



Waldemar Okoń

Ipse ipsum czyli Norwid i autoportrety

Edyta Chlebowska, *„Ipse ipsum”. O autoportretach Cypriana Norwida*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2004, stron 281, 51 ilustracji oraz liczący 20 pozycji „Katalog autoportretów Norwida”.

W ostatnich latach na rynku wydawniczym pojawiło się kilka opracowań odnoszących się do nie tylko poetyckiej, ale i plastycznej działalności Cypriana Kamila 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 *Wędrowni sztukmistrz. Dedykowane Norwidowi eseje o malarstwie polskim*. Do prac tych, w których autor *Vade-mecum* jawi się nie tyle jako poeta-malarz, co przede wszystkim jako poeta-rysownik, dołączyła ostatnio bardzo interesująca książka autorstwa Edyty Chlebowskiej pt. *„Ipse ipsum”. O autoportretach Cypriana Norwida*. Pozornie można by sądzić, że lata badań Zenona Przesmyckiego, Juliusza Wiktora Gomulickiego i wspomnianej 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, oraz że nadal istnieje potrzeba powrotu do elementarnych ustaleń faktograficznych i ikonograficznych. Tym bardziej że w nauce bardzo często mamy do czynienia z nadmierną wiarą w autorytety poprzedzających nas badaczy, co prowadzi do powtarzania ich sądów oraz nieweryfikowania niekiedy błędnych, a później przez lata powielanych ustaleń. Sfera plastycznych dokonań Norwida jest tutaj 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 możemy sądzić z pracy Chlebowskiej, nie zawsze jest metodą prawidłową i może prowadzić do fałszywych przeświadczeń i nieprawdziwych wniosków. Kolejnym problemem jest też ogrom dokonań poetyckich twórcy *Promethidiona* i pewna, mimo wszystko, marginalność – nie w sensie wartości, ale zakresu oraz charakteru prac – 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 przeze 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 nie tyle całej twórczości poetyckiej Norwida, lecz raczej wybranych jej elementów, ze wskazaniem na niezwykle ważne dla autora *Solo* odniesienia do „autoportretu w ogóle”, lub, aby rzecz całą uściślić, przede wszystkim do dziewiętnastowiecznego 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 wnikać 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 mój 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 przesyciona 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. Szczercze 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 poznaczczo, pomimo zauważanej przez autorkę „płynności” poszczególnych autoportretowych typów przedstawieniowych. I tak Chlebowska omawia „wizerunki głowy artysty”, „wizerunki artysty w popiersiu”, w tym najwcześniejszy autoportret Norwida, powstały w 1843 roku 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”. Jednak nie sama typologia autoportretów Norwida stanowi istotę badań autorki, ale wyraźne połączenie ich z interpretacją ikonograficzną,

wnoszącą do systematyzujących ustaleń żywioł biograficzno-historyczny. Celowo piszę tu o interpretacjach ikonograficznych, ponieważ w wielu przypadkach, i uważam, że jest znaczący wkład Chlebowskiej do rodzimej „norwidologii”, dzięki kontaktowi z samymi rysunkami, a nie ich często niewyraźnymi reprodukcjami, autorce rozprawy udało się te autoportrety niejako „zobaczyć na nowo” i ustalić ich rzeczywiście, a nie tylko postulowane przez dotychczasowych badaczy sensy. Jako przykłady podam jedynie dostrzeżenie we wspomnianym już autoportrecie *Ipse 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 dostrzec nie tylko złośliwych krytyków, ale też przedstawicieli trzech zaborców, podobnie w przypadku autoportretu Norwida *En face* z 1877 roku, na którym dotychczasowi interpretatorzy dostrzegali m.in. gałązkę bluszczu trzymaną przez poetę w lewej dłoni, z czego miały płynąć daleko idące symboliczne interpretacje tego przedstawienia, podczas gdy, jak się okazało, gałązki tej wcale tam nie ma, przez co i interpretacja rysunku musi ulec radykalnej zmianie. Chlebowska nie ogranicza się jednak tylko do ustaleń natury historyczno-ikonograficznej, ale też próbuje 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 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 – „anegdotyczności” 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.

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 jedynie rzadko wyrывa się z narzuconego sobie pancerza typologicznych klasyfikacji i faktograficznych ustaleń. Gdzieś w tle, niezbyt mimo wszystko interesujących i dosyć schematycznych rysunków autoportretowych Norwida, emanuje jego wielka poezja, która przecież tak naprawdę sprawia, że rysunkami tymi warto się zajmować. Widać to w książce Chlebowskiej w tych wszystkich momentach, kiedy do głosu dochodzi Norwid – autor poezji (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”. Autorka rozprawy powinna również w większym stopniu, niż to uczyniła w tekście, zawierzyć 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, romantycznemu 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, tym bardziej jeżeli przyjmiemy za badaczami twórczości Norwida, przytaczany przez Chlebowską sąd o „duchu sprzeciwu i zmagania”, jaki miał towarzyszyć naszemu artyście przez całe życie. Wydaje się też, że zbyt mało uwagi poświęcono „sztambuchowości” auto-

portretów 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 istnieje obszerna literatura zasadniczo przez autorkę książki niewykorzystana. Jednak najważniejsze jest to, że w rozprawie Chlebowskiej aktywa znacznie przewyższają pasywa i jest ona jedną z ciekawszych w ostatnim czasie prób ustalenia dziewiętnastowiecznych „korespondencji sztuk”, nie tylko na bazie zakładanej totalności romantycznych idei, ale poprzez uważną analizę obrazowych i tekstowych źródeł, rzecz nader rzadką w czasach, kiedy obserwujemy pewien nadmiar głoszonych ideologii i jednocześnie brak może mniej efektownej, ale na pewno bardziej efektywnej pracy u historyczno-literackich i historyczno-artystycznych podstaw.