

JOANNA BIELSKA-KRAWCZYK

ANTROPOLOGICZNY WYMIAR MALARSTWA KRYSTYNY HERLING-GRUDZIŃSKIEJ

OBRAZ JAKO PAMIĘĆ

Krystyna Herling-Grudzińska, malarka i pierwsza żona wybitnego pisarza Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, zaistniała dla kultury narodowej początkowo właściwie najdosłowniej jako Cień¹, jako wspomnienie o zmarłej, jako postać niewyraźnie wyłaniająca się z zaświatów². Świadomość jej istnienia i roli w życiu jednego z największych pisarzy polskich drugiej połowy XX wieku pojawiła się wśród szerszego kręgu uczestników naszej kultury przecież dopiero za sprawą wypowiedzi, które odnajdujemy w różnych teksach Herlinga. Pod koniec życia autor *Portretu weneckiego* włożył bowiem wiele trudu w to, aby ów „Cień” (czy raczej owe „Cienie” Krystyny) ocalić od zapomnienia. Środkiem utrwalającym pamięć o niej stały się wówczas słowa.

Tymczasem warto zauważyć, że dysponujemy także pozostawionymi przez artystkę i stworzonymi przez nią obrazami, które – na zasadzie *ars longa, vita brevis* oraz horacjańskiego *non omnis moriar* – niejako przedłużają życie Krystyny. Sztuka, jako wypowiedź człowieka, jako wytwór jego imaginacji i myśli, ale też efekt pracy jego ręki, stanowi bowiem trwały ślad jego istnienia. Ponadto ten rodzaj sztuki, który uprawiała Krystyna

Dr JOANNA BIELSKA-KRAWCZYK – adiunkt w Zakładzie Filmu i Kultury Audiowizualnej Katedry Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; adres do korespondencji: ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń; e-mail: joannabk@umk.pl

¹ Gustaw Herling-Grudziński przecież, poświęcając jej pamięci esej traktujący o malarstwie Rembrandta, dedykuje go „Cieniom K.”.

² Opowiadanie związane ze wspomnieniami o Krystynie nosi znamieny tytuł *Zima w zaświatach*.

(czyli malarstwo) poprzez jego obrazowy charakter dodatkowo jeszcze (za sprawą materialnego i wizualnego charakteru) jest doskonałym medium ratowania pamięci o zmarłych.

Jak przypomina Hans Belting w swojej *Antropologii obrazu*, to właśnie obrazy od czasów najdawniejszych wykorzystywane przecież były (i są zresztą nadal) „zarówno do tego, by zrytualizować żywą twarz, jak i «zatrzymać» twarz, którą inaczej zmarli utraciliby”³. Podobnie możliwości obrazu (pewnego typu obrazów) komentuje Iwona Lorenc, pisząc: „Jeśli powiadamy, że obraz reprezentuje rzecz, to chcemy powiedzieć, że coś, co było obecne, a nie jest, teraz zostało przedstawione, że w miejsce tamtej obecności mamy obecność obrazu [...] a wymiana ta jest swego rodzaju zmartwychwstaniem, jest «ontologiczną transfiguracją ciała», tj. «ciała» nieobecnej, przedstawionej rzeczy i «ciała» przedstawienia”⁴. Oczywiście nie wszystkie obrazy powstają na takiej właśnie zasadzie i nie wszystkie realizują ją w jednakowym stopniu. Obraz jako taki posiada jednak w sobie potencjał uzdalniający go do wypełnienia takiego zadania.

Pamiętając zatem o tego typu możliwościach obrazów (należałoby dodać: obrazów różnego typu), nie sposób (mówiąc o Krystynie) pominąć obrazów fotograficznych, ukazujących ją i tym samym ocalających dla potomności jej wygląd, a niekiedy też ujawniające wymownie przemiany wewnętrzne, jakie w niej zachodziły⁵. Nie sposób też przejść obok jej spuścizny malarskiej, która dostarcza nam innego rodzaju obrazów, o jeszcze bardziej złożonej wymowie antropologicznej, ujawniających przede wszystkim jej nastawienie do świata i napięcia emocjonalne towarzyszące jej. Na niektórych spośród jej płócien (ze względu na podobieństwa antropologiczne rysów twarzy) domyślać możemy się wizerunków ich autorki. Inne, będące portretami jej męża lub przedstawieniami przestrzeni, w których się poruszała⁶, wiele mówią o jej świecie – zarówno zewnętrznym (pejzaże, pokoje, przedmioty, ludzie ją otaczający), jak i wewnętrznym (sposób patrzenia i przeżywania).

³ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków: Universitas 2007 s. 48. Nie oznacza to jednak, że wszystkie obrazy tworzone są z taką motywacją i że wszystkie posiadają taki potencjał.

⁴ I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*. Warszawa: WN Scholar 2001 s. 226. Odnosi się to oczywiście do obrazów, które zawierają w sobie pewien pierwiastek mimetyczny.

⁵ Zob. na ten temat: J. Bielska-Krawczyk, *Kobieta w oczach kobiety (odslony kobiecości w malarskich pracach Krystyny Herling-Grudzińskiej)* – artykuł oczekujący na druk.

⁶ Zob. t a ż. *Krystyna i Gustaw – cienie wspólnego życia w słowie i w obrazie*. W: *Język, kultura i świat roślin*. Red. E. Komorowska, D. Stanulewicz. Szczecin: Volumina 2010 s. 13-22.

Obrazy te stanowią efekt jej własnych działań twórczych i lustro jej wrażliwości, tym samym więcej mówiąc o niej niż jakiegokolwiek słowa na jej temat wypowiedziane. Są bowiem (bez względu na to, czy ukazują jej wizerunek, czy też nie) swoistymi autoportretami – śladami jej życia wewnętrznego.

W tym sensie płótna te są jakby... śmiertelnym całunem, odciskiem maski (pośmiertnej?/przedśmiertnej?), quasi-portretem fajumskim tragicznie zmarłej przed laty artystki. Stanowią medium jej obecności poprzez fakt zachowania śladów pracy jej ręki (pociągnięcia pędzlem) i oka (wrażliwość na barwy)⁷, a także osobowości (dokonywane wybory artystyczne i ujęcia tematów)⁸. Utrwalają jej własny, niepowtarzalny sposób patrzenia na świat, a tym samym jakąś cząstkę prawdy o niej. Jak bowiem pisał John Berger, „widzenie, które poprzedza słowa i które nigdy nie daje się do końca w nich zawrzeć, nie sprowadza się jednak do mechanicznej reakcji na bodźce [...] Widzimy tylko to, na co patrzymy. Patrzanie jest aktem wyboru”⁹.

W przypadku Krystyny Herling-Grudzińskiej dysponujemy więc dwoma różnymi typami obrazów, które jednak – bez względu na istniejące między nimi różnice gatunkowe – dostarczają, każde na swój sposób, istotnych informacji antropologicznych. Namalowane przez nią obrazy implikują też owe przestrzenie wyboru, o których wspomina Berger. Krystyna w swoich płótnach np. eksponuje codzienność, pomija zaś traumatyczne doświadczenia II wojny światowej i emigracji, które nie istnieją na horyzoncie jej artystycznych zainteresowań, są niejako omijane przez jej spojrzenie. Wydaje się to tym bardziej znamienne, że Krystyna żyła przecież wówczas u boku człowieka, który wiele pisał o tych sprawach. W ten sposób zarówno tematy, które poruszała, jak i te, które pominęła w swoich pracach, wiele mówią o jej osobowości. W każdym razie zajmowanie się osobą Krystyny nieuchronnie prowadzi ku pytaniom o jej wybory, wiodąc także ku pytaniu

⁷ Walory kolorystyczne tego malarstwa są mocno podkreślane przez krytyków. Zob. S. R o d z i ń s k i. *Odkrycie*. „Tygodnik Powszechny” 1987 nr 9 s. 3; M. H n i e d z i e w i c z. *Przypomnienie prostoty* W: *Trwanie i przemijanie. Malarstwo Łukasza Korolkiewicza. Malarstwo Krystyny Herling-Grudzińskiej. Kwiaty w sztuce od XVI do XIX wieku*. Warszawa 1987; M. S z y b i s t. *Męstwo życia*. W: *Krystyna Herling-Grudzińska. Obrazy i rysunki*. Kraków 1986 s. 5; A. D r w ę s k a. *Wystawa plastyków na Kongresie Kultury Polskiej oraz Półroczny bilans malarstwa*. W: *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940-2000*. Red. M. A. Supruniuk Toruń: WN UMK 2006 s. 88 i 112; J. B i e l s k a - K r a w c z y k. *Cienie K. Krystyna Herling-Grudzińska i jej obrazy*. Toruń: WN UMK 2009 s. 82-84.

⁸ Zob. *Mysł, oko i ręka artysty. Studia nad genezą procesu tworzenia*. Red. R. Kasperowicz, E. Wolicka. Lublin: TN KUL 2003.

⁹ J. B e r g e r. *Sposoby widzenia*. Przeł. M. Bryl. Warszawa: Fundacja Aletheia 2008 s. 8.

o ten najbardziej dramatyczny – o decyzję przedwczesnej samobójczej śmierci. Próbując ją zrozumieć, szukać musimy odpowiedzi w faktach biograficznych z jej życia, komentarzach pozostawionych przez jej męża, ale też w stworzonych przez nią samą dziełach malarskich.

Skoro bowiem w centrum naszych zainteresowań pojawiają się dokonywane przez artystkę wybory, to nie możemy nie zwrócić uwagi także na jej wybory twórcze. Wówczas zaś pojawia się konieczność przyjrzenia się dokładniej chociażby temu, na co i w jaki sposób patrzyła. Pojawia się też konieczność odnotowania tego, co zostało w jej obrazach pominięte, niejako przeoczone. Jedynym śladem tego, na co kierowała swój wzrok, są zaś namalowane przez nią płótna. Tym samym więc docieramy siłą rzeczy do jej obrazów, stanowiących formę utrwalenia jej spojrzeń – dowód rzeczowy sposobu patrzenia na świat, który z jakichś względów przecież owym aktem samobójczym odrzuciła. Prace te więc, będąc obrazami, posiadają siłą rzeczy istotne właściwości antropologiczne¹⁰, a tym samym zawierają cenne dla nas informacje.

W takim duchu zresztą obrazy coraz częściej są odbierane i badane¹¹. Przez niektórych badaczy perspektywa ta bywa nawet nadmiernie absolutyzowana. Hans Belting np. stwierdza, że „pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, może być ostatecznie tylko pojęciem antropologicznym”¹². Tego typu założenie zaś ma istotne konsekwencje. Wpływa nie tylko na sposób rozumienia obrazu jako takiego, ale także na pytania stawiane konkretnym obrazom. Jednym zaś z takich nieuchronnych pytań staje się na gruncie tej metodologii pytanie o ciało, które – jak zauważa Richard Shusterman – stanowi „zasadniczy temat badań humanistycznych i wiedzy opartej na doświadczeniu”¹³, co zresztą samo w sobie jest poważnym argumentem na rzecz przyjęcia tego rodzaju perspektywy oglądu. Innym zaś wydaje się charakter obrazu jako takiego. Hans Belting, w ślad zresztą za wieloma innymi badaczami (takimi jak Leo Steinberg czy Rudolf Arnheim chociażby), dostrzega tego rodzaju uwarunkowania sztuki i przypomina, że „pytanie

¹⁰ Zob. na ten temat: J. Bielska-Krawczyk. *Między sztukami. Obraz w przestrzeni dialogu interartystycznego* W: *Scena i ekran: Przestrzeń dialogu interartystycznego*. Red. J. Skuczyński, P. Skrzypczak. Toruń: WN UMK 2007 s. 21-28 i 38-39.

¹¹ Zob. np.: K. Olechnicki. *Antropologia obrazu*. Warszawa: Oficyna Naukowa 2003; Belting. *Antropologia obrazu*; Bielska-Krawczyk. *Między sztukami*.

¹² Belting. *Antropologia obrazu* s. 12-13.

¹³ Zob. R. Shusterman. *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*. Przeł. S. Stankiewicz. W: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków: Universitas 2007 s. 46.

o obraz i medium wiedzie na powrót do ciała, które było i pozostaje nie tylko «miejszem obrazów» (na mocy swojej imaginacji), ale i nośnikiem obrazu (dzięki swojej zewnętrznej postaci zjawiskowej)”¹⁴.

Ujęcie antropologiczne wiedzie też zawsze ku człowiekowi. W tym przypadku zaś – gdy obrazy stanowią przedmiot naszego zainteresowania głównie ze względu na to przez kogo (przez jakiego człowieka) zostały stworzone – perspektywa ta wydaje się szczególnie zasadna. Intrygujące słowa Herlinga poświęcone tajemniczej postaci Krystyny sprawiają, że trudno jest uwolnić się od pytań o to, jakim naprawdę była człowiekiem. Część odpowiedzi natomiast kryje się niewątpliwie właśnie w jej obrazach – w sposobie ich namalowania, w doborze tematów i formie ich przedstawienia, ale też po prostu w wizerunku postaci ludzkiej, jaki w nich znajdujemy. Jedną z podstawowych kwestii, jaką na tym etapie badań nad życiem i twórczością Krystyny Herling-Grudzińskiej warto się zająć, jest zatem problem zaprezentowanej w jej malarstwie wizji człowieka.

Tytułowy „antropologiczny wymiar” rozumieć należy zatem tutaj zarówno jako wskazanie antropologicznych możliwości obrazu, przydatnych w badaniach nad postacią, o której tak niewiele w gruncie rzeczy wiemy – umożliwiających m.in. utrwalenie pamięci o zmarłej artystce. Z drugiej jednak strony odnosi się on także do antropologicznej zawartości tych obrazów, do treści antropologicznych przekazu, jaki stanowią prace Krystyny. Obydwie konotacje zaś wiążą się z intencją i celami przyświecającymi napisaniu tego artykułu.

CZŁOWIEK I JEGO CIAŁO W MEDIUM OBRAZU

Kwestią istotną, w związku z przyjętymi wcześniej założeniami, staje się zatem zagadnienie sposobu prezentowania postaci ludzkich w obrazach namalowanych przez Krystynę. Z tej racji zaś, że w malarstwie człowiek siłą rzeczy (ze względu na charakter medium) jest przede wszystkim ciałem (jego znakiem)¹⁵, dobrze byłoby przyjrzeć się sposobom ukazywania ciała ludzkiego zastosowanym w tych pracach. Przyglądając się natomiast temu aspektowi twórczości Krystyny Herling-Grudzińskiej, należałoby na początku

¹⁴ Beltin g. *Antropologia obrazu* s. 44.

¹⁵ „Ciało istnieje zawsze poprzez symboliczną reprezentację” – zob. L. Ne a d. *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Przeł. E. Franus. Poznań: Rebis 1998 s. 37.

zwrócić uwagę na prosty fakt, że mamy tutaj do czynienia z trzema wariantami ukazania ciała: jako nagiego (*Akt z kotem, Akt, Adam i Ewa*)¹⁶, jako częściowo odsłoniętego (*On the Beach, Plaża, Piknik, Kobieta z kotem*), wreszcie jako ubranego (*Malarka, Pisarz I, Kobieta przy stole, Cyrk, Pisarz II*).

Ubiór postaci dookreśla sytuację, w której się one znajdują – jako oficjalną (suknia śpiewaczki w *Koncertcie*) lub prywatną (brak obuwia w *Malarce*; stroje codzienne, zwyczajne w *Malarce, Pisarzu I, Pisarzu II, Kobięcie przy stole*). Potrafi jednak też doprowadzić niemal do zniknięcia ciała – wtapiając je w tło (*Kobieta przy stole*) lub zamieniając na grę zgeometryzowanych plam (*Cyrk*), najczęściej dekoracyjnie wielobarwnych (*Malarka, Pisarz I*). Sytuacje związane z odpoczynkiem w plenerze i zażywaniem „kąpeli słonecznych” sprzyjają zaś w sposób naturalny częściowemu obnażeniu ciał (poprzez ubranie ich w kostiumy kąpielowe) lub ukazanie widocznego fragmentu ciała za pomocą wybijającego się z tła i mocno cielesnego rządu (*Piknik*). [il. 1]

Najbardziej intrygujący przypadek tego typu ukazania ciała dotyczy jednak zupełnie innej sytuacji – w której postać znajduje się we wnętrzu małego pokoju. Owo obnażenie nie ma zatem tym razem związku ze, wspomnianymi wyżej i akceptowalnymi społecznie, sposobami spędzania wolnego czasu. Przy tym ciało zostaje tu odsłonięte w mniejszym zakresie niż w *Plaży* czy *On the Beach*, a jednak jest to odsłonięcie znacznie bardziej śmiałe. Mowa tu oczywiście o *Kobięcie z kotem*. Wydaje się ona szczególnie ciekawa tak ze względu na część ciała, która ulega odsłonięciu i wyeksponowaniu, jak i na sprzeczności zawarte w sposobie komunikowania malarzkiego oraz sytuacji modela. Widzimy tutaj bowiem z jednej strony kobietę w pozycji półleżącej na łóżku, co sugeruje sytuację prywatną i wręcz intymną, z drugiej zaś elegancko ubraną w czarną sukienkę, buty na obcasie, z upiętymi na głowie włosami i jaskrawą turkusową bransoletką na ręce (nienaturalnie i egzaltowanie wygiętej, na której kobieta wspiera głowę), co z kolei wskazywałoby na jakąś sytuację na wpół oficjalną. Ten sztuczny gest i strój oraz zastosowana perspektywa (z lotu ptaka) kreują wrażenie bycia obserwowaną przez kogoś, kto stoi nad modelką, co zdaje się wpływać na jej zachowanie. Z drugiej jednak strony kobieta ta ułożona jest w taki sposób, że dolna partia jej ciała umieszczona zostaje na pierwszym planie i wysu-

¹⁶ W niniejszym artykule przedmiotem analiz będą obrazy, do których czytelnicy mogą mieć dostęp dzięki publikacji ich reprodukcji w książce Joanny Bielskiej-Krawczyk (*Cienie K. Krystyna Herling-Grudzińska i jej obrazy*, Toruń: WN UMK 2009).

nięta w stronę widza, a na dodatek odsłonięta przez zadartą ku górze sukienkę, w wyniku czego widzimy i jej liliową halkę, i białe majtki. Ujęcie to natomiast całkowicie rozmija się z, wcześniej wspomnianymi, sugestiami oficjalności¹⁷.

Mamy tutaj zatem do czynienia z ciałem, które zostało uwikłane w kulturę, znajdując się na pograniczu estetyzującej autokreacji oraz dekonstruującej ją i prowokacyjnej obyczajowo oraz transgresyjnej¹⁸ w swej istocie demistyfikacji. Najciekawsze jednak w tym wszystkim jest to, że owe sprzeczności współpracują z sobą w osiągnięciu ostatecznego celu, który jest sumą owych dziwnie kontrastujących ze sobą zabiegów współtworzących uwodzicielską aurę wokół postaci. Ostatecznie bowiem zarówno sposób zasłonięcia ciała, jak i forma jego częściowego odsłonięcia stają się rodzajem kuszącej propozycji (co podkreśla dodatkowo mina kobiety). Jej charakter zaś podkreślony jest jeszcze obecnością czarnej kotki, której ciało zdaje się zlewać z suknią kobiety. Kobieta i kotka stają się w ten sposób jednością – jakiegoś rodzaju aluzją do idei kobiety-kotki, a więc właśnie kobiety uwodzicielki¹⁹.

To zaś prowadzi nas ku wizerunkom najbardziej intymnym²⁰, jakimi są akty. We wszystkich trzech wymienionych wyżej obrazach, w których mamy

¹⁷ Przez wieki w kulturze europejskiej uważano przecież, że „człowiek dobrze wychowany nie powinien nigdy obnażać bez koniecznej potrzeby członków, które natura obdarzyła wstydlivością” (cyt. za: N. Elias. *Przemiany w traktowaniu potrzeb naturalnych*. Przeł. T. Zabłudowski. W: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: WUW 2008 s. 23). Tu zaś nie tylko mamy odsłonięte to, co winno być zasłonięte, ale również dolne partie ciała zostają umieszczone na pierwszym planie. Dochodzi więc do jakiegoś, niemal groteskowego, odwrócenia porządku – zgodnie z tym, co pisał Bachtin o „zastąpieniu twarzy zadem i góry – dołem”: „Degradacja to wreszcie podstawowa zasada artystyczna realizmu groteskowego: wszystko, co święte i wysokie, nabiera nowego znaczenia w planie dołu materialno cielesnego” (zob. M. Bachtin. *Obrazy dołu materialno-cielesnego w powieści Rabelais'go*. Przeł. A. i A. Goreniowie, W: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. M. Szpakowska. Warszawa: WUW 2008, s. 17 i 19).

¹⁸ W obrazach Krystyny takich jak *Kobieta z kotem*, *Akt z kotem* oraz *Adam i Ewa* sposób przedstawienia postaci kobiecej wskazuje na transgresję, której podłożem być może są – wspomniane przez Geronta Bohme – owe „egzorcyzmy wyzwolenia seksualnego, te akty samoudręczenia, w których mieszczańskie dzieci pozbywały się własnego wiktorianizmu” (zob. G. Bohme. *Antropologia filozoficzna*. Przeł. P. Domański. Warszawa: IFiS PAN 1998 s. 3).

¹⁹ Ujęcie zastosowane przez Krystynę korespondowałoby ze znaczeniami przypisywanymi kotu – zob. W. Kopański. *Słownik symboli*. Warszawa: WP 1990 s. 165. Czytamy tu: „Kobiece cechy kota: łagodność, skłonność do podstępów, zmysłowość (nawet futerko kocie pobudza seksualnie): o dziewczynie mówi się kotka, kociak. Kot nieraz symbolizuje vulwę”, która tu nie zostaje uwidoczniiona, ale jest przybliżona.

²⁰ Nea d. *Akt kobiecy* s. 91.

do czynienia z przedstawieniami nagich ciał ludzkich (*Akt z kotem*, *Akt*, *Adam i Ewa*), w postaci aktu ukazane zostało ciało kobiety i tylko w jednej pracy nagość dotyczy także mężczyzny (*Adam i Ewa*). Pojawia się on w takim ujęciu, wraz z nagim ciałem kobiecym w kontekście tematu biblijnego – mitologizującego tym samym obie figury. Kobieta zaś w obrazach Krystyny jest naga zarówno w owej scenie biblijnej, jak i w przedstawieniach ukazujących ją w zwyczajnym i codziennym otoczeniu (krzesło, ręcznik przewieszony przez nie), czy w niedookreślonej od strony przedmiotowej, ale najwyraźniej własnej, intymnej przestrzeni (na co wskazuje chociażby obecność czarnej kotki). Sylwetka tego zwierzęcia wyprowadza nas poza obszar obrazu, w życie artystki, a może raczej wprowadza do obrazu kontekst biograficzny. Wiemy bowiem zarówno ze zdjęć²¹, jak i ze słów Herlinga²², że taka właśnie czarna kotka żyła z nimi zarówno w Rzymie, jak i w Londynie, będąc ulubienicą Krystyny. Tym samym przestrzeń *Aktu z kotem* staje się przestrzenią prywatną samej malarki, a przedstawienie nabiera charakteru niezwykle intymnego. [il. 2]

Mamy więc w przypadku tej twórczości nagie ciała funkcjonujące jako metafory kondycji ludzkiej (*Adam i Ewa*), a tym samym uniwersalizujące przekaz zawarty w obrazie. Mamy też akty sprowadzające ową nagość do wymiaru konkretnego – kobiety żyjącej we współczesnym świecie (*Akt*), czy wręcz do obrazu bardzo osobistego świata artystki (*Akt z kotem*). Na specyfikę tych ciał składa się m.in. wygląd ich powierzchni – w szczególności zaś ich kolorystyka. Ciała te bowiem są albo nienaturalnie blade, posiniąte i miejscami pożółkłe (*Akt z kotem*), albo poszarzałe (*Adam* z obrazu *Adam i Ewa*), albo nienaturalnie zaczerwienione (*Ewa* z obrazu *Adam i Ewa*). W przypadku zrealizowanej przez artystkę ilustracji sceny biblijnej pojawia się zaskakujący kontrast między ciałem mężczyzny i kobiety. Tytułowy *Adam* bowiem ma ciało ziemiste, *Ewa* zaś szkarłatne²³. W konsekwencji

²¹ Zob. np. fotografię z okresu londyńskiego w: W. B o l e c k i. *Inny świat Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* Kraków: Universitas 2007 s. 21.

²² Zob. G. H e r l i n g - G r u d z i ń s k i. *Dziennik pisany nocą 1971-1972*. W: t e n ż e. *Pisma zebrane*. Red. Z. Kudelski. s. 114; t e n ż e. *Dziennik pisany nocą 1984-1988*. s. 43-44.

²³ Dochodzi tutaj do odwrócenia relacji barwnej, jaką znamy z historii sztuki. W starożytnym Egipcie bowiem kolorem odróżniano od siebie ciała kobiet i mężczyzn. Wówczas jednak to ciało mężczyzny było brudno czerwone. Ciała kobiet malowano zaś jasnożółtym kolorem (zob. na ten temat np.: Ch. D. N o b l e c o u r t. *Starożytny Egipt. Malarstwo*. W: *Sztuka świata*. T. 1. Warszawa: Arkady 1989 s. 137). Czy ten kontekst wizualny był jednak brany pod uwagę przez artystkę i czy należałoby w związku z tym widzieć w takim rozwiązaniu zapowiedź rodzących się właśnie czasów feminizmu, dążącego do odwrócenia porządku społecznego? Pamiętajmy, że

kolorystyka związana z wizerunkiem mężczyzny utrzymana jest w tonacji zimnej i nasuwającej myśl o śmierci, kobiety natomiast kojarzy się z ciepłem, ogniem, życiem.

Jednocześnie ciało stojącego mężczyzny ma dokładnie taki sam kolor jak widoczny w tle pień drzewa, kolor ciała kobiety zaś zbliża się do koloru ziemi, na której siedzi, jednocześnie wybijając się z tła ze względu na swój większy stopień nasycenia i jako najwyrazistszy akcent barwny całej kompozycji. Znacząca też wydaje się w tym kontekście żółta okrągła plama „położona” na dłoni Ewy. W wyniku jej podobieństwa do plam widocznych na wysokości gałęzi drzewa widzianego w tle rozumiemy, że oznacza ona owoc – podawany, pochylającemu się nad kobietą, Adamowi. Jego ciepła barwa oraz poświata stworzona wokół tego miejsca (za sprawą zastosowania w tym punkcie bieli) sprawia, że zakazany owoc wygląda słonecznie i nabiera konotacji pozytywnych. Ewa zdaje się podawać Adamowi życie, a nie (jak sugeruje biblijna opowieść) śmierć. Przekazuje pełną życia jaskrawość żółcieni w stronę owej śmiertelnej szarości, z jakiej zbudowane jest ciało Adama.

Mamy tutaj zatem do czynienia jakby z odwróceniem aksjologii całego wydarzenia, co wydaje się niezwykle znamienne. Zwłaszcza jeśli z drugiej strony widzimy, że pozy bohaterów przedstawienia świadczą o tradycyjnym postrzeganiu ich ról i pozycji społecznej (kobieta siedzi, mężczyzna zaś stoi, górując nad nią)²⁴. Zarówno różnica kolorów ciał postaci, jak i ich póz może

w 1949 r., a więc w okresie, na który przypada działalność twórcza Krystyny, publikuje swoją słynną *Drugą pleć* Simone de Beauvoir, a kolor czerwony do dziś postrzegany jest jako symbol męskości (zob. K o p a l i ń s k i. *Słownik symboli* s. 55). Czerwony kolor może jednak być wyrazem dokładnie przeciwnego i właśnie bardzo konserwatywnego sposobu myślenia o kobiecie – jako dawczyni życia (kolor czerwony to kolor krwi – zob. tamże).

²⁴ Ciekawe pod tym względem jest porównanie tego ujęcia z fotografiami przedstawiającymi Krystynę razem z Herlingiem. Zarówno na słynnym zdjęciu z Turynu, jak i tym z londyńskiego mieszkania głowa Herlinga znajduje się powyżej głowy Krystyny. W przypadku zdjęcia londyńskiego Herling stoi, pochylając się (oparty o ramę krzesła) nad siedzącą malarką. W turyńskiej fotografii jednak sytuacja jest nieco bardziej skomplikowana (zob. fotografia opublikowana w: G. H e r l i n g - G r u d z i ń s k i. *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935-1946*. Red. W. Bolecki. Kraków: WL 2009) – to Krystyna bowiem na niej stoi, Herling zaś siedzi. Siedzi jednak na wysokim murku, nad Krystyną, opierając swoją brodę o jej głowę i zamykając ją między swoimi rękoma oraz nogami. Jest więc w tym i znak dominacji, i duża bliskość, ale i jakiś element ograniczenia swobody towarzyszącej mu kobiety. Ciekawie wypada też porównanie *Adama i Ewy* z innymi obrazami namalowanymi przez Krystynę. Okazuje się bowiem, że we wszystkich dziesięciu pracach, w których występuje sylwetka kobieca, zostaje ona namalowana w pozycji siedzącej lub półleżącej. Pozy mężczyzn natomiast są bardziej zróżnicowane: stojąca (*Plaża, Cyrk*), pochylona jak w *Adamie i Ewie (Scena wiejska, Cyrk)*, siedząca (*Pisarz I, Pisarz II*, portret Herlinga z Neapolu, *Plaża, Koncert*).

być zatem odebrana jako echo pewnych kulturowych tendencji i potwierdzenie słów Chrisa Schillinga, że „w drugiej połowie XX wieku wciąż powszechna była praktyka definiowania kobiecych ciał jako różnych od ciał mężczyzn i podrzędnych w stosunku do nich”²⁵. Brytyjski uczony dodaje też, że owo poczucie podrzędności pojawia się „ze względu na pełnione przez nie [kobiety – przyp. J.B.-K.] funkcje reprodukcyjne”²⁶. W obrazie Krystyny zaś, co ciekawe, mamy ukazane cechy płciowe kobiety (biust i srom – ten ostatni wręcz nadmiernie podkreślony²⁷), podczas gdy mężczyzna wydaje się być „bezpłciowy”, co zresztą na innej (już przedmiotowej płaszczyźnie przedstawienia) potwierdza obserwacje poczynione przeze mnie podczas analizy kolorystycznej rysunku. Najwyraźniej również ustawienie modelu względem płaszczyzny obrazu oraz ujawnienie bądź nie szczegółów anatomicznych służą wytworzeniu wrażenia, że kobieta stoi po stronie życia, którego mężczyźni jakby brakuje – ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Pozy bohaterów tego obrazu są jednak znamienne także z innych względów. Mężczyzna co prawda góruje nad kobietą, ale jednocześnie jego sylwetka jest zgięta, pochylona i niestabilna, podczas gdy kobieta wygodnie siedzi – jest lepiej osadzona w rzeczywistości. Poza mężczyzny z jednej strony wymuszona zostaje relacją z kobietą (pochyliła się ku niej, przejmując z jej ręki zakazany owoc), ale stanowi też wynik naporu otoczenia, podlegając niejako prawu ram. Sylwetka tej postaci bowiem jakby ugina się pod ciężarem wiszącej nad głową Adama gałęzi. W tę samą stronę przechyliła też jego ciało płaszczyzna geometryczna przylegająca do niego i zamykająca obraz z prawej strony. Wszystko to razem wzięte sprawia, że mężczyzna zostaje niejako przymuszony do przyjęcia pełnej pokory postawy, a jego ciało ulega jakby przykurczeniu, co staje się wymownym znakiem kondycji ludzkiej po grzechu pierworodnym, o którym scena ta przecież opowiada. [il. 3]

W konsekwencji zmienia się również kondycja kobiety. W *Akcie z kotem* znamiona śmierci (trupia błądź, siność i żółtawość ciała) dotyczą już aktu kobiecego. Kanciaste abstrakcyjne formy zdają się ograniczać i poddawać torturze teraz ciało „córci Ewy”, które nosi na sobie znamiona cierpienia, na

²⁵ Ch. Schelling, *Socjologia ciała*. Przeł. M. Skowrońska. Warszawa: WN PWN 2010 s. 61.

²⁶ Tamże, s. 62.

²⁷ Dolna partia ciała kobiety jest przez Krystynę podkreślona także w innych jej pracach – w *Kobiecie z kotem*, *Akcie z kotem* oraz *Akcie*. W tych ostatnich dwóch przypadkach biust albo ulega zasłonięciu (*Akt*), albo jest dziwnie i oszpecająco spłaszczony. Czarny trójkąt owłosienia łonowego jednak pozostaje dobrze widoczny. Tym samym zaś owa dolna partia ciała niepokojąco często zwraca na siebie uwagę.

co wskazuje jego kolor, wyraz twarzy modelki i nienaturalne skręcenie²⁸ oraz przygięcie całej sylwetki. Bohaterka *Aktu z kotem*, podobnie jak Ewa z poprzednio omawianej pracy, ukazana została w pozycji siedzącej. Nie jest to już jednak poza stabilna i spokojna, lecz przeciwnie – naznaczona napięciem, oznaczająca skrępowanie i wewnętrzną udrękę, przedstawioną w sposób manierystyczny z ducha, wyrażający jakby „ledwie zawołowane rozdarcie duszy”²⁹. Rodzaj tej udręki stanowi dalekie echo ujęć stosowanych przez Michała Anioła (żeby wspomnieć chociażby o słynnym *Dniu z grobowca Medyceuszy* we Florencji), o których Kenneth Clark pisał: „Figury nie usiłują już dłużej uwolnić się ani dźwigać ciężaru. Są osłabłe i zrezygnowane, jakby zatopione w głębokim morzu melancholii”³⁰. W przedstawieniu Krystyny jest ta sama rozpacz i rezygnacja. Jest w nim jednak także pewien element autoagresji, o którym przypomina trzymany w ręce przez kobietę lancetowaty kształt, kojarzący się z nożem. Otaczająca ją przestrzeń także staje się wroga – kanciastymi formami ją osaczająca, zakleszczająca w ciasnym imadle, ostrymi krawędziami zwrócona przeciw niej. Mamy więc tutaj do czynienia z tak niezwykłą wprost „intensyfikacją sensu”³¹, że trudno nie traktować tego przedstawienia w kategorii autoportretu artystki, chociażby dlatego, że ten jeden obraz zawiera w sobie informacje, które mogłyby wystarczyć za wyjaśnienie decyzji o samobójstwie, podjętej przez autorkę owego niezwykle ekspresywnego i wymownego aktu.

Ciało kobiety staje się bowiem tutaj, po pierwsze, szpetne³², po drugie natomiast jakby pozbawione życia. Szpetota przedstawionej postaci zaś może być, co prawda, wynikiem określonych, niezbyt wysokich, umiejętności rysunkowych prezentowanych przez malarkę³³ (choć należałoby zauważyć, że figura kota nie podlegałaby wówczas tej zasadzie). Może jednak także pozostawać w zgodzie z pewnymi konwencjami sztuki kapistów, na której się

²⁸ Powtórzone ono zostaje przez artystkę także w *Akcie*.

²⁹ U. E c o. *Historia piękna*. Przeł. A. Kuciak. Poznań: Rebis 2008 s. 221.

³⁰ Zob. K. C l a r k. *Akt. Studium idealnej formy*. Przeł. J. Bomba. Warszawa: AF 1998 s. 220. Pomimo różnic metodologicznych, dzielących rozważania na temat aktu przywoływanej tutaj kilkakrotnie Lindy Nead oraz zacytowanego obecnie klasyka tematu – Kennetha Clarka, odwołanie się do jego analiz wydaje się w tym przypadku na miejscu, ze względu na – korespondujący z biografią artystki – motyw melancholii.

³¹ Zob. L o r e n c. *Świadomość i obraz* s. 227.

³² Analogii szukać moglibyśmy tutaj chociażby w aktach Egon Schiele.

³³ Na ich temat można by powiedzieć więcej, gdyby odnalazły się szkice i rysunki artystki. Brak informacji na temat ich istnienia oraz możliwości ich poznania utrudnia postawienie jednoznacznych diagnoz w tym względzie.

artystka wzorowała. Może też odsłaniać nastawienie malarki do świata, stanowić formę ekspresji ujawniającą dezaprobatę wobec modelki, którą zresztą najprawdopodobniej była sama artystka (podobieństwo wyglądu, obecność czarnej kotki). Patrząca ku nam z płótna kobieta wydaje się też być wypełnioną negatywnymi emocjami³⁴. Na dodatek jeszcze otaczający ją świat jest jej wyraźnie wrogi (kanciaste kształty, ponura kolorystyka). Trudno zatem o wyrazistszy komunikat dotyczący rodzaju nastroju oraz nastawienia do siebie i świata, jakie mogło być udziałem malarki podczas tworzenia tej kompozycji. [il. 4 i il. 5]

MIĘDZY PLAŻĄ A GABINETEM

Równie znamienne jak sposób ukazania ciała ludzkiego są w twórczości Krystyny Herling-Grudzińskiej sytuacje, w których te ciała uczestniczą. Najogólniej rzecz ujmując, można zauważyć, że ludzie ukazywani są tutaj albo podczas rekreacji, albo w trakcie pracy – najczęściej intelektualno-artystycznej³⁵. Wyjątek stanowi *Scena wiejska*, w której widzimy postaci zatrudnione przy różnych czynnościach wykonywanych w gospodarstwie rolnym. Scena ta ukazana jednak zostaje w sposób „dziecinny” i niemal bajkowy, co każe się domyślać, że została potraktowana w sposób pretekstowy i z dużym dystansem. Większość obrazów pokazuje jednak ludzi... z innych sfer. Generalnie bowiem widzimy tu postaci bądź odpoczywające w plenerze (*Plaża, On the Beach, Piknik*) czy w domu (*Kobieta z kotem*), bądź oddające się pracy intelektualnej (*Pisarz I, Pisarz II, Kobieta przy stole*) lub artystycznej (*Malarka, Koncert, Cyrk*). Z jednej strony zatem zainteresowanie malarki wzbudziły wyraźnie sytuacje, w których ciało może doświadczać błogostanu – modele zachowań, które powstały jakby ze względu na ciało

³⁴ Ich potwierdzeniem może być obecność czarnego kota, który jest przecież także symbolem melancholii i śmierci (zob. K o p a l i ń s k i. *Słownik symboli* s. 164).

³⁵ Wbrew temu, że w kulturze europejskiej – jak zauważa Adam Buczkowski – „ciało zostało skojarzone z kobietą, natomiast rozumna część człowieka z męskością” (zob. A. B u c z k o w s k i. *Spoleczne tworzenie ciała. Płeć kulturowa i płeć biologiczna*. Kraków: Universitas 2005 s. 8-9.), a na dodatek kultura ta „umieszczając kobietę w sferze cielesności zarazem cielesność tę dezawuuje na rzecz gloryfikowanej duchowości męskiej” (zob. A. Ł e b k o w s k a. *Gender. W: Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków: Universitas 2006 s. 377) w obrazach Krystyny widzimy zarówno mężczyzn, jak i kobiety oddających się pracy umysłowej i twórczej. Obok wizerunków pisarzy i muzyka mamy tutaj przecież postaci malujących, muzykujących, piszących i myślących kobiet.

i jego dobrostanowi mają służyć (odpoczynek, opalanie się, piknikowanie). Z drugiej jednak takie, w których człowiek poza wymiar cielesny zdaje się wykraczać, koncentrując się w swoich działaniach (niekiedy z dużym trudem – zob. *Pisarz II*) na tym, co duchowe – poprzez oddanie się autorefleksji (*Akt z kotem*), pisanie (*Pisarz I*, *Pisarz II*, *Kobieta przy stole*), malowanie (*Malarka*), muzykowanie (*Koncert*).

Duchowość ta jest jednak ograniczona do sfery intelektualnej i artystycznej, z pominięciem jakichkolwiek aluzji do religijnej aktywności duszy ludzkiej. Wnętrze człowieka, według Krystyny Herling-Grudzińskiej, zdaje się być zbudowane z przemyśleń, wrażliwości na zmysłowy kształt świata i wyobraźni twórczej. Nie widać w nim natomiast miejsca na wiarę, a nawet chociażby tęsknoty metafizyczne. Jedynym śladem pamięci o kontekście związanym z religią jest, analizowana już tutaj, praca *Adam i Ewa*. Jednakże również ona nie otwiera perspektywy na transcendencję. Zasygnalizowana zostaje w niej jedynie kwestia relacji między mężczyzną a kobietą oraz między człowiekiem a naturą, wreszcie i nade wszystko problematyka grzeszności, która sama w sobie prowadzi ku pesymistycznym refleksjom nad kondycją ludzką.

Dochodzi do tego jeszcze niepokojący wizerunek oblicza człowieka – jego twarzy, która przecież „jest jego legitymacją”³⁶. Jak zauważają Jean-Jacques Courtine i Claudie Haroche „twarz mówi”³⁷. Tadeusz Sławek zaś, powołując się na filozofię Lévinasa, stwierdza: „twarz konstytuuje byt, jest odsłonięciem i prowokacją”³⁸. W obrazach Krystyny zaś twarz zdaje się zanikać (*Kobieta przy stole*, *Piknik*) lub zamienia się w maskę (*Akt z kotem*, *Pisarz I*, *Adam i Ewa*, *Kobieta z kotem*). Oczy natomiast, które są z natury swej bramą do wnętrza człowieka i które ujawniają to wnętrze oraz umożliwiają kontakt międzyludzki („pierwszym spotkaniem jest spotkanie spojżenia”³⁹), stają się tutaj czarnymi szparami, przez które sączy się jedynie mrok i pustka. Okazują się bardziej zasłoną niż odsłoną ludzkiego wnętrza, a może wręcz obrazem acedii, która zdaje się to wnętrze wydrążyć.

³⁶ A. Kępiński. *Twarz, ręka*. W: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. A. Mencwel, Warszawa: WUW 2003 s. 196.

³⁷ J.-J. Courtine, C. Haroche. *Historia twarzy*. Przeł. T. Swoboda. Gdańsk: Słowo, Obraz, Terytoria 2007 s. 7.

³⁸ T. Sławek. *Byt bez twarzy?* W: *Twarz*. Red. A. Chojecki, S. Roiek. Gdańsk: Słowo, Obraz, Terytoria 2000 s. 19.

³⁹ Cyt. za: Kępiński. *Twarz, ręka* s. 200.

Także w tych warstwach przedstawień malarskich Krystyny kryją się zatem istotne dla nas informacje natury antropologicznej, ale i psychologicznej – informacje mogące dopomóc w zrozumieniu tragicznego końca życia artystki. Ważny wydaje się tutaj bowiem, z jednej strony, ów brak sakralnego wymiaru świata, z drugiej zaś pesymistyczny wydzźwięk tematu biblijnego, po który sięgnęła malarka, z trzeciej natomiast wizerunek człowieka... o twarzy bez twarzy. Wszystkie te tropy zaś mogą być jakimiś ważnymi wskazówkami. Wszystkie prowokują bowiem do myślenia o przyczynach nagłego finału życia artystki. Wszystkie wydają się z nim w jakiś sposób wiązać, a w każdym razie korespondować z nim. [il. 6]

Jeśli bowiem horyzont człowieka pozbawiony zostaje pałapu metafizycznego, ograniczony do poszukiwania wygody („plaże”) i samorealizacji („gabinety”), brak któregośkolwiek z tych elementów (a wiemy przecież, że zabrakło w okresie londyńskim obydwu)⁴⁰ czyni życie przykrym, w skrajnych przypadkach wręcz nieznośnym i trudnym do udźwignięcia ciężarem, którego znoszenie wydać się może w końcu pozbawione sensu. Zwłaszcza jeśli towarzyszą temu jeszcze ogólnie pesymistyczne poglądy na kondycję ludzką, a wgląd w duszę każe dostrzec w niej pustkę lub rozpacz.

Dodatkowym źródłem informacji o wymiarze antropologicznym malarstwa Krystyny Herling-Grudzińskiej są też treści wyrazowe jej obrazów tworzone chociażby przez sposób kładzenia farby (grubo i niespokojnie, szpachlą i fakturowo, co zwiększa ich emocjonalne rozedrganie), przez rodzaj rysunku (uogólniającego i upraszczającego kształty, kanciastego i „nieporadnego”, co wprowadza element naiwności, ale i efekt groteski) oraz przede wszystkim przez ich kolorystykę. Widzimy bowiem, że ta ostatnia budzi silne zainteresowanie artystki, co świadczy samo w sobie o przywiązywaniu dużej wagi do zmysłowego wymiaru rzeczywistości. Kolorystyka ta na dodatek jest bardzo bogata, zróżnicowana i wyrafinowana, w czym zawarty jest komunikat jednocześnie dotyczący znakomitego malarskiego oka, ale i (będącej podstawą takiej wizji) afirmacji świata – pełnego przeżywania przez Krystynę jego wielobarwnej bujności. To zaś każe podejrzewać, że samobójstwo Krystyny nie musiało wynikać z jej nihilizmu, z odrzucenia świata jako takiego. Wydaje się ono, w kontekście omawianych tu prac, raczej wynikiem rozczarowania kształtem własnego życia (reprezentowanym przez ponure przestrzenie małych pokoi z jej obrazów) i/lub wyrazem bezniszy wobec losu i stanów psychicznych, w które popadała (czego najwymowniejszym obrazem jest *Akt z kotem*).

⁴⁰ Więcej na ten temat zob. Bielska-Krawczyk, *Cienie K.* s. 35-42.

W tym kontekście nie można nie wspomnieć o pojawiającym się w tym *œuvre* kontraście między pracami utrzymanymi w pogodnej żywej tonacji barwnej (*On the Beach, Pisarz I, Kot na stole, Piknik, Scena wiejska, Kobieta z kotem*) i tymi, które operują barwami zgaszonymi (*Akt, Akt z kotem, Kobieta przy stole*), co samo w sobie ujawnia dwa bieguny emocjonalne, zaświadczające o zmianach i wahaniach zachodzących w przestrzeni życia psychicznego autorki tych wypowiedzi artystycznych. A przecież wiemy z ust Herlinga, że Krystyna z jednej strony przeżywała stany euforii (związane np. z malowaniem lub wynikające z kontaktu z przyrodą)⁴¹, z drugiej jednak miała skłonność do zapadania się w siebie (o czym świadczy kilka prób samobójczych oraz ostatni okres jej życia, kiedy wydawała się tracić kontakt z otoczeniem i była właściwie już nieobecna⁴²).

Zestawienie ze sobą jej obrazów każe dostrzec też różnicę między pogodną kolorystyką ujęć plenerowych i często ponurym charakterem ciemnych i małych wnętrz, w których ludzie pozostają jeszcze w wielu przypadkach „barwnymi motylami” (*Malarka, Pisarz I, Kobieta z kotem*), ulegając jednak w końcu (*Kobieta przy stole, Akt z kotem*) czającej się za ich plecami szarości ścian (np. *Malarka, Pisarz I*), w czym może (podkreślam – może) dałoby się dostrzec dowód na to, że pogorszenie warunków życia wpłynęło na nastrój i stan interesującej nas tutaj artystki⁴³. Ponadto istnieje pewien stopień prawdopodobieństwa, że zarówno znaczenia przedmiotowe (z jednej strony rozświetlone słońcem plaże, z drugiej ciasne i ponure wnętrza), jak i znaczenia wyrazowe właśnie (z jednej strony barwy pogodne, spektralne, z drugiej – ponure szarości chromatyczne) mogą (choć nie muszą) stanowić dla nas jakąś podpowiedź dotyczącą datacji tych obrazów, o których przecież wiemy tylko, że powstały w okresie między 1940 a 1952 rokiem⁴⁴, a to za mało by mówić o kierunku rozwoju twórczego Krystyny.

⁴¹ Zob. np. G. Herling-Grudziński. *Zima w zaświatach* W: tenże *Opowiadania zebrane*. Oprac. Z. Kudelski. T. 2. Warszawa: WL 1999 s. 345 i 357.

⁴² Zob. np. G. Herling-Grudziński. *Zjawy Saraceńskie*. W: tenże. *Opowiadania zebrane* t. 2. s. 469; tenże. *Zima w zaświatach*. W: tenże. *Opowiadania zebrane* s. 341.

⁴³ Na ten temat zob. Bielska-Krawczyk. *Cienie K.* s. 35-42. Tadeusz Nowakowski np. zauważył, że dom (w którym najprawdopodobniej część tych prac została namalowana i w którym Krystyna zakończyła swoje życie) sprawiał, iż „rozpacz chwytała człowieka za gardło” (zob. T. Nowakowski. *Houskeeper Sulek*. W: *O Tadeuszu Sulkowskim*. Red. M. Dąbrowska, K. Sowiński, T. Terlecki. Londyn 1967 s. 145).

⁴⁴ *Katalog Zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*. Red. Z. Gołubiew. Cz. 3. Kraków: MNK 2004 s. 114-115.

Tymczasem niektóre obrazy wydają się być w tym względzie jakąś podpowiedzią. Istnieje, chociażby w kontekście wspomnień Herlinga, pewne prawdopodobieństwo, że słoneczne plaże pochodzą jeszcze z okresu włoskiego. Większość scen w ciasnych i mrocznych pomieszczeniach mogła natomiast zostać namalowana już w Londynie (oczywiście jeśli przyjmiemy za dobrą monetę wersję wydarzeń zaprezentowaną w tekstach pisarza). W niektórych przypadkach uzyskujemy dodatkowe informacje płynące ze strony samych obrazów. Skoro bowiem, jak pisze Herling, jego portret wiszący w domu w Neapolu namalowany został w jednym z londyńskich mieszkań Herlingów⁴⁵, to i *Pisarz II* musiał być tam namalowany. Widzimy bowiem na tym obrazie dokładnie ten sam stół, który Krystyna utrzymała w słynnym neapolitańskim portrecie⁴⁶. Podobnie rzecz wygląda z *Martwą naturą*. W jej tle bowiem widoczna jest kotara, której wzory przypominają te utrwalone na zdjęciu ukazującym fragment zasłony z londyńskiego mieszkania. W przypadku zaś *Kobiety przy stole* i *Aktu z kotem* rodzaj oświetlenia, kolorystyka oraz wygląd postaci (w szczególności ich twarzy) każą podejrzewać, że namalowane zostały w mocno już depresyjnym stanie, a więc najprawdopodobniej pod koniec życia artystki. W każdym razie, w sytuacji, gdy brakuje nam danych biograficznych dotyczących dokładnego czasu powstania poszczególnych prac, to właśnie m.in. sposób ich malowania i wiążące się z nim treści antropologiczne tych obrazów mogą być sensowną podpowiedzią pomocną przy rozstrzygnięciu tego typu wątpliwości.

Podsumowując, należy zauważyć, że obrazy Krystyny Herling-Grudzińskiej zawierają określone i wyraziste treści antropologiczne. Mówią o człowieku, prezentując jego – szukające wypoczynku (*Plaża*, *Piknik*, *On the Beach*) i rozkoszy (*Kobieta z kotem*) – ciało, które jednak za sprawą życia wewnętrznego postaci ostatecznie zostaje wystawione na jakiegoś rodzaju udrękę: męki twórczej (*Pisarz II*) lub rozpacz (*Akt z kotem*). Jego sylwetka traktowana jest przez malarzkę albo jako wielobarwna układanka (*Malarka*, *Pisarz I*), albo jako pozbawiona twarzy lub zamaskowana *figura melancholica* (*Kobieta przy stole*, *Akt z kotem*). Wszystkie te zabiegi zaś prowadzą do silnej depersonalizacji postaci ludzkiej, zbliżającej te wypowiedzi do

⁴⁵ G. Herling-Grudziński. *Dziennik pisany nocą 1971-1972*. W: tenże. *Pisma zebrane*. Red. Z. Kudelski. T. 3. Warszawa: WL 1995 s. 114.

⁴⁶ Na jego temat zob. J. Bielska-Krawczyk. *Jeden czy dwa światy? Krystyna i Gustaw – portret podwójny*. W: taż. *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*. Kraków: Universitas 2011 s. 115-122.

minimalizmu antropologicznego⁴⁷. Owa depersonalizacja zaś koresponduje ze słowami Leśmiana: „A on biegł wybrzeżami coraz innych światów, / Odczłowieczając duszę i oddech wśród kwiatów”⁴⁸. Odnoszą się one do bohatera jego wiersza *Topielec* – tekstu, z którego autor *Zimy w zaświatach* zaczerpnął określenie używane potem często w odniesieniu do Krystyny właśnie: „topielica zieleni”. Owo „odczłowieczenie duszy i oddechu”, które dostrzegł w Krystynie Herling, stało się zaś z całą pewnością udziałem bohaterów jej obrazów. Potwierdzają one więc intuicje pisarza odnoszące się do osobowości jego tragicznie zmarłej pierwszej żony, pozwalając niejako wejrzeć w jej obolałe wnętrze i zbliżyć się do sekretu jednej z najbardziej dramatycznych decyzji, jakie może podjąć człowiek. Tym samym zaś antropologiczny wymiar malarstwa Krystyny Herling-Grudzińskiej nie tylko ujawnia jego walory, uświadamiając wagę tych wypowiedzi plastycznych jako cennych komunikatów kulturowych (depersonalizacja człowieka jako jedna z cech kultury współczesnej), ale staje się też źródłem pewnej wiedzy na temat samej malarki – wiedzy niepełnej, kalekiej, ale przecież odślaniającej w jakiś sposób jej sylwetkę i pogłębiającej jej zrozumienie. Obrazy te, potwierdzając częściowo pewne informacje natury biograficznej i wspomnieniowej, którymi dysponujemy, wprowadzają też jednak pewne tropy, które kierują nasze myślenie na temat Krystyny na nowe, niepokojące tory, żeby wspomnieć chociażby na zakończenie raz jeszcze o przewrotnej i jakże dziwnej *Kobiecie z kotem*.

BIBLIOGRAFIA

- B a c h t i n M.: Obrazy dołu materialno-cielesnego w powieści Rabelais’go. Przeł. A. i A. Goreniowie. W: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. M. Szpakowska. Warszawa: WUW 2008.
- B e l t i n g H.: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl, Kraków: Universitas 2007.
- B e r g e r J.: *Sposoby widzenia*. Przeł. M. Bryl. Warszawa: Fundacja Aletheia 2008.
- B i e l s k a - K r a w c z y k J.: *Między sztukami. Obraz w przestrzeni dialogu interartystycznego*. W: *Scena i ekran: Przestrzeń dialogu interartystycznego*. Red. J. Skuczyński i P. Skrzypczak. Toruń: WN UMK 2007 s. 21-28 i 38-39.
- Cienie K. Krystyna Herling-Grudzińska i jej obrazy. Toruń: WN UMK 2009.

⁴⁷ A. B. S t ę p i e ń. *Elementy filozofii*. Lublin: TN KUL 1986 s. 81.

⁴⁸ B. L e ś m i a n. *Topielec*. W: *t e n ż e. Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Wrocław: Ossolineum 1983 s. 47.

- Krystyna i Gustaw – cienie wspólnego życia w słowie i w obrazie. W: *Język, kultura i świat roślin*. Red. E. Komorowska i D. Stanulewicz. Szczecin: Volumina 2010 s. 13-22.
- *Jeden czy dwa światy? Krystyna i Gustaw – portret podwójny*. W: *t a ż. Świat w sąsiedztwie zaświatów*. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein. Kraków: Universitas 2011 s. 115-122.
- Bohme G.: *Antropologia filozoficzna*. Przeł. P. Domański. Warszawa: IFiS PAN 1998.
- Bolecki W.: *Inny świat Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* Kraków: Universitas 2007.
- Buczkoński A.: *Spoleczne tworzenie ciała. Płeć kulturowa i płeć biologiczna*. Kraków: Universitas 2005.
- Clark K.: *Akt. Studium idealnej formy*. Przeł. J. Bomba. Warszawa: AF 1998.
- Courtine J.-J., Haroche C.: *Historia twarzy*. Przeł. T. Swoboda. Gdańsk: Słowo, Obraz Terytoria 2007.
- Drwęska A.: *Wystawa plastyków na Kongresie Kultury Polskiej oraz Półroczny bilans malarstwa*. W: *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940-2000*. Red. M. A. Supruniuk Toruń: WN UMK 2006.
- Eco U.: *Historia piękna*. Przeł. A. Kuciak. Poznań: Rebis 2008.
- Elias N.: *Przemiany w traktowaniu potrzeb naturalnych*. Przeł. T. Zabłudowski. W: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: WUW 2008.
- Herling-Grudziński G.: *Dziennik pisany nocą 1971-1972* W: *t e n ż e. Pisma zebrane*. Red. Z. Kudelski. T. 3. Warszawa: WL 1995.
- *Zima w zaświatach*. W: *t e n ż e. Opowiadania zebrane*. Oprac. Z. Kudelski. T. 2. Warszawa: WL 1999.
- *Zjawy Saraceńskie*. W: *t e n ż e. Opowiadania zebrane*. Oprac. Z. Kudelski. T. 2. Warszawa: WL 1999.
- *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935-1946*. Red. W. Bolecki. Kraków: WL 2009.
- Hniedziewicz M.: *Przypomnienie prostoty* W: *Trwanie i przemijanie. Malarstwo Łukasza Korolkiewicza. Malarstwo Krystyny Herling-Grudzińskiej. Kwiaty w sztuce od XVI do XIX wieku*. Warszawa 1987.
- Katalog Zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Red. Z. Gołubiew. Cz. 3. Kraków: MNK 2004.
- Kępiński A.: *Twarz, ręka*. W: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. A. Mencwel. Warszawa: WUW 2003.
- Kopaliński W.: *Słownik symboli*. Warszawa: WP 1990.
- Leśmian B.: *Topielec*. W: *t e n ż e. Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Wrocław: Ossolineum 1983.
- Lorenc I.: *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*. Warszawa: WN Scholar 2001.
- Łebkowska A.: *Gender*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków: Universitas 2006.
- Nead L.: *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Przeł. E. Franus. Poznań: Rebis 1998.
- Noblecourt Ch.D.: *Starożytny Egipt. Malarstwo*. W: *Sztuka świata*. T. 1. Warszawa: Arkady 1989.
- Nowakowski T.: *Houskeeper Sułek*. W: *O Tadeuszu Sułkowskim*. Red. M. Dąbrowska, K. Sowiński, T. Terlecki. Londyn 1967.
- Olechnicki K.: *Antropologia obrazu*. Warszawa: Oficyna Naukowa 2003.
- Rodziński S.: *Odkrycie*. „Tygodnik Powszechny” 1987 nr 9 s. 3.
- Schilling Ch.: *Socjologia ciała*. Przeł. M. Skowrońska. Warszawa: WN PWN 2010.
- Shusterman R.: *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*. Przeł. S. Stankiewicz. W: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków: Universitas 2007.

Sławaek T.: Byt bez twarzy? W: Twarz. Red. A. Chojecki, S. Rosiek. Gdańsk: Słowo, Obraz, Terytoria 2000.

Stępień A.B.: Elementy filozofii. Lublin: TN KUL 1986.

Szybiś M.: Męstwo życia. W: Krystyna Herling-Grudzińska. Obrazy i rysunki. Kraków 1986.

Myśl, oko i ręka artysty. Studia nad genezą procesu tworzenia. Red. R. Kasperowicz, E. Wolicka. Lublin: TN KUL 2003.

ANTHROPOLOGICAL DIMENSION OF THE ARTISTIC CREATIONS OF KRYSZYNA HERLING-GRUDZIŃSKI

Summary

The main goal of this article is to reveal anthropological dimension of the artistic creations of almost unknown painter, the wife of the outstanding Polish writer Gustaw Herling-Grudziński – Krystyna Herling-Grudzińska. In the text the Author asks questions about the vision of a human being that we can find in those pictures and the ways painter shows its depersonalization. The main motivation of the use of anthropological perspective in the study of those works is biography of the artist (especially her suicidal death) and the character of her creations.

Summarized by Joanna Bielska-Krawczyk

Słowa kluczowe: antropologia obrazu, obraz jako pamięć, ciało, maska, depersonalizacja.

Key words: anthropology of an image, image as memory, body, mask, depersonalization.