

ALINA KOWALCZYKOWA  
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

## ZNIEWOLENIE I ŚLADY BUNTU – CZYLI AUTOPORTRETY KOBIET OD CLARICII DO OLGII BOZNAŃSKIEJ

Autoportret malarski jest dla historyka literatury niezwykle ważnym, a wciąż nie docenianym źródłem informacji. Jest komunikatem, skierowanym przez artystę (w odróżnieniu od jego portretu, malowanego cudzą ręką) bezpośrednio do odbiorcy. Ponieważ w dawniejszej literaturze ujęcia autoportretowe są bardzo nieliczne, ich malarskie odpowiedniki uzupełniają wyobrażenia z zakresu nie tylko sfery wizualnej, lecz również świadomości artystów; czyli środowiska w jakiejś mierze analogicznego do ludzi pióra.

Granice wolności twórcy są wyznaczone przez obyczajowe i artystyczne konwencje epoki. Ich przekroczenie prowadzi do potępienia artysty, gorszy, może wykluczyć jego dzieła z rynku sztuki. Autoportret jest zaś gatunkiem mocno kuszącym do naruszania tych granic: jego celem jest upamiętnienie twórcy, wyróżnienie go spośród innych ludzi, ukazanie jego odmienności. Chęć ekspresji własnej osoby i indywidualności prowadzi do niebezpiecznych gier z konwencjami, do omijania ich, wiedzie do konfliktu między dążeniami i wolną wolą artysty a tym, co ogólnie uznaje się za dopuszczalne. Świadomie przekraczać granice można jednak tylko wtedy, gdy twórca ma poczucie pewnej swobody, zezwalające mu na dokonywanie wyborów artystycznych. Malujące kobiety jej nie miały.

Normy obyczajowe regulujące ich tryb życia i zachowań były nie tylko odmiennie, lecz przede wszystkim zawsze o wiele bardziej rygorystyczne niż te, które ustanawiano dla mężczyzn. W życiu świeckim role społeczne kobiet wyznaczała pozycja żony i matki, na poważniejsze zainteresowania artystyczne nie było w nim miejsca. Zależność prawna (w tym: finansowa) kobiet od mężczyzn była tak pełna, że nie miały one nawet prawa do dysponowania swoimi pracami artystycznymi. Domowa edukacja artystyczna panien, ograniczona do kształtowania talentów muzycznych, rysunku i haftu na poziomie potrzebnym do uczestniczenia w życiu towarzyskim swojej sfery, urywała się z momentem zamążpójścia. Do płodów ich twórczości nie przykładano znaczenia, toteż niewiele z tych dzieł się dochowało, chociaż panny zapełniały albumy rysunkowe; są podstawy do mniemań, że były wśród tych szkiców także wizerunki własne.

W zdecydowanie lepszej sytuacji były jedynie córki artystów. Niemal wszystkie dawne malarki, których autoportrety do dziś są reprodukowane, od Kathariny van Hemessen po Celinę Michałowską, miały ojców malarzy. Inwestowali oni

w artystyczną edukację córek; panny te korzystały ze wskazówek obcych mistrzów, uczyły się pod okiem i w warsztacie ojców, by potem często pomagać przy wykańczaniu ich prac. (Wyjątkiem była Sofonisba Anguissola, która pobierała nauki w Cremonie, a potem rezydowała na królewskim dworze hiszpańskim<sup>1</sup>.) Stawały się profesjonalistkami. Zdobywały zamówienia, zarabiały, dzięki utytułowanym i możnym protektorom awansowały w hierarchii towarzyskiej. Jeśli malarstwo było profesją rodzinną, wyraźnemu złagodzeniu ulegał konflikt między przypadającą kobiecie rolą społeczną a jej twórczością artystyczną, chociaż pozostawały dotkliwe ograniczenia wynikające z płci artystek; stawiały je w pozycji upośledzonej. Twórcza profesja nie zmieniała wymagań wobec artystki jako kobiety.

Nie zawsze jednak płeć odgrywała w tej dziedzinie istotną rolę. W średnio-wiecznych klasztorach do pracy przy iluminowanych manuskryptach zatrudniano zarówno mnichów, jak mniszki. Kobiety kształcone (choćby w zakresie pisania – i sztuki rysunku), uwolnione od rodzinnych obowiązków, mogły profesjonalnie podejmować zadania artystyczne. Ta uprzywilejowana pozycja podnosiła u przepisywaczy poczucie własnej wartości; świadczą o tym maleńkie autoportrety skrybentów i skrybentek, zdobiące majuskułę lub umieszczane na marginesach, często uzupełniane podpisem.

Celem tych przypominających ikony wizerunków nie było utrwalenie własnych rysów, przekazanie potomnym informacji o swoim wyglądzie: twarze są schematyczne. Może nie starczało umiejętności, by uchwycić podobieństwo, może zewnętrzne upodobnienie (pozór) nie wydawało się ważne, gdyż szło o coś o większym znaczeniu: o osobę czy duchową istotę człowieka, ukrytą pod ikoniczną formą. Nużąca schematyczność wizerunku mniszek (podobnie jak później doskonałość formy w malarstwie klasycyzującym) sprawiają, że kontemplując powierzchnię, sensu szuka się głębiej<sup>2</sup>.

Pokusę takiego odczytania miniaturowych wizerunków skrybentek nasuwa zdumiewający XII-wieczny portret zbiorowy zakonnic z klasztoru w Hohenburgu, osobliwy ikonostas, zawierający 60 uporządkowanych w 6 rzędach konterfektów niemal identycznych, tak samo upozowanych i ubranych mniszek. Nad każdą postacią umieszczone jest jej imię, każda zyskiwała tożsamość w obrębie ukazanej całości, znała swoje miejsce, mogła wskazać postać, o której mówiła: „to ja!”, i która jako jej osobiste „ja” przetrwa w pamięci. A z boku znajduje się autoportret tej, która je wszystkie przedstawia.

Pokorni mnisi, skrybowie (i skrybentki), wybierali dla autoportretu skromne miejsce: gdzieś z boku dzieła, czasem nawet ukrywali go w ornamencie lub wplatali w obręb majuskuły w iluminowanych rękopisach. Te stereotypowe, nie indywidualizowane konterfekty (Pascal Bonafoux zwraca uwagę, że przyczyną tego mógł być zwykły brak luster<sup>3</sup>), postacie sztywne, przyodziane jednolicie w zakonny strój, stanowiły jednak znaczącą próbę utrwalenia nie tylko imienia, lecz i oso-

<sup>1</sup> Zob. szkic J. Kilián „*La bella pittrice*” Sofonisba Anguissola w *oczach feministki*. W zb.: *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej*. Red. M. Poprzęcka. Warszawa 1995.

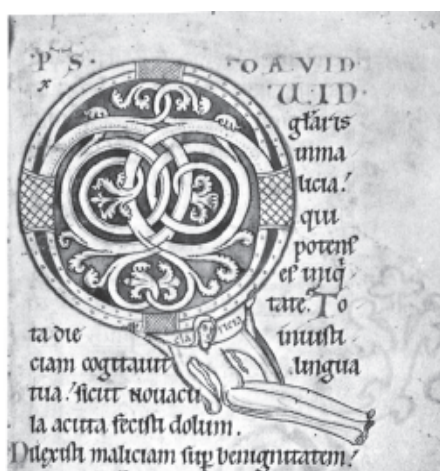
<sup>2</sup> Zob. utrzymane w podobnym duchu uwagi F. Schlegla o twórczości Rafaela (*Vom Raphael*. „Europa” 1803, z. 2).

<sup>3</sup> P. Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*. Wyd. 2. Genève 1984, s. 18. Wskutek niedostatku malarskich autoportretów Polek, szczególnie z lat dawniejszych, dominują w moim szkicu odwołania do dzieł obcych; *pendant* literackie jest czerpane głównie z tekstów polskich.

by twórcy w pamięci potomnych: to ja, jestem, byłem (lub: byłam). I wskazują, że nie istniały między skrybentami zależne od płci różnice w zakresie swobody działań artystycznych.

Nie wszyscy badacze są skłonni nadać rysunkom z manuskryptów rangę autoportretu. Jako historyk literatury, a więc intruz na polu badań rezerwowanym dla historyków sztuki, mogę pozwolić sobie na spojrzenie nieprofesjonalne: pomijając wątpliwości uznać owe rysunki za wizerunki własne, tym bardziej że miewają cechy indywidualizujące.

Jeden z najwcześniejszych, autorstwa skrybentki Claricii (ok. 1200 r.), wyróżniał się usytuowaniem: ciało Claricii znajduje się nie obok czy wewnątrz litery, (jak inne wizerunki), lecz tworzy jej fragment, nieproporcjonalnie duży ogonek litery „Q”.



Taki wybór miejsca wymusza nietypową pozycję: półleżąc, skrybentka wyciągniętymi ku górze rękami podtrzymuje okrąg majuskuły, lekko unosząc go na dłoniach. W pustej przestrzeni między ramionami a umieszczoną nad nimi podstawą litery wpisane jest imię: Claricia. Sylwetka, choć uproszczona, odbiega jednak od zwyczajowych, schematycznych ujęć – jest wdzięcznie upozowana. Rysy jej twarzy nie są wprawdzie zindywidualizowane, a z ubioru zostały naszkicowane jedynie raglanowe rękawy habitu, rozszerzające się u końca; podobne pojawiają się na innych rysunkach ukazujących mniszki. Lecz tylko u Claricii zdobią one obraz szerokim rozkloszowaniem, opadając swobodnie ku dołowi; spod nich wysuwają się uniesione ku górze, nagie ramiona. Elementem indywidualizującym (czy: upiększającym) kobietę są także dwa długie warkocze, swobodnie spływające ku dołowi. Naszkicowane mocną kreską nogi, leżące na jakiejś materii, są wyciągnięte ukośnie ku widzowi; Claricia zdecydowanie zarysowała ich kształt, pachwiny i kolana, podkreśliła linię je rozdzielającą. W co przyodziane są te dwie rurkowate nogi – bo przecież coś na nich musi być? Habit? Szarawary? Długa, aż tak obcisła koszula? Czy miała jakieś istotne dla autoportretu znaczenie symbolika wypełniającego literę rysunku, linii układających się w splecione koła, zakończonych motywami roślinnymi i zwierzęcymi? Przed wyobraźnią odbiorcy otwiera się spore pole<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> A. Vincens-Villepreux (*Écriture de la peinture. Pour une étude de l'oeuvre de la*

Claricia niewątpliwie przekroczyła autoportretową konwencję, ale najwyraźniej nie wstrząsnęło to normami ówczesnej klasztornej obyczajowości – stronica z rysunkiem pozostała w cennym manuskrypcie. W innym, nieco późniejszym, pojawił się wizerunek (nie autoportretowy) Marcji, eleganckiej damy siedzącej przy stoliku, malującej; to także znak, że takich zatrudnień nie uważano wówczas za zdrożne.

Wizerunki własne skrybentek ukazują zatem, że w sytuacji profesjonalnego równouprawnienia – w klasztorze – nie było zasadniczych różnic w dostępie do uprawiania twórczości artystycznej, spowodowanych odmienną płcią autorów. Gdy jednak w sztuce świeckiej pojawił się – wraz z renesansową aprobatą ciała – olejny autoportret, sytuacja wyglądała już inaczej.

Uderza przede wszystkim dysproporcja: w porównaniu z mężczyznami niewielka była liczba kobiet-malarek. Mężczyźni tworzyli autoportrety już w w. XV, pierwsze wizerunki własne kobiet pojawiły się o stulecie później, dopiero w połowie XVI wieku. Autoportrety kobiet, porównywane z męskimi, wydają się nadto zdecydowanie mniej interesujące, dość bezbarwne i monotonne. Bo mimo wspomnianych już ułatwień na drodze kariery zawodowej ich zachowanie i twórczość artystyczna nadal musiały być podporządkowane rygorystycznym zasadom obyczajowym, które uniemożliwiały autentyczną rywalizację z mężczyznami na polu sztuki.

Kobiety-artystki nie mogły ignorować praw narzucających kobiecie pozy i ubiory. Prezentacja kobiet na portretach była podporządkowana konwencji i kodyfikowana przez teorię sztuki i nigdy nie była rzeczą prostą. Przez całe wieki reguły artystyczne ustalały, że kobieta nie może ukazać zębów, nie może mieć rozpuszczonych włosów, nie może gestykulować i, oczywiście, nie może siedzieć ze skrzyżowanymi nogami<sup>5</sup>.

Te zasady dotyczyły także autoportretu.

Kobietom nie wolno było obserwować nagiego modelu, rysować aktu, czyli studiować budowy, pozy, ruchu, gestów człowieka. To wykluczało podejmowanie tematyki historycznej czy biblijnej, w której ekspresja ludzkiego ciała gra kluczową rolę. Nie mogły doskonalić talentu kopiując dzieła mistrzów z oryginałów, bo niestosowne byłoby rozstawianie przez nie sztalug w miejscu publicznym. Z góry był określony zakres dozwolonych im tematów i pojęcie stosownego stylu: kwiaty, martwe natury i portrety; miały to być kompozycje harmonijne, pasujące do wyobrażeń o właściwym damie poczuciu piękna. Nadto sztuka kobiet z założenia podlegała dyskryminacji: oceny artystyczne wystawiali krytycy-mężczyźni i w tych rzadkich przypadkach, gdy dzieło kobiety przyciągnęło ich uwagę, traktowali je

*signature*. B.m., 1994, rozdz. 3: *La signature de miroir aux alouettes. De l'anamorphose a l'autoportrait*, s. 105) zwróciła uwagę na niemal genezyjskie złączenie w tym rysunku Słowa i Ciała, istniejący od początku związek między literaturą a malarstwem. Z natury rzeczy: te najwcześniejsze wizerunki własne wmalowywane były do ksiąg, czyli w przestrzeń słowa. Słowa – rozpoczynające się od zawierającej wizerunek litery – i Ciała, mocniej niż w innych podobnych rysunkach z nią związanego. Podpis potwierdza cielesne istnienie skrybentki, jej umiejętności. Skrybenci z reguły pomieszczali te mini-autoportrety w obrębie litery, lecz poza jej zarysem. Claricia pominęła hierarchiczny aspekt tej kolekcji, jej ciało ma wdzięk taneczny, swobodnie płynie w powietrzu unosząc literę, promienieje szczęściem istnienia; a zarazem współtworzy materię litery i bez wysiłku podtrzymuje uformowany przez nią glob.

<sup>5</sup> F. Borzello, *Femmes au miroir. Une histoire de l'autoportrait féminin*. Przeł. z angielskiego M. Muracciole. Paris 1998, s. 32. To najobszerniejsze źródło wiedzy o autoportrecie kobiecym, często z niego korzystam.

niepoważnie, wyrażając opinie w języku, w jakim chwali się twórczość dziecka, lub nie kryjąc zadziwienia, że kobieta może namalować coś cennego. Zapoczątkował ów styl bodaj Albrecht Dürer, który w trakcie podróży po Holandii zanotował w dzienniku:

Mistrz Gerard [Horebout], iluminista, ma osiemnastoletnią wnuczkę o imieniu Suzanne. Narysowała na małym kawałku papieru *Zbawiciela*, za którego zapłaciłem jednego florena. Naprawdę godne zauważenia, że kobieta mogła wykonać taką rzecz<sup>6</sup>.

Wcześniej powstałe dzieła kobiet o profesjonalnym (czy: półprofesjonalnym) wykształceniu formowały model autoportretu, którego główne cechy przetrwały kilka wieków. Znakami etykietalnej stosowności były otoczenie i poza artystki: wnętrze mieszkania, stonowane tło, malarka ukazuje się profilem, lekko zwrócona ku widzowi, z twarzą zawsze spokojną, często lekko uśmiechniętą, pozbawioną namiętności i indywidualnego wyrazu, błysku oka, duszy. Artystki podkreślały profesjonalizm: malarka siedzi przed sztalugami, skupiona przy pracy, odrywa się od niej na moment, by ku nam spojrzeć, lecz nadal w prawej ręce trzyma pędzel, w lewej paletę. Ubiór, modny i nieskazitelny (podobnie jak uczesanie: włosy gładko okalające głowę), miał cechy reprezentacyjne, świadczył o przynależności do wyższej sfery, o dystynkcji, skromności, zamożności<sup>7</sup>.

Tak modelowały własne wizerunki Katharina van Hemessen (1548), Sofonisba Anguissola w wielu autoportretach, także Lavinia Fontana, siedząca przy klawesynie, lecz ze sztalugami w tle (1577). Wprowadzanie w obręb autoportretu atrybutów innych sztuk, najczęściej muzyki, służyło podkreślaniu wszechstronności talentu i edukacji. Najmodniejszy początkowo był klawesyn – zawsze otwarty; podobnie jak Lavinia Fontana, kładzie na nim obie ręce Sofonisba Anguissola (1561), Marietta Robusti<sup>8</sup> wspiera rękę prawą, a w lewej trzyma otwarte nuty (ok. 1580); na harfie gra Rosa Ducreux (1791). O rozległości zainteresowań artystki świadczył także motyw literacki lub rzeźbiarski – wizerunki z książką Anguissoli (1548, 1554) czy *Autoportret z posążkami* Lavinii Fontany (1579).

W tych dawnych autoportretach uderza znamieną dla artystek spokojna pewność swej pozycji i talentu, renesansowa skłonność do podkreślania urody własnego ciała i piękna ubioru, uwytatniającego z nadmiarem pozycję społeczną i towarzyską; cechy te są widoczne nawet na nieco późniejszym autoportrecie Anny Waser (1691), wykonanym „w wieku 12 lat”, jak zapewniała artystka (w latach późniejszych będzie szokowała wprowadzeniem do autoportretu motywu czaszek, śmierci<sup>9</sup>). A Sofonisba Anguissola (podobnie jak 100 lat wcześniej Albrecht Dürer)

<sup>6</sup> A. Dürer, *Journal de voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520–1521*. Przeł. S. Hugue. Paris 1993, s. 56.

<sup>7</sup> Wyłamywanie się spod sztywnej konwencji było możliwe, jeśli artystka nie aspirowała do awansu w społecznej i towarzyskiej hierarchii; świadczy o tym wyjątkowy przykład Mary Beale (1633–1699), córki malarza, utalentowanej na tyle, że zdominowała męża, zdobywała zamówienia i utrzymywała rodzinę. Ubierała się bardziej swobodnie, a jej znakiem firmowym były ręce odsłonięte do łokcia, w wyrazistym geście wysuwane na pierwszy plan.

<sup>8</sup> Zob. C. Caneva, *Il Corridoio vasariano agli Uffizi*. B.m., 2002, s. 182–184.

<sup>9</sup> Późne autoportrety A. Waser, podobno także rysunkowe, przelamywały dozwoloną kobiecie konwencję tematyczną: pojawia się na nich śmierć, unosi maskę nad pozbawioną oczu czaszką. Wspomina o nich M. Wallis – reprodukcję jednego z nich (nie najlepszą, niestety) umieścił w książce *Autoportret* (Warszawa 1964, s. 77–78). W tej fascynacji śmiercią można dopatrzeć się jakiejś



stosowała te zabiegi w długiej serii autoportretów, aż po dzieło utrzymane w konwencji „starej kobiety”.

Konwenanse obyczajowe, ewoluujące z biegiem czasu, lecz zawsze uciążliwe, krępowały nie tylko styl twórczości, ale – by zadośćuczynić etykietce – i prezentację osoby. Dlatego, podczas gdy mężczyźni podkreślali indywidualne cechy własnej osobowości, to autoportrety kobiet je tuszowały, by ich wizerunek nie podważał wzorca, jaki narzucała pozycja westalki domowego ogniska. Nie rezygnowały jednak z wyrażania nurtujących je uczuć, protestu, buntu, namiętności. Jeśli przyjmiemy, że język autoportretu składa się z trzech warstw znaczeń: 1) ze sfery wyglądu, stanowiących podstawę do opisu dzieła, 2) z mowy ezopowej, czyli sensów ukrytych pod warstwą alegorii czy innych znaków, które są powszechnie rozpoznawane, 3) z indywidualnie wprowadzanych, nowych sygnałów, które mogą pozostać niezauważone lub mylnie odczytane – to można podejrzewać, że autoportrety kobiet są pod tym względem szczególnie interesujące. Kamuflaż musiał być doskonalszy, kryje więcej niedopowiedzeń, n i e b e z p i e c z e ń s t w nadin-terpretacji.

Rygory konwencji pomagało rozluźnić wprowadzanie motywów alegorycznych. Artemisia Gentileschi na obrazie *Autoportret, czyli „Malarstwo”* swobodnie siedzi przed sztalugami, w barokowym geście nieco prowokacyjnie odchyła się do tyłu i ku widzowi, akcentując zgrabny kształt figury; ów alegoryczny chwyt powtórzy w późnym autoportrecie, w którym także znajdują się cechy przez Cesare Ripę wskazane jako atrybuty malarstwa<sup>10</sup>. Tenże motyw był wprowadzany także przez inne artystki, m.in. – przez Angelikę Kaufmann, na obrazie *Malarstwo i poezja* (1782), utrzymanym już w konwencji XVIII-wiecznego klasycyzmu. Innym obok alegorii sposobem omięcia pewnych rygorów stały się dla tej znanej malarki nurtu neoklasycznego motywy mitologiczne. Gdy na jednym z obrazów nawiązała ona do opowieści o Zeuksisie wybierającym modelki do odtworzenia postaci Heleny trojańskiej, siebie ukazała jako jedną z nich, lecz także jako artystkę – stoi (nie siedzi!) z boku, za plecami Zeuksisa, w stroju antykizującym: w sukni na ramiączkach, z bransoletą na przedramieniu, patrząc na rozgrywającą się scenę. Sięga po pędzel, zaraz zacznie malować na płótnie rozpostartym za nią na sztalugach. Ten obraz – autoportret kobiety – uchodzi (podobnie jak *Horacjusze* Davida) za manifest neoklasycyzmu, ukazujący przewagę sztuki nad naturą.

Gdy jako „alegorię zimy” przedstawiała siebie na obrazie pod takim tytułem Rosalba Carriera (1731), było to odwołanie się nie tylko do ekscentrycznego stro-

---

analogii do postaci Anny Zbąskiej, ukazanej na utrzymanym w stylu reprezentacyjnym portrecie z r. 1670, i jej widzeniem siebie w konwencji żywego trupa:

Teraz nie żyję, lecz jakbym umarła,  
Bom, jak pociechy, tak smutki zawarła:  
W zimnym grobowcu one już złożyła.

Zob. J. R u s z c z y c ó w n a, *Trzy portrety polskiej poetki XVII wieku. (Anna ze Stanisławskich Zbąska)*. „Rocznik Muzeum Narodowego” t. 13 (1969), cz. 1; cytowany wiersz na s. 350.

<sup>10</sup> Zob. C. R i p a (*Ikologia*. Przeł. I. K a n i a. Kraków 1998, s. 263–264): „Niewiasta urodziwa, o włosach czarnych, obfitych i rozpuszczonych, poskręcanych rozmaicie. Brwi ma wygięte, co świadczy o fantazyjnych pomysłach [...]. W jednej dłoni trzyma pędzel, w drugiej – deskę, odziana jest w szaty mieniące się barwami i zakrywające jej stopy”. Umieszczone przy niej przybory malarskie są znakiem, „że malarstwo to zajęcie szlachetne, wymagające znacznego zatrudnienia umysłu”.

ju (przybranie gronostajami), lecz i do symboliki zimy-starości, pogłębiającej rysy twarzy. Autoportrety starych kobiet to w ogóle temat wart osobnego rozważenia: wychodząc poza wiek rygorystycznego podporządkowywania się konwencji, malarki zmieniają wyraz twarzy i rekwizyty. Porzucają sztalugi (choć nadal malowały – świadectwem powstające autoportrety), a twarze, mniej wdzięczne niż dawniej, są za to myślące; widać to w oczach Carrieri, tak jak na wizerunku 78-letniej Anguissoli (1610), w jednym ręku trzymającej książkę, w drugim – zapisaną kartkę papieru; 56-letnia Anna Dorothea Therbusch (1777), pochylona nad książką (trzyma ją w ręku, otwartą, czyli: nie jest to przedmiot przypadkowy, lecz świadectwo lektury), z *lorgnon* przy oku, odrywa się od tekstu, by spokojnie ku nam spojrzeć. Czy wreszcie dość niezwykle wizerunek Anny Bacherini Piattoli (1776): zdecydowanie brzydka kobieta siedzi sztywno wyprostowana, malując akwarelą niewielki obrazek; z jej poważnym spojrzeniem dziwnie kontrastują kokieterijne błękity wykończenia sukni, ozdobnych kokard, przepaski na skromnym czepeczku. Starość – czas swobody, skłaniającej do odrzucenia wymuszonej pozy, sprzyja innej niż młodość stylizacji: gdy już nie trzeba urodą podbijać świata, można spojrzeć głębiej w siebie<sup>11</sup>. Przypominają się tu jako kontekst nie tylko starcze dzieła Rembrandta, lecz i koszmarny autoportret Alice Neel z r. 1980, na którym nagie tłuście ciało 80-letniej malarki nieestetycznie wypełniające fotel wyraża dążenie do prawdy: taka oto jestem, gdy nie skrywa mnie ubiór, gdy obnażam się całkowicie.

Wzmianki o działalności kobiet-malarek w Polsce można odnaleźć w dokumentach już XVI- i XVII-wiecznych. W *Słowniku malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych* Edwarda Rastawieckiego pojawia się jakaś Dorota Baczkowska, malarka wymieniana w aktach krakowskich w 1538 roku<sup>12</sup>. Tamże wymieniana się córki Tomasza Dolabellego, malarza nadwornego Władysława IV i Jana Kazimierza, jako twórczyni 7 obrazów (w powierzonym ojcu malowidle), ukazujących „przemiany serca” w konwencie dominikanów w Krakowie<sup>13</sup>. Były więc już wtedy jakieś polskie malarki; ile ich było, nie wiadomo: dzieła ich pędzla zapisywano na poczet dorobku ojców. Jakie były? Z pewnością słabiej niż mężczyźni wykształcone, co nie oznacza jednak mniejszej miary talentu. Co malowały, czy interesował je autoportret? Nie wiadomo.

Istnienie autoportretów kobiet w sztuce polskiej jest potwierdzone dopiero w odniesieniu do epoki oświecenia. Za panowania króla Stanisława Augusta nadziedział czas oficjalnej aprobaty dla ich twórczości artystycznej. Król nie tylko powierzał kobietom malowanie kopii i miniatur (robiły je m.in. żona i córka malarza Bacciarellego oraz Weronika Paszkowska), ale i fundował stypendia artystyczne; otrzymały je jakaś Guskowska i Anna Rajecka (córka malarza), pastelista, która

<sup>11</sup> Podobnie jak starość, również wdowieństwo (choćby w młodym nastąpiło wieku) zmieniło zdecydowanie status kobiety, krępując ją więzami żałobnego stroju i odmiennych konwencji zachowań, ale uwalniając od męskiej kurateli. Interesujące uwagi na ten temat sformułowała C. P. Murphy (*Lavinia Fontana and Female Life Cycle Experience*. W zb.: *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*. Ed. G. A. Johnson [i in.]. Cambridge. B.r., s. 129–137), opierając je na portretach kobiet malowanych m.in. przez L. Fontanę.

<sup>12</sup> E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych*. T. 1. Warszawa 1850, s. 45.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 151.

jako pierwsza z Polaków wystawiała swoje dzieła na Salonie w Paryżu, w 1791 roku<sup>14</sup>. Malarstwem trudniły się panie z rodów o wielkich nazwiskach (także siostrzenica oraz bratanica biskupa Krasickiego). Niewiele zachowało się z ich twórczości; o autoportretach wiemy głównie z drobnych wzmianek w rozmaitych kompendiach. Tak więc „miniatura wykonana przez Lesseura (1801) według jej [tj. Anny Bacciarelli] autoportretu znajdowała się w zbiorach Tarnowskich w Dzikowie”<sup>15</sup>. W Dzikowie była także miniaturowa kopia autoportretu Walerii Tarnowskiej z synem<sup>16</sup>. Dwa portrety siostrzenicy Ignacego Krasickiego, Anny Charczewskiej, „uchodzące za autowizerunki, znajdowały się: jeden w Dubiecku, drugi w zbiorach biblioteki fundacji W[iktora] Baworowskiego we Lwowie”<sup>17</sup>, istniał autoportret Beaty Czackiej, a „rodzina Czackich w Sielcu posiada jeszcze przedziwną miniaturę pędzla Beaty Czackiej, wyobrażającą całą jej rodzinę: ją samą, męża, dwóch synów i trzy córki”<sup>18</sup>. Mogła malować własne wizerunki także jej córka, portrecistka Julia Stecka. W muzeum w Przemyślu znajduje się jedyny dochowany z tamtych czasów do dziś autoportret olejny Marii Raszowskiej, datowany na r. 1770; niczego poza nazwiskiem o autorce nie wiadomo. Autoportretowe szkice musiały pojawiać się w licznych panieńskich albumach rysunkowych; nie dbano o ich zachowanie. Niewiele dotarło do nas wiadomości o polskich autoportretach kobiecych z tamtych lat. Ale były.

Kobiece autoportret rozkwitł w Europie wieku oświecenia. Zmieniał się styl wizerunku: mniejszą wagę przywiązywano do wprowadzania atrybutów profesjonalizmu i bogactwa. Damy wyglądające z autoportretów wabiły wszechstronnie inteligencją, urodą, kokieterijnym uśmiechem twarzy; suknia już nie tylko świadczyła o pozycji społecznej, lecz wdzięcznie podkreślała kształty ciała.

Bywało, że pod gładką powierzchnią tych dzieł krył się, niezauważalny na pierwszy rzut oka, zaskakujący nurt emocji. Przede wszystkim – bunt przeciw sytuacji, w jakiej ustawiło kobiety społeczeństwo: bunt przeciw konwenansom, przeciw zakazom, niezwykle utrudniającym uniezależnienie się od mężczyzny. Jeśli buntu jawnie malarki nie mogły okazać, to tym bardziej interesujące stają się odnajdywanie takich cech obrazu, które mogą być symptomami owego sprzeciwu.

Znakiem najłatwiej rozpoznawalnym jest wyraz twarzy. Upór widoczny w oczach, zacięte usta, twarz zamknięta dla widza. To znaki protestu, dystansu. Z gestów towarzyszących – przede wszystkim sposób ułożenia rąk. Skrzyżowane na piersi, dłonie zaciśnięte w pięści (gest skrywający pracowite dłonie stał się potem symbolem zaprzestania działalności artystycznej) – tak prezentowała na pięknym autoportrecie swój stosunek do świata Mary Cosway (1787). Demonstracyjny brak atrybutów malarskich, buntowniczy wyraz twarzy, zaciśnięte usta – to był, według komentarzy badaczy, gwałtowny, lecz bezsilny protest przeciw męskiej

<sup>14</sup> Zob. K. Rokosz, biogram Anny Rajeckiej w katalogu wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, pt. *Artystki polskie* (Warszawa 1991, s. 298).

<sup>15</sup> B. Majewska-Maszkowska, biogram Anny Bacciarelli w zb.: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*. T. 1. Wrocław 1971, s. 54–55. Podkreśl. A. K.

<sup>16</sup> Wykonana przez W. Lesseura – zob. M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*. Warszawa 1966, s. 142.

<sup>17</sup> Z. Nowak, biogram Anny Charczewskiej w zb.: *Słownik artystów polskich [...]*, s. 309–310. Podkreśl. A. K.

<sup>18</sup> Rastawiecki, *op. cit.*, t. 3 (1857), s. 172. Podkreśl. A. K.



władzy nad jej życiem, tu konkretnie przeciw wydanemu przez męża zakazowi sprzedawania przez nią obrazów, wkroczenia na rynek, rywalizacji z mężczyznami, traktowania malarstwa jako profesji.

Uwidaczniał się konflikt między dążeniami artystek a ich pozycją rodzinną. Jako protest przeciw uciążliwości domowych obowiązków można odczytywać autoportret Marie Dupont, zatytułowany *Artystka przy swych zajęciach*: w lewej ręce malarka trzyma paletę, prawą dotyka wózka, z którego niemowlę wyciąga do niej rączki; w tle klawesyn (otwarty, z rozłożonymi nutami), pod ścianą regały z książkami, a w centrum – wielkie płótno z rozpoczętym portretem mężczyzny. Trudno artystce sprostać wymaganiom stawianym przed kobietą. Nie w pełni jasne jest tu znaczenie klawesynu – mógł świadczyć zarówno o wszechstronności uzdolnień zapracowanej malarki, jak o nadmiernej wielości wymagań wpisanych do niezbędnych umiejętności pani domu.

Do dobrego tonu należało teraz zasygnalizowanie, że żony i matki parają się malarstwem tylko amatorsko, że to jedynie umiłanie wolnego czasu. Nie mniej mocno niż gesty buntu o konflikcie między artystką a środowiskiem świadczyły znaki wskazujące na uleganie presji otoczenia: malarki podkreślały jakby przypadkowy charakter swej działalności artystycznej przez niedbały sposób trzymania palety i pędzla, by było jasne, że praca nadmiernie nie pochłania ich uwagi; akcentowały roztrągnięcie (ręka z pędzlem swobodnie zwisa, kobieta spogląda gdzieś w bok, jakby myśli uciekały, jakby zatapiała się w marzeniach). Pierwowzorem dla tego typu stylizacji były dwa wizerunki Angeliki Kaufmann: na jednym siedzi zamyślona, tyłem do okna (1787), drugi ukazuje poważną damę o jasnym, ku widzowi skierowanym spojrzeniu, z albumem rysunkowym na kolanach; podobne gesty podkreślające powierzchowny charakter artystycznych zainteresowań dam powtarzają się potem na obrazach amatorskich, chroniąc autorki (i ich rodziny) przed podejrzeniem o niestosowne tęsknoty do profesjonalizmu<sup>19</sup>.

Artystki o ugruntowanej renomie mogły sobie pozwalać na nieco prowokacyjne odstępowanie od konwencji. Angelica Kaufmann na jednym z autoportretów ukazała siebie w wieśniaczym stroju, stosownym do ogrodowych zabaw – wprowadzając ludyczny element do salonu. Urok kobiecego wdzięku tak znakomicie wykorzystywała Elisabeth Vigée-Lebrun, że przesłania on na jej portretach znaczenia inne, przelamujące konwencje. Przede wszystkim – śmiałość prezentacji: na wizerunku nawiązującym (pozą, wyrazem twarzy, grą światła) do portretu Rubensa *Kobieta w słomkowym kapeluszu* – kapelusz malarki został przybrany polnymi kwiatami, a pukle włosów niesymetrycznie, niby swobodnie, wymykają się spod nakrycia głowy, malowniczo okalając twarz; uderza śmiałość spojrzenia, skierowanego prosto ku widzowi. Piękno tych wizerunków ukazujących śliczną, zawsze młodzieńczą i promiennie uśmiechniętą dziewczynę (nie starzała się na nich z upływem lat) kamuflowało treści śmiałe, których wprowadzenie wymagało od artystki odwagi. Vigée-Lebrun przygotowując w 1791 r. autoportret na zamówienie florenckiej galerii Uffizi ukazała siebie z pędzlem w ręku, przed umieszczo-

<sup>19</sup> Rozwijanie malarskich talentów przez kobiety spotykało się w tamtych latach z przyjaznym zainteresowaniem jedynie malarzy; np. Caspar David Friedrich na szkicu piórkiem z r. 1802 ukazał trzy panie przy sztalugach; jedna maluje jakąś głowę, dwie pozostałe stoją obok niej i pilnie się przyglądają (*Graphische Werk*, s. 324).

nym na sztalugach płótnem, w czarnej, jakby żałobnej sukni, obwiedzionej suto przy szyi białą koronką i przepasanej czerwonym szalem; w jednej ręce trzyma paletę i pędzle, drugą maluje. Z beżowej tonacji dzieła, zagarniającej w tle ścianę i płótno obrazu, wyłania się kontur kobiecej twarzy. To królowa Maria Antonina, długoletnia protektorka artystki, oczekująca w rewolucyjnym Paryżu na egzekucję. Bonafoux pisał:

malować w Rzymie, na wygnaniu, portret królowej po jej udaremnionej ucieczce do Varennes, malować go z przeznaczeniem do najsłynniejszej galerii autoportretów w Europie – to proklamacja wierności, gest ukazujący, że wierność jest najważniejsza<sup>20</sup>.

Próby obchodzenia obowiązujących rygorów nie pomniejszały uwagi przykładanej przez artystki do odpowiedniego przypominania o ich randze w zawodzie. Nawet gdy temat temu nie sprzyja, jak na wspomnianym wizerunku damy w słomkowym kapeluszu (pejzażowe tło, kontrastujące z myślą o rozkładaniu sztalug), Vigée-Lebrun na pierwszym planie ukazuje paletę z pędzlami. Jako osobliwy rekwizyt służyły także umieszczone na obrazie wizerunki uczennic, poświadczające dobrą pozycję zawodową artystki (wprowadzała je Adelajda Labille-Guirard, 1785). Vigée-Lebrun o posiadaniu uczennic donosiła z dumą ojcu w listach z Londynu. Z myślą o uczennicach napisała porady dotyczące malowania portretów<sup>21</sup>; zawarte tam uwagi wskazują, jak dbałość o przestrzeganie konwencji obyczajowych wpływała na układ i styl dzieła. Kobiety miały być np. ukazywane w pozycji siedzącej, mężczyzna natomiast raczej powinien stać, gdyż „jeśli szkicuje się go siedzącego, sylwetka będzie pozbawiona elegancji, a głowa wyda się zbyt zbliżona do ramion. Ta uwaga odnosi się szczególnie do mężczyzn, gdyż widzi się ich częściej w pozycji stojącej”<sup>22</sup>.

Warto w tym miejscu odnotować także styl przedstawiania dam na portretach cudzego pędzla. Można w nich bowiem – obok obyczajowej konwencji – odnaleźć ślady ingerencji modela, kobiety tworzącej jakby autoportretowy wkład do wizerunku. Odzwierciedlone miałyby zostać np. zainteresowania naukowe: „Panna Ferrand zamówiła u Maurice’a Quentin de la Tour swój portret (1753), na którym medytuje nad tekstem Newtona” – pisze Alexander Rauch, przekreślając możliwość, by to scjentyficzne upozowanie uznać za inicjatywę malarza<sup>23</sup>; uczestnictwo w elitarnych stowarzyszeniach: hrabina Anna Orzelska, na portrecie pędzla Antoine’a Pesne’a, zechciała podkreślić swe związki z masonerią, trzyma na ręku mopsa; feministyczna pogarda dla konwencji: słynna „kobieta wyzwolona”, Irlandka Mary Wortley Montagu, która podobno „odznaczała się inteligencją, urodą i dowcipem”, a po powrocie z dwuletniego pobytu w Turcji stała się entuzjastką orientalnych elementów stroju, na portrecie pędzla Charlesa Jervasa (po 1718<sup>24</sup>) stoi w swobodnej pozie – turbanik ze sterzącym piórem na głowie, kapotka o orien-

<sup>20</sup> Bonafoux, *op. cit.*, s. 94.

<sup>21</sup> Tekst powstał już po r. 1830, został zamieszczony w zakończeniu wspomnień artystki. Odwołuje się do edycji: E. Vigée-Lebrun, *Conseils pour la peinture du portrait*. La Rochelle 1997.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 8–9.

<sup>23</sup> A. Rauch, *Neoclassicisme et romantisme: la peinture européenne entre deux révolutions*. W: *Neo-classicisme et romantisme*. Przeł. z niemieckiego Ch. Philippe. Cologne 2000, s. 319.

<sup>24</sup> O portrecie i o modelce – zob. R. Keaveney [i in.], *Narodowa Galeria Irlandii*. Przeł. H. Andrzejewska. Warszawa 1998, s. 104.

talnym kroju, a co najbardziej znaczące: jeden sabot (z czerwonym akcentem, by go nie przeoczyć) prowokacyjnie znalazł się poza obrębem spódnicy, nasuwając myśl o kryjącej się pod nią, pozbawionej go, nóżce kobiecej. Wzburzenie wywołał namalowany przez słynnego portrecistę Thomasa Gainsborougha portret Anny Ford-Thicknesse (1760), na którym piękna pani siedzi przy stoliku ze skrzyżowanymi nogami (choć suknia pokrywa je aż do pantofelków). Gdy portret został publicznie zaprezentowany, jedna z dam nie kryła zgrozżenia: „zachwycające i śmiałe; ale byłabym niepokieszona, gdybym ujrziała siedzącą w takiej pozycji osobę mi bliską”<sup>25</sup>.

Akty kobiece były w malarstwie męskim tematem popularnym (dla dam, oczywiście, zakazanym), a Gustave Courbet na pięknym obrazie *Le sommeil* (*Drzemka*, 1868) ukazał nawet miłość lesbijską – i wystawił dzieło na sprzedaż. Jako prace mężczyzn akty wzbudzały najwyższą ekscytację czy lekkie zgrozżenie<sup>26</sup>. Gdyby były to płody twórczości kobiet – artystki zostałyby wyklęte przez otoczenie. Zachował się jednak pochodzący z drugiej połowy XVIII w. (nie przeznaczony, oczywiście, do publicznej prezentacji) spory rysunek Mary Moser<sup>27</sup>, ukazujący kokieteryjnie piękną nagą dziewczynę w wianuszku z kwiatów na głowie.

Okruczy literackich autoportretów polskich kobiet można wydobyć z relacji pamiętnikarskich<sup>28</sup>. Niewiele ich było; drobne wzmianki kształtujące własny wizerunek wprowadziła Regina Pilsztynowa (1718–1760) do *Procederu podróży i życia mego awantur*<sup>29</sup>. Autorka przemierzała Europę i Turcję, zarabując udzielaniem porad lekarskich; ani słowa nie poświęciła własnej urodzie, nie żałowała natomiast miejsca na zdecydowanie przesadne opisy swych kosztowności i wspaniałych ubiorów; prawdopodobnie pełniły podobną rolę jak w autoportretach malarzkich, podkreślając profesjonalne talenty i mając nobilitować autorkę, utrwaląc jej towarzyską pozycję.

Damy pisały pamiętniki zazwyczaj z myślą o dokumentowaniu ważnych wydarzeń z życia rodziny i swej pożytecznej działalności<sup>30</sup>, z myślą o przyszłych pokoleniach. Przykładem mogą być słowa Urszuli Tarnowskiej: „Ja też dla siebie piszę, a może kto z rodziny – pomyślałam sobie – z ukontentowaniem przerzucać będzie za lat sto tę książkę”<sup>31</sup>. Prezentacja osoby autorki schodziła na daleki plan. Jeśli są w tych notatkach elementy wizerunku własnego, dotyczą – jak u Pilsztynowej – stroju, świadczącego tym razem o pozycji i stosownym zachowaniu.

<sup>25</sup> Borzello, *op. cit.*, s. 32.

<sup>26</sup> Wcześniej były dopuszczalne przy podejmowaniu tematyki mitologicznej; do malarstwa portretowego, do scen obyczajowych wprowadził je Goya, malując *Mają naga*; nie obyło się bez zgrozżenia i protestów.

<sup>27</sup> Zob. szkic F. Borzello *Behind the Image* (w: L. Rideal, *Mirror, Mirror. Self-portrait by Women Artists*. London 2001. Tamże, na s. 11, reprodukcja wspomnianego rysunku).

<sup>28</sup> Odwołuję się tylko do tekstów polskich – bo autoportret Polki stanowi przedmiot mojego zainteresowania. Materiał to jednak dość ubogi, wymaga częstych odwołań do szerszego kontekstu sztuki europejskiej.

<sup>29</sup> R. S. Pilsztynowa, *Proceder podróży i życia mego awantur*. Oprac. R. Pollak, M. Pełczyński. Kraków 1957.

<sup>30</sup> O pamiętnikach ówczesnych, także kobiet – zob. H. Dziechcińska, *Świat i człowiek w pamiętnikach trzech stuleci: XVI–XVII–XVIII*. Warszawa 2003.

<sup>31</sup> U. z Ustrzyckich Tarnowska, *Pamiętnik damy polskiej z XVIII wieku*. T. 1. Lwów 1876, s. 135.

Z niezwykłą wyrazistością autoportret ukazuje przemiany sytuacji kobiety i stawianych przed nią wymagań, dokonujące się od początku XIX w. wraz z inwazją porewolucyjnego konserwatyzmu, a w Polsce jeszcze w większym stopniu po upadku powstania listopadowego, w epoce dominacji wzorców obyczajowych narzucanych przez patriotyczną literaturę romantyzmu<sup>32</sup>.

Znacznie zmalała liczba autoportretów, zupełnie zmieniła się konwencja stylistyczna. Zanikły uśmiech, wdzięk, próby nawiązywania kontaktu z odbiorcą. Tracą rangę profesjonalne atrybuty. Skromna suknia, bez ozdób, zapinana pod szyję, poważna twarz, bez cienia frywolności. Tak ukazała siebie np. Otolia Kraszewska<sup>33</sup>. Ascetyczny autoportret pozostawiła kształcąca się u boku ojca Celina Michałowska (przed 1855): twarz również widoczna w półprofilu, bez śladu idealizacji; długi nos, duże uszy, prosta bluzka bez ozdób. Porównując te smętne wizerunki z bogactwem i śmiałością wcześniejszych autoportretów trudno się dziwić, że temat tracił atrakcyjność; łatwiej było poprzestać na malowaniu kwiatów<sup>34</sup>.

Pierwsze sygnały zde gustowania uczo nością i nadmierną swobodą kobiet pojawiły się w „Pamiętniku Warszawskim” już w 1819 roku. Niejaki A. G. gromił kobiety za fatalne skutki zbędnej edukacji: oto mężczyzna, który powinien okazywać płci pięknej „miłość i poważanie”, zanie dbuje te oznaki galanterii i spędza czas w towarzystwie dam lekkiego prowadzenia. Wynika to, wedle autora, nie tylko z błędnej edukacji młodych mężczyzn. Ich rozwią złość jest też winą pań, które czytają „złe i dobre” romanse; panny, wskutek idei edukacyjnych doby oświecenia, są zbyt uczone, przez co mężczyzna ma kłopot z prowadzeniem rozmowy: „Rzadko kto żąda mieć zbyt mądrą i zbyt uczo ną żonę, lęka się przesadnych wymagań”.

Natychmiast odpowiedziała Karolina Nakwaska:

Żądaniem powszechnym mężczyzn jest, żebyśmy mówiły i pisały zawsze ojczystym językiem, ale go nas uczą [...] nie Polki, tylko Francuzki, Angielki albo Szwajcarki. Chcą, żebyśmy były rządne w domu, gospodynie na wsi, znające się na tysiącnych szczegółach wiejskich, a później na interesach, i opiekowały się czasem majątkiem małoletnich dzieci [...]; lecz

<sup>32</sup> Znamienna dla czasów owego przełomu jest uwaga F. Schlegla na temat duchowej istoty kobiet: „Kobiety nie mają żadnego zmysłu do sztuki, mają go jednak do poezji. Nie mają żadnych predyspozycji do wiedzy, ale mają je do filozofii. Nie zbywa im zdolności do spekulacji i wewnętrznego oglądu nieskończoności; brak im tylko umiejętności abstrahowania, której wszakże można się nauczyć” („Athenaeum”, fragm. 102. Cyt. ze zb.: *Manifesty romantyzmu*. Oprac. A. Kowalczykówna. Wyd. 2. Warszawa 1995, s. 168 (tłum. K. Krzemieniowa)). O sytuacji społecznej kobiet w Europie w. XIX i wynikających stąd konsekwencjach dla ich działalności publicznej, także w dziedzinie sztuk, pisała S. Michaud (*Kobieta*. W zb.: *Człowiek romantyzmu*. Przeł. J. Łukasze wicz, J. Ugniewska. Red. F. Furet. Warszawa 2001, s. 134–135, 133). Nieustanne zacieśnianie granic ich działalności wyrażało się wedle niej m.in. w tym, że kobieta była „na tyle zniewolona, że nie może dysponować swoimi utworami, nie stanowią one jej własności prawnej, nawet jeśli zdoła je opublikować pod własnym nazwiskiem”; „Być w tych warunkach literatką, umieć stawić czoło, dopóki to możliwe, wyzwaniu, jakim jest ciągłe poszukiwanie własnego »ja«, zakłada rodzaj desperacji albo dzikiej energii, jaka może być skutkiem społecznej marginalizacji”.

<sup>33</sup> Portret znajduje się w Muzeum Okręgowym w Radomiu.

<sup>34</sup> Stosunkowo więcej autoportretów powstawało w XIX w. w Stanach Zjednoczonych; dążenia artystyczne kobiet nie były tam tłumione, mogły one się kształcić, a kiedy specjalnie dla nich znany malarz Hunt w 1868 r. otworzył znakomitą podobno szkołę w Bostonie, jego decyzja spotkała się z dezaprobatą m.in. J. F. Milleta, którego był uczniem (bo edukuje kobiety, gdy tylu malarzy-mężczyzn mogłoby skorzystać z jego wiedzy). Hunt wykształcił grupę dobrych malarek, ukazał im sens ich pracy, bo, jak twierdził, „dobre dzieło nie jest ani męskie, ani żeńskie” (cyt. za: E. E. Hirschler, *A Studio of Her Own. Women Artists in Boston 1870–1940*. Boston 2001, s. 24).

chcąc nas do tego wszystkiego sposobić, uczą nas haftować, rysować, grać na klawikordzie i sądzić o literaturze francuskiej. Jeżeli by zaś, broń Boże, panna odważyła się rozmowę roztropną prowadzić, [...] przypisują jej pedantyzm<sup>35</sup>.

Z lat dwudziestych odnotować można prekursorską inicjatywę Henryki Beyer: w „Gazecie Warszawskiej” ukazał się anons zapowiadający powstanie pierwszej na ziemiach polskich szkoły malarskiej dla kobiet; została otwarta, istniała do 1833 roku. I dobrze zapisała się w pamięci<sup>36</sup>.

W tychże latach powstała pierwsza rozbudowana i wyrazista autoprezentacja polskiej kobiety – wizerunek Aleksandry Tarczewskiej (starszej siostry Klementyny Hoffmanowej), ukazany na wstępie planowanej przez nią książki:

Wzrost mój jest mierny. Kibić mam składną, stan wcięty, nogę małą, rękę niedużą, twarz proporcjonalną, rysy ani piękne, ani szpetne, lecz wyraz w oczach wesoły i dowcipny ożywia je, dając całej niejaki powab, który wielu osobom więcej nad piękność podoba się. Kolor włosów złotobłond, miękkie jak jedwab. Głos mam miły, czysty i, jak mówią, do serca przemawiający. Gram nieźle na klawikordzie, trochę na gitarze. Co do rysunku, wyrysowałam dotąd jedną gałązkę spróchniałego drzewa. W robotach kobiecych bardzo jestem biegłą, mam wiele cierpliwości w rękach, daleko więcej jak w uczuciach. [...] Lubię nad wyraz porządek, niechęć do zaciągania długów czyni mnie rzadną. [...] Lubię częstować, dawać podarki, wspomagać potrzebnych [...]. Wzrok mam dobry i kark giętki [...], na szlachciankę stworzoną jestem. [...] wesołość czyni mnie lubą w towarzystwie. Serce mam dobre, rozum uszczypliwy. [...] Małą liczbę osób kocham, ale szczerze, stale i nieodmiennie. [...] Mam swoje zdanie we wszystkim. [...] Nie boję się śmierci<sup>37</sup>.

Z domieszką autoironii zwracała Tarczewska uwagę na rozmaite przymioty ducha i cechy swego charakteru, nie idealizując nadmiernie ani ich, ani swego wyglądu. Charakterystyczne, że dalej opisywała znów nie siebie, lecz strój, jakby stanowił element jej naturalnych przymiotów, a nie tylko miał je podkreślać. Na balu dla wojskowych – wspominała – „ubiór mój był taki: biała krepowa suknia, bukiet z róż białych u boku, takież na głowie i sznur pereł na szyi”<sup>38</sup>. Na balu u Brońców:

mój ubiór tak się powszechnie podobał, że muszę go tu umieścić. Miałam białą, gładką, gazową suknię, białą wstążką i blondyną obszyte, na głowie włosy ułożone w pukle i wieniec z granatów, na szyi zaś śliczny łańcuch złoty spajany rączkami koralowymi z talizmanem podobnie koralowym<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> A. G., *O oziębłości mężczyzn w wieku naszym dla płci pięknej*. „Pamiętnik Warszawski” t. 13 (1819), s. 332. – Replika K. N a k w a s k i e j. Jw., s. 457.

<sup>36</sup> Henryka B e y e r (1782–1855) – owdowiała w r. 1819, pozostając z trojgiem dzieci; Antoni Brodowski, który mieszkał u niej w domku na Lesznie, pomógł jej wydoskonalić umiejętności malarskie; na wystawie warszawskiej w 1823 r. otrzymała złoty medal; wystawiała obrazy (stale bukiety kwiatów) do r. 1841, kilkakrotnie jeszcze były nagradzane. W roku 1824 przy ulicy Senatorskiej otworzyła szkołę. „Jako nauczycielka położyła niemałe w kraju tutejszym zasługi nie tylko ukształceniem wielu odznaczonych uczennic, lecz nadto rozpowszechnieniem między płcią piękną tyle dlań w życiu powabu i osłody niosącego sztuk zamiłowania. W rzewnym uczuciu żalu i przywiązania przy zwiezieniu zwłok mistrzyni uczennice jej drogę cmentarza, całą kaplicę i katafalk zasłały owym zmarłej prawdziwym godłem, kwiatami” – pisał R a s t a w i e c k i (*op. cit.*, t. 3, s. 136–137). Zob. też hasło opracowane przez L. S k a l s k ą - M i e c i k w katalogu *Artystki polskie* (s. 98–99).

<sup>37</sup> A. z T a ń s k i c h T a r c z e w s k a, *Historia mego życia. Wspomnienia warszawianki*. Oprac. I. K a n i o w s k a - L e w a ń s k a. Wrocław 1967, s. 37–38.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 83.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 87. Znacznie większą jeszcze swobodę zademonstrowała K. B i a ł o p i o t r o w i c z o w a (1793–1883), publikując powieść *Hrabia Teodor, czyli Łazienki w Warszawie* (Warszawa ok. 1826). Niestety, nie znamy tekstu; według Estreichera dzieło zostało „wytepięone dla skandalicz-



Opis jak z dawnego malarskiego autoportretu – ukazuje trwałość wiary w kreatorską moc sukni i ozdób.

Z lat dwudziestych XIX w. zachował się (w fotograficznej reprodukcji) tylko jeden malowany przez kobietę autoportret olejny i wzmianka o rysunkowym autoportrecie<sup>40</sup> tejże artystki. Była nią... Emilia Plater. Widzimy na nim popiersie gładko uczesanej młodej damy w ciemnej sukni z dekoltem w czótenko, z koronkowym kołnierzem. Utrzymany był w podobnym stylu jak pochodzące mniej więcej z tego samego czasu portrety matki i przyrodnicich siostr Juliusza Słowackiego.

Autoportret Platerówny odkrył Leopold Meyet w r. 1907, opublikował (czarno-białą, oczywiście) fotografię i opatrzył komentarzem:

Oblicze to przekazała nam też i ona sama w malowanym przez siebie portrecie olejnym, którego wierną dajemy tu po raz pierwszy podobiznę. Dodajemy przy tym szczegół, którego nie uwydatnia fotografia, że Platerówna miała włosy jasne i oczy niebieskie. Pamiątka ta znajduje się u jej krewnej, p. Bogumiły z hr. Ledóchowskich baronowej Roopowej, zamieszkałej w Antuzowie<sup>41</sup>, powiecie nowoaleksandryjskim, guberni kowieńskiej. [...] Autentyczny strój współczesny, uczesanie głowy, spokój i słodycz rozlana w obliczu nadała temu malowidłu pewien powab i wdzięk niewieści, którego brak na tamtym, pełnym wojennego rozmachu wizerunku Platerówny<sup>42</sup>.

Niestety, ani w Antuzowie, ani w innych zbiorach nie odnaleziono tego dzieła. Nie trafiło też do legendy biograficznej: dużo lepiej do niej pasowały późniejsze portrety, wzorujące się na „tamtym” rysunku Achillesa Deverii<sup>43</sup>, na którym nadało dziewczynie „wojskowy”, męski wygląd. Emilia stoi, włosy w puklach ma opuszczone do ramion, kołnierzyk u bluzki przerobiony na wzór męskiej stójki, kurtkę zapinaną na dwa guziki, pełną wyrazu twarz; ręką podpira się w pasie „pod bok”, drugą energicznie kieruje w prawo.

nej niemoralności”). Autorka była damą dworu carowej Elżbiety, żony Aleksandra I – i cesarzowej Józefiny de Beauharnais.

<sup>40</sup> O rysunkowym autoportrecie wspominał S. K i e n i e w i c z w biogramie zamieszczonym w *Polskim słowniku biograficznym*. Nie udało się odnaleźć innych informacji o takim rysunku, nie wiadomo, niestety, z jakiego źródła Kieniewicz zaczerpnął tę wiadomość.

<sup>41</sup> Pałac w Antuzowie był własnością Platerów od końca XVII wieku. Za życia Emilii należał do jej brata Ludwika, a wspomniana przez Meyeta baronowa Roop, której Antuzów przypadł w posagu, to prawnuczka Ludwika. Był już jednak wtedy w Antuzowie postawiony na miejscu starego nowy, wielki pałac. Zob. R. A f t a n a z y, *Materiały do dziejów rezydencji*. T. 4 A. Warszawa 1987.

<sup>42</sup> L. M e y e t, *Nieznanym wizerunek Emilii Plater*. „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 2, s. 28–29. Zob. również artykuł M. B r o n s z t e j n a *Zbiory prywatne w guberni kowieńskiej* („Kurier Litewski” 1906, nr 233). Nie dotarłam do tego tekstu. Informację, że portret znajdował się w Antuzowie – jeszcze w międzywojennym Dwudziestoleciu zarejestrował i potwierdzał E. C h w a l e w i k (*Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości. W ojczyźnie i na obczyźnie*. T. 1. Warszawa–Kraków 1926, s. 5): „Autoportret Emilii Platerówny olejny”. Podobno w prywatnych zbiorach Tomasza Gorskiego-Nałęcza, właściciela majątku Szawkiany w powiecie szawelskim, wśród pamiątek rodzinnych znajdowała się wtedy tabakierka z miniaturą Emilii Plater, grająca *Jeszcze Polska nie zginęła* i *Mazurka Chłopickiego*. Zachowało się kilka różniących się między sobą tabakierek. Jedna jest obecnie w Muzeum Narodowym w Poznaniu – ukazuje dziewczę w granatowej czamarze, czerwonej konfederatce i płaszczu.

Spory toczony o urodę (a raczej o jej brak) Emilii Plater nie uwzględniają autoportretu. A zachował się również (jest w Muzeum Narodowym w Warszawie) jej portrecik malowany w tamtych latach przez brata stryjecznego, Cezarego Platera. Wyraźnie był idealizowany, Emilia ma na nim duże, mocno niebieskie oczy, złociste włosy („włosy jasne i oczy niebieskie”, jak zapisał Meyet).

<sup>43</sup> Prawdopodobnie wykonanym według miniatury, która znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Autoportretów kobiecych w Europie w pierwszej połowie XIX w. było zdecydowanie mniej niż w epoce poprzedniej, wydają się uboższe w treści. Ale warto odnotować piękną akwarelową miniaturę Mary Kraft, z sygnaturą artystki i datą, umieszczonymi na balustradzie<sup>44</sup>. Oraz malowany przez Elisabeth Kiers-Haanen *Autoportret z Petrussem Kiersem* (1840), burzący zwyczajowy porządek: to kobieta siedzi przed sztalugami, a elegancki mężczyzna opiera się o poręcz jej krzesła; za sztalugami umieszczono przedmioty świadczące o talentach i pozycji malarki: lutnię, szkatułę z farbami, naczynka<sup>45</sup>.

Z lat trzydziestych XIX w. zachowały się autoportrety arystokratek: rysunek Elizy Radziwiłłówny (1832)<sup>46</sup> i dzieło Luizy Radziwiłłowej *Rodzina Radziwiłłów w salonie w Wunschdorff* (1840)<sup>47</sup>. Jest to portret zbiorowy 9 osób, malarka stoi bokiem, jej twarz jest niewidoczna. Z tego okresu pochodził także znany wizerunek Marii Wodzińskiej<sup>48</sup>, o której względy ubiegali się, bez powodzenia, Mickiewicz i Słowacki.

Polski autoportret w w. XIX nie mógł się rozwijać, jeśli zamierało życie kulturalne, jeśli od kobiety oczekiwano nie tylko wypełniania trudnych obowiązków domowych, lecz i podejmowania roli mitycznej matki-Polki, jeśli dla tych, które nie miały finansowego oparcia w rodzinie, pozostawała jedynie niewdzięczna droga guwernantki. Przestrzegały więc wszelkich konwenansów, by nie narazić się opinii.

Toteż wyjątkowy był przypadek Elżbiety Bauman, malarki, która nie mogąc się kształcić w Warszawie, po ukończeniu 18 lat wyjechała do Berlina, tam zdobyła uznanie i środki finansowe pozwalające opłacić edukację artystyczną. Utrzymywała kontakty z krajem i dwukrotnie wystawiała w Warszawie swoje obrazy, m.in. autoportret, przysłany z Rzymu na wystawę w 1845 r. (dalsze jego losy nie są znane). Pisano o nim w „Gazecie Warszawskiej”, iż „nader wysoko stoi”; „światło dziwnie trudne, mocno z boku i z góry puszczone, pół twarzy w cieniu, pół w świetle, nie odbiera mu jednak efektu”; nie ma „lakieru, brylantu” przez innych nadużywanego, „ale sumiennie, z siłą” jest malowane „to ciało pełne natury” (brak, niestety, wyjaśnienia, jak krytyk rozumiał to sformułowanie).

Ową śmiałością zyskaliśmy życie i prawdę. W cieniach ten portret jest może zbyt zielony, w oczach brak może dokładności [a może był to charakterystyczny dla autoportretu zez?], ale znajdziemy tam miejsca prawdziwie po mistrzowsku traktowane, jak np. ramię, pukiel włosów od strony prawej lub koronka przy sukni<sup>49</sup>.

Mniejsza o oceny strony artystycznej. Istotne, że malarka przebywała stale za granicą, wtopiła się w obce środowisko, miała nieporównanie więcej swobody niż

<sup>44</sup> Akwarela na kartonie. Reprodukowana w zb.: *Blick und Wechsel. Künstlerinnen in Österreich*. Aus der Sammlung des Historischen Museums der Stadt Wien. B.m.r.

<sup>45</sup> Zob. katalog wystawy autoportretów (Leiden 1986).

<sup>46</sup> Obecnie w zbiorach Muzeum Narowowego w Warszawie, Dział Rysunku Polskiego. Reprodukowany m.in. w katalogu *Artystki polskie* (s. 622).

<sup>47</sup> Obecnie w zbiorach Muzeum Narowowego w Warszawie, Dział Grafiki Polskiej. Reprodukowany m.in. w katalogu *Artystki polskie* (s. 628).

<sup>48</sup> Obecnie w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

<sup>49</sup> Tekst nie podpisany, pt. *Wystawa Sztuk Pięknych*. „Gazeta Warszawska” 1845, nr z 31 VII. Zob. też „Gazeta Codzienna” 1845, nr 228, z 30 VII. Obszerny i nader interesujący biogram artystki (ale bez odwołania się do autoportretu) sporządziła B. B r u s - M a l i n o w s k a (w katalogu *Artystki polskie*, s. 93).

jej rówieśniczki; mogła ukazać siebie inaczej niż w stylu guwernantki czy matki-Polki.

W tej sytuacji autoportretowe fragmenty literackie wyraźnie zmieniały charakter. Autorkom szło już nie o przełamywanie konwencji artystycznej, o zamianowanie swej indywidualności i woli, lecz o ukazywanie siebie, swej kondycji i losu jako świadectwa dominującego zła; znakiem poniżenia i buntu stawało się samo ich istnienie.

Jako swój duchowy autoportret (i dyskutanci nie mieli wątpliwości, że wyraża on własne uczucia autorki) Aniela Dembowska, żona Edwarda, a synowa senatora-kasztelana, opublikowała słynny wiersz *Co ja lubię*<sup>50</sup>, rozszarpujący narzucony w w. XIX wzorzec kobiety. Dzięki emocje i upodobania, które ten autoportret eksponował, stanowiły głośno wykrzywane zaprzeczenie wszystkiego, co należało cenić w kobiecie. Wiersz był odczytywany jako rewolucyjny, ale też bulwersujący wizerunek własny osoby z „dobrej” rodziny, ostentacyjnie gwałcił wszelkie konwencje obyczajowe, wszelkie normy, jakich dama winna przestrzegać. Rewolucjonistka – dla podobnie myślących; skandalistka – dla tych, którzy by nie odczytali języka ezopowego lub nie aprobowali wyrażonych w wierszu emocji dlatego, że idee rewolucyjne były im obce lub że uznano za skandal drapowanie się w tak demoniczne szaty – i to przez kobietę. Tym bardziej było to niezwykle, że Dembowska, wbrew przyjętemu w „Przeglądzie Naukowym” zwyczajowi, nie ukryła autorstwa pod kryptonimem, lecz podpisała się pełnym imieniem i nazwiskiem.

Narcyza Żmichowska nie była synową kasztelana, nie mogła sobie pozwolić na podobne publikacje. Jej wizerunek, wpisany z nutą autoironii w list do brata, jest bardziej wstrząsający: „nos gruby, usta pospolite, wzrost trzy lub cztery stopy, słowem to mały potworek ta twoja Narcyska”; ten nieatrakcyjny konterfekt jest stale uzupełniany o dalsze szczegóły: ponoć niesympatyczna, nie pociągająca zmysłowo... – i stale osadzony w kontekście życia, które jakby go formuje, które ubogą nauczycielkę wyrzuca poza nawias. Egzystencja bez celu i bez nadziei, upośledzenie, przekreślenie możliwości życiowych przez sam fakt bycia kobietą. Ułamki tego autoportretu składają się na mozaikę powstałą z fragmentów zatrzymanych w czasie, na dzieło, które w odróżnieniu od powieści czy biografii dalej się nie rozwinię – taka jestem; ja, finalny produkt kolejnego etapu życia.

Jako równie gwałtowny protest odczytuję obraz Marii Dulębianki<sup>51</sup>, przyjaciółki Marii Konopnickiej, *Kobieta w więzieniu* (tytuł oboczny: *Uwięziona*). Jego kompozycja jest oparta na kontraście: tytułowa kobieta, wypełniająca pierwszy plan, w okowach, skuta łańcuchem, za nią widać delikatniej zarysowane sylwetki trzech stojących niewiast, ukazanych w konwencji istoty cierpiącej, z pokorą znoszącej swój los. Ta idealizacja kobiet kontrastuje z obrazem postaci pierwszoplanowej, z jej twarzą wykrzywioną grymasem i z wyrażoną w geście buntowniczością. W takiej konwencji nie mógł otwarcie być utrzymany autoportret – gdyby artystka jawnie sugerowała związek więźniarki, znajdującej się w sytuacji tak upokarzającej, z własną osobą, sama by się skompromitowała, przekreśliła możliwość istnienia na rynku sztuki.

<sup>50</sup> „Przegląd Naukowy” 1843, z. 2.

<sup>51</sup> Maria Dulębianka pozostawiła także autoportret w berecie, można w tym wizerunku rozpoznać wzorową guwernantkę, ale też – feministkę w średnim wieku, spowitą ciemnym płaszczem, w okularach (binoklach?), poważnie patrzącą ku widzowi.

Jeśli jednak pójsć tropem odszukiwania autoportretu „ukrytego”, można by tu odnaleźć cechy osobliwego autoportretu zastępczego. W anonimowym cieie zamknięte są własne emocje malarki. Przemawia za taką hipotezą dające się zauważyć podobieństwo twarzy bohaterki do osoby przedstawionej na autoportrecie. A przede wszystkim długa tradycja wizerunku, w którym dla wyrażenia własnych uczuć i scharakteryzowania sytuacji artysta zapożycza cudzą postać: Chrystusa, św. Łukasza, błazna i innych. Cela więzienna i ukazane kobiety mają wyraźny sens metaforyczny: życie kobiet jako więzienie, cierpienie znoszone z anielską pokorą (idealizacja postaci drugoplanowych), ale już nie do wytrzymania, zmuszające do protestu i prób wyzwolenia.

Nie ukorzenie po wyroku, nie żal, nie skrucha, nie strach – a tylko zawziętość skupiona, wzgarda jakby dla wyrokujących i jakby pożądanie pomsty. Parę postaci tła wyobraża owe pierwsze czynniki psychologiczne [...]

– pisała w 1900 r. pod wrażeniem tego szkicu przyjaźniąc się z artystką Konopnicką<sup>52</sup>.

Amelia Wysocka na autoportrecie z 1881 r. ukazała siebie jako kobietę toporną, bez wdzięku, o grubych rysach i fatalnej fryzurze: grzywka spłaszczająca jej głowę, włosy zebrane z tyłu uwydatniają duże, odsłonięte ucho. Efekt potęguje mocne pociągnięcie pędzlem, grube kontury twarzy. Tym bardziej dziwny to autoportret, że zachowały się dwie fotografie artystki, jedna wcześniejsza, druga prawdopodobnie z tej epoki co wizerunek własny. Na obu Wysocka jest dużo przystojniejsza, gustownie ubrana, bez owych oszpecających cech. Trudno określić intencje przyświecające tej stylizacji (podobnej nieco do zabiegów Narcyzy Żmichowskiej); w każdym razie także w malarstwie zdecydowanie została przełamana konwencja nakazująca idealizować urodę; nie to ma być najważniejsze.

Od połowy w. XIX artystki świadomie podkreślały poważny charakter swej twórczości. Już nie tylko uczennice o tym świadczyły; sygnałem uznanym za szczególnie znaczący stało się posiadanie własnego *atelier* malarskiego, osobnego pokoju lub choćby wydzielonej jego części. Malarki ukazywały się ubrane w strój do pracy: kitel. Wydaje się, że pełnił on rolę ważniejszą niż tylko atrybutu malowania. Jego nieforemny kształt był bowiem zaprzeczeniem owej podkreślającej kobiecość elegancji, jaką ucieleśniały np. suknie Elisabeth Vigée Lebrun.

Na autoportrecie z 1892 r. Maria Wasilkowska ma poważną, myślącą twarz, z którą współgra styl ubioru: rozmazane kontury sukni, brak dekoltu i wysoki golfowy kołnierz zakrywają uroki ciała. Dekorują artystkę włosy rozświetlone słońcem i jasna, uwydatniona przez światło, prawa dłoń.

Olga Boznańska, najwybitniejsza polska autoportrecistka, według Agnieszki Morawińskiej –

widziała się ostro, ale to wcale nie przeszkadzało jej stylizować własnych wizerunków na – używając jej własnego określenia – „pańskie” i „godne”: z narastającym z latami wyrazem goryczy i samotności, z wysoko uniesioną ptasią głową o coraz to ostrzejszych rysach<sup>53</sup>.

Kontynuowała ona podobną stylizację własnego wizerunku, jaką wprowadzi-

<sup>52</sup> M. K o n o p n i c k a, list do E. Orzeszkowej z 19 III 1900. Cyt. za biogramem opracowanym przez E. C h a r a z i Ń s k ą w katalogu *Artystki polskie* (s. 151).

<sup>53</sup> A. M o r a w i ń s k a, wstęp w katalogu *Artystki polskie* (s. 12).

ła Wasilkowska. Miękką kreską, charakterystycznie łągodząca kontury, w autoportretach Boznańskiej pełni wyraziście dodatkową rolę. Uwydatniają się na jej tle dwie jasne plamy: twarz i prawa dłoń. Uderza także brak szczegółów ubioru. Jakieś niekształtne, ciemne suknie czy właśnie kitel, demonstracyjnie okrywający artystkę, lecz jej nie strojący. Inaczej niż na wszelkich kobiecych portretach, gdzie zazwyczaj suknią pięknie akcentuje okrągłości ciała, a biżuteria oraz inne ozdoby podkreślają urodę i pozycję społeczną portretowanej. Boznańska potrafiła lekceważyć te kanony, jakby przez ukazanie sylwetki jako niekształtnej magmy chciała zamaskować, zdezonizować kobiecość, zaznaczyć, że nie zgrabna sylwetka ani nie uroda świadczy o artystce; figura o zakrytych kształtach, twarz nie kokieterijna, lecz myśląca, dłoń nasuwająca myśl o pracy – to już znaki diametralnie innej oceny sytuacji społecznej kobiet i ich możliwości artystycznych.

Na wielu ówczesnych autoportretach zachowania kobiet były (podobnie jak się to zdarzało w życiu środowiska artystycznego) jawnie prowokacyjne. Artystki wyzywająco podkreślały to, co dotychczas starannie skrywano (nagi autoportret Pauli Modersohn-Becker (1907), w daleko posuniętej ciąży), publicznie atakowały i niszczyły poniżające kobietę dzieła sztuki (akty wandalizmu od r. 1912; najwięcej rozgłosu zdobył wyczyn Mary Richardson, która w 1914 r. siekierką zaatakowała obraz *Wenus z lustrem* Velasqueza – co miało być protestem przeciwko lekceważącemu traktowaniu kobiet przez rząd i społeczeństwo<sup>54</sup>. Jej atak potraktowano „jako symbol bezwzględnie negatywnego stosunku feministek do kobiecego aktu”<sup>55</sup>). Zbuntowane artystki były uznawane za wariatki – a można by przecież rzec, odwołując się do dziejów kobiecego autoportretu, że brutalność, prowadząca do działań destrukcyjnych wobec sztuki, była nieuchronnym finałem zniewolenia, zapisanego w ich wizerunkach własnych.

#### CONSTRAINING AND MUTINY TRACES, OR A SELF-PORTRAIT OF A WOMAN. FROM CLARICIA TO OLGA BOZNAŃSKA

A woman's self-portrait is treated in the study not only as a work of art, but also as a valuable evidence of the Polish women artists' awareness. Relationships between their creative ambitions and the possibility of realization – drastically limited by the habitual and artistic conventions of the subsequent epochs – prompted some talented ladies into attempts of omitting bans and gaining more creative powers.

Not many literary woman self-portraits at the end of 19th century are found; they could be interestingly examined together with paintings which they successfully complement. In the study women self-portrayers are presented, starting from the 12th century female scribes to rebellious women of the end of 20th century. The changes of customs were accompanied by the chances of stylistic conventions, both in prose and in poetry, which reflected the image they were to express. Reading the language of self-portrait and reconstruction of the message directed to the receivers becomes a fascinating enterprise.

<sup>54</sup> Warto tu wspomnieć przypadek wykorzystania formy nagiego autoportretu kobiecego przez mężczyznę. Amerykański malarz R. B. Kitaj przybrał postać Hedwig Bacher (*Autoportrait en femme*, 1984), kobiety, którą po anszlusie w Austrii za związanie się z Żydem pędzono nagą po ulicy z zawieszoną na szyi tablicą informującą o jej przestępstwie. Ten autoportret Kitaja był identyfikacją z prześladowanymi Żydami. Zob. *Moi! Autoportraits du XX siècle* (katalog wystawy w Musée du Luxembourg 31 III – 25 VII 2004), s. 94–95.

<sup>55</sup> L. N e e d, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Przeł. E. F r a n u s. Poznań 1998, s. 69.