

***Piórkiem, pędzlem
i rylcem***

Edyta Chlebowska

***With a Pen, Paintbrush
and Burin***

Edyta Chlebowska

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

Ten krótki tekst, który Cyprian Norwid wpisał w formie wstępu do niewielkiego albumu, mieszczącego kilkanaście jego rysunków, akwarel i grafik, słusznie uznaje się za rodzaj deklaracji, a nawet artystycznego credo. Jego autor podkreśla przywiązanie do szkicu, traktowanego nie jako etap pośredni, przygotowawczy do jakiegoś pełniejszego, bardziej skończonego dzieła, lecz jako autonomiczna forma wypowiedzi artystycznej. Tak rozumiany szkic cechuje swoboda i spontaniczność, silny związek z bezpośrednią obserwacją, a zarazem skupienie na istocie rzeczy. Ponadto niezależność wobec konwencji, podporządkowujących dzieło sztuki wymogom stylu i regułom gatunku. Z kolei widniejąca poniżej tekstu data ujawnia, że jest on owocem przemyśleń dojrzałego, ponadpięćdziesięcioletniego artysty, który już od kilku dekad uprawiał różne dziedziny sztuk plastycznych. Malował obrazy olejne, zajmował się litografią, rytownictwem, a z mniejszą intensywnością także rzeźbą, ale głównym obszarem jego artystycznych działań był rysunek oraz studium akwarelowe. Warto pokrótce nakreślić drogę życiową Norwida-artysty, na której towarzyszyło mu owo szczególne upodobanie do szkicowej formy, wyrażone również w późnym wierszu Lapidaria:

Cała plastyki tajemnica
Tylko w tym jednym jest,
Że duch — jak błyskawica,
A chce go ująć gest —

Już w latach gimnazjalnych podejmował Norwid pierwsze, jak się wydaje udane, artystyczne próby. „Rzucał po kajetach własnych lub kolegów — jak wspominał po latach jego przyjaciel z lat młodości — mnóstwo fantazyjnych obrazków, których treść brał zwykle z życia szkolnego”, a szczególnie celował w robieniu szkiców, które „nieradko były wesołymi szarżami i wielkim się cieszyły powodzeniem”. Współcześni cenili łatwość pędzla i ołówka, „bystrą obserwację, fantazję iście naszą, polską”, a w lepionych z gliny figurkach dostrzegali zapowiedź wielkiego talentu. W 1837 r. Norwid podjął naukę w prywatnej szkole malarskiej Aleksandra Kokulara, która na mapie artystycznej Warszawy zajmowała miejsce szczególne, gdyż — po zamknięciu Uniwersytetu — jako jedyna miała ambicje kształcenia zawodowych malarzy. Przyszły twórca *Vade-mecum* uczył się również malarskiego fachu pod okiem Jana Klemensa Minasowicza, którego po wielu latach wspominać będzie jako swego mistrza. Znane fragmenty Norwidowskiej spuścizny plastycznej z okresu warszawskiego obejmują ledwie kilkanaście rysunków oraz akwarel. Obok drobnych szkiców portretowych przeważają wśród nich sceny o charakterze rodzajowym, w których zmysł bystrej obserwacji połączony z niezłą sprawnością rysunkową oraz skłonnością do ujęć o charakterze humorystycznym nadają tej małej galerii „rodzimych typów” swoisty urok.

Gdy w 1842 r. Norwid opuszczał granice Królestwa Polskiego, środowisko warszawskie żegnało go jako jednego z najlepiej zapowiadających się poetów młodego pokolenia. Oficjalnym powodem wyjazdu z Warszawy była chęć kształcenia się w dziedzinie rzeźby, choć podjęte w tym zakresie — wraz z nauką rytownictwa — doraźne i nieformalne studia we florenckiej Akademii Sztuk Pięknych nie trwały długo. Ostatecznie Norwid nie zdobył pełnego akademickiego wykształcenia, a w jego artystycznej praktyce najważniejszą rolę odgrywać

Real sketches cannot be made *deliberately* — they impose themselves.

They are pushed away with a pen or pencil, leaving a trace, a note, a sketch. That is why these are usually pieces and scraps of paper that *have no real value*. *Aucune valeur effective!* But no photographer can ever replace a real sketch.

N. 1874

This short text, which Cyprian Norwid wrote in the form of an introduction to a small album containing over a dozen of his drawings, watercolours and graphics, is rightly considered a kind of declaration or even an artistic credo. Its author emphasises his attachment to the sketch, treated not as an intermediate stage, a preparation for some fuller, more complete work, but as an autonomous form of artistic expression. The sketch understood in this way is characterised by freedom and spontaneity, a strong connection to directly observed reality, and at the same time focus on the essence of things; moreover, independence from conventions that subject a work of art to the requirements of style and the rules of the genre. In turn, the date below the text reveals that it is the fruit of the thoughts of a mature, over fifty-year-old artist who had been involved in various areas of visual arts for several decades. He painted oil paintings, practised lithography, engraving and, less frequently, also sculpture, but the main area of his artistic activities was drawing and watercolour study. It is worth briefly outlining the life path of Norwid the artist, in which he was accompanied by this particular inclination for sketching, also expressed in one of his late poems, Lapidaria:

The whole secret of plastic arts
Lies in this single thought:
Though spirit is like lightning,
By gesture must be caught —

Already in his gymnasium years, Norwid made his first, and seemingly successful, artistic attempts. “He drew in his own or colleagues’ notebooks” — as a friend from his youth recalled years later — “lots of fancy pictures, whose contents were usually inspired by school life”, and he particularly excelled in making sketches which “were often cheerful mockery and were very popular”. His contemporaries appreciated his skill with the paintbrush and pencil, “keen observation, a truly Polish fantasy”, and in figurines made of clay they saw an announcement of a great talent. In 1837, Norwid enrolled at the private painting school of Aleksander Kokular, which occupied a special place on the artistic map of Warsaw, because — after the University was closed down — it was the only one with the ambition to educate professional painters. The future author of *Vade-mecum* also learned the painting trade under the supervision of Jan Klemens Minasowicz, whom he will recall as his master many years later. Known fragments of Norwid’s artistic legacy from the Warsaw period include only a dozen or so drawings and watercolours. Apart from small portrait sketches, genre scenes prevail among them. Their author’s keen sense of observation combined with decent drawing skills and a tendency to depict humorous scenes endow this small gallery of “native types” with a specific charm.

When in 1842 Norwid left the Kingdom of Poland, he was seen by the Warsaw community who bade him farewell as one of the most promising poets of the young generation. The official reason for leaving Warsaw was the desire to study sculpture, although the temporary and informal studies he undertook in this field at the Academy of Fine Arts in Florence — along with learning engraving — did not last long. Ultimately, Norwid did not receive full academic education, and in his artistic practice the most important role would be played by small

będą drobne formy oraz grafika, w zakresie której stworzył bodaj najwybitniejsze swoje dzieła. Pierwsze kilka lat emigracji upływały poecie na artystyczno-literackich podróżach: odwiedził między innymi Monachium, Berlin, Brukselę, a także Florencję, Wenecję oraz Rzym, by w 1849 r. osiąść na dłużej w Paryżu. Utrzymywał wówczas ożywione kontakty z różnymi kręgami rozsianej po Europie Polonii, odwiedzał artystyczno-literackie salony, w których nawiązywał liczne znajomości (między innymi z Zygmuntem Krasińskim, Adamem Mickiewiczem oraz Fryderykiem Chopinem), ale przede wszystkim z pasją oddawał się twórczości. W opiniach krytyków, którzy początkowo z uznaniem wypowiadali się o jego poezji, zaczęły jednak coraz częściej przeważać sądy nieprzychylnie, zarzuty o ciemność i hieroglificzność mowy, „manierowaną niejasność myśli” czy „plody epileptycznej wyobraźni”, a podejmowane przez Norwida liczne próby publikacji nowych utworów coraz częściej pozostawały bezskuteczne. Sytuacji nie ułatwiała bezkompromisowa postawa ich autora oraz narastające konflikty ze środowiskiem. Poeta boleśnie odczuwał falę krytyki, narastającą w okresie jego pierwszego pobytu w Paryżu, a gorycz braku uznania dawała o sobie znać poprzez rozpaczliwe gesty i deklaracje porzucenia twórczości literackiej oraz plany opuszczenia Francji. Nie mniej dotkliwy musiał być ciągły brak środków do życia. Autor Promethidiona wielokrotnie zmuszony był zmieniać adres zamieszkania, coraz częściej uciekał się do pożyczek zaciąganych u lepiej sytuowanych rodaków.

W tej sytuacji na początku lat 50. Norwid podjął decyzję o opuszczeniu Europy, licząc na poprawę swej sytuacji życiowej za oceanem. W Ameryce podejmował się różnych zajęć, między innymi wykonywał prace malarskie w kajucie okrętu Black Warrior oraz modelował bliżej nieokreślone płaskorzeźby, ale najbardziej znaczącym było zatrudnienie w pracowni graficznej, przygotowującej album z Wystawy Światowej w Nowym Jorku. Pracował jako rysownik, przygotowujący na podstawie dagerotypów rysunki eksponatów przeznaczone do drzeworytów, komponował również dekoracyjne inicjały. Dobra passa nie trwała jednak długo, po kilku miesiącach zlecenie zakończyło się, a Norwid nie potrafił odnaleźć się na rynku pracy. Na domiar złego samotność w obcym środowisku wyjątkowo mu nie służyła. Narastające kłopoty finansowe zmusiły artystę do powrotu na łono Europy, do Paryża, z którym jego losy splótł się na długie lata, aż do śmierci w 62. roku życia. Po przyjeździe odnowił dawne znajomości, brał udział w życiu kulturalnym nad Sekwaną, nie ograniczając się wyłącznie do polskiej diaspory, ale przede wszystkim ponownie podjął pióro literata oraz pędzel i dłuto artysty. Wszystko wskazuje na to, że starał się wykorzystać zdobyte za oceanem doświadczenie oraz referencje i próbował uczynić twórczość artystyczną głównym źródłem swego utrzymania. Rozsyłał znajomym oferty usług rytowniczych i ilustratorskich, ale otrzymywane z rzadka zlecenia nie wystarczały na zapewnienie finansowej niezależności i nie dawały poczucia artystycznego spełnienia. Po raz pierwszy eksponował swoje dzieła w ojczyźnie na wystawach w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. W tym czasie starał się również — niestety bezskutecznie — o udział w ekspedycji księcia Napoleona na biegun północny, licząc na posadę rysownika.

Pierwsze lata po powrocie z oceanu były okresem najbardziej ożywionych kontaktów Norwida z przybyłymi do Paryża polskimi artystami, między innymi z Leonem Kaplińskim, Juliuszem Kossakiem, Wojciechem Gersonem i Henrykiem Rodakowskim. Odwiedzał ich pracownie, gdzie uczestniczył w dysputach dotyczących polskiej sztuki oraz zapoznawał się z aktualnym dorobkiem gospodarzy. Interesującym świadectwem jednej z takich wizyt jest wiersz Na portret generała Dembińskiego napisany pod wrażeniem obrazu, za który Henryk Rodakowski otrzymał złoty medal na paryskim Salonie. Jedyne malarzami spoza środowiska polonijnego, z którymi Norwid utrzymywał bliższe kontakty, byli paryscy artyści: Ary Scheffer i Paul Delaroche. Równoległe autor Promethidiona nie zarzucał twórczości literackiej; spuścizna z tego okresu jest obfita i bardzo różnorodna.

forms and graphic arts, in the field of which he created perhaps the most outstanding of his works. The poet's first few years of emigration were spent on artistic and literary journeys: he visited, among others, Munich, Berlin, Brussels, as well as Florence, Venice and Rome, to settle for longer in Paris in 1849. At that time, he maintained lively contacts with various circles of the Polish diaspora scattered throughout Europe, visited artistic and literary salons, where he made numerous acquaintances (including Zygmunt Krasiński, Adam Mickiewicz and Frederic Chopin), but he primarily devoted himself to his artistic work. In the opinions of critics, who initially spoke with appreciation about his poetry, unfavourable judgements began to prevail, as well as accusations of the obscurity and hieroglyphic quality of his language, “mannered ambiguity of thoughts” or “fruits of epileptic imagination”, and Norwid's numerous attempts to publish new works more and more often remained unsuccessful. The situation was not made easier by the uncompromising attitude of the author and his growing conflicts in relationships with other people. The poet was painfully affected by the wave of criticism that was rising during his first stay in Paris, and the bitterness resulting from lack of recognition was expressed through desperate gestures and declarations of abandoning literary work and plans to leave France. The constant lack of subsistence must have been no less severe. The author of Promethidion was forced to change his address many times; more and more often he had to resort to loans from better-off compatriots.

In this situation, in the early 1850s, Norwid decided to leave Europe, counting on improving his life situation overseas. In America, he took up various jobs, such as doing paintings in the cabin of the Black Warrior ship and working on some unspecified reliefs, but the most significant of them was employment at a graphics studio, where he prepared an album about the World Exhibition in New York. He worked as a draughtsman, making drawings of exhibits on the basis of daguerreotypes to be used for woodcuts; he also designed decorative initials. The good streak did not last long, however: after a few months the work dried up and Norwid was unable to find his place on the labour market. To make matters worse, loneliness in an alien environment had a particularly harmful effect on him. Growing financial problems forced the artist to return to the bosom of Europe, to Paris, and fate tied him to this city for many years, until his death at the age of 62. Upon his arrival, he renewed his old acquaintances, took part in the cultural life on the Seine, not limiting himself only to the Polish diaspora, but above all, he took up the writer's pen again, as well as the artist's paintbrush and chisel. Everything indicates that he tried to use the experience and credentials he had gained overseas, and strove to make artistic work the main source of his income. He sent out offers for engraving and illustrating services to friends, but the rare orders he received were not sufficient to ensure financial independence and did not give him a sense of artistic fulfilment. For the first time he exhibited his works in his homeland at exhibitions at the Krakow Society of Friends of Fine Arts. At that time, he also tried — unfortunately, without success — to participate in Prince Napoleon's expedition to the North Pole, counting on the position of a draughtsman.

The first years after his return from overseas were the period of Norwid's most lively contacts with Polish artists who were staying in Paris, including Leon Kapliński, Juliusz Kossak, Wojciech Gerson and Henryk Rodakowski. He visited their studios, where he participated in disputes on Polish art and learned about his hosts' latest achievements. An interesting testimony to one of such visits is the poem On the Portrait of General Dembiński (Na portret generała Dembińskiego), which he was inspired to write after seeing the painting for which Henryk Rodakowski had been awarded a gold medal at the Paris Salon. The only painters from outside the Polish community with whom Norwid had closer contacts were Parisian artists, Ary Scheffer and Paul Delaroche. At the same time, the author of Promethidion did not give up his literary work; the legacy from this period is rich and varied. In addition to

Oprócz licznych utworów lirycznych oraz przekładów warto przede wszystkim wspomnieć poematy: Szczęsna, Epimenides, Wędrowny sztukmistrz oraz arcydzielny Quidam. Norwid odnosił pewne sukcesy, tak na polu twórczości literackiej, jak i artystycznej: wygłosił cykl wykładów poświęconych Juliuszowi Słowackiemu oraz recytował publicznie swój poemat Rzecz o wolności słowa, co zostało doskonale przyjęte w środowisku paryskiej Polonii; w lipskim wydawnictwie F.A. Brockhaus opublikował tom poezji w ramach Biblioteki Pisarzy Polskich, a paryskie pismo L'Artiste zamieściło na swoich łamach dwie jego akwaforty: Sforzę w więzieniu oraz Sybillę.

Coraz gęstszy cień spowijał jednak codzienność Norwida, który stale borykając się z niedostatkiem, na spłaty zaległych długów zaciągał kolejne pożyczki, a jego sytuacja bytowa raz po raz była poważnie zagrożona. Życiowej stabilizacji nie służyły burzliwe relacje z kręgiem znajomych i przyjaciół, a nade wszystko dramatyczne wydarzenia dziejowe: najpierw te związane z wybuchem Powstania Styczniowego, a po kilku latach z wybuchem wojny francusko-pruskiej wraz z następującym tuż po jej zakończeniu terrorem Komuny Paryskiej. Mimo trudów wojennej egzystencji i zamrożenia życia kulturalnego Norwid nie zaniechał swych twórczych zajęć, pracując między innymi nad obrazem ołtarzowym Widzenie św. Stanisława Kostki (zaginiony), przeznaczonym do Domu św. Stanisława, prowadzonego przez polskie siostry zakonne ze Zgromadzenia Sióstr Miłosierdzia św. Wincentego à Paulo (tzw. szarytki). Kilka lat później jego biografia, wbrew rozpaczliwym stanom i planom przeniesienia się na południe Europy, do Włoch, trwale połączy się ze wspomnianym zgromadzeniem, bowiem poeta — znajdujący się w dramatycznej sytuacji finansowej, bez najmniejszych szans na utrzymanie samodzielnej egzystencji — zamieszka w innym, prowadzonym przez szarytki domu, przeznaczonym dla polskich weteranów i sierot, a mianowicie w Zakładzie św. Kazimierza, zlokalizowanym w podparyskim Ivry. Kilka ostatnich lat życia, mimo oczywistych ograniczeń i izolacji, było dla Norwida nad wyraz twórczych i artystycznie płodnych. Powstała wówczas między innymi tzw. włoska trylogia, złożona z nowel: Stygmat, Ad leones i Tajemnica lorda Singelworth, a uprawiana w zaciszu niewielkiego pokoju, który zajmował, twórczość rysunkowa i akwarelowa „była mu ratunkiem, podporą i pociechą”. Nawiązał również kontakt z warszawskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych, gdzie wysłał dwie kompozycje: szkic olejny Rusalka (zaginiony) oraz akwarelową ilustrację ewangelicznej sceny pt. Kobieta chananejska, które znalazły się na dorocznych ekspozycjach w 1877 i 1879 r. Jeden z malarzy młodszego pokolenia pozostawił interesującą, choć nie pozbawioną ciemnych tonów, charakterystykę sylwetki Norwida u schyłku życia, wspominając, że: „często go widywać można było w paryskich pracowniach polskich artystów, z papierosem w ustach, rozprawiającego o sztuce, z zapalem i wiarą lat młodzieńczych, których ani wiek, ani rozterki życiowe przyćmić nie zdołały. Słowa barwne, piękne myśli płynęły z ust schorzałego starca; sztuce pozostał wiernym, choć mu ona macochą była”.

*

Powyższy zarys Norwidowskiej biografii artystycznej mimo swej zwięzłości rzuca sporo światła na trwałą i ważną pozycję sztuk plastycznych w twórczej sylwetce autora Promethidiona. Bez wątplenia obraz i słowo układają się w naprzemienny rytm, organizujący całą jego artystyczną aktywność, wzajemnie się dopełniając i komentując. W związku z tym, mimo że dzieło Norwida-plastyka wyraźnie ustępuje rangą jego twórczości literackiej i nie znajdziemy w nim arcydzielnych dokonań na miarę Fortepianu Szopena, Bema pamięci żałobnego rapsodu, poematu Quidam czy nowelistycznej „trylogii włoskiej”, bez wątpienia zasługuje na zainteresowanie „późnego wnuka”.

numerous lyrical works and translations, the following narrative poems are worth mentioning: Szczęsna, Epimenides, The Travelling Magician (Wędrowny sztukmistrz) and the masterpiece Quidam. He had some success in both literature and visual arts: he delivered a series of lectures on Juliusz Słowacki and recited his poem On the Freedom of Speech (Rzecz o wolności słowa) in public, which was well received among the Parisian Polish community; the Leipzig publishing house of F.A. Brockhaus published a volume of his poetry as part of the Polish Writers' Library, and the Parisian magazine L'Artiste published two his etchings: Sforza in Prison (Sforza w więzieniu) and Sibyl (Sybilla).

However, an ever darker shadow covered the everyday life of Norwid, who, constantly struggling with poverty, took more loans to repay his overdue debts, and his living situation was precarious. The turbulent relations with the circle of friends and acquaintances did not make it easier for him to find stabilisation in life, but above all it was hampered by dramatic historical events: first those related to the outbreak of the January Uprising, and after a few years of the Franco-Prussian war and the terror of the Paris Commune that followed immediately after its end. Despite the hardships of wartime existence and the hiatus of cultural life, Norwid did not give up his creative activities, working, among others, on the altar painting, The Vision of St. Stanislaus Kostka (Widzenie św. Stanisława Kostki, lost), intended for the House of St. Stanislaus, run by Polish nuns from the Company of the Daughters of Charity of Saint Vincent de Paul (the so-called Grey Sisters). A few years later, his biography, in spite of his desperate efforts and plans to move to the south of Europe, to Italy, would be permanently connected with the aforementioned congregation, because the poet — in a dramatic financial situation, with no chance of maintaining an independent existence — would live in another house run by the Grey Sisters, intended for Polish veterans and orphans, namely in the St. Casimir's Institute, located in Ivry near Paris. The last few years of his life, despite obvious limitations and isolation, were extremely creative and artistically prolific for Norwid. It was then that the so-called Italian trilogy was written, composed of novellas Stigma (Stygmat), Ad Leones and The Secret of Lord Singelworth (Tajemnica lorda Singelworth), and the art of drawing and watercolours he practised in the quiet of the small room he occupied “was his rescue, support and consolation”. He also established contact with the Warsaw Society for the Encouragement of Fine Arts, where he sent two compositions: an oil sketch Rusalka (Rusalka, lost) and a watercolour illustration of the Gospel scene entitled Canaanite Woman (Kobieta chananejska), which was included in the annual exhibitions in 1877 and 1879. One of the painters of the younger generation left an interesting — though not devoid of dark tones — description of Norwid at the end of his life, recalling that: „he was often seen in Parisian studios of Polish artists with a cigarette in his mouth, discussing art, with youthful enthusiasm and faith which neither age nor life's hardships could dim. Colourful words, beautiful thoughts flowed from the mouth of the sickly old man; he remained faithful to art, even though it was his stepmother”.

*

The above outline of Norwid's artistic biography, despite its brevity, sheds a lot of light on the lasting and important place of visual arts in the creative biography of the author of Promethidion. Undoubtedly, the image and the word form an alternating rhythm, organising his entire artistic activity, complementing and commenting on each other. Therefore, although the works of Norwid the visual artist are clearly outmatched by his literary output and we will not find among them masterpieces similar to Chopin's Piano (Fortepian Szopena), A Funeral Rhapsody in Memory of General Bem (Bema pamięci żałobny rapsod), the narrative poem Quidam or the “Italian trilogy” of novellas, they undoubtedly deserve the attention of his “future grandchild”.

Chcąc w ogólnych zarysach ująć specyfikę spuścizny plastycznej twórcy Solo, obok wspomnianej na wstępie skłonności do ujęć szkicowych, fragmentarycznych, należałoby podkreślić, że głównym, a właściwie jedynym jej tematem jest człowiek. Podobnie jak u Norwida-poety, Norwida-dramaturga czy też Norwida-epistolografa, człowiek stoi w centrum tej twórczości, jest głównym aktorem „Norwidowej dramy”. Artysty właściwie nie interesuje w sensie plastycznym szersze otoczenie przyrodnicze i kulturowe, stąd właściwie brak tu samodzielnych ujęć krajobrazowych czy widoku architektonicznego, co więcej — nawet w przedstawieniach figuralnych nakreślona wokół bohaterów sceneria poddana jest daleko idącej redukcji. O tym, że jest to zabieg celowy, wynikający ze świadomej postawy twórczej, przekonywał sam Norwid, gdy formułując ofertę świadczonych przez siebie usług artystycznych, obejmujących prace rytownicze, dobitnie podkreślał: „Nie robię wcale pejzażu”. Zwracając się ku „rzeczy ludzkiej”, twórca Solo poszukiwał niezmiennej prawdy o człowieku, o jego naturze, najważniejszych życiowych doświadczeniach i najgłębszych pragnieniach. Tematyka antropologiczna była wszakże trwale związana z perspektywą religijną, stąd Norwidowska twórczość, pozostająca zawsze blisko człowieka i jego spraw, starała się wskazywać transcendentny horyzont, sakralny wymiar bytu. Taka postawa wyrastała wprost z głębokich przemyśleń Norwida na temat miejsca i znaczenia sztuki, najpełniej wyrażony na kartach Promethidiona, dowodzących, że sztuka winna być zawsze wychylona ku ideałowi i transcendencji, miała też przybliżać człowiekowi prawdy wiary, prowadzić ku Bogu. Miała to czynić, sięgając z jednej strony do utrwalonych w kulturze i historii religii tematów, z drugiej zaś — do tematów i zagadnień zaczerpniętych wprost z otaczającej rzeczywistości.

W swej artystycznej działalności rzadko sięgał Norwid po wielkie tematy z dalszej czy bliższej przeszłości, nie pozostawił też — co wydaje się zadziwiające w kontekście jego zaangażowania w sprawy zniewolonej Ojczyzny — żadnych kompozycji ilustrujących bieżące wydarzenia, związane choćby z dramatycznym przebiegiem Powstania Styczniowego, których tak liczne ilustracje trafiały przecież na łamy francuskiej prasy. W artystycznym geście Norwida nie mieszczą się bowiem, podobnie jak na kartach jego utworów literackich, szerokie, panoramiczne ujęcia, prezentujące kluczowe zdarzenia i historyczne momenty dziejowe. Z jednej strony związane jest to zapewne z niedostatkami artystycznego wykształcenia, stanowiącymi źródło trudności w zakresie komponowania scen wielofiguralnych, z drugiej natomiast ze wspomnianą na wstępie skłonnością do fragmentarycznych, kameralnych ujęć. Ludzkiej wielkości i godności częściej szukał poeta w prostej codzienności, w gotowości do czynienia dobra, w czulej, ofiarnej miłości niż w przelomowych historycznych zdarzeniach i w heroicznym czynach. Wśród rysunków Norwida znajdziemy zatem wiele utrzymanych w lirycznym tonie podobizn kobiet i dzieci oraz scen ujmujących ich wzajemne relacje, ponadto liczne sceny przedstawiające w wąskim kadrze zdarzenia prozaiczne, codzienne lub też takie, których właściwe znaczenie ukryte bywa pod pozorną prostotą gestów.

Rysunkową oraz akwarelową twórczość autora Solo stale zasilala zatem — z różną intensywnością i w różnych wariantach — tematyka rodzajowa, zainicjowana we wczesnych pracach z okresu warszawskiego. Szkicowniki i albumy z pierwszych lat emigracji oraz luźne rysunki z tego okresu zawierają szczególne bogactwo obyczajowych obrazków, rejestrowanych bądź to a vista, bądź przywołujących wciąż żywe wspomnienia lat dziecięcych i młodzieńczych spędzonych na mazowieckiej wsi oraz w stolicy. Pojawiają się w nich zatem sceny z karczm i zajazdów, figury chłopów, wiejskich dzieci, żebraków, ale także bywalców salonów. Uderzająca jest trwałość rodzimych obrazów w Norwidowskim imaginariu; jeszcze w latach 50. w jego twórczości pojawiały się polskie „typy i charaktery”. Równocześnie zaczęły wkraczać w tę twórczość motywy i postaci związane z życiem bieżącym, sceny z włoskich, potem paryskich ulic, salonów i kawiarni. Obrazom współczesności, zwłaszcza

If we want to draw a general outline of the specificity of the legacy the author of Solo left in the area of visual arts, in addition to his propensity for drawing sketchy, fragmentary images mentioned at the beginning, it should be emphasised that its main, or rather only subject, is man. As in the works of Norwid the poet, Norwid the dramatist or Norwid the epistolographer, man is at the centre of his art; he is the main actor of “Norwid’s drama”. The artist is practically not interested in the wider natural and cultural environment in the artistic sense, hence there are virtually no works focused on landscape or architecture; moreover, even in figural representations the scenery sketched around the characters is to a large extent reduced. The fact that this was an intentional choice, resulting from a conscious artistic attitude, was confirmed by Norwid himself, who, when making an offer of artistic services he provided, including engraving works, strongly emphasised: “I do not do landscapes at all”. Turning to the „human matter”, the author of Solo sought the unchanging truth about man, about his nature, most important life experiences and deepest desires. The anthropological subject matter was, however, permanently connected with the religious perspective, hence Norwid’s works, always remaining close to man and his affairs, strove to indicate the transcendent horizon, the sacred dimension of being. Such an attitude arose directly from Norwid’s deep reflections on the place and meaning of art, most fully expressed in Promethidion, where he argued that art should always be inclined towards the ideal and transcendence. It was also supposed to bring people closer to the truths of faith and lead them to God. It was to do so by referring on the one hand to the themes deeply rooted in culture and history of religion, and on the other — to topics and issues taken directly from the surrounding reality.

In his artistic work, Norwid rarely resorted to great themes from the distant or more recent past, nor did he leave — which seems surprising in the context of his involvement in the affairs of his enslaved homeland — any works illustrating current events, related, for example, to the dramatic course of the January Uprising, whose numerous portrayals appeared after all on the pages of the French press. Norwid’s artistic gesture — like the pages of his literary works — does not include wide, panoramic perspectives presenting key events and historical moments. On the one hand, it is probably related to the shortcomings of artistic education, which are the source of difficulties in composing multi-figure scenes, and on the other, to his propensity for fragmentary, intimate scenes mentioned above. The poet looked for human greatness and dignity more often in simple everyday life, in readiness to do good, in tender, selfless love than in breakthrough events in history or in heroic deeds. Among Norwid’s drawings, we can find many lyrical images of women and children and scenes capturing their mutual relations; moreover, numerous scenes depicting in a narrow frame prosaic, everyday events, or those whose proper meaning is sometimes hidden under the apparent simplicity of gestures.

The drawing and watercolour works of the author of Solo were constantly fed — with varying intensity and in many different variants — by genre motifs, first appearing in early works from the Warsaw period. Sketchbooks and albums from the first years of emigration as well as loose drawings from this period contain a special wealth of life scenes, either recorded a vista or evoking the still vivid memories of childhood and youth spent in the Masovian countryside and in the capital. Thus, they show images with taverns and inns, figures of peasants and peasant children, beggars, but also habitués of salons. The permanence of native scenes in Norwid’s imagery is striking; in the 1850s, Polish “types and characters” would still appear in his works. At the same time, motifs and characters related to his current life began to surface in these works: scenes from Italian and later Parisian streets, salons and cafés. Images of contemporary life were almost constantly accompanied — especially in sketchbooks and in the collection of drawings Arabic Adventures (Awantury arabskie) from 1848 — by imaginary representations of the “eternal man”, in

w szkicownikach oraz w zbiorze rysunkowych kartonów Awantur arabskich z 1848 r., niemal stale towarzyszyły imaginacyjne wizerunki „człowieka wiecznego”, w dostojnych pozach i o szlachetnych rysach, najczęściej przybranego w antykizowany kostium. Były to sylwetki nobliwych długobrodych starców, przywołujących na myśl postaci proroków i mędrców bądź młode niewiasty o idealizowanym typie urody.

Na przeciwnym biegunie sytuował się talent satyryczny, który ujawnił się już w latach szkolnych, a przez kolejne lata dochodził do głosu w licznych kreślonych naprędce „karteczkach i złamkach”, których szczególną obfitość przyniosły lata 70., kiedy to powstała między innymi ilustrowana humoreska Klary Nagnioszewskiej samobójstwo, w której tekst łączy się organicznie z warstwą wizualną. Obok licznych karykaturalnych portretów znajomych i przyjaciół oraz własnych żartobliwych podobizn poeta kreślił niewielkie figuralne sceny, w których znajdował odbicie jego krytyczny stosunek do salonowych konwenansów, zwyczajów panujących w środowisku paryskiej Polonii, ale również wobec pogardliwego stosunku rodzimego ziemiaństwa do świata kultury i sztuki. Nadzwyczaj trafny jest zbiór Norwidowskich szkiców poświęconych szlachcicowi, który „z książką idzie spać do ogrodu” oraz lubi „nogi moczyć i słuchać, jak mu żona gra na fortepianie Chopina”. Pod ostrze satyry trafiały także ludzkie przywary i słabości, których obszerny katalog pozostaje niezależny od zmieniających się czasów i okoliczności, a to wszystko ujmowane w syntetycznych, kreślonych śmiałą, lapidarną kreską, rysunkowych notatkach. Karykatury stanowią niewątpliwie przejaw Norwidowskiej skłonności do ironii oraz przerysowywania rzeczywistości, która stale dochodziła również do głosu w jego twórczości literackiej oraz w epistolografii. Norwid-karykaturzysta mawiał wszakże, że „prawdziwy humor musi mieć łzę na dnie”, co więcej — żartobliwy stosunek artysty wobec ułomności bliźnich nie może nam przesłonić bogactwa obecnych w jego plastycznej twórczości tematów i motywów, obejmujących istotne aspekty życia ludzkiego.

Tematyka rodzajowa, w obu realizowanych przez Norwida odmianach: idealizującej oraz satyrycznej, pozostawała stale obecna, wypada jednak zauważyć, że wraz z upływem lat motywy i obrazy zaczerpnięte z bezpośredniej obserwacji rzeczywistości coraz częściej stawały się zaledwie punktem wyjścia dla scen o charakterze alegorycznym bądź symbolicznym. Skłonność do przekraczania optyki realistycznej dostrzegalna była już we wczesnych szkicach i rysunkach twórcy Solo, aczkolwiek w późniejszych latach stale przybierała na sile, przynosząc liczne kompozycje wykraczające poza reprezentację doczesności. Niemniej w przedstawieniach o charakterze lub intencji symbolicznej nad wyraz często znajdziemy ujęcia, motywy stanowiące same w sobie genialne obrazki rodzajowe: portret rodziny w Sprzedawcy laurów, scena przy stole, stanowiąca punkt wyjścia do alegorycznego obrazka Śmierć, starzec i dziecko, czy niemowlę wyrwywające się z objęć matki w stronę Zbawiciela w rysunku Chrystus błogosławiący dzieci.

Tematów dla swej twórczości plastycznej szukał poeta nie tylko w realiach otaczającej rzeczywistości. Często sięgał do Biblii, zwłaszcza do Nowego Testamentu oraz do pierwszych, męczeńskich wieków chrześcijaństwa. Przedstawiał sceny z życia Chrystusa (ze szczególnym uwzględnieniem motywów pasyjnych) i świętych oraz pozostawał pod ogromnym wrażeniem sztuki rzymskich katakumb. W swych szkicach podejmował również tematy literackie, a w opinii współczesnych jego artystyczny talent miał szansę na pełną realizację właśnie w zakresie ilustratorstwa. Józef Ignacy Kraszewski pisał: „Szkice szczególnie Cypriana Norwida są prawdziwie znakomite, gdyby mu Bóg dał trochę zimniejszej krwi i praktyczności (byle nie nazbyt)... byłyby to może najgenialniejszy ilustrator”. Stosunek samego artysty do sztuki ilustratorskiej naznaczony był jednak, zarówno w zakresie praktyki twórczej, jak i refleksji nad tą dziedziną artystycznej działalności, duchem sprzeciwu i zmagania. Z jednej strony twórca Muzyka niepotrzebnego podkreślał podrzędną pozycję tego medium

dignified poses and with noble features, most often dressed in an antique costume. They were images of noble, old, long-bearded men, recalling the figures of prophets and wise men, or young women with an idealised type of beauty.

The satirical talent, which had manifested itself already in his school years, was at the opposite extreme of Norwid's works, and in the following years it became visible in numerous pictures hastily drawn on “pieces and scraps of paper”, especially abundant in the 1870s, when the illustrated humorous work *The Suicide of Klara Nagnioszewska* (Klary Nagnioszewskiej samobójstwo) was written, which organically combines the text with the visual layer. In addition to numerous caricatures of friends and acquaintances and his own humorous portraits, the poet sketched small figurative scenes which reflected his critical attitude to the conventions of the salon and customs prevailing in the Parisian Polish community, but also to the contemptuous approach of the native gentry to the world of culture and art. The collection of Norwid's sketches devoted to the nobleman who “goes to the garden with a book” and likes to “soak his feet and listen to his wife playing Chopin on the piano” is extremely accurate. He also satirised human vices and weaknesses, whose extensive catalogue remains independent of the changing times and circumstances, all captured in synthetic notes in pictures drawn with bold, concise lines. Caricatures were undoubtedly a manifestation of Norwid's propensity for irony and the tendency to exaggerate reality, which also constantly came to the fore in his literary works and epistolography. However, Norwid the caricaturist used to say that “true humour has to have a tear at the bottom”; moreover, the artist's humorous attitude towards the weaknesses of his neighbours cannot obscure the richness of the themes and motifs which are present in his artistic works and cover essential aspects of human life.

Both varieties of genre motifs Norwid used — idealising and satirical — remained constantly present; it should be noted, however, that over the years, motifs and images taken from direct observation of reality increasingly became merely a starting point for scenes of an allegorical or symbolic nature. The tendency to transcend realistic optics was already noticeable in the early sketches and drawings of the author of *Solo*, although in later years it steadily grew stronger, producing numerous works that went beyond the representation of temporality. Nevertheless, in the works of a symbolic character or intention, we often find scenes and motifs that are brilliant genre pictures in themselves: a family portrait in *Laurel Seller* (Sprzedawca laurów), a scene at a table which is the starting point for the allegorical picture *Death, an Old Man and a Child* (Śmierć, starzec i dziecko), or a baby pulling away from the mother's embrace towards the Saviour in the drawing *Christ Blessing the Children* (Chrystus błogosławiący dzieci).

The poet searched for themes for his artworks not only in the surrounding reality. He often referred to the Bible, especially the New Testament, as well as the first centuries of Christianity and its martyrs from those times. He presented scenes from the life of Christ (with particular emphasis on the Passion motifs) and saints, and was greatly impressed by the art of the Roman catacombs. In his sketches, he also took up literary topics, and in the opinion of his contemporaries, his artistic talent had a chance to be fully realised precisely in the field of illustration. Józef Ignacy Kraszewski wrote: “Particularly Cyprian Norwid's sketches are truly excellent, if God had given him a little colder blood and practicality (just not too much)... he would be perhaps the most brilliant illustrator”. The attitude of the artist himself to the art of illustration was marked, both in terms of creative practice and reflection on this field of artistic activity, with the spirit of opposition and struggle. On the one hand, the author of *Unnecessary Musician* (Muzyk niepotrzebny) emphasised the inferior position of this medium in relation to the so-called “independent” genres of art; on the other, he appreciated its role in building his native art school. Illustrations comprise quite a large collection in

względem tzw. „samodzielnych” gatunków sztuki, z drugiej doceniał jego rolę w budowaniu rodzimej szkoły artystycznej. W jego spuściźnie plastycznej rysunki o charakterze ilustracyjnym stanowią całkiem okazały zbiór. Sięgał Norwid między innymi do dzieł Szekspira, Dantego, Goethego i Byrona, a także Mickiewicza, Krasińskiego i Lenartowicza; ponadto wykonał cykl ilustracji do pieśni Bogurodzica (zaginiony) oraz wysunął pomysł wydania Biblii ilustrowanej przez polskich artystów.

Norwid — o czym była już mowa — najczęściej sięgał po technikę rysunku i akwarelowego studium, przy czym stylistyka jego prac wykonywanych w tych technikach ulegała różnym przeobrażeniom, od uproszczonych, konturowych szkiców, poprzez rysunki wypełnione gęstą siatką szrafowań, aż po prace wykonane energiczną, płynną linią. Akwarela z reguły pełniła w tych pracach podrzędną rolę, najczęściej ograniczając się do tonowania kompozycji rysunkowej rozcieńczoną plamą barwną, aczkolwiek z biegiem lat następowało coraz silniejsze uniezależnianie się tej techniki, szczególnie chętnie stosowanej w pracach wykonywanych przez artystę w celach zarobkowych. W ostatnich latach życia Norwida akwarela zyskała szczególne znaczenie oraz nieznanie wcześniej oblicze: mroczny, przygaszony koloryt wydobywany przy użyciu nasyconych, rozlewających się plam o gęstej fakturze, zacierających kontury obiektów. Ale nawet w tych późnych pracach przejawiał artysta predylekcję do ograniczonej palety barwnej, a nawet ujęć monochromatycznych, czego przykładem czteroczęściowy cykl Fantazji ilustracyjnych o trudnej do rozszyfrowania ikonografii, Chrystus i kobieta chananejska i ostatnia datowana kompozycja Muza ukraińska (1882), wykonana z okazji 80. urodzin Józefa Bohdana Zaleskiego. W ówczesnej korespondencji Norwida znajdziemy wypowiedzi świadczące o szczególnej roli, jaką przypisywał temu artystycznemu medium: „Maluję głównie akwarelą, bo o wiele wieków od olejnego starsza i większą gamę obejmuje” oraz: „chcę tam doprowadzić akwarelę, gdzie jeszcze nie była, to jest, aby po równi i więcej niż olejne wyrażać mogła wszystko. Czyli nie żeby były «sujets d’aquarelle», ale żeby nią spokojnie myśleć można było. Otóż to w tym kierunku jest robione!”. Zarówno praktyka artystyczna, jak i Norwidowska refleksja nad sztuką i twórczością z jednej strony wyrażały silne przywiązanie do tradycji i zapatrzenie w dzieła wielkich mistrzów, z drugiej natomiast ujawniały ciągłe poszukiwanie własnego języka artystycznego, wbrew przyziemnym trudnościom i ograniczeniom warsztatowym. W późnym okresie twórczości właśnie w technice akwareli Norwid stał się twórcą w pełni oryginalnym, przekraczającym nawet współczesne mu style i konwencje (jak na przykład impresjonizm), a jego dzieło — mimo że szalenie nierówne — należy uznać za zjawisko całkowicie osobne i pozostające poza głównym nurtem artystycznych przemian, a co za tym idzie, pozbawione nawiązań i kontynuacji.

Nie mniej istotną częścią artystycznej spuścizny, mimo znacznie skromniejszej liczebności, jest twórczość graficzna, która pozwala określić Norwida mianem *peintre-graveur*, czyli rytownika wykonującego swe dzieła według własnych kompozycji. Twórca Muzyka niepotrzebnego niechętnie podejmował się opracowywania cudzych rysunków, stąd tego typu realizacje, których przykładem jest teka litograficzna Łapigrosz. Szkice obyczajowe autorstwa Artura Bartelsa oraz wykonany w stalorycie frontysepis edycji dwóch poematów Teofila Lenartowicza *Zachwycenie* i *Błogosławiona*, zaprojektowany przez Antoniego Zaleskiego, stanowią w jego dorobku dużą rzadkość. Najchętniej sięgał Norwid po technikę akwaforty oraz litografii, w której wykonał bodaj najsztywniejsze swe dzieła: *Scherzo*, *Solo* oraz *Echo* ruin, będące owocem współpracy z zakładem litograficznym *Saint Aubin* w Paryżu. W tych symbolicznych przedstawieniach, pomimo zastosowania prostego schematu kompozycyjnego, polegającego na usytuowaniu ludzkiej postaci (jednej bądź kilku) w oszczędnej scenerii, zawarł Norwid niezwykle bogactwo sensów i znaczeń, wymykających się jednoznacznej odczytaniu. Akwafortą posłużył się natomiast artysta między

his artistic legacy. Norwid made illustrations, among others, for the works of Shakespeare, Dante, Goethe and Byron, as well as Mickiewicz, Krasiński and Lenartowicz; in addition, he made a series of illustrations to the song *Mother of God* (*Bogurodzica*, lost) and put forward the idea of publishing a Bible illustrated by Polish artists.

Norwid — as it has already been mentioned — most often used the technique of drawing and watercolour study, while the style of his works made in these techniques was subject to various transformations, from simplified, contour sketches, through drawings filled with a dense network of hatching, to works drawn with an energetic, flowing line. Watercolour usually played a subordinate role in these works, most often limited to toning the drawing with a diluted patch of colour, although over the years this technique became more and more independent, especially willingly used in works the artist made for financial gain. In the last years of Norwid’s life, watercolour acquired a special meaning and a previously unknown face: a dark, subdued colour brought out with the use of saturated, spreading patches with a dense texture, blurring the contours of objects. But even in these late works the artist showed a predilection for a limited colour palette, and even monochrome representations, as exemplified by the four-part series *Illustrative Fantasies* (*Fantazje ilustracyjne*) with an iconography that is difficult to decipher, Christ and the Canaanite Woman (*Chrystus i kobieta chananejska*), and the last dated drawing *Ukrainian Muse* (*Muza ukraińska*, 1882), made on the occasion of Józef Bohdan Zaleski’s 80th birthday. In Norwid’s correspondence from that time, we can find statements that testify to the special role he assigned to this artistic medium: “I mainly paint with watercolours because they are many centuries older than oil paint and cover a larger range of colours” and: “I want to bring the watercolour where it has not been yet, that is, so that it could express everything equally and more than oil paint. So it is not that there are «sujets d’aquarelle», but so that it can become a means of thinking in its own right. It is done for this purpose!”. Both artistic practice and Norwid’s reflection on art and artistic work on the one hand expressed a strong attachment to tradition and an admiration for the works of great masters, and on the other, revealed a constant search for his own artistic language, despite everyday difficulties and limitations of his skills. In the late period of his artistic work, it was in the watercolour technique that Norwid became a fully original artist, even transcending contemporary styles and conventions (such as impressionism), and his works — although extremely unequal — should be considered a completely separate phenomenon, remaining outside the main trend of artistic changes, and thus, devoid of any references and continuation.

An equally important part of his artistic legacy, despite being much more modest in number, are his graphic works, which allow us to call Norwid *peintre-graveur*, i.e. an engraver who creates his works on the basis of his own compositions. The creator of *Unnecessary Musician* (*Muzyk niepotrzebny*) was reluctant to etch drawings by other artists, hence such projects as the lithographic portfolio *Penny-Pincher*. Genre *Sketches* (*Łapigrosz*. *Szkice obyczajowe*) by Artur Bartels and the frontispiece of an edition of two epic poems by Teofil Lenartowicz, *Rapture* (*Zachwycenie*) and *The Blessed One* (*Błogosławiona*), designed by Antoni Zaleski and engraved on steel, are very rare among his works. Norwid’s favourite techniques were etching and lithography, and he used them to make his probably most famous works: *Scherzo*, *Solo* and *Echo of the Ruins* (*Echo* ruin), which were the result of cooperation with the *Saint Aubin lithography workshop in Paris*. In these symbolic representations, despite the use of a simple compositional scheme, consisting in placing a human figure (one or several) in sparse scenery, Norwid included an extraordinary richness of meanings that elude unambiguous interpretation. Etching was used by the artist, among others, when creating the intimate images of *Lodovic Sforza* (two versions), *Pythia* and *Sybil* (*Sybilla*). In 1865, these works were displayed at an exhibition in Nîmes, and a few years later, two of them were published by the

innymi przy realizacji kameralnych wizerunków: Lodovica Sforzy (dwie wersje), Pythii oraz Sybilli. W 1865 r. prace te były eksponowane na wystawie w Nîmes, a kilka lat później dwie z nich opublikował artysta na łamach paryskiego pisma L'Artiste. Do Sybilli dołączono kilkudzianową notę na temat autora, utrzymaną w kurtuazyjnym tonie, z której można się było dowiedzieć, że „Pan Norwid jest akwafortystą, który studiował w wielkich szkołach Alberta Dürera i Rembrandta. Nie tylko lubi rysunek, ale pasjonuje go ekspresja — czasem posunięta aż do karykatury — podobnie jak innego wielkiego mistrza, Leonarda da Vinci”. Opinia francuskiego redaktora, w której przywołano nazwiska najbardziej cenionych przez Norwida artystów, stała się dla twórcy Solo źródłem wielkiej satysfakcji; dość powiedzieć, że wielokrotnie powoływał się na nią w swej korespondencji. Graficzny dorobek Norwida nie jest oczywiście tak wybitny, jakby to mogła sugerować przywołana charakterystyka, niemniej stanowi wyróżniający się zbiór kompozycji. Tematycznie przeważają wśród nich sceny biblijne, z bardzo ciekawym przedstawieniem sceny Wskrzeszenia Łazarza, oraz symboliczne, wśród których warto jeszcze wymienić Muzyka niepotrzebnego i Rozmowę umarłych: Rembrandt-Fidiasz.

Najtrudniej charakteryzować malarstwo olejne Norwida, które było stosunkowo nielicznie reprezentowane w jego dorobku, a co gorsza większość namalowanych przez niego obrazów zaginęła i znane są wyłącznie z krótkich wzmianek i zdawkowych opisów. Wiemy, że chętnie malował portrety, sceny biblijne, a także przedstawienia rodzajowe, z kolei najbardziej znaczącą realizacją w tej dziedzinie był wspomniany w zarysie biograficznym obraz ołtarzowy, przedstawiający Widzenie św. Stanisława Kostki. Dzieła, które zachowały się do dziś, takie jak Jutrznia, Kościółek na Litwie czy wizerunek Szekspirowskiej Lady Makbet, nie pozwalają na sformułowanie jakichkolwiek wiążących ocen tego dorobku. Zasadniczo różnią się między sobą pod względem zastosowanej techniki malarskiej, potwierdzają natomiast obecność w pozostałych dziedzinach artystycznej twórczości Norwida skłonność do symbolizowania i komplikowania sensów. Szczególne zainteresowanie krytyków i badaczy wzbudzała Jutrznia, przedstawiająca zakonnicę modlącą się w ciemnej izbie o wschodzie słońca, którą interpretowano jako przedstawienie zniewolonej ojczyzny lub Kościoła.

Pisząc o artystycznym dorobku twórcy Solo warto również pamiętać o Norwidzie-rzeźbiarzu, mimo że znamy tylko jedną w pełni autorską realizację, a mianowicie medalion Zygmunta Krasińskiego, wykonany w 1860 r., w rocznicę śmierci autora Irydiona. Sam Norwid był bardzo zadowolony ze swego dzieła, podkreślając, że chciał w nim uzyskać efekt „wielu tej samej osoby momentów (...), momentów sumę!”, dzięki czemu o portrecie tym pisano, że jest „od fotografów podobniejszy”. To udane dzieło świadczy o niewątpliwym talencie rzeźbiarskim Norwida, który nie został w pełni wykorzystany, mimo że twórca angażował się niekiedy w inne inicjatywy w tym zakresie. W młodości zaprojektował na przykład pomnik Jana Kochanowskiego, który miał stanąć na Wawelu, ale plany zostały porzucone po przyłączeniu Krakowa do Cesarstwa Austrii, a w latach późniejszych projektował płaskorzeźbione dekoracje polskich grobów na paryskich cmentarzach, jednak przy braku stosownej dokumentacji trudno ustalić zakres tej działalności.

Na zakończenie przedstawionej charakterystyki spuścizny artystycznej Norwida — siłą rzeczy niepełnej i ograniczonej do wybranych kwestii i zagadnień — wypada odnotować, że spośród nieco ponad dwóch tysięcy rysunków, akwarel, grafik i innych artefaktów, które wyszły spod ręki twórcy Solo niemal połowa przepadła w zawirowaniach dziejowych. Po dziś dzień zachowało się około 1200 obiektów, przy czym zdecydowana większość znajduje się w polskich zbiorach publicznych, muzeach i bibliotekach, nieliczne tylko — w instytucjach zagranicznych oraz w kolekcjach prywatnych. Najbogatsze zbiory Norwidowskie posiadają Muzea Narodowe w Warszawie i Krakowie oraz Biblioteka Narodowa, która zgromadziła również największe archiwum rękopiśmienne autora Vade-mecum, ponadto

artist in the Parisian magazine L'Artiste. Sybil was accompanied by a note about the author, a few sentences long and written in a courteous tone, from which the reader could learn that “Mr. Norwid is an etcher who studied in the great schools of Albert Dürer and Rembrandt. He not only enjoys drawing, but is passionate about expression — sometimes even caricature — like another great master, Leonardo da Vinci”. The opinion of the French editor, which mentioned the names of the artists most appreciated by Norwid, became a source of great satisfaction for the author of Solo; suffice it to say that he referred to it many times in his correspondence. Of course, Norwid's achievements in graphic arts are not as prominent as the aforementioned description might suggest; nevertheless, these works comprise an outstanding collection. In terms of their subject matter, they are dominated by biblical scenes, with a very interesting depiction of the scene of The Raising of Lazarus (Wskrzeszenia Łazarza), and symbolic scenes, two of which deserve a mention: Unnecessary Musician (Muzyk niepotrzebny) and Dialogue of the Dead: Rembrandt-Phidias (Rozmowa umarłych: Rembrandt-Fidiasz).

The part of Norwid's artistic output which is most difficult to describe is his oil painting, which was relatively sparse among his works, and what is worse, most of his paintings were lost and are known only from short mentions and cursory descriptions. We know that he liked painting portraits, biblical scenes and genre motifs, while the most significant work in this field was the altar painting mentioned in the biography, depicting The Vision of St. Stanislaus Kostka (Widzenie św. Stanisława Kostki). Works that have survived to this day, such as Lauds (Jutrznia), Small Church in Lithuania (Kościółek na Litwie) or an image of Shakespeare's Lady Macbeth (Lady Makbet), are too few in number to enable a conclusive assessment of this part of his artistic output. Basically, they differ in terms of the painting technique used, but they confirm the tendency to symbolise and complicate meanings, present in other areas of Norwid's artistic work. Lauds, portraying a nun praying in a dark room at sunrise, which was interpreted as a representation of the enslaved homeland or the Church, aroused particular interest among critics and researchers.

When writing about the artistic achievements of the author of Solo, it is also worth remembering Norwid the sculptor, even though we know only one his fully original work, namely the medallion of Zygmunt Krasiński, made in 1860, on the anniversary of the death of the author of Irydion. Norwid himself was very pleased with his work, emphasising that he wanted to achieve the effect of “many moments of the same person (...), a sum of moments!”, thanks to which this portrait was described as “more similar than those made by photographers”. This successful work testifies to Norwid's unquestionable sculptural talent, which was not fully exploited, despite the fact that the artist was sometimes involved in other initiatives in this area. In his youth, for example, he designed a monument of Jan Kochanowski, which was supposed to be erected at the Wawel Royal Castle, but the plans were abandoned after Krakow was incorporated into the Austrian Empire, and in later years he designed bas-relief decorations of Polish graves in Paris cemeteries. However, in the absence of appropriate documentation it is difficult to determine the scope of this activity.

At the end of the presented description of Norwid's artistic legacy — inevitably incomplete and limited to selected issues — it should be noted that out of slightly more than two thousand drawings, watercolours, graphics and other artefacts by the author of Solo, almost half was lost in the turmoil of history. About 1,200 objects have survived to this day, with the vast majority being in Polish public collections, museums and libraries, and only a few — in foreign institutions and private collections. The richest collections of Norwid's works are those in the National Museums in Warsaw and Krakow and in the National Library, which also houses the largest archive of manuscripts of the author of Vade-mecum; moreover, the Jagiellonian Library, the Scientific Library of the PAAS and the PAS in Cracow, the Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw and the Ossoliński National Institute in Wrocław.

Biblioteka Jagiellońska, Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie oraz Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu. Rozmiary zaginionej spuścizny twórcy Solo są z kolei stosunkowo dobrze znane dzięki inwentaryzacyjnej działalności Zenona Przesmyckiego, odkrywcy i pierwszego wydawcy Norwida, utrwalonej w rękopiśmiennych zapiskach z początków XX stulecia, zachowanych w zbiorach Biblioteki Narodowej.

*

Album, który trafia do Państwa rąk, stanowi próbę nakreślenia portretu Norwida-artysty poprzez prezentację jego twórczości plastycznej. Uwzględnia wszystkie uprawiane przez twórcę Solo dziedziny sztuki, jednak ze zdecydowaną przewagą ilościową rysunków i akwareli, co odzwierciedla rzeczywiste proporcje spuścizny autora Vade-mecum, w której drobne szkice i studia akwarelowe stanowią ponad 90% wszystkich zachowanych dzieł. W zestawie ilustracji znalazły się zarówno samodzielne, luźne kompozycje, jak i prace zaczerpnięte z Norwidowskich szkicowników oraz albumów, by wspomnieć Album dla Teodora Jełowickiego, Książkę pamiątek czy Album Orbis, gromadzący w trzech tomach pokazną liczbę szkicowych kopii fragmentów dzieł sztuki, pochodzących z różnych epok i różnych kręgów kulturowych. Sięgano również do albumów znajomych i przyjaciół, którym Norwid ofiarowywał swe prace. Spośród nich na szczególne wyróżnienie zasługuje album Umarli żywi Teofila Lenartowicza, mieszczący ponad dwadzieścia interesujących Norwidowskich kompozycji. Warto mieć na uwadze, że artysta najczęściej wykonywał niewielkie, kameralne prace, których rozmiary nie przekraczają rozmiarów kartki ze szkicownika, a niekiedy są to ledwie kilkucentymetrowe „karteczki i złamki”, by posłużyć się określeniem samego Norwida, z rzadka natomiast sięgał po większe formaty, czego przykładem kompozycja Christiani ad leones, mierząca niemal 45 × 50 cm. O tym, że na równi z większymi realizacjami traktował drobne, ulotne szkice, niech świadczą trzy przykłady, które jednocześnie uchylają rąbka tajemnicy warsztatu Norwida. Pierwszy to wizerunek Sybilli Kumańskiej, opatrzony napisem „Ecce Deus”, który Norwid obciął poniżej głowy postaci (niezadowolony z jej wykonania), a następnie nakleił tę akwarelę na stronicę albumu, na której domalował poprawioną wersję głowy. Drugi to studium przygotowawcze do akwareli Kobieta chananejska, wykonane na arkuszu sklejonym pieczętowiec z trzech mniejszych wycinków papieru, a z kolei szkic: Na cmentarzu — scena alegoryczna, został przez artystę „zmontowany” z dwóch niezależnych rysunków, połączonych we wspólną całość.

Album po raz pierwszy prezentuje tak obszerny wybór dzieł plastycznych Norwida w układzie chronologicznym: zamieszczono tu 200 prac z liczącej około dwóch tysięcy pozycji znanej (zachowanej i zaginionej) spuścizny plastycznej artysty. W 200-lecie urodzin twórcy Solo liczba reprodukcji ma oczywiście swoją symboliczną miarę i znaczenie. Biograficzne uporządkowanie ikonograficznej antologii daje możliwość podążania za Norwidem jego artystyczną drogą, a zarazem składa z tych drobnych realizacji wielowymiarowy, a przede wszystkim — mam taką nadzieję — jego WIERNY-PORTRET.

The extent of the lost legacy of the author of Solo is, in turn, relatively well known thanks to the inventory work of Zenon Przesmycki, the discoverer and first publisher of Norwid, and his handwritten notes from the beginning of the 20th century, preserved in the collection of the National Library.

*

The album which you are holding in your hands is an attempt to sketch a portrait of Norwid the artist by presenting his works in visual arts. It takes into account all areas of art practised by the author of Solo, but the vast majority of included works are drawings and watercolours, which reflects the real proportions of the output of the author of Vade-mecum, in which small sketches and watercolour studies account for over 90% of all preserved works. The set of illustrations includes both independent, loose works and those taken from Norwid's sketchbooks and albums, such as Album for Teodor Jełowicki (Album dla Teodora Jełowickiego), A Book of Souvenirs (Książka pamiątek) or Album Orbis, whose three volumes contain a considerable number of sketched copies of fragments of artworks from various epochs and different cultures. The albums of friends and acquaintances to whom Norwid presented his works were also used as sources for this publication. Among these, Teofil Lenartowicz's album The Dead Living (Umarli żywi), which includes over twenty interesting works by Norwid, deserves a special mention. It is worth bearing in mind that the artist most often made small, intimate works, the size of which did not exceed the size of a page from a sketchbook, and sometimes they were only a few-centimetre-long “pieces and scraps of paper”, to use the term of Norwid himself. He rarely used larger formats, an example of which is the composition Christiani Ad Leones, measuring almost 45 × 50 cm. The fact that he treated small, fleeting sketches on a par with his larger works can be proved by three examples which at the same time reveal one of the secrets of Norwid's artistic method. The first is an image of the Cumaean Sibyl, with the inscription “Ecce Deus”, which Norwid cut below the head of the figure (dissatisfied with the way it was drawn), and then stuck this watercolour on the page of the album on which he painted a corrected version of the head. The second is a preparatory study for the watercolour Canaanite Woman (Kobieta chananejska) made on a sheet carefully glued together from three smaller scraps of paper; and the sketch In the Cemetery — Allegorical Scene (Na cmentarzu — scena alegoryczna), was “assembled” by the artist from two independent drawings, combined into one whole.

For the first time, the album presents such an extensive selection of Norwid's artworks in a chronological order: it includes 200 works from the artist's known (preserved and lost) output of around two thousand items. On the 200th birthday of the author of Solo, the number of reproductions obviously has a symbolic measure and meaning. The biographical arrangement of the iconographic anthology makes it possible to follow Norwid on his artistic path, and at the same time combines these small works into his multi-dimensional, and above all — I hope — FAITHFUL-PORTRAIT.