

ROBERT WASZKIEWICZ

NORWID W KONFEDERATCE A FOTOGRAFICZNY PORTRET DOBY POWSTANIA STYCZNIOWEGO

Typowym portretem powstańca 1863 r. jest wizerunek całopostaciowy, w pozie pełnej godności (układ stóp, gesty rąk, wyraz twarzy), w otoczeniu klasycznych elementów uzupełniających: kotara, kolumna, balustrada tralkowa, ekran z pejzażem w tle¹. Przedstawieniu towarzyszą także akcesoria dodatkowe – charakterystyczny ubiór (kompilacja stroju do polowania i munduru wojskowego) oraz broń. Z reguły karabiny i szable zastępowano atrapami – wyposażeniem warsztatów fotograficznych.

Portretowanie powstańców było w Królestwie Polskim całkowicie nielegalne, w Galicji władze patrzyły na ten proceder przez palce. Zupełna swoboda panowała tylko poza granicami Polski.

Mimo istnienia specjalnej instrukcji Rządu Narodowego ubiór armii powstańczej nie był jednolity. Jedynym niemal kanonicznym detalem powstańczego uniformu była konfederatka – nakrycie głowy charakterystyczne dla polskiego wojska. Encyklopedia Orgelbranda definiuje konfederatkę jako wysoką, karmazynową czapkę o czterech rogach, obszytą czarnym, siwym lub kasztanowym barankiem, zwieszoną zawsze na prawe ucho, czasem zdobną czaplami piórami – rajerami. Dowiadujemy się ponadto, że czapka tego typu była znana w Polsce od dawna. Powszechnie używana przez konfederatów barskich (1768–1771), od nich wzięła swą nazwę. „Konfederat” to szlachcic „zuchwały do korda i pucharu”, gotowy na wszystko w obronie słusznej sprawy, prawdziwy Polak.

Petryfikacja konfederatki jako symbolu dokonała się w dobie Sejmu Wielkiego, kiedy zatwierdzono ją jako nakrycie głowy obowiązujące w armii Rzeczypospolitej Obojga Narodów². Zgodnie z obowiązującymi przepisami przywdzie-

¹ Tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. „Związki wczesnej fotografii polskiej z malarstwem”, napisanej w 1989 r. pod kierunkiem prof. Andrzeja Ryszkiewicza na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

² H. Wielecki. *Geneza polskiego munduru żołnierskiego*. W: *Historyczny rodowód polskiego ceremoniału wojskowego*. Warszawa 1981 s. 76.

wał ją zatem Tadeusz Kościuszko i inni sławni oficerowie doby rozbiorowej. Rogatywkę nosił także generał Jan Henryk Dąbrowski, organizator Legionów polskich we Włoszech, zanim wzornictwo napoleońskie zdominowało rodzimą tradycję munduru. Wówczas jednak popularyzowały konfederatkę liczne ryciny



1. Tadeusz Kościuszko w konfederatce. Rycina M. Salba według rysunku J. Brydaka (ok. 1870), wzorowana na litografii barwnej Maurina (1830). Format 25 × 18,5 cm. Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. 131861.

z wizerunkami bohaterów narodowych³. Symboliczne jej znaczenie pojmował znakomicie już Marcello Bacciarelli. Chcąc demonstracyjnie okazać przywiązanie do przybranej ojczyzny, w 1778 r. wykonał swój portret w konfederatce [Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 153].

Symbolika narodowego stroju przetrwała do połowy stulecia, by w okresie bezpośrednio poprzedzającym rok 1863 stać się najpopularniejszym elementem ikonografii powstania. Narastanie nastrojów niepodległościowych obserwujemy już w latach pięćdziesiątych. Przypomnienie idei polskości manifestowanej ubiorem dokonało się, zdaniem Łukasza Krzywki, przy okazji ceremonii ślubnej księcia Adama Sapiehy i Jadwigi z Sanguszków. Uroczystość odbyła się w Krakowie w 1852 r., a obowiązujące podczas ceremonii narodowe stroje wywarły na publiczności „kolosalne wrażenie”⁴. Na początku lat sześćdziesiątych XIX w. moda patriotyczna była już skwapliwie przestrzegana w całym kraju, mimo nasilających się, także i za to, represji. Konfederatki dumnie tkwiły na głowach mężczyzn, a żałobne stroje i tzw. czarna biżuteria zdołały panie pragnące manifestować swój patriotyzm.

Spośród pięciu zachowanych fotografii przedstawiających C. Norwida szczególną uwagę zwraca zdjęcie w formacie karty wizytowej (carte de visit – cdv) ze zbiorów Biblioteki Narodowej [nr inw. IF 46]. Jest to portret en pied, w pozie – rzecz by można – „bohaterskiej”, w konfederatce na głowie. Prawa ręka, napoleońskim gestem wsunięta za poję surduta, w tle po lewej stronie – kolumna, tradycyjny symbol dawności i zacności rodu. Wizerunek ten, przypominający portrety sarmackie, nie ma jednak służyć zaspokojeniu pychy, nie jest też zwykłą pamiątką obrazu twarzy. Wyraża patriotyczną postawę portretowanego artysty w dobie represji nękających objętą stanem wojennym Warszawę. Autorem tej frapującej kompozycji jest także sam Norwid, a nie podrzędny paryski fotograf z rue Duphot 15 – Delintraz⁵. Mamy prawo tak sądzić nie tylko na podstawie korespondencji poety. Swoje zdjęcie w polskiej czapce wysłał bowiem Norwid Łucji z Giedroyciów Rautenstrauchowej do Lwowa. W odpowiedzi otrzymał list, który musiał go wprawić w wielkie rozgoryczenie:

Bóg Ci dał pędzel, dtuto, pióro, lecz z samej Twej budowy można widzieć, że Cię do karabeli ani nawet do rogatywki nie przeznaczył, i dlatego ta buńczuczna na fotografii mina zdała

³ Najbardziej znanych przykładów dostarcza ikonografia Tadeusza Kościuszki, m.in. rycina M. Salba wg rysunku J. Brydaka (ok. 1870), wzorowana na litografii barwnej Maurina (1830).

⁴ Ł. Krzywka. *Portret w stroju polskim*. „Studia Muzealne” 14:1984 s. 63.

⁵ O istnieniu tego zakładu dowiadujemy się oglądając odwrocia omawianych fotografii – widnieje tam winietka firmowa. Zakład Delintraza odwiedził Norwid w towarzystwie marszałkowej Joanny Kuczyńskiej i jej córek tuż przed ich powrotem do Polski – stąd datowanie zdjęcia na listopad 1861 r. Wykonane wówczas portrety pań Kuczyńskich nie są znane, natomiast zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej dwa inne zdjęcia z tego samego zakładu niczym oryginalnym się nie wyróżniają (są to cdv Zofii Węgierskiej – nr inw. IF 4869 i 4870).



2. Norwid w konfederatce. Fotografia wykonana w zakładzie Delintraza w Paryżu w listopadzie 1861 r. Format: 8,7 × 5,5 cm. Zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, nr inw. IF 46.

mi się anomalią artystyczną – jakby mi kto przedstawił Danta zjadającego kiełbasę z czosnkiem [...]»⁶.

Niezwykle dbały o obraz własnej osoby w oczach innych, poczuł się poeta tymi uwagami boleśnie dotknięty. W liście do Joanny Kuczyńskiej [z 3 stycznia 1862 r.] żali się:

[...] jakąż mi scenę zrobiła Dama szanowna [...] za to, iż fotograf mój w czapce [...], o której gdyby mi przyszło wyrazić się skromnie, nazwałbym [ją] czapką-ranną.

Alboż nieprzyzwoita rzecz jest rannym być? [...] Zarzuca mi Dama, że nie jestem stworzony do czapki takiej, jakby to dziś ludzi do czapek szukało się!...⁷

Na tym nie koniec. Swego rodzaju autointerpretację postawy i portretu znajdujemy w wierszu *Na zapytanie: Czemu w konfederatce? Odpowiedź*:

1

Kończy się Era starego oręża,
Czas jej ucieka;
Nie człowiek dziś już kuty dla oręża;
Oręż – dla człeka.

2

Za to i rycerz nie lada gwałtownik,
Lecz ów, co czeka;
I niekoniecznie atletą pułkownik;
Pędzej kaleka! –

3

Amarantową włożyłem na skronie
Konfederatkę,
Bo jest to czapka, którą Piast w koronie
Miał za podkładkę.

4

I nie dbam wcale, że już zapomniano,
Skąd ona idzie?
Ani dla czego spospolitowano
Tę rzecz – o! wstydzie.

⁶ List Łucji Rautenstrauchowej do Norwida z 29 grudnia 1861 r. cyt. za: C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 9: *Listy. 1862–1872*. Warszawa 1971, s. 531. Wszystkie cytaty z Norwida podane są za tym wydaniem (cyt. dalej PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę).

⁷ PWSz 9,9.

A jednak widać, że znam klejnot wielki
Rzeczpospolitój,
Skoro przenoszę ponad wieniec wszelki –
Z baranka wity!

PWsz 1, 369–370

Myśl o ofierze (wyrażenie: „wieniec z baranka wity” jest nawiązaniem do chrześcijańskiej symboliki baranka) zdaje się mieć swoje źródło także w wydarzeniach bieżących. Oto bilans roku 1861: 27 lutego – pierwsi zabici manifestanci w Warszawie: 8 kwietnia – rzeź na placu Zamkowym⁸, 14 października – wprowadzenie stanu wojennego, i wreszcie noc z 15 na 16 października, kiedy to w wyniku słynnego „oblężenia kościołów” zostaje aresztowany i osadzony w cytdeli brat artysty – Ksawery⁹.

W tym miejscu – pamiętając o autokreacyjnych poczynaniach Norwida, często trącających pozą, warto postawić kilka pytań. Czy fotografia i związane z nią wypowiedzi to subtelna, ironiczna gra, do której dały się wciągnąć zaprzyjaźnione z poetą damy? Czy podniosły nastrój wiersza i ton urażonej dumy, wyraźnie brzmiący w listach, to jeszcze jeden kabotyński gest? Czy aby nie mamy tu do czynienia z nadużyciem symboliki patriotycznej, żalonym świadectwem zmanierowania?

Twierdzące odpowiedzi uczyniłyby Norwidowi krzywdę. Omawiany portret jest jakby ogniwnem łańcucha wzmocnionego już wkrótce tysiącami zdjęć rzeczywistych (nie symbolicznych) żołnierzy narodowej sprawy. Szczególna rola Norwida wynika natomiast z faktu zrealizowania w technice fotograficznej własnej koncepcji wizerunku, którego ideowa wymowa nie może być kwestionowana. Wanda Mossakowska podaje wprawdzie dwa przykłady dagerotypów będących portretami w konfederatkach, nie są one jednak datowane. Moim zdaniem należy je łączyć z okresem Wiosny Ludów – byłyby to zatem prace świadczące o trwaniu omawianej tu konwencji portretu patriotycznego¹⁰.

Trzeba pamiętać, że w fotografii, jak w żadnej spośród sztuk plastycznych, czynniki socjologiczne mają znaczenie ogromne, a przy tym jakże trudne do precyzyjnego określenia. Fotografia to technika multiplikacyjna, nieograniczona co do liczby możliwych powtórzeń i zasięgu ich oddziaływania. Pojawienie

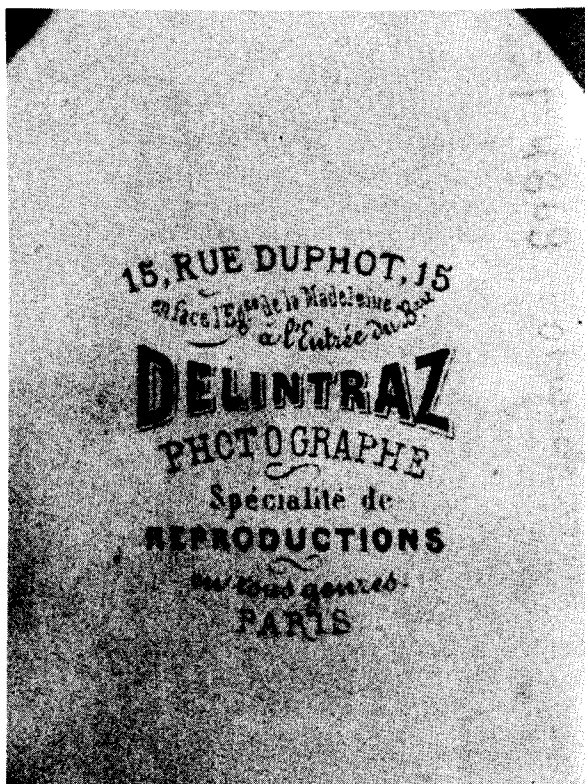
⁸ Wydarzenia te oddziaływały na całą światową opinię publiczną, szczególnie wrażenie wywarła zdeterminowana postawa tłumu w dniu 8 kwietnia 1861 r. Zob. A. Ryszkiewicz. *Obraz Tony Robert Fleuryego „Warszawa 8 kwietnia 1861”*. „Rocznik Warszawski” 13:1975 s. 161–173.

⁹ W zbiorach Biblioteki Narodowej przechowywana jest fotografia Ksawerego Norwida (nr inw. IF 77) z możliwym jeszcze do odczytania napisem, być może z tamtych ciężkich chwil: „[...] winny. Cóż robić?”

¹⁰ W. Mossakowska. *Dagerotypy w zbiorach polskich*. Wrocław 1989 poz. 199 i 360.

się nowego schematu kompozycyjnego jest zawsze wynikiem syntezy dotychczasowej wiedzy artysty, jego kultury wizualnej, znajomości rozwiązywanych (lub negowanych) już istniejących wzorców tego typu przedstawień, ale i kontekstu historyczno-społecznego. Dlatego możliwe jest posłużenie się podobnym sposobem kompozycji przez różnych autorów. Indywidualność uwidacznia się, jak zwykle, nie tyle w treści, co w formie dzieła.

Koncepcja portretowa zastosowana przez Norwida w Paryżu nie była odosobniona. Także Artur Grottger kazał się – również obcemu fotografowi – portretować w układzie przez siebie narzuconym, jakże podobnym do znanego nam wizerunku Norwida.



3. Winiетка firmy fotograficznej Delintraza w Paryżu. Odwrocie cdv Zofii Węgierskiej. Zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, nr inw. IF 4869.



4. Artur Grottger, cdv. Fot. Wawra & Miethke (Wiedeń), ok. 1863. Archiwum Pawlikowskich, AP 21, nr 24 (dawniej w Londynie).



5. Artur Grottger, cdv (?). Fot. Wawra & Miethke (?), ok. 1863, ze zbiorów Jarosława Pieniżka, znana jedynie z reprodukcji w piśmie „Nasz Kraj” 1906, z. 21.



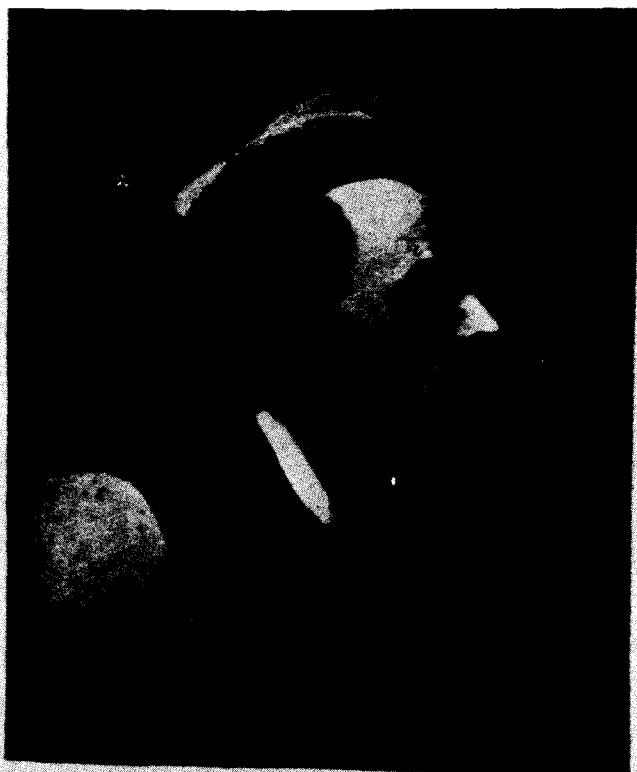
6. Artur Grottger, cdv. Fot. Szekely & Gertinger (Wiedeń), ok. 1863, Archiwum Pawlikowskich, AP 21, nr 20.



7. Artur Grottger, cdv. Fot. Wawra & Miethke (Wiedeń), ok. 1863. Archiwum Pawlikowskich, AP 21, nr 21.

Ideę portretu w rogatywce Grottger przyswoił sobie zapewne nie tylko z rycin przedstawiających Kościuskę, lecz także od swego pierwszego nauczyciela malarstwa – Jana Maszkowskiego. Jego portret w polskiej czapce, przy sztalugach, znany z reprodukcji w książce Jana Bołoz-Antoniewicza¹¹. Sam Grottger wykonał portret olejny Marcelego Maszkowskiego (syna) w 1860 r., również w konfederatce.

Dwie fotografie w zbiorach Archiwum Rodziny Pawlikowskich w Zakopanem przedstawiają Grottgera: jedna w stroju „wizytowym”, druga w „ostentacyjnie polskim”. Datowanie na ok. 1863 r. (wg katalogu wystawy Muzeum Ślą-



**172. PORTRET MARCELEGO MASZKOWSKIEGO
BARSZCZÓWICE 1860. OLEJNY NA PŁÓTNIE.**

8. Portret olejny Marcelego Maszkowskiego namalowany przez Artura Grottgera. Format: 37,8 × 30,9 cm. Archiwum Pawlikowskich. Repr. według: J. Bołoz-Antoniewicz. *Grottger*. Lwów 1910.

¹¹ J. Bołoz-Antoniewicz. *Grottger*. Lwów 1910, il. nr 23.

skiego we Wrocławiu – 1987) jest równie symboliczne jak wymowa tych zdjęć. Musiały bowiem powstać między 1860 (portret Maszkowskiego) a 1865 r. (autoportret w konfederatce ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie). Inne zdjęcie przedstawia Grottgera jako powstańca – w konfederatce, w szarym, długim płaszczu, z szablą u boku¹².



9. Fryderyk Chopin w czamarze i konfederatce. Repr. widokówki paryskiej firmy „Gopło” z lat sześćdziesiątych XIX w. Zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie.

¹² Fotografię tę znam jedynie z reprodukcji w piśmie „Nasz Kraj” 1906 z. 21. Oryginał pochodził ze zbiorów Jarosława Pieniżka.

W chronologicznym ciągu portretów godzi się jeszcze przypomnieć prace Henryka Rodakowskiego – portret brata artysty, Maksymiliana (1863)¹³, oraz zagadkowy portret Fryderyka Chopina w czamarze i konfederatce, znany, niestety, wyłącznie z reprodukcji paryskiej firmy „Gopło”¹⁴.



10. Adam Mickiewicz na łożu śmierci. Staloryt Antoniego Oleszczyńskiego z 1861 r. Format: 28,5 × 35 cm. Oryginał w Muzeum Adama Mickiewicza w Stambule, fotokopia w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, nr inw. B 1707/1-2. Według niej malował Paulin Gardzielewski olej na tekturze, Muzeum Literatury w Warszawie, nr inw. K 613.

¹³ Obraz ten, zdawać by się mogło, nie zawiera żadnych treści ukrytych. Życiorys M. Rodakowskiego skłania jednak do śmiałych domysłów. Ten wysokiej rangi oficer austriackiej armii w 1863 r. został zdymisjonowany. Czyżby z powodu polskiego pochodzenia? Okres przymusowej bezczynności spędził u brata Henryka. Wtedy też powstał omawiany obraz. Obaj bracia zapewne z uwagą śledzili losy powstania i biorącego w nim udział trzeciego z nich – Zygmunta.

¹⁴ Zachowany egzemplarz widokówki przechowywany jest w zbiorach Biblioteki Narodowej (nr inw. IF 44863). Wizerunek ten jest zapewne kopią portretu olejnego lub miniatury wykonanej we Francji już po śmierci Chopina, być może w latach sześćdziesiątych XIX w. Jest to portret imaginowany, ukazujący duchowe, a nie zewnętrzne oblicze artysty – Polaka. Podobieństwo fizyczne jest znikome.

Nieco inną wymowę ma autoportret Maurycego Gottlieba w stroju polskim, wykonany w Wiedniu w 1874 r., być może pod wpływem uczuć, które, mimo zniewag, jakich z powodu swego pochodzenia doświadczył w Krakowie, kazały mu wrócić do polskiej ojczyzny.

Nie sposób także pominąć wizerunków Adama Mickiewicza na łożu śmierci, wzorowanych na fotografiach, lecz wzbogaconych konfederatką – elementem w tym miejscu zgoła nieoczekiwanym, gdyby nie symboliczne jej znaczenie. Niewątpliwie przewodnią rolę odgrywa tu znany z dwóch zachowanych odbitek staloryt Antoniego Oleszczyńskiego, wykonany w 1861 r. W tym samym czasie, gdy Norwid kazał się podobnie sfotografować! Nie można wykluczyć tezy, że kompozycja Oleszczyńskiego wywarła wpływ na koncepcję Norwida.

Przedstawiony tu szereg portretów pozwala sądzić, że mamy do czynienia z konwencją obrazową wywodzącą się z malarstwa i grafiki. Patrząc na te podobizny, obok intencji demonstrowania polskości spostrzec musimy także wątek współprzeżywania z tymi, którzy pozostali w kraju; pragnienie uczestnictwa w walce, jakby w ten sposób, a nie przez sztukę, miała się spełniać misja artysty. Poczucie solidarności i dręcząca niemożność osobistego udziału w wypełnianiu narodowego obowiązku zdają się uzasadniać tę fotograficzną, jakby zastępczą formę artystycznej kreacji wizerunku. Niewątpliwie, pewne znaczenie mają także osobiste cechy Grottgera i Norwida. Obaj byli świadomi swojej wielkości, potęgi ducha i kruchości ciała. Obaj pragnęli pozostawić takie właśnie portrety, które z jednej strony byłyby wyrazem niezaspokojonych pragnień, z drugiej zaś – świadectwem poczucia obowiązku, a może i usprawiedliwieniem.

Żywe zainteresowanie fotografią potwierdzają liczne komentarze do wysyłanych przez Norwida i otrzymywanych z korespondencją zdjęć¹⁵. Wydaje się, że fotografię traktował na równi z innymi dziedzinami sztuki. Sztuka była przecież dla niego fenomenem społecznym, rezultatem szczególnego rodzaju współdziałania twórcy z odbiorcą¹⁶.

W tym kontekście pozornie błaha, fotograficzna adaptacja wzoru już znanego musi zyskiwać na znaczeniu. Ikonografię powstania styczniowego tworzą przede wszystkim nie malarstwo i grafika, lecz portrety fotograficzne. W olbrzymiej liczbie wizerunków fotograficzny portret w konfederatce króluje niepodzielnie.

Trudno przypuszczać, by omawiane portrety Norwida i Grottgera były wówczas znane szerokiej publiczności. Miały one charakter prywatny, nie były pu-

¹⁵ Interesującą jest list do Joanny Kuczyńskiej [z 3 stycznia 1862 r.], w którym analizuje Norwid otrzymaną wcześniej podobiznę Marii Kalergis, uzupełniając wcale oryginalny wywód rysunkiem ilustrującym proponowaną koncepcję kompozycyjną. Zob. PWSz 9, 8–9.

¹⁶ Zob. Z. Stefanowska, *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W: *Literatura, komparatystryka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Pod redakcją I. Kulczyckiej-Saloni, S. Frybesa i J. Z. Jakubowskiego. Warszawa 1968 s. 457.

blikowane. Powstały jednak, zanim wybuchło powstanie, i z całą pewnością wszelkie próby interpretacji wizerunku Polaka lat sześćdziesiątych XIX w. nie mogą ich pomijać. Portret w konfederatce, aczkolwiek w wydaniu Norwida nieco teatralny, zdaje się przełamywać ów słynny konflikt artysty z publicznością. Tym razem oglądamy twórcę nie skłóconego, lecz proroczo pojednanego z odbiorcą, czującego i rozumiejącego wcześniej niż publiczność czas walki, który wkrótce miał nadejść.

Fotografia jakże często to nie tylko pamiątka. Bywa także środkiem propagandy wizualnej – jak grafika czasów insurekcji kościuszkowskiej i wojen napoleońskich. Wypieranie w XIX w. tradycyjnych technik artystycznych przez fotografię, z jej nowymi sposobami obrazowania zastosowanymi w służbie etosu narodowego, jest – jak zauważa Urszula Czartoryska – przykładem użycia nowego języka do propagowania tradycyjnych wartości moralnych¹⁷. Fotograficzny portret w konfederatce, ukazujący artystę, emigranta pozbawionego możliwości bezpośredniego udziału w walce, jest w swej istocie wizją symboliczną, którą zrozumieć możemy tylko w kontekście tamtych lat, gdy każdy Polak czuł się żołnierzem narodowej sprawy.

¹⁷ Karol Beyer 1818–1877. *Pionier fotografii polskiej. Muzeum Sztuki w Łodzi. Październik – listopad 1984*. [Katalog wystawy]. Red. katalogu U. Czartoryska. Łódź 1984 s. 7.