

---

Alina Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, Warszawa 2008, Instytut Badań Literackich.

*Świadectwo autoportretu* Aliny Kowalczykowej to książka wyrastająca z osobistych zainteresowań i pasji poznawczej wybitnej badaczki literatury, znawczyni epoki romantyzmu, która tym razem otwiera przed czytelnikiem rozległe przestrzenie kulturowe wielowiekowej tradycji malarstwa i rysunku autoportretowego. Powiedzmy od razu, że lektura przekonuje nas, iż tak naprawdę nie jest

to jakieś dalekie od literaturoznawstwa pole zainteresowań, wręcz przeciwnie – autorka, prowadząc nas w swą niezwykłą, fascynującą wędrówkę po tak odmiennych, odległych w czasie i przestrzeni obszarach sztuki autoportretu, wielokrotnie zatrzymuje się przed autoportretem literackim, malowanym słowem. Odkrywa wówczas paralele i podobieństwa – oczywiście także i różnice – między tymi tak różnymi sposobami pokazania przez artystę swej własnej twarzy. W obydwu przypadkach mamy bowiem do czynienia z jednej strony ze świadomą autokreacją, mającą niejako „programować” odbiór przekazu zamierzonego przez autora zgodnie z jego intencją, z drugiej zaś – z częstymi zabiegami kamuflażu, ukrywania się pod maską postaci z obrazu, rysunku czy dzieła literackiego, której rysy w jakiś sposób kojarzą się – mają się kojarzyć! – odbiorcy z samym autorem dzieła.

Oczywiście na samym wstępie książki Alina Kowalczykowa w podrozdziale zatytułowanym *Pochwała autoportretu* tłumaczy nam swą fascynację właśnie autoportretem, odwołując się do specyficznych cech tej formy wypowiedzi artystycznej. Zaskakująca dla czytelnika może być pojawiająca się tu informacja, iż autoportret jako osobny temat wyodrębniony został przez historyków sztuki dopiero w wieku XX, gdyż wcześniej traktowano go po prostu jako jedną z odmian portretu. Dopiero zdanie sobie sprawy z odmienności i specyfiki autoportretu, który zawsze był w założeniu autora czymś innym niż portret, stało się też zachętą do przyjrzenia się także autoportretom mniej udanym, nie zasługującym na najwyższe oceny jako dzieło sztuki, ale pozostającym niezmiernie interesującym i ważnym autorskim przekazem czy świadectwem epoki. Alina Kowalczykowa zwraca uwagę, że najbardziej fascynujące są autoportrety powstałe na pozór bez myśli o odbiorcy i uwarunkowaniach zewnętrznych, adresowane przez twórcę do samego siebie i wyrażające jego niepokój poznawczy, dociekanie prawdy o sobie i o sensie istnienia, autoportrety unikające wszelkich stylizacji i konwencjonalności przedstawienia, nieraz w sposób wręcz ekshibcjonistyczny wyolbrzymiające brzydotę ulegającego deformacji ciała (s. 14). Wielce wymowny jest więc tytuł książki traktującej o tej formie artystycznej wypowiedzi – autoportret tak odczytywany staje się bowiem przede wszystkim świadectwem emocji i refleksji samego twórcy, a równocześnie i świadectwem swego czasu.

Kolejne rozdziały książki stanowią w pewien sposób oddzielne szkice, pozwalające spojrzeć na twórczość autoportretową z różnych stron. Po rozdziale traktującym o jej specyfice wobec twórczości portretowej następuje więc kolejny, poświęcony *Tchnieniu skandalu* – skandalu rozumianego w sposób zresztą bardzo różny, gdyż mogło nim być zarówno po prostu wyłamanie spod wymogów konwencji swojej epoki, różne sposoby przemycania swego autoportretu w dziele poświęconym zupełnie innej tematyce, jak i częste w sztuce minionych dwóch stuleci świadome prowokacje artystyczne czy obyczajowe ze strony twórców. Jako najstarsze w sztuce europejskiej autoportrety autorka książki wskazuje dzieła średniowiecznych skrybentów, którzy w otwierające poszczególne rozdziały manuskryptów majuskuły wplatali swe wizerunki, oczywiście wielce schematyczne, ale jednocześnie przecież przez to symboliczne, i zwykle w jakiś sposób wyraźnie zindywidualizowane, aby stały się swoistym, niepowtarzalnym „znakiem firmowym” twórcy. W wiekach następnych natomiast częstą praktyką w malarstwie renesansowym czy barokowym stała się praktyka przemycania swych wizerunków przez największych nawet twórców, jak Sandro Botticelli, Hieronymus Bosch, Michał Anioł, Albrecht Dürer, Caravaggio, Rembrandt, Peter Paul Rubens, czy później Francisco Goya. Natomiast dopiero wiek XIX przyniósł tendencje do świadomego dążenia do wywołania skandalu jako swoistej formy autopromocji sztuki, co także w sztuce dwudziestowiecznej pozostało wyrazistą cechą wielu dzieł, niezależnie od ich rangi artystycznej. I ta tendencja nie ominęła oczywiście autoportretu, którego podatność na skandalizujące odczytanie jest wyjątkowa silna, bowiem bezpośrednio odnosi się przecież do samego twórcy, trudno więc ukrywać to i tłumaczyć artystyczną konwencją – zresztą właśnie o skandal zwykle chodzi.

Osobny rozdział książki poświęciła Alina Kowalczykowa autoportretom kobiet – ich przegląd przekonuje, że w tym wypadku wyodrębnienie takie ze względu na płeć twórcy ma sens, bowiem kształt i treść zawartego w autoportrecie przekazu, determinowane w znaczącym stopniu sytuacją społeczną twórcy, zwłaszcza w dawnych epokach różnicowały się wyraźnie w zależności od statusu autora. Przede wszystkim zresztą autoportretów kobiet w minionych wiekach było mało, bowiem w ich przypadku malarstwo czy rysunek traktowane były jako czysto prywatne zajęcie, służące wy-

pełnieniu wolnego czasu, a co za tym idzie – nie przykładano do nich znaczenia. Tak więc można tu wyróżnić dwie enklawy artystycznego zaangażowania kobiet – jedna z nich to paradoksalnie warsztat pracy średniowiecznych skrybentek klasztornych, które w rysunku inicjalnych liter umieszczały czasem swe autoportrety, podlegające jednak – jak była o tym mowa – znacznym ograniczeniom formalnym i w efekcie przybierające jedynie formę schematycznych wizerunków. Drugą taką enklawą, w której przestrzeni kobiety mogły odnaleźć miejsce dla swych artystycznych pasji, były pracownie artystów, pozwalających lub wręcz zachęcających do uprawiania malarstwa własne córki. W ten sposób miały one szansę doskonalić swe artystyczne umiejętności, dochodząc czasem do mistrzostwa, co zdecydowanie ich obrazów i rysunków nie pozwalało już traktować jako błażej prywatnej rozrywki bez większego znaczenia.

W przypadku autoportretów rzecz jednak nie kończy się na kwestii technicznej i artystycznej jakości dzieła – jak wskazuje w swych analizach autorka książki, kobiety o wiele bardziej spętane były konwencjami zachowań i obyczajów, więc też w ich dziełach artystycznych było im znacznie mniej wolno niż artystom-mężczyznom. Z jednej strony więc ich autoportrety bardziej podporządkowane są konwencji artystycznej i obyczajowej, ale jednocześnie dzięki temu każde najdrobniejsze nawet odstępstwo od nich traktowane musi być jako znaczące, jako wyraźny i zamierzony przekaz kierowany do odbiorcy.

W książce Aliny Kowalczykowej nie mogło oczywiście zabraknąć rozdziału poświęconego autoportretowi epoki romantyzmu. I już na wstępie autorka dzieli się spostrzeżeniem, iż w przeciwieństwie do literatury tego czasu: „W romantycznych konterfektach trudno jednak znaleźć tę apologię wolności i niehamowanych emocji artysty; ówczesny malarski portret własny zdecydowanie odbiegał od wizerunku przemieniającego świat romantycznego bohatera” (s. 71). Wy tłumaczenia szuka w zasadniczej odmienności wewnętrznej struktury czasowej sztuki malarskiej i literatury – utwór literacki jest zawsze zapisem pewnego odcinka czasu, pozwala więc pokazać przemianę uczuć i emocji człowieka, od najwyższych emocji po moment uspokojenia, oddać poszczególne ich fazy. Inaczej w przypadku malarstwa czy rysunku – dzieło jest zapisem jednej chwili, uchwyconej przez artystę, pokazuje moment, ale nie jest w stanie oddać zachodzącej w czasie przemiany. „Toteż rewolucyjne nastroje wyrażano w płomiennych deklaracjach lub w dramatycznych pejzażach malarskich, ale nie w autoportrecie – pisze Alina Kowalczykowa. – Gdyż nader łatwo jest przekroczyć tu granicę między wielkimi namiętnościami a przesadnym patosem, prowadzącym do kiczu lub śmieszności. Gdyby malarz sam się przedstawił publiczności w sytuacjach podobnie drastycznych, gdyby zechciał uwidocznić w swych gestach i rysach twarzy romantyczną moc buntu, dostrzeżono by w nim nie geniusza, lecz dziwaka lub obłąkanego” (s. 74). Toteż w pierwszym trzydziestolecu XIX stulecia w malarstwie autoportretowym dominował szacowny klasycyzm, później natomiast pojawia się daleki romantycznego buntu i chęci podważania ustalonych hierarchii, będący wyrazem akceptacji tradycyjnych wartości biedermeier. Niejako charakter dygresji mają pomieszczone w końcu tego rozdziału rozważania o słynnym portrecie Adama Mickiewicza pędzla Walentego Wańkowicza, przedstawiającym poetę „na Judahu skale”. Formalnie rzecz biorąc to oczywiście portret, badaczka zadaje jednak pytanie, na ile ten obraz, malowany przecież w Petersburgu, choć przedstawiający Mickiewicza w scenerii krymskiej, został przez samego poetę zainspirowany w takim właśnie kształcie? Inaczej mówiąc, w jakim stopniu sam Mickiewicz jest faktycznym współautorem wizji, którą on przedstawia, a więc na ile mamy w tym przypadku do czynienia z elementami autoportretu? I dygresja druga, ujawniająca ów związek autoportretu malarskiego i literackiego, o *Genezis z Ducha*, który to poemat, jak dowodzi badaczka, jest też przecież swoistym genezyjskim autoportretem Juliusza Słowackiego.

I kolejne zagadnienie, pojawiające się w książce Aliny Kowalczykowej, to autoportrety rysunkowe, w odróżnieniu od malarskich nie tylko oczywiście skromniejsze, ale i w większości korzystające ze statusu prywatności, a także swoistej fragmentaryczności, szkicowości, niewykończenia. To wszystko oznacza jednocześnie o wiele większą swobodę twórcy autoportretu rysunkowego, znacznie mniejsze skrzepowanie konwencjami artystycznymi i obyczajowymi. I nieprzypadkowo chyba w epoce romantyzmu właśnie ta forma autoportretu była polem największej swobody twórczej, co

więcej – tak często uprawiana była też przez pisarzy i poetów, często rysunki te pojawiały się na kartkach papieru zapisanych tekstami literackimi. Dowodem mogą być liczne rysunki, w tym właśnie autoportrety Cypriana Norwida czy analizowane wnikliwie w omawianej książce rysunki Michaiła Lermontowa, Aleksandra Puszkina i Tarasa Szewczenki.

Równie fascynujące czytelnika są rozdziały kolejne, poświęcone autoportretom, na których rysy człowieka łączą się z kształtami zwierząt, czasem fantastycznych, oraz dokumentującym degradację ludzkiego ciała, starość i zbliżanie się ku śmierci, łączącym weryzm w utrwalaniu szczegółów z dążeniem do uzyskania wymiaru symbolicznego.

*Świadectwo autoportretu* to książka przynosząca z jednej strony ogromną wiedzę poznawczą dotyczącą dziejów autoportretu, z drugiej zaś – wciąga czytelnika wnikliwą analizą i interpretacją przywoływanych dzieł, których reprodukcje towarzyszą nam ciągle podczas lektury. A jednocześnie przecież jakże pouczające są momenty, w których autorka zatrzymuje się, uczciwie uprzedzając czytelnika, że narzucająca się interpretacja wcale nie jest jednoznaczna, bo wielkość sztuki tkwi także w tym, że nie daje ona oczywistych odpowiedzi.

JACEK LYSZCZYŃA