

Małgorzata Sokalska
Uniwersytet Jagielloński

Jej portret

*Naprawdę jaka jesteś
Nie wie nikt
Bo tego nie wiesz
Nawet sama ty
(...)
To prawda niepotrzebna
Wcale mi
(...)
Rysunek ust
Barwę słów
Niedokończony
Jasny portret twój*

*Uniosę go
Ocalę wszędzie
Czy będziesz przy mnie
Czy nie będziesz
Talizman mój (...)*¹

Zaśpiewana po raz pierwszy przez Bogusława Meca na festiwalu w Opolu w 1972 roku piosenka Jonasza Kofty należy do nielicznych utworów rozrywkowych, w których nietuzinkowa oprawa muzyczna (kompozycja Włodzimierza Nahornego) koresponduje z niebanalnym tekstem. Wedle anegdoty nieuchwytną kobietą, której *jasny portret* towarzyszy podmiotowi lirycznemu, miała być żona poety, która, obruszona nieco jego poszukiwaniami fikcyjnego źródła natchnienia, zwróciła uwagę na pozorną tylko bliskość i wzajemną znajomość pomiędzy ludźmi pozostającymi

¹ J. Kofta, *Jej portret*, w: *idem, Jej portret. Najpiękniejsze wiersze i piosenki*, Warszawa 2012, s. 10–11. Wszystkie dalsze cytaty z wiersza pochodzą z tego wydania.

skądinąd w zażyłych stosunkach². Wiersz ten – bo nie wątpię, że tekstowi Kofty należy się to właśnie miano – stanowić będzie dla mnie punkt wyjścia w poszukiwaniu literackich (i nie tylko) przykładów męskiej bezradności w obliczu tajemnicy i siły kobiety oraz objawów specyficznej postawy, jaką zajmuje mężczyzna mierzący się z owym wyzwaniem. Wyjątkowym przejawem owej postawy, jej materialnym wyrazem, będzie w wybranych poniżej przykładach tytułowy portret³.

Impulsem dla mojej refleksji stał się również pewien tekst Marii Cieśli-Korytowskiej, poświęcony męznym kobietom romantyzmu. Badaczka zwracała w nim uwagę na istnienie dziewiętnastowiecznego, nieoczywistego, paradygmatu kobiecości, wiążącego tę, słabszą ponoć płęć, z przymiotem dzielności – rozmaicie zresztą rozumianej⁴. Omawiane w przywołanym tekście męzne niewiasty, dźwigające brzemię, którego nie powstydzilby się mężczyzna, obdarzone są podobnym rysem, który sprowadzić można byłoby do ich wywyższenia ponad męskich towarzyszy, obdarzenia cechami mężczyznom niedostępnymi. Są więc męzne kobiety dojrzałsze od mężczyzn (Julia z *Nowej Heloizy*), lepiej pojmujące swoją rolę w świecie (Lotta z *Cierpień młodego Wetera*, Fantyna z *Nędzników*) oraz obowiązki (Mickiewiczowska Grażyna) itp.⁵ Czy jednak mężczyźni tak łatwo pogodzą się z wyższością kobiet, czy zaakceptują los słabszych u boku siłaczek? Na to pytanie spróbuję odpowiedzieć, przyglądając się motywowi kobiecego portretu oraz postaciom mężczyzn, którzy ów portret tworzą lub są w jego posiadaniu.

² <http://www.polskieradio.pl/7/160/Artykul/806576,Tak-powstal-niezapomniany-przeboj-Jej-portret> (dostęp: 26.09.2016).

³ Motyw portretu posiada znacznie szerszą literacką reprezentację, stając się często punktem wyjścia dla refleksji nad społecznymi rolami portretowanych postaci czy też relacją między artystą i jego obiektem, swobodą wypowiedzi artystycznej a oczekiwaniami osoby przedstawionej na portrecie (i nierzadko zamawiającymi dzieło – jak każdy inny towar handlowy). Por. J. Bray, *The Portrait in Fiction of the Romantic Period*, New York 2016 oraz A.M. Conway, *Private interests. Women, portraiture, and the visual culture of the English novel, 1709–1791*, Toronto 2001. Magdalena Popiel w artykule *Portret jako jednostka kulturowej historii literatury*, „Ruch Literacki” 2013 nr 1, zwracała uwagę na nośność kategorii portretu w badaniach interdyscyplinarnych z racji jego przynależności zarówno do sfery wizualnej, jak i tekstowej. *Ibidem*, s. 6.

⁴ Zob. M. Cieśla-Korytowska, „*Hic mulier?*” *O męznym kobiecie romantyzmu*, w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010.

⁵ *Ibidem*.

Podmiot liryczny cytowanego wcześniej wiersza Kofty, analizując niezwykłość swojej towarzyszki, rzuca tylko kilka przeblysków: złoty uśmiech, przerwany w połowie czuły gest, ulotny zapach, zarys ust. Synestezyjność poetyckich wyrażen (*barwa słów*), tworząca wrażenie bogactwa szczegółów w tym opisie, nie powinna przesłonić prawdy, którą jest stwierdzenie niemożności stworzenia „jej portretu”. Mężczyzna zresztą⁶ zaskakująco szybko dochodzi do tej prawdy: *Naprawdę jaka jesteś / Nie wie nikt* to pierwsze słowa piosenki. Uzupełnia je zaraz logiczne wytłumaczenie powodu niewykonania zadania: *Bo tego nie wiesz / Nawet sama ty*. To nie w męskiej słabości, nieumiejętności uchwycenia niedopowiedzeń i ledwie dostrzegalnych niuansów tkwi przyczyna nieukończenia portretu; wina leży po stronie kobiety, która nie potrafi sama siebie zdefiniować. Taka właśnie, umykająca określeniu, nieostra (nawet jej uśmiech nie jest dany bezpośrednio, ale rozbłyska *W tańczących wokół / Ciemnych lustrach dni*), ulotna i pozbawiona wyrazistych konturów jest kobieta. Jej wiecznie fragmentaryczny portret towarzyszy mężczyźnie zawsze i wszędzie – co chyba ważne – bez względu na intencje samej portretowanej (*Uniosę go / Ocalę wszędzie / Czy będziesz przy mnie / Czy nie będziesz*). Więcej nawet, podmiot bierze na siebie rolę tego, który ów wizerunek ocali. Przed kim i przed czym? Poza wskazówkami emocjonalnymi, sugerującymi istnienie napięć w relacjach między parą (*składam wciąż / Pasjans z samych serc; Gdy nie po drodze / Będzie razem iść; Gdy powiesz do mnie kiedyś / Wybacz*), jedyną logiczną interpretacją owego ocalenia jest to, że dotyczyć ono ma kobiety, że dokonywane będzie niejako wbrew niej. Skoro bowiem sama nie wie, jaka jest, kto, poza mężczyzną, może pochwycić jej eteryczną istotę? Piosenkowy portret jest nie tylko próbą zrozumienia tego, co tajemnicze i niedostępne, a co stanowi istotę kobiecości, ale – kto wie, czy nie przede wszystkim – próbą utrwalenia wrażeń, których charakter, momentalny i efemeryczny, skazywałby ich źródło, kobietę, na niepamięć. Konceptualizacja wrażeń własnego istnienia oraz refleksja nad

⁶ Na potrzeby niniejszego tekstu traktuję podmiot liryczny jako mężczyznę, choć o uniwersalności tej piosenki świadczy to, że równie dobrze sprawdza się ona w kobiecym wykonaniu, jak np. na płycie Edyty Górniak *Dotyk* (1995) czy w filmie Agnieszki Glińskiej *#Wszystko gra* (2016), w którym piosenka ta, wykonywana przez żeńskie trio głównych bohaterek (w tych rolach Stanisława Celińska, Kinga Preis i Eliza Rycembel), stanowi jeden z ważnych numerów tego *jukebox* musicalu.

sensem bytu są jej najwyraźniej obce. Kobieta oznacza w tym wierszu sensualną istność (stąd wspomniane synestezje w okrucach jej opisu), mężczyzna – wysiłek utrwalania, nazywania.

Można byłoby zapewne poprzestać na tak zarysowanej opozycji, pozostającej w zgodzie z dość stereotypową sekwencją myślenia o kobiecości jako tajemnicy, związku z siłami natury i pociągającej sile namiętności oraz męskości utożsamianej z logiką, stanowieniem porządku, rozumowaniem i pamięcią. Istnieje jednak w tym wierszu coś jeszcze wartego wyjaśnienia. *To prawda niepotrzebna / Wcale mi*, deklaruje podmiot, stawiając pod znakiem zapytania powyższe dywagacje na temat hipotetycznego aktu porządkowania jako celu podjętego wysiłku portretowania kobiety. Jeśli nie próbuje ująć jej nieuchwytności po to, by dotrzeć do prawdy o niej, po co zatem to robi? Wyjaśnia zaraz sam: *Uniosę go (...) Talizman mój*. Niejasny, nieostry, wątpliwy i chwiejny – niedosięgly jak sama kobieta – jej portret jest męskim talizmanem, a zatem przedmiotem przynoszącym szczęście, chroniącym właściciela przed złem. Źródłosłów owego talizmanu to greckie *telésma* – ‘konsekracja’, i arabskie *til-sam* – ‘obraz magiczny z mistycznymi znakami przeciw czarom’⁷. Podmiot wiersza, jako twórca fragmentarycznego portretu, staje się tym, który stanowi o magicznej mocy przedmiotu. Jej zakres wyraża się we frazie: *Przez życie pójdę / spoglądając wciąż wstecz*. Sugestia rozstania jest w wierszu na tyle mocna, że narzuca rozumienie talizmanu jako artefaktu łączącego jego twórcę z przeszłością, utrwalającego i otwierającego przed portretującym ów moment, który samej portretowanej nie jest już dostępny. Jeśli rozumieć talizman także jako to, co ma moc konsekracji, okaże się, że portretując kobietę, mężczyzna nadaje jej znaczenia ważne w jego porządku wartości, sakralizuje ją, przeistacza. Uczynić kogoś swym talizmanem to inaczej uświęcić go i pozbawić czysto ludzkiego wymiaru – zamiast żywej, choć trudnej do uchwycenia kobiety, zamknąć jej ideę w odtąd od niej niezależnym portrecie (można go wszak ze sobą unieść nawet wówczas, *Gdy nie po drodze / Będzie razem iść*).

Podobne wnioski wysnuć można z lektury opowiadania *Owalny portret* Edgara Allana Poego. Relacjonując swój kontakt z dziełem,

⁷ Definicje za: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1999, s. 494.

narrator, ciężko ranny w bitwie erudyta i znawca gotyckich klimatów⁸, stara się przekonać czytelnika, że – pomimo nocnej pory, choroby i dość niezwykłych okoliczności wtargnięcia do zamku – jego kontakt z tytułowym wizerunkiem odbywa się w sytuacji całkowitej przytomności umysłu ([...] *wraz z pierwszym błyskiem świec padającym na to płótno opuściło mnie senne otępienie i poczułem się rześki jak za dnia*⁹). Można byłoby w to wątpić, ponieważ porównywane do obrazów Thomasa Sully’ego przedstawienie młodej dziewczyny, stojącej u progu kobiecości, zachwyca rannego amatora sztuki nie tylko mistrzostwem wykonania i nieodpartym wdziękiem sportretowanej, ale przede wszystkim tym, że wywołuje niezwykle wrażenie kontaktu nie tyle z dziełem sztuki, ile z żywą osobą. *I nie szło tu o złudzenie, iż ma się przed sobą żywą osobę – to sama podobizna tchnęła życiem*¹⁰ – relacjonuje zdumiony narrator. Tajemnica tego doznania rozwiewa się w sporej mierze dzięki wyjaśnieniom zawartym w przewodniku po zlokalizowanej w gotyckim zamku galerii obrazów.

Zapisana w owym przewodniku legenda o malarzu i jego młodej żonie pozwala wyobrazić sobie sekwencję zdarzeń, w wyniku których doszło do powstania tego niezwykle wizerunku – i jednocześnie śmierci uwiecznionej na nim dziewczyny. Szaleństwo malarza, niezważającego na cierpienia zakochanej w nim żony, skazało ją na wielogodzinne pozowanie, stopniowo podkopujące jej zdrowie i odbierające siły. Nie tylko niezdrowy klimat pracowni męża (*mdłe i upiorne światło wieży*), ale przede wszystkim rywalizacja, w jaką kobieta wdała się ze Sztuką o serce malarza (*Sztuka, co rywalką jej była do serca męża*¹¹), prowadzą do tragicznego końca. Zacytowana (co ma podkreślić jej autonomiczny względem – być może nie w pełni przytomnego – narratora charakter) legenda powstania obrazu wyraźnie podkreśla maniakalny stan, w jakim artysta tworzył portret: *rzadko odrywał wzrok od obrazu, nawet po to, aby spojrzeć na oblicze żony*¹². W konflikcie między

⁸ „Château” (...) było z rodzaju tych ponurych, acz świetnych zamczysk, co z dawien dawna królowały na szczytach Apeninów, zarówno w rzeczywistości, jak i w wyobraźni pani Radcliffe. E.A. Poe, *Owałny portret*, w: *idem, Wybór opowiadań*, przeł. S. Studniarz, Warszawa 2002, s. 116.

⁹ *Ibidem*, s. 117.

¹⁰ *Ibidem*, s. 118.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, s. 119.

prawdą życia, żoną, jej radosnym charakterem i energią oraz pięknem witalności¹³ a surowością Sztuki, wymagającej od swojego adepta najwyższego poświęcenia, absolutnego skupienia na sobie, a wreszcie też krwawej ofiary, ta druga odnosi pełne zwycięstwo. W chwili gdy malarz może zakrzyknąć, ukończywszy portret „*Oto zaiste jest samo Życie!*”¹⁴, realna ziemiska egzystencja jego żony dobiega końca.

Można czytać *Owalny portret* jako gotyką historię¹⁵ na temat rywalizacji antropomorfizowanej Sztuki i żywej kobiety o uwagę mężczyzny (w czym przypominałby wątek *Ligei*, a Sztuka byłaby odpowiednikiem tytułowej postaci). Śliczna żona malarza pozostaje od samego początku opowiadania bez szans wobec odpychającej swą antyhumanitarną postawą Sztuki. Ciekawsze jednak wydają się motywy postępowania samego artysty. Dlaczego maluje portret dziewczyny, której tym samym sprawia ból? Fetyszyzując sztukę, poświęca dla niej Życie. Tym mianem nazywa wszak wizerunek kobiety w chwili, gdy uznaje go za ostatecznie ukończony. Chcąc ująć w nieruchomych ramach malowidła to, czego nie sposób doświadczyć w sztuce, poświęca tę właśnie wartość. Musi więc jednocześnie cenić witalność swojej młodej żony, jej żywe zaangażowanie emocjonalne, wdzięk, radość i – paradoksalnie – chce je speyfikować, utrwalić, nadać im zamknięty raz na zawsze kształt. Wybiera dla portretu owalny kształt, dzięki któremu jeszcze łatwiej jest mu uchwycić nieskończoność obiektu. Trudno jednak nie zauważyć, że portret malowany jest nie dla portretowanej, ale wbrew niej.

Przeistoczenie żywej kobiety w tchnący życiem obraz to – jak w piosence Kofty – gest nadania portretowi funkcji talizmanu, obdarzonego magicznymi zdolnościami (po latach wywołuje przecież tak silne reakcje u swoich odbiorców). Malowanie zresztą stanowi dla mężczyzny zastępczy obiekt przyjemności (*malarz [...] czerpie dziką i palącą rozkosz ze swojego dzieła*¹⁶), tak więc ów gest przeniesienia, niezbędny do

¹³ (...) była rzadkiej urody, tak piękną, jak pełną radości. (...) ona zaś dziewicą była rzadkiej urody, tak piękną, jak pełną radości; promienna, roześmiana, figlarna jak młoda lania; czuła i kochająca (...) (*ibidem*, s. 118). Powtórzenia w obrębie tego fragmentu nie są przypadkowe; oprócz stylizacji na namaszczonego, archaiczny język legendy mamy tu do czynienia z przypisaniem dziewczynie stałego epitetu: rzadkiej urody i nadzwyczajnej radości.

¹⁴ *Ibidem*, s. 119.

¹⁵ Aspekt gotycki opowiadania rozpatruje m.in. M.P. Ginsburg, *Portrait Stories*, New York 2015, s. 14–16.

¹⁶ E.A. Poe, *Owalny portret...*, s. 119.

powstania talizmanu, dotyczy tutaj kilku płaszczyzn. Aby przedmiot mógł stać się talizmanem, musi utracić lub przynajmniej zmarginalizować swoją prymarną funkcję oraz związane z nią znaczenie. Portret dziewczyny nie ma celu oddać jej piękna i wdzięku, ale absolutnie je zawłaszczyć; nie kobieta jest obiektem admiracji mężczyzny, ale jej wizerunek; sztuka zaś nie pełni funkcji tej, która wspiera ludzkie pragnienia i potrzeby, ale nadaje postępkom malarza stempel szaleństwa. Mężczyzna staje się anty-Pigmalionem, odwracającym gest twórczy mitycznego artysty i kochanka. Namalowany przez niego portret nie pozwala zrealizować pozornie niemożliwych do urzeczywistnienia marzeń o kobiecie, tylko staje się swoistym aktem agresji wobec niej. Malując ją, odbiera jej to, co stanowi o jej istocie; zamknięte w sztuce życie przestaje być życiem młodej dziewczyny. Męska fantasmagoria obrazu idealnego może być traktowana jak wyraz lęku. Jeśli podmiot wiersza Kofty obawiał się odrzucenia i samotności, które wydawały mu się gorsze od niezrozumienia kobiety, to malarz z opowiadania Poe'go najwyraźniej boi się tego, co podkreślane w opisach dziewczyny: jej siły życiowej, witalizmu, radości, będących zaprzeczeniem jego własnej ascetycznej, wycofanej wobec świata i zaburzonej¹⁷ postawy. Męski bezruch, ożywiany co najwyżej wybuchami szału twórczego, w maniakalnej fiksacji skupia się tylko na jednym: na możliwości artystycznego zamknięcia w ramach obrazu istoty kobiecej egzystencji, a więc życia samego w sobie, siły najwyraźniej mężczyźnie obcej i niezrozumiałej.

Czy nie podobne są intencje przyświecające Cyprianowi, bratu głównego bohatera powieści *Poganka* Narcyzy Żmichowskiej, który maluje obraz Aspazji i Alcybiadesa, zaklinając w doskonale pięknych figurach postać własnego brata i pociągającego demona o wampirycznych skłonnościach? Również Cyprian ulega szatańskiej sile sztuki, której moc polega na tym, że oddala opętanego nią człowieka od życia, stawia przed nim fałszywe miraż, które na ołtarzach wartości zajmują miejsce tych prawdziwych – jak miłość ludzi i świata¹⁸. Cyprian marzy o życiu, nie

¹⁷ Legenda charakteryzuje malarza słowami *Człek porywczy, srogi i chimeryczny*. *Ibidem*, s. 118.

¹⁸ Rozdział III powieści Żmichowskiej zaczyna się od interesujących rozważań narratora nad sensem sztuki – dla tworzących ją artystów, dla których nieraz stanowi przekleństwo, oraz dla odbiorców, dla których może być źródłem pozytywnie rozumianych przeżyć estetycznych.

tym zwyczajnym wokół niego, lecz bujnym, kwitnącym, pełnym, jakie wydaje się niedostępne człowiekowi współczesnemu, właściwe jedynie antycznym Grekom:

(...) *pieśni, tańce, gwar szumnej uczty, powiewne szaty białych kobiet, rubinowe i złote płyny w przejrzystych szumiące kształtach, wonne kwiaty i wonne kadzielnic kosztowne dymy, światło czyste oliwy, światło drogich kamieni i najświatlejsze światło: spojrzeń pięknych oczu!* (...) [Ateńczycy – przyp. M.S.] żyli wszystkimi skłonnościami swoimi, wszelką możliwością natury!¹⁹

Kobietą żyjącą w taki sposób, onnipotentną, przekraczającą barierę czasu i wszystkich innych charakterystycznych dla człowieka ograniczeń, jest w powieści Aspazja. To wcielenie męskich fantazji, jedna z pierwszych z krwi i kości polskich *femmes fatales*²⁰, pociągająca i śmiertelnie niebezpieczna, nieludzko piękna i okrutna dla tych, którzy znaleźli się w orbicie jej wpływów. Mającąc w gorączce, Cyprian opowiada bratu o stworzeniu jej obrazu:

(...) *wyczerpnąłem wszystkie skarby duszy mojej na utworzenie tego obrazu kobiety; (...) zabrakło mi nawet ideału do stworzenia godnego jej miłości kochanka; kiedy już wystąpiła z martwego płótna, żywa i jasna, kiedy usiadła przede mną i w całym majestacie podzielanego szczęścia, cofnąłem się przed własną potęgą i przed własną nieudolnością. Zrobiwszy tyle, zadrżałem... bo mi się zdało, że już więcej zrobić nie potrafię (...)*²¹.

Malarz traktuje kobietę jako podporządkowany sobie – a więc niesamodzielny, nieistniejący bez kreacyjnej mocy mężczyzny – twór własnej wyobraźni. Sądzi, że to skarby jego duszy dały życie Aspazji, a to, że proces twórczy był wyjątkowo wyczerpujący, podkreśla ogrom wkładu, jaki mężczyzna wniósł w powołanie do życia kobiety²². Pozornie mieliśmy tu do czynienia z sytuacją odwrotną niż w opowiadaniu Poe'go, którego bohater odebrał życie pięknej żonie, by móc stworzyć arcydzieło malarskie. Przyglądając się bliżej powieściowemu bytowi Aspazji,

¹⁹ N. Żmichowska, *Poganka*, Kraków 2003, s. 58–59.

²⁰ Por. B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*, Gdańsk 2002.

²¹ N. Żmichowska, *Poganka...*, s. 60.

²² Na temat motywu ożywiających dzieł sztuki zob. O. Płaszczewska, *Romantyczne Galatee. Inkarnacje i metamorfozy dzieł plastycznych w literaturze* (Merimée – Hawthorne – Żmichowska), w: *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn i M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012, s. 303–318.

zauważyć możemy jednak, że jest nad wyraz samodzielną postacią, całkiem niezależną od poczuwającego się do roli Pigmaliona malarza. Widzieć w niej należy raczej starożytnego demona, który szukał jedynie wrót, by zmaterializować swoje współczesne istnienie, móc przyoblec się w cielesny kształt – po czemu Cyprian, mężczyzna słaby i łatwo ulegający wpływom²³, dał jej okazję. Aspazja istnieje poza obrazem, choć jest z nim z pewnością związana (obraz także tutaj pełni funkcję magicznego artefaktu, jego zaś zniszczenie unicestwia kobietę), i chociaż Cyprian chciałby widzieć w niej solipsystyczny błysk własnego geniuszu, kobieta radzi sobie całkiem nieźle również po jego śmierci; jest w stanie opętać Beniamina, odebrać mu wszystko to, czym ten wyróżnia się w życiu, by potem porzucić go dla kolejnego kochanka.

Portret Aspazji nie stanowi więc o potęgę mężczyzny, powołującego do życia wizję idealnie pięknej kobiety, ale raczej – ponownie – dowodzi bezsilności w obliczu uosabianej przez kobietę tajemnicy. Myśląc o Aspazji w kategoriach własnego objawienia – i zarazem przeistoczenia (portret zatem pełniłby tę funkcję talizmanu – pozwalając na osobliwą transsubstancjację), Cyprian wyzwala siły dlań niepojęte i przewyższające jego skromną moc jako artysty. Myśląc, że tworzy swój prywatny talizman, który, identycznie jak podmiot liryczny u Kofty, *uniesie, ocali* i będzie mógł dzięki niemu *spoglądać wciąż wstecz*, ku upragnionemu światu antycznej pełni, malarz pozostaje wyłącznie narzędziem. Nie jest w stanie ani przeniknąć istoty namalowanej przez siebie Aspazji, ani uchronić bliskich przed konsekwencjami jej pojawienia się.

Nie tylko fatalna, jak u Żmichowskiej, lub witalna – jak u Poeego, siła kobiety może wyrazić się w jej portrecie. Także łagodność i niewinność, czystość spojrzenia i zarazem tragizm losu staje się tym, co przykuwa uwagę mężczyzny do obrazu. Przypadek literackiego portretu Beatrice Cenci z dramatu Juliusza Słowackiego wiąże się z takim właśnie pojmowaniem kobiecej mocy, a uwikłany jest w szerszy – historyczno-anegdotyczny i komparatystyczny kontekst. Przede wszystkim jednym z powodów romantycznej popularności wątku pięknej i nieszczęśliwej córki

²³ Cyprian wspomina moment iluminacji, kiedy wyobraził sobie ideę portretu Aspazji – a było to podczas kontemplacji obrazu Matki Boskiej. Wyraźnie zatem widać labilność bohatera, który od ekstazy przeżycia estetycznego o podłożu religijnym przechodzi do opozycji, kreuje w myśli pociągającą wizję pogańskiego życia, kreśli Aspazję jako uosobienie tej siły.

zwyródniacza jest realnie istniejący portret, wiszący obecnie w Galleria Nazionale d'Arte Antica w Palazzo Barberini w Rzymie, przypisywany manierystycznemu malarzowi Guido Reniemu²⁴. Percy Bysshe Shelley zachwycił się obliczem uwiecznionym na portrecie:

Jak gdyby blade rozlało się tchnienie na jej obliczu; wydaje się, jak gdyby była smutną i przygnębioną, lecz rozpacz, wyrażoną na jej twarzy, rozjaśnia cierpliwość i łagodność. Głowa jej owinięta białą draperią, spod której wypytywają złote włosy, opadające na szyję. Kształty jej twarzy są nadzwyczaj delikatne; brwi wyraźne i łukowate; usta mają nieustanny wyraz wyobraźni i uczucia, których nie przytłumiły cierpienia, – zdaje się, jak gdyby sama śmierć zniweczyć ich nie mogła. Czoło jej wysokie i jasne; oczy, które miały być nadzwyczaj żywe, są nabrzmiałe od łez i bez blasku, ale przedziwnie miłe i pogodne. Z całego oblicza przemawia godność i prostota, która w związku z wdziękiem i głęboką boleścią nadzwyczaj przejmujące wywiera wrażenie. Beatrycze Cenci należała, zdaje się, do tych rzadkich osobistości, w których, bez wzajemnego zwalczania się, mieszkają obok siebie energia i łagodność²⁵.

Co ciekawe, ani postać malarza, ani sam portret, nie zostały bezpośrednio wplecione w tkanę angielskiej tragedii, choć magiczna siła realnego obrazu zdołała odcisnąć swoje piętno na języku tego dzieła i kreacji Beatrice²⁶. Taką właśnie bohaterkę, jak przemawiająca do Shelleya z autentycznego portretu – pełną wewnętrznych sprzeczności, które jednak zharmonizowane zostały do postaci zaskakującego idea-

²⁴ Olej na płótnie, wymiary 64,5 x 49 cm. Dla porządku warto wspomnieć, że przedstawioną na portrecie kobietą tylko rzekomo jest Beatrice Cenci. Recepcja literacka tego obrazu pozostaje jednak fascynującym fenomenem w kulturze europejskiej. Dzięki portretowi powstały m.in. opowiadanie Stendhala *Les Cenci* czy powieść D. Guerraziego *Beatrice Cenci*. O tragicznej bohaterce dyskutują również bohaterki *Marmurowego fauna* N. Hawthorne'a. Zob. H. Sieja-Skrzypulec, *Jeszcze o „Beatrice Cenci” Juliusza Słowackiego*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1–2 (2), s. 117; M. McCue, *British Romanticism and the Reception of Italian Old Master Art. 1793–1840*, New York 2016, *passim*. Zob. także katalog: *Beatrice Cenci, la storia e il mito*, a cura di M. Bevilacqua, E. Mori, Fondazione Marco Besso, Roma 1999.

²⁵ P.B. Shelley, *Przedmowa*, w: *idem, Rodzina Cencich. Tragedia*, przeł. J. Kasprówic, Lwów 1907.

²⁶ Mary E. Finn zwraca uwagę na ekfrastyczność tragedii Shelleya, interpretując szeregi jej motywów jako wyrazów takiego potraktowania materii dramatu, by – nie bezpośrednio – wpleść weń odniesienia do obrazu, który zrobił na pisarzu tak duże wrażenie. Por. M.E. Finn, *The Ethics and Aesthetics of Shelley's „The Cenci”*, „Studies in Romanticism” 1996, t. 35, nr 2, s. 177–197, <http://www.jstor.org/stable/25601165> (dostęp: 30.09.2016). Por. także: R. Parker, *Romantic Tragedies. The Dark Employments of Wordsworth, Coleridge, and Shelley*, Cambridge 2011, s. 180–182.

łu²⁷ – znajdziemy w *Rodzinie Cencich*. Jest zarazem najdelikatniejszą z rodu i zdolną udźwignąć największe brzemię, jako jedyna podejmuje nierówną walkę z Franceskiem, w której stawką jest jej godność i wartości, w które wierzy. Ona wreszcie zachowuje zimną krew i opanowanie w sytuacji wykrycia zbrodni ojco- i mężobójstwa, jakiej dopuszczają się doprowadzeni na skraj wytrzymałości członkowie zgnębionej rodziny. Z rozmów, jakie prowadzi z ojcem, wynika, że jego celem ostatecznym jest zniszczenie Beatrice, nie jednak fizyczne czy społeczne, jak w przypadku jej braci, ale moralno-duchowe. Tuż przed rzuceniem klątwy na córkę zwyrodniały ojciec zapowiada:

*Tem mi dziś będzie, do czego największą
Czuję odrazę, a co dla niej czarem
Niechaj się stanie, który otumani
Jej wstrętną wolę – (...)
a kiedy przyjdzie jej umierać,
Niech bez przebaczeń umiera, bez skruchy,
W ohydny buncie przeciw swemu ojcu –
I przeciw Bogu swojemu. Jej ciało
Niechaj się stanie marną pastwą psiarni,
A jej nazwisko postrachem na ziemi,
A duch jej niechaj pójdzie przed tron Boga,
Klątwy mej straszną owrzodziąły dżumą!
Ciało i duszę zmienię w kupę gruzów...*²⁸

Siła prawdziwej Beatrice, uwidoczniła na portrecie, a zwłaszcza skupiona w jej spojrzeniu, którego stary Cenci nie jest w stanie wytrzymać²⁹, pozwala zbudować jej przekonujący literacki obraz, którego odbiciem, pogłębionym i wręcz przesadnie zwielokrotnionym w szeregu Szekspirowskich zapożyczeń i śladów, staje się kreacja postaci w dziele Słowackiego. Tym razem jednak moc portretu oddziałuje już wewnątrz świata dramatu, bez konieczności odwoływania się do wyobraźni i interpretacji odbiorcy. Mamy zresztą tych obrazów w *Beatryks Cenci* nieco

²⁷ Por. M. Jochemczyk, „Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”. Szkice do portretu *Béatrice Cenci*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1–2 (2), s. 135–136.

²⁸ P.B. Shelley, *Rodzina Cencich...*, akt IV, scena I, s. 83–84.

²⁹ Ojciec szczególnie nerwowo reaguje właśnie na spojrzenia Beatrice, wielokrotnie powracając do niepokojącego wyrazu oczu córki, a w końcu właśnie oczy obdarzając szczególnie mocną klątwą. *Słońce, co patrzysz na wszystko! w jej oczy, / Życiem iskrzące, ugódź nienawistnie / Osłepiającym pociskiem!...* (*ibidem*, s. 86).

więcej, ponieważ, oprócz jej portretu, ważną funkcję dramatyczną pełni namalowany jako *corpus delicti* przez Pietro Negriego obraz uwieczniający scenę morderstwa. Śladem słynnego portretu „prawdziwej” Beatrice jest jednak w dramacie malowidło Giana Gianiego, zainspirowane makabrycznym widokiem uciętej kobiecej głowy, którą ukazują malarzowi feralnej nocy trzy Furie. Jest to *głowa cudownej piękności, / Lecz bez podstawy... wisi na warkoczach, / Które do sinych rąk tych kobiet – lipną*³⁰. To zarówno prefiguracja przyszłych losów Beatryks, która stracona zostanie przez dekapitację, jak i swoista wariacja na temat artystycznego szoku owej egzekucji, będącego źródłem wyobraźni malarskiej samego Caravaggia, świadka historycznych wydarzeń i – jak twierdzą badacze – artyści opętanego odtąd obsesją malowania uciętych głów³¹.

Giani u Słowackiego widzi głowę Beatryks, zanim jeszcze dane mu będzie zobaczyć samą kobietę, i z miejsca zakochuje się w tym widmie, które – choć to *tak piekielna rzecz, jak przezroczysta / Anielskim światłem urna, miała dla mnie / Uśmiech... i litość... O!*³² Piekielna i zarazem anielska, wypełniona światłem³³, obiecująca miłość ([...] *ta głowa / Miłośne oczy we mnie utopiła / Aż tu... do serca...*³⁴), twarz nieznanej piękności przemawia do malarza tak silnie, że odtąd zdeterminuje wszystkie jego dalsze czyny, prowadząc go przez miłość do zbrodni (bratobójstwa) i w końcu do samobójczej śmierci. Co jednak istotne z punktu widzenia interesującego mnie motywu portretowania kobiet, Giani w tej samej scenie, zaraz po upiornej wizji, deklaruje

(...) *O! nic nie mów do mnie,
Aż to, czego jest pamięć moja pełna,
Przeleję w płótno... i od znikomego
Gaśnienia myśli obronię...*³⁵

³⁰ J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, w: *idem, Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 9, Wrocław 1956. Akt I, scena IV, w. 254–256.

³¹ Zob. M. Jochemczyk, „*Jest tylko Beatrycze...*”, s. 133–134.

³² J. Słowacki, *Beatryks Cenci...*, akt I, scena IV, w. 268–270.

³³ Ciekawie interpretowała kolorystykę tragedii Słowackiego M. Cieśla-Korytowska w artykule „*Beatryks Cenci*” – *czerwona tragedia*, zwracając uwagę na ewidentne braki w paletcie barw języka tego dramatu. Jak pisze badaczka, *To, co zaskakuje najbardziej przy odbiorze tego utworu, to absolutna pustynia barwna (...)*. „*Ruch Literacki*” 1978, nr 1, s. 46. Określenia zastępcze, sugerujące związek z kolorem, są tymi, które przejmują w *Beatryks* funkcję bezpośrednich wskazań barw.

³⁴ J. Słowacki, *Beatryks Cenci...*, akt I, scena IV, w. 257–260.

³⁵ *Ibidem*. Akt I, scena IV, w. 270–273.

Pamięć jest więc dość niepewnym miejscem chwilowego depozytu mocnego wrażenia, które malarz musi dopiero utrwalić materialnie, by mieć pewność, że uniknie nieuchronnego *gaśnięcia myśli*. Portret służy mężczyźnie do obrony przed własną niepamięcią i zarazem utratą tego, co stanowiło impuls tak silny, że wywołujący zmianę całego jego dotychczasowego życia. Malowidło staje się więc nie tyle wyrazem pochwały niezwyklej siły kobiety, emanującej nawet z jej zdefragmentowanego, ograniczonego do głowy ciała, ile objawem słabości mężczyzny, obawiającego się defektu własnej pamięci i wymagającego materialnego dowodu przeżytej nocnej chwili³⁶.

Malując Beatryks jeszcze przed chwilą pierwszego z nią realnego spotkania, Giani staje w szeregu tych mężczyzn, którzy dają się uwieść portretowi nieznanej im kobiety, co determinuje ich dalszą drogę życia. Wariację tego motywu odnajdziemy w potencjalnym źródle pomysłu dramaturgicznego Słowackiego, libretcie Emanuela Schikanedera do *Czarodziejskiego fletu* – w scenie ofiarowania portretu Paminy przez trzy Damy zagubionemu w baśniowej krainie Taminowi³⁷, ale też w licznych dziewiętnastowiecznych tekstach³⁸. Zauważyć zatem można w literaturze tego okresu funkcjonowanie motywu portretu³⁹ kobiecego jako uwodzącego medium, poprzedzającego pierwsze spotkanie już zakochanego mężczyzny i kobiety, niespodziewającej się jeszcze tego uczucia, ale już gotowej otworzyć swoje serce. Mężczyzna przy tym nie musi być autorem owego malowidła, jak to było w omawianych wcześniej przykładach, co uwalnia go od odpowiedzialności za konsekwencje dzieła: niedokładność jak u Kofy lub śmiercionośny charakter jak u Poe'go i Żmichowskiej. W dramacie Słowackiego, choć jego Giani

³⁶ Malując portret, Giani sam przed sobą podważa możliwość realnego istnienia modelki: *Anielskie oblicze... / Lecz to jest tylko sen... filtrum szatańskie / Na obłąkanie moich zmysłów... prawda... / Na ziemi taka piękność nie istnieje* (*ibidem*. Akt II, scena I, w. 7–10).

³⁷ Zob. M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009, s. 365–367.

³⁸ Ich rejestr wymienia J. Kleiner, omawiając wspomnianą scenę portretową z *Beatryks Cenci*. Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. II, Kraków 2003, s. 253–254. Są to m.in. opowiadania *Dwór Artusa*, *Gość niesamowity* E.T.A. Hoffmanna, *Noc wenecka* A. de Musseta, czy *Pojata* L. Bernatowicza. Kleiner zwraca też uwagę na *Turandot* C. Gozziego i F. Schillera.

³⁹ Popularność samego motywu portretu, niekoniecznie kobiecego, potwierdzają prace takie jak: M.P. Ginsburg, *Portrait Stories*, New York 2015 (oprócz *Portretu owalnego* Poe'go autor tej pozycji analizuje również dzieła Hoffmanna, Th. Gautiera, G. de Nerval, H. Balzaca, H. Kleista, O. Wilde'a, G. Sand i M. Gogola).

własnoręcznie maluje portret Beatryks, zauważyć możemy raczej ów cudowny wariant motywu, a zatem taki, w którym portret stanowi samodzielny artefakt, chwytający uwagę mężczyzny i przykuwający go na wieki do uwiecznionej na płótnie kobiety.

Nietrudno skojarzyć ten wątek z inspiracjami baśniowymi. Wszak to baśnie właśnie – szczególnie te wschodnie, cieszące się na Zachodzie Europy w XVIII wieku ogromną popularnością, stanowiły źródło inspiracji dla Schikanedera, który oparł libretto napisane dla Mozarta na tekście *Lulu, oder die Zauberflöte* Johanna Augusta Liebeskinda. Warto jednak zauważyć, że w *Lulu* motywu portretowego nie ma, wątek ten został wkomponowany w materię libretta za innym źródłem, baśnią *Neangir und seine Brüder*⁴⁰. Oczywiście baśniowe kontaminacje w ówczesnych feeriach czarodziejskich nie są niczym niezwykłym, niemniej jednak wydaje się ważne, że zarówno sam wątek, jak i poszczególne słowa i motywy słynnej arii Tamina, zachwycającego się portretem Paminy, stanowią w librecie opery Mozarta poniekąd autonomiczną całość, zapożyczoną z osobnego, poza głównym źródła. Aria portretowa Tamina wybrzmiewa, zanim jeszcze pojawi się Królowa Nocy i w arii *Zum Leiden bin ich auserkoren* przedstawi siebie jako złamaną nieszczęściem matkę, a Paminę – jako bezwolną ofiarę porwania⁴¹. Słowa arii Królowej nie wskazują na nic, co mogłoby motywować księcia do niebezpiecznej wyprawy obietnicą nagrody w postaci pięknej księżniczki; Królowa skupia się tylko i wyłącznie na własnych odczuciach (żalu, gniewie) oraz opisie reakcji córki w chwili porwania: paraliżującym strachu, drzeniu, bezbronności⁴². Stara się zatem wywołać u Tamina współczucie i to siebie, nie zaś córkę, czyni obiektem starań księcia – wyraźnie idzie jej o to, by mężczyzna podjął zadanie ukojenia matczynego bólu, nie zaś by kierowało nim pragnienie zdobycia Paminy. Dzięki wcześniejszemu wprowadzeniu motywu portretu wiemy jednak, że Pamina jest w najwyższym stopniu godna ratunku, a już wkrótce – w komicznej scenie 14 aktu pierwszego sam Papageno

⁴⁰ Zob. A.P. Olivier, *Une œuvre collective? La genèse de „Die Zauberflöte” et le Theater auf der Wieden*, „L’Avant Scène Opera” nr 196, s. 115.

⁴¹ *Ich mußte sie mir rauben sehen, / Ach helft! war alles was sie sprach*. E. Schikaneder, *Die Zauberflöte* (libretto), „L’Avant Scène Opera”, nr 196, s. 36.

⁴² *Noch seh ich ihr Zittern / mit bangem Erschüttern, / ihr ängstliches Beben, / ihr schüchternes Streben* (ibidem, s. 35).

potwierdzi wobec publiczności (pozbawionej w większości adaptacji scenicznych wglądu w malowidło) uwidocznioną na portrecie prawdę o urodzie księżniczki⁴³.

Wschodnie baśnie aż roją się od podobnych jak ta, przerobiona przez Schikanedera historia. Portrety pięknych księżniczek pełnią tam istotną rolę – jak choćby w poemacie *Haft Peykar* (*Siedem portretów*) dwunastowiecznego perskiego poety Nizamiego Gandżawiego. Główny bohater tej epickiej opowieści, perski książę, w czarodziejskim pałacu napotyka zamkniętą komnatę, w której wisi siedem portretów nadzwyczajnej urody kobiet. Książę kolejno zakochuje się w nich, a odzyskawszy tron i umocniwszy władzę – podejmuje szereg wypraw, w wyniku których zdobywa wszystkie siedem piękności za żony. Ślady tej baśni znajdziemy zarówno w złowrogiej historii Sinobrodego, który nie kolekcjonuje portretów, ale żony, jak i w opowieści o perskim księciu Kalafie, który – uwiedziony spojrzeniem tajemniczej księżniczki z portretu – rusza w pełną niebezpiecznych przygód podróż ku bramom Pekinu. Fabularnym finałem tej wędrówki będzie spotkanie z jedną z najsilniejszych – w dosłownym znaczeniu kobiecej mężności – bohaterek, jakie zna kultura od XVIII, przez XIX po początki XX wieku: morderczą Turandot, wysyłającą na śmierć wszystkich śmiałków, którzy zapragną jej miłości. Równie ciekawa wydaje się podróż Kalafa przez kolejne teksty kultury: baśnie (*Histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine* z cyklu *Les mille et un jours*, skompilowanego przez tłumacza i orientalistę François Pétisa de la Croix), komedię *dell'arte* (*Turandotte* Carla Gozziego), dramat (*Turandot* Friedricha Schillera), by skończyć na deskach teatru operowego (*Turandot* Giacomina Pucciniego do libretta Giuseppe Adamiego i Renata Simoniego)⁴⁴. W trakcie tej drogi Kalaf uroni wiele swoich pierwotnych, męskich i heroicznych rysów, jak również zagubi tak ważny początkowo rekwizyt, jakim jest portret Turandot – w starciu z operową bohaterką okaże się on już zupełnie niepotrzebny. Reminiscencją motywu zachwyty nad portretem, tak

⁴³ *Das will ich gleich erkennen.* (Er sieht das Portrait an, welches der Prinz zuvor empfangen, und Papageno nun an einem Bande am Halse trägt). *Die Augen schwarz – richtig, schwarz – die Lippen rot – richtig, rot – blonde Haare – blonde Haare. Alles trifft ein (...)* (*ibidem*, s. 45).

⁴⁴ Na temat źródeł libretta i przekształceń historii źródłowej zob. M. Sokalska, *Zagadki Turandot*, Teatr Wielki w Łodzi 2016 (program spektaklu).

silnego, że popychającego mężczyznę na drogę niespodziewanej dlań aktywności, jest w operze Pucciniego *coup de foudre*, prawdziwe porażenie pierwszym spojrzeniem na realną postać. Dalej losy operowego Kalafa toczą się już zgodnie z wzorcami: silna kobieta wymaga od niego najwyższych poświęceń, musi umrzeć dziewicza i czysta Liu (która – w co nie sposób wątpić – także jest piękna, a przecież nie wzbudza w bohaterze ani ułamka tych uczuć, które w momencie rozpala w nim chłodna i okrutna Turandot), by wreszcie księżę zdołał przezwyciężyć oziębłość wybranki.

Sposób oświetlenia relacji damsko-męskich w operze Pucciniego – pomimo braku rekwizytu w postaci portretu – uznać można za wzorcowy (może nawet: przerysowany i karykaturalny) dla interesującego mnie w niniejszym tekście problemu. Oto kobieta jawi się jako ta, której siła przewyższa męską, prowokując tym samym mężczyznę do reakcji – w tym przypadku jest to totalne przekierowanie życiowego kompasu, ustawienie go na nowe cele. Siła Turandot wyraża się bardzo bezpośrednio i dosłownie, w jej morderczych skłonnościach i mizandrii. Bardzo podobnie, acz bez seksualnej oziębłości wobec mężczyzn, zachowuje się pragnąca dominować nad płcią przeciwną Aspazja Żmichowskiej. Inną z kolei mocą obdarzone zostały żona szalonego malarza z opowiadania Poe'go (radość życia), Beatryks Słowackiego i Shelleyowska Beatrice (łagodność i czystość oraz harmonijne połączenie skrajnych przeciwieństw: krwawej zbrodni i niewinności), Pamina (wdzięk i urok, rezolutny charakter) oraz bohaterka liryczna wiersza Kofty (tajemniczość, nieuchwytność). Żadna z nich, poza Turandot, nie podejmuje walki o miejsce w świecie mężczyzn i prawo bycia takimi, jak oni. Jak pisała Cieśla-Korytowska:

*Kobieta romantyczna często, gdy kochała, obok życia, dobrobytu, cnoty nawet – na szalę kładła swoją kobiecość. Albo w sensie dosłownym (...), albo przenośnym – przyjmując na się męską rolę (...), albo obyczajowym (...). Szła za głosem obowiązku (...) albo nadludzkiej szlachetności (...), niekiedy religii (...)*⁴⁵.

Sportretowane w omawianych wyżej tekstach bohaterki nie utraciły kobiecości, choć częstokroć można im przypisać cnotę męstwa, rozumianego jako połączenie siły i determinacji⁴⁶. Ofiarą ich zderzenia

⁴⁵ M. Cieśla-Korytowska, „*Hic mulier?*”..., s. 243.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 244.

z męskim światem i męskim punktem widzenia – uosobionym przez portret właśnie – pada jednak ich podmiotowość. Może to skłaniać do stawiania niepokojących wniosków, że silna kobieta musi się wpisać w męski świat wartości (przypadki opisane przez Cieślę-Korytowską), inaczej mężczyźni, świadomie lub nie, podejmują próbę jej uprzedmiotowienia. Takie znaczenie ma przecież malowanie portretu oraz ślepe podążanie za malowaną podobizną, sakralizacja obiektu, czynienie go talizmanem.

Swoją inwentaryzację urody Paminy, opierając się na jej portrecie, Papageno wieńczy komicznym stwierdzeniem:

*Alles trifft ein, bis auf Händ' und Füße. Nach dem Gemälde zu schließen, sollst du weder Hände noch Füße haben, denn hier sind keine angezeigt*⁴⁷.

[*Wszystko się zgadza, poza dłońmi i stopami. Wedle portretu sądząc nie powinnaś mieć ręk i nóg, ponieważ nie zostały tu uwzględnione.*],

która to uwaga – w groteskowy i przerysowany sposób – ukazuje, jak mężczyźni traktują portret kobiety. Jest to idealna reprezentacja idealnej, a zatem niemogącej realnie egzystować istoty, medium zastępcze, pozwalające zapanować nad jej siłą (namalować – ujarzmić), skonceptualizować ją w sposób przystępny dla męskiego pojmowania (namalować – zrozumieć) lub wpisać w krąg męskich wartości (odnaleźć pierwowzór konterfektu i uczynić obiektem miłości – zniewolić). Kto wie, czy nie najwyższym wyrazem siły jest to, że niektórym z kobiet udaje się wymknąć poza ramy spreparowanego przez mężczyzn portretu.

A Portrait of Her

This paper discusses the theme of a woman's portrait that was interestingly presented in *Jej portret* (A Portrait of Her), a popular song by Jonasz Kofta. When faced with the portrait and the mystery of the portrayed woman, a man who created the image or only owns it, is helpless. A theme of a woman's power, emanating from the portrait and forcing the man to try to subjugate her, is analysed based on E.A. Poe's *The Oval Portrait*, N. Żmichowska's *Poganka* (A Pagan),

⁴⁷ E. Schikaneder, *Die Zauberflöte* (libretto), „L'Avant Scène Opera” nr 196, s. 45. Przeł. M.S.

Małgorzata Sokalska

P.B. Shelley's *The Cenci*, J. Słowacki's *Beatryks Cenci* and, marginally, on the operas of W.A. Mozart's *Die Zauberflöte* (libretto by E. Schikaneder) and G. Puccini's *Turandot* (libretto by R. Simoni and G. Adami). It occurs that a woman's portrait in these works becomes a tribute to her beauty, as well as to a man's effort to tame, materialise and objectify her. An effort that rarely ends with a final success.