

Wojciech Bałus  
Uniwersytet Jagielloński  
Kraków

## Do granic tożsamości. O portretach zdwojonych Stanisława Wyspiańskiego

Jednym z najbardziej niezwykłych aspektów sztuki Wyspiańskiego jest 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”<sup>1</sup>. Środki użyte do konstrukcji dzieła same w sobie nie niosą żadnego oczywistego przesłania, a wręcz przeciwnie służyć mogą do wyrażania różnych 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 r. 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”<sup>2</sup>. Natomiast w *Raptularzu* pod datą 19 lipca 1905 r. zanotował: „przychodzi Jasieński i zakupuje obraz »Żona z Helenami«”<sup>3</sup>. 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

---

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

<sup>2</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998 (S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 4), s. 334.

<sup>3</sup> S. Wyspiański, *Raptularz z 1905 r.*, [w:] *ibidem*, s. 407.

chciała niczego uronić. Całkowitą koncentrację dziewczynki na misterium 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 zdwojenie 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?”<sup>4</sup>, zaś Józef Mehoffer 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 obserwować”<sup>5</sup>. Człowiek, zdaniem Mehoffera, jest w stanie rozdzielić się wewnętrznie, odnaleźć w sobie „obce spojrzenie”, które prowadzi go do „samowiedzy”<sup>6</sup>. Obserwująca karmienie Helenka wiedziona zdaje się być rodzącym się instynktem macierzyńskim. Instynktem, czyli „ja istniejącym” Du Prela, gdyż jej reakcja jest spontaniczna, wręcz gwałtowna i niekontrolowana. Jednocześnie dziewczynka zdolna jest do wzniesienia się na wyższy poziom, do obserwacji swego stanu duchowego. Samowiedza („ja wiedzące”) dotyczy uświadomienia sobie własnej kiełkującej 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”<sup>7</sup> – 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 r. notował: „Mehoffer siedzi naprzeciw i gwizdże, dopiero co skończył mię rysować, jak piszę. [...] My tu ciągle rysujemy, malujemy się nawzajem co chwila”<sup>8</sup>. Umieszczenie przez Wyspiańskiego na jednym arkuszu dwóch wizerunków tego samego modelu nie było żadną wielką nowością w sztuce. Artyści od czasów renesansu 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, dostrze-

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

<sup>5</sup> J. Mehoffer, *Dziennik*, oprac. J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 103.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 102.

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

<sup>8</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, część 1: *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979 (S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2), s. 228.

galne 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]<sup>9</sup>. Wyspiański starał się przećwiczyć w swym szkicu ujęcie ludzkiej figury, tyleż atrakcyjnej, co i 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 obydwojoma wizerunkami unosi się ręka, zakończona dłonią z pierścieniem na palcu i dotykająca pięciolinii z nutami. Rękaw jej ubrania miękko opada na czoło postaci profilowej, natomiast ciemne włosy figury pierwszoplanowej 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 ze 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 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 oznaczać mogły zwrot w stronę świata idealnego. Wyłączenie zmysłów otwierało na doświadczenia mistyczne, a także na natchnienie artystyczne<sup>10</sup>. Ten drugi stan zasugerowany został w naszym obrazie poprzez umieszczenie w nim dłoni Inspiracji czy też Muzy dotykającej nut<sup>11</sup>. Motyw zamkniętych oczu powrócił z dużą siłą w symbolizmie końca XIX wieku<sup>12</sup>. 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 promieniejące z tego ogniska wszechbytu rozjaśniało mu wszelkie tajniki i zagadki. Tak doszli do nadludzkiej potęgi indyjski mahatma, biblijny prorok, egipski mag, średniowieczny »czarownik« i nasz Słowacki”<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> 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.

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

<sup>11</sup> Z. Kepiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 100.

<sup>12</sup> 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).

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

Henryk Opieński należał obok 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 Żółkwi i w tym samym czasie zaręczył się z Anną Krzymuską<sup>14</sup>. 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 podrózkami 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, że nigdy nie marzyłem o operach dla Ciebie i myślałem, żeś ty do tego właśnie jedyny – dziwnie mi jest – jakże nie pojmowałem... ale mi to wybacysz, wybacysz mi i hojnie będziesz wynagrodzony serdecznością miłutkiej Pani, której względem poleć mię, kochany”<sup>15</sup>. 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”<sup>16</sup>. Ślub został odłożony do roku 1900, zaś Henryk rozpoczął intensywne studia muzyczne, najpierw w Paryżu (m.in. pod kierunkiem Ignacego Jana Paderewskiego), a w latach 1897–1899 w Berlinie<sup>17</sup>.

Gdy Wyspiański tworzył podwójny portret Opieńskiego, model był już całkowicie „nawrócony” na właściwą drogę. Nie mniej jednak zdwojenia jego postaci nie da się chyba inaczej wytłumaczyć, jak tylko tym, że w muzyku zakłęte były dwie natury, jedna twórcza, „idealna”, poślubiona Muzie (w ten sposób interpretuje pierścienek na dłoni Inspiracji Zdzisław Kępiński<sup>18</sup>) i druga „realna” lub też, że wizerunek stanowił miał przyjacielską przestrożę przed kolejnymi próbami powrotu na grunt „filisterski”.

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 pol. rysuję »geranie« obok Lizki”<sup>19</sup>), a w dwóch dniach następnym

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

<sup>15</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera...*, cz. 1, s. 177.

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

<sup>17</sup> *Henryk Opieński...*, op. cit., s. 184.

<sup>18</sup> Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, op. cit., s. 100.

<sup>19</sup> S. Wyspiański, *Raptularz...*, s. 398.

(co potwierdzał tekst na odwrociu<sup>20</sup>) – 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”<sup>21</sup>). Na pierwszym planie obrazu znajdują się bujne krzewy róż o kwiatach w trzech kolorach. Dolna krawędź dzieła pokryta jest szczelnie liśćmi, pomiędzy 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 ukazana jest 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 rozchylone, włosy zdają się być w większym nieładzie, zwłaszcza nad czołem, kokarda opadła niżej. Długa wstążka, podobnie jak w pierwszym przypadku, skierowana jest 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 rozplotły”<sup>22</sup>. Czym jednak owocuje owo zdwojenie w kontekście całego obrazu?

Dwa konterfekty Elizy ściśle powiązane zostały z krzakami róży. Kokardy nie tylko nikną za kwiatami, ale i przybierają ich barwę – jedna jasnokremowy, druga zaś częściowo różowy. Bliższa postać zarówno ukryta jest za wertykalnym krzewem, jak też właściwie przez niego zbudowana, bo powtarza on niewidoczny kształt wolumenu 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, nasycony czerwoną barwą kwiat, sąsiadujący z młodymi, niedojrzałymi pędami. Cały obraz cechuje więc jakiś dualizm: dwa oblicza dziewczyny, jedno wypoczęte i drugie zmęczone, powiązane zostały z dwoma kolorami kwiatów w dolnej partii dzieła oraz dojrzewaniem i przekwitaniem czerwonej róży u góry.

<sup>20</sup> S. Świerz, *Dzieła malarskie, graficzne i rzeźbiarskie Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] S. Wyspiański. *Dzieła malarskie*, Bydgoszcz 1925, kat. 518.

<sup>21</sup> Wyspiański, *Raptularz...*, s. 398.

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

Jeśli portret Opieńskiego pokazywał dwie przeciwstawne sobie role, jakie w dorosłym życiu potrafił podjąć model, zaś *Macierzyństwo* zdolność ludzkiego ja do obserwacji samego siebie i do autorefleksji, to wizerunek Elizy Pareńskiej idzie jakby krok dalej. Wszystkie trzy dzieła ocierają się o problem sobowtóra – wielki temat europejskiej kultury poczynawszy od romantyzmu, na wiele sposobów obecny też w kulturze Młodej Polski<sup>23</sup>. Jak pisał Zygmunt Freud, „wyobrażenie sobowtóra nie musi zniknąć w chwili wygaśnięcia [...] prapierwotnego 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 pracą cenzury psychicznej i jest znana naszej świadomości jako »sumienie«. W patologicznym przypadku manii obserwacji instancja ta zostaje izolowana, zostaje odszczępiona 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, umożliwi 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 przewyciężonego już narcyzmu pryncypów”<sup>24</sup>.

Portret Opieńskiego broni się przed dosłownością sobowtóra zróżnicowaniem sposobu ukazania obu twarzy muzyka. Plastikzna postać na pierwszym planie jest „cielesna”, natomiast profilowa sylweta twarzy w głębi „idealna”, co każdej z nich nadaje inny status bytowy. Helena zobrazowana została 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, generalny 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.

Sobowtór jest niesamowity, gdyż jest zdublowaniem czegoś, co istnieć powinno wyłącznie pojedynczo. Odbicie w lustrze nie jest niesamowite. Natomiast niepokoić, a nawet przerażać zaczyna konstatacja, że coś, co na odbiciu 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”<sup>25</sup>. 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

<sup>23</sup> W. Kraus, *Das Doppelgängermotiv in der Romantik*, Berlin 1930; M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnabulicy...*, op. cit., s. 79–116.

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

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 255.

czy kulturowej konotacji<sup>26</sup>. 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 rozumieć należy 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 życia<sup>27</sup>. Jest zatem dziewczyną, która nieuchronnie zmierza swym życiem ku śmierci, gdyż zgodnie z antycznym aforyzmem *nascentes morimur, finisque ab origine pendet*<sup>28</sup>. 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”<sup>29</sup>. Biała róża, jako *rosa mystica*, wyobrażała miłość czystą i żar religijny, czerwona zaś miłość zmysłową, cielesną<sup>30</sup>. Może więc i w nietletniej 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 rzeczywistości” 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 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 Witkiewicza<sup>31</sup>. Niemniej jednak już w okresie Młodej Polski dostrzegano, że w jednym człowieku mieszkać

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

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

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

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

<sup>30</sup> Sikora, *Symbolika kwiatów...*, op. cit., s. 43–49.

<sup>31</sup> H. Hesse, *Wik stepowy*, przeł. G. Mycielska, Wrocław 1992, s. 231–232; S. Okołowicz, *Stanisława Ignacego Witkiewicza „portret wielokrotny”, „fotografia wielokrotna” czy „fotografia pięciokrotna”, „Rocznik Historii Sztuki” 31, 2006, 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 przypadku Witkacego i Duchampa głębszy filozoficzny sens.*

może niejedna osoba lub że jednolite ja nie istnieje<sup>32</sup>. Sam Wyspiański posługiwał się w *Akropolis* i w *Śmierci Ofelii* motywem odbić świadomie podwajających daną postać<sup>33</sup>. O ile jednak w utworach scenicznych zabieg ów służył samopoznaniu bohaterów, to portret Elizy Pareńskiej otworzył 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.

### ILUSTRACJE

1. Stanisław Wyspiański, *Macierzyństwo*, 1905, Kraków, Muzeum Narodowe
2. Stanisław Wyspiański, *Portret zdwojony Józefa Mehoffera*, 1981–1892 (?), Kraków, Muzeum Narodowe
3. Marten van Heemskerck, przerys nieznannej rzeźby i kuczająca Wenus z Palazzo Madama w Rzymie, rysunki ze szkicownika, 1 poł. XVI w., Berlin, Kupferstichkabinett (wg Larssona)
4. Albrecht Dürer, *Bracia syjamscy z Ertingen*, 1512, Oxford, Ashmolean Museum (wg Larssona)
5. Stanisław Wyspiański, *Portret Henryka Opieńskiego*, 1898, Szczecin, Muzeum Narodowe
6. Gustave Courbet, *Zakochani*, 1844, Lyon, Musée des Beaux-Arts
7. Odilon Redon, *Zamknięte oczy*, 1890, Paris, Musée d'Orsay
8. Stanisław Wyspiański, *Portret zdwojony Elizy Pareńskiej*, 1905, zaginiony

---

<sup>32</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnabulicy...*, op. cit., s. 90–92.

<sup>33</sup> E. Miodońska-Brookes, *Warwel-„Akropolis”*. *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980, s. 138–139.