

Aneta Grodecka

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wektor poetycki w biografjach artystów: Olga Boznańska, Wojciech Weiss, Jerzy Tchorzewski¹

1. Źródła biografiki artystycznej

Współcześnie, w związku z dominacją *neurobiological turn* [Bachmann-Medick 2012: 466-474], zmienia się zakres biografistyki artystycznej². Ożyło przekonanie, że artysta bywa również „istotą cielesną”, a to powoduje istotne przewartościowanie w myśleniu o źródłach kreatywności i dziełach sztuki. Biografowie artystów dysponują zupełnie innymi materiałami niż badacze biografii pisarskich. Ci drudzy bywają często przygnieceni ogromem dokumentów i świadectw, pozostawionych przez literatów. Już w starożytności formy pisarskie, takie jak listy, wyznania i dzienniki, były ważnym elementem autorefleksji: „Zawiązała się relacja pomiędzy pisaniem a czujnością. Przykładano wagę do niuansów życia, stanów ducha, a także czytania, doświadczenie siebie zaś wzmacniano i poszerzano z racji owego aktu pisania” [Foucault

- 1 Artykuł powstał w ramach badań nad twórczością poetycką artystów polskich, zapowiada monografię *Wiersze znad palety. Twórczość poetycka artystów polskich XIX i XX wieku* [Grodecka 2019].
- 2 Dotychczas biografistyka funkcjonowała jako jedno z wielu rozwiązań metodologicznych w badaniach nad twórczością, takich jak ujęcia psychometryczne, eksperymentalne, studia przypadków i badania w działaniu (*action research*) [Kunat 2012].

2010: 258]. Formy autobiograficzne są dobrze rozpoznane przez literaturoznawców, przechodziły w kulturze europejskiej szereg przeobrażeń, w wieku XX doszło tu do znaczących zmian, zatarty się granice między dokumentem a fikcją, przekazy uległy medialnym transformacjom. W przypadku sztuk plastycznych, poza źródłami pisanymi, ważne są również te ikonograficzne. Metamarlarstwo, czyli np. forma autoportretu malarskiego, związane jest dopiero z dobą nowożytną, gdy pojawiły się autonomiczne wizerunki przedstawiające popiersie autora, malowane na prostokątnym lub okrągłym podobraziu. Wcześniej, w starożytności, malarz mógł jedynie wbudowywać siebie w przedstawiany wizerunek lub opowieść (czego przykładem jest wizerunek Fidiasza na tarczy Minerwy), co Victor Stoichita [2011] określił mianem „autoprojektacji kontekstowej”. Dopiero w baroku zaczęły powstawać dzieła ujawniające tożsamość i osobowość twórcy, a autoportret malarski stał się obiektem pożądanym przez kupców. Przestrzeń autobiograficzna (termin Philippe’a Lejeune’a) malarza zawiera się także w obrazach przedstawiających bliskie osoby lub miejsca z osobistego kręgu. Niekiedy artyści prowadzą dzienniki i żywą korespondencję, bardzo rzadko piszą wiersze. Te świadectwa pisane, pozostawione w pracowniach, są sporadycznie publikowane, zgodnie z zasadą, że dokumenty intymne wydajemy pośmiertnie, pełnią jednak ważną funkcję w badaniach nad twórczością. O wadze biografistyki artystycznej wypowiedało się wielu polskich znawców sztuki. Mieczysław Porębski [1995] w refleksji nad twórczością Aleksandra Gierymskiego i Władysława Strzemińskiego posługiwał się terminem *bios*, za pomocą którego opisywał życie z całą jego złożonością, widząc w nim splot ciała i umysłu. Maria Poprzęcka [1995: 8-9] dowodziła, że „«powrót do autora» kieruje nas ku kwestiom aksjologicznym, które najbardziej niejasno rysują się wśród metodologicznych konstrukcji ostatnich dziesięcioleci”. Joanna Sosnowska [2012: 15] podkreśliła, że każde dzieło sztuki jest w pewnym sensie faktem biograficznym, „i tylko od odbiorców zależy, czy ten związek będą brali pod uwagę, a nawet, czy go w ogóle zauważą”.

Istnieje przekonanie, że do odblokowania biograficznego myślenia doszło pod wpływem feminizmu [Nasiłowska 2010].

Za przełomowe uchodzą tezy eseju Lindy Nochlin *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), która uznała, że dawny romantyczny wzorzec biografii artysty geniusza trzeba poddać rekonstrukcji, że zachodzi potrzeba stworzenia odmiennego, „kobiecego” modelu biograficznego, który uwzględniałby także pomijaną dotąd sztukę tworzoną przez kobiety. Taki sposób myślenia związany był z poglądem, który nie wytrzymał próby czasu, że w dualizmie natura – kultura większe znaczenie mają aspekty kulturowe [Solarska 2017]. Jedną z teoretyczek nowego materializmu – Karen Barad – omawiając tezy książki Judith Butler³, oceniła, że pominięcie aspektów biologicznych i kwestii samej natury w feminizmie było błędem, który teraz trzeba naprawić. Wedle nowych ustaleń, materia nie jest już postrzegana jako coś „statycznego, stabilnego lub pasywnego, czekającego na uformowanie przez jakieś siły zewnętrzne” [Ferrando 2016: 21].

Równomierne rozłożenie determinantów twórczości otwiera pole biografistyki artystycznej, która staje się wolna od kwestii światopoglądowych, nie jest ani kobieca, ani męska. Będziemy mówić zatem o przełomie w zakresie biografii artystów i gdy uwzględnimy w analizie dzieł pierwiastek chorobowy, to istotne będzie dla nas zarówno to, że Władysław Strzemiński nie posiadał jednej kończyny, Claude Monet, malując serię z nenufarami, tracił wzrok, jak i to, że Frida Kahlo miała sztuczny korpus szkieletowo-mięśniowy, a w przypadku Olgi Boznańskiej artretyzm lub zaćma powodowały rozmycie i nieostrość jej dzieł [Lewandowska 2015].

W przestrzeni biografiki artystycznej sytuują się również wiersze powstające w malarskich pracowniach. Ich rola w życiu artystów jest trudna do opisanego, wymaga badań sytuujących się na pograniczu literaturoznawstwa i nauki o sztuce. Zakładam, że archiwum dokumentów osobistych, dzienniki artystów, zapiski pozostawione w sztambuchach, wiersze i cytaty wymagają specyficznego potraktowania. Naprzeciw takim wyzwaniom wychodzą zwolennicy antropologii pisma. Paweł Rodak [2010: 176] słusznie zauważa, że „Jeśli dla piśmiennictwa naukowego czy literatury

3 Butler dowodziła, że nie tylko płeć, ale również cielesność (seksualność) jest społecznie konstruowana.

druk wydaje się przeznaczeniem, to dla tego typu form piśmieni-nych jest on wypaczeniem”. Formy powstające w pracowniach artystów stanowią przejaw piśmiennej praktyki życia codzien-nego⁴, rodzaj „gatunku mowy” w znaczeniu Bachtinowskim, rodzaj działania słowem. Przy ich lekturze ważne są kwestie poza-tekstowe, istotne staje się, czy teksty były wpisywane do zeszytu, skoroszytu luźnych kartek, kalendarza, czy publikowane na forum internetowym, czy artysta pisze ręcznie, czy używa maszyny, czy jednocześnie rysuje i wkleja do zapisków prasowe wycinki, bilety, cudze myśli. Gdy wydobywamy wiersz artysty z jego warsztatu, dokonujemy zniekształcenia; wypreparowany ze sztambucha wiersz malarski daje się intepretować, przenosić i odnosić, jednak taka praktyka interpretacyjna jest ryzykowna. Istotne w artykule będzie, czy wiersz „pisany znad palety” może odgrywać jakąś rolę w rekonstrukcji sylwetki artysty, czy wspomaga w jakiś sposób interpretację dzieł, czy stanowi element, który, jak dotąd czyniono, można pominąć?

2. Boznańska. Sztambuch i nasilenie introspekcji

Boznańska prowadziła sztambuch, kiedy miała dwadzieścia jeden lat. Włączyła do niego niedatowane kartki z własnymi wierszami; trzy takie artefakty zachowały się w archiwum krakowskim. Podstawą biografii malarki były dotąd głównie listy, wspomnienia, jej własne refleksje autobiograficzne, zdjęcia i obrazy. Bogaty zbiór dokumentów uporządkowała jako pierwsza Helena Blum – badaczka znająca malarkę; jej monografię przywołują wszyscy późniejsi biografowie. Na sztambuch artystki zwróciła uwagę Maria Rostworowska [2003: 82], która zdecydowała się przedrukować tekst wiersza spisany ołówkiem – *Je passe et je meurs...* (*Przemijam, odchodzę i płacze po mnie tylko wiatr...*). Ten trop okazał się ciekawy; w sztambuchu znajdują się również dwie inne kartki z rękopisami wierszy, które po analizie grafologicznej można uznać za dzieła ręki i umysłu przyszłej malarki. Sztambuch Boznańskiej to popularny w jej czasach rodzaj pamiętnika o szkol-

4 Pisał o niej obszernie Grzegorz Godlewski [2008].

nym rodowodzie, zawierający złote myśli, autorskie wierszyki, życzenia, prognozy, życiowe wskazówki i motta. Wszystkie wpisy dokumentują związek posiadaczki „pamiętnika” z ich autorami, którzy otrzymali w ten sposób status osób ważnych w biografii⁵. Malarka spisała swe wiersze w języku francuskim i nie mogło być inaczej. Jak wspominała: „Matka była Francuską: do dzieci mówiła w swoim ojczystym języku, tak, że dopiero później nauczyłam się po polsku” [Blum 1974: 79]. Zachowane w archiwum wiersze *Partez, partez...* (*Odejdź, odejdź...*) i *Qu'es tu?* (*Kim jesteś?*) napisane są atramentem.

Odejdź, odejdź, już zostaw!

Jest zbyt okrutna dla tych, co ją poruszają...

Wypileś moją duszę i trzeba mi zniknąć...

Wypileś ją haustami, chłonąc me spojrzenia...

Nasze dusze się znają, wszak razem płakały...

Odejdź, odejdź – nie wracaj.

Nie mam sił płakać dłużej, smutna i zmęczona –
chciałabym wreszcie umrzeć...

Recytatyw

Chciałabym wreszcie umrzeć, kiedy rozkwitają

róże! Umrzeć, pogrążając się

w zapadającej nocy, umrzeć

łagodnie w przestrzeni bez kresu,

z oczami wpatrzonymi w niebo, i zobaczyć

blask...⁶

Oba teksty utrzymane są w poetyce romantycznej, mają formę bezpośredniego wyznania. Podmiot wiersza *Qu'es tu?* zapytuje „kim jesteś szczęście?” i nadaremnie poszukuje w swoim życiu

5 Autorką jednego z wierszy jest Julia Gradomska (modelka z obrazu *Ze spaceru*, 1889, olej, płótno 161,6 × 100 cm, MN w Krakowie), która pojawia się na wielu fotografiach zachowanych w zbiorach MN w Krakowie, pochodzących z różnych etapów życia Boznańskiej. Potwierdzają one, podobnie jak zachowana korespondencja z lat 1883-1940, silną zażyłość Gradomskiej z malarką i jej siostrą Izą [Wójcik-Higersberger, red. 2015: 131]

6 O. Boznańska, *Partez, partez...*, przepisał z rękopisu i przełożył Piotr Śniedziwski.

Partez, partez, n'y touchez pas!
 Elle est trop cruelle pour ceux qui
 la frôlent ...
 Vous avez tué mon âme et il faut
 disparaître ...
 Vous l'avez bue à longues gorgées
 en dévorant mes yeux ...
 Nos âmes se sont affrontées et elles
 ont pleuré ensemble ...
 Partez, partez — sans revenir.
 Pleurer je ne peux plus, je
 suis si triste, si lasse —
 je voudrais mourir ...
 Rien de mieux
 Mourir je voudrais quand fleurissent
 les roses, mourir par malheur

Ryc. 1 Olga Boznańska, *Partez, partez...*, rękopis nr 1057 z Archiwum i Zbioru Rękopisów Czartoryskich, MN w Krakowie (fot. – Aneta Grodecka)

odniesień do wolności, złudzeń, snów i pragnień. W *Partez, partez...* [ryc. 1] podmiot jest kobietą, którą kochanek pozbawił złudzeń, jest „zmęczona i smutna” i gotowa jest umrzeć. Czy takie wyznania mogą stanowić kontekst dla oceny twórczości malarzkiej Boznańskiej? Wydaje się, że forma gromadzenia i łowienia doświadczeń w sztambuchu mogła być bazą, akumulatorem

i tworzywem dla jej późniejszej twórczości. Nie można wykluczać udziału tych wierszy w życiu malarki. Jak wspominała Blum, poezja była zawsze jej bliska. Przez całe swoje życie czytywała wiersze i zawsze miała przy sobie tomiki poetyckie [Blum 1974: 18]. W jej życiu pewną rolę odgrywali również poeci. W Krakowie na kursach malarskich poznała poetę i historyka sztuki Konstantego M. Górskiego, z którym utrzymywała później kontakt i wymieniała listy. W Monachium zetknęła się z Marianem Przesmyckim, a za jego pośrednictwem z poezją jego brata Zenona Przesmyckiego „Miriamą” i dokonaniai symbolizmu. W późniejszym czasie utrzymywała przyjacielskie relacje z poetą belgijskim Emilem Verhaerenem⁷, od którego otrzymywała tomy z dedykacjami. Gdy próbowano przyłożyć wektor poetycki do obrazów artystki, zwykle poszukiwano takich wpływów w psychice postaci utrwalonych na portretach. Sądzę więc, że powyższą hipotezę warto rozważyć.

Obiektem wspomnianych analiz stała się np. bohaterka obrazu *Dziewczynka z chryzantemami*. Wiliam Ritter związał obraz z twórczością Maurice’a Maeterlincka, pierwotekstem postaci miała być Melisanda – bohaterka dramatu *Peleas i Melisanda*. Wedle późniejszych interpretacji [Lewandowska 2015: 129] na psychologię portretu wpłynął opis Maleny – innej bohaterki dramaturga – w artykule pióra Miriamy⁸. Wedle jeszcze innych interpretacji o kreacji dziewczyny przesądziła kultura Japonii⁹. W kraju kwitnącej wiśni chryzantema jako symbol cesarza widniała na wielu drzeworytach, a na początku XX wieku pojawiały się tam masowo fotografie dziewczynek z chryzantemami [Malinowski 2003: 326]. Niepokojąca twarz modelki zaowocowała też interpretacją [Skalska 1995],

- 7 Mimo belgijskiej narodowości był ważnym pisarzem w panteonie francuskim; pisał po francusku i poza poezją pasjonował się malarstwem i rzeźbą, czego świadectwem są jego eseje i rozprawy (m.in. przetłumaczona na wiele języków biografia Rembrandta van Rijn wydana w Paryżu w 1905 roku); jego żona była malarką.
- 8 Jego artykuł o belgijskim symbolizmie ukazał się w czasopiśmie „Świat” w 1891 roku.
- 9 Anna Król [2011: 115] dopełniła to stanowisko uwagą, że mała znajomość sztuki Boznańskiej wynika ze spóźnionych badań nad polskim japonizmem, co spowodowało, że „optykę studiów na jej oeuvre zdominowały «zamazane» psychologiczne portrety oraz perspektywa feministyczna”.

wedle której to fakt molestowania przez ojca zdecydował o ekspresji przekazu, czego jednak nie można potwierdzić. Psychologia dziecięcych portretów Boznańskiej nie odbiega, na poziomie smutku, od tej stosowanej przez Stanisława Wyspiańskiego. Gdy przyjrzeć się romantycznym dziecięcym bohaterom, okazuje się, że Orcio – bohater dramatu Zygmunta Krasinińskiego – również nie należał do wesołych postaci. W zawiązku z tym sądzę, że chodzi tu o rodzaj manieri, a nie rzeczywistą psychologię.

Wczesne wiersze Boznańskiej to rodzaj wektora – zwrotnicy, która przesuwa twórczą osobowość artystki w stronę *belle époque*. Taki mechanizm dobrze znany jest w sztuce współczesnej. Chodzi o sytuację, gdy twórca sięga do stylistyki dawnej i tworzy przekazy ważne dla swoich czasów (przykładem może być twórczość Daniela Mroza – ilustratora Stanisława Lema). Boznańska postępowala podobnie, posiłkowała się romantyzmem, a jednocześnie budowała wizję sięgającą czasów późniejszych niż jej życie. Sądzę, że ta rozpiętość formuje biografię artystki. Z jednej strony jest staroświecka. Ubierała się, jak opisała to Zofia Stryjeńska [1995: 46], w staromodne suknie, grała na pianinie (co uwiecznił portrecista), lubiła romantyczną konwencję (takie wiersze pisała i gromadziła w młodości). Z drugiej strony jest artystką swej ponowoczesności. W podobny sposób jak Verhaeren rozbijała formę dzieła, czyniąc ją rękopisem malarskim, szukała inspiracji w różnych egzotycznych rejonach, także tych japońskich. Trafna jest uwaga Sosnowskiej [2005: 184], że biografia Boznańskiej narażona była na liczne wynaturzenia, że „zawsze opisywano jej życie od dzieciństwa po późną starość jako pasmo dziwactw. Była genialna, ale też dziwaczna, żeby nie powiedzieć nienormalna”. Wątki związane z nienormalnością pojawiają się w relacjach wielu osób odwiedzających jej pracownię [Turwid 1937; Bagińska 2013]. Nie sądzę, by te opinie wynikały z uprzedzenia i niemożności zastosowania wobec Boznańskiej męskiego wzorca biografii. Malarka była rzeczywiście genialna i dziwaczna, w czym nie ma niczego niewłaściwego. Współcześnie jej „dziwactwo” znajduje wyjaśnienie w narracjach neurologów, dawny romantyczny paradygmat zyskuje empiryczne uzasadnienie.

3. Weiss. Wiersze wobec wymogów druku

Weiss zostawił w pracowni rodzaj notatnika artystycznego. O jego publikację i popularyzację zadbała rodzina malarza [zob. Weissowa, Weiss wybór i oprac. 1976; Weiss-Albrzykowska Zofia, oprac. 1986]. Artysta był przekonany, że pomiędzy malarstwem a filozofią dochodzi do ważnego zespolenia, że może się zdarzyć, iż w dziełach malarskich nie uda mu się zawrzeć pełnej myśli. W świetle wspomnień swoich uczniów uchodził za nauczyciela wyjątkowego, który koncertował się na fortepianie i skrzypcach oraz – jak zapamiętał Jan Szancenbach – prowadził korektę prac plastycznych w formie „rozważań na pograniczu filozofii; opowiadał o słońcu, pięknie, o tak zwanych wartościach” [Ziembicka 1998: 18]. Szkicownik Weissa zawiera rejestrację wielu filozoficznych myśli; niektóre z nich zostały przedstawione w formie poetyckiej. Malarz zdecydował, by kilka swoich tekstów opublikować na łamach „Wiadomości Literackich” [ryc. 2], wiersze dopełnił rysunkami, a na tak zaprojektowaną stronę zaprosił do współdziałania Eugenię Różańską.

Utwory dotyczyły różnych sfer rzeczywistości¹⁰: natury i cywilizacji. Podmiot sześciu wierszy sytuuje się nad brzegiem morza, obserwuje chmury, ulewę i zachodzące słońce. Te refleksje są rodzajem medytacji nad naturą, oddają stany zawieszenia, zaniku, rozplynięcia w nieskończoności. Można łączyć te wiersze Weissa z jego obrazami z tzw. okresu białego twórczości. Chodzi o czas, gdy artysta zakupił dom z sadem w Kalwarii Zebrzydowskiej i zaczął tam nowy rozdział swego artystycznego i prywatnego życia. W okresie „białym” powstawały dzieła o rozproszonym świetle, płowiejących barwach i łagodnych, melodyjnych układach. Malarz ulegał magicznej sile bieli, wedle opinii Łukasza Kossowskiego [1996: 207] jego obrazy z tego czasu to „jakby lapidarne haiku pisane na cześć natury”. Poszukiwał kompromisu pomiędzy pro-

10 Pośmiertnie wybrane wiersze ukazały się w katalogach *Szkicownik Wojciecha Weissa* (1976) i *Wojciech Weiss. Malarstwo białego okresu. Katalog wystawy* (1986), w różnych wersjach redakcyjnych. Z powodu braku dostępu do wersji oryginalnych za podstawową uznaję ich redakcję w „Wiadomościach Literackich”.

z jego cyklem malarskim na temat torów kolejowych, które inspirowane były sztuką japońską [zob. Król 2011: 165-171]. W wierszach *Tunel* i *Pociąg* malarz zastosował dynamiczną i impresjonistyczną poetykę: druty przekreślają pola, w rytm pociągu kręcą się pnie drzew, łoskot zlewa się z chłodem tunelu i pasami kreślonymi na szybach. Źródłem tekstów była wrażliwość plastyczna synestezyjnie poszerzona, ich poetyka różniła się jednak od zasad stosowanych przez Weissa w malarstwie:

Malując staram się obraz skomponować muzycznie. Sama natura może być nawet nieciekawa, sam kolor także nie jest wszystkim – dopiero razem stwarzają harmonię. Ja to nazywam reżyserią malarską. Tak jak dekoracje teatralne są nieodłączną częścią sztuki, tak i elementy malarskie muszą stopić się w harmoniczną całość, grać. [Weissowa, Weiss, wybór i oprac. 1976: 67]

W obrazach „kolejowych” widać taką zdecydowaną linię, rytmy malarskie; w wierszach trudno o podobną harmonijną organizację. W formie poetyckiej Weissa mniej jest muzyczności, podział na wersy, rytm słowa nie są tu najważniejsze. Obserwując jego poetycką ekspresję, można odnieść wrażenie, że w dziedzinie literackiej radził sobie gorzej niż w obrazach. Był artystą poruszającym się w kręgach Stanisława Przybyszewskiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Antoniego Stanisława Procajłowicza, warszawskiej „Chimery”, dziedzicem modernistycznej syntezy sztuk. W roku akademickim 1918-1919 został powołany na stanowisko pierwszego w niepodległej Polsce rektora krakowskiej ASP, które wcześniej piastował Jacek Malczewski, a które obecnie zajmuje Stanisław Tabisz – również malarz i poeta. Wiersze Weissa mieszczą się w krakowskiej normie, a w tym środowisku synteza sztuk należała i należy do podstawowych wymogów¹¹.

11 W latach 2016-2017 w galerii Nowohuckiego Centrum Kultury miały miejsce dwie odsłony wystawy *Obraz i słowo... W kręgu poezji*, które skupiły blisko czterdziestu artystów krakowskich prezentujących prace plastyczne poszerzone o zestawy wierszy.

4. Tchórzewski. Miejsce poetyckiej domeny w życiu malarza

Wiersze, które Tchórzewski opublikował na łamach „Tygodnika Powszechnego” [ryc. 3], odegrały ważną rolę w jego życiu, i nie chodzi jedynie o związany z nimi walor zarobkowy. Utwory te [Tchórzewski 2006: 60-61] tak spodobały się recytatorce, że zgodziła się pójść z ich twórcą do teatru (na występy Siergieja Obrazcowa), a potem towarzyszyła artyście jako żona i muza.

Tchórzewski malował w różnych manierach, początkowo figuratywnie (w stylistyce sztuki fantastycznej), potem pod wpływem surrealizmu i abstrakcjonizmu. Zwykle wskazuje się [Folga-Januszewska, Tchórzewski, red. 2009] na korespondencyjne związki pomiędzy jego twórczością malarską a poezją Tadeusza Różewicza¹², wliczając takie kategorie estetyczne, jak skrót, abstrakcję i niepojąca wizję. Obrazy malarza – jak określił je Krzysztof Karasek [2003: 7] – nie są przyjemne, raczej „dla wzniesienia niepokoju, rozdrapywania ran by nie zarastały błoną podłości”. Wiersze malarza nie mieszczą się jednak w takiej wykładni interpretacyjnej. Tchórzewskiego inspirowało wielu poetów, poezja Różewicza to niejedyne źródło; ważni byli także Julian Przyboś, Józef Czechowicz, Zbigniew Herbert. Malarz, opisując atmosferę panującą w powojennym środowisku artystycznym, wskazywał, jak dużą rolę w kształtowaniu ówczesnych twórczych postaw odgrywała poezja, nieznaną z lektur szkolnych, opublikowaną w latach 50. XX wieku w zbiorach *Antologia poezji francuskiej i Dwa wieki poezji rosyjskiej* [Tchórzewski 2006: 33]. Pierwszą antologię [zob. Ważyk, oprac. 1947] otwierały poematy prozą Aloysiusa Bertranda z cyklu inspirowanego malarstwem Rembrandta van Rijn. Mieściły się w niej utwory bliskie zasadzie poetycko-malarskiej korespondencji (Guillaume’a Apollinaire’ego, Verhaerena, Maxa Jacoba, Paula Eluarda). Można rozważać wpływ poezji francuskiej, szczegól-

12 Na abstrakcyjnych obrazach Tchórzewskiego pojawiają się humanoidalne formy; na tle kosmicznych przestrzeni, w mroku rozpraszanych przez nagle błyskawice, występują drapieżne postaci, które zwracają się ku górze, do kosmosu, zupełnie jakby chciały dosięgnąć gwiazd, m.in. *Gra* (1993-1996, olej na płótnie), *Pięć figur* (1986, akryl), *Wędrówka* (1989-1990, olej na płótnie). Podobne motywy odnajdziemy również w ilustracjach malarza do wierszy Różewicza, np. w tomach *Uśmiechy* (1957), *Przygotowanie do wieczoru autorskiego* (1977).

JERZY TCHÓRZEWSKI

* * *

Okno, spojrzenie domu na ulicę.
 W oknie kwitnie doniczkowy kwiatek
 i śpiewa maszynowy pistolet.
 A na ulicy dwóch Niemców
 zakwita czerwonym kwiatem
 śmiertelnych ran.
 To tylko mały obrazek
 z kwiatami.

SPADAJĄCA GWIAZDA

Kołują w głowach karuzele myśli
 nagle
 spadająca gwiazda
 buduje
 walącą się piramidę spojrzeń.
 Karuzele myśli
 na chwilę
 wstrzymują swój bieg.

* * *

Dziewczyna
 o zielonym spojrzeniu
 z wiadrem do studni
 pobiegła.
 Zachłysnęła się woda
 pod rzuconym wiadrem.
 Księżyc srebrzysty
 utopił się
 w zaczerpniętej wodzie.
 Kot to zobaczył
 zląkł się.
 Zielonooka dziewczyna
 chwyciła wiadro
 rozbełtała w wodzie księżyc,
 biegła,
 rozlewała wodę,
 wylewała księżyc.
 Odprysk srebrnego blasku
 w zielone oczy uderzył.
 Noc była granatowa i czarna
 a na płocie bał się kot.

Ryc. 3 Jerzy Tchórzewski [1948a], ***(*Okno...*), *Spadająca gwiazda*,
 ***(*Dziewczyna o zielonym spojrzeniu...*) (fot. – Aneta Grodecka)

nie w tych tekstach malarza, w których oko stawało się bardziej zmysłowe i nasycone, m.in. we wczesnym wierszu o nocnej magii krakowskich Plant:

Żarówka światłem się śmiała
ponurej nocy w twarz.

Tramwaj szlifował szyny
pod srebrny księżycy blask.

„Precl” krzyknął na plantach
sprzedawca ostatni raz.

Potem mrugnęło razem siedemnaście gwiazd
i dziewięćdziesiąt dzieci usnęło w tej chwili,
a potem słyhać było tylko ciszę
i czasem, czasem raptem podbiegł wiatr.

[Tchórzewski 1948b]

Wiersze Tchórzewskiego sugerują poszukiwanie także innych inspiracji. Gdy artysta przeniósł się do Warszawy, rozpoczął pracę pedagogiczną na Akademii Sztuk Pięknych jako asystent w Pracowni Ilustracji Jana Marcina Szancera. Jego obrazy z lat 1948-1955 stały się bliskie baśniowej tematyce, pełne liryzmu i harmonii. Bohaterami scen były niepokojące ptaszyska (*Ptaki*, 1954, gwasz na papierze), wielkie ćmy (*Nocne motyle*, 1954, gwasz na papierze), byk o czerwonych oczach (*Byk. Porwanie Europy*, 1954, olej na płótnie). Zdarzało się, że porządek zwierzęcy mieszał się z ludzkim (np. *Dziewczyna z koniem*, 1952, gwasz na papierze; *Łuk*, 1954, olej na płótnie), a tak pojęty związek pomiędzy naturą a człowiekiem pobrzmiwał także w tekstach poetyckich. W wierszach *Litania, do burzy, Las, Korony* pojawiają się „leśni monarchowie”, „barwy fruwią na skrzydłach motyli”, burza przypomina „zmorę ze złotym zębem” [Tchórzewski 2003]. Drapieżność tej ostatniej metafory nie jest przypadkowa. Jej rodowód prowadzi do czasu, gdy malarz podjął się zilustrowania prozy Henriego Michaux [1966] *Niejaki Piórko*, utworu, który był w pewnym sensie poka-

zem strategii surrealistycznej, przekonania, że skrót i niepokój to zaledwie półśrodki, a w świecie normalności odkryć można specyficzny rodzaj skrzywienia, okrucieństwo, które niekoniecznie sięga doświadczeń wojennych.

Istotna dla malarza była więź, jaka łączyła go z Herbertem. Obaj opublikowali wiersze w 1961 roku na łamach „Współczesności”. Malarz przyjaźnił się z poetą w czasach, gdy warszawska SB otoczyła twórców dozorem, porozumiewali się więc za pomocą karteczek przenoszonych przez syna malarza. W ten sposób uzgadniali możliwość spotkania i termin oraz co podczas niego zjedzą i wypiją. Te posiedzenia różnie się kończyły; poeta słynął z przyrządzania doskonałego bigosu, którym dopełniał wspólne biesiady z malarzem, niekiedy wychodzili później w miasto z zawołaniem, że „idą bić milicję”¹³. Ta przyjaźń kształtowała również poetyckie próby Tchorzewskiego, czego świadectwem jest wiele wierszy, m.in. *Przesady aniołów*, *Anioły w niebieskich dżinsach* czy przepiękne *Mysli*:

W ciszy
myśli dochodzą do głosu
w zgiełku
cichną i mamrocą
niezrozumiale

te najmądrzejsze
są szczególnie skromne
i nieśmiałe

kiedy życie szumi
milczą. [Tchorzewski 2003]

Gdy wiersze malarza oceniał sam Konstanty Ildefons Gałczyński, zalecał artyście częste wizyty w filharmonii, stwierdzając, że za dużo w nich oka, za mało ucha [Tchorzewski 2006: 34]. Ciągłe

13 Na podstawie rozmowy autorki z Krzysztofem Tchorzewskim (Poznań, maj 2013 roku).

nie wiemy, ile oka i ucha miałyby się znaleźć w poezji, aby zyskała idealną formę. Przypadek Tchórzewskiego skłania nas do poważnego traktowania poetyckich próby malarzy. Nie chodzi tu o to, by włączać takie utwory do dziejów liryki współczesnej, ale o to, by przywiązywać do nich większą wagę, gdy próbujemy rekonstruować artystyczne biografie.

5. Podsumowanie

Późna nowoczesność przyniosła przekonanie, że rzetelna relacja o artyście jest w ogóle niemożliwa, że zanieczyszcza ją perspektywa biografą, że taka relacja zawsze będzie miała charakter fikcyjny [Zaleski 2008: 117]. To stanowisko budzi wątpliwości. Zastanawiam się, czy sam fakt zbierania materiałów i ich interpretacja mogą nadać biografii autorski charakter. Przeczy temu przypadek Trumana Capothy'ego, który stosował narzędzia biografą i wykorzystywał rejestrowane przez siebie rozmowy oraz obserwacje, ale jednocześnie potrafił oczyścić styl narracji i ułożyć opowieść o życiu mordercy na poziomie przejrzystego, reporterskiego piarstwa. Wszystko zależy zatem od zamiarów i talentu. Czy wiersze powstające w malarskich pracowniach wpływają w znaczący sposób na narrację biograficzną?

Boznańska pozostawiła teksty poetyckie w sztambuchu, nie eksponowała tej części swojej aktywności. Weiss pisał wiersze jak filozof, który wypełnia w formie poetyckiej przestrzeń artystycznego niedopowiedzenia. Tchórzewski, świadomy poziomu obowiązującego w poezji, podejmował próby poetyckie niczym prawdziwy literat. Trudno tu o wspólny mianownik. Te wiersze w wymiarze edytorskim stanowią rodzaj problemu. Nie są to teksty, które można redagować zgodnie z zasadami obowiązującymi w tomikach poetyckich, wymagają szczególnego podejścia, liczą się dukt pisma, architektonika zapisu, szkoła kaligraficzna i jej indywidualne odstępstwa, pauzy, sposób potraktowania rozmiarów wiersza. Przyjęcie takich zasad jest trudne, gdyż nie zawsze badacz dysponuje formą rękopiśmienną. „Wiersze malarskie” – jako rodzaj dokumentów osobistych – sugerują jednak zmianę warsztatową. W naszych czasach e-book stanowi przykład tego,

w jaki sposób możemy stymulować wizualną aranżację i typograficzną pomysłowość, coraz bardziej zacierają się rozróżnienia między publikacją, wystawą i występem projektowym. W odniesieniu do „wierszy malarskich” dobrym rozwiązaniem, poza fotografią rękopisu zamieszczoną na płycie CD, będą faksymile na pergaminowych, półprzezroczystych kartkach, imitujące przekładki stosowane niegdyś w albumach ze sztuką.

Wiersze artystów kształtują ich biografie w specyficzny sposób. Nie funkcjonują jedynie, jak można by oczekiwać, jako korespondencyjne dopełnienia aktywności malarskiej, a wręcz przeciwnie, niekiedy komplikują twórczą sylwetkę, kierują uwagę badacza w inną stronę niż obrazy, pozwalają odkryć nowe aspekty twórczości.

Bibliografia

- Antos Janusz, Weiss-Nowina Konopka Zofia, red. (2010), *Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie* (2010), Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków.
- Bachmann-Medick Doris (2012), *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Bagińska Agnieszka (2013), *U Olgi Boznańskiej. Oblicza pracowni artystki*, Mado, Toruń.
- Blum Helena (1974), *Olga Boznańska*, „Prasa, Książka, Ruch”, Warszawa.
- Ferrando Francesca (2016), *Posthumanizm, transhumanizm, antyhumanizm, metahumanizm oraz nowy materializm. Różnice i relacje*, przeł. Roman Sapeńko, Ewa Świętek, „Rocznik Lubuski”, t. 42, cz. 2, s. 13-23.
- Folga-Januszewska Dorota, Tchórzewski Krzysztof, red. (2009), *Jerzy Tchórzewski. Słowa i obrazy*, Bosz, Olszanica.
- Foucault Michel (2000), *Techniki siebie*, w: tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. Damian Leszczyński, Lotar Rasiński, PWN, Warszawa–Wrocław, s. 257-265.
- Godlewski Grzegorz (2008), *Konstelacja Teuta. Nowe terytoria*, w: tegoż, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 199-257.
- Grodecka Aneta (2019), *Wiersze znad palety. Twórczość poetycka artystów polskich XIX i XX wieku* [w druku].

- Karasek Krzysztof (2003), *Tchórzewski, jak go widzę*, w: Jerzy Tchórzewski, *Wieczny początek gwałtownej chwili. Wiersze*, Irsa, Kraków–Warszawa, s. 5-7.
- Kossowski Łukasz (1996), *O inspiracjach sztuką i naturą w dojrzałej twórczości Wojciecha Weissa 1901-1939*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 22, s. 193-228.
- Król Anna (2011), *Japonizm polski*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków.
- Kunat Beata (2012), *Badania auto/biograficzne nad twórczością – ujęcia i perspektywy*, w: *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, red. Katarzyna Citko, Marzanna Mrozewicz, Transhumana, Białystok, s. 123-133.
- Lewandowska Anna (2015), *Olga Boznańska okiem konserwatora. Wykład w Muzeum Narodowym w Warszawie. 9 kwietnia 2015*, [online], [dostęp: 5 października 2018], <https://www.youtube.com/watch?v=Ztksv9vDi6I>.
- Malinowski Jerzy (2003), *Malarstwo polskie XIX wieku*, DiG, Warszawa.
- Michaux Henri (1966), *Niejaki Piórko*, przeł. i wstęp Jerzy Lisowski, PIW, Warszawa.
- Nasiłowska Anna (2010), *Herezje – wokół biografizmu i antybiografizmu*, „Teksty Drugie”, nr 1-2, s. 129-136.
- Poprzęcka Maria (1995), *Życie artysty*, w: *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej*, red. Maria Poprzęcka, Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, Warszawa, s. 7-9.
- Porębski Mieczysław (1995), *Cylinder Gierymskiego, wakacje Picassa i deska Kantora*, w: *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej*, red. Maria Poprzęcka, Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, Warszawa, s. 11-26.
- Rodak Paweł (2010), *Dziennik osobisty jako praktyka piśmienna: działanie, materialność, tekst*, w: *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Philippe Artières, Paweł Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 175-192.
- Rostworowska Maria (2003), *Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej*, Terra Nova, Warszawa.
- Skalska Agnieszka (1995), *Dziewczynka z chryzantemami Olgi Boznańskiej – osaczona. Uwagi o spojrzeniu*, „Artium Quaestiones”, t. 7, s. 141-152.
- Solarska Maria (2017), *Pleć biografii?*, w: *Biografistyka we współczesnych badaniach historycznych. Teoria i praktyka*, red. Jolanta Kolbuszewska, Rafał Stobiecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 37-50.

- Sosnowska Joanna (2005), *Biografia kobieca*, w: *Biografia, historiografia, dawniej i dziś. Biografia nowoczesna – nowoczesność biografii*, red. Ryszard Kasperowicz, Elżbieta Wolicka, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin, s. 179-189.
- Sosnowska Joanna M. (2012), *Ukryte w obrazach*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Stoichita Victor Ieronim (2011), *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Stryjeńska Zofia (1995), *Chleb prawie że powszedni. Pamiętnik*, t. 1, oprac. Maria Grońska, Gebethner i Ska, Warszawa.
- Tchórzewski Jerzy (1948a), **** (Okno...), Spadająca gwiazda, *** (Dziewczyna o zielonym spojrzeniu...)*, „Tygodnik Powszechny”, nr 40, s. 4.
- Tchórzewski Jerzy (1948b), **** (Żarówka światłem się śmiała...)*, „Tygodnik Powszechny”, nr 27, s. 2.
- Tchórzewski Jerzy (1961), **** (brzeg wieczoru sto poleruje nadziei...)*, „Współczesność”, nr 6, s. 5.
- Tchórzewski Jerzy (2003), *Wieczny początek gwałtownej chwili. Wiersze*, oprac. Krzysztof Tchórzewski, Irsa, Kraków–Warszawa.
- Tchórzewski Jerzy (2006), *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946-1957*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Turwid Marian (1937), *Wieczór Olgi Boznańskiej. W pracowniach artystów-plastyków polskich w Paryżu*, „Tęcza”, nr 7, s. 39-44.
- Ważyk Adam, oprac. (1947), *Antologia współczesnej poezji francuskiej*, Wiedza, Warszawa.
- Weiss Wojciech (1935), *Pociąg, Zachód słońca, Piorun, Ognisko, Chmury nad morzem, Tunel, Niosę słońce, Ulewa przez okno*, „Wiadomości Literackie”, nr 51/52, s. 15.
- Weiss-Albrzykowska Zofia, oprac. (1986), *Wojciech Weiss. Malarstwo białego okresu. Katalog wystawy*, Muzeum Okręgowe, Rzeszów.
- Weissowa Aneri Irena, Weiss Stanisław, wybór i oprac. (1976), *Szkicownik Wojciecha Weissa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wójcik-Higersberger Renata, red. (2015), *Olga Boznańska (1865-1940)*, Muzeum Narodowe, Warszawa.
- Zaleski Marek (2008), *Kłopoty z monografią*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 117-126.
- Ziembicka Barbara (1998), *Najprostsza droga. Rozmowy z artystami*, Znak, Kraków.
- Weiss Wojciech (1935), *Pejzaże*, „Wiadomości Literackie”, nr 51/52, s. 15.

Aneta Grodecka

Poetic vector in the biographies of artists: Olga Boznańska, Wojciech Weiss and Jerzy Tchórzewski

Starting from the contemporary trends in biography and referring to findings in the field of anthropology of writing and new materialism, the author analyzes poetic forms created in painting studios. She considers the works of O. Boznańska, W. Weiss and T. Tchórzewski as poetic manifestations of the literary practice of everyday life, a type of poeticised documents. The presence of poetry in artists' lives is multi-faceted: loose pages preserved in a scrapbook, entries in a journal and autonomous works printed in the press, hence their role in creative biography is different. The common ground is a syncretic perception of creativity; the preserved texts co-create a kind of artistic site where the boundaries between the publication, the exhibition and the project performance blur, requiring special editing operations.

Keywords: biography studies; new materialism; anthropology of writing; poetry; painting.

Aneta Grodecka – profesor UAM doktor habilitowana, polonistka uniwersytecka, redaktorka „Polonistyki. Innowacji”. Autorka książek: *Słownik pisarzy i dzieł współczesnych* (2000), *Poeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze* (2008), *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy* (2009), *Bańka mydlana. Artefakt w przestrzeni pamięci* (2013), *Słowo i obraz w epoce multiplikacji* (2016), podręczników oraz artykułów, które ukazywały się na łamach pism: „Polonistyka”, „Polonistyka. Innowacje”, „Polski w Praktyce”, „Katecheta”, „Quart”, „Przestrzenie Teorii”, „Edukacja Humanistyczna. Rocznik Naukowo-Dydaktyczny”, „Litteraria Copernicana”, „Pomosty. Dolnośląski Rocznik Literacki”, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, „Spotkania Humanistyczne. Międzynarodowy Interdyscyplinarny Rocznik Naukowy”, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio FF – Philologia”, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”, „Annales UMCS sectio N – Educatio Nova”, „Facta Ficta Journal of Theory. Narrative & Media”. Jej główną domeną naukową jest pogranicze literatury i sztuk plastycznych; zajmują ją także zagadnienia z zakresu wielozmysłowości i neurofilologii.