

AGATA PIETRZAK

Katalog prac plastycznych Cypriana Norwida w opracowaniu Edyty Chlebowskiej*

Już w roku 1904 Zenon Przesmycki zastanawiał się na łamach „Chimery”:

Czy nie najlepszym wydawnictwem byłby możebnie wyczerpujący katalog twórczości artystycznej Norwida, opatrzony bardzo suto reprodukcjami najlepszych prac jego ze wszystkich zakresów sztuki plastycznej?¹

Świadom jednak wszelkich trudności, przed którymi stają badacze, pisał w tym samym miejscu:

Działalność artystyczna C. Norwida nieprędko snadź również inwentaryzacji doczeka się wyczerpującej².

Nie mylił się. Mimo trwających dziesięciolecia poszukiwań rozproszonej spuścizny

artystycznej Sztukmistrza, mimo ogromnej pracy badawczej i edytorskiej wykonanej przez samego Miriama i kontynuowanej przez Juliusza Wiktora Gomulickiego, postulat ten przez ponad sto lat pozostawał niezrealizowany. Wyzwanie to podjęto na nowo dopiero w roku 2014. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz Ośrodek Badań nad Twórczością Cypriana Norwida rozpoczęły wydawanie tej jakże oczekiwanej i ważnej dla historyków sztuki i literatury publikacji.

Katalog prac plastycznych Cypriana Norwida autorstwa dr Edyty Chlebowskiej powstał jako praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Lechosława Lameńskiego z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Opublikowany niedawno wolumin oznaczony został jako *Dział pierwszy. Prace zachowane*. Jest to pierwszy z sześciu zamierzonych tomów, gromadzących kompletne plastyczne *oeuvre* autora *Pro-methidiona*. Zawarto w nim opisy prac rysunkowych i graficznych zachowanych w albumach autorskich. Właściwy zrąb katalogu poprzedzony jest *Uwagami wstępnymi*, na które składają się trzy niewielkie ustępy:

* *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych. Dział 1. Prace zachowane*, t. 1, *Prace w albumach 1*, oprac. E. Chlebowska, Lublin 2014, 606 s.

1 Z. Przesmycki, *Z notat i dokumentów o C. Norwidzie*, „Chimera” 1904, t. 8, z. 22/23/24, s. 435–436 – <http://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/288702> [dostęp: 12.11.2015].

2 *Ibidem*, s. 433.

Historyk sztuki w Norwidianum, Charakterystyka spuścizny plastycznej Norwida oraz *Zakres i układ katalogu*.

Pierwszy tekst jest poszerzoną i nieco zmienioną wersją artykułu opublikowanego w zbiorze *Jak czytać Norwida? Postawy badawcze, metody, weryfikacje*, pod red. B. Kuczery-Chachulskiej i J. Trzcionki (Warszawa 2008, s. 195–206). Chlebowska zwięźle prezentuje w nim historię badań nad twórczością plastyczną Norwida, począwszy od kanonicznych prac Zenona Przesmyckiego i opracowań Juliusza Wiktora Gomulickiego, po publikację Aleksandry Melbechowskiej-Luty *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida* (Warszawa 2001). Przegląd uwzględnia również najważniejsze wystawy norwidowskie i ich katalogi oraz wzmiankuje wybór najnowszych artykułów z czasopism (do roku 2012). Brak jednak w tym zestawieniu wielu ważnych i interesujących pozycji, jak choćby analizującej związek między twórczością plastyczną i literacką, klasycznej już pracy Kazimierza Wyki *Norwid: poeta i sztukmistrz*³. Zabrakło też wielu prac nowszych, m.in. charakteryzującego twórczość plastyczną Sztukmistrza na tle jego poglądów estetycznych tekstu dr Agaty Soczyńskiej⁴, artykułu Katarzyny Kuczyńskiej⁵, opracowania Agaty Pietrzak na temat rysunków Norwida ze zbiorów Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej⁶, artykułu Elżbiety Szmit-Naud o historii,

ikonografii i konserwacji obrazu *Jutrznia*⁷, czy tekstu Joachima Śliwy analizującego sztukę Norwida pod kątem związków z kulturą starożytnego Egiptu⁸.

Rozdział *Charakterystyka spuścizny plastycznej Norwida* zawiera bardzo krótkie (liczące zaledwie 7 stron) omówienie najważniejszych publicznych kolekcji prac plastycznych Norwida. Opracowanie ograniczone jest niestety do informacji o miejscach przechowywania zasobów oraz liczebności tworzących je dzieł. Autorka nie dokonała oceny poszczególnych zbiorów pod względem ich wartości historycznej, źródłowej, ikonograficznej czy wreszcie artystycznej. Rozdział nie zawiera również zarysu historii poszczególnych zespołów prac ani wyników badań proveniencyjnych. Powtarzając informacje o właścicielach poszczególnych obiektów, które i tak pojawiają się w części katalogowej, Chlebowska nie uzupełniła ich o bardziej szczegółowe dane dotyczące losów i pochodzenia zbiorów. Zabrakło w tym miejscu również skrótowego choćby omówienia tematyki dzieł składających się na norwidowską spuściznę. A przecież pod tym względem nie jest to *oeuvre* monolityczne. Czytelnik nie dowie się jednak, czy dana spuścizna zawiera przede wszystkim ilustracje dzieł literatury, tematy religijne, portrety, a może pejzaże. Z tekstu nie wynika, czy poszczególne kolekcje różnią się między sobą charakterem, znaczeniem, jakością. Autorka nie pokusiła się o szkicowe choćby zarysowanie rozwoju artystycznego Norwida – plastyka. Do naszkicowania ogólnej linii zmian manieri rysunkowej i malarskiej Sztukmistrza wystarczyłoby „umieszczenie

3 K. Wyka, *Norwid: poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.

4 A. Soczyńska, *Norwid – artysta interdyscyplinarny*, „Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego” 2012, t. 26, s. 273–281 – http://mazowsze.hist.pl/28/Zeszyty_Naukowe_Ostroleckiego_Towarzystwa_Naukowego/980/2012/36020/ [12.11.2015].

5 K. Kuczyńska, *Norwid: kolor i „Tęcza Rafała”*, „Ruch Literacki” 2008, nr 4–5, s. 421–438.

6 A. Pietrzak, *Przyczynek do historii niezachowanej kolekcji Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej (katalog rysunków ze zbiorów Biblioteki Narodowej)*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2012, t. 43, s. 167–217.

7 E. Szmit-Naud, *Obraz olejny „Jutrznia” Cypriana Kamila Norwida: zagadnienia badawcze i konserwatorskie*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2012, z. 43, s. 129–166 – http://dx.doi.org/10.12775/AUNC_ZIK.2012.008 [12.11.2015].

8 J. Śliwa, *Cyprian Kamil Norwid a dziedzictwo starożytnego Egiptu*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1998, t. 36, nr 1–2, s. 181–188.

na osi czasu” wybranych, najważniejszych i datowanych prac, ich wpisanie w życiorys artysty, tak przecież bogaty w wydarzenia odciskające piętno na jego twórczości, poglądach, relacjach z otoczeniem. Nie sposób omawiać spuścizny bez związku z osobistymi przeżyciami autora, jego doświadczeniami zawodowymi, kondycją życiową czy podróżami. Zwłaszcza te ostatnie mają przecież zasadniczy wpływ na każdego twórcę, przynosząc coraz to nowe inspiracje. Czyżby więc studia prowadzone przez Norwida w muzeach i bibliotekach Berlina, Florencji, Rzymu czy Paryża nie pozostawiły żadnych śladów w jego plastycznej spuściznie? Czy nie warto było w tej mini-charakterystyce choćby o tym wspomnieć? Jednak Edyta Chlebowska skupiła się na prostym i bezpiecznym, statystycznym ujęciu tematu. Zamieszczony jako wstęp do kompletnego katalogu *oeuvre* artysty taki tekst rozczarowuje swą enigmatycznością.

Rozdział zatytułowany *Zakres i układ katalogu* stanowi obszerną notę edytorską objaśniającą złożoną koncepcję całego sześciotomowego katalogu oraz przyjęte zasady opisu poszczególnych dzieł. Struktura katalogu jest skomplikowana. Zgromadzone zasoby uporządkowano w pierwszej kolejności według statusu dzieła (zachowane / niezachowane). Drugim kryterium podziału są cechy formalne – prace współprawne w albumach oddzielono od plansz luźnych, przy czym dodatkowo albumy, szkicowniki i sztambuchy podzielono na autorskie i obce. W obrębie plansz luźnych wydzielono zaś dwie grupy – prace datowane i niedatowane. Trzecim zasadniczym wyróżnikiem są techniki wykonania poszczególnych prac. Oddzielne zespoły stanowią rysunki, grafiki, dzieła malarskie oraz rzeźbiarskie. Dodatkowo osobno wyodrębniona zostanie część prac o niepewnej atrybucji, przypisywanych dotąd Norwidowi, lecz budzących pod względem autorstwa uzasadnione wątpliwości. Niestety w zapowiedzi opisującej kształt całości publikacji nie ma mowy o planach wydania zbiorczego indeksu tytułów prac plastycznych

oraz indeksu przedmiotowego zbierającego tematy poszczególnych prac. Opracowanie takich indeksów zwolniłoby użytkownika z konieczności wertowania wszystkich sześciu tomów, by odnaleźć wybraną pracę. Bez zbiorczych indeksów posługiwanie się tak skonstruowanym katalogiem wydaje się bardzo trudne. W celu dotarcia do właściwej pozycji katalogowej w jednej z opasłych ksiąg czytelnik będzie musiał wykazać się szczegółową wiedzą na temat poszukiwanego dzieła. Aby otworzyć właściwy wolumin, trzeba wiedzieć, czy praca jest zachowana, jaką techniką jest wykonana, czy jest to plansza luźna. Jeśli mamy do czynienia z pracą współprawną, to trzeba umieć odróżnić, w jakim typie woluminu się znajduje – w albumie autorskim czy też w sztambuchu. Konieczna jest też wiedza, czy dzieło jest datowane czy nie. Kwestia datowania będzie z pewnością dla wielu czytelników barierą nie do pokonania, ponieważ sygnatury Norwida są najczęściej trudne do odcyfrowania, co powoduje, że ten sam rysunek wymieniany bywa w literaturze przedmiotu pod różnymi datami powstania.

Poszczególne noty katalogowe podzielono na szereg „rubryk” opatrzonych nazwami, czego na ogół unika się w katalogach naukowych. Ten nieco szkolny schemat, podobnie jak nadmierne rozdrobienie informacji, powodują niepotrzebne zwiększanie objętości opisów. Uwagi dotyczące zastosowanego schematu budowy not katalogowych wypada zamieścić w kolejności odpowiadającej strukturze opisów.

Tytuły. Przyjęte zasady podawania tytułów utrudniają szybkie wyszukanie konkretnych kompozycji. Większość prac Norwida nie posiada tytułów nadanych przez artystę lub ujednoliconych i utrwalonych w literaturze przedmiotu. Ta sama praca występuje często pod wieloma różnymi tytułami. Autorka zwróciła na to uwagę, przewidując w notach katalogowych miejsce na wszystkie znane z literatury wersje tytułów każdej z prac. Jednocześnie jednak w niektórych przypadkach sama wprowadziła własne, odmienne od

stosowanych przez innych autorów tytuły, dodatkowo komplikując sytuację. Niestety w indeksie tytułów brak odpowiednich odsyłaaczy. W wyniku tego czytelnik poszukujący np. grafiki znanej mu z opracowania J. W. Gomułickiego⁹ jako *Maria Magdalena u stóp Chrystusa* nie znajdzie tej pozycji w indeksie tytułów pod literą M, ponieważ w katalogu Chlebowskiej praca otrzymała tytuł *Św. Maria Magdalena*, przyjęty za publikacją *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*¹⁰. Podobnie akwarela znana z *Pism wszystkich*¹¹ jako *Głowa młodej dziewczyny* lub z pierwszej wystawy monograficznej Norwida¹² jako *Główka młodej dziewczyny*, w katalogu Chlebowskiej otrzymała tytuł *Popiersie młodej dziewczyny* i figuruje w indeksie tytułów pod literą P.

Czas powstania. Wiele prac Norwida nie jest datowanych lub widniejące na nich daty są nieczytelne. Wobec różnorodności tematycznej, technicznej, stylistycznej dzieł plastycznych Sztukmistrza ich umiejscowienie w czasie pozostaje niewątpliwie jedną z najtrudniejszych do ustalenia kwestii. Niestety również w omawianym *catalogue raisonné* wiele odczytanych dat pozostawia wątpliwości, a w niektórych opisach brak choćby przybliżonej datacji.

Materiał i technika. Wymiary. Opis fizyczny prac ograniczono do niezbędnego minimum określającego technikę wykonania, rodzaj podłoża, jego wymiary i sposób montażu. W przeważającej liczbie przypadków nie podano dokładnej charakterystyki gatunków papieru, nieregularnie pojawiają się ogólne,

potoczne określenia jego ciężaru. Czasem pojawia się informacja o barwie podłoża lub o kolorystyce kompozycji. Z rzadka umieszczane są informacje o znakach wodnych, przy czym nie zawsze odczytano filigran. Część informacji dotyczących techniki (głównie lawowania) trafiła w nieuzasadniony zupełnie sposób do rubryki następnej. Te niekonsekwencje i luki sprawiają wrażenie pewnej dowolności, która nie powinna pojawiać się w katalogu rozumowanym.

Opis, sygnatury, napisy. Umieszczenie w tej rubryce opisu preikonograficznego dzieła, zwłaszcza gdy obok znajduje się ilustracja, nie wydaje się zasadne. Jest to pożądane jedynie w przypadku dzieł niezachowanych i niedostępnych nawet w postaci reprodukcji, gdy znany ze źródeł opis kompozycji jest jedyną informacją o wyglądzie pracy. Skonstruowane przez Chlebowską opisy nie wnoszą właściwie żadnych nowych wartości, nie zawierają identyfikacji osób, miejsc i zdarzeń, a przecież narracyjność i anegdotyczność rysunków Norwida jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech jego dzieła plastycznego. Kluczem do odczytania znaczeń są odautorskie komentarze, tytuły, napisy, daty i adnotacje na rysunkach. Bez nich zrozumienie i interpretacja szkieletów czasem są wręcz niemożliwe. Biorąc pod uwagę ogromne znaczenie wszelkich istniejących na rysunkach adnotacji dla badań nad twórczością plastyczną i historią spuścizny Norwida, należy uznać za mylące umieszczenie w tej rubryce w jednym szeregu zarówno autografów samego Sztukmistrza oraz historycznych napisów, jak i zupełnie współczesnych techniczno-administracyjnych oznaczeń typu paginacje, numery inwentarza, sygnatury. Brak odpowiedniego rozróżnienia rodzaju i wartości napisów powoduje, że czytelnik widzi obok siebie tytuł nadany przez Norwida (pozostawiony przez autorkę bez komentarza), pochodzący od właściciela obiektu napis identyfikujący postać na rysunku (najczęściej, choć nie zawsze określony jako wykonany obcą ręką) oraz współczesną

9 C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki, t. 11, Warszawa 1976, s. 228, 360, il. 207.

10 Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, I. Grzeszczak, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1, Poznań 2007, s. 165.

11 C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 11, s. 373, il. 236.

12 *Cyprian Norwid. Wystawa w 125 rocznicę urodzin. Katalog*, Warszawa 1946, poz. 416.

sygnaturę muzealną (zbędną w tym miejscu, bo powtarzana w rubryce następnej). Dodatkowo jeszcze w tym samym ciągu oznaczeń przytaczany jest zupełnie niepotrzebny i nic nie wnoszący numer spisu z natury prowadzonego w Muzeum Narodowym w Warszawie w roku 1972 (zob. opisy rysunków z *Albumu berlińskiego*). Kuratorzy zbiorów, znający publiczne kolekcje grafik i rysunków, z pewnością orientują się w tych zawiłościach oznaczeń. Jednak czy dla wszystkich czytelników jest tak samo oczywiste, które z tych adnotacji mają znaczenie historyczne?

Miejsce przechowywania. Numer inwentarza. Stworzenie w tym przypadku dwóch oddzielnych „rubryk” i rozdzielenie informacji o numerze inwentarza obiektu od nazwy jego właściciela jest zbędne. Powoduje nadmierną rozwlekłość opisu i niepotrzebne powtarzanie informacji o umiejscowieniu obiektu na karcie albumu i o muzealnych sygnaturach.

Stan zachowania. Jest to kategoria informacji raczej nadmiarowa w tego typu wydawnictwie. Dane te dość szybko się dezaktualizują, choćby dlatego, że nie rozróżniono obiektów, które przeszły konserwację, od tych, w których uszkodzenia nie były naprawiane. Dokonane w tym zakresie oceny są zaś w wielu przypadkach zbyt ogólnikowe, a nieraz dyskusyjne ze względu na niejasne kryteria. Na przykład pociemniały, przybrudzony papier oraz rozdarcie raz są kwalifikowane jako stan dobry, raz jako dość dobry (poz. 204 / VI i 211 VI). Przydatność dla czytelnika tego typu informacji jest dość ograniczona.

Bibliografia. Reprodukcje. Wystawy i katalogi wystaw. Łącząc w jeden blok tematyczny te trzy „rubryki”, można by uniknąć powtarzania tych samych skrótów bibliograficznych bez utraty wartości informacyjnej opisu.

Gromadząc materiał do *Katalogu* Edyta Chlebowska wykonała olbrzymią, czasochłonną i żmudną pracę, wymagającą zarówno systematyczności umożliwiającej zapanowanie nad obszernym materiałem

źródłowym i porównawczym, jak i szerokiej wiedzy i umiejętności analitycznych. Efektem jest opracowanie, które będzie służyć wielu następnym pokoleniom badaczy jako przydatna publikacja. Trzeba jednak zaznaczyć, iż należy z tej publikacji korzystać z pewną dozą ostrożności, poddając krytycznej ocenie zawarte w niej informacje. W katalogu pojawiają się bowiem pewne niekonsekwencje, mankamenty lub brak precyzji. Do niektórych cytowanych adnotacji wkradły się odstępstwa względem oryginału. Mimo przyjętej zasady rozwijania widniejących na rysunkach napisów, nie wszystkie skróty zostały w opisach wyjaśnione. Nieścisłości pojawiają się w wielu tłumaczeniach tytułów i adnotacji (*nota bene* w katalogu naukowym tłumaczenia tych prostych na ogół tekstów są całkowicie zbędne). Na przykład w opisie rysunku *Rzymianin* (poz. 7/1) nierozwinięty pozostał napis SPQR (Senatus Populusque Romanus), bez wątplenia dobrze znany autorce katalogu. W opisie szkicu z zapisem nutowym (poz. 67a/1) adnotacja „Sempre da capo e senza'l fine” została przetłumaczona jako utarty zwrot oznaczający w muzyce „powtórzenie całego utworu od początku do końca”. Jednak wydaje się, że uwaga Norwida jest tu znacznie mocniejsza w swej wymowie: „Zawsze od początku i [tak] bez końca”, co nie pozostaje bez znaczenia dla interpretacji wymowy rysunku. Natomiast w nocie katalogowej *Portretu urzędnika* (poz. 205 VI) adnotacja autora „w ubiorze w którym polecił aby pogrzebiono go” została przytoczona w błędnej formie: „w ubiorze w którym polecił aby go pochowano”.

Niestety w notach katalogowych zabrakło również informacji o autografach Norwida, znajdujących się na kartach sąsiadujących z opisywanym rysunkiem, lecz bezpośrednio do niego odnoszących i mających zasadnicze znaczenie dla interpretacji ikonograficznej. Przykładem może być kompozycja *Człowiek i diabeł* (poz. 195 / V), obok której Norwid umieścił fragment Ewangelii (Mt. 13, 25): „† 25. cum autem dormirent

homines, venit inimicus eius et superseminavit ect. [!] ect. [!] ect. [!]”. Ten urywek *Przypowieści o chwaście* stanowi klucz do właściwego odczytania treści pracy, będąc punktem wyjścia do interesujących interpretacji jej symbolicznej wymowy.

Poprawne przytoczenie wszelkich historycznych inskrypcji występujących na pracach Norwida jest tym ważniejsze, że niestety ilustracje zawarte w katalogu są nienajlepszej jakości technicznej, w wielu przypadkach szczegółły rysunków zacierają się, a napisy są trudne do odczytania. Pojawiają się też drobne błędy techniczne, na przykład ilustracja na stronie 499 przedstawia okładkę *Album Orbis I* wykonaną ze skóry w naturalnym kolorze, nie zaś barwioną, bordową oprawę *Albumu dla Teodora Jełowickiego*.

Na koniec rzecz może najistotniejsza. Z żalem należy zauważyć, że Edyta Chlebowska nie uwzględniła w pracy nad katalogiem postulatów zgłoszonych przez Agnieszkę Salamon-Radecką, dotyczących zasad opisywania Norwidowskich grafik¹³. Autorka *Aneksu do projektowanego katalogu...* słusznie zwracała uwagę, że w opisach rycin Sztukmistrza powinny zostać uwzględnione wszystkie znaczące dla opracowania grafik dane: wielkość nakładu, oznaczenie poszczególnych stanów, indywidualne cechy odbitek (np. kolor farby, tonowanie, przetarcia płyty), znaki kolekcjonerskie, gatunki papieru, itp. Informacji tych niestety zabrakło w katalogu Chlebowskiej. Z opisu akwaforty *Dialog zmarłych* (poz. 192/V) czytelnik nie dowie się niczego o innych egzemplarzach tej ryciny, o historii jej powstania ani o wymowie ideowej. Wskutek niezastosowania ogólnie przyjętych zasad opisu rycin znalazł

13 A. Salamon-Radecka, *Aneks do projektowanego katalogu dzieł plastycznych Cypriana Norwida czyli słów kilka o grafikach ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2014, t. 5, nr 3, s. 67–86 – www.kul.pl/files/1126/RK/rk5-3/05-salamon_radecka_67-87.pdf [12.11.2015].

się także w publikacji znaczący błąd. Opisana pod numerem pozycji 192/V odbitka ze zbiorów Biblioteki Narodowej jest *de facto* odbitką stanu drugiego, o rok późniejszą od pozostałych znanych odbitek. Przy sygnaturze artysty widzimy wyraźnie zmienioną na płycie datę: 1872. Nota katalogowa podaje zaś błędną datę wykonania – 1871, odnoszącą się do odbitek stanu pierwszego.

Poważne wątpliwości budzi także opis akwaforty *Św. Maria Magdalena*, której autorstwo powinno zostać poddane uważnej analizie porównawczej i weryfikacji, o czym można przeczytać w artykule „*Robiłem czasem aqua forti...*”. *O rzekomych unikatowych grafikach Norwida*, zamieszczonym na stronach bieżącego „Rocznika Biblioteki Narodowej”. Wiele poszlak wskazuje na to, iż rycina ta nie jest oryginalną pracą graficzną Norwida, lecz jednym z wycinków zgromadzonych przez artystę w portfelu motywów do wykorzystania.

Podsumowując, koniecznie trzeba zauważyć, iż wszelkie powyższe zastrzeżenia nie dyskwalifikują opracowanego przez dr Edytę Chlebowską katalogu. Autorka wykonała ogromną i wartościową pracę nad zgromadzeniem i opisaniem ponad 2000 prac plastycznych Norwida. Przy tak obszernym materiale niezwykle trudno jest dopracować wszelkie najdrobniejsze szczegóły, więc pewne uchybienia mogą się pojawiać, mimo wyłożonych starań o rzetelne zarówno pod względem naukowym, jak i formalnym przygotowanie publikacji. Jednak wobec faktu, iż wiele spośród cytowanych w katalogu prac jest od dawna dostępnych w internecie – jak choćby około 540 rysunków ze zbiorów Zakładu Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej opublikowanych w 2008 roku w CBN Polona¹⁴ – drukowany katalog powinien być nie tylko spisem rejestrującym zasób prac

14 *Nota bene* informacja o tym źródle nie pojawia się w *Katalogu*, nawet we fragmencie, w którym autorka powołuje się na katalogi dostępne on-line – s. 251.

Norwida – tę funkcję spełniają w dużej części katalogi elektroniczne dostępne on-line – lecz przede wszystkim opracowaniem weryfikującym, porządkującym, systematyzującym zgromadzony materiał, a także zawierającym analizy porównawcze, historyczne i artystyczne. Twórczość plastyczna Cypriana Norwida nie doczekała się dotychczas wyczerpującego opracowania. Próby podejmowane dotąd przez badaczy miały charakter ujęć fragmentarycznych, nie roszczęcych sobie prawa do kompletności. Najobszerniejszą i, jak dotąd, najbardziej wnikliwą próbą analizy artystycznego dorobku Norwida oraz wzajemnych powiązań jego dzieł literackich i plastycznych jest wspomniana już praca Aleksandry Melbechowskiej-Luty. Niestety również to opracowanie, choć niepodważalnie cenne, opiera się na obszernym, lecz niekompletnym materiale źródłowym – omawia i reprodukuje około 340 prac graficznych, rysunkowych, malarskich i rzeźbiarskich Norwida. Również inne opracowanie samej Edyty Chlebowskiej *Norwid. Sztukmistrz nieznany*¹⁵, choć jest próbą całościowego, szerokiego spojrzenia na plastyczną twórczość autora *Promethidiona*, opiera się jedynie na wybranych realizacjach rysunkowych i malarskich. *Katalog prac plastycznych*, gdy ukaże się w całości, będzie więc pierwszą publikacją zawierającą *oeuvre complète* artysty.

Kompletny katalog grafik, rysunków, obrazów i rzeźb Norwida, zarówno tych zachowanych, jak i zaginionych (znanych jedynie z reprodukcji lub pisemnych przekazów), jest opracowaniem niezwykle potrzebnym, wręcz pożądanym przez badaczy twórczości Norwida i jego epoki – historyków, historyków sztuki, literaturoznawców. Celowość przygotowania tej pracy i jej znaczenie nie budzą wątpliwości. Można jedynie zadać pytanie, czy, w dobie technologii informatycznych, nie należałoby publikować tego typu obszernych i złożonych dzieł w formie baz danych

15 E. Chlebowska, *Norwid. Sztukmistrz nieznany*, Lublin 2013.

(katalogów) dostępnych on-line. Doskonałym przykładem tego sprawdzonego już rozwiązania może być choćby katalog dzieł wszystkich Honoré'a Daumiera¹⁶. *Catalogues raisonnés on-line* posiadają znaczącą przewagę nad katalogami drukowanymi. Umożliwiają łatwą, szybką i nieprzerwaną aktualizację informacji i podążanie za wciąż zmieniającym się stanem badań. Mają dużo szerszy zasięg, oferując dostęp do zasobów w każdym czasie i miejscu każdemu, kto jest wyposażony w urządzenie umożliwiające połączenie z internetem. Oferują też rzecz nieocenioną – możliwość powiększania reprodukcji cyfrowych dzieł na ekranie monitora i analizę interesujących czytelnika szczegółów. Opcjonalnie można również przewidzieć wiele narzędzi ułatwiających indywidualną pracę ze zgromadzonym w katalogu materiałem – pobieranie plików, robienie notatek, tworzenie własnych bibliotek, dzielenie się informacjami i komentarzami itp. Tego typu inicjatywy rozwijają się na świecie od wielu lat przy pełnej akceptacji i pod czujnym okiem stojącego na straży standardów jakości w zakresie kompletności i rzetelności informacji naukowej Catalogue Raisonné Scholars Association.

16 The Daumier Register, by Dieter and Lilian Noack – www.daumier.org [12.11.2015].