

ALEKSANDRA

MELBECHOWSKA-LUTY

Apologia zdegradowanej kontemplacji

O dwóch Melancholiach Cypriana Norwida

W całej twórczości Cypriana Norwida, słowo i obraz – w ich wymiarze intelektualnym i duchowym – splatają się w jedność, spójną całość, której nie można rozdzielić. To co kreśliła ręka poety było projekcją jego przeżyć, plastycznym zapisem wiedzy, odczuć i doświadczeń, hieroglifem myśli i słowa. Norwidowa poezja, dramat, proza, a także przesłanie wyrażane w listach, organicznie zespalały się z malarstwem, rysunkiem, grafiką, rzeźbą, wyrastały z jednego pnia, miały wspólne źródła, analogie, refleksy – a zatem tworzyły osobliwą symbiozę sztuk. „Ja całe życie moje jedną ręką pisałem, drugą zaś kreśliłem rzeczy sztuki – i u mnie to żadna koncesja”¹ (to jest, żadne ustępstwo na korzyść którejś ze sztuk).

Tu od razu trzeba powiedzieć, że Norwid rzadko zajmował się zwykłą ilustracją, prostym i wiernym przełożeniem obrazów literackich na język plastyki, bowiem był przekonany, że „ilustrator nic nigdy sam nie wyraża”². Dlatego przeważnie tworzył takie prace, które były jego własnymi „wariacjami” na wybrany temat. Zazwyczaj malował i rysował wieloznaczne „typy” i „figury”, kompozycje symboliczne, znaki i przedmioty wyrażające jakieś ważne i nierzadko ukryte treści, często nawiązujące do tradycyjnych toposów kultury śródziemnomorskiej.

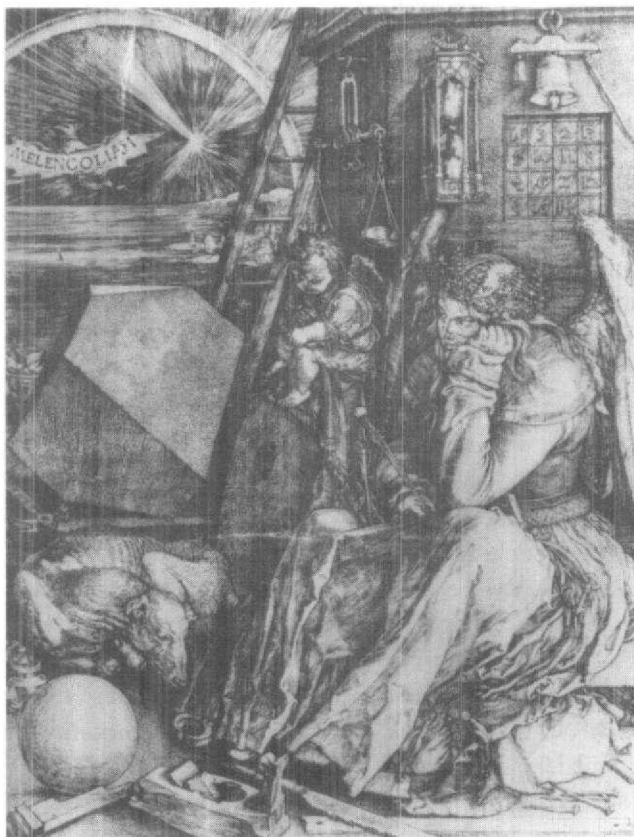
W dziele literackim naszego poety zawarte jest nieprzeliczone bogactwo obrazów i znaczeń; przewijają się w nim rozliczne wątki, motywy i słowa-klucze, które silnie, a czasem nawet obsesyjnie zaprzętały jego uwagę, poruszały wyobraźnię i w naturalny sposób przenikały do plastyki. Były to między innymi figury starców, mędrców, kapłanów, proroków, wędrowców, wojowników, wieśniaków, kobiet i dzieci – wiele postaci legendar-

nych, literackich, biblijnych, historycznych i współczesnych. Wielokrotnie przywoływał Norwid – bardzo dlań ważny – znak krzyża i postać Chrystusa Ukrzyżowanego, wątki opowieści ewangelicznych oraz obrazy ruin i kamieni, a w ich zakresie porównawczym i znaczeniowym, również architekturę, rzeźbę, posągi, płyty nagrobne, mogiły, kurhany i krypty. W repertuarze jego przedstawień pojawiały się też zwierzęta (psy, koty, owce, świnie, lwy, wielbłądy, konie i różne ptaki), a także instrumenty muzyczne, kule, księgi, laury, wieńce, skrzydła, kwiaty, istoty fantastyczne, Lucyfer i Szatan, personifikacje śmierci, anioły, postacie mitologiczne, wyobrażenia samotności, melancholii, skupienia, milczenia, wiecznej wędrówki i drogi, niewoli, więzienia, i – szczególnie przejmująco wyrażone – wątki odrzucenia i opuszczenia. Przenikliwa ironia kierowała go ku satyrze i karykaturze, bowiem trzeźwo oceniał życie współczesne swego „kupiackiego i przemysłowego wieku” i jego ludzi.

Norwid nie opowiadał się nigdy za modnym naówczas hasłem „sztuki dla sztuki” (gorąco propagowanym przez Teofila Gautier), nie zabiegał o bezwarunkowe piękno samo w sobie, nie szukał wrażeń czysto wizualnych i przyjemności wyłącznie zmysłowej (choć często zmagał się z formą poszukując także jej piękna). Tworzenie sztuki było dlań przede wszystkim aktem etycznym, nie estetycznym i manifestem jednoznacznej, moralnej postawy wobec świata. Ważne było to, o czym chciał mówić, dla czego, po co? Był artystą prawdziwie niezależnym, a to co najbardziej fascynuje w krwioobiegu jego twórczości, to nieustanny przepływ, krążenie idei. W sztuce plastycznej nie osiągał mistrzostwa formy, ale jego prace były zawsze podsyte poważną (a nieraz nawet obsesyjną) myślą i własną prawdą, jako głównym punktem odniesienia w świecie wartości. Wyłamywał się z zastanych mód i kierunków, bardziej czerpał z własnego mistycznego przeżycia, niż z realiów rzeczywistości, dlatego nie ma potrzeby lokować go w ramach wyraźnie określonych prądów, tendencji czy stylów XIX wieku. Był miłośnikiem klasycyzmu, czasem przyswajał sobie wątki romantyczne (zwłaszcza literackie), bliskie mu było obrazowanie symboliczne, i tak twórczość jego, w czasie historycznym, rozpinana się niczym parabola między romantyzmem a pozytywizmem, ale zawsze pozostawała „osobna”. Jeśli Norwid naprawdę pragnął jakiejś inspiracji, to tylko od dawnych, uwielbianych mistrzów; usiłował iść za nimi i chociaż po części im sprostać.

Wśród swoich duchowych nauczycieli Norwid wymieniał Leonarda da Vinci, Rembrandta i Dürera, których „dość studiował”. W jego twórczości wyraziście odcisnął się wpływ dzieł niemieckiego mistrza, zwłaszcza *Melancholii I*. Miedzioryt ten musiał wywrzeć na poecie wielkie wrażenie, skoro nawiązał doń w litografii *Solo (Melancholia)* i poświęcił jej kilka strof w wierszu o posągu Lorenza de Medici *Il Pensieroso*.

* Artykuł ten jest fragmentem pracy p.t. *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, która zostanie opublikowana przez wydawnictwo Neriton w IV kwartale 2001 roku.

Albrecht Dürer, *Melancholia*, miedzioryt, 1514

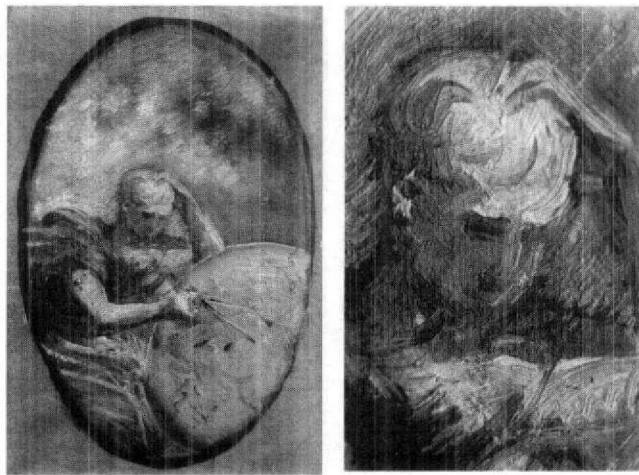
Brodę na dłoni oparłszy kielichu,
By oko suche błyszczało spod wianka,
A łzy ukradkiem spływały po cichu:
Dürera myśl to... stokroć, nad mogiłą!...
Ale to jeszcze germańska kochanka,
Jeszcze nie smutek ów, co gada z siłą,
Sam na sam, rymem gardzący i prozą,
Marmurem wyższy od nich: Pensieroso! ³

Rycina Dürera powstała w 1514 roku, w czasie gdy artysta przeżywał ciężką chwilę odejścia matki. Jakie treści niosła? Była wyobrażeniem ścisłego związku geometrii z melancholią, symbolicznym obrazem jednego z czterech temperamentów, świadectwem antynomii poznania teoretycznego i umiejętności praktycznych, a także kondycji i nastroju samego artysty. Dürer przedstawił „Melancholię wyposażoną we wszystko, co implikuje słowo «geometria» – krótko mówiąc: *melancholia artificialis*, melancholię artysty”, który w tej nauce i jej narzędziach widzi zagrożenie dla sztuki i piękna, smutną przewagę działania nad myślą⁴. Sam Dürer był współcześnie uważany za melancholika. Stworzył dzieło genialne i oryginalne, chociaż z pewnością korzystał z dawniejszych, popularnych wzorów ikonograficznych utrwalonych w grafice. Na jego rycinie, w imaginacyjnym, nieokreślonym wnętrzu siedzi, z głową wspartą na zaciśniętej dłoni, uskrzydłona kobieta, uosobienie „bezsilnego

Cyprian Norwid, *Solo (Melancholia I)*, litografia, 1861

i zadumanego geniusza twórczości”⁵. Znieruchomiała w posępnej beczynności, pozostaje w rozterce, w zamyśleniu nad kwestiami, których nie można rozstrzygnąć, ale na głowie ma wieniec z roślin wodnych, które powinny ustrzec ją od melancholicznego „wysychania” i czarnego „humoru”. Wokół niej rozrzucone są bezładnie różne przedmioty, cały *Typus Geometriae* – symbole geometrii czystej i stosowanej: księga, kałamarz, cyrkiel, kula, perspektywicznie wykreślony rombościan, nadto kwadrat magiczny, klepsydra, dzwon i waga, jako wyznaczniki czasu i przestrzeni. U góry, w półkolistym wycinku niebios, błyszczy gwiazda i kometa, niżej jest też „gryzmołające putto” jako uosobienie pospolitego działania, pies (alegoria przygnębienia lub szaleństwa) i nietoperz. I wreszcie otwarta sakiewka (bogactwo) i klucze (władza) przypięte do paska sukni Melancholii osuwają się niedbale na ziemię i są potwierdzeniem całkowitego i „niepomnego zaniedbania”. W wyniku zestawienia tytułu różnych znaków, melancholia „obdarzona została rozumem, a geometria – ludzkim czuciem [...]”. Wyobrażenia Dürera tworzy istotę obdarzoną władzami umysłowymi i technicznymi środkami przynależnymi Sztuce, a jednak pogrążoną w rozpacz”⁶.

Norwid w późnym okresie życia zwrócił się ku nowożytnym pojęciom geometrii w obrazie *Saturna z cyrklem*, ale naprzód, w 1861 roku, poszedł za Dürerem i narysował swoją *Melancholię (Solo)*, inspirowaną wprawdzie dziełem mistrza z Norymbergi, ale zupełnie już inną, wyrosłą z myśli o wymogach czasu, potrzebach kraju i środowiska, będącą dziewiętnastowieczną transformacją dawnego, smutnego „temperamentu”. Poeta wywołał wizję kobiety siedzącej samotnie na tle posępnego krajobrazu zwalisk przyrody – osuwających się drzew, wykrotów leśnych, wodnego rozlewiska i widmowej tarczy słońca⁷. Obok niej leżą porzucone w bezładzie krzesła, pulpity, zwitki nut i instrumenty muzyczne. Po lewej stronie znajdują się: talerz, bęben,



Cyprian Norwid, *Saturn z cyrklem (Melancholia II)*, olej, między 1873-1883, wł. Wojciecha Borzobohatego, Paryż

smyczek, kontrabas i trójkąt (triangel), po stronie prawej widnieją zarysy kontrabas (szyjka i ślimak), smyczka, tamburynu oraz jarzmo harfy z umownie zaznaczonymi strunami. W tej gęstej, precyzyjnie wykonanej litografii, wypełnionej tak licznymi szczegółami, Norwid stworzył symboliczny obraz bezradności, niemocy, opuszczenia i wyraził te stany przez zaprzeczenie, przez zaakceptowanie tego, czego nie ma, czego zabrakło, bowiem muzycy odeszli od swego instrumentarium, porzucili je, opuścili, zniknęli. Pozostała tylko pusta rekwizytoria Muzyki, wysypisko, ruina Orkiestry. Cała ta kompozycja jest wypełniona ciszą, niedomówiona, „zakryta”. Poeta opowiedział w niej o wielu nurtujących go kwestiach, ale uczynił to we właściwy sobie sposób – niedopowiedzeniem, pitagorejskim przemilczeniem, bo „częścią mowy jest przemilczanie [...], które daleko więcej od mówienia wyrazić może i wyraża [...]. Nie należy być o wiele jaśniejszym od przedmiotu, każdy albowiem ma sobie odpowiedni światła stopień, pod którego wpływem się najsłuszniej przedstawuje”. Dlatego słuszne jest „mówienie częścią” tylko⁸. Do muzycznego wątku *Solo* przylegają wersety, które Norwid zapisał w *Weselu*.

Muzyka duch papieru kilka kart popłami,
Nie mogąc zdążyć z góry lecącym natchnieniem –
Wraz się zbiegają skrzypki, basetle, trombone,
Testament martwy gwałtem wykradają cieniem,
I spada akord... listki mirtowej korony
Drzeń poczynają niby oazis zwodnicza,
Niby płynąca wyspa na stubarwnej fali –
Trytonów, nimf półszeptu – radość tajemnicza –
Wyspa płynie... i morze dokoła się pali!...⁹

W litografii Norwida, której symbolika ułożyła się przez „myśl i przez życie”, równie tajemnicza jest postać Melancholii, zastygłej w odrętwieniu, „starganej” ko-

biety, okrytej fałdami długiej, zgrzebnej szaty, trzymającej w ręku instrument zbliżony do fletu lub fujarki? Wydaje się być znękana, zamyślona, senna, zatopiona w kontemplacji, ale nie jesteśmy pewni – czy jednak nie czuwa? A o czym rozmyśla? Zarówno ona, jak i nieobecna orkiestra mogą odnosić się do żalu nad upadkiem twórczych sił narodu, wyrugowanych i zdegradowanych przez rosyjskiego zaborcę, do lamentu nad zniewoloną Polską, niezdolną do podjęcia żadnego istotnego czynu.

Takie rozumienie *Melancholii* zdaje się być zasadne, ponieważ Norwid sam przybliżył nam ideę tej sceny dobitnie wyrażoną myślą, która stała się jego charakterystyczną, dydaktyczną inwokacją, wzywającą do podniesienia się „bezwładnego” społeczeństwa i do podwyższenia sprawczej mocy narodu w obliczu zagrożeń. Wiemy, że dla poety naród to był „człowiek w dziejach”, a społeczeństwo to „człowiek zbiorowy”, którego powinnością jest twórcza praca, skuteczne działanie, rozważne czyny, bez niepotrzebnej „ofiary krwi”. O takiej intencji, wyrażonej w *Solo*, możemy się dowiedzieć z listów Norwida pisanych w 1864 i 1865 roku, kilka lat po wykonaniu owej ryciny. Wcześniej jeszcze, w 1860 roku, poeta donosił Magdalenie Łuszczewskiej, że prześle jej „obraz pęzla mego Melancholii przedstawujący”; prawdopodobnie chodziło tu o jakieś studium przygotowawcze do litografii¹⁰. W korespondencji skierowanej do Augusta Cieszkowskiego i Mariana Sokołowskiego upominał się o przewartościowanie społecznej roli i znaczenia inteligencji. Przeżywał wówczas nieszczęście powstania styczniowego i starał się coś naprawić dla przyszłości. Skarżył się, że „energia wyprzedza zawsze Inteligencję” i że „Druga jest w tejże Samarii polskiej przepowiednia, iż Kto przeżyje 1863 i 64, będzie szczęśliwy – czy dlatego, że przeżył? – pytanie [...]. Żeby przynajmniej mogli ci ludzie żyć, albo żeby takowa patriotyczna inteligencja (na kilkadziesiąt milionów narodu broniącego swego Języka i swojej Religii) była socjalnie czymś uprawniona! – gdzie tam [...]. Jeżeli przeto Energii jest 100, a Inteligencji 3, i to jeszcze niczym nie uprawnionej społecznie, tedy zawsze Energia wyskoczy i uniemożliwi wszelki plan, a co lat kilkanaście poda pokolenie jedno na rzeź w jatkach, gdzie przypadkiem zabijani będą bezimienni bohaterowie, jak *homo-Quidam*”¹¹.

Dla zrozumienia treści *Solo* najważniejsze jest oświadczenie Norwida i jego własna interpretacja tej kompozycji wyłożona w liście do Mariana Sokołowskiego. Potrzeby kraju i emigracji, muszą wspomóc niezbędne środki i powołane do tego instytucje. „Trzeba 80 drukarni – 20 dzienników różnej treści – 15 towarzystw uczonych i pracy w pocie czoła natężonej stale i uważnie. Na

to teraz odpowiedź Melancholii, ale nie tej, którą Albert [sic!] Dürer silną zarysował ręką, jeno Melancholii z fletem w ręku i włosom plugawie nie uczesany, która Ci rzecze (na nutę piosnki Kalinowej lub Aldony)

Gdzież rozwinąć te prace – gdzie?
Kiedy my nie mamy piędzi ziemi?
etc... etc...

Naprzód: w s z ę d z i e ; po wtóre – mój Boże! w Austrii jest większa wolność druku niż we Francji, a w Prusach równa paryskiej [...]. Oto odpowiedź¹².

Wynędniała samotnica Norwida tkwiąca w świecie, w którym wszystko jest ruiną i zaprzepaszczeniem, wyraża więc tragiczne „załamanie rąk”, depresję, apatię, nostalgię, beznadziejne oczekiwanie „umarłego społeczeństwa” na coś, co może nigdy nie nadejść. W porównaniu z nią, renesansowa *Melancholia* Dürera, mimo „własnej rozpacz” ma jednak w sobie coś konstruktywnego, wynikającego choćby z przełamywania się idei, z podniecającego dyskursu toczonego się między racjami myśli i czynu. Jedno przesłanie jest wspólne dla tych obu, tak odległych od siebie dzieł; zagubiona, pogrążona w bezzadnej kontemplacji postać *Solo*, jest podobnie jak figura Dürera personifikacją „melancholii artysty”, wykładnią nastrojów i doznań poety.

Zagadkowym atrybutem *Melancholii* Norwida jest ów wspomniany przezeń, a niezbyt wyraźnie narysowany flet w ręku kobiety, instrument, który w świecie symboli przypisywany bywa cierpieniu i żalobie, wykazuje związek z najgłębszą ekspresją żeńską oraz z trzciną i wodą, co jest zgodne z pejzażowym fragmentem *Solo*¹³. Ale Norwid porównywał też ów flet z innym, ludowym instrumentem – aerofonem, będącym znakiem żaloby, żalu i płaczu – z wiejską fujarką, piszczałką używaną przez pasterzy od najdawniejszych czasów. Takie jej znaczenie, jako głosu daremnej rozpacz, wywiódł z *Balladyny*, ze sceny oplakiwania przez Filona zmarłej Aliny (z aluzjami do „antyku” Słowackiego). „To wiem tylko na pewno, że Filon, pasterz, po zabiciu ludowej Aliny cały liryzm swój do Greków liryki odnieść musi – nie ma on już od kogo się wywiedzieć, co w rodzimej poezji w gajach i polach szumi. Straszny to jest człowiek, który płakać po pęknięciu drogiego sobie serca na swój sposób nie potrafiłby. Z fletem wierzbowym w ręku jednym, a z mitologicznym słownikiem łacińskim w drugim ręku, zdaje się przechadzać po Sofiówki parku – a to cmentarz!” Tym artystą, który prawdziwie „czarodziejski flet dał w ręce myśli polskiej” – był Chopin¹⁴.

W litografii Norwida, postać niewieścia, cienie nieobecnych muzyków – istniejących tylko w wyobraźni – i zjawiskowy pejzaż tworzą nierozłączną całość, gdyż „po wszystkie czasy dwie pieśni na świecie się tym roz-

legały – i trwają. Jedna jest Natury głosem, druga – dziejów człowieka, [a] pojedynczych fletni organy [...] śpiewać muszą”¹⁵. Na *Melancholii* odcisnęły się wyraźnie wypadki 1861 roku, rozruchy przedpowstaniowe i patriotyczne manifestacje, które poeta głęboko przeżywał, a także przecucie nieszczęścia, które dopiero nadejść miało. Dlatego w tym czasie przyjął już „welon żaloby narodowej”. W autobiografii określił swoją rycinę jako „zatrzymującą się na granicy poważnej karykatury”. Być może do niej odnosi się też wyjątek z listu do Joanny Kuczyńskiej z grudnia 1861 roku. „Jeżeli jakowe postacie sylfidyczne pozostawiają po sobie wrażenie snu i nierzeczywistego pobytu, [to] inaczej jest z tym wszystkim, co dyjadem ciężki wyrażnej-rzeczywistości nosi”¹⁶. Norwidowi bardzo zależało na spopularyzowaniu tej ryciny w kraju, dlatego w listopadzie tegoż roku przesłał egzemplarze *Melancholii* do Warszawy, na ręce swego brata Ksawerego Norwida. Ale cenzura podejrzliwie dopatrywała się w niej ukrytego nieprawomyślnego sensu i kategorycznie zakazała jej rozpowszechniania i publikowania. Po otrzymaniu przesyłki, Ksawery napisał do Cypriana: „Sztach Twej roboty z napisem *Solo* nie chcę mi wydać z Cenzury, jak chyba za złożeniem deklaracji, pod najsurowszą osobistą odpowiedzialnością, że dla siebie go zatrzymam, i rysunku tego rozdawać ani sprzedawać nie będę [...]. Zostawiam jednak rycinę w Cenzurze do dalszego rozpatrzenia, bo nią w ten sposób rozporządzać nie mogę, żeby dla siebie wyłącznie zatrzymał, kiedy wola Twoja nie była taka”¹⁷. Norwid był rozczarowany, ale na swój sposób dumny ze społecznych i patriotycznych treści *Solo*, czytelnych i dla rosyjskich władz. Na jednym egzemplarzu umieścił notatkę: „Esquisse reputée comme dangereuse par la Censure de Varsovie lors des manifestations nationale en 1862”. Równocześnie wspominał o tym zajściu w kilku listach do przyjaciół, a później w autobiografii.

Znieruchomiała w przygnębieniu Norwidowa *Melancholia* jest postacią alegoryczną, ale cała ta kompozycja ma wymiar symboliczny, wielce dla poety znaczący, bo najważniejsze problemy historii i sztuki objawiają się „w symbolu jako pomniku – wszech-pomników, a duch w myśli narodu i epoki, a istota w natchnieniu jest sztukmistrza”¹⁸.

Również w 1861 roku Norwid napisał wiersz dedykowany Ludwice Kuczyńskiej, którego wymowa spleta się z plastyczną wizją *Melancholii*; ale w utworze tym – jakby z wahaniem – odstąpił na koniec od filozofii rozpacz i odczucia beznadziejności, zachowując cząstkę wiary i nutkę nadziei, że może coś się jednak odmieni?

O Pani!... pieśń jest jedna, nieustanna,
Co każdą wiosnę lutnię swą strojąca;
Ta cicho pada tam i tam... jak manna,
Naturę śpiącą w długie rzęsy trąca,

Jakub I de Gheyn, *Melancholia*, miedzioryt

Zielonych włosów jej podejma sploty
 I szepce: „Powstań, Pani wszech-służąca
 Podnieś się, Wieków-Martó**, do roboty.
 Ogarnij kibić darnią szmargdową! –
 Dyjadem z ptasząt lata ci nad głową,
 Lipy wzdychają – i wierzbowe fletnie,
 Rozmłowane w rosach, grają z dala – –
 Woły, jak bogi egipskie, szlachetnie
 Idą – za nimi ziemia się przewala...
 [...]
 Brązy się stopią i bronie się zleją
 Na instrumenta muzyczne bez miary:
 – A ludzie rzekną: że nieba szaleją,
 A nieba rzekną: że przyszedł dzień Wiary!¹⁹

** Wieków – Marto – albowiem Marta w Ewangelii jest symbolem realności.

W dawnej ikonografii i teorii sztuki *Melancholia* była pojmowana jako temperament, w którym dominowały „najgorzej wymieszane” cechy, bliskie obłąkaniu. Człowiek o takim charakterze sam jest nieszczęśliwy i niemiły dla otoczenia, „chudy i szerniały, «nieukładny, skąpy, złośliwy, zachłanny, podstępny, tchórzliwy, nieufny, hardy i gnuśny, [a także] grubiański, smutny, niewdzięczny, leniwy i ospały». Unika towarzystwa innych i gardzi płcią odmienną. Jedynym jego rysem dodatnim [...] jest pewna skłonność do samotnych studiów”²⁰.

W wiek XIX wielką filozofię rozpaczy wniósł Søren Kierkegaard, ale zupełnie już inną, bardziej „nowoczesną”. Jego teoria o wyjątkowości indywidualnego bytu, jednostkowego doświadczenia, własnego odczuwania rzeczywistości i dominacji osobniczego przeżycia nad wolą zbiorowości i prawami tłumu, silnie wpłynęła na myślenie romantyków. W pojęciu duńskiego filozofa poczucie nieskończoności zawsze towarzyszące prostej egzystencji człowieka budziło grozę i prowadziło do melancholicznych nastrojów, tak więc wieczny, metafizyczny lęk był nieodłącznym elementem autentycznego życia. Kierkegaard uważał melancholię za „histerię ducha”, pochodzącą ze „stanu rozproszenia”, z którego duch usiłuje się wydostać „aby wyjaśnić samego siebie [...]”. W melancholii tkwi coś niewytłumaczalnego. Kto cierpi albo ma zmartwienie, wie, jaka jest tego przyczyna. Jeśli się melancholika zapyta, co leży u podstaw jego melancholii, co go gnębi, to odpowie, że nie wie, że nie potrafi tego wyjaśnić. Odpowiedź ta jest ze wszech miar prawdziwa, albowiem z chwilą rozpoznania melancholia mija [...]. Jednakże melancholia jest grzechem [...]. Ta choroba, a ściśle ten właśnie grzech jest współcześnie dość powszechny, [ale] chętnie przyznam, że w pewnym sensie melancholia wcale nie świadczy źle o danym człowieku; na ogół bowiem ogarnia najbardziej uzdolnionych ludzi [...]. Jedynie duch może znieść melancholię bo jej źródła tkwią w życiu duchowym człowieka”²¹.

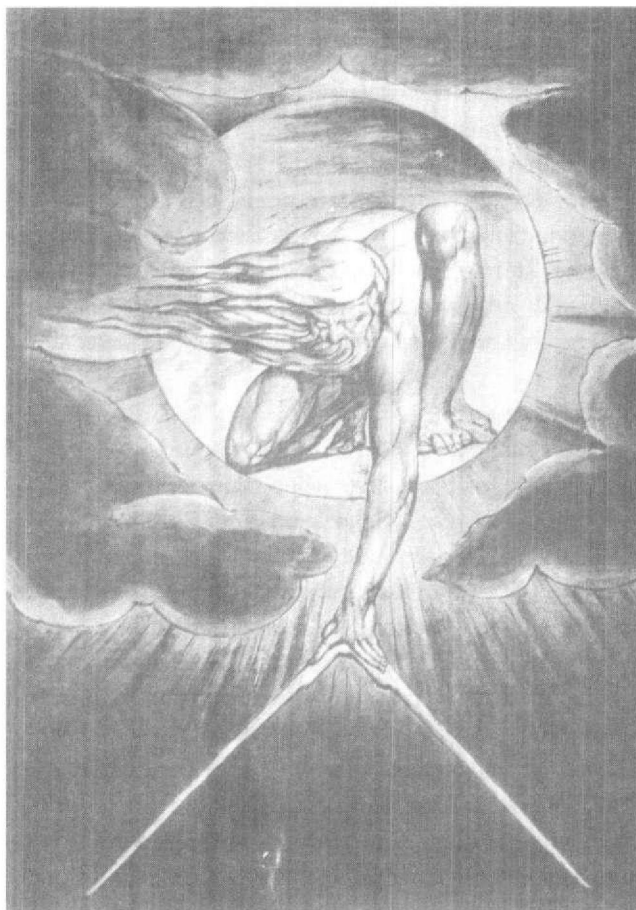
Niemal przez całe życie Norwida dręczyły napady obniżonego nastroju, depresji i rozpaczy powodowane dolegliwymi przeciwnościami życia i tym, że poeta, niejako z natury, był melancholikiem. Dołączały się do tego desperacje związane z przeświadczeniem o moralnym załamaniu polskiego społeczeństwa, o czym latami, z obsesyjnym uporem, przypominał rodakom. Jak pisał Józef Tischner, dla Norwida „istotą klęski nie jest rozbicie państwa, lecz rozbicie człowieka [...]”. Myślenie Norwida wyrasta z bólu i świadczy o bólu [...], wyrasta z dramatu dziejowego Polaków i pragnie skierować na ten dramat światło ewangelicznej wiary. Nie ucieka od historii, od cierpienia, od męczeństwa, od narodu i jego pracy”. Ale przyszłość pokazała, że i później, przez długie lata, „figurą” duchowej kondycji Polaków „pozostał chochoł sarmackiej melancholii”²². Zjawia przywołana przez Norwida w *Solo*, a potem przez Stanisława Wyspiańskiego w *Weselu*.

Zupełnie inną niż *Solo* była druga *Melancholia* Norwida, powstała zapewne w ostatnim dziesiętku lat życia poety, między 1873 a 1883 rokiem. Ten mały, olejny obrazek, sygnowany wiązanym monogramem „CN” (wł. Wojciecha Borzobohatego w Paryżu), przedstawia olbrzyma-demiurga siedzącego w kosmicznej przestrzeni nad globem ziemskim, na tle firmamentu, z gwiazdą wbijaną w niebiosy „jak gwóźdź błyszczący”

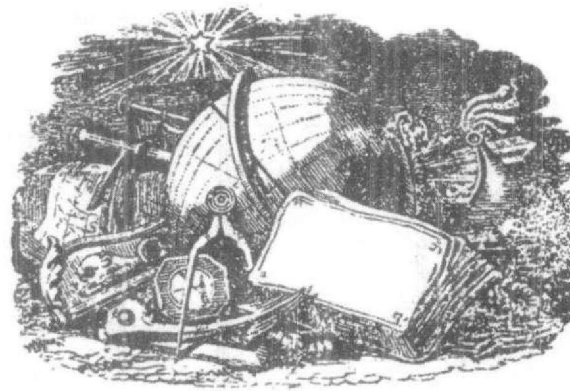
(Cywilizacja). Ta potężna istota, okryta rozwianą, fałdzystą szatą, pochyla się w zamyśleniu nad kosmicznym „globusem”, podpierając zwieszoną głowę lewą ręką; prawą dłonią mierzy rozwartym cyrklem wycinek globu. Okrąg planety i postać Mierniczego utrzymana w lekkiej gamie zmieszanych brązów, ugrów, żółci i różów, odcina się jasną plamą od spłowiałych i czarnych błękitów nieba. Taka wizja wszechświata przystaje do literackich wątków dzieła Norwida. W jego wierszach (a także i prozie) bardzo często pojawiają się gwiazdy, które milionami świecą, „oblęd dróg mlecznych” (*Idee i prawda*), „szafirowe stropy” (*Wtedy Ty, Matko*), księżyc, słońce promienie płynące z niebieskich przestworzy i nasza planeta ziemia, która „jest krągła, jest kulista” (*Ogólniki*).

– Jako więc, w świata tego którejkolwiek stronie,
Na mchu jeśli w odludnym przylegniesz parowie,
Planeta Ci się zaraz pod Twe małe skronie
Zbiega, i czujesz globu kulę za wezglowie²³

Do tego dochodzi znaczenie instrumentu jakim jest cyrkiel, którym demiurg odmierza przestrzeń i czas. Kim jest ta tajemnicza postać? Otóż wszystko przemawia za tym, że jest to wyobrażenie Saturna z cyrklem, znane z tradycji ikonograficznej jako personifikacja



William Blake, *Urizen*, akwaforta, 1827



Cyprian Norwid, Winieta na pierwodruku *Promethidiona*,
pióro, 1851

Melancholii. W kategoriach symbolicznych cyrkiel jest związany z architekturą, matematyką, geometrią i astronomią, a także z żeglarstwem. Wyraża wszechświat, siłę sprawczą, ducha i materię, życie i kształt, perspektywę, koło, cykliczność, granicę, i – jako atrybut Saturna – melancholię. Jest emblematycznym przedstawieniem aktu stwórczego; swoim kształtem przypomina literę A – znak początku wszystkich rzeczy²⁴. Wiemy, że Norwid interesował się tym instrumentem wszechmiar i oczywiście po swojemu go interpretował i oznaczał. W rozprawie *O sztuce (dla Polaków)* pisał, że tam gdzie „matematyka astronomii się oddaje i usługi jej pełni, po wielokroć opiera się ona na prawach profetyzmu natchnienia otrzymanych, [...] tak iż nie skłamię, jeśli powiem, że skrzydłem owdzie cyrkiel zdąży”. W innym miejscu porównywał symboliczne paralele liter, cyfr i figur geometrycznych: „A znaczy trójkąt, czyli 3; E – dwa kwadraty na sobie (to jest elipsę)^b, czyli 2 – U znaczy kwadrat, czyli 4;); O, czyli koło, znaczy 5. Dla której to przyczyny rzymskie pięć jest jak cyrkiel ku skreśleniu koła rozemknięty (V)”²⁵. W 1850 lub 1851 roku poeta zaprojektował winiętę na tylną okładkę pierwodruku *Promethidion* obejmującą cały zestaw jego ulubionych symbolicznych znaków. Znajdują się na niej różne przedmioty: księga, zarys kształtu dawnej łodzi (statku wikingów?), przyrządy geometryczne, lemiesz (?) oraz cyrkiel, globus i rozbłyskująca nad nim gwiazda – jakby zapowiedź motywów późniejszej kompozycji olejnej. W obrazie *Saturna* występuje spójność wątków zaczerpniętych z dobrze znanej tradycji ikonograficznej, plasujących się w ciągu: Saturn – cyrkiel – geometria – melancholia (co po części było już widoczne w rycinie Dürera). Norwid był doświadczonym szperaczem i z pewnością zetknął się z takimi przedstawieniami upowszechnionymi między innymi przez grafikę.

Saturn był bóstwem staroitalskim, władcą Złotego Wieku, wcześniej utożsamianym z greckim Kronosem



Cyprian Norwid, *Zadumany*, pióro, ok. 1880,
Biblioteka Narodowa

Cyprian Norwid, *Studia zamysłonych*, kredka, pióro, 1869,
Biblioteka Narodowa

pożerającym swe dzieci; jego imieniem nazwano szóstą planetę Układu Słonecznego, którą kojarzono ze złymi wpływami i „humorem” melancholicznym. Już w ikonografii sztuki średniowiecznej obdarzono go cyrklem, bowiem miał „sprawować nadzór ‘miar i liczby rzeczy’, szczególnie zaś podziału ziemi”, i uważano, że „Saturn planeta śle nam duchy, które nas uczą geometrii”, to zaś było pewnym ograniczeniem życia przez „formę”, poddaniem go rygorom czasu i przestrzeni. Geometria wchodziła w subtelny związek z melancholią, którą, według zasady Arystotelesa, przypisywano z reguły wielkim ludziom obdarzonym geniuszem, ale łatwo podlegającym szaleństwu (*furor melancholicus*) wzniecanemu przez fatalną planetę²⁶.

W sztuce nowożytnej najbardziej znanym, programowym wizerunkiem *Saturna z cyrklem*, była rycina Jakuba I de Gheyna, przedstawiająca go jako Filozofa ze „zmaconą twarzą”, siedzącego na ogromnej planecie i mierzącego cyrklem trzymany na kolanach globus. Owa „figura” posępnego boga miała kojarzyć się ze wszystkimi problemami duszy doświadczającej melancholii i szukającej „formy” świata. Wiek XVIII przyniósł jeszcze jedno, zupełnie inne wyobrażenie boskiego geometry. Cyrkiel pojawia się w ręku Urizena, postaci pochodzącej z mitologicznego Panteonu wielkiego wizjonera Williama Blake’a. Urizen Stwórca (identyfikowany niekiedy z Jahwe) jest uosobieniem funkcji czystego intelektu, racjonalności, rozumu (Reason), oderwanego od uczuć, emocji, wyobraźni i naturalnych instynktów, a tworzony przez niego świat podlega bezwzględny nakazom okrutnej tyranii i symbolizuje nieubłagane prawa rządzące naturą. Jego cyrkiel nie może objąć nieskończoności, ale narzuca racjonalny porządek w świecie materii. Blake parokrotnie przedstawiał Urizena w chwili gdy „uczynił złoty cyr-

kiel / i zaczął nim badać otchłań”, między innymi w akwaforcie zamieszczonej jako frontispis do poematu *Europa – Proroctwo* (1794) i ostatniej wersji wykończonych akwarel, czarnym tuszem i złotą farbą, wykonanej dla Fredericka Tathama na krótko przed śmiercią w 1827 roku²⁷.

Zawieszony w przestrzeni *Saturn* Norwida przenosi ziemskie smutki do nieba, pochyla się w posępnej zadumie czy kontemplacji, mierząc obszary przynależne człowiekowi, terytorium życia i śmierci, rozpacz i nadziei. Ale biorąc pod uwagę znaną wieloznaczność myśli Norwida i jego paraboliczne „przeniesienia”, w obrazie tym można dopatrzeć się też innego przesłania, a mianowicie alegorii podróży, metafizycznej wędrówki, przemierzania globu, morskiej wyprawy, żeglugi, nawigacji (co mogło być śladem pamięci o podróży amerykańskiej). W czasie morskich peregrynacji dobrze jest oddać się obserwacji rozgwieżdżonego nieba, bo

[...] Spokój ducha, tudzież kontemplacja
Firmamentu – niejedną leczyły gorączkę²⁸.

O kontemplacji niebieskich przestworzy mówił Platon w *Timajosie*. Jego zdaniem, człowiek patrząc w gwiazdy z pokładu rozkołysanego okrętu doświadcza Absolutu, czerpie wzór z doskonałości Wszechświata, naśladuje wieczny ruch nieba i ziemi i sam uczestniczy w obrotach Kosmosu²⁹. Wszelako, wiodącą myślą Norwidowego *Saturna* wydaje się być wątek „widzenia z góry” wyobrażonej lub realnej rzeczywistości. Takie obrazowanie występuje w autoportrecie *Ipse ipsum*, gdzie wsparty na ogromnym piórze poeta stoi na rozwiniętej mapie; natomiast *Saturn* ogląda z wysoka całą, obracającą się Ziemię, na której widoczne są zarysy lądów i mórz. W tym kontekście szczególnie osobiste, a i wymowne są słowa Norwida zapisane w *Vade mecum*:

[...] Mapę życia gdyby kto z wysoka
Kreślił jak mapę globu? ... góry i pustynie
Przeniosłyby się w krótkie jedno mgnienie oka,
Ocean by zaś przepadł, gdzie lza drobna płynie! ³⁰

Może więc pod maską milczącego *Saturna*-Geometrii kryje się melancholiczna twarz artysty?

Norwid kilkakrotnie wymieniał *Saturna* w swoich tekstach. Pisał o tym, jak „korybantowie starożytni w miedziane uderzają tarcze, aby Saturn, płacz dziecka usłyszawszy całej przyszłości w nim nie pożarł”, że „Noe [to] Saturn, którego symbolem jest okręt, [a znaczyl on] Uranię i Niebiosą w ogóle”; wspominał też „Wergilego proroctwo o Wiekach Saturna” oraz „influencje gwiazd” i *Saturna sny*³¹. Z malarskim ujęciem zwieszanej głowy bóstwa wiążą się szkice Norwida rysowane



Cyprian Norwid, *Autoportret Ipse ipsum*, kredka, pióro, 1857,
wł. prywatna

w różnych latach – studia zamyślonego mężczyzny z 1869 roku, i dwa inne, przedstawiające ludzi pogrążonych w głębokiej zadumie z około 1880 roku; jeden z nich, rysowany energiczną, skrótową kreską, mógł być nawet przygotowanym szkicem do olejnej wersji *Saturna*. I, co charakterystyczne, we wszystkich tych ujęciach, człowiek podpira ręką głowę w odwiecznym frasobliwym geście.

Pod stany bliskie melancholii można po części podłożyć takie pokrewne przeżycia jak desperacja, znużenie, samotność, namysł, medytacja, milczenie, refleksja i kontemplacja. Zwłaszcza to ostatnie – szeroko rozumiane pojęcie – przewijało się często w literackiej i artystycznej biografii Norwida. W trudnym 1852 roku, kiedy to myślał o wstąpieniu do zgromadzenia Zmartwychwstańców (co nie doszło do skutku), pisał do Augusta Cieszkowskiego, że nawet poza Kościołem w „kontemplacji trwam i jestem”. W rozważaniach Norwida o historii i życiu społecznym stale przewijała się myśl o znaczeniu dwóch pierwiastków kierujących życiem, rozróżnianych jako duch i materia, teoria i praktyka, kontemplacja i czynność. Wiadomo, że różne dyscypliny powszechnie rozumiane jako nauki, poeta uważał za rzeczy sztuki, między innymi matematykę, astronomię, historię, prawo, wojskowość, inżynierię, medycynę (o czym pisał w rozprawie *O sztuce*).

W tym kontekście podstawową kwestią dociekań Norwida były powiązania i antynomie idei i realizacji oraz utrzymanie ich właściwych proporcji. Dobrze jest „czytać postęp idei porozstawianych jako równania algebraiczne jedna po drugiej, ale czy kto pomyśli, ile boleści, ile rozdarć każde narodzenie się myśli potrzebowało?”³² W kwestii tej odwoływał się też do starożytnych: „Zacny Diogenes przeczuwał zbliżanie się tej epoki wtórej, skoro w księgozbiórze Akademii widząc zapracowanych starców, pytał, kto by to byli? Ci co prawdy szukają – odrzeczono. – Ach! a kiedyż oni będą mieli czas ją praktykować?”³³ Poeta łączył narodziny i rozwój wszelkich kunsztów z geometrią, wywodził z niej „pierwoksztaloty” sztuki, które miały mieć podstawowe znaczenie symboliczne odciskające swoje piętno w działach malarstwa, rzeźby, architektury³⁴. Ten „monolog wieczny”, który tak zajmował Norwida, prowadzi nas do jego wiersza *Plato i Archita* poświęconego wartościom idei i działania, kontemplacji i geometrii jako sztuki stosowanej.

ARCHITA

Geometrycznej nieświadom nauki,
Widziałem prosty lud, kładący bruki,
I, jako kamień jedna się z kamieniem,
Baczyłem, stojąc pod filarów cieniem –
Aż żał mi było bezwiedności gminu,
Mimo że wieczną on jest wagą czynu!...
Więc – geometrii myślane promienie
(Rzeknę) gdy z głazem złączę i ożenię,
Sferyczność w drzewie wykluwszy toporem,
Siłami ramion pchnę brązowe walce,
Promienne jeśli kołom natknę palce...
To – któż wie...

PLATO

Boskie zmysłowiąc obrysy,
Archito! – koturn rzucisz za kulisy -
Języka lotność niebieskiego zgrubisz,*
Więc filozofię, Grecję może, zgubisz...

ARCHITA

O! Plato... padam przed prawdy bez-koncem,
I nieraz, myśli z drzewa ciosząc, płacę,
Tak wielce wszystko przesiękłe jest słońcem,
Któremu nie ty, ni ja biegów znaczę;
Dlatego świętych nie zniżę arkanów,
Ani ojczyzny krągłą tarcz wyszczerbię,
Owszem: z tych, które rażą cię dziś, planów,
Z kres tych na Grecji idealnym herbie,
Z liczebnych równań w sił zmienionych dźwięnie
(Lubo promienność uroku w nich stygnie),
Któż wie? – powtarzam – czy lud w sobie drobny,

Bezsilny ciałem – jak wyspa osobny,
 Sykulów, mówię, na przykład, siedzibą,**
 Tą siły ramion zmnożywszy nauką,
 Nie zdoła bronić się jak morska ryba?...

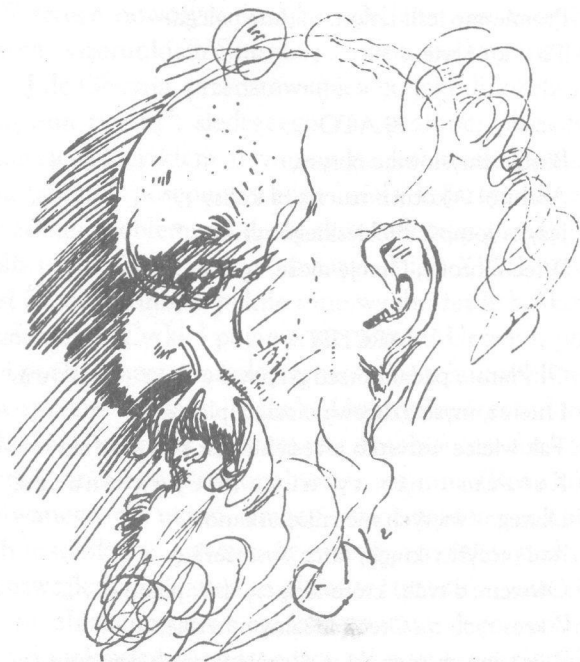
PLATO

Przyjdzie – i tobie dzień zwycięstwa – sztuk o!...

* Idealność Platona była przeciwną rodzącej się właśnie mechanice, uważając ją (w pierwotnym jej ekstremie) jako zdegradowanie kontemplacji.

** To się odnosi do przyszłości już wyraźniejszej mechaniki, której Archimed na rzecz ojczyzny zażył³⁵.

Archita czyli Archytas z Tarentu jest dziś mniej znaną osobistością świata greckiego niż Platon. Żył w 1. połowie IV wieku p.n.e., zasłynął współcześnie jako znakomity mąż stanu, strateg, filozof, matematyk, muzyk, twórca naukowej mechaniki; był uważany za najwybitniejszego matematyka szkoły pitagorejskiej. Stosował swoje odkrycia między innymi do budowy machin wojennych. Znał dobrze Platona i jakoby korespondował z nim (listy te uważane są dziś za nieautentyczne). Norwid dowiedział się o nim z pism Diogenesa Laertiosa, Plutarcha i neoplatonczyka Jamblicha. Laertios przytoczył ich apokryficzne listy, Jamblich opowiedział o życiu prywatnym i miłych cechach charakteru Archytasa, a Plutarch, w *Żywocie Marcellusa* podał, że „wysoko cenioną i sławną mechaniką” zajęli się Eudoksos i Archytas, „urozmaicając tę przyjemnością matematykę” przy pomocy wy-



Cyprian Norwid, ostatni Autoportret, pióro, ok. 1882,
 Muzeum Narodowe w Warszawie

kresów i mechanicznych konstrukcji. Platon „oburzył się na to i wystąpił przeciw nim jako gubiącym i psującym doskonałość matematyki, która w ten sposób odchodzi od abstrakcji rozumowej do konkretności zmysłowej i raz po raz korzysta z pomocy materialnych, w dużej części nie obywatelujących się bez pospolitego rzemiosła”³⁶. W *Notatkach z mitologii* Norwid sam odnotował uwagę o zdobyczach starożytnych w zakresie mechaniki, pisząc: „287 przed Chr[ystusem], Archimedes: środek ciężkości – dźwignia, plan pochyły – śruba bez końca. Dotąd zaś Archity, czyli Architasa – *vis et la poulie*” czyli śruba i koło pasowe (notatka 227). Ale poeta żył przede wszystkim w świecie idei i jej pryncypiów, często nawiązując do Platona. Znał jego *Państwo* gdzie mógł wyczytać np., że ludzie różne rzeczy „rękami wykonują i kreślą, i one potrafią rzucać cienie i dawać odbicie w wodach, ale oni się nimi posługują znowu tylko tak jak obrazami, a starają się dojrzeć tamte rzeczy same, których nikt nie potrafi dojrzeć inaczej, jak tylko myślą [...]. Z praktycznego punktu widzenia mówią o kwadraturach i przedłużeniach, i o dokładaniu, i wszystko tak u nich brzmi. A tymczasem cały ten przedmiot uprawia się tylko dla poznania [...]. Te tam wszystkie konfiguracje na niebie, bo to są przecież obrazki wykonane w materiale widzialnym, [ale] daleko im do wszystkich prawdziwych postaci ruchu [...]. Te rzeczy można tylko myślą ująć, a wzrokiem nie”³⁷.

Swój wiersz Norwid ujął w formie dialogu dwóch przyjaciół, filozofów o odmiennych poglądach na istotę sztuki i rzeczywistości³⁸. W tym „dwuznacznym” utworze Archita jest rzecznikiem praktycznej, użytecznej wiedzy wyprowadzonej z matematyki, oraz realizacji myśli i sensu działania, zaś Platon nosicielem nadzmysłowych, uniwersalnych idei, wyrazicielem praw „czystej” nauki, wieczystej prawdy i doskonałości, wyższych od realnego „dotknięcia” bytu. Tu nasuwa się więc pytanie, do której z tych opcji przychylił się Norwid pisząc wiersz *Plato i Archita*? Sądzymy, że był w zgodzie z jednym i drugim filozofem, i na równi przemówił ich słowami. Jeśli weźmiemy pod uwagę Norwidową teorię sztuki-pracy zawartą w *Promethidionie* i innych tekstach, możemy ją skojarzyć z pochwałą postawy Archytasa, wychwalającego „Geometrii myślane promienie” i „wagę czynu” prostego ludu kładącego bruki. Z drugiej zaś strony, poeta identyfikował się z filozoficzną doktryną Platona i bronił wysokich idei, myśli, refleksji, kontemplacji, poniżanych i odrzucanych przez pospolity materializm i przyziemną „użyteczność” (która w pojęciu Norwida wcale nie była równoznaczna z twórczym wysiłkiem ludzkiej pracy).

Dialog Platona i Archity przenosi także swoje znaczenia w inną sferę, bowiem dotyka w pewien sposób treści plastycznego dzieła poety, np. zagadnień związa-

nych z dwiema omawianymi wyżej pracami: *Solo* (*Melancholia I*) i *Saturnem* (*Melancholia II*). Niezależnie od ich artystycznego kształtu, realnych bądź duchowych uwarunkowań, bolesnego czy posępnego wyrazu, były one w pierwszym rzędzie alegorycznymi obrazami myślących istot pogrążonych w melancholicznej zadumie i w ten sposób objawiły się jako norwidowa apologia „zdegradowanej kontemplacji”, bliska platońskiej myśli o „prawdzie bez-końca”, „boskich obrysach” i prymacie idei nad światem zmysłów, o wartości poznania i „lotności niebieskiego języka”, który przyniesie dzień zwycięstwa sztuce.

Przypisy

- ¹ List Cypriana Norwida do Teofila Lenartowicza z 16. X. 1868, [w:] Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 9, Warszawa 1971, s. 371-372. Dalej cytuję w skrócie Pwsz., tom, strona.
- ² *Sztuka okolicznościowa*, Pwsz., t. 6, s. 538
- ³ *Il Pensieroso*, Pwsz., t. 6, s. 538
- ⁴ E. Panofsky, *Trzy ryciny Albrechta Dürera...*, [w:] tenże, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, tłum. P. Ratkowska, Warszawa 1971, s. 282
- ⁵ J. Białostocki, *O teorii sztuki Albrechta Dürera*, [w:] tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1959, s. 61, 77
- ⁶ Panofsky, op. cit., s. 280-284, cyt. s. 281, 282
- ⁷ O litografii *Solo* pisali: J. W. Gomulicki, *Prace artystyczne Norwida*, Pwsz., t. 11, s. 363; H. Widacka, *Grafika Cypriana Norwida*, „*Studia Norwidiana*”, t. 3-4, Lublin 1985-1986, s. 168-169
- ⁸ *Milczenie I*, Pwsz., t. 6, s. 231-233
- ⁹ *Wesele. Powieść*, Pwsz., t. 3, s. 12
- ¹⁰ List do Magdaleny Łuszczewskiej z 18. X. 1860, Pwsz., t. 8, s. 433
- ¹¹ Listy do Augusta Cieszkowskiego z końca grudnia 1864 r. i 8. I. 1865, Pwsz., t. 9, s. 150, 152, 153
- ¹² List do Mariana Sokołowskiego ze stycznia 1865 r., Pwsz., t. 9, s. 154, 155
- ¹³ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekład I. Kania, Kraków 2000, s. 131
- ¹⁴ O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach..., O „*Balladynie*” (*Dodatek*), Pwsz., t. 6, s. 467, 471-472; J. Słowacki, *Balladyna*, [w:] tenże, *Dzieła*, t. 4: *Dramaty*, Wrocław 1949, s. 63-66, 100-101
- ¹⁵ *Objaśnienia* (Z powodu wiersza „Do L. K.”), Pwsz., t. 6, s. 473
- ¹⁶ List do Joanny Kuczyńskiej z 2. XII. 1861, Pwsz., t. 8, s. 455
- ¹⁷ Cyt. za: J. W. Gomulicki, komentarz do listu Norwida do Mariana Sokołowskiego z 7. XII. 1861, Pwsz., t. 8, s. 575-576
- ¹⁸ *Sztuka w obliczu dziejów jako syntetyki księga pierwsza. 1850*, Pwsz., t. 6, s. 271
- ¹⁹ *Do L. K.*, Pwsz., t. 1, s. 357, 358
- ²⁰ Panofsky, op. cit., s. 278
- ²¹ S. Kierkegaard, *Albo-Albo*, z oryginału duńskiego przełożył i przypisami opatrzył K. Toeplitz, wiersze w tłumaczeniu J. Iwaszkiewicza, t. 2, Warszawa 1976, s. 253-255
- ²² J. Tischner, *Ptakom na wędrownie*, [w:] Cyprian Norwid. *W set-*

- na rocznicę śmierci poety. Materiały z sesji poświęconej życiu i twórczości Cypriana Norwida* (27-29. X. 1983), redaktor naukowy i wstęp St. Burkot, Kraków 1991, s. 51, 53, 57
- ²³ *Do Walentego Pomiana Z.*, Pwsz., t. 2, s. 157
- ²⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 51-52; Cirlot, op. cit., s. 100
- ²⁵ *O sztuce (dla Polaków)*, Pwsz., t. 6, s. 338; *Sztuka w obliczu dziejów*, op. cit., s. 279. O znaczeniu figur geometrycznych w twórczości Norwida pisał M. Inglot w artykule *Duch i litera (refleksyjny kształt poezji Cypriana Norwida)*, [w:] „*Dramat życia prawdę wyrabiający*”, *Materiały norwidowskiej sesji naukowej w Jeleniej Górze*, 6-7. V. 1983, pod redakcją M. Ingłota, Wrocław 1985, s. 7-25
- ²⁶ Panofsky, op. cit., s. 286, 288; M. Mertens Stienon, *L'Occultisme du Zodiaque*, Paris 1939. O ikonografii Saturna zob. R. Klitbansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies of Natural Philosophy Religion and Art*, London 1964
- ²⁷ G. W. Digby, *Symbol and Image in William Blake*, Oxford 1957; M. Davis, *William Blake. A new Kind of Man*, Berkeley 1977; A. Konopacki, *William Blake*, Warszawa 1987, s. 18; E. Kozubska, J. Tomkowski, *Mistyczny świat Williama Blake'a*, Milanówek 1993, s. 142
- ²⁸ *Kleopatra i Cezar. Tragedia historyczna*, Pwsz., t. 5, s. 93
- ²⁹ Platon, *Timajos*, [w:] tenże, *Timajos. Kritias albo Atlantyka*, przełożył P. Siwek, Warszawa 1986, s. 123. O znaczeniu morskiej podróży w twórczości Norwida zob. M. Śliwiński, *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998, Rozdz. IV: *Perygrynacja morska*, s. 71-95
- ³⁰ *Vade mecum. Kółko*, Pwsz., t. 2, s. 84
- ³¹ O Juliuszu Słowackim. *Lekcja VI*, op. cit., s. 459; *Notatki z mitologii*, Pwsz., t. 7, s. 262, 314, 324; *Album Orbis w szkicu*, notatka 134, Pwsz., t. 11, s. 415
- ³² O Juliuszu Słowackim. *Lekcja V*, op. cit., s. 447
- ³³ *Milczenie I*, op. cit., s. 223
- ³⁴ *Sztuka w obliczu dziejów. Symbol. Pierwoksztalty. Sztuki*, op. cit., s. 278-281
- ³⁵ *Plato i Archita*, wiersz dołączony jako epilog do poematu *Niewola* w 1863 roku, Pwsz., t. 3, s. 393-394 i 757-758 (komentarz J. W. Gomulickiego).
- ³⁶ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przekłady: różni, opracowanie, przypisy, skorygowany I. Krońska, wstęp K. Leśniak, Warszawa 1968, s. 506-508; Jamblich, *O życiu pitagorejskim*, [w:] Porfiriusz, Jamblich, Anonim, *Żywoty Pitagorasa*, przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła J. Gajda-Krynicka, Wrocław 1993, s. 96 (rozdział XXXI); Plutarch z Cheronei, *Marek Klaudiusz Marcellus*, [w:] *Żywoty sławnych mężów*, przełożył i opracował M. Brożek, wyd. V, Wrocław 1979, s. 413
- ³⁷ *Platona Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg „Praw”*, przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, t. 1, Warszawa 1958, s. 355 (ustęp 510 E), 281 (ustęp 527 B), 387 (ustęp 529 D).
- ³⁸ Szczegółowa analiza wiersza Norwida została przeprowadzona przez uczestników XXX Czwartku Naukowego, dnia 20 kwietnia 1967 roku i opublikowana w: E. Marczewski, J. Łanowski, *O zdegradowaniu kontemplacji. Wokół wiersza Cypriana Norwida Plato i Archita*. Głosy w dyskusji: M. Wyszynski, M. Chmielewicz, W. Czapliński, H. Steinhaus, M. Cena, I. Kisiel, M. Inglot, M. Suski, J. Trzynadłowski, J. Łanowski, E. Marczewski, J. Kuglin. Francuskie tłumaczenie wiersza F. Longchamps, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 1969, s. 5-68