

Anna Borowiec

*Album Orbis*  
Cypriana Norwida  
jako księga sztukmistrza

## Część I

# Norwida projekt dziejów cywilizacji świata

„Opowiadanie historii jest przecież zawsze sztuką opowiadania ich dalej, a to zanika, jeśli nie przechowuje się opowieści. Zanika, bowiem nie przedzie się już i nie tka podczas ich nasłuchiwanie. Im bardziej nasłuchujący zapomina o sobie, tym głębiej wnika w nią to, czego słuchał. Tam gdzie pochłonął go rytm pracy, słucha on opowieści w taki sposób, że dar opowiadania udziela mu się sam przez się. Tak oto wygląda sieć, w którą splątany jest dar narracji<sup>1</sup>.”

Walter Benjamin

Trzy księgi *Album Orbis* Cypriana Norwida, dotąd nieopublikowanego trzytomowego dzieła o niejednorodnej strukturze słowno-obrazowej, stanowią osobliwą całość. *Album Orbis* jest bardzo specyficznym dziełem hybrydycznym, zbudowanym z interesujących źródeł ikonograficznych, dotąd niepoddanych wnikliwej analizie literaturoznawczej i historyczno-artystycznej<sup>2</sup>. Większość materiału zgromadzonego przez Norwida stanowią wycinki z książek i czasopism francuskich pochodzących z drugiej połowy XIX wieku, składające się na ogromny zbiór wyobrażeń kulturowych powstałych od zarania cywilizacji świata do lat siedemdziesiątych XIX stulecia. Dzieje opowiadane w *Album Orbis* kończą się w roku 1871, gdyż ostatnia karta tomu III przedstawia nagrobek dwóch francuskich generałów, Clement'a Thomas'a i Claude'a Lecomte'a, których egzekucja rozpoczęła Komunę Paryską. Zaproponowana przeze mnie monografia opiera się na analizie tych źródeł, na poszukiwaniu ich pochodzenia i odnajdywaniu znaczeń poszczególnych części albumu. Dzięki analizie francuskojęzycznych książek i czasopism z epoki możliwe stało się zidentyfikowanie ilustracji, nieopisanych w żaden sposób przez autora, które przedstawiają dobrze znane dziewiętnastowiecznemu odbiorcy, a dziś już często nierozpoznawane, zabytki kultury, teksty literackie i źródła historyczne. Poszczególne rozdziały studium o *Album Orbis* wpisują się w koncept nazwania go księgą sztukmistrza, która ujawnia w pełni autorski, Norwidowski pomysł na Norwida artystę. Poświęcone są one kolejno: pomysłowi historiozoficznemu poety, strukturze albumu, wreszcie – zmieniającej się wizualności, która przekształca się w historię form obrazowych ułożonych przez artystę kreatora dziejów. Część ostatnia stanowi próbę objaśnienia

tęgo albumu poprzez zamieszczenie obok ilustracji jego poszczególnych kart przypisów do widniejących na nich tekstów i obrazów.

Jedynym studium poświęconym w całości *Album Orbis* – poza notatkami Juliusza W. Gomulickiego zamieszczonymi w suplementowym tomie XI *Pism wszystkich* Norwida – jest wydana niedawno, w 2009 roku, książka Piotra Chlebowskiego *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”*. Jej autor jednak posługuje się przede wszystkim uwagami i przypisami sporządzonymi właśnie przez Gomulickiego, co staje się szczególnie widoczne, kiedy porównuje się ostatnią, aneksową część jego publikacji z notatkami pochodzącymi z tomu XI *Pism wszystkich*. Swoje spostrzeżenia związane z interpretacją zawartości albumu, w dużej mierze wypełnionego tłumaczeniami Norwida *Voyage en Orient* Nerval’a, Chlebowski opiera natomiast na wnioskach Magdaleny Siwiec, autorki szkicu „*Album Orbis*” Norwida a Nervalowska „*Podróż na Wschód*”<sup>3</sup>. Wzbogacone jedynie o podstawowy opis ilustracji (rozmiar, technika, elementy kompozycji), co ciekawe i dość zaskakujące, nie tylko autorских szkiców Norwida, ale także wycinków z gazet i książek, przypisy sporządzone przez Chlebowskiego nie stanowią poszerzenia interpretacji zaproponowanej przez Gomulickiego, często zaś powtarzają jego błędne rozpoznania lub tylko zatrzymują się na jego spostrzeżeniach. Za przykład może tu posłużyć opis karty 53 recto z tomu II *Album Orbis*. Piotr Chlebowski podaje za Gomulickim, że ilustracja ta pochodzi z książki *Iconographie chrétienne*. W latach czterdziestych XIX wieku wydano w Paryżu dwie publikacje o podobnym tytule. Pierwsza, o podtytule *Histoire de Dieu*, została napisana przez Adolphe-Napoléona Didrona w 1843 roku. Druga, wydana w 1848 roku, była autorstwa Augustina-Josepha Crosniera. Poza tymi nieścisłościami, wynikającymi z nieznamośności źródeł, trzeba dodać, że wiadomość ta jest całkowicie nieprawdziwa, ponieważ w żadnej z tych dwóch książek nie znajduje się ani jedna z ilustracji wklejonych na tę kartę albumu. Nawet pobieżna lektura wklejonego do *Album Orbis* fragmentu wskazuje, że cytuje się w nim autora pierwszej z wymienionych książek, Didrona. Przyczyną podania przez Gomulickiego książki zatytułowanej *Iconographie chrétienne* jako źródła tego wycinka (co powtarza Chlebowski) jest fakt, że taka nazwa pojawia się na awersie tej strony, ale jest ona jedynie tytułem rozdziału publikacji, którą Norwid wykorzystał jeszcze na kilku innych kartach albumu, o czym nie wiedzieli obaj badacze. Fragment wklejony przez autora zbioru, podobnie jak kilka innych, pochodzi z opublikowanej w Paryżu w 1875 roku książki René Ménarda *Histoire des beaux-arts. Illustrée de 414 Gravures*<sup>4</sup>.

Informacje zamieszczone w części aneksowej studium *Romantyczna silva rerum* należy porównać z ustaleniami pojawiającymi się w poszczególnych rozdziałach książki Chlebowskiego. Wpływają one bowiem istotnie na charakter tych ustaleń. Posłużę się jedynie kilkoma przykładami dla zilustrowania błędnych rozpoznań badacza. Wypełniając swoje rozważania nadto szczegółowymi, choć powierzchownymi opisami ilustracji, Piotr Chlebowski stwierdza:

„[...] zwróćmy uwagę, że nie rysunek, ale właśnie rycina jest obrazem otwierającym ikonografię zbioru. Jest to grafika, przedstawiająca wyrocznię w Delfach [...]. Na pierwszym planie widzimy po lewej i prawej stronie dwie groźne piętrzące się skały, oplecione roślinnością. Ciemna tonacja i kształt skał potęguje niepokój odbiorcy. Między skałami wije się strumień, wyraźnie kontrastujący z groźnym i tajemniczym wyglądem gór. Dalej jeszcze – w jasnych tonacjach – centralnie usytuowany budynek o owalnym kształcie, z okalającą kolumnadą, w jasnej barwie, wokół góry i niebo. Z kolei po prawej stronie znajduje się drugi budynek, znacznie skromniejszy, porośnięty roślinnością – na tle tego poprzedniego prezentuje się on dość niepozornie, niemal wtapia się przy tym w skaliste tło”<sup>5</sup>.

Ilustracja ta – *de facto* będąca tylko wycinkiem i reprodukcją – została przez badacza potraktowana jako dzieło sztuki, poddane przezeń prymarnemu opisowi historycznosztucznemu, który pozwolił mu – co jeszcze bardziej zastanawiające – wysnuć wnioski na podstawie różnic w tonacji barwnej reprodukcji i w rozmieszczeniu elementów kompozycji. Niestety opis ten nie posłużył badaczowi do przeprowadzenia analizy zmierzającej do interpretacji, czy choćby do podjęcia próby odpowiedzi na pytanie, dlaczego ta właśnie ilustracja otwiera tom albumowy. Opis Piotra Chlebowskiego poza tym, że wydobywa nonsensowną groź i tajemniczość „wyglądu gór”, wzbudza rzeczywiście potęgujący się „niepokój odbiorcy” jego studium o albumie.

Tymczasem otwarcie albumu obrazem delfickiej świątyni wynika z bardzo konkretnego zaplanowania struktury dzieła, opartego na systemie opisanym przez poetę w *Milczeniu*. Ilustracja ta była mu potrzebna do uobecnienia śladu pewnego ważnego w dziejach miejsca, w którym rezydowała starożytna wieszczka. Posłużyła mu zarazem do interesującego skonfrontowania zaleceń Pytii, która Marcusowi Camillusowi Furiusowi nakazała obniżenie wód Jeziora Albańskiego, by mógł on zdobyć oblegane przez lata etruskie miasto Weje, z przedstawionym na obrazie usytuowaniem delfickiej świątyni pośród skalistego zbocza na wzniesieniu, z którego paradoksalnie wylewa się właśnie strumień wody. Takie zaskakujące, ale ważne zestawienia pojawiają się w albumie

wielokrotnie, niemal za każdym razem potęgując spięcia sensów, zarówno tych intertekstowych i interwizualnych, jak i językowo-obrazowych. To skomplikowanie struktury wymaga nieustannej podejrzliwości i czujności wobec prowadzonej przez autora „gry znaczeń” – jeśli posłużyć się słowami dwudziestowiecznego poety Witolda Wirpisy. W badaniach historyczno-artystycznych metodą badawczą Piotra Chlebowskiego można by określić mianem opisu preikonograficznego, który zatrzymuje się na rozpoznaniu i identyfikacji przedstawionych na obrazie osób i przedmiotów na podstawie doświadczenia. Posługując się rozróżnieniem Maxa Imdahla, twórcy metody ikonicznej, należałoby stwierdzić, że opis badacza zatrzymał się na pierwszym z wyróżnionych przez niego poziomów widzenia – widzeniu rozpoznającym, które wychwytuje jakąś sytuację bądź akcję, wydobywając układ sceniczny obrazu w jego iluzyjnej trójwymiarowej przestrzeni, nie dochodzi jednak nigdy do tzw. widzenia widzącego, polegającego na postrzeganiu płaszczyznowo-linearniej sytuacji kompozycyjnej, budowanej w relacji do płaszczyzny. Zdaniem Imdahla dopiero połączenie obu rodzajów widzenia pozwala na ujawnienie systemu ikonicznego obrazu<sup>6</sup>.

Podobne wątpliwości, jakie rodzą się w wypadku rozbioru na części wycinka przedstawiającego świątynię w Delfach, dokonanego przez Piotra Chlebowskiego, pojawiają się w miejscach, w których badacz próbuje wyprowadzać wnioski ogólniejsze, formułowane przez niego na podstawie formalnej analizy albumu. Szczegółne zastrzeżenia budzi fragment poświęcony barwie:

„Barwa w *Albumie Orbis* jest natomiast bardzo stonowana, przytłumiona, dominują tu – zwłaszcza w tomie pierwszym – sepie i zgaszone brązy, obok nich pojawiają się rozmaite odcienie błękitu, najczęściej rozmytego i rozproszonego, jeśli gdzieś rozbłyśnie czerwienią i żółcią to jedynie jako dekoracyjny ornament (choćby wypełnienie nimbu świętych) czy kunsztowny detal, ale i tak nigdy nie jest to jakikolwiek intensywny odcień. Wybór barwy jest w pełni świadomy i przez Norwida przemyślany. Ma zapewne związek z charakterem prac, będących szkicami, studiami ubioru, broni, ludzkiej fizjonomiki i typu. [...] Między kształtem i barwą szkicu a sztychem czy artykułowym drukiem nie ma ostrych i nieprzygotowanych przejść. Kolorystyczna jednolitość albumu jest sprawą niezwykle ważną dla rozumienia jego całości, ale też – co istotniejsze dla rozważań przynajmniej na tym etapie – silnie podkreśla kameralne ujęcie pojawiających się tematów, motywów przedstawień”<sup>7</sup>.

Co zaskakujące, w tym dość obszernym fragmencie poświęconym barwie, który przytoczyłam tu jedynie w niewielkiej części, badacz

w ogóle nie zwraca uwagi na to, że dwa pierwsze tomy albumu zasadniczo różnią się od trzeciego. Jest to o tyle istotne, że właśnie on, przechowywany do dziś w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, jako jedyny zachował się w swej pierwotnej postaci. Dwa pozostałe, o czym zresztą wspomina Chlebowski we wprowadzeniu do swojego studium, poddane zostały w 1959 roku dość mocno ingerującej w kształt dzieła konserwacji Tadeusza Tuszewskiego. Konserwacja ta zmieniła zasadniczo wygląd dwóch pierwszych woluminów, które w przeciwieństwie do ostatniego tomu, zostały oczyszczone z niestaranności pozostawionych przez autora, takich jak plamy tuszu, kleju, pofałdowania stron, nierówności rozmieszczenia ilustracji na poszczególnych kartach. Konserwator wygładził niestarannie naklejane ilustracje, rozmieścił je równo na każdej stronie (podczas gdy w tomie III wyraźnie widać, że Norwid się tym nie przejmował, że nie są one ponaklejane równoległe względem siebie) i co najbardziej znaczące, uzupełniał ubytki papieru pod rycinami, które sam autor powyrywał bądź powycinał z oszczędności (być może po to, żeby te fragmenty papieru posłużyły mu jeszcze do czegoś innego). W tomie III pod wklejkami niejednokrotnie nie ma papieru, w dwóch pierwszych zaś konserwatorskie uzupełnienia po latach zmieniły zasadniczo swoją barwę, unaoczniając daleko idącą ingerencję konserwatora w pierwotną formę albumu.

Wątpliwości muszą zatem budzić stwierdzenia Chlebowskiego o świadomym wyborze barw dokonanych jakoby przez Norwida, czy też o zamierzonym podkreślanu za ich pomocą kameralnego ujęcia tematów i motywów. Podobne zastrzeżenia wywołują zaobserwowane przez badacza niejako „przygotowane przejścia” między wycinkami a szkicami autorskimi, bo analizie poddaje się tu dzieło, które zatraciło swój pierwotny kształt, z jednej strony z winy konserwatora (obecnie konserwacji dzieł sztuki nie przeprowadza się już w ten sposób), z drugiej zaś – z przyczyn bardzo prozaicznych, takich jak utrata naturalnych barw ze względu na upływ czasu. Proces ten jest powszechny i całkowicie naturalny dla rysunków wykonanych tuszem, sepią czy akwarelą, stanowiących podstawowe techniki, jakimi posługiwał się autor *Album Orbis*. Równie podatne na działanie czasu i światła są dziewiętnastowieczne ryciny i wycinki prasowe, dlatego trudno się zgodzić z tezą Chlebowskiego, że „nawet kolor kredki (niemal wyłącznie błękitny) [...] koresponduje z dominującymi barwami prac plastycznych”<sup>8</sup>.

Największe wątpliwości budzą jednak widoczne braki warsztatowe badacza, który nie przygotował żadnej analizy porównawczej materiału ikonograficznego i tekstowego zawartego w albumie z prasą i publika-



cjami francuskimi wydawanymi od połowy XIX wieku aż do lat osiemdziesiątych tego stulecia. Stąd wyłaniają się podstawowe błędy interpretacyjne związane z niedostateczną znajomością treści dzieła, w ogromnej swej części zbudowanego z cytatów, zarówno ilustracyjnych, jak i literackich. Brak narzędzi badawczych właściwych historykowi sztuki i nieznanomość podstawowych dla albumu źródeł – takich jak choćby „Le Monde Illustré” – sprawiają, że w studium Chlebowskiego pojawiają się mylne komentarze, czego przykładem może być opis dotyczący postaci Araba z tomu I dzieła:

„W przypadku «Araba» (z pierwszego tomu; karta 72 po stronie r.) trudno również orzec, kiedy i jak długo pracował nad nim artysta, przy braku choćby daty czy sygnatury. Tym niemniej widać wyraźnie potrzebę wykończenia obrazka. Rzecz wykonano akwarelą i gwaszem na niebieskim papierze – wybór koloru nie jest tu rzecz jasna przypadkowy. Cała postać jest bowiem jakby spowita mrokiem nocy. Przypomina się Byronowo-Mickiewiczowski *Giaur*, choć rzeźbiarski modelunek i aura tajemniczości kieruje nas w stronę tytułowej postaci *Araba* Słowackiego [...]. Ważny jest tu sposób prezentacji. Bohater Norwidowego rysunku ukazany został niczym wyrzeźbiony posąg, pełen dostojeństwa i powagi, a przy tym nieodgadniony, przepełniony tajemniczością”<sup>9</sup>.

Przeprowadzona przeze mnie kwerenda w Bibliothèque Nationale de France w Paryżu pozwoliła na identyfikację wielu ilustracji pojawiających się w *Album Orbis*. Okazało się, że materiał ikonograficzny, pochodzący z francuskich czasopism i książek, nie tylko został wycięty i wklejony do albumu, ale stanowi też szkielet autorskich szkiców Norwida. Wspomniany przez Chlebowskiego Arab jest w rzeczywistości nie Giaurem, ani też pełnym dostojeństwa, wymodelowanym przez autora albumu posągiem, lecz przerysowanym szkicem szejka arabskiego, który został opublikowany w „L’Univers Illustré” w 1872 roku (nr 917, s. 669, podpisany jako „Un Cheikh Arabe à Palmyre”). Wątpliwości budzą stwierdzenia przypisujące autorstwo pomysłu takiego właśnie przedstawienia postaci samemu Norwidowi, podczas gdy jest on tu jedynie kopistą, a nie autorem konceptu na ukazanie posągu pełnego dostojeństwa i przepełnionego tajemniczością, jak pisze badacz. W wielu innych miejscach studium Chlebowskiego o *Album Orbis* pojawiają się inne tego rodzaju pomyłki, a wraz z nimi błędne interpretacje dzieła. W rezultacie zastrzeżenia budzi cały projekt określenia albumu mianem romantycznej *silva rerum*. Badacz nie rozpoznał przecież nawet ostatniej ilustracji pojawiającej się w albumie, która domyka go rewolucją czasów Komuny Paryskiej, z alegorią Francji w swym centrum,

i w związku z tym opacznie doszukiwał się w niej wyobrażenia Sybilli, co oznacza, że nie mógł też poprawnie określić czasowych ram dzieła<sup>10</sup>.

Fakt, że Piotr Chlebowski nie przeprowadził podstawowych badań i kwerend dotyczących zawartości treściowej *Album*, spowodował pojawienie się w jego książce wielu błędnych rozpoznań. Autor *Romantycznej silva rerum* pisze na przykład:

„Ciekawe, że wśród tych znanych osobistości historycznych brakuje np. Napoleona, cara Mikołaja, z bardziej odległej przeszłości – cesarza Hadriana, [...] Krzysztofa Kolumba, [...], czy też Konstantyna Wielkiego [...]. Ich nie-obecność na kartach zbioru świadczyć może tylko o dość arbitralnym i subiektywnym wyborze, jakiego dokonywał autor *Promethidiona*”<sup>11</sup>.

Co zaskakujące, badacz nie rozpoznał najbardziej znanego portretu Krzysztofa Kolumba (AO III, k. 58 r.), według obrazu autorstwa Sebastiana del Piombo, który z pewnością w czasach Norwida był powszechnie znany. Jest to również dzisiaj najbardziej znany wizerunek wielkiego odkrywcy. Kartę tę zarówno Chlebowski, jak i Gomulicki opisują jako portret „nieznanego” (Gomulicki) mężczyzny w stroju z XVI/XVII w. (może Erazm z Rotterdamu? – Chlebowski). Podobnie rzecz się ma z portretem Ludwika Świętego (AO III, k. 25 r.), autorstwa Leonarda da Vinci, który opisany jest przez Chlebowskiego jako „ilustracja przedstawiająca głowę anioła lub kobiety”, pochodząca z niezidentyfikowanego czasopisma francuskiego (ilustracja, jak się okazało, pochodzi z „L’Univers Illustré” 1873, nr 962, s. 557)<sup>12</sup>. Równie znaną figurą ikonograficzną jest przedstawienie jednej z panien mądrych według oryginalnego sztychu Martina Schongauera (AO III, k. 40 r.), którą obaj badacze opisują jako „niewiastę z kagankiem”<sup>13</sup>. Dziwi również stwierdzenie, że w albumie nie pojawia się Napoleon (AO III, k. 104 v., AO III, k. 123 v.) ani Konstantyn Wielki (AO I, k. 39 r.). Co prawda nie zostali oni sportretowani, ale są obecni w tekście *Album* i zajmują w nim ważne miejsce. Podstawowe błędy interpretacyjne, jakie popełnił autor *Romantycznej silva rerum*, wynikają z nieznanomości zawartości treściowej dzieła, które badał. Co ważne, nie rozpoznał on bardzo znanych ilustracji związanych z historią biblijną. Jedną z nich jest wyobrażenie góry Ararat w Armenii (AO I, k. 49 r.), którą Chlebowski opisuje jako „pejzaż azjatycki z tęczą”<sup>14</sup>, inną zaś reprodukcja, będąca wycinkiem z „L’Univers Illustré”, ukazująca ruiny Aten z kometa (AO I, k. 37 r.), określona przez badacza mianem „antycznych ruin”<sup>15</sup>.

Poza istotną kwestią pojawienia się w strukturze kompozycyjnej albumu rytmu czasowego przenikania się epok (wyznaczonego przez no-

tatkę zapisaną na początku tomu I, rozwijaną konsekwentnie we wszystkich trzech częściach) ważne pozostaje pytanie o czas powstania dzieła i jego miejsce w twórczości poety. Autor studium o *Album Orbis* przypuszcza, że album mógł powstawać do śmierci artysty w 1883 roku. Opierając się na ustaleniach Juliusza W. Gomulickiego, który większość zebranego w albumie materiału rysunkowego autorstwa Norwida datował na lata sześćdziesiąte XIX wieku, a także posługując się odkryciami autorek *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida*, które odnalazły pochodzący z 1879 roku wycinek z czasopisma „Le Monde Illustré”<sup>16</sup> (wspominany także przez Gomulickiego), Chlebowski intuicyjnie przesunął datę powstania dzieła na rok 1883. Jak pisze, „ten trop wspiera fakt, że w *Albumie* napotykamy zapiski, które wykazują genetyczny związek (przede wszystkim semantyczny) z późnymi tekstami, np. *Milczeniem* czy *Tajemnicą Lorda Singelworth*. Nie zapominajmy także i o tym, że «zbiór orbis» jest typem «dzieła otwartego», ze znaczną liczbą kart «vacatowych», nie wypełnionych notatkami bądź pracami plastycznymi”<sup>17</sup>. Przeprowadzone przez Piotra Chlebowskiego analizy związku *Album Orbis* z *Milczeniem* sprowadzają się jednak do zaledwie powierzchownych stwierdzeń, że „na ogół – jak pokazują powyższe d w a p r z y k ł a d y [podkreślenie A.B.] – mamy do czynienia z sytuacją, gdy poeta rozwija notatkę, opracowuje i poszerza ją w zakresie myśli, w sposobie wysłowienia albo w formie wypowiedzi. Dość rzadko natomiast tekst wyjściowy poddany zostaje zabiegom kondensacji, semantycznego skupienia”<sup>18</sup>.

Podjęta przeze mnie próba analizy rozlicznych francuskich materiałów źródłowych z epoki pozwala uzasadnić opartą na przypuszczeniach hipotezę Piotra Chlebowskiego o równoczesnym powstawaniu albumu i *Milczenia*. Jednakże zaproponowana przez badacza teoria nie uwzględnia najważniejszych kwestii związanych ze wzajemnym oświetlaniem się obu dzieł poety. Badanie źródeł ilustracyjnych, do których udało mi się dotrzeć, pochodzących choćby ze wspomnianego już „Le Monde Illustré”, pozwala ustalić datę zamykającą okres zbierania przez Norwida materiału stanowiącego podstawę ikonograficzną *Album Orbis*: koniec roku 1881 lub początek roku 1882. W albumie nie pojawiają się bowiem ilustracje pochodzące z rocznika 1882 tego pisma, z którego, co trzeba podkreślić, Norwid nader często korzysta. Argument najistotniejszy i zarazem usprawiedliwiający wszelkie porównania *Album Orbis* i *Milczenia* wynika z intertekstualnych przesłanek, które podsuwają same te dzieła. Fragmenty rozprawy Norwida pojawiają się bezpośrednio w tomie I albumu, ale jego związek z *Milczeniem* nie ogranicza się

do pojawienia się w nim analogicznych notatek na ten sam temat. Cała jego struktura narracyjna wydaje się spełniać zarysowany w tym utworze przebieg dziejów, który otwiera legenda, rozwija epopcja, zmienia historia, zagaduje anegdota i przekształca rewolucja.

Kolejnym istotnym problemem badawczym są zapożyczenia z tekstów obcych, które bezpośrednio pojawiają się w tekście wpisywanym przez Norwida do albumu. Także tej kwestii nie rozważył i nie poddał analizie Piotr Chlebowski, co doprowadziło go do kolejnych błędnych rozpoznań. Na właściwy trop nie naprowadziły badacza nawet tak oczywiste wskazówki, jak wtrącenia francuskojęzyczne. Jedyne zapożyczenia dostrzega on w zanalizowanych już wcześniej przez Magdalenę Siwiec fragmentach Nervalowskiej *Voyage en Orient*.

„Znów sięgnijmy po przykład:

«Perfekcja.

Po czym ten stan poznać?

Kto rozumieć umie *dobro i zło, prawdę i fałsz, i* uznać w człowieku le mandat du ciel musi.

Le parfait est par lui-même parfait – absolute – la loi du devoir est par elle-même loi du devoir.

To jest początkiem i zdaniem, i koniecznością bytów. Gdyby nie to, nie byłoby ich.

Siebie i drugich – wewnętrzne i zewnętrzne doskonalenie»<sup>19</sup> (AO I, k. 64 r.).

Trudno zgodzić się z autorem *Romantycznej silva rerum*, kiedy stwierdza, przypisując autorstwo podanej frazy Norwidowi, że „wprawdzie zebrane przez Norwida odpowiedzi niezbyt precyzyjnie trafiają w istotę postawionego pytania – rezonatora i pośrednika między tytułem a sekwencjami odpowiedzi. W ten sposób – obok wcześniej wspomnianej funkcji retorycznej i kompozycyjnej – zdania lub wypowiedzenia o strukturze pytajnej porządkują pod względem logicznym wypowiedź, zmuszają do precyzji i zastanowienia, decydują o formie następującego po nich tekstu, określają także syntaktyczny porządek – procesualność wyводу”<sup>20</sup>.

Źródło, do którego udało mi się dotrzeć, ujawnia prawdziwe autorstwo przywoływanego przez Piotra Chlebowskiego cytatu, podważając sensowność i celowość przeprowadzanych przez niego analiz, które prowadzą ku wnioskowi o procesualności wyводу jakoby autora wypowiedzi o „strukturze pytajnej”. Cały fragment został przez Norwida zaczerpnięty z książki *Confucius et Mencius. Les Quatre Livres de philosophie*

*morale et politique de la Chine*, wydanej w 1852 roku w Paryżu<sup>21</sup>. Zarówno karta 64 r. jak i 64 v. stanowią *de facto* bądź to tłumaczenie Norwida z języka francuskiego wyimków pochodzących z tej publikacji, bądź też bezpośrednie cytaty z jej kolejnych stron. W 1852 roku w Paryżu ukazała się jeszcze inna książka poświęcona filozofii orientalnej, *Livres sacrés de l'Orient*, również przetłumaczona i opatrzona komentarzem przez Guillaume'a Pauthiera, do której on sam się odwołuje w poprzednio przywoływanym zbiorze świętych tekstów Chińczyków, *Confucius et Mencius*<sup>22</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, że Norwid cytuje pierwszą z nich, ponieważ posługuje się komentarzami Pauthiera ze wstępu do książki, zamieszczając je także w albumie obok cytowanych wyimków z dzieł chińskich filozofów<sup>23</sup>.

W tym miejscu warto także wspomnieć o innych odnalezionych przeze mnie tekstach źródłowych i publikacjach, których części, fragmenty lub wycinki pojawiają się w *Album Orbis*. Zarówno rozpoznania Gomulickiego, który pierwszy podjął próbę opisu poszczególnych kart albumu w tomie XI *Pism wszystkich* Norwida, jak i Piotra Chlebowskiego nie opierały się na analizie źródeł francuskojęzycznych ani na nie wskazywały. Wyjątkiem był odnotowany przez pierwszego z badaczy tytuł czasopisma „Le Monde Illustré”, gdyż (co w wypadku tego dzieła jest wyjątkowe) Norwid nie obciął napisu umożliwiającego tę identyfikację<sup>24</sup>. Co prawda Gomulicki w swoim komentarzu do albumu zwraca uwagę na to, że w przyszłości trzeba będzie dokonać identyfikacji kolejnych ilustracji, lecz kilkakrotnie jego rozpoznania są mylące i wprowadzają czytelnika w błąd. Jeden z wklejonych fragmentów został przezeń umiejscowiony w roku 1872, co wynikało z utożsamienia daty publikacji artykułu o odnalezieniu przez Schliemanna skarbu króla Priama z rokiem 1872, w którym to nastąpiło. Artykuł, jak się okazało po sprawdzeniu wszystkich numerów pisma „L'Univers Illustré” z lat siedemdziesiątych XIX stulecia, pochodzi dopiero z roku 1878. W związku z brakiem w dotychczasowych badaniach nad *Album Orbis* innych wskazań co do pochodzenia ilustracji stanowiących większość materiału dzieła oparłam swoje poszukiwania na intuicyjnie wybranych tytułach czasopism i książek z epoki, co stopniowo naprowadzało mnie na kolejne ślady.

Dwoma ze wspomnianych już wcześniej źródeł wykorzystywanych przez Norwida były czasopisma „Le Monde Illustré” (roczniki 1875, 1879, 1881) i „L'Univers Illustré” (roczniki 1872, 1873, 1874, 1876, 1878). Oprócz tych dwóch czasopism pojawiają się w albumie również wycinki z „Magasin pittoresque” z 1835, 1845, 1865, 1869, 1881,

z „L'Artiste” 1847, 1870, a także z „Annales de philosophie chrétienne” 1833 (druga edycja z 1842 roku), 1834. Poza wycinkami prasowymi część materiału wizualnego stanowią ilustracje pochodzące z książek francuskich. Największa grupa rycin z księgi I albumu pochodzi z tomu M. Pouqueville'a *L'Univers. Grece*, opublikowanego w Paryżu w roku 1835. Znalazły się w nim również ilustracje z innych części cyklu wydawniczego *L'Univers*, wydanych w Paryżu: z tomu *Allemagne*, t. 1 z 1828 roku; *Suède et Norvège* z roku 1838; *Russie et Provinces Russes en Asie*, t. 2, 1838; *Italie* z 1842 roku; *Inde* z roku 1845; *Pologne* opublikowanego w roku 1840; *Asie Mineure* z 1862 roku<sup>25</sup>. Oprócz fragmentów z tych publikacji w albumie Norwida odnaleźć można wycinki pochodzące z: *Voyage Pittoresque de la Grèce*, Paryż 1782; Paula Lacroix *Histoire de L'Orfèvrerie-Joaillerie et des anciennes communautés et confréries d'orfèvres-joailliers de la France et de la Belgique*, Paryż 1850; tegoż autora *Histoire de la chaussure depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours; suivie de l'histoire sérieuse et drolatique des cordonniers...*, Paryż 1862; *Les arts au moyen âge et à l'époque de la renaissance*, Paryż 1869; oraz P. Lacroix, F. Seré, *Le Moyen-âge et la Renaissance: histoire et description*, t. 3, Paryż 1850. Kilka interesujących ilustracji Norwid wyciął z *Histoire des beaux-arts. Illustrée de 414 gravures* René Ménarda, Paryż 1875; a także z pochodzącej z XVIII wieku książki J. Lenfant, *Histoire du concile de Constance*, t. 1, Amsterdam 1727; oraz tego samego autora *Historie du Concile de Pise*, t. 1, Amsterdam 1724. Ilustracje związane z historią Polski pochodzą z książki Leonarda Chodźki *La Pologne historique, littéraire, monumentale et pittoresque*, t. 1, Paryż 1835–1836, i Charles'a Forstera, *Pologne*, Paryż 1840. W tomie III odnaleźć można ponadto rycinę z *Histoire de l'armée et de tous les régiments* A. Pascala, wydanej w Paryżu w 1853 roku. Co ciekawe, pośród wyciętych ilustracji znalazła się szesnastowieczna rycina, odnaleziona przeze mnie w tomie François Desprez'a, *Recueil de la diversité des habits*, Paryż 1564. Oprócz cytatów zaczerpniętych z Nervalowskiej *Voyage en Orient* i wspomnianej wcześniej publikacji poświęconej chińskim księgom świętym w albumie pojawiają się też ślady lektury książki Friedricha Maxa Müllera *La science de la religion*, wydanej w Paryżu w 1873 roku<sup>26</sup>, w której zamieszczony został oryginalny zapis z księgi *Vasisbtha*, jak również jego francuskie tłumaczenie, przełożone dokładnie na język polski przez Norwida na karcie 53 verso. Podobnie rzecz się ma z wycinkiem z książki *Le Judaïsme, ou, la vérité sur le Talmud*, opublikowanej w 1859 roku przez Salomona Wolfa Kleina. Na karcie 88 verso tomu I *Album Orbis* Norwid zamieścił tłumaczenie z księgi Rabbiego

Rav Hamenuna, które przełożył wiernie z tej publikacji. Kolejnym zaopieczaniem jest cytat pojawiający się na karcie 40 recto, pochodzący z książki *L'empire grec au dixième siècle* autorstwa Alfreda Rambauda, wydanej w Paryżu w 1870 roku<sup>27</sup>.

Poszukiwanie źródeł i materiałów, które posłużyły Norwidowi do utworzenia zbioru, wynikało z potrzeby właściwego wyjaśnienia powiązań poszczególnych motywów oraz ich miejsca w całości. Przygotowana przeze mnie monografia nie ma jednak charakteru dokumentacyjnego, między innymi dlatego, że moim celem nie było ustalenie ostatecznych ram powstawania *Album Orbis* ani formalny opis jego zawartości. Najistotniejszą kwestią stała się bowiem próba interpretacji albumu jako księgi sztukmistrza, w której skupiają się wszystkie najważniejsze kwestie związane z twórczością Norwida, z jego pomysłem na siebie jako artystę, wreszcie – z jego refleksją dotyczącą tworzenia dzieła sztuki, estetyki i kondycji historycznej czasów mu współczesnych. Z tego względu istotniejsze od badawczych doniesień, skupionych na rozmiarach, wymiarach i objętości albumu, na różnicach procentowych między materiałem tekstowym i ilustracyjnym, ważniejsze też od pozbawionego interpretacji opisu ilustracji, które najczęściej stanowią pochodzący skądinąd materiał poddawany przez Norwida obróbce artystycznej, stanie się zmierzenie się z dziełem, które odsłania pewien zamysł twórczy, bardzo precyzyjnie obmyślony i pomyślany jako całość.

Z tego również względu nie zajmuję się problemem korespondencji sztuk w odniesieniu do twórczości Norwida. Złożoność tej kwestii zobrazowała zorganizowana w 2008 roku konferencja „Norwid-artysta. W 125. rocznicę śmierci poety”, skoncentrowana, jak wspominają organizatorzy, „wokół problematyki warsztatu poety – malarza i karykaturzysty, wzajemnych relacji między jego dokonaniem plastycznymi a poezją oraz sformułowanej przez niego koncepcji artysty”<sup>28</sup>. Wyłaniający się z niej obraz Norwida artysty, realizującego Baudelaire’owską ideę, pozostaje jednak niespójny i wciąż problematyczny, przede wszystkim z powodu rozbieżności badawczych i metodologicznych. Doskonale wychyciła je Ilona Woronow w swoim szkicu *Synteza sztuk w pismach Norwida*, będącego częścią książki *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*<sup>29</sup>:

„Twórczość Norwida w kontekście korespondencji sztuk zajmowała badaczy na dwa sposoby: jedni komentowali jego koncepcję związków między sztukami, inni szukali bardziej lub mniej dyskretnych śladów innych sztuk w jego twórczości poetyckiej. Nierzadko zdarzało się również, że krytycy łączyli te dwie perspektywy badawcze”<sup>30</sup>.

Ilona Woronow przyjrzała się najważniejszym, jej zdaniem, przykładom analiz pokrewieństwa sztuk w twórczości Norwida – Kazimierza Wyki, Grażyny Halkiewicz-Sojak, Tadeusza Makowieckiego, Władysława Stróżewskiego, Włodzimierza Szturca. Sama zaś poświęciła swój szkic projektowi *Syntetyki*, której znamy jedynie pierwszą księgę, nazwaną *Sztuką w obliczu dziejów*. Podsumowując swoje rozważania dotyczące Norwida, badaczka zauważa jednak, że sama idea romantycznej korespondencji sztuk była niejasna, co pozwalało artystom wpisywać ją w rozmaite konteksty. Postawa Norwida sytuowałaby się, według niej, w tej tradycji, zarówno jako jej kontynuacja, jak i rewizja:

„Jego koncepcja jest, z jednej strony, niezwykle elitarna – wymogom stawianym przez poetę do osiągnięcia pełni syntezy sztuk mógłby sprostać jedynie geniusz. Bo jest ona nie tylko miarą wartości, ale i probierzem doskonałości. Z drugiej strony Norwid podkreśla nieustannie, że synteza sztuk jest wpisana w ludzką kondycję”<sup>31</sup>.

Propozycja Ilony Woronow zmienia dotychczasowe rozpoznania związane z problemem korespondencji sztuk w twórczości Norwida – których autorzy nie określali jasno własnej koncepcji badawczej – dokonując przemieszania idei syntezy sztuk Norwida, sformułowanej w pismach estetycznych, z praktyką twórczą wcieloną w materię literacką i plastyczną. Ten brak rozróżnienia teorii i konkretnej realizacji artystycznej spowodował – jak trafnie rozpoznaje Woronow – metodologiczny chaos w niektórych pracach poruszających ten problem i scalanie ze sobą tak odległych zagadnień, jak kategoria piękna, prawdy i dobra, z elementami wyobraźni plastycznej Norwida, z wypowiedziami poetyckimi o artyście i sztuce, z inspiracjami malarskimi i literackimi obecnymi w jego pracach plastycznych. Splot ten obecny jest także w jednej z najobszerniejszych publikacji, poświęconej Norwidowi plastykowi, autorstwa historyka sztuki, Aleksandry Melbechowskiej-Luty, która w swoim studium *Sztukmistrz* stwierdza:

„Ów związek przejawiał się w kilku zakresach: po pierwsze, w odbłaskach różnych sztuk w jego dziele literackim; po wtóre, w wyraźnej inspiracji obcą i polską literaturą, i wreszcie we wspólnocie tych samych lub podobnych motywów i «obrazów», występujących równolegle w jego poezji, dramacie, prozie, listach i pracach artystycznych – wspólnocie, która była wyrazem «wewnętrznej inspiracji» w twórczej myśli autora *Promethidiona*”<sup>32</sup>.

*Album Orbis* jest interesującym zjawiskiem artystycznym właśnie jako dzieło realizujące ideę syntetyki sztuk, opisywaną w *Sztuce w obliczu dziejów*, ale również jako twór hybrydyczny, powstały jako fuzja



dwóch rodzajów działalności artystycznej, łączący obraz z tekstem na zasadzie ich współmierności. Nie mieści się on w granicach pojęcia *correspondence des arts* rozpatrywanej jako wspólnota motywów, inspiracji czy odbłasków jednej ze sztuk w drugiej, tak jak to określa Melbechowska-Luty. Motywy literackie i obrazowe łączy w nim idea wspólnoty wytworów ludzkiej działalności, które są „jakby pieczęciami – zaświadczającymi wiarygodność, i te to są pomniki sztukami pięknymi otrzymane”<sup>33</sup>. Owe pieczęcie to arcydzieła należące do całej ludzkości, zrodzone z symbolu – pomniku wszech-pomników, jak pisze Norwid (symbolem takim był dla niego krzyż), a ich „istota w natchnieniu jest sztukmistrza”<sup>34</sup>. Myśl o jedności tkwiącej u źródła wszelkich wspólnot, niezależnie od ich geograficznej i społecznej odmienności, związana jest z wiarą w potencję twórczą drzemiącą w człowieku. Dlatego w *Milczeniu* Norwid wspominać będzie „umysłowe wyroby wieków” jako substancję ulegającą nieustannej przemianie, która zachodzi w rytmie przemilczeń i wygłosów. W tej właśnie dyspozycji ludzkiego umysłu Ilona Woronow dostrzegła gwarancję pokrewieństw między pierwowzorami, zwracając uwagę, że rozum jest tu rozumiany jako miejsce, w którym się one „objawiają, spotykają i łączą”<sup>35</sup>. *Album Orbis* urzeczywistnia ten zarysowany także w *Sztuce w obliczu dziejów* koncept wspólnoty sztuki, która wyłania się ze zdolności ludzkiego umysłu do „znaczenia, symbolizowania, założenia”<sup>36</sup>, wymykając się tradycyjnym ujęciom problemu romantycznej korespondencji sztuk.

## *Album Orbis* jako opowieść o dziejach

Dwa pierwsze tomy *Album Orbis* Norwida przechowywane są w Bibliotece Narodowej w Warszawie, trzeci – w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie<sup>1</sup>. Materiał wypełniający dzieło zbierany był przez autora od lat czterdziestych do osiemdziesiątych XIX wieku, ale wykrystalizowanie się pomysłu na album można datować na lata siedemdziesiąte, kiedy to Norwid napisał dwa listy, wysłane w lipcu 1872 roku do Bronisława Zaleskiego:

„W zamian przyszło mi na myśl, że z korzyścią przezierałbyś mój zbiór motywów, obejmujący od początku cały przebieg cywilizacji świata – nie wszystko rysowane moją ręką, bo i niepodobna! – ale są tam i inkunabuły, np. jedna rycina Padewskiego Uniwersytetu, jak był za Zamoyskich i Kochanowskich – akwaforta Zamku Warszawskiego i Kolumny Zygmunta, kiedy na niej Król Jan list do Królowej pisany spod Wiednia kazał publikować etc. etc. – tudzież moje drogie studia fizjonomiki historycznej typów z natury implikowane. Jest to długiej pracy i zachodów wolumin, którego się nikomu nie pokazuje (jak mówię, że nikomu, to Tobie i komu za miłe uznasz) – Ale to jest wolumin, który uważnie i czasem ze szkłem przewracać godzi się. Z KORZYŚCIĄ WIEDZIAŁBYŚ to – przywiózłbym Ci i odwiózł sam”<sup>2</sup>.

„Jeśli przypadkiem (ale przypadkiem) zdarzyłoby ci się pokazywać mój *Album Orbis w szkicu*, to jest to mój portfel artystyczny, której naturze idealnej i zasłyszałbyś te słowa w tej mierze to tam tyle papieru białego jest, że ołówkiem napisać możesz i można”<sup>3</sup>.

Oba cytowane tutaj listy, wyznaczają podstawowy obszar kilku zagadnień związanych z badaniem tego wyjątkowo konceptualnego, jak na drugą połowę XIX stulecia, dzieła<sup>4</sup>. Pierwsza z tych kwestii wymaga pytania o tytuł albumu, o czas powstania, a także o jego związek z datowanym na lata osiemdziesiąte XIX wieku *Milczeniem*. Druga ujawnia kłopotliwy „zbiór motywów”, złożony ze szkiców Norwida i jego notatek, ale przede wszystkim z gotowych ilustracji pochodzących z innych źródeł – wycinków prasowych i fragmentów innych książek. Trzecie wreszcie, obejmujące „od początku cały przebieg cywilizacji świata”, umiejscawia album pośród innych koncepcji historiozoficznych i historiograficznych, które wywarły wpływ na kształt świadomości dziejowej XIX wieku i samego Norwida. Stąd wyłania się interesujące napięcie

*Album Orbis [I]***Karta 2 verso:**

Notatka Norwida:

Historia: legenda – epopeja – historia – anegdota\* – rewolucja.

\* Anegdota zwłaszcza zasłużonego człowieka, który nigdy profilu swego nie widział – nareszcie medal etc.<sup>1</sup>

**Karta 3 recto:**

Notatka Norwida:

Przeszłość nie jest tylko mnemonicznie, nie jest tylko odpominaniem zapomnianego (\*...) *Diis Manibus* dlatego został, że \*ciąg cało-ludzkościowy zaczął się †.

Starożytny świat taką całością był, że wzięwszy jeden onego dogmat (np. *Diis Manibus*), można cały tok dziejów przebiec i obejrzyć – ale, że on takim zupełnie był, to ani do takowej historyczności nie upoważnia, ani się takową świat ten starożytny tłumaczy i przedstawia<sup>2</sup>. Trzeba na-przód mieć pojęcie – przeszłości<sup>3</sup>.

Myślę, że o Jerozalemie, Rzymie, Atenach i nawet Babilonie ukształcony i żywy umysł nie może mieć bez-osobistego pojęcia.

Co my znamy Epoką kwitnięcia ludu jakiego? – np. czasy Peryklesa lub Cyncerona – to jest, kiedy proporcje składowe ciała społecznego są w dodatniej względem siebie harmonii, kiedy lud najzdolniejszy, plebs (a który zwiemy ludem prostym), odpowiada masą legend tradycyjnych masie światła na górze spólcześnie wyrobionego, i kiedy przeto bierne, będąc spóldziałaniem naturalnym czynnego, żadnej bierności nie ma... jest funkcjonującym organizmem.

<sup>1</sup> Gomulicki podaje w komentarzu do tej notatki: „Pierwszy znany zapis słynnej historiozoficznej formuły Norwida, której obszerny i zilustrowany konkretnymi przykładami wykład znajduje się w *Milczeniu* III (PWsz VI, 242–248)”. W: PWsz XI, s. 519. Gomulicki zauważa też, że równoczesną refleksję znajdujemy w *Notatkach etno-filologicznych*.

<sup>2</sup> *Diis Manibus* – jedna z najczęstszych inskrypcji spotykanych na nagrobkach starożytnych (skrót DM), oznaczająca dedykację dla duchów podziemi.

<sup>3</sup> Nawiązanie do tej formuły znajduje się w AO II, k. 28 r.

Legenda × Epopeja = Historii.

\*... \*... \*... \*... .

**Karta 3 verso:**

Notatka Norwida:

Ateny tak samo mają starożytne wyrocznie, jak Rzym Księgi Sybilijskie, i w Prytane chowają wieszczów<sup>4</sup>.

**Karta 4 recto:**

Rycina przedstawiająca wyrocznie w Delfach, podpisana: „Das Orakel zu Delphi” (Conrad? Hoff jun. Del)<sup>5</sup>.

Notatka Norwida:

Ateńczyk nie rozpoczyna przedmowy bez westchnienia do dobrej fortuny: „Bogini tak zaleca” (*vel*: „to jest z ducha rzeczony”).

Inwokacje na początku rzeczy. Epos<sup>6</sup>.

„Aby górę wziął Rzym, należy zniżyć wody jeziora Albańskiego, nie roz-pierchając ich wszelako w morze” – Kapłan etruski<sup>7</sup>.

W dziewiątym roku blokady Wej<sup>8</sup> przez Camilla F[uriosa]<sup>9</sup> kopia kana-ły i rozprowadzają wodę po Kampanii.

<sup>4</sup> Prytane – prytaneum, czyli ratusz, w którym w Atenach przechowywano święty ogień. Z czasem stał się on domem dla zasłużonych starców, w którym mieli oni zagwarantowane dożywotnie utrzymanie na koszt państwa. O dożywotni pobyt w Prytane prosił Sokrates.

<sup>5</sup> Świątynia delficka Apollina usytuowana była w Delfach, u stóp Parnasu. Wspomina o niej już Homer. Świątynia znana była w starożytności z powodu znajdującej się w niej wyroczni, w której spotkać można było siedzącą na trójnogu Pytię, słyszącą z niejednoznacznych odpowiedzi. Pytania kierowano do Pytii za pośrednictwem kapłanów.

<sup>6</sup> W *Milczeniu* Norwid pisze o tym, że pierwotną formą tworzenia jest poezja, która trwa w pierwszej z wymienionych przez niego epok – LEGENDZIE; drugą epoką z kolei jest EPOPEJA.

<sup>7</sup> Słowa Pytii skierowane do Marcusa Camillus Furiusa. Zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 537: „W rzymie haruspikami (haruspices, etymologia niejasna) będą jeszcze w erze cesarstwa przeważnie Etruskowie. Według drobniejszych przepisów wróżyli oni z wnętrzości zwierząt ofiarnych oraz oczyszczali miejsca rażone piorunem, czyli napiętnowane gniewem boskich mocy”.

<sup>8</sup> Jedno z najpotężniejszych miast etruskich, z którego pochodzi słynna rzeźba Apolla z Wej autorstwa artysty etruskiego – Vulca.

<sup>9</sup> Furius Camillus Marcus, wielki wódz rzymski. Zasłynął walkami z Etruskami (zdobył m.in. wspomniane wcześniej miasto etruskie, Weje, ok. 369 roku p.n.e.). Weje



~~Weje = isola Farnese<sup>10</sup> Lukumona etruskiego<sup>11</sup>, najbliższa Rzymu w południe.~~

~~To Trybunowie<sup>12</sup>, tak jak na Monte Sacro, radzą stanowczo Rzym opuścić i do Wej ustąpić: „Signifer! Statue signum, hic optime manebimus”<sup>213</sup>.~~

#### Karta 4 verso:

Notatka Norwida:

Kobieta

Syryjska Astrarte<sup>14</sup>

Idolatria kobiety.

zostały zburzone przez wielkiego wodza (co stało się początkiem ekspansji rzymskiej w Etrurii) po dziewięciu latach oblężenia. Wódz wysłał pytanie do wyroczni delfickiej, do Pytii, która nakazała mu spuścić wodę z Jeziora Albańskiego. Weje zdobyte zostały dzięki wydrążonemu pod miastem tunelowi, prowadzącemu do świątyni Junony, której wizerunek wódz przeniósł do Rzymu. Marcus Camillus Furius został wygnany po oskarżeniu go o przywłaszczenie sobie zagrabionego majątku. Podczas najazdu Galów był dyktatorem (387 p.n.e.), pokonał wrogów i odbudował Rzym, za co nazwano go „drugim założycielem miasta”. Cyprian Norwid przybrał imię Kamila na cześć tego wielkiego wodza etruskiego.

<sup>10</sup> Isola Farnese – średniowieczna wioska niedaleko Rzymu.

<sup>11</sup> Lukumon – król etruski, później przybrał imię Tarkwiniusz Starszy (Lucius Tarquinius Priscus), w latach 617 p.n.e. – 578 p.n.e. był władcą Rzymu. Pochodził z miasta Tarkwinie. Norwidowi zależy na podkreśleniu etruskiego pochodzenia władcy, który rozpoczął odwadnianie terenu, gdzie później stało Forum Romanum. Tarkwiniusz pojawia się tu również jako ten, który wysłał poselstwo do wyroczni w Delfach, po tym jak ujrzał węży ześlizgującego się z drewnianej kolumny. Wyrocznia przepowiedziała synom Tarkwiniusza, którzy zostali wysłani przez ojca do Delf, że władzę w Rzymie obejmie ten z nich, który po powrocie pierwszy ucałuje swoją matkę. Wraz z synami Tarkwiniusza do Delf pojechał Lucjusz Juniusz Brutus. On pierwszy, rozumiejąc, że chodzi o Rzym, pocałował ziemię po powrocie do miasta. Został pierwszym konsulem po wypędzeniu Tarkwiniuszów.

<sup>12</sup> Trybunowie – urzędnicy w Republice Rzymskiej, powoływani od 494 roku p.n.e., którzy zajmowali się przede wszystkim ochroną najniższych warstw społecznych w państwie. Stopniowo zakres ich władzy się poszerzył, tak że mogli oni oddziaływać na wszystkich urzędników w państwie oprócz dyktatora i cenzorów. Mogli też wetować uchwały senatu, jeśli uznali je za szkodliwe dla obywateli państwa rzymskiego.

<sup>13</sup> Cytat z dzieła opisującego dzieje Rzymu, *Ab urbe condita libri* (polski tytuł: *Dzieje Rzymu od założenia miasta*) Tytusa Liwiusza (Liv. 5, 55, 1). Są to słowa Marcusa Camillus Furiusa, które wypowiedział po pokonaniu Galów: „Chorąży! Tu wbij chorągiew, tu najlepiej jest zostać”. W: T. Liwiusz, *Dzieje Rzymu od założenia miasta ksiąg I-V*, przeł. A. Kościółek, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 337.

<sup>14</sup> Astrarte (właśc. Astarte) – fenicka bogini płodności, miłości i wojny, utożsamiana przez Greków z Afrodytą; kult tej bogini pojawiał się też u Izraelitów, co prowadziło do gniewu Jahwe. Nosila ona znamiona obu płci.



Karta 4 recto

Tejże niższość według Mojżesza, albowiem stała się przyczyną grzechu – i przeciw onejże syryjskiej idolatrii.

(podobno, że Amor i Psyche<sup>15</sup> = zgaszonemu światłu w misteriach bezindywidualnej miłości<sup>16</sup> – podobno do dziś u Druzów<sup>17</sup> – i na Kaukazie.

#### Karta 5 recto:

Rysunek Norwida przedstawiający Orfeusza, podpisana: „Orfeus – z Herkulanum (lustrzane pismo greckie Ορφεύς)”<sup>18</sup>. Sygn. „C. Norwid”<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Mityczna opowieść o Amorze i Psyche, która za namową siostr, nie usłuchawszy Amora, zapragnęła nocą zobaczyć jego twarz. Niestety kropla oliwy z lampy oświetlającej twarz Amora przebudziła kochankę, który musiał opuścić ukochaną. Dopiero Zeus zlitował się nad kochankami i załagodził gniew zazdrosnej Afrodyty, podając Psyche puchar ambrozji, co uczyniło ją nieśmiertelną i pozwoliło pozostać na wieczność z Amorem.

<sup>16</sup> Zob. przypis 18.

<sup>17</sup> Druzowie (inaczej darazyci) grupa religijna, początkowo zamieszkująca tereny Syrii (od 1017 roku), założona przez Muhammadema ibn Isma illa ad-Darazi i Hamza ibn Ali Ahmada. Jest to wyznanie muzułmańskie z wpływami chrześcijaństwa i gnozy, które uważane było za ruch heretycki. Opisywani w dziele Gérarda de Nerval *Podróż na Wschód* jako ci, którzy porównywani byli do pitagorejczyków, do esejczyków, do gnostyków. Jak pisze Nerval: „zdaje się, że templariusze, różokrzyżowcy i wolnomularze współcześni wiele od nich zapożyczyli”. W: G. de Nerval, *Podróż na Wschód*, tłum. J. Dmochowska, wybór i przedmowa M. Czerwiński, Warszawa 1967, s. 247. Ponieważ w tej części książki znajdują się również cytaty z francuskiej edycji dzieła Nerval, w przypisie pojawia się zawsze polskie bądź francuskie oznaczenie tytułu, co oznacza, że dany cytat pochodzi albo z polskiego, albo z francuskiego wydania.

<sup>18</sup> Orfeusz – syn Kaliope i Apollina, poeta, brał udział w wyprawie argonautów po złote runo; jego gra na lirze poruszała świat zwierząt i roślin; zropaczony po śmierci ukochanej Eurydyki, której nie udało mu się wywieść z Hadesu, nie uznał mianowanego przez Zeusa bogiem olimpijskim Dionizosa i misteriów dionizyjskich. Ten kazał go zabić Menadom, które obcięły mu głowę. Orfeusz uważany jest za tego, który wprowadził misteria dionizyjskie. W *Milczeniu* Norwid pisze, że Orfej jest pierwszym poetą:

„Orfej jest rozszarpanym dlatego, iż światu północnemu przyniósł ewangelię indywidualnej miłości kobiety, czyli promień myśli i życia bardzo późno przez ludzi poznawany, jeżeli nawet u daleko czytelniejszych Semitów dopiero Pieśń nad pieśniami (Salomonową zwana) ewangelię tę podejmą. Pierwej żeni się bardzo stosownie przez zaufanego posłańca lub wiernego sługę, albowiem idzie nie o więcej, jedno aby osoba miała tę gładkość, którą powoduje zdrowie, tudzież aby z zacnego była rodu, z cnotą dziewiczą i z wyglądaną bardzo płodnością macierzyńską. Rzeczy te doświadczony a serdecznie życzliwy służący gdy mógł sam ocenić, nic nie pozostawiało do życzenia”. W: *Milczenie*, PWSz VI, s. 243.

<sup>19</sup> Norwid nie rysuje Orfeusza według fresku z Herkulanum, miasta zniszczonego podczas wybuchu Wezuwiusza wraz z Pompejami w 79 roku, którego ruiny odnale-



Karta 5 recto

**Karta 5 verso:**

Notatka Norwida:

Orfickiego sensu rzeczy<sup>20</sup>:

Sanscrit<sup>21</sup> – zend<sup>22</sup> – gocki<sup>23</sup> – celtycki – litewski – słowiańskie

– Lat [łacina]

– Gr [grecki]

– Dor [dorycki]<sup>24</sup>

Starobabiloński

efeb [Gomulicki podaje, że hebrajski(?)]

Arab [arabski]

Hebr [hebrajski]

Substantivum 1. ale i w siebie sub...[?] litery – .

**Karta 6 recto:**

Akwarelowy szkic Norwida, przedstawiający prawdopodobnie wojownika z czasów wojny trojańskiej. Sygn. „Norwid”.

**Karta 6 verso:**

Wycinek przedstawiający skarby króla Priama z „L'Univers Illustré” 1878, nr 1200, s. 188<sup>25</sup>, podpisany: „Principales antiquités trouvées par le docteur Schliemann à Hissarlik (emplacement présumé de l'ancienne Troie)”.

ziono na początku XVIII wieku, ale według płaskorzeźby attyckiej pochodzącej z ok. 420 roku p.n.e., ze świątyni Zeusa w Olimpii, przedstawiającej Orfeusza, Eurydykę i Hermesa stojących u progu Hadesu.

<sup>20</sup> Orfizm – ruch religijny wywodzący się od Orfeusza, ufundowany na kulcie Dionizosa. Poezję orficką umieszcza Norwid w *Milczeniu* w epoce Legendy, która spełnia się w wezwaniu inwokacji; jest to epoka wyrażająca się w poezji. Orfej uznany jest przez Norwida za pierwszego człowieka poetę.

<sup>21</sup> Sanscrit – sanskryt – język staroindyjski, należy do grupy indoirañskiej, z rodziny języków indoeuropejskich.

<sup>22</sup> Zend – język awestyjski (staroirañski). W języku tym powstała święta księga mazdaizmu, religii plemion medyjsko-perskich. Religia ta dała początek zoroastryzmowi.

<sup>23</sup> Gocki – język wschodniogermański, używany przez Gotów.

<sup>24</sup> Dorycki – jeden z dialektów języka greckiego.

<sup>25</sup> Jest to wycinek z „L'Univers Illustré” z 1878 roku, a nie, jak podaje Gomulicki w komentarzach do tomu, że z ok. 1872 roku. Wzgórze Hisarlik, na którym usytuowana była Troja, znajduje się obecnie na terenie Turcji. Pierwsze badania Troi przeprowadzał w tym miejscu w latach 1871–1894 Heinrich Schliemann z asystentem Wilhelmem Dopfeldem. Ustalili, że na wzgórzu znajdują się pozostałości dzie-



Karta 6 verso



**Karta 6 verso:**

Pod wycinkiem prasowym z poprzedniej karty artykuł *Les fouilles du dr Schliemann*<sup>26</sup>.

**Karta 7 recto:**

Przedstawienie postaci z wazy czerwono-figurowej, trzymającej kantharos<sup>27</sup> i misę; obok rysunek Norwida przedstawiający starożytnego greckiego wojownika – trębacza.

**Karta 8 recto:**

Szytych przedstawiający lirę grecką. Obok wizerunek Homera w profilu i wieńcu laurowym, obwiedziony niebieską kredką przez Norwida; podpis: „Homeros. Ex Fulvio Ursino”. Poniżej przedstawienie skrzydlatej postaci z napisem „Kavos”<sup>28</sup>.

**Karta 9 recto:**

Rysunek tuszem Norwida, przedstawiający scenę bitwy z udziałem trzech greckich wojowników – być może obu Ajaksów. Zob. karta 10 recto.

**Karta 10 recto:**

Rysunek Norwida przedstawiający Atenę i Hermesa. Obok szkic ukazujący dwie okrągłe gemmy z wizerunkiem Ateny i Hermesa<sup>29</sup>.

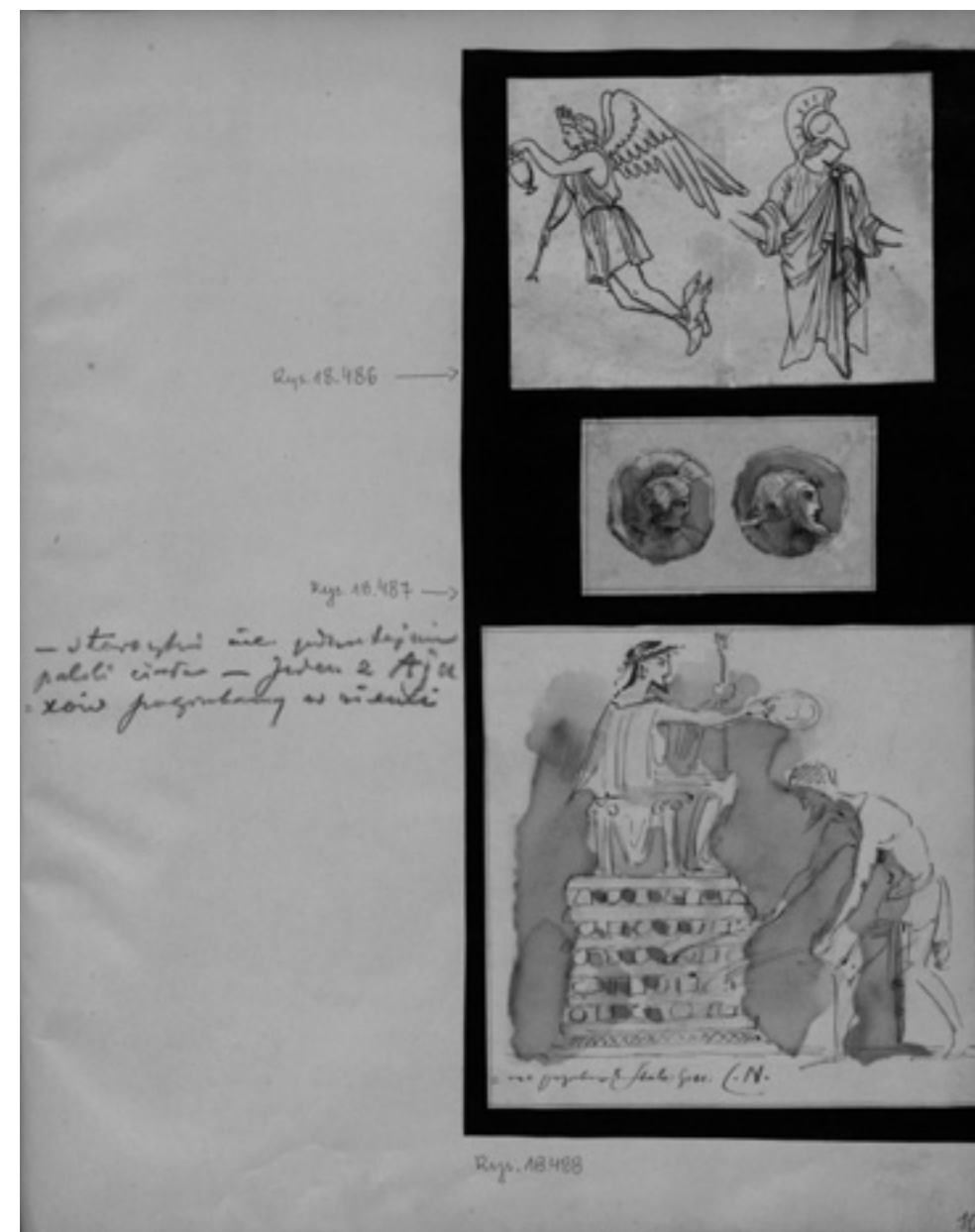
więciu miast zakładanych w tym samym miejscu. W 1872 roku Schliemann znalazł skarb króla Priama w Troi. Ilustracja przedstawia znalezione przez archeologa skarby króla Priama. Piotr Chlebowski podaje, podobnie jak Gomulicki, że to wycinek z „niezidentyfikowanego czasopisma francuskiego”. Zob. tegoż, *Romantyczna silva rerum...*, dz. cyt., s. 380.

<sup>26</sup> Fragment artykułu o wyprawie Schliemanna i odnalezieniu skarbu króla Priama w Troi, autorstwa Ernesta Herbauta.

<sup>27</sup> Kantharos, a nie kantheros, jak podaje Gomulicki, to rodzaj naczynia greckiego służącego do picia (in. kantaros), ulubione naczynie Dionizosa; rycina przedstawia wzór pochodzący z greckiej wazy czerwono-figurowej.

<sup>28</sup> Kavos (Kawos) – skaliste zbocze (plaża) położone w Grecji na wyspie Korfu, opisywane w *Iliadzie* przez Homera. Jedno z najstarszych greckich miejsc kultu. Jest to przerys rysunku z wazy greckiej, przedstawiającego najprawdopodobniej uhonorowanie największego z poetów.

<sup>29</sup> Hermes – jeden z dwunastu bogów olimpijskich, jego atrybutami są: kaduceusz, czapka i buty ze skrzydłami. Hermes odprowadzał zmarłych do Hadesu. Syn Zeusa i Mai (tytanki), brat Ateny, bogini mądrości i sztuki, która najczęściej przedstawiana była z włócznią i hełmem.



Karta 10 recto

Napis Norwida pod szkicem przedstawiającym wazę z Luwru z postacią Krezusa:

Z waz pogrobowych italo-greckich<sup>30</sup>, sygn. „C.N.”.

Obok notatka:

Starożytni nie jednostajnie palili ciała. Jeden z Ajaxów pogrzebany w ziemi<sup>31</sup>.

#### Karta 11 recto:

Rysunek Norwida przedstawiający postać kobiecą, amforę i hełm + (?). Poniżej rysunek głowy męskiej (prawdopodobnie maski), obok wojownik grecki z tarczą.

#### Karta 12 recto:

Wycinek z tomu: F.Ch. Pouqueville, *L'Univers. Grèce*, Paris 1835, pl. 89, przedstawiający greckie instrumenty muzyczne: lirę, gitarę, trigonon (mała harfa). Postać kobieca pochodzi z dzieła *Antiquités d'Herculanum* autorstwa Tommaso Piroli, t. I, Paris 1804, karta XX<sup>32</sup>.

Obok szkice Norwida: głowa męska i uzbrojenie greckie.

Pd spodem szkic miasta.

#### Karta 13 recto:

Szkic przedstawiający greckich wojowników, sygn. „C.N.”.

#### Karta 14 recto:

Wycinek z tomu: F.Ch. Pouqueville, *L'Univers. Grèce*, Paris 1835, pl. 95. Przedstawia gonitwy: pieszą, konną, z pochodniami i na rydwanie.

<sup>30</sup> Przerysowany rysunek z greckiej wazy attyckiej czerwono-figurowej, przechowywanej w Luwrze w Paryżu, przedstawiający Krezusa, ostatniego króla Lydii (Azja Mniejsza). Krezus przegrał wielką wojnę z Persami, po tym jak źle zinterpretował przepowiednię wyroczni delfickiej, która odpowiedziała mu, że rozpoczynając wojnę z królem Cyrusem Wielkim, zniszczy wielkie państwo, co oznaczało zniszczenie jego własnego państwa. Piotr Chlebowski opisuje ten rysunek jako „podpalenie stosu ze zwłokami władcy”. W: tegoż, dz. cyt., s. 380.

<sup>31</sup> Ajaksowie – bohaterowie *Iliady* Homera. Ajaks mniejszy, syn Oileusa, przemocą uprowadził Kasandrę. Karą za obcowanie z Kasandrą stała się śmierć w morzu w drodze powrotnej z Troi. Ajaks większy, syn Telamona, zginął po sporze z Odyseuszem o oręż Achillesa; sądowi przewodziła Atena.

<sup>32</sup> Ilustracja jest podpisana jako „Instruments de Musique” (instrumenty muzyczne). Piotr Chlebowski nie podaje źródła tej ilustracji ani jej związku z dziełem Tommaso Pirolego. W: tegoż, dz. cyt., s. 381.

Poniżej antyczne łoże z ornamentami, pochodzące z tej samej publikacji, pl. 106<sup>33</sup>.

#### Karta 15 recto:

Szkic Norwida przedstawiający hełmy antyczne.

Poniżej wycinek z tomu: F.Ch. Pouqueville, *L'Univers. Grèce*, Paris 1835, pl. 93. Przedstawia nakrycia głowy, buty, sakwę i klucz<sup>34</sup>.

U góry, pod rysunkiem z hełmami, podklejony rysunek Norwida przedstawiający uciętą postać kobiecą.

#### Karta 16 recto:

Szkic Norwida przedstawiający głowy kobiece, sygn. „C. Norwid 1853”; obok kobieta grająca na lirze – rysunek przerysowany z „Magasin pittoresque” 1881, A49, strona tytułowa. Jest to fragment kompozycji alegorycznej Poussina<sup>35</sup>.

#### Karta 17 recto:

Rysunek sygnowany: „C. Norwid 1863”.

Rysunek przedstawiający podwójną hermę. Jest to prawdopodobnie podwójna herma Dionizosa<sup>36</sup>.

#### Karta 18 recto:

Rysunek antycznej głowy – zapewne przedstawienie Heraklesa<sup>37</sup>. Sygn. „C. Norwid 1868”.

<sup>33</sup> Podpis pod ilustracją w języku francuskim i niemieckim: „1. Course à Pied 2. à Cheval 3. avec Flambeaux 4. en Char”. Piotr Chlebowski nie podaje źródła żadnej z tych ilustracji. W: tegoż, dz. cyt., s. 381.

<sup>34</sup> Ilustracja podpisana jest jako „Costumes et objets diversés”. Piotr Chlebowski nie podaje źródła tej ilustracji. W: tegoż, dz. cyt., s. 381.

<sup>35</sup> Gomulicki podaje, że rysunek ten był reprodukowany w Programie Teatru Narodowego: C. Norwid, *Kleopatra*, w. 1967, k. 21. Piotr Chlebowski nie podaje źródła tej ilustracji ani jej związku z obrazem Poussina. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 381.

<sup>36</sup> Piotr Chlebowski podaje, że jest to „podobna rzeźby przedstawiającej dwie głowy męskie (lub jedną męską i jedną kobiecą) zrosnięte tyłem: brodacza z młodzieńca (v. młodą kobietę) – tzw. dwugłowa herma”. W: tamże.

<sup>37</sup> Herakles na głowie nosił łeb, a na ciele skórę lwa nemejskiego, którego wcześniej sam zabił. Było to pierwsze z dwunastu zadań, jakie miał wykonać. Piotr Chlebowski podaje, że to „antyczna głowa kobieca w kunsztownym przybraniu – tygrysię skóry”. W: tamże.

Rycina przedstawiająca Amazonkę na koniu, z włócznią. Jest to Amazonka z Herkulanum<sup>38</sup>.

**Karta 19 recto:**

Rysunek przedstawiający Satyra<sup>39</sup>. Sygn. „C. Norwid 1868”.

**Karta 20 recto:**

Rysunek przedstawiający głowę chłopca, sygn. „C. Norwid 1868”.

Wycinek przedstawiający rzeźbę antyczną – tzw. Niobida<sup>40</sup>.

**Karta 20 verso:**

Notatka Norwida:

Dzisiejszy caraquer [z] (karo:oki)<sup>41</sup> jest ostatnim złamkiem osoby Pana, wielkiego, uniwersalnego, którego Azja płacze. Caraqueuz<sup>42</sup> tylko w święta religijne muzułmańskie grywany.

Durvech: ubogi (komunizm)<sup>43</sup>.

Kto niegodny zmartwychwstać w formie człowieka, wchodzi we zwierzęta zbliżone do niego skłonnościami. Indyjsko-muzułmańskie – stąd psy etc.

<sup>38</sup> Dziewiątą pracą Heraklesa było zdobycie przepaski Hippolity, królowej Amazonek. W jednej z wersji opowieści zakochana Hippolita sama oddała Herkulesowi swój pas. Amazonki uwierzyły jednak w opowieść Hery o tym, że Herkules chciał oddać pas córce Eurysteusa, i zaatakowały go, a w walce zginęła sama Hippolita. Piotr Chlebowski podaje, że to „starożytny wojownik”. W: tamże.

<sup>39</sup> Prawdopodobnie rysunek według *Sylena* z Luwru, rzeźba pochodząca z II wieku, przypuszczalnie powstała według *Pijanego Satyra* Praksytelesa. Piotr Chlebowski nie podaje źródła szkicu. W: tamże.

<sup>40</sup> Rzeźba hellenistyczna przedstawiająca Niobida osłaniającego się przed strzałą, przełom IV i III wieku p.n.e., Azja Mniejsza, Galeria Uffizi we Florencji.

<sup>41</sup> Nerval podaje, że *cara-gueuz* oznacza *yeux noirs*, czyli czarne oczy.

<sup>42</sup> Caraqueuz – Nerval podaje, że *karaqoz* (polskie tłumaczenie) „występuje tylko w czasie świąt religijnych; jest to mit, symbol o najpoważniejszym znaczeniu; widowisko, o którym mowa, miało się składać po prostu z krótkich scenek komicznych, odegranych przez mężczyzn; można to porównać jedynie z naszymi szaradami salonowymi. Widowisko ma jedynie na celu dostarczenie gościom miłej rozrywki aż do końca wieczoru, podczas gdy nowożeńcy wraz z rodzicami udają się do skrzydła domu przeznaczonego wyłącznie do użytku kobiet”. Zob. G. de Nerval, *Podróż na Wschód*, dz. cyt., s. 22.

<sup>43</sup> Durvech – inaczej derwisze, muzułmańska sekta „komunistów”, opisywana przez Gérarda de Nerval w *Podróży na Wschód* jako „najbardziej liberalni muzułmanie”. W dziele Nerval pojawia się również informacja, że *durvesz* znaczy ubogi. Zob. tamże, s. 383.



Karta 16 recto