

Wojciech Bałus

Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Do granic tożsamości. O portretach zdwojonych Stanisława Wyspiańskiego

Jeden z najbardziej niezwykłych aspektów sztuki Wyspiańskiego reprezentuje grupa portretów zdwojonych. Różny czas powstania nie pozwala dostrzec w nich świadomie tworzonej serii. Ich wspólnoty nie wyczerpuje też opisana ostatnio przez Magdalenę Popiel „multiplikacja”¹. Środki użyte do konstrukcji dzieła same w sobie nie niosą żadnego oczywistego przesłania, a wręcz przeciwnie mogą służyć do wyrażania odmiennych treści. Zwłaszcza gdy raz były stosowane przez dochodzącego do samodzielności studenta, drugi zaś przez w pełni dojrzałego artystę.

Najlepiej znanym dziełem z przedstawioną dwukrotnie tą samą postacią jest *Macierzyństwo* z roku 1905 [il. 1]. Na płaskim tle biało kwitnących geraniów ukazana została żona artysty, karmiąca piersią trzymane w ramionach niemowlę. Scenie przypatrują się dwie, identycznie ubrane i uczesane dziewczynki. Jedna, widoczna z prawego profilu, wychyla głowę w przód, ku ssanej przez dziecko piersi kobiety. Wpółotwarte usta zdradzają wielkie zaangażowanie emocjonalne w oglądaną scenę. Druga dziewczynka stoi przodem pomiędzy opisanymi powyżej postaciami. Głowę ma lekko pochyloną, oczy opuszczone w dół i obserwuje rozgrywającą się scenę karmienia oraz reakcję pierwszej z dziewcząt na ów fakt.

W liście do Stanisława Lacka z 15 kwietnia 1905 roku Wyspiański napisał, że na obrazie tym dwukrotnie sportretował swoją córkę: „Rysowałem dzisiaj *Helenkę* i na jednym obrazku namalowałem ją dwukrotnie. Dziwne życie ma taki obrazek. Jest w nim coś dopowiedzianego”². Natomiast w *Raptularzu* pod datą 19 lipca 1905 roku zanotował: „przychodzi Jasiński i zakupuje obraz »Żona z Helenami«”³. Pastel przedstawia zatem nie tylko scenę macierzyństwa, zawartą w akcie karmienia piersią. Ukazana bokiem Helena zachłannie patrzy na rozgrywające się wydarzenie. Wychyla głowę, jakby nie chciała niczego uronić. Całkowitą koncentrację dziewczynki na misterium

¹ M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 226–227.

² *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 4, s. 334.

³ S. Wyspiański, *Raptularz z 1905 roku*, [w:] ibidem, s. 407.

karmienia podkreśla ciąg, łączący dolną część jej twarzy z głową niemowlęcia, jego prawą ręką w czerwonym kaftaniku oraz lewą dłonią i przedramieniem matki.

Helena widoczna *en face* zachowuje się inaczej. Jak się wydaje, obserwuje ona z dystansu własne zaangażowanie w scenę karmienia. Takie rozdwojenie jaźni opisywane było przez psychologów, myślicieli i artystów *fin de siècle'u*. Carl du Prel w *Filozofii mistyki* wyróżniał w człowieku „ja istniejące” i „ja wiedzące”, bohater opowiadania Jerzego Żuławskiego *Z domu ojców* pytał: „I dlaczego człowiek musi być jednocześnie aktorem i widzem, równocześnie natchnionym poetą i zimnym krytykiem?”⁴, Józef Mehoffer zaś tak relacjonował w *Dzienniku* własne doświadczenia:

Trochę byłem podniecony i w tej chwili zamiast iść dalej, po tej drodze (może by naprawdę do czegoś mnie doprowadziła) – zacząłem obserwować samego siebie – samą istotę moją. Stan był trochę tylko odmienny – trochę niezwykajny – a już zwrócił uwagę tego drugiego ja, który zaczął obserwować⁵.

Człowiek, zdaniem Mehoffera, może się rozdzielić wewnętrznie, odnaleźć w sobie „obce spojrzenie”, które prowadzi go do „samowiedzy”⁶. Obserwująca karmienie Helenka zdaje się wiedzona rodzącym się instynktem macierzyńskim. Instynktem, czyli „ja istniejącym” du Prela, gdyż jej reakcja jest spontaniczna, wręcz gwałtowna i niekontrolowana. Jednocześnie dziewczynka jest zdolna do wzniesienia się na wyższy poziom, do obserwacji swego stanu duchowego. Samowiedza („ja wiedzące”) dotyczy uświadomienia sobie własnej kielkującej kobiecości, co podkreślone zostało przez umieszczenie głów stojącej Heleny i matki bardzo blisko siebie, na jednej właściwie wysokości. W ten sposób obraz łączy w sobie macierzyństwo spełnione z potencjalnym, a wszechobecne motywy kwiatowe uwypuklają naturalność zarówno procesu dziewczęcego dojrzewania, jak i przynoszenia na świat potomstwa – „niekończących się narodzin”⁷ – oraz troski o zapewnienie dzieciom dalszego życia.

Po raz pierwszy zdwojony portret wykonał Wyspiański w Paryżu w 1891 lub 1892 roku, w okresie, gdy mieszkał wspólnie z Józefem Mehofferem [il. 2]. Na jednej kartce narysował po lewej stronie przyjaciela widzianego *en face*, z opuszczoną książką w prawej dłoni i lewą dłonią dotykającą czoła, po prawej natomiast jego zaczytaną postać, widzianą w trzech czwartych od tyłu. Rysunek ów jest typowym ćwiczeniem, jakich obaj artyści w tym czasie wiele wykonywali. W liście do Lucjana Rydla z marca 1983 roku notował: „Mehoffer siedzi naprzeciw i gwizdże, dopiero co skończył mię rysować, jak piszę. [...] My tu ciągle rysujemy, malujemy się nawzajem co chwila”⁸. Umieszczenie przez Wyspiańskiego na jednym arkuszu dwóch wizerunków tego samego modelu nie było żadną wielką nowością w sztuce. Artyści od czasów renesansu

⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowótrowe*, [w:] eadem, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 97.

⁵ J. Mehoffer, *Dziennik*, oprac. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 103.

⁶ *Ibidem*, s. 102.

⁷ A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 169.

⁸ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1: *Listy i notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydłowa, Kraków 1979, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2, s. 228.

radzili sobie w ten sposób z problemem wielowidokowości. Rysowali więc na tej samej kartce [il. 3] kilka ujęć jednej pełnoplastycznej rzeźby, by oddać jej piękno, dostrzegalne w równym stopniu z każdej strony, a także wchodzili w dyskusję z mistrzami dłuta (*paragone*), dowodząc, że i w obrazie – przez system odbić – pokazać można więcej niż jeden widok tej samej postaci. Zdarzały się również prace dokumentacyjne, jak rysunek Dürera z 1512 roku, ukazujący syjamskich braci widzianych od przodu i od tyłu [il. 4]⁹. Wyspiański starał się przeciwwić w swym szkicu ujęcie ludzkiej figury, tyleż atrakcyjnej, co trudnej do uchwycenia z różnych punktów patrzenia.

Po raz drugi portret zdwojony malarz wykonał w roku 1898. Jest to pastelowy wizerunek Henryka Opieńskiego [il. 5]. Pierwszy plan dzieła zajmuje potężna sylwetka lekko pochylonego mężczyzny, odwracającego w stronę widza głowę o bujnej, czarnej czuprynie i spoglądającego szeroko otwartymi oczami w bok. Postać siedzi na tonetowskim krześle, i to w sposób bardzo pewny, co sugerują zmarszczone rękawy marynarki, zdradzające władcze wspieranie się rękami o siedzisko. Podkreślony został w ten sposób wyraźny związek modelu z realną rzeczywistością, jakies „trzymanie się przez niego ziemi”. W tle obrazu, na lewo od głowy Opieńskiego, rysuje się delikatny, sylwetowy profil o przymkniętych oczach. Należy on do tej samej postaci, ale jakże inaczej ukazanej: zwalistość i fizyczna siła znikły zupełnie, a ich miejsce zajęły subtelność i łagodność. W górze, ponad obydwoma wizerunkami unosi się ręka, zakończona dłonią z pierścieniem na palcu i dotykająca pięciolinii z nutami. Rękaw jej ubrania miękko opada na czoło postaci profilowej, ciemne włosy figury pierwszoplanowej natomiast w zdecydowany sposób się od niego odcinają.

Oba zarysy głowy Opieńskiego właściwie zamykają się w jednym owalu. Nie istnieje jednak pomiędzy nimi żadna wspólnota czy korespondencja, tak widoczna w rytmicznie ułożonych, zlewających się z sobą, złączonych głowami, postaciach żony i Stasia na portrecie z roku 1904. Podobnie jak w *Zakochanych* Gustave'a Courbeta [il. 6] nie tylko wzrok obu Opieńskich się nie spotyka, ale także głowy oddalają się od siebie w przeciwnych kierunkach: postać pierwszoplanowa kieruje się w stronę widza, profil drugoplanowej zaś trwa w płaszczyźnie obrazu. Zamknięte oczy już od starożytności mogły oznaczać zwrot w stronę świata idealnego. Wyłączenie zmysłów otwierało na doświadczenia mistyczne, a także na natchnienie artystyczne¹⁰. Ten drugi stan został zasugerowany w naszym obrazie przez umieszczenie w nim dłoni Inspiracji czy też Muzy dotykającej nut¹¹. Motyw zamkniętych oczu powrócił z dużą siłą w symbolizmie końca XIX wieku¹². Wielokrotnie posługiwał się nim Odilon Redon [il. 7], przywołał go też Stanisław Przybyszewski w manifestie *O „nową” sztukę*:

Wszelka doskonałość dokonywała się w tym, że człowiek zamykał oczy na „realną” rzeczywistość, zagłębiał się w siebie, badał i śledził zjawiska własnej swej duszy, a światło promieniące z tego ogniska wszechbytu rozjaśniało mu

⁹ L.O. Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielseitigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Uppsala 1974, s. 39–58.

¹⁰ R. Przybylski, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 366–372.

¹¹ Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 100.

¹² K. Ruchel, *Oczy zamknięte jako znak postawy idealistycznej. Studium motywu w sztuce francuskiej końca XIX wieku*, Kraków 2003 (maszynopis pracy magisterskiej w Instytucie Historii Sztuki UJ).

wszelkie tajniki i zagadki. Tak doszli do nadludzkiej potęgi indyjski mahatma, biblijny prorok, egipski mag, średniowieczny „czarownik” i nasz Słowacki¹³.

Henryk Opieński należał oprócz Stanisława Estreichera, Józefa Mehoffera i młodszego o rok Lucjana Rydla do grupy najbliższych szkolnych przyjaciół Wyspiańskiego. Uzdolniony muzycznie, nie wybrał jednak studiów artystycznych, lecz w 1888 roku zapisał się, zgodnie z wolą rodziców, na politechnikę w Pradze. Po ukończeniu chemii podjął w 1894 roku pracę inspektora w gorzelnii w Żółtkwi i w tym samym czasie zaręczył się z Anną Krzymuską¹⁴. Wyspiański uznał to za zdradę ideałów młodości. Nawiązując do przyrzeczenia złożonego na bankiecie maturalnym 5 lipca 1887 roku, że spotkają się za dziesięć lat, 8 kwietnia 1894 roku napisał do przyjaciela list z Paryża, datowany „Constantinople, 8 kwietnia 1897”. Kontrastował w nim przyziemne, mieszczkańskie zalety życia małżeńskiego Opieńskiego z wymagowanymi większymi lub mniejszymi sukcesami innych kolegów: rzekomymi podróżami i tomami reportaży Stanisława Estreichera, granymi w teatrze sztukami Rydla i mrówczą pracą Mehoffera, ciągle ślęczącego nad, w rzeczywistości dawno skończonym, młodzieńczym dziełem akademickim *Leon I przed Atyllą, wodzem Hunów*. Pisał:

wiesz, że jak sobie pomyślę, kochany Inspektorze, zem niegdyś marzył o operach dla Ciebie i myślał, żeś ty do tego właśnie jedyny – dziwnie mi jest – jakże nie pojmowałem... ale mi to wybaczysz, wybaczysz mi i hojnie będziesz wynagrodzony serdecznością miłutkiej Pani, której względem poleć mię, kochany¹⁵.

List zrobił swoje. Jak komentowała sprawę siostra narzeczonej Opieńskiego, Julia z Krzymuskich Kisielewska, „frazes taki utkwiał harpunem w wyobraźni obojga narzeczonych, którzy sami nie obawiali się niczego bardziej niż zatonięcia w małomiasteczkowej pospolitości”¹⁶. Ślub został odłożony do roku 1900, Henryk zaś rozpoczął intensywne studia muzyczne, najpierw w Paryżu (m.in. pod kierunkiem Ignacego Jana Paderewskiego), a w latach 1897–1899 w Berlinie¹⁷.

Gdy Wyspiański tworzył podwójny portret Opieńskiego, model był już całkowicie „nawrócony” na właściwą drogę. Niemniej jednak zdwojenia jego postaci nie da się chyba inaczej wytłumaczyć, jak tylko tym, że w muzyku zakłète były dwie natury, jedna twórcza, „idealna”, poślubiona Muzie (w ten sposób interpretuje pierścionek na dłoni Inspiracji Zdzisław Kępiński¹⁸) i druga „realna” lub też, że wizerunek stanowił miał przyjacielską przestrożę przed kolejnymi próbami powrotu na grunt „filisterski”.

¹³ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, [w:] idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 2006, s. 157–158.

¹⁴ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, oprac. M. Rydłowa, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, Kraków 1994, t. 1, cz. 2, s. 183–184.

¹⁵ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera...*, op. cit., cz. 1, s. 177.

¹⁶ J. z Krzymuskich Kisielewska, *Z młodzieńczych lat Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, t. 1, s. 324.

¹⁷ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera...*, op. cit., s. 184.

¹⁸ Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, op. cit., s. 100.

Ostatni z portretów zdwojonych jest najbardziej zagadkowy. Obecnie niestety zaginiony, powstał nieco ponad miesiąc po *Macierzyństwie* „z Helenami” i przedstawiał Elizę (Lizę), córkę wielkiej miłośniczki sztuki Wyspiańskiego, profesorowej Elizy Pareńskiej [il. 8]. Dziewczynę artysta portretował dwukrotnie. Najpierw 25 maja 1905 roku wykonał jej wizerunek z geraniami (odnośny zapis w *Raptularzu* głosi: „Rysuję »Lizkę« – po poł. rysuję »geranie« obok Lizki”¹⁹), a w dwóch dniach następnych (co potwierdzał tekst na odwrociu²⁰) – interesujący nas portret zdwojony (*Raptularz*: „26 maja. Rano rysuję »Lizkę z różami«. [...] 27 maja. Rano rysuję »róże« koło Lizki. Około południa przychodzi Pareńska z Lizką”²¹). Na pierwszym planie obrazu znajdują się bujne krzewy róż o kwiatach w trzech kolorach. Dolna krawędź dzieła jest szczelnie pokryta liśćmi, spomiędzy których – nieco powyżej – wyrastają kwiaty, widoczne bardzo blisko i właściwie wkraczające przez to w przestrzeń realną. Po prawej stronie, na cienkich łodyżkach uginają się dwa kwiaty różowe, zwrócone w prawo, po lewej zaś dwa kremowe widoczne są na wprost. Powyżej róż kremowych krzaki pną się do góry wzdłuż lewej krawędzi obrazu i kończą podwójnie: wielkim, rozłożonym, przekwitającym czerwonym kwiatem z przodu oraz widocznym bardziej w głębi nowym pędem – delikatnym, jasnozielonym, rozdwojonym i zawijającym się na boki.

Eliza sportretowana jest za krzewami. Postać bliższa widza niknie za wertykalnymi łodygami. Dostrzegamy jedynie prawy profil jej lekko schylonej głowy, opuszczone oczy i bujne włosy, spięte jasną kokardą nad uchem. Długie wstążki kokardy opadają pionowo w dół, ramując wznoszący się krzak róży, a u dołu niknąc dokładnie za jednym z kwiatów w kolorze kremowym. Postać dalsza jest ukazana niczym obraz lub odbicie lustrzane, na jednolitym, ciemnym tle, w kadrze utworzonym w pionie przez pierwszą twarz i jej wstążkę, w poziomie zaś przez róże. Ujęta z profilu głowa Elizy tym razem nie jest pochylona, oczy patrzą przed siebie, usta są lekko rozchyłone, włosy zdają się w większym nieładzie, zwłaszcza nad czołem, kokarda opadła niżej. Długa wstążka, podobnie jak w pierwszym wypadku, jest skierowana pionowo w dół, niknąc poza kwiatami barwy różowej.

Różnice w wyrazie twarzy, przebiegu włosów i ułożeniu kokardy nie pozwalają przyjąć, że dalszy z wizerunków dziewczyny jest zwierciadlanym odbiciem pierwszego. Konstatację tę potwierdza uwaga Tadeusza Żeleńskiego Boya, iż

w czasie pozowania do portretu (po lewej) zainteresowała Wyspiańskiego zmiana rysów, jaka nastąpiła u dziewczynki pod wpływem zmęczenia. Zamiast jej dać wypocząć, zrobił jej portret w tym stanie drugi raz, na tym samym kartonie. Rysy na drugim portrecie (po prawej) są jakby nieco zgrubiałe, wstążka osunęła się, włosy rozplotły²².

Czym jednak owocuje owo zdwojenie w kontekście całego obrazu?

¹⁹ S. Wyspiański, *Raptularz...*, op. cit., s. 398.

²⁰ S. Świerz, *Dzieła malarские, graficzne i rzeźbiarskie Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] S. Wyspiański. *Dzieła malarские*, Bydgoszcz 1925, kat. 518.

²¹ S. Wyspiański, *Raptularz...*, op. cit., s. 398.

²² T. Żeleński Boy, *Macierzyństwo i jego falsyfikat*, [w:] *Tadeusz Żeleński Boy o Wyspiańskim*, oprac. S.W. Balicki, Kraków 1973, s. 81.

Dwa konterfekty Elizy zostały ściśle powiązane z krzakami róży. Kokardy nie tylko nikną za kwiatami, ale i przybierają ich barwę – jedna jasnokremową, druga zaś częściowo różową. Bliższa postać jest zarówno ukryta za wertykalnym krzewem, jak i właściwie przez niego zbudowana, bo powtarza on niewidoczny kształt jej tułowia. Młody pęd róży wygląda tak, jakby wyrastał z węzła kremowej kokardy. Lizka Pareńska raz staje się kremową, raz różową różą. Koło jej głowy przekwita bujny, nasycyony czerwoną barwą kwiat, sąsiadujący z młodymi, niedojrzałymi pędami. Cały obraz cechuje więc jakiś dualizm: dwa oblicza dziewczyny, jedno wypoczęte i drugie zmęczone, zostały powiązane z dwoma kolorami kwiatów w dolnej partii dzieła oraz dojrzewaniem i przekwitaniem czerwonej róży u góry.

Jeśli portret Opieńskiego pokazywał dwie przeciwstawne sobie role, jakie w dorosłym życiu potrafił podjąć model, *Macierzyństwo* zaś zdolność ludzkiego „ja” do obserwacji samego siebie i do autorefleksji, to wizerunek Elizy Pareńskiej idzie jakby krok dalej. Wszystkie trzy dzieła podejmują problem sobowtóra – wielki temat europejskiej kultury, poczynszy od romantyzmu, na wiele sposobów obecny też w kulturze Młodej Polski²³. Jak pisał Zygmunt Freud,

wyobrażenie sobowtóra nie musi zniknąć w chwili wygaśnięcia [...] papierwotnego narcyzmu, ponieważ z późniejszych faz rozwojowych „ja” może ono zyskać nową treść. W „ja” kształtuje się z wolna osobliwa instancja, która może się przeciwstawić pozostałemu „ja”, która służy samoobserwacji i samokrytyce, która świadczy pracę cenzury psychicznej i jest znana naszej świadomości jako „sumienie”. W patologicznym przypadku manii obserwacji instancja ta zostaje izolowana, zostaje odszczepiona od „ja”, staje się dostępna obserwacji lekarza. Fakt, że istnieje taka instancja, która może traktować pozostałe „ja” jako obiekt, a zatem fakt, że człowiek jest zdolny do samoobserwacji, umożliwia wypełnienie dawnego wyobrażenia sobowtóra nową treścią, sprawia, że możemy przypisać mu pewne cechy, przede wszystkim zaś to wszystko, co samokrytyce jawi się jako należące do dawnego i przezwyciężonego już narcyzmu praczasów²⁴.

Portret Opieńskiego broni się przed dosłownością sobowtóra zróżnicowaniem sposobu ukazania obu twarzy muzyka. Plastyczna postać na pierwszym planie jest „cielesna”, profilowa sylweta twarzy w głębi natomiast „idealna”, co każdej z nich nadaje inny status bytowy. Helena została zobrazowana w dwu różnych pozach i w dwóch formach aktywności, co także zabezpiecza ją przed niepokojącym aspektem zdwojenia. Natomiast Elizę Pareńską Wyspiański przedstawił w obu „wcieleniach” prawie identycznie. Powtórzone zostało ujęcie z prawego profilu, ogólny układ włosów i kokard. Dostrzegając drobne różnice w pozycji głowy i oczu oraz w przebiegu włosów i kokard, widz ze zdziwieniem stwierdza, że sylweta w głębi nie jest zwierciadlanym odbiciem pierwszej dziewczyny. Niezależnie od opisanych przez Boya przyczyn owego faktu ogląd obrazu prowadzi u widza do ukonstytuowania się wrażenia niesamowitości.

²³ W. Krauss, *Das Doppelgängermotiv in der Romantik*, Berlin 1930; M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy...*, op. cit., s. 79–116.

²⁴ Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] idem, *Dzieła psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997 (Z. Freud, *Dzieła*, t. 3), s. 247–248.

Sobowtór jest niesamowity, gdyż jest zdublowaniem czegoś, co powinno istnieć wyłącznie pojedynczo. Odbicie w lustrze nie jest niesamowite. Natomiast niepokoić, a nawet przerażać zaczyna konstatacja, że coś, co na odbicie wyglądało, istnieje samodzielnie. Freud dodawał do tego jeszcze jedną uwagę, „iż z oddziaływaniem niesamowitym mamy do czynienia szczególnie często [...], gdy dochodzi do rozmycia granicy pomiędzy fantazją a rzeczywistością, gdy całkiem realnie przystępuje do nas coś, co dotąd uważaliśmy za fantastyczne”²⁵. Wyspiański włożył wiele wysiłku, by obu postaciom Elizy nadać ten sam stopień realizmu. Znamiona *reality effect* osiąga się, zdaniem Rolanda Barthesa, wyposażając dzieło w liczne szczegóły, o jasnej naturalnej czy kulturowej konotacji²⁶. W portrecie młodej Pareńskiej szczegółami takimi są: wyraz twarzy, włosy, różnie zawiązane kokardy, a przede wszystkim liście i kwiaty róż wchodzące w przestrzeń widza.

Lizka istnieje więc rzeczywiście w dwóch postaciach. Co wyraża zmiana jej rysów, uczesania i spojrzenia? Najpierw różnicę nastrojów panny Pareńskiej należy rozumieć analogicznie do odmiennych kolorów kwiatu. Ta sama osoba zmienia się na twarzy w zależności od stanu psychicznego, tak jak kwiaty, które choć o różnych barwach (kremowej, różowej), przynależą jednak do tego samego gatunku. Następnie można powiedzieć, że Eliza, pozostając w ścisłym powiązaniu z różami, niczym młody pąk dorasta do kobiecości, a jednocześnie w chwili zmęczenia upodabnia się do przekwitłego kwiatu, gdyż w Młodej Polsce poszczególne fazy rozwoju kwiatu często zestawiano ze stadiami ludzkiego życia²⁷. Jest zatem dziewczyną, która nieuchronnie zmierza swym życiem ku śmierci, gdyż zgodnie z antycznym aforyzmem *nascentes morimur, finisque ab origine pendet*²⁸. Wreszcie w portrecie w głębi widoczna jest znacznie głębsza nuta erotycznej zmysłowości (duże, lekko rozchylone wargi, włosy w nieładzie, osunięta kokarda) niż w wizerunku bliżej odbiorcy. U schyłku XIX wieku często identyfikowano ciało z kwiatem. Stanisław Przybyszewski w *Androgyne* pisał o „mistycznej róży mego ciała”²⁹. Biała róża, jako *rosa mystica*, wyobrażała miłość czystą i żar religijny, czerwona zaś miłość zmysłową, cielesną³⁰. Może więc i w nieletniej Elizie Pareńskiej drzemią *in nuce* dwie odmiany kobiecości, jedna czysta, duchowa, mistyczna i druga cielesna, zmysłowa?

Obraz Wyspiańskiego wykracza jednak poza czysty realizm dwóch różnych stanów psychofizycznych, dualizm kobiecości i przypowieść o narodzinach dla śmierci. Poprzez „efekt realności” portret zanurza się w niepokojący świat „niesamowitego”. Czy wypoczęta Eliza Pareńska, namalowana obok zmęczonej, to ta sama osoba czy dwie różne? Czy postać uduchowiona i zmysłowa mieści się w spójnej tożsamości jednej dziewczyny? Czy człowiek pełen życia i człowiek napiętnowany stygmatem śmierci jest ciągle tą samą jaźnią? Obrazowi Wyspiańskiego daleko jeszcze do magicznego

²⁵ Ibidem, s. 255.

²⁶ R. Barthes, *The Reality Effect*, [w:] idem, *The Rustle of Language*, przeł. R. Howard, Berkeley–Los Angeles 1989, s. 141–148.

²⁷ I. Sikora, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987, s. 39–40.

²⁸ Cyt. za: J. Białostocki, „Vanitas”. *Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w sztuce*, [w:] idem, *Płec śmierci*, Gdańsk 1999, s. 57.

²⁹ M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 260.

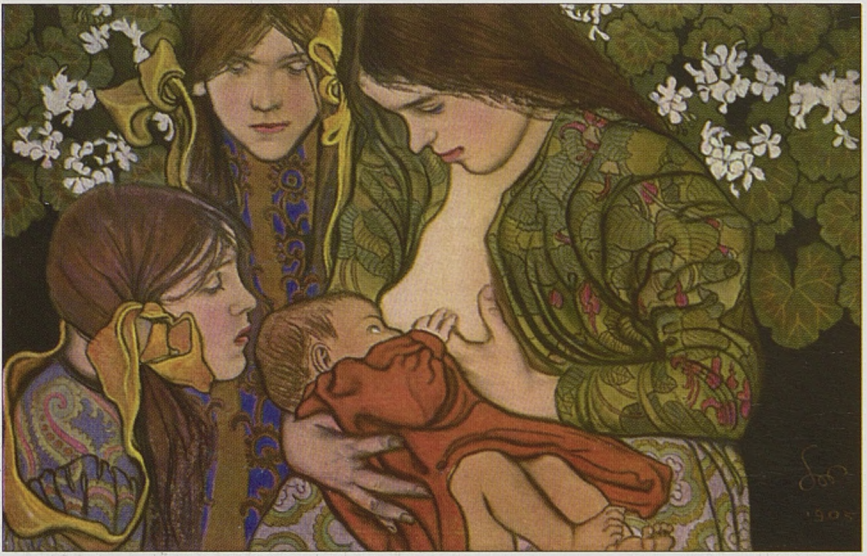
³⁰ I. Sikora, *Symbolika kwiatów...*, op. cit., s. 43–49.

teatru Pabla z *Wilka stepowego*, w którym Harry Haller obserwował zmultiplikowane i wciąż zmieniające się odbicia swej twarzy, czy do zwielokrotnionych wizerunków fotograficznych Marcela Duchampa i Stanisława Ignacego Witkiewicza³¹. Niemniej jednak już w okresie Młodej Polski dostrzegano, że w jednym człowieku mieszkać może niejedna osoba lub że jednolite „ja” nie istnieje³². Sam Wyspiański postugiwał się w *Akropolis* i w *Śmierci Ofelii* motywem odbić świadomie podwajających daną postać³³. O ile jednak w utworach scenicznych zabieg ów służył samopoznaniu bohaterów, o tyle portret Elizy Pareńskiej postawił przed artystą pytanie o zgodność człowieka z samym sobą. Obraz zdaje się dowodzić, że pełne poznanie ludzkiego wnętrza jest jednak niemożliwe, a eksplorując je, prędzej czy później natkniemy się na „niesamowitość”, czyli niejednolitość osobowości.

³¹ H. Hesse, *Wilki stepowe*, przeł. G. Mycielska, Wrocław 1992, s. 231–232; S. Okołowicz, *Stanisław Ignacego Witkiewicza „portret wielokrotny”, „fotografia wielokrotna” czy „fotografia pięciokrotna”, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, z. 31, s. 173–186. M. Michałowska (Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci, Kraków 2007, s. 69–70) słusznie podkreśliła jarmarczny charakter samego triku fotografowania przy użyciu systemu luster, niemniej jednak ów popularny zabieg uzyskał w wypadku Witkacego i Duchampa głębszy filozoficzny sens.*

³² M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy...*, op. cit., s. 90–92.

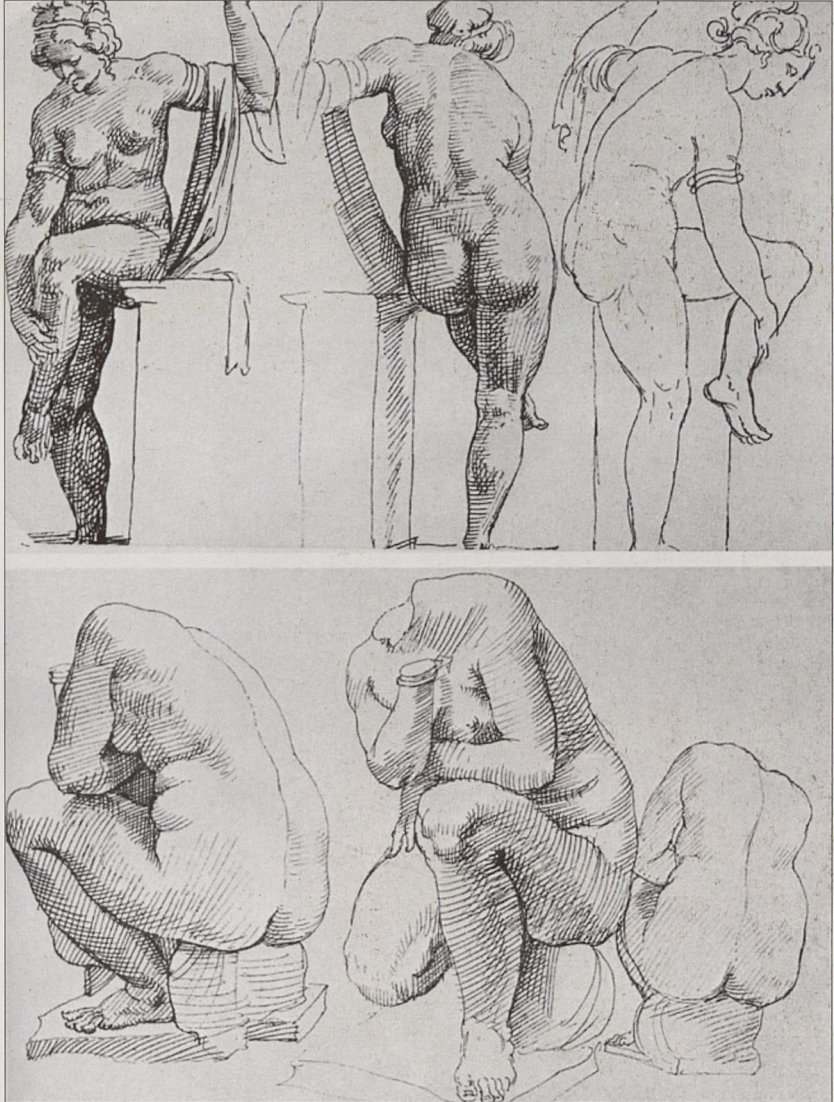
³³ E. Miodońska-Brookes, *Wawel-„Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980, s. 138–139.



Il. 3. Stanisław Wyspiański, *Macierzyństwo*, 1905. Muzeum Narodowe w Krakowie

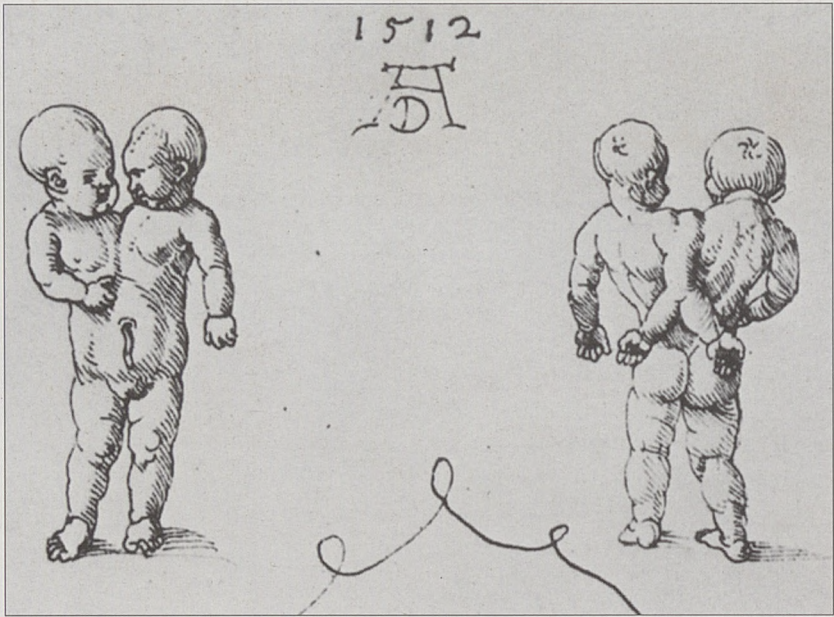


Il. 4. Stanisław Wyspiański,
Portret zdwojony Józefa Mehoffera,
1891-1892 (?).
Muzeum Narodowe w Krakowie



Śl. Jeg.

Il. 5. Marten van Heemskerck, przerys nieznaney rzeźby i kuczająca Wenus z Palazzo Madama w Rzymie, rysunki ze szkicownika, 1 poł. XVI w., Berlin, Kupferstichkabinett (według Larssona)



Il. 6. Albrecht Dürer, *Bracia syjamscy z Ertingen*, 1512, Oxford, Ashmolean Museum (według Larssona)



Bibl. Jag.

Il. 7. Stanisław Wyspiański, *Portret Henryka Opieńskiego*, 1898.
Ze zbiorów archiwum fotograficznego Muzeum Narodowego w Szczecinie



Il. 8. Gustave Courbet, *Zakochani*, 1844, Lyon,
Musée des Beaux-Arts (według Gustave Courbet,
katalog wystawy w Musée d'Orsay, Paris 2008, tabl. III)



Il. 9. Odilon Redon, *Zamknięte oczy*, 1890, Paris, Musée d'Orsay
(według Jean Selz, *Odilon Redon*, Bergamo 1978, s. 17)



Il. 10. Stanisław Wyspiański, *Portret zdwójony Elizy Pareńskiej*,
1905, zaginiony (według Stanisław Wyspiański,
Dziela malarские, Bydgoszcz 1925)