

Waldemar O k o ń – „*IPSE IPSUM*”, CZYLI NORWID
I AUTOPORTRETY

Edyta C h l e b o w s k a. „*Ipsse ipsum*”. *O autoportretach Cypriana Norwida*.
Lublin 2004: TN KUL ss. 281, il. 50 + *Katalog autoportretów Norwida*.

W jednym z listów do Marii Trębickiej Norwid pisał: „Każdy kto sprzedaje choćby w najlepszym celu rozum swój, nie dodając do tego osoby swojej, knowa zdradę prawdy, bo [...] prawda nie jest tylko wiedzą, ale i życiem razem”. Romantyczne „dodawanie osoby” miało wymiar psychologiczno-poetycki, jednak niekiedy mogło przybierać bardziej realny wymiar rysunkowego lub malarskiego autoportretu, o czym upewniają nas liczne prace tworzących w tej epoce „poetów-malarzy”¹. Dla Norwida, który uważał, że „pisać można tylko procent od życia i czynów”, również własna twórczość plastyczna była takim „procentem”, jednak zawsze miał on świadomość, że w wieku XIX zbliża się ona niebezpiecznie do fotografii, stąd uporczywe próby odejścia od sztuki werystycznie „fotografijnej”, przy jednoczesnym cokolwiek „sztambuchowym” traktowaniu własnego, przekazanego w seriach autoportretów wizerunku. Relacje pomiędzy władającymi twórcą *Vade-mecum* „sztukami siostrzanymi” są niezwykle kuszącym tematem badawczym, nic też dziwnego, że w ostatnich latach na rynku wydawniczym pojawiło się kilka opracowań odnoszących się do poetyckiej i plastycznej działalności Cypriana Norwida.

Myślę tu przede wszystkim o monumentalnym dziele Aleksandry Melbechowskiej-Luty pt. *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, o mniej monumentalnej, ale za to kontrowersyjnej pracy Marka Adamca *Oni i Norwid. Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840-1883* oraz o książce Marka Rostworowskiego *Wędrowny sztukmistrz. Dedykowane Norwidowi eseje o malarstwie polskim*.

Do prac, w których autor *Vade-mecum* jawi się nie tyle jako poeta-malarz, ile przede wszystkim jako poeta-rysownik, dołączyła ostatnio bardzo interesująca książka autorstwa Edyty Chlebowskiej pt. „*Ipsse ipsum*”. *O autoportretach Cypriana Norwida*. Pozornie można by sądzić, że lata badań Zenona Przesmyckiego, Juliusza Wiktora Gomulickiego i wspomianej przeze mnie Melbechowskiej-Luty sprawiły, iż temat „autoportrety Norwida” jest już w dużej mierze inwentaryzatorsko i badawczo opracowany, jednak dopiero lektura książki Chlebowskiej uświadamia nam, że na obszarze „norwidologii” tak na prawdę nie ma tematów zamkniętych. Istnieje nadal potrzeba powrotu do elementarnych ustaleń faktograficznych i ikonograficznych, tym bardziej że w nauce bardzo często mamy do czynienia z nadmierną wiarą w autorytet poprzedzających nas badaczy, co prowadzi do powtarzania ich sądów oraz nieweryfikowania niekiedy błędnych, a później przez lata powielanych ustaleń. Sfera plastycznych

¹ Oba cytaty za: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 8. Warszawa 1971 s. 369 i 314.

dokonań Norwida jest klasycznym tego przykładem – mało kto zadaje sobie trud, aby oglądać rysunki poety niejako „u źródła”, w zbiorach bibliotecznych i muzealnych. Najczęściej posiłkujemy się reprodukcjami, co, jak można sądzić z pracy Chlebowskiej, nie zawsze jest metodą słuszną i może prowadzić do fałszywych przeświadczeń i nieprawdziwych wniosków.

Kolejnym problemem jest ogrom dokonań poetyckich twórcy *Promethidiona* i pewna, mimo wszystko, marginalność – nie w sensie wartości, ale zakresu oraz charakteru jego działań plastycznych, sprawiająca, że w trakcie badań komparatystycznych zawsze dochodzi do konfrontacji rozległego obszaru znaczeń generowanych przez słowo z mniej rozległym wizualnym, co rodzi często nadinterpretacje, wynikające z pokusy „równoległego” traktowania tekstów literackich i dzieł rysunkowych lub malarskich.

Autorka recenzowanej rozprawy szczęśliwie uniknęła sygnalizowanych przez mnie pułapek, a to dzięki skoncentrowaniu się, jak to określa, „na analitycznym oglądzie przedmiotu [...] badań – prowadząc te czynności dwukierunkowo: z jednej strony analizując konkretne prace, z drugiej strony starając się ujmować wzajemne powiązania i zależności pomiędzy nimi, co prowadziło w rezultacie do interpretacji zbioru jako pewnej całości” (s. 21). Mamy tu zatem do czynienia z próbą opisanego pewnego zespołu rysunków w kontekście wybranych elementów twórczości poetyckiej Norwida, ze wskazaniem na niezwykle ważne dla autora *Solo* odniesienia do „autoportretu w ogóle”, lub aby rzecz całą uściślić, przede wszystkim do XIX-wiecznego autoportretu romantycznego. Nie jest to wbrew pozorom w obrębie rodzimych badań nad Norwidem praktyka zbyt częsta, ponieważ wymaga cokolwiek „pozytywistycznego” zacięcia oraz zapoznania się z metodami działań nie tyle literackiej komparatystyki, co po prostu tradycyjnej historii sztuki. Przyjrzyjmy się zatem, jak analityczne założenia pracy zostały zrealizowane i czy ten cokolwiek niemodny już tryb postępowania prowadzi do nowych ustaleń badawczych.

Pierwszy rozdział książki Chlebowskiej poświęcony jest niejako „oczyszczeniu” pola badań i ustaleniu wszystkich znanych nam autoportretów Norwida. Jak się okazuje, i w tej materii nie było dotąd zgody, a liczba rysunków, na których artysta sportretował samego siebie, była płynna. Nie wnikając w szczegóły, możemy już teraz, dzięki benedyktyńskiej pracy autorki, definitywnie mówić o 20 znanych nam autoportretowych rysunkowych szkicach, wyłączając z tego zespołu, wbrew dotychczasowym ustaleniom i istniejącej już tradycji edytorskiej, dwa wizerunki: tzw. biblijny i sygnetowy. Jednak nie samo ustalenie faktów jest tutaj ważne, ale próba systematyzacji tych przedstawień, z którą mamy do czynienia w kolejnych częściach omawianej przeze mnie pracy. Systematyzacja ta prowadzi do stworzenia typologii, która jest dla Chlebowskiej szczególnie ważna, ponieważ stanowi oś preferowanego przez nią ujęcia synchronicznego oraz – jak to określa autorka – „z jednej strony w naturalny sposób kieruje się zasadą jednorodności ich cech bądź cechy [chodzi oczywiście o autoportrety Norwida – dopisek W. O.], a z drugiej, nie wymagając identyczności czy też jednorodności cech obiektów zbioru, nie ogranicza naszego przedmiotu badań” (s. 59). Przytaczam celowo jej opinie, aby wskazać, że omawiana rozprawa przesycona jest dużą dozą „autoświadomości” badawczej i niejako „pisze się” na naszych oczach

w trakcie lektury, która dzięki temu może być również bardziej świadoma i bogatsza o przemyślenia natury metodologicznej.

Szczerze mówiąc, nie jestem zwolennikiem na gruncie badań humanistycznych nadmiernej „typologizacji” badań, ponieważ często prowadzi to po prostu do ich schematyzacji i niepotrzebnych, uśredniających wszystko ustaleń statystycznych, jednak w przypadku tak małej grupy prac, jaką stanowią autoportrety Norwida, takie postępowanie jest na pewno potrzebne i nośne poznawczo, pomimo zauważanej przez autorkę „płynności” poszczególnych autoportretowych typów przedstawieniowych. I tak Chlebowska² omawia „wizerunki głowy artysty”, „wizerunki artysty w popiersiu”, w tym najwcześniejszy autoportret Norwida powstały w 1843 r. we Florencji, który poeta zrobił, jak sam to opisał, „z pamięci niepatrząc w lustro”, „wizerunki artysty w półpostaci”, „wizerunki artysty z narzędziem pracy” – tutaj m.in. ofiarowany Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu *Norwid ipse ipsum*, „wizerunki artysty z innymi osobami” i „wizerunki artysty o charakterze żartobliwo-satyrycznym”.

Nie sama jednak typologia autoportretów Norwida stanowi istotę badań autorki, ale wyraźne połączenie ich z interpretacją ikonograficzną, wnoszącą do systematyzujących ustaleń żywiol biograficzno-historyczny. Celowo piszę tu o interpretacjach ikonograficznych, ponieważ w wielu przypadkach uważam, że wkład Chlebowskiej do rodzimej „norwidologii” jest znaczący dzięki kontaktowi z samymi rysunkami a nie ich często niewyraźnymi reprodukcjami. Autorce rozprawy udało się te autoportrety niejako „zobaczyć na nowo” i ustalić ich rzeczywiste, a nie tylko postulowane przez dotychczasowych badaczy sensy. Jako przykład podam jedynie dostrzeżenie we wspomnianym już autoportrecie *Ipsa ipsum* na mapie, na której widzimy Norwida wspartego na piórze lub ołówku napisu „Polska”, co umożliwiło w trzech ujadających na tym szkicu na poetę psach zobaczyć nie tylko złośliwych krytyków, ale i przedstawicieli trzech zaborców. Podobnie było z autoportretem Norwida *En face* z 1877 r., na którym dotychczasowi interpretatorzy widzieli m.in. gałązkę bluszczu trzymaną przez poetę w lewej dłoni, z czego miały płynąć daleko idące symboliczne interpretacje tego przedstawienia. Jak się okazało, gałązki tej wcale tam nie ma, toteż i interpretacja rysunku musi ulec radykalnej zmianie.

Chlebowska nie ogranicza się tylko do ustaleń natury historyczno-ikonograficznej. Próbuje też wskazać na czysto artystyczną genezę plastycznych działań Norwida, upatrując ją w rzeźbie i medalierstwie, którymi to sztukami autor *Wędrownego sztukmistrza* też się parał i w szeroko pojętej tradycji autoportretu europejskiego, ze szczególnym wskazaniem na dokonania w tej materii Aleksandra Orłowskiego i Artura Grottgera. Nie sposób tutaj oczywiście szczegółowo streszczać wszystkich ustaleń autorki rozprawy. Dość powiedzieć, że dotyczą one zarówno kwestii natury formalnej – podobieństw i różnic w artykulacji duktu kreski w rysunkach tych artystów, jak i znaczeniowych – „aneddotyczność” prac Orłowskiego i Grottgera oraz duży ładunek „introwertyczności” w autoportretach Norwida, wyłączający te prace z tak modnego w epoce epistolarno-ilustracyjnego traktowania przez artystów własnych wizerunków.

² Chlebowska, jw. s. 69.

I na koniec kilka uwag natury ogólnej. Autorce omawianej rozprawy udało się uniknąć jakże częstego w rodzimej „norwidologii” ducha nadinterpretacji, wydaje się jednak, że walka z tym duchem doprowadziła ją do nadmiernej ścisłości wypowiedzi, która rzadko wrywa się z narzuconego sobie pancerza typologicznych klasyfikacji i faktograficznych ustaleń. Gdzieś w tle niezbyt mimo wszystko interesujących i dość schematycznych rysunków autoportretowych Norwida emanuje jego wielka poezja. A przecież tak naprawdę to ona sprawia, że rysunkami tymi warto się zajmować. Widać to w książce Chlebowskiej w tych wszystkich momentach, kiedy do głosu dochodzi Norwid – poeta (np. wiersz *Czy podam się o amnestię* jako komentarz do jednego z autoportretów) i autotelicznych uwag krytycznych – dość przypomnieć jego uwagę, że: „Prawdziwych szkiców robić nie można umyślnie, one się same narzucają. Odpycha się je piórem lub ołówkiem i zostaje ślad, notatka, szkic”³.

Autorka rozprawy powinna również w większym stopniu, niż to uczyniła w tekście, zawrzeć historykom i teoretykom sztuki piszącym nie tylko o „złudzeniach”, ale i o „poetyce szkicu”, ponieważ jest to poetyka swoista i rządząca się własnymi prawami. To prawda, że dotychczasowi badacze twórczości plastycznej Norwida nadmiernie ulegali utrwalanemu przez dziesięciolecia romantyzmowi w swej istocie toposowi „artysty przeklętego”, który miał się kłaść cieniem również na jego twórczości plastycznej – z tezą tą autorka recenzowanej książki kilkakrotnie polemizuje, wydaje się jednak, że zupełne odrzucenie tej tezy nie jest do końca uzasadnione, zwłaszcza jeżeli przyjmiemy za badaczami twórczości Norwida przytaczany przez Chlebowską sąd o „duchu sprzeciwu i zmagania”, jaki miał towarzyszyć naszemu artyście przez całe życie.

Zbyt mało uwagi poświęcono też „sztambuchowości” autoportretów autora *Vade-mecum*, ponieważ Norwid jako „pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego” (określenie Zofii Stefanowskiej) musiał sobie doskonale zdawać sprawę, że „medium jest przekazem”, to znaczy, że fakt umieszczenia rysunku w konkretnej medialnej konsytuacji (szkicownik, album, sztambuch, luźne rysunki na osobnych kartkach) zmienia jego wymowę, nie mówiąc już o tym, że na temat sztambuchów romantycznych i romantycznej epistolografii istnieje obszerna literatura, zasadniczo przez autorkę książki nie wykorzystana, a przecież wskazanie na filozoficzno-moralizujący aspekt większości listów pisanych przez Norwida, przy jednoczesnym „realizmie” jego autoportretów będących również formą „listu” przesłanego potomności, mogłoby być interesującym przyczynkiem do rozważań nad dwoistością natury artysty, dla którego, jak pisał w jednym z wierszy: „Cała plastyki tajemnica tylko w tym jednym jest, / Że duch jak błyskawica, a chce go ująć gest”⁴.

Najważniejsze jednak jest to, że w rozprawie Chlebowskiej aktywa znacznie przewyższają pasywa. Jest ona jedną z ciekawszych w ostatnim czasie prób ustalenia XIX-wiecznych „korespondencji sztuk” nie tylko na bazie zakładanej totalności

³ Chlebowska, jw. s. 72, por. też: PWSz 7, 428.

⁴ C. Norwid. *Lapidaria*, cyt. za: tenże. *Pisma wybrane*. Zebrał i opracował J. W. Gomułicki. T. I. Warszawa 1968 s. 341.

romantycznych idei, ale i poprzez uważną analizę obrazowych i tekstowych źródeł, rzecz nader rzadką w czasach, kiedy obserwujemy pewien nadmiar głośzonych ideologii, a jednocześnie brak może mniej efektownej, ale na pewno bardziej efektywnej pracy u historyczno-literackich i historycznoartystycznych podstaw.

WALDEMAR OKOŃ – poeta, historyk sztuki, krytyk literacki. Obecnie pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.