

Tomasz Dziubecki

"Świadectwo autoportretu", Alina Kowalczykova, Warszawa 2008 : [recenzja]

Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej 15, 383-385

2009

Artykuł został 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.

polityczne i personalne tego okresu uzyskały we wprowadzeniu Krystyny Maksimowicz syntetyczny i przejrzysty obraz. Wstęp ukazuje także całą skalę problematyki targowickiej i grodzieńskiej, skłaniając dzisiejszego odbiorcę do bardziej wyważonych ocen postaw i podejmowanych wówczas indywidualnych decyzji.

Lektura komentarza edytorskiego pozwala natomiast zorientować się w trudnościach, wspomnianej już wyżej, kwestii atrybucji i sposobach ustalania podstaw wydania. Wraz z umieszczonymi przy każdym wierszu przypisami stanowi on opis działań edytorskich. W tym obszarze mieści się także swoista historia edycji, której nie można pominąć i w której nie mogło zabraknąć nazwisk tak znakomitych i wytrwałych badaczy poezji politycznej jak Juliusz Nowak–Dłużewski, Edmund Rabowicz czy Roman Kaleta. To także dzięki ich wcześniejszym kwerendum wydanie to mogło się ostatecznie ukazać.

Wiersze polityczne czasu konfederacji targowickiej i sejmu grodzieńskiego 1793 roku zbierają i prezentują utwory zgodnie ze stanem dzisiejszej wiedzy i wynikami dotychczasowych poszukiwań. Uzupełnienie w ten sposób luki w historii poezji politycznej XVIII wieku zasługuje nie tylko na uwagę, ale i na pochwałę.

Wojciech Kaliszewski

Alina Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, Warszawa 2008, wydawcy: Biblioteka WWSH, Fundacja Humanistyczna, IBL PAN, ss. 187 (187 ilustracji + indeks nazwisk)

Książka o dziejach malarstwa, której autorem nie jest historyk sztuki, często budzi niepokój i podejrzenie, czy nie jest to kolejny zbiór pięknie napisanych esejów, choćby tak wspaniałych jak klasyczne dzieło Zbigniewa Herberta¹; on sam przecież czuł się wśród dzieł sztuki jak „barbarzyńca”. Książka napisana przez badacza literatury może rodzić pytania o związki i możliwość relacji między światem sztuki i dziełami literackimi.

W dziejach kultury ważną rolę odegrał, nieco przypadkowo, słynny postulat Horacego, aby dzieło literackie analizować jak obraz. Sam Horacy, nawiązał owym: *Ut pictura poesis* do aforyzmu Simonidesa z Kos (V w. p.n.e.): „Poezja jest mówiącym malarstwem, obraz niemym poematem”.

Literaturoznawcy zawsze pragnęli, żeby obraz był jak literatura: aby można o nim pisać tak, jak o dziele pisarza. Stąd zapewne wzięła się pokusa, aby historię sztuki

¹ Zob. jedną z pozycji Herbertowskiego cyklu esejów o sztuce *Barbarzyńca w ogrodzie* (Warszawa 1962).

i historię literatury opisywać równolegle. Na przykład skoro w XVI wieku w Polsce powstawały arcydzieła literatury renesansowej, to dlaczego nie miałyby istnieć renesansowe malarstwo czy architektura? Ale malarstwa renesansowego u nas nie było, zaś większość architektury (jak na przykład kamienice w Kazimierzu nad Wisłą) ma cechy manieryzmu, nie mówiąc o tym, iż powstała w XVII wieku. Zatem czy wolno porównywać dzieje tych dwóch dziedzin twórczości?

Profesor Alina Kowalczykowa, wybitny badacz literatury, śmiało zapuszcza się w szczególnie obszar malarstwa — analizuje obrazy, których nie sposób oddzielić od ich twórców, czyli autoportrety. Tworzą one bardzo specyficzny rodzaj malarstwa, łączą bowiem najmocniej twórcę i jego dzieło. Autoportret, nie tylko malarski, jest dla nas dzisiaj gatunkiem niezwykle cennym. Badacze współcześni pragną interpretować dzieła sztuki poprzez poznawanie ich autorów: w historii ich życia i głębi psychologicznych przeżyć mają znajdować się odpowiedzi na pytania, nurtujące wielu historyków sztuki. Dzieła bez twórców właściwie nie istnieją, a przynajmniej nie są czytelne. Ta postawa łączy badaczy literatury i sztuki.

Jednym z przejawów tej tendencji jest fascynacja dziełami, które ongiś tej rangi nie miały: takimi jak szkice ołówkiem, piórkiem i piórem — zatem rękopisy — które stanowią jedyne artefakty epoki druku. Alina Kowalczykowa zwraca w swojej książce uwagę — wśród wielkich dzieł Dürera czy Rembrandta — właśnie na obrazy i obrazki, które nie były i nie są „dziełami” przeznaczonymi dla „odbiorcy”. Ale jednocześnie z niezwykłą erudycją wykazuje „badawczą czujność” wobec konwencji stylów i epok, wobec różnych strategii komunikacyjnych przyjmowanych przez poszczególnych artystów. Autorka, analizując szkice portretowe i porównując je do gotowych obrazów, dotyka wielkiego zagadnienia, jakim jest portret artysty jako maska. Powstają pytania: co i kogo chciał artysta — portretując samego siebie — pokazać lub... ukryć? Jak często chciał swoim konterfektem zmanifestować swój pogląd czy postawę? Badaczka przygląda się więc autoportretom artystów, które jawią się na przykład jako formy walki: o status artysty, a nie rzemieślnika, o pozycję kobiety jako artystki, a nie modelki.

Trzeba przy tym pamiętać, że malarski autoportret był jednocześnie pod względem warsztatowym jednym z najtrudniejszych gatunków. Przez wieki proces twórczy, który musiał się rozgrywać w trójkącie człowiek — obraz — lustro, był zależny przecież od zwykłego przedmiotu — wypolerowanej blachy czy szlifowanego szkła, zaś owe zwierciadła były drogie, niewielkie i często niewyraźne. Przypomnijmy, że jeszcze w XVIII wieku lustro mogło być trzykrotnie droższe od oryginalnego płótna Rafała² (choć około 1688 roku nauczono się wykonywać duże zwierciadła dające wyraźniejsze odbicie).

² K. Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven–London 1995, p. 31.

Pozostawał jeszcze problem percepcji, umiejętności odróżnienia przez twórcę samego siebie od odbitego — a więc odwróconego — wizerunku. Nic dziwnego, że Rembrandt wielokrotnie (proces twórczy obejmował przygotowanie wcześniej jeszcze rysunków i rycin) tracił zdolność rozróżnienia własnego wizerunku i zwierciadlanego odbicia w swoich autoportretach, by na wielu w końcu trzymać pędzel w lewej ręce.

Ileż autorka zdołała zobaczyć — szukając tytułowego świadectwa — w dziejach autoportretu: nie tylko skandale i szaleństwa, także wyobrażenie bestii i obraz własny artysty wobec śmierci; w tej panoramie możemy zobaczyć dzieła, które tworzyli artyści bezczelni i malarze nieśmiali. Alina Kowalczykowa, porównując literaturę i malarstwo, pokazuje w gruncie rzeczy dzieje kultury europejskiej, która oglądana przez prymat autoportretu, ukazuje swoje charakterystyczne znamiona, ukształtowane u zbiegu indywidualnych pragnień i uprzedzeń twórców oraz gry mniej lub bardziej świadomie stosowanych przez nich konwencji.

Dzieje autoportretu prowadzą autorkę do epoki romantyzmu i tam także dostrzega ona korzenie współczesnego wizerunku artysty. Powracając do problematyki portretu własnego artysty epoki romantyzmu — o paradoksie! — malowanego po akademicku (czy można powiedzieć, że były to obrazy „romantyczne w treści i klasycystyczne w formie?”), badaczka dostrzega grymasy i pozy ludzi w głębi ducha rozemocjonowanych i podnieconych myślą o burzeniu przyjętych konwencji, wykiwaniu póż i grymasów swojej epoki. To właśnie w okresie romantyzmu rozpoczął się proces, który doprowadził w sztuce współczesnej do stanu, w którym autoekspresja stanie się kanonem sztuki nowoczesnej.

Erudycja autorki pozwala jej na stawianie intrygujących kwestii: w kolejnych rozdziałach. Alina Kowalczykowa pisze m. in. o skandalu błogosławionym, o polskich stylizacjach, romantycznym antyfeminizmie, metamorfozach Picassa, „zagadce nosorożca” czy przedstawionym w autoportrecie oczekiwaniu artysty na śmierć. Nie referując zawartych tam myśli i spostrzeżeń, trzeba pozwoić czytelnikowi, aby sam doznał tej niewątpliwiej przyjemności intelektualnej. Książka jest znakomicie ilustrowana: duża ilość zebranych reprodukcji, z których wiele ukazuje dzieła rzadko pokazywane i trudno dostępne — dotyczy to zwłaszcza szkiców i rysunków, np. Artura Grottgera *Tak wygląda mój pokój* z 1866 r. czy *Wychudły i ścieńczaty* z 1867 r. (s. 144–145) lub autoportrety Henryka Pillatiego w jego listach do Stanisława Chrząńskiego, pochodzących ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (s. 141). Pozwala to czytelnikowi wygodnie śledzić zestawione paralelnie analizy literackie i ikonograficzne, które otwierają zaskakujące perspektywy badawcze.

Tomasz Dziubecki