

„Będę malował ciebie, tylko ciebie, zawsze ciebie”

O kobietach na obrazach w literaturze Młodej Polski**

Lidia Kamińska*

DOI 10.24425/rf.2021.138743

ruch literacki • R. LXII • 2021 • Z. 4 (367) PL

PL ISSN 0035-9602

W *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* Fryderyk Nietzsche dokonał podziału sztuk na dwie podstawowe gałęzi, „sztukę obrazową” łącząc z żywiołem apollinijskim, natomiast muzyczną, nieobrazową – z dionizyj-skim². Sensualną dominantą w przypadku percepcji pierwszej grupy jest wzrok, dla drugiej zmysłem odbioru pozostaje słuch³. Zasygnalizowanie podziału na sztuki wizualne oraz audytywne jest istotne ze względu na liczne podobieństwa, które występują w sposobie kreacji postaci kobiecych wchodzących z nimi w relacje.

Młodopolskie opisy kobiet występujących w postaci obrazów stanowią liczną i stosunkowo łatwą do wyodrębnienia grupę, na co wpływ wywarło

* Lidia Kamińska – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

<https://orcid.org/0000-0002-5426-586X>

** Pierwotną wersję artykułu stanowi rozdział pracy magisterskiej pt. *Kobieta-sztuka, sztuka-kobieta, kobieta jako dzieło sztuki w literaturze Młodej Polski*, napisanej na Wydziale Polonistyki UJ pod kierunkiem prof. dr hab. Gabrieli Matuszek-Stec i obronionej w 2020 r.

² Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedji*, przeł. L. Staff, Warszawa 1924, s. 23.

³ Jak zauważa Mario Praz, podstawą odróżniania sztuk są odmienności w zmysłach, za których pośrednictwem artysta przekazuje wyraz estetyczny (zob. M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Gdańsk 2006, s. 38).

zapewne upodobanie modernistów do ekfrastyczności⁴. Opisy obrazów, których główny temat stanowi kobieta, odnaleźć można w tekstach prozatorskich, poetyckich i dramatycznych, a przedmiotem opisu mogą być rzeczywiste dzieła sztuki (w poezji szczególnie zainteresowaniem cieszył się np. *Szał* Władysława Podkowińskiego⁵) bądź obrazy nieistniejące, wymyślone na potrzeby tekstu literackiego, które poszerzają jego warstwę znaczeniową. Różny jest również sposób opisu kobiecych portretów: często szczegółowy, całościowy, ale równie dobrze wyeksponowany może zostać detal. W odmienny sposób symbolika portretu jest rozwijana w tekstach, w których opis obrazu zostaje całkowicie pominięty na rzecz pokazania samego procesu twórczego. Dodatkowe znaczenia wnosi także postać artysty, a szczególnie określenie jego płci – portrety mogą być bowiem stworzone przez męskich artystów bądź bohaterki kobiece⁶.

W młodopolskich ekfrazach wyodrębnić jednak można dwie przeciwstawne tendencje. Pierwsza z nich wiąże się z semantyką obrazu jako

⁴ Kwestia znaczenia terminu „ekfrazza” w literaturoznawstwie podlega licznym dyskusjom. Michał Paweł Markowski, odwołując się do tradycji starożytnej retoryki, wyróżnia jednak dwie podstawowe strategie jej rozumienia: 1) jako opis dzieła sztuki w tekście literackim, 2) w szerszym znaczeniu jako osobny gatunek (zob. M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, XC, z. 2, s. 229). W odniesieniu do powyższej klasyfikacji, pisząc o ekfrazie, będę miała na myśli definicję pierwszą – tym mianem będę więc określać opisy dzieł sztuki pojawiających się w obrębie tekstów literackich. Terminu „ekfrazza” będę używać również do opisów obrazów, które mają charakter hypotykozy (takie rozróżnienie proponuje w swoim studium Adam Dziadek (zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011), nie dokonuję bowiem rozróżnienia pomiędzy samymi sposobami prezentowania portretów w literaturze, a metodami przedstawienia w obrębie owych dzieł postaci kobiecych i ich funkcjonowania. Nie jest również moim celem porównanie różnic pomiędzy odmiennymi językami literatury i malarstwa oraz ich wpływem na przekaz (więcej na ten temat: zob. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne. W perspektywie semiotyki*, [w:] *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009). Nie skupiam się bowiem na interpretacji relacji pomiędzy obrazem a tekstem literackim *sensu stricto*, a wpływem malarstwa na sposób pojmowania kobiecości.

⁵ Tego rodzaju przykłady analizuje Justyna Bajda w studium poświęconym relacjom pomiędzy poezją a obrazem (zob. J. Bajda, *Poeci – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 107–115).

⁶ Motyw kobiecych portretów pojawia się również w tekstach, których autorkami są kobiety, co stanowi odrębny problem.

zniewolenia, uwięzienia, druga natomiast pozwala na jego interpretację jako formy wyrazu stanów wewnętrznych: artysty, przedstawionej postaci bądź bohaterki utożsamiającej się z ową postacią.

Obraz zranionego ego

Dopóki Roman Rdzawicz – bohater *Anioła śmierci* Kazimierza Przerwy-Tetmajera – zachowuje przekonanie o harmonijnej relacji z Marią, jej wizerunek jest przetwarzany na dzieła sztuki mające walor pozytywny. Portret, który bohater namalował przed zerwaniem zaręczyn, ma raczej pełnić funkcję uobecniającą (przez Adama Dziadka uznawaną za podstawową cechę obrazu⁷), pozwalającą na stworzenie pozorów bliskości narzeczonej. Po zerwaniu zaręczyn (co stanowi wyraz kobiecej autonomii) ów ekwiwalent postaci posłuży do symbolicznych prób zadania bólu Marii: „I porwał go na tę kobietę wściekły, szalony gniew; miałby ochotę rzucić się na jej portret i podrzeć go, poszarpać na sztuki”⁸, „Chwycił portret Marii, rzucił go na ziemię i nogą uderzył”⁹.

Po powrocie z Włoch Rdzawicz tworzy trzy znaczące obrazy: *Opuszczenie*, *Trucicielkę* oraz *Wampira*. *Opuszczenie* nie przedstawia jeszcze kobiecości skrajnie negatywnej. Stanowi raczej symboliczny wyraz osamotnienia mężczyzny oraz stopniowej zmiany jego stosunku do byłej narzeczonej. Kobieta pojawiająca się na obrazie przypomina występujące z dużą frekwencją w literaturze i sztuce epoki wizerunki ulotnych, efemerycznych postaci¹⁰:

[...] kobieta w białej sukni ślubnej, z welonem i kameliami we włosach, zupełnie plastyczna, a równocześnie jakby wtapiająca się w tę bladoróżaną o złotym odcieniu rozwiej.

W ruchu tej kobiety, która mogła iść w nieskończoność, wiecznie taka rzeczywista i niknąca, taka kobieta widmo i wiecznie w tej nieskończoności widzialna, była zupełna obojętność i zupełny spokój... Odchodziła w swjej ślubnej sukni, z welonem i kameliami we włosach, jak cień lub jakby od rzeczy nieżywej... ¹¹

7 „Obraz wiąże się z istnieniem śladu, obecności – obraz tworzy obecność i właściwie żaden dyskurs nie jest tu w stanie z nim rywalizować” (A. Dziadek, dz. cyt., s. 15).

8 K. Przerwa-Tetmajer, *Anioł śmierci*, Kraków 2004, s. 12.

9 Tamże, s. 153.

10 Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 120-121.

11 K. Przerwa-Tetmajer, dz. cyt., s. 102.

Prócz owego wizerunku na obrazie pojawia się jednak jeszcze kobiecy szkielet:

Na łóżku zaś poza nim, wśród otwartych kotar i w jasnym blasku świec, głową na poduszce leżał udrapowany w ślubny welon szkielet kobiecy, z szyderczym wyrazem kościanych szczęk i ciemnych oczodołów. Jedną rękę miał kokieterystycznie podłożoną pod twarz, drugą rzuconą na kołdrę: nogi ginęły w cieniu.¹²

Można stwierdzić, że Rdzawicz, malując *Opuszczenie*, pragnął przedstawić proces zmiany swoich wyobrażeń na temat Marii. Niknąca postać kobieca w sukni ślubnej wiązałyby się więc z początkową sakralizacją ukochanej, przekonaniem o jej niewinności, natomiast kobiecy trup, który zastąpił odchodzącą, byłby symbolizacją wyobrażenia o zniszczeniu relacji. Czystą, delikatną i podporządkowaną mężczyźnie narzeczoną zastępuje wciąż budzące perwersyjne pożądanie wspomnienie (wszak szkielet przyjmuje lubieżną pozę). Choć ze świadomości Rdzawicza znika wyidealizowany obraz Marii, w jego miejsce pojawia się dręczące przekonanie o jej destrukcyjnym wpływie na psychikę bohatera. Próbuje to zdefiniować oglądająca obraz Laura oraz sam artysta:

– Że ta kobieta opuściła człowieka, który ją kochał do szaleństwa, a zamiast niej pozostała mu... nie umiem tego nazwać, może symbol opuszczenia przez nią?...

– Tak, tak – rzekł Rdzawicz nerwowo – szyderczy symbol niezajętego miejsca, pustki, zniweczonej nadziei i zmiażdżonego pragnienia, straszliwa ironia tego, co ma, zamiast tego, co mieć miał i w co wierzył [...]¹³

Rysy idealizujące nie pojawiają się już jednak w przedstawieniu Trucieli – wyobrażenia kobiecości podstępnej, w ukryciu przygotowującej dla mężczyzny środek zniszczenia. Spośród namalowanych przez Rdzawicza obrazów kobiecy demonizm najsilniej wyraża *Wampir*:

[...] resztę twarzy zasłaniała naga kobieta, klęcząca przy nim i zwrócona w szalenie zuchwałym ruchu i śmiałym zwróceniu bokiem do publiczności. Kobieta ta miała bujne ciemnoblond włosy. Po mężczyzny przymkniętych oczach poznać można było, że śpi, a po fałdach czoła, ruchu figury i skurczu palców, że we śnie straszliwie cierpi. Kobieta bowiem klęcząca przy nim wpijała mu się ustami i zębami w gardło i wysysała zeń krew, której ciepłe krople ciekły na trawę spod jej piersi.¹⁴

¹² Tamże, s. 102–103.

¹³ Tamże, s. 103.

¹⁴ Tamże, s. 104.

Maria przetworzona w obraz zostaje utożsamiona z wampirem – obecnym w kulturze symbolem kobiecości destrukcyjnej¹⁵, odbierającej mężczyźnie siły życiowe. Jak zauważa Wojciech Gutowski, w literaturze epoki lęk przed kobietą dominującą łączył się z jednoczesną fascynacją „piękną, bezlitosną panią”. Stąd liczne tego typu wyobrażenia w rozmaitych religiach i mitologiach¹⁶. Wizerunek wampirycznej Marii – pięknej, budzącej pożądanie i zadającej cierpienie – wiązały się z tendencjami epoki. Znaczącym elementem przedstawionej postaci są kobiece włosy.

Co istotne, początkowo Rdzawicz unika przedstawienia w tworzonych przez siebie dziełach twarzy Marii. Mimo iż to właśnie postać byłej narzeczonej stała się dla artysty inspiracją do stworzenia obrazów, początkowo pragnie jej twarz zastąpić wizerunkiem innej modelki. Można by rzec, że bohater obawia się swojej reakcji po konfrontacji z odtworzeniem wizerunku ukochanej. Wie, że spoglądanie na jej portret niedługo po zerwaniu zaręczyn wywołało u niego pragnienie zniszczenia tegoż – nadawanie kobietom na pozostałych obrazach wyraźnych rysów Marii mogłoby więc doprowadzić do niekontrolowanej destrukcji stworzonych dzieł:

– Bo widzi pani, w *Opuszczeniu* nie widać wcale, a w *Wampirze* prawie wcale twarzy kobiety, raczej zza włosów widać jej tak mało, że wszystko jedno, jaka jest twarz; w *Trucicielce* zaś jeszcze nie robię głowy.

– Więc nie ta sama będzie panu pozowała do głowy?

– Nie.¹⁷

Obawy Rdzawicza okazują się jednak uzasadnione – po ukończeniu szkicu do *Anioła śmierci*, a więc po narysowaniu podobnej do pierwowzoru twarzy Marii, artysta wskutek silnego ataku nerwowego traci świadomość: „Twarz jej była twarzą Marii, narysowaną z pamięci, ale zrobioną jakby w halucynacji i tak podobną, jak leżący na ziemi portret¹⁸”.

¹⁵ Kreacje *femme fatale* stanowią motyw niezwykle ekspansywny w imaginarium epoki. Camille Paglia tłumaczy ten fenomen sprzeciwem wobec natury: „Im bardziej zaprzecza się naturze na Zachodzie, tym częściej ponownie zjawia się *femme fatale*, powraca jako coś, co zostało stłumione. Jest zjawą wyrzutów sumienia Zachodu wobec natury” (C. Paglia, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006, s. 12). Mario Praz z kolei zauważa, że tego rodzaju postaci kobiece występują z większą frekwencją w epokach zafascynowanych tym, co negatywne, niezdrowe (zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp M. Brahmer, Gdańsk 2010, s. 164).

¹⁶ Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 59.

¹⁷ K. Przerwa-Tetmajer, dz. cyt., s. 104.

¹⁸ Tamże, s. 154.

Obraz pożądania

Tajemnicza postać Krystyny ze *Ślubów* Stanisława Przybyszewskiego nie występuje w utworze bezpośrednio, pojawia się wyłącznie w rozmowach bohaterów. Dla interpretacji niniejszej postaci najważniejszy wydaje się ekfrastyczny opis namalowanego przez Krzyckiego obrazu:

ZYGMUNT: To pan malował ten obraz, który takie na nas niesłychane zrobił wrażenie... przed paru jeszcze laty go widziałem, a tak go żywo mam przed oczami... Mężczyzna w oplocie włosów, żywych włosów, płomiennych węzów. Jakiś straszny Laokoon. Z palących się gór spływały te włosy, z dolin jeżyły się w górę – wspaniałe to – groźne... To pan malował?

KRZYCKI: Tak, to ja... naprzód malowałem włosy, potem muzykę...

Można rzec, że na stworzonym przez malarza obrazie Krystyna również nie pojawia się w sposób bezpośredni. Kobieta została bowiem pozbawiona twarzy¹⁹ – przedstawiona nie jako konkretna jednostka, lecz reprezentantka kobiecości, w dodatku kobiecości złej, demonicznej, niszczącej. Jej włosy zostają zinterpretowane przez Zygmunta jako „płomienne węże”, co silnie eksponuje erotyzm²⁰. Płomienie wiążą się z destrukcyjnym pragnieniem, natomiast wąż w literaturze modernistycznej stawał się popularnym symbolem męskiego pożądania lub kobiecego erotyzmu²¹. Tkwiący w kobiecości niszczycielski potencjał podkreśla dodatkowo malarskie nawiązanie do rzeźby *Grupa Laokoona*. Krzycki staje się artystą toczącym skazaną na niepowodzenie walkę. Jego próba przetransponowania muzyki stanowiącej element natury Poli na dzieło malarskie nie jest możliwa ze względu na

19 Zdaniem Pierre’a Bourdieu twarz jest częścią ciała silnie powiązaną z tożsamością społeczną jednostki oraz honorem (zob. P. Bourdieu, *Męska dominacja*, tłum. L. Kopiciewicz, Warszawa 2004, s. 27). W tym kontekście pozbawienie Krystyny twarzy byłoby tożsame z pozbawieniem jej tożsamości oraz zasad moralnych.

20 Włosy „węzowe, rozwiane” były również atrybutem złowieszczych bogiń i demonów (zob. Włosy, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 472). Takie erotyczno-destrukcyjne konotacje kobiecych włosów pojawiają się zresztą w sztuce przełomu wieków. Interesującym przykładem może być obraz *Śmierć i życie* Gustawa Klimta, na którym wpatrzona w oczy mającej postać kościołupa śmierci kobieta o demonicznych rysach oplata swoimi rudymi włosami skupisko uspionych postaci, stając się niejako punktem transgresji pomiędzy sferą życia a krainą umarłych.

21 Por. np. wąż pojawiający się w *Androgyne* Przybyszewskiego, [*Migocą złote pomarańcze...*] Micińskiego, *Herodiada* Zawistowskiej, *Wąż* Bogusława Adamowicza.

leżącą u podstaw tych dziedzin sztuki odmienność. Krystyny nie można więc ujarzmić ze względu na jej demoniczny erotyzm, Poli natomiast przez jej związki ze sferą muzyki.

Obraz zawłaszczenia

W pierwszej części trylogii *Homo sapiens* Przybyszewskiego wprowadzenie do tekstu motywu obrazu tworzonego przez Mikitę eksponuje niezdrowe relacje panujące pomiędzy malarzem a jego narzeczoną – Izą. Akt twórczy staje się dla bohatera rodzajem kompensacji (podobnie jak w *Aniele śmierci*) – podczas gdy realna kobieta wymyka się pragnieniom absolutnego podporządkowania, dzieło sztuki staje się całkowicie zależne od tworzącego je artysty. Maniakalna żądza zupełnego zawłaszczenia kobiety przekłada się na obsesyjną potrzebę malowania jej wizerunku:

Widzisz będę malował, - Ty nie wiesz, co ja umiem... przekonasz się, co umiem. Będę malował ciebie, tylko ciebie, zawsze ciebie... Zmuszę świat cały, aby się korzył przed Tobą... Wszystko, wszystko umiem wymalować - Myśli, akordy, słowa... i ciebie, tak, ciebie... Będziesz dumna ze mnie, dumna...²²

Rozpaczliwe pragnienie zatrzymania kobiety, nie tylko na namalowanym wizerunku, zostaje wyeksponowane w trzykrotnym, przybierającym formę zaklęcia powtórzeniu, jakby słowa miały stać się aktem performatywnym i dodatkowo związać bohaterkę z portretem oraz jego twórcą („Będę malował ciebie, tylko ciebie, zawsze ciebie...”). Malarz wchodzi w rolę maga, który pragnie wyzyskać tajemne moce sztuki i języka do wyczarowania odwzajemnionego uczucia u ukochanej kobiety. Obraz nie jest jednak wystarczającym ekwiwalentem, jest raczej postrzegany jako możliwy środek zatrzymania przy sobie ukochanej. W słowach Mikity ujawnia się przekonanie o możliwości uchwycenia przez artystę tego, co efemeryczne, niematerialne i niemożliwe do odbioru za pomocą wzrokowej percepcji jak „myśli, akordy, słowa”. W szeregu tego rodzaju zdematerializowanych elementów postawiona zostaje kobieta, początkowo wymykająca się próbom całkowitego podporządkowania.

Przedstawione w powieści zawłaszczenie kobiety można podzielić na dwa etapy – pierwszy z nich polega na zniewoleniu poprzez sztukę, drugi natomiast koncentruje się na podporządkowaniu cielesnym. Mikita najpierw maluje wizerunek Izy, tworzy jej zhiperbolizowany ekwiwalent, który zawiera narzucone przez męską zazdrość elementy jak np. „wabiące, tajemnicze spojrzenie”²³. Sztuka, z której artysta czyni narzędzie gwałtu na

²² S. Przybyszewski, *Homo sapiens. Na rozstaju*, Warszawa 1923, s. 107.

²³ Tamże, s. 61.

ukochoanej, narzędzie pozbawiające ją prawdziwych cech osobowości, a w zamian narzucające jej wizerunek stanowiący odbicie uczuć malarza, staje się pierwszym etapem zniewolenia. Dominique Kunz, analizując ekfrazy Filostrata, pisze o „ofierze, jaką ciało składa obrazowi”²⁴. Mikicie nie wystarcza jednak tego rodzaju substytut. Gwałt dokonany za pośrednictwem sztuki stanowi niejako zapowiedź gwałtu na żywej kobiecie – ukazane w powieści uprzedmiotowienie jest zatem podwójne. Najpierw Iza zostaje pozbawiona indywidualnych uczuć, by na ich miejsce malarz mógł wprowadzić męskie emocje. Zwieńczeniem prób będzie zawłaszczenie ciała w celu zaspokojenia miłosnej żądzy. Ciało, które na pierwszym etapie zostało odcięte od kobiecych uczuć, stało się rzeczą, pustym, bezwolnym przedmiotem, ofiarą, skazaną na podporządkowanie się męskim pragnieniom.

Obraz kazirodycznych (?) pragnień

Obraz²⁵ odgrywa znaczącą rolę również w *Próchnie* Wacława Berenta. Szczególny jest jednak typ kobiety przedstawionej na portrecie. Wprowadzone na początku powieści dzieło sztuki stanowi bowiem wyobrażenie matki – i to matki, z którą Borowski wchodzi w specyficzną relację. Matka jako rzeczywista osoba jest w życiu bohatera nieobecna, jej jedynym śladem jest portret, który pewnego razu pokazał mu ojciec. Ów obraz bohater zaczyna darzyć specyficznym kultem – staje się on dla niego jednocześnie elementem *sacrum* (wiesza go pod krzyżem) i erotyczną fascynacją (całuje płótno), miejscem, w którym przenikają się pierwiastki sztuki, macierzyństwa i kobiecości. Dla Borowskiego – artysty – to sztuka staje się matką²⁶, która obdarzyła go talentem aktorskim. Sztuka jednocześnie jest dla niego kochanką, fascynującą i hipnotyzującą, w służbie której jest gotów porzucić ukochaną kobietę. Iwona Rusek zauważa, że zwroty bohatera do matki

²⁴ D. Kunz, *Poczucie obrazu*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 176.

²⁵ Warto dodać, że w powieści Berenta prócz fikcyjnego obrazu pojawiają się aluzje do rzeczywistych dzieł sztuki. Zjawisko to analizował Jerzy Paszek (zob. J. Paszek, *Aluzje plastyczne w „Próchnie” Berenta*, „Ruch Literacki” 1979, z. 2 (113), s. 89–101).

²⁶ Nieco inaczej ujmuje ten problem Izabella Kaluta: „Matka i życie związane są w sposób naturalny; mniej oczywisty zdaje się stosunek: kobieta i sztuka, jednak i on wyraźnie istnieje. Matka więc daje życie, od kobiety swój początek bierze sztuka.” (I. Kaluta, „Ona – sztuka”. *Funkcje postaci kobiecych w „Próchnie” Wacława Berenta*, „Pamiętnik Literacki” LXXXV, 1994, z. 2, s. 41). Nie zgodziłabym się jednak z tezą badaczki, której zdaniem matka staje się w tym tekście symbolem Natury (zob. tamże, s. 42).

przybierają modlitewną formę²⁷, co z kolei odsyła do kolejnego wpisanego w portret modelu sztuki-bogini. Sztuka to wreszcie życie, bo poświęcając się jej, artysta może uczynić z niego dzieło sztuki:

A ta jej twarz na obrazie wchłonęła w siebie wszystko, com miał w piersiach. W jej rysy spłynęły, zlały się i stopiły wszystkie me pragnienia. Ta twarz stała się dziwnym, widocznym ich kształtem, zagadkowym symbolem matki, życia, kobiety, sztuki...²⁸

Choć relacja Borowskiego z portretem nosi silne znamiona kazirodcze, można rzec, że jest to kazirodztwo specyficzne. Bohatera nie fascynuje bowiem rzeczywista matka, cielesna kobieta, która dała mu życie. Zakochuje się w jej pięknym przedstawieniu, które jest dla niego tożsame ze sztuką. Artysta kocha artefakt, który staje się materialnym wyobrażeniem bezcielesnej wcześniej idei sztuki. Trudno więc mówić o rzeczywistych pragnieniach kazirodczych, chyba że to sztukę uzna się za prawdziwą matkę artysty. „Ten pocałunek został mi chyba na wargach. Może dlatego, myślałem, pocałowanie ust moich zabija? Może dlatego tamta w grobie legła?”²⁹ – powie Borowski, wspominając śmierć swojej pierwszej kochanki oraz pocałunek złożony na portrecie matki. Pocałunek sztuki staje się więc pocałunkiem śmierci³⁰, pocałunkiem złożonym za pomocą martwego wizerunku nieobecnej matki. Wydaje się, że śmierć została wpisana w portret podwójnie – z jednej strony to dzieło sztuki – martwy przedmiot ewokuje semantykę tanatyczną³¹, z drugiej, zdaniem Junga już sam archetyp matki zawiera w sobie aspekt negatywny, który łączy go ze światem zmarłych, otchłanią i „wszystkim, co pożera” oraz wszystkim, czego nie można uniknąć³². Ponadto raz jeszcze należałoby wspomnieć miejsce, w którym bohater umieścił portret:

²⁷ Zob. I.E. Rusek, *Pragnienie, symbol, mit. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta*, Warszawa 2013, s. 66. Badaczka zauważa również, że samo usytuowanie portretu przywodzi na myśl skojarzenia z ołtarzem (zob. tamże, s. 66–67).

²⁸ W. Berent, *Próchno*, wstęp i oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, s. 9.

²⁹ Tamże, s. 15.

³⁰ Zdaniem Agaty Zalewskiej w prozie Berenta jeden ze znaczących żeńskich wizerunków stanowi kobieca personifikacja śmierci (zob. A. Zalewska, *Kobieta w prozie Wacława Berenta*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 227).

³¹ Na jeszcze inne tanatyczne konotacje portretu matki zwraca uwagę Iwona Rusek, według której: „Borowski martwemu wyobrażeniu złożył [...] w ofierze wszystko, co czyniło go żywym człowiekiem [...] Pozbywając się serca, a wraz z nim duszy, woli i sumienia, bohater zaczął przypominać to, co Schopenhauer określił mianem *martwego zbiornika*” (I. E. Rusek, dz. cyt., s. 63–64).

³² Zob. C.G. Jung, *O naturze kobiety*, wyb. i przeł. M. Starski, Poznań 1992, s. 12.

I do tych ust uśmiechniętych, do obrazu matki pod rozciągniętymi ramionami krzyża, przylgnałem gorącymi wargami.

Kocham cię!...

I tak mi Bóg na wstępie życia grozą grzechu kazirodczej myśli piersi zdławił.³³

Bliskość krzyża³⁴ staje się kolejnym symbolem sugerującym skazanie artysty na cierpienie i śmierć. Zdaniem Junga: „Historycznym przykładem, który dobrze znamy, podwójnej natury matki jest Maria Panna, będąca nie tylko matką Pana, ale również według średniowiecznych alegorii jego krzyżem”³⁵. Taką semantykę sugeruje przestrzenne usytuowanie portretu.

Pocałunek sztuki zaraża tanatyczną klątwą, która będzie wywierać destrukcyjny wpływ nie tylko na kobiety wchodzące w relację z bohaterem, ale przede wszystkim na samego artystę. To sztuka bowiem ostatecznie powiedzie Borowskiego na zatracenie. Sztuka jako ułuda³⁶ kochającej matki i zaborczej kochanki. I to w sztuce (tym razem literackiej i teatralnej) znajdzie się zapowiedź śmierci artysty.

Obraz prawdy

Henryk Horski, bohater *Żony artysty* Stanisława Grudzińskiego, bezwiednie odwzorowuje na obrazach twarz swojej żony Haliny. Mimo że zdradza ją z kochanką, myśląc, że jego uczucia wygasły, na tworzonych przez niego dziełach (w dodatku fałszywie sygnowanych nazwiskiem jego nauczyciela) można dostrzec, kto w istocie sprawuje władzę nad wszystkimi jego myślami. Co więcej, rysy swojej żony bohater nadaje wizerunkom świętych męczennic, podświadomie łącząc ukochaną kobietę ze sferą *sacrum*, podświadomie wyczuwając jej postawę poświęcenia dla męża:

³³ W. Berent, dz. cyt., s. 9.

³⁴ Z drugiej strony, symbol ten ewokuje również inne skojarzenia. Interesujące zestawienie może stanowić anegdota przytoczona przez Jeana Delumeau (choć jej optymistyczny wydźwięk jest kontrastowy względem negatywnego przekazu opowieści z *Próchna*): „Święty Jan Chryzostom, jako dziecko i zły uczeń, modlił się pewnego dnia przed figurą Najświętszej Panny. Figura ożywiła się i powiedziała: «Janie, chodź pocałować moje wargi i zyskasz pełnię wiedzy [...]. Nie bój się». Dziecko zawahało się, później przyłożyło swoje wargi do warg Najświętszej Panny. Ten jeden pocałunek napełnił go ogromną mądrością i znajomością wszystkich sztuk” (J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu. XIV-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 287).

³⁵ C.G. Jung, dz. cyt., s. 11–12.

³⁶ Więcej o iluzoryczności sztuki oraz erotyzmu w *Próchnie* pisał Wojciech Gutowski (zob. W. Gutowski, dz. cyt., s. 324–325).

Zrobionoby jeszcze plotkę, że Kocham się w twojej żonie, spotykając ją na tyłu obrazach.

Jakto? - zapytał Horski, - gdzież ty ją widzisz?

Horski teraz dopiero spostrzegł, że istotnie postacie kobiece świętych, które rzucił na płótno, miały rysy Haliny.

Masz słuszość! rzeczywiście ona... choć o tem nie myślałem.³⁷

Namalowane przez Horskiego postaci męczennic stają się również niejako wizualizacjami dręczących go wyrzutów sumienia. Malarz w swoich obrazach uzewnętrznia świadomość tego, że jego romans nie pozostaje bezkarną igraszką, lecz w istocie krzywdzi żonę. Gdy w życiu bohatera nastaje okres stabilizacji, zmienia się również charakter jego obrazów. Poczucie, że udało mu się zapewnić żonie szczęście, znajduje odzwierciedlenie w namalowanej przez artystę postaci pięknej Lechitki. Co istotne, szczęśliwy, Kochający żonę Horski, nie ucieka się w swoim malarstwie do technik idealizacyjnych. Stara się wręcz przedstawić kobietę w sposób jak najbliższy prawdzie, nie pomijając niedoskonałości, których piętno pozostawiły przebyte przez parę problemy:

Zdarza się to często widzieć w obrazach, że jakąś postać wybraną artysta z taką miłością przedstawi, jakby chciał ją nieśmiertelną w pamięci widza. Wówczas istotnie stanowi ona duszę obrazu [...]

Tak było tu z ową piękną Lechitką, przy boku męża stojącą, wpatrzoną szafirowymi oczyma w ognisko święte z wyrazem niemej prośby. Światło księżycy, na nią spadające, podnosiło jeszcze urok jej dziwny, ślizgając się po białej, powłóczystej szacie i po ramionach, w dół opuszczonych w modlitewnej pokorze.³⁸

Dziś ona podobniejsza do swego portretu na obrazie mężowskim, niż mogła być dawniej. Życie odebrało jej nieco idealnego wdzięku, którym zachwycała przed laty; ale oczy, zawsze piękne, nabrały głębszego wyrazu, twarz nacechowała się energią i pewną siłą duchową, przebyta szkoła życia zaznaczyła się dojrzałością moralną i umysłową.³⁹

W ekfrastycznym opisie *Czcicieli ognia* zwraca uwagę jeszcze jeden element przedstawienia postaci kobiecej – skojarzenia lunarne. Obraz Horskiego staje się więc przestrzenią zmagania dwóch pierwiastków – sztuki i kobiecości. Pierwsza z nich zostaje osłabiona poprzez świadomą

³⁷ S. Grudziński, *Żona artysty*, t. II, Kraków 1891, s. 5.

³⁸ Tamże, s. 133.

³⁹ Tamże, s. 137.

eliminację tak charakterystycznego dla niej aspektu idealizacyjnego, stanowiącego niejako narzędzie władzy tworzącego obraz artysty. Malarz, wybierając technikę realistyczną, oddaje pierwszeństwo żywej kobiecie, którą za pomocą sztuki pragnąłby jedynie utrwalić. We wspomnianym dziele niepokoju jednak silne wyeksponowanie światła księżyca, pośród którego symbolicznych znaczeń odnaleźć można nie tylko kobiecość i tajemnicze siły natury, ale również zło i śmierć⁴⁰. Lunarny blask w namacalny wręcz sposób odbija się od kobiecej postaci, można rzec, że dotyka jej szat i ciała. Światło księżyca niejako wydziera kobietę życiu, przenosząc ją w przestrzeń tanatyczną. Obraz Horskiego staje się więc subtelną zapowiedzią dalszych wydarzeń – dwóch śmierci: żony i syna artysty. Zanim bohater dostrzeże nasilającą się chorobę Haliny w rzeczywistości, wyłapująca najdrobniejsze niuanse podświadomość pozwoli mu przedstawić tragiczne wydarzenia w dziele sztuki, które staje się sposobem wyrażania prawdy na poziomie psychiki oraz losu bohaterów. To, co artysta intuicyjnie wychwytuje, może zostać zwerbalizowane na jego obrazie.

Podobną sytuację zauważyć można w *Mocnym człowieku* Przybyszewskiego, w którym portret, eksponując niepokojące spojrzenie Ady Karskiej, zdradza tajemnice jej demonicznej natury. Tak jak w *Żonie artysty* malarz pierwotnie nie dostrzega, że jego obraz wyraża coś więcej niż zamierzał przedstawić. To nie Borsuk (artysta), lecz Bielecki zauważa na portrecie silnie uwydatnione oczy. Przez ich pryzmat interpretuje przedstawioną kobietę (jeszcze przed jej poznaniem) jako obdarzoną dualną naturą – z pozoru niewinną, w rzeczywistości złą, przewrotną zbrodniczą: „Całe piekło złych, przewrotnych myśli, drapieżnych pragnień, rozpasanych namiętności paliło się w tych oczach, a wokół ust kwilił słodki, czysty, dziewiczy uśmiech”⁴¹. Bielecki niechęć Borsuka do Ady dostrzega również w samej technice malarskiej, określa bowiem portret jako namalowany „z jakąś zacieklą, namiętną nienawiścią”⁴². Wydaje się natomiast, że malarz nie dostrzega⁴³ (lub nie chce dostrzegać) prawdy o Adzie, którą wyraża jego dzieło. Uznaje je wręcz za nieudane („oczy fatalnie zrobione”⁴⁴) ze względu na nieprzystawalność namalowanego wizerunku do rzeczywistej kobiety. Sztuka jawi się zatem jako podświadoma, irracjonalna siła, która uzewnętrznia ledwo przeczute, świadomie niezarejestrowane obawy. Sztuka

⁴⁰ Zob. Księżyc, [w:] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 179.

⁴¹ S. Przybyszewski, *Mocny człowiek. Powieść*, Warszawa–Kraków 1912, s. 77.

⁴² Tamże.

⁴³ Zwraca na to uwagę także Katarzyna Badowska (zob. K. B a d o w s k a, „*Godzina cudu*”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011, s. 117). „Pojawienie się Karskiej na powieściowej scenie antycypuje obraz na płótnie – charakteryzuje on kobietę i odsłania jej rzeczywiste intencje jeszcze przed włączeniem jej do akcji jako postaci działającej”.

⁴⁴ S. Przybyszewski, *Mocny człowiek...*, dz. cyt., s. 78.

stanowi dla artysty rodzaj szóstego zmysłu, który percypuje i przetwarza psychiczne niuanse, niepoddane jeszcze racjonalnej analizie. I, podobnie jak sen, z którym zostaje przez Borsuka zestawiona („[...] nie rozumiem, skąd się te oczy do jej twarzy przyplątały. Chyba je wyśniłem”⁴⁵), staje się symbolicznym kodem, który pozwala dotrzeć do ukrytej prawdy. Co istotne, dzieło sztuki zdradza więcej tajemnic olśnionemu pierwszym kontaktem odbiorcy niż pracującemu nad swoim obrazem artyście. Dopiero ten, kto przypatruje się obrazowi z zewnątrz, pozwala odkryć twórcy prawdziwe przesłanie jego dzieła (dzieje się tak w obu analizowanych w niniejszej części powieściach).

Obraz opętania kobietą

Nie we wszystkich młodopolskich tekstach twórcami obrazów są mężczyźni. W *Pałubie* Karola Irzykowskiego⁴⁶ autorką dzieła, które w całym toku akcji powieści oddziaływać będzie na Piotra Strumieńskiego, jest Angelika – pierwotnie jego narzeczona, następnie – samobójczyni. Zostawiony przed śmiercią przez bohaterkę autoportret już w zamierzeniu pełnić miał specyficzną funkcję. Intencją artystki było podtrzymanie poprzez dzieło sztuki pamięci o niej po jej śmierci. Warto w tym kontekście wspomnieć, że zdaniem Baudelaire’a: „pamięć jest ważnym kryterium sztuki”⁴⁷. Dlatego Angelika: „Zostawiając mężowi [...] swój utajony konterfekt, wierzyła, że bodaj na parę lat zapewni sobie pierwsze stanowisko w jego sercu”⁴⁸. Dla Strumieńskiego pozostawiony przez ukochaną obraz nie będzie jednak wyłącznie przedmiotem służącym podtrzymywaniu pamięci. Stanie się źródłem opętania ukochaną kobietą... albo, w kontekście założenia, że Angelikę można traktować jako swego rodzaju uosobienie sztuki – opętania sztuką (synonimem prawdziwej kobiety jest bowiem Ola). Przed obrazem będzie więc Strumieński przeżywał stany apatii⁴⁹, do niego będzie uciekał od swojej nazbyt cielesnej i rzeczywistej żony. Portret Angeliki stanie się również najważniejszym świadkiem toczzonej przez

⁴⁵ Tamże, s. 79.

⁴⁶ W powieści wpisującej się w nurt rozliczeniowy z modernizmem, w którym autor prezentuje wachlarz istotnych dla epoki problemów i motywów, jednym z wiodących wątków jest oddziaływanie portretu Angeliki na Strumieńskiego, a następnie na jego syna. Jest to więc dodatkowy dowód na wagę problemu relacji pomiędzy sztuką a kobiecością w literaturze przełomu XIX i XX wieku.

⁴⁷ Ch. Baudelaire, *O ideale i modelu*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład J. Guze, Gdańsk 2000, s. 110.

⁴⁸ K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 74.

⁴⁹ „Wprawdzie, spełniając życzenie Angeliki, w dzień po jej pogrzebie wszedł do muzeum i tam, odsłoniwszy jej tajemny obraz, spędził przed nim parę godzin w bezmyślnym odrętwieniu.” (K. Irzykowski, dz. cyt., s. 77).

Strumińskiego walki pomiędzy pragnieniem uczestnictwa w realnym życiu a ciągłym zanurzeniem w iluzorycznym, łudzącym świecie sztuki, w którym pozbawiony zdolności artystycznych bohater nie może w pełni uczestniczyć. Walki wyreżyserowanej, zaplanowanej, więc równie sztucznej: „Aby ją przenieść w nastrój przygotowany w domu, rzekł: – Ależ nic, niech patrzy! niech nam zazdrości, żeśmy żywi, ach, nie opieraj się, najdroższa, niechże już raz pryśnie ten czar – kocham cię!”⁵⁰.

Piotr Strumiński nie pozostaje jedyną ofiarą syntezy kobiety i sztuki, sam przyczynia się do przeniesienia maniackalnych myśli na swojego syna Pawełka. Dokonując na nim optycznego eksperymentu, wywołując efekt objawienia tajemniczej kobiety z obrazu, niejako infekuje synka własnym opętaniem. Jest to działanie zamierzone, mające uczynić z Pawełka artystę. Od tamtej pory obraz stanie się dla chłopca przestrzenią objawienia niezidentyfikowanej, ale intrygującej bogini:

Pawełek tęsknił za nieznaną, usiłował na próżno rysować sobie całe wnętrze muzeum wraz z jego panią, tym wyraźniej jednak rysował je w swojej fantazji. Wiedział on dobrze, że owa pani jest właściwie tylko obrazem, ale pomijał to (szachrajstwo), wyobraźnia jego bowiem domagała się istnienia żywej osoby poza portretem.⁵¹

Kontakt ze sztuką zaczyna się więc od oglądania kobiecego, stworzonego przez kobietę wizerunku i do kobiety ostatecznie zaprowadzi w wyniku przeniesienia ewokowanych przez portret wrażeń na stanowiącą uosobienie wszystkiego, co w kobiecie przekłete, irracjonalne i cielesne lokalną wariatkę – Kseńkę Pałubę. W umyśle Pawełka dochodzą więc ostatecznie do głosu obydwie aporetyczne żywioły sztuki – apolliński i dionizyjski, ich działanie wywoływane jest jednak przez przeciwstawne bodźce. To, co apollińskie i łączone z objawieniem, ewokuje obraz. Źródłem dionizyjskości staje się erotyczna inicjacja z traktowaną jako ziemskie upostaciwienie pięknej pani z portretu szaloną Kseńką. Pierwszą fazę opętania sztuką-kobietą znaczą pierwiastek apolliński, w ostatniej zwycięża dionizyjskie upojenie⁵².

Obraz lustrem emocji

W dramacie *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego pojawia się specyficzna sytuacja utożsamienia malarki – Julii Chomińskiej – z ujrzanym przez nią na wystawie *Szaleń* Podkowińskiego. Dzieło sztuki staje się dla bohaterki

⁵⁰ Tamże, s. 302.

⁵¹ Tamże, s. 373.

⁵² Nietzsche zestawia dwoistość obecnych w sztuce żywiołów z dualizmem płci, ich walką i pojednaniem (zob. F. Nietzsche, dz. cyt., s. 23).

lustrem jej własnych emocji, dzięki próbie „opowiedzenia” obrazu wyraża tłumione pragnienia i tęsknoty. W świecie opresyjnych norm społecznych to sztuka – nie tylko stworzona, ale również percypowana – jest przestrzenią wolności. Warto zaznaczyć, że sam obraz i jego temat stają się jedynie bodźcem aktywującym kobiecą, fragmentaryczną opowieść. W Julce, identyfikującej się z uosobieniem kobiecości w namalowanej przez Podkowińskiego postaci, zostaje uruchomiony kobiecy język. Można rzec, że Kisielewski, konstruując wypowiedź bohaterki, stosuje technikę kobiecego pisarstwa. Świadczyłaby o tym silna emocjonalność, ekspozowanie aspektów cielesnych czy motyw lotu. Zdaniem Héléne Cixous:

„Kraść i latać” – to gest kobiety, kraść w języku, ukraść go i poszybować. [...] Szybując w powietrzu, nauczyłyśmy się tych wszystkich sposobów: żyłyśmy w locie, szukając dla pożądania otwartych przestrzeni.⁵³

Zauważyć można wyraźną paralelę pomiędzy esejem współczesnej krytyczki a monologiem młodopolskiej bohaterki:

Jak to wygląda. Wcale nie wygląda! To leci, spada, krzyczy! [...] Potem - ja - nie! Ona - kobieta - nie - kobiecość! [...] objęła go za kark - przylgnęła do jego tułowia - błada - oczy zamknęła - i z tym przedziwnym uśmiechem oddania - ekstazy miłosnej - rozkoszy i bólu - z włosami złotymi zaplątanymi w krucze kiście grzywy konia - leci, leci z nim, ze sobą - ze swoim wszystkim, cała idzie w przepaść, na zatracenie - w uniesienie, miłość, ból!⁵⁴

Obraz staje się więc katalizatorem, który pozwala Julce na przekroczenie granic męskiej kultury. Wydaje się, że bohaterka, chociaż aspiruje do miana uznanej malarki, w istocie ma problem z wyrażeniem się poprzez namalowane przez siebie dzieła⁵⁵ – jej obrazy funkcjonują jedynie w postaci pomysłów, językowych ekfraz niezrealizowanych idei, których ujęcie w ramy rzeczywistego dzieła sztuki w dodatku sugeruje Boreński (jak w przypadku *Białej męczennicy*). Julka nie potrafi więc zamknąć swoich trudnych do zdefiniowania pragnień w sztuce, która charakteryzuje się

⁵³ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1993, nr 4/5/6 (22/23/24), s. 160.

⁵⁴ J.A. Kisielewski, *W sieci*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1969, s. 93–94.

⁵⁵ O malarstwie jako sposobie ucieczki od rzeczywistości, szczególnie od patriarchalnej rodziny wspomina Dorota Samborska-Kukuć (zob. D. Samborska-Kukuć, *Frustracje Julii Chomińskiej. Dylogia („W sieci”, „Ostatnie spotkanie”) Jana Augusta Kisielewskiego lekturą queerową?*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 161). Badaczka zauważa również, że w dramacie to sztuka pisarska odbiera kobiecie autonomię (zob. tamże, s. 166).

trwałością i niezmiennością. Dopiero żywił mowy⁵⁶, snucie opowieści pozwala bohaterce na opisanie targających nią namiętności.

* * *

Włączenie w obszar tekstu ekfraz obrazów, na których pojawiają się kobiece postaci, może prowadzić więc – jak zasygnalizowałam na początku – do przeciwstawnych tendencji. Namalowany portret stanowi często ekwiwalent nieudanej relacji z rzeczywistą kobietą, całkowicie poddany kontroli artysty, mogącego w dowolny sposób kreować kobiece wizerunek, spoglądając na tworzone przez siebie dzieło przez pryzmat własnych emocji (stąd zabiegi idealizacji oraz demonizacji). Pisarze podkreślają jednak rolę nieświadomości w procesie artystycznym, co sprawia, że namalowane postaci przestają wyrażać wyłącznie świadome myśli i zamierzenia ich twórców, stając się nośnikami prawdy na temat intuicyjnie wychwyconej natury swoich pierwowzorów. Owa prawda pozostaje ukryta dla intelektu, jej uświadomienie może nastąpić w wyniku konfrontacji ze spojrzeniem na dzieło postaci „z zewnątrz”, jej symboliczny szyfr ujawnia się również w wyniku dalszego rozwoju fabuły. Kobiecego portretu często staje się więc niejako nośnikiem treści profetycznych – wcześniej ukazuje prawdziwą naturę kobiety lub subtelnie zdradza, co stanie się z bohaterką. Z kolei obraz namalowany przez kobietę, podporządkowany jej intencjom, może zostać wykorzystany jako hipnotyczny artefakt, doprowadzający podziwiających go mężczyzn do obłędu. Obraz wydaje się więc dziełem sztuki bardziej zakorzenionym w rzeczywistości materialnej niż usytuowana w sferze transcendentnego ideału i niemożliwych do spełnienia pragnień rzeźba. Warto zauważyć, że również w tekstach poświęconych sztuce wskazywano na występowanie paraleli pomiędzy barwą a uczuciem (*Psychiczny naturalizm* Przybyszewskiego) czy bliskim mu dźwiękiem (np. *Samogłoski* Rimbauda)⁵⁷. W tym kontekście można rzec, że obraz częściej przyjmuje funkcję ikony, odsyłającej do usytuowanego poza nią

⁵⁶ Zdaniem Dariusza Kosińskiego skonfrontowany z opowieścią Julki Boreńskiej nie jest w stanie pojąć, co bohaterka pragnie wyrazić, dlatego określa niezrozumiały dla niego ciąg asocjacji jako „szaleństwo”: „Nagle bowiem stanął [Boreński – przyp. L.K.] oko w oko z czymś, co całkowicie nie mieści mu się nie tylko w głowie, ale co – jemu, początkującemu literatowi – nie mieści się przede wszystkim w słowach” (D. Kosiński, *Czego nawet nazwać nie można...*, [w:] tegoż, *Sceny z życia dramatu*, Kraków 2004, s. 203).

⁵⁷ O związkach pomiędzy barwą a uczuciem pisał Stanisław Przybyszewski w eseju poświęconym twórczości Edwarda Muncha, np. we fragmencie: „Jego krajobrazy są absolutnymi korelatami nagiego odczucia. Każda wibracja w najwyższej ekstazie bólu obnażonych nerwów przekształca się w odpowiadające jej barwne wrażenie, każde cierpienie staje się czerwoną jak krew

kobiecego desygnatu⁵⁸. Być może dlatego również niektóre kobiece bohaterki wybierają do wyrażenia własnych przeżyć właśnie sztukę malarską bądź łatwo identyfikują się z namalowanymi na obrazach postaciami.

Data akceptacji do druku: sierpień 2021 r.

plamą [...]” (S. Przybyszewski, *Psychiczny naturalizm (O twórczości Edvarda Muncha)*, [w:] tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*, wyb., wstęp i tłum. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 98). Z kolei związki pomiędzy barwą a dźwiękiem analizuje Jean Arthur Rimbaud w *Samogłoskach* („A czerń, E biel, I czerwień, U zieleń, O błękitny [...]”); J.A. Rimbaud, *Samogłoski*, tłum. A. Ważyk, [w:] *Symboliści francuscy*, wyb. i wstęp. M. Jastrun, Wrocław 1965, s. 161).

⁵⁸ Szeroko zagadnienie reprezentacji analizuje Michał Paweł Markowski (zob. M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 20).

Lidia Kamińska

PhD student, Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

ORCID.ORG/0000-0002-5426-586X

“I am going to paint your picture, nobody but you, always you”: Portrait paintings of women in the literature of the Young Poland period

Summary

Ekphrases are fairly common in the literature of the Young Poland movement, with descriptions of paintings of women making up a notable portion of such visual representations. This article examines the functioning of the motif of a woman's portrait in the work of writers of the late 19th and early 20th century, including Stanisław Przybyszewski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan August Kisielewski, Karol Irzykowski, Wacław Berent and Stanisław Grudziński. The analyses, guided by feminist literary theory, focus on the implied artist's control over the painted figure (man over woman, but also the woman artist over the male recipient), the ways in which the work of art can become a vehicle of subconscious truths, the correspondences between emotions and colours.

Key words

Polish literature of the late 19th and early 20th century – the Young Poland period – literature and art – ekphrasis – portrait paintings of women – Stanisław Przybyszewski (1868–1927) – Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940) – Jan August Kisielewski (1876–1918) – Karol Irzykowski (1873–1944) – Wacław Berent (1873–1940) – Stanisław Grudziński (1852–1884)

Słowa kluczowe

Młoda Polska, kobieta, obraz, sztuka, artysta, malarstwo, ekfrazja

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Berent Wacław, *Próchno*, wstęp i oprac. J. Paszek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.
- Grudziński Stanisław, *Żona artysty*, t. II, G. Gebethner i Spółka, Kraków 1891.
- Irzykowski Karol, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981.
- Kisielewski Jan August, *W sieci*, oprac. R. Taborski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969.
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz, *Anioł śmierci*, Universitas, Kraków 2004.
- Przybyszewski Stanisław, *Homo sapiens. Na rozstaju*, Lektor, Warszawa 1923.
- Przybyszewski Stanisław, *Mocny człowiek. Powieść*, Gebethner i Wolff, Warszawa–Kraków, 1912.
- Przybyszewski Stanisław, *Psychiczny naturalizm (O twórczości Edvarda Muncha)*, [w:] tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i tłum. G. Matuszek, Oficyna Literacka, Kraków 1995.
- Rimbaud Jean Arthur, *Samogłoski*, tłum. A. Ważyk, [w:] *Symboliści francuscy*, wyb. i wstęp. M. Jastrun, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965.

Literatura przedmiotu

- Badowska Katarzyna, „Godzina cudu”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.
- Bajda Justyna, *Poeci – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.
- Baudelaire Charles, *O ideale i modelu*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.
- Bourdieu Pierre, *Męska dominacja*, tłum. L. Kopciwicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.
- Cixous Hélène, *Śmiech Meduzy*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 4/5/6 (22/23/24), 1993, s. 147–166.
- Delumeau Jean, *Strach w kulturze Zachodu. XIV-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Pax, Warszawa 1986.
- Dziadek Adam, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.
- Gutowski Wojciech, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

- Jung Carl Gustav, *O naturze kobiety*, wyb. i przeł. M. Starski, Brama, Poznań 1992.
- Kaluta Izabella, „Ona – sztuka”. *Funkcje postaci kobiecych w „Próchnie” Wacława Berenta*, „Pamiętnik Literacki” LXXXV, z. 2, 1994, s. 36–61.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kosiński Dariusz, *Czego nawet nazwać nie można...*, [w:] tegoż, *Sceny z życia dramatu*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Kunz Dominique, *Poczucie obrazu*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wystouch, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Markowski Michał Paweł, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki”, XC, z. 2, 1999, s. 229–236.
- Markowski Michał Paweł, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999.
- Nietzsche Fryderyk, *Narodziny tragedji*, przeł. L. Staff, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1924.
- Paglia Camille, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Wydawnictwo Brama, Poznań 2006.
- Paszek Jerzy, *Aluzje plastyczne w „Próchnie” Berenta*, „Ruch Literacki”, z. 2 (113), 1979, s. 89–101.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków 1994.
- Praz Mario, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Praz Mario, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp: M. Brahmer, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Rusek Iwona E., *Pragnienie, symbol, mit. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta*, Uniwersytet Warszawski – Wydział Filozofii i Socjologii, Warszawa 2013.
- Samborska-Kukuć Dorota, *Frustracje Julii Chomińskiej. Dylogia („W sieci”, „Ostatnie spotkanie”) Jana Augusta Kisielewskiego lekturą queerową?*, „Teksty Drugie”, nr 4, 2011, s. 161-170.
- Wystouch Seweryna, *Literatura a sztuki wizualne. W perspektywie semiotyki [w:] Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Zalewska Agata, *Kobieta w prozie Wacława Berenta*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2002.