

Alina Kowalczykowa

Romantyczne stylizacje autoportretu : kilka uwag

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 58, 11-18

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Alina Kowalczykówna

ROMANTYCZNE STYLIZACJE AUTOPORTRETU. KILKA UWAG

Granice autoportretowej śmiałości

W walkach romantyków o wolność sztuki ważne miejsce przypadło kreacji – literackiej i malarskiej – wizerunku artysty. Miała ukazywać tkwiącą w nim iskrę geniuszu, wielkość i głębię ducha, indywidualność, gorycz istnienia; i to tak ukazać, by cechy te zostały dostrzeżone przez współczesnych. Wizerunek artysty musiał zatem być przefiltrowany przez elementy romantycznego wzorca, które pozwalały od pierwszego spojrzenia wyodrębnić go spośród tłumu. I z kolei, jako ucieleśnienie romantycznego ducha i romantycznego buntu, stawał się modelem dla kreacji bohatera romantycznego.

Toteż wzrosła ranga – i zmieniła się funkcja – portretu artysty. W poprzedniej epoce godna postawa, elegancki wygląd oraz ubiór (i uroda pań) miały raczej podnosić prestiż, niż wyróżniać artystę w środowisku. O jego profesjonalnym statusie świadczyły zaś przede wszystkim tradycyjne atrybuty, takie jak sztalugi, pędzel lub pióro.

W romantyzmie inaczej: portret twórcy ma zwracać uwagę na jego odmiennność od zwykłych (i szacownych) ludzi. Zewnętrzność ma świadczyć o duchu, który przez nią powinien się objawiać. Swobodna bluza, rozchełstany kołnierz lub niedbale związany fular – to znaki twórczego ducha. I oczywiście oko: przenikliwe, wpatrzone w widza; a w poezji – przenikające tajemnice wszechświata. (Gdy mowa o oczach – pamiętamy, jak wzburzały krytyków zmiany koloru oczu heroin dramatów Słowackiego. Podobną dezynwolturę okazywał Piotr Michałowski, który polubiwszy malarstwo hiszpańskie nie tylko na czarny zmieniał kolor oczu modelem, lecz także oczu własnych, na autoportrecie z 1835 roku. Niemala kłopotów przyczyniło to krytykom, którzy długo uznawali to dzieło za malowany przez Michałowskiego portret Théodora Géricault; atrybucję na rzecz au-

toportretu malarza rozstrzygnął ostatecznie dopiero w roku 1985 Jan Krzysztof Ostrowski.)

Istnieje diametralna różnica między portretem a autoportretem. Malując portret, wizerunek osoby trzeciej (choćby zaprzyjaźnionej), artysta ukazuje innego artystę, czyli: portretuje, dodając czytelne, przypisywane w epoce, atrybuty. Mówi zatem do widza o drugim człowieku, modyfikując przy tym, zgodnie z gustem modela, własny sposób widzenia. Jak przy każdym portrecie, związany jest konwencją, a nadto musi się liczyć z upodobaniami i życzeniami modela.

Autoportret – na pozór – przeciwnie: jest komunikatem najbardziej bezpośrednim, malarz czy poeta ukazuje siebie, mówi o sobie, może pogardliwie lekceważyć konwencje (w praktyce – możemy raczej zaobserwować nieprzekraczalne granice ich lekceważenia); może eksponować w wizerunku własnym to dokładnie, co chce przekazać widzowi. Różnica podstawowa! – szczególnie w obrębie sztuki romantycznej, w której swoboda, buntowniczość, protest przeciw prawom społecznym stanowią główne atrybuty artysty i mogą nadać styl jego autoportretowi. Nasuwa się tu pytanie, jak daleko malarz czy poeta, modelując własny wizerunek, jest skłonny wykroczyć poza konwencje epoki, estetyczne czy obyczajowe. Co innego bowiem burzyć je w programowych deklaracjach, kreując postacie anonimowe lub fikcyjne, a co innego – ukazywać siebie w tych stylizacjach.

Minimalne tylko niedogodności stwarza „wzniosły” typ autoprezentacji: idealizacja nie powinna być nazbyt przesadna. Bardziej interesujący jest natomiast problem prezentacji tej drugiej, wyróżniającej romantyków, strony osobowości: buntu przeciwko światu, społeczeństwu i konwencjom. Rzadko to w autoportretach znajduje odbicie, a buntowniczość przejawia się w demonstracyjnym przekraczaniu zasad dobrego obyczajaju. Emil Janssen stoi przed (niewidocznymi na płótnie) sztalugami rozebrany do pasa (1828), inny młody artysta siedzi rozwalony na krześle, z nogami prowokacyjnie opartymi na stole (1843, Yale Gallery). Konflikt ze światem wkracza do autoportretu z motywem artysty odtrąconego, z poniżającą nędzą „bycia artystą”. Octave Tassaert (autoportret z 1843 roku) siedzi skulony przy wygasającym kominku, nagromadzone wokół przedmioty są świadectwem lepszej przeszłości i obecnego upadku, życia i twórczych nadziei: rozrzucone na podłodze narzędzia malarskie, tuba z wyciśniętą farbą i rozsypane kartofle, zupa podgrzewana na gasnącym płomieniu. Zaniedbany pokój, sylwetka malarza – wszystko mówi o beznadziei i zamierającym życiu.

Gdyby wedle autoportretów odgadywać cechy romantycznego artysty, uderzałaby zatem przede wszystkim odmiennosć podkreślana niedbałością stroju (wspomniane wcześniej jego cechy upowszechniły się tak szybko, że

można by w tym widzieć bardziej podporządkowanie się nowej modzie, nowej konwencji, niż znak jej przełamania – tak ich wiele, tak podobnych! – z najsłynniejszych Runge 1805, Friedrich 1810, Waldmüller 1828, Millet 1845, Rossetti 1846; na tle niemal jednakowo drapowanych żabotów i fułarów kołnierzyk Słowackiego wydaje się niemal ekstrawagancją). Autoportretowy wyraz twarzy (jeśli artysta akurat nie jest zaprzątnięty malowaniem) uderza melancholią, zapatrzeniem w dal; konflikt ze światem wyraża się przygnębieniem, przegraną; buntu niemal brak.

Niemal – gdyż istnieje świetnie prowokacyjny wyjątek. To aż zenujące czytelnika znaki, wpisane przez Słowackiego do *Poemy Piasta Danutyszka* – znaki, sugerujące osobliwą tożsamość autora z bohaterem tytułowym; w jakiejś mierze ten gorszący pijanica jest Słowackim.

Niemal – gdyż istnieją także nieliczne autoportrety artysty u progu szaleństwa. Przede wszystkim dwa dzieła Gustava Courbet (zbliżone, niejako szkic i wersja ukończona, oba zwane *Autoportret zdesperowanego*), o twarzy zdominowanej bólem i rozpaczą, i sylwetce człowieka jakby wyrrywającego się z niewidzialnych na obrazie więzów. Swoisty *pendant* do powstałego w tym samym czasie wiersza Słowackiego *Przez furie jestem targani ja, Orfeusz...* Wizerunek twórcy oszalałego¹, targanego przez furie, u kresu żywota – dociekającego (chciałoby się rzec: jak Rembrandt) sensu życia człowieka i artysty. Tu wygląd, „zewnętrność” się nie liczy – tylko okrutna szarpanina z przeznaczeniem, z samym sobą.

Porównanie autoportretu romantycznego z oświeceniowym ukazuje rozluźnienie i zmianę konwencji, widoczne w postawie, ubiorze, w nieśmiałym wprowadzaniu motywu artysty odrzuconego. Gdy jednak porównuje się go z autoportretami artystów z drugiej połowy wieku, uderza minimalizm owych przekroczeń. Czy zatem osobliwa ostrożność, przejawiająca się w stylu autoportretu, świadczy o istnieniu przepaści między programową wizją artysty a podejmowaną rolą?

Zbyt mocna byłaby to konstatacja. Po pierwsze bowiem – pojawiają się już owe „szaleńcze” autoportrety, charakterystyczne potem dla neoromantyzmu. A po drugie, co wydaje się ważniejsze, wkracza tu w grę element odmiennego odbioru przez publiczność deklaracji teoretycznych niż ich konkretnych realizacji w sztuce. Przypomina się przypadek wprowadzania do romantycznego teatru konwencji groteskowej. Aplauz zyskała przedmowa do *Cromwella*, w której Victor Hugo walczył o prawo obywatelstwa dla gro-

¹ Por. mój tekst w książce zbiorowej *Poezja polska od romantyzmu do dwudziestolecia międzywojennego. Interpretacje*, pod red. A. Kowalczykowej i T. Marciszuk. Warszawa 1999, s. 65-72.

teski w sztuce; gdy jednak po paru latach sam wprowadził ją w dramacie *Król się bawi*, to w momencie wystawienia sztuki na scenie jednogłośnie ją potępiono: za obrazę króla, religii i moralności. Co innego teoria, co innego praktyka. Tak i z kreacją artysty: można opisać śmiałego burzyciela istniejącego porządku, trudniej utrwalić tę konwencję w śmiałym autoportrecie.

Wobec autobiografii

Andrzej Pieńkos zwrócił uwagę na tkwiącą w dziewiętnastowiecznym autoportrecie dwoistość:

Zrazu wydaje się przecie, że wizerunek artysty to jest owa „cała reszta” – poza dziełem, często kreowana przez artystę jak dzieło. [...] słowo to [tzn. autoportret] zakłada duży udział autokreacji, ale przede wszystkim określa sytuację, w której ta autokreacja udanie trafia w rolę społeczną wyznaczoną artyście.²

Autoportret malarza bywa bowiem – w najznakomitszych realizacjach, jak późne dzieła Rembrandta – adresowany nie do osób trzecich, lecz do siebie; pełni osobiście funkcje poznawcze, pozwalając poprzez formę zewnętrzną przeniknąć do głębi. W literaturze romantycznej ten poznawczo-refleksyjny typ autokreacji wyrasta głównie z podatnych dla refleksji form autobiograficznych, dla malarza niedostępnych. Wspominki, tu i teraz pisane, mogą ujmować w spójny, logiczny ciąg całe dotychczasowe życie autora, objawiać je i jego sens śledzącemu tekst czytelnikowi, a przede wszystkim przekazują tę wiedzę potomnym.

Autoportret zaś najczęściej bywa adresowany – prezentacyjnie albo polemicznie – do współczesnych; ukazuje twórcę – także pisarza – w sposób zupełnie inny: momentowość, epizodyczność, ulotność autoportretowej kreacji, dezaktualizującej się niemal natychmiast, odnoszącej się tylko do określonej chwili, do „tu i teraz”, najbardziej wyraziście różni ją od toku biograficznych opowieści. Oczywiście, owo „tu i teraz” może w szczególnych wypadkach zawierać pewną rozciągłość czasową: gdy mianowicie wizerunek autora wylania się nie (niemal) na raz, w całości, lecz gdy jest ukazywany fragmentami, niczym mozaika, z różnych okruchów się składająca. Mało ważna jest tu niepełność opisu, niekompletność szczegółów – o wiele istotniejsza staje się wyrazista autostylizacyjna tendencja. Bowiem to, czego twórca pokazać nie zechciał, po prostu nie ma znaczenia.

² A. Pieńkos, *Gustave Doré – portret artysty doby wczesnego kapitalizmu*, [w:] *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, s. 73.

W malarstwie możliwością zbliżenia do formy autobiografii wydaje się cykl autoportretów. „Wykonałem podczas mojego życia wiele portretów własnych, w miarę jak zmieniał się stan mego umysłu: jednym słowem, opisałem moje życie” – deklarował Gustaw Courbet (w liście pisanim w 1854 roku, gdy miał trzydzieści pięć lat)³. Znakomity krytyk, Pascal Bonafoux, stawia pytanie: jaką opowieść można odczytać z tych wizerunków? Pierwszy z nich, z 1842 roku, ukazuje siedzącego przy stole, zrównoważonego młodzieńca z czarnym psem na kolanach. Kreacje z trzech kolejnych lat noszą wyraźne piętno romantyczne: ja ogarnięty rozpaczą, ja nad skalnym klifem u progu szaleństwa, ja ranny, w zakrwawionej koszuli, z zamkniętymi oczami. W tymże czasie inne oblicza: wędrowiec z podróżnym kijem i czarnym spanielem, autoportret ukryty pod kostiumem gracza w warcaby, *Kochankowie*, objęci w czułym tanecznym uścisku. Także – kilka wizerunków refleksyjnych: przy stole wsparty na dłoni, z wiolonczelą, z fajką. W roku pisania cytowanego listu – słynne *Spotkanie, czyli Dzień dobry, panie Courbet*. Jest i autoportret w hełmie – ja jako rycerz. A później, pod koniec życia, smętny, zaniedbany człowiek siedzący na parapecie okna, które kratą oddziela go od świata.

Artysta, po latach, może z autoportretów odczytać swe prywatne dzieje; podobną ich rekonstrukcję może przeprowadzać każdy odbiorca, i każdy owe luki do domyslenia będzie odczytywał, rekonstruował inaczej. Bonafoux poprzestaje na krótkiej charakterystyce każdego autoportretu, na zakończeniu powtarzając pytanie: jaka opowieść jest wpisana w autoportrety Courbета? Co opowiada Courbet? Dodajmy: jak stylizował, jakie role preferował, jak siebie w nich ukazywał?

Courbet swe życie „opisał” malowanymi autoportretami; lecz każdy, kto je ogląda, samodzielnie odczytuje tę opowieść, wspierając się własną wyobraźnią; to malarstwo, nie literatura, zatem nie ma między poszczególnymi elementami nici ciągłości, nie ma możliwości odautorskiego powiązania ich fabułą. Powstają one jako dzieła osobne, rozdzielane przestrzenią czasu. Wypełnienie luk przestrzennych pozostaje domeną widza.

Literackie autoportrety (a w tej definicji mieści się wymóg wyraźnego zaznaczenia przez autora, że prezentuje samego siebie) w polskim romantyzmie nie są liczne. Prawdopodobnie także dlatego, że inna była wówczas świadomość teoretyczna; drobne sugestie starczały, by można było narratora lub podmiot liryczny utożsamiać z autorem. Tak dają się czytać na przykład *Sonety krymskie*, w których rozsiane w wierszach autoportretowe okrucy łatwo składają się w wyobraźni odbiorcy w spójny wizerunek wędrowca-Mickiewicza. Mimo że raz tylko – na początku cyklu, w *Stepach*

³ Przytaczam za: P. Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Paris 1984, s. 106.

akermańskich – pojawia się wyraźna wskazówka, jest tak ważna, że starcza dla dalszego utożsamiania autora z przemierzającym Krym wędrowcem: „słyszałbym głos z Litwy. Jedźmy [...]”.

W każdym jednak wypadku autoportret literacki nasuwa pytania inne niż te, które na przykład Bonafoux stawiał wobec dzieł Courbeta. Inne są bowiem miejsca niedookreślenia w literaturze niż w malarstwie. I inne możliwości. Na przykład mozaika, z której wyłania się, wzbogacając się o kolejne okrucy, jeden autoportret (tak w dodatku głęboko niedopowiedziany, jak w *Sonetach krymskich*), to oczywiście dzieło dalece odmienne od cyklu obrazów malowanych przez Courbeta. Dla nich dobrą analogią byłyby natomiast autoportrety Słowackiego.

Autoportret dziewiętnastowieczny jako wpasowywanie się artysty w wyznaczaną mu rolę społeczną – to spostrzeżenie Andrzeja Pieńkosa o korelacjach między romantycznym autoportretem a wyznaczaną artyście rolą społeczną sprawdza się także w pisarstwie Słowackiego. Jego poetyckie autoportrety, szkicowane w ciągu całego życia, eksponowały szereg zupełnie odmiennych od siebie romantycznych wcieleń. Ich rolą nie było dopełnianie spójnego wizerunku; przeciwnie, ukazywały niespokojne, różnorodne bogactwo, które jeśliby składać w całość, to byłaby ona syntezą wewnętrznych sprzeczności.

Z wielości autoportretów wyłania się duch niespokojny i zmienny, szarpiący się między przeciwnościami, wcielający się we wciąż nowe role. Kolejno: rycerza w zbroi (autoportret siebie z lat dziecięcych, jedyny „ja – wtedy”, a biorąc pod uwagę, że kilkakrotnie poeta do niego powracał, można sądzić, że ta kreacja była szczególnie ważna). Melancholijny, wyobcowany spośród świata młodzieniec (najbardziej popularny typ wizerunku „romantycznego artysty”, unieśmiertelniony na słynnym portrecie Théodora Géricault i w *Godzinie myśli*). Ja-dandys (znany z biedermeierowskiej mody) z listów do matki. Ja-wędrowiec, pielgrzymujący do Ziemi Świętej. Ja samotny i ironizujący (z *Beniowskiego*), w konflikcie ze światem. Ja-Chrystus, ustawiony na skałach w Pornic (inny jednak niż na wizerunkach Dürera czy na romantycznym autoportrecie Samuela Palmiera). Ja – duch globowy i objawiciel (z pism mistycznych). Można by wymieniać i inne.

Charakterystyczne, łatwe do zauważenia są zbieżności tematyczne między ujęciami Courbeta i Słowackiego. Nie zacierają przecież istniejącej podstawowej różnicy między malarstwem a literaturą: w wypadku malarstwa zadaniem (nie jedynym oczywiście) cyklu jest stworzenie iluzji fabuły, spójnej całości. U Słowackiego eksponowanie autoportretowej formy wypowiedzi inną miało przyczynę: wspomniane wcześniej autoportrety rozbiły biograficzny porządek wyłaniający się z innych zapisów, ukazując w zamian szereg

wersji niemal sprzecznych, a każda z osobna wyrasta z jakiejś koncepcji romantycznej wizji artysty. Toteż jeśli autokreację Słowackiego będziemy odczytywać nie wedle fabuły wydarzeń, lecz przez zderzenie autoportretów, okaże się ona znacznie bogatsza.

W autoportretach Słowackiego dominacja roli nad dociekaniem istoty własnej jest równie wielka, jak u romantycznych malarzy. Autor *Balladyny* pisze autoportrety nie po to, by – jak przede wszystkim Rembrandt, szczególnie w latach ostatnich – poznać lepiej, „kim jestem”; tworzy je, niemal zawsze, dla dokonania przed współczesnymi autoprezentacji. Ich celem jest bądź autokreklama („oto ja, poeta romantyczny”), bądź polemika. Role rozmaite, ale odgrywał je równolegle w życiu. By zaś były bardziej czytelne, tak Słowacki jak i malarze z epoki, przydając odpowiednie atrybuty, uciekają się do konwencji „ja jako”: Chrystus, dandys, błazen... Zacytujmy skrajny przykład takiej sytuacji (wpisany rzeczywiście przez malarza, czy tylko odczytany przez widza?), reakcję na obraz *Głowa białego konia* Géricault:

Na otwarciu wystawy Géricault w Villa Medici, 12 grudnia 1799, dyrektor gmachu wykrzyknął: „Ależ to autoportret!”. Bo ta długa, koścista figura o rozwartych nozdrzach objawia wiedzę o strasznych wydarzeniach, które dały wizerunkowi ten wygląd smutny i myślący.⁴

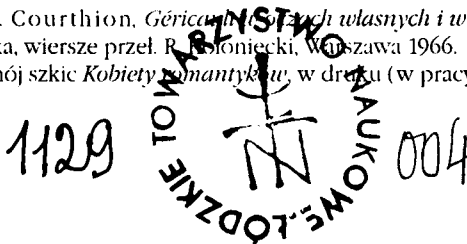
Dzieła malujących pań

Osobnym zjawiskiem są romantyczne autoportrety kobiet. Zarówno w literaturze, jak w malarstwie stale uderza wyjątkowo mocne ich uzależnienie od tego, jak w danym czasie była wyznaczana rola i ranga społeczna damy (nie: artystki, jak w autoportrecie męskim, lecz: kobiety). W romantycznej literaturze (szczególnie polskiej⁵), kształtującej (za Mickiewiczem) wzorce stylizacji w życiu obowiązującej, niezwykle wzniosła idealizacja niewiasty (jej wspomnienie przetrwało w obiegowym pojęciu „miłości romantycznej”) szła w parze z ukrytą dyskryminacją kobiet jako istot, których walory intelektualne czy towarzyskie nie są warte zainteresowania. Postać kobiety istniała w poezji jakby po to tylko, by być obiektem miłości i cierpień romantycznego bohatera.

Dyskryminacja ta razi tym mocniej na tle literatury i wzorców obyczajowych polskiego (ale i europejskiego) oświecenia. Tam kobieta mogła błysz-

⁴ Por. P. Courthion, *Géricault. Portrety własnych i w oczach przyjaciół*, przeł. O. Ziemilska, wiersze przeł. R. Poloniecki, Warszawa 1966.

⁵ Por. mój szkic *Kobiety romantyki*, w druku (w pracy zbiorowej: Olsztyn).



czeń wiedzą, talentami towarzyskimi, mogła żyć cnotliwie lub mniej cnotliwie, granice przyznawanych jej swobód były stosunkowo szerokie. Toteż świetne były także kobiece autoportety tamtej epoki – na przykład Elżbiety Vigée Lebrun i Angeliki Kaufmann. A pre-feministyczny nurt sygnalizowania opresji, męskiej dominacji, okazywał m.in. znakomity *Autoportret ze skrzyżowanymi ramionami* Marii Cosway (1787), której mąż zabronił sprzedaży jej obrazów, co uznała za uniemożliwianie wykonywania profesji artystki.

Przypominam te przykłady, by poprzez analogię z romantycznym malarstwem przypomnieć także pogłębiające się – nie tylko w Polsce – upośledzenie sytuacji kobiety w pierwszej połowie XIX wieku. Frances Borcello zwraca uwagę, że z sympatią traktowane dążenia kobiet do równouprawnienia w wieku XVIII powróciły dopiero w drugiej połowie wieku XIX: „w pierwszej połowie wieku natomiast idee feministyczne uległy regresowi”⁶.

Upadł także kobiecy autoportret. Przez kilkadziesiąt lat – niemal pustka. Nieliczne obrazy we Francji, w Anglii, stereotypowe, jakby wyciszone, bez owego znakomitego poczucia własnej świetności. Znamienne, że bodaj jedyny znaczący autoportret – Hortensji Haudebourt-Lescot (1825) – był wzorowany na wizerunku męskim, na malowanym przez Rafaela portrecie Baltazara Castiglione.

W Polsce romantycznej nie było szerzej znanych malarek (bo i nie miały gdzie pobierać nauk), a w literaturze dopiero Narcyza Żmichowska i Aniela Dembowska na zupełnie różne sposoby kreowały nowy wizerunek – niewiasty zbuntowanej.

⁶ Odwołuję się do przekładu francuskiego: F. Borcello, *Femmes au miroir. Une histoire de l'autoportrait féminin*, przeł. M. Murraciale, Paris 1998, s. 103.