

MAGDALENA KASA

DWIE SIOSTRY: RZEŹBIARKA HANNA NAŁKOWSKA
W ŚWIETLE POWIEŚCI ZOFII NAŁKOWSKIEJ
WEŹE I RÓŻE

Z dwóch córek Wacława i Anny Nałkowskich szeroko znana jest tylko pisarka Zofia. Osoba jak i twórczość rzeźbiarki Hanny Nałkowskiej pozostają w cieniu starszej siostry. Artystka, autorka kilkunastu dzieł, urodziła się w Warszawie w 1888 r., zmarła tamże w roku 1970¹. Wychowana wśród ludzi pióra, jako jedyna w rodzinie wybrała profesję związaną ze sztukami plastycznymi. Przez całe życie zajmowała się rzeźbiarstwem i należała, co trzeba podkreślić, do zaledwie drugiego pokolenia kobiet uprawiających sztukę zawodowo. Jej imperatyw twórczy był na tyle silny, że wykroczył poza zastany stan rzeczy. Nie był wyłącznie pochodną indywidualnych predyspozycji, ale tkwił głębiej – w potrzebie wolności działania i w woli przekraczania granic społeczno-kulturowych, w których mieściły się tradycje rodzinne². Badacze sztuki Hanny Nał-

Mgr MAGDALENA KASA – doktorantka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, ul. Długa 26/28, 00-238 Warszawa; e-mail: magdalena.kasa@gmail.com

¹ Hanna Nałkowska ukończyła pensję u Emilii Pankiewiczówny, uczęszczała do szkoły rysunku, malarstwa i dekoracji dla kobiet prowadzonej przez Marię Zarembe-Słupską, a także na kurs rzeźby u Teodora Skoniecznego w Szkole przy Muzeum Przemysłu i Rzemiosł w Warszawie. W latach 1909-1910 studiowała w Szkole Sztuk Pięknych, gdzie była uczennicą Xawerego Dunikowskiego. Do Szkoły zapisała się raz jeszcze w latach 1915-1917 i kontynuowała naukę pod kierunkiem Edwarda Wittiga. Pod koniec lat trzydziestych wyjechała do Paryża, gdzie kształciła się u Josepha Bernarda, Charles'a Despiau i Marcela Gimonda. Nałkowska miała trzy wystawy indywidualne w Warszawie (1922, 1931, 1963), a także ekspozycje zbiorowe w kraju (m.in. Warszawa, Łódź, Opole, Lublin) i za granicą (Salon Wiosenny w Paryżu, Wystawa Światowa tamże w 1937 r., Wystawa Światowa w Nowym Jorku w 1939 r.). Nałkowska specjalizowała się w rzeźbie portretowej, jest autorką wizerunków m.in. Zofii i Wacława Nałkowskich, Stefana Żeromskiego, Waleriana Łukasińskiego, Jana Brzechwy, Gustawa Orlicza-Dreszera, Władysława Tatarkiewicza czy Józefa Piłsudskiego. Zob. M. KASA, „Rzeźbię, co koń wyskoczy”. *O twórczości Hanny Nałkowskiej*, „Aspiracje” 2015, nr 3, s. 36-41.

² R. ZAWADZKI, *Czym jest i czym może być portret psychologiczny*, [w:] *Portrety psychologiczne*, red. R. Zawadzki, Warszawa 2010, s. 55.

kowskiej powinni sięgnąć również do twórczości literackiej jej siostry. Powieść *Węże i róże*³ zasługuje tu na szczególną uwagę, gdyż to jedyny utwór w dorobku pisarki, w którym zajęła się zagadnieniami sztuki oraz nakreśliła sylwetkę artystki – Ernestyny Śniadowiczówny⁴. W dalszej części artykułu zamierzam wykazać, że bohaterka ta miała swój pierwowzór w postaci rzeźbiarki Hanny Nałkowskiej.

Węże i róże powstały w szczególnym momencie, bo po śmierci ojca Wacława Nałkowskiego, zmarłego 29 stycznia 1911 r. Przez kolejne cztery miesiące po tym wydarzeniu pisarka nie prowadziła dziennika ani działalności literackiej. Nowa powieść przełamała milczenie. Zarys utworu powstał w drugiej połowie 1911 r., ostatecznie powieść została ukończona półtora roku później⁵. I chociaż Nałkowska początkowo podchodziła do książki z nieukrywanym optymizmem⁶, to narastające trudności odebrały jej chęć do kontynuowania pracy. Pisanie szło bardzo opornie i długo. W tym czasie autorka musiała opiekować się pogrążoną w żałobie matką, przebywającą „w okropnym świecie wspomnień, które ją przerażają”⁷, oraz siostrą, która ciężko przeżywała odejście ojca. Zanim druk książki dobiegł końca, Hanna wielokrotnie chorowała, o czym świadczą zapiski w *Dzienniku* Nałkowskiej⁸. W tym czasie pisarka rozeszła się z ówczesnym

³ Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, Warszawa 1977.

⁴ Wątki z powieści *Węże i róże* poruszali: D. WACHNA, *Sposoby widzenia sztuki w „Wężach i różach” Zofii Nałkowskiej oraz „Przygodzie w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Ruch Literacki” 2001, z. 5, s. 537-554; H. KIRCHNER, *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 67-109; W. WÓJCIK, *Zofia Nałkowska*, Warszawa 1973, s. 55-82; D. KIELAK, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007, s. 380-382; M. REMBOWSKA-PLÓCIENNIK, *Family Nausea: Attitudes towards Family Values in Zofia Nałkowska’s “Snakes and Roses” and “The Impatient Ones”*, [w:] *Gender and Sexuality in Ethical Context*, U. Phillips, K.A. Grimstad, Bergen 2005, s.155-177; B. UMIŃSKA, *Zofia Nałkowska, „Węże i róże”*. *Odmieniec*, [w:] TEJŻE, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od połowy XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa 2011, s. 187-208; M. TOMCZOK (CUBER), „Krew i dymy holokaustów”. „Węże i róże” wobec kwestii żydowskiej w twórczości Zofii Nałkowskiej, [w:] *Granice Zofii Nałkowskiej*, red. A. Zawiszewska, Warszawa 2014, s. 265-284.

⁵ Książka była drukowana w odcinkach. „Wciąż coś nowego obmyślałam i zapisuję do mej mającej nastąpić znowu powieści” (Z. NAŁKOWSKA, *Dzienniki 1909-1917*, Warszawa 1976, s. 196 – wpis z dn. 08.09.1911).

⁶ „Marzę o tym, aby móc się już wziąć do pisania tej nowej powieści, w której jestem zakochana” (tamże s. 204 – wpis z dn. 01.12.1911).

⁷ Tamże, s. 203 (wpis z dn. 25.11.1911).

⁸ Świadczą o tym wpisy: „Hanka znowu chora” – 25.09.1912; „Hanka ma znowu gorączkę” – 04.01.1913; „Hanka chorowała długo. Byli lekarze, chloroform, a po tym dwukrotnie, w dwutygodniowym odstępie zapalenie naczyń limfatycznych w ręce [...] samotność wobec całej grozy cudzego cierpienia, bezradność i troski pieniężne” – 16.03.1913; „Pogorszenie nowe w zdrowiu Hanki – i od razu wali się wszystko na sam dół życia” – 27.03.1913; „Siostra moja także jest chora” – 06.1913.

mężem Leonem Rygierem i wróciła z Warszawy do Górek, gdzie mieszkały jej matka i siostra⁹. Tam też powstawały kolejne fragmenty książki. Poczieszenia i siły szukała u bliskich sobie osób, nie więc dziwnego, że właśnie w tym czasie po raz pierwszy w *Dzienniku* pojawiły się tak emocjonalne wpisy: „spokojna i bezpieczna jestem tylko wtedy, gdy jesteśmy razem – chociaż my trzy”¹⁰. „[...] od miesiąca trwa rzecz, dzięki której odcięta jestem już ostatecznie od wszelkich rojeń i nadziei. Jest to choroba Hanki, zapalenie płucnej. [...] Jakąś bezpowrotną, śmiertelną radość sprawia mi teraz już tylko czynienie jej ulgi spełnianie miłych, figlarnych kaprysów, a przecież na całym świecie mam tylko ten dom na Górkach i je dwie”¹¹. „[...] podporą jedyną w tej jak gdyby zgubie i zwaliskach jest mi rodzina moja. Kocham je obydwie całym zapasem mego uczucia”¹². Są to najbardziej osobiste wyznania dotyczące młodszej siostry, jakie wyszły spod pióra pisarki. Trudne chwile w życiu trójki samotnych pań Nałkowskich¹³ były okresem, w którym Zofia po raz pierwszy tak wyraźnie odniosła się do twórczości uprawianej przez siostrę. W tym czasie Hanna miała już za sobą naukę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych i debiut w świecie artystycznym. Był to okres krystalizowania się jej osobowości twórczej. Gdy Zofia pisała *Węże i róże*, Hanna po raz pierwszy w swojej karierze wystawiła w Zachęcie własne prace (il. 1, 2, 3)¹⁴. Niewykluczone, że jej aktywność utwierdziła Zofię w przekonaniu, iż zajęcia siostry to nie krótkotrwały kaprys, ale dojrzały i nieprzypadkowy wybór. Podczas choroby Hanny Zofia notowała w *Dzienniku*: „Z największą goryczą – przed położeniem się spać – polewam i okręcam mokrymi ścierkami jej rzeźby, które – nie dokończone – wysychają i pękają”¹⁵. Z kolei w liście do przyjaciółki komplementowała osiągnięcia siostry: „przed tą chorobą jednak ukończona jej rzeźba została odlana i przyjeżdżał ją tu oglądać Dunikowski i Kuna, przedstawiciele odmiennych kierunków – i nie znajdowali po prostu

⁹ Mowa tu o domku Nałkowskich zbudowanym pod Wołominem w 1895 r. W latach trzydziestych, ze względu na trudności finansowe związane z utrzymaniem Górek, Nałkowskie zostały zmuszone do sprzedania domu i ziemi. Obecnie znajduje się tam Muzeum im. Zofii i Wacława Nałkowskich.

¹⁰ *Dzienniki*, s. 203 (wpis z dn. 25.11.1911).

¹¹ Tamże, s. 220 (wpis z dn. 09.06.1912).

¹² Tamże, s. 261 (wpis z dn. 29.04.1913).

¹³ Nałkowska w ten sposób opisała całą trójkę: „żyjemy tutaj my trzy, samotnie, ascetycznie, dzicwacnie – jak w jakiejś dość smutnej zagranicznej książce” (tamże, s. 282 – wpis z dn. 12.11.1913).

¹⁴ W 1913 r. na Salonie Wiosennym wystawiła *Helenkę*, zob. *Salon Wiosenny artystów warszawskich: maj-czerwiec 1913*, Warszawa 1913. Na Wystawie Dorocznej w grudniu tego samego roku pokazała publiczności *Portret Zofii* oraz *Portret pani Z.G.*, zob. *Salon 1913. Grudzień-styczeń*, Warszawa 1913.

¹⁵ *Dzienniki*, s. 220 (wpis z dn. 09.06.1912).

słów w nadmiarze uznania”¹⁶. Mowa o rzeźbie *Helenka*, która dwa miesiące później stała się tematem kolejnego wpisu w *Dzienniku*: „radością domu jest, że pierwsza rzeźba mej siostry przyjęta została na Wystawę Wiosenną i nawet reprodukowana w katalogu” (il. 1)¹⁷.

Nałkowska wielokrotnie podkreślała w *Dziennikach*, że wszystkie jej powieści w znacznym stopniu utrwały jej osobiste doświadczenia. W 1910 r. pisarka określiła siebie jako „realistkę w oddawaniu zdarzeń życia psychicznego. Nie wymyślam nic, nie wyobrażam sobie – tylko układam we wzory szczegóły własnych przeżyć”¹⁸. Owa technika literacka właściwie nigdy się nie zmieniła. Trzydzieści lat później Nałkowska notowała: „jedynym powodem pisania jest u mnie zawsze chęć zatrzymania życia, ustrzeżenie go przed zgubą i zniszczeniem. Ponieważ najtrudniej mi zapisywać zdarzenia, opisywać cudze sprawy, wychodzi więc na to, że ostatecznie tylko utrwalam siebie”¹⁹. Wyznania te są istotne dla analizy *Węży i róż*, pomagają bowiem wyjaśnić genezę wielu wątków powieści, zgodnie ze słowami Grażyny Borkowskiej: „cokolwiek tworzysz, tworzysz siebie. Cokolwiek odsłaniasz, odsłaniasz siebie. Kobiety piszące (tworzące) tkwią wewnątrz konstruowanego dyskursu, niezdolne do dystansu, zerwania łączących je z tekstem więzi, niezdolne do samo-krycia, przysłonięcia i ucieczki”²⁰. Przed powstaniem powieści Nałkowska odbyła kilka ważnych podróży²¹. W 1909 r. podczas pobytu w Krakowie mieszkała krótki czas u Flory Epstein i dzięki niej poznała od wewnątrz kręgi żydowskiej finansjery, których transpozycją stał się powieściowy ród Oliwnych²². Niedługo później Flora Epstein zaproponowała Nałkowskiej wspólny wyjazd do Włoch. Wizyty w tamtejszych muzeach i pałacach pozwoliły jej na bezpośrednie poznanie kultury Italii, a także umożliwiły kompetentne utrwalenie opisów dzieł sztuki czy postaci historycznych wymienionych w powieści. Z kolei podczas podróży do Wiednia w pałacu Liechtensteina Nałkowska zobaczyła portret Ginevry de Benci pędzla Leonarda da Vinci. Jej uroda stała się inspiracją do nakreślenia postaci Marusi,

¹⁶ List do Zofii Villaume z dn. 16.03.1913, tamże, s. 251-252.

¹⁷ Tamże, s. 262-263 (wpis z dn. 09.05.1913).

¹⁸ Tamże, s. 162 (wpis z dn. 14.10.1910).

¹⁹ Z. NAŁKOWSKA, *Dzienniki 1939-1944*, Warszawa 1996, s. 423.

²⁰ G. BORKOWSKA, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 13.

²¹ W ciągu niespełna czterech lat Nałkowska zwiedziła Wenecję, Florencję, Rzym, Wiedeń, Pragę i Drezno.

²² „Zwiedzam dziwaczne sfery najwyższej finansjery żydowskiej. Jest to rozległy świat zjawisk” (*Dzienniki 1909-1917*, s. 103-104 – wpis z dn. 11.12.1909); por. H. KIRCHNER, *Powieść poetycka*, [w:] TEJŻE, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011, s. 131-148.

głównej bohaterki utworu²³. Nałkowska wokół losów Oliwnych skoncentrowała fabułę utworu oraz historie protagonistów. Wśród nich centralną postacią jest Marusia, jej wiarołomny mąż – doktor Orych, wyrachowana Modesta, Raisa Benoni – uczennica Ernestyny, oraz pan Czarostański, kawaler uwodzący wszystkie kobiety. Kluczowy wątek powieści to tragiczna historia Marusi, rozwinięta w studium obłądu, prowadzące bohaterkę do zabicia jej niedorozwiniętej córki Mumy²⁴ i ostatecznie samobójstwa²⁵. Najbardziej istotne dla fabuły są jednak losy innej protagonistki powieści – Ernestyny Śniadewiczówny, młodej artystki-dyletantki, która powróciwszy z podróży do Włoch, podejmuje pracę nauczycielki nastoletniej Raissy Benoni. W gruncie rzeczy o Ernie – pod takim skróconym imieniem występuje najczęściej w powieści – niewiele wiadomo. Nałkowska umieściła ją na marginesie powieści jako figurę niedookreśloną, ale dlatego właśnie intrygującą. Dzięki jej obecności *Węże i róże* tracą zwartość kompozycyjną. Ernestyna obserwuje bieg akcji i funkcjonuje poza głównym nurtem wydarzeń, i już to może wskazywać na pewne podobieństwo do Hanny Nałkowskiej – artystki wycofanej, żyjącej obok albo w cieniu starszej siostry. We fragmencie *Notatek o Zofii Nałkowskiej* pojawia się takie oto zdanie: „Pani Zofia mieszka z siostrą, Panią Hanią, rzeźbiarką. Pani Hania, mimo że stanowi pozycję w rzeźbie, mimo wystaw, pochlebnych krytyk i nagród, tym jest przede wszystkim ważna, że jest siostrą pani Zofii”²⁶. Tekst pochodzi z 1945 r.²⁷, gdy artystka miała już 57 lat, z których kilkadziesiąt poświęciła rzeźbiarstwu. Zdanie to doskonale odzwierciedla stanowisko osób trzecich wobec relacji łączącej siostry. Warto tu zaznaczyć, że drugoplanowość Hanny była w jakiś szczególny sposób „przypisana” do jej sylwetki. Przyjaciółka sióstr Nałkowskich, Halina Dąbrowska wspominała, że pomimo stałego zamieszkiwania rzeźbiarki w domu rodzinnym, „jej obecność wydawała się fragmentaryczna – zjawiała

²³ „Ginevra de Benzi po prostu narodziła się dla mnie, taka brzydka jest zawsze na reprodukcjach. Marusia z *Węzów i róż* musi mieć właśnie taką twarz i takie oczy, smutne i wypukłe, i takie beznadziejnie ascetyczne usta” (*Dzienniki 1909-1917*, s. 275 – wpis z dn. 28.08.1913).

²⁴ Warto wspomnieć, że podczas powstawania *Węży i róż* rodzina Nałkowskich w celu poprawienia swojej kondycji finansowej wynajmowała na Górkach pokoje. „Od jutra mieszkanie nasze na dole zajmie instytut z dwanaściorciem dzieci niedorozwiniętych” (tamże, s. 221 – wpis z dn. 09.06.1912).

²⁵ Motyw szaleństwa i niestabilności psychicznej był często podejmowany przez Nałkowską w *Dzienniku*. Uwidocznili się zwłaszcza w kontekście rozważań o Marii Komornickiej, tamże, s. 308 (wpis z dn. 03.03.1914).

²⁶ Leopold RYBARSKI, *Z notatek o Zofii Nałkowskiej*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Zbiory Specjalne, teczka *Hanna Kirchner – Materiały warsztatowe do Nałkowskiej*, t.1, akc. 18554/1.

²⁷ Dokładna data to 17.05.1945.

się dopiero przy posiłkach w jadalni”²⁸. W powieści podobnie zarysowana została Erna, choć dotychczas żaden z badaczy nie zwrócił uwagi na tę zbieżność. Uczeni utożsamiali bohaterkę utworu z jego autorką. Dagmara Wachna założyła, że Nałkowska wykreowała swój prywatny ideał kobiety – istotę piękną, inteligentną, nieosiągalną i nietraktującą swoich partnerów zbyt poważnie, czyli reprezentującą uczuciową stabilność²⁹. Z kolei Hanna Kirchner uznała Ernestynę za *porte-parole* autorki. Według niej „ta *quasi*-postać istnieje właściwie po to tylko, by w swoim dzienniku utrwalić, luźne z resztą, słabo lub wcale z powieścią nie związane «myśli» pisarki – fabularnie nie odgrywa żadnej roli”³⁰.

Węże i róże obfitują w wyczerpujące deskrypcje bohaterów, lecz co ciekawe, leksykalne bogactwo omija Ernę. Nałkowska zrezygnowała z rozbudowanego opisu jej fizjonomii, nie porzuciła jednak egzaltowanych wywodów na temat sztuki. Zawarła je w wydzielonej części tekstu powieści, jaką był pisany przez protagonistkę dziennik. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że diariusz prowadziła nie tylko Zofia Nałkowska. Hanna w młodości także notowała wspomnienia, które niestety nie zachowały się do dziś. Informacje na ten temat można znaleźć w późniejszym dzienniku Hanny, prowadzonym po śmierci matki, w latach czterdziestych³¹.

Trudno orzec, w jakim stopniu postać Ernestyny wzorowana była na osobie Hanny. Pomocą służą pojedyncze fakty z biografii obu siostr Nałkowskich. Dysponujemy niestety skromną ilością szczegółów dotyczących charakteru i sposobu bycia młodszej z nich, a i te w większości pochodzą z *Dzienników* Zofii, są więc z natury nieobiektywne. Wedle spostrzeżeń bohaterów *Węży i róż*, Erna jest dla Marusi „ładna, jej nic nie można zarzucić. Ale nie jest miła [...] jest jakaś nieubłagana, zimna, czarująca tylko myślami”, ufnością przejmuje „spokój jej ruchów, pogodny chłód uśmiechu i spojrzenia”³². Raissie z kolei wydaje się „ciągle jednakowa. Przecież to okropne, jeżeli ktoś jest ciągle jednakowym”³³. Badaczka D. Wachna dystans i chłód oraz ironię w stosunku do otoczenia wytłumaczyła nadaną Ernie funkcją – jej rolą miało być bowiem komentowanie

²⁸ H.M. DĄBROWOLSKA, *Portrety nieobiektywne. Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, rkps 13924/II, s. 179. Rękopis powstał w 1958 r., do wydania książki ostatecznie nigdy nie doszło.

²⁹ D. WACHNA, *Sposoby widzenia sztuki...*, s. 547.

³⁰ H. KIRCHNER, *Modernistyczna młodość...*, s. 86.

³¹ H. NAŁKOWSKA, *Dziennik 1942-1945*, Biblioteka Narodowa, Warszawa, mf 110319.

³² Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, s. 109.

³³ Tamże, s. 17.

bieżących wydarzeń, a nie branie w nich udziału³⁴. Wedle narratorki *Węży i róż* „wbrew insynuacjom rozmaitych ludzi podlegających jej urokowi, Erna nie jest ładna. Ma wielkie czarne włosy i jest wysoka, to wszystko. Ale rysy jej twarzy zawierają wiele nieprawidłowości, owal jest wydłużony i kościsty. Jest bardzo blada i ma piegi. [...] jej cera czasami wydaje się przesycona światłem mlecznej lampy, przeświecająca martwą przejrzystością minerałów. Oczy ma niewielkie”³⁵. Ten literacki portret można spróbować skonfrontować ze zdjęciami młodej Hanny Nałkowskiej. Impulsem do interpretacji niech będą słowa Susan Sontag, że fotografie, które „same nie są w stanie niczego wyjaśnić, stanowią niewyczerpane źródło zachęty do dedukowania, spekulacji i fantazjowania”³⁶. Każda fotografia jest fragmentem świata, na którą nie wiadomo jak reagować, dopóki nie pozna się, jaki to jest fragment³⁷. Od kontekstu zależy jest jego odbiór, a to czyni fotografię wizualnie wieloznaczną. Oglądając po raz pierwszy fotograficzne portrety młodej Hanny Nałkowskiej bez wiedzy kim była, odnosi się wrażenie pewnej niezmienności wizerunku, na wzór opisu Erny przez Raisę. Widzimy kobietę o szczupłej, bladej twarzy i nieobecnym wzroku, z reguły skierowanym poza kadr (fot. 4, 5, 6, 7). Wiedząc, że to ówczesna młoda warszawska rzeźbiarka, natychmiast dostrzega się artystowski charakter wizerunku. Nieobecność i chłód spojrzenia utożsamia się z tajemniczością, a specyficzny ubiór tłumaczy cyganerią. Wskazane fotografie to nie przypadkowe migawki, ale autoinscenizacja. Na tych nieostrych i mglistych portretach pozbawionych zbędnych detali widzimy Nałkowską pozującą, a więc doświadczającą siebie-jako-spektaklu³⁸. W *Wężach i różach* także Ernie właściwe są wystudiowana mowa i gesty. Jej postać zdaje się teatralną kreacją, mającą na celu wyróżnienie bohaterki na tle rodziny Oliwnych. Śniadowiczówna mówi: „Człowiek określa się nie tylko przez swój stosunek do świata, ale i przez stosunek świata do siebie [...]. Należy umieć myśleć o sobie ze stanowiska innych, patrzeć cudzymi oczami z boku”³⁹. Tymi słowami można uzupełnić analizę portretów Hanny Nałkowskiej. Badaczka Kaja Silverman określiła ten zabieg jako „fotograficzne widzenie siebie”⁴⁰. Na zachowanych zdjęciach rzeźbiarka świadomie zamienia

³⁴ D. WACHNA, *Sposoby widzenia sztuki...*, s. 539, 547.

³⁵ Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, s. 160.

³⁶ S. SONTAG, *W Platońskiej jaskini*, [w:] TEJŻE, *O fotografii*, Kraków 2010, s. 23.

³⁷ S. SONTAG, *Heroizm widzenia*, [w:] tamże, s. 86.

³⁸ A. JAKUBOWSKA, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004, s. 71.

³⁹ Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, s. 184.

⁴⁰ K. SILVERMAN, *The Threshold of the Visible World*, Nowy York–Londyn 1996, s. 197, cyt. za: A. JAKUBOWSKA, *Na marginesach lustra...*, s. 71.

się we własną reprezentację i oferuje widzowi samodzielnie wykreowany obraz, licząc na akceptację tego wyobrażenia⁴¹. Warto w tym miejscu dostrzec, jak odmienny wizerunek siebie stworzyła w tym samym czasie Zofia Nałkowska. Pisarka umiejscowiła swój fotograficzny spektakl na tle sztafażu i wypełniła go gęstym spektrum rekwizytów (fot. 8, 9). W porównaniu z dosyć swobodnymi przedstawieniami Hanny portrety Zofii są sztywne i spętane konwenansem. Charakterem przypominają popularne w XIX wieku komercyjne „karty wizytowe”, czyli – jak je opisała Maria Poprzęcka – „dalekie, zdemokratyzowane echo dworskiego reprezentacyjnego portretu”⁴². Ich klarowność i jasność w odbiorze przeczy zagadkowości i nieoczywistości towarzyszącej przedstawieniom rzeźbiarki. Ten rodzaj poetyki nasuwa skojarzenia z nastrojowymi kobiecymi portretami wykonanymi przez fotografkę Julię Margaret Cameron⁴³. Jej modelki – mimo zabiegów charakteryzatorskich – pozują naturalnie, mają rozmarzone spojrzenia, ale unikają kontaktu z obiektywem. Niedoskonałości techniczne, a więc rozmycie i nieostrość obrazu nadają fotografiom Cameron oniryczną aurę, bliską sztuce prerafaelitów – artystów inspirowanych włoskim malarstwem wczesnego renesansu. Oddziaływanie ich sztuki objęło następne pokolenie twórców, czego reminiscencje da się zaobserwować choćby w fotograficznej konwencji portretowej stosowanej na przykład przez angielskie rzeźbiarki Kathleen Scott Kennett⁴⁴ czy Clare Sheridan⁴⁵. W ówczesnej epoce twórczość malarzy skupionych wokół Bractwa Prerafaelitów była niezwykle modna w całej Europie⁴⁶, w szczególności zaś utrwalone na obrazach wizerunki kobiet-modelek, które wyjątkowo pobudzały męskie pragnienia⁴⁷. W *Dzienniku* Zofia Nałkowska pisała: „śliczna moja siostra, wysmukła, biała jak rossettiowskie dziewice, chyła się pośród zieleni nad klombami i pochmurnie sadzi

⁴¹ Tamże.

⁴² M. POPRZĘCKA, *Szaleństwo babki Julii*, [w:] V. WOOLF, J.M. CAMERON, M. POPRZĘCKA, *Fakt, fikcja i fotografia albo co się zdarzyło we Freshwater*, tłum. M. Heydel, Kraków 2013, s. 92.

⁴³ Julia Margaret Cameron (1815-1879), angielska fotografka-amatorka.

⁴⁴ Kathleen Scott Kennet (1878-1947), angielska rzeźbiarka, uczennica Auguste’a Rodina. Jej mężem był Robert Falcon Scott, kapitan angielskiej marynarki wojennej oraz badacz Antarktydy.

⁴⁵ Clare Sheridan (1888-1970), angielska rzeźbiarka i pisarka.

⁴⁶ Por. A. SZCZERSKI, *Wzorce tożsamości: recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około 1900 roku*, Kraków 2010. Ówczesna moda nie ominęła Zofii Nałkowskiej. Jej zainteresowania literaturą epoki wiktoriańskiej można prześledzić na podstawie dziennikowych wpisów na temat przeczytanych lektur. W 1911 r. napisała artykuł o Robercie Browningu, zob. Z. NAŁKOWSKA, *Twórca dramatu „introspektywnego”*. *Robert Browning*, „Świat” 1911, nr 3, s. 5-6.

⁴⁷ *Historia ciała*, red. G. Vigarello, Gdańsk 2011, s. 160.

kwiaty”⁴⁸. Oglądając obrazy Rossettiego, trudno nie zwrócić uwagi na podobieństwo Hanny do Elizabeth Siddal. Nie wiadomo tylko, czy porównanie Zofii dotyczyło wyłącznie urody, czy może pisarka знаła tragiczne dzieje życia żony oraz muzy malarza i traktowała tym samym siostrę jako postać skomplikowaną i skłóconą ze światem. W *Wężach i różach* podobnego porównania użyła w dzienniku Ernestyna, opowiadając jak w Rzymie odnalazła modelkę idealną. Była „młoda, wysoka, zupełnie elegancka, blada i pochmurna, jak rosettiowskie dziewice”⁴⁹. Charakterystyczna uroda Hanny musiała stanowić treść niejednej rozmowy Zofii z przyjaciółmi domu Nałkowskich. Halina Dąbrowska opisując Hannę, określiła ją jako postać „jasną, z koroną popielatych włosów i drobną twarzyczką obrazów Bourne Jonesa”⁵⁰, a z kolei Karolina Beylin wspominała smukłą, popielatowłosą kobietę „o subtelnym profilu, jak wyciętym z obrazów tak modnego wówczas malarza Bourne-Jonesa”⁵¹. Erna mogła przypominać Hannę nie tylko urodą, ale również ze względu na swoje zamiłowania. Raissa Benoni wspominała, że artystka w swojej pracowni „hoduje taką prawdziwą, żywą sowę. [...] jak do niej podejść, to robi się trzy razy większa. A Ernestyna jest z nią w najlepszych stosunkach, karmi ją mięsem z ręki i gładzi po rogatym łbie”⁵². W czasie gdy Zofia pisała *Węże i róże*, w domu Nałkowskich na Górkach trzymano sowę o imieniu Wunia. Halina Maria Dąbrowska pamiętała ją jako pupila rzeźbiarki: sowa była duża, „puszysta jak kłębek puchu [...]. Kochała Hanię, łaskawa była dla Zofii”⁵³.

Kolejną analogię pomiędzy rzeźbiarką a Erną stanowi aktywność społeczna. Bohaterka *Węży i róż* udzielała bezpłatnych lekcji pisania małej dziewczynce z przedmieść, będącej służącą w robotniczej rodzinie. Ernestyna nazwała ją w dzienniku dzieckiem „spragnionym światła wiedzy”⁵⁴. Podczas rewolucji 1905-1907 Hanna Nałkowska kształciła dzieci robotników oraz dzieci chłopskie na Górkach. 25 lat później otrzymała honorową odznakę za walkę o szkołę polską⁵⁵. Rzeźbiarka dawała także lekcje geografii na warszawskich kompletach

⁴⁸ Z. NAŁKOWSKA, *Dzienniki 1909-1917*, s. 262 (wpis z dn. 29.04.1913).

⁴⁹ Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, s. 225.

⁵⁰ H.M. DĄBROWSKA, *Portrety nieobiektywne...*, s. 2.

⁵¹ K. BEYLIN, *Domy kobiet*, [w:] *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Warszawa 1965, s. 40.

⁵² Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, s. 60.

⁵³ H.M. DĄBROWSKA, *Spojrzenie wstecz*, [w:] *Wspomnienia...*, s. 108.

⁵⁴ „Gdy poprzez ciemności tego dzieciennego mózgu przebijam tunele i okna – upaja mię to sformułowanie śliczne, że rozwój człowieka wyraża się w pomnożeniu procesów automatycznych” (Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, s. 209-210).

⁵⁵ Dyplom Komitetu Obchodu 25-lecia Walki o Szkołę Polską, *Dokumenty osobiste Hanny Nałkowskiej 1 voto Bickowej 2 voto Stefanowiczowej 1888-1970*, Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, akc. 14101.

oraz udzielała prywatnych lekcji rysunku⁵⁶. Warto podkreślić, że aktywność społeczna była bezspornie cechą wyróżniającą Hannę Nałkowską. W tamtym okresie ideowość Zofii miała swój początek i koniec w działalności literackiej⁵⁷.

Ustępy powieści traktujące o procesie tworzenia dzieła przez Ernę można porównać ze sposobem pracy Hanny Nałkowskiej. Raissa Benoni określiła technikę swojej nauczycielki jako „zmaganie”, bo artystka mogła całymi godzinami siedzieć, patrzeć na modelkę i co chwilę łamać węgle w palcach. W atelier miała dużą ilość zaczętych, choć nieskończonych prac, a nad jednym portretem potrafiła pracować trzy lata⁵⁸. Tworząc postać Erny, Nałkowska posiłkowała się obserwacjami wyniesionymi z kontaktów z siostrą. Potwierdzają to wspomnienia Marii Wardasówny, która poznała siostry Nałkowskie po II wojnie światowej i utrzymywała z nimi przyjazne stosunki, a w latach sześćdziesiątych pozowała Hannie do portretu (il. 8). „Zofia twardo opierała się namowom siostry pragnącej rzeźbić jej głowę, motywując to brakiem czasu. Wiedziała bowiem, że Hania w przeciwieństwie do większości rzeźbiarzy, całymi tygodniami żywe modele studiowała” – pisała Wardasówna⁵⁹. Choć mowa o portrecie Nałkowskiej wykonanym w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, można przypuszczać, że metody pracy rzeźbiarskiej Hanny Nałkowskiej niewiele zmieniły się w ciągu lat. Przytoczony wcześniej fragment *Dziennika*, w którym mowa o polewaniu wodą rzeźb, „które – **nie-dokończone** [podkr. – MK] – wysychają i pękają”, budzi skojarzenie z fragmentem powieści, w którym Raissa relacjonowała wizytę w pracowni Erny wypełnionej nieukończonymi pracami.

Ernestyna nie ceniła talentu, ale uznawała powołanie i wolę twórczą, co wyznała na kartach dziennika: „twórczość, polegająca na tak zwanym «talencie», to jest na brudnych konszachtach przyjaznych z łatwością formy, jest mi obojętna i obca. Żądza twórcza to jest konieczność pasowania się z tym, czego granica wewnętrzna stanowi zewnętrzną granicę domeny talentu. Właściwe zagadnienie twórczości jest dopiero tam, gdzie kończy się talent a zaczyna walka, śmiertelne zapasy, ciężkie roboty. To jest dopiero problemat formy, jako woli człowieka

⁵⁶ Hanna NAŁKOWSKA, *Komentarze do „Dzienników” Zofii Nałkowskiej*, Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, akc. 14104.

⁵⁷ Za datę ostatniej aktywności społecznej Zofii Nałkowskiej (mającej miejsce przed drukiem *Węzy i róż*) można uznać rok 1907 (8-11 czerwca). Wzięła wówczas udział w Krajowym Zjeździe Kobiet i wygłosiła referat pt. „Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego”.

⁵⁸ Z. NAŁKOWSKA, *Węzy i róże*, s. 165.

⁵⁹ M. WARDASÓWNA, *Dzieła wybrane i Pamiątniki; Była dla mnie objawieniem – wspomnienia o ZN*, mps, Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, teczka *Hanna Kirchner. Materiały warsztatowe do Nałkowskiej*, t. 1, akc. 18554/1.

zwróconej przeciwko tajemnicy”⁶⁰. Koncepcję, wedle której akt tworzenia rozumiany jest jako praca, można z powodzeniem powiązać z filozofią Stanisława Brzozowskiego⁶¹, którego obie siostry znały osobiście. Jego pisma nie były im obce, co poświadczają dziennikowe wpisy Zofii⁶². Nałkowska traktowała go jako autorytet, wybitnego intelektualistę oraz niezwykle ceniła gorączkowość i bezkompromisowość jego poszukiwań. Leszek Kołakowski nazwał Brzozowskiego „*eroico furioso*, który w każdym pomyśleniu pragnie objąć całość wszechświata, szuka rozwiązań globalnych i niezwłocznych, każdym ruchem chce dotrzeć do sedna samego, nie ma czasu, by mozolnie i nieśmiało okrążyć problemy”⁶³. Dla Brzozowskiego pojęcie pracy wiązało się z czynną postawą wobec świata i traktowaniem jej jako pierwszego elementu rzeczywistości, który umożliwia zrozumienie życia jako twórczości – czegoś co jest przez cały czas stwarzane, a nie dane z góry jako gotowy byt⁶⁴. Dla autora *Płomieni* równie istotna była myśl, ale tylko wtedy, jeśli można było wcielić ją w czyn⁶⁵, gdyż „myśl nie pozostająca w żadnym stosunku z ręką jest czymś marnym”⁶⁶. Warto przypomnieć, że Brzozowski w swoim dziele poświęcił sporo miejsca rzeźbiarstwu, umieszczając je na szczycie wszystkich sztuk⁶⁷. W kręgu tej refleksji również pojawia się kategoria pracy: „jest w rzeźbie wielka mądrość: że człowiek może liczyć tylko na to, czemu sam nadać zdoła postać swojego życia [...] Co nie jest tobą w żadnym stopniu, żadnego nie ma dla ciebie znaczenia”⁶⁸. W nurcie jego poglądów uwidacznia się kategoria tragizmu. Myśliciel utożsamiał tragedię ludzką z człowiekiem spełnionym, któremu „życie zrealizowało

⁶⁰ Z. NAŁKOWSKA, *Węze i róże*, s. 161.

⁶¹ Por. E. PIĘNKOWSKA, *Zofia Nałkowska*, Warszawa 1975, s. 30; D. KIELAK, *Figury kryzysu...*, s. 381-383.

⁶² Z. NAŁKOWSKA, *Dzienniki 1899-1905*, Warszawa 1975, s. 80-81.

⁶³ L. KOŁAKOWSKI, *Miejsce filozofowania Stanisława Brzozowskiego*, „*Twórczość*” 1966, nr 6, s. 43.

⁶⁴ S. KOŁACZKOWSKI, *Praca – Prawo – Godność – Rola inteligencji – Dzieje. Fragmenty ze studiów o St. Brzozowskim*, [w:] TENŻE, *Pisma wybrane*, red. S. Pigoń, Kraków 1968, s. 191.

⁶⁵ Brzozowski pracą nazywał: „1) wysiłek fizyczny zmieniający w przyrodzie coś zgodnie z naszą wolą; 2) wysiłek umysłowy, służący do wynalazków technicznych, utrzymania techniki urządzeń społecznych; 3) pracę duchową stwarzającą motywy kochania życia takiego, jakim musi być życie pracującego” (tamże, s. 192).

⁶⁶ S. BRZOZOWSKI, *Dzieła wszystkie*, t. IV, Warszawa 1936, s. 276.

⁶⁷ Por. S. BRZOZOWSKI, *Fryderyk Nietzsche*, [w:] TENŻE, *Kultura i życie*, Warszawa 1973; S. BRZOZOWSKI, *Styl Ibsena*, [w:] tamże; S. BRZOZOWSKI, *Etapy sentymentalizmu*, [w:] TENŻE, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Lwów 1910.

⁶⁸ S. BRZOZOWSKI, *Idee...*, s. 429.

całą swą tęsknotę, wszystkie swe ideały, gdzie człowiek sam sobą się upoił”⁶⁹. Erna wyraża tę ideę w dzienniku, argumentując porzucenie sztuki malarskiej: „przeszłam już przez świat koloru i światła, a teraz [...] chcę przeżyć sobą nowy świat twórczych odkryć i zdziwień. Dlatego porzuciłam kiedyś skrzypce dla śpiewu, a później śpiew dla rysunku [...] ja przewyciężam w sobie talent, uciekam od zdobytej już techniki. Szukam trudności, poprzez którą dopiero mogę przybliżyć się do właściwej tajemnicy piękna”⁷⁰. Dla Ernestyny doświadczenie spełnienia oznaczało klęskę, która zabija chęć dalszych poszukiwań: „przewyciężam w sobie talent, uciekam od zdobytej już techniki. Szukam trudności”⁷¹. W słowach: „Pragnę twardego i niewątpliwego kształtu. Pragnę rzeźby, która «tak pewnie wycina z wszechświata swą ukochaną myśl»”⁷², kolejny raz zgadza się ze stanowiskiem Brzozowskiego, dla którego „malarstwo i poezja roztwierają nieskończone perspektywy, ponieważ jest w nich coś więcej niż sama obecność i dokonanie, to rzeźba mówi: jestem czym jestem. Rzeźba jest jedyną sztuką skończoności, sztuką najbardziej ludzką. [...] rzeźba, sztuka przerażającej uczciwości, sztuka zamykająca całą tragedię, całą jej potencjalność w jakiejś linii, pochyleniu, rzeźba przemawiająca do nas mową ciała ukazanego jako to, czym jest ono: konkretną formą naszego tragizmu [...]. Posągi tworzone są nie w marmurze lub brązie, lecz w tym, co jest nami, co ukazują się jako kształt nasz”⁷³. Erna w swoich zapamiętaniach na temat twórczości często wraca do pojęcia formy. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że ów termin był nadzwyczaj bliski samej Zofii, dla której definicja formy wiązała się ze sposobem myślenia, pisania i przede wszystkim sposobem życia. Już jako osiemnastolatka pisała: „Wszystko co mnie spotyka w życiu, rozpatruję literacko; mam specjalną formę przyjmowania wrażeń, specjalną formę marzeń i wspomnień, w ogóle myśli – formę, że tak powiem – epiczną”⁷⁴. Ta nienaganna stylistka – jak ją nazwała Borkowska – trzymała i strzegła formy przez całe życie, bez względu na okoliczności⁷⁵. Doniosłe znaczenie formy w życiu nie mogło nie odbić się echem

⁶⁹ S. BRZOZOWSKI, *Kultura...*, s. 214.

⁷⁰ Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, s. 166.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże.

⁷³ S. BRZOZOWSKI, *Idee...*, s. 427-328.

⁷⁴ Z. NAŁKOWSKA, *Dzienniki 1899-1905...*, s. 195.

⁷⁵ G. BORKOWSKA, *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nalkowska*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, C. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 93; por. A. KOCHAŃCZYK, *Kobiecość jako forma – przypadek Zofii Nalkowskiej*, [w:] *Modernizm i feminizm: postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001, s. 195-204.

na kartach jej powieści. W *Wężach i różach* ta postawa zasygnalizowana jest w dzienniku Erny: „życiową prawdą stosunków międzyludzkich jest ich strona oficjalna, ich pozór, ich właśnie – forma”⁷⁶. Nałkowska często wykorzystywała to pojęcie w trakcie rozważań Erny nad twórczością i regułami nią rządzącymi, które – co warto dodać – nie są w dzienniku bohaterki jednolite i posiadają różne i często sprzeczne znaczenia. Raz forma w sztuce jest „wartością dodaną do treści”⁷⁷, w drugim miejscu Erna pisze, że „forma jest najwyższą treścią”⁷⁸, by w następnym akapicie stać się „wrogiem treści, napastnikiem i łupieżcą. Forma jest ciekawością i nienawiścią, nie szatą. Jest młotem do rozbijania tajemnicy, jest sądem i wyrokiem”⁷⁹. Jak trafnie zauważa jedna z badaczek, według estetycznego kodu Erny twórczość jest źródłem poznania i wysublimowanych doznań⁸⁰. Jej światopogląd permanentnie sytuuje się po stronie intelektu, jest beznamiętnie racjonalny, a więc pozbawiony „czucia”. Dziennik bohaterki *Węży i róż* to przestrzeń kontemplacji nie tylko Erny-artystki, ale także Zofii Nałkowskiej, dla której władza myślenia jest silniejsza niż imperatyw twórczy. Autorka wierzy, że „można być artystą wiedzy, esteta matematyki, wyznawcą piękna intelektualnego”⁸¹. Jej obserwacje, choć misternie skomponowane i świadczące o niewątpliwej erudycji autorki, graniczą często z frazesem, tak popularnym w młodopolskiej *künstlerroman*⁸². Stosunek Erny/Nałkowskiej do twórczości jest przede wszystkim intelektualny i rządzi nim potrzeba empirystycznego poznania: „poznać mechanikę transponowania wymysłu na rzeczywistość, odkryć i zbadać inżynierię form sztuki – oto jest moje marzenie”⁸³. Analityczny umysł Nałkowskiej każe bohaterce skoncentrować się wyłącznie na rozumowym zgłębianiu reguł, wedle których powstaje dzieło, i dążyć do zapanowania nad jego materią. W *Wężach i różach* nie ma sceny, w której Erna rzeczywiście

⁷⁶ Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, s. 189.

⁷⁷ Tamże, s. 162.

⁷⁸ Tamże, s. 164.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ D. WACHNA, *Sposoby widzenia sztuki...*, s. 549.

⁸¹ Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, s. 169.

⁸² Kazimierz Irzykowski już w 1902 r. krytycznie określił działalność artysty młodopolskiego: „Przesąd ów polegał na tej *idée fixe*, że dzieło sztuki – tak to nazywano – buduje się według prawideł jakiejś zaziemskiej, transcendentnej, matematycznej estetyki, «tej nie napisanej», że ma ono stanowić jakąś dziwną symfonię, z której ani jednego tonu ująć, ani dodać nie można, żeby nie zniszczyć nie znanych proporcji dzieła [...] dzieło jest już niejako napisane, doskonale [...] praca autora polega na [...] spisywaniu kabalistycznych podszeptów duchów” (K. IRZYKOWSKI, *Pałuba*, Warszawa 1957, s. 120).

⁸³ Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, s. 166.

tworzy obraz lub rzeźbę⁸⁴. Poglądy Hanny Nałkowskiej na problemy formy, a w szczególności formy rzeźbiarskiej nie są niestety znane. Możemy jedynie domniemywać, że znała modne czy popularne wówczas teorie. Uzależnianie oceny dzieła od kryteriów określonych jako cechy formalne, było następstwem panujących w epoce tendencji rzeźbiarskich. Około 1910 r. w polskiej rzeźbie daje się zauważyć regres, spowodowany przede wszystkim bezsilnością artystów niepotrafiących wyostać się ze strefy oddziaływań sztuki Auguste'a Rodina. Ów impas objął tych twórców, którzy korzystając z jego doświadczeń, nie znaleźli własnej drogi artystycznej i na zawsze ugrzęźli w zamkniętym kręgu naśladowców mistrza. Ślepa i powierzchowna trawestacja stylu Rodina, połączona z młodopolską fantazją rzeźbiarzy „śniących o arcydziele”, doprowadziła do zaniedbań formalnych i komponowania „przeżutych gałek chleba”⁸⁵. Kryzys ten dotknął też rzeźby w innych krajach, a drogą wyjścia okazała się koncepcja rzeźbiarza i teoretyka Adolfa von Hildebranda, który w 1893 r. wydał książkę *Das Problem die Form in der bildenden Kunst*. Miarą popularności tej pozycji w Europie był fakt, że do 1914 r. doczekała się dziewięciu wydań⁸⁶. Hildebrand w swojej teorii domagał się, by dzieło prezentowało sobą jasno sprecyzowaną ideę, z której należy wyeliminować wszelkie nieudomówienia i przypadkowe elementy. W budowie rzeźby znaczenie ma równomierne rozłożenie mas, przy czym wszelkie stosunki przestrzenne, w tym skróty perspektywiczne, powinny być w taki sposób przełożone na język artystyczny, by nie zaciemnić „odczytania formy bycia danego przedmiotu”⁸⁷.

Interesującą kwestią, łączącą Hannę Nałkowską i Ernę, jest stosunek do artystycznej profesji. Należy sądzić, że rzeźbiarka tak samo poważnie traktowała swój zawód i pasję artystyczną jak Ernestyna, która w dzienniku odnotowała: „Pan Czarostański swoje zuchwalstwo słów posunął do tego stopnia, że dziś oficjalnie zapytał, czy nie zechciałabym być jego żoną. Powiedziałam, że nie mogę, gdyż zanadto zajęta jestem moją sztuką”⁸⁸. Do lat dwudziestych XX wieku Zofia tylko raz wspomniała w swoim dziariuszu o jakimkolwiek wybranku

⁸⁴ Jedyne gotowe dzieło Erny pojawiło się na pierwszych kartach powieści i był to rysunkowy portret Raissy, stworzony już jakiś czas wcześniej, tamże, s. 56-57.

⁸⁵ R. WITTKOWER, *Sculpture. Process and Principles*, New York 1977, s. 252.

⁸⁶ P. SZUBERT, *Glina – gips – marmur. O procesie twórczym dziewiętnastowiecznego rzeźbiarza*, [w:] *Projekt – szkic – bozetto. Materiały seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 22-24 czerwca 1989*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1993, przypis 21.

⁸⁷ W. BAŁUS, *Wstęp*, [w:] A. VON HILDEBRAND, *Problem formy w sztukach plastycznych*, Warszawa 2012, s. 11.

⁸⁸ Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, s. 211.

młodszej siostry. W 1906 r. pisarka wraz z mężem wyjechała do Kielc, gdzie Rygier objął stanowisko kierownika literackiego „Ech Kieleckich”. W czasopiśmie publikował Jakub Wołczek – postępowy Rosjanin i nauczyciel wydalony po strajku w szkołach polskich⁸⁹. Wołczek niedługo później przeprowadził się do Warszawy i zaczął nauczać na pensjach oraz w gimnazjum męskim Emiliana Konopczyńskiego⁹⁰. Z Hanną najpewniej poznali się dzięki Rygierowi, około 1907 r. Dąbrowska we wspomnieniach nazwała go „muzykiem Wilczkiem-Wołczkiem, wielbicielem Hanny”⁹¹. Była to dłuższa znajomość, trwająca do marca 1913 r., kiedy – jak to określiła Zofia – to „nieuleczalne narzeczeństwo” zostało zerwane⁹². Warto podkreślić, że to w tym okresie pisarka intensywnie pracowała nad tekstem *Węży i róż*. Nie wiadomo, co było przyczyną zakończenia związku, ale według opinii Zofii koniec relacji stanowił dla Hanki „po prostu wyzwolenie”⁹³. Co znamienne i o czym była już mowa, dwa miesiące po tym wydarzeniu na Salonie w Zachęcie Hanna po raz pierwszy wystawiła swoją pracę, a pół roku później kolejne dwie na tamtejszym Salonie Dorocznym⁹⁴. Od tego momentu rzeźbiarka zaczęła być coraz bardziej aktywna artystycznie, a półtora roku później kontynuowała przerwane studia w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Zerwane zaręczyny przyniosły korzystny efekt: można podejrzewać, że nieudany związek hamował aspiracje twórcze rzeźbiarki⁹⁵. W tym miejscu warto przywołać koncepcję Nowej Kobiety Elaine Showalter⁹⁶. Hanna Nałkowska ucieleśniała bowiem kobietę niezależną, starającą zrealizować się jako artystka oraz – co potwierdza związek z Wołczkiem – niebojącą się szukać samorealizacji także w sferze erotycznej⁹⁷. Wyszła za mąż dopiero w 1924 r. za urzędnika państwowego Maksymiliana Bicka, którego znała już od jakiegoś

⁸⁹ H.M. DĄBROWSKA, *Portrety nieobiektywne...*, s. 34.

⁹⁰ Z. NAŁKOWSKA, *Dzienniki 1909-1917*, s. 77.

⁹¹ H.M. DĄBROWSKA, *Wspomnienie*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Zbiory Specjalne, *Hanna Kirchner – Materiały warsztatowe do N.*, t. 4, akc. 18554/4.

⁹² Z. NAŁKOWSKA, *Dzienniki 1909-1917*, s. 252.

⁹³ List pisany przez Zofię Nałkowską do przyjaciółki Zofii Villaume, z datą 16.03.1913, zob. tamże, s. 251-252.

⁹⁴ Por. przypis 14.

⁹⁵ Por. M. POPRZECKA, *Czy artystce wolno wyjść za mąż*, [w:] *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 208-216.

⁹⁶ *Daughters of Decadence: Women Writers of the Fin-de-Siècle*, ed. E. Showalter, Rutgers University Press 1993.

⁹⁷ Por. E. SHOWALTER, *Sexual Anarchy*, London 1996, s. 40, za: A. GÓRNICKA-BORATYŃSKA, *Śliczna moja siostra natura. Projekt „Nowej Kobiety” w modernistycznej twórczości Zofii Nałkowskiej*, [w:] TEIŻE, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*, Warszawa 2001.

czasu. Zofia Nałkowska – doskonała obserwatorka typów i charakterów ludzkich, wiedziała jak istotna była dla Hanny rzeźba. W *Dzienniku* z lat dwudziestych notowała: „Znowu pojechałam do Warszawy, gdzie odbył się ślub Hanki, która wybrała sobie męża dopiero teraz. Nie zdradziła przez to swojej sztuki, w mężu swoim bowiem znalazła to samo poparcie i całkowite zrozumienie, które miała dotąd we współżyciu z matką”⁹⁸.

Postać Ernestyny nie uosabia w pełni Hanny Nałkowskiej, ale posiada wspólne cechy łączące ją z rzeźbiarką. Zofia z pewnością nie chciała skomponować wiernego wizerunku siostry, raczej nadała bohaterce kilka zasadniczych walorów Hanny. Resztę osobowości Erny Nałkowska „dopisała” według własnego uznania, czego zapewne następstwem są egzaltowane uwagi artystki na temat sztuki, piękna czy ludzi. W gruncie rzeczy pisarka rzadko kiedy podejmowała w swojej twórczości zagadnienie sztuki. Według Wandy Melcer autorka „w dziedzinie sztuki plastycznej szła zawsze trochę omackiem, z właściwym sobie trafnym instynktem kierując się na ogół zdaniem osób, do których miała w tym względzie zaufanie”⁹⁹. Z kolei z relacji Tymona Terleckiego, który w latach trzydziestych towarzyszył Nałkowskiej w przechadzkach po Paryżu, wynika, że choć w zakresie plastyki miała sporą wrażliwość i chłonność, to „jej odbiór dzieł plastycznych był raczej literacki, i zdaje się, nie wykraczał poza impresjonizm i postimpresjonizm. Jeśli coś ją poruszyło i zdołała swoje uczucia ująć w zadawalającą formułę słowną, od razu ją zapisywała”¹⁰⁰. Ową literackość można z łatwością dostrzec już w *Węzach i różach*, gdzie o sztuce mówi się wyłącznie w ogólnych kategoriach, nie stroniąc przy tym od wzniosłości¹⁰¹. Zofia Nałkowska powieliła w ten sposób jedno z uproszczeń występujących w większości polskich „powieści o artyście”, w których była pasja, teoretyzowanie, niemoc albo moc twórcza, jednak żadne dzieło nigdy ostatecznie nie powstało¹⁰². Poboczny wątek artystowski wydaje się przebrzmiały, bo swoje apogeum

⁹⁸ Z. NAŁKOWSKA, *Dzienniki 1918-1929*, Warszawa 1989, s.111 (wpis z dn. 04.06.1924).

⁹⁹ W. MELCER, *Kolor przeszłości*, [w:] *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej...*, s. 248.

¹⁰⁰ T. TERLECKI, *Notatki o Zofii Nałkowskiej*, [w:] Z. NAŁKOWSKA, *Dzienniki*, t. IV, cz. 1, Warszawa 1988, s. 371.

¹⁰¹ Por. Z *problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006; W. OKOŃ, *Figury i chimery. Rzecz o kilku utworach prozą i jednym wykładzie*, „Rzeźba Polska” 1996-1997, t. 8, s. 181-188, a także A.Z. MAKOWIECKI, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971; P. SZUBERT, *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995.

¹⁰² Por. H. SIENKIEWICZ, *Lux in tenebris lucet*, pierwodruk w: „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 1, s. 1-8; T. JAROSZYŃSKI, *Chimera. Powieść z przedmową Zdzisława Dębickiego*, [b.w.], Warszawa 1905; K. PRZERWA-TETMAJER, *Anioł śmierci. Romans*, Warszawa 1989; TENŻE, *Zatrącenie. Romans*, Warszawa [1905].

przeżywał między końcem XIX wieku a pierwszym dziesięcioleciem XX¹⁰³. W ówczesnej *künstlerroman* nie brakowało pozycji dotyczących rzeźbiarzy, ale postacie rzeźbiarek były rzadkim zjawiskiem¹⁰⁴. Być może dlatego Nałkowska podjęła to zagadnienie, choć nie rozwinęła go do końca. Jedną z badaczek, Dorota Kielak, w książce poświęconej odniesieniom rzeźbiarskim w młodopolskiej powieści o artyście, w jednym zdaniu zaznaczyła, że pojęcie na temat tej dziedziny sztuk plastycznych Zofia Nałkowska zdobyła dzięki siostrze i jej „fascynacjom”¹⁰⁵. Pisarka ukazała Ernestynę w środowiskowej próżni i ani słowem nie wspomiała o kwestii jej statusu jako artystki, która choć była samodzielną, to nic nie wiadomo na temat jej sytuacji ekonomicznej. Nałkowska powtórzyła w ten sposób kolejną kliszę eksploatowaną w prozie o artyście. Literatura tego gatunku odznaczała się bowiem wyjątkowym niedostatkiem informacji obejmujących realia z zakresu społecznego środowiska i zawodu artysty¹⁰⁶. Trudno nie ulec wrażeniu, że z dzisiejszej perspektywy postać Erny jako artystki odbija się w krzywym zwierciadle. Bohaterka nie stworzyła w powieści żadnego dzieła, a jedynie teoretyzowała i sama siebie kreowała na twórcę. Z pewnością w jakimś stopniu zamysłem Nałkowskiej kierowała idea stworzenia młodopolskiej artystki idealnej, łączącej w sobie pierwiastek intelektualny i twórczy. Kluczowy cytat, który eksplikuje tytuł powieści, jest jednocześnie symbolicznym odwołaniem do siostr Nałkowskich, łączący w sobie umysł Zofii i naturę Hanny. Pisarka przekonuje, że istnieje możliwość zharmonizowania tych dwóch sił:

¹⁰³ Por. tamże.

¹⁰⁴ Warto wspomnieć, że na przełomie XIX i XX wieku wzrosła ranga rzeźby, głównie za sprawą Auguste’a Rodin’a, którego twórczość wpłynęła na większe usamodzielnienie się tej gałęzi sztuki. Historia rzeźbiarki Camille Claudel, która była muzą i pomocnicą mistrza, jest dowodem na trudności z przebicciem się kobiet w tym zawodzie. Głównym problemem był przede wszystkim brak dostępu do szkolnictwa wyższego. Na ziemiach polskich artystki miały ułatwione zadanie, gdyż Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych przyjmowała kobiety od początku istnienia uczelni, tj. od 1904 r.

W polskiej literaturze tamtego czasu postać artystki należy do rzadkości, choć – co jest warte odnotowania – jeśli się pojawia, to z reguły jest to malarka, a nie rzeźbiarka. Najczęściej są to bohaterki drugoplanowe, których uzdolnienia plastyczne nie mają wpływu na bieg akcji powieści, jak to jest w przypadku rzeźbiącej Bronki z opublikowanego w 1887 r. *Strasznego Dziadunia* Marii Rodziewiczówny. Rzeźbiarka pojawia się w *Gościu kamiennym* Antoniego Sygietyńskiego, jako uczennica Mistrza. Sygietyński drukował powieść w odcinkach w „Sfinksie”, w tym samym czasie co Nałkowska *Węże i róże* (numery z kwietnia, maja i czerwca), maszynopis natomiast powstał wcześniej, na początku 1912 r. i dostępny jest w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu. A. SYGIETYŃSKI, *Gość kamienny. Nowela*, sygn. 13211/I.

¹⁰⁵ D. KIELAK, *Figury kryzysu...*, s. 37.

¹⁰⁶ A.Z. MAKOWIECKI, *Młodopolski portret...*, s. 47.

„Niegdyś czytając opis malowideł na powale pałacu w Forli, zwróciłam uwagę na ten przypadkowy symbol: były tam wyobrażone herby złożone dwóch rodów włoskich, węże Sforzów i róże Riariów. Węże i róże to symbol pojednania, symbol przymierza, sojusz dwóch walczących od dawna władz ludzkiego ducha: władzy myślenia i władzy ducha”¹⁰⁷.

BIBLIOGRAFIA

- BEYLIN Karolina, *Domy kobiet*, [w:] *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Warszawa 1965, s. 39-43.
- BORKOWSKA Grażyna, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- BORKOWSKA Grażyna, *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. German Ritz, Christa Binswanger, Carmen Scheide, Kraków 2000, s. 77-87.
- BRZOWSKI Stanisław, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Lwów 1910.
- BRZOWSKI Stanisław, *Dzieła wszystkie*, t. IV, Warszawa 1936.
- BRZOWSKI Stanisław, *Kultura i życie*, Warszawa 1973.
- Daughters of Decadence: Women Writers of the Fin-de-Siècle*, ed. Elaine Showalter, Rutgers University Press 1993.
- DĄBROWSKA Halina M., *Spojrzenie wstecz*, [w:] *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Warszawa 1965, s. 104-123.
- GÓRNICKA-BORATYŃSKA Aneta, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*, Warszawa 2001.
- HILDEBRAND VON Adolf, *Problem formy w sztukach plastycznych*, Warszawa 2012.
- Historia ciała*, red. Georges Vigarello, t. I-III, Gdańsk 2011-2014.
- IRZYKOWSKI Kazimierz, *Pałuba*, Warszawa 1957.
- JAKUBOWSKA Agata, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004.
- JAROSZYŃSKI Tadeusz, *Chimera. Powieść z przedmową Zdzisława Dębickiego*, Warszawa 1905.
- KASA M., „Rzeźbię, co koń wyskoczy”. O twórczości Hanny Nałkowskiej, „Aspiracje” 2015, nr 3, s. 36-41.

¹⁰⁷ Z. NAŁKOWSKA, *Węże i róże*, s. 213.

- KIELAK Dorota, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007.
- KIRCHNER Hanna, *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 67-109.
- KIRCHNER Hanna, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011.
- KOCHAŃCZYK Alina, *Kobiecość jako forma – przypadek Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Modernizm i feminizm: postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. Eugenia Łoch, Lublin 2001, s. 195-204.
- KOŁACZKOWSKI Stefan, *Pisma wybrane*, red. Stanisław Pigoń, Kraków 1968.
- KOŁAKOWSKI Leszek, *Miejsce filozofowania Stanisława Brzozowskiego*, „*Twórczość*” 1966, nr 6, s. 39-54.
- MAKOWIECKI Andrzej Z., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
- MELCER Wanda, *Kolor przeszłości*, [w:] *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Warszawa 1965, s. 223-265.
- NAŁKOWSKA Zofia, *Twórca dramatu „introspektywnego”*. Robert Browning, „*Świat*” 1911, nr 3, s. 5-6.
- NAŁKOWSKA Zofia, *Dzienniki 1899-1905*, Warszawa 1975.
- NAŁKOWSKA Zofia, *Dzienniki 1909-1917*, Warszawa 1976.
- NAŁKOWSKA Zofia, *Węże i róże*, Warszawa 1977.
- NAŁKOWSKA Zofia, *Dzienniki 1918-1929*, Warszawa 1989.
- NAŁKOWSKA Zofia, *Dzienniki 1939-1944*, Warszawa 1996.
- OKOŃ Waldemar, *Figury i chimery. Rzecz o kilku utworach prozą i jednym wykładzie*, „*Rzeźba Polska*” 1996-1997, t. 8, s. 181-188.
- PIEŃKOWSKA Ewa, *Zofia Nałkowska*, Warszawa 1975.
- POPZĘCKA Maria, *Czy artyście wolno wyjść za mąż*, [w:] TEJŻE, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 208-216.
- POPZĘCKA Maria, *Szaleństwo babki Julii*, [w:] Virginia WOOLF, Julia M. CAMERON, Maria POPZĘCKA, *Fakt, fikcja i fotografia albo co się zdarzyło we Freshwater*, tłum. M. Heydel, Kraków 2013, s. 89-108.
- PRZERWA-TETMAJER Kazimierz, *Anioł śmierci. Romans*, Warszawa 1989.
- PRZERWA-TETMAJER Kazimierz, *Zatrącenie. Romans*, Warszawa [1905].
- REMBOWSKA-PLÓCIENNIK Magdalena, *Family Nausea: Attitudes towards Family Values in Zofia Nałkowska’s “Snakes and Roses” and “The Impatient Ones”*, [w:] *Gender and Sexuality in Ethical Context*, ed. Ursula Phillips, Knut A. Grimstad, Bergen 2005, s.155-177.
- RODZIEWICZÓWNA Maria, *Straszny Dziadunio*, Warszawa 1898.

- SHOWALTER Elaine, *Sexual Anarchy*, London 1996.
- SIENKIEWICZ Henryk, *Lux in tenebris lucet*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 1, s. 1-8.
- SILVERMAN Kaja, *The Threshold of the Visible World*, Nowy York–Londyn 1996.
- SONTAG Susan, *O fotografii*, Kraków 2010.
- SZCZERSKI Andrzej, *Wzorce tożsamości: recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około 1900 roku*, Kraków 2010.
- SZUBERT Piotr, *Glina – gips – marmur. O procesie twórczym dziewiętnastowiecznego rzeźbiarza*, [w:] *Projekt – szkic – bozetto. Materiały seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Nieborów, 22-24 czerwca 1989, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 1993, s. 41-51.
- SZUBERT Piotr, *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995.
- TERLECKI Tymon, *Notatki o Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Zofia NAŁKOWSKA, Dzienniki*, t. IV, cz. 1, Warszawa 1988, s. 370-371.
- TOMCZOK (Cuber), Marta, „Krew i dymy holokaustów”. „Węże i róże” wobec kwestii żydowskiej w twórczości Zofii Nałkowskiej, [w:] *Granice Zofii Nałkowskiej*, red. Agata Zawiszewska, Warszawa 2014, s. 265-284.
- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim. *Salon 1913. Grudzień-styczeń*, Warszawa 1913.
- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim. *Salon Wiosenny artystów warszawskich: maj-czerwiec 1913*, Warszawa 1913.
- UMIŃSKA Bożena, *Zofia Nałkowska, „Węże i róże”. Odmieniec*, [w:] *TEJŻE, Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od połowy XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa 2011, s. 187-208.
- WACHNA Dagmara, *Sposoby widzenia sztuki w „Wężach i różach” Zofii Nałkowskiej oraz „Przygodzie w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Ruch Literacki” 2001, z. 5, s. 537-554.
- WITTKOWER Rudolf, *Sculpture. Process and Principles*, New York 1977.
- WÓJCIK Włodzimierz, *Zofia Nałkowska*, Warszawa 1973.
- Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. Wojciech Gutowski, Ewa Owczarz, Toruń 2006.

ARCHIWALIA

Warszawa

DĄBROWOLSKA Halina Maria, *Wspomnienie*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, *Zbiory Specjalne*, Hanna Kirchner – Materiały warsztatowe do N., t. 4, akc. 18554/4.

- Dokumenty osobiste Hanny Nałkowskiej 1 voto Bickowej 2 voto Stefanowiczowej 1888-1970, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Zbiory Specjalne, akc. 14101.
- NAŁKOWSKA Hanna, Dziennik 1942-1945, Biblioteka Narodowa, Warszawa, mf 110319.
- NAŁKOWSKA Hanna, Komentarze do „Dzienników” Zofii Nałkowskiej, Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, akc. 14104.
- RYBARSKI Leopold, Z notatek o Zofii Nałkowskiej, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Zbiory Specjalne,teczka Hanna Kirchner – Materiały warsztatowe do Nałkowskiej, t.1, akc. 18554/1.
- WARDASÓWNA Maria, Dzieła wybrane i Pamiętniki; Była dla mnie objawieniem – wspomnienia o ZN, Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne,teczka Hanna Kirchner. Materiały warsztatowe do Nałkowskiej, t.1, akc. 18554/1.

Wrocław

- DĄBROWOLSKA Halina Maria, Portrety nieobiektywne. Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 13924/II [1958].
- SYGIETYŃSKI Antoni, Gość kamienny. Nowela, Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu, sygn. 13211/I (1912).

SPIS ILUSTRACJI

1. Hanna Nałkowska, *Helenska*, 1913, gips; repr. wg: *Salon Wiosenny artystów warszawskich: maj-czerwiec 1913*, Warszawa 1913.
2. Hanna Nałkowska, *Portret Zofii Nałkowskiej*, 1913, gips; repr. wg: „Świat” 1914, nr 1, s. 14.
3. Hanna Nałkowska, *Portret pani Z.G.*, 1913, gips; repr. wg: „Świat” 1914, nr 1, s. 14.
4. Portret Hanny Nałkowskiej przed 1915 r.; repr. wg: Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, Fotografie Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14110.
5. Portret Hanny Nałkowskiej przed 1915 r.; repr. wg: Muzeum Literatury, Ze zbiorów Hanny Kirchner, akc. I 7086.
6. Portret Hanny Nałkowskiej przed 1915 r.; repr. wg: Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, Fotografie Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14110.
7. Portret Hanny Nałkowskiej przed 1915 r.; repr. wg: Muzeum Literatury, Ze zbiorów Hanny Kirchner, akc. I 7086.
8. Portret Zofii Nałkowskiej ok. 1910 r.; repr. wg: Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909-1917*, Warszawa 1976, s. 128-129.
9. Portret Zofii Nałkowskiej przed 1914 r.; repr. wg: Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909-1917*, Warszawa 1976, s. 208-209.
10. Hanna Nałkowska, *Portret Zofii Nałkowskiej*, 1954, gips; Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, Fotografie Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14111.

DWIE SIOSTRY: RZEŹBIARKA HANNA NAŁKOWSKA
W ŚWIETLE POWIEŚCI ZOFII NAŁKOWSKIEJ *WĘŻE I RÓŻE*

Streszczenie

Artykuł koncentruje się na Ernestynie Śniadowiczównie, bohaterce powieści Zofii Nałkowskiej *Węże i róże* (1913). Głównym celem pracy jest wykazanie, że jej postać miała swój rzeczywisty odpowiednik w osobie młodszej siostry pisarki, rzeźbiarce Hannie Nałkowskiej. Decydującym impulsem do postawienia takiej tezy stały się słowa samej autorki, która w swoich *Dziennikach* wyznała, że wszystkie jej powieści są w pewnym stopniu autobiograficzne. Mimo to żaden z badaczy nie zwrócił dotychczas uwagi na istotne podobieństwa między Ernestyną i Hanną Nałkowską. *Węże i róże* to jedyny utwór w dorobku pisarki, w którym podjęła zagadnienia związane ze sztuką i nakreśliła figurę artystki. Moment powstania powieści zbiegł się z czasem, kiedy rzeźbiarka właśnie wkroczyła w świat sztuki. Zestawienie rysów sylwetki Śniadowiczówny z biografią Hanny Nałkowskiej, a także wiadomościami pochodzącymi z *Dzienników* jej siostry oraz wspomnieniami wspólnych przyjaciół wykaże, jak wiele wspólnego miała literacka kreacja z autentyczną postacią.

Słowa kluczowe: Zofia Nałkowska; Hanna Nałkowska; polskie rzeźbiarki; *Węże i róże*; sztuki plastyczne; literatura; powieść o artyście.

TWO SISTERS: SCULPTOR HANNA NAŁKOWSKA
IN THE LIGHT OF ZOFIA NAŁKOWSKA'S *SNAKES AND ROSES*

Summary

The article focuses on Ernestyna Śniadowiczówna, the main character in a novel by Zofia Nałkowska *Snakes and Roses* (1913). The main purpose of the work is to show that the character had its real counterpart in Zofia's younger sister, the sculptor Hanna Nałkowska. The words of Zofia herself were crucial, who in her *Diary* confessed that all her novels were autobiographical to some extent. Still, researchers have not paid sufficient attention to the significant similarities between Ernestyna and Hanna Nałkowska. *Snakes and Roses* are the only piece in the writer's work, in which she analyzed the issues related to art and pointed out some characteristics of the artist. Zofia was writing her novel when Hanna was entering the world of art. A comparison between Ernestyna Śniadowiczówna and Hanna Nałkowska, as well as the information from Zofia's *Diary* and reminiscences of their friends show that the literary character is likely to be based on a real person.

Key words: Zofia Nałkowska; Hanna Nałkowska; Polish sculptors; *Snakes and Roses*; plastic arts; literature; a novel about the artist.

Translated by Karolina Jurak



1. Hanna Nałkowska, *Helenka*, 1913, gips;
repr. wg: *Salon Wiosenny artystów
warszawskich: maj-czerwiec 1913*,
Warszawa 1913



2. Hanna Nałkowska, *Portret Zofii
Nałkowskiej*, 1913, gips;
repr. wg: „Świat” 1914, nr 1, s. 14



3. Hanna Nałkowska, *Portret pani Z.G.*, 1913, gips;
repr. wg: „Świat” 1914, nr 1, s. 14



4. Portret Hanny Nałkowskiej, przed 1915 r.;
repr. wg: Biblioteka Narodowa,
Zbiory Specjalne, Fotografie Hanny
z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14110



5. Portret Hanny Nałkowskiej, przed 1915 r.;
repr. wg: Muzeum Literatury,
Ze zbiorów Hanny Kirchner, akc. I 7086



6. Portret Hanny Nałkowskiej, przed 1915 r.;
repr. wg: Biblioteka Narodowa, Zbiory Spec-
jalne, Fotografie Hanny z Nałkowskich
Stefanowiczowej, akc. 14110



7. Portret Hanny Nałkowskiej, przed 1915 r.;
repr. wg: Muzeum Literatury,
Ze zbiorów Hanny Kirchner, akc. I 7086



8. Portret Zofii Nałkowskiej, ok. 1910 r.;
repr. wg: Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909-1917*,
Warszawa 1976, s. 128-129



9. Portret Zofii Nałkowskiej, przed 1914 r.;
repr. wg: Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909-1917*,
Warszawa 1976, s. 208-209



10. Hanna Nałkowska, *Portret Zofii Nałkowskiej*, 1954, gips; Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, Fotografie Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14111