaś, uśmiech Wojciecha,
chłopka przestrzegająca i parobek za nimi z otwartymi rękoma
są to rzeczy nasze, dialogowe, chociaż może zużyte.
Co się zaś tyczy sposobu wykonania, ten, choć dosyć jest
śmiały, nigdy jednak nie zaniedbany, staranną czystością,
a niekiedy i **elegancją** francuską się zaleca (*Litkup na Pradze i porachunek z Wojciechem*, PWSz 6, 355).

Zestawiając elementy zapożyczone ze sztuki flamandzkiej z motywami rodzimymi, Norwid nie próbował wobec tego – jak moglibyśmy się spodziewać – wykazywać wyższości tych drugich, lecz nadał swej wypowiedzi ton nie tyle oceniający, co raczej opisowy⁶. Niemniej jednak recenzja wywołała ostrą polemikę ze strony Wincentego Wrześniewskiego. Dopatrzył się on w słowach poety zarzutu o wtórność kompozycji Piwarskiego i poczuł się w obowiązku stanąć w obronie artysty, który „nie potrzebował – jego zdaniem – naśladować lub kopiować malarzy flamandzkich”⁷. W ogłoszonej anonimowo replice Norwid nie tylko odniósł się bezpośrednio do słów oponenta, ale również przedstawił swój pogląd na temat oryginalności

w sztuce: „[...] wszędzie są wzory, bo wszędzie jest natura, ale sposób widzenia jej stanowi różność, sposób wyrażenia, styl. Naśladownictwo więc nie z potrzeby, nie z braku wzorów, ale z niesamodzielności wynika” (*Ze względu artykułu „O cynkografii”*, PWSz 6, 589).

Przedstawiając powyższe wypowiedzi Norwida o sztuce ilustratorskiej, uczyniłam to z pełną świadomością, że interesująca nas problematyka sytuuje się na dalszym planie estetycznej refleksji autora *Promethidiona*, łącząc się z reguły i przenikając z omawianiem szerszych zagadnień dotyczących sztuki, zarówno w jej aspekcie teoretycznym, jak i w zakresie praktyki artystycznej. Pamiętając wszakże, że Norwid nie tylko o sztuce pisał, ale również – z nie mniejszym zaangażowaniem i pasją – oddawał się jej czynnemu uprawianiu, pora włączyć w zakres naszych refleksji również i tę sferę twórczej aktywności autora *Vade-mecum*. Takie posunięcie wydaje się tym bardziej zasadne, że w spuściźnie plastycznej Norwida projekty i prace o charakterze ilustratorskim stanowią całkiem pokaźny zbiór. Odnajdziemy w nim kompozycje o tematyce biblijnej oraz ilustracje

Norwid nie tylko o sztuce pisał, ale również oddawał się jej czynnemu uprawianiu

do arcydzieł literatury światowej, m.in. do tragedii Williama Szekspira, utworów Dantego, Johanna Wolfganga Goethego i George’a Gordona Byrona. Norwid sięgał po tematy zaczerpnięte z dzieł współczesnych polskich poetów: Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Wincentego Pola i Teofila Lenartowicza,

nierzadko ilustrował również własne teksty, by wspomnieć tylko o fragmencie *Pamiętnika podróżnego*, humoresce *Klary Nagnioszewskiej samobójstwo* czy listach.

Pierwszą kompozycję o charakterze ilustracyjnym Norwid wykonał w 1841 roku (miał wówczas niespełna dwadzieścia lat) na zlecenie Augusta Wilkońskiego do projektowanego pisma „Upiór Literacki”. Mowa o *Zoilusie*, rysunku powstałym na podstawie *Starych gawęd i obrazów* Kazimierza Władysława Wójcickiego w formie winiety okładkowej, przedstawiającym potwora, depczącego księgi i ścigającego ubogiego literata. Norwidowa kompozycja została pomyślana jako satyra na krytykę literacką, nie bez odniesień do rosyjskiej cenzury⁸. Niedługo potem, tuż przed wyjazdem za granicę, od którego rozpoczął się emigracyjny żywot młodego poety, odbył on wraz z literatem Władysławem Wężykiem dwie wyprawy krajoznawcze po Królestwie Polskim. Pokłosem wędrowek, stanowiących, jak to określił Kazimierz Wyka, „połączenie wojażu romantycznego z podróżą starożytniczą”⁹, miała być ilustrowana przez Norwida relacja z podróży¹⁰. Do planowanego wydawnictwa nie doszło, nie zachowały się również żadne prace rysunkowe powstałe

na jego potrzeby, jeśli nie liczyć niewielkiej ołówkowej kopii płaskorzeźbionej tablicy erekcyjnej z wiślickiej kolegiaty, rysowanej – jak głosi odautorski komentarz – „z natury”¹¹. Kilka lat później Norwid zrealizował natomiast swój pierwszy autorski projekt ilustracyjny. W trakcie pobytu w berlińskim więzieniu z końcem czerwca 1846 roku wykonał w prezencie dla swego przyjaciela, Włodzimierza Łubieńskiego, iluminowany rękopiśmienny modlitewnik wypełniony fragmentami siedmiu psalmów pokutnych, ozdobiony figuralnymi inicjałami oraz kilkoma całostronicowymi akwarelami¹². Pierwsze lata podróży po Europie, upływające pod znakiem ożywionych kontaktów towarzyskich Norwida, przyniosły z kolei szereg luźnych prac o charakterze ilustracyjnym, przeznaczonych na karty sztambuchów i albumów, należących do przyjaciół i znajomych artysty. Obok kompozycji biblijnych (*Dawid przed Saulem*, *Chrystus w domu Łazarza*, *Taniec Salome*) niemałą część stanowiły ilustracje do rozmaitych dzieł z literatury światowej oraz polskiej (m.in. do *Snu nocy letniej*, *Kupca weneckiego* i *Hamleta* Szekspira, *Fausta* Goethego, *Ody do młodości* i *Pana Tadeusza* Mickiewicza, *Irydiona* Krasieńskiego oraz *Króla-Ducha* Słowackiego). Do tego czasu prace o charakterze ilustracyjnym nie wyróżniały się jednak specjalnie na tle pozostałego dorobku Norwida, nic nie wskazywało też na to, by z działalnością ilustratorską Norwid wiązał jakiegokolwiek szerszej zakrojone plany.

Sytuacja zmieniła się na początku lat pięćdziesiątych, kiedy autor *Solo* podjął decyzję o opuszczeniu Europy. W trakcie pobytu w Ameryce podejmował się różnych zajęć, ale najbardziej znaczącym było zatrudnienie w kierowanej przez Karola Emila Doeplera pracowni graficznej, przygotowującej album z Wystawy Światowej w Nowym Jorku¹³. Norwid pracował jako rysownik, przygotowujący na podstawie dagerotypów rysunki eksponatów przeznaczone do drzeworytów. Do dziś trudno ustalić pełną listę jego prac opublikowanych na łamach wydawnictwa, jako że większość reprodukcji nosi tylko podpisy drzeworytników. Sygnaturą Norwida zostały oznaczone tylko trzy spośród pięćuset czterech ilustracji wystawionych dzieł sztuki¹⁴. Można jednak przypuszczać, że pracując u Doeplera przez cały sezon letni 1853 roku, wykonał znacznie większą liczbę rysunków¹⁵. Na podstawie własnych kompozycji autora *Vade-mecum* (mimo braku jego podpisu) – nie ma co do tego najmniejszych wątpliwości – powstały inicjały „A” i „D” o rozbudowanej dekoracji, noszącej wyraźne znamię Norwidowej ręki, wzmiankowane również przez twórcę na kartach *Autobiografii artystycznej* (PWsz 6, 559).

Wszystko wskazuje na to, że wkrótce po powrocie do Paryża Norwid starał się wykorzystać zdobyte u Doeplera doświadczenie oraz referencje i próbował uczynić je głównym źródłem

utrzymania. W liście do Adama Potockiego zamieścił swego rodzaju ofertę usług artystycznych, obejmującą prace rytownicze wraz z cennikiem¹⁶ oraz szczegółami dotyczącymi zamówienia. Pisał m.in.:

Przyjmuję pomysł, opisany w sposób przystępny, albo i poetyczny, albo z cytacji autorów, albo z motywów wskazanych. [...] Obejmuję w tym od rycin do kalendarza np. aż do najwyższych świętych, religijnych koncepcji stylu poważnego – żadnych za małe i niegodne nie poczytując, wszystko albowiem (oprócz chyba niegodnych widzenia rzeczy) może być piękne i sztuki przedmiotem stać się (PWsz 8, 245).

Do listu dołączył również najnowszą akwafortę *Parabolę o świecy pod korcem* o temacie zaczerpniętym z Ewangelii św. Łukasza. Blachę do wspomnianej ryciny ofiarował z kolei znanemu paryskiemu wydawcy – Janowi Kazimierzowi Wilczyńskiemu, licząc na jej publikację. Kontakt z Wilczyńskim nie przyniósł wprawdzie oczekiwanych skutków, ale jeszcze tego samego roku udało się Norwidowi zrealizować inne zlecenie wydawnicze. Zaprojektował mianowicie ilustrację przeznaczoną na okładkę najnowszego zbioru poezji Teofila Lenartowicza *Lirenka*, opracowaną następnie w technice miedziorytu przez Józefa Bohdana Dziekońskiego (Poznań 1855)¹⁷. Natomiast Maria Trębicka, z którą poeta utrzymywał od pewnego czasu bliskie i serdeczne relacje, próbowała zyskać dla Norwida jakieś zlecenia ilustratorskie u paryskiego felietonisty Jules’a Janin. Mimo że Janin wyrażał chęć podjęcia współpracy i wspominał Trębickiej, iż Norwid mógłby zilustrować jego najnowszą książkę *Le traité de petits bonheurs*¹⁸, mimo że po pewnych perturbacjach (Trębicka skierowała go pod nieaktualny adres Norwida) obaj panowie spotkali się w tej sprawie, to jednak do żadnych zleceń artystycznych nie doszło. Być może, jak sugerowała Jolanta Czarnomorska, stało się tak z winy Norwida, który – uniesiony dumą – przypuszczalnie odrzucił propozycję Francuza¹⁹, wcześniej jeszcze pisząc do swej przyjaciółki: „Jużci będę u pana Janin – ze wstrętem – bo dużo by o tym mówić przyszło – i kiedyś napiszę albo powiem, a pomiesz mię Pani od razu”²⁰.

Wprawdzie z braku bliższych informacji trudno jednoznacznie ocenić zaistniałą sytuację, niemniej jednak dobra passa Norwida w zakresie zleceń ilustratorskich skończyła się, zanim poeta na dobre zaistniał w tej roli. Wprawdzie latem następnego roku, za sprawą Michaliny Dziekońskiej, otrzymał jeszcze jedno zamówienie, ale tym razem na zasadach, które nie były go w stanie usatysfakcjonować. Jan Kazimierz Wilczyński zaproponował mianowicie autorowi *Promethidiona* opracowa-

nie litograficzne cyklu rysunków Artura Bartelsa, które miały ukazać się w ramach wydawanego przez paryskiego edytora *Album Wileńskie*²¹. Norwid początkowo odrzucił tę propozycję, zastrzegając się, że nie będzie „cudzych rysunków rytować ani litografować”, ostatecznie jednak – choć niechętnie – przyjął zlecenie, o czym wydawca donosił w liście Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu²². W efekcie nawiązanej współpracy w grudniu 1857 roku ukazała się na rynku wydawniczym teka *Łapigrosz. Szkice obyczajowe. Skreślił i tekstem objaśnił A. Bartels*²³. Można przypuszczać, że warunki umowy nie były dla Norwida zbyt korzystne, zważywszy choćby na fakt, że jego nazwisko zostało w publikacji całkowicie pominięte, nie pojawiło się ani na karcie tytułowej, ani w stosownej adnotacji wewnątrz zbioru, podczas gdy sygnatury artysty możemy odnaleźć na pięciu spośród piętnastu tablic. Swego czasu Juliusz Wiktor Gomulicki sugerował, że Norwid przerabiał i poprawiał rysunki Bartelsa, a niektóre nawet na nowo skomponował²⁴. Z pewną ostrożnością można zgodzić się z tą opinią, zwłaszcza że niektóre elementy kompozycji budzą wyraźne skojarzenia z autorskimi rysunkami twórcy *Solo*, by wspomnieć choćby o widoku dworku z tablicy zatytułowanej *Szczególne upodobania Łapigroszów*, do złudzenia przypominającym młodzieńczą akwarelkę Norwida, przedstawiającą jego rodzinny dom w Laskowo-Głuchach. Ale i poeta nie był skłonny informować o zleceniu, które było wszak odległe, a może nawet sprzeczne z jego artystycznymi aspiracjami. Co innego wzmiankowana uprzednio praca w redakcji nowojorskiego almanachu, szeroko przez Norwida komentowana oraz uwzględniona w zestawieniu najważniejszych realizacji plastycznych, stanowiącym korpus *Autobiografii artystycznej*. Mimo że charakter wykonywanej pracy w obu przypadkach był podobny, to już towarzyszące okoliczności – przede wszystkim ranga publikacji, choć i aspekt biograficzny jest tutaj ważny – nadawały realizacjom powstałym za oceanem ważniejsze znaczenie. Nie zapominajmy przy tym, że Norwid wspomniął w *Autobiografii* jedynie o swoich autorskich pracach opublikowanych na kartach katalogu nowojorskiej wystawy, pomijając rysunki eksponatów wykonywane, jak pamiętamy, na podstawie ich dagerotypów. Aspekt autokreacyjny stanowi bez wątpienia istotę tego „przemilczenia”, w którym pobrzmiwa echo niemożliwych do zrealizowania artystycznych planów i niespełnionych nadziei.

Niedługo potem Norwid raz jeszcze, ale już po raz ostatni, podjął się opracowania cudzej kompozycji. Tym razem wykonał w stalorycie frontysepis edycji dwóch poematów Teofila Lenartowicza *Zachwycenie* i *Błogosławiona*, zaprojektowany przez ich wspólnego przyjaciela, Antoniego Zaleskiego. Rytowanie pozostałych ilustracji przeznaczonych do tego wydawnictwa Zaleski



3. C. Norwid, *Zoilus*, rysunek, 1841, wł. Biblioteka Narodowa



4. C. Norwid, *Dawid przed Saulem*, rysunek, 1859, wł. Biblioteka Narodowa



5. C. Norwid, *Łódź apostolska na jeziorze Genezareth*, rysunek, 1856, wł. Biblioteka Narodowa



6. C. Norwid, *Parabola o świecy pod korcem*, akwaforta, 1855

7. A. Bartels, C. Norwid, *Szczególne upodobania Łapigroszów*, litografia, w: *Łapigrosz. Szkice obyczajowe*, skreślił i tekstem objaśnił A. Bartels, Paryż [1858], tabl. 10



8. A. Zaleski, frontyspis do: *Zachwycenie i Błogostawiona*. Przez Teofila Lenartowicza. Z ilustracjami Antoniego Zaleskiego, Poznań 1861, staloryt wykonany przez C. Norwida



9. C. Norwid, *Złoty kubek*, okładka zbioru poezji T. Lenartowicza *Lirenka* (Poznań 1855), miedzioryt wykonany przez J. B. Dziekońskiego

zlecił sztycharzom francuskim (byli to Varin, Denise Armand Millin i Léopold Flameng)²⁵, skądinąd wiadomo również, że Norwid pośredniczył w kontaktach rysownika z grafikami²⁶. Rodzi się pytanie: dlaczego właśnie jemu Zaleski polecił wyrycie strony tytułowej wydawnictwa, mając do dyspozycji usługi wykwalifikowanych rytowników o większym doświadczeniu w tej materii? Możemy tylko przypuszczać, że artysta, który niewiele wcześniej zdobył uznanie za sprawą debiutanckich ilustracji do *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska litografowanych w renomowanej pracowni Lamerciera w Paryżu, chciał w ten sposób nie tylko wesprzeć swego przyjaciela finansowo, ale i wzmocnić jego artystyczną pozycję. Norwid wprawdzie wywiązał się ze swego zadania w sposób zadowalający, jednak wykonany dla Zaleskiego frontysepis pozostaje w rytowniczym *oeuvre* twórcy *Solo* i *Echa ruin* pozycją bez wątpienia najsłabszą²⁷. Tym, co w dużej mierze stanowi o oryginalności Norwidowej grafiki, a nie było możliwe do uzyskania w technice stalorytowej, jest swobodny, żywy sposób operowania kreską: niejednorodną w swojej grubości oraz biegnącą zmiennym rytmem, wyznaczającym płaszczyzny o znacznym różnicowaniu walorowym, od całkowicie zaciemnionych plam, przez szereg tonów pośrednich, aż po strefy nietknięte ręką artysty²⁸.

Staloryt na podstawie rysunku Zaleskiego był ostatnim zleceniem wydawniczym, jakie udało się zrealizować autorowi *Solo*, nie oznacza to jednak, że w kolejnych latach całkowicie zrezygnował z działalności ilustratorskiej. Jeszcze pod koniec lat pięćdziesiątych wykonał cykl rysunków zatytułowany *Parabola o wielbłądzie w uchu igielnym*, stanowiący ilustrację do Chrystusowej przypowieści, złożony z frontysepisu i sześciu tablic oraz opatrzony jakże znamiennej dla Norwida notą: „Cena niniejszego autografu: dla osoby nic cenić nieumiejącej – franków sto; dla osoby znającej wartość – franków 50. Norwid, 1859, wieku XIX”²⁹. Zbiór został zakupiony przez Delfinę Potocką, ale nie wiadomo, jaką cenę wyznaczył ostatecznie artysta za swą pracę. Inną realizacją o charakterze cyklicznym był zbiór tablic z ilustracjami do pieśni *Bogurodzica*. Po bezskutecznych próbach zainteresowania tym dziełem szeregu znajomych osób, m.in. Adama Potockiego, Ksawerego Branickiego, wreszcie Józefa Bohdana Zaleskiego, u którego złożył kartony jesienią 1871 roku, udało się autorowi sprzedać zbiór ilustracji rodzinie Krosnowskich, o czym wspominał w swej *Autobiografii artystycznej*³⁰. Niestety, żaden ze wspomnianych cykli nie zachował się po dziś dzień. W Bibliotece Narodowej jest natomiast przechowywany zbiór kameralnych kompozycji

akwarelowych o nieustalonej dotychczas ikonografii, znanych w literaturze przedmiotu pod nieco enigmatycznym tytułem *Fantazji ilustracyjnych*, nawiązujących być może do jakiegoś dzieła literackiego, pochodzących z ostatnich lat życia poety.

Gdy w 1871 roku Norwid pracował nad swoją ostatnią kompozycją graficzną: akwafortą *Dialogue des Morts. Rembrandt – Phidias* znajdował się już w bardzo trudnej sytuacji życiowej, bez realnych perspektyw na poprawę warunków egzystencji. Jeszcze raz zdecydował się jednak wystosować ofertę artystyczną, przeznaczoną dla potencjalnych klientów:

Akwafortę wielkości powyżej określonej [...] – pisał do Bronisława Zaleskiego – robię za 65 franków – to jest dając blachę i *bon à tirer*, egzemplarz wzorowy.

Nie robię wcale pejzażu.

Nie robię żadnej ścisłej kopii – to jest: mogę przyjąć dany tekst, **abrys ogólny, motif**, ale robię tylko moją kompozycję, z tej przyczyny, iż to, co rzeczywiście akwafortą nazywa się, powinno być **stosownym ku temu rysunkiem**

kreślone, a takowy nie jest udziałem każdego, jakkolwiek biegłego, artysty. [...]

Im większa akwaforta, tym **proporcjonalnie** więcej wymagam. [...]

Im mniejsza, także wymagam **WIĘCEJ**, bo takie są mechaniczne konieczności tego rodzaju³¹.

Poeta nie ograniczył się w swej propozycji wyłącznie do wskazania zakresu świadczonych usług, lecz równocześnie – po raz kolejny – dobitnie podkreślił, że nie podejmuje się wykonać żadnych kopii. W tekście pobrzmiewa silna nuta rozgoryczenia i zawiedzionej nadziei, urażonej dumy i niespełnionych aspiracji. Co więcej, jest sprawą oczywistą, że Norwidowa oferta zupełnie rozmija się z realną oceną sytuacji, w jakiej znajduje się artysta – jest tylko gestem, niczym więcej. Wydaje się wątpliwe, by twórca *Le Musicien inutile* istotnie liczył na odzew ze strony potencjalnych klientów. Nie wiadomo nawet, czy komukolwiek poza Bronisławem Zaleskim złożył swą propozycję, w każdym razie nie przyniosła ona absolutnie żadnych zleceń, a *Dialog zmarłych* pozostał ostatnią ze zrealizowanych przez Norwida kompozycji graficznych.

Na zakończenie, chcąc w kilku słowach ująć stosunek Norwida do ilustracji oraz twórczości ilustratorskiej, wypada zauważyć, że obraz, jaki wyłania się z powyższego przeglądu wypowiedzianych przez poetę opinii oraz z jego własnej aktywności artystycznej na tym polu, nie jest obrazem jednorodnym. Z jednej strony twórca *Solo* podkreślał podrzędną pozycję tego

**Autor *Vade-mecum*
był – jako plastyk –
w ciągłej potrzebie
przekraczania
zastanych granic
i norm**



10. C. Norwid, *Dworek Norwidów w Laskowie-Gluchach*, akwarela, 1839, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie. Repr. za: Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, J. Czarnomorska, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1, Poznań 2007, il. 2

typu działalności względem samodzielnych gatunków sztuki, czego najbardziej jaskrawym przykładem był sąd wypowiedziany wobec twórczości najsłynniejszego bodaj francuskiego ilustratora XIX wieku – Gustawa Dorégo. Z drugiej natomiast strony często podnosił znaczenie ilustracji na drodze do wypracowania rodzimej szkoły artystycznej. Oczywiście, taka rozbieżność sądów wcale nie musi dziwić – choćby dlatego, że w swej refleksji estetycznej Norwid podejmował interesującą nas kwestię stosunkowo rzadko, a przy tym różne były okoliczności oraz konteksty wypowiedzi na ten temat, nie wspominając już o tym, że dotyczyły one w istocie odmiennych aspektów twórczości ilustratorskiej.

Z kolei śledząc przebieg artystycznej praktyki twórcy *Solo*, bez trudu zauważymy, że począwszy od młodzieńczego *Zoilusa*, przez spuściznę sztambuchową, rytowniczą, aż po uprawianą ze szczególną pasją w ostatnich latach życia akwarelę, ilustracja – choć stanowi element incydentalny w jego twórczości plastycznej – pojawia się w niej stale. Była zapewne nie tylko wyzwaniem twórczym, ale także pokusą: stwarzała bowiem całkiem realną szansę zarobkowania, poprawienia nie najlepszej sytuacji egzystencjalnej, umożliwiała, co pokazują biografie słynnych ilustratorów tamtego czasu, stabilizację. Miał też Norwid w tym zakresie niemały – jak się wydaje – talent. Nawet wielu współczesnych, przekreślając poetyckie zdolności autora *Rzeczy o wolności słowa*, wskazywało jednocześnie na jego duże możliwości w zakresie ilustratorstwa. W 1867 roku Kraszewski pisał:

Szkice szczególnie Cypriana Norwida są prawdziwie znakomite, gdyby mu Bóg dał trochę zimniejszej krwi i praktyczności (byle nie nazbyt)... byłby to może najgenialniejszy ilustrator³².

Niewykluczone, że obecność ilustracji w twórczości oraz w refleksji krytycznej Norwida wiązała się z faktem, że był on w pierwszym rzędzie poetą, pisarzem. Jego wrażliwość – i jako czynnego plastyka, i jako czynnego poety – musiała zatem poszukiwać naturalnej płaszczyzny spotkania obu dziedzin. Właśnie jedną z nich była ilustracja, której rozwój w XIX wieku osiągnął niespotykany dotąd stopień rozpowszechnienia oraz społecznego oddziaływania. Niewykluczone, że to właśnie swoista „nadprodukcja” obrazów w książkach i czasopismach skutecznie hamowała ilustratorskie zapędy i ambicje Norwida. Wszelkie bowiem zjawiska w sztuce – na jej terenie zapewne twórca *Solo* sytuował ilustratorstwo – o charakterze masowym i popularnym, budziły skojarzenia z „wulgaryzacją” kultury. W spotkaniu Norwida z ilustracją widać wyraźnie dwa ścierające się przeciwstawne czynniki. Jeden łączy się z obecnymi w tej dziedzinie twórczości wymogami konwencji i obowiązujących form: artysta musi podporządkować się regułom, które narzuca ilustrowany tekst, charakter zamówienia, masowy odbiorca itd. A przecież całej twórczości Norwida patronuje duch sprzeciwu i zmagania, łamanie tego, co jest – jak to celnie określił Stefan Sawicki – „naznaczone piętnem mechanicznej tradycji, puste konwencji, fascynacji zewnętrżnością, biernej uległości zwy-

czajowi”³³. Ta postawa określa w ogromnym stopniu czynnik drugi, kształtujący relacje Norwida z ilustracją. Jest on związany z aktywnością twórczą i z dążeniem do oryginalności: stałym poszukiwaniem tego, co przekracza ustalone normy i konwencje – np. w zakresie tematyki, stylu, techniki. Autor *Vade-mecum* był – jako plastyk – w ciągłej potrzebie przekraczania zastanych granic i norm, nawet jeśli dotyczyły one tak skromnych form jak rysunek, zresztą wybór owych technik „mniejszych” oprócz motywacji finansowej (na malarstwo olejne nie było go po prostu stać!), mógł mieć także charakter artystycznego wyboru, celowo rozmiągające się z przyjętymi przyzwyczajeniami i zasadami. Trudno byłoby określić Norwida mianem ilustratora w całym znaczeniu tego słowa – bywał nim od czasu do czasu, nigdy jednak nie poświęcił się tej dziedzinie sztuki w sposób pełny i absolutny. Gdy prześledzimy biografię Norwida w tym aspekcie możemy dojść do wniosku, że wkraczając na pole sztuki ilustracyjnej, zrazu się z niej wycofywał. Ale nawet te drobne refleksje krytyczne i nieliczne realizacje plastyczne wyraźnie pokazują twórcę *Solo* jako artystę, który ze swobodą poruszał się po dziedzinie sztuki łączącej obraz z tekstem.

¹ *Salon paryski 1881*. *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 6: *Proza. Część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 538. Dalej: PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę.

² Cyt. za: A. Pierkos, *W poszukiwaniu idealnej księgi. Doré, Hugo i nowoczesna ilustracja*, „Ikonotheka” 1996, nr 11, s. 140.

³ Ibidem, s. 142.

⁴ C. Norwid, List do Bronisława Zaleskiego z 11 stycznia 1872 roku, w: PWSz 9, 502–503.

⁵ *Album cynkograficzno-rysunkowe warszawskie w dwunastu obrazach*, Warszawa 1841. Tytuł pierwszej tablicy brzmi: „Litkup na Pradze i porachunek z Wojciechem”.

⁶ Grażyna Halkiewicz-Sojak zauważa, że w Norwidowej recenzji obie jakości (obce–swojskie) przemawiają raczej na niekorzyść recenzowanej kompozycji; G. Halkiewicz-Sojak, *Między karczmą a salonem – Norwid o sztuce flamandzkiej i... polskiej*, w: *Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, pod red. K. Trybusia, W. Ratajczaka i Z. Dambek, Poznań 2008, s. 54–55.

⁷ W. Wrześniewski, *O cynkografii p. Seweryna Oleszczyńskiego*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. 2, s. 519–520; cyt. za: PWSz 7, 621.

⁸ Więcej na temat okoliczności powstania rysunku oraz jego ikonografii w: A. Melbchowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 95–96.

⁹ K. Wyka, *Norwid w Krakowie*, w: idem, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 300.

¹⁰ Lapidarne notatki na temat podróży Wężyka i Norwida wraz z informacjami o zamiarach przygotowania stosownej publikacji znalazły się m.in. w wydawanym w Poznaniu „Ore-downiku Naukowym” (1841, nr 44, s. 355 i nr 52, s. 418) oraz w lwowskich „Rozmaitościach” (1841, nr 47, s. 379).

¹¹ Norwid podpisał swój niedatowany szkic: „Rysował z natury w Wiślicy C. Norwid”.

¹² Autograf *Modlitewnika* zaginął, podobnie jak znaczna część prac, o których będzie mowa w dalszych partiach artykułu. Kilka jego kart zostało zreprodukowanych wraz z ilustracjami w formie wkładki na łamach „Przeglądu Powszechnego” (1911, t. 109, nr 327) oraz powtórnie przez Jana Jachowskiego: *Modlitewnik C. K. Norwida. (Z pamiętnika księgarza)*, „Przewodnik Katolicki” 1966, nr 18. Całość znana jest natomiast z odpisu Zenona Przesmyckiego, zawierającego również opisy ilustracji (BN, rkps IV, 6324, k. 264–278).

¹³ *The World of Science, Art and Industry, Illustrated from Examples in the New York Exhibition, 1853–1854, with 500 Illustrations, under the Superintendence of C. E. Döpler Esq.*, New York–London 1854.

¹⁴ Mowa o reprodukcji posągu Madonny dłuta Antonia Manettiiego oraz dwóch brosz w formie kartuszy z dekoracją figuralną autorstwa paryskiego jubilera Frédérica Rudolphiego; A. Janta, *Na tropach Norwida w Ameryce*, w: *Norwid żywy*, pod red. W. Günthera, Londyn 1962, s. 79.

¹⁵ Po ukończeniu pracy Doepler wystawił Norwidowi pochlebne świadectwo, w którym stwierdzał, że artysta dostarczał mu rysunki na drzewie o rozmaitej tematyce i kunsztownym charakterze. Pełny tekst zaświadczenia cytuje Gomulicki (PWSz 11, 368).

¹⁶ „[...] kompozycję i blachę miedzianą wyrytą, z której do pięciuset egzemplarzy poprawnych, a do pięciuset pięćdziesięciu dobrych odbić można, w wielkości połowy tego listu, wykonać mogą za franków sto, jeżeli z kilku figur jest złożona, za pięćdziesiąt – jeżeli z figury jednej” (PWSz 8, 244–245).

¹⁷ Szkic przygotowawczy do Norwidowskiej kompozycji, stanowiącej ilustrację do wiersza *Złoty kubek*, zachował się wraz ze zbiorem ponad dwudziestu prac (rysunków, akwarel i grafik) Norwida w prywatnym albumie Lenartowicza *Umarli i żywi*.

¹⁸ J. Czarnomorska, *Trębicka, Janin i romantyczne gesty Norwida*, w: „Całość” w *twórczości Norwida*, pod red. J. Puzyrny i E. Teleżyńskiej, Warszawa 1992, s. 194–195.

¹⁹ Ibidem, s. 195.

²⁰ C. Norwid, List do Marii Trębickiej z 18 i 19 lipca 1856 roku, w: PWSz 8, 273.

²¹ *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1: 1821–1860, oprac. Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej, Poznań 2007, s. 673.

²² Ibidem.

²³ *Album de Wilna*, 6 série, No. 3, [Paris 1857], 15 tablic.

²⁴ J. W. Gomulicki, *Dokumentacja ilustracyjna. Objawienia*, w: PWSz 11, 369.

²⁵ J. Wiercińska, *Cztery Marie*, w: eadem, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 127–129.

²⁶ C. Norwid, List do Antoniego Zaleskiego z 29 października 1858 roku, w: PWSz 8, 358.

²⁷ Pomijając, rzecz jasna, młodzieńcze grafiki reprodukcyjne Norwida: *Św. Maria Magdalena i Grzech pierworodny*.

²⁸ Zob. analizy poszczególnych realizacji graficznych Norwida w artykule: H. Widacka, *Grafika Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 1985–1986, nr 3–4, s. 156–157.

²⁹ Zbiór nie zachował się do dzisiaj. Odpis tekstu, wpisanego przez Norwida na ostatniej karcie cyklu, pochodzi z listu Franciszka Chłapowskiego do Zenona Przesmyckiego (BN, rkps IV 6319, t. 1, k. 70). Jak twórca donosił w swej *Autobiografii artystycznej*, zbiór zakupił od niego Delfina Potocka. Zob. także: *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1, s. 764.

³⁰ W tekście Norwida (PWSz 6, 558) pojawia się tylko nazwisko nowych właścicieli. Autorki *Kalendarza* przypuszczają, że chodzi o hrabiego Adolfa Krosnowskiego; ibidem, t. 2, s. 504.

³¹ C. Norwid, List do Bronisława Zaleskiego z przełomu 1871/1872 roku, w: PWSz 9, 500.

³² J. I. Kraszewski, *Z roku 1866. Rachunki*, Poznań 1867, s. 289.

³³ S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, w: idem, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 15.