

# **Element skandalu w autoportrecie romantycznym.**

Alina Kowalczykova

# Przechadzki

## Alina KOWALCZYKOWA

### Element skandalu w autoportrecie romantycznym<sup>1</sup>

Każdy portret ma za zadanie upamiętnienie osoby na nim przedstawionej. Ma upamiętnić – przy okazji oczywiście nieco korygując wizerunek, zgodnie z oczekiwaniami klienta: to on ma zostać uwieczniony (i on płaci), a więc wymaga odpowiedniej idealizacji prezentowanego wyglądu, należytego uwydatnienia oznak swej pozycji społecznej. Dzieło powinno nadto być utrzymane w stylu epoki, czyli nie przekraczać granic obowiązujących wówczas konwencji obyczajowych i estetycznych. Te ramy wyznaczają obszar, w którym musi się pomieścić inwencja artysty. Suma powinności sprawia, że portret jest gatunkiem mocno skonwencjonalizowanym, sztuczność tkwi w nim z założenia.

Autoportret wydaje się uwolniony od wspomnianych obligacji, można w nim widzieć świadectwo pełnej wolności sztuki. Jest komunikatem najbardziej bezpośrednim, malarz czy poeta może pogardliwie lekceważyć konwencje, przedstawiać to dokładnie, co chce przekazać widzowi, ponieważ ukazuje siebie, ponieważ sam sobie jest modelem. Toteż i zadania stawiane przed tą formą portretu bywają odrębne: może pomóc artyście w odkryciu inaczej nieosiągalnej prawdy o sobie, a przed światem eksponować nie tylko jego wygląd, lecz także, o wiele szerzej niż portret cudzy, władające nim emocje i idee. Przemawia innym językiem, niż „zwykle” portrety.

Wolność autoportrecisty jest jednak pozorna; rzeczywiste odrzucenie więzów konwencji możliwe jest bowiem tylko wtedy, gdy dzieło nie jest przeznaczone do publicznej prezentacji, gdy ma pozostać „w szufladzie”. Granice wolności są wy-

---

<sup>1</sup> Tekst ten jest skróconą wersją referatu prezentowanego w Poznaniu na sesji naukowej, organizowanej przez UAM i PTPN „Biografie romantycznych poetów”, 24-26 listopada 2003 r.

## Kowalczykowa Element skandalu w autoportrecie...

znaczone przez reguły obowiązujące sztukę w danej epoce; zarówno ich przekroczenie jak nadmierne eksponowanie odrębności własnej osoby na tle otoczenia prowadzi do potępienia artysty, gorszy, może zostać uznane za skandaliczne<sup>2</sup>. Prowadzi do zrujnowania opinii i utraty potencjalnych mecenasów. Tym łatwiej, że w wypadku autoportretu obejmuje nie tylko dzieło sztuki, ale osobę artysty. W autoportret jest zatem nieuchronnie wpisany konflikt między dążeniem do przekazania subiektywnej prawdy o sobie a tym, co ogólnie uznaje się za dopuszczalne. Malarz musi podporządkować się regułom ustanowionym dla „zwykłych” portretów albo – jeśli zechce zamarkować swą odrębność, indywidualność, swe poglądy i emocje – będzie balansował na pograniczu skandalu<sup>3</sup>. Szczególnie w sytuacjach, w których autoportret ujawnia jego skłócenie z otoczeniem lub ze społeczeństwem.

Znaczenie tych szczególnych właściwości autoportretu okazało swą rangę już wtedy, gdy – jak w średniowieczu – zdrożna wydawała się sama chęć eksponowania wizerunku człowieka; pojawiał się tylko w rzeźbach nagrobnych lub jako donator, dobroczyńca Kościoła. Gdy pod koniec średniowiecza zaczęły powstawać portrety malarskie, ukazywano dostojne osobistości; nie było wśród nich miejsca dla artysty, czyli – jak wtedy to oceniano – dla rzemieślnika. Mimo to kusząca możliwość trwania w pamięci następnych pokoleń nie tylko jako anonimowy „autor dzieła”, lecz pozostawienia po sobie także imienia oraz własnego wizerunku była zawsze tak mocna, że prowokowała do poszukiwania możliwości wprowadzenia autoportretu w przestrzeń obrazu. Zazwyczaj uciekano się do kamuflażu; temu służył w średniowiecznym i późniejszym malarstwie tzw. autoportret ukryty.

Zanim się pojawił, autoportrety istniały w sztuce europejskiej, lecz nie w obrębie malarstwa, a tekstu literackiego. Koegzystencja sztuk patronowała powstawaniu wizerunków wprowadzających w iluminowanych manuskryptach do tekstu pisanego osobę przepisywacza, rysowaną na marginesie lub w obrębie otwierającej rozdział majuskuły. Zamknięty w literze, jakby symbolicznie wylaniał się ze Słowa, i pełniąc funkcję osobliwego znaku firmowego rzemieślnika-skrybenta, czasem podpisany własnym imieniem, utrwał na wieki jego postać<sup>4</sup>.

---

2/ Wszystkie uwagi zapisane w tym szkicu dotyczą autoportretów powstałych przed końcem wieku XIX, przed ukształtowaniem się nowoczesnego rynku sztuki.

3/ Pojęcie skandalu jest zmienne, zależy od przyjętych w danej epoce konwencji obyczajowych i artystycznych, a nadto od indywidualnych, osobistych odczuć odbiorcy, który został (lub nie został) zgorszony. Warto przypomnieć, że – wedle przygotowanego dla *Słownika filozoficznego* artykułu Michała Markowskiego – najgłośniejszym skandalem było pojawienie się na Ziemi Chrystusa: „dla wszystkich tych, którzy twierdzili, że wcielenie jest niemożliwe, że Bóg nie może być synem cieśli i nie może mieszkać wśród ludzi” (M.P. Markowski *Skandal*, artykuł do powstającego *Słownika filozoficznego*, „ResPublica Nowa”, marzec 2002, s. 84-85).

4/ Por. A. Vincens-Villepreux *Écriture de la peinture. Pour une étude de l'oeuvre de la signature*, rozdz. 3: *La signature de miroir: aux alouettes. De l'anamorphose à l'autoportrait*, Paryż 1994, s. 101. O niezgodzie średniowiecznych artystów na trwanie w anonimowości por. także: A. Osęka *Mitologie artysty*, Warszawa 1975 (rozdz. *Artysta ujawnia się*).

## Przechadzki

Ale dopiero autoportret „ukryty” ukazuje niezwykle ważną rolę konterfektu własnego w rozwoju sztuki. Miał być ukryty – ale zarazem musiał zawierać sygnały, które by pozwoliły odkryć w nim osobę artysty. Otwierało taką możliwość na przykład wprowadzenie własnych rysów do wizerunku patrona malarzy, świętego Łukasza. Innym sposobem dyskretnego wprowadzenia swojej osoby w obraz była technika lustrzanego odbicia, stosowana wspaniale przez Jean Van Eycka. W wykupnym, zniekształcającym sylwetkę lustrze, zawieszonym za postaciami małżonków na *Zasłubinach Arnolfinich*, odbija się usytuowana poza ramami dzieła postać malarza. Do obrazu *Madonny z kanonikiem van der Paele* (1436) został wprowadzony ledwo widoczny, lecz mistrzowsko wykonany detal: odbicie sylwetki malarza, van Eycka, na lśniącym stalowym naramienniku stojącego z boku św. Jerzego. Tym mocniej fascynuje autoportret, gdy artysta niemal stopiony z tłem, wpisany w tłum postaci ma rysy bulwersujące, jak na plafonie Kaplicy Sykstyńskiej wstrząsający wizerunek Michała Anioła – na skrzydłach (zdartej żywca ze świętego Bartłomieja), z twarzą wykrzywioną męką.

Więcej swobody dawało wprowadzenie własnego konterfektu do obrazów, ukazujących anonimowy tłum zlewających się, podobnych do siebie postaci<sup>5</sup>. Malarz, usytuowany nie w centrum, lecz gdzieś z boku, na miejscu poślednim, lecz wyróżnionym (np. na skraju płótna, na pagórku lub pod drzewem), wyróżnia się postawą, ubiorem, wyeksponowaniem rysów twarzy; zdradza go przenikliwe spojrzenie oczu patrzących poza obraz. Miejsce jest na tyle osobliwe i zarazem wyróżnione, że pozwala zidentyfikować ukazaną na nim postać jako autora dzieła. Znacomite takie XV-wieczne autoportrety pozostawili np. Masaccio (*Św. Piotr na kazalnicy*), Botticelli (*Adoracja magów*), Filippo Lippi (*Koronacja Dziewicy*) i jego syn, Filippino (*Św. Piotr i św. Paweł przed prokonsulem*).

Te dzieła są świadectwem nie tylko przemożnej chęci uwiecznienia własnej osoby, lecz także prekursorstwa przypisanego do gatunku autoportretu. Jest ono konsekwencją buntu przeciw konwencji. Przejawia się w odejściu od schematów, przede wszystkim w dynamizowaniu sylwetki, w twarzy odbijającej emocje, wyraźnie indywidualizowanej.

Wprowadzenie autoportretu ukrytego podważa również ustalony układ między kompozycją a recepcją dzieła: uwagę widza, skupianą tradycyjnie wokół wyraźnie zaznaczonego centrum, rozbija kierowanie jej na poślednie, a nie centralne miejsce na obrazie, które ją mocniej przyciąga i skupia. Nadto – wpisany w tłum autoportret ogromnie wzbogaca dzieło; jeśli wypatrzy się „innego”, czyli malarza, ulega rozbiciu monotonia podobnych do siebie sylwetek i twarzy. Konterfekt własny łamiąc konwencje jest ze swej istoty formą nowatorską.

---

<sup>5/</sup> Jest i polska realizacja tego typu wizerunku. Michał Waliński rozpoznał autoportret na obrazie Mistrza Legendy św. Stanisława *Scena sprzedaży wsi* (ok. 1518). Wśród sześciu osób stojących z tyłu za negocjującymi przy stole widać postać twórcy w berecie, wyróżnia go elegancki płaszcz oraz charakterystyczne, badawcze spojrzenie ku nam zwrócone (M. Waliński *Z zagadnień poży portretowej. Wokół dwóch domniemyanych autoportretów*, w: *Obrazy bliskie i dalekie*, Warszawa 1963, s. 279-284).

## Kowalczykova Element skandalu w autoportrecie...

Problem skandalu nie istnieje w wypadku autoportretów malowanych tylko dla siebie, „do szuflady”. Dlatego to one, malowane z wewnętrznej potrzeby i bez oglądania się na konwencje, bywają najbardziej intrygujące – obnażają emocje artysty i jego myśli w stopniu gdzie indziej niespotykanym, stanowią najbardziej, jak to możliwe, autentyczną ekspresję wglądu we własną duszę.

Jak przejmujący jest *Nagi autoportret* Albrechta Dürera (1507, przywołany w wierszu Aleksandra Wata<sup>6/</sup>). Niewielki szkic tuszem, wynurzająca się z mroku sylwetka rysowana prawdopodobnie wedle lustrzanego odbicia, oświetlona od przodu przez niewidoczną świecę. Oto stoi nagi, ku nam nachylony, obnażony najgłębiej, bo pozbawiony nie tylko stroju bogato zdobiącego artystę na innych autoportretach; nawet piękne, złociste pukle spływające z jego ramion tu są ukryte pod ciasną siatką nasuwaną na noc na głowę<sup>7/</sup>. Na innych autoportretach bije z jego postaci szlachetna duma; tu uderza dramatyczny, pełen niepokoju wyraz twarzy. Kontrastuje z przełamaniem tabu: Dürer nie tylko ukazał, lecz wyeksponował genitalia, traktując je z nie mniejszą uwagą niż pozostałe fragmenty ciała<sup>8/</sup>. Uderza to szczególnie przy porównaniu z jego przedstawieniami innych nagich postaci, Adama i Ewy, których nieprzystojna golizna jest tonowana przez konwencjonalne przesłonięcie listkiem miejsc tradycyjnie uznawanych za wstydlive.

W dziele wielkiego mistrza wszystko ma znaczenie, nic nie jest przypadkowe. Jeśli centralnym punktem rysunku jest niezwykle wyrazista twarz – to czemu Dürer tak mocno jednocześnie zaakcentował seksualność, ów cielesny aspekt istnienia? Czy dlatego właśnie, że to, co przez innych byłoby potraktowane jako gorszące, prowokacja, stanowi najmocniejszy znak dążenia do prawdy; wydobyć na jaw tego, co ukrywane, pełne obnażenie człowieka przeciw fałszowi stroju? Tę wątpliwą hipotezę potwierdzają nagi autoportrety nam współczesne, na których obnażone ciało bywa ukazywane nawet w całej brzydocie rozpadu.

Pojęcie skandalu przemienia się z upływem czasu, zależnie od panującego stopnia tolerancyjności. I od poglądów oceniającego. Pozwolę sobie odwołać się tu do własnego doświadczenia; o tym, jak dalece subiektywny charakter mają te oceny przekonałam się, gdy natrafiłam na opinię profesora Mieczysława Wallisa o *Autoportrecie z Saskią na kolanach* Rembrandta. To mój ulubiony autoportret; widzę w nim odbicie pełni szczęścia, aż prowokacyjnie kipiącej radości życia i łączącego tę parę uczucia. Mieczysław Wallis odczytuje go zupełnie inaczej:

---

6/ *Przed weimarskim autoportretem Dürera.*

7/ To, można rzec, tylko rysunek, ale warto przypomnieć, że właśnie w rysunku upatrywano „przejaw mistrzostwa polegającego na skrajnym ograniczeniu środków wyrazu artystycznego”, gdyż „jeżeli kolor można by porównać z pięknym wyrażeniem, to rysunek – z jego sensem lub samą ideą” (Sulzer). I że najwyższą pochwałę rysunku zapisał także Dürer w *Ekskursie estetycznym* (odwołuję się do szkicu Jana Białostockiego *Znaczenie rysunków*, w katalogu: *Najcenniejsze rysunki obce ze zbiorów polskich*, Warszawa 1980).

8/ Na ten aspekt dzieła zwraca uwagę Edward Lucie-Smith (*Sexuality in Western Art*, London 1995, Thames and Hudson, s. 211).

## Przechadzki

Jest coś odrażającego w hucznej i nieco robionej wesołości tej sceny, w końskim śmiechu malarza, szczerzącego zęby do widza, w tępym wyrazie twarzy Saskii, w całym tym ostentacyjnym parweniuszowskim roztaczaniu przed widzem swego szczęścia.<sup>9</sup>

Przeciwstawia Wallis tej scenie „uroczą sielankę małżeńskiego szczęścia”, autoportret Petera Rubensa z pierwszą żoną, w ogrodowej altanie:

Przedziwny jest tu zwłaszcza pełen zaufania i miłości ruch, z jakim młodziutka Izabela kładzie swą drobną dłoń na rękę męża.<sup>10</sup>

Czułość przeciw gorszącej zmysłowości, dystynkcja kontra parweniuszostwo, altana przeciw tawernie, w której (wedle wzoru syna marnotrawnego) bawią się Rembrandtowie<sup>11</sup>. Wartości etyczne wyznawane przez krytyka, uwidocznione w idealizacji miłości małżeńskiej prowadzą do odczytania obrazu Rembrandta w poetyce skandalu; dlatego przede wszystkim, że w ten kalający czystość sztuki, „parweniuszowski” sposób artysta przedstawił siebie i swoją żonę. Fakt, iż jest to autoportret, a nie jakaś anonimowa scenka obyczajowa, zdecydowanie wzmacnia negatywne aspekty oceny dzieła.

Konfrontacja autoportretów literackich i malarskich – tego, co się opisuje i co się ukazuje, wypowiedzi wzajemnie się uzupełniających, ale czasem wcale niejednorodnych – może mieć kapitalne znaczenie z punktu widzenia tzw. autentyzmu wizerunku własnego<sup>12</sup>. A ewentualna obecność zagrażającego skandalem elementu prowokacji jest probierzem zarówno charakteru relacji między artystą a społeczeństwem, jak stopnia jego gotowości do publicznej manifestacji swych przekonań.

W autoportrecie malarskim przejawia się to bardziej jaskrawo niż w poezji. Nawet wtedy, gdy nie dostrzegano różnic między podmiotem lirycznym czy narrato-

---

9/ M. Wallis *Autoportret*, Warszawa 1964, s. 60. Na ten osąd prawdopodobnie wpłynęło upozowanie postaci w konwencji, w jakiej przedstawiano biblijnego marnotrawnego syna. Pokój w oberży, kielich wzniesiony jak do toastu. I charakterystyczny dla Saskii półuśmieszek, który miała już na panięmskim portrecie malowanym przez Rembrandta.

10/ Tamże.

11/ Wśród licznych autoportretów Aleksandra Orłowskiego, dla którego od lat nauki twórczość Rembrandta stanowiła ważną inspirację, znajduje się też taki, w którym można odnaleźć refleks wspomnianego autoportretu mistrza (1794?), scenka umiejscowiona w karczmie (*nota bene* karczmarzem był ojciec malarza), Orłowski w kościuszkowskim mundurze trzyma na kolanach dziewczynę o odstoniętej piersi, w lewym ręku trzymającą szklanice.

12/ Odbiorca, nawet profesjonalny, szczególnie łatwo wpada tu w pułapkę szczerości zapominając, że autoportret nie ma na celu przekazania wiernego odbicia, że zawsze jest stylizacją, komentarzem. Najlepszym tego przykładem było długo się utrzymujące odczytywanie (przez profesjonalistów!) *Godziny myśli* Słowackiego jako podstawowego dokumentu biografii i autoportretu autora: ufano jego słowom, że poemat jest „niesklamany w niczem”.

## Kowalczykowa Element skandalu w autoportrecie...

rem a autorem lub gdy dowolnie je niwelowano, bulwersujące, nieestetyczne cechy zachowań czy wyglądu postaci wylaniającej się z literackiego opisu nie raziły tak mocno, jak by gorszył ich widok. Ponieważ (inaczej niż autobiografia) autoportret z definicji przedstawia sytuację „tu i teraz”, to wygląd, mocniej niż czyny, świadczy o postaci. Odpowiada to charakterowi sztuk plastycznych, ale tekst literacki może ukazać jedynie zarys osoby, niedookreślony, pełen luk. Toteż wizualne ukonkretnienie autoportretu literackiego dokonuje się w wyobraźni odbiorcy, od niej, czyli od czytelnika, zależy. Staje się on jakby osobliwym twórcą ostatniego etapu dzieła, decydującym zarówno o stopniu ukonkretnienia obrazu, jak o jego kształcie.

W konsekwencji autoportret literacki zapada w pamięć inaczej niż dzieło malarskie, wizerunek jest mniej dobitny, mniej konkretny, jako że wylania się nie na płótnie czy papierze, lecz w świadomości odbiorcy. Przykład Konrada – po improwizacji padającego jak w epileptycznym ataku „z pianą na ustach” – najlepiej o tej różnicy świadczy. Wizualne ukonkretnienie owej sceny przez malarza rzuciłoby niesmaczny, ośmieszający cień na sylwetkę bohatera, skalałoby go; czytelnik takich dylematów mieć nie musi. Konsekwencje niedostrzeżenia owej różnicy boleśnie odczuł Victor Hugo: gdy z aplauzem spotkały się jego uwagi o grotesce w sztuce, zapisane we wstępie do *Cromwella*, w dramacie *Król się bawi* groteskowy styl wprowadził do teatru; prezentacja wywołała powszechne oburzenie, sztukę zdjęto ze sceny natychmiast po premierze, ani jeden głos nie odezwał się w jej obronie. Paradoksalną konsekwencją tej różnicy w odbiorze między obrazem literackim a malarskim staje się fakt, że w autoportrecie literackim swoboda prezentacji wizerunku własnego jest zdecydowanie większa niż w plastyce. Sugestia „to jestem ja!” czy „te emocje moją duszą targają” nie musi narzucać dyminucyjnych skojarzeń, które mógłby wywoływać obraz malarski.

Egzystencjalne idee, koncepcja człowieka i wiara romantyków w potęgę wybitnej jednostki prowadziły do koncentracji myśli na własnych przeżyciach wewnętrznych, na sposobach ich ekspresji. Autoportretowe zarysy nadawały formę przeżyciom duchowym. Szczególnie do tego predysponowana była literatura, poezja odzwierciedlające stany ducha, w autoportretowych rozbłyskach wskazująca ich przemienność i jedność zarazem. Maksymalnie głębokie obnażanie wnętrza tym bardziej, jeśli zapisywane było nie w formie wyznań osoby trzeciej lecz autoportretu, wносиło element skandalu. Ale póki zamknięte w ramach literatury, póki ujawniające się jako nie autor, lecz podmiot autorski (różnica istnieje), możliwość identyfikacji z postacią twórcy zawsze pozostaje niedopełniona – do utożsamienia brak wizualizacji.

Jeśli zaś szuka się możliwości malarskiego dopełnienia poetyckich wizerunków, napotyka się na kłopot zasadniczy: niewielu pisarzy malowało, niektórzy pozostawili autoportrety rysowane, najczęściej szkice, nietykańcane, nieprzeznaczone do publicznej prezentacji. Zachowało się ponad pięćdziesiąt takich rysunków Puszkina, większość z nich to zarys profilu z charakterystyczną linią nosa i podbródka, powtarzane wielokrotnie, jakby poeta przyglądał się sobie wciąż od nowa.

## Przechadzki

Kilka szkiców Victora Hugo, więcej Baudelaire'a, także autokarykatur. Z wybitnych romantyków polskich autoportrety rysował tylko Norwid; rysunkowy portret własny pozostawił Kraszewski.

Tę lukę mogą w pewnej mierze uzupełnić portrety poetów – Mickiewicza, Kraśńskiego, Słowackiego i innych – wykonywane za ich życia przez malarzy. Wydaje się bowiem, że można odnajdywać w nich i z nich rekonstruować, nader ostrożnie, także elementy autoportretu. Jeśli bowiem portret powstaje na zamówienie, a w każdym razie za zgodą modela, zapewne ukazuje go zgodnie z jego wolą (a w każdym razie – nie wbrew niej). Strój, poza, wyraz twarzy są wynikiem decyzji modela w tym samym co najmniej stopniu, jak malarza (choć warsztatowa nieudolność portrecistów, polskich szczególnie, mogła fatalnie owe intencje wypaczać). Wyodrębnienie autokreacyjnego wkładu poety w ów konterfekt jest jednak zawsze obciążone niepewnością – czy na pewno zechciał o czymkolwiek decydować? Czy wyrażane w poezji buntownicze emocje romantyków były przekładane, i czy chciano je przekładać, na język malarstwa?

Przeciwstawiając to, co romantyczne temu, co klasyczne, kontrastuje się zazwyczaj romantyczny niepokój, bunt, śmiałość, pęd ku wolności, niezgodę na niesprawiedliwość i fałsz oraz rozpacz – ze spokojem i dystynkcją sztuki poprzedniego pokolenia. Bunt w sposób naturalny łączy się z elementem prowokacji i skandalu; z takimi wartościami współgrał romantyczny indywidualizm, bezkompromisowość i heroizm bohaterów. Cechy tego wzorca znajdują odzwierciedlenie także w literackich tekstach autoportretowych. Gest, spojrzenie, wszelkie atrybuty są wykorzystywane dla eksponowania wewnętrznych napięć, świadczących o niezwykłej, wyróżniającej skali emocji.

Dalece różnili się od poprzedników. Klasycy samych siebie potrafili traktować poważnie lub mniej serio, swobodnie. Artysta mógł wydać się zabawny, jak Charadin czy Hogarth, upamiętnić siebie w szlafroku i szlafmocy. *Autoportret jako mnich* Johanna Zoffany z 1779 r. ukazuje malarza w swobodnej pozie, w trakcie nakładania habitu. Można było – jak Franz Messerschmidt – wyrzeźbić siebie jako błązna i jako lotra (1770); czy jako kpiarza, co uczynił Joseph Ducreux (1793). Nie bano się śmieszności, bawiono się tego typu stylizacjami<sup>13</sup>.

Swobodę ekspresji, odzwierciedlaną w romantycznej poezji, można odnaleźć w malarskich autoportretach wielkich artystów przełomu epok. Jacques Louis David, czołowy reprezentant klasycyzmu, w 1791 r. był upozowany typowo, w klasycystycznej konwencji. Ukazany na tym samym tle, w tym samym miejscu i pozie trzy lata później jego autoportretowy wizerunek jest diametralnie odmienny, uwi-

---

<sup>13/</sup> Gdy do kolekcji satyrycznych figurek osobistości współczesnych romantyk Daumier wprowadził własną postać, nadał jej – wbrew tonacji całości – charakter serio. Siebie nie zechciał narazić na kpiny. U romantyków ekstrawagancja pojawiała się wtedy, gdy znajdowali się poza kręgiem swego środowiska. Swobodniejsze pozy, zachowania, ubiór eksponuje się chętnie w ilustracjach do własnych podróży. Konwencja orientalnej scenki rodzajowej zezwalała na większą swobodę; Słowackiego w Egipcie zabawnie naszkicował Zenon Brzozowski – poeta na koniu, widziany od tyłu.



## Kowalczykowa Element skandalu w autoportrecie...

docznia rewolucyjny zapal artysty: niedbały strój, włosy rozwichrzzone, gniewne, zuchwale oczy. Podobne atrybuty gwałtownych, rewolucyjnych emocji można odnaleźć wcześniej jeszcze – na przykład w XVII-wiecznym autoportrecie węgierskiego malarza, Adama Mányoki (1711). Skandalizujący ton (prowokacyjnie ujawniający sympatie do Rakoczego) wyrażał się w niedbałym ustawieniu, rozchełstanej do pasa koszuli ze swobodnie zawiniętym rękawem, swobodnej czapce na głowie<sup>14</sup>. Francisco Goya, gdy usunął się z królewskiego dworu w prywatność, pogardliwą dezynwolturę okazał również autoportretową stylizacją (1815): odchyłony do tyłu, niechlujny wygląd, zmięty kołnierzyk niedbale rozpiętej koszuli, postarzala twarz i niezwykle, przenikliwie, zmęczone oczy; zwrócony jest do lustra, czyli ku nam, i nam tę swoją postawę manifestuje. Droga tak do rewolucyjnego, jak do intymnego autoportretu przed romantykami była przetarta. Można się było spodziewać, że wstąpią na nią, by okazać moc determinacji skłaniającej do pogardy – lub buntu przeciw nieprawościom świata.

Patetycznemu zrywowi romantyków przeciw rutynie patronował Byron. To jego autoportrety poetyckie, tworzące obraz człowieka skłóconego ze światem, gwałcącego konwencje jak bohaterowie jego dzieł, oraz wizerunki zamawiane przez niego u portrecistów narzuciły style autoprezentacji romantycznego artysty.

Romantycznie stylizowany topos poety-wędrowca wprowadza portret zatyłowany *Byron schodzi ze statku na ląd*, malowany przez George'a Sandersa, prawdopodobnie w 1807 roku, gdy Byron zatrzymał się (wskazują na to cechy pejzażu) w Szkocji po drodze planowanej wyprawy do Irlandii. Zapłacił 500 gwinei, był to zatem wizerunek robiony nie tylko za jego wiedzą, lecz wręcz na zlecenie. Artysta-wędrowiec podróżujący nie w celach edukacyjnych ani naukowych, jak to bywało w wieku XVIII, lecz inspirowany przez prywatną ciekawość świata; dumnie i hardo stoi w dzikim, „romantycznym” pejzażu, na tle skał. Jakby zapowiedź *Childe Harolda*.

Ten wzorzec – artysta na tle skał – powielany w licznych replikach, szybko podlegał konwencjonalizacji<sup>15</sup>. Podobnie był upozowany norweski malarz, Johann Christian Dahl, na obrazie J.C. Röslera (1819 lub 1820), w pejzażu silnie nasyconym symboliką: niebo zasnuwte obłokami, nad głową zielony krzew, smukłe, długie palce prawej ręki artysty wsparte o pochyle drzewo, ułamany konar stanowi podporę dla drugiej dłoni. Piękny i elegancki w duchu romantycznej autostylizacji,

---

<sup>14/</sup> Por. katalog *A 120 legszebb Magyar Festmény*, Maecenas Könyvkiadó, 2002, s. 119.

<sup>15/</sup> Podobnie Byron w stroju albańskim, najbardziej bodaj znany jego wizerunek stał się pierwowzorem dla orientalnych stylizacji autoportretu. Nie on pierwszy zakładał orientalny strój, przypomnijmy choćby autoportrety Aleksandra Orłowskiego w stroju czerkieskim (jeden z roku 1832, drugi o kilkanaście lat wcześniejszy). Różnica jest jednak zasadnicza, Orłowski prezentował strój, sam jest upozowany dość sztywno, występuje niejako w roli manekina (można to wiązać z jego zainteresowaniami kulturą ludową); Byron wraz z albańskim ubiorem prezentuje siebie, jakby przenikniętego „albańskim” duchem, zmitologizowanym oczywiście. Strój odmienia naturę artysty czy raczej wydobywa na jaw jej nieoczekiwane orientalne.

## Przechadzki

stoi zwrócony ku nam półprofilem, szlachetna twarz otoczona jasnymi, falującymi włosami.

Najbardziej znany portret Mickiewicza namalował Walenty Wańkowicz w Petersburgu w grudniu 1827 r. To był czas słynnych improwizacji poety – pisał *Konrada Wallenroda*. Życiowa kulminacja sytuacji „romantycznej” – tak wtedy był postrzegany, jako ucieleśnienie romantycznego poety-buntownika<sup>16</sup>. Jednak pozując do portretu Wańkowicza, Mickiewicz upamiętnił nie petersburskie triumfy ani patriotyczny zapal *Konrada Wallenrda*, lecz zastygł w pozie patetycznej i uduchowionej, powracając myślą na Krym, odwzorowując sytuację z *Ajudahu*: „Lubię poglądać wsparty na Judahu skale” na pieniące się u stóp bałwany. Nie tylko akceptował tę stylizację, lecz to on ją zdecydowanie narzucił – Wańkowicza na Krymie nie było.

Istnieje jednak różnica między Byronowskim prototypem a kontynuacjami: z postaci Byrona bije dynamizm, nie rozmyśla, lecz wyraźnie za moment wyruszy dalej i ma młodego towarzysza podróży. W późniejszych romantycznych stylizacjach tematu samotność jest atrybutem zadumy czy melancholii.

Demonstracyjnie lekcewał Byron przestrzegane zwyczaje, ukazując się na *Portrecie w stroju albańskim* (pędzla Thomasa Phillipisa). Elegancki, orientalny ubiór, z mocnym podkreśleniem efektów kolorystycznych był dopełniony przez „wschodni”, groźny rekwizyt: trzymany w prawej dłoni – kindżał. W tym wypadku także późniejsze realizacje tematu były o wiele mniej wymowne: najczęściej sam turban lub wschodnie czapeczki (portret Słowackiego w fezie namalował Teofil Januszewski) pełniące funkcje osobliwie dekoracyjne. Byron na portrecie wygląda, jakby czuł się w stroju albańskim zupełnie naturalnie<sup>17</sup>.

Zygmunt Krasiński tak oto pisał o sobie do Reeve’a 7 listopada 1831 roku:

A cóż ja miałbym dzisiaj do roboty w Warszawie? Mogiły jeszcze trawą nie porosły, w powietrzu odór krwi; to woń co wzywa do nowego krwi przelewu. Znasz mnie dość dobrze, by wiedzieć, że widok Rosjanina, bezczelnego zdobywcy, depczącego gości moich braci, wołały do mnie wielkim głosem, każąc dłoni chwycić rękojeść szabli, pociągnąć spust pistoletu. Nie urodziłem się na spiskowca. Nie potrafię zdobyć się na milczenie, na obłudny uśmiech na wargach, wtedy gdy serce dyszy wściekłością. [...] Dla mnie jasne słońce i w jego blaskach lśniaca klinga i wróg o dwa kroki ode mnie, a potem uniesienie, gdy dojdzie do walki wręcz. [...] Udawać nie umiem.<sup>18</sup>

---

<sup>16/</sup> Por. M. Malinowski *Dziennik*, oprac. M. Kridl, Wilno 1914.

<sup>17/</sup> Konwencja orientalnej scenki rodzajowej zwiększała zakres swobody; tak w podróży na Wschód Słowackiego śmiesznie widzianego od tyłu, nad zadem konia, rysował Zenon Brzozowski.

<sup>18/</sup> Z. Krasiński *Listy do Henryka Reeve*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1980, t. 1, s. 526-527. Obaż poeci autentyczność tych wizerunków poręczali dodatkowym słowem. Słowacki w finale *Godziny myśli*: „Oto romans życia, niesklamany w niczem”; Krasiński zarczając w cytowanym liście: „Udawać nie umiem”.

## Kowalczykowa Element skandalu w autoportrecie...

Oto stylizacja w duchu romantycznym, i wspaniale skandalizująca – z autorem w roli głównej. Okazuje tę samą miarę serca i odważnego ducha, którą przejawiali nieulekli rycerze z powstających równoległe jego gotyckich powieści. Znasz mnie, Henryku, i wiesz, że i ja taki jestem<sup>19</sup>. Lecz na portretach Zygmunta Krasińskiego nie ma śladu owych uniesień, ukazują przepaść między marzeniem a rzeczywistością życia. Sytuuje się na nich zupełnie inaczej niż w marzeniach. Jest taki, jak przystoi wicehrabiemu – szlachetny profil, powaga, dystynkcja. Brak drobnej choćby sugestii, że to tylko pozór, maska, że kryje tłumione namiętności.

Autoportrety poetyckie Słowackiego były bardzo różne, zmienne jak nastroje, jak pozy, które przybierał – od melancholijnego „dziecięcia wieku” z *Godziny myśli* po opisy siebie *à la* dandys i ekscentryk w listach do matki; samoakceptacja miesza się w nich z autoironią i kpina. Po finał *Beniowskiego*. „Lud pójdzie za mną” – to deklaracja na pozór podobnie rewolucyjna, jak *Wolność prowadzi lud na barykady* Delacroix. Tyle, że u Delacroix domniemany autoportret poety (w cylindrze) wylania się spośród ludu otaczającego postać tytułową. Słowacki lud prowadzi sam, indywidualnie, z pospólstwem się nie miesza. I wreszcie autoportret stapiający przedziwnie rysy ducha globowego i człowieczego ciała – w *Genezis z Ducha*. Wizerunek wciąż się zmieniający, niestabilny, postępujące wciąż dalej rozbijanie możliwości złożenia „syntetycznego” autoportretu.

Słowacki-egocentryk, zmienny, niezliczoną ilość razy rekonstruujący swój wizerunek – duszy i materialnej powłoki. W poezji – barwny, o wielu obliczach, wspaniały. Ale na malarskich portretach – on także stale ten sam, gładki, z nieudolnie przez portrecistów uduchowionym obliczem<sup>20</sup>.

Buntownicza postawa romantycznego poety wyrażała się w słowach; to w zapisach literackich przejawiał ogromne namiętności, stawał na progu szaleństwa, burzył konwenanse i prowokował skandale. Daremnie szukać równie gwałtownych tropów w pozwalających je utożsamić z osobą poety wizerunkach malarskich. Odębność, swobodna indywidualność artysty wyraża się w nich najczęściej tylko drobnymi odstępstwami od konwencji: napięciem rysów twarzy, wyrazistością spojrzenia, pewną niedbałością postawy czy gestu, odrobiną fantazji w stroju. Rozpięty żakiet, fantazyjnie wiązany fular (już latach pięćdziesiątych XIX w. Henryk Rodakowski zastąpi go modną muszką). I ceniona przez Słowackiego osobliwość ubioru: podobnie, jak u wielu romantyków, rozchylna u góry koszula – ale dekolty przybrany na sposób indywidualny: nie modnie wypełniający go fular, lecz zwracający uwagę, o charakterystycznym wykończeniu – „kołnierzyk Słowackiego”. Kołnierzyki o indywidualnym kroju nosili także autoportreciści rosyjscy – Orest Kipren-

---

<sup>19/</sup> Nie była to stylizacja jednorazowa, momentowa. List Zygmunta do ojca z 14 maja 1831 zawiera już wyraźne jej zapowiedzi. <http://rcin.org.pl>

<sup>20/</sup> Nie portretował go David ani Delacroix, lecz Tytus Byczkowski (tu próba uduchowienia dała efekt koszmarny!), Kurowski, Maciej Gaszyński, Teofil Januszewski. Gdy portrecistom brakło talentu, to i głębsze elementy autoportretu trudno by było z ich dzieł wydobyć.

## Przechadzki

skij (1819), Fiedor Moller (ok. 1840?). Zakres i granice odstępstw od przestrzeganych zwyczajów były milcząco ustalone, zmierzały ku sztampie.

Równie wyciszone, jak malarskie wizerunki pisarzy były autoportrety młodych romantycznych artystów – Turnera (1798) i Constable’a (1800), a później choćby pełne wdzięku autoportrety Karla Pawłowicza Briuflowa (ok. 1830) i *Autoportret w wieku 16 lat* (1835) Theodora Chasserieu. Są piękne (i oni piękni), harmonijne, idealizowane. Romantyczne dążenie do wolności realizowali nie bezpośrednio przez kreację nowego wizerunku człowieka, lecz łamiąc konwencje ograniczające wolność w sztuce, dokonując przewrotu w estetyce. Posmak skandalu wywołał *Krzyż w górach* Caspara Davida Friedricha, gorszyli krytyków pejzaże Constable’a. Nie oni, lecz świetni twórcy poprzedniego pokolenia wnieśli w wiek XIX wizerunek siebie-artysty jako człowieka manifestującego przeciw światu.

Bardziej prowokacyjne malarskie autoportrety romantyków pojawiają się w latach czterdziestych. Pogardę dla konwenansów prowokująco demonstruje autoportret amerykańskiego malarza – rozpartego w fotelu w swym atelier z nogami opartymi na stole. Do tego stopnia nie rozbudza jednak uwagi, że nawet nie był reprodukowany<sup>21</sup>. I niektóre autoportrety Gustawa Courbet. Rysunek *Desperat* – ręce przytrzymują głowę, na twarzy wyraz rozpacz (czy, jak to widzą niektórzy, szaleństwa). Rysunek utrzymany w tradycji głowy Caravaggia jako Meduzy oraz *Autoportretu z wytrzeszczonymi oczami* Rembrandta). Oraz malowany na płótnie *Oszalały ze strachu* (1844-1845), gdzie cała skręcona sylwetka równie mocno wyraża stan wewnętrzny jak twarz; szaleństwo, lecz nie choroba umysłu (stylizacyjne różnice między tymi dwoma pojęciami, w literaturze trudniejsze do uchwycenia, w romantycznym malarstwie ujawnia porównanie tych wizerunków z portretowanymi przez Théodora Géricault pacjentami szpitala dla obłąkanych). Aż po najwspanialszy, jak sądzę, romantyczny poetycki autoportret w wierszu Słowackiego „Przez furie targan jestem ja, Orfeusz...”. Dociekanie sensu własnego losu, własnych życiowych wyborów, prawdy o sobie:

Przez furie jestem targan ja, Orfeusz,  
Mówią mi, abym wyrzekł się rozumu,  
A będę latał niebem – jak Perseusz,  
[...]

Płomieniem... gorę...

[...]

– O jędze,

Jeśli jesteście w tym lesie czerwone  
Płomieniskami... pokażcie mi przedze  
Żywota... jeśli pasmo uprzedzione  
Z łez mych – boleści – targan się samotnych  
Epileptycznych skoków mego serca –  
Bliskie już końca...

---

<sup>21/</sup> Galeria sztuki Uniwersytetu Yale, New Haven.

## Kowalczykowa Element skandalu w autoportrecie...

Gorączkowy rytm natłoku przesuwających się obrazów, atmosfera bliskiego końca, nadchodzącej śmierci. Dynamizm cierpień i duchowych zmagani; dramaturgia kontrastów, skrajności, szaleństwa uczuć i łagodnego piękna. Czy wyrzec się rozumu oznacza – w pełni oddać się sztuce, czy może – popaść w szaleństwo? Lecz bohater tego utworu już jest kimś szalonym, niszczącym płomieniem goreje. Może zatem – romantycznie – rozum poety jest w jego szaleństwie? Kluczowe znaczenie ma ów zawarty w wierszu gest udręczonego człowieka, który jednak odrzuca pokusę rezygnacji. Odrzuca, bo nie godzi się zdjąć z ramion brzemienia człowieczeństwa i cierpienia. To z pewnością autoportret najbardziej dramatyczny, najpełniej odpowiadający zarówno wizji artysty, którego moc przeżywania doprowadza do progu szaleństwa, jak indywidualistycznej koncepcji człowieka.

Wspomnieć warto także o zupełnie innej romantycznej funkcjonalizacji zjawiska skandalu w melancholijnej wersji konterfektu artysty. Jej poetycka i malarska prezentacja były sobie bliskie. W literaturze zakorzeniona w ubiegłowiecznym nurcie sentymentalno-werteryzm, w malarstwie melancholijny i tragiczny zarazem ton wprowadził *Autoportret* (1806) Abła de Pujol: patetyczna, w aktorskim kostiumie postać o smutnym i dramatycznym spojrzeniu<sup>22</sup>.

Z interesującym mnie punktu widzenia w tym rodzaju wizerunku w malarstwie najbardziej wyraziste są przemiany, zachodzące na obrazach ukazujących artystę w jego atelier. Tradycyjnie, dawniej był to malarz przy sztalugach, często z modelem lub w obecności innych osób, otoczony profesjonalnymi akcesoriami; twórca przy – lub po – pracy. Sztalugi – czasem z zarysem malowidła, rekwizyty i otoczenie, świadczyły o znaczącej pozycji artysty, o jego roli społecznej.

Atelier romantyka eksponuje nie pilną pracowitość cieszącego się uznaniem twórcy, lecz – zgodnie z romantyczną koncepcją człowieka – symbolikę udręki i samotności twórcy. Na otwierającym tę serię autoportrecie Théodora Géricault (1818) szlachetna melancholia malarza wyraźnie kontrastuje z otaczającą go nędzą: powala strychu, zaniedbana ściana, paleta, na której widać tylko resztki kilku farb. Później coraz mocniej na plan pierwszy wkraczają rekwizyty unaoczniające ogrom nieszczęścia. Na obrazie Oktawa Tassaert z 1845 r. na podłodze, przy wygasającym kominku usiłują się ogrzać wynędzniały kot i malarz obierający kartofel, inne kartofle leżą rozsypane na szmacie, jeden symbolicznie wpadł do pustej skrzynki po przyborach artysty (w niej tylko ogołocona paleta, wysuszony pędzel); nad nim pochylają się złamane sztalugi; i tak można wymieniać, jeden po drugim, symbole rozpaczliwej biedy, wypełniające każdy skrawek obrazu. Zamiast znanej z literatury romantycznej egzystencjalnej desperacji – wyzute z romantycznej dumy eksponowanie nędzy, opuszczenia, głos wzywający pomocy.

Romantyczne atelier zwraca uwagę na zgotowany artyście skandaliczny los; obojętność świata prowadzi go jednak nie do buntu, lecz do rozpacz i rezygnacji. Na podobną tonację nieszczęścia, zawartą w listach Norwida zwrócił uwagę Mie-

---

<sup>22/</sup> Por. Jean Lacambre, w: *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*. Katalog wystawy w Grand Palais, 1975.

## Przechadzki

czysław Inglot pisząc, iż autokreacyjne wyznania poety były ukierunkowane na eksponowanie sieroctwa i samotności „jak nikt”<sup>23</sup>, ale i zaszczucia przez wrogi świat – jak na rysunkowym wizerunku, na którym jest oblegany przez ujadające psy, krytyków.

Były te stylizacje z pewnością – na co zwracają uwagę krytycy – odgłosem fatalnej odmiany sytuacji materialnej artysty w wieku XIX. Element skandalu jest w nich mocno zaznaczony – tyle, że w świetle tych dzieł jego sprawcą nie jest niepokorny twórca, lecz nieczuły świat.

Wśród autoportretów romantycznych są arcydzieła – jak konterfekty Delacroix, jak odczytywane wedle postaci Konrada rysy Adama Mickiewicza, jak autoportrety z *Godziny myśli* czy z *Beniowskiego*. Ale romantycy – ukazując siebie, własną sylwetkę i rysy na malarskim portrecie – nie mogli pozwolić sobie na swobodę, z której korzystali klasycy; romantyczny styl nadmiernie był nasycony powagą. Fantazyjny fular, odrobinę rozpięta koszula i potargane włosy – to były granice tego, co dopuszczalne. Doszło do paradoksu: patos i dbałość (przesadna) o nieuchybieńie godności sztuki i artysty, i lęk przed śmiesznością wykluczyły swobodę publicznych zachowań, wbrew wolnościowym ideałom wzięły w konwenansie.

Romantyczne autoportrety różnią się od dzieł pokolenia ojców, ale inaczej niż artystyczne deklaracje programowe. Trochę niepokoi niemal zupełny brak uwidocznienia w wizerunku własnym owego zrywu przeciw nieprawościom i fałszowi świata, który brzmiał w słowach. Skłania to do pytań o rozdźwięk między poezją a życiem – w tej właśnie epoce, kiedy to poezja realnie kształtowała życiowe wzorce. Przypomina się podobny rozdźwięk w obrazie romantycznej miłości, o dwóch obliczach – idealnej Maryli i seksownej pani Kowalskiej – utajonej bohaterki po latach przypominanej doliny kowieńskiej.

<http://rcin.org.pl>

---

<sup>23/</sup> M. Inglot *Epistolarny autoportret Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 1994-1995, nr 12-13, s. 49-72.