



**Rec.: Edyta Chlebowska, “Ipse ipsum”. O
autoportretach Cypriana Norwida. Lublin
(2004), “Studia i Monografie”. [T.] 10.**

Alina Kowalczykowa

III. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Pamiętnik Literacki XCVII, 2006, z. 1
PL ISSN 0031-0514

Edyta Chlebowska, „IPSE IPSUM”. O AUTOPORTRETACH CYPRIANA NORWIDA. (Recenzenci: Lechosław Lameński, Waldemar Okoń. Indeksy: Edyta Chlebowska). Lublin (2004). Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, ss. 284. „Studia i Monografie”. Pod redakcją Stefana Sawickiego, Józefa Ferta, Piotra Chlebowskiego. [T.] 10. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Zakład Badań nad Twórczością Cypriana Norwida KUL.

W *Uwagach wstępnych* Edyta Chlebowska prezentuje refleksje dotyczące interpretacji autoportretu, ważne z punktu widzenia dalszego toku rozważań, zapowiada cele pracy i objaśnia metody, jakie będą służyły analizie i interpretacji. Kolejne trzy rozdziały są poświęcone wizerunkom własnym autora *Vade mecum*: „w ogólności”, „*ipse ipsum*” oraz „obrazom siebie”. I wreszcie w rozdziale IV badaczka przedstawia – jako kontekst dla tych dzieł – wybór autoportretów Aleksandra Orłowskiego i Artura Grottgera. Dopełnia książkę *Katalog* – reprodukcje 20 autoportretowych rysunków Norwida z komentarzami – oraz osobna część ilustracyjna: 19 innych rysunków Norwida, kilka jego portretów cudzego autorstwa i 32 ilustracje, dobrze dobrane, ukazujące wspomniane wizerunki własne Orłowskiego i Grottgera.

Podstawowym celem badań ma być „gruntowne opracowanie” autoportretów Norwida. Otwiera je przedstawienie metody służącej weryfikacji listy autoportretów oraz ich analizie. Punktem wyjścia stały się rozważania najwybitniejszego polskiego znawcy przedmiotu, Mieczysława Wallisa. Rozwijając jego tezy, Chlebowska omawia wskazówki wprowadzane świadomie przez twórcę, informacje uzyskane metodą porównawczą oraz łatwe do zauważenia cechy wyodrębniające wizerunki własne na tle portretów cudzego pędzla. Szczególnie mocno akcentuje identyfikacyjne walory techniki rysunkowej Norwida, wiele miejsca poświęca rozważaniom dotyczącym kształtów kreski i jej znaczącej ewolucji w miarę twórczego dojrzewania artysty.

Analizy, przeprowadzane na podstawie tych założeń wstępnych, pozwoliły podważyć ustalenia dotyczące czasu powstania poszczególnych wizerunków. Autorka przekonująco dowodzi, że niektóre stawiane przy nich daty okazały się wątpliwe – zbyt mocno były wspierane intuicją badaczy. Dotyczy to np. rysunku określanego jako *Pierwszy autoportret paryski*. Juliusz Wiktor Gomulicki sądził, że pochodzi on z r. 1849; Chlebowska wskazuje, że brak argumentów potwierdzających tę hipotezę i że równie dobrze mógł powstać o dwa lata wcześniej; szkoda, że wymieniła ten tylko przykład oraz że własnych wątpliwości nie zaznaczyła w odpowiednich miejscach *Katalogu*.

Ważniejszy jeszcze o wiele jest rzeczowo przeprowadzony wywód wykreślający z listy zachowanych autoportretów dwa najpóźniejsze, z r. 1880 i 1882. Autorka analizuje techniki wykonania rysunków, porównuje je z innymi przedstawieniami Norwida, z portretami cudzego pędzla (lub ołówka) i fotografią. Skrupulatnie przeprowadzone badania potwierdzają wątpliwości, które powinny nasuwać się każdemu przy pobieżnym nawet oglądzie tych szkiców. Zauważmy jednak, że nie ma tych wątpliwości nie tylko historyk literatury, Juliusz Wiktor Gomulicki, lecz także historyk sztuki, Mieczysław Wallis; mimo że Zenon Przesmycki, publikując jeden z tych szkiców w „Chimerze”, nie zamieścił żad-

nego komentarza wyjaśniającego powody, dla których uznał rysunek za autoportret. A przecież, jak wskazuje badaczka, cechy wizerunku, kształt głowy i rysy twarzy (można by dodać do tego wyliczenia także kształt ucha, odmiennie uformowanego) zdecydowanie do wyglądu Norwida nie pasują. Wprowadzenie tak istotnej poprawki, wykluczenie z listy dwóch autoportretów niesłusznie przypisywanych poccie, to osiągnięcie norwidologiczne o dużej randze naukowej¹.

W literaturze przedmiotu dotyczącej autoportretów artystów z różnych epok błąka się wiele atrybucji hipotetycznych lub wątpliwych; są w książce przykładowo wymieniane, stanowiąc dobre tło dla rozważań o grafice Norwida. Można wspomnieć także pewien fakt z czasu romantyzmu, dopełniający prezentowane tezy: długo toczono spory dotyczące wizerunku własnego Piotra Michałowskiego (niektórzy upatrywali w nim portret Théodore'a Géricault), rozstrzygnął je dopiero przed paru laty – miejmy nadzieję, że definitywnie – Jan Krzysztof Ostrowski².

Kolejnym krokiem na drodze opracowania zbioru autoportretów Norwida, po ustaleniu jego zawartości, jest uporządkowanie zgromadzonego materiału. Różnorodność Norwidowskich wizerunków własnych skłoniła Chlebowską do wprowadzenia wstępnej ich typologii i klasyfikacji; autorka oparła ją na takich przede wszystkim elementach, jak sposób ujęcia postaci, sposób prezentacji (czasem są pokazane także inne osoby), charakter autoportretu, stopień wykończenia oraz ujawniony w dziele stosunek twórcy do samego siebie, znajdujący odbicie w przekształcaniu rysów, w karykaturalnej deformacji lub idealizacji. Odnalezieniu prawidłowości służy także komplementarne zestawianie rysunków w układzie dia- i synchronicznym; jest ich jednak zbyt mało, by można było dojść do poważniejszych uogólnień. Te krzyżujące się układy służą wydobyciu elementów powtarzających się, charakterystycznych dla autoportretów Norwida; ułatwiają sformułowanie wniosków syntetyzujących.

Wynikają stąd interesujące spostrzeżenia. To m.in., że na większości autoportretów Norwid ukazuje się profilem; poza to dla wizerunku własnego nietypowa, gdyż utrudnia korzystanie z lustra, a także pozbawia modela charakterystycznego kontaktu z widzem, możliwości patrzenia prosto w jego oczy (acz spotyka się ją często u rysujących poetów: kilkadziesiąt autoportretów z profilu pozostawił Puszkina, tę pozę przyjmowali Victor Hugo i Charles Baudelaire). Edyta Chlebowska zwraca uwagę na fakt, że jest to u Norwida wyraźny znak refleksyjności, podkreślanej także przez spojrzenie w dal i wyizolowanie od świata, jak na portrecie *Dolce far niente*.

Pouczające i zamknięte zabawnym finałem są uwagi dotyczące interpretacji rysunku *Norwid en face* (s. 100–103). Polemizując z tezami Aleksandry Melbechowskiej-Luty³, formułowanymi w związku z gałązką bluszczu, trzymaną ponoć przez artystę, Chlebowska stwierdza na koniec, że takiej gałązki na rysunku w ogóle nie ma. Czy rzeczywiście? Czy są to guziki z pętelkami (na innych autoportretach nie ujawnianymi), czy te pseudopętelki są jednak nóżkami liści? Obie badaczki przekonująco prezentują swoje tezy.

Są w tej książce omówione także autoportrety domniemane oraz konterfekty innych postaci, którym Norwid prawdopodobnie użyczył własnych rysów (rozdział III); badacze często odkrywają takie podobieństwa. Chlebowska słusznie wskazuje, że trudno tu o wiarogodne ustalenia, że nie istnieją argumenty pozwalające odróżnić świadome obdarzanie przez artystę postaci portretowanych cechami własnego wyglądu od bliskości przypadko-

¹ Niepotrzebnie autorka pomniejsza swe odkrycie przez stałe wprowadzanie liczby mnogiej, gdy pisze tylko o sobie; np. na s. 100 nawiązując do tych odkryć nazywa je „naszymi ustaleniami”, co sugeruje istnienie jakichś współodkrywców.

² Zob. *Piotr Michałowski. 1800–1805*. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, 2000, s. 69–70.

³ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*. Warszawa 2001.

wej. Warto jednak takie poszukiwania prowadzić, umieścić również te rysunki w obszarze analizy, i to nie tylko dlatego, że stanowią odmienny, szerszy kontekst dla podjętego tematu. Niektóre spośród nich wydają się bowiem nie „domniemane”, mają wiele cech potwierdzających autentyczność. Różni badacze w różnych rysunkach odnajdują wizerunki własne; ostatnio, przed paru laty – o czym pisze Chlebowska – Hanna Widacka wprowadziła do tego zbioru autoportretów domniemanych *Muzyka niepotrzebnego*.

Do ciekawszych i najbardziej rozbudowanych w omawianej książce interpretacji należą stronicę poświęcone dowodzeniu, iż takim nie odkrytym dotychczas autoportretem jest znajdujący się w sandomierskim Muzeum Diecezjalnym [*Więzień*]. Chlebowska dla potwierdzenia swej tezy wydobywa rozmaite argumenty, od techniki rysunku po symbolikę obrazu i porównanie jej z zapisami w utworach literackich. Wywód przekonujący. Jeśli mimo to mam wątpliwości co do słuszności tych wniosków, to głównie dlatego, że ukazany więzień jest do pasa obnażony, co raczej nie pasuje do stylu innych wizerunków własnych Norwida; nie wymagała tego także konwencja ukazywania więźniów przykutych do ściany czy w metalowej obroży; wielu jest ubranych, choćby na rysunku Tarasa Szweczenki z zesłania czy na znanej podobiznie Szymona Konarskiego. Na autoportretach Norwida ubiór zawsze statecznie zakrywa te części ciała, których publicznie się nie eksponuje. Identyfikacja jest dyskusyjna, lecz styl jej przeprowadzania pouczający, a efekt stanowi cenne uzupełnienie tematu. Podobnie jak wywody dotyczące kilku innych rysunków. Wątpliwości mogą pozostać – i jest to zgodne z tokiem myśli autorki: Norwid równie chętnie utrwał swój wizerunek, jak „nadawał niektórym z przedstawianych przez siebie w pracach rysunkowo-malarskich postaci cechy własnej powierzchowności” (s. 123).

Styl interpretacji jest związany z dokumentacyjnym charakterem książki. Przedstawiając przyjętą metodę, autorka zapowiada rezygnację z analizy psychologicznej na rzecz analitycznego oglądu dzieł, a jako zamierzenie „historyczno-porównawcze” określa wpisanie rysunków Norwida w kontekst polskiego autoportretu romantycznego. Wystrzega się skazy subiektywizmu; nawiązuje do prezentowanego przez Wallisa nurtu biograficznego, czyli rozpatruje wizerunki własne Norwida przede wszystkim jako świadectwo biegu życia, odbicie – wedle słów badacza – „niewymownie bolesnego i tragicznego żywotu”⁴ artysty. Spośród zabiegów stylizacyjnych Chlebowską zajmuje przede wszystkim idealizacja, doskonalenie przez artystę własnego wizerunku, przejawiające się głównie w sposobie rysowania, przekształcania kreski, początkowo mocnej i prostej, potem zmiękczonej linią falistą, korelującą z emocjonalną, nastrojową transformacją portretu. Autorka wspomina także o nurcie autokreacyjnym, lecz pojmuje go w dość wąskim sensie, za *Sztukmistrem* Aleksandry Melbechowskiej-Luty, i nie rozwija prowadzących w tym kierunku rozważań.

Chlebowska te dwa nurty interpretacji traktuje rozłącznie, jakby nie zauważając, że w „świadectwie” też kryją się elementy autostylizacji, że jest ona nieodłącznym elementem każdego autoportretu.

Wydaje się jednak, że chodzi tu o coś więcej niż o metody interpretacji. Spór z Markiem Adamcem, z tezami jego książki *Oni i Norwid. Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840–1883*, toczy się wokół problematyki autokreacji, lecz w istocie dotyczy kwestii postawy interpretatora wobec przedmiotu jego badań, w tym przypadku – wobec usakryfikowanego tradycją wizerunku i obrazu życia Norwida.

Dalszy wywód wskazuje, że pojęcie autostylizacji autorka zdaje się traktować jako zaprzeczenie „prawdy” i osąd deprecjonujący dzieło; a czynnik autokreacyjny (tak w autoportrecie malarskim jak literackim) jest przecież najważniejszą cechą odróżniającą autoportret od odbicia fotograficznego i najciekawszym świadectwem próby wpływania na oceny własnej osoby formułowane przez współczesnych. To z myślą o nich powstawały

⁴ M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*. Warszawa 1966, s. 125. Cyt. za recenzowaną książką (s. 45).

liczne autoportrety Norwida – co potwierdza częste przesyłanie ich w darze. Darowywane były tym nawet, którym własnych rysów twórca nie musiał przypominać – lecz zechciał je interpretować.

Odczytywania autokreacji zawsze noszą piętno subiektywności, narzucane przez badacza, i zawsze – jeśli autentycznie drażą temat – odsłaniają mechanizmy i efekty postępowania artysty. Nic w tym zdrożnego – pod warunkiem, że badacz swe opinie prezentuje jako hipotezy, a nie prawdy obowiązujące. Chlebowska patrzy na autoportrety Norwida inaczej niż Adamiec i daje wyraz oburzeniu, uważając tekst autora książki *Oni i Norwid* za profanację, za „antynorwidowską »kampanię« – w bądź co bądź książce jemu [tj. Norwidowi] poświęconej” (s. 46). Adamiec pisze o „dominacji funkcji autokreacyjnej”⁵, wprowadza autoportret w porządek polemik Norwida ze współczesnością, jego walk, czasem przegrywanych, o własną pozycję i godność. Wszystkie swe tezy dokumentuje, podaje argumenty; a zarazem sam stale stawia je pod znakiem zapytania – opatrując zastrzeżeniami typu „zdawać by się mogło”, „jeśli przyjąć hipotezę”, „nie sądzę” itp. Nie zawsze są to argumenty przekonujące, lecz odsłaniają oblicze Norwida zaskakująco odpowiadające temu, co sam o sobie pisał – oblicze człowieka pełnego goryczy, walczącego o swą godność i pozycję w społeczeństwie.

Głównym zarzutem wytaczanym przeciw wywodom Adamca jest to, iż „formułuje wnioski za pomocą błędnych przesłanek” (s. 46) – czego dowodem ma być niewłaściwe rozumienie łacińskich słów. „Zwrot »*ipse ipsum*« umieszczony na jednym z autoportretów badacz tłumaczy błędnie jako: s a m e m u s o b i e, podczas gdy oznacza on s a m s i e b i e, w domyśle n a r y s o w a ł e m” (s. 46). Jedno nie wyklucza drugiego. „Sam siebie”, jak objaśnia autorka, lecz także „sam dla siebie”, jak bywa u Adamca i jak podaje Marian Plezia w *Słowniku łacińsko-polskim*⁶. Zauważmy nadto, że zwrot „sam dla siebie” nie ma absolutnie sensu dyskryminującego; przeciwnie, można odnieść go do tych wszystkich wizerunków, których celem było głębsze siebie poznanie – tak powstawały późne obrazy Rembrandta czy „nagi autoportret” Dürera. A zwrot „*ipse ipsum*” można do nich także odnieść.

Zwracam uwagę na te kwestie z dwóch powodów. Po pierwsze, krzywdzące dla Norwida jest traktowanie jego autoportretów jako dzieł banalnych, tworzonych tylko z myślą o przedstawieniu wizerunku czy nawet o przekazaniu aktualnego stanu swego ducha. W definicji autoportretu mieści się bowiem nie tylko formuła „jaki jestem”, lecz także próba odpowiedzi na pytanie o wiele ważniejsze: „kim jestem”, jak chcę i powinienem być widziany. Trudno nie dostrzec u Norwida (także w twórczości poetyckiej) tego typu refleksji oraz chęci narzucenia innym – przyjaciółom i potomnym – wykreowanego przez siebie własnego wizerunku.

Po drugie, w tym wstępnym rozdziale autorka przywiązuje chyba nadmierną wagę do podporządkowywania procesu badawczego sztywnym, niegdyś przyjętym zasadom. Polemizując z Adamcem zarzuca mu, iż „ignorując ustaloną terminologię i reguły postępowania metodologicznego, niesłusznie uznał za autoportrety nie tylko podobizny wykonane przez samego Norwida, ale również jego fotografie i portrety będące dziełami innych artystów [...], uzasadniając, że wszystkie te wizerunki były przez poetę starannie zaaranżowane” (s. 45–46). Toż każdy rozsądny autoportrecista narzuca widzom taki portret własny, według którego mają oni wyobrazić sobie artystę. Chlebowska także zwraca na to uwagę – ale nie zgadza się na wprowadzanie pojęć, które uważa za dyskryminujące (takich jak „aranżowanie”⁷). Można przypomnieć, że pojęcie „autoportret” od dość już dawna jest

⁵ M. Adamiec, *Oni i Norwid. Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840–1883*. Wrocław–Warszawa 1991, s. 52.

⁶ M. Plezia, *Słownik łacińsko-polski*. T. 3. Warszawa 1969, s. 264, pkt 2.

⁷ Melbechowska-Luty (*op. cit.*, s. 203) skłania się do stanowiska bliskiego Adamcowi: autoportrety Norwida „bywają często wizerunkami aranżowanymi, [...] adresowanymi do innych”.

odnoszone także do dzieł literackich – oraz że historycy sztuki również od dość dawna zwracają uwagę na elementy autokreacji zawarte w portretach cudzego pędzla i w fotografiach. Adamiec zaś tych różnych dzieł nie uznaje za autoportrety – lecz odszukuje elementy ingerencji modela i wprowadza, starannie uzasadniając tego potrzebę, pojęcie kryptoautoportretu.

Ukoronowaniem badań i wniosków o charakterze dokumentacyjnym jest *Katalog autoportretów Cypriana Norwida*, opatrzone ułożonymi według wspólnego schematu objaśnieniami. Autorka, postępując drogą przetartą przez Zenona Przesmyckiego i Juliusza Gomulickiego, konsekwentnie wprowadza jednolite zasady opisu, wykorzystuje i uzupełnia wszelkie dostępne informacje; szczególnie przydatny wydaje się pomieszczony przy każdym rysunku spis wcześniejszych reprodukcji; spośród nich Chlebowska wybiera te, które zapewne uznała za najlepsze, do przedruku w *Katalogu*. Powstało wiarogodne i szczególnie kompendium wiedzy o autoportretach autora *Vade-mecum*.

Technika rysunku, sposób kładzenia kreski i jej wyrazistość to cechy, stanowiące w tej książce ważny element analiz. Czytelnik porównuje wywód autorki z ilustracją – toteż nadzwyczaj istotna jest decyzja dotycząca wyboru podstawy przedruku, a także wierność reprodukcji wobec wybranego wzorca. Niestety, nie wypada to najlepiej. Przede wszystkim z powodu jakości reprodukcji w tej edycji; z reguły jest ona znacznie niższa niż w najlepszych wcześniejszych wydaniach. Przy dzisiejszej technice skanowania i druku rysunek można reprodukować niemal idealnie; trudno zatem zrozumieć, dlaczego tu czerń kreski zmienia się w szarość, a jej ostrość się rozmywa. Wybór podstawy przedruku w wielu przypadkach wydaje się niejasny, nieuzasadniony. Co skłoniło Chlebowską np. do potraktowania jako podstawy do przedruku wizerunków Norwida z albumu Konstancji Górskiej – reprodukcji z książki Melbechowskiej-Luty, podanych tam za *Pismami wszystkimi*? Każdy kolejny przedruk nieco zniekształca. Oba szkice zaginęły, oba rysowane były piórkiem, a w *Pismach wszystkich* są ich dobre, wyraźne reprodukcje.

To tych rysunków dotyczy uwaga, iż cechuje je „odmienny od obserwowanego dotychczas charakter kreski, która zyskuje tutaj bardziej swobodny, a przy tym zróżnicowany bieg zdeterminowany przemianami mechaniki kreślenia” (s. 106–107). Brak edytorskiej staranności uniemożliwia jednak śledzenie wyvodu Chlebowskiej. Oba szkice są niewyraźne, drugi z nich w edycji lubelskiej (ilustr. XVIII) sprawia wrażenie rysowanego nie piórkiem, lecz miękkim i tępy m ołówkiem. Włosy, formujące kształt głowy, w edycji Gomulickiego są zaznaczane czarną, cienką kreską, wyraźnie rozdzielającą sploty, w książce Melbechowskiej linie są już mniej ostre, tu tworzą szary, niemal bezkonturowy rysunek. A właśnie w książce Chlebowskiej jakoś ilustracji jest wyjątkowo istotna, ponieważ – jak wspominałam – ważnym elementem opisu i nawet interpretacji są właściwości kreski; jej ostrość lub miękkość i falistość ma świadczyć o postawie emocjonalnej Norwida, kreska staje się elementem porównawczym, do jej cech odwołuje się autorka – jak tu np.: „Obok kreski określającej w sposób bezpośredni przedstawiane kształty pojawiła się tam kreska, która te kształty nie tyle określała, ile jedynie sugerowała” (s. 161) – i dalej prowadzony jest wywód. Nie wiadomo, czy zawarte w książce interpretacje rysunków autoportretowych są formułowane na podstawie odbitek przekopiowanych w książce Chlebowskiej – nie wysuwam takiej sugestii, lecz czytelnik tylko z nimi może konfrontować zawarte w rozprawie tezy, co nie jest najszcześniejsze.

Autorka zaczerpnęła 12 autoportretów Grottgera z prastarej edycji Boloza Antoniewicza z r. 1910⁸, w której zdjęcia są nieostre i kreska także, 6 z publikacji z r. 1928⁹, jeden z cytowanej książki Wallisa. Wiele z wybranych autoportretów było reprodukowanych

⁸ J. Boloz Antoniewicz, *Grottger*. Lwów 1910.

⁹ *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné*. Oprac. M. Wolska, M. Pawlikowski. Lwów 1928.

później, niektóre są dostępne w polskich zbiorach muzealnych – w Poznaniu, Wrocławiu czy Warszawie – i można było tam sięgnąć po klisze robione bezpośrednio z oryginałów. O wiele lepsze reprodukcje niż u Bołozza są w późniejszych publikacjach; technika reprodukcji znacznie w ostatnim stuleciu postąpiła. Np. choćby w opracowanym przez Piotra Łukaszewicza informatorze do wrocławskiej wystawy Grottgera (Wrocław 1987) – o wiele wyraźniej są ukazane autoportrety oznaczone w książce Chlebowskiej numerami: 33 (w informatorze kontury są o wiele mocniejsze), 42 (nie ma na nim plam), 51 (ostre kontury uwytłaczają rangę Grottgera-cienia). Analogiczne zestawienia z innymi edycjami pozwalają zauważyć możliwość znalezienia lepszej podstawy do reprodukcji wielu autoportretów. Nadto – mimo że obecnie nie sprawia kłopotu zrobienie doskonałej reprodukcji z rysunkowego pierwowzoru, jakość niektórych ilustracji jest w edycji lubelskiej gorsza niż w źródle, z którego je czerpano; nawet u Bołozza ilustracja z dziejami choroby (tu: 42) ukazuje ostre kontury twarzy, wyraziste kreski na spódnicy, łatwiej odczytać napisy; jest to szkic piórkiem – w edycji lubelskiej sprawia wrażenie wykonanego ołówkiem; podobnie ilustracja 39 – szkic rysowany ołówkiem, twardym czy ostro zatemperowanym, gdy tu kontury się rozplývają. Zbliżone rezultaty daje porównanie „lubelskich” autoportretów Orłowskiego z ilustracjami w rozprawie Wallisa zamieszczonej w 1955 r. w „Biuletynie Historii Sztuki”¹⁰ (w „Biuletynie” kreska jest ostra i wyraźna).

Drobiazg: to nie „Orłowski – podobnie jak Norwid – przedstawiał [...]” (s. 145) i to nie rysunki Orłowskiego „budzą wyraźne skojarzenia z autoportretem Norwida” (s. 147), ewentualna zależność jest odwrotna. Bo gdy Norwid zaczynał malować, Orłowskiego nie było już na świecie. Autoportrety Orłowskiego i Grottgera są tak liczne, że tylko niektóre z nich są tu omawiane; może warto by dodać wyjaśnienie, czy jest to wybór reprezentatywny, czy też kierowały nim jakieś inne przesłanki, np. wyraźne analogie z wizerunkami Norwida.

Szkoda również, że autorka recenzowanej książki zrezygnowała całkowicie z komentarza opisowego do ilustracji. Poprzestała na odwołaniu się do opisów Bołozza, które są rzeczywiście gruntowne, ale trudno dostępne. Brak objaśnień sprawia, że nikt nie wie, np. ilustracja 38 jest określona tylko jako „autoportret humorystyczny”, a warto by zaznaczyć (za trudno dziś dostępnym Bołozem), że jest to także autoportret podwójny, na którym Grottger-orzeł atakuje szponami Grottgera-żółwia.

Wymienione tu wątpliwości nie zmieniają faktu, że książka Edyty Chlebowskiej „*Ipse ipsum*” pobudza do myślenia, zawiera wiele ważnych spostrzeżeń interpretacyjnych i przede wszystkim dobrze realizuje cele sformułowane przez autorkę: jest gruntownym opracowaniem autoportretów Norwida.

Alina Kowalczykowska

Adam Dziadek, OBRAZY I WIERSZE. Z ZAGADNIENÍ INTERFERENCJI SZTUK W POLSKIEJ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ. (Recenzenci: Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz). Katowice 2004. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 246 + 10 wklejek ilustr. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 2258.

Próbę nowego języka refleksji badawczej nad relacją: poezja – sztuki wizualne, przynoszą *Obrazy i wiersze* Adama Dziadka. Starannie wydana książka (twarda okładka, obwoluta, 10 barwnych tablic z reprodukcjami obrazów, przejrzysty układ graficzny) zapoatrzoną została w podtytuł *Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Można by w nim upatrywać precyzujących wskazówek co do przedmiotu opisu na-

¹⁰ M. Wallis, *Autoportrety Orłowskiego*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1955, nr 3.