

EDYTA CHLEBOWSKA

ORCID: 0000-0001-7814-6323

NORWIDA AUTOPORTRET Z GRECKĄ INSKRYPCJĄ

Jesienią 2023 Muzeum Cypriana Norwida podjęło starania o zakup do swoich zbiorów nieznanego rysunku Norwida, znajdującego się od lat 30 ubiegłego stulecia w zbiorach prywatnych (il. 1). Rysunek wykonany został tuszem, piórem, ze śladami wstępnego szkicu ołówkiem, na kremowym prążkowanym papierze o wymiarach 15 x 10 cm. Przedstawia młodego mężczyznę siedzącego w swobodnej pozie, z nogą założoną na nogę, na niskiej tapicerowanej kanapie lub fotelu. Młodzieniec ubrany jest w surdut z kamizelką, luźne spodnie oraz zapinane na guziki obuwie, na szyi ma fantazyjnie zawiązaną chustkę krawatową. Dopełnienie stroju stanowi leżący u jego stóp cylinder. Lewym łokciem mężczyzna wspiera się o siedzisko, a w prawej dłoni opartej o kolano trzyma zapalony papieros. Jego twarz, o regularnych rysach, z niewielkim zarostem oraz łagodnie falującymi włosami sięgającymi poniżej uszu, zwrócona jest w górę, z ust – podobnie jak z papierosa – ulatuje smużka dymu. Przed mężczyzną, na wysokim stojaku stoi zapalona lampa oliwna w antykizującym stylu. Na pierwszym planie po prawej, obok kanapy, rozstawione są na podłodze grube książki opatrzone na grzbietach nazwiskami autorów: „CALDERON”, „DANTE”, „SHAKESPEARE”, „KOCHANOWSKI”. Obok nich teka o dużym formacie wypełniona papierami, związana tasiemkami, z napisem na okładce: „GALIMATIAS” (il. 2) oraz bukiet kwiatów w niskim pękatym wazonie ozdobionym wzorem antycznego meandra. Zza ramienia mężczyzny, po prawej wyłania się sylwetka młodej kobiety, zwróconej tyłem, w obficie udrapowanej szacie, z odsłoniętymi plecami i lewym ramieniem. W górnej partii rysunku, po lewej widnieje napis w języku greckim wpisany ukośnie w górę: „ΗΡΙΑΣΑΝ ΩΣ ΤΕΡΠΙΝΗΝ ΝΑΙΑΔΕΣ ΟΥ / ΘΑΝΑΤΟΣ...”¹.

¹ Dziękuję p. Nikolaosowi Gialleisowi za pomoc w ustaleniu tekstu oraz p. prof. Krzysztofowi Nareckiemu za wskazanie źródła cytatu oraz jego lokalizację w internetowej bazie greckiej

W lewym dolnym rogu, przy krawędzi rysunku sygnatura artysty wpisana drobnym pismem: „w Rzymie 1845 r. CKNorwid”.



Il. 1. C. Norwid, *Autoportret z grecką inskrypcją*, 1845, pióro, tusz, fot. E. Chlebowska.

i łacińskiej epigrafiki: http://www.edr-edr.it/edr_programmi/res_complex_comune.php?do=book&id_nr=EDR127714



Il. 2. C. Norwid, *Autoportret z grecką inskrypcją*, 1845, fragment, fot. E. Chlebowska.

Opisany powyżej szkic stanowi bez wątpienia autoportret, o czym można się bez trudu przekonać zestawiając pracę z innymi portretami własnymi Norwida². Na rzecz takiego zestawienia przemawia już choćby fakt, że zdecydowana większość znanych autoportretów twórcy *Solo* powstała w pierwszej dekadzie po opuszczeniu ojczyzny, pomiędzy rokiem 1843 a 1852. Pierwszy znany wizerunek, stanowiący pamiątkę pobytu we Florencji, naszkicował Norwid w listopadzie 1843 r. „w mieszkaniu swoich przyjaciół Zaleskich”, „niepatrzac w lustro”, o czym nie omieszkał wspomnieć w krótkiej notce zapisanej na odwrocie rysunku³. Była to starannie, a nawet z pewnym trudem, wykreślona podobizna twarzy artysty, ujęta w lewym profilu, zdradzająca spore braki warsztatowe młodego adepta sztuki. Kolejne autoportrety, wśród których pojawiały się zarówno frag-

² Spuściznę autoportretową Norwida omówiłam w książce: „*Ipse ipsum*”. *O autoportretach Cypriana Norwida*, Lublin, 2004.

³ Zob. E. CHLEBOWSKA, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. III, Lublin 2019, s. 172-173, poz. 538 (dalej cyt. Katalog, z oznaczeniem numeru tomu numeracją rzymską: Katalog III, poz. 538).

mentaryczne, jak i całopostaciowe ujęcia, łączy z pierwszym wizerunkiem kame-ralna, rysunkowa forma oraz prezentacja lewego profilu, różni natomiast większa swoboda oraz pewność artystycznego gestu⁴. Swą podobiznę Norwid umieszczał wśród innych rysunków na kartach szkicowników lub na przygodnych kartkach papieru. Dość powiedzieć, że jeden z bardziej reprezentacyjnych autoportretów, ujęty w elegancko kreśloną, dekoracyjną formę *Autoportret rzymski I*, z podkreśloną bródką i fantazyjnie zawiązaną chustką krawatową, powstał na oddartym z większego arkusza nieregularnym skrawku papieru (il. 3)⁵.



Il.3. C. Norwid, *Autoportret rzymski I*, 1847, tusz, pióro, Biblioteka Jagiellońska, fot. Biblioteka Jagiellońska.

⁴ Wyjątek stanowią dwa wizerunki: znany wyłącznie z kopii wykonanej przez Wacława Wejtkę *Autoportret dla Łucji Rautenstrauchowej* (ok. 1844-1845, Katalog VII, poz. 1715) oraz prawdopodobny autoportret z wielopostaciowej kompozycji *Salon Madame Emmy Herwegh* (1849, Katalog III, poz. 603), prezentujący artystę w ujęciu $\frac{3}{4}$ w prawo.

⁵ Katalog III, poz. 572.



Il. 4. C. Norwid, *Autoportret ze skrzyżowanymi rękami*, ok. 1852, zag., fot. Biblioteka Narodowa.

Il. 5. C. Norwid, *Autoportret z cylindrem*, ok. 1852, zag., fot. Biblioteka Narodowa.

Dekadę autoportretowej twórczości zamykają dwa niewielkie szkicowe wizerunki, powstałe ok. 1852 r., wklejone niegdyś do albumu należącego do Konstancji Górskiej: *Autoportret ze skrzyżowanymi rękami* (il. 4) i *Autoportret z cylindrem* (il. 5)⁶. Z późniejszych lat znamy jedynie dwa portrety własne Norwida: symboliczny wizerunek *Ipse ipsum* ze zbiorów J.I. Kraszewskiego datowany na 1857 r.⁷ oraz naszkicowany dwie dekady później *Autoportret z lewą dłonią na piersi*⁸. Istotny punkt odniesienia dla autoportretowej spuścizny Norwida stanowi kilka podobizn fotograficznych oraz dwa portrety olejne pędzla Pantaleona Szyndlera, pochodzące z ostatnich lat życia poety. Wyjątkowo licznie reprezentowane w spuściznie autoportretowej ujęcie profilowe, stanowiło – jak zauważył przed laty Jerzy Sienkiewicz, wybitny znawca dziejów polskiego rysunku – przejaw skłonności do „manierycznej i mnemotechnicznej tendencji do

⁶ Katalog VI, poz. 1614 i 1629.

⁷ Katalog III, poz. 684.

⁸ Katalog IV, poz. 856.

łatwiejszego rysowania – w lewo⁹. Warto przypomnieć, że Norwid nie zdobył pełnego artystycznego wykształcenia, w związku z czym borykał się z problemami związanymi z anatomią, także z perspektywą oraz z kompozycją scen wielofiguranych. Jego twórczość zdominowały drobne rysunki oraz akwarele, przedstawiające głównie pojedyncze sylwetki, popiersia oraz głowy, nierzadko zestawiane swobodnie na kartach szkicowników czy luźnych arkuszach papieru. O ile radził sobie doskonale z odtwarzaniem ludzkich fizjonomii, o tyle znacznie mniej sprawnie przedstawiał inne partie ciała, stąd zauważalna w jego spuściźnie rysunkowej predylekcja do powtarzania pewnych utrwalonych póz i gestów.



Il. 6. C. Norwid, *Autoportret z papierosem i inne szkice*, 1846, tusz, pióro, ołówek, w: C. Norwid, *Album berliński*, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie.

Na kilku autoportretowych podobiznach z lat 40. Norwid przedstawił się z papierosem, by wspomnieć: *Autoportret z papierosem i inne szkice* (il. 6)¹⁰, *Auto-*

⁹ J. SIENKIEWICZ, *Norwid malarz*, w: *Pamięci Norwida*, praca zbiorowa, Warszawa 1946, s. 68.

¹⁰ Katalog I, poz. 174/IV, s. 474, 475.

portret z papierosem (il. 7)¹¹ oraz *Dolce far-niente* (il. 8). Atrybut ten, stanowiący podobnie jak rękawiczki czy cylinder element ówczesnej salonowej mody, towarzyszy młodemu adeptowi sztuki również na interesującym nas rysunku. W tym kontekście warto pracę tę zestawić przede wszystkim z ostatnim z wymienionych szkiców: pochodzącym z ok. 1845-1846 r. i uznawanym obecnie za zaginiony autoportretem *Dolce far-niente*¹². Oba wizerunki, co stanowi rzadkość w autoportretowej spuściźnie twórcy *Solo*, ujęte są w kameralną scenkę rodzajową; na obu Norwid przedstawił się w podobnej, zrelaksowanej pozie, w jednakowym stroju; z obu emanuje atmosfera beztroski i pogody ducha niezmaczonej jeszcze trudami życia i rozczarowaniami, z jakimi już wkrótce przyjdzie mu się mierzyć. Chwila odpoczynku przedstawiona na omawianym rysunku, stanowi jednak – jak się wydaje – nie tyle błogie, „słodkie lenistwo”, któremu młodzieniec oddawał się na zboczu porośniętego roślinnością wzgórza ze szkicu pochodzącego z *Albumiku włoskiego*, co raczej krótką przerwę w lekturze lub innych intelektualnych zajęciach, do których odnoszą się rozłożone na podorędziu książki. Nie bez powodu Norwid zestawił tu dzieła pisarzy, których twórczość szczególnie cenił i którzy stanowili ważny punkt odniesienia dla jego własnej twórczości. Opasłe woluminy nie stanowią jednak, jak się wydaje, wyłącznie wizualnej formy uobecnienia literackich autorytetów. Autor *Italiam, Italiam!* z całą pewnością gromadził w swoim prywatnym księgozborze najchętniej czytane dzieła. Wiele wskazuje na to, że wśród książek, które w połowie lat 40. XIX w. wraz z poetą podróżowały po Europie były wydania dzieł pisarzy przywołanych na autoportrecie. Niektóre zabrał Norwid nawet w swą podróż do Ameryki, czego dowodem odnaleziony przed kilku laty przez Adama Cedrę w Bibliotece Uniwersytetu w Illinois należący do poety egzemplarz *Boskiej komedii* Dantego. Książkę tę Norwid ofiarował w trakcie pobytu w Nowym Jorku jednemu z tamtejszych polskich emigrantów, muzykowi Numie Łepkowskiemu, o czym informuje stosowna dedykacja wpisana na stronie tytułowej dzieła: „N. Łepkowskiemu na pamiątkę 1854 w Ameryce”¹³.

W stronę intelektualnych zainteresowań kieruje nas również napis w języku greckim umieszczony w górnej partii autoportretu, stanowiący wyraz starożytnicznych pasji młodego artysty.

¹¹ Katalog III, poz. 479, s. 48, 49.

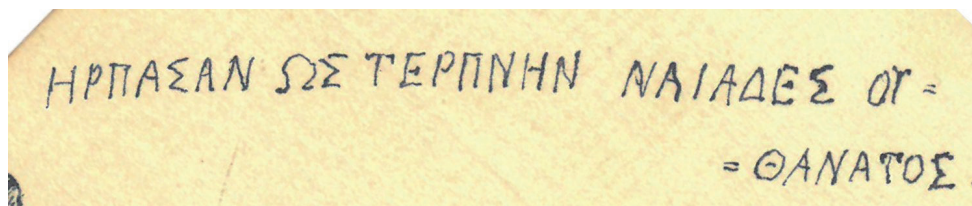
¹² Katalog VI, poz. 1132/VIII, s. 19, 20.

¹³ Zob. A. CEDRO, *Numa Łepkowski i historia nieznannej dedykacji Norwida*, „Studia Norwidiana” 29: 2011, s. 135-156. Norwid posiadał florenckie wydanie *Boskiej komedii* opublikowane w 1844 r., opatrzone komentarzami Paola Costy.



Il. 7. C. Norwid, *Autoportret z papierosem*, ok. 1845, ołówek, Biblioteka Narodowa, fot. Biblioteka Narodowa.

Il. 8. C. Norwid, *Dolce far-niente*, ok. 1845, tusz, pióro, zag., fot. za: C. Norwid, *Pisma zebrane*, t. C, Warszawa 1911, po s. 16..



Il. 9. C. Norwid, *Autoportret z grecką inskrypcją*, 1845, fragment, fot. E. Chlebowska.

Przepisany przez Norwida urywek: „ΗΡΠΑΣΑΝ ΩΣ ΤΕΡΠΝΗΝ ΝΑΙΑΔΕΣ ΟΥ / ΘΑΝΑΤΟΣ...” („Najady porwały sobie ku radości, a nie śmierć”) (il. 9) trudno właściwie zrozumieć bez znajomości tekstu, z którego został zaczerpnięty. Mowa o rozbudowanej inskrypcji nagrobnej pokrywającej marmurową stelę, znajdującą się w zbiorach Muzeów Watykańskich:

Οὐχ ὀσίως ἤρπαξες ὑπὸ [χθόνα],
κοίρανε Πλουτεῦ,

πενταέτη νύμφην πᾶσιν
 ἀγαλλομένην·
 οἷα γὰρ ἀρχόμενον ρόδον εὖ=
 πνοον εἶαρος ὥρη
 ἐξέτεμες ρείζης, πρὶν χρό=
 νον ἐκτελέσει.
 Ἀλλ' ἄγ' Ἀλεξάνδρα καὶ Φίλτατε,
 μηκέτ' ὄδυρμοῖς
 εἰμερτῆ κούρη σπένδετε
 μυρόμενοι·
 εἶχεν γὰρ χάριν, εἶχεν ἐφ' ἠδυ=
 χροοῖσι προσώποις,
 αἰθέρος ὥστε μένειν ἄθα=
 νάτοισι δόμοις.
 Τοῖς πάρος οὖν μύθοις πιστεύ=
 σατε· παῖδα γὰρ ἐσθλὴν
ἦρπασαν ὡς τερπνὴν Να=
ἶδες, οὐ Θάνατος.

..... [vacat]

Τινὴν Ἰατρὴν τῆ ἰδία
 θεραπείᾳ φιλάττη
 μνήμης χάριν.¹⁴

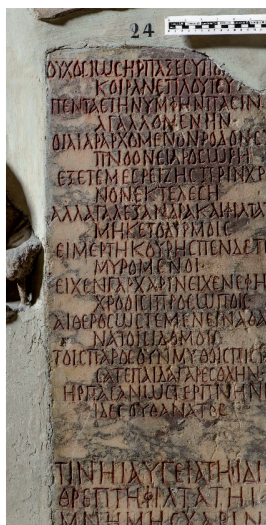
Występnie wprowadziłeś pod ziemię, władco Plutonie,
 Pięcioletnią dziewczynkę, przez wszystkich wystawianą;
 Jakbyś pachnącej róży, co wiosenną porą rozkwita,
 Korzeń podciął, zanim czas swój dopełniła. Wy jednak, Aleksandro i Filtatosie,
 Nie ulewajcie już więcej łez rozpaczy nad córką uroczą,
 Albowiem pełna wdzięku była, pełne go było jej oblicze powabne,
 I dlatego bywa [teraz] w ponadczasowym domostwie Eteru.
 Zaufajcie zatem dawnym opowieściom: to szlachetne dziecię
Najady porwały sobie ku radości, a nie śmierci.

.....

Tinei Hygei, naszej najukochańszej wychowanicy, ku pamięci¹⁵.

¹⁴ Cyt. za: Electronic Archive of Greek and Latin Epigraphy, http://www.edr-edr.it/edr_programmi/res_complex_comune.php?do=book&id_nr=EDR127714 Por. G. KAIBEL, *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, 1878, s. 232, poz. 570; S. MANZELLA, *Index inscriptionum Musei Vaticani. I. Ambulacrum Iulianum sive "Galleria Lapidaria"*, Città del Vaticano 1995, s. 20, 95, 152, il. 10 na s. 166.

¹⁵ Tłum. Andrzej Wypustek, za: A. WYPUSTEK, *Bogowie, herosi i wybrańcy: wizerunek zmarłych w greckich epigramatach nagrobnych epoki hellenistycznej i grecko-rzymskiej*, Wrocław 2011, s. 336, 337.



Il. 10. Stela nagrobna, 251-350 r., Muzea Watykańskie,
fot. za: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.9037.0.0>.



Il. 11. Galleria Lapidaria, Muzea Watykańskie, fot. za: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/galleria-lapidaria/galleria-lapidaria.html>.

Wątpliwe, by źródłem Norwidowskiego cytatu mógł być sam artefakt, czyli marmurowa stela pokryta inskrypcją, datowana na lata 251-350 r. n.e. (il. 10)¹⁶.

¹⁶ <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.9037.0.0>.

Obiekt został odnaleziony w XVIII w. okolicach kościoła p.w. św. Sebastiana w Rzymie, później przeniesiono go do Palazzo Capponi, a następnie wyeksponowano w Galleria Lapidaria, stanowiącej część Museo Chiaramonti wchodzącego w skład Muzeów Watykańskich. Galeria zwana była niegdyś Ambulacrum Iulianum od imienia papieża Juliusza II lub korytarzem Bramantego od nazwiska architekta, który zaprojektował budowlę. Mieści się w południowej loggi łączącej Pallazetto di Belvedere z Pałacem Apostolskim i prezentowana jest w obecnej formie od roku 1807. Uporządkowaniem kolekcji inskrypcji, pomieszczonych na ołtarzach, sarkofagach, cokółach oraz płytach nagrobnych, zajmował się kustosz Biblioteki Watykańskiej epigrafik Luigi Gaetano Marini. Jedna strona korytarza prezentuje inskrypcje pogańskie, druga natomiast – chrześcijańskie¹⁷. Z całą pewnością Norwid zwiedzał Muzea Watykańskie, jednak naiwnością byłoby sądzić, że pośród tablic z inskrypcjami szczerlnie pokrywających ściany galerii (il. 11) jego uwagę zwróciła właśnie ta, po czym skrupulatnie przepisał fragment wypełniającego ją tekstu, by następnie umieścić go na swym autoportrecie. Samo odczytanie wyrytej w kamieniu inskrypcji wymagało niemałej wiedzy z zakresu greckiej paleografii, której Norwid zapewne nie posiadał. Zdecydowanie bardziej prawdopodobna wydaje się teza, że poeta przepisał ten urywek z jakiejś publikacji.

Pokaźne zbiory wypisów z różnych lektur oraz sporządzanych na ich podstawie notatek mieszczą – jak pamiętamy – Norwidowskie notatniki: *Notatki z mitologii*, *Notatki z historii* oraz *Notatnik etno-filologiczny*¹⁸. Z kolei złożony z trzech woluminów *Album Orbis* zawiera kilkaset szkiców i akwarel o charakterze w głównej mierze dokumentacyjnym, stanowiących kopie artefaktów wykonywane przez Norwida na podstawie rycin z różnego typu publikacji: od gazet i czasopism, przez opracowania popularnonaukowe i naukowe, aż po ekskluzywne ilustrowane edycje¹⁹. Lektura notatników daje wgląd w szerokie zainteresowania poety obejmujące literaturę, historię oraz religię antycznej Hellady, także dzieje sztuki greckiej oraz najnowsze odkrycia archeologiczne. Maciej Junkiert podkreślił, że nie odnajdziemy w tych zapykach śladów lektur dzieł starożytnych w językach oryginalnych; autor

¹⁷ Kolekcja liczy 4125 inskrypcji. Wszystkie obiekty udostępnia internetowy katalog Muzeów Watykańskich: <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/en/collezioni/musei/galleria-lapidaria/galleria-lapidaria.html>.

¹⁸ Zob. objaśnienia J.W. Gomulickiego do edycji notatników: PWSz VII, 685-690, 698-700, 706-707.

¹⁹ Ustalenia dotyczące źródeł Norwidowskich odrysów znajdziemy w publikacjach: P. CHLEBOWSKI, *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”*, Lublin 2009; A. BOROWIEC, *„Album Orbis” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza*, Gdańsk 2016; Katalog II.

Promethidiona najczęściej sięgał po tłumaczenia francuskie oraz korzystał z naukowych rozpraw i prac popularyzatorskich.²⁰ Również badania prowadzone nad Norwidowskimi przekładami fragmentów *Odysei* ujawniły, że poeta korzystał wprawdzie w trakcie pracy z oryginału poematu Homera, jednak opierał się głównie na tłumaczeniach francuskich, głównie Jean-Baptiste'a Dugas Montbela oraz Madame Dacier.²¹ Stąd wniosek, że Norwid posługiwał się greką jedynie w ograniczonym zakresie, nie pozwalającym na swobodną lekturę dzieł antycznych. Jeszcze jeden przykład: w 1876 r. jeden ze swoich szkiców artysta podpisał alfabetem greckim: κυπάρισσός νόρβιδ, a zatem zamiast właściwego brzmienia swego imienia w jęz. greckim Κυπριανός użył imienia Cyparissos (Κυπάρισσός, właśc. Κυπάρισσος)²². Rolf Fieguth dostrzegł w tej zmianie nawiązanie do mitologicznego Kyparisa, którego po śmierci Apollina zamienił w wiecznie płaczący cyprys.²³ Sugestia uczonego zdaje się korespondować z symboliczną wymową szkicu, przedstawiającego dryfującą na powierzchni morza lirę porzuconą przez odpływającą w dal łódź żaglową. Nietrudno łączyć tę niepozorną pracę z powstałymi pod koniec lat 60. kompozycjami, poruszającymi problematykę twórczości oraz społecznego i moralnego statusu artysty, takimi jak: *Muzyk niepotrzebny*, *Sprzedawca laurów*, *Sprzedaż Pegaza*. Mimo dostrzeżonych koincydencji trudno rozstrzygnąć, czy zmianę imienia w sygnaturze należy uznać za świadome i celowe działanie rysownika, czy też po prostu wynik pomyłki. W liście do Mieczysława Pawlikowskiego z marca 1859 r. Norwid pisał: „co ja czytam w greckim, to spróbowane jest na całym szeregu marmurów wykopanych i tych, co wykopane będą” (DW XI, 318). Z całą pewnością nie należy tego zdania traktować jako deklaracji, że artysta wczytywał się z uwagą w greckie inskrypcje ryte na marmurowych stelach, kolumnach czy sarkofagach, których dostarczały liczne odkrycia archeologiczne. Stanowi ono raczej wyraz zainteresowania intelektualnym oraz materialnym dziedzictwem starożytnej Grecji, w istotnej mierze przekazanym potomnym za pośrednictwem słów kutyh w kamieniu.

²⁰ M. JUNKIERT, *Grecja i jej historia w twórczości Cypriana Norwida*, Poznań 2012, s. 121. Na kolejnych stronach badacz zestawiał listę najważniejszych opracowań z których Norwid czerpał wiedzę na temat starożytności (s. 122-126).

²¹ Z. SZMYDTOWA, *Norwid jako tłumacz Homera*, w: taż, *W kręgu renesansu i romantyzmu. Studia porównawcze z literatury polskiej i obcej*, wyb. i przedmowa Z. Libera, Warszawa 1979, s. 604; PWSz III, 783; M. JUNKIERT, *Grecja i jej historia w twórczości Cypriana Norwida*, s. 118-121.

²² Katalog IV, poz. 854.

²³ R. FIEGUTH, *Karykaturalność, erotyzm, idealizacja. Kilka uwag o wybranych szkicach i rysunkach Norwida (w luźnym nawiązaniu do „Quidama”)*, w: *Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, pod red. K. Trybusia, W. Ratajczaka, Z. Dambek, Poznań 2008, s. 13.

Wracając do omawianego autoportretu, należy podkreślić, że nie posiadamy żadnych informacji dotyczących wiedzy Norwida na temat umieszczonego na rysunku cytatu. Nie możemy być pewni, czy znał obiekt, z którego pochodzi przytoczony napis, nie wiemy również czy znał cały tekst inskrypcji, czy może tylko większy lub mniejszy jego fragment, z którego tych kilka słów „wykroił”. Mając na uwadze skłonność poety do pogłębiania sensów i multiplikowania znaczeń dostrzegalną nie tylko w literackiej, ale również plastycznej twórczości, można jedynie przypuszczać, że cytat ten znalazł się w obrębie rysunku nie bez przyczyny. W związku z tym wypada poświęcić starożytnej inskrypcji nieco więcej uwagi. Podobnie jak większość epigramów powstających od VI w. przed Chr., jej tekst został zapisany w dystychu elegijnym²⁴. W czasach archaicznych były to głównie krótkie teksty, składające się z jednego lub co najwyżej z kilku wersów, natomiast w epoce hellenistycznej i rzymskiej, zwłaszcza od II w. przed Chr., rozprószyły się dłuższe formy, liczące nawet do 30 wersów²⁵. Interesujący nas epigram należał do nielicznej grupy utworów tego typu, zawierających odniesienia do życia po śmierci. Grecy koncentrowali się głównie na upamiętnianiu doczesnej sławy i chwały zmarłego, zaś motywy eschatologiczne pojawiały się na nagrobkach dopiero od końca V w. przed Chr., a przy tym sporadycznie. W epitafiach i epigramach, jak podkreśla Andrzej Wypustek, dominowała pesymistyczna koncepcja losów zmarłych w zaświatach, a tylko okazjonalnie wyrażano w nich wiarę, że obdarzeni specjalnymi zaletami czy cnotami ludzie radowali się po śmierci życiem wiecznym²⁶. Dla pogańskiej religijności istniało przekonanie, że o życiu pozagrobowym nie wiadomo nic pewnego, jednocześnie żywiono niekiedy nadzieję, że będzie ono przypominało życie bogów i herosów. Podejmowano motywy wznoszenia się zmarłych do gwiazd lub w Eter oraz prezentowano różne formy heroizacji²⁷. Jedną z nich przedstawiały opowieści „na temat przedwczesnie zmarłych (w tym topielców), porwanych przez Nimfy lub (morskie) Nereidy, którzy zyskiwali nieśmiertelność, na wieczność wśród bogiń zamieszkując”²⁸. Nawiązywano w nich do popularnej w kulturze hellenistycznej historii porwania Hylasa przez nimfy: w I-III w. scena ta często zdobiła nagrobki oraz pojawiała

²⁴ Dystych elegijny stanowił kombinację heksametru i pentametru.

²⁵ A. WYPUSTEK, *Bogowie, herosi i wybrańcy*, s. 53.

²⁶ Tamże, s. 89.

²⁷ Tamże, s. 21.

²⁸ Tamże, s. 333, por. J. HANI, *Les Nymphes du Nil*, „L’antiquité classique”, 1974, nr 1, s. 214. Niektórzy badacze sugerują, że przyczyną śmierci pięcioletniej Tinei Hygei również mogło być utożsamienie: R. HUNTER, *Death of a Child. Grief Beyond the Literary?*, w: *Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era*, red. M. Kanellou, I. Petrovic, Ch. Carey, Oxford 2019, s. 146.

się na reliefach tzw. sarkofagów mitologicznych²⁹. Według najbardziej popularnych wersji mitu Hylas cieszył się po porwaniu szczęśliwym życiem: Gajusz Waleriusz Flakkus w dziele *Argonautica* pisał, że młodzieniec zyskał „moc przebywania z rzekami Jupitera i bóstwami nieba”³⁰, natomiast według Apolloniosa z Rodos – poślubił jedną z nimf³¹. W piśmiennictwie funeralnym motyw ten miał z reguły charakter retoryczny, konsolacyjny. Nimfy najczęściej porwały dzieci oraz nastolatków, by dzielić z nimi zaświatowe szczęście. O ile bowiem śmierć osób w podeszłym wieku należała do naturalnego porządku rzeczy, o tyle śmierć w wieku dziecięcym lub młodzieńczym „uznawana była za naruszenie takiego porządku, i Grecy często przypisywali ją interwencji nadziemskich mocy”³². W związku z tym, motyw porwania przez nimfy (najady) w języku potocznym był często używany jako metafora przedwczesnej śmierci. Pięcioletnia Tinea Hygea, wedle inskrypcji umieszczonej na steli, trafiła po śmierci do wiecznej siedziby Eteru, czyli do najwyższych, najczystszych rejonów niebieskich. Idea boskiego Eteru była jednym z obiegowych określeń krainy pośmiertnej szczęśliwości. Ten rodzaj apoteozy zmarłej osoby często pojawia się na greckich nagrobkach, przy czym, jak dowodzi Wypustek, przywołanie tej idei nie musi świadczyć o pogłębionych wierzeniach w życie pozagrobowe, ani też wiązać się z rozwojem kultów misteryjnych czy nowych eschatologicznych idei³³. Odwołując się do tradycyjnych pojęć, Grecy wyrażali metafizyczne nadzieje, a idea wędrówki do Eteru pozostawała w bliskim związku z ideą astralnej nieśmiertelności, czyli apoteozy poprzez utożsamienie zmarłego z gwiazdą. Ludowa pobożność dopuszczała w związku z tym możliwość kontaktu pomiędzy żywymi a zmarłymi, którzy w istocie wcale nie odeszli, skoro aby ich zobaczyć wystarczyło spojrzeć w niebo³⁴. Eschatologiczny horyzont zarysowany w omawianej inskrypcji zdaje się korespondować z wrażliwością oraz zainteresowaniami Norwida, pośród których zagadnienia spraw ostatecznych,

²⁹ A. WYPUSTEK, *Bogowie, herosi i wybrańcy*, s. 336-340.

³⁰ GAJUSZ WALERIUSZ FLAKKUS, *Argonautyki. Książ osiem*, tłum. S. Śnieżewski, Kraków 2004, s. 98.

³¹ APOLLONIOS Z RODOS, *Wyprowa Argonautów po złote runo (Argonautiká)*, tłum. E. Zyburt-Pruchnicka, Wrocław 2012, s. 101.

³² A. WYPUSTEK, *Motyw porwania przez bóstwo w greckich epigramach nagrobnych*, w: *Społeczeństwo i religia w świecie antycznym. Materiały z ogólnopolskiej konferencji naukowej (Toruń, 20-22 września 2007 r.)*, red. S. Olszaniec, P. Wojciechowski, Toruń 2010, s. 110. Badacz zestawia w artykule różne kierunki interpretacji omawianego motywu w literaturze przedmiotu w kontekście recepcji mitów oraz charakteru pogańskiej ludowej pobożności.

³³ A. WYPUSTEK, *Bogowie, herosi i wybrańcy*, s. 181.

³⁴ Tamże, s. 190.

tak w wymiarze zbiorowym jak i indywidualnym, zajmowały niepoślednie miejsce. Chrześcijańska perspektywa refleksji na temat śmierci i zmartwychwstania, oświecała również spojrzenie poety na dzieje cywilizacji sprzed narodzin Chrystusa. Stąd skłonność do „chrystianizacji” wielu antycznych wątków i dostrzegania antycypacji prawd ewangelicznych w postawie i działalności starożytnych mężów. Ostatni gest Sokratesa interpretuje Norwid jako „męczeństwo przecucia”, poświadczające naukę o nieśmiertelności, podobnie śmierć Cycerona stanowi dla niego prefigurację chrześcijańskiego męczeństwa, zapowiadając przyjście Chrystusa³⁵. Zakładając, że poeta znał całą inskrypcję, której krótki fragment przytoczył na swym autoportrecie, można byłoby przypuszczać, że postrzegał ów tekst w świetle prawd wiary chrześcijańskiej i traktował jako błądą zapowiedź zmartwychwstania i życia wiecznego. Takie założenie nie wydaje się jednak słuszne, co postaram się pokrótce uzasadnić.

Pełen tekst poświęconego pięcioletniej Hygei epigramatu już od XVIII w. publikowany był w licznych antologiach starożytnych inskrypcji, by wspomnieć: L.A. Muratori, *Novus thesaurus veterum inscriptionum in praecipuis earumdem collectionibus hactenus praetermissarum* (t. 3, Mediolan 1740, s. 1502 poz. 11); J.G. Hagenbuch, *Epistolae epigraphicae, ad virum illustrem Joannem Buhierium [...]*, 1747, s. 403; *Anthologia Graeca ad Palatini codicis fidem edita* (t. 3, Lipsk 1819, s. 397), Frederic Jacobs, *Delectus epigrammatum graecorum* (1826, s. 296-297), *Sylloge inscriptionum antiquarium graecarum et latinarum*, ed. F. Ossen (Lipsk 1834, s. 423). Trudno jednak spodziewać się, by Norwid wyszukał przywołany na rysunku cytat pośród kilkudziesięciu czy nawet kilkuset antycznych inskrypcji zebranych w jednej z antologii, co więcej – wątpliwe, by poeta w ogóle sięgał do tego typu wydawnictw, nie tylko ze względu na niewystarczający poziom kompetencji językowych, ale również z uwagi na charakter zgromadzonego materiału, który tylko w niewielkiej części cechowały istotne walory literackie. Wydaje się raczej, że twórca *Solo* zapoznał się z tekstem epigramu lub – co bardziej prawdopodobne, zważywszy na wyimkowy, a nade wszystko enigmatyczny charakter przytoczonego na autoportrecie cytatu – tylko z jednym pochodzącym z niego wersem za pośrednictwem publikacji skierowanej do szerszego kręgu odbiorców. Jest pewien trop, który w kontekście zainteresowań Norwida wydaje się szczególnie istotny. Otóż ten sam fragment inskrypcji, który widnieje na autoportrecie, został przytoczony przez Johanna Joachima Winckelmana na kartach najsłynniejszej syntezy dziejów antycznej sztuki: *Geschichte der Kunst des Alterthums (Dzieje sztuki starożytnej)* opublikowanej po raz pierwszy

³⁵ B. WOŁOSZYN, *Norwid ocala. Heroizm, śmierć i zmartwychwstanie w twórczości postromantyka*, Kraków 2008, s. 281.

w 1764 r. w Dreźnie, a następnie w poprawionej i uzupełnionej przez autora wersji w Wiedniu, w roku 1776³⁶. W jednym z rozdziałów poświęconych sztuce Etrusków Winckelmann wspomina o melancholijnym usposobieniu tego ludu, które oddziało między innymi na sposób zdobienia urn pogrzebowych. W opozycji do scen krwawych starć, stanowiących częsty temat dekoracji urn etruskich autor przywołuje rzymskie urny, które „jako że wykonywali je przeważnie Grecy, ozdobione są przyjemniejszymi obrazami: to najczęściej baśniowe opowieści objaśniające żywot ludzki, urokliwe wyobrażenia śmierci, jak śpiący Endymion [...], najady uprowadzające Hylasa, tańce bachantek i wesela [...]”³⁷. Wzmiankę o scenie uprowadzenia Hylasa Winckelmann opatrzył przypisem, w którym czytamy:

[...] Właśnie ten obraz, złożony z wielobarwnych kamyków (zwany *commesso*) znajduje się w Palazzo Albani. Na taką jego treść wskazuje niepublikowana jeszcze nigdzie inskrypcja umieszczona na powierzchni połowy przepiłowanej kolumny w Palazzo Capponi w Rzymie, z której chcę tu przytoczyć wiersz odnoszący się do tego przedstawienia:

ΗΡΙΑΣΑΝ ΩΣ ΤΕΡΠΙΝΗΝ ΝΑΙΑΔΕΣ ΟΥ ΘΑΝΑΤΟΣ

Dulcem hanc rapuerunt Nymphae, non mors³⁸.

Nieścisłość powyższych informacji miała zapewne swoje źródło w niepełnej wiedzy Winckelmanna na temat interesującej nas steli nagrobnej, mylnie określonej przez autora *Dziejów sztuki starożytnej* mianem „przepołowionej kolumny”. Tylko w ten sposób możemy wyjaśnić przyczyny powiązania przytoczonego fragmentu tekstu wprost ze sceną porwania Hylasa, jednego z bohaterów mitu o wyprawie Argonautów po złote runo, przez nimfy, które zauroczone jego urodą wciągnęły młodzieńca do źródła. Jedyne znajomość całej inskrypcji, odnoszącej się do zmarłej Tinei Hygei, pozwala odkryć i zrozumieć faktyczne związki tekstu z mitologicznym motywem, o których była uprzednio mowa. Interpretacja Winckelmanna, który był niekwestionowanym autorytetem w dziedzinie strożytności, a jego monumentalna rozprawa wykreowała obowiązującą przez długie lata „olimpijską” wizję antyku, została powszechnie przyjęta, co znalazło

³⁶ J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Wiedeń 1776, księga III, rozdział I: s. 146, przypis 1. Dzieło Winckelmanna natychmiast po publikacji zyskało ogromny rozgłos i tłumaczone było na inne języki. Najczęściej jako podstawę przyjmowano drugie, uzupełnione wydanie, przy czym tłumacze nie podążali wiernie za oryginałem, lecz dodawali własne spostrzeżenia i korygowali ustalenia Winckelmanna. Przykładem takiego właśnie, swobodnego przekładu była również polska edycja autorstwa Stanisława Kostki Potockiego: *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski* wydana w 1815 r.

³⁷ J.J. WINCKELMANN, *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zaorski, Kraków 2012, s. 91-92.

³⁸ Tamże.

swój wyraz w co najmniej kilku dziewiętnastowiecznych publikacjach o charakterze encyklopedycznym, w których powyższy cytat odnoszono do Hylasa, a niekiedy również referowano bądź cytowano dotyczący tego fragmentu ustęp z *Dziejów sztuki starożytnej*³⁹.

Norwid zapoznał się zapewne z dziełem Winckelmanna jeszcze w Warszawie, za pośrednictwem polskiego tłumaczenia, a właściwie adaptacji tego dzieła dokonanej przez Stanisława Kostkę Potockiego i opublikowanej w 1815 r. pod tytułem *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski*. Uczył się wówczas w szkole malarskiej Aleksandra Kokulara, pełniącego przez wiele lat funkcję doradcy artystycznego hrabiego Aleksandra Potockiego, właściciela Wilanowa, kontynuującego dzieło swojego ojca Stanisława Kostki, który w 1805 r. utworzył muzeum wilanowskie⁴⁰. Jak słusznie sugerowała Renata Gadamska-Serafin do repertuaru edukacyjnych wymogów stawianych uczniom szkoły Kokulara, która po zamknięciu Uniwersytetu jako jedyna na mapie Warszawy miała ambicje kształcenia zawodowych malarzy, mogły należeć nie tylko wizyty w wilanowskim muzeum, ale również zapoznanie się ze wspomnianym dziełem⁴¹. To nie lektura *Winkelmana polskiego* skierowała wszakże uwagę Norwida na omawiany fragment greckiej inskrypcji, z tej prostej przyczyny, że Stanisław Kostka Potocki pominął przytoczony powyżej przypis ze swej adaptacji *Geschichte*.⁴² Stąd wniosek, że młody adept sztuki sięgał zapewne po inne edycje rozprawy niemieckiego znawcy antyku. O tym, że pisma Winckelmanna stanowiły istotny element edukacji Norwida świadczy choćby fakt, że w tym samym roku, gdy powstał rysunkowy autoportret, jego twórca z uznaniem wypowiedział się na temat uczonego na kartach rozprawy *O rzeźbiarzach florenckich dziś żyjących*:

³⁹ Zob.: *Encyclopedie Méthodique. Antiquités, mythologie, diplomatique des Chartres et chronologie*, t. 5, Paryż 1786, s. 293 (hasło: *Sarkofag*); *Encyclopédie du dix-neuvième siècle, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie de tous les hommes célèbres*, t. 24, Paryż 1842, s. 589 (hasło: *Urna*); F. ZANOTTO, *Dizionario pittoresco di ogni mitologia d'antichità d'iconologia e delle favole del medio evo*, t. 9, Wenecja 1854, s. 663 (hasło: *Sarkofag*). Za Winckelmannem, cytat ten odnosił do Hylasa także G.E.C. Goury (*Recherches historico-monumentales concernant les sciences, les arts de l'antiquité et leur émigration d'Orient en Occident*, Paryż 1833, s. 371-372).

⁴⁰ Zob. B. SZYSZKOWSKI, *Aleksander Kokular: malarz i opiekun kolekcji wilanowskiej*, Warszawa 2012.

⁴¹ R. GADAMSKA-SERAFIN, *Norwid, romantycy i Etruskowie*, Warszawa 2022, s. 116.

⁴² Zob. S.K. POTOCKI, *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski*, cz. II, Warszawa 1815, s. 10.

Kiedy Winckelmann, teoretyk, na ten upadek sztuki z politowaniem patrząc, dzieła swoje ogłosił, po raz pierwszy tak silnie przysła pomoc krytyka i uprzedziła geniusz, który własnym natchnieniem na teże drodze się postawił. Canova i Winckelmann jedna postać stanowią: tamten czynem, ten słowem⁴³. (PWsz VI, 363)

Także i w późniejszych pismach autora *Solo* nietrudno dostrzec wpływ estetyki Niemca na poglądy dotyczące klasycznego kanonu piękna, „świętej proporcjonalności form” oraz kwestii dziedzictwa hellenistycznej mądrości, by wspomnieć studium *Boga-Rodzica*, liczne strofy *Promethidiona* czy szkic *Obywatel Gustaw Courbet*, o czym szerzej pisał Maciej Junkiert⁴⁴. Z kolei Renata Gadamska-Serafin, którą Norwidowska lektura Winckelmanna interesowała w kontekście obecności wątków etruskich zauważyła, że „nie sposób dziś dokładnie ustalić, jakie tłumaczenie (czy: tłumaczenia) dzieła Winckelmanna poeta w ciągu życia czytał (poszczególne europejskie przekłady dość głęboko ingerowały w tekst oryginału i różniły się znacznie między sobą zakresem uzupełnień oraz rozłożeniem akcentów), w zachowanych pismach Norwida brak bowiem jakichkolwiek wzmianek na ten temat”⁴⁵. Autorka sugerowała, że oprócz *Winckelmana polskiego*, poeta mógł mieć w ręku oryginał dzieła, a później „na etapie studiów florenckich i pracą nad swoją syntezą sztuki w latach 40. zapoznał się z którymś z przekładów włoskich (mediolańskim lub rzymskim)”⁴⁶. Wśród dostępnych Norwidowi wydań wymieniła również francuską edycję autorstwa G. Selliusa i J.-B.-R. Robineta opublikowaną w Paryżu w 1766 r.⁴⁷ Odnaleziony autoportret z 1845 r. dostarcza nam w tej kwestii pewnej drobnej, acz znaczącej wskazówki, pozwalającej z większym prawdopodobieństwem wyłonić spośród rozlicznych edycji winckelmannowskiego opus magnum, to wydanie, z którego Norwid mógł korzystać. Tę wskazówkę stanowi sposób zapisu greckiego cytatu z *Geschichte*, różniący się od zapisu zastosowanego w przeważającej większości wydań dzieła Winckelmanna z epoki. Poniżej zestawiam wer-

⁴³ Opinię tę powtórzył poeta w napisanej kilka lat później rozprawie *Krytycy i artyści* (PWsz VI, 595).

⁴⁴ M. JUNKIERT, *Grecja i jej historia w twórczości Cypriana Norwida*, s. 112-116.

⁴⁵ R. GADAMSKA-SERAFIN, *Norwid, romantycy i Etruskowie*, s. 116-117.

⁴⁶ Tamże, s. 117. Mowa o edycjach: *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, la traduzione dell'originale tedesco a cura dall'Abate Amoretti (t. 1-2, Milano 1779) i *Storia delle arti del disegno presso gli antichi, do Giovanni Winckelmann*, tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'Abate Carlo Fea, a cura di C. Fea (t.1-3, Roma 1783-1784).

⁴⁷ Tamże, s. 117. *Histoire de l'art chez les anciens, par. Mr. J. Winckelmann, [...]*, Ouvrage traduit de l'allemand [par Gottfried Sellius et rédigé par Jean-Baptiste-René Robinet], t. 1-2, Paris 1766.

sję Norwida z wersją zastosowaną w niemieckim pierwowzorze dzieła (zarówno w pierwszym, jak i drugim wydaniu):

Winckelmann:

ΗΠΙΑCΑΝ ωC ΤΕΡΠΙΝΗΝ ΝΑΙΑΔΕC ΟΥ ΘΑΝΑΤΟC⁴⁸

Norwid:

ΗΠΙΑCΑΝ ΩC ΤΕΡΠΙΝΗΝ ΝΑΙΑΔΕC ΟΥ ΘΑΝΑΤΟC

Forma zapisu pochodząca z pierwodruku *Geschichte*, z literą omega w formie minuskuły, nadto z alternatywną wobec „Σ” formą litery sigma: „C”, upowszechniona również w większości edycji obcojęzycznych z epoki, nawiązuje bezpośrednio do grafii kamiennej inskrypcji z której ów fragment tekstu pochodzi (zob. il. 10). Z kolei cytaty zapisane konsekwentnie majuskułą, taki sam, jaki widnieje na autoportrecie Norwida, pojawił się we francuskiej edycji dzieła w tłumaczeniu Michaela Hubera opublikowanej w Paryżu w 1789⁴⁹. Choć nie sposób dostrzeżonej koincydencji nadać rangi wiążącego argumentu, można wysunąć przypuszczenie, że na początku lat 40. XIX w. Norwid był czytelnikiem tej właśnie edycji dzieł sztuki starożytnej.

Wskazanie źródła greckiego cytatu wpisanego na młodzieńczym autoportrecie pozwala postawić tezę, że podobnie jak Winckelmann Norwid łączył te słowa z postacią Hylasa, w którego rolę niejako sam się na tym rysunku wcielił, na co wskazuje także towarzystwo „nimfy” umieszczonej na drugim planie. Młodzieniec, który przez pierwsze lata po opuszczeniu ojczyzny podróżował po Europie prowadząc intensywne życie towarzyskie, mógł – w przyływie dobrego nastroju – przedstawić się w humorystyczny, a zarazem nieco zawołany sposób jako ulubieniec kobiet, z którymi spotykał się na salonach. O żartobliwej, a nawet lekko autoironicznej wymowie autoportretu świadczy również napis „galimatias”, którym artysta oznaczył wypełnioną rysunkami tekę postawioną u swego boku, odnoszący się być może nie tylko do ukrytej przed oczami widzów zawartości, ale również – szerzej – do aktualnej sytuacji życiowej autora rysunku. Napis ten przywołuje na myśl inne żartobliwe komentarze, jakie możemy odna-

⁴⁸ J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Wiedeń 1776, księga III, rozdział I: s. 146, przypis 1. Analogiczny zapis znajdziemy m.in. w przywołanych w poprzednich przypisach edycjach: *Histoire de l'art. chez les anciens, par. Mr. J. Winckelmann*, [...] Paris 1766, t. 1, s. 142; *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* [...], t. 2, s. 118; *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* [...], t. 1, s. 171 (Roma 1783).

⁴⁹ *Histoire de l'art chez les anciens par M. Winckelmann* traduite de l'allemand par M. Huber, nouvelle edition, t. 1, Paris 1789, s. 144.

leżąc na młodzieńczych rysunkach Norwida: „androny”⁵⁰, „przepraszam, żem le-niuszek”⁵¹, czy „szkaradne”⁵².

Na zakończenie wypada poświęcić nieco uwagi sygnaturze umieszczonej w lewym dolnym narożniku *Autoportretu z greką inskrypcją*: „CKNorwid” poprzedzonej informacją o miejscu i czasie jego powstania: „w Rzymie 1845”. Jako, że Norwid uwzględnił tutaj oprócz inicjału swego pierwszego imienia ze chrztu także inicjał imienia obranego przy sakramencie bierzmowania: C[yprian]K[amil] Norwid” można być pewnym, że rysunek powstał po 27 marca 1845 r., w tym bowiem dniu poeta przyjął ów sakrament z rąk kardynała Jakuba Filipa Franzoniego. Od tego momentu przez szereg lat chętnie podpisywał się używając obu wymienionych imion. Trudniej ustalić *terminus ante quem* powstania autoportretu. Norwid, który przyjechał do Rzymu na przełomie stycznia i lutego 1845 r., wyjechał z miasta na dłużej 13 maja, kierując się do Neapolu, by już ok. 2 czerwca powrócić do Wiecznego Miasta. Niedługo później, pomiędzy czerwcem a wrześniem tego roku, ponownie opuścił Rzym, tym razem zdecydowanie na dłużej, jako że kolejny raz przekroczył mury miasta dopiero po półtora roku, na początku lutego 1847 r.⁵³ Wobec tego należy przyjąć, że autoportret powstał wiosną lub latem 1845 roku.

Garść informacji na temat późniejszych losów rysunku przekazała ostatnia właścicielka pracy, według której autoportret pochodził od Konstancji Górskiej, a został zakupiony do zbiorów rodzinnych w 1938 r. w salonie antykwarycznym w Warszawie. Od tego czasu rysunek znajdował się stale w posiadaniu jednej rodziny. Informacja o pochodzeniu pracy ze spuścizny Konstancji Górskiej nie znajduje wprawdzie potwierdzenia w zachowanych źródłach, aczkolwiek nie można jej wykluczyć. Konstancja Górską pozostawała w najbliższym kręgu znajomych poety od roku 1852, ale wedle przypuszczeń biografów Norwid mógł znać ją jeszcze z czasów warszawskich⁵⁴. Poeta bywał częstym gościem jej paryskiego salonu przy rue d’Aumale, a ponadto przez szereg lat utrzymywali ze sobą kontakt korespondencyjny. Pochodzące od Górskiej rękopisy poety, w tym autografy kilkudziesięciu listów oraz cztery utwory poetyckie, znajdują się obecnie w zbiorach Biblioteki Narodowej, gdzie trafiły wraz z Archiwum Norwidowskim Zenona Przesmyckiego. Zdecydowanie mniej szczęścia miał okazały zbiór prac pla-

⁵⁰ *Służąca i „Androny”*, 1846, Katalog I, poz. 83a/I; *Androny* (ok. 1847), Katalog VI, poz. 1146/X.

⁵¹ *Dziewczyzna w gorsecie i inne szkice*, ok. 1841, Katalog VI, poz. 1575.

⁵² *Krajobraz ze skalami i chłopiec*, Katalog I, poz. 157/IV; *Salvator Rosa i dwie postaci*, Katalog I, 163/IV.

⁵³ Por. Kalendarz I, 167-182.

⁵⁴ Por. PWSz X, 372

stycznych Norwida, których większość (69 rysunków) Górską розміściła na kartach swego pamiątkowego albumu, uznawanego obecnie za zaginiony⁵⁵. W 1914 r. Zenon Przesmycki sporządził szczegółową dokumentację zbioru Górskiej oraz wykonał fotografie wybranych prac – dokument ten również znajduje się w archiwum edytora w zbiorach Biblioteki Narodowej⁵⁶. Od czasów II wojny światowej słuch o tych pracach zaginął, choć niewykluczone że znajdują się nadal w rękach prywatnych. W ubiegłym roku w jednym z brytyjskich domów aukcyjnych wystawiono na sprzedaż trzy prace Norwida pochodzące z tego zbioru, zakupione po wojnie przez polskiego emigranta, już na terenie Wielkiej Brytanii, jednak nie naprowadziły one na ślad pozostałych obiektów. W kontekście młodzieńczego autoportretu wypada odnotować, że wśród prac Norwida zgromadzonych w albumie Konstancji Górskiej znajdowały się między innymi dwa rysunkowe portrety własne powstałe kilka lat później, zapewne ok. 1852 r.: *Autoportret z cylindrem* (Katalog VII, poz. 1614, zob. il. 4) oraz *Autoportret ze skrzyżowanymi rękami* (Katalog VII, poz. 1629, zob. il. 3). Także i na tych rysunkach postać artysty zwrócona jest w lewo, ale panujący nań nastrój jest zgoła odmienny – beztroska emanująca z wcześniejszych autoportretów ustąpiła miejsca zadumie. Zwłaszcza portret ze skrzyżowanymi rękami nosi ślady bolesnych doświadczeń i rozczarowań, które już wkrótce skłonią artystę do opuszczenia Europy na pokładzie żaglowca Maria Stella. Jeśli omawiany autoportret istotnie pochodził z rąk Górskiej – należy przypuszczać, że został wyłączony z jej zbiorów przed 1914 r., skoro edytor nie odnotował jego istnienia w dokumentacji należących do niej Norwidianów. Warto podkreślić, że ani Miriam, ani żaden z jego licznych współpracowników i przyjaciół poszukujących zachowanej spuścizny autora *Vade-mecum*, nie natrafili na ślad rysunku. Także i późniejsza literatura przedmiotu milczy na temat tej podobizny, która tym samym pozostawała nieznaną przez niemal sto osiemdziesiąt lat od powstania.

Autoportret z grecką inskrypcją wykonany w trakcie pierwszego pobytu Norwida w Wiecznym Mieście w niczym nie zapowiada trudnych przeżyć, pozwalając nam spojrzeć na pogodne, a nawet nieco żartobliwe oblicze młodzieńca,

⁵⁵ Oprócz rysunków pomieszczonych w albumie do Górskiej należało 11 luźnych prac plastycznych Norwida, które wedle przypuszczeń Przesmyckiego mogły zostać z tegoż albumu wyłączone.

⁵⁶ Sporządzona przez Przesmyckiego dokumentacja kolekcji Konstancji Górskiej wraz z fotografiami została opublikowana na łamach „Studia Norwidiana”, zob. E. CHLEBOWSKA, *Z norwidowskiego archiwum Zenona Przesmyckiego. Opisy rysunków z albumu Konstancji Górskiej*, „Studia Norwidiana” 29: 2012, s. 157-187.

którego zainteresowania i twórcze ambicje daleko wykraczają poza salonową rzeczywistość, obejmując szeroki krąg literackich oraz artystycznych odniesień.

BIBLIOGRAFIA

- BOROWIEC A., „*Album Orbis*” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza, Gdańsk 2016.
- CEDRO A., Numa Łepkowski i historia nieznannej dedykacji Norwida, „*Studia Norwidiana*” 29: 2011, s. 135-156.
- CHLEBOWSKA E., „*Ipsse ipsum*”. O autoportretach Cypriana Norwida, Lublin, 2004.
- CHLEBOWSKA E., *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. I-VII, Lublin 2014-2023.
- CHLEBOWSKA E., Z norwidowskiego archiwum Zenona Przesmyckiego. Opisy rysunków z albumu *Konstancji Górskiej*, „*Studia Norwidiana*” 29: 2012, s. 157-187.
- CHLEBOWSKA E., Z kolekcji *Konstancji Górskiej*, „*Studia Norwidiana*” 41: 2023, s. 139-155.
- CHLEBOWSKI P., *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”*, Lublin 2009.
- Electronic Archive of Greek and Latin Epigraphy: <http://www.edr-edr.it>.
- FIEGUTH R., *Karykaturalność, erotyzm, idealizacja. Kilka uwag o wybranych szkicach i rysunkach Norwida (w luźnym nawiązaniu do „Quidama”)*, w: *Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, pod red. K. Trybusia, W. Ratajczaka, Z. Dambek, Poznań 2008, s. 11-26.
- HANI J., *Les Nymphes du Nil*, „*L’antiquité classique*”, 1974, nr 1, s. 212-224.
- HUNTER R., *Death of a Child. Grief Beyond the Literary?*, w: *Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era*, red. M. Kanellou, I. Petrovic, Ch. Carey, Oxford 2019, s. 137-153.
- JUNKIERT M., *Grecja i jej historia w twórczości Cypriana Norwida*, Poznań 2012.
- KAIBEL G., *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, [b.m.w.] 1878.
- MANZELLA S., *Index inscriptionum Musei Vaticani. I. Ambulacrum Iulianum sive “Galleria Lapidaria”*, Città del Vaticano 1995.
- SIENKIEWICZ J., *Norwid malarz*, w: *Pamięci Norwida*, pr. zbior., Warszawa 1946, s. 61-77.
- SZMYDTOWA Z., *Norwid jako tłumacz Homera*, w: *taż, W kręgu renesansu i romantyzmu. Studia porównawcze z literatury polskiej i obcej*, wybór i przedmowa Z. Libera, Warszawa 1979, s. 601-621.
- WINCKELMANN J. J., *Geschichte der Kunst des Alterhums*, Wiedeń 1776.
- WINCKELMANN J. J., *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zaorski, Kraków 2012.
- WYPUSTEK A., *Motyw porwania przez bóstwo w greckich epigramach nagrobnych*, w: *Społeczeństwo i religia w świecie antycznym. Materiały z ogólnopolskiej konferencji naukowej (Toruń, 20-22 września 2007 r.)*, red. S. Olszaniec, P. Wojciechowski, Toruń 2010, s. 109-125.
- WYPUSTEK A., *Bogowie, herosi i wybrańcy: wizerunek zmarłych w greckich epigramatach nagrobnych epoki hellenistycznej i grecko-rzymskiej*, Wrocław 2011.

NORWIDA *AUTO*PORTRET Z GRECKĄ INSKRYPCJĄ

Streszczenie

Artykuł omawia nieznaną rysunkowy autoportret Cypriana Norwida powstały w Rzymie w 1845 r. odnaleziony ostatnio w zbiorach prywatnych. Ujęty w kameralną scenę rodzajową rysunek znajduje szereg analogii w autoportretowej spuściźnie artysty, przy czym największą wspólnych cech łączy go z zaginionym wizerunkiem *Dolce far niente* pochodzącym z tzw. *Albumu włoskiego*. Autoportret ujęty jest w pogodnym, nieco żartobliwym tonie, choć jego twórca uwzględnił szereg szczegółów, wykraczających poza realia życia salonowego w stronę szerokiego kręgu literackich oraz artystycznych odniesień. Mowa o zgromadzonych u boku młodzieńca dziełach Szekspira, Calderona, Kochanowskiego i Dantego oraz o umieszczonym w górnej partii rysunku starożytnym greckim cytacie z którym łączy się również sylwetka przybranej w antykizowany kostium kobiety towarzyszącej rysunkowemu wizerunkowi artysty. W artykule omówiono kwestie związane z pochodzeniem, znaczeniem oraz szerszym kontekstem przywołanego cytatu, pochodzącego z rzymskiej steli nagrobnej, a odnoszącego się pośrednio do starożytnej opowieści o porwaniu Hylasa przez nimfy. Podjęto także próbę interpretacji całego rysunku w świetle znaczeń generowanych przez starannie przepisany fragment starożytnej inskrypcji.

Słowa kluczowe: Norwid; rysunek polski; autoportret; Winckelmann; inskrypcja grecka; Hylas.

NORWID'S *SELF-PORTRAIT WITH GREEK INSCRIPTION*

Summary

This article discusses a previously unknown drawing depicting Cyprian Norwid's self-portrait created in Rome in 1845, recently found in a private collection. Presenting an intimate genre scene, the drawing bears a number of analogies with the artist's other self-portraits, with the most common features being found in the lost image *Dolce far niente* from the so-called Italian Album. The self-portrait is presented in a cheerful, slightly humorous tone, although its author included a number of details that go beyond the realities of salon life towards a wide range of literary and artistic references, mainly the works of Shakespeare, Calderon, Kochanowski and Dante gathered at the young man's side, as well as the ancient Greek quotation in the upper part of the drawing, which is also connected with the silhouette of a woman dressed in an antique costume accompanying the artist depicted in the drawing. The article discusses the origin, meaning and wider context of the quotation, which comes from a Roman tombstone stele and refers indirectly to the ancient tale of Hylas' abduction by nymphs. An attempt is also made to interpret the entire drawing in the light of the meanings generated by the carefully transcribed fragment of the ancient inscription.

Translated by Rafał Augustyn

Keywords: Norwid; Polish drawing; self-portrait; Winckelmann; Greek inscription; Hylas.

EDYTA CHLEBOWSKA – historyk sztuki, dr., adiunkt w Ośrodku Badań nad Twórczością C. Norwida KUL, e-mail: edyta.chlebowska@kul.pl.