

AGATA PIETRZAK

„Robiłem czasem aqua forti...”. O rzekomych unikatowych grafikach Norwida

W Zakładzie Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej (ZZI BN) przechowywana jest akwaforta przedstawiająca Ewę podającą Adamowi owoc figowca, dotąd niesłusznie uznawana za dzieło Cypriana Norwida (ryc. 1)¹. Rycina jest reprodukcją kompozycji Rafaela Santi z fresku *Grzech pierworodny* – drugiego z czterech malowideł ilustrujących historię Adama i Ewy dekorujących sklepienie drugiego przęsła Watykańskich Loggii². Odbitka ryciny jest obcięta niemal po krawędzi ramki wyznaczającej kadr biblijnej sceny. Odcisk płyty jest niewidoczny, z pierwotnych napisów zachowały się zaś jedynie sygnatury. Po lewej stronie pod ramką umieszczone jest oznaczenie autora pierwowzoru: *Raff. Urb. inv.*, po prawej oznaczenie rytownika: *N.C. inc.* Odbitka pochodzi z Archiwum Zenona Przesmyckiego, które trafiło do zbiorów Biblioteki Narodowej tuż

1 ZZI BN nr inw. G.22189. Odbitka obcięta, wymiary kompozycji w ramce: 12,1 × 13,9 cm, z napisami: 12,4 × 13,9 cm – <http://polona.pl/item/391401/0/> [dostęp: 12.11.2015].

2 Warto wspomnieć, że współczesne wyniki badań nad skomplikowaną kwestią autorstwa dekoracji watykańskich krużganków różnią się znacząco od stanu wiedzy dostępnej w czasach współczesnych Norwidowi. Nicole Dacos ustaliła, że fresk *Grzech pierworodny* wykonali według wstępnej koncepcji Rafaela jego uczniowie – Pellegrino da Modena i Tommaso Vincidor, por.: N. Dacos, *Rafaël w Watykanie*, tłum. J. Sosnowska, Kraków 2009, s. 10, 143, tabl. 104.

po zakończeniu II wojny światowej. Najprawdopodobniej właśnie proveniencja stała się powodem znaczącej omyłki w przeprowadzonej w roku 1986 przez dr Hannę Widacką atrybucji ryciny³. Sugerując się pochodzeniem odbitki i monogramem rytownika, badaczka uznała akwafortę za pracę graficzną samego Norwida, odbitkę zaś za unikatowy egzemplarz dzieła.

Pobieżna analiza stylistyczna ryciny nasuwa szereg wątpliwości co do ustalonego przez Hannę Widacką autorstwa. Badaczka sama zresztą zwróciła uwagę na „czysto reprodukcyjny, konturowy” charakter tej pracy, nie wyciągnęła jednak z tego stwierdzenia dalszych wniosków. Rzeczywiście kompozycja ta nosi wszelkie cechy typowych dziewiętnastowiecznych grafik reprodukcyjnych. Jest w związku



RYC. 1 Odbitka akwaforty ze zbiorów Zenona Przesmyckiego; ZZI BN, nr inw. G.22189 – <http://polona.pl/item/391401/0/>

³ H. Widacka, *Grafika Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 1985–1986, t. 3–4, s. 157 (tekst ten ukazał się również w nieco zmienionej formie jako: H. Widacka, *Nieznany Norwid: grafika*, Warszawa 1996).

z tym tak znacząco daleka, tak inna od indywidualnego stylu pozostałych rycin autora *Promethidiona*, że odrębność ta zmusza do zastanowienia. Stylistyka autor- skich prac graficznych Norwida doskonale koresponduje bowiem ze stylem jego prac rysunkowych, zarówno jeśli chodzi o modelunek postaci, charakterystyczne ułożenie dłoni, typ fizjonomii, jak i złożony program ideowy o rozbudowanej i niejednoznacznej symbolice. Poza jednym wyjątkiem, o którym będzie mowa dalej, ryciny Norwida są dziełami oryginalnymi, nigdy nie bywają dosłownymi naśladownictwami obcych wzorów kompozycyjnych. Można tu wskazać chociażby grafiki *Nie było dla nich miejsca w gospodzie*, *Dialog umarłych*, *Modlitwa dziecka*, *Echo ruin*, *Scherzo* czy *Solo*⁴.

Warto również nadmienić, że Juliusz Wiktor Gomulicki, dobrze znający zawartość archiwum Przesmyckiego i zbiory norwidowskie Biblioteki Narodowej, nie włączył omawianej ryciny do graficznego *oeuvre* artysty⁵, co dodatkowo motywuje do starannego przeanalizowania kwestii jej autorstwa. Rycina nie była też wymieniana ani reprodukowana w antologiach prac plastycznych Norwida, zarówno tych przygotowywanych przez Przesmyckiego, jak i wydanych już po wojnie w opracowaniu Janiny Ruszczykówny⁶. Nie została również pokazana na pierwszej monograficznej wystawie artysty w roku 1946⁷.

Zasadniczym elementem, który stawia pod znakiem zapytania słuszność tezy Hanny Widackiej, iż mamy do czynienia z dziełem Norwida, jest widoczna na rycinie sygnatura rytownika: „N.C. inc.”. Cyprian Norwid dość często sygnował swoje prace monogramem, zawsze jednak używał ogólnie przyjętego szyku inicjałów „C.N.”, a nigdy „N.C.”. Zapis sygnatury na rycinie sugeruje zatem, iż jej autora należy szukać raczej wśród artystów, których nazwiska zaczynają się na literę C. Idąc tym oczywistym tropem, po przeprowadzeniu żmudnych kwerend i poszukiwań udało się ustalić prawidłową atrybucję akwaforty, a także odnaleźć i pozyskać do zbiorów BN jej kompletny egzemplarz (ryc. 2).

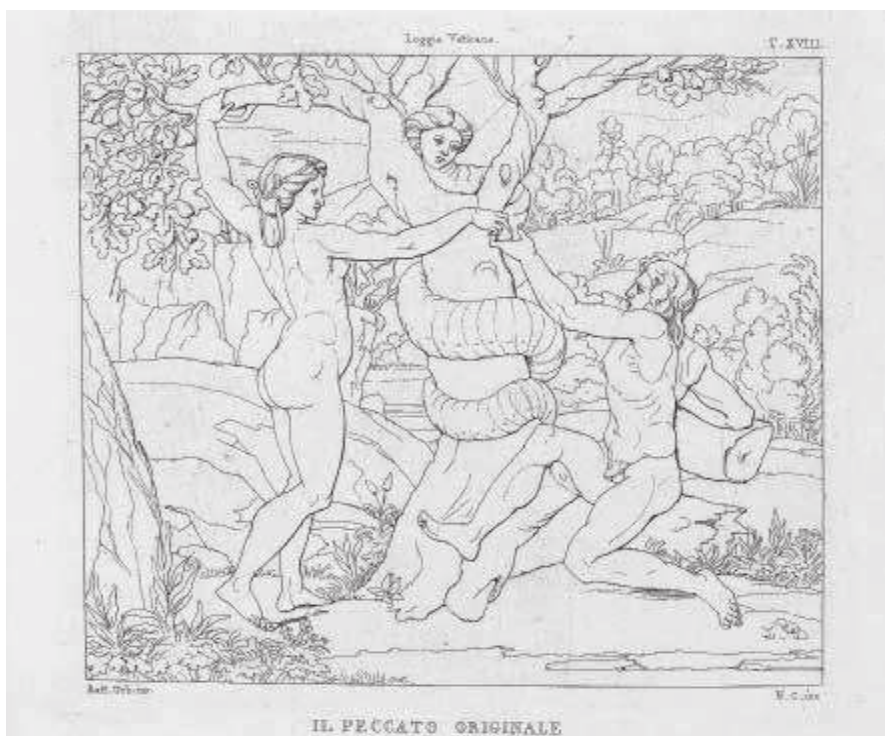
4 Odbitki ze zbiorów ZZI BN, dostępne w wersjach cyfrowych na stronie polona.pl: *Il n'y avait point de logement pour eux dans l'hôtellerie* [i.e. hôtellerie], nr inw. G.4405 – <http://polona.pl/item/391226/0/>; *Dialogue des morts, Rembrandt Phidias*, nr inw. G.4412 – <http://polona.pl/item/391289/0/>; *On n'allume point une chandelle pour la mettre sous un boisseau*, nr inw. G.4408 – <http://polona.pl/item/391286/0/>; *L'Écho des Ruines*, nr inw. G.4418 – <http://polona.pl/item/391330/0/>; *Scherzo*, nr inw. G.4422 – <http://polona.pl/item/391358/0/>; *Solo*, nr inw. G.4421 – <http://polona.pl/item/391365/0/> [12.11.2015].

5 Rycina *Grzech pierworodny* nie została odnotowana w opracowaniach J. W. Gomulickiego rejestrujących w porządku chronologicznym wszystkie znane prace artystyczne Norwida: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 11, Warszawa 1976 [dalej: PWSz.] oraz *Cyprian Norwid: przewodnik po życiu i twórczości*, Warszawa 1976.

6 *Cypryana Norwida antologia artystyczna*, Warszawa 1933; *Rysunki i grafika C. K. Norwida*, Kraków 1946; *Rysunki i grafika K. C. [!] Norwida*, Warszawa 1946; *Rysunki i grafika Norwida*, Kraków 1947.

7 *Cyprian Norwid. Wystawa w 125 rocznicę urodzin. Katalog*, Warszawa 1946.

Autorem ryciny jest bez wątpienia włoski malarz Nicola Consòni (1814–1884)⁸. Ten zapomniany artysta nie pozostawił po sobie zbyt wielu oryginalnych prac. Wśród współczesnych był znany głównie jako „konserwator” dzieł wielkich mistrzów. Próbował inwentaryzować i rekonstruować zniszczone już mocno w owym czasie freski Rafaela i Perugina w kościele San Severo. W latach 1866–1867 otrzymał zlecenie wykonania dekoracji loggii Piusa IX w Watykanie. To najbardziej ambitne dzieło w karierze artysty miało niejako stanowić kontynuację malowideł wykonanych przez Rafaela i jego uczniów. Wzorując się na wielkim



RYC. 2 N. Consòni według Rafaela Santi, *Il peccato originale*, 1841, akwaforta, tablica XVIII w albumie *Raccolta delle opere di Raffaello*; ZZI BN, nr inw. A.7081 – <https://polona.pl/item/41985191/34/>

⁸ L. Barroero, *Consòni, Nicola*, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 28, Roma 1983 – www.treccani.it/enciclopedia/nicola-consòni_%28Dizionario-Biografico%29/ [12.11.2015]. Consòni urodzony w 1814 roku w Ceprano Romano, zmarł w 1884 roku w Rzymie. Studiował w akademii sztuk pięknych w Perugii oraz w Rzymie. Pracował przy dekoracji wielu rzymskich kościołów i budynków. Według jego projektu wykonano mozaiki zdobiące elewację Bazyliki św. Pawła za Murami. Jest również autorem dwóch malowideł wewnątrz tego kościoła. Uczestniczył m.in. w zdobieniu palazzo Torlonia przy piazza Venezia.

mistrz, Consòni stworzył wówczas własną bottegę. Sam wykonał 24 sceny ilustrujące Mękę Chrystusa, całości projektu dopełnili zaś jego współpracownicy – Alessandro Mantovani, malując groteski oraz Pietro Galli, tworząc dekoracje stiukowe. Omawiana grafika ze sceną zerwania zakazanego owocu powstała właśnie w związku zainteresowaniem Consòniego twórczością Rafała. Pochodzi ona z obszernego cyklu 50 akwafort reprodukujących dzieła Mistrza z Urbino, opublikowanych w roku 1841 w formie albumu *Raccolta delle opere di Raffaello*⁹. Wymiary kompozycji *Grzech pierworodny* w tej publikacji pokrywają



RYC. 3 C. Norwid, *Studium postaci Ewy z fresku Rafała „Grzech pierworodny”*, ca 1860, atrament – pióro, ołówek, 12,1 × 8,8 cm; ZZI BN, nr inw. R.768 – <http://polona.pl/item/396396/0/>

się z wymiarami odbitki pochodzącej ze zbiorów Przesmyckiego. Identyczne jest również położenie sygnatur. Odbitka z albumu nosi dodatkowo tytuł: *Il peccato originale*, nadtytuł: *Loggie Vaticane* oraz oznaczenie numeru tablicy: *T. XVIII*. Porównanie wszelkich szczegółów daje pewność, iż są to dwa egzemplarze tej samej kompozycji graficznej.

Trzeba też wspomnieć o innej pracy Norwida związanej ze wspomnianą akwafortą Consòniego. Chodzi o niewielki rysunek przedstawiający postać Ewy ujętej w pozie znanej z kompozycji Rafała (ryc. 3). W swoim artykule¹⁰ Widacka

⁹ *Raccolta delle opere di Raffaello*, disegnate e incise da Niccola Consòni, Roma 1841, ZZI BN nr inw. A.7081.

¹⁰ H. Widacka, *Grafika Cypriana Norwida*, s. 157, il. 3.

uznała go za rysunek przygotowawczy do wspomnianej ryciny. Wobec przeprowadzenia właściwej atrybucji grafiki należy stwierdzić, że w istocie rzeczy rysunek jest szkicem inspirowanym bezpośrednio przez akwafortę *Il peccato originale*, której odbitka należała do Norwida i stanowiła część jego artystycznego warsztatu. Znamy wiele rysunków (i grafik) Norwida ukazujących motywy zaczerpnięte z obrazów Rafaela i Michała Anioła, ale też Ribery, Rembrandta czy Le Sueure'a. Odbitka graficzna akwaforty Consòniego, którą Sztukmistrz zachował w swoim archiwum, była mu z pewnością przydatna do studiów nad modelem uniwersalnego piękna, rodzajem kanonu mającego swoje korzenie w antyku, którego przebłyków Norwid poszukiwał na wszystkich etapach rozwoju cywilizacji. Zwłaszcza sztuka Rafaela i innych mistrzów renesansu stanowiła doskonałe, w pojęciu autora *Quidam*, zespolenie ideału klasycznego piękna i idei chrześcijaństwa¹¹. Wiadomym jest, iż Norwid lubował się w zbieraniu i wykorzystywaniu w swoich albumach wycinków z czasopism i rycin. Najlepszym przykładem tego specyficznego systemu pracy artystycznej są trzy woluminy *Album Orbis*, których charakterystykę przedstawił Piotr Chlebowski¹². Tomy te wypełnione są nie tylko oryginalnymi rysunkami Norwida, lecz także wycinkami prasowymi, reprodukcjami, grafikami lub fotografiami często pokrytymi notatkami lub podkolorowanymi przez niego. W liście do Józefa Bogdana Zaleskiego Norwid określał ten swój „portfel artystyczny” jako: „zbiór motywów, obejmujący od początku cały przebieg cywilizacji świata – nie wszystko rysowane moją ręką, bo i niepodobna!”¹³. W przechowywanej w Zakładzie Zbiorów Ikonograficznych części Archiwum Norwidowskiego Przesmyckiego, obok odbitki akwaforty Consòniego, zachowało się kilkadziesiąt innych rycin pochodzących z różnych wydawnictw albumowych i czasopism, które służyły Sztukmistrzowi jako materiał warsztatowy, rezerwuar motywów eksplorowanych i przeobrażanych zgodnie z własnym zamysłem. Doskonałe *exemplum* stanowi szkic anatomiczny (ryc. 5)

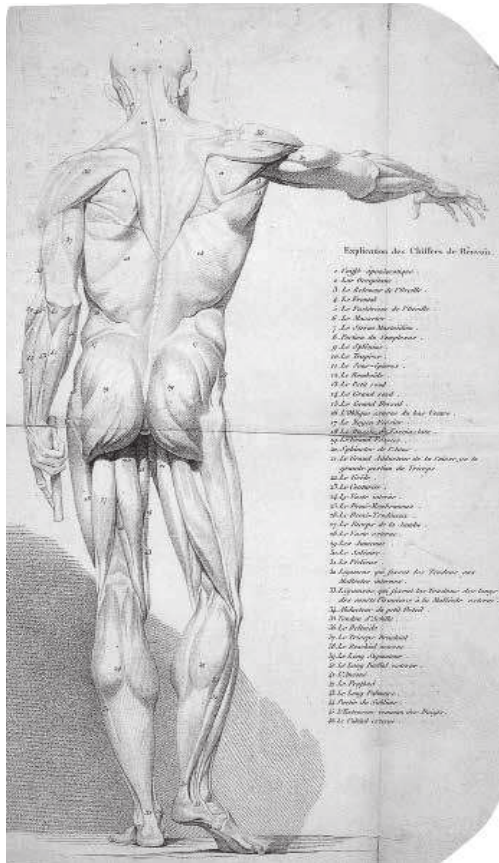
11 „U sztukmistrzów greckich – kontemplacja formalna do najwyższego, niezaprzeczenie, stopnia doszła – Rafael wszakże i inni naczelnicy artyści chrześcijańscy nie tylko wyrównali onym formalnym ideałom, ale nawet najlegalniej je przewyższyli. Sztuka starożytna nigdy się nie podniosła do ideału Familii-Swiętej, gdzie w warunkach najuboższych przedstawieni: Dziecię-Bóg, Dziewica-Matka, Starzec-Anioł. Lubo nie poniża się przeto, ani zatracza tego, co na polu formalnym starożytni pracownicy zdobyli, i miło jest zaiste wspomnieć, że na grobie Beato-Angelico da Fiesole, najwięcej chrześcijańskiego malarza, jakiego znamy, słusznie położone jest: 'Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles, sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam' etc.” wyjaśnił Norwid w przypisie do poematu *Quidam*, PWSz., t. 3, s. 185. O stałej obecności antycznych motywów i symboliki w sztuce chrześcijańskiej Norwid pisał także w *Una piccolissima osservazione al Illustré Autore del „Magnificat delle arti”*, PWSz., t. 6, s. 395–397.

12 P. Chlebowski, *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”*, Lublin 2009.

13 List do J. B. Zaleskiego z lipca 1872, PWSz., t. 9, s. 513.

wykonany przez Norwida na podstawie litografii (ryc. 4), którą posiadał w swoich zbiorach.

Rysunek ten nie jest reprodukcją, wiernym odtworzeniem kształtów. Norwid nigdy nie kopiował cudzych prac, lecz twórczo je interpretował. Podmalowana akwarelą postać powstała w efekcie szczegółowej analizy budowy ludzkiego ciała, układu mięśni, przeprowadzonej na podstawie utrwalonego na litografii schematu dokumentującego stan ówczesnej wiedzy naukowej. Spostrzeżenia poczynione w trakcie takich analiz warsztatowych Norwid utrwalał



RYC. 4 Autor niezany, *Układ mięśniowy człowieka*, ca 1850, litografia, 52,2 × 28,8 cm; ZZI BN, nr inw. G.22248 – <http://polona.pl/item/5582278/0/>



RYC. 5 C. Norwid, *Studium anatomiczne mięśni człowieka*, ca 1860, ołówek, kredka, akwarela, 23,1 × 8,2 cm; ZZI BN, nr inw. R.623 – <http://polona.pl/item/391860/0/>

w formie swoistych plastycznych notatek¹⁴, nazywanych owymi „karteczkami, złamkami” i „narzucającymi się szkicami”¹⁵. Inny rysunek – *Studium aktu męskiego tyłem* (ryc. 6) – to próbka takiej właśnie drobnej realizacji plastycznej, rejestrującej w bardziej swobodnej, kreatywnej formie kolejny etap refleksji artysty nad tą samą ludzką sylwetką. Na tego typu przykładach, zachowanych jako część artystycznego atelier, można śledzić bieg myśli Norwida. W jego spuściźnie plastycznej wiele jest podobnych studiów ludzi i zwierząt. Przyglądając się im, stwierdzamy, że anatomia ciała, jej odzwierciedlenie w motoryce ruchu i wyrazie gestu, interesowały Sztukmistrza szczególnie. Przywołany wcześniej rysunek *Studium postaci Ewy z fresku Rafaela „Grzech pierworodny”* jest również dobrą ilustracją tego typu dociekań i zarazem próbą odgadnięcia warsztatowych tajemnic dawnego arcydzieła. Z tego typu „złamek” Norwid



RYC. 6 C. Norwid, *Studium aktu męskiego tyłem*, tusz-pióro, kredka, ca 1860, 8,5 × 6,2 cm; ZZI BN, nr inw. R.647 – <http://polona.pl/item/391943/0/>

¹⁴ Niektóre z nich są wręcz oznaczone notatką „pamiętać”, zob. dwa rysunkowe szkice *Studia rąk*, ZZI BN nr inw. R.660 – <http://polona.pl/item/391998/0/> i ZZI BN nr inw. R.661 – <http://polona.pl/item/392000/0/> [12.11.2015].

¹⁵ Określenia własne Norwida z *Albumu ofiarowanego Teodorowi Jełowickiemu w 1874 r.*, k. 3r., ZZI BN nr inw. AFR.1593 – <http://polona.pl/item/361719/0/> [12.11.2015].

konstruował swoje dzieła, zlepiając w nową całość rozmaite wizualne zapożyczenia, zawsze przy tym czyniąc ten „alfabet obrazkowy” wyraźnie czytelnym dla widza¹⁶.

W tym miejscu wypada zasygnalizować kolejny nasuwający się problem badawczy. Jak wspomniano, oprócz akwaforty *Grzech pierworodny* znana jest zaledwie jedna tylko rycina, której autorstwo przypisywane jest Norwidowi, a która posiada jednoznacznie reprodukcyjny charakter. Przedstawia ona postać Marii Magdaleny klęczącej u stóp martwego Chrystusa. Właściwie jest to fragment graficznej reprodukcji obrazu Andrèa del Sarto (1486–1530) *Pietà*, przechowywanego w Galleria Palatina we Florencji. Rycina wklejona jest do *Albumu Berlińskiego* i znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (porównaj ryc. 7)¹⁷. Odbitka sąsiaduje z adnotacją naniesioną obcą



RYC. 7 Pochodząca ze zbiorów Przesmyckiego fotografia ryciny *Święta Maria Magdalena* z *Albumu Berlińskiego* Norwida; ZZI BN, nr nw. F.336 – <http://polona.pl/item/5843680/O/>

¹⁶ Określenie „alfabet obrazkowy” pochodzi z artykułu Jerzego Wolffa *Dwie wystawy*, „Głos Plastyków” 1947, nr 12, s. 82. Spostrzeżenia na temat kompilatorskiego charakteru prac plastycznych Norwida rozwinęła w swoim artykule Anna Borowiec, *Grafik-montażysta. O pracach graficznych Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 2009–2010, t. 27–28, s. 193–222.

¹⁷ MNW nr inw. Rys.Pol.1843/69.

(nie Norwida) ręką: „z sztychu Norwida wyróżnięta Magdalena”. Na podstawie tej notatki J. W. Gomulicki uznał pracę za dzieło Norwida¹⁸. Doświadczenie z błędnym przypisaniem Norwidowi ryciny Consòniego nakazuje i w tym przypadku zachowanie ostrożności. Rycina *Święta Maria Magdalena* jest stylistycznie równie odległa od pozostałych dzieł graficznych Norwida, jak *Grzech pierworodny*. Notatka na karcie albumu nie musi zaś dotyczyć autorstwa sztychu. Może również oznaczać, iż grafika, z której „wyrznięto” postać świętej, po prostu należała do archiwum artystycznego Sztukmistrza lub do jego kolekcji¹⁹. Jak wiadomo, Norwid oprócz własnych prac umieścił w *Albumie Berlińskim* także dwa rysunki innych autorów²⁰. Album ten nie jest więc dziełem homogenicznym. Gomulicki próbował odnaleźć w zachowanej korespondencji Sztukmistrza ślady odnoszące się do tej ryciny. Przypuszczał, że właśnie o tej pracy może być mowa w liście skierowanym do Vincenzo della Bruna (1804–1870), u którego Norwid uczył się warsztatu graficznego. Norwid miał tu jednak na myśli raczej jedną ze swoich oryginalnych prac. Artysta zapewnia swego nauczyciela, iż nie tylko nie porzucił zamiaru wyrytowania kompozycji własnego pomysłu – „mia invenzione”, lecz dokonał w niej zmian, które uczyniły ją bardziej przejrzystą. Warto przytoczyć ten tekst w całości:

Carissimo Signor Della Bruna!²¹

Voglio assicurarlo che non ho cambiato il mio progetto di incidere la mia invenzione.

Io ho principiato di nuovo a disegnarla e cambiato anche qualche cosa per via che sia fatta con tanta pulitezza quanto è possibile.

Suo affettato

Norwid²²

18 PWSz., t. 11, s. 228, 360, il. 207.

19 Norwid posiadał cenne rysunki – Rafaela, Federica Barocciego, Eustache’a Le Sueura, a nawet Leonarda da Vinci. Znalazłszy się w kłopotach finansowych, próbował je spieniężyć lub spłacać nimi zobowiązania (Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, I. Grzeszczak, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, Poznań 2007, t. 1, s. 430–431, t. 2, s. 44, 582, 589, 592–593). Autorstwo jednego z rysunków Rafaela potwierdzone było, według relacji Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej, opinią specjalistów z Luwru, którzy chcieli go zakupić do zbiorów muzeum (A. Krechowiecki, *O Cyprianie Norwidzie. Próba charakterystyki. Przyczynki do obrazu życia i prac poety, na podstawie źródeł rękopiśmiennych*, Lwów 1909, t. 1, s. 217 – www.kpbc.umk.pl/publication/910 [12.11.2015]). Autentyczność rysunku Leonarda budziła na tyle poważne wątpliwości, że do roku 1877 Norwidowi nie udało się go sprzedać (PWSz., t. 10, s. 99–100, 224).

20 E. Chlebowska, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych. Dział 1. Prace zachowane*, t. 1, *Prace w albumach 1*, Lublin 2014, s. 54.

21 List do Vincenzo della Bruna, przed wrześniem 1844, PWSz., t. 11, s. 441.

22 „Drogi Panie Della Bruna! Pragnę zapewnić Pana, że nie zmieniłem zamiaru wyrytowania mego pomysłu. Rozpocząłem rysować go od nowa i zmieniłem także kilka rzeczy w sposób, który uczynił go, na ile to możliwe, najbardziej czytelnym. Oddany Panu Norwid” (przeł. J. Borysiak).

Proweniencja i, przede wszystkim, autorstwo fragmentu ryciny są intrygujące, tym bardziej że św. Maria Magdalena jest w twórczości Norwida postacią dość istotną. Odzwierciedlenie w norwidowskich pismach wątków związanych z historią świętej, nie tylko biblijną, ale również opisaną w apokryfach, analizowali Dariusz Pniewski²³ i Magdalena Kowalska²⁴.

Jednoznacznym potwierdzeniem tezy o innym niż Norwidowe autorstwie sztychu z Marią Magdaleną byłoby oczywiście odnalezienie egzemplarza ryciny według obrazu del Sarto, identycznej jak ta, z której pochodzi wycinek. Dotychczasowe poszukiwania spełzły jednak na niczym. Porównując układ linii na dostępnych reprodukcjach *Pietà di Luco*, udało się jedynie wykluczyć pewne tropy. Można z całą pewnością stwierdzić, że nie mamy do czynienia z fragmentem sztychów Carla Lasinio (1791–1794)²⁵, Carla Ernesta Hessa (1804–1815)²⁶, Pietro Betteliniego (ca 1811)²⁷, Jeana Louisa Charles’a Pauqueta (1819)²⁸, Giuseppe Mari (1837–1842)²⁹ ani rycin wydanych przez fratelli Giachettich (1826–1829)³⁰. Ustalenie pochodzenia wycinka wymaga przeprowadzenia wielu kolejnych kwerend, jest jednak najpewniej tylko kwestią czasu.

Analogicznie jak w dwóch poprzednich przypadkach, wysoce wątpliwe wydaje się przypisywanie Norwidowi autorstwa przechowywanego w zasobach Zakładu Zbiorów Ikonograficznych fragmentu odbitki litograficznej przedstawiającego ptaka ze złamanym skrzydłem (ryc. 8). W cytowanym już artykule Hanny Widackiej z 1986 roku wycinek ten został opatrzony tytułem *Orzeł na skale* i zaliczony

23 D. Pniewski, *Religijne poszukiwania Norwida. Postać Marii Magdaleny jako złożone zjawisko kulturowe wpisane w poemat „Quidam”*, w: *Spotkania w przestrzeni idei – słów – obrazów. Księga pamiątkowa dedykowana prof. dr hab. Zofii Mocarskiej-Tycowej*, red. J. Bielska-Krawczyk, K. Wikliński, S. Kołos, Toruń 2012, s. 27–34.

24 M. Kowalska, *Norwid wobec Prowansji czasów rzymskich*, „*Studia Norwidiana*” 2013, t. 31, s. 41–70.

25 C. Lasinio, *Cristo morto colla Vergine, ed altri Santi*, 1791–1794, akwaforta i rylec, 36,5 × 28 cm – www.artivisive.sns.it/stampeditraduzione/schedaStampa.php?id=41# [12.11.2015].

26 C. E. Hess, *Déposition de croix*, 1804–1815, akwaforta i rylec, 25,3 × 16,5 cm – <http://collection.britishmuseum.org/id/object/PPA249904> [12.11.2015].

27 P. Bettelini według P. Erminiego, *Compianto sul Cristo morto*, po 1811, akwaforta i rylec, 42,4 × 62,4 cm – www.lombardiabenculturali.it/stampe/schede/H0080-03597/ [12.11.2015]. Rycinę tę publikowało niezależnie dwóch wydawców: Luigi Bardi i Nicolo Pagni.

28 J. L. C. Pauquet, *Le Christ au tombeau*, 1819, akwaforta, 47 × 29,5 cm – www.artivisive.sns.it/stampeditraduzione/schedaStampa.php?id=1934# [12.11.2015].

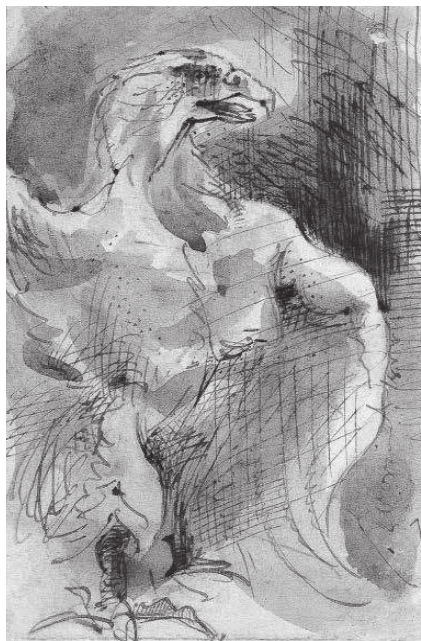
29 G. Mari, *Il deposto di Croce*, 1837–1842, akwaforta i rylec, 35,5 × 27,7 cm – <http://collection.britishmuseum.org/id/object/PPA249905> [12.11.2015].

30 Fratelli Giachetti, *Opere dei Maestri predecessori, contemporanei, e successori di Raffaello XV° e XVI° Secolo*, 1826–1829, akwaforta, 35,3 × 23,2 cm – www.artivisive.sns.it/stampeditraduzione/schedaStampa.php?id=484# [12.11.2015].

w poczet prac graficznych Norwida³¹. Ten podkolorowany akwarelą fragment nierozpoznanej ryciny pochodzi również z archiwum Norwidowskiego nabytego wraz ze zbiorami Zenona Przesmyckiego. Litografia nie nosi na sobie sygnatury autora. Nie ma cech grafiki reprodukcyjnej, może więc być częścią oryginalnej kompozycji. Nie posiada jednak znamion stylu typowego dla autorskich prac graficznych Norwida. Bardziej prawdopodobne jest, iż skrawek ten należał do zasobu zgromadzonych przez Sztukmistrza motywów, niż że mamy tu do czynienia z kolejną unikatową pracą graficzną Norwida. Trudno powiedzieć, czy wycinek ten mógł stać się inspiracją do rysunku *Biały orzeł na skale* (ryc. 9), który Hanna Widacka zestawiała z litografią. Gwoli ścisłości należy bowiem zaznaczyć, że litografia przedstawia raczej sokoła niż orła, o czym świadczy charakterystyczny kształt krótkiego dzioba i jasne, centkowane ubarwienie upierzenia na tułowiu, kontrastujące z ciemnymi piórami na skrzydłach.



RYC. 8 Sokół ze złamanym skrzydłem, litografia kolorowana akwarelą, ca 1850; ZZI BN, nr inw. G. 14449 – <http://polona.pl/item/391376/0/>



RYC. 9 Biały orzeł na skale, tusz-pióro, ołów, akwarela, ca 1860–1869; ZZI BN, nr inw. R. 841 – <http://polona.pl/item/396946/0/>

31 H. Widacka, *Grafika Cypriana Norwida*, s. 166, il. 14.

Ustalenie poprawnej atrybucji *Grzechu pierwородnego* wraz z ewentualnym potwierdzeniem obcego autorstwa akwaforty *Święta Maria Magdalena* wydaje się tym bardziej istotne, że przesuwa na osi czasu najwcześniejsze zachowane realizacje graficzne Norwida z lat 40. XIX wieku w głąb drugiej połowy stulecia. Oznacza to, iż nie znamy przykładów pierwszych prób graficznych Sztukmistrza, o których pisał w liście do Antoniego Zaleskiego w roku 1845: „We Florencji, gdzie różne napotykały mnie przeszkody, robiłem czasem *aqua forti*...”³². Plastyczny dorobek Cypriana Norwida wciąż jeszcze kryje w sobie wiele tajemnic i dostarczając wielu trudności w opracowaniu, wymaga szczególnie rzetelnego badania dzieł pozornie tylko drobnych i błahych.

32 List do Antoniego Zaleskiego, 24–25 lutego 1845 r., PWSz., t. 8, s. 16.

AGATA PIETRZAK

„I sometimes made aqua forti...”. On supposed unique engravings by Norwid

The article discusses the wrong attribution of three engravings to Cyprian Kamil Norwid. The author has determined the actual authorship and origin of *The Original Sin*, an etching previously believed to be a unique copy of an early engraving by Norwid. The engraving *Il peccato originale* was made by the Italian artist Nicola Consòni and published in 1841 in an album entitled *Raccolta delle opere di Raffaello*. The author also discusses doubts as to the attribution of the etching *St Mary Magdalene* glued into the so-called *Berlin Album* as well as of *Eagle on a Rock*, a lithograph. Additionally, the paper reflects on how Norwid used themes from works by old masters as well as from contemporary graphic patterns.