

EDYTA CHLEBOWSKA

ARTYSTA – EMIGRANT – PIELGRZYM

O NORWIDOWSKIM AUTOPORTRECIE *IPSE IPSUM*

EDYTA CHLEBOWSKA

Historyk sztuki, adiunkt w Ośrodku Badań nad Twórczością Cypriana Norwida w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. Zajmuje się twórczością plastyczną Norwida oraz jej relacjami z literacką spuścizną poety. Autorka monografii „*Ipse ipsum*”. O *autoportretach Cypriana Norwida* (2004) oraz katalogu prac plastycznych Norwida (ukazało się pięć z siedmiu planowanych tomów). ORCID: 0000-0001-7814-6323.

NORWID – ARTYSTA, NORWID – AUTOPORTRECISTA

Równoległe z twórczością literacką Cyprian Norwid przez całe życie prowadził ożywioną działalność na gruncie sztuk plastycznych, zajmując się rysunkiem, grafiką, malarstwem oraz rzeźbą. Przed opuszczeniem ojczyzny uczył się w Warszawie w pracowniach tamtejszych artystów, a następnie podjął na krótko studia w zakresie rzeźby oraz rytownictwa w Akademii Sztuk Pięknych we Florencji, ostatecznie nie zdobył jednak pełnego akademickiego wykształcenia. Jego twórczość artystyczna ma charakter kameralny, składa się w przeważającej mierze z niewielkich kompozycji i rozproszonych szkiców, dla których wspólnym mianownikiem jest problematyka zogniskowana wokół człowieka, jego teraźniejszości i przeszłości, a także bogactwa i złożoności ludzkiej natury. Tematów dla swej twórczości szukał Norwid zarówno w realiach otaczającej rzeczywistości, portretując swoich znajomych i inne osoby oraz komponując sceny o charakterze rodzajowym, jak i w przeszłości, do której sięgał za pośrednictwem dzieł literackich, a zwłaszcza Biblii, uprawiając twórczość ilustratorską.

Artysta chętnie utrzymywał ołówkiem lub piórem swój wizerunek. Dość powiedzieć, że znanych jest ponad 20 jego rysunkowych autoportretów, z których pierwszy powstał na początku emigracyjnej drogi Norwida, w 1843 roku, a ostatni w roku 1877 – prawdopodobnie



Cyprian Norwid, *Ipse ipsum*, 1857,
Polona / Biblioteka Narodowa

wkrótce po zamieszkaniu w podparyskim Domu św. Kazimierza prowadzonym przez polskie siostry zakonne ze Zgromadzenia Sióstr Miłosierdzia¹. Najczęściej kreślił niewielkie podobizny swojej twarzy, piersia lub całej sylwetki, z rzadka tylko zaznaczając wokół postaci elementy scenerii lub włączając swoją osobę w scenę rodzajową. W latach czterdziestych sportretował się na przykład na szczycie wzgórza, gdzie siedzi w swobodnej pozie, wpatrzony w dal. Rysunek opatrzył podpisem: „*dolce far niente*”, dystansując się tym samym od stereotypowego wizerunku romantycznego „artysty na skałach”². Innym razem ukazał się w satyrycznej scenie, przy pulpicie, w trakcie szkicowania – za podszeptem stojącego za swoimi plecami diabła – karykatur przechodzących mężczyzn. Szczególne miejsce w zbiorze Norwidowskich autoportretów – z uwagi na intrygujący sposób ujęcia tematu, nawiązania do biografii i literackiej twórczości poety oraz bogactwo

¹ Do zbioru autoportretów do niedawna zaliczano również dwa późne szkice przedstawiające widok głowy starca z profilu, zob. PWSz XI, 346, poz. 135, 136 (cytaty oznaczone jako PWSz przytaczane za: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, t. 1–11, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971–1976). W publikacji stanowiącej monograficzne opracowanie własnych podobizn Norwida zakwestionowałam zasadność takiego rozpoznania, wyłączając oba rysunki ze zbioru autoportretów (E. Chlebowska, „*Ipse ipsum*”. *O autoportretach Cypriana Norwida*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2004, s. 49–52).

² Alina Kowalczykowa w autoportrecie Norwida nie dostrzega nuty kontestacji wobec utrwalonej konwencji (A. Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2008, s. 84–85). W polskim malarstwie najbardziej znaną realizacją tematu jest wykonany w kilku wersjach *Portret Adama Mickiewicza na Judahu skale* pędzla Walentego Wańkowicza.

symboliki – zajmuje rysunek *Ipse ipsum*, powstały w Paryżu w 1857 roku, a zatem kilka lat po powrocie Norwida z wyprawy do Ameryki. Temu też rysunkowi poświęć niniejszy tekst, rozpoczynając od krótkiego opisu dzieła.

CYPRIAN NORWID I MAPA ŚWIATA

Autoportret – przedstawiający Norwida stojącego na dużej, rozłożonej na ziemi mapie w otoczeniu ujadających psów – został wykonany na niebieskim, dziś już mocno pożółkłym arkuszu papieru o wymiarach 13,9 x 10,8 cm, ze ściętymi narożnikami. Narysowany został piórem, brunatnym atramentem lub tuszem, a dodatkowo podmalowany rozcieńczonym tuszem i akwarelą oraz gwaszem. Artysta jest ukazany w całej postaci, ubrany w rozpięty surdut do kolan i luźne spodnie, na głowie ma miękki kapelusz z szerokim, podwiniętym rondem, ozdobiony piórem. Spod kapelusza wyłania się szczupła twarz mężczyzny w sile wieku, z obfitym zarostem, okolona przez długie włosy. Z niezobowiązującym, codziennym strojem kontrastuje eleganckie, być może lakierowane obuwie zapinane na guziki. Zaskakujący jest fakt, że Norwid wspiera się obiema rękami na nieproporcjonalnie dużej obsadce z ołówkiem. Jej wielkość znacznie przekracza wymiary spacerowej laseczki, stanowiącej w XIX wieku popularny element codziennego męskiego stroju, nasuwając wręcz skojarzenie z pielgrzymim kosturem. Artysta stoi na mapie półkuli północnej z umownie zaznaczonymi zarysami kontynentów, opatrzonymi stosownymi podpisami: „asia”, „Europa”, „amerika”. Wśród nich widnieje nadto napis „Polska”, umieszczony w nieregularnym polu obwiedzionym czerwonym konturem. Nietrudno zauważyć, że Norwid celowo odwrócił napisy w stronę widza, niezgodnie z układem mapy, tak by osoba oglądająca rysunek bez trudu mogła odczytać objaśnienia. Ostatni element przedstawienia stanowią trzy podwórzowe psy, które zbliżając się z różnych stron, z wyraźną złością ujadają na poetę zza jego pleców. On sam zdaje się nie zwracać na ich ataki najmniejszej uwagi, stoi spokojnie i z wyrazem zadumy na twarzy wpatruje się w dal. U dołu rysunku widnieje sygnatura artysty: „C. Norwid. ipse ipsum. 1857”, którą możemy przetłumaczyć jako: „C. Norwid samego siebie” (w domyśle: sportretował)³.

BURZLIWE LOSY AUTOPORTRETU

Norwid podarował swoją podobiznę Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu, który – podobnie jak autor *Vade-mecum* – uprawiał zarówno twórczość literacką, jak i malarską, nadto zajmował się krytyką, historią sztuki oraz był wytrawnym kolekcjonerem. Wraz z niewielkim zbiorem innych prac plastycznych Norwida autoportret trafił do zgromadzonej przez Kraszewskiego bogatej kolekcji rysunków, grafik i fotografii. W latach sześćdziesiątych autor *Starej baśni*, borykający się z poważnymi problemami finansowymi, zmuszony był podjąć decyzję o sprzedaży kolekcji. W 1865 roku opublikował katalog swych artystycznych zbiorów, liczących

³ Zob. E. Chlebowska, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. 3, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2019, s. 482–483.

wówczas kilka tysięcy obiektów⁴, a w 1869 roku sprzedał całość Aleksandrowi Branickiemu, który umieścił kolekcję w swoim zamku w Suchej (obecnie Sucha Beskidzka). Jego spadkobiercy: Władysław Branicki, a następnie Juliusz Tarnowski, otaczali biblioteczne i artystyczne zbiory troskliwą opieką⁵ aż do roku 1939, kiedy – w obawie przed zniszczeniem – podjęto decyzję o przewiezieniu i ukryciu kolekcji w Międzyrzeczu Podlaskim. To schronienie okazało się równie niebezpieczne; w czasie działań wojennych zbiory były rozkradane, dlatego w 1943 roku przetransportowano ocalałą część do Muzeum Narodowego w Warszawie. Już wkrótce kolekcja podzieliła losy innych zespołów muzealnych stolicy, które były sukcesywnie wywożone do Niemiec⁶. W 1946 roku, w ramach akcji rewindykacyjnej, powróciła wraz z innymi eksponatami do Muzeum, aczkolwiek, jak można się domyślać, w uszczuplonej postaci. Wśród ocalałych obiektów brakowało między innymi interesującego nas autoportretu. Rysunek został najprawdopodobniej utracony – w nieznanym bliżej czasie i nieustalonych okolicznościach – jeszcze przed umieszczeniem kolekcji w Muzeum Narodowym w Warszawie, nie został bowiem odnotowany w dokumentacji muzealnej. Odnalazł się dopiero w 1976 roku w prywatnych rękach, a po kilku kolejnych dekadach, w roku 2004, został zakupiony na aukcji antykwarycznej przez Bibliotekę Narodową w Warszawie, która posiada jeden z największych zbiorów rękopisów i prac plastycznych Norwida⁷. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności mimo burzliwych dziejów rysunek nie uległ żadnym uszkodzeniom i zachował się w doskonałym stanie.

IPSE IPSUM POD LUPĄ UCZONYCH

Omawiany rysunek autoportretowy ze zrozumiałych względów budził zainteresowanie badaczy. Przez wiele lat uznawano go wprawdzie za dzieło zaginione, ale równocześnie był znany z reprodukcji opublikowanej na początku XX wieku przez pierwszego wydawcę pism Norwida, Zenona Przesmyckiego⁸. Mieczysław Wallis, badający autoportretowy dorobek polskich artystów, uznał, że „mamy tu przed sobą Norwida-historiozofa, rozmyślającego nad przeszłymi i przyszłymi losami trzech wielkich kontynentów”⁹, natomiast Juliusz W. Gomulicki, drugi ważny edytor pism autora *Vade-mecum*, dostrzegł w rysunku podobiznę Norwida podróżnika (pielgrzyma), podpierającego się w trakcie swych wypraw „nie tyle piórem literata, ile ołówkiem artysty-rysownika”¹⁰. Według Aleksandry Melbchowskiej-Luty, autorki monografii poświęconej twórczości plastycznej Norwida, wizerunek prezentuje go jako wszechstronnego twórcę, „demiurga”, który

4 [J.I. Kraszewski], *Catalogue d'une collection iconographique Polonaise* [...], L. Wolf, Dresde 1865.

5 J. Seruga, *Grafika Cypriana Norwida w zbiorach biblioteczno-muzealnych hr. Tarnowskich w Suchej*, „Czas” 127/1933, s. 4.

6 Dzieje kolekcji przedstawione zostały w katalogu M. Suchodolska, I. Jakimowicz, J. Jaworska, *Rysunki z kolekcji J.I. Kraszewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961, s. 35–39.

7 Numer inwentarzowy autoportretu w zbiorach Biblioteki Narodowej: R.19285.

8 C. Norwid, *Pisma zebrane*, wyd. Z. Przesmycki, t. E, Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza, Warszawa 1911, po s. 48.

9 M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966, s. 128.

10 Opinia Gomulickiego znana jest z relacji Wallisa (tamże, s. 259).

ogarnia swą myślą rozległe obszary czasu i przestrzeni, posługując się narzędziami swej pracy literackiej i artystycznej: ołówkiem lub piórem¹¹. Badacze zgodnie uznawali, że pod postaciami ujadających psów przedstawieni zostali wrogowie i nieprzychylni artyście krytycy.

Przywołane opinie miały charakter lapidarnych komentarzy prezentujących w zwięzłej formie stanowiska badaczy, nie przynosiły natomiast szerszych analiz rysunkowego autoportretu, które objęłyby zarówno warstwę obrazową dzieła, jak i szerszy kontekst, uwzględniający biografię i twórczość Norwida. Wyróżniający się na tle spuścizny autoportretowej rysunek, wywołujący szereg skojarzeń i symbolicznych odniesień, bez wątplenia na taką pogłębioną interpretację zasługuje. W książce poświęconej autoportretom Norwida poszerzyłam dotychczasowe ujęcia *Ipse ipsum* o rozważania dotyczące niedostrzeżonego przez poprzedników napisu „Polska”, widniejącego na mapie u stóp artysty, oraz wskazałam na analogie pomiędzy tym autoportretem a twórczością liryczną¹². W niniejszym artykule chciałabym uporządkować i uzupełnić dotychczasową wiedzę, rozwijając wskazane konteksty: biograficzny oraz kreacyjny, w tym również autokreacyjny.

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA AUTOPORTRETU

Dla pełniejszego zrozumienia sytuacji życiowej, w jakiej znalazł się Norwid szkicujący w drugiej połowie lat pięćdziesiątych swój wizerunek, wypada cofnąć się do końcowych lat poprzedniej dekady. To wówczas, po kilku latach intensywnych podróży po Europie, z początkiem 1849 roku Cyprian Norwid zamieszkał w Paryżu, z którym – poza niedługą przerwą – zwiąże swój los aż do ostatnich chwil¹³. Poeta włączył się aktywnie w życie paryskiej Polonii, odnowił wiele wcześniejszych znajomości oraz nawiązał nowe, bywał w salonach polskiej arystokracji oraz utrzymywał bliskie kontakty z mieszkającymi w stolicy Francji pisarzami i artystami. Przede wszystkim zaś – z nowym entuzjazmem i nadzieją na ułożenie sobie życia w środowisku emigracyjnym, które wówczas skupiało najwybitniejszych przedstawicieli polskiej kultury – rzucił się w wir pracy twórczej. Powstawały liczne wiersze, utwory dramatyczne, prozatorskie i publicystyczne, spośród których niemało tekstów udało się Norwidowi opublikować, w tym: *Zwolona*, *Pieśni społecznej cztery stron*, *Listy o emigracji* oraz *Promethidiona*. Równolegle zajmował się twórczością plastyczną, licząc na godziwy zarobek ze sprzedaży swych grafik i rysunków. Dostyc szybko plany te zderzyły się jednak z brutalną rzeczywistością; realizowane zamówienia artystyczne nie były w stanie zapewnić Norwidowi choćby najskromniejszego utrzymania we francuskiej metropolii. Wielokrotnie zmuszony był zmieniać adres zamieszkania, coraz częściej uciekał się do pożyczek zaciąganych u lepiej sytuowanych rodaków. Na domiar złego do ciężkiej sytuacji finansowej dołączyły problemy związane z krytyką literacką,

11 A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Wydawnictwo „Neriton”, Warszawa 2001, s. 202.

12 Zob. E. Chlebowska, „*Ipse ipsum*”..., dz. cyt., s. 79–83.

13 Najpełniejsze informacje na temat biografii poety przynosi trzatomowa publikacja Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, E. Lijewska i in., *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007.

która z coraz większą rezerwą odnosiła się do publikowanych utworów. W recenzjach prasowych raz po raz ukazywały się zarzuty o „zawilność mowy”, „nużącą grę wyrazów” czy „hieroglify myśli”¹⁴, a Julian Klaczko w ironicznym tonie wymieniał „*Promethidiony*, *Zwolony* i inne androny”¹⁵. Nie stroniono przy tym od negatywnej oceny całego dotychczasowego dorobku poety. Skądinąd recenzje te nie odbiegały od prywatnych opinii krążących wśród znajomych poety.

W tej sytuacji Norwid zdecydował się pod koniec 1852 roku opuścić Europę i wyruszył w podróż morską do Ameryki. Zamieszkał w Nowym Jorku, gdzie podejmował się początkowo prac dorywczych, a po kilku miesiącach znalazł zatrudnienie jako rysownik w pracowni graficznej Karola Emila Doeplera, przygotowującej album z odbywającej się w tym czasie imponującej wystawy światowej. Nie służyła mu jednak samotność w obcym środowisku, nadto po zakończeniu pracy u Doeplera ponownie stanął przed problemem braku finansów. Dzięki pomocy poznanego w Ameryce księcia Marcellego Lubomirskiego udało mu się wrócić do Paryża, gdzie na nowo kreślił ramy swej emigracyjnej egzystencji. Odnowił dawne znajomości, brał udział w życiu kulturalnym Paryża, nie ograniczając się wyłącznie do grona Polonii, ale przede wszystkim chciał tworzyć, sięgnął więc ponownie po pióro literata oraz pędzel i dłuto artysty. Mając w pamięci ostrą krytykę swych literackich dokonań sprzed epizodu amerykańskiego, także i teraz starał się uczynić twórczość plastyczną głównym źródłem zarobkowania – w tym celu rozsyłał znajomym oferty usług rytowniczych i ilustratorskich, zawierające cennik oraz szczegóły dotyczące potencjalnych zamówień¹⁶. Niekiedy otrzymywał jakieś zlecenia, jak to z 1856 roku od polskiego wydawcy Jana Kazimierza Wilczyńskiego, dla którego opracował w technice litografii tekę rysunków Artura Bartelsa, nie wystarczały one jednak, by zapewnić artystyczną i finansową niezależność. W tym samym roku starał się również – niestety bezskutecznie – o udział w ekspedycji księcia Napoleona na biegun północny, licząc na posadę rysownika¹⁷. Równocześnie nie zarzucał twórczości literackiej; spuścizna z tego okresu jest obfita i bardzo różnorodna, oprócz licznych utworów lirycznych oraz przekładów warto przede wszystkim wspomnieć poematy *Szczesna*, *Epimenides*, *Wędrowny sztukmistrz* oraz arcydzieło *Quidam*, o którego publikację poeta będzie bezskutecznie zabiegał przez kilka miesięcy 1856 roku.

Stale borykając się z niedostatkiem, na spłaty zaległych długów zaciągał Norwid kolejne pożyczki, a jego sytuacja bytowa pozostawiała wiele do życzenia. Odnosił wprawdzie pewne sukcesy tak na polu twórczości literackiej, jak i artystycznej, jednak nie na miarę swoich ambicji i oczekiwań. Warto na przykład odnotować, że po raz pierwszy eksponował wówczas swoje plastyczne realizacje w ojczyźnie. W 1856 roku na wystawie w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół

¹⁴ „Czas” 191/1851, s. 1.

¹⁵ [J. Klaczko], *Do Teofila L.*, „Goniec Polski” 209/1851, s. 1.

¹⁶ Zob. list do Adama Potockiego z drugiej połowy 1855 r.; DW XI, 24–26. Cytaty oznaczone jako DW przytaczane za: C. Norwid, *Dzieła wszystkie*, t. 1–12, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007–2019.

¹⁷ List do Marii Trębickiej z 18 lipca 1856 r.; DW XI, 80.

Sztuk Pięknych znalazły się dwie kompozycje (akwarela *Krzysztof Kolumb w pracowni* i rysunek *Chrystus i Barabasz w pretorium Piłata*), a rok później w tej samej instytucji – kolejna, tym razem malowana olejno na desce *Jutrznia*. W kontekście powyższych spostrzeżeń nie dziwi fakt, że pierwsze lata po powrocie zza oceanu były okresem najbardziej ożywionych kontaktów Norwida ze środowiskiem przybyłych nad Sekwanę polskich artystów, między innymi z Franciszkiem Tępą, Leonem Kaplińskim, Juliuszem Kossakiem i Henrykiem Rodakowskim. Odwiedzał ich pracownię, będące ważnymi punktami na mapie paryskiej Polonii, gdzie uczestniczył w dysputach dotyczących polskiej sztuki¹⁸ oraz zapoznawał się z aktualnym dorobkiem gospodarzy. Interesującym świadectwem jednej z takich wizyt jest wiersz [*Na portret generała Dembińskiego*], napisany pod wrażeniem obrazu, za który Henryk Rodakowski otrzymał w 1852 roku złoty medal na paryskim Salonie¹⁹. Z kolei Juliusz Kossak włączył sylwetkę Norwida do grona postaci ukazanych w satyrycznym rysunku pokazującym *Orkiestrę artystów* przygrywającą w jego pracowni²⁰.

WOKÓŁ SENSÓW I ZNACZEŃ AUTOPORTRETU: ARTYSTA

Przedstawiony w poprzednim ustępie zarys biograficzny, obejmujący niemal dekadę poprzedzającą powstanie autoportretu *Ipse ipsum*, stanowi doskonały punkt wyjścia do interpretacji tego wizerunku. Nie ulega wątpliwości, że Norwid nakreślił swoją podobiznę w okresie, gdy rozgoryczony brakiem uznania dla swej twórczości literackiej, a także borykający się z coraz dotkliwszym ubóstwem, starał się – z większą niż we wcześniejszych latach determinacją – zaistnieć w środowisku artystycznym. Miały temu służyć zarówno rozsyłane przez twórcę *Solo* wśród znajomych oferty usług rytowniczych i podejmowane w tym zakresie zlecenia, jak i aktywne włączenie się w działalność wystawienniczą oraz zacieśnienie towarzyskich i twórczych kontaktów z kręgiem paryskiej kolonii artystycznej skupionej wokół pracowni Rodakowskiego i Kaplińskiego. W tym kontekście zrozumiały stają się utrwalony na rysunku gest wsparcia na ołówku, który był głównym narzędziem jego pracy artystycznej. Warto zwrócić przy tym uwagę, że ołówek jest już mocno zużyty, w związku z czym został umieszczony w obsadce – popularnym narzędziu służącym do przedłużania ołówków i kredek, dzięki któremu możliwe jest niemal całkowite ich wykorzystanie przy zachowaniu komfortu użytkowania. Detal ten można z pewną ostrożnością potraktować jako sygnał słabej kondycji finansowej Norwida, który z jednej strony dbał o wysoką jakość materiałów i narzędzi pracy²¹, z drugiej natomiast – naj-

¹⁸ Ślady owych rozmów zachowały się we wspomnieniach Wojciecha Gersona (W. Gerson, *Kartka z pamiętnika*, „Tygodnik Ilustrowany” 288/1888, s. 12).

¹⁹ Interesującą interpretację wiersza zaproponował Mieczysław Porębski, zob. M. Porębski, *Sybirskie futro wziął*, [w:] *Ikonaografia romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 13–31. W spuściznie Norwida zachował się również rysunek *Odwiedziny w pracowni Kaplińskiego*, powstały na kanwie spotkania w pracowni innego znajomego malarza.

²⁰ Zob. E. Chlebowska, *W orkiestrze czy solo? Norwid w paryskiej pracowni Juliusza Kossaka*, „Studia Norwidiana” 38/2020, s. 225–244.

²¹ Prace plastyczne Norwida zgromadzone w zbiorach różnych instytucji świadczą o tym, że artysta często korzystał z papieru doskonałej jakości.

częściej nie mógł sobie na zakup stosownych przyborów artystycznych pozwolić. Należy w tym miejscu podkreślić, że poeta nie pozostawał w swym ubóstwie odosobniony. Większość polskich malarzy przybywających w tym okresie nad Loarę pozostawała głodna „sławy i chleba” przez cały pobyt, trwający najczęściej od kilku miesięcy do kilku lat – potrzebnych dla doskonalenia warsztatu artystycznego. Podobny los dzielili z nimi również pisarze i poeci. Niektórym udawało się zyskać mecenat arystokratów, pozostali z mniejszym lub większym powodzeniem starali się o pożyczki, ewentualnie oferowali swe dzieła w zamian za finansowe wsparcie. Wracając do omawianego autoportretu, zauważmy, że trzymany przez Norwida ołówek, mimo że jest już niemal zużyty, wciąż pozostaje doskonale zaostrzony, co wskazuje na gotowość artysty do podjęcia kolejnego twórczego wyzwania.

Koncentrując uwagę na sylwetce Norwida – stojącego przed nami, ale nawiązującego z widzami bezpośredniego kontaktu wzrokowego – możemy zobaczyć, że mimo pozornego spokoju z jego postaci zdaje się emanować wewnętrzna determinacja poety, myśliciela i artysty, odsłaniająca jego wysiłek i wyrzeczenia, ale też rodzaj satysfakcji wynikającej z wierności własnym przekonaniom i ideałom. Wyraszający z twarzy, częściowo ocienionej rondem kapelusza, jest skupiony, a wzrok skierowany wprost przed siebie, być może w przyszłość wyłaniającą się w związku z nowymi inicjatywami i licznymi artystycznymi planami, które raz po raz wzbudzały w Norwidzie świeże pokłady nadziei na poprawę sytuacji życiowej, czego liczne świadectwa przynosi jego ówczesna korespondencja. Niestety, wraz z upływem lat musiał stawiać czoło kolejnym falam rozczarowań. Wiele planów nie doczekało się z różnych względów realizacji, jak na przykład projektowana przez jego bliskiego przyjaciela Antoniego Zaleskiego edycja pism poetyckich, nadto wciąż narastały konflikty poety z otoczeniem, a jego sytuacja finansowa była bardzo trudna.

WOKÓŁ SENSÓW I ZNACZEŃ AUTOPORTRETU: EMIGRANT

Wspominałam uprzednio, że w zgodnej opinii uczonych atakujące Norwida psy symbolizują jego adwersarzy oraz złośliwych krytyków. Jest to oczywiście interpretacja jak najbardziej słuszna i uzasadniona, można ją wszakże poszerzyć o nieco inne odczytanie, związane z niedostrzeganym przez dotychczasowych komentatorów napisem „Polska”, umieszczonym przez twórcę na rozłożonej pod jego stopami mapie, nadto – obwiedzionym znamioną czerwoną obwódką. Bez wątplenia element ten wprowadza w obrazową warstwę dzieła problematykę ówczesnych realiów politycznych, która ze zrozumiałych względów została przez rysownika w przemyślany sposób zakamuflowana. Czerwień, użyta na rysunku tylko w tym jednym miejscu, wyraźnie wskazuje na martyrologiczny aspekt sytuacji, w jakiej znalazła się wtedy Polska, rozdarta pomiędzy zaborców i usunięta z map Europy i świata. Pamiętajmy, że autor *Promethidiona* boleśnie przeżywał oddalenie od rodzimej ziemi, a nie mogąc powrócić do Królestwa, na różne sposoby angażował się w sprawy ojczyzny, uprawiając publicystykę oraz biorąc aktywny udział w inicjatywach patriotycznych podejmowanych w kręgach emigracyjnych. W tym kontekście ma się nieodparte

wrażenie, że pod postaciami atakujących go z trzech stron kundli mógł również przedstawić zaborców²².

Kontekst emigracyjny, stanowiący ważny punkt odniesienia dla autoportretu *Ipse ipsum*, znalazł swój wyraz między innymi w napisanym niemal w tym samym czasie wierszu „*Czy podam się o amnestię?*” (1856), związanym z ożywioną dyskusją w kręgu paryskiej Polonii nad ogłoszoną przez cara Aleksandra II amnestią. Dwie pierwsze strofy utworu kreślą obraz bliski plastycznemu wizerunkowi:

*Gdy już poczułem, że spod mojej stopy
Usuwała się ziemia Europy –
I albo morza zostawały głębie,
Albo azjackiej łaska ambasady,
Ja – odleciałem, jak czynią gołębie,
Wężom i płazom zostawując zdrady.*

*Więc nie pytajcie mię, czyli powrócę?
Więc nie pytajcie mnie, gdzie się podzieję?
Jam z tych poetów, co nie słówka nuce,
Ja to, co śpiewam, żyję i boleję...*
(PWsz I, 260)

Rysunek oraz wiersz zdają się nawzajem komentować i dopełniać, a u ich źródeł leży jednak refleksja nad własnym emigracyjnym losem, ściśle powiązany z tragedią zniewolonej ojczyzny.

Fakt, że Norwid stoi na mapie obejmującej trzy wielkie kontynenty: Azję, Europę i Amerykę, wprowadza w obszar rozważań poświęconych autoportretowi *Ipse ipsum* rozmaite perspektywy interpretacyjne. Można, jak czynił to Wallis, łączyć ową topograficzną rozległość z szerokimi horyzontami myślowymi poety, który w ukończonym wówczas poemacie *Quidam* zajmował się „kultuрами Europy i Azji”, z kulturą Ameryki „zetknął się zaś bezpośrednio przed kilku laty”²³. Można też, wzorem Gomulickiego, kreślić analogie oparte wyłącznie na biografii Norwida, „który zwiedził całą Europę, poznał Amerykę i dotarł (w 1848 r.) w poblizkie Azji (podróż morską po Morzu Śródziemnym)”²⁴. Ta ostatnia refleksja domaga się wszakże istotnej korekty. Kontekst azjatycki należałoby bowiem łączyć nie tyle z peregrynacjami autora *Vade-mecum* (tym bardziej że argumentacja badacza wydaje się, delikatnie rzecz ujmując, mało przekonująca), ile raczej z poczuciem stałego zagrożenia ze strony wschodniego zaborcy. Przywołany fragment wiersza, w którym znalazła się wzmianka o łasce „azjackiej

²² Szerzej piszę na ten temat w książce E. Chlebowska, „*Ipse ipsum*”..., dz. cyt., s. 81–82.

²³ M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, dz. cyt., s. 128. Najbardziej wymownym świadectwem zainteresowania Norwida dziedzictwem różnych kręgów kulturowych jest komponowane przez niego od lat sześćdziesiątych monumentalne dzieło o charakterze sylwicznym pt. *Album Orbis*, na które składa się według autora „zbiór motywów, obejmujący od początku cały przebieg cywilizacji świata” (list Cypriana Norwida do Bronisława Zaleskiego z ok. 1 lipca 1872 r.; PWsz IX, 513).

²⁴ Cyt. za M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, dz. cyt., s. 259.

ambasady”, a także geneza powstania tego utworu dowodnie taką interpretację potwierdzają.

Kwestia europejskości Rosji, zwłaszcza w odniesieniu do przynależności kulturowej i cywilizacyjnej, wzbudzała silne kontrowersje w polskim dyskursie dziewiętnastowiecznym, a złożoność sytuacji geopolitycznej czyniła tę kwestię szczególnie aktualną, powszechnie komentowaną i obecną nie tylko w ujęciach naukowych i publicystycznych, lecz także w wyobrażeniach potocznych. Pod wpływem wydarzeń politycznych – jak zauważyła Anna Dworak – „nasiliła się tendencja do ukazywania Rosji jako krainy azjatyckiej, Polski zaś jako przedmurza stojącego na straży Europy”²⁵. W pismach Norwida nie odnajdziemy tak radykalnych deklaracji, dominuje w nich raczej ujęcie Rosji jako areny walki pierwiastków europejskich i azjatyckich. Niemniej warto zdawać sobie sprawę, że w kompozycji o charakterze autoportretowym dochodzi do głosu silnie uwewnętrzniona postawa wyrastająca z osobistych doświadczeń życiowych, niepozabawiona emocjonalnego nacechowania tłumaczącego jednostronność spojrzenia. Ewentualnie można się zastanawiać, czy nie byłoby przydatne przywołanie w kontekście Azji – choć na zasadzie wątku marginalnego wobec powyższych rozważań – bliskiego kuzyna poety, Michała Kleczkowskiego, który od 1847 roku pracował na różnych stanowiskach dyplomatycznych w Chinach. Norwid utrzymywał z Kleczkowskim regularne kontakty (zachowały się między innymi jego listy do kuzyna z 1857 roku), żywo interesował się również problematyką chrześcijańskich misji na tamtym terenie.

WOKÓŁ SENSÓW I ZNACZEŃ AUTOPORTRETU: PIELGRZYM

Do rozważań dotyczących *Ipse ipsum* warto włączyć jeszcze jeden motyw, nadzwyczaj ważny dla zrozumienia tego wizerunku, a zarazem całej sylwetki twórczej Norwida, a mianowicie topos pielgrzyma²⁶. Na istotne nasilenie „nuty pielgrzymiej” w lirycznej twórczości Norwida zwracali uwagę różni badacze, a Bernadetta Kuczera-Chachulska skłaniała się wręcz do tego, by całą poezję Norwida postrzegać jako relację pielgrzyma, świadomie i pracowicie pokonującego każdy najmniejszy odcinek jawiącej się przed nim drogi. Za najważniejszy „manifest”, stanowiący objaśnienie własnej losowej konieczności, uznała oczywiście wiersz *Pielgrzym*, przynoszący otwarcie wyrażony „program bytowania” i łączący wędrówkę przez ziemskie życie z pielgrzymowaniem „w górę”, wznoszeniem się na drodze duchowej²⁷. W końcowej strofie wiersza, podobnie jak w cytowanym poprzednio „*Czy podam się o amnestię?*”, odnajdziemy analogiczną do rysunkowej

²⁵ A.M. Dworak, *Rosja: Azja czy Europa? Rozważania o świadomości inteligencji polskiej XIX wieku jako kontekście ideowym twórczości Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 37/2019, s. 117–129. Zob. także W. Toruń, *Rosja w myśli Norwida*, [w:] *Obraz Rosji w literaturze polskiej*, red. J. Fiećko, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2012, s. 195–201.

²⁶ Topos ten, stale obecny w literaturze i kulturze różnych epok, zyskał wyjątkową popularność w polskiej literaturze XIX wieku. Zob. W. Weintraub, *Pielgrzym*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykówna, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1991, s. 690.

²⁷ Zob. B. Kuczera-Chachulska, „*Czas siły – zupełnej*”. O kategorii wysiłku w poezji Norwida, Wydawnictwo KUL, Lublin 1998, s. 24. Por. M. Turczyn, „Śladami „Pielgrzyma” Cypriana Norwida”, [w:] *Czytając Norwida. Materiały z konferencji poświęconej interpretacji utworów Cypriana Norwida zorganizowanej przez Katedrę Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku*, red. S. Rzepczyński, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Słupsku, Słupsk 1995, s. 153.

kreacji poetycką odsłonę własnego wizerunku: „Przecież i ja – ziemi tyle mam, / Ile jej stopa ma pokrywa, / Dopokąd idę!...” (PWsz II, 28).

Obraz ten – z jednej strony wskazujący na naturę człowieka, będącego stale *in statu viae*, z drugiej natomiast eksponujący egzystencjalne doświadczenie bezdomności będącej udziałem emigranta, który nadaremnie zabiega o względną stabilizację – zyskuje dopełnienie w poprzedniej strofie *Pielgrzyma*. Poeta pisze tam: „Przecież ja – aż w nieba łonie trwam”. W słowach tych odnajdziemy wyraźne odwołanie do chrześcijańskiej postawy wobec rzeczywistości doczesnej, w której człowiek nie ma trwałego mieszkania, gdyż całe jego życie skierowane jest ku wieczności. Podobną myśl odnajdziemy w wierszu [*Do Stanisławy Hornowskiej*], gdzie poeta wyznaje z przekonaniem, że „[...] żadna łza, i żadna myśl, i chwila, i rok / Nie przeszły, nie przepadły, ale idą wiecznie” (PWsz I, 266). O tym, że perspektywa życia jako pielgrzymowania głęboko przenikała ówczesną refleksję i twórczość autora *Vade-mecum*, przekonuje dodatkowo fakt, że w latach pięćdziesiątych Norwid podjął ożywiony i wyjątkowo płodny artystycznie dialog z pismami św. Pawła²⁸. Nie tylko czynił Apostoła Narodów bohaterem swych utworów (*Dwa męczeństwa*, *Słodycz*), lecz także często cytował lub parafrazował jego słowa w swojej korespondencji i pismach polemicznych, potwierdzając własne argumenty i opinie. Obficie reprezentowane w Pawłowych listach tematy eschatologiczne niewątpliwie stały się dla poety źródłem jego własnej refleksji dotyczącej ostatecznego przeznaczenia człowieka, którą przenika pochodząca od apostoła myśl, że „[n]asza [...] ojczyzna jest w niebie” (Flp 3, 20)²⁹.

W rysunku *Ipse ipsum* nie odnajdziemy oczywiście tak czytelnej prezentacji „natury pielgrzymiej”³⁰ człowieka, łączącej horyzontalny, ziemski wymiar pielgrzymowania z wymiarem wertykalnym. Niemniej jeśli osadzi się autoportret na mapie Norwidowskiej twórczości, nietrudno zauważyć, że ów wymiar wertykalny jest stale i intensywnie obecny nie tylko w poetyckim, ale również w plastycznym dziele autora *Assuntę*. Kilka lat przed powstaniem omawianego tu wizerunku wykonał Norwid szereg interesujących realizacji plastycznych odwołujących się wprost do chrześcijańskiej eschatologii, a ilustrujących wizję wskrzeszenia umarłych (akwaforty: *Alleluja I*, *Alleluja II*, *Wskrzeszenie Łazarza* oraz kilka wersji rysunkowych przedstawień postaci unoszących się nad grobami). Co więcej, jeden z egzemplarzy akwaforty *Alleluja II*, ukazującej powstającą z grobu kobietę, autor przesłał – podobnie jak rysunek *Ipse ipsum* – Kraszewskiemu, informując go w załączonym do przesyłki komentarzu, że próbował „okazać obliczem, jako pierwsza trąba Zmartwychwstania czyni, iż ciało w ducha, a duch powraca w ciało”³¹.

Przedstawione w artykule perspektywy interpretacyjne obecne w literaturze przedmiotu: wychodząca od twórczości Norwida, reprezentowana przez

²⁸ Zob. P. Marchewka, *Z romantycznych rodowodów biblijnych. Apostoł Paweł w twórczości Cypriana Norwida*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2009, s. 217.

²⁹ Zob. B. Wołoszyn, *Norwid ocala. Heroizm, śmierć i zmartwychwstanie w twórczości postromantyka*, Collegium Columbinum, Kraków 2008. Zob. także A. Merdas, *Człek od niej starszy*, „Znak” 4/1977, s. 433; S. Sawicki, *Z zagadnień romantyki poetyckiej Norwida*, [w:] tegoż, *Norwida walka z formą*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 35.

³⁰ List Cypriana Norwida do Seweryny Duchinińskiej z 1879 r.; PWsz X, 131.

³¹ Akwaforta wraz z towarzyszącym komentarzem opublikowana została w: DW XII, 201–203.

Mieczysława Wallisa i Aleksandrę Melbechowską-Luty oraz koncentrująca się na jego biografii, nakreślona przez Juliusza W. Gomulickiego, naświetlają odmienne lub choćby różnie akcentowane aspekty omawianego autoportretu, bynajmniej się nawzajem nie wykluczając. Można je potraktować jako propozycje alternatywne, ale można również wprowadzić nadrzędną wobec nich perspektywę autokreacyjną, w której świetle jawić się będą jako ujęcia wzajemnie się dopełniające. Dzięki takiemu podejściu zyskujemy pełniejszy – wykorzystujący bogactwo sensów i znaczeń zawartych w warstwie obrazowej rysunku, a zarazem uwzględniający migotliwość przekazu wynikającego z ich niejednoznaczności – wizerunek twórcy autoportretu *Ipse ipsum*, który staje przed nami jako artysta, emigrant oraz pielgrzym.

BIBLIOGRAFIA

Chlebowska, Edyta. *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*. T. 3. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2019.

Chlebowska, Edyta. „*Ipse ipsum*”. *O autoportretach Cypriana Norwida*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2004.

Dworak, Anna M. „Rosja: Azja czy Europa? Rozważania o świadomości inteligencji polskiej XIX wieku jako kontekście ideowym twórczości Cypriana Norwida”. *Studia Norwidiana* 37 (2017).

Kowalczykowska, Alina. *Świadectwo autoportretu*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2008.

[Kraszewski, Józef I.]. *Catalogue d'une collection iconographique Polonaise, composée des dessins originaux, gravures, xylographies, lithographies, illustrant l'histoire, la géographie, antiquités, costumes, moeurs, armes, meubles etc. de l'ancienne Pologne, de ses provinces et pays limitrophes*. Dresde: L. Wolf, 1865.

Kuczera-Chachulska, Bernadetta. „Czas siły – zupełnej”. *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 1998.

Marchewka, Piotr. *Z romantycznych rodowodów biblijnych. Apostoł Paweł w twórczości Cypriana Norwida*. Poznań: Wydawnictwo UAM, 2009.

Melbechowska-Luty, Aleksandra. *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*. Warszawa: Wydawnictwo „Neriton”, 2001.

Seruga, Józef. „Grafika Cypriana Norwida w zbiorach biblioteczno-muzealnych hr. Tarnowskich w Sucheju”. *Czas* 127 (1933).

Suchodolska, Maria, Irena Jakimowicz, Jadwiga Jaworska. *Rysunki z kolekcji J.I. Kraszewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1961.

Turczyn, Małgorzata. „Śladami «Pielgrzyma» Cypriana Norwida”. W: *Czytając Norwida. Materiały z konferencji poświęconej interpretacji utworów Cypriana Norwida zorganizowanej przez Katedrę Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku*, red. Sławomir Rzepczyński. Słupsk: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Słupsku, 1995.

Wallis, Mieczysław. *Autoportrety artystów polskich*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966.

Wołoszyn, Beata. *Norwid ocala. Heroizm, śmierć i zmartwychwstanie w twórczości postromantyka*. Kraków: Collegium Columbinum, 2008.

**ARTIST – IMMIGRANT – PILGRIM:
ON NORWID'S SELF-PORTRAIT *IPSE IPSUM***

This article offers an interpretation of Cyprian Norwid's self-portrait *Ipse ipsum* created in 1857 in Paris. Given its intriguing approach, references to the poet's biography and literary works, as well as rich symbolism, the drawing occupies a particular place in the collection of over 20 cartoon self-portraits by the author of *Promethidion*. Its presentation is accompanied by an outline of its turbulent history and a brief literature overview. The circumstances in which it was drawn prove crucial for the understanding of Norwid's approach to his own image. Self-creation is adopted as the pivotal perspective in the light of which the self-portrait is interpreted as an image presenting the author of *Vade-mecum* as an artist, an emigrant, and a pilgrim, with the historical, biographical, and literary contexts playing important roles in all three representations. The poems *Czy podam się o amnestię* [*Shall I Request Amnesty*] and *Pielgrzym* [*The Pilgrim*] shed some extra light on the drawing of Norwid standing on the map of the world and surrounded by barking dogs, allowing us to search for deeper meanings in the poet's spiritual profile.

SŁOWA KLUCZOWE: Cyprian Norwid, autoportret, portret, rysunek polski, kolekcjonerstwo

KEY WORDS: Cyprian Norwid, self-portrait, portrait, Polish drawing, collecting