

Małgorzata
Czyńska

NAJPIĘKNIEJSZE
KOBIETY Z OBRAZÓW

PRAWDZIWE
HISTORIE

HORYZONT.
znak

Małgorzata
Czyńska

*N*AJPIĘKNIEJSZE
KOBIEТЫ Z OBRAZÓW

PRAWDZIWE
HISTORIE

Znak Horyzont

Rodzicom

BOGINI ERY
AUTOMOBILU

TAMARA ŁEMPICKA

„–**M**ówi Tamara Łempicka. Koniecznie musi mnie pani odwiedzić w pracowni.

– Tu baronowa Kuffner, czekam w moim atelier, rue Méchain 7, proszę przyjść”.

Malarka Françoise Gilot takich telefonów odebrała wiele. Poznała Tamarę Łempicką przypadkiem w 1966 roku. Mieszkająca od końca lat trzydziestych w Stanach Zjednoczonych artystka coraz częściej przyjeżdżała do Paryża, odnawiała stare znajomości, gorączkowo nawiązywała nowe. Wróciła do swojej przedwojennej pracowni w modernistycznym domu, który specjalnie dla niej zaprojektował znany francuski architekt Robert Mallet-Stevens. Gilot nigdy wcześniej nie widziała jej obrazów, bo pierwszy okres sławy Łempickiej przeminął wraz z końcem mody na art déco i wybuchem II wojny światowej, a jej ponowne odkrycie miało dopiero nadejść. Prawie siedemdziesięcioletnia dama wydała jej się mocno egzaltowana.

Co za arogancja – relacjonowała Françoise Gilot – co za opanowanie sztuki uwodzenia, jaka władczość w donośnym głosie, jaka miękkość wyszukanego uczesania jej rudozłotych włosów! Człowiek daje się uwieść, jest zmuszony wykonywać jej rozkazy, bo w przeciwnym razie może go zostawić w jakimś żalonym zawieszeniu. Tamara postanowiła się ze mną zaprzyjaźnić i zaczęła do mnie często dzwonić, posługując się na przemian nazwiskiem, pod którym była znana jako malarka, i tytułem baronowej Kuffner, co błędnie wzięłam za oznakę braku wiary w swoją artystyczną wartość. (...) „Podstawową zaletą artysty jest jego inteligencja” – mawiała, podchodząc do mnie i zaglądając mi głęboko w oczy hipnotyzującym wzrokiem. Czułam się jak koza, którą ma zamiar połknąć pyton. Zdecydowała, że powinnam napisać o niej książkę. Uparła się, bym zobaczyła jej prace i odwiedziła ją w pracowni.

Françoise Gilot, która znała różnych artystów i którą długoletni związek z Picasssem zahartował na dziwaczne zachowanie geniuszy, oparła się Łempickiej. Nie poszła do niej, tłumacząc: „[jej] ekscentryczna osobowość hamowała moją ciekawość. Nie miałam ochoty się przekonać, czy jej twory zwałą mnie z nóg”.

Nie wiedziała, że był czas, kiedy wizytom w pracowni Tamary Łempickiej towarzyszył dreszcz podniecenia. Piękna malarka w sukniach od wielkich krawców, w otoczeniu obrazów przedstawiających wyzywające akty kobiet o gładkich, jakby emaliowanych ciałach, mało kogo pozostawiała obojętnym. Krytycy sztuki pisali o niej jako o „propagatorce perwersyjnego malarstwa”, twierdząc, że „modelki Tamary de Łempickiej to kobiety nowoczesne. Nie znają hipokryzji i wstydu w kategoriach moralności burżuazyjnej. Są opalone i ogorzałe od wiatru, a ich ciała sprężyste jak ciała Amazonek”. Rzeczywiście kobiety Łempickiej z czerwonym

lakierem na paznokciach i jaskrawą szminką na ustach, „ociekające jakąś cielesnością graniczącą z kiczem lub przynajmniej grzechem”, podobały się publiczności. Przed wojną była ulubienicą zamożnych dekadentów, którzy odnajdywali w jej obrazach rozpustny klimat kabaretów i nocnych klubów. Pikanterii dodawał fakt, że do obrazów pozowały często zwyczajne ulicznice albo lesbijki, jak słynna francuska piosenkarka Suzy Solidor, a sama malarka znana była ze swoich romansów z ponętymi modelkami. Wypatrywała ich w barach, kinie, teatrze, na ulicy. Dziewczyne, którą namówiła do pozowania do słynnego aktu *Piękna Rafaela*, zauważyła w Lasku Bulońskim. Pulchna brunetka przez cały rok przychodziła do pracowni Łempickiej, bo artystka bardzo długo pracowała nad każdym obrazem. Jak pisała córka Tamary, Kizette, „pożądanie jest tu namacalne. Tamara pożałowała tej kobiety”. „Malowałam królów i prostytutki – mówiła Łempicka, dodatkowo podkreślając dwuznaczną atmosferę swoich prac – tych, którzy są dla mnie inspiracją i powodują, że czuję wibracje”.

Tamara Łempicka była dokładnie taka jak kobiety na jej obrazach: chłodna, egoistyczna, wyemancypowana, nawet rozwiązała. Wyglądała jak gwiazda filmowa, zresztą uwielbiała, kiedy mylono ją z Gretą Garbo, i fotografowała się starannie upozowana i obwieszona brylantami. Potem te fotografie rozsyłała do prasy, bo nauczyła się, że sztuka wymaga skutecznej reklamy. W rodzinnym albumie więcej było jej materiałów promocyjnych i wycinków z gazet niż zdjęć najbliższych. Bywalczyni salonów od Sankt Petersburga po Beverly Hills zjednywała sobie elity po obu stronach Atlantyku swoim malarstwem, a jeszcze bardziej umiłowaniem dobrej zabawy. Bawiła się szampańsko, hołdując pogładowi, że artystom wolno więcej niż zwyczajnym zjadaczom chleba. „Robię, co chcę, i nienawidzę robić tego, co muszę – oświadczała, będąc już po osiemdziesiątce. – Moje życie nigdy nie było konwencjonalne”. Przyjaciel Jean Cocteau zaświadczał, że „kochała tak samo sztukę, jak i wytworne towarzystwo”. Doskonale łączyła te dwa światy. Nieraz, kiedy późną nocą wracała po przyjęciu do domu, zamiast do łóżka szła prosto do pracowni i podniecona wrażeniami wieczoru, a często także kokainą, malowała do świtu. Jej córka Kizette zapamiętała, że matka często wyrywała ją ze snu, „aby opowiedzieć jej o artystach i pisarzach, jakich spotkała, o hrabiach i księżętach”. Przez lata Tamara

Łempicka tworzyła również własną legendę: opowieść o genialnej dziewczynie, zupełnie bez wykształcenia, za to o wielkim, samorodnym talencie, która z dnia na dzień została sławną artystką. Jak większość opowieści Tamary także i tę można włożyć między bajki. Sfałszowała metrykę nawet nie po to, żeby odjąć sobie lat (choć to oczywiście też było ważne), ale żeby odciąć się od Rosji. Tak naprawdę Tamara urodziła się w Moskwie, jednak zawsze podawała się za Polkę i w fałszywych papierach jako miejsce urodzenia wpisała Warszawę. Nie była to jakaś wielka mistyfikacja, można powiedzieć, że Tamara była bliska prawdy, bo jej matka pochodziła z polskiej rodziny Deklerów i często z dziećmi odwiedzała krewnych mieszkających w Warszawie. „Pradziadkowie mojej matki przybyli do Polski jako uchodźcy przed rewolucją francuską – z dumą opowiadała Tamara – ich naturalnej wielkości portrety wisiały w domu mojej babki Klementyny”. Imponowało jej, że Deklerowie należeli do elity towarzyskiej Warszawy, a w ich salonie za fortepianem często zasiadali Ignacy Paderewski i Artur Rubinstein.

Być może imię, które Tamara dostała po bohaterce poematu *Demon* Michaiła Lermontowa, zdeterminowało jej charakter. Ten rosyjski romantyk był wtedy modny wśród młodzieży. Malwina Deklerówna i jej narzeczony Borys Gurwik-Gorski pewnie czytali sobie nawzajem jego utwory. Poznali się gdzieś w Europie, w Marienbadzie albo Baden Baden, gdzie hotelowe saloniki i oranżerie sprzyjały nawiązywaniu znajomości – tańcom, przechadzkom i deklamowaniu wierszy – co często prowadziło do ślubu. Tamara twierdziła, że jej ojciec, Borys Gurwik-Gorski, był „przemysłowcem albo bankierem” i skrzętnie ukrywała jego rosyjsko-żydowskie korzenie. Była średnia z trójki rodzeństwa, urodziła się w 1896 lub 1898 roku. O istnieniu starszego brata Stanisława zdawała się zapomnieć, za to kochała i szanowała młodszą siostrę Adrianę, która, będąc opanowana i rozsądna, stanowiła przeciwieństwo Tamary. To Ada, nie Tamara, zadziwiała wszystkich talentem do rysunku. W dorosłym życiu Tamara zawsze miała w niej oparcie i była dumna z siostry – znanej architektki odznaczonej francuską Legią Honorową.

Na zawsze zapamiętała śniadania z ojcem. Świetnie się razem bawili, zajadając smakołykami. Borys brał córkę na kolana i zmuszał do kosztowania wszystkich podawanych mu potraw. „Do dzisiaj nie mogę zapomnieć smaku tych chrupiących

bułeczek, smacznego masła, ryby, sera, pysznej szynki, a od czasu do czasu i kawy (w wieku trzech lat!)” – wyliczała po latach. Tych śniadań z pewnością nie było wiele, bo Borys Gurwik-Gorski z niewiadomych powodów wkrótce zniknął z życia rodziny. Tamara wymyśliła historyjkę o rozwodzie. Wymyśliłaby wszystko, byle nie wspominać o samobójstwie ojca.



Tamara Łempicka była określana jako „propagatorka malarstwa perwersyjnego”. Kobiety z jej obrazów

są nowoczesne, wyzwolone, pełne seksapilu – tak jak sama artystka. Lempicka stylizowała się na gwiazdę filmową i często mylono ją z Gretą Garbo.

Na zdjęciu: Tamara Lempicka, lata 20.

Pierwsze sztalugi dostała od młodego nauczyciela rysunku. Miała dwanaście lat, kiedy podczas pobytu na Lazurowym Wybrzeżu babka Klementyna zafundowała jej lekcje malarstwa. Klementyna Dekler była zapaloną hazardzistką i większość czasu spędzała w kasynie w Monte Carlo – zdarzało się, że Tamara towarzyszyła jej przy stole do bakarata czy ruletki, chociaż dzieciom wstęp tam był wzbroniony. Chciała zatem zapewnić wnuczce zajęcie stosowne do jej wieku. Inna sprawa, że Tamara nie przypominała już dziecka. Na zdjęciach z tego okresu wygląda jak nadąsana kobietka o pełnych policzkach. Zaczynała nosić dorosłe suknie i była dorodną, pewną siebie, rezolutną dziewczyną. Uważała się też za doświadczoną, przecież tyle widziała podczas kilkumiesięcznej podróży po Europie. W towarzystwie Klementyny zwiedzała włoskie muzea i zamawiała kreacje u paryskich krawców. W lekcjach malowania bardziej interesował ją przystojny nauczyciel niż kolorowe pastele. „Co jest piękniejsze, zastanawiałam się, czyste barwy wybrzeża kładzione przeze mnie na gładkich kamykach, czy urocza twarz młodzieńca, który klęczy obok mnie, gdy maluję?” – wspominała po latach. Czegoś jednak musiała się nauczyć, bo już wkrótce udowadniała rodzinie, że maluje lepiej niż znany moskiewski artysta. Portret Tamary, który Malwina zamówiła w prezencie urodzinowym, nie spodobał się modelce. Mając w pamięci dopiero co oglądane dzieła mistrzów włoskiego renesansu – ich czyste kolory, staranny rysunek i kompozycję – nie zachwyciła się pastelowym obrazkiem. Mierziła ją słodycz przedstawienia rodem z laurki. Zmusiła Adę do pozowania i zabrała się do pracy. „Malowałam i malowałam – wspominała – aż w końcu osiągnęłam satysfakcjonujący rezultat. Był *imparfait*, ale bardziej podobny do mojej siostry niż mój wizerunek namalowany przez sławnego artystę do mnie”. Do głowy jej wtedy nie przyszło, że będzie malarką, po prostu, jak to ona, postawiła na swoim.

Sankt Petersburg stanowił pasmo przyjemności i rozrywek. Tamara spędzała tu zimowe miesiące, goszcząc w domu wujostwa Stefy i Maurycego Stiferów. Była ich ukochaną siostrzenicą, otaczali ją opieką i względami. Wprowadzali ją do

miejscowych domów, zabierali na koncerty do Carskiego Sioła, na przedstawienia baletowe do Teatru Maryjskiego, na przyjęcia u księżnej Iriny Jusupowej, kuzynki cara Mikołaja, czy na ślizgawkę. „Największym szczęściem napawało mnie – wspominała Tamara – gdy ciotka Stefa pozwalała mi otwierać różne puzderka ze szmaragdami, brylantami i rubinami i wybierać te, które moim zdaniem powinna włożyć”. Dzień był długi. Tamara wpadała do kawiarenek przy Newskim Prospekcie oraz na lekcje malarstwa i rysunku (być może chodziła na zajęcia do petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych).

Przyszłego męża, Tadeusza Łempickiego, wypatrzyła na balu maskowym. Po raz pierwszy zobaczyła go w 1911 roku, kiedy przebrana za pasterkę, prowadząc na sznurku żywe gęsi, przepychała się wśród gości. Przystojny młody mężczyzna, otoczony miejscowymi pięknosciami, zwrócił jej uwagę.

Spojrzałam na niego i powiedziałam: „Ależ on musi być szczęśliwy, mając wokół siebie te wszystkie dziewczęta” – opowiadała po latach. – I zapytałam: „Kto to jest?”. Odpowiedziano mi: „To Thadé Łempicki”. A ja rzekłam: „Przecież on jest Polakiem” – i ja byłam Polką. I od razu się w nim zakochałam, ponieważ był taki przystojny. I dlatego, że był zupełnie sam wśród tych dziesięciu otaczających go kobiet.

Pochodzenie miał dobre: ojciec Julian Łempicki herbu Junosza był przedstawicielem Towarzystwa Warszawsko-Wiedeńskiej Drogi Żelaznej, matka Maria z domu Norwid była bratanicą Cypriana Kamila Norwida. Tadeusz i jego czworo rodzeństwa dorastali w Rosji. Był czas, że im się wiodło. W Sankt Petersburgu Łempiccy zajmowali pokoje w „rezerwowym pałacu” wielkiego księcia Włodzimierza Aleksandrowicza, w eleganckiej okolicy zamieszkaney przez arystokrację. Młody prawnik nie przypadł jednak Stiferom do gustu. Docierały do nich plotki, że więcej czasu spędza na zabawie niż pracy, widzieli w nim jedynie czarującego łowcę posagów. To fakt, że od czasu, gdy starszy pan Łempicki stracił lwią część majątku na pijatyki i kobiety, szukał bogatej panny.

Tamara lubiła wspominać, że ich ślub w kaplicy Zakonu Kawalerów Maltańskich był wydarzeniem towarzyskim Sankt Petersburga. Oblubienica wyglądała zjawiskowo w sukni z trenem ciągnącym się przez całą kaplicę. „Tak powinna wyglądać każda ślubna suknia – mówiła. – Kobieta ma tylko jedną okazję, by wszyscy się za nią oglądali, niezależnie od tego, czy jest piękna, czy nie”. Miała jeszcze rok na cieszenie

się spokojem szczęśliwej małżonki i matki, bo niebawem urodziła się Maria Krystyna, na którą wołano pieszczotliwie Kizette. Już wkrótce weselni goście w popłochu uciekali z Rosji przed rewolucją, a ślubny złoty pierścionek Tamary, wysadzany trzykaratowym okrągłym brylantem i czterema rubinami, trafił pod zastaw w tanim paryskim hotelu.

„Musisz pójść do pracy” – powiedziała Adrianna, wysłuchawszy narzekań Tamary na brak pieniędzy i apatię męża.

Łempiccy przyjechali do Paryża latem 1918 roku. Mieli za sobą aresztowanie Tadeusza przez bolszewików i pospieszną ucieczkę z Rosji. W ciasnym pokoiku co rusz wybuchały między małżonkami awantury. Po więziennych doświadczeniach Łempicki stracił swój urok *bon vivanta*, Tamarę frustrowało życie w biedzie. Ale na mądrą radę siostry tylko się zachnęła. „Zapytałam: »Do pracy? Jakiej pracy?«. Wszystkie wielkie księżne były modelkami u Chanel (...), ale one miały smukłe sylwetki”. Rzeczywiście, wśród rosyjskiej emigracji to raczej kobiety pracowały, arystokraci bez żenady przechodzili na utrzymanie żon i kochanek. Analizując możliwość zarobkowania, Ada przypomniała Tamarze o jej malarskich zdolnościach i poleciła dalsze studia. Starsza siostra podjęła temat i wymyśliła plan na siebie, który przez następne lata skutecznie realizowała. Nie zamierzała powielać schematu biednego artysty na zimnym poddaszu. Jeśli już miała malować, to z sukcesem. Kizette wspominała, że Tamara miała cel: „za każde dwa sprzedane obrazy będzie kupować sobie bransoletkę, aż do dnia, gdy cała pokryje się diamentami od nadgarstków do ramion”.

Od razu zaczęła pracować nad wizerunkiem. Bywała w kawiarniach: w Café du Dôme, La Coupole, Café de la Rotonde czy Les Deux Magots. Obracała się w artystycznym świątku, wynajęła mieszkanie w modnej dzielnicy Montparnasse. Warsztat doskonaliła w Académie Ranson u znanego fowisty Maurice’a Denisa, a później także u André Lothe’a w Académie Montparnasse. Spędzała całe dni w Luwrze, studiując dzieła mistrzów włoskich i holenderskich. „Moim celem nigdy nie było »kopiowanie« – deklarowała – ale tworzenie jasnych, błyszczących kolorów i wydobywanie elegancji z moich modeli”. Od czasu pierwszej podróży do Włoch sztuka

renesansu była dla niej niedoścignionym wzorem. Mówiła, że na zawsze pozostała „oszołomiona tym odkryciem”. Krytycy doceniali jej warsztat – świetliste barwy, realizm przedstawienia, niewidoczną pracę pędzla. „Jestem precyzyjna we wszystkim, tak samo w malarstwie – mówiła. – Moje obrazy są wykończone do ostatniego punkcika. Wszystko jest wykończone”.

Za przykładem André Lothe’a godziła nowatorski kubizm z bezpiecznym dziewiętnastowiecznym akademizmem. Tak jak on uważała, że ludzkie ciało jest przedmiotem jak każdy inny i malując akty, tworzyła takie właśnie luksusowe przedmioty.

To zbyt uproszczenie zaliczać Tamarę de Łempicką tylko do artystów postkubizmu i klasycystycznego art déco – twierdził krytyk sztuki Giancarlo Marmorì. – Psychologiczne i fizyczne natężenie postaci, ich metaanatomia, tiki i nerwowe grymasy są sposobem na wprowadzenie bardzo specyficznego wyolbrzymienia typowego dla *Neue Sachlichkeit*. Przesady i hipokryzji.

Już niedługo Tamara namaluje swoje najlepsze obrazy: *Piękną Rafaelę*, która po latach zostanie uznana za „jeden z najważniejszych aktów dwudziestego stulecia”, i słynny autoportret *Tamara w zielonym bugatti*, który ukazał się na okładce magazynu „Die Dame” w 1929 roku. I nic nie szkodzi, że nigdy nie miała zielonego bugatti. „Zawsze ubieram się jak samochód, a samochód jak ja” – twierdziła. Obraz stał się ikoną szalonych lat dwudziestych, a siedząca za kierownicą lodowata piękność o stalowych oczach do dzisiaj ucieleśnia ideę wolności płci i wiek maszyny.



Swojego przyszłego męża, Tadeusza Łempickiego, Tamara poznała na balu maskowym w Sankt Petersburgu. Od razu go zapragnęła. Ich małżeństwo nie było jednak szczęśliwe i rozpadło się po kilkunastu latach.

Na zdjęciu: Tamara Łempicka malująca portret męża, lata 30.

Pierścienek z ogromnym topazem ciągle migał przed oczami rozmówców. Tamara nosiła go na serdecznym palcu lewej ręki, tej, w której trzymała papierosa. Zawsze żywo gestykulowała. Pierścienek był pamiątką po flircie z włoskim poetą Gabrielem D'Annunziem. Tamara opowiadała na prawo i lewo, jak to D'Annunzio za

nią szalał, co znów nie do końca było prawdą. Pragnęła go namalować, bo „posiadał inteligencję i siłę charakteru, którą chciała uchwycić na płótnie”, a jeszcze bardziej dlatego, że portret najsłynniejszego kochanka Europy byłby dla niej świetną reklamą. Podstarzałem poecie pochlebiało zainteresowanie młodej kobiety. „Przesyłam Panu, mój bracie, wszystkie moje myśli, te dobre, jak i te złe, te niegrzeczne i te, od których cierpię” – pisała Tamara w liście. Znany z licznych romansów, między innymi z Sarą Bernhardt, Eleonorą Duse czy Isadorą Duncan, zawsze gościł w swojej ogromnej, bajkowej posiadłości Il Vittoriale nad jeziorem Garda jakiejś aktorki, szansonistki lub baletnicy. Wędrował od sypialni do sypialni pod czujnym okiem swojej gospodyni Aélis Mazoyer, która różne te podpatrzone historie opisała w książce. Między nim a Łempicką skończyło się na erotycznych podchodach. Na pożegnanie przysłał do jej hotelu posłańca z przesyłką.

Pierwsze, co zobaczyłam, to jakby tłum ludzi prowadzący w kółko dużego białego konia – wspominała Tamara. – Mężczyzna siedzący na koniu z trudem nad nim panował, o włos unikając stratowania ludzi. Kiedy się do niego zbliżyłam, pochylił się ku mnie i powiedział: „*Il Comandante* chce, żeby pani to przyjęła” – i wręczył mi pergaminowy zwój z wierszem napisanym przez D’Annunzia wyrazistym, pięknym charakterem pisma. Wiersz zadedykowany był „*La Donna d’Oro*” (Złotej Kobiecie). Oczywiście nie czytałam dalej, bo dokoła panowały hałas i zamieszanie. Posłaniec wręczył mi wtedy małe pudełko przypominające szkatułkę na biżuterię, które otworzyłam z bijącym sercem, bo jakiej kobiecie nie zabiłoby wtedy serce – znajdował się w nim ogromny topaz oprawny w ciężkie srebro. Był to wyjątkowy przedmiot, zwłaszcza w tamtych czasach, kiedy kobiety nosiły małe filigranowe klejnoty – zazwyczaj brylanty lub niewielkie kamienie szlachetne. Pierścionek pasował idealnie, a kiedy dowiedziałam się, że D’Annunzio zamówił go specjalnie dla mnie u rzemieślników, którzy mieszkali w jego posiadłości, stał się podwójnie cenny i nie zamieniłabym go na wszystkie brylanty świata.

Piramidy zobaczyła zimą 1934 roku. Baron Raoul Kuffner de Diószeg zabrał Tamarę w podróż poślubną do Egiptu. Małżeństwo Łempickich rozpadło się kilka lat wcześniej. Kizette wspominała, że już około 1925 roku Tadeusz

zauważył, że [Tamara] nigdy nie przebywa z rodziną. Zauważył, że nie je w domu, nie zaprosiwszy do stołu jakiegoś krytyka sztuki, artysty czy bogatego mecenasa, że nie nawiązuje już znajomości, których nie mogłaby wykorzystać do zrobienia kariery, że nie mówi o niczym innym jak o sobie, że każdego franka, jakiego zarobi, wydaje na siebie, że w życiu prywatnym i w obecności innych jest kimś, kogo przedtem nie znał. I powiedział jej o tym.

Ranił go wybujały narcyzm żony, a jej romanse „ośmieszały go w oczach świata”.

W 1927 roku w Warszawie poznał Irenę Spiess, córkę Ludwika Spiessa, właściciela największej w Polsce fabryki farmaceutycznej. Wystąpił o rozwód i osiadł w Polsce. Jego odejście wpędziło Tamarę w depresję, a portretu męża, nad którym pracowała, nigdy nie skończyła, i tak też go nazwała: *Niedokończony mężczyzna*.

O baronie Kizette pisała, że „chciał mieć najlepszy towar, jaki był na rynku: niedużo, tylko jeden egzemplarz najlepszy z każdego rodzaju”. Kolekcjonował obrazy Łempickiej. Na zamku w Diószeg na Węgrzech jej akty wisiały obok grafik Albrechta Dürera i obrazów siedemnastowiecznych pejzażystów angielskich. Ona jednak odrzucała oświadczenia kilka razy, aż w końcu skusiła się na tytuł baronowej i dostąpiła przyszość u boku bogacza (Kuffnerowie byli do czasu I wojny światowej właścicielami największego majątku ziemskiego w Austro-Węgrzech). Kuffner był ekspertem do spraw agronomii, co tuż przed wybuchem II wojny światowej stanęło jego przepustką do Ameryki. A miał powody do niepokoju, bo *Czechosłowacki almanach żydowski* wymieniał jego rodzinę jako „znakomity ród żydowski”. „Mój pierwszy mąż był bardzo przystojny. Drugi miał charakter” – podsumowała Tamara swoje małżeństwa.

Baronowa zaprasza artystów, gwiazdy filmu, starych Kalifornijczyków i różnojęzycznych światowców, zapewnia im miłe towarzystwo, luksusową kuchnię i trunki oraz najpiękniejszy widok w Beverly Hills – donosiła amerykańska prasa. – Rezultat jest taki, że jej przyjęcia są bardzo specyficznego gatunku i niezwykle się podobają. Zawsze też można zerknąć na któreś z jej płócien, co samo w sobie jest wielką atrakcją.

Gorzej, że zyskała sobie przydomek „baronowej z pędzlem”. Próbowała odbudować swoją pozycję zawodową przeprowadzką do Nowego Jorku i wystawami, ale dziennikarzy bardziej interesowała ilość brylantów, jaką baronowa ma na sobie. Jej malarstwo, kubizująco klasyczny styl, uznano za *passé*, a surrealistyczne pejzaże i fakturalne obrazy malowane przy użyciu szpachli też nie przyniosły jej uznania.

W roku 1938 – pisał po śmierci Tamary w 1980 roku dziennikarz „The New York Timesa” – Łempicka w towarzystwie węgierskiego barona przyłączyła się do Ameryki, gdzie przez dziesięć lat olśniewała elity i dziennikarzy z rubryk towarzyskich. Potem, jak supernowa, rozbłysła i zniknęła z pola widzenia. Lecz legenda o pięknej Polce została, podtrzymywana przez jej wymuskane obrazy powstałe w epoce, do której świetności się przyczyniła.

Françoise Gilot dopiero dziesięć lat po poznaniu Tamary zobaczyła jej prace

i oceniła je z podziwem jako „niezapomniane” i „magiczne”. Dała się uwieść malarstwu Łempickiej. „W obrazie Tamary de Łempickiej – pisała – jak zwykle w wielkiej sztuce, jest wspaniały smak, niekiedy wspaniały zły gust, ale nigdy »dobry smak« klasy średniej”.

„Nie liczą się początki – twierdziła Łempicka – o ile koniec jest dobry”.

ŚMIERĆ
I DZIEWCZYNA

WALLY NEUZIL
I EGON SCHIELE

Wally Neuzil leniwie huśtała się na hamaku. Trzeba było przerwać pozowanie, bo do pracowni wpadł ten przystojny nerwus – Egon Schiele. Klimt od razu zaczął oglądać rysunki młodszego kolegi. Na kartkach migwały akty dziewczynek i autoportrety nagiego Schielego w obscenicznym pozach. Prace Egona w niczym nie przypominały delikatnych rysunków Gustawa Klimta: kreska była mocna, kanciasta, a plamy akwareli na chudych brzuchach wyglądały jak rany i siniaki.

Wally patrzyła na jego odstające uszy i wyczesaną czuprynę, włosy sterczały mu do góry jak u jeża. Słyszała o nim już wcześniej, inne modelki Klimta plotkowały o ekscentrycznym artyście, ale Wally jakoś zawsze się z nim mijała. Miała siedemnaście lat i od dwóch lat pracowała jako zawodowa modelka. Z czegoś trzeba było żyć, kiedy rodzina przeprowadziła się do stolicy za chlebem. Walburga Neuzil dorastała w Tattendorf w Dolnej Austrii w robotniczej rodzinie i musiała szybko zacząć radzić sobie sama. W Wiedniu już nikt nie wołał na nią Walburga, tylko „Wally”. Była dumna, że pozuje sławnemu Gustawowi Klimtowi, ulubieńcowi socjety. Oczywiście wszyscy wiedzieli, że ze sobą sypiają. Klimt przecież żadnej nie przepuścił.

Zwiesiła nogi z hamaka i spoglądała z zaciekawieniem na Schielego. Spodobał jej się. Był młody. Potem się zgadali, że zaledwie cztery lata starszy od niej. Nie miał w sobie nic z artysty-cygana. Nosił dobrze skrojony garnitur, sam projektował sobie spodnie z szerokimi mankietami, długie marynarki, kamizelki w wąskie paski i krawaty w ten sam deseń. Dandys w każdym calu. A Wally zwracała uwagę na ubiór, starannie dobierała dodatki: czerwienią bluzki czy przepaski podkreślała ognisty kolor włosów. On też wodził za nią wzrokiem, zerkał na podwiązki pończoch. Była w jego typie: szczupła, ruda dziewczyna o wielkich oczach. Twierdził, że duże oczy to podstawowy element kobiecej urody. Taka była jego młodsza siostra Gertie. Pierwsza uległa modelka, która pozowała mu nago.

Wally też zgodziła się pozować i szybko się w sobie zakochali. Właściwie oszaleli na swoim punkcie. Przed jej poznaniem Egon czuł już lekkie wypalenie, teraz znowu nabrał chęci do życia. Przeważał Wally „świergotliwym skowronkiem”. Zaprosił ją do siebie, zamieszkali razem. Była jesień 1911 roku. Przez następne cztery lata Egon

Schiele będzie obsesyjnie malował niebieskie oczy Wally Neuzil, tak jak wciąż odmalowywał jej piersi, uda, majtki, pończochy i podwiązki.

Klimt powiedział jej, że Egon to geniusz. Przed czterema laty, w 1907 roku, Schiele przyszedł do Gustawa z teczką pod pachą. Uważał go za mentora, za duchowego ojca. Ludzie mówili, że Schiele był zarozumiały i próżny, ale najwidoczniej potrzebował poznać opinię mistrza. „– Czy mam talent?” – zapytał. – „Tak – odparł Klimt, przeglądając rysunki – o wiele za dużo”. Gustaw odtąd regularnie wspomagał młodego malarza, kupując od niego prace. Zaprotegował go w Warsztatach Wiedeńskich, dla których Schiele projektował pocztówki. W akademii, w pracowni profesora Christiana Griepenkerla, młodzieniec ciągle wywoływał awantury. Nie chciał rysować kolejny raz profilu marmurowego Woltera, wyklócał się o prawo do bycia nowoczesnym. „Diabeł przywiódł Schielego do mojej klasy!” – wykrzykiwał Griepenkerl. W końcu Schiele rzucił studia i z przyjaciółmi założył Neueunstgruppe. Po pierwszych wystawach, w których wziął udział w latach 1908 i 1909, krytycy pisali, że jego prace to „wybryki chorego umysłu”. To określenie na długo przylgnęło do artysty. Zyskał sobie jednak grupkę wiernych miłośników swojej sztuki: kilku kolekcjonerów, malarzy i architektów, a także krytyka Arthura Roesslera.

Prace Schielego były przesyczone złością, smutkiem i udręką, ale on sam wcale nie był ponury. Wally aż trzymała się za brzuch ze śmiechu, kiedy Egon naśladował przyjaciół, imitował głosy aktorów, a nawet gwizd odjeżdżającej lokomotywy. Rozkładał na podłodze pracowni kolejkę napędzaną sprężyną i godzinami puszczał wagoniki. Współcześni wspominali, że Schiele był pełen sprzeczności – wyzwolony artysta i drobnomieszczański obywatel w jednym. Pewnie ta dwoistość natury zaznaczyła się już w dzieciństwie. W domu prowincjonalnego urzędnika kolejowego krzywo patrzono na to, że jedyny syn, zamiast się uczyć, ciągle rysuje. Egon Schiele wychował się w Tulln, miasteczku nad Dunajem, gdzie jego ojciec był naczelnikiem stacji. Mieszkali w budynku dworcowym. Swoje dzieciństwo wspominał tak:

W pierwszych dniach było mi tak, jakbym wdychał zapach cudownych kwiatów i nieznanych ogrodów, słyszał ptaki i odbijał się w ich lśniących oczach. Jesienią często płakałem. Wiosną śniłem o wielkiej orkiestrze życia, później cieszyłem się pięknem lata i wybuchałem śmiechem, wyobrażając je sobie, wśród letniego przepychu, w białej zimowej szacie. Na początku życie miało mi na przemian w radości

i w melancholii. Potem nadeszły czasy próżniactwa i bezduszne szkoły (...). Znalazłem się w miastach, bezkresnych i jakby martwych, pogrążyłem się w smutku. W tym czasie umarł ojciec. Grubiańscy nauczyciele byli zawsze moimi wrogami. Oni – i inni – nie rozumieli mnie.

Tęsknił za ojcem, śnił o nim, chociaż za życia Adolf Schiele przysparzał żonie i dzieciom wielu kłopotów. Odkąd w burdelu w Trieście zaraził się syfilisem, cierpiał na postępujący paraliż i miewał omamy. W przypiływie szaleństwa spalił wszystkie akcje i oszczędności, kazał rodzinie zasiadać do kolacji z wymaginywanymi gośćmi. Szybko przeszedł na emeryturę i siedział w domu ubrany w kolejarski mundur. W urzędniku tkwił romantyk: Adolf Schiele zbierał kolorowe motyle i minerały. Po śmierci ojca opiekę nad chłopcem przejął wuj Leopold Czihaczek, który długo nie chciał zgodzić się na jego studia artystyczne.

Stosunki Egon z matką były napięte i pełne urazy. „Moja matka jest dziwną kobietą... – pisał. – W ogóle mnie nie rozumie i nie kocha mnie zbyt. Gdyby miała w sobie miłość i zrozumienie, byłaby gotowa do poświęceń”. Marie Schiele przeżyła najpierw śmierć najstarszej córki Elwiry, która zmarła w wieku dziewięciu lat, a potem męża. Od syna wymagała oparcia, opieki i uległości. Nie mogła zaakceptować, że jej Egon żyje w grzechu z jakąś modelką.

Pobyt w Krumlowie był niczym preludium do późniejszej głośnej historii uwięzienia Egon Schielego i oskarżenia go o niemoralność. W maju 1911 roku Wally i Egon nadali jako bagaż kolejowy wielkie lustro, które było nieodłącznym elementem wyposażenia jego pracowni. Egon nalegał na wyprowadzkę z Wiednia, ciągnęło go na prowincję. „Chcę być sam – mówił do Wally – chcę pójść do lasu, brodzić w ciemnym strumieniu”. Marzył o żywiołowej przyrodzie. „Chciałbym opuścić Wiedeń, i to jak najprędzej – pisał w liście do przyjaciela, malarza Antona Peschki. – Wszyscy mi tu czegoś zazdroszczą i pełni są obłudy, dawni koledzy patrzą na mnie fałszywym wzrokiem. Na Wiedeń pada cień, miasto jest czarne”.

Już kilka miesięcy wcześniej w towarzystwie przyjaciół, malarza i mima Erwina Oseny i jego partnerki, pięknej tancerki Moi Mandu, pojechali na trochę do Krumlowa w Czechach, rodzinnego miasta matki Schielego. Renesansowe miasteczko nad brzegiem Wełtawy w otoczeniu lesistych wzgórz wyglądało bajkowo.

Praktyczna Wally pomyślała pewnie, że życie tutaj będzie spokojniejsze i tańsze niż w Wiedniu. To ona prowadziła gospodarstwo, pilnowała rachunków, nawet zajmowała się sprzedażą rysunków kochanka. Zamieszkali w małym domku z ogródkiem, rozpakowali z pudeł i trocin pamiątki Egona, który wszędzie woził ze sobą ukochane artefakty: książki, pocztówki, gliniane koniki, drewniane lalki, krucyfiksy i ceramiczne ludowe dzbany. Powiesili lustro w pracowni. Wally pozowała, Egon malował. Ona jeździła na rowerze, robiła sprawunki u miejscowych sklepikarzy, on chodził po polach, z góry przyglądał się domom, potem czytał gazety w Cafe Fink. „Zewsząd nadciągały czarne chmury żałobnej niepogody – opisywał pejzaż. – Groźną falą wznosił się las, zawodziły zagrody, jęczały drzewa. Szedłem pod prąd czarnego potoku. Ptaki: brunatne liście na wietrze”. Malował „martwe miasta” – spiętrzone dachy klockowatych domów, ponure krajobrazy z łąkami zielonych pól i brązem zaoranej ziemi, drzewa powykręcane niczym starzy ludzie, samotne słoneczniki.



Wally Neuzil przed spotkaniem Schielego była modelką samego Gustava Klimta. Ekscentryczny Egon był dla niej zagadką – młodzi jednak szybko się w sobie zakochali. Jej wielkie, niebieskie oczy stały się wkrótce motywem przewodnim malarstwa Schielego.

Na zdjęciu: Wally Neuzil w 1913 r.

W miasteczku rozeszła się wieść, że w domku wynajętym od Maksa Tschunki jakiś malarz żyje na kocią łapę z rudą dziewczyną. Miejscowe dzieciaki zakradały się do ogrodu i podglądały pozującą nago modelkę. Wkrótce odważyły się i zaszły do pracowni, a Schiele zaczął malować małych modeli. Zgorszenie mieszkańców

Krumlowa szybko przeszło w ostracyzm. Zakupy u rzeźnika i mleczarza stały się dla Wally przykrym doświadczeniem, na widok Schielego przekraczającego próg Cafe Fink cichły rozmowy. „Wie Pan, jak bardzo lubię Krumlow – skarżył się malarz w liście do Arthura Roesslera. – Ale teraz pobyt tutaj staje się niemożliwy. Ludzie po prostu nas bojkotują, uważając za »czerwonych«”. Już w sierpniu zmuszeni byli opuścić miasteczko. „Nie chcę myśleć o Krumlowie – pisał Schiele – Kocham to miasto tak bardzo, jak bardzo ludzie nie wiedzą, co robią”.

Wally ułożyła się wygodnie na kanapie w pracowni. Zadarła spódnicę, odsłaniając bieliznę, tak jakby była sama... No, może jednak zdaje sobie sprawę z obecności podglądacza, bo na rysunkach patrzy pewnie przed siebie, uwodzi widza. Zdarzało się, że kolekcjonerzy, do których jeździła, oferując prace Egona, traktowali ją dwuznacznie, chcieli pojąć dziewczynę z obrazu.

Egon wciąż poszukiwał intymnych, naturalnych póz. W malowanych przez siebie aktach brutalnie penetrował prywatność. Nie interesowały go żadne ideały kobiecej urody, chociaż widać, że preferował dziecięcy, androginiczny typ. Chodziło mu o oddanie prawdy ciała, o ostateczne obnażenie.

Pomimo całego tego rozerotyzowania, Schiele nie był zdeprawowany – wyjaśniał Roessler. – Przyjaciele nigdy nie mieli go za erotomana... To, co skłaniało go do obrazowania erotycznych sytuacji, to być może misterium seksu... i strach przed samotnością, który urastał do przerażających rozmiarów. Poczucie osamotnienia, poczucie, które go totalnie mroziło, nasilało się od czasów dzieciństwa – pomimo rodziny, pomimo wesołości, która go ogarniała wśród przyjaciół.

Nie uznawał żadnego tabu: portretował siostry Melanie i Gertrude, kobiety ciężarne, syfilityczki. Ciało to dla niego nie tylko seks, ale także choroba i umieranie. Swoje modelki często brał z ulicy. Roessler wspominał, że w Wiedniu Schiele całe miesiące spędzał na „malowaniu i rysowaniu dzieci proletariackich. Fascynowało go spustoszenie, jakie wywoływały choroby i cierpienie w tych niewinnych przecież istotach”. W 1910 roku znajomy ginekolog Erwin von Graff załatwił mu zezwolenie na rysowanie w klinice chorób kobiecych.

Małoletnie modelki wpisują się w jego zmysłową obsesję młodości i rozumienie ich budzącej się seksualności.

Czy dorośli zapomnieli, jak naznaczeni, podekscytowani i pobudzeni oni sami byli jako dzieci? – pisze Schiele w 1913 roku. – Czy zapomnieli, jak ta pasja spalała i torturowała ich w dzieciństwie? Ja nie zapomniałem, jak straszliwie od tego cierpiałem. Wierzę, że człowiek musi cierpieć seksualne tortury tak długo, jak długo jest zdolny do seksualnych uczuć.

Pamiętał swoją pierwszą, nastoletnią miłość i erotyczne opętanie Margarete Partonek, córką nauczyciela. Pisał o niej: „różowa, czarująca istota” i wypełniał szkicownik jej portretami.

Erotyczna wolność, masturbacja, homoseksualizm, voyeuryzm – wszystko to jest w rysunkach Schielego. Czerwonym kolorem znaczy sutki i srom. „Żadne erotyczne dzieło sztuki nie jest świństwem, jeśli posiada wartość artystyczną – mówi Schiele na swoją obronę. – Świństwem staje się dopiero, gdy świnią jest widz”.

„Malarz uwiódł nieletnią!” – powtarzali między sobą zgorszeni mieszkańcy Neulengbach. Po Krumlowie Wally i Egon znaleźli sobie kolejny idylliczny domek w wiejskim otoczeniu, zaledwie pół godziny jazdy koleją od Wiednia. To tutaj, w okolicy zamieszkaney przez emerytowanych wojskowych i urzędników, rozegrała się ich prowincjonalna farsa.

13 kwietnia 1812 roku do pracowni Schielego wkroczyło dwóch policjantów. Zarekwirowali część erotycznych rysunków i bez postawienia zarzutów zaprowadzili artystę do więzienia. Dopiero po kilku dniach sędzia oskarżył go o nierząd i uwiedzenie nieletniej. Wally starała się wyjaśnić sprawę. Tłumaczyła, że padli ofiarą nieporozumienia. Tatjana von Mossig, córka miejscowego oficera, uciekła z domu i pewnie wiedzona fantazją i ciekawością przyszła do Schielego i Wally. Pozwolili dziewczynie przenocować, spędziła noc w łóżku z Wally. Próbowali odwieźć ją do babki do Wiednia. Ale skandal już wybuchł, ktoś powiadomił policję, że mała von Mossig ukrywa się w domu tych degeneratów.

Niedaleko stąd, tak blisko, że usłyszałby mój głos, gdybym zaczął krzyzczeć, siedzi w swoim pokoju sędzia lub kimkolwiek jest ten człowiek, który uważa się za coś lepszego – pisał oburzony Schiele. – Studiował, mieszkał w mieście, chodził do kościoła i muzeum, do teatru, na koncerty i wystawy sztuki. Należy więc do ludzi wykształconych, zapewne czytał lub przynajmniej coś słyszał o życiu artystów. I temu człowiekowi nie przeszkadza, że mnie zamknął w klatce!

Egon czuje się jak osaczone zwierzę, jedyny ratunek znajduje w malowaniu.

Wierna Wally przyniosła papier, ołówki, farby. Nawet pomarańcza, którą uwiecznił na pięknej akwareli, to znak jej pamięci i troski.

Namalowałem pryczę w mojej celi – notuje Schiele 16 kwietnia – pośrodku brudnej szarości koców promienna pomarańcza, którą V [Vally/Wally – przyp. aut.] mi przyniosła, niczym jaśniejące światło w pokoju. Mały kolorowy punkt wydał mi się niewypowiedzianie dobry.

Wprawdzie oskarżenie o uwiedzenie w końcu wycofano, ale sędzia skazał Schielego na dodatkowe dni więzienia, stwierdzając, że rysunki wiszące w jego pracowni to „pornografia dostępna dla nieletnich”. Nawet demonstracyjnie spalił kilka z nich.

Zostałem aresztowany, podejrzany o nierząd z dziećmi, z małymi dziewczynkami, gdyż wykonałem erotyczne, tzn. obsceniczne rysunki, które miałem pokazywać dzieciom lub przez niedbalstwo zostawiłem na wierzchu – opisywał potem Schiele historię uwięzienia. – Wiem zatem, dlaczego siedzę! To jest skandal! Prawie nie do uwierzenia brutalność! Podłość! Wielka, wielka głupota! Jest hańbą dla kultury, hańbą dla Austrii, że artyście w jego kraju może się coś takiego wydarzyć. Nie wypieram się: robiłem rysunki i akwarele, które są erotyczne. Ale przecież są to nadal dzieła sztuki – mogę to powiedzieć i ludzie, którzy coś z tego rozumieją, chętnie to potwierdzą. Czy inni artyści nie stworzyli żadnych obrazów erotycznych? Np. Rops robił tylko takie. Ale nie uwięziono z tego powodu ani jednego artysty. (...) Wiele, wiele słynnych nazwisk artystów mógłbym wymieniać, także Klimta; ale nie chcę się w ten sposób tłumaczyć, byłoby to mnie niegodne. Nie zaprzeczam zatem. Jednakże wyjaśniam, że nieprawdą jest, abym umyślnie pokazywał takie rysunki dzieciom i je demoralizował. To nieprawda!

Spędził w celi dwadzieścia cztery dni. Więzienne prace podpisuje słowami, które brzmią jak wołanie o pomoc i jak artystyczny manifest: „Dla sztuki i tych, których kocham, warto cierpieć” albo „Pozbawić artystę wolności jest zbrodnią, tak zabija się kiełkujące życie”.

„Zamierzam się ożenić – pisał Schiele do Arthura Roesslera w styczniu 1915 roku. – Jak najkorzystniej, raczej nie z Wally”. Już od miesięcy spotykał się potajemnie z dziewczyną z sąsiedztwa, miłą i spokojną Edith Harms. Po historii w Neulengbach wrócili z Wally do Wiednia. Schiele coraz więcej wystawiał: w Budapeszcie, Dreźnie, Monachium, Paryżu i Rzymie. Rozgoryczony walczył z hipokryzją, malując ekstatyczne kompozycje, gdzie głównym środkiem wyrazu jest niezmiennie ludzkie ciało. Ekspresja ta jeszcze nasila się z chwilą wybuchu I wojny światowej.

Żyjemy w czasach największego przełomu, jaki kiedykolwiek widział świat – pisze do siostry. –

Przyzwyczajaliśmy się do największych wyrzeczeń – giną setki tysięcy ludzi – i każdy, żywy czy umierający, musi nieść swój los: staliśmy się twardzi i nie lękamy się niczego. To, co było przed rokiem 1914, należy do innego świata.

Na komisji poborowej dwukrotnie odraczają mu służbę ze względu na zły stan zdrowia.

Z okien pracowni przy ulicy Hietzinger Schiele widzi w mieszkaniu naprzeciwko dwie młode kobiety, siostry Herms, Adele i Edith. Skromne wychowanki klasztornej szkoły uśmiechają się na widok karykaturalnych autoportretów, które Schiele ustawia w oknie. Tak je uwodzi. Wally nadal z nim pomieszkuje, pozuje do obrazów. Z 1912 roku pochodzi para niewielkich portretów – jej i Egon. Oboje spokojni, o szeroko otwartych oczach. Ona lekko pochyla głowę, on swoją dumnie unosi. Piękne, melancholijne twarze, jakby namiętność powoli zmieniała się we współczucie i żal.

O swoich zaręczynach Egon oznajmił Wally w kawiarni. Zobaczyła, jak mieszczańska natura bierze górę w artyście. Na portretach jego żony będzie dominować właśnie ta spokojna, filisterska sztywność. Jeszcze próbował ratować sytuację. Zaproponował Wally, żeby razem spędzili wakacje, by stało się to ich corocznym rytuałem. Zdaniem Roesslera „podziękowała mu za miły pomysł (...) i odeszła, bez łez, bez patosu, bez sentymentalizmu”. Ślub z Edith odbył się 17 czerwca 1915 roku. Kilka dni później Egon Schiele został powołany do wojska.



Obraz Śmierć i dziewczyna namalowany w 1915 r. przez Schielego był nieświadomym proroctwem losu kochanków – rozdzielonych ostatecznie przez małżeństwo malarza i szalejącą w Europie epidemię grypy.

Śmierć i dziewczyna, 1915
Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń

Jesienią 1918 roku państwo Schielowie, przerażeni dziesiątkującą Wiedeń potworną epidemią grypy, starali się nie wychodzić z domu. Strach przed zarażeniem był tym większy, że Edith od kilku miesięcy była w ciąży. Zmarła 28 października, Egon trzy dni później, 31 października 1918 roku. „Wszystko, co żyje, jest martwe” – pisał w wierszu.

Wally Neuzil wstąpiła do Czerwonego Krzyża, była sanitariuszką. Zmarła na szkarlatynę w 1917 roku, gdzieś na tyłach frontu, w okolicach Splitu. Dwa lata wcześniej Egon namalował ich alegoryczny, proroczy autoportret *Śmierć i dziewczyna*. Klęczą przytuleni na białym prześcieradle wśród ponurego krajobrazu.

Śmierć przynależy do życia jak cień do światła – mówił Schiele. – Jedno jest niewyobrażalne bez drugiego. Razem są potęgą i tym, co nasze ziemskie istnienie czyni niepowtarzalnym. (...) Nie lękam się śmierci, w ogóle się jej nie boję. Jest mi równie znajoma jak sen, jej bliźniak. Dlaczegoż miałbym unikać ciemnego towarzystwa w drodze przez jasne życie?

NAGA I UBRANA –
CAŁA TWOJA, AŻ DO ŚMIERCI

MAJA I GOYA

Na widok obrazu przedstawiającego nagą kobietę leżącą leniwie na jedwabnych poduszkach urzędnik z tytułem generalnego dyrektora do spraw skonfiskowanego mienia stanął jak wryty. Kusicielka niemal naturalnych rozmiarów o śmiałym, szczerym spojrzeniu założyła ręce za głowę, jakby przeciągała się od niechcenia. Płótno znajdowało się pośród setek innych dzieł sztuki, cennych mebli i tapiserii składowanych w przepastnym madryckim magazynie. Rzeczy te stanowiły część skonfiskowanego majątku byłego premiera Manuela Godoya, faworyta Karola IV i Marii Ludwiki, który po podboju napoleońskim Hiszpanii w 1808 roku zmuszony był wraz ze swoimi królewskimi protektorami opuścić kraj. Wiadomo, że Godoy posiadał okazałą kolekcję dzieł sztuki. W jego zbiorach znajdowało się arcydzieło *Wenus ze zwierciadłem* Velázquez, które podarowała mu księżna de Alba.

Ale tak zmysłowego aktu jak ta naga kobieta na jedwabkach nie było dotąd w historii hiszpańskiego malarstwa. W ogóle akt należał tutaj do tematów nieprzyzwoitych i zakazanych, uznawanych za „dzieło szatana”, więc gorliwy urzędnik natychmiast powiadomił Święte Oficjum o swoim sensacyjnym odkryciu. Do aktu dołączony był drugi obraz, na którym ta sama kobieta przedstawiona jest wprawdzie w ubraniu, ale jej poza jest równie nieobyčajna, twarz pokryta bielidłem, a policzki i usta uróżowane. Pikanterii dodawał fakt, że autorem obu płócien był najmodniejszy ówczesny artysta, pełniący od lat funkcję nadwornego malarza – Francisco Goya.

Mając obowiązek wszcząć postępowanie przeciw malarzom zgodnie z przepisem jedenastym procedury cenzorskiej – pisał doktor Zorilla de Velasco z tajnej służby sądu inkwizycji – zważywszy na to, że Don Francisco de Goya jest autorem dwóch prac, które zostały przejęte (...), jedna z nich przedstawia nagą kobietę na łożku (...), a druga kobietę w stroju też na łożku (...), wzmiankowanego Goyę należy wezwać przed trybunał, żeby te obrazy zidentyfikował, oświadczył, czy są jego dziełem, z jakich powodów je namalował, na czyją prośbę i jakie intencje mu przyświecały.

Już kilkanaście lat wcześniej inkwizytorzy oburzyli się na Goyę za serię grafik *Kaprysy*, w których artysta kpił sobie z kleru, obnażał głupotę i rozpustę władzy kościelnej, pokazywał czarownice, prostytutki i stręczycielki. Jednak siłę krytyki osłabiał fakt, że malarz był ulubieńcem dworu i arystokracji, a miedziane płyty *Kapryś*ów podarował samemu królowi. Co do przesłuchania w sprawie wizerunku

nagiej kobiety to sprawa nie miała konsekwencji, w każdym razie w dokumentach nie ma po nich śladu. Kiedyś za podobną nieprzyzwoitość modelce i malarzowi mogły grozić tortury, a nawet stos. W swoim podręcznym notatniku Goya wielokrotnie rysował więźniów, ofiary inkwizycji, których ręce i nogi skute są łańcuchami, uwięzione w drewnianych konstrukcjach ciała rozciągnięte na kole czy innych wymyślnych narzędziach. Na szczęście dla Goi i jego modelki w 1815 roku hiszpańska inkwizycja nie miała już takiego wpływu na życie społeczne jak dawniej, chociaż jeszcze na malowanych w tym czasie obrazach *Procesja biczowników* i *Trybunał inkwizycji* Goya znakomicie oddał grozę i całą ponurość tej instytucji. „Nie przerażają mnie czarownice, upiory, kolosy ani inne tego typu stworzenia – pisał Goya – poza – człowiekiem”. Naga kobieta na obrazie pozostała więc anonimową *maja*, czyli ślicznotką, dziewczyną z ludu. Zresztą modelka, piękna Pepita Tudó, dawno już opuściła Hiszpanię i razem ze swoim kochankiem, znienawidzonym przez kler Manuelem Godoyem, przebywała na wygnaniu.

Przysiadłszy na podmiejskiej łące San Isidro czy na ławce w madryckim Parku Retiro, Goya wyjmował notes i ołówek. Był pierwszym hiszpańskim malarzem, który nosił przy sobie szkicownik i na oczekaniu utrwał scenki z życia. Część tych obserwacji wykorzystywał potem w obrazach i projektach tapiserii. W 1775 roku, kilka miesięcy po przyjeździe do Madrytu, otrzymał zajęcie w Królewskiej Manufakturze Tapiserii Santa Bárbara. Potrzeba zapełnienia dekoracjami ścian w nowo wznoszonych pałacach Karola III była ogromna i grupa architektów, malarzy i rzemieślników miała pełne ręce roboty. Przez siedemnaście lat pracy nad kartonami Goya wykonał mnóstwo wielkoformatowych projektów. Jego gobeliny pokrywały całe ściany. Królewskiej rodzinie przypadły do gustu historyjki wzięte z codziennego życia ludu, utrzymane w lekkim nastroju żartu, odpoczynku i zabawy. Malował więc sceny sjęsty i fiesty: pikniki za miastem, grę w ciuciubabkę, tańce, zaloty, zaślubiny, bójki, obrazy z targu, ulicznych grajków, kieszonkowców, rozbójników i myśliwych. Na płótnach pojawiali się oczywiście swojscy, uosabiający hiszpańską naturę *majowie* i ich towarzyszki *maje* oraz noszący się na modły francuską i angielską fircykowaci *petimetres*. O ile wśród ambitnych przedstawicieli klas niższych aspirujących do

awansu społecznego sporo było *petimetres*, o tyle arystokracja chętnie przebierała się za *majów* i *maje* oraz przeniosła hiszpańskie tańce ludowe, takie jak *seguidilla* czy *fandanga* na eleganckie sale balowe swoich pałaców. Sam Goya lubił ubierać się jak zadziorny *majo*, zamiast kamizelki i fraka chętniej zakładał sztywną kurtkę z galonami. Wśród hiszpańskich dam z towarzystwa gusty były podzielone. Księżna Osuna, słynąca z inteligencji i postępowych poglądów, na portretach malowanych przez Goyę jest ubrana niczym angielska wyrocznia mody księżna Georgiana Cavendish w wydekoltowaną suknię o mocno rozkloszowanej spódnicy wspartej na specjalnej konstrukcji z płóciennych obręczy. Głowę księżnej wieńczy ogromny kapelusz umocowany na wysokiej peruce. Ona akurat nie musiała nic nikomu udowadniać, u księżnej Osuny zachodni styl ubierania się jest odbiciem jej kosmopolityzmu. Nie na darmo lady Holland, żona angielskiego ambasadora przy dworze Karola IV, zapewniała, że Osuna jest „panią, której talentom, cnotom i smakowi nikt nie dorównuje w całym Madrycie”. Za to księżna de Alba, uchodząca za najpiękniejszą kobietę epoki, często ubierała się jak *maja*. Tak ją malował zauroczony, a podobno wręcz zakochany Goya. Z tego też powodu zwykło się przypuszczać, że to de Alba pozowała malarzowi do *Mai nagiej* i *Mai ubranej*, chociaż kobieta na obrazach wcale nie jest podobna do księżnej. Trudno też przypuszczać, żeby dama wysokiego rodu ryzykowała swoją reputację, pozując nago. Wiele wskazuje na to, że odważną modelką była Pepita Tudó.



Goya był nadwornym malarzem wielu hiszpańskich władców. Jego akty przedstawiające maje – ślicznotki z ludu – wywołały oburzenie wśród konserwatywnego, katolickiego dworu i zostały od razu zgłoszone cenzurze Świętego Oficjum.

Autoportret, 1790–1795

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt

Pierwszy raz Goya portretował księżnę w 1795 roku na zamówienie jej małżonka. Malarz był już wtedy głuchy jak pień. Dwa lata wcześniej na skutek tajemniczej choroby osłabł i słyszał w głowie nieustające dzwonięcie i brzęczenie. Po miesiącach

tortur nastąpiła cisza. Kalectwo artysty bynajmniej nie zniechęciło jego królewskich i arystokratycznych klientów. Nauczył się czytać z ruchu warg i zawsze miał przy sobie plik kartek i ołówek, służących do porozumiewania się z otoczeniem.

Na tym pierwszym portrecie María Teresa Cayetana de Silva, trzynasta księżna de Alba, ubrana jest w białą suknię przepasaną w talii czerwoną szarfą. W kruczoczarne włosy ma wpięty purpurowy kwiat. Na malowanym dwa lata później portrecie księżna nosi żałobę po zmarłym mężu, ale jej elegancki strój przykuwa uwagę widza – spod czarnych koronek prześwieca żółty jedwab. Księżna de Alba nie ukrywała pod peruką swoich wspaniałych loków. Jej współcześni uważali wręcz, że „każdy włos na jej głowie budzi pożądanie”. „Nie ma na całym świecie nic równie pięknego – relacjonował francuski podróżnik Jean-Marie-Jérôme Fleuriot de Langle w 1785 roku – (...) kiedy przechodzi, wszyscy wychylają się z okien i nawet dzieci przerywają zabawę, by na nią popatrzeć”.

Portret „Czarnej księżnej” nie trafił do jej pałacu, na długie lata pozostał w pracowni malarza. Obraz jest dwuznaczny i świadczy o namiętności Goi do wyniosłej arystokratki, która pomimo świeżej żałoby po mężu władczym gestem wskazuje widniejący na piasku u jej stóp napis: *Sólo Goya* (tylko Goya). Goya wielokrotnie rysował piękną księżnę. Bohaterki *Kaprysów* mają jej figurę o wąskiej talii, pociągłą twarz i kędzierzawą grzywę czarnych włosów.

Narodowy styl „na *maję*” wybierała też królowa Maria Ludwika i choć nie grzeszyła urodą, to lubiła suknie z wysokim stanem i krótkimi rękawkami. Chełpiła się kształtem swoich dłoni do tego stopnia, że zakazała damom dworu noszenia rękawiczek oraz modnych zachodnich rękawów do łokcia. Chciała mieć tło do porównań dla swoich nagich ramion, na które ewentualnie – wzorem *mai* – zarzucała koronkową mantylę. Ręce królowej można podziwiać na słynnym portrecie zbiorowym *Rodzina Karola IV*, namalowanym przez Goyę w latach 1800–1801.

Niezależnie od stylu ubierania się portretowanych kobiet Goya lubował się w oddawaniu na płótnie wszystkich szczegółów tkanin i akcesoriów. Po mistrzowsku malował jedwabie, muśliny, tafty, aksamity, tiule i koronki. Badał ich teksturę, kolor, właściwości odbijania czy pochłaniania światła. Rozumiał i podzielał głębokie umiłowanie mody swoich współczesnych, które podobno nie miało sobie równych

w żadnej europejskiej stolicy.

Niepohamowane zamiłowanie Hiszpanek do krey, koronek, haftów i delikatnych materiałów uzależniło ten kraj od innych, gdzie wytwórstwo tych rzeczy jest bardziej rozwinięte – donosił Herman de Schubart, duński ambasador przy hiszpańskim dworze w raporcie z końca lat dziewięćdziesiątych XXVII wieku. – Poza tkaninami Hiszpania zużywa ogromne ilości gotowej konfekcji. (...) Wszystkie ubiory, zarówno męskie, jak i damskie, sprowadza się z zagranicy. Monopol na ten handel mają dwie potężne kompanie. (...) Hiszpania nie zapewniła sobie nawet własnej dystrybucji wszystkich tych towarów.

Co ciekawe, także przy pracy nad wspomnianym kobiecym aktem Goya nie odmówił sobie przyjemności namalowania luksusowych tkanin. *Maja* leży na otomanie obitej zielonym aksamitem, na którą zarzucono cieniutkie muślinowe prześcieradło i poduszki obszyte najdelikatniejszymi koronkami. Kiedy kilka lat później namalował *Maję ubraną*, ułożył Pepitę Tudó na tej samej otomanie, w tej samej pościeli. Modelka ma na sobie białą, przylegającą do ciała suknię, która zdaje się oblepiać jej wydatny biust, nogi i łono. „Najlepszy portret to ten, który maluje się z natury” – twierdził artysta.

Tylko Manuel Godoy mógł zamówić u Goi śmiały akt swojej kochanki. Współcześni uważali go za libertyna, rozpustnika i bigamistę. Cała Hiszpania wierzyła, że przyprawia rogi Karolowi IV. Maria Ludwika rzeczywiście uwielbiała Godoya. Pisała do niego listy po kilka razy dziennie, ale zachowana korespondencja nie ma w sobie nic zdrożnego. „Pamięć o Tobie i Twoja chwała dobiegnie końca dopiero wtedy, gdy nastąpi koniec świata” – z emfazą zapewniała faworyta. Pepita Tudó u schyłku życia przyznała się dziennikarzowi, że Godoy był rzeczywiście zakochany w królowej. Po śmierci Marii Ludwiki i Karola IV w 1819 roku Pepita pisała do niego: „Prawdziwie kochałam parę królewską, chociaż nie zawsze była nam przychylna. Oboje chcieli sobie nas przywłaszczyć”.

Kariera polityczna Manuela Godoya stawała ością w gardle jego przeciwnikom, przede wszystkim Kościołowi i konserwatywnej arystokracji. Był typowym człowiekiem z awansu: ambitny, pracowity i bezwzględny. Syn drobnego szlachcica z prowincji, handlarza mięsem, w pamfletach zyskał sobie złośliwie miano „kiełbasiarza”. W 1784 roku wstąpił do armii. Służył jako oficer w gwardii królewskiej. Osiem lat później, dzięki przychylności królewskiej pary, był już

premierem, a w rzeczywistości dyktatorem kraju, obsypanym wszelkimi możliwymi tytułami (między innymi nadano mu godność księcia Alcúdi), zaszczytami i dobrami materialnymi.

Godoy – pisał lord Holland, ambasador Anglii w Madrycie – choć nieco powolny, ma swój wdzięk i jest ujmujący. Odebrał co prawda tylko prowincjonalne, nie najlepsze wykształcenie, ale posługuje się eleganckim językiem, wolnym zarówno od wulgarności, jak i afektacji. (...) Wydaje się urodzony do wysokich stanowisk. W każdym mieszanym towarzystwie mógłby bez trudu uchodzić za pierwszego kawalera.

Był wysoki i postawny, a jego zwalista sylwetka kontrastowała ze zmysłową słodyczą czarnych oczu, co zniewalało kobiety. „Jest niezwykle przystojny, tak jak Ty – pisała po latach Pepita do Godoya o ich synu Manuelu Luisie. – Patrząc na niego, widzę Ciebie”. O jego temperamencie krążyły legendy, podsycane przez przeciwny politykowi kler, który zarzucał mu deprawację Hiszpanek ze wszystkich klas społecznych. Oburzenie wzbudzał wieloletni, na poły oficjalny związek Godoya z kobietą, którą wziął sobie na nałożnicę – Josefą Tudó, zwaną zdrobniale Pepitą lub Pepą.

Maria Josefa Tudó Cathalán y Alemany nie była bynajmniej prostytutką, która swoimi wdziękami uwiodła tyrana, jak oczerniano ją w rozdawanych po tawernach pamfletach. Z Manuelem Godoyem łączyły ją wielka namiętność, wzajemna miłość, przyjaźń i przywiązanie. „Usycham z tęsknoty za Tobą” – pisała do Godoya prawie trzydzieści lat po ich poznaniu.

Córka gubernatora madryckiego Parku Retiro była kobietą wykształconą w duchu oświecenia, obytą towarzysko, pewną siebie i energiczną. To ona zachęcała kochanka do lektury poezji, popierała chodzenie do teatru i na koncerty. U boku Godoya rzeczywiście dostąpiła wielkiego awansu społecznego, bo Maria Ludwika nadała jej tytuł hrabiny de Castillo Fiel i przyjęła do grona dam dworu. Zanim jednak do tego doszło, królowa, zazdrosna o zmysłowy związek Pepity i Godoya, zaaranżowała dla niego intratne małżeństwo z kuzynką Karola IV – Marią Teresą de Borbón y Valabriga, hrabiną de Chinchón. Bogobojna i nieśmiała wychowanka zakonnica z klasztoru w Toledo nie przypadła Godoyowi do gustu. „Mało widziałem dusz równie ponurych i apatycznych” – pisał do Marii Ludwiki, ale spełnił rozkaz królowej

i ożenił się. Musiał jednak skutecznie zrazić do siebie żonę, skoro po latach Maria Teresa zwierzyła się francuskiemu generałowi, że nienawiść do męża zniszczyła w niej nawet uczucia macierzyńskie i nie była w stanie pokochać ich jedynej córki Charlotty.

Godoy nigdy nie odsunął Pepity. Gościł ją razem z matką i siostrami w swoim domu, a na oficjalnych przyjęciach wyznaczał jej miejsce obok Marii Teresy. Zamówił też u Goi portrety obu kobiet. Hrabina de Chinchón przedstawiona jest w zaawansowanej ciąży, na głowie ma stroik z kłosami symbolizującymi płodność. W białej sukni o perłowym połysku wygląda jak uosobienie łagodności i bezbronności. Tym wyraźniejszy stanowi kontrast dla odważnej, zmysłowej Pepity, której namalował nawet makijaż, podobnie jak uwiecznił umalowaną księżną de Alba. „Wyobraź sobie, że wpadła na pomysł, bym jej uszminkował twarz” – pisał w liście do przyjaciela. Co więcej, w *Mai nagiej* Goya po raz pierwszy w sztuce zachodnioeuropejskiej namalował kobiece włosy łonowe. Podobno Manuel Godoy, chcąc uniknąć zgorszenia, kazał zainstalować ruchomy mechanizm i trzymał akt ukryty pod późniejszym portretem ubranej Pepity.

Bez wiadomości od Ciebie czuję się jak obłąkana – skarżyła się Pepita Godoyowi w liście wysłanym z Pizy w październiku 1817 roku. – Błagam, pisz do mnie nadal. Twoje listy to lekarstwo na ukojenie moich zmartwień rodzinnych. Kiedy nie mam od Ciebie listu, trzęsę się z obawy. Sam fakt, że listy przychodzą, jest ważny, ponieważ ma ogromny wpływ na mój nastrój.

Od trzech lat Pepita znosiła przymusową rozłąkę z ukochanym. Tak źle nie czuła się nawet w straszliwym marcu 1808 roku w czasie rewolucji w Aranjuez, kiedy to doszło do obalenia i uwięzienia Godoya, abdykacji Karola IV na rzecz jego syna Ferdynanda VII oraz wkroczenia wojsk Murata. Wtedy razem z dziećmi, matką i siostrami dołączyła do skromnego dworu Marii Ludwiki i Karola IV, których Napoleon wezwał do Francji. W ten sposób znaleźli się na wygnaniu, ale przynajmniej była z Godoyem. Wspólnie przebyli drogę z Bajonny przez Fontainebleau, Compiègne i Marsylię do Rzymu, gdzie para królewska osiedliła się na stałe. Godoy pozbawiony przez rewolucjonistów tytułów i majątku przeszedł wraz z rodziną na garnuszek Karola IV i Marii Ludwiki, którym Napoleon, a potem Ferdynand VII wypłacali skromną pensję. Ten ostatni na prośbę rodziców darował

wprawdzie Godoyowi życie, ale nienawiść do faworyta wciąż dawała o sobie znać. Chcąc uprzykrzyć mu życie, w 1814 roku nakazał Pepicie Tudó przeprowadzkę do Pizy, a następnie do Genui. „Bóg jeden wie, ile mnie kosztuje jechać tam, ale nie ma rady, trzeba milczeć, wszelki opór jest bezskuteczny” – pisała zrezygnowana do Godoya. Przez lata wspólnie starali się o wyjazd do Wiednia i przyjęcie austriackiego obywatelstwa. Zabiegali także o unieważnienie małżeństwa Godoya z hrabiną de Chinchón, która ostatecznie opuściła męża i zdecydowała się na powrót do Madrytu. „Tak jak ty mówisz – pisała do Godoya z Pizy w listopadzie 1817 roku – polityka nas nie obchodzi i jedyne, czego sobie naprawdę życzymy, to spokój i bycie razem”. W tych sprawach Pepa rozwinęła prawdziwy kunszt dyplomatyczny, prowadziła rozmowy z mężami stanu: z Kaunitzem i Metternichem. W listach doradzała Godoyowi ostrożność i milczenie: „bo gdy mówisz, ludzie roznoszą to na językach i piszą na papierze”. Zostali też oskarżeni o rzekomą kradzież klejnotów koronnych, które w rzeczywistości zagarnęli Francuzi.

Pepita wykazywała się wielkim hartem ducha, mieszkając sama z matką i dwoma synami, Manuelem i Ludwikiem, i borykając się z codziennymi trudnościami oraz rozłąką z Godoyem. Korespondencja między nimi była utrudniona, bo cenzura przetrzymywała listy. Wszędzie otaczali ją donosiciele, nawet jej siostry Magdalena i Socorro oraz szwagrowie zostali nakłonieni do szpiegowania. „Moje cierpienia są bezpośrednie – pisał Godoy do Pepity. – Twoje pośrednie, bo godzisz się na dzielenie losu ze mną”. „Jeśli godzę się na takie życie, to tylko dlatego, że wierzę, iż wszystko ma swój kres i pewnego dnia będę u Twego boku” – odpowiadała. Ich wielką troską byli synowie, szczególnie młodszy Ludwik, który cierpiał na poważną chorobę płuc. Pepita wozila go nad morze i czuwała nocami, gdy stan się pogarszał.



Manuel Godoy, premier nazywany „Księżem pokoju”, był faworytem Karola IV i Marii Ludwiki. Jego związek z piękną szlachcianką, Pepitą Tudó, wywołał kontrowersje na hiszpańskim dworze. Zazdrosna królowa zaaranżowała nawet małżeństwo Godoya z inną kobietą. Premier nigdy jednak nie odsunął swej nałożnicy – wkrótce zamówił jej słynne portrety u Francisca Goi.

Manuey Godoy, Książę Pokoju, 1801
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt

„Nie przejmuję się zaległymi pracami i złym trybem życia, jaki prowadzę – pisała do Marii Ludwiki. – Gdybyście mnie teraz zobaczyli, na pewno byście mnie nie poznali. Wszystko nic. Najważniejsze, że Ludwik czuje się lepiej”. Ludwik, ten „prawdziwy klejnot”, zmarł na gruźlicę w 1818 roku w wieku dziewięciu lat. O Manuelu pisała: „Jest przeciwieństwem Ludwika, fizycznie mężczyzna, lecz nie ma tej iskry, co młodszy brat”. „Jedyną moją miłością jesteś ty i nasz syn” – napisała Pepita do Godoya 14 lutego 1820 roku. Wierzyła, że uda im się połączyć. Troszczyła się o kochanka. Jeśli tylko mogła, przesyłała mu podarki. Udzielała w listach rad dotyczących diety i odpoczynku, donosiła o zachowaniu Manuela, o jego postępach w nauce. „Nie zaznam spokoju, dopóki nie wychowam go na dorosłego i prawego człowieka” – zarzekała się.

Pepita Tudó i Manuel Godoy pobrali się po śmierci hrabiny de Chinchón w 1828 roku. W tym samym roku zmarł zresztą ktoś jeszcze. W nocy z 15 na 16 kwietnia

w Bordeaux po dwóch tygodniach przebytych w śpiączce, w otoczeniu bliskich i przyjaciół odszedł z tego świata osiemdziesięciodwuletni starzec, Francisco José de Goya y Lucientes.

Świeżo upieczeni małżonkowie kilka lat mieszkali razem w Paryżu. Kiedy zmarł Ferdynand VII, zapobiegliwa Pepa pojechała do Madrytu, żeby starać się o rehabilitację męża i majątek dla ich syna. Sprawa trwała długo i dopiero w 1847 roku hiszpański rząd zezwolił na powrót Godoya do ojczyzny. Ale on był już wtedy zbyt stary i schorowany i nie zdecydował się na podróż.

(...) prowadzi w Paryżu nędzny żywot emeryta lub prawie żebraka – pisał o ostatnich latach Godoya lord Holland. – Otaczają go krewni, uznane lub nieuznane dzieci, wnuki, i kto tam jeszcze – infanci, księżniczki, księżne etc., z których nikt nie raczy go zauważyć albo okazać choć odrobinę czułości, względów czy choćby zainteresowania – człowiekowi, któremu część z nich zawdzięcza pozycję i bogactwo, wszyscy zaś, w mniejszym lub większym stopniu, samo istnienie.

Tylko *Maja* pozostała mu wierna. Listy kończyła słowami „twoja zapasjonowana i kochająca przyjaciółka” oraz „cała twoja, aż do śmierci”.

FANTASTYCZNOŚĆ
W ŻYCIU I POZA ŻYCIEM

NINA WITKIEWICZOWA
I WITKACY

„Woda na młyn Stasia” – myślała pewnie Jadwiga Witkiewiczowa, wkładając papieros do cygarniczki i zaciągając się głęboko dymem. Niewiele jadła, najwyżej jajko czy kawałek twarogu. Była coraz słabsza, coraz chudsza, coraz bardziej schorowana. Dolegało jej serce, przyduszała astma. Papierosów jednak nie mogła sobie odmówić. „Nie wiesz, co robisz, że palisz” – zrzędził Witkacy w listach albo: „Od tego, jak sobie pomyślę, co Ty ze sobą robisz, to mi się zimno robi. To jest po prostu samobójstwo. Cała depresja i brak sił stąd”. Tyle lat minęło, a słowa nieżyjącego męża wciąż do niej wracały. „Chcesz, to giń, psiakrew – palenie jest czymś okropnym, zwalającym z nóg byki” – grzmiał w odpowiedzi na jej żądanie, żeby się odczepił od jej palenia. Namawiał, żeby chociaż ograniczyła nałóg: „Na moją cześć spróbuj trzy dni” – prosił. On sam co raz to rzucał papierosy i wciąż ją o tym informował. Wiele listów do żony zaczynał od zdania: „Jutro definitywnie przestaję palić”.

Przynajmniej o picie kawy się nie pieklił. „Bez kofeiny ani rusz” – pisał do niej, więc pozbawiona wyrzutów sumienia nasypywała ziaren do młynka. Z przymkniętymi oczami wdychała mocną woń i na moment przenosiła się w przeszłość, która pachniała właśnie pierwszorzędną kawą, tureckim tytoniem i francuskimi perfumami. Po wojnie nic już nie było pierwszorzędne, a o perfumach od Guerlaina czy Chanel w czasach komuny można było tylko pomarzyć. Potem z filiżanką małej czarnej i kolejnym papierosem w ręku Jadwiga kontynuowała codzienny rytuał: wyjmowała spod łóżka walizkę, a z niej rękopisy i listy Stasia. Wzruszały ją te cudowne nagłówki: Ninuś, Najdroższa Nineczko, Kochana Ninko, Ukochana Nini, Ninotschko, Ninusieczko, Nintusiu, Ninuchno moja dziecino, Wasza Cesarska Mość, Wasza Wyrozumiałość...

Obiecała mu, że tę korespondencję zachowa tylko dla siebie, że ustrzeże się od ekshibicjonizmu wdów po wielkich mężach. „A – jeśli tak, to nie mogę o tym pisać, ponieważ nie chcesz spalić moich listów – zarzekał się Witkacy już w liście z 25 lipca 1925 roku. – A jeśli komu po śmierci mojej do rąk wpadną, będę skompromitowany (i Ty także), że o takich rzeczach musiałem pisać do Żony (!)”.

Listów nie spaliła, a po wojnie cały jego dorobek skrzętnie porządkowała

i przepisywała. Do końca życia pozostała pod wpływem Stasia. Powtarzała stare dowcipy i powiedzonka, jak mało kto rozumiała jego twórczość, tragizm i poczucie humoru. „Jesteś duchowo moja (...) – pisał do niej – nikt Ciebie mi nie wydrze. Jesteś moim tworem – nie istniałaś w ogóle (»im allgemeinen«), Koteczko, dopóki nie spotkałaś mnie, mnie, mnie, mnie. Hura!”. A ona przecież w swoich wspomnieniach o związku ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem napisała rozbijając otwarcie: „Małżeństwo nasze nie było szczęśliwe”.

„Wariat z Krupówek” – demoniczny Witkacy, czyli przystojny i utalentowany Stanisław Ignacy Witkiewicz, był prawdziwą atrakcją i ozdobą Zakopanego. Zjeżdżający do zimowej stolicy Tatr aktorzy, pisarze, sportowcy i gruźlicy wypatrywali Witkacego. W dwudziestoleciu międzywojennym przedstawiciele elity zamawiali u niego portrety. Z wybrańcami pił wódkę, eksperymentował z narkotykami, robił teatr.

Irena Krzywicka zobaczyła go na ulicy jako dziewięcioletnia dziewczynka i na zawsze zapamiętała wrażenie, jakie na niej zrobił ten „wspaniały wielkolud”. „Twarz przepiękna – pisała po latach – o ponurym spojrzeniu przepaścistych oczu i rysach pozostawiających niezatarte wspomnienie”.

Odkąd rodzice przywieźli Stasia pod Giewont jako kilkuletniego chłopca, Zakopane stało się jego życiową przystanią. Wychowywał się w artystyczno-intelektualnej atmosferze, dalekiej od mieszczańskich standardów. Nic dziwnego, że wyrósł na tak niebanalną postać z zamiłowaniem do wszelkich „niesamowitości”.

Cóż za straszliwy chaos bulgotał w tej genialnej głowie! – wspominała Witkacego Magdalena Samozwaniec – bo i resztki satanizmu Przybyszewskiego, i ukochany przez niego Miciński, początki futuryzmu, a przede wszystkim – szukanie nowej formy. W jego dramatach aż się kłębi od filozoficznych myśli i szokujących scen „piekielnie zmysłowych”, a przy tym od „popojek à la russe” (reminiscencje z czasów, gdy był w carskiej Rosji jako lejbgardzista), zawsze w nich występują jakieś księżniczki, hrabiny „diabelnie ponętne” i „metafizycznie perwersyjne”.

W Jadwidze von Unrug spodobały mu się zgrabne nogi, demonicznie rude włosy i drzewo genealogiczne sięgające dziewiątego wieku. „Ja jestem z domu »von und zu«, a to tak imponowało mu” – śpiewa księżna w *Szewcach* Witkacego. Jadwiga mówiła, że to o nich.

„O, mój Witkacy, zakochałam się” – śpiewała Nina na nutę *Rozmarynu*, jadąc saniami przez zaśnieżone Zakopane. Był wieczór 7 lutego 1923 roku. Tak naprawdę nie zakochała się – jeszcze nie wtedy, ale była pod silnym urokiem przystojnego artysty. Jadwiga Unrużanka, zwana przez wszystkich Niną, przyjechała do Zakopanego jesienią 1922 roku na leczenie płuc. Mieszkała w pensjonacie matki swojej znajomej Wandy Kosseckiej, która prowadziła wytwórnię artystycznych kilimów. Na spotkania u Wandy schodziła się cała tutejsza banda: Tymon Niesiołowski, August Zamoyski, Karol Szymanowski, Karol i Zofia Stryjeńscy. Nina spotykała się też ze swoją kuzynką Marią z Kossaków Pawlikowską, która po ślubie zamieszkała w rodzinnym domu męża, w Willi pod Jedlami na Kozińcu. Chodziła na kolacje zakrapiane wódką i na góralskie wesela. I tylko Witkacy był niedostępny. „Pokazywano mi go – pisała po latach – ale jakoś był nieosiągalny i nawet mnie to korciło, że nie mogę go poznać jako jedną z większych osobliwości Zakopanego”. W końcu jednak spotkali się na jakimś podwieczorku. Towarzystwo od razu zauważyło, jak wielkie wrażenie wywarła na Witkacym dumna, choć uboga arystokratka. Docenił jej oryginalną, „trudną” urodę, bo nie była piękną jak na ówczesne standardy. Była wysoka i smukła, o dużych oczach i bardzo wydatnych ustach. Kuzynka Madzia Samozwaniec wspominała, że Ninka miała wtedy pelerynkę rudych włosów i skórę tak białą, że aż niebieskawą. Z rozpuszczonymi, kędzierzawymi włosami, ubrana we wzorzysty sweter pozowała Witkacemu do pierwszych zdjęć. Mimo swoich trzydziestu lat chwilami wygląda dziewczęco. Na późniejszych fotografiach Nina ma modną, krótką fryzurę. Nawet na górskie wycieczki ubierała się szykownie – spod rozpiętej kurtki wystawała biała koszula i męski krawat. Kiedyś nad potokiem w Tatrach zdjęła ubranie i naga ustawiła się do zdjęcia.



W Ninie podobały się Witkiewiczowi przede wszystkim zgrabne nogi, demonicznie rude włosy i drzewo genealogiczne sięgające IX wieku. Malarz zdawał sobie sprawę, że Nina go nie kocha – cenił jednak jej zrozumienie „fantastyczności w życiu i poza życiem”.

Na zdjęciu: Nina Witkiewicz – fotografia autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza z ok. 1923 r.

Zaprosił ją do willi Tatry na Chramcówkach, gdzie mieszkał. Poprosił, żeby mu pozowała do obrazu. „Byłam niezmiernie dumna i zadowolona z tej zaszczytnej propozycji – wspominała – ale Staś się jakoś nie pokazywał, a ja musiałam wyjechać z wielkim żalem, że opuszczam Zakopane i tak ciekawych ludzi”. Wróciła w lutym

następnego roku i niemal natychmiast spotkała Witkacego. Trzy dni później byli po słowie.

Była cudowna wyiskrzona gwiazdami noc – taka, jakie tylko w Zakopanem bywają – notowała we wspomnieniach Nina. – Staś zaproponował mi spacer i poszliśmy w kierunku Kuźnic; pierwsze słowa, które Staś wypowiedział, były: Czy pani zechciałaby zostać moją żoną?, a po mojej przychylniej odpowiedzi dziękował mi najczulej i zaraz zapytał, czy mi bardzo zależy na tym, aby mieć dzieci, bo on wolałby ich nie mieć, z obawy, że nie byłyby udane, jako że oboje do pewnego stopnia jesteśmy degeneraci.

Odgrywał narzeczonego: zabierał Ninę na kolacje, orgietki i do kina. Uczył ją jeździć na nartach. Przedstawił matce i ciotkom. Matce zresztą już kilka miesięcy wcześniej, zaraz po poznaniu Jadwigi, powiedział, że chętnie by się z tą panną ożenił. Dzień po oświadczeniach na pytanie Niny, czy wytrzeźwiawszy, nadal obstaje przy propozycji małżeństwa, Witkacy powiedział poważnie: „klamka zapadła”.

Chciał się żenić, ustatkować, zmienić coś w życiu. Co raz to nosił się z zamiarami matrymonialnymi. Niektóre wyperswadował mu ojciec, inne spaliły na panewce, jeszcze inne, jak narzeczeństwo z Jadwigą Janczewską, zakończyły się tragicznie. 21 lutego 1914 roku młoda kobieta pojechała do Doliny Kościeliskiej, położyła na ziemi kwiaty i zabiła się strzałem z pistoletu. Zostawiła list, w którym nikogo nie obwiniła (twierdzi się jednak, że nie wytrzymała demonicznej, rozerotyżowanej atmosfery Zakopanego i zazdrości Witkacego o Karola Szymanowskiego). Witkacy boleśnie przeżył jej śmierć i często na seansach spirytystycznych twierdził, że ukazuje mu się duch Jadwigi. Załamany, przyjął propozycję Bronisława Malinowskiego i jako rysownik-dokumentalista wyjechał z nim na ekspedycję badawczą do Australii i Nowej Gwinei.

Miesiące przed poznaniem Niny upłynęły Witkacemu na szukaniu kandydatki na żonę. Pewnie miało na to wpływ spotkanie ze znaną wróżką Heleną Massalską-Krudener, która przepowiedziała artyście wielką zmianę w 1923 roku. A on był przesądny i spróbował wziąć się z losem za bary. „Albo zginę marnie w tym roku, albo coś się zacznie innego – pisał do Kazimiery Żuławskiej – bo tak już dłużej wytrzymać nie można”. Chciał się zaręczyć z panną Zofią Fajans, a potem z Elżbietą Eichenwald z bogatej rodziny fabrykantów cykorii we Włocławku, którą nazywał

„Królową cykorii”. Bogata żona zapewniłaby materialną stabilizację, bo Witkacy wciąż popadał w „finansową ruinę”. Żyli z matką z jego nieregularnych honorariów i z równie niepewnych pieniędzy, które Witkiewiczowa zarabiała, prowadząc pensjonaty, a te przeważnie przynosiły straty. Do zaręczyn z Królową cykorii nie doszło, Witkacy poznał Ninę.

Moja narzeczona jest nie b. ładna, ale b. sympatyczna – pisał do Bronisława Malinowskiego. – Nie kocham mnie wcale, a nawet jej się specjalnie nie podobam. Ale mniejsza o to. Nie posiada żadnych dóbr materialnych, ale rozumie, co to jest fantastyczność w życiu i poza życiem. (...) Nie myśl, że dostałem bezika [sic!]. Jestem zupełnie przytomny, ale ślub myślę wziąć po pijanemu albo pod narkozą.

„Z mariażu Ninki bardzo się tu cieszymy, bo rzeczywiście szansa miała bardzo mało, a tak ma Zakopane za darmo i może wydobrzejże” – pisał Wojciech Kossak do żony. Trzydziestoletnia Nina rzeczywiście była na straconej pozycji. Nie miała pieniędzy, a cały jej majątek stanowiło jedynie nazwisko, które widniało w *Almanachu Gotajskim* wśród najznakomitszych rodów. Córka zarządcy ziemskiego na Kresach wychowała się w raczej skromnych warunkach. Jej dziadkiem ze strony matki był słynny malarz batalista Juliusz Kossak, tak że wakacje Nina i Zofia spędzały zwykle z kuzynkami Kossakównymi – Lilką i Madzią. Wuj Wojciech Kossak zawsze finansowo wspierał siostrę i siostrzenice, szczególnie po tym, jak matka Niny zdecydowała się na separację z mężem i razem z córkami przeprowadziły się do Warszawy. Prowadziła pensjonat przy ulicy Brackiej 23. Dziewczynki odebrały domowe wykształcenie, Nina znała płynnie kilka języków obcych. W Warszawie uczyła się w liceum pani Wareckiej, pracowała w Biurze Rachunkowości Rolnej. W czasie I wojny światowej matka i siostra zmarły na gruźlicę, tak że Nina została sama. Propozycja matrymonialna Witkacego była więc dla niej wyzwoleniem od samotności i łatki staropanieństwa. Zgodziła się natychmiast, choć pewnie nie bez wątpliwości.

Byliśmy wczoraj całą bandą u Witkacego – pisała Anna Iwaszkiewiczowa w dzienniku pod datą 29 kwietnia 1923 roku. – Narzeczona jego przyjechała, lada dzień ma się odbyć ten tajemniczy ślub. Wszyscy czekają na wiadomość o dokonanej fakcie z szaloną ciekawością. O dniu i dacie wiedzą tylko dwaj świadkowie, Zan i Zamoyski. To nieprawdopodobnie dziwaczne małżeństwo, w które z początku wierzyć nie chciałam, zdaje się nikogo już nie dziwi. Ja za to na nią spojrziałam z innej zupełnie niż dotychczas strony. Wydała mi się inna niż w Warszawie. Widywałam ją zawsze tylko w „Ziemiańskiej” w kapeluszu

i nie rozmawiałam z nią prawie wcale; tak zewnętrznie, jak duchowo widzę w niej teraz zupełnie odmienną istotę. Schudła bardzo; wydała mi się prawie przystojna, kiedy siedziała bokiem do mnie przy oknie, jej ciemnokasztanowate włosy miały odblask rudy, a dziwnie duże złotawe oczy patrzyły poważnie, smutno, a zarazem twardo w przestrzeń. Właściwie szpecą ją tylko usta bezkształtne, grube, prawie murzyńskie. Jest jednak interesująca i rozumiem, że szczególnie takiemu zdegenerowanemu bądź co bądź człowiekowi jak Witkacy może fizycznie bardzo się podobać. Zabrała mnie do siebie, a kiedy zaczęła mówić, widziałam, jak głęboki jest smutek w tej dziewczynie, jaki lęk prawie przed tym decydującym, tak ryzykownym krokiem w jej życiu. I nagle dla tej istoty prawie obcej doznałam tak głębokiego współczucia, takiego gorącego uczucia sympatii i żalu, że ona musiała to odczuć, bo szczerze zupełnie i długo mówiła o sobie, o tym, co ją zdecydowało do tego małżeństwa, jak jej ciężko było rozstawać się z dawnym życiem. Mówiła szczerze, że go nie kocha, ale wierzy, że jest mu potrzebna i że on ma mimo swoich dziwactw dobre serce. Słuchając jej i widząc, że ona jednak wierzy w uczucie z jego strony, z bolesnym niepokojem przypominałam sobie słowa Tymona N., który twierdził, że Witkacy żeni się dla sensacji, ponieważ dla niego spowiedź, ślub, małżeństwo będą zupełnie nowymi i nadzwyczajnymi wrażeniami. Sądzę, że bez miłości zwłaszcza nie ryzykowałabym, na jej miejscu, takiego małżeństwa. Z drugiej strony jednak rozumiem, że nie chciała już dłużej i na całe życie pozostać samotna, że pochlebiało jej poniekąd, że o rękę jej prosił tak znany i wybitny człowiek, że zwiążanie z nim uważała zresztą za mniejsze skrępowanie niż z kimkolwiek innym. To wszystko mówiła szczerze, prosto i smutnie. Biedna dziewczyna!

Ślub Jadwigi Unrużanki i Stanisława Ignacego Witkiewicza odbył się dzień później. Nie mieli pieniędzy na obrączki, więc Stanisław dał żonie pierścionek, którym poratowała go ciotka. Nosiła go na serdecznym palcu lewej dłoni. „Powtarzam ci po raz ostatni, że Cię Kocham” – pisał do niej jeszcze w okresie krótkiego narzeczeństwa.

W mieszkaniach w Zakopanem i Warszawie wisiały portrety Niny malowane przez męża. Pastele na kartonach, niektóre szkicowe, szalone, powstałe pod wpływem używek. Ten najpiękniejszy portret, dbały o detale, na którym Nina siedzi w fotelu na tle egzotycznego pejzażu, Witkacy namalował w czerwcu 1925 roku. Portret w typie A, czyli w skali Witkacego najbardziej „wylizany”, to wierny wizerunek żony, niemal fotograficzny, bez żadnych deformacji. Nina, ubrana w elegancką suknię z białym kołnierzem, z różowymi mankietami i lamówką, wygląda poważnie i smutno. Obraz pochodzi z okresu, kiedy między małżonkami nie działo się już dobrze. Od kilku miesięcy nie mieszkali razem. Nina wróciła na Bracką i od tej pory jej przyjazdy do Zakopanego poprzedzane były wieloma listami i szczegółowym ustalaniem terminu.

Jeśli kiedykolwiek była między nimi jakaś sielanka, to trwała krótko.

Początkowo nawet było niezłe – wspominała Nina. – Staś chodził rozpromieniony i opowiadał wszystkim,

że mnie piekielnie kocha, a ja go zaledwie znoszę, i bawiło go to, bo była to zupełnie nowa sytuacja. A ja – o ile poznawszy Stasia, byłam nim oczarowana, to potem, pod wpływem tych drobnych nieporozumień, trochę się nie tyle rozczarowałam, bo dumna byłam, że taki właśnie człowiek mnie wybrał za żonę, ale byłam zmęczona i nie nadążałam za tym piekielnie intensywnym życiem, jakie Staś prowadził. Była jeszcze bardzo ważna przeszkoda w osiągnięciu harmonii w naszym małżeństwie – dodaje Nina. – Staś był erotomanem, i więcej niż erotomanem, uważał przeżycie seksualne z osobą kochaną za coś bardzo pięknego i istotnego. Ja, niestety, mimo pozorów „wampa”, byłam pozbawioną temperamentu i o ile lubiałam bardzo całować się i pieścić, że tak powiem „niewinnie”, o tyle te poważne sprawy nudziły mnie i męczyły i znajdowałam w nich mało przyjemności, a nie chciałam udawać, że coś odczuwam. Staś wyobrażał sobie – zupełnie niesłusznie, bo z najbardziej ukochanym człowiekiem w moim życiu nie zaznałam prawdziwej rozkoszy fizycznej – że dlatego nic nie odczuwam, że nie kocham go i że gdyby na jego miejscu znalazł się jakiś Savoya lub Wittelsbach, byłoby inaczej. Nie mogłam go przekonać, że tak nie jest, i dopiero po wielu latach uwierzył, że nie jestem w ogóle 100% kobietą.



Witkiewicz nazywał swoje małżeństwo związkiem degeneratów. Z tego też względu nie chciał mieć dzieci. Wierna przysiędze Nina, dowiedziawszy się, że jest w ciąży, poddała się aborcji. Do końca życia nie potrafiła tego wybaczyć Stasiowi. Chwilową sielankę ich małżeństwa udało się uwiecznić artyście w autoportrecie z Zakopanego. Lata 30.

„Oziębłość erotyczna” żony stała się dla Witkacego pretekstem do licznych zdrad, choć pewnie zdradzałyby ją i tak, bo fizyczną wierność miał za nic.

Wiedziała, że wokół niego zawsze były kobiety, „wydry i wampy”, jak choćby aktorka Irena Solska, z którą Witkacego łączył młodzieńczy burzliwy romans. Małżeństwo z Niną niczego nie zmieniło, bo Staś nie dawał sobie „nałożyć kagańca”.

Przecież nigdy od Ciebie duchowo nie uciekałem – pisał do żony w 1929 roku – chyba wtedy, kiedy brałaś mnie na fiz[yczny] łańcuch. Ale tak samo zniechęciłem królową Sabę i każdą z „moich kobiet”, jeślibym musiał przy niej tkwić z obowiązku. Cała rzecz to swoboda. A przecież z żadną kobietą nie wytrzymałem tyle, co z Tobą = 6 lat. To piekielna rzecz.

Jego romanse są często udokumentowane licznymi portretami wybranek. Trudno wyliczyć wszystkie nazwiska, bo lista jest długa, a kończy się na Marii Zarotyńskiej, ślicznej manikiurzystce młodszej o trzydzieści cztery lata, którą Witkacy odbił zakopiańskiemu fryzjerowi.

Kiedy odkryłam, że Staś mnie zdradza, byłam w rozpaczach – pisała szczerze Nina – i zaraz powiedziałam mu o tym, że wiem i że wobec tego trzeba będzie się rozstać, bo nasze małżeństwo może mieć sens jakiś jedynie przy wzajemnej miłości, wobec tego, że nie mamy ani własnego domu, ani dzieci – tych ogólnie wiążących okoliczności. Długo rozmawialiśmy, płacząc oboje, skończyło się na tym, że Staś obiecał mi wierność, byleby tylko nie opuszczała go, bo – jak się wyraził – żyć bez mnie nie może. Jakiś czas był spokojny, ale wkrótce rozpoczęło się wszystko na nowo. (...) I tak to trwało, ale coraz więcej było kobiet w jego życiu, aż wreszcie przestaliśmy być małżeństwem, tylko dobrymi przyjaciółmi.

Między nimi narastały pretensje i żale, „symfonia ponurości, która nas otacza”, według słów Witkacego. W 1925 roku Nina pomna przedmałżeńskiej umowy poddała się aborcji. Bolała nad tym do końca życia i miała żal do męża, że nie pozwolił jej na dziecko. Do zupełnego ochłodzenia stosunków z jej strony doszło w 1929 roku, kiedy Staś zakochał się szaleńczo w urzędniczce z Warszawy, Czesławie Oknińskiej-Korzeniowskiej. Odtąd widywali się trzy, cztery razy do roku. Witkacy zjeżdżał do stolicy w związku z działalnością słynnej Firmy Portretowej, bo portrety malowane na zamówienie stały się głównym źródłem jego utrzymania. Nina spędzała pod Giewontem letnie lub zimowe wakacje.

Okresy separacji z Niną sprawiały Witkacemu przykrość. Wiedział, że z dumą ukrywała swój ból, choć w listach czasami nie tajiła smutku. Witkacy nazywał ją „męczennicą miłości” i wciąż zapewniał: „Wiedz, że nie kocham nikogo prócz Ciebie, a reszta to zabawa” albo „Nineczko Ty jedna, a poza tym dupy i ofszem, ale to nie to”, „Ty jednak jesteś jedna jedyna i na to nie ma rady”. I jeszcze: „Nie

opuszczaj mnie, bo się zabiję albo zwariuję”. Nie wystąpiła o rozwód, zgodziła się na małżeństwo na jego zasadach i sama zresztą też miewała związki z mężczyznami, między innymi z Franciszkiem Radziwiłłem, którego Staś nazywał Pierwszym Faworytem Cesarzowej Zjednoczonej Witkacji. Zawsze też mógł na nią liczyć, była jego pierwszą czytelniczką, recenzentką i asystentką – przepisywała na maszynie jego sztuki, robiła przekłady na francuski, korespondowała z redakcjami, ściągала zaległe należności za portrety i artykuły. Odkąd zaczęła pracować w GUS, gdzie opracowywała obcojęzyczne wersje *Małego słownika statystycznego*, i miała stałą pensję, wspierała go finansowo i kupowała konieczne ubrania. Chociaż trzeba przyznać, że Witkacy jako „dobry mąż” starał się co miesiąc przysyłać Ninie obiecane dwieście złotych.

Pierwszy list napisał do niej w okresie narzeczeństwa – „piękny, mądry, błagający, abym nie opuszczała go i nie robiła pewnych rzeczy, które go do mnie zniechęcają”. Po przeprowadzce Niny do Warszawy listy płynęły nieprzerwanym strumieniem. Do naszych czasów zachowało się tysiąc dwieście siedemdziesiąt osiem listów, kart i telegramów Witkacego do żony. Z ogromnej korespondencji dowiadujemy się o jego każdym niemal dniu, o doskwierającym braku pieniędzy, o kobietach, górskich wycieczkach, zarobkowych wyjazdach Firmy Portretowej na prowincję, o zakopiańskich plotkach, o kłopotach ze zdrowiem, powracającej depresji. „Pomyśl, ilu okropności uniknę, jeśli zejdę w porę z tego świata – pisał. – Będzie to jedyny rozsądny czyn. Więc nie namawiaj mnie na trzymanie się, bo robię, co mogę, ale obiecywać, że żyć będę w ciągłym cierpieniu, nie mogę”. Korespondencja stała się spoiwem ich związku. „Możliwe, że jedyną osobą z żyjących, którą kocham, jesteś Ty” – pisał Witkacy do Niny, a kiedy indziej wyznawał: „Gdyby nie Twoje istnienie, to nie wiem, czybym nie zrobił z sobą końca”. Ostatecznie to katastroficzna wizja historii i strach przed Sowietami doprowadziły go do tragicznego końca. Rankiem 18 września 1939 roku, na wieść o wkroczeniu Armii Czerwonej do Polski, Witkacy popełnił samobójstwo, podcinając sobie żyły. Doświadczenia I wojny światowej, bitew i pobytu w Rosji podczas wybuchu rewolucji październikowej odcisnęły na nim zbyt silne piętno.



Nina była „męczennicą miłości” – szczerze przyznawała, że nie kocha Stanisława, ale wierzy, że jest mu potrzebna. Nawet w separacji oboje pisali do siebie tysiące listów, które Nina przechowywała po samobójczej śmierci męża.

Na zdjęciu: Nina Witkiewicz – fotografia autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza z ok. 1923 r.

Nina mówiła z przekonaniem, że gdyby była przy nim w tych ostatnich godzinach, to by go uratowała, nie zgodziłaby się jak towarzysząca Witkacemu Czesia na wspólne samobójstwo, nie pozwoliłaby odejść „najwybitniejszemu człowiekowi w Polsce”. Może miała rację, w końcu przez kilkanaście lat małżeństwa ciągle go ratowała z depresji.

We wrześniu 1939 roku Nina zapakowała część korespondencji, rękopisów sztuk teatralnych, rozpraw filozoficznych i obrazów do drewnianej skrzyni, którą ukryła w piwnicy domu przy ulicy Brackiej 23. Drugą część listów przechowała u znajomej Marii Gromanowej przy ulicy Grójeckiej 40. Całe szczęście, że właśnie tak zabezpieczyła dorobek Witkacego, bo jej mieszkanie na Brackiej spaliło się. Potem uratowane listy męża nosiła przeważnie przy sobie. Od końca wojny Jadwiga Witkiewiczowa tułała się po domach znajomych, po komunalnych pokojach, łapała chwile wytchnienia w załatwianych przez przyjaciół sanatoriach. Chora, uboga, trzymała klasę prawdziwej damy. Zawsze szczupła, rasowa, elegancko uczesana, z broszką pod szyją, w zawiązanym starannie jedynym szaliku. Sprowadziła z Zakopanego prace męża, odnalazła to, co się zachowało po piwnicach. Od „finansowej ruiny” ratowała się, sprzedając czasami jakiś jego pastel, od krańcowego smutku – czytając listy: „Tak szalenie Cię całuję, że nie wiesz” – pisał uroczo. Dziwne było to ich małżeństwo, Witkacy określił je kiedyś: „sztuczne i śliczne”.

„Mów sobie, co chcesz – pisał Staś do Niny z okazji dziesiątej rocznicy ślubu – ale może lepiej było i dla Ciebie, i dla mnie, żeśmy się kiedyś w przystępie szału pobrali”.

BOBASEK
KRÓLA KOTÓW

ANTOINETTE DE WATTEVILLE
I BALTHUS

W marcu 1934 roku dwudziestosześcioletni malarz Baltasar Kłossowski, nazywany przez wszystkich po prostu Balthusem, wybrał się z przyjaciółmi na pierwszą wiosenną konną przejażdżkę do lasu w Chantilly pod Paryżem. W pewnym momencie jego koń poniósł, Balthus wyprzedził wszystkich i zgubił drogę. I wtedy zaczyna się historia jakby żywcem wzięta z *Alicji w Krainie Czarów*, jednej z ulubionych książek Balthusa.

W końcu natrafiłem na ścieżkę, która wiodła do wielkiej willi w okropnym stylu – relacjonował w liście do ukochanej przyjaciółki Antoinette de Watteville. – Wjechałem w aleję i usłyszałem śmiechy. Trzy urocze dziewczynki w wieku 11 lub 12 lat jadły sobie podwieczorek w ogrodzie. Nikogo więcej w domu, prócz służącej, która im podawała. Rodziców nie było, gdyż inaczej nie pozwolono by dziewczynkom na podwieczorek na zewnątrz mimo cudownej pogody! Dziewczynki w ogóle się nie wstydziły, jakby na mnie czekały. Najpierw czule głaskały konia, a potem zaproponowały, bym wypił filiżankę czekolady. Było około piątej po południu, wszystko skąpane w łagodnym, pełnym melancholii świetle snu. Atmosfera prawdziwie magiczna. Pytano mnie o tysiące rzeczy, gdyż ustalono, że wiem wszystko. Opowiadałem więc dziewczynkom o potworach, zwłaszcza tym z Loch Ness, a potem przeszedłem do fantastycznych bajek. Wszystko wokół stawało się coraz bardziej tajemnicze. Dzieci wspaniale weszły do gry. Och, Bébé, to wszystko było tak bardzo Twoje, tak do głębi Twoje, że po zostawieniu dziewczynek w głębokim przekonaniu, że odwiedził je Oberon, wykrzykiwałem w półmroku wieczoru Twoje imię, z duszą mdlejącą z rozkoszy i czułości.

I dalej pisał do Antoinette: „Cudowna, mała dziewczynko, dlaczego jesteś tak daleko? Droga Bébé, byłaś ze mną już wtedy, gdy sam byłem dzieckiem – wolnym, silnym, niedobrym. Chłonąc życie i śmiejąc się z obelg, zmieniałem świat wokół mnie w istne święto”.

Antoinette przebywała wtedy w rodzinnym Bernie, a listy Balthusa uprzyjemniały jej czas pomiędzy wyprawami do modnych barów, jazdą konną, partią tenisa czy regatami w towarzystwie złotych młodzieńców. Młoda arystokratka lubiła się bawić i wcale nie miała ochoty dorosnąć. Chętnie utożsamiała się z bohaterką powieści Lewisa Carrolla.

Nie możesz się bać, że stanę się „jedną z tych damulek w idiotycznym, śmiertelnie smutnym i nudnym świecie” – uspokajała Balthusa. – Wiesz, że taki świat jest mi wstrętny, a ogród Alicji to całe moje szczęście (nawet jeśli się go kiedyś wypierałam) i nie mogłabym się zmienić, nie umierając, jak powiadasz, dla samej siebie.

Główne cechy malarstwa Balthusa – owo poczucie dziwności, nawet pewnej

niesamowitości, zawieszenia w czasie, snu na jawie i tęsknoty za dzieciństwem, jak i osławione nieletnie modelki – w dużej mierze biorą swój początek w jego miłości do małej Antoinette de Watteville, lekkomyślnej dziewczyny o pulchnej buzi i złotych loczkach.

Ale jeszcze zanim w życiu i malarstwie zaczęły towarzyszyć mu małe dziewczynki, zazwyczaj trzymał przy sobie jakiegoś kota.

Zawsze kochałem koty – mówił Balthus. – To w istocie moje zwierzę fetysz. A zresztą sam pewnie jestem po części kotem. W młodszy wiek miałem taką dziwną swoistość: pachniałem jak gdyby piżmem, co powodowało, że towarzyszyła mi zawsze cała świta kotów. Przyjaciele nazywali mnie więc Królem kotów... „The King of the Cats”. Bardzo mi się to podobało.

Słynny autoportret z 1935 roku, na którym wygląda jak piękny i chmurny dandys, a o jego nogę ociera się wielki kocur, zatytułował właśnie *Król kotów*. Mówił, że z kotami łączy go sposób życia – cichy i samotniczy – oraz skłonność do chodzenia własnymi ścieżkami. Coś w tym było, jeśli weźmie się pod uwagę jego sposób malowania, daleki od panujących trendów, i odosobnione miejsca, w których żył: Chassy, Champrovent, Rossinière.

Z kotami zaczęło się od sławnego znajdy rasy angora, którego historię mały Balthus narysował tak pięknie, że zachwycony Rainer Maria Rilke postanowił opublikować rysunki chłopca.

Bardzo wczesnie zacząłem rysować – wspominał malarz po latach. – Gdy miałem osiem lat, znalazłem i wziąłem do domu kota, którego nazwałem Mitsou. Był to mały kotek, niesforny i lubiący uciekać. I pewnego dnia zniknął. Żeby pokonać żal, wykonałem czterdzieści rysunków tuszem, opowiadających historię Mitsou. Ostatni przedstawiał dziecko płaczące czarnymi, atramentowymi łzami. To poeta Rilke – bliski przyjaciel matki, który obdarzył przyjaźnią i mnie, wciąż dodając mi zachęty, bo już od najmłodszych lat wyczuwał we mnie temperament malarza – wydał je w formie małej książeczki, a we wstępie umieścił wiersz zatytułowany po prostu „Mitsou”.

„Koty są kotami, i to wszystko – napisał Rilke. – Ich świat jest światem kotów w każdym calu”. Już jako dojrzały malarz Balthus uczynił z kotów równoprawnych bohaterów swoich obrazów. Koty asystują dziewczynom, bacznie się im przyglądają, zaczepiają łapą, śpią przy ich łóżkach, razem z nimi zerkają w zwierciadło. „Dziewczynka, kot, lustro... – mówił dziewięćdziesięcioletni Balthus.

– Trzy tajemnice, być może. Narzucają mi się, to wszystko. Nie szukam już dalej”.

Rainer Maria Rilke powiedział mu, że jako urodzony 29 lutego jest wybrańcem – dostał klucz do królestwa, w którym uwalnia się od przemian, które innym ludziom niszczą życie. Kazał chłopcu kpić z kalendarza i składał mu urodzinowe życzenia przy każdej nadarzającej się okazji. Balthus dorastał wśród artystów, w domu, gdzie na ścianach wisiały płótna Cézanne’a, matka pilnowała, żeby synowie mieli zapas kredek i papieru do rysowania, a ojciec snuł opowieści o mistrzach renesansu.

Eryk Kłossowski herbu Rola był malarzem i historykiem sztuki. Pochodził z polskiej rodziny. Kłossowscy po upadku powstania listopadowego uciekli do Prus Wschodnich, a później do Wrocławia. Tutaj Eryk poznał zdolną akwarelistkę Elżbietę Spiro. Swoje prace sygnowała jako „Baladine”, i tak wszyscy się do niej zwracali, nawet synowie. Tylko Rilke mówił do niej „Marlene”.

Kwestia korzeni to drażliwy temat w biografii Balthusa. Ze snobizmem podkreślał swoje arystokratyczne pochodzenie, za to wyparł fakt, że jego matka była Żydówką, córką Abrahama Beara Spiry, kantora Synagogi pod Białym Bocianem we Wrocławiu. Na pytania dociekliwych badaczy odpowiadał, że to „biograficzna pomyłka”. Uatrakcyjniał sobie życiorys: udawał nieślubnego syna Rilkego i stryjecznego wnuka lorda Byrona.

Na początku dwudziestego wieku Kłossowscy zamieszkali w Paryżu, a ich nazwisko straciło polskie „ł”. Wśród stałych bywalców ich salonu przy rue Boissonade blisko bulwaru Montparnasse byli Pierre Bonnard, André Gide, Wilhelm Uhde i Rainer Maria Rilke. Dwaj synowie Kłossowskich, Balthus i starszy o dwa lata Pierre (utalentowany literacko, w przyszłości zostanie pisarzem i filozofem), uważani byli przez to grono dorosłych za „cudowne dzieci”. Na zdjęciu z tego okresu widać ślicznych chłopców o poważnych minach, ubranych w marynarskie bluzy, z włosami obciętymi na pazia.

Malarz Pierre Bonnard po obejrzeniu prób młodego Balthusa powiedział: „Nie znam się w ogóle na malarstwie, ale to wydaje mi się bardzo piękne i nadzwyczajne”. I dodał: „Nade wszystko nie wysyłajcie go do akademii sztuki, bo tam to coś utraci”.

Balthus chodził do Luwru studiować dawnych mistrzów, kopiował Poussina,

Hogartha, Seurata. Wiele miesięcy spędził we włoskim Arezzo, odmalowując freski Piera della Franceski. W tym czasie szalały i wybrzmiewały kolejne awangardy: kubizm, futurizm, surrealizm. „Nigdy nie chciałem mieć z surrealizmem nic wspólnego – mówił po latach. – To ruch, który rozsiewał tyle złego ziarna. Jeżeli tylko mówi się o czymś absurdalnym bądź dziwnym, nazywa się to surrealizmem”. Chciał „odnowienia malarstwa”, powrotu do klasycyzmu.

Już pierwsza paryska wystawa Balthusa w Galerii Pierre w kwietniu 1934 roku wywołała mieszane uczucia. „Co za rozczarowanie! – pisali krytycy. – Wszystko w stylu figuratywnym!”. Tylko pisarz Antonin Artaud z przekonaniem bronił malarstwa Balthusa na łamach prasy. Sam Balthus zawsze uważał się za twórcę anachronicznego, ale jednocześnie twierdził, że w tym tkwi jego siła.

Nie jestem i nigdy nie byłem malarzem nowoczesnym – mówił pod koniec życia. – Malarze nowocześni pragną przede wszystkim wyrazić samych siebie, podczas gdy ja staram się wyrazić świat. Fakt, że maluję, z pewnością nie oznacza, że rozumiem to wszystko, co widzę; jest to jedynie droga ku przeniknięciu tajemnicy świata.

„Bébé, miłości moja – pisał Balthus w liście do Antoinette – (...) Mam przed sobą słodkie zdjęcie małej dziewczynki siedzącej na kamieniu w otoczeniu skał. Chyba zaraz zjesz kanapkę”. „Słodka mała dziewczynka” właśnie skończyła dwadzieścia dwa lata, ale trzeba przyznać, że na zdjęciach wygląda jak czternastolatka wystrojona w atrybuty dorosłej kobiety – modny kapelusik i kołnierz z lisa.

Wszyscy nazywali ją Bébé, czyli Bobasek, ona sama tak podpisywała się w listach.

Romansowali ze sobą od początku lat trzydziestych, ale poznali się jako dzieci w 1924 roku w Beatenbergu nad jeziorem Thun w Szwajcarii, gdzie od czasów I wojny światowej chorowity Balthus spędzał niemal każde wakacje. Alpejski pejzaż na zawsze zagościł na jego obrazach. Malarz powie nawet, że Alpy pozwoliły mu doświadczyć atmosfery i estetyki Dalekiego Wschodu.

Antoinette była młodszą siostrą jego szkolnego kolegi Roberta. Oboje z bratem kochali pięknego Balthusa, a Balthus kochał ich. Pisał do niej: „Jakże polubiłem u Ciebie i u Robiego tę dziecinną, po trosze szaloną, nieco straszną atmosferę, która tak mi odpowiada!”. A ona zapewniała: „Nasze dusze są jak siostry”. Jeździli razem

na nartach, chodzili na wycieczki, tworzyli może nawet swego rodzaju miłosny trójkąt, chociaż wiadomo, że Bébé lubiła też erotyczne flirty z kobietami. Robert bardzo przeżywał miłość Bébé i Balthusa. Rok po ich ślubie zabił się strzałem z pistoletu. Problemy emocjonalne nie były niczym nowym w starej, arystokratycznej rodzinie de Watteville: babka Bébé i Roberta uchodziła za „nie całkiem normalną”, a ich starszy brat Charles popełnił samobójstwo w wieku dwudziestu dwóch lat.

W bogatej korespondencji z Balthusem Bébé jawi się jako nieco pusta panienka. Oblana matura przydała jej w oczach Balthusa jeszcze więcej wdzięku. Nawet kiedy odbywał wojskową służbę w Maroku, z daleka dbał o to, żeby jego ukochana nie nudziła się podczas pobytu w Londynie. Próbował zorganizować jej towarzystwo i namawiał do rozrywek. Informował ją o wszystkim, co robił, podsuwał lektury. Balthus był anglofilem, więc oboje zaczytywali się w wiktoriańskich powieściach, oczywiście w *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla i w *Wichrowych Wzgórzach* Emily Brontë, do których Balthus wykonał serię znakomitych ilustracji. Na słynnym obrazie *Toaleta Cathy* namalował nagą Bébé i siebie jako zasepionego Heathcliffa. „Katarzyna jest naga, ponieważ jest symboliczna – opisuje Balthus obraz Bobaskowi. – Grupa, jaką tworzy wraz z czeszącą ją służącą, potraktowana jest jak wizja, jak wspomnienie Heathcliffa, który siedzi sam w pokoju. Jest to więc zdarzenie z przeszłości”.

(...) Balthus sam chciał pewnego wieczoru popełnić samobójstwo – Antonin Artaud opisywał po latach wypadki z lipca 1934 roku. – Znalazłem go w łóżku. Po lewej stronie, na krześle, mała, piętnastogramowa fiołka laudanum Sydenhama, obok fotografia. Popatrzyłem na fiołkę, fotografię i ledwie oddychającego Balthusa i uznałem (...), że takiego samobójstwa przez banalne laudanum, samobójstwa z powodu kobiety i rozpaczliwej miłości przyjąć i zaakceptować nie mogę. Do pokoju Balthusa przyszedłem tak jak w inne wieczory między wpół do siódmej a siódmą. Jak zwykle drzwi były otwarte. Balthus leżał w łóżku, co niekiedy mu się zdarzało, ale teraz wyglądał, jakby pogrążony był we śnie, a nawet bardziej niż pogrążony; można rzec: pogrzebany...

Na fotografii przy łóżku widniała buzia przewrotnej Bébé, która od dwóch lat miała oficjalnego narzeczonego. „Borykam się z kłopotami materialnymi i moralnymi” – pisała dziewczyna do Balthusa. Fortuna Watteville’ów topniała w oczach, a Balthus był biedny jak mysz kościelna, odkąd jego rodzice stracili w czasie wojny wszystkie oszczędności. Przywykła do luksusu Bébé związała się

więc z bogatym belgijskim dyplomata, attaché handlowym przy poselstwie w Bernie, który zdecydował się dla niej na rozwód. Nie chciała jednak zrezygnować z Balthusa, przekonywała narzeczonego o niewinności tego związku. Obaj mężczyźni przeżywali męki, a beztroska dziewczyna igrała z ich emocjami. 27 czerwca 1934 roku Antoinette pisze do Balthusa:

Poza tym obiecałam kilka dni temu, że przez miesiąc lub dwa oddam się cała projektom i nadziejom wspólnego życia z Ginem, że spróbuję na jakiś czas wymazać Twój obraz, a jeśli – mimo tych wysiłków – moja namiętność nie osłabnie, jeśli poczuję, że mogę być szczęśliwa tylko przy Tobie – wówczas będę wolna. To mądre wyjście, ale nie umiem powstrzymać się od myślenia o Tobie (...).

Och, Bébé – odpowiada Balthus – po co mamy grać przed sobą tę komedię? Czy umiesz próbować mnie zapomnieć? Czy ja mogę zapomnieć o mej duszy? Czy będę pisał jak zawsze, czy inaczej lub w ogóle – czy to coś zmieni? Tyle że ten ostatni przypadek byłby dla mnie niedopuszczalnym i niepotrzebnym ciosem. Czy będę Ci powtarzał, jak bardzo Cię kocham, czy też nie będę nic mówił, to i tak wiesz!

Kilka dni później Artaud znalazł go nieprzytomnego po zażyciu laudanum.

Przez osiem dni, osiem dni, których nikt nie jest w stanie sobie wyobrazić, szukałem „środka” – relacjonował Balthus Bébé już po tym, jak został odratowany. – Wreszcie udało mi się podstępem otrzymać od lekarza laudanum. Wtedy ogarnęła mnie bezgraniczna błogość. (...) Przebacz, Bébé, ale wierzyłem, że wszyscy będziemy mieli spokój.

Ale farsa z trójkątem trwała jeszcze długo. „Jakąż głupią gąską byłam, sądząc, że jesteś tylko małym bratem, z którym lubiłam się bawić (nie w złym sensie!!), podczas gdy jedynie Twoje wsparcie pomoże mi stworzyć życie pełne piękna” – kajała się Bébé przed Balthusem i jednocześnie zapewniała Gina o swojej miłości.

Czy nadal chcesz się widywać i korespondować z mężczyzną, przyjacielem, który był twoim kochankiem, który nie porzuca nadziei, że któregoś dnia Cię odbierze, który zrobiłby to lub spróbował nawet jutro, gdyby tu był (pomimo jego przyrzeczeń i czystych uczuć), który był twoim kochankiem, gdy kochaliśmy się (...) i to w różnych okresach? Czy wciąż będziesz mi powtarzała: „Pewnego dnia być może będę jego”, udając, że to czysta przyjaźń? – pytał Gin.

Król kotów i Bobasek pobrali się w kwietniu 1937 roku. W tym samym roku Balthus namalował słynny obraz *Biała bluzka*. Bébé siedzi w fotelu, senna, leniwa, rozmarzona, a może po prostu znudzona. Ubrana jest w długą spódnicę i rozpiętą bluzkę – białą o perłowym połysku, spod której widać piersi w przezroczystym staniczku. Nie zgodziła się pozować bez stanika. „Nie chciałam, żeby moje piersi

były wystawiane w muzeum” – wyjaśniała później. Czerwony pas kotary i czerwień wzorzystych pantofli wprowadzają do kompozycji mocny akcent kolorystyczny. Balthus z realizmem oddaje szczegóły stroju, fałdy ubrania, pofalowane włosy dziewczyny. Jakoś trudno, patrząc na ten obraz, mówić o Antoinette „kobieta”.

Duża blondynka o niebieskich oczach na długo zachowała urok i zmysłowość dziewczynki. Jeszcze na obrazie *Dziewczyna w zielono-czerwonym stroju* z 1944 roku Balthus zdawał się nie dostrzegać upływu czasu i namalował Antoinette dziecięcą buzię, mimo że modelka miała już wtedy trzydzieści dwa lata.

Mieli dwóch synów i przeżyli razem dziesięć lat. Potem on zamieszkał w Paryżu, a ona w Lozannie. „Wszystko się przykrzy, mój aniele, takie prawo natury. To nie moja wina” – to prorocze zdanie z *Niebezpiecznych związków* Balthus zapisał sobie w notatniku, kiedy miał dwadzieścia lat.

„Freudem malarstwa” krytycy ochrzczili go już po tej pierwszej wystawie w Paryżu. Postanowił zaszokować publiczność.

Nie, jeśli ktoś chce dzisiaj, by o nim usłyszano, by go usłyszano, musi głośno krzyknąć – przekonywał Bébé. – Musi sięgnąć po gwałt. Trzeba sięgnąć po kilofy, motyki i mechaniczne wiertła, aby rozbić sztuczność, aby wysadzić w powietrze asfalt i dotrzeć do ziemi, dobrej ziemi. Oto dlaczego chcę uprawiać [na marginesie: między innymi – przyp. aut.] malarstwo erotyczne (oczywiście musi to być erotyzm najwyższej jakości – i taki będzie, gdy ja go stworzę). Może ono posłużyć za wiertło, gdyż należy dotrzeć do instynktu. Instynkt podbrzusza jeszcze nie zanikł, więc należy go szybko poruszyć, on bowiem jest najbardziej dynamiczny. Poza tym erotyzm w dzisiejszej sztuce to jedyna rzecz będąca w stanie poruszyć owe kukły, o których wspominałem Ci przed chwilą. Reakcją jest zawsze skandal lub cenzura. Tym gorzej lub tym lepiej! Nic nie sprawi mi większej przyjemności.

Ona odpowiada bardzo trzeźwo:

Moje słowa brzmią śmiertelnie poważnie, niemal tak poważnie, jak te Twoje piękne teorie filozoficzne o pożytku malarstwa erotycznego, których zresztą do końca wciąż nie rozumiem. Zgadzam się, że wiek jest absurdalny, a ludzie to już tylko maszyny, ale obawiam się, że ich reakcje na widok Twoich obrazów erotycznych będą raczej prostackie, a efektem będzie skandal lub cenzura, jak powiadasz. Nie zniosę zwłaszcza tego, że ci idioci mogą oskarżyć Cię o rzeczy obrzydliwe. Wiem, że Twój obraz będzie piękny i porywający, ale czy zawsze będziesz musiał go chować za kotarą?

Pokazany na wystawie obraz *Lekcja gry na gitarze* przedstawia nauczycielkę karzącą uczennicę, a właściwie wygląda to tak, jakby kobieta grała na półnagiej małej

jak na gitarze. Żadna z późniejszych scen Balthusa nie była aż tak drastyczna, ale i tak przylgnęła do niego łątka pedofila, malarza specjalizującego się w dziecięcej pornografii.



Balthus był nazywany „Freudem malarstwa” – jego dzieła miały przede wszystkim szokować. Wizerunki półnagich dziewcząt z rozchylonymi udami sprawiły, że przylgnęła do niego łątka pedofila. Sam malarz twierdził jednak, że to chora wyobraźnia widzów narzuca jego obrazom pornograficzny kontekst.

Lekcja gry na gitarze, 1934. Obraz znajduje się w prywatnej kolekcji

Na zarzuty, że jego nieletnie modelki z szeroko rozłożonymi nogami, z majtkami wystającymi spod kolorowych spódniczek wyglądają jak Lolity, Balthus odpowiadał, iż to jedynie chora wyobraźnia widzów narzuca te porównania. To, co publiczność i krytycy sztuki określali mianem „nimfetek”, on przewrotnie nazywał „aniołami”, a o wypiętych pupach czy rozwartych dziewczęcych udach mówił:

To pozy ukazujące stan swobody i ufności właściwy dzieciństwu. Dyktują je zresztą wymogi kompozycyjne moich obrazów. Ludzie przydają im różnego rodzaju interpretacje. To ich sprawa, nie moja. W rzeczywistości rzutuje się na moje obrazy własne wyobrażenia i złudy. Rodzi się tyle pomieszania, kiedy na obraz chce się nałożyć słowa...

Ale jego skłonność do nastoletnich modelek – z jedną z nich, Frédérique Tison, mieszkał nawet przez siedem lat w Chassy (kiedy się poznali, ona miała szesnaście lat, a on czterdzieści osiem) – wywoływała pikantne komentarze. „Wszyscy pragniemy pieśczoć tej małej osy znanej pszczołom jako »młoda dziewczyna«, w której staniku ukryty jest klucz do zrozumienia Balthusa” – pisał poeta René Char.

Głos w obronie malarza zabierały dorosłe już modelki.

Spotykam czasami ludzi, którzy nie lubią Balthusa, którzy uważają go za dziwaka, a jego zmysłowość lub erotyzm za zbyt szczególne, i przy takich okazjach przekonuję się, że w zupełnie inny sposób postrzegają oni te obrazy – mówiła jedna z nich. – Dla mnie jest on kimś, komu udało się uchwycić moment, w którym dochodzi do ważnej przemiany, z dziecka w osobę dorosłą.

Dorastające dziewczęta są dla mnie symbolem – powiedział kiedyś Balthus. – Nigdy nie zdołam namalować kobiety. Piękno dorastania jest bardziej interesujące. Przyszłość zapisana jest w okresie dorastania. Kobieta znalazła już swoje miejsce w świecie, „dorastająca” dziewczyna jeszcze nie. Ciało kobiety jest już skończone. Tajemnica uleciała.

Lata spędzone w Grand Chalet w Rossinière to czas sławy i uznania. Tajemniczy Balthus był już wtedy „najdroższym żyjącym malarzem na świecie”. Dom z połowy osiemnastego wieku wypatrzyła Setsuko Ideta – w wieku pięćdziesięciu czterech lat Balthus zakochał się w japońskiej studentce malarstwa, sześć lat później wziął rozwód z Antoinette i poślubił Setsuko – zachwycił ją zabytkowy drewniany pensjonat o stu trzynastu oknach. Legenda głosi, że bywał tu Victor Hugo. Zamieszkali w Grand Chalet w 1977 roku. Odrestaurowali budynek, przywracając mu dawną świetność. W pobliskiej wozowni mieściła się pracownia Balthusa. Malował codziennie, od rana do późnego popołudnia. Setsuko rozcierała farby, przygotowywała paletę. Kiedy z wiekiem wzrok mu się pogorszył, już nie rysował swoich modelek, tylko robił polaroidy. W latach dziewięćdziesiątych odwiedzał go w pracowni jego ostatni „anioł” – Anna Wahli, córka osobistego lekarza Balthusa. Miała osiem lat, kiedy pierwszy raz przyszła pozować. Po pracy siadali obok siebie i oglądali *Modę na sukces*. Na zdjęciach widać, jak z dziecka zmienia się w smukłą

nastolatkę.

Być może Balthus patrzy na modelki jak Proust na swoje „zakwitające dziewczęta” – pragnie, podziwia i wciąż na nowo szuka i odnajduje rozkosze niewinności, czarowny stan dzieciństwa, budzącą się cielesność. „Uznałem ją za bardzo piękną – mówi narrator o córce przyjaciół w ostatnim tomie *W poszukiwaniu straconego czasu* – pełna jeszcze zapowiedzi, uśmiechnięta, ukształtowana przez te lata, które ja utraciłem, przypominała moją Młodość”.

W jadalni Grand Chalet wisiał autoportret przystojnego Króla Kotów i portret Antoinette de Watteville, który Balthus namalował jesienią 1932 roku. To pierwszy sygnowany przez niego portret. Sprzedał go, a potem odkupił pod koniec lat siedemdziesiątych. „Chciałbym – napisał kiedyś o złotowłosej Bébé – żeby wszystkie młode dziewczęta były właśnie takie jak ona”.

KOCHANKA
WYOBRAŻNI

GALA I SALVADOR DALI

Kiedy w 1932 roku Gala i Salvador Dali stanęli jako para przed obiektywem aparatu fotografa Brassai'a, byli jeszcze nieznanymi szerszej publiczności. Stoją objęci, oboje atrakcyjni, ciemnooccy i ciemnowłosi. On trochę schowany za nią, bardziej wycofany, poważny, nieśmiały. Ona jest starsza, widać, że bardziej dojrzała, lekko się uśmiecha umalowanymi ustami i mocno trzyma jego dłoń.

Poznali się zaledwie trzy lata wcześniej i od tej pory byli nierozłączni. Już wkrótce malarz zaczął malować na obrazach ukochaną i dodawać do swojej sygnatury jej imię. „Jesteś najczęstszą podniętą, Galu, moich obrazów, powiedziałem jej pewnego dnia – wspominał po latach – i odtąd używałem zawsze jej imienia wraz z moim, podpisując moje prace”. Mówiła mu, co ma malować, a czego nie. Towarzyszyła mu w pracowni, gdzie czytała na głos powieści, cierpliwie pozowała i wykonywała korekty. Kupowała farby i pędzle, a u antykwariuszy i na targowiskach wynajdywała stare, bogato rzeźbione ramy. Szukała nabywców na jego prace, przekonywała sceptyków do jego wynalazków, negocjowała ceny. Nic dziwnego, że Brassai trochę złośliwie określił studio „ich pracownią”. Z czasem, kiedy Dali zbił na swojej sztuce fortunę, zaczęto widzieć w Gali nie tyle jego żonę i opiekunkę, co chciwą jędrę, wyrachowaną menedżerkę, która zamyka nieszczęsnego artystę w pracowni na klucz i każe mu malować do upadłego. Tymczasem w 1935 roku na wieść o ich ślubie znany brytyjski kolekcjoner i poeta Edward James z entuzjazmem pisał do przyjaciela na temat małżeństwa Dalich:

Co za wspaniała rzecz dla artysty znaleźć dla siebie odpowiednią żonę. To się zdarza raz na sto przypadków. To właśnie przytrafiło się Dalemu i myślę, że to będzie punkt zwrotny w jego karierze – zamiast interesującym fenomenem dekady, stanie się jedną z dwóch czy trzech wiodących postaci nowej epoki.

Zanim Salvador Dali zobaczył na plaży w Cadaqués nagie plecy Gali, których piękność nim wstrząsnęła, pewnie widział już ją nagą na fotografii. Jej pierwszy mąż, poeta Paul Éluard, zawsze nosił przy sobie zdjęcie rozebranej żony i chętnie pokazywał je kawiarnianym towarzyszom. Éluard i Dali poznali się w Paryżu, na balu w Tabarnie. Pili szampana, przyglądali się kobietom. Gala była wtedy w Szwajcarii, więc erotycznie opętany nią Éluard pewnie tym częściej wyjmował z portfela jej zdjęcie. Drobne piersi i uniesione szczupłe ramiona robiły wrażenie na mężczyznach.

Uwagę zwracała twarz Gali o „palących,” ciemnych paciorkach oczu. Zdaniem Éluarda, „jej wzrok przenikał ściany”.

Była jedną z tych egzotycznych Rosjank, które przydawały Paryżowi słowiańskiego temperamentu. Historia jej spotkania z Éluardem przypomina miłosny wątek z *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna. Elena Diakonova i Eugène Grindel poznali się w 1912 roku w szwajcarskim sanatorium dla gruźlików w Clavadel niedaleko Davos. Mieli po siedemnaście lat i w atmosferze sanatoryjnego odosobnienia przeżywali silne zakochanie, podsycane namiętnie czytana poezją Apollinaire’a, Rimbauda i Baudelaire’a. Młodzieniec wkrótce zmieni imię i nazwisko, przyjmie panięskie nazwisko matki i zacznie się posługiwać swoim trzecim imieniem, a motyw alpejskiego pejzażu trafi do jego wierszy. Po dwuletniej kuracji trzeba było wracać do domu. Zaręczyli się. On został wysłany na front I wojny światowej, jej szczęśliwie udało się wyjechać z Rosji przed wybuchem rewolucji. Do walizki włożyła ikonę, którą będzie wozić ze sobą przez resztę życia od Kazania przez Nowy Jork po Los Angeles. W 1916 roku narzeczeni spotkali się w Paryżu. Kilka miesięcy później Paul Éluard wydał pierwszy tomik poezji i poślubił Elenę. Wtedy nazywał ją już Galą. W wierszach wciąż sławił jej urodę i zmysłowość. Pisał: „Tak świat zależy od twoich czystych oczu – Krew moja cała płynie w twych spojrzeniach”. W listach gorąco zapewniał: „Kocham Cię, jesteś tylko ty, najpiękniejsza ze wszystkich kobiet”.

Na spotkaniach surrealistów w kawiarni Le Cyrano, tuż obok Moulin Rouge, Gala Éluard siadała na czerwonej skórzanej kanapie wyniosła, elegancka i milcząca. Była pierwszą i jak na razie jedyną kobietą dopuszczoną do tego awangardowego grona. Paul, obok André Bretona i Louisa Aragona, należał do czołowych postaci ruchu. W 1924 roku współtworzył *Manifest surrealistyczny*. Jego słowa: „Ziemia jest niebieska jak pomarańcza” oczarowały kolegów artystów. Dywagowali wspólnie na temat przemian Paryża, wymyślali psychoanalityczne gry, seanse hipnotyczne, grali w „wybornego trupa”. Zabawa polegała na tworzeniu przez uczestników wspólnych zdań lub rysunków. Pierwsza osoba pisała słowo lub coś rysowała, następnie zaginano kartkę tak, żeby kolejni uczestnicy nie wiedzieli, co napisali, lub narysowali

poprzednicy. Efekt bywał z reguły zaskakujący i pozbawiony sensu. Nazwa gry wzięła się właśnie z takiego absurdalnego zapisu, kiedy oczom graczy ukazało się zdanie: „Wyborny trup będzie pił nowe wino”.

Atmosfera sennego marzenia i szalonych wygłupów odpowiadała Gali. Być może skłonność do fantazjowania odziedziczyła po matce, która pisywała bajki dla dzieci. Rosyjską rodzinę wyrzuciła z pamięci, czym wprawiała w zdumienie Éluarda. „Nie chcę, nie mogę przywyknąć do myśli o tym, co powiedziałaś mi ostatnio w Arosie – pisał do niej – że nie masz żadnych wspomnień, że nie chcesz mieć żadnych”. Być może z czasem rzeczywiście uwierzyła, że jej historia zaczęła się w 1929 roku w Cadaqués, kiedy poznała Salvadora Dalego. W słynnym sfilmowanym happeningu na plaży oboje z Dalim wykluli się z wielkiego jaja niczym Kastor i Polluks.

W Kazaniu, gdzie Gala się urodziła, oraz w Moskwie i Petersburgu, gdzie dorastała, brała udział w artystycznych spotkaniach. Była czytana, znała języki obce. Ukończyła gimnazjum i dodatkowy kurs literatury. Wiadomo, że przyjaźniła się z poetką Mariną Cwietajewą. W 1915 roku w Moskwie zaczęła pracować jako guwernantka. Marzyła o Paryżu i światowym życiu. Uprzywilejowana pozycja inspiratorki artystów, jaką zyskała w grupie surrealistów, zaspokajała jej ambicje. Wpisywała się w ich wizję kobiety postrzeganej jako mroczna, niebezpieczna, tajemnicza istota – trochę sfinks, trochę *femme fatale*. Wspólnie nawoływali do zerwania z mieszczańskim mitem wierności. Apetyt seksualny Gali był legendarny, zakrawał wręcz na nimfomanię. Najśłynniejszą przygodą Éluardów był miłosny trójkąt z niemieckim dadaistą Maksem Ernstem, który przeniósł się z Kolonii do Paryża. Dla Gali porzucił rodzinę. Nic dziwnego, że jego żona Louise z taką niechęcią pisała o kochance:

Śliska, połyskująca istota o ciemnych rozpuszczonych włosach, nieuchwytnie orientalnych i świecących czarnych oczach i drobnym, delikatnym kośćcu, przypominająca panterę. Ta prawie zawsze milcząca, chciwa kobieta, gdy nie udało jej się nakłonić swego męża do romansu ze mną, aby w zamian dostać Maksa, zdecydowała zatrzymać dla siebie ich obu, z miłosnym przyzwoleniem Éluarda.

Zamieszkali razem, Ernst pokrył wnętrze domu Éluardów surreálnymi malowidłami, gdzie wśród różnych potworów i dziwolągów wciąż pojawiała się drobna postać Gali i jej ciemne, błyszczące oczy.

Cécile Éluard zapamiętała, jak matka, chcąc zostać sam na sam z kochankami, wyganiała ją z domu. Gala całe życie ignorowała jedyne dziecko.

Miałam wtedy siedem albo osiem lat – wspomina córka. – Matka zawsze mówiła mi, żebym wyszła pobawić się w ogrodzie. Nienawidziłam ogrodu. Nienawidziłam całego tego miejsca. Dom w Eaubonne był dla mnie jak nocny koszmar. Z zewnątrz wyglądał całkiem normalnie, ale w środku ściany, a nawet drzwi, były pomalowane w upiorne postacie. Te malowidła naprawdę mnie wtedy przerażały. Mój ojciec sprzedał dom w 1932 roku, po tym jak moja matka Gala zostawiła go dla Salvadora Dalego. Kiedy odwiedziłam dom po jakichś pięćdziesięciu latach, murale Maksa Ernsta zniknęły pod warstwami farby i tapety.

Po trzech latach zmęczony sytuacją Éluard wyszedł z domu i zniknął na wiele miesięcy. Przedtem na fali samobójczych myśli wydał tomik zatytułowany *Umrzeć od nieumierania*. Gala odnalazła Paula w Sajgonie, skąd wrócili już bez Ernsta.



Wzrok Gali Dalí miał przenikać ściany. Miała w sobie wszystko, co przyciągało i inspirowało surrealistów: tajemniczość, urodę i inteligencję. Była kobietą, która doskonale wiedziała, czego potrzebuje: „przyjemności serca i zmysłów, i towarzystwa geniusza”.

Na zdjęciu: Gala w 1929 r.

André Breton, który początkowo był pod urokiem żony Éluarda, po latach mówił, że miała destrukcyjny wpływ na artystów. Zakochany w Gali młody poeta André Gaillard popełnił nawet samobójstwo. Pisarz André Thirion wspominał: „Gala wiedziała, czego chce: przyjemności serca i zmysłów, i towarzystwa geniusza”.

Na pierwszy rzut oka młody Salvador Dali wydał się Gali nieciekawym typem. Zgodnie z obietnicą Éluarda, w sierpniu 1929 roku całą artystyczną bandą zjechali do katalońskiej rybackiej wioski Cadaqués, gdzie rodzina Dalich miała letni dom. Zaledwie kilka miesięcy wcześniej Salvador jako twórca – wraz z Luisem Buñuelem – wywrotowego filmu *Pies andaluzyjski* wywołał w Paryżu sensację. Jego obrazy także wzbudzały coraz większe zainteresowanie. Nic dziwnego, że Gala była go ciekawa. Tymczasem stanął przed nią znerwicowany, chudy brunet, który raz po raz histerycznie chichotał, a nawet w absurdalnych napadach śmiechu tarzał się po ziemi. Nosił się jak dandys, okręcał szyję naszyjnikiem pereł.

Był on – wspominał Luis Buñuel – nieśmiałym młodzieńcem o grubym, głębokim głosie, bardzo długich włosach, które potem obciął, na bakier z wymogami dnia codziennego i cudacznie ubrany w bardzo szeroki kapelusz, ogromny fantazyjny krawat, długą marynarkę zwisającą aż do kolan i na koniec onuce. Wyglądało to, jakby strojem rzucał wyzwanie, ale przecież nie o to mu chodziło. Ubierał się tak, bo tak mu się właśnie podobało – niemniej zdarzało się, że ludzie szydzili z niego na ulicy.

Zaglądając pod ten dziwaczny pancerz, Gala dostrzegła całą jego bogatą naturę.

Wieczorem w czasie przechadzki poruszyłem kilka poważnych kwestii z żoną Éluarda, Galą – wspominał Dali w książce *Moje sekretne życie*. – Była zaskoczona ścisłością mego rozumowania i wyznała mi, że przedtem, pod platanami, wzięła mnie za postać antypatyczną i nieznośną z powodu wypomadowanych włosów, które nadają mi wygląd zawodowego tancerza argentyńskiego tanga.

Nazajutrz Dali, wychylając się przez okno, zobaczył na plaży grupkę przyjaciół. Olśniony patrzył na plecy Gali, które „były jak nieskończenie smukły łącznik między pełną woli, energiczną i dumną szczupłością jej torsu i bardzo delikatnymi pośladkami”. Będzie malował jej plecy wielokrotnie. I chociaż przez cały ranek szykował dla siebie oryginalny strój, golił włosy na torsie i smarował się miksaturą z rybiego kleju i koziego łajna, na widok Gali zaczął gorączkowo zmywać śmierdzącą substancję. Nadskakiwał jej: przynosił zimną wodę do picia, podkładał poduszki. Ona wypytywała o obraz *Ponure zabawy*, na którym Dali w zapamiętaniu wciąż i wciąż przemalowywał ślady ekskrementów, tak aby osiągnąć jak najbardziej realistyczny efekt. Temat ją odstręczał, więc Dali przestał malować łajno. Ich wzajemne zainteresowanie nie umknęło uwadze Éluarda, który lubił obserwować żonę z innymi partnerami. Nie sądził jednak, że jego małżeństwo wisi na włosku. Jeszcze w czerwcu

pisał do niej:

Kocham cię, kocham cię, jesteś prawdziwa i piękna. MIŁOŚĆ JEST ze wszystkich stron. Z GALĄ. Moja Gala jedyna na świecie, tylko dla mnie. Jestem zaślepiony z emocji, marzeń o tobie:

NAGA

oczy, usta

otwarte i seks.

Będzie do niej pisał przez długie lata po rozstaniu, nawet wtedy, gdy już zwiąże się ze śliczną, filigranową Nusch.

Gdybyś wiedział, jak bardzo pragnę cię, pragnę cię... – pisał. – Wiem, że nie mogę cię zatrzymać, obrzydliwość wspólnego życia nie jest dla nas. Utraciłem smak życia, spacer, słońce, kobiety. Przechowuję tylko gorzki i straszny smak miłości. A najgorsze jest to, że nie mogę się z tobą zobaczyć. Mój mały Galu, piękna, kochana, moja droga, moja mała, moja miłości, umieram, by żyć bez ciebie.

Gala i Éluard będą ze sobą nadal sypiać, a Salvador Dali namaluje portret poety.

Tego lata w Cadaqués Gala ścisnęła rękę Salvadora i powiedziała: „Mój mały, nigdy się nie rozstaniemy”. Dali stwierdził: „uznała we mnie geniusza, nie wpółobląkanego, ale zdolnego do wielkiej moralnej odwagi”.

Z kart tarota Gala odczytywała przyszłość. Sprawdzała, kiedy nadejdą wielkie pieniądze. Pewnego razu podobno zobaczyła w ułożeniu talii samobójstwo poety Reného Crevela. Salvador Dali wierzył w jej paranormalne zdolności, „jest prawdziwym medium – pisał – w naukowym znaczeniu tego słowa. Gala nigdy, nigdy, nigdy się nie myli. Przepowiedziała mojemu ojcu, jak potoczy się moje życie aż do tej chwili”.



Gala była muzą Salvadora – bohaterką większości jego obrazów. Równocześnie pełniła rolę jego nauczycielki i menadżerki. Choć wielu zarzucało jej wykorzystywanie nieszczęsnego malarza, ona twierdziła, że była jego wybawieniem przed szaleństwem i przedwczesną śmiercią.

Na zdjęciu: Gala i Salvador Dali, 1939 r.

Związek Salvadora ze starszą o dziesięć lat zamężną kobietą wstrząsnął jego rodziną. Ojciec, małomiasteczkowy notariusz i pobożny katolik, wydziedziczył syna. Siostra Anna Maria splotowała, wymawiając imię Gali. Buñuel był zły, że Gala zawłaszcza Dalego. Poeta Federico García Lorca, którego kiedyś łączył z Dalim

miłosny związek, zdumiał się, że ten zdecydował się na życie z kobietą. Wokół erotycznych preferencji Dalego narosły z czasem legendy, które artysta sam chętnie podsycił. Mówiono, że był impotentem, homoseksualistą, podglądaczem. W latach sześćdziesiątych głośno było o inscenizowanych przez niego wyuzdanych przyjęciach, na których bywali znani artyści, przedstawiciele świata finansjery i polityki. Na pewno nie przeszkadzały mu seksualne przygody Gali z katalońskimi rybakami, z byłym mężem czy ze wspólnymi przyjaciółmi. Całował jej stopy, pokrywał ciało malunkami i uczynił z niej główną bohaterkę swoich obrazów. Ona koła jego lęki, trzymała go za rękę, tak że w kryzysowych sytuacjach Dali brał się w garść.

(...) stałem się uczniem Gali, która odsłaniała mi zasady przyjemności – wspominał. – Nauczyła mnie także realności wszystkiego. Nauczyła mnie, jak się ubierać, jak schodzić ze schodów, nie spadając przy okazji trzydzieści sześć razy, nie gubić pieniędzy, jeść, nie rzucając pod sufit udka kurczaka, rozpoznawać nieprzyjaciół. Była Aniołem równowagi, proporcji, która zapowiadała mój klasycyzm. Nie tracąc własnej osobowości, pozbyłem się gnębiących mnie tików. Zacząłem być świadomy swoich czynów.

Zamiast sprawić, abym stał się twardy, do czego w końcu doprowadziłoby życie, Gala stwarzała dla mnie skorupę raka pustelnika tak doskonałą, że w oczach znajomych uchodziłem za twierdzą, podczas gdy wewnątrz w dalszym ciągu starzałem się w miękkości, supermiękkości.

Ich pierwsza wspólna zima, którą spędzili zamknięci w pokoiku w małej gospodzie w Carry-le-Rouet pod Marsylią, była jak miesiąc miodowy i bojowy chrzest równocześnie. „Gala rozumiała, że musimy uciec od świata i zgrać się jako para w kipieli życia we dwoje” – pisał Salvador.

Na podbój Ameryki wyruszyli w 1934 roku za pieniądze pożyczone od Picassa. Ich pierwsze wspólne lata upłynęły w dumnie maskowanej nędzy. On wymyślał szalone przedmioty, ona odbywała swoje handlowe krucjaty, przekonując potencjalnych producentów i nabywców do projektów sztucznych paznokci z małymi lusterkami, okularów kalejdoskopowych czy dotykowego kina. Dopiero Ameryka miała postawić ich finansowo na nogi.

Swój pierwszy rejs przez Atlantyk Dali wprawdzie przesiedział skulony w kabinie, ale do portu schodził w nimbie sławy artysty z Europy, niosąc w wyciągniętych rękach *Portret Gali z dwoma baranami kotletami na ramionach*.

Dziennikarze rzucili się, by pytać go o ten dziwny obraz:

„– Dlaczego namalował pan żonę z kotletami?

– Uwielbiam kotlety i uwielbiam swoją żonę – odpowiedział. – Nie widzę powodu, żeby nie malować ich razem”.

W rzeczywistości kotlety to jadalny surogat samej Gali. Na wielu obrazach Dali pisał: „zjadam Galę”.

Ekstrawaganccy małżonkowie stali się ulubieńcami nowojorskiej socjety. Podczas kolejnych pobytów za oceanem podbili Hollywood. Szybko trafili na pierwsze strony gazet. Porywali się na największe szaleństwa. Na nowojorskim balu onirycznym, wyprawionym w 1938 roku na cześć Dalego, Gala miała na głowie lalkę – noworodka z brzuchem zżeranym przez mrówki i czołem ściśniętym fosforyzującymi kleszczami homara. Dali malował portrety gwiazd kina i aranżował wystawy sklepowe dla nowojorskiego domu towarowego Bonwit Teller przy Piątej Alei. W 1940 trafił na okładkę „Time’a”.

Druga połowa lat trzydziestych przyniosła im triumfy także w Europie. Krytycy rozróżniali już surrealizm przed i po Dalim. „Zacząłem coraz częściej bywać na światowych kolacjach – wspominał malarz – gdzie przyjmowano mnie i Galę z pewną obawą pomieszaną z podziwem”. Zaprzyjaźnili się z mecenaską Misią Sert, z projektantkami mody Coco Chanel i Elsą Schiaparelli, dla których Dali projektował biżuterię, desenie, dodatki. Elegancka Gala z wdziękiem nosiła kapelusz w kształcie buta.

André Breton, mówiąc o Dalim, zaczął używać anagramu jego imienia i nazwiska „*Avida Dollars*”, czyli „chciwy na dolary”.

Na obrazie *Galarina* spod rozpiętej białej bluzki wystaje naga pierś Gali. Dali mówił, że ta pierś to symbol chleba. Malował portret żony przez cały 1945 rok. Siedzi spokojna, chłodna, dłonie oparła na łokciach. Podobno bransoletkę w kształcie węża, która zdobi jej nadgarstek, dostała od Edwarda Jamesa. Kolekcjoner opowiadał, że na wieść o tym, iż Dali spędził z nim noc, Gala wpadła we wściekłość, więc przekupił ją błyskotką. Po latach wojny spędzonych w Ameryce Gala i Dali wrócili do Europy. W 1958 roku, kilka lat po śmierci Paula Éluarda, po uzyskaniu papieskiej dyspensy,

na której szczególnie zależało Dalemu, wzięli ślub kościelny. Z okazji tego wydarzenia artysta namalował nawet mistyczny obraz *Madonna z Port Lligat*, na którym przedstawił Galę jako Dziewicę Maryję. Pius XII pobłogosławił to płótno. Na zdjęciu ślubnym wyglądają jak szczęśliwa, nobliwa, mieszczańska para w średnim wieku. Ale upływ czasu nie był łaskawy dla ich związku. Gała, zmęczona targowiskiem próżności, które rozgrywało się wokół Dalego, uciekała do samotni swojego prywatnego zamku Púbol. Biła czołem przed wywiezioną z Rosji ikoną.



Gala i Salvador byli jedną z najbardziej ekscentrycznych par XX wieku. Oboje lubili bywać na światowych salonach. Sami organizowali przyjęcia oraz bale, których motywem przewodnim były sny i największe lęki.

*Na zdjęciu: Gala i Salvador Dali na przyjęciu onirycznym
w Del Monte w Kalifornii, 1941 r.*

Nadal kierowała ich interesami – zmusiła Dalego do rozmielenia talentu na drobne: do tłuczenia litografii, drukowania pocztówek. Wynajęła nawet fałszerza obrazów, który „wykańczał” jego płótna. Wypuszczała się na miłosne eskapady do Szwajcarii, Włoch, Nowego Jorku, zostawiając męża w Paryżu czy Port Lligat pod

opieką sekretarzy i jego nowej muzy Amandy Lear. Coraz więcej czasu spędzała z młodymi kochankami i przy stołach do ruletki. Głośne były jej romanse z wyciągniętym z rysztoła narkomanem Williamem Rothleinem, a następnie z Jeffem Fenholtem, diabolicznym aktorem grającym główną rolę w musicalu *Jesus Christ Superstar*. Podobno razem się modlili. „W zamku Púbol działy się między nami głębokie duchowe sprawy – zapewniał Fenholt. – Dziwne wibracje. Istniało między nami absolutne pokrewieństwo, byliśmy absolutnie stworzeni dla siebie”.

Osiemdziesięciolatka w czarnej peruce z kokardą à la Myszka Minnie wyglądała komicznie, ale kurczowo trzymała się swojego prawa do przyjemności i zmysłowej miłości.

Z Dalim pod koniec życia z nienawiści i wzajemnej starczej bezsilności okładali się już tylko pięściami. Mówi się, że była okrutna i mściwa. Nie chciała widzieć własnej córki i wydziedziczyła ją w testamencie. Odgrywała się na dawnych przyjaciółach Dalego. Na zdjęciu opublikowanym w „Vogue’u” w 1943 roku fotograf Horst przedstawił ją jako władczynię panującą nad chaosem świata, jako admirala kierującego armią. „Zwierzyła mi się – wspominała Galę malarka Leonor Fini – że każda chwila życia powinna stanowić wyraz zemsty, podboju lub zdobywania przewagi”.

Po jej śmierci załamany Salvador Dali zamknął się na zamku Púbol i odmawiał posiłków. Przeżył swoją żonę o dwa lata. „Kocham Galę bardziej niż matkę, bardziej niż ojca, bardziej niż Picassa, a nawet bardziej niż pieniądze” – wyznawał.

NIEMA
AFIRMACJA ŻYCIA

JEANNE HÉBUTERNE
I AMEDEO MODIGLIANI

Przy zatłoczonym stoliku w La Rotonde, ulubionej kawiarni artystów na Montparnassie, Jeanne Hébuterne wydawała się oddalona od rzeczywistości, jakby jakaś bariera odgradzała ją od otoczenia. Ściany lokalu pełne były obrazów, bo właściciel często zgadzał się, żeby ubodzy malarze w ten sposób regulowali rachunki. Wokół rozgadani Picasso, Kisling, Soutine, Cocteau, Rivera, cała paryska bohema, a ona milcząca, wpatrzona tylko w swojego Modiglianiego, który za kolejne kieliszki wermutu rozdawał rysunki przygodnym klientom. Czekwała cierpliwie, aż Modi usiądzie obok niej. Potrafili siedzieć tak ramię w ramię godzinami, bez słów. Ładna, spokojna dziewczyna, zamknięta w bańce melancholii, i temperamentny, wiecznie pijany Włoch, który nagle milkł obok kochanki. „Późną nocą można go było zastać [na ławce przed kawiarnią La Rotonde] w towarzystwie Jeanne Hébuterne, dziewczyny cichej, wątłej, z opadającymi wzdłuż ramion długimi warkoczami, niewinnej i kochającej, prawdziwej madonny obok swojego boga...” – wspominał rzeźbiarz Leon Indenbaum.

Podobno dystans do ludzi Jeanne odziedziczyła po matce. Ale nie była nieśmiała, nie stroniła od towarzystwa, lubiła kawiarnie, zabawy, maskarady. Na kilku zachowanych fotografiach patrzy przed siebie pewnie, nawet hardo. Przyjaciele zapamiętali, że Jeanne była chuda i blada, jej niebieskie oczy były zawsze podkrążone jakby ze zmęczenia, a zmysłowe usta nigdy się nie uśmiechały.

Żadna piękność, chociaż na obrazach malowanych przez Modiglianiego jest prześliczna. Smukła sylwetka, łabędzia szyja, podłużne, migdałowe oczy stanowiły kwintesencję jego stylu, ideał kobiecości, kruchość, liryzm i harmonię. „Szczęście jest aniołem o poważnej twarzy” – napisał Modigliani na pocztówce do przyjaciela Paula Alexandre’a z Livorno w czerwcu 1913 roku, cztery lata przed poznaniem Jeanne Hébuterne.

Najpiękniejsze miała włosy. Gęste, ciemnokasztanowe, sięgające za pas były jej powodem do dumy. W połączeniu z bardzo jasną karnacją skóry stanowiły tak charakterystyczny kontrast, że przyjaciele nadali Jeanne przezwisko „Orzech kokosowy”. Cesała się z przedziałkiem pośrodku głowy, włosy układała nisko na czole, robiła ozdobne sploty. W późniejszych latach nosiła grzywkę i kok. Malarze

zachwycają się ognistymi włosami dziewczyny. Tsuguharu Foujita maluje ją z profilu z długim warkoczem przerzuconym przez ramię i z kosmykami nad brwiami, ale Amedeo Modigliani woli Jeanne z odsłoniętym czołem.

„Mój Boże, jaki on był piękny!” – wykrzykiwała po latach słynna Kiki de Montparnasse, muza i modelka artystów, na wspomnienie Modiglianiego. Podobał się kobietom. Poetka Anna Achmatowa zadurzyła się w nim podczas swojej podróży poślubnej.

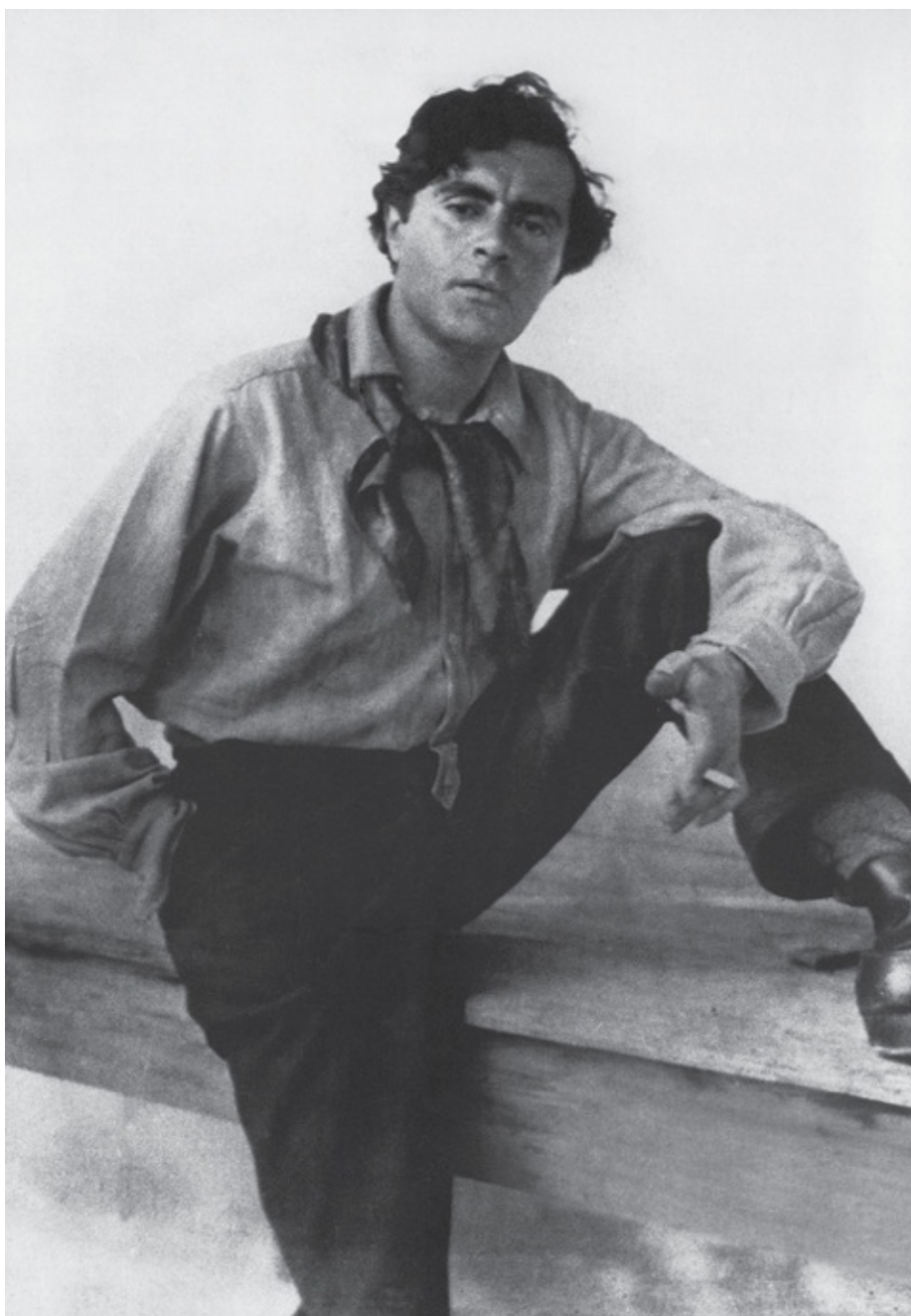
Odznaczał się przepiękną głową Antinousa i oczami o złotych iskrach – opowiadała. – Absolutnie nie był podobny do nikogo na świecie. Jego głos na zawsze utkwił mi w pamięci. Wiedziałam, że żyje w nędzy i trudno zrozumieć, z czego się właściwie utrzymywał; jako artysta ze strony krytyki nigdy nie doczekał się nawet cienia uznania.

Wtedy nie był jeszcze w ogóle znanym malarzem, sławę zdobył po śmierci, ale jego postać rozpoznawano w dzielnicy.

Wciąż jeszcze go widzę, jak spaceruje po bulwarze Montparnasse – wspominała przyjaciółka artysty Lusia Czechowska – przepiękny chłopiec w wielkim, czarnym, filcowym kapeluszu, szarym aksamitnym garniturze i czerwonym szaliku. Z jego kieszeni wystaje kilka ołówków, a pod pachą niesie olbrzymią teczkę z rysunkami: to Modigliani.

Jeanne Hébuterne zauroczona patrzyła, jak Modi wchodził do La Rotonde. To były teatralne wejścia, obliczone na efekt. „Na wyprostowanych nogach, z dumnie odchyloną w tył arystokratyczną głową, zatrzymywał się na chwilę w bezruchu na progu kawiarni i badawczym spojrzeniem, które wręcz przenikało przez ciasne mury sali, lustrował wszystkich jej klientów” – opowiadał malarz Gabriel Fournier. W mgnieniu oka oceniał, kogo można naciągnąć na portrecik. Przysiadał się do nieznanomych i rysował tak imponująco szybko, że aż klienci byli pod wrażeniem. Jeanne z daleka doceniała tę zręczność. Ona też chciała być malarką, od dwóch lat na poważnie studiowała sztukę, uczyła się rysunku w École des Arts Décoratifs i w Académie Colarossi. W jej rysunkach, gwaszach i akwarelach pobrzmiewają wpływy stylistyki art déco oraz malarzy intymistów: Bonnard i Vuillarda. Kilka lat wcześniej, po przyjeździe do Paryża w 1906 roku, Amedeo Modigliani również zapisał się do Académie Colarossi. Szkoła była otwarta dla studentów ze wszystkich

stron świata. Co więcej, jako pierwsza uczelnia artystyczna przyjmowała kobiety, umożliwiając im malowanie pozującego modela. Umiejscowiona na Montparnassie przy rue de la Grande Chaumière pod numerem dziesiątym znajdowała się na trasie codziennej włóczęgi Modiglianiego po dzielnicy. Chętnie zachodził do pracowni pełnych młodych studentek. Wyglądał się, czarował, deklamował Dantego, bo w kieszeni zawsze nosił *Boską komedię*, i z rozbawieniem robił korekty ustawionych na sztalugach obrazów. Jeanne śmiała się na widok jego radosnych figli. Może dostrzegała też ten bliski sobie rys zadumy, zasepienia. Nigdy nie śmiał się długo, łatwo wpadał w złość. „Wyglądał na poetę, ale i jednocześnie na łobuza – opisywał Modiego malarz Osvaldo Licini. – Było w nim coś tragicznego i strasznego”. Wreszcie wczesną wiosną 1917 roku rosyjska rzeźbiarka Hannah Orlova przedstawiła jej Modiglianiego. Szybko stali się nierozłączni. Ona miała dziewiętnaście lat i romantyczną naturę, on był o czternaście lat starszy. „Ładna, ale nudna” – zaopiniowali znajomi artyści. „Lubieżna i zmysłowa” – dodał malarz Foujita, którego Jeanne porzuciła dla Modiego.



Amedeo Modigliani był legendą bohemy artystycznej Montparnasse. Mówiono o nim „zdolny rysownik, który zawsze potrafił naciągnąć kogoś na portrecik”. Przystojny artysta czarował kobiety deklamowaniem Dantego. Pod tą maską kryły się jednak smutek i depresja, które Modigliani próbował ukoić alkoholem i narkotykami.

Na zdjęciu: Amedeo Modigliani ok. 1915 r.

Na wieść, że Jeanne urodzi bękart, jej ukochany brat André przestał się do niej odzywać. Nigdy nie zaakceptował jej związku z Modiglianem. Na portrecie namalowanym przez Jeanne André Hébuterne patrzy z ukosa, czoło ma zmarszczone,

a spojrzenie zatroskane. Nosi mundur, bo w 1914 roku został powołany na front. Uważał Modiego za dekownika, bo nie poszedł walczyć, tak samo jak tylu innych młodych artystów. Nie wiedział, że Modigliani zgłosił się na ochotnika, ale został odrzucony ze względu na fatalny stan zdrowia. W dzieciństwie przeszedł tyfus i zapalenie płuc, które z czasem przekształciło się w gruźlicę. To dlatego porzucił rzeźbę, którą uważał za swoje powołanie, bo pył i wysiłek fizyczny za bardzo mu szkodziły. Kaszlał i pluł krwią. Hulaszcze życie, bieda, niedojadanie, a przede wszystkim alkohol, haszysz, opium i kokaina tylko pogarszały sprawę. Pił bez umiaru. Razem z Utrillem uchodzili za największych pijaków Montparnasse'u.

To niemal dramatyczny widok, kiedy patrzę, jak spacerują pod ramię – pisze krytyk sztuki André Warnod – jeden się zatacza, drugi zaś wygląda, jakby za moment miał się zerwać do lotu w przestworza; szalony miłośnik oprocentowanego soku z winogron i degustator orientalnych narkotyków, który jednak nie gardzi porządkiem kieliszkiem czerwonego wina; jeden o wyraźnie uczciwej, chłopskiej powierzchowności, drugi o wybitnie arystokratycznym chodzie, na przekór postrzępionym ubraniom.

Nic dziwnego, że André Hébuterne był przerażony wyborem Jeanne i nawet na odległość starał się kierować młodszą o cztery lata siostrą. W ich korespondencji i pamiętnikach André jest wiele żalu i złości na Jeanne, że tak głupio się zakochała i sprzeniewierzyła rodzinie. Rodzice wpajali im przecież katolickie wartości. Ojciec na głos czytywał żonie i dzieciom traktaty filozoficzne ulubionych myślicieli, zwłaszcza Pascala. Achille Casimir Hébuterne był głównym księgowym w domu towarowym Le Bon Marché, jego żona Eudoxie Anaïs Tellier – typową gospodynią. Achille nawrócił się na katolicyzm już jako dorosły mężczyzna i był bardzo konserwatywny. Nie mógł przeboleć, że córka uciekła z domu i związała się z tym Żydem Modiglianim. Swego czasu rodzice byli dumni z plastycznych talentów obojga dzieci, zachęcali je do rysowania. Uważali nawet, że sztuka może im przysporzyć sławy i pieniędzy. André uczęszczał do szkół Bernard-Palissy oraz Germain-Pillon, a następnie do Académie Ranson. Wynajął pracownię na Montparnassie. Chętnie rozstawiał sztalugi nad Sekwaną, bo lubił uroki krajobrazu. Przeżył siostrę o siedemdziesiąt lat, z których wiele spędził w Algierii. Z czasem zdobył uznanie jako pejzażysta. To za jego przykładem i namową Jeanne zdecydowała się na studia artystyczne.

Chcąc nie chcąc, państwo Hébuterne'owie musieli zaakceptować fakt, że zakochana w Modiglianum Jeanne okazała się nieugięta jak nigdy dotąd. Na swoich autoportretach jest daleka od wizerunku, jaki przedstawia Modi: on widzi ją kruchą i łagodną, ona maluje buntowniczkę o zaciśniętych ustach i groźnym spojrzeniu.

Pozowanie Modiglianemu nigdy nie trwało długo. Portret powstawał przeważnie na jednej sesji. „Nie szukam ani realizmu, ani braku realizmu, ale raczej podświadomego, tajemniczego instynktu tkwiącego w rasie ludzkiej” – zanotował kiedyś.

Germaine Survage, która pozowała artyście do portretu w Nicei, wspominała: „Modigliani ulokował się w pokoiku z fortepianem i długo przyglądał, jak grałam na nim utwory Ravela. Potem usadowił mnie na krześle i jednym pociągnięciem ręki nakreślił moją twarz, suknię, po czym wziął się za malowanie. Zajęło mu to zaledwie parę godzin, w ciągu których nie zatrzymał się nawet na sekundę”.

Lunia Czechowska opowiadała:

Byłam straszliwie onieśmielona, gdyż pozowałam po raz pierwszy w życiu, mijaly godziny i moje uczucie zażenowania powoli zmniejszało się, aż w końcu zupełnie znikło (...). Wciąż jeszcze go widzę bez marynarki i z rozczochranymi włosami, jak usiłuje utrwalić na płótnie rysy mojej twarzy. Od czasu do czasu sięgał ręką po butelkę grappy i wówczas widziałam, jaki efekt wywierał na nim alkohol. Niezwykle podekscytowany nawet nie zauważył, że mówił do mnie po włosku. Malował nader agresywnie i z taką energią, że gdy pochylał się do przodu, aby nieco lepiej mi się przyjrzeć, z górnych partii obrazu skapywał mu na głowę nadmiar farby. Byłam autentycznie przerażona, a on, ledwie to zauważył, bardzo się zawstydyził, że mnie przestraszył, miło spojrzął i zaczął śpiewać włoskie piosenki.

Jeanne namalował przynajmniej dwadzieścia pięć razy. Jeśli mierzyć znaczenie związku ilością portretów, to Jeanne Hébuterne była największą miłością Amedea Modiglianiego. Już wcześniej miewał wiele przygodnych modelek i dwie ważne muzy: Lunię Czechowską i Beatrice Hastings.

Piękna i elegancka Hastings była angielską dziennikarką, korespondentką „The New Age”, gdzie pisywała do kolumny *Impressions de Paris*. Prawdziwa łamaczka serc, wśród jej kochanków byli: Ezra Pound, Katherine Mansfield, André Breton, Pablo Picasso i Wyndham Lewis.

Niesłuchanie trudny charakter – napisze o Modiglianum – prawdziwa świnia, a zarazem perła. Spotkałam

go w 1914 roku, w pewnej *cr merie*. Siedzieliśmy naprzeciw siebie: haszysz i koniak, nie wiedziałam, kim by , wydał mi się raczej brzydki, zaniedbany, z zapuszczoną brod  i w ogóle dziki. Potem ponownie go zobaczyłam w La Rotonde i wygl da  już zupełnie inaczej; dokładnie ogolony i uprzejmy, pięknym gestem uchyli  kapelusze i elegancko poprosi  mnie, żebym poszła obejrzeć jego prace (...).

Modigliani uwielbia  jej temperament, zielone oczy i ekstrawaganckie kapelusze. Oboje byli ekscentryczni. Ona lubiła si  przechadza  po Paryżu przebrana za rokokową pasterk  albo nosiła czarną sukni  udekorowaną przez kochanka. On na spotkaniach w większym gronie rozbiera  się do naga i ta czy  upojony pięknem w snego ciała. O ich awanturach kr czy y legendy. Zdarzyło się, że podczas k  tnei Modigliani wypchn   ukochaną z pierwszego piętra przez zamknięte okno, a ona odgrażała si  naładowanym rewolwerem. Na krzyki Beatrice w kawiarni: „Na pomoc, zabije mnie!”, znajomi wzruszali ramionami i komentowali: „Znowu się gryz ”. Byli razem dwa lata, namalowa  ją dwanaście razy.



Jeanne Hébuterne była największą muzą Modiglianiego. Krucha, łagodna i zatopiona w melancholii, pomimo sprzeciwu rodziny odkryła w Amedeo pokrewną duszę. Sama była artystką – jej autoportrety odbiegały jednak od obrazów ukochanego: widziała siebie jako buntowniczkę, a nie pełną harmonii piękność.

Na zdjęciu: Jeanne Hébuterne w stroju karnawałowym, 1917 r.

Beatrice Hastings stała się integralną częścią legendy o Modiglianinie – pisze Giovanna Modigliani w biografii ojca. – Zostaje w niej ukazana jako szczególnego rodzaju lady Brett, ekscentryczna, bezwzględna i uwodzicielska. Niektóre osoby twierdzą, że zachęcała Amedea do picia i zażywania narkotyków, inne zaś, że usiłowała odciągnąć go od tych nałogów i skłonić do systematycznej pracy”. „Nie był to udany związek – stwierdził Ossip Zadkine – ale w ciągu tych dwóch lat współżycia z Beatrice Modigliani ostatecznie porzucił rzeźbiarstwo i zajął się wyłącznie malarstwem”.

Miłosna przyjaźń z Lunią Czechowską utrzymana była w zupełnie innym tonie. „Wiedziałam, że mnie kocha – mówiła Lunia – ale z mojej strony traktowałam go zawsze jak bliskiego, serdecznego przyjaciela”. Ta spokojna i subtelna emigrantka, owdowiała w czasie pierwszej wojny, była obok Leopolda Zborowskiego, samozwańczego marszanda malarza, jego prawdziwą podporą. Na jednym z jej ostatnich portretów napisał: „Życie to dar: podarunek od nielicznych dla tych, których jest wielu, od tych, którzy mają i wiedzą, dla tych, którzy nie mają i nie wiedzą”.

Droga mamó, tysięczne dzięki za twój serdeczny list – pisał Modi do matki w Livorno. – Dziewczynka czuje się dobrze, ja też. Nie dziwię się, że będąc tak długo matką, poczułaś się babcią, niezależnie od legalnych uwarunkowań. Znowu zmieniłem adres, kieruj listy na rue de France 13, Nicea.

29 listopada 1918 roku Jeanne Hébuterne urodziła córeczkę. Od kilku miesięcy przebywali już na południowym wybrzeżu razem z grupą artystów i w towarzystwie matki Jeanne. Kto mógł, opuszczał Paryż ze strachu przed niemiecką inwazją.

Dziewczynka dostaje imię Jeanne po matce, ale szczęśliwy ojciec woła na nią po włosku Giovanna. Tyle tylko, że nie ma czasu, żeby formalnie uznać dziecko w urzędzie stanu cywilnego. Pewnie to o tych „legalnych uwarunkowaniach” pisze matce. Zresztą Modi ma już półtorarocznego syna Serge’a Gerarda, zwanego Zaza, owoc krótkiego romansu z Kanadyjką Simone Thiroux. Tego dziecka też nigdy nie uznał. Jeanne musiała o tym wiedzieć, bo od czasu do czasu Modigliani dostawał błagalne listy od byłej kochanki. „Pragnęłabym jedynie nieco mniej nienawiści z pana strony – pisała w 1919 roku. – Zaklinam pana o jedno przychylnie spojrzenie. Proszę mnie odrobinę pocieszyć, jestem tak straszliwie nieszczęśliwa, że proszę tylko o trochę czułości, która tak dobrze by mi w tej chwili zrobiła (...)”.

W akcie urodzenia Giovanny widnieje więc tylko panięskie nazwisko matki: Hébuterne, ojciec nieznan. Nazwisko Modigliani zacznie jej przysługiwać, gdy osierocona przez oboje rodziców zostanie adoptowana przez włoskich krewnych.

Przyjście na świat Giovanni nie zmieniło alkoholowych nawyków Modiego, a Jeanne wolała towarzyszyć ukochanemu, niż zajmować się niemowlęciem. „Ostatnio widziałam Jeanne około Bożego Narodzenia, po urodzeniu dziewczynki – pisała Félicie Cendrars, żona poety Blaise’a Cendrarsa. – Obie z matką chodziły w poszukiwaniu niańki, ponieważ ani jedna, ani druga nie miały pojęcia o tym, jak obchodzić się z noworodkiem. Po trzech zaledwie tygodniach od urodzenia była bardzo zmęczona”. W Paryżu dziewczynkę oddawano na przechowanie dziadkom albo Luni Czechowskiej. Pijany ojciec nieraz bezskutecznie dobijał się do drzwi.

Godzinami wystawał na dole przed domem, a mnie kroilo się serce, że widzę go tak nieszczęśliwym – opowiadała Lunia po latach. – Nie zapalaliśmy światła, żeby myślał, że wszyscy poszliśmy już do łóżka, aż w końcu oddał się zasmucony, razem ze swoim przyjacielem... Kilka razy ulegałem jego błaganiom, wchodził wtedy na górę i siadał blisko dziewczynki, wpatrując się w nią w wielkim napięciu, póki także i jego nie zmorzył sen (...).

W tym czasie Jeanne ruszała na obchód barów w poszukiwaniu Modiego. Czasem go odnajdywała, jeśli akurat nie był przy córce. Można ich było wówczas spotkać przytulonych na ławce. Ale André Salmon widział nocą pijanego Modiglianiego, który „krzyczał na Jeanne i źle się z nią obchodził, popychając ją gwałtownie na ogrodzenie Ogrodu Luksemburskiego”. Była już wtedy w kolejnej ciąży, a Modigliani zobowiązał się na piśmie, że się z nią ożeni.

Stany depresyjne i okresy apatii nawiedzały Jeanne od zawsze. Stanislas Fumet, bliski przyjaciel rodzeństwa Hébuterne, zapamiętał, że nawet jako siedemnastolatka dużo mówiła o śmierci i sposobach samobójstwa. Zachowało się kilka jej rysunków i obrazów o tej tematyce, także ten najbardziej wstrząsający: *Samobójstwo* z 1920 roku, który namalowała niedługo przed śmiercią Modiglianiego. Przedstawiła siebie w trakcie zadawania sobie ciosu w pierś długim ostrzem.

Od tygodnia nie opuszczali mieszkania-pracowni przy rue de la Grande Chaumière. Tej ostatniej zimy jego stan zdrowia gwałtownie się pogorszył. Dziennikarz Louis Latourettes pisze, że Modigliani „przypominał trupa”, malarka Maria Wasiliew wspomina, że „stracił zęby i cały swój urok, był swoim własnym cieniem”. W małym mieszkaniu o wielkich, nieszczelnych oknach jest lodowato zimno, ale zrozpaczona

Jeanne nie odstępowała Amedea o krok, trzymała go w ramionach. Zamawiała tylko u sklepiarza puszkę sardynek i wino, których wciąż domagała się Modigliani. Potem będzie się jej zarzucać, że była taka niedojrzała. „Z pewnością nie mogłam wiele zrobić w sytuacji, gdy on miał żonę – mówiła po latach Lusia Czechowska do Ambrogia Ceroniego, biografy Modiglianiego, tłumacząc, dlaczego nie otoczyła go wtedy lepszą opieką. – Moje zasady, nie te mieszczańskie, ale oparte na zwykłej moralnej uczciwości wobec innej kobiety, nie pozwoliły mi się wtrącać”.

Ortiz de Zárate, przyjaciel Modiglianiego z młodości we Włoszech i sąsiad z rue de la Grande Chaumière, wspominał ten tragiczny czas:

Pilnowałem, żeby co tydzień dostawał trochę węgla, potem musiałem wyjechać z Paryża na jakieś dziesięć dni. Po powrocie poszedłem do niego i zastałem go w bardzo złym stanie. Leżał z żoną na odrażająco brudnym posłaniu. Zmartwiło mnie to. Zapytałem, czy przynajmniej coś jada. W tej samej chwili przyniesiono mu puszkę sardynek i zorientowałem się, że dwa materace i podłoga pełne są błyszczących, oleistych, pustych pudełek. Umierający Modigliani od ośmiu dni żywił się sardynkami.

Zdaniem de Záratego, wyglądali „jak dwie istoty, które razem oczekują śmierci”. Sprowadzony pośpiesznie lekarz kazał przewieźć chorego do szpitala Charité przy rue Jacob. Amedeo Modigliani umiera 24 stycznia 1920 roku na gruźlicze zapalenie opon mózgowych. Zborowski pisze do jego brata: „W sobotę o ósmej pięćdziesiąt wieczorem pański brat zmarł, nie cierpiąc i nie odzyskawszy przytomności”. Po Jeanne nie widać rozpacz. Odcina kosmyk swoich wspaniałych włosów i kładzie go na piersi Modiego. Spędza noc w małym hoteliku przy rue de Seine. Rano pod jej poduszką pokojówka znajdzie nóż. Po południu Jeanne ulega prośbom ojca i wraca do rodzinnego domu przy rue Amyot. Brat André długo nie opuszcza jej pokoju. Dopiero gdy się zdrzemnął, otworzyła okno i skoczyła z piątego piętra. Rano ciało Jeanne znalazł przypadkowy przechodzień. Zszokowany André, chcąc oszczędzić matce bólu, skłamał, że Jeanne jest ranna i została odwieziona do szpitala. Zorganizował nawet człowieka, który na wózku przewiózł jej ciało do pracowni przy rue de la Grand Chaumière. „Leżała na zniszczonej kanapie i wydawało się, że śpi – wspominała Hanka Zborowska – pogodna i piękniejsza jeszcze niż kiedykolwiek za życia”. Na obrazach Modiglianiego jest uosobieniem wiecznej harmonii i piękna.

Modigliani powiedział kiedyś Soutine'owi: „Postacie Cézanne'a, jak wiele

najpiękniejszych starożytnych statui, nie widzą. Moje w przeciwieństwie widzą. Widzą, nawet jeśli nie narysowałem im źrenic. Ale jak postacie Cézanne'a chcą wyrażać tylko niemą afirmację życia”.

UŚMIECH PANI LISY

LISA DEL GIOCONDO
I LEONARDO DA VINCI

Pani Lisa czekała, aż służąca okryje jej suknię lekkim woalem z gazy. Dopiero co wstała z połogu, a taki szal stanowił element ubioru kobiet w ciąży i po porodzie. Suknia była szara, zdobiona marszczeniami, przy dekolcie haftowana złotą nicią. Szarość gorsu ożywiały czerwone rękawy. Żona bogatego kupca handlującego jedwabiem z pewnością należała do najlepiej ubranych kobiet we Florencji, gdzie zamożne mieszczaństwo szybko podchwytywało wyrafinowaną dworską modę.

Mąż Lisy, Francesco del Giocondo, zaopatrywał w tkaniny tutejsze najznakomitsze rody. Z jego składu dostarczano bele sukna i jedwabiu na dwór Medyceuszy. Kupiec Giocondo miał powody do zadowolenia: interesy szły mu całkiem dobrze pomimo kryzysu gospodarczego i rosnących podatków, a Lisa urodziła mu drugiego zdrowego syna. Stwierdził, że to doskonała okazja do zamówienia portretu młodej małżonki, który przyozdobi salę jadalną w nowo kupionym domu przy via della Stufa. Jak na florentczyka przystało, Giocondo dbał o podkreślanie swojego społecznego i materialnego statusu. Prestiżu dodawał fakt, że udało mu się zamówić obraz u artysty o wielkiej renomie. Szczęśliwie się złożyło, że Francesco del Giocondo utrzymywał towarzyskie i zawodowe stosunki z rodziną da Vinci. Mieszkali po sąsiedzku, a ojciec malarza Leonarda, ser Piero da Vinci, znany florencki notariusz, wielokrotnie zawiadywał interesami kupca. Jak podaje Giorgio Vasari, biograf ówczesnych artystów, „dla pana Francesca del Giocondo Leonardo namalował portret pani Lisy, jego żony (...)”.

Lisa del Giocondo mogła więc czuć się wyróżniona i uhonorowana. Teraz jej przygotowania do spotkania z mistrzem Leonardem da Vinci dobiegały końca. Może wtarła w skórę dłoni miksturę, którą malarz również stosował. „Weź świeżej wody różanej – zalecał Leonardo – zwilż nią ręce, a potem weź kwiat lawendy i rozetrzyj go w dłoniach, a uzyskasz dobry skutek”.

Długie, ciemne włosy Lisy, natarte *macassarem* (perfumowaną oliwą), starannie rozdzielone pośrodku głowy i utrefione w drobne loczki przypominające świderki, opadały na ramiona. We Florencji nie przyjęła się moda na farbowanie na blond, jak to czyniły weneckanki, ale i tak poświęcano włosom szczególną uwagę. W ówczesnym malarstwie widać misterne sploty, loki i upięcia. Na rozpuszczone

włosy swojej pani – Mony Lisy (*mona* – dawne włoskie słowo znaczący „pani”, „dama”) – służąca narzuciła jeszcze cienki jak pajęczyna woal.

Pracownia Leonarda da Vinci mieściła się w celach klasztoru Serwitów przy kościele Zwiastowania NMP (*Santissima Annunziata*). Artysta zamieszkał tutaj po powrocie do Florencji wiosną 1500 roku, po osiemnastu latach spędzonych w podróży i na dworach możnych mecenasów, głównie w Mediolanie u Ludovica Sforzy, zwanego il Moro. Malarstwo było jedną z wielu dziedzin, którymi zajmował się Leonardo.

Gdziekolwiek zwrócił swój umysł – pisze Vasari – najtrudniejsze zadania wykonywał z łatwością. Wielką siłę fizyczną łączył z łagodnością, odwagą i energią z wzniosłością i wspaniałomyślnością, a sława jego imienia rozeszła się tak szeroko, że był wielbiony nie tylko za życia, ale i po zgonie przez następne pokolenia. (...) Odznaczyłyby się w naukach i piśmiennictwie, gdyby nie był zmienny i niestały. Poświęcając się studiom różnych spraw i dziedzin, rzucał je wkrótce. W ciągu paru miesięcy tak się nauczył arytmetyki i takie na tym polu zrobił postępy, że zadziwił swych mistrzów pytaniami i zagadnieniami. Przerzucił się potem do muzyki i nauczył grać na lutni i śpiewać tak doskonale jak ci, co z natury obdarzeni są słuchem. Lecz chociaż oddawał się tylu dziedzinom, nie przestał rysować i rzeźbić, do których to zajęć miał największą skłonność.

Kształcił się we florenckiej pracowni rzeźbiarza i malarza Andrei del Verrocchio. Zajmował się architekturą, inżynierią, budową różnych urządzeń: od tłoczni oliwy po maszyny wojenne. Planował strategie obrony miast i regulację rzek. Zafascynowany otaczającą go naturą, zgłębiał tajemnice przyrody, na własną rękę studiował anatomię, robił sekcje zwłok. „Konieczna jest różnorodność w uprawianiu sztuki” – twierdził Leonardo. Sztukę uważał za dziedzinę wiedzy.

Więść o tym, że sławny artysta wrócił do Florencji, szybko się rozeszła. Do Leonarda zaczęły napływać intratne zamówienia.

Gdy wrócił do Florencji, dowiedział się, że bracia serwici powierzyli Filippinowi Lippi malowanie obrazu do ołtarza głównego w kościele Zwiastowania – relacjonuje Vasari. – Leonardo oświadczył, że chciałby także malować podobny obraz, a Filippino usłyszawszy to, jako człowiek bardzo uprzejmy, zrzekł się roboty na rzecz Leonarda. Skoro zakonnicy dowiedzieli się, że Leonardo chce malować ów obraz, zaprosili go na swój koszt do klasztoru wraz z jego służbą.

Mona Lisa dobrze знаła to miejsce, zachodziła tu na codzienne poranne nabożeństwo i na niedzielną mszę. W kościele Santissima Annunziata jej mąż ufunduje rodzinną kaplicę z ołtarzem swojego patrona, świętego Franciszka. W tej

kaplicy del Giocondo zostanie pochowany.

Florentczycy byli pobożnymi chrześcijanami. Tutejsi kupcy i bankierzy pieniądze pomnażali przecież „ku chwale Pana”. Zapis w księdze handlowej Francesco del Giocondo rozpoczął zapewne zwyczajową formułą:

W imię naszego Pana, Jezusa Chrystusa, Świętej Dziewicy Marii, Jego Matki, i wszystkich świętych niebieskich, dzięki ich świętym łaskom i miłosierdziu, niechaj dane nam będzie zdrowie i zyski, zarówno na lądzie, jak i na morzu, a dzięki duchowemu i cielesnemu zbawieniu niechaj rozmnażają się nasze bogactwa i nasze dzieci. Amen.

Potem już z czystym sumieniem mógł podliczać swoją marżę i dzienny przychód. Za otrzymane łaski dziękował Bogu w kościele Santissima Annunziata, składał datki na zakon i potrzebujących. Chociaż faktem jest, że zamożny florentczyk wołał ufundować ołtarz czy kaplicę, niż łożyć na strawę dla biedaków. „Trzymaj się z dala od ubogich, niczego się od nich nie możesz spodziewać” – mówiono. Zdanie to niczym przestroga krążyło po mieście.

Dom Boży był miejscem modlitwy, a także obcowania ze sztuką. Nie tak dawno w klasztorze Serwitów doszło do artystycznego wydarzenia. Na krużgankach kłębił się tłum florentczyków ciekawych najnowszego dzieła Leonarda da Vinci.

Przebywał tam dłuższy czas, nie zaczynając niczego – opowiadał Vasari o pobycie Leonarda u zakonników – aż wreszcie wymalował karton ze świętą Anną, Matką Boską i Dzieciątkiem. Obraz zadziwił wszystkich artystów, a kiedy został skończony, widziano mężczyzn i kobiety, starych i młodych, odwiedzających pokój Leonarda przez pełne dwa dni, jak gdyby szli na jakieś święto celem poznania tego cudownie pięknego dzieła. Oddał bowiem w twarzy Madonny prostotę i piękno, jakie nadają obliczu matki Chrystusa wdzięk i dobroć. Pokazał tę właśnie skromność i łagodność Dziewicy oraz radość, jaką odczuwa na widok swego pięknego Dziecka. Z czułością trzyma Synka na łonie, spoglądając ze skromnie opuszczonymi powiekami ku małemu świętemu Janowi bawiącemu się z barankiem. Święta Anna z uśmiechem pobłażania patrzy na swe ziemskie potomstwo sięgające nieba, pomysł godny intelektu i talentu Leonarda.

Francescowi del Giocondo podobała się pewnie myśl, że jego żonę uwieczni artysta, który tak pięknie malował Madonnę i inne święte. Matka Boska to przecież ideał, do którego dążyć powinna każda nobliwa niewiasta.

Lisa Gherardini miała szesnaście lat, kiedy Francesco del Giocondo dał jej pierścionek. W tym „dniu pierścionka”, czyli zaręczyn, zapobiegliwym florentczykom towarzyszył notariusz, który spisywał umowę dotyczącą wysokości

posagu panny i tym podobnych spraw. W kontrakcie małżeńskim Francesco del Giocondo określił się jako „obywatel i kupiec florencki”. Właśnie owdowiał po raz drugi. Miał małego synka o imieniu Bartolomeo. Był od Lisy o dwadzieścia lat starszy. Widywał ją jeszcze jako dziewczynkę, bo łączyły ich rodzinne koligacje: macocha Lisy była siostrą pierwszej żony kupca. Wiadomo, że młoda narzeczona pochodziła ze szlacheckiej rodziny, choć nie tak mającej, i otrzymała odpowiednie wiano. Pobrali się w marcu 1495 roku.

Być może wprowadzenie małżonki do domu wyglądało podobnie jak w opisie innego florenckiego kupca o nazwisku Alberti, który pokazał żonie pokoje i wypełniające je sprzęty, prosił ją o zachowanie wierności i wyzbycie się kokieterii. Potem wspólnie uklękli i modlili się, prosząc Boga, by im błogosławił i obdarzył licznym potomstwem.

Lisa wkrótce urodziła dwóch synów, Piera i Andreę. Przeżyła także śmierć córki, która zmarła w niemowlęctwie. „Wola boska” – wzdychali wtedy rodzice i dość szybko przechodzili nad śmiercią dziecka do porządku dziennego. Śmiertelność wśród niemowląt była przecież wysoka, wiele umierało już przy porodzie. Później na świat przyszły jeszcze dwie córki. Jak na zamożną mieszczańkę przystało, Lisa z pewnością była zwolniona z uciążliwego obowiązku karmienia dzieci piersią. Oddawanie dziecka mamce było we Florencji praktykowane już od czternastego wieku, z czasem jeszcze się upowszechniło. Krążyły wprawdzie różne niepokojące mity na temat „wynajętego mleka”. Twierdzono, że pokarm wpływa na charakter, więc starannie wybierano mamkę.



Lisa del Giocondo, żona kupca Francesco, mogła czuć się wyróżniona – jej portret miał namalować sam Leonardo da Vinci. Młoda kobieta nie miała pojęcia, że jej podobizna z niezwykle uśmiechem, który prawdopodobnie był wynikiem zabawiania jej przez malarza podczas pozowania, stanie się najsłynniejszym kobiecym portretem w historii.

Mona Lisa – kopia dzieła Leonarda da Vinci stworzona przez jednego z jego uczniów pod okiem mistrza. Museo del Prado, Madryt

Ma ona być roztropna, dobrze ułożona i uczciwa, nie może być pijąca ani pijaczką – pisał około 1350 roku tokański kupiec Paolo de Certaldo w poradniku dla ojców – bowiem dzieci często stają się takie, jakie mleko otrzymują. Zwracaj więc uwagę na to, aby mamka twoich dzieci nie była harda i w ogóle aby jej

charakter nie wykazywał też innych złych cech.

Do obowiązków żony kupca należało zajmowanie się domem, dogłądanie służby oraz opieka nad dziećmi, kiedy już wróciły do domu (u mamki przebywały z reguły do drugiego roku życia). Miała także godnie reprezentować męża i uświetniać jego pozycję w społeczeństwie, w czym pomagały strojne suknie i klejnoty. Oczywiście w epoce renesansu mile widziane były zalety umysłu, umiejętności polemiczne i filozoficzne czy sztuka konwersacji. Tyle tylko, że taką aktywność dama miała szansę rozwinąć raczej w kręgach dworskich. W środowisku mieszczańskim ceniono u kobiety dobre maniery, uprzejmość i posłuszeństwo. Gdyby Lisa mieszkała w Paryżu, Kolonii czy Ratyzbonie mogłaby wspólnie z mężem prowadzić handel. We Florencji jednak kupiectwo, jak i inne zawody, zarezerwowane były dla mężczyzn. „Jeśli się chce żyć według własnego zdania – pisała z rozgoryczeniem Naninna de’ Medici w liście do matki w 1479 roku – nie wolno urodzić się kobietą”.

Seanse pozowania w pracowni Leonarda da Vinci musiały być miłą rozrywką. Malarz uchodził za ujmującego mężczyznę. Dobiegał już wprawdzie wtedy pięćdziesiątki, ale we wspomnieniach współczesnych zachowały się pochlebne opisy jego wyglądu i charakteru. „Był z natury bardzo uprzejmy, kulturalny i wielkoduszny – pisał Paolo Giovio – a twarz miał nadzwyczaj piękną”. Wspominano jego proporcjonalną budowę ciała, ułożone w pierścienie długie włosy, elegancję w ubiorze. Umiał też zadbać o odpowiednią rozrywkę, organizował dworskie przyjęcia, oprawę uczt i turniejów. Nawet nudne pozowanie do portretu mogło upływać modelowi w przyjemnej atmosferze.

A chociaż pani Lisa była bardzo piękna, Leonardo, malując ją, szukał dodatkowych podniet z dziedzin sztuki – pisał Giorgio Vasari. – W czasie, gdy pozowała, zawsze ktoś grał i śpiewał; sprowadzał nawet różnych trefnisiów, aby ją rozśmieszali. Szukał, jak odsunąć melancholię, którą tak często w portretach okazuje malarstwo. Tymczasem w portrecie Leonarda znalazł się ów czarujący uśmiech, że wydaje się bardziej niebiański niż ludzki. Obraz uważany jest za dzieło najwspanialsze, niemal żywe.

Pani Lisa pewnie nieraz tłumiała śmiech, bo przecież statecznej mężatce nie uchodziło uśmiechać się szeroko. Przymiotnik *giocondo* znaczy „wesoły”, a Leonardo uwielbiał słowne gry, kalambury. Wiele takich wymyślał ku uciechu swoich mecenasów i klientów. Może dostrzegł w żonie kupca del Giocondo „wesołą

kobietę”, „figlarke”. Odmalował ją z łagodnością, słodyczą, dyskretną zmysłowością i swoistym czarem. „Piękność twarzy może być równie doskonała u różnych osób – pisze Leonardo – lecz nie będzie nigdy jednakowa co do formy; i tyle będzie rozmaitych rodzajów piękności, ile osób, z którymi jest związana”. W przedstawieniach kobiet konieczne są skromność i delikatność. Sam mistrz rygorystycznie zaleca „wstydlivość”.

Dobry malarz maluje dwie sprawy: człowieka i jego wnętrze duchowe – notował Leonardo w *Traktacie o malarstwie*. – Pierwsza jest łatwa, druga trudna, albowiem polega na przedstawianiu gestami i ruchami członków. (...) Postać nie będzie godna pochwały, jeśli nie wyraża gestem namiętności swej duszy, najdobitniej jak to tylko możliwe.

W malarstwie dążył do maksymalnej wierności naturze. Twierdził, że „szczytowym osiągnięciem malarza jest dokonać, aby powierzchnia płaska ukazała ciała wypukłe i występujące ze swej płaszczyzny”. Wykonywał setki rysunków anatomicznych. Nawet słynny uśmiech Mony Lisy można odnaleźć wśród studiów ust i warg opatrzonych uwagami o fizjologii „mięśni zwanych ustami”.

Ktokolwiek chce widzieć, jak sztuka zdolna jest naśladować naturę, tutaj dojrzy to bez trudności – pisał Vasari o portrecie pani Lisy. – Albowiem najmniejsze szczegóły oddane są z możliwą delikatnością. Oczy mają blask i wilgotność żywych. Wokół oczu dają się zauważyć czerwono-niebieskie żyłki i brwi, jakie tylko z największą lekkością można wykonać. Widać rzęsy wyrastające z powiek, rzadkie i wygięte, które nie mogą być namalowane naturalniej. Nos, ze wszystkimi pięknymi swymi cieniami, różowymi i miękkimi, zdaje się być żywy. Usta w kątach i w zaokrągleniu, tam, gdzie czerwień warg łączy się z kolorem twarzy, wydają się prawdziwe, jak ciało i krew. Kto dobrze przypatrzy się wgłębieniu szyi, zobaczy uderzenie pulsu.

Większość szczegółów z opisu Vasariego, jak również kolory sukni czy welonu, są od dawna nieczytelne z powodu pogorszenia stanu tego arcydzieła. Na szczęście w tym samym czasie, kiedy Leonardo pracował nad portretem żony kupca, uczeń z pracowni mistrza wykonywał kopię obrazu. Paradoksalnie teraz to ta odrestaurowana kopia pozwala nam odczuć maestrię przedstawienia Lisy del Giocondo.

Na oryginale jednak nadal zachwyca światłocieniowy modelunek.

Jest to godne uwagi – podaje Vasari – jak dalece ten twórczy mąż studiował światłocien przez wydobycie jeszcze ciemniejszych tonów dla nadania plastyczności. A więc studiował stawanie się czerni czarniejszej

od poprzednio uzyskanej, aby tym bardziej błyszcząły światła. Wreszcie odkrył owe całkiem czarne tony, bez żadnego rozjaśnienia, mające w sobie głębię rzeczy widzianych w nocy, a nie delikatność odcieni dnia. To wszystko po to badał, by oddać większą krągłość i znaleźć w sztuce ostateczną doskonałość. Jeśli chcesz kogoś sportretować, rób to przy chmurnej pogodzie lub przed zmierzchem – zaleca Leonardo. – Na ulicy, pod wieczór lub przy złej pogodzie zwróć uwagę, ileż wdzięku i powabu mają w sobie twarze mężczyzn i kobiet. Przeto, o, malarzu, skorzystaj z podwórza o pomalowanych na czarno ścianach, osłoniętego jakimś zadaszeniem, (...) a jeśli nie masz takowego, maluj pod wieczór albo w dzień chmurny lub mglisty, bo są to warunki wymarzone.

Charakterystyczna mgiełka spowijająca przedstawienie to kolejna innowacja Leonarda, wynik jego studiów nad ludzkim widzeniem, nad budową oka.

Rzeczy odległe ukazują kontury zatarte i niewyraźne – pisał. – A to z dwóch różnych przyczyn. Po pierwsze dlatego, że przedmiot taki, docierając do oka pod bardzo małym kątem, ulega takiemu zmniejszeniu, iż nabiera cech rzeczy bardzo małych. Drugą przyczyną jest to, że pomiędzy okiem a odległymi przedmiotami kładzie się tyle powietrza, że nabiera ono gęstości i grubości, i swoją białością zabarwia cienie i przesłania je, i zmienia ich ciemność w kolor będący pośrednim między czernią a bielą, a więc w kolor błękitny.

Leonardo zawsze długo myślał nad koncepcją obrazu. „Najważniejsza jest idea, nie wykonanie” – zapisał. Powtarzał gesty, pejzaże, nawet uśmiech. Zapowiedź ułożenia rąk żony kupca mamy już na portrecie Isabelli d’Este. Krajobraz w tle jest podobny do tego z obrazu *Madonna z kądzielą*. To widok z okolic Arezzo w dolnej Toskanii. Pomimo wymogu wierności naturze malarz twierdził, że nawet w przypadkowej plamie można dojrzeć fantastyczne sceny.

Mawiał nasz Botticelli – wspominał malarz przyjaciela – że wystarczy rzucić o mur gąbkę pełną różnych farb, a zostawia ona na murze plamę, w której zobaczyć można piękny krajobraz. Prawdą jest, że w takiej plamie dopatrzeć się można rozmaitych rzeczy, zależnie od tego, czego się w niej chce szukać: głowy ludzkie, rozmaite zwierzęta, bitwy, skały, morza, chmury, lasy i inne podobne rzeczy. Jest to jak dźwięk dzwonów, w którym można usłyszeć, co się zechce.

Portret Lisy del Giocondo nigdy nie zawisł w domu przy via della Stufa. Leonardo da Vinci tak długo ociągał się z wykończeniem obrazu, że w końcu po czterech latach zniecierpliwiony kupiec odmówił zapłaty za dzieło. Wyjeżdżając z Florencji do Francji na początku 1508 roku, Leonardo zabrał ze sobą lipową deskę z wizerunkiem pani Lisy.

Żona kupca dzieliła czas między Florencję a okolice Chianti, gdzie jeździła

w odwiedzinach do krewnych. Po śmierci męża w 1538 roku, który zresztą w testamencie określił ją jako „naiwną kobietę”, przeniosła się do klasztoru zgromadzenia świętej Urszuli pod opiekę swoich dwóch córek zakonnicek. Zmarła 15 lipca 1542 roku i została pochowana na terenie konwentu.

Nie wiadomo, czy widziała swój ukończony portret i czy by się na nim rozpoznała. Inna słynna modelka Leonarda da Vinci, Cecilia Gallerani, znana u nas jako „dama z gronostajem”, tak pisała po latach do Isabelli d’Este, która domagała się obejrzenia jej portretu:

(...) wysłałabym go chętniej, gdyby był bardziej do mnie podobny. Jednak nie sądzicie, Miłościwa Pani, że to z powodu jakiegoś uchybienia mistrza, który, w co głęboko wierzę, nie ma sobie równych. Jedyną przyczyną mej rozterki jest, iż portret powstał, kiedy byłam w wieku niedojrzałym, i od tamtej pory twarz tak mi się zmieniła, że gdybym stanęła obok obrazu, nikt by nie pomyślał, że mnie on przedstawia.

WIECZNE PRAGNIENIE
ODWZAJEMNIONEJ
MIŁOŚCI

CATHERINE BOLNES
I JAN VERMEER

Kolczyki z ogromnymi perłami były naprawdę ciężkie. Wiadomo, że im większe perły, tym wyższy status społeczny kobiety je noszącej. Catherine Bolnes, po mężu Vermeer, nosiła je tak jak inne kobiety z jej sfery społecznej – jako modny dodatek. Perły o różnych rozmiarach i kształtach były w siedemnastowiecznych Niderlandach łatwo dostępne i to nie tylko dla bogaczy, chociaż oczywiście należały do dóbr luksusowych. Holenderska flota handlowa opływała najdalsze zakątki świata. Wiozła jako towary eksportowe cenne cebulki tulipanów o wdzięcznych nazwach, jak „Arlekin”, „Dziewica” czy „Królewski agat”, beczki wybornie przyrządzonych solonych śledzi, bele miękkiego adamaszku, arrasy oraz słynne, biało-niebieskie fajanse z Delft. W zamian przywożono ładunki wina z Bordeaux, kawy z Brazylii, bawełny, cukru, kauczuku i tytoniu z Ameryki. Do portów w Delft, Amsterdamie i Lejdzie przybijały statki z Indii Wschodnich pełne skrzyń poławianych tam pereł.

Oczywiście największym wzięciem cieszyły się te idealnie owalne albo w kształcie łezki. Mówiono, że pierwsze perły to były łzy aniołów. W bogatej symbolice klejnotów każdy znajdował coś odpowiedniego dla siebie. W uszach zamężnej Catherine były atrybutem miłości, szczęścia małżeńskiego, wzniosłości, dobrobytu, płodności. Za to noszone przez jej najstarszą córkę Marię oznaczały dziewiczą czystość i zdrowie. W szkatułce zawierającej kosztowności żony malarza Jana Vermeera z pewnością nie mogło ich zabraknąć. Bardzo prawdopodobne, że z tej szkatułki artysta podbierał krótki sznur pereł i te kolczyki z wielkimi perłami w kształcie łez, które ciągle pojawiają się na jego obrazach. Catherine wiedziała, jaką wagę Jan przywiązuje do tego subtelnego odbicia światła igrającego na powierzchni pereł, do pięknego blasku, którego przydawały kobiecym policzkom. To, co dla niej było kosztowną błyskotką, elementem stroju zamożnej mieszczanki, dla niego stanowiło malarski walor obrazu.

Matka Catherine Bolnes, Maria Thins, nawet słyszeć nie chciała, że jej córka miałaby poślubić malarza. Owszem, ceniła dobre obrazy – osobiście знаła słynnego miniaturzystę i rytownika Abrahama Bloemaerta, a na ścianach jej zamożnego domu w Delft wisiała kolekcja dzieł mistrzów z Utrechtu. Wśród niej znalazła się między innymi *Kuplerka*, dzieło Dircka van Baburena z 1622 roku, które w przyszłości

pojawi się w tle dwóch obrazów Vermeera.

Dla Holendrów kochających piękne przedmioty obrazy były niezbędnym elementem wyposażenia wnętrz, radością dla oka, nagrodą za pracowitość i zaradność. Nawet niezbyt bogaci mieszczanie kupowali płótna, oczywiście te tanie, bardziej poślednie. „Dobre obrazy to rzecz tu bardzo powszechna – pisał William Aglionby w 1669 roku w opracowaniu *Teraźniejszy stan Niderlandów*. – Prawie się nie spotyka, by nie zdobiły domu nawet pospolitszego kupca”. Rozmiary produkcji malarskiej były ogromne. Oczywiście bogatsi i bardziej świadomi odbiorcy sztuki wybierali dzieła znanych artystów, gromadzili wspaniałe kolekcje.

Jan Vermeer miał dwadzieścia jeden lat i cieszył się opinią zdolnego młodzieńca. Ale malował wolno, z pietyzmem wykańczał każdy detal i podczas gdy przeciętny holenderski malarz tworzył nawet pięćdziesiąt obrazów rocznie, Vermeer będzie malował w tym czasie jeden, dwa, góra trzy obrazy. Na początku podejmował tematy religijne i mitologiczne, tak jak w swoich najwcześniejszych zachowanych dziełach *Chrystus w domu Marii i Marty* oraz *Toaleta Diany*. To pierwsze płótno mogło przypaść do gustu jego ukochanej oraz przyszłej teściowej, bo Catherine i jej matka były katoliczkami. Ale Jan nie należał nawet jeszcze do cechu mistrzów, dopiero osiem miesięcy po ślubie został przyjęty do gildii świętego Łukasza. Rok wcześniej odziedziczył po zmarłym ojcu wielki, stojący przy rynku dom, w którym mieściła się oberża Mechelen. Reiner Vermeer poza prowadzeniem karczmy zajmował się także handlem dziełami sztuki. Był czas, że dobrze mu się powodziło, stać go było wtedy na kosztowne kształcenie syna na malarza. Kryzys sprawił, że rodzina popadła w kłopoty finansowe, tak że Jan poza malarstwem zajmował się również wyceną i sprzedażą obrazów innych artystów. Nigdy jednak w dokumentach notarialnych nie podawał się za kupca, jak to czyniło wielu malarzy-antykwariuszy. Zawsze z dumą podkreślał, że jest malarzem-artystą.

Żeby poślubić starszą od siebie o rok Catherine Bolnes, musiał zmienić wiarę, bo był ochrzczony w kościele kalwińskim, i przekonać do siebie matkę wybranki. W tym celu 4 kwietnia 1653 roku w towarzystwie dwóch przyjaciół, kapitana Mellinga i malarza Leonarda Brammera oraz notariusza Rancka złożył wizytę przyszłej teściowej. Dzień później pan Ranck zanotował, że początkowo Maria Thins

wzbraniała się przed pobłogosławieniem zaślubin i nie chciała podpisać aktu zgody na zapowiedzi. W końcu jednak uznała, że „mogłaby ścierpieć to, by zaślubiny bez względu na to odbyły się”. I kilkakrotnie powtórzyła, że „nie będzie stawiać po temu przeszkód”. Z czasem przekona się do zięcia, uzna Jana za dobrego administratora i powierzy mu zarządzanie majątkiem. W akcie notarialnym napisano, że Maria „w pełni zawiera swemu zięciowi”. Doceni też jego talent malarski. Po śmierci Jana będzie mówiła o nim „święty Vermeer”.

Z dzieciństwa Catherine zapamiętała strach, awantury i łzy. Pożycie jej rodziców układało się wyjątkowo źle. Reynier Cornelisz Bolnes był brutalny i z sadyzmem znęcał się nad Marią. Sąsiedzi w Goudzie, gdzie wówczas mieszkali Bolnesowie, zapamiętali, że w tej bogatej patrycjuszowskiej rodzinie dochodziło do gorszących scen. Dziewięcioletnia Catherine przybiegała do nich po pomoc, przerażona gwałtownością ojca. Reynier kopał i bił kijem ciężarną żonę, szarpiąc za włosy, wyciągał chorą z łóżka i kazał jej jadać posiłki samotnie. Po latach to zachowanie powtórzy ich syn Willem, który ubliżał matce, nazywając ją „papistowską maciorą” i „diablicą”, a wobec siostry dopuszczał się rękoczynów. Maria nawet próbowała umieścić go w domu poprawczym, ale Willem groził, że doprowadzi do skandalu, poślubiając tamtejszą służącą. W 1641 roku, po dziewiętnastu latach zniewag i upokorzeń, Maria uzyskała rozwód. Nawet po podziale majątku pozostała zamożną kobietą, posiadała wiele domów i grunty za miastem. Z pomocą siostry i brata przeniosły się z Catherine do Delft. Zamieszkały w dużym domu w dzielnicy katolików, w tak zwanym zaułku papistów, w sąsiedztwie kościoła Jezuitów.

Do tego domu o ścianach wykładanych kaflami z Delft, które tworzyły całe obrazy, Catherine wprowadzi swojego męża Jana Vermeera. Gospoda Mechelen, gdzie schodzili się głównie protestanci i gdzie raz po raz wybuchały pijackie burdy, nie była odpowiednim miejscem dla młodych małżonków i ich szybko powiększającej się rodziny.

„Znasz malarza nazwiskiem Jan van der Meer” – pytał van Gogh w liście z 1877 roku, przekręcając nazwisko artysty. Dalej pisał, że ów

namalował holenderską panią, piękną, dystyngowaną, która jest w ciąży. Paleta tego dziwnego artysty zawiera błękit, cytrynową żółć, perłową szarość, czern i biel. To prawda, że w jego obrazach można znaleźć całą gamę kolorów, ale połączenie cytrynowej żółci, przygaszonego błękitu i jasnej szarości jest dla niego charakterystyczne, jak dla Velázquezza zgranie czerni, bieli, szarości i różowości... Holendrzy nie posiadali wyobraźni, lecz za to mieli nadzwyczajny smak i nieodzowny zmysł kompozycji.

Van Gogh miał na myśli obraz *Kobieta w błękitnym kaftanie czytająca list*. Ukazana z profilu młoda kobieta stoi w domowym zaciszu gabinetu na tle ogromnej mapy ściiennej. Błękitny atlasowy kaftan wzdyma się na jej ogromnym brzuchu. Luźny strój jest wprawdzie zgodny z ówczesnym kanonem mody, a wzorcem urody były bujne kobiece kształty, jednak brzuch modelki, jak słusznie zauważa Van Gogh, wskazuje na zaawansowaną ciążę. Podobnie jest na kilku innych obrazach Vermeera, takich jak *Kobieta z wagą*, *Kobieta z naszyjnikiem z pereł* czy *Koncert*. Modelka ma tu prosty nos, zaczesane do tyłu jasne włosy i odkryte, wysokie czoło.



*Życie z Vermeerem minęło Catherine Bolnes przede wszystkim na noszeniu ciąży i wychowywaniu dzieci.
To właśnie w stanie błogosławionym jest najczęściej przedstawiana na obrazach męża.*

*Kobieta trzymająca wagę, 1662–1665
National Gallery of Art, Waszyngton*

Vermeerowie mieli dwanaścioro dzieci, a niektóre źródła podają, że piętnaścioro. Czwooro z nich zmarło w niemowlęctwie. Najstarszy syn miał na imię Jan, a najstarsza córka Maria. Pozostałe dzieci to: Aleydis, Gertruyd, Catharina, Elisabeth i Beatrix. Najmłodszemu synkowi nadano na chrzcie imię Ignatius. Lata małżeństwa upłynęły

Catherine na ciążach i połogach. „Spłodziłeś dzieci nie tylko dla siebie, ale też dla kraju, by nie były wyłącznie twoją radością i rozkoszą, ale dochodem i wygodą dla dobra wspólnego” – pisał Bartholomew Batty w *Alkierzu chrześcijanina* z 1581 roku. Za to Adrien van de Venne w *Żywym obrazie nierządnych* z 1623 roku podawał taki opis cnotliwej kobiety:

Świeże małże porównać można do
rodu błogosławionych niewiast,
które przemawiają powściągliwie i skromnie
i zawsze troszczą się o swe obejście.
A wszystkie żony wydają regularnie na świat
brzemie swego małżowatego domu.

Tak liczne potomstwo wcale jednak nie było powszechnym zjawiskiem w rodzinach zamożnych patrycjuszów, które miały zazwyczaj dwoje lub troje dzieci. Dom Vermeerów był pełen pociech. Czas upływał im na nauce, wspólnych grach i muzykowaniu.

Czuła na sobie jego spojrzenie, kiedy czytała list czy stała przy otwartym oknie, obserwując dzieci bawiące się na wewnętrznym dziedzińcu domu pośród rozwieszonych prześcieradeł. Wkrótce po ślubie Jan porzucił mitologiczne i biblijne tematy. Zaczął malować sceny we wnętrzach i różne wesołe towarzystwa, jak na obrazach *Stręczycielka* czy *Żołnierz i śmiejąca się dziewczyna*. Z czasem głównymi bohaterami jego obrazów staną się kobieta i wnętrze domu, a podstawowym zagadnieniem malarskim – światło. Te z pozoru proste, lecz niesamowicie kunsztownie zaaranżowane scenki wprowadzają w misterium codzienności.

We wszystkim, co maluje Vermeer – pisze Johan Huizinga, holenderski historyk kultury – daje o sobie znać równocześnie atmosfera wspomnień z dzieciństwa, spokój snu, całkowita nieruchomość i elegijna jasność, zbyt subtelna, by ją nazwać melancholijną. Realizm? Vermeer prowadzi nas daleko od wulgarnej i nagiej rzeczywistości codziennej.

Daleko od potocznie rozumianego realizmu Vermeer pokazał też wszechświat rodzinnego miasta o pięknej zabudowie, którego, jak się zdaje, nie opuścił nigdy, nawet na jeden dzień. *Widok Delft* Marcel Proust nazwie „najpiękniejszym obrazem

świata”.

W pracowni na piętrze domu przy Oude Langendijk oglądał świat przez *camerę obscurę* i taki przenosił na płótno. W tym czasie na parterze Catherine z pomocą matki zarządzała domem. „Źródła kobiecej chwały szukać trzeba głównie w trosce o gospodarstwo – pisze Johan van Beverwijck. – Weźmy żółwia, który zawsze jest u siebie i bez względu na okoliczności wszędzie dźwiga swój dom”. W poradniku *O pobożnym kształcie zarządzania domem* czytamy, że pani domu „musi mieć baczenie na zachowanie sług swoich, przyglądać się, jak mężczyźni i kobiety patrzą na siebie, jak się pozdrawiają, dotykają i żartują, jakich używają słów i jak się zmieniają na twarzy, bo jeśli to się zaniedba, w murach ich domów nieprzystojność zagości, tak jest, szaleństwo, co skazą wielką będzie dla państwa”. Zaopatrzenie, wyżywienie i edukacja były czasochłonne i kosztowne. W domu Vermeerów raz lub dwa razy do roku odbywała się też oficjalna prezentacja nowego obrazu Jana. Na wykwinne przyjęcia zapraszano mecenasów artysty, wśród nich tych najważniejszych: piekarza Hendricka Van Buytena i drukarza Jacoba Dissiusa. Catherine i Maria dbały o gości. „Skoro mężczyzna jest głową – głosił siedemnastowieczny poradnik gospodarstwa domowego – tedy kobieta jest karkiem, na którym głowa się trzyma”.

Obrazy Vermeera osiągały wysokie ceny. Podobno za scenę przedstawiającą jedną postać żądano nawet sześciuset guldenów. Tymczasem przeciętna cena obrazu wynosiła szesnaście i pół guldena. A jednak w rejestrach miejskich zachowały się wpisy dotyczące częstych pożyczek malarza. Mając tak liczną rodzinę, nawet bardzo ceniony twórca nie był w stanie zarobić na bieżące potrzeby. Wprawdzie w ówczesnej Holandii malarz mógł płacić swoimi obrazami niemal za wszystko, ale Vermeer malował zbyt mało, żeby na dłuższą metę stosować handel wymienny. Zresztą swoją karierę zaczynał w czasach kryzysu, bo po śmierci Wilhelma II Orańskiego w 1650 roku Delft szybko traciło pozycję potężnego, szybko rozwijającego się ekonomicznie miasta. Kolejne lata przyniosły dalsze pogorszenie finansowej sytuacji malarza i jego rodziny. Po wybuchu wojny francusko-holenderskiej w 1672 roku Maria Thins straciła dochody ze znacznej części swoich ziem, które zostały zalane, żeby powstrzymać wojska francuskie. Od tego feralnego roku Vermeer nie sprzedał już ani

jednego obrazu.

Trzy lata później Jan przeżył poważne załamanie nerwowe i – jak opowiadała Catherine – „popadł w straszną rozpacz i w fatalnej gorączce, w przeciągu dnia czy półtora, przestąpił od zdrowia do śmierci”. Starając się później o cesję długu, Catherine wyjaśniała:

ponieważ wymieniony jej mąż podczas owej wojny z królem Francji przez kilka lat zarabiał bardzo mało lub niemal nic i nawet dzieła sztuki, które kupił i którymi handlował, musiał z wielką stratą odsprzedać dla utrzymania wymienionych dzieci, przez co tak dalece popadł w długi, że ona, suplikantka, nie jest w stanie spłacić wszystkich swoich kredytorów, którzy nie chcą uwzględnić rzeczonych jej strat i złego losu, spowodowanego wspomnianą wojną.

W jedynym przypisywanym Vermeerowi liście, adresowanym do przyjaciela Antoniego van Leeuwenhoek, malarz pisał: „jesteśmy coraz bardziej samotni w tajemniczej pustce wszechświata”.

W rejestrze rzeczy sporządzonym po śmierci Jana Vermeera w 1675 roku brakuje pereł jego żony. Może od dawna nie miała żadnej biżuterii, może już wcześniej straciła swoje kolczyki i sznur pereł. Na liście dóbr malarza znalazły się: „zielona drewniana skrzynia z żelaznymi okuciami, kiepskie łóżko z zieloną narzutą, okrągły stolik, ekran kominkowy, mały wieszak, wielki emaliowany słoć, żelazny świecznik i siedem szklanych butelek”. Umarł jako bankrut. W sporządzonym niedługo potem inwentarzu rzeczy Catherine wśród licznych obrazków i mebli były między innymi „turecki płaszcz rzeczonego pana Vermeera, a także 2 sztalugi, 3 palety, 6 płócien, 10 desek pod obrazy, 3 albumy różnego rodzaju odbitek graficznych, pulpit i rupiecie”.

Ublągała piekarza van Buytena, żeby pod zastaw długu, który zaciągnęła u niego za dostawy chleba, przyjął dwa obrazy Vermeera. Na pewno nie chciała stracić prac męża. Skrupulatnie ustalono wysokość spłat i warunki odzyskania przez wdowę obrazów. W kontrakcie piekarz dodawał, że zgodził się na ten układ skłoniony „wzruszeniem wobec usilnej prośby i ciągłych namów ze strony rzeczonej przekazicielki”.

Przynajmniej obraz przedstawiający *Sztukę Malarską* pozostał w rodzinie, bo Catherine notarialnie przekazała go matce. Maria Thins zadbała o córkę i wnuki,

ustanawiając dla Catherine rentę z przychodu z ziemi pod Oud-Beijerland, a dzieci „świętego Vermeera” czyniąc swoimi jedynymi spadkobiercami. Radziła też, by „wnuki uczyć zawodu kupieckiego bądź rzetelnego rzemiosła, jako że jest ich zbyt dużo, by mogły próżnować i nie zarabiać własną pracą”.

Po śmierci matki Catherine przeniosła się do Bredy. Zmarła w 1688 roku.

Zarówno błękitny kaftan, jak i ten żółty obszyty gronostajowym futrem, podobnie jak wielkie perłowe kolczyki, które wciąż malował Vermeer, należały zapewne do Catherine. Może zawieszał ubrania i naszyjnik na drewnianym manekinie. Niektórzy badacze twórczości Holendra uważają jednak, że do obrazów pozowały mu żona i córka Maria. Malował więc domowe wnętrza, a w domowym zaciszu przyglądał się ukochanym kobietom.

Zarzucaj mi zapewne, że nasza sztuka nie rozwiązuje żadnej zagadki przyrody – pisał Vermeer do van Leeuwenhoek. – Naszym zadaniem nie jest rozwiązywanie zagadek, ale uświadamianie ich sobie, pochylenie głowy nad nimi i przygotowanie oczu na nieustający zachwyt i zdziwienie. Jeśli jednak koniecznie zależy Tobie na wynalazkach, to powiem, że jestem dumny z tego, iż udało mi się zestawić pewien szczególnie intensywny rodzaj kobaltu ze świetlistą, cytrynową żółcią, jak również zanotować refleks południowego światła, które pada przez grube szkło na szarą ścianę.

Narzędzia, jakimi posługujemy się, są istotnie prymitywne – kij z przytwierdzoną na końcu kępką szczeciny, prostokątna deska, pigmenty, oleje – i nie zmieniły się one od stuleci, podobnie jak ciało i natura ludzka. Jeśli dobrze rozumiem moje zadanie, polega ono na godzeniu człowieka z otaczającą rzeczywistością, dlatego ja i moi cechowi bracia powtarzamy nieskończoną ilość razy niebo i obłoki, portrety miast i ludzi – cały ten kramarski kosmos, bo w nim tylko czujemy się bezpieczni i szczęśliwi.

Nasze drogi rozchodzą się. Wiem, że nie zdołam Ciebie przekonać i nie zarzucisz szlifowania soczewek ani wznoszenia swojej wieży Babel. Pozwól jednak, że i my będziemy uprawiali nasz archaiczny proceder, że będziemy mówili światu słowa pojednania, mówili o radości z odnalezionej harmonii, o wiecznym pragnieniu odwzajemnionej miłości.

CIENŃ OLIMPII

VICTORINE MEURENT
I ÉDOUARD MANET

W tłumie zwiedzających Salon Paryski i odbywającą się tam co dwa lata wystawę sztuki w okazałym Palais de l'Industrie przechadzała się drobna rudowłosa dziewczyna. Przystawała przed obrazami, po cichu marząc, że jej prace też tu kiedyś zawisną. W modnej sukni z bufiastymi rękawkami oraz mocno rozkloszowanym dołem i w kapeluszu nałożonym na rude włosy nikt nie rozpoznawał w niej tej budzącej zgrozę plugawej modelki Édouarda Maneta.

Z daleka spoglądała na sceny rozgrywające się przed jego obrazem zatytułowanym *Olimpia*. Obserwowała, jak na widok jej wizerunku na płótnie rodzice szybko odwracali dzieciom głowy, kobiety spuszczały wzrok i przyspieszały kroku, a ich mężowie, porządni burżuazyjni, wprawdzie wygrażali laskami w stronę obrazu i rzucali niewybredne inwektywy pod adresem modelki, ale potem wracali na wystawę, choć już bez żon. Pewnie zaskakująco przyjemnie było popatrzeć na kobiecy akt, który nie udawał żadnej Afrodyty, białej niewolnicy w haremie czy Madonny karmiącej piersią małego Jezusa. Victorine wiedziała dobrze, że w tej purytańskiej epoce uwielbiano przedstawienia nagich kobiet, ale koniecznie pod przykrywką biblijnego lub mitologicznego tematu. Dość wspomnieć, że zwycięzcą na poprzednim Salonie w 1863 roku był Alexandre Cabanel, który przedstawił teatralnie wygiętą nagą Wenus unoszoną przez morskie fale. Sceny dopełniały pływające amorki, a publiczność i jury byli zachwyceni. Ale pokazywać kurtyzany, jak to zrobił Manet, wygodnie ułożoną na miękkich poduszkach, ot tak sobie, uchodziło za szczyt nieprzyzwoitości.

Oczywiście paryżanie chętnie chadzali do burdeli. W latach sześćdziesiątych XIX wieku w stołecznej prefekturze policji zarejestrowanych było ponad pięć tysięcy prostytutek, a dodatkowe trzydzieści tysięcy kobiet uprawiało miłosny proceder bez policyjnej książeczki i obowiązkowych badań lekarskich. Miasto roiło się od ulicznych dziewczek i wyrafinowanych kokot, do których w kolejce ustawiali się żądni uciech arystokraci i poważni burżuazyjni. W 1865 roku wszyscy oni w zwartym szyku stanęli na straży moralności, obrzucając *Olimpię* najgorszymi epitetami. Nikt nie zauważył formalnych analogii do sławnego obrazu Tycjana *Wenus z Urbino*. Już dwa lata wcześniej, kiedy Manet pokazał publiczności swoje *Śniadanie na trawie*, malowidło uznano za obrazę moralności, wysmiano i nawet okładano laskami.

Victorine siedząca nago na pikniku wśród ubranych mężczyzn i patrząca spokojnie na widza okrzyknięta została bezwstydnicą. Ale scena przedstawiająca młodą kobietę odzianą jedynie w biżuterię i pantofelki, z orchideą we włosach, z czarnym kotem u stóp i wychylającą się z cienia murzyńską służącą wywołała burzę. Gazety pisały, że *Olimpia* śmierdzi rozkładającym się trupem i przypomina samicę goryla, gdyż Manet malował śmiałymi pociągnięciami pędzla i nie portretował idealnych ciał jakby odkutych w alabastrze. „Cóż to za odaliska o żółtym brzuchu, haniebnym model wydobyty nie wiedzieć skąd!” – pisał krytyk Jules Claretie, a inny przestrzegał: „Kobiety oczekujące rozwiązania i młode panienki, jeżeli są rozsądne, powinny uciekać od tego widoku”. Realizm Maneta był nie do przyjęcia i znacznie wyprzedzał epokę.

Malarz szybko przekonał się, że nie chce malować sztucznych mitologicznych czy biblijnych scen. W pracowni profesora Thomasa Couture’a krnąbrny i wesoły młodzieniec niemal od razu zyskał sobie opinię buntownika. „Robię to, co widzę, a nie to, co inni chcieliby, żebym widział. Robię to, co jest, a nie to, czego nie ma” – odparowywał na kolejne korekty profesora. Przyjaciel Antonin Proust mówił o Manecie, że „wszystko go dziwi i wszystko bawi”. Wyśmiewał dumne pozy modela Gilberta, który udawał gladiatora, i pytał, czy tak samo pręży mięśnie, kiedy kupuje pęczek rzodkiewek od ulicznej straganiarki. Kiedyś nawet pod nieobecność Couture’a ośmielił się namówić Gilberta, żeby nie ściągał ubrania do pozwania. Wściekły profesor omal nie wyrzucił go wtedy z pracowni.

A jeszcze niedawno Manet marzył o nauce w modnej wśród młodzieży pracowni Couture’a. W 1847 roku podobnie jak wszyscy podziwiał jego obraz *Rzymianie okresu upadku*, zwycięzcę Salonu. Trzy lata później ubłagał wreszcie ojca, żeby pozwolił mu studiować malarstwo. August Manet, nobliwy urzędnik, szef gabinetu Ministerstwa Sprawiedliwości, już dawno pożegnał się z nadzieją, że najstarszy syn, który w gimnazjum ciągle siedział w oślej ławce i powtarzał klasy, zrobi karierę w sądownictwie albo ostatecznie w marynarce. Z kilkumiesięcznego szkoleniowego rejsu do Rio de Janeiro osiemnastoletni Édouard przywiózł szkicowniki pełne rysunków i już nawet nie miał zamiaru przystąpić do egzaminu do Szkoły Morskiej. Rysował od dzieciństwa, w każdy wieczór czekał na zjawienie się wuja Edmonda,

Édouarda Fourniera, swojego ojca chrzestnego. Wuj, oficer artylerii, zawsze miał przy sobie notes i ołówek i ciągle coś szkicował. Édouard przyglądał mu się zafascynowany i podsuwał swoje rysunki do oceny. W niedzielę wuj często zabierał chłopca do Luwru, gdzie od 1848 roku wystawiona była kolekcja malarstwa hiszpańskiego ze zbiorów Ludwika Filipa Orleańskiego. We Francji na długo zapanowała wtedy moda na Hiszpanię, a Manet na zawsze pozostał zafascynowany malarstwem Velázquez, Goi, Murilla i Zurbarána. Mimo tego z jedynej podróży do Hiszpanii w 1865 roku powrócił wcześniej, niż planował, z powodu „okropnej kuchni”. Wielkie wrażenie zrobili na nim również mistrzowie włoscy, których płótna podziwiał w Luwrze i podczas podróży do Włoch. Sześć lat, które spędził w pracowni Couture’a, dały mu solidne akademickie wykształcenie i przepełniły obrzydzeniem do tematów historycznych. „Artysta powinien być spontaniczny – powiedział kiedyś. – Oto właściwy termin... Gdybym miał wyrazić moje zdanie, sformułowałbym je tak: »Wszystko, co jest w jakiś sposób ludzkie i współczesne, jest interesujące. Wszystko, co jest pozbawione tego ducha, jest niczym«”. Z całego serca podpisywał się pod słowami swojego przyjaciela, poety Charlesa Baudelaire’a, który twierdził: „Ten jest malarzem, kto potrafi wydobyć z życia współczesnego jego stronę epicką, ukazać nam i dać pojąć, jak wielcy jesteśmy i poetyczni w naszych lakierkach i krawatach”. Manet, dandys i bywalec modnych kawiarni Badego i Tortoniego, dostrzegał całą cudowność paryskiego życia. Miasto przebudowywane pod rządami barona Haussmanna zmieniało się w nowoczesną metropolię z parkami, szerokimi ulicami i przestronnymi bulwarami. Manet pragnął je malować.

Studenci Couture’a wołali na Victorine Meurent „Krewetka”. Przewisko było pieśczośliwe i bardzo do niej pasowało, miała filigranową figurę, rude włosy i mlecznoróżową karnację. Posiadała też talent aktorski i uwielbiała wcielać się w różne role. Zaczęła pozować malarzom jako szesnastolatka. Szybko przekonała się, że godziny spędzone w nieogrzewanej pracowni to raj w porównaniu z prasowaniem sztywnych gorsów męskich koszul, krochmaleniem halek i namaczaniem wielkich prześcieradeł. W końcu nieraz pomagała matce, która całe życie spędziła nad balią w pralni.

Istnieje kilka wersji jej poznania się z Manetem. Najbardziej prawdopodobna jest taka, że malarz zobaczył Victorine właśnie w pracowni Couture'a, druga, że dojrzał ją w tłumie przed Pałacem Sprawiedliwości, kolejna, że spotkał dziewczynę w zakładzie grawerskim jej ojca.

Pomiędzy latami 1862 a 1874, z długimi przerwami, ponieważ była kapryśna, Victorine Meurent była ulubioną modelką Maneta – wspominał w 1937 roku biograf malarza, Adolphe Tabarant. – Była jak wiele podobnych jej dziewcząt z klasy robotniczej, świadoma swojej urody i niemogąca łatwo pogodzić się z nędzą, w jakiej przyszło jej żyć. Gdy tylko nadarzyła się okazja, od razu zgodziła się pozować...

Skandal i niezrozumienie publiczności towarzyszyły im niemal od początku. Już obraz *Uliczna śpiewaczka* z 1862 roku wzbudził zgorszenie. Victorine pozowała w zastępstwie, bo prawdziwa śpiewaczka, którą malarz spotkał na ulicy przed podrzędnym kabaretem, nie była zainteresowana wizytą w pracowni przy rue Guyot.

„Spotkam ją znowu i poproszę o pozowanie do obrazu – pisał zdesperowany Manet do przyjaciela – jeśli to się nie uda, pozować będzie Victorine”. Przebrał ją za muzykantkę, w jedną dłoń włożył gitarę, w drugą papierową tutkę wypełnioną po brzegi dojrzałymi, soczystymi wiśniami. Krytykom i publiczności nie spodobało się jednak, że malarz za bohaterkę wziął dziewczynę z nizin społecznych, że ukazał jej postać z całym realizmem. W 1862 roku Manet namalował Victorine kilkakrotnie, widać, jak bardzo jej osoba zawładnęła jego wyobraźnią i malarstwem. Na obrazach wygląda jak uosobienie spokoju i powagi, ale jaka była naprawdę, tego nie wiadomo. Niektórzy biografowie Maneta piszą, że Meurent miała łagodne usposobienie, inni zarzucają jej kapryśność i zmienność nastrojów. W 1862 roku Manet maluje portret zamysłonej młodej kobiety o ciemnych oczach i jasnych rzęsach. Kilka lat później ukaze ją równie spokojną na pięknym portrecie *Grająca na gitarze* i na obrazie *Kobieta z papugą*, o którym Zola napisał, że „wykazuje on wrodzoną elegancję, jaką ma w sobie Manet-światowiec”. Victorine powróciła znowu w połowie lat siedemdziesiątych. Poważna dziewczyna z obrazu *Kolej żelazna. Dworzec Saint-Lazare*, która właśnie na chwilę oderwała wzrok od książki i patrzy uważnie na widza, to znowu ona.

Chrzest bojowy oboje przeszli w 1863 roku, kiedy płótno Maneta *Śniadanie na trawie* nie zostało zakwalifikowane przez jury Salonu. To był rok, kiedy grono

jurorów odrzuciło trzy piąte spośród pięciu tysięcy zgłoszonych prac. Niezadowolenie malarzy, dla których w zinstytucjonalizowanym życiu artystycznym Salon często oznaczał być albo nie być, okazało się tak wielkie, że cesarz Napoleon III polecił wystawić wszystkie dzieła. *Śniadanie na trawie* stało się, ku zgrozie Maneta, sztandarowym dziełem tego Salonu Odrzuconych, najczęściej i najbardziej wyszydzanym płótnem na wystawie. Był zdumiony szumem wokół obrazu, bo pragnął tylko namalować sielską scenę, wzorowaną na dziele Tycjana *Koncert wiejski*, tyle że umieszczoną we współczesnych realiach. Tymczasem samo ujęcie tematu – przedstawienie nagiej kobiety w towarzystwie ubranych mężczyzn – wywołało oburzenie krytyki i publiczności. Naga modelka Maneta stała się znana paryskiej publiczności z imienia i nazwiska. Rzadka rzecz w czasach, gdy zwykle pozujące kobiety pozostawały anonimowe. Przyjęty dwa lata później na Salon obraz *Olimpia* tylko potwierdził jej opinię dziwki. Dziewiętnastowieczni krytycy sztuki i ówczesna publiczność tak mocno utożsamili modelkę Maneta z jego „nieprzyzwoitymi” obrazami, że do dzisiaj w powszechnej opinii uchodzi ona raz za prostą dziewczkę z ludu, zwyczajną prostytutkę, a raz za słynną paryską kurtyzanę.

Zamieszanie wokół *Śniadania na trawie* i *Olimpii* na krótko sprawiło, że Manet stracił sens malowania. Zniechęcony pisał do Baudelaire’a: „Chciałbym bardzo mieć pana tutaj. Obelgi sypią się na mnie jak grad; nigdy jeszcze nie napytałem sobie podobnej biedy... Wszystkie te wrzaski drażnią i oczywiste jest, że ktoś tutaj się myli”.

Poeta odpowiedział:

Trzeba, bym pomówił z panem o nim samym. Trzeba, żebym przekonał pana, co pan jest wart. To doprawdy głupie, czego pan żąda. Wyśmiewają się z pana, kpiny pana drażnią, nie umieją oddać panu sprawiedliwości itd. Czy sądzi pan, że jest pierwszym, którego to spotyka? Przewyższa pan geniuszem Chateaubrianda i Wagnera? A przecież z nich też się śmiano. I nie umarli od tego. Ażeby nie wbijać pana za bardzo w dumę, powiem, że ci ludzie to wzór, każdy w swoim rodzaju, a pan, pan jest tylko pierwszy w powszechnym upadku malarstwa. Mam nadzieję, że nie weźmie mi pan za złe mojej bezceremonialności. Zna pan moją przyjaźń dla pana.

Manet miał szczęście do przyjaźni z pisarzami, niebawem po jego stronie stanęli też Émile Zola i Stéphane Mallarmé. Zabiegał o uznanie, pragnął spokojnej kariery, zwieńczanej od czasu do czasu medalem na Salonie i możliwością sprzedaży

obrazów. A tymczasem przez lata ściągał na siebie gromy krytyki. Nie rekompensowało mu tego nawet zainteresowanie i podziw innych malarzy, zwłaszcza impresjonistów, z którymi, szczerze mówiąc, nie chciał mieć nic wspólnego i nigdy nie wziął udziału w żadnej wystawie pod ich szyldem. Spotykał się z nimi towarzysko w piwiarni Des Martyrs. Niektórych bardzo cenił i lubił, jak Claude'a Moneta, którego portretował wraz z rodziną w Argenteuil. Bogaty z domu Manet nie musiał się za bardzo troszczyć o pieniądze. Za to długo czekał na kupca. Dopiero z początkiem 1872 roku znany handlarz obrazów Paul Durand-Ruel zaczyna kupować płótna Édouarda Maneta. 30 grudnia 1881 roku malarz został mianowany kawalerem Legii Honorowej.

W pracowni malarza bywały modelki, młode malarki, takie jak Berthe Morisot i Eva Gonzalès oraz aktoreczki i kokoty, jak Méry Laurent i Henriette Hauser. Tę ostatnią poprosił o pozowanie do słynnego obrazu *Nana*, przedstawiającego kobietę w eleganckiej bieliźnie, pudrującą się i malującą usta przed lustrem oraz czekającego na nią mężczyznę w wieczorowym stroju, w wysokim cylindrze na głowie. Sposób ukazania nie pozostawia wątpliwości co do profesji kobiety, zresztą cały Paryż wiedział, że Henriette Hauser, zwana „Cytrynką”, była kochanką księcia d'Orange.



Victorine Maurent była ulubioną modelką Maneta. Odnajdywała przyjemność w pozowaniu artystom, którzy nie podkreślali jej niskiego pochodzenia. Jej akty wywołały jednak zgorszenie wśród purytańskiego społeczeństwa XIX-wiecznej Francji.

Śniadanie na trawie, 1862–1863

Musée d'Orsay, Paryż

Manet nie był skłonny do wielkich namiętności, ale lubił subtelne romanse. Z Berthe Morisot łączył go długoletni emocjonalny związek, zakończony dopiero jej małżeństwem z młodszym bratem Maneta. Z Méry Laurent podtrzymywał uroczy flirt, pisząc do niej liściki ozdobione pięknymi malunkami – ich przyjaźń musiała być dla niej ważna, bo po śmierci Maneta każdego roku zanosila pierwsze kwiaty bzu na jego grób.

Manet portretował wszystkie swoje partnerki, choć najczęściej Berthę Morisot, która była bardzo dumna z tego, że poświęcił jej aż dziesięć płócien. Tylko Suzanne Manet nie zachodziła do pracowni przy rue Guyot. Przymykała oczy na romanse męża. Poznali się, kiedy Suzanne miała dwadzieścia dwa, a Édouard dziewiętnaście lat. On uczył się u Couture'a, ona dawała lekcje gry na fortepianie. Panna Suzanne Leenhoff była świetną pianistką. Pochodziła z muzycznej holenderskiej rodziny; jej ojciec był organistą.

29 stycznia 1852 roku urodził się Leon Edward – syn Suzanne i Maneta. Młody

malarz, przerażony perspektywą gniewu swojego ojca, długo utrzymywał to w tajemnicy. W urzędzie stanu cywilnego dziecko zostało wpisane pod fikcyjnym nazwiskiem, a oficjalnie uchodziło za brata Suzanne. Manet był jego ojcem chrzestnym. Suzanne i Édouard wzięli ślub dopiero jedenaście lat później, po śmierci starszego pana Maneta, ale malarz nigdy oficjalnie nie uznał syna. Trzeba jednak przyznać, że w testamencie kilkakrotnie powtórzył, iż cały majątek zostawia Suzanne i Leonowi. Oboje często pozwali mu do obrazów. Leon dorasta na płótnach Maneta od obrazu *Chłopiec ze szpadą* z 1861 roku, przez *Bańki mydlane* z 1867, aż po *Śniadanie w pracowni* z 1868 roku.

Victorine Meurent na jakiś czas zniknęła z życia i pracowni Maneta. W latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku wyjechała do Ameryki. Wróciła do Paryża w 1875 roku i od razu zapisała się na wieczorowy kurs w Académie Julian. Od dawna chciała malować, uczyła się rysunku. Rok później zgłosiła na Salon swój autoportret. Obraz został przyjęty. Wystawiała na Salonie także w latach 1879, 1885 i 1904. W 1903 roku została członkiem Société des Artistes Français. Wywalczyła sobie uznanie, ale wciąż ciągnął się za nią cień *Olimpii*. Zafascynowany Victorine Henri de Toulouse-Lautrec nazywał ją po prostu Olimpią i sam malował podstarzałą już wtedy kobietę. Podobno około 1893 roku prowadził znajomych do jej mieszkania, żeby przedstawić im zniszczoną, wyłysiałą Olimpię.

Wokół jej postaci narastały kolejne mity. Wielu pisało, że źle skończyła i zmarła młodo. Żeby się utrzymać, sprzedawała rysunki w kawiarniach na Montmartrze, chodziła po knajpach z katarynką i małpką na ramieniu.

Trzy miesiące po śmierci Maneta, z początkiem sierpnia 1883 roku, Victorine zebrała się na odwagę i wysłała do pani Manet list z prośbą o finansową pomoc.

Wie pani z pewnością, że pozowałam do znacznej części jego obrazów – pisała – między innymi do „Olimpii”, jego arcydzieła. Pan Manet okazywał mi duże zainteresowanie i mówił często, że jeżeli sprzedam swoje obrazy, odłoży dla mnie pewną gratyfikację. Byłam wówczas młoda i beztroska. Wyjechałam do Ameryki. Kiedy wróciłam, pan Manet, który sprzedał wiele swych obrazów panu Faure, powiedział mi, że i mnie się coś z tego należy. Nie chciałam przyjąć, podziękowałam mu gorąco i dodałam, że kiedy nie będę mogła już pozować, przypomnę mu jego obietnicę. Czas ten nadszedł wcześniej, niż myślałam; ostatnim razem, gdy widziałam pana Maneta, przyrzekł mi, że postara się dla mnie o miejsce bileterki w teatrze, i dodał, że zapłaci za mnie wymaganą kaucję...

Suzanne zignorowała prośbę modelki męża. Zapewne podobnie jak inni sądziła, że Victorine była jego kochanką. Pewnie tak, chociaż niektórzy, jak historyk sztuki Eunice Lipton, twierdzą, że to mało prawdopodobne, wzięwszy pod uwagę, że malarz zmarł wyniszczony przez syfilis, a Victorine przeżyła go o kilkadziesiąt lat.

Bój o *Olimpię* trwał jeszcze długo po śmierci Maneta. Kiedy Claude Monet dowiedział się, że wdowa po malarzu zamierza sprzedać sławne płótno amerykańskiemu nabywcy, wymyślił rozpisanie publicznej subskrypcji, która pozwoliłaby odkupić *Olimpię* od Suzanne i przekazać ją państwu. Przyjaciele Maneta marzyli, żeby obraz trafił do Luwru.

Opowiadano mi – pisała Berthe Morisot do szwagra – że ktoś, kogo nazwiska nie znam, poszedł do Kaempfena (dyrektora w Ministerstwie Sztuk Pięknych), żeby go wysondować, że Kaempfen „wściekł się” i zapewnił, że dopóki on tu będzie, żaden Manet nie wejdzie do Luwru, na co jego rozmówca podniósł się ze słowami: „Doskonale, postaramy się, żeby pan stąd odszedł, a potem wprowadzimy Maneta”.

W listopadzie 1890 roku *Olimpia* została przekazana państwu, ale do Luwru obraz trafił dopiero w 1907 roku.

Victorine Meurent żyła osiemdziesiąt trzy lata, zmarła w 1927 roku. Przez ostatnie dwadzieścia lat dzieliła dom w Colombes na przedmieściach Paryża z przyjaciółką Marie Dufour, nauczycielką gry na fortepianie.

W muzeum w Colombes znajduje się jedyne zachowane dzieło Victorine. Jeszcze do niedawna uważano, że cały jej twórczy dorobek przepadł w pożarze. Obraz *Niedziela palmowa*, przedstawiający dziewczynę niosącą palmową gałązkę, nie wyszedł spod ręki amatora. Udowodnia, że Victorine Meurent była utalentowaną, wrażliwą i wytrawną malarką. Tabarant twierdził, że była dziwną dziewczyną o wielu twarzach. Po pierwsze, pochodziła z klasy robotniczej, a chciała zostać malarzem; po drugie, była kobietą niezależną.

SUKNIA
NA NOWE CZASY

EMILIE FLÖGE
I GUSTAV KLIMT

Oficjalny pokaz portretu odbył się w pracowni Gustava Klimta na wiedeńskim Hietzingu. Emilie Flöge prawie dwa lata cierpliwie czekała, aż Gustav skończy obraz, bo nikomu, nawet jej, nie pokazywał nieukończonych płócien. W 1902 roku w jego otoczonym dzikim ogrodem studiu, gdzie koty wylegiwały się na stertach rysunków i ostrzyły pazury o ramy obrazów, spędzili razem długie godziny podczas pozowania. Specjalnie na tę okazję Emilie uszyła sobie suknię z lejącej tkaniny, w której chciała być namalowana, a Gustav, który świetnie znał się na damskich strojach, zaaprobował projekt. Ale kiedy zdjął zasłonę ze sztalugi, poczuła rozczarowanie. Portret jej się nie spodobał. Nie rozpoznała ani sukni, ani siebie. Owszem, twarz i ręce były namalowane realistycznie, choć rysy wydawały się trochę rozmyte, a dłonie były wiotkie jak młode gałązki. Głowa, otoczona burzą ciemnych włosów, wyrastała z ciała, które przypominało raczej wydłużoną sylwetkę fioletowego, nakrapianego złotem węża albo łodygę kwiatu, a nie ciało kobiety. Materiał oblepiał ją jak dobrze dopasowana rękawiczka z wężowej skóry i spływał na ziemię niczym połyskująca fala. To nawet nie była suknia, raczej płaski ornament usiany abstrakcyjną dekoracją. Kobieta-wąż miała szyję ciasno oplecioną szarfą i głęboki dekolt. Jeden ze znajomych, Hans Koeck, pisał, że „materiał sukni tak ściśle przylega do szyi kobiety, jakby chciał ją udusić, jak gdyby artysta chciał osiągnąć szczególny podniecający efekt duszenia” i dodawał, że „tropy szczególnie sadystycznej wyobraźni Klimta można odnaleźć na jego różnych obrazach, gdzie szyja i korpus są oplecione zbroją z tkaniny”.



Emilie Flöge była inspiracją wielu dzieł Gustava Klimta. Mówiono o niej różnie: narzeczona, przyjaciółka, kochanka lub konkubina. Zakochani nie zwracali jednak na to uwagi.

Na zdjęciu: Gustav Klimt i Emilie Flöge w ogrodzie, Villa Oleander w Kammerl, 1910 r.

Wyglądała na pewną siebie, patrzyła wyzywająco, może nawet władczo. Najwyraźniej właśnie tak Gustav Klimt widział Emilie Flöge, ale modelka i jej rodzina ani trochę nie zgadzali się z taką wizją artysty. Kiedy Klimt podarował obraz matce Emilie, ta kazała wsunąć wielkie płótno za szafę i nikomu go nie pokazywała. Urażony tym zachowaniem malarz poprosił więc o zwrot płótna i w lipcu 1908 roku sprzedał go Muzeum Miasta Wiednia. „Dzisiaj zostaniesz sprzedana i dołączona do kolekcji” – żartobliwie pisał w liściku do przyjaciółki. Jeszcze tego dnia Emilie przysłała do pracowni Klimta fotografa Moritza Nähra, żeby zrobił zdjęcie obrazu. Wtedy już pewnie żałowała, że traci swój portret. W ciągu tych kilku lat nowa estetyka Klimat zdobyła sobie grono wielbicieli, a portret Emilie Flöge został z czasem uznany za jego najważniejsze dzieło z przełomu wieków, wyznaczające nowatorski styl, który stał się wizytówką wiedeńskiej secesji.

Życzliwi mówili o niej narzeczona, przyjaciółka, partnerka, złośliwi – konkubina. Ich związek przez lata wzbudzał kontrowersje, ciekawość, zgorszenie. Ona – znana projektantka mody, kobieta interesu, on – sławny malarz i skandalista. Oboje twórczy,

niekonwencjonalni, wyzwoleni, choć ci sami złośliwcy dodawali, że chcąc żyć z „księciem malarzy”, Emilie musiała przystać na jego warunki. Przede wszystkim żadnego ślubu, żadnych obietnic. Perspektywa ożenku przerażała Klimta. Deklarował przecież, że w sztuce i w życiu interesują go przede wszystkim kobiety. Mieszkał z matką i siostrami, wciąż malował zmysłowe piękności, przesycone erotyzmem portrety, a po pracy oddawał się krótkim i niezobowiązującym przygodom z modelkami i praczkami z przedmieść. Napisał kiedyś: „(...) bo boję się prawdziwej miłości i czuję przed nią respekt”.

Emilie była nastolatką, kiedy poznała trzydziestoletniego Gustava Klimta. Jej starsza siostra Helene zakochała się w jego młodszym bracie Ernście. W sekrecie przed rodzicami panny Flöge chodziły nawet pozować do ich pracowni. Obaj byli utalentowani. Pochodzili z dość ubogiej rodziny, która przywędrowała do Wiednia z Czech. Ich ojciec był złotnikiem i grawerem. Matka zajmowała się domem i piątką dzieci, miała dobry słuch i pięknie śpiewała. Chłopcy szybko zaczęli zarabiać na siebie. Już jako studenci Szkoły Rzemiosła Artystycznego utrzymywali się z licznych zleceń. W pracowni profesora Ferdinanda Laufbergera Gustav zaprzyjaźnił się z Franzem Matschem, późniejszym nadwornym malarzem cesarza i ulubieńcem wiedeńskiej arystokracji. Razem z Ernstem stworzyli wzięte trio, dostawali wiele intratnych zleceń na malowidła dekoracyjne w cesarskich rezydencjach i gmachach użyteczności publicznej. Mimo to zaręczyny Ernsta i Helene nie przypadły państwu Flöge do gustu. Ojciec dziewcząt miał mieszczańskie zapatrywania na instytucję małżeństwa, pragnął dla córek poważnych kandydatów, na pewno nie artystów. On sam prowadził niewielki zakład produkujący ozdobne fajki. W końcu to Gustav skutecznie wstawił się za bratem u przyszłych teściów, zapewniał o jego talencie i możliwościach utrzymania rodziny, o tym, że ich prace chwali sam cesarz. Ślub odbył się w 1891 roku. Odtąd Gustav mógł nazywać Emilie swoją małą siostrzyczką. W tym czasie namalował kilka jej portretów. Na jednym widać siedemnastolatkę ubraną w białą bluzkę, o nieco surowej twarzy, ładnych szaroniebieskich oczach i wąskich ustach. Gładko zaczesane do tyłu włosy dziewczyny przytrzymywane są grzebieniami tak, że tylko kilka krótkich loczków wije się nad czołem. Na innym ma talię mocno ściśniętą gorsetem, a dłoń położyła na biodrze w podobnym geście jak na

obrazie przedstawiającym kobietę-węża. Tyle tylko, że jej postać i każdy detal stroju oddane są jeszcze z realizmem i akademicką pieczołowitością.

Kiedy rok po ślubie Ernst zmarł na szkarlatynę, Gustav jako opiekun wdowy i osieroconej bratanicy na dobre zagościł w życiu rodziny Flöge. Chętnie zabierał Emilie do opery, teatru, kawiarni, wprowadził ją w krąg wiedeńskiej bohemy, śmietanki intelektualnej i elity towarzyskiej. Przysłuchiwała się dyskusjom towarzyszącym artystycznemu przewrotowi: w 1897 roku grupa malarzy pod przewodnictwem Klimta wystąpiła z akademickiego zrzeszenia Künstlerhaus i założyła niezależne stowarzyszenie Secesja. Joseph Olbrich zaprojektował gmach wystawowy Secesji zwieńczony koroną ogromnego drzewa laurowego. Krytyk Ludwig Hevesi zachwyca się, że „jest to widok czarowny, kawałek orientu w Wiedniu”, ale wiedeńscy naśmiewają się, że budynek przypomina raczej asyryjski klozet.

Również powietrze w tej hali jest zielonkawe, panuje w niej jedyny w swoim rodzaju półmrok – opisywał Hevesi wnętrze. – Wyłaniają się z niego (...) dwa prastare drzewa oliwne, z ich sękatych pni wyrasta obficie młode listowie. Blask złota w połączeniu z zielonkawo-białymi odcieniami stwarza niezwykle urozmaiconą gamę. Na wprost otwierają się drzwi do sali środkowej, nad którymi widnieje duży okrągły witraż (...). Nie jest to malowidło na szkle, lecz rodzaj mozaiki z barwnego szkła, wielce oryginalnie skomponowanej. Uwagę zwraca oblicze postaci (...) i bogaty strój, który tworzą strumienie szkła, ułożone *en cabochon* i przypominające drogie kamienie. Tą postacią jest „Sztuka”, dumna kobieta w starożytnym odzieniu, stojąca wyniośle i spokojnie. Z błękitnych niebios przyleciała na kwiecistą niwę, złożyła skrzydła, skrzyżowała ręce na nagich piersiach; tu pozostanie.

Emilie pod rękę z Klimtem zwiedza wystawy, podziwia nowatorską sztukę i nowe rzemiosło. Czuje, że ciasno zasznurowany gorset pod suknią coraz bardziej ją uwiera, a suknia na miarę nowych czasów też powinna być zupełnie inna. Za kilka lat Emilie Flöge jako jedna z pierwszych kobiet w Austrii zdejmie gorset i będzie promować luźne, wygodne stroje.

W secesyjnym Wiedniu moda była poważnym tematem, szeroko omawianym przez awangardowych artystów. „Kobieca moda – pisał w 1898 roku architekt Adolf Loos – co za koszmarny rozdział w historii cywilizacji”. Oczywiście podstawę damskiej garderoby stanowił gorset, który skutecznie zniekształcał sylwetkę. Uwolnienie kobiet od tego bolesnego ograniczenia zakrawało na rewolucję

obyczajową. W Paryżu tej rewolucji dokonał Paul Poiret, w Wiedniu Gustav Klimt, Emilie Flöge oraz artyści i projektanci z utworzonych w 1903 roku Warsztatów Wiedeńskich. Chcieli wprowadzić sztukę użytkową do szeroko pojętego życia codziennego, połączyć estetykę i funkcjonalność. Projektowano wszystko – od domów, wnętrz, mebli, dywanów, zastawy stołowej po tkaniny, stroje, buty, rękawiczki i torebki, wachlarze i biżuterię – w myśl zasady, że nowoczesna kobieta powinna pasować do nowoczesnego wnętrza. Zresztą idea Warsztatów narodziła się podobno podczas wieczorku towarzyskiego u znanej dziennikarki Berty Zuckerkandl, która żaliła się przyjaciołom artystom, że jej meble, kieliszki, talerze i obrusy w ogóle nie pasują do nowych obrazów wiszących na ścianach. Głównym kanałem dystrybucji projektów Warsztatów Wiedeńskich w zakresie strojów i dodatków stał się założony przez Emilie salon mody „Siostry Flöge”.



Emilie od dziecka interesowała się modą. Była kobietą wyprzedzającą swoje czasy – dzięki niej secesyjny Wiedeń raz na zawsze porzucił gorsety.

Na zdjęciu: Emile Flöge w 1909 r.

Od dziecka interesowała się modą, oglądała paryskie żurnale, wychylała się z okna i godzinami przyglądała elegantkom przechodzącym ulicą. Trzy siostry Flöge: Pauline, Helene i Emilie, jak wówczas wszystkie dziewczęta z klasy średniej uczyły się szycia i haftu, umiejętności, które były konieczne u wzorowej pani domu. Kiedy jednak okazało się, że rodzina straciła większość pieniędzy na niefortunnych

inwestycjach, siostry stanęły przed koniecznością zarobkowania. W 1895 roku najstarsza z nich, Pauline, otworzyła szkołę krawiecką. Pierwsze zamówienia młode kobiety szyły ręcznie, siedząc przy stole w salonie. To Emilie wpadła na pomysł założenia eleganckiego salonu mody. Chociaż była najmłodsza z trzech sióstr, czuła się za nie odpowiedzialna. Proste krawiectwo jej nie satysfakcjonowało. Chciała wyznaczać trendy. Wiedziała, że bogate klientki Klimta ustalają z nim odpowiedni strój do pozowania i sprowadzają suknie z Paryża. Postanowiła stworzyć w Wiedniu konkurencyjny sklep. Długo przygotowywała się do tego przedsięwzięcia, gromadziła środki, sprawdzała dostawców materiałów, szukała odpowiedniego miejsca. W 1904 roku siostry Flöge wynajęły dwa piętra w Casa Piccola, narożnym domu przy Mariahilfer StraÙe w pobliżu Kunsthistorisches Museum. Kupiły maszyny do szycia i zatrudniły szwaczki. Urządzeniem domu mody i apartamentów sióstr zajęli się artyści z Warsztatów Wiedeńskich: Josef Hoffmann i Koloman Moser. Całość wnętrza była utrzymana w tonacji czerni i bieli, na podłogach leżały szare filcowe dywany, w ściany wbudowano olbrzymie lustra i szafy o przesuwanych drzwiach pomalowanych w roślinne motywy. Meble Hoffmanna były proste, geometryczne. Nad drzwiami wejściowymi umieszczono ceramiczny szyld projektu Mosera, w przedpokoju jego rysunki. Z ulicy już z daleka widać było ogromny baner, obiegający narożnik drugiego piętra, z napisem „*Schwestern Flöge*”. Oczywiście w całym tym przedsięwzięciu nie mogło zabraknąć Gustava Klimta. Dbał o wizerunek marki: zaprojektował metki, wizytówki i papier listowy, organizował sesje zdjęciowe i podsyłał Emilie klientki. Obrazy u Klimta i suknie u Flöge zamawiały bowiem te same przedstawicielki bogatej żydowskiej burżuazji, takie jak Adele Bloch-Bauer, Johanna Staude, Fritza Riedler czy Margaret Stonborough-Wittgenstein. Rozmyślając wspólnie nad modnym, nowoczesnym krojem sukien, wzorowali się na słynnej tunice Klimta, który na co dzień nosił luźną szatę w kolorze indygo, inspirowaną japońskimi kostiumami teatru nō. Artysta zaprojektował dla Emilie wiele nowatorskich strojów, a jej studio uszyło kilka jego modeli. W 1906 roku wzory sukien-worków Klimta ukazały się w niemieckim piśmie „Kunst und Dekoration”, sankcjonując związek mody ze sztuką. Z tego samego roku pochodzi sesja fotograficzna wykonana w ogrodzie i na pomoście nad jeziorem Attersee. Klimt

pasjonował się fotografią i sam robił zdjęcia, czasami nawet malował na ich podstawie i kolorował odbitki. Prawdopodobnie jako pierwszy w historii robił sesje mody w plenerze z przeznaczeniem do publikacji w prasie. Zdjęcia reklamowe dla domu Paula Poireta powstały dopiero w 1910 roku, a uważany za pierwszego fotografa mody baron Adolph de Meyer pracę dla „Vogue’a” i „Vanity Fair” rozpoczął w 1914 roku. Emilie była wdzięczną modelką, z przekonaniem nosiła luźne suknie, falbaniaste, rozkloszowane rękawy. Zresztą na użytek swojego salonu pozowała także do zdjęć w znanym Benda-D’Ora Studio. Uwielbiała modne dodatki: wielkie jak młyńskie koła kapelusze albo budki z wysoką głową i małym rondem, ogromne, jakby przeskalowane mufki i oczywiście nowoczesną biżuterię. Klimt obdarowywał ją naszyjnikami i broszkami projektu Josefa Hoffmanna i Kolomana Mosera. Zamiast złota artyści z Warsztatów Wiedeńskich chętniej wykorzystywali srebro, zamiast kamieni szlachetnych te półszlachetne, jak lapis lazuli, korale, opale czy kamienie księżycowe. Podobnie jak Gustav Klimt w malarstwie łączył motywy pochodzące z różnych kultur, fascynację sztuką Dalekiego i Bliskiego Wschodu, tak Emilie Flöge proponowała swoim klientkom barwne jedwabie, które zamieniały je w bizantyńskie księżniczki, współczesne gejsze i rajskie ptaki. Z upodobaniem łączyła elementy ludowych strojów z japońskimi tkaninami. Sama wyszywała szale czy suknie w osiemnastowieczne czeskie wzory. Ale nawet jej, najmodniejszej kobiecie w Wiedniu, nie udało się szerzej rozpropagować mody na luźne suknie-namioty i jej pracownia obok nowatorskich strojów szyła też bardziej tradycyjne modele sukien.

W spokojnych letniskowych miejscowościach nad jeziorem Attersee awangardowy artysta i jego równie śmiała muza musieli wzbudzać niemałą sensację. Na zdjęciach widać ich oboje w wydętych przez wiatr tunikach. Roześmiani przechadzają się po ogrodowych ścieżkach, wygłupiają się. Emilie rozkłada ręce w obszernej sukni zwanej „suknią nietoperza”. On wiosłuje, ona stoi w łódce, ubrana w piękną, japonizującą, jedwabną szatę, malowaną w kuliste kwiatostany hortensji.



Zdjęcia Klimta i Flöge wykonane w ogrodzie malarza i nad jeziorem Attersee wzbudziły sensację. Była to pierwsza sesja fotograficzna, w której moda przedstawiona była w plenerze. Emilie pozowała na nich roześmiana, nieświadoma smutnego końca ich miłości.

Na zdjęciu: Gustav Klimt i Emilie Flöge na łódce niedaleko Villa Paulick nad jeziorem Attersee, 1909 r.

Rodzina Flöge spędzała nad Attersee każde lato, wynajmując dom na dwa, trzy miesiące, a Klimt z czasem stał się stałym uczestnikiem tych wakacyjnych pobytów. Nazywany przez przyjaciół „Atletą”, był wielkim zwolennikiem higienicznego trybu życia. Pił wyłącznie wodę, dużo spacerował, chętnie wiosłował i lubił zapasy. Malarz Egon Schiele trafnie opisał Gustava Klimta słowami: „krępy, ponury i opalony”. Sąsiad Rudolf Schuh, właściciel willi w Seewalchen, tak zapamiętał Klimta i Emilie:

Malarz Klimt i siostry Flöge... mieszkali w Litzbergu w browarze, który nadal tam stoi. Za każdym razem, kiedy koło nich przepływałem, wołali do mnie tak zachęcająco, że ochoczo wyskakiwałem z kajaka. Klimt uwielbiał się ze mną mocować. Chwytał mnie swoimi żelaznymi rękoma za kark i próbował powalić na trawę, ale nigdy mu się to nie udało... Od czasu do czasu pokazywał mi swoje obrazy i pytał, czy mi się podobają. Wśród nich były wspaniałe widoki jeziora. Mogłeś ujrzeć wieczór, nastrój, poczuć, z której strony wieje zimny wiatr, zobaczyć srebrną smugę na wodzie. Wprost widać było, o jakiej porze dnia obraz powstawał... Klimt wziął sobie za narzeczoną najmłodszą z siostr Flöge, bajecznie piękne stworzenie.

Na pewno podczas tych letnich tygodni mieli czas tylko dla siebie i rodziny. W Wiedniu dzieliło ich jednak zbyt wiele spraw, przede wszystkim niestałość Gustava. O jego romansach i nieślubnych dzieciach było głośno w całym mieście.

Najtrudniejsze dla Emilie były burzliwe lata 1897–1899, kiedy Klimt kochał się szaleńczo w Almie Schindler, uchodzącej za „najpiękniejszą dziewczynę w Wiedniu”. Poznali się, kiedy Alma miała siedemnaście lat. Namiętna dziewczyna była pasierbicą przyjaciela Klimta Carla Molla, malarza, z którym razem zakładali Secesję. Była odcytana, uczyła się greki i tłumaczyła ojców Kościoła, a do tego utalentowana i wykształcona muzycznie – uczęszczała na kursy młodego kompozytora Alexandra von Zemlinskiego. Marzyła o karierze dyrygenta, pisała pieśni i utwory instrumentalne. Klimt znalazł się pod jej nieodpartym urokiem, który Alma roztaczała wokół siebie i któremu ulegali jej kolejni mężowie i kochankowie – kompozytor Gustav Mahler, architekt Walter Gropius, malarz Oskar Kokoschka, pisarz Franz Werfel – tak że zyskała opinię muzy i wielkiej *femme fatale* oraz „wdowy czterech sztuk”. Zakochana z wzajemnością w Gustavie Klimcie pisze w pamiętniku: „Jestem mu głęboko wdzięczna za to, że mnie obudził”. Klimt nie ukrywa, że dostrzega w niej „esencję kobiecości”. „Alma jest piękna, inteligentna, dowcipna, ma wszystko, czego żądać może od kobiety mężczyzna, i ma to w nadmiarze. Myślę, że wszędzie, gdzie się pojawia w męskim świecie, jest panią, władczynią” – pisze w liście do Carla Molla, tłumacząc swoje uczucia. Rodzice Almy nie byli tym zachwyceni, raz po raz wymawiali Klimtowi dom. W 1899 roku malarz dołączył do nich jednak w podróży po Włoszech. Alma zanotowała, że całowali się we Florencji.

W tym czasie zrozpaczona i zdesperowana Emilie Flöge próbowała odebrać sobie życie, połykając garść tabletek nasennych. Zawsze miała nerwowe usposobienie, a niestabilna sytuacja z Gustavem wyczerpała ją psychicznie. W końcu poszła po radę do doktora Zygmunta Freuda. Twórca teorii psychoanalizy obejrzał rysunki Klimta, przeważnie akty, które Emilie przyniosła do gabinetu, i ojcowskim tonem doradził jej, żeby uciekała od Gustava jak najdalej.

Koniec romansu z Almą zbiegł się w czasie z wieściami na temat ojcostwa, bo Maria Ucicka, jedna z modelek Klimta, w lipcu urodziła mu syna, a dwa miesiące później inna modelka, Marie Zimmermann, powiła jego drugiego potomka. Sam Klimt przyznawał, że chwilami traci rozeznanie w swoim życiu uczuciowym. W rozerotyżowanym Wiedniu przełomu wieków szeroko dyskutowano sprawy płci. W wydanej w 1903 roku książce *Seks i charakter* młody filozof Otto Weininger

napisał: „Nic tak mężczyzny nie uszczęśliwia, jak kiedy go jaka dziewczyna kocha; nawet jeśli go zrazu nie pociągnęła ku sobie, istnieje dlań w wysokim stopniu niebezpieczeństwo, że ogniem zapłonie”. Kiedy 6 maja 1899 roku Klimt po rozstaniu z Almą wracał z Wenecji do Wiednia, natychmiast wysłał do Emilie depeszę z informacją o swoim przyjeździe.

Codziennie między pracownią Gustava Klimta a salonem mody Emilie Flöge kursowali posłańcy z wiadomościami. Wysyłali do siebie tysiące pocztówek, raczej krótkich liścików, bo Klimt miał awersję do pisania. Ten osławiony kobieciarz i kochanek chyba nigdy nie napisał miłego listu. Pozornie nie można z nich wyczytać nic intymnego, żadnych czułości czy wyznań. Umawiali się na spotkania, do teatru, na obiad. Widać jednak, że oboje mieli głęboką potrzebę wzajemnej bliskości. Zimą 1918 roku Klimt przeszedł wylew, a potem nabawił się zapalenia płuc. Ostatnie słowa umierającego malarza brzmiały: „Poślijcie po Emilie”. Zapisał jej połowę swojego majątku, drugą połowę odziedziczyła jego rodzina.

Emilie Flöge nigdy nie wyszła za mąż. Przez następne dwadzieścia lat prowadziła swój biznes krawiecki. W czasach *prosperity* zatrudniała aż osiemdziesiąt osób, chociaż stroje od Flöge były dziesięć razy droższe od tych od zwykłej krawcowej i jakieś cztery razy droższe od gotowych, proponowanych przez nowe domy towarowe. Dopiero po *Anschlussie* w 1938 roku, kiedy jej zamożne klientki jedna po drugiej opuszczały w pośpiechu Austrię, zmuszona była zamknąć salon. Na wyprzedaży wyposażenia nikogo już nie interesowały meble Hoffmanna, bo moda na secesję minęła. W niewielkim mieszkaniu przy Ungargasse 39 Emilie zgromadziła kolekcję swoich ludowych strojów i dodatków, dzieł sztuki i resztek mebli. Pamiątki po Klimcie i jego obrazy trzymała w osobnym pokoju, który zawsze zamykała na klucz. Wszystko to spłonęło w pożarze w ostatnich dniach II wojny światowej.

O ich związku krążyły legendy, plotki, domniemania. W twarzy kobiety ze słynnego obrazu *Pocałunek* dopatrywano się rysów Emilie Flöge. Kate Frolich, narzeczona dramaturga Franza Grillparzera, która знаła ich oboje, wspominała:

Podstawową siłą Klimta było to, że wywierał ogromny wpływ na ludzi, szczególnie na kobiety. Kojarzył się z silnym, zdrowym zapachem ziemi. Ale było w nim jakieś pęknięcie uniemożliwiające pełne zaangażowanie się w życiowe sprawy;

przez wiele lat był związany z kobietą, byli w bardzo bliskiej przyjaźni, ale nawet dla niej też nie poświęcił się całkowicie.

Kiedyś napisał do niej: „Zamiast cię poślubić, dam ci obraz”.

DORA
ADOROWANA

DORA MAAR
I PABLO PICASSO

Portret, na którym Dora Maar ma pomalowane na zielono paznokcie, wisiał w jej paryskim mieszkaniu przy rue de Savoie 6 w centralnym miejscu, nad kominkiem w saloniku. Zawsze była dumna ze smukłych dłoni, lubiła się fotografować tak, żeby było je widać. Często wykorzystywała je jako element swoich surrealistycznych fotomontaży, jak w tym, gdzie kobieca dłoń wysuwa się z muszli. Picasso uwielbiał malować dłonie Dory. Zachwycił się nimi już przy ich pierwszym spotkaniu w styczniu 1936 roku. Zafascynowany przyglądał się ryzykownej korridzie, którą rozegrała przed nim na marmurowym blacie stolika w paryskiej Café Les Deux Magots. Prawa dłoń leżała nieruchomo, a w lewej – bo Dora była leworęczna – w zastraszającym tempie migał nóż, którym uderzała pomiędzy rozcapierzone palce. Czarną siatkową rękawiczkę, którą wtedy ściągnął z jej prawej ręki, zachował do końca życia. Była wyszywana w drobne różyczki i usiana plamkami krwi Dory.

Dbiała o dłonie. Raz w tygodniu na rue de Savoie przychodziła manikiurzystka. Dora moczyła palce w mydlinach i dawała sobie opłowywać paznokcie w spiczaste migdały. Podobno kolor lakieru był barometrem jej nastroju, malowała je na czerwono, niebiesko, zielono lub czarno. Takie są na obrazach Picassa, a znając skłonność Dory do ekstrawagancji, można przyjąć, że rzeczywiście nosiła taki manikiur. Ubierała się elegancko, z wyszukaną prostotą: w świetnie skrojone żakiety i spódnice oraz kapelusze od znanych modystek. Picasso malował ją w surrealistycznych dziwadłach projektu Elsy Schiaparelli. W kapeluszu i butach na obcasach była od niego o głowę wyższa, ale to nie przeszkadzało ani jemu, ani jej. Bizuterię, podobnie jak manikiur, też lubiła niebanalną, najchętniej tę wykonaną specjalnie dla niej przez genialnego kochanka. Picasso robił dla Dory broszki, wisiorki, pierścionki i amulety. Malował jej portrety, serduszka, ptaszki, kotki, kwiatki, na kawałkach metalu, na odwrocie zegarków, na kapslach i korkach od butelek, rzeźbił je scyzorykiem na gładkich kamieniach znalezionych na plaży, na kawałkach cegieł czy okruchach potłuczonych naczyń. Obowiązkowo nosił przy sobie ołówek i scyzoryk, cały czas miał zajęte ręce. Tak było zawsze, w końcu jako dziewięciolatek rysował lepiej niż jego nauczyciel rysunku, a jako szesnastolatek brawurowo zdał egzaminy do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych św. Ferdynanda w Madrycie.

Są takie wspaniałe – zachwycał się morskimi kamyczkami – że nie mogą się powstrzymać, by ich nie rzeźbić. (...) morze wygładza je tak pięknie, nadaje im tak czysty, pełny kształt, że niewiele trzeba, by z nich powstało dzieło sztuki (...). Niektóre sugerują głowy kobiet i faunów. (...) tych nie waży się nawet tknąć.

Twierdził, że rzeźbione kamyki powinno się wrzucić z powrotem do morza: „Jak zdziwiliby się ludzie, znajdując kamyki z dziwnymi znakami. I cóż by to była za zagadka dla archeologów!”. Dora skwapliwie zbierała wszystkie te dziwaczne talizmany, małe dzieła sztuki, swoją prywatną kolekcję „Picassów”. Na pewno nosiła oryginalne akcesoria. Na tym portrecie, który wisiał nad kominkiem, ma przypiętą do bluzki dużą, kolorową broszkę, oczywiście prezent od Picassa.

Scyzoryk, który posłużył jej jako wabik na Picassa, dostała od ojca, kiedy miała osiem lat. On uważał, że dziewczynka powinna mieć czym się bronić. Kilka lat później podarował jej kolejny prezent, który zaważył na jej życiu: aparat fotograficzny. Za modelki służyły jej szkolne koleżanki. Udzivniała ich wygląd mocnym makijażem i strojem, wstążkami i kapeluszami. Fotografowała puste ulice z cieniami domów kładących się na zalanym słońcem trotuarze. Zawsze lubiła element zaskoczenia i atmosferę niesamowitości, co w przyszłości zbliży ją do grupy surrealistów. Picasso twierdził, że wczesne zdjęcia Dory przypominają obrazy Giorgia de Chirico.

Henriette Theodora Marković, jedyna córka Jugosłowianina i Francuzki, dorastała w Buenos Aires. Jej ojciec, Josip Marković, architekt z dyplomem paryskiej politechniki, skorzystał z szansy, jaką było budowlane *prosperity* w Ameryce Południowej, wyjechał z żoną i córką do Argentyny. Budował wille i gmachy państwowe, za budynek ambasady Austro-Węgier dostał nawet odznaczenie od cesarza Franciszka Józefa. W Buenos Aires Theodora nauczyła się płynnie mówić po hiszpańsku, czym w przyszłości zaskarbi sobie uznanie w oczach Pabla Picassa. Nie dość, że uważał ją za jedyną kobietę, z którą mógł rozmawiać „jak z mężczyzną”, to w dodatku rozmawiali w jego ojczystym języku.



Dora Maar była jedną z wielu kochanek Pabla Picassa, niemniej ją jedyną łączyło z artystą nie tylko pożądanie, ale także intelektualne porozumienie i lewicowe poglądy polityczne. Wkrótce pod wpływem genialnego kubisty sama porzuciła aparat fotograficzny, aby rozpocząć swoją przygodę z malarstwem.

Na zdjęciu: Dora Maar pozująca z jednym ze swoich obrazów, ok. 1955 r.

Talent do rysunku miała po ojcu. Z czasem okaże się, że z matką łączy ją skłonność do mistycyzmu i długich porannych nabożeństw w kościele (ale ortodoksyjną katoliczką stanie się dopiero wtedy, gdy opuści ją Picasso). Kiedy w 1926 roku rodzina wróciła do Paryża, Teodora zapisała się na kurs sztuki

dekoratorskiej, a następnie do szkoły fotografii. Dziesięć lat później była uznaną artystką, występowała pod skróconym imieniem i nazwiskiem jako Dora Maar. Wywodziła się z kręgu surrealistów, których poetyka dziwacznych skojarzeń bardzo jej odpowiadała. Surrealizm był już wtedy usankcjonowanym kierunkiem literacko-artystycznym, ale twórcy nadal unosili się na fali buntu przeciwko logice świata.

Należała do grupy Contre-Attaque, którą założyli André Breton i Georges Bataille, a do nich dołączył Paul Éluard. Przyjaźniła się z Bretonem i jego żoną Jacqueline Lambą, Man Rayem, Brassaiem oraz z Paulem i Nusch Éluardami; to Paul przedstawił jej Picassa. W związku z Georgesem Bataillem, pisarzem, filozofem i magiem surrealizmu, Dora poznała ciemną stronę erotyki: sadomasochizm i podobne praktyki. Rysunki Picassa, na których będzie przedstawiał siebie jako Minotaura wchodzącego między jej rozłożone nogi, nie mogły jej bulwersować.

Rok 1936, ten, w którym poznała Pabla Picassa, był dla Dory intensywny zawodowo. Z tego okresu pochodzi jedna z jej najsłynniejszych prac – fotografia *Ubu*, przedstawiająca duże zbliżenie na oślizgłe monstrum, kojarzące się z embrionem pancernika. Zdjęcie zrobiło furorę wśród kolegów i miłośników surrealizmu. Pokazano je po raz pierwszy w maju 1936 roku na wystawie surrealistycznych przedmiotów w paryskiej galerii Charles’a Rattona, zaraz potem na Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w Londynie oraz reprodukowano w czasopiśmie „Minotaur” i na pocztówce. Jej zdjęcia – portrety, akty, pejzaże miejskie i fotomontaże – miały czarowny, oniryczny nastrój. W przyszłości, gdy pod wpływem Picassa odstawi aparat fotograficzny na rzecz malarstwa, będzie się jej zarzucać epigonizm wobec genialnego kochanka.

Dentyści i fotograficy nigdy nie są zadowoleni ze swojej pracy – mawiał Picasso – wszyscy dentyści chcieliby być lekarzami, wszyscy zaś fotograficy chętnie byliby malarzami. Brassai bardzo dobrze rysuje, Man Ray jest niezłym malarzem, a i Dora nie stanowiła wyjątku od reguły. W Dorze fotografce usiłowała narodzić się Dora malarka.

Tymczasem warto pamiętać, że jej odrealnione fotografie są wspaniałe, jedyne w swoim rodzaju. Nawet zdjęcia reklamowe traktowała w oryginalny sposób, jak samodzielne dzieła sztuki, bez trywialnej dosłowności. Żaglowiec płynący po morzu pofalowanych włosów to poetycki pomysł Dory na reklamę środków do pielęgnacji

włosów firmy Pétrole Hahn. Kiedy Picasso mówi o Dorze „to ja uczyniłem z niej to, czym jest”, to jest to jakby stwierdzenie wiecznego megalomana.

Oczywiście Dora Maar jest też autorką fotograficznej kroniki swojego związku z Picassem i dokumentacji jego dzieł. Dziewięć lat życia i pracy z Pablem utrwaliła na niemal dwóch tysiącach klisz fotograficznych.

„Kiedy kocha się kobietę – mówił Picasso – nie bierze się przyrzędów, żeby zmierzyć jej kształty, ale kocha się ją taką, jaką się ją czuje, jakiej się pożąda”. Zawsze bez opamiętania portretował ukochane kobiety. Kolejne etapy jego twórczości wyznaczają twarze: Madeleine, Fernande Olivier, Evy Gouel, Olgi Kokłowej, Marie-Thérèse Walter, Dory Maar, Françoise Gilot i Jacqueline Roque. „Dla mnie istnieją tylko dwa rodzaje kobiet: boginie i wycieraczki” – twierdził. O Madeleine wiadomo niewiele poza tym, że była zawodową modelką i że Picasso uczynił ją muzą swojego tak zwanego różowego okresu w malarstwie. Zaraz potem pojawiła się piękna Fernande, miłośniczka kapeluszy, perfum i angielskiej herbaty, która uciekła od nudnego męża na Montmartrze prosto w wir życia bohemy. Z Picassem spotkali się w 1904 roku przy jedynym kranie na korytarzu drewnianej budy zwanej Le Bateau-Lavoir, gdzie oboje mieszkali. To portrety Fernande pokazują drogę Picassa do kubizmu, a jedna z figur na słynnym obrazie *Panny z Avignon* inspirowana była jej postacią. Pozowała niechętnie, uważała, że kiedy Picasso ją malował, szpecił ją, i marzyła tylko o dobrej zabawie, nowym kapeluszu i kolejnym kochanku. Długo rozpaczał po odejściu Fernande, w końcu pocieszył się u boku delikatnej, filigranowej niczym Japonczka Evy Gouel. Eva zmarła w 1915 roku, a dwa lata później, w Rzymie na przedstawieniu *Baletów Rosyjskich* Diagilewa, Picasso zobaczył młodą rudowłosą tancerkę – Olę Kokłową. Po roku był już nieszczęśliwym małżonkiem, wtłoczonym w ramy mieszczańskiego życia i zmuszanym do bywania na eleganckich przyjęciach, bo Olga, córka carskiego pułkownika, miała ambicje wielkiej damy. Na jego obrazach jest klasyczną pięknnością, surową i smutną, choć portretując żonę razem z ich synkiem Paulem, Picasso wydobywa też czuły rys macierzyństwa. Może nieszczęsna Olga, którą związek z malarzem doprowadzi do postradania zmysłów, powinna była posłuchać przyszłej teściowej:

Biedna mała – wykrzyknęła doña María Picasso y López na widok narzeczonej Pabla – nie masz pojęcia, co cię czeka. Gdybym była twoją przyjaciółką, doradziłabym, żebyś za niego nie wychodziła. Sądzę, że żadna kobieta nie będzie szczęśliwa z moim synem. Nie będzie on należał do nikogo, gdyż należy wyłącznie do malarstwa.

Należał jednak do innych kobiet, a może nie tyle do nich należał, co je zawłaszczał, tak jak na płótnach zawłaszczał ich ciała i rysy twarzy. W 1927 roku na ulicy przed Galerią Lafayette dostrzegł jasnowłosą siedemnastoletnią Marie-Thérèse Walter i w jego malarstwie na dobre zagościły jej klasyczna twarz o prostym nosie i mocna sylwetka sportswomenki. W 1935 roku urodziła się ich córka Maya.

Latem 1936 roku, kiedy Picasso zapełnia szkicowniki twarzą, dłońmi i udami Dory Maar, a na każdym skrawku papieru pisze „a Dora adorable” (Dorze adorowanej), jest już w separacji z Olgą, ale romans z Marie-Thérèse, która popełniła samobójstwo cztery lata po śmierci kochanka, będzie trwał nieprzerwanie. W następnych latach nieraz zdarzały się dni, kiedy rano malował portret ciemnowłosej, emocjonalnej Dory, a po południu spokojnej, zmysłowej Marie-Thérèse. O ile przy tej ostatniej czuł harmonię i błogość, o tyle z Dorą łączyło go zarówno pożądanie, jak też mocne intelektualne porozumienie i lewicowe poglądy polityczne. Od razu docenił jej urodę i wyczuł siłę charakteru.

Miała piękną owalną twarz o nieco wypukłej szczęce – pisała o Dorze Françoise Gilot, która *notabene* zajęła po dziewięciu latach jej miejsce u boku malarza – ten rys jest zresztą charakterystyczną cechą większości jej portretów malowanych przez Picassa. Nosila prostą fryzurę z włosami gładko ściągniętymi do tyłu. Zauważyłam siłę barwy jej zielonobłękitnych oczu oraz subtelność rąk o długich, cienkich palcach, lecz to, co najbardziej mnie uderzyło, to jej niezwykła nieruchomość. Mówiła mało, zupełnie nie gestykulowała, a w zachowaniu jej była już nie tylko godność, ale nawet sztywność.

Dora wiedziała o swoich poprzedniczkach, o żonie i kochance. Picasso opowiedział jej o nich podczas pierwszych wspólnych wakacji, kiedy spacerowali po plaży w Mougins na Lazurowym Wybrzeżu. Zresztą nie dawały o sobie zapomnieć: Marie-Thérèse pisała codziennie czułe listy, Olga słała korespondencję pełną obelg, klątw i złorzeczeń. Czytał Dorze i jedne, i drugie.

Pablo miał swego rodzaju kompleks Sinobrodego – pisała po latach Françoise Gilot. – Kolekcjonował kobiety i ustawiał je we własnym małym muzeum. Nie ucinał im jednak całkowicie głów. Chciał, aby trochę życia pozostało, aby wszystkie nadal wydawały ciche okrzyki radości lub bólu, wykonywały gesty jak popsute marionetki, by dowieść, że pozostało im jeszcze drgnienie życia zawieszzonego na nitce, której

drugi koniec był w jego rękach. Od czasu do czasu dodawały do biegu wydarzeń nutkę humoru, dramatu lub tragedii, co było wodą na jego młyn. Jeśli nawet już go nie obchodziły, nie mógł znieść, aby którakolwiek z nich mogła mieć nowe życie. Musiał utrzymywać je na swojej orbicie, dając z siebie możliwie najmniej.

Olga deptała im po piętach, gdziekolwiek pojechali. Na plaży czy w restauracji siadała nieopodal i prowadziła swój obłąkańczy monolog. Dora uciekała od tego szaleństwa choćby na „fotograficzne łowy” z przyjaciółką Lee Miller, modelką i muzą surrealistów. Brały aparaty i pstrykały zdjęcia bez opamiętania, licytując się, która ustrzeleży więcej ciekawych kadrów.

Na weekendy Picasso znikał w Tremblay-sur-Mauldre, czterdzieści kilometrów od Paryża, gdzie umieścił Marie-Thérèse i ich córkę Maję. Sprowadzał je blisko miejsc, gdzie z Dorą spędzali wakacje. Tylko Marie-Thérèse mogła skracać mu włosy i obcinać paznokcie.

26 kwietnia 1937 roku tuż po godzinie szesnastej na miasteczko Guernica w Kraju Basków, na północy Hiszpanii, spadł deszcz kilkudziesięciu bomb zapalających, zrzuconych przez nazistowski Legion Condor. Był poniedziałek, dzień targowy, i mieszkańcy Guerniki tłoczyli się między straganami. Hitlerowski nalot miał na celu zburzenie dworca i mostu, ale zamiast w te strategiczne punkty bomby trafiły w miejskie zabudowania. W pożarach, od eksplozji i pod gruzami ginęli i odnosili rany niewinni cywile. Dwa dni później w europejskiej prasie ukazały się relacje ze zbombardowanej Guerniki. 1 maja na pierwszej stronie paryskiej popołudniówki „Ce Soir” pokazano fotografię tłących się ruin miasteczka. Pod wpływem tego zdjęcia Picasso zrobił pięć pierwszych szkiców – początek swojej wielkiej wizji tragedii Guerniki, która stała się antyfaszystowską manifestacją. Dziewięć dni później malował już Guernikę na płótnie z zamiarem pokazania obrazu w Pawilonie Hiszpańskim w ramach ekspozycji na Wystawie Światowej w Paryżu. Po dwóch miesiącach ogromne płótno było gotowe. Dora Maar towarzyszyła mu przy pracy. Codziennie przychodziła do pracowni przy rue des Grands-Augustins i utrzymywała na kliszach kolejne etapy powstawania obrazu. Podobno Picasso pozwolił jej nawet kilka razy pociągnąć pędzlem na płótnie (już wtedy namawiał ją do powrotu do malarstwa).

Któregoś dnia do pracowni przyszła niespodziewanie Marie-Thérèse i próbowała wyrzucić fotografującą obraz Dorę. Picasso przyglądał się z zainteresowaniem ich walce, plątaninie ciał. Po latach lubił wracać do tego wspomnienia, opowiadał, że było to „niezapomniane przeżycie”.

Dora jest też na samym obrazie. To jej profil pojawia się w centrum Guerniki, a z otwartych ust zdaje się wydobywać rozdzierający krzyk. Na obrazach Picassa Dora często była uosobieniem rozpacz, nazywał ją „maszynką do cierpienia”.

Artysta wcale nie jest taki wolny, jak mogłoby się wydawać – mówił Picasso. – Sprawdza się to także w moich portretach Dory Maar. Dla mnie jest to kobieta płacząca. Całymi latami malowałem ją w formach okrutnie zdeformowanych nie przez sadyzm czy dla przyjemności. Szedłem jedynie za narzucającą mi się wizją. Była nią głęboka istota Dory. Malarz jest skrępowany pewnymi granicami, nie zawsze takimi, jakie sobie wyobrażamy.

Françoise Gilot, zobaczywszy w pracowni Picassa jego portrety Dory, które powstały w latach czterdziestych XX wieku, stwierdziła, że „należą one do najpiękniejszych obrazów, jakie kiedykolwiek namalował. Odcinając się od tła, na ogół zamglonego i pustego, kompozycja wydaje się być bardziej symbolem ludzkiej tragedii niż zwykłą deformacją twarzy kobiecej, jak można powierzchownie sądzić”.



Zbombardowanie Guerniki w 1937 r. stało się inspiracją do powstania jednego z najważniejszych dzieł Picassa. W samym centrum obrazu widać twarz Dory Maar – „maszynki do cierpienia”, której wyraz rozpacz był motywem wielu dzieł artysty.

Guernica, 1937

Tak naprawdę to dopiero wtedy, kiedy w życie Picassa wkroczyła Françoise, młoda studentka malarstwa, Dora Maar miała powód do rozpacz. I już się z tego smutku nie podniosła: przeżyła załamanie nerwowe, pobyt w szpitalu Sainte-Anne i w prywatnej klinice psychiatrycznej prowadzonej przez przyjaciela artystów Jacques'a Lanna, a tam bolesne leczenie elektrowstrząsami.

Było w niej jakieś pęknięcie, za które nie ponoszę odpowiedzialności – zastrzegam Picasso. – Gdy nadszedł czas próby, nie oparła się z powodu tego pęknięcia, ale nie przeze mnie. To tak jak z płomieniem, kiedy długo tli się pod popiołem, a wybucha, gdy nań podmuchasz.

Dom w osiemnastowiecznym miasteczku Ménerbes w Prowansji Picasso kupił w 1944 roku w prezencie dla Dory. Zapłacił obrazem, właściciel domu wybrał martwą naturę. Dorze spodobały się zapadnięte stopnie przed drzwiami wejściowymi, monumentalne wewnętrzne schody, amfilada pokoi i roztaczający się z okien widok na piękną dolinę Cavailon.

Był wielki – opisywała dom Françoise Gilot, którą Picasso przywiózł tu na wakacje, uważając, że skoro podarował Dorze dom, to może z niego korzystać do woli – od frontu miał trzy piętra, ale – zbudowany przy skalnym zboczu – tylko jedno od tyłu. Cały parter od strony ulicy zajmował wysoki mroczny hol, służący głównie jako pomieszczenie z wodą, gdyż było to jedyne miejsce, gdzie dochodziła bieżąca woda. Nad holem mieściły się dwa duże pokoje w stylu *empire*. Sądzę, że dom ten należał do jakiegoś generała napoleońskiego.

Ménerbes stało się dla Dory jej pustelnią. Spędzała tu większą część roku, oddając się medytacji, praktykom religijnym, malarstwu i poezji. Pisała melancholijne wiersze. Po surowych martwych naturach przedstawiających pojedyncze przedmioty (biorąc za punkt wyjścia lampę, budzik czy kawałek chleba, ukazywała nie tyle przedmiot, co jego osamotnienie) zaczęła malować niemal abstrakcyjne, wymaginowane pejzaże.

Sinobrody nie dawał o sobie zapomnieć. Przysyłał jej dziwaczne prezenty, a to stare, ciężkie krzesło, a to pierścionek konstrukcją przypominający narzędzie tortur zwane hiszpańskimi butami (po rozwinięciu paczuszki z papieru w kolorze fuksji zobaczyła w małej szkatułce obrączkę ze stalowym klinem. Z obu stron klina wygrawerowane były inicjały – z jednej strony D., z drugiej P.). W rewanżu słała mu

równie oryginalne podarki: religijną książkę czy szpadel. Pabla cieszył ten dyskretny kontakt między nimi, dowód, że utrzymuje Dorę „na swojej orbicie”. Z pewnością schlebiało mu, kiedy dotarła do niego wieść, że Dora odrzuciła oświadczyny Paula Éluarda, który po śmierci Nusch chciał połączyć swoją samotność z samotnością Dory. „Po Picassie tylko Bóg” – miała powiedzieć poecie.

Drobne przedmioty od Picassa, amulety i talizmany, starym zwyczajem wkładała do pudełek po butach. W paryskim mieszkaniu przy rue de Savoie piętrzyły się wszędzie, pod łóżkiem i pod krzesłami. W mahoniowej, przeszklonej gablotce stały jego rzeźby takie jak drewniany ptak, którego podarował jej w 1943 roku, czyli w roku ich rozstania. Żyła jak w sanktuarium, otoczona relikwiami ze związku z Picassem. „Jak myślisz – zapytała kiedyś w latach pięćdziesiątych przyjaciela Jamesa Lorda, amerykańskiego pisarza – ile warte są Picassy na moich ścianach?”. „Pół miliona dolarów, może więcej” – oszacował kolekcję.

Dużo więcej – odparła, gestykulując żywo swoją piękną dłonią i rozsiewając wokół popiół z papierosa. – I powiem ci dlaczego. Ponieważ są moje. Być może na ścianach w galerii byłyby warte pół miliona. Na ścianach kochanki Picassa mają dodatkową, historyczną wartość.

MUZA Z SERCEM
W DŁONI

MARIA BALOWA
I JACEK MALCZEWSKI

Sceny z życia małżeńskiego, a właściwie małżeństwo w ruinie Jacek Malczewski namalował w 1905 roku na symbolicznym obrazie *Pierwiosnek – Portret własny z żoną*. Nie było tajemnicą, że między nim a współmałżonką Marią z Gralewskich od dawna nie układało się dobrze, a sam malarz już od dobrych kilku lat kochał się w innej kobiecie. I na tym obrazie widać, że Marię i Jacka Malczewskich nic właściwie nie łączy. Każde z nich patrzy w inną stronę. On schowany za postawionym kołnierzem szynela, postarzały, z jedną powieką opadniętą, spogląda smutno i uważnie przed siebie. Ona chłodna i zamknięta, spod opuszczonych, bardzo jasnych rzęs patrzy na trzymany w dłoni kwiat. Nie trzeba Freuda, żeby zauważyć rezygnację i uczuciowe oddalenie.

A zaledwie kilka miesięcy wcześniej Malczewski namalował siebie z tą drugą kobietą i włożył jej w dłoń własne serce. *Autoportret z muzą trzymającą berło i serce* to obraz daleki od klimatu wyobcowania z autoportretu artysty z żoną. Tu malarz z napięciem, jak zahipnotyzowany, wpatruje się w twarz ukochanej.

„Jacek Malczewski – wspominał po latach poeta i malarz Antoni Wańkowski. – Nie dość znać go z autoportretów. Trzeba mu spojrzeć w oczy... jemu i jego przesławnej, przepięknej, klasycznej modelce: pani Marii Balowej, którą opromieniła już legenda obrazów mistrza...”.

W towarzyskich kręgach Lwowa i Krakowa szybko rozeszła się wieść, że Kinia Balowa jest flamą (daw. kochanką – przyp. red.) Jacka Malczewskiego. Związek malarza z żoną starosty z Hoczwi miał posmak skandalu, ponieważ oboje mieli przecież rodziny. Musieli jednak dobrze utrzymywać pozory przyzwoitości, bo o ile wszyscy rozpoznawali na obrazach mistrza tożsamość modelki, o tyle wokół ich romansu panowała zmowa milczenia.

Maria Bal od zawsze wołała, żeby nazywać ją Kinią. Zamożna ziemianka, piękna, inteligentna i towarzyska, była ozdobą salonów. Lubiła bywać, nie stroniła od flirtów. Interesowała się teozofią, dużo czytała, ceniła dobre malarstwo. Obrazy Jacka Malczewskiego widywała zapewne na wystawach i w prywatnych kolekcjach: w domach zaprzyjaźnionych ziemian, w mieszkaniach krakowskich i lwowskich krewnych i znajomych. Kiedy go poznała, była młodą, zaledwie

dwudziestojednoletnią mężatką. On był od niej dwa razy starszy.

Malczewski na płótnach, w szkicownikach i wierszach nie ukrywał swojej nią fascynacji. „Jak klejnot drogi twoje ciało w coraz to inną wprawiam ramę” – pisał artysta o Marii Balowej. Od około 1900 roku prawie wszystkie kobiece postacie – Ellenai, Eloie, Beatrycze, Salome, Eurydyka, Nike, Polonia, boginie, rusalki, harpie, kusicielki, chimery, meduzy, a przede wszystkim muzy – na płótnach Malczewskiego mają jej rysy twarzy, figurę, piersi (malował ją tak jeszcze długo po rozstaniu, jak na obrazie *Chwila natchnienia* z 1919 roku). W 1906 roku znowu pokazywał ją jako natchnienie malarza w obrazie *Zauroczenie. Autoportret z Marią Balową*. „Ona była kochanką Malczewskiego – mówił wprost o tym nie tylko artystycznym związku wielki admirator pani Balowej Józef Czapski. – Nieraz się ją widzi: te wszystkie anioły mają jej twarz”.

Nie była słodką ślicznotką, twarz miała rasową, piękną i interesującą, o dużych zmysłowych ustach, dumnym podbródku i nosie o charakterystycznie wykrojonych nozdrzach. Ciemne, gęste włosy połyskujące kasztanowo i złotawo zaczesywała do góry, odsłaniając alabastrowe czoło z łukami szerokich, mocnych brwi. Na fotografiach i obrazach widać, że słusznie słynęła z wielkiej urody, którą zresztą zachowała do późnej starości. Współcześni wspominają, jak to w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku Kinia Bal chodziła na przyjęcia i potańcówki z dorosłymi już córkami i cieszyła się wielkim powodzeniem wśród studenckiej młodzieży z Akademii Sztuk Pięknych. Władysław Józef Dobrowolski zapamiętał, że koledzy-malarze Czesław Rzepiński i Józef Jarema obtańcowywali „dziwo naszych dancinów, ziemiankę, panią Balową, świetnie zakonserwowaną, o młodzieńczych ruchach, zrosłą z naszą bohemą i nieobcą nam ideowo”. Zadzurzony w Marii Bal hrabia Edward Aleksander Raczyński już jako „piękny siwowłosy starzec” prowadził ją na arystokratyczne bale. Adorował ją latami. Większość obrazów Malczewskiego przedstawiających „zatrutą studnię”, do których pozowała Maria, powstało na zamówienie Raczyńskiego i trafiło do jego kolekcji w Rogalinie. W jego zbiorach znalazła się też *Naga Nike* i jedyne autentyczne portret Balowej z 1906 roku. Magdalena Samozwaniec, córka Wojciecha Kossaka, wielokrotnie widywała Kinę Balową na ulicach Krakowa po II wojnie światowej. Mówiła, że dawna flama

Malczewskiego przypomina zasuszony kwiatek z zielnika. Do końca życia zachowała jednak jasność umysłu i ostrość sądu. Kiedy w 1954 roku ukazała się satyryczna powieść *Błękitna krew*, w której Samozwaniec opisała powojenne perypetie arystokracji, Balowa zagadnęła z przekąsem: „Ty, Madziu, jesteś już taka postępową, że niedługo za bohaterkę powieści weźmiesz dójkę”.

Jej prawdziwe imiona to Jadwiga Maria, ale przemianowała się na Marię Kingę (korespondencję podpisywała jako „Kinia”). Córka barona Seweryna Brunickiego i Jadwigi z Zagórskich pochodziła z Kresów, urodziła się w rodzinnym dworze w Zaleszczykach. „Pochodziła z takiej dziwnej żydowskiej rodziny – wspominał Józef Czapski – gdzie było masę samobójstw. Brunicy”. Odebrała pewnie edukację domową jak to panny z jej sfery. Podobno uczyła się też na pensji w Wiedniu. Niecałe trzy lata przed poznaniem Malczewskiego wyszła za mąż za starszego od siebie o dziesięć lat bogatego ziemianina Stanisława Bała z Hoczwi, właściciela pałacu w Tuligłównach pod Lwowem. „Miała świetnego męża – dodaje Czapski – który znosił to wszystko. I ten mąż ją szalenie kochał”. Wychowali dwie córki: Helenę Marię i Kingę Marię.

Malczewski nazywał Kingę Bał „Afrodytą swego życia”. Mówił, że dzięki niej „wszedł w nowe kręgi światła”. Od razu odczuł jej wielki erotyczny czar. Nie on jeden. Józef Czapski opowiadał, że kiedy piękna pani Balowa w Krakowie szła Plantami, to nie było mężczyzny, który by się za nią nie obejrzał. Poetka Kazimiera Iłakowiczówna pisała, że trudno sportretować panią z Tuligłówn, która „choć urocza nieskończenie, nie słońce ani księżyc, ani płomień przypomina, lecz elektryczne oświetlenie”.

Otoczyła Malczewskiego nie tylko miłością, ale także zainteresowaniem, troską, zrozumieniem. W listach prosiła, żeby pisał „wszystko, co go boli, smuci lub raduje”.

Widywali się w zaprzyjaźnionych domach, w Tuligłównach, gdzie Malczewski bywał na zaproszenie Bałów. Ostrożność i pozory, które zachowywali przed ludźmi, zupełnie porzucali w listach. Miłosna korespondencja między Kinią a Jackiem jest bardzo intymna, świadczy o zażyłości kochanków. „Myślę z Tobą złączona posyłam Ci pocałunek na otarcie łzy melancholii Twojej, drogi mój, boli mię cierpienie Twoje, czemu smutny jesteś? – pytała Kinia Bał w liście z 9 października 1902 roku. –

Wiem, że odetchnąłbyś tu, przy mnie, na tle olbrzymiego piękna rozlanego na morzu i na ładzie. Czy życie musi tak często uginać się pod ciężarem własnego bytu? Na listopad myślę zachowujesz się dla mnie, nie opuszcza mię ta nadzieja...”.

Zachowała się setka takich listów Marii Balowej do Jacka Malczewskiego. Ona jego listy najwidoczniej niszczyła. On był bardziej beztroski albo pragnął choć częściowo zachować dla siebie wyznania ukochanej. „Dziękuję Ci, panie najdroższy, dziękuję i do nóg składam ci miłość moją, szczęście ducha swego i tęsknotę... Dziękuję, żeś mi stworzył świat nowy, przeczysty, wyłącznie nasz. Tajemny a olbrzymi”.

Wiedziała, że ma do czynienia z twórcą dużego formatu. Był przystojny, nosił się na artystyczną modłę. „Długa czarna peleryna podbita czerwienią – opisywał Malczewskiego malarz Jerzy Fedkowicz – duży, czarny kapelusz wsadzony głęboko na czoło, sylwetka pełna powagi i majestatu sprawiała jednocześnie wrażenie czegoś niesamowitego”.

Malczewski był już wtedy znanym malarzem, wykładowcą w krakowskiej akademii, autorem wielkich dzieł o tematyce patriotyczno-symbolicznej: *Melancholii* i *Błędnego koła*.

Dzierzył zaraz po Matejce berło pierwszego mistrza – wspominał swojego nauczyciela Tymon Niesiołowski. – Był trochę mesjanistą, symbole w jego płótnach podkreślały patriotyzm trochę mistyczny. Lubił malować kobiety o zadach tygrysich, które szeptały pastuszkom tajemnice kabalistycznych zaklęć. Ubierał się stylizowanie w długą czarną pelerynę obszytą amarantową lamówką, nosił często monokl w oku. Nie uznawał rysunków Wyspiańskiego i mówił zawile.

Historyk sztuki Tadeusz Dobrowolski pisał, że Malczewski

na polskich drogach widział skrzydlate anioły, którym towarzyszyły wiejskie pacholęta i... gęsi. Obok chłopskich dzieci kroczyły fauny, nimfy i chimery. (...) Artyście i porwanym przez jego nieokiełznaną wyobraźnię widzom wydają się one na tle polskiego krajobrazu naturalne jak stodoły i studnie, zagajniki i dróżki czy rosochate wierzby.

Często ukazywał siebie jako artystę-niewolnika sztuki, mesjasza, Chrystusa, Tobiasza, Ezechiela, świętego Franciszka. Kinia Balowa wyczuwała pełnię symboliki obrazów Malczewskiego, cały ogromny ładunek emocjonalny jego malarstwa.



Jacek Malczewski był legendą artystycznego Krakowa. Z jego obrazów wydobywał się ogromny ładunek emocjonalny, który Maria Balowa rozumiała i szanowała. Wkrótce stała się jego najważniejszą muzą. Jej wizerunek został upamiętniony na większości dzieł artysty.

Na zdjęciu: Jacek Malczewski przy sztalugach

Przyznam się, że poznawszy pana, długo dziwiłam się, że duch, z tym spokojem, oderwaniem i harmonią mistyczną, umie nadawać wyraz bólu, męki, ironii z taką wstrząsającą prawdą – pisała. – Dopiero od kiedy pana mego znam lepiej i kocham, wiem, że pod tą białą harmonią i idealną delikatnością uczuć, a obok mistycyzmu jest w jego wielkiej duszy zasób wszystkich mąk i bólów i targań, odczucia wszystkich ran serca, zrozumienie najgłębszych namiętności, słabości i niepokoju, nędz... Więc, panie mój jedyny,

myślę, że choćby się pan oddzielał od świata i nie patrzył nigdy na nowe dowody upadków ludzi, na nowe cierpienia i dramaty kraju czy ludzkości, a myśli swe otoczył obojętnością i szczęściem z nieba, nie zdoła pan mój w tym jednym stworzyć kierunku, bo dusza jego za silnie związana z ojczyzną, ze smutkiem ogólnym... A zresztą czy nie jest potrzebą świata, ból swój przez duszę jedną w piękno wcielić?

W młodości pragnął wzlatywać w „kraje ideałów”. Marzył też, że jego udziałem będzie „miłość święta jakaś i nieziemska”. Ale po zawiedzionej miłości do kuzynki Wandy Karczewskiej długo leczył rany. Oczywiście nie stronił od dziewcząt. Przez pierwszą jego pracownię przy ulicy Lubicz w Krakowie przewinęło się wiele modelek, z którymi malarze na ogół wdawali się „w awantury”. Krytyk sztuki Konstanty Maria Górski zapamiętał: Hanię z Rakowic („przyjaciółka Jacka, pozuje mu”), Mysię Mienciankę „o kędzierzawych włosach, ogromne oczy niebieskie, płeć biała i rumiana. (...) usta namiętne, trochę wykrzywione, twarz bez idealnego wyrazu. Mówi, że kocha Jacka i odwiedza go”, „tłustą blondynkę” Julcię vel Puckę, „ładną blondyneczkę” Stasię, brzydką, ale wesołą Matyldę, która „pobiła się z Guyskim, który mówił, że [ona] kradnie i [on] uwielbia jej ciało”, Polcię, która „pożycza pieniądze od Jacka”.

W końcu Malczewski zadurzył się w pannie z solidnej, mieszczańskiej rodziny, niezdolnej do zrozumienia duchowych rozterek artysty. O swojej narzeczonej, córce znanego krakowskiego aptekarza, tak pisał do matki 28 listopada 1886 roku z Zakopanego:

Droga Matko Moja!

Przedwczoraj były moje zaręczyny z panną Maryją Gralewską. Odbły się niespodziewanie, nagle i prędko tak, że zawiadomić Was na czas nie byłem w stanie. Nie bierz mi jednak tego za złe, Mateczko moja, i jak najprędzej napisz do rodziców panny list z podziękowaniem. Adresuj Kraków, ulica Szczepańska, dom Gralowskich. Panna jest prześliczna blondynka, poczciwa, naturalna, miła i nadzwyczaj dystyngowana, nazywają ją tutaj „die verzauberte Prinzessin”, czyli zaczarowana księżniczka. Rodzina zacna i poczciwa, mieszczańska i bogaci ludzie.

W tym czasie kuzyn Karol Podkański pisał do siostry Jacka, Bronisławy Malczewskiej: „Jacek maluje pyszny portret panny Maryi w białej balowej sukni na białym tle, podobna bardzo z rysów i z wyrazu i z całej figury”. Na *Portrecie narzeczonej* widać ładną, roześmianą młodą kobietę. Już nigdy potem nie malował jej uśmiechniętej. Ślub wzięli w kościele Mariackim, w październiku 1887 roku. „Ślub

był nie bardzo liczny, ale wesoły bardzo, choć spokojny – donosił Malczewski matce – tańczono troszkę, ale o 2giej już do domu się wszyscy rozchodzili”. Dwa lata później urodziła się córka Julia, po kolejnych czterech latach syn Rafał, przyszły malarz. Malczewski niby zarabiał dość, żeby rodzinie zapewnić względny dobrobyt. Miał majątnych mecenasów, między innymi hrabiego Karola Lanckorońskiego, w którego letniej rezydencji w Rozdole nad Dniestrem często bywał, ale ciągle jednak nie zaspokajał potrzeb wymagającej małżonki. Nie spełnił też jej towarzyskich ambicji (przed ślubem marzyła o bywaniu na arystokratycznych salonach) ani pragnienia podróżowania po świecie.

„Napisz teraz, moja Droga – prosił w liście – pamiętaj o Jacku swoim tak jak on o Tobie pamięta i kocha Ciebie, nie daj mu być zjedzonym przez wyrzuty przypominające Mu ciągle jego niezaradność i pisz do niego”.

Z czasem okazało się, że jedyna ich wspólna namiętność to pasja do gry w wista. Karciane długi stanowiły poważną pozycję w budżecie Malczewskich, tak że artysta nieraz bywał na garnuszku u teściów. Ci w zamian angażowali go w zarządzanie swoimi kamienicami, co mu zupełnie nie wychodziło, tym bardziej że praktyczni państwo Gralewscy dawali zięciowi ograniczone plenipotencje. „Wyporządziła mnie (teściowa – przyp. red.) należycie, mam cylindry, kurtki i wyglądam jak przeciętny filister. Ciężko płacę nad swoim losem ciężkim i twardym” – pisał Malczewski w 1887 roku. Bezskutecznie szukał pocieszenia u żony, przekonywał ją o swoim oddaniu, oczekiwał bezwzględного zrozumienia i wsparcia.

Droga moja – pisał z Monachium – pieniędzy Ci nie przywiozę, ale damy sobie jakoś radę, tylko kochaj mnie i wierz mnie, że najlepiej chciałbym dla Was, że co sił pracować będę, aby idąc naprzód, starać się też o tę nędzną mamonę. A Ty moja jedyna kochaj mnie prawdziwie, ustępujemy sobie małe błędy i niedostatki nasze, starajmy się w harmonii wychować te Dwoje istot zesłanych tu między nas na ziemię.

Praktycznie jednak żyli osobno. Nawet świąt zwykle nie spędzali razem. „Mam nadzieję – pisała Kinia do Malczewskiego – że tak się okoliczności ułożą, że zostaniesz drogi mój na święta, rodzina Twa pewnie do Horochów się wybiera – zresztą przeszłego roku byłeś sam, więc widocznie tylko od siebie zależysz”. Kiedy dzieci dorosły i wyprowadziły się z rodzinnego domu, Maria całe miesiące przemieszkiwała u Rafała w Zakopanem albo u Julci w Charzewicach. Zachowywali

towarzyskie pozory, bywali razem przykładowo na wernisażach jego wystaw. Na pewno cieniem na ich małżeństwie kładła się miłość Jacka do Kini Bal. Maria Malczewska nigdy nie przyjęła zaproszenia Balowej na rodzinny pobyt w Tuligłowach. Czuła swoją niższość, towarzyską i materialną, wobec bogatej i bywalej w świecie pani Balowej. Prawdopodobnie niszczyła listy, które mąż pisał do niej w latach trwania romansu, bo w zachowanym zbiorze brakuje ich korespondencji z tego właśnie okresu. Po rozstaniu z Kinią Malczewski chciał odbudować serdeczne stosunki z żoną. „Te ostatnie moje czy chwile czy lata spędzę przy Tobie – pisał do niej – będę Cię jakoś podpierał duchem i sercem moim”. Jednak nieporozumienia między nimi narastały, a bliskości nie udało się wskrzesić.

Pałac w Tuligłowach był pełen śladów obecności artysty, po pokojach rozsiane były liczne wizerunki Marii, w salonie przy kominku stał parawan, na którym Malczewski przetransponował jej twarz w głowy meduz. Obszerny dwór został pod koniec dziewiętnastego wieku przebudowany w eklektycznym stylu, a wnętrza unowocześnione. Stanisław Bal powierzył modernizację duetowi znanych austriackich architektów, Ferdinandowi Fellnerowi i Hermannowi Helmerowi, którzy byli twórcami kilkudziesięciu pałaców i teatrów w całej Europie, między innymi Kasyna Szlacheckiego we Lwowie.

„W Tuligłowach Malczewski bywał często – wspominała córka Balów Helena – miał tam swój pawilon – pracownię ze szklanym dachem w ogrodzie. Na drzwiach wymalował wizerunek Matki Boskiej”.

Balowie regularnie kupowali od niego obrazy, Kinia wynajdywała je w antykwariatach nawet po rozstaniu z malarzem. Wymarzyła sobie, że stworzy Jackowi w Tuligłowach idealne miejsce do malowania i kazała postawić w parku osobny budynek z przeznaczeniem na pracownię Malczewskiego.

Panie mój – pisała. – Oto są fotografie zrobione dla pana, buda nie skończona, okna w górze nie założone i strzechy kawał na zielono ma być też zaraz zastąpiony szybami, bo światła jeszcze jest za mało, skoro mam drogą pewność, że pana w końcu sierpnia mieć będę, wolę to bez pana zrobić. W połowie września już zimno jest, więc gdyby pan rzeczywiście przyjechał w sierpniu, byłoby daleko lepiej, niech mi pan drogi coś o tem napisze, bo to jest temat dość ciekawy dla mnie. Nie raz mi przychodzi myśl, że właśnie tu mógłby pan dobry obraz zrobić, gdyby tylko pracownia na coś się przydała (...).

Zdawała sobie sprawę, że ich miłość ma ogromny wpływ na sztukę Malczewskiego. „Dziękuję duszą całą za fotografie, za obrazy te – donosiła w odpowiedzi na przysłane zdjęcia. – Jacku mój jedyny, prześliczny jesteś przy studni, prawie wszystkie panie do mnie podobne ogromnie. Staś [Bal] z tego bardzo kontent”.

Chwile spokoju i beztroski, jakich Malczewski doświadczał w Tuligłowach, w towarzystwie ukochanej, przekładają się na nastrój jego prac. W tym okresie odchodzi od wielkich tematów:

Rozmiłowanie się w słońcu, w barwie, w pejzażu przypada na tę epokę – pisze krewny malarza Adam Heydel. – I kto wie, czy to, że Malczewski nie stanął w swoim rozwoju – że szczyt jego twórczości przypada dopiero około pięćdziesięciu lat życia – nie mamy do zawdzięczenia ożywieniu się jego uczuć i wrażliwości, które musiało być następstwem miłości.

Długie okresy, kiedy Malczewski zapadał na zdrowiu, napełniały Marię Balową smutkiem i troską o „najdroższego pana”, o „Jacuśka jedynego”. Z korespondencji nie wynika, czy wiedziała na pewno, co mu dolega.

Co mu jest? – pisał Wojciech Kossak w maju 1905 roku w liście do Karola Lanckorońskiego. – Obawiam się, że to coś na podkładzie tej strasznej choroby, którą on biedactwo za młodych lat przechodził. Nota bene będąc najskromniejszym i najmniej do kobiet tego gatunku się garnącym z nas wszystkich. Wygląda jak z trumny wyjęty, osłabiony i śpiący cały dzień, mówił mi, że ledwie wstanie z łóżka, już mu się spać chce znowu, nic prawie nie je, ciągle ma dreszcze, więc naturalnie i gorączkę. Doktorzy kazali mu zaraz wyjeżdżać i zaprzestać wszelkiej pracy.

Rzuty choroby wenerycznej powodowały ogromne osłabienie, niedowład kończyn. Ale bywały też całe okresy uśpienia choroby, które pozwalały na seksualne współżycie. Trudno przypuszczać, żeby związek z Balową był platoniczny.

O przykrych i rozdzierających uczuciach nie będę ci pisać, Jacuśku jedyny – zwierzała się w liście – wierzę, że jest Tobie smutno jak i mnie, tylko ja mam pociechę smutną uśmiechniętych wspomnień przywiązanych do każdego miejsca w Tuligłowach – wspomnień gorących – palących, chwilami tak ostrych, że stają się równocześnie bólem i rozkoszą... i wstrząśnieniem istoty mojej.

„Mistyczna komunia dusz”, jak Balowa nazywała ich związek, zakończyła się jednak definitywnie pod koniec 1913 roku. „I potem bardzo ostro z nim zerwała – opowiadał Czapski – nie wiem dlaczego. O tym się nie mówiło”. Od tego momentu malarz „w smutku się kruszy”. Nie kwestionował jednak decyzji Balowej, pragnął

powrotu, ale ewidentnie czuł się odpowiedzialny za rozpad ich związku. Pisał:

Tak zaprawdę, wkradła się ta plewa
to ziarenko w harmonji kręgi
zlituj się, niech nie dojrzewa
bo potarga mię życie na wstęgi.

W szkicowniku kreślił jej „główki”, rysował siebie całującego stopy Kini. Nawet w dedykowanym żonie *Wspomnieniu życia* nie powstrzymał się i na stronie tytułowej narysował piękny portrecik swojej muzy.

W wierszach i szkicownikach Malczewski opiewał, a potem opłakiwał romantyczną miłość do Marii Balowej. Na jego obrazach zwykle była uosobieniem zmysłowości, spokoju, muzą, sprawczynią twórczej mocy. Rzadko ukazywał ją ambiwalentnie jako harpię czy chimere.

W 1918 roku Jacek Malczewski namalował *Autoportret z Meduzą*. I ta meduza przypominająca z twarzy Marię Balową wgryza się w trzymane w obu dłoniach serce.

STRZASKANA
KOLUMNA

FRIDA KAHLO

Lustro wmontowane w baldachim łożka pomagało Fridzie Kahlo w malowaniu. Większość życia spędziła przykuta do łożka, a pierwszy obraz namalowała w wieku dziewiętnastu lat, kiedy ponad rok leżała ze złamaniami po wypadku. Ze zderzenia autobusu z trolejbusem wyszła okaleczona do końca swoich dni. Uwięziona w gipsowym gorsecie wpatrywała się w lustro nad głową i studiowała swoją twarz o smagłej cerze, ciemnych oczach i mocno zarysowanych brwiach zrosniętych nad nosem. Wszyscy mówili, że jej brwi przypominają skrzydła kosa.

Gorset ozdobiła rysunkami kolorowych motyli. Zawsze potem dekorowała konstrukcje, które lekarze nakładali na nią po kolejnych operacjach kręgosłupa. Tylko przez ostatnie dziesięć lat życia przetestowała dwadzieścia osiem gorsetów ortopedycznych: gipsowych, stalowych, skórzanych. Na jednym namalowała sierp i młot, na innym czerwoną gwiazdę, dając wyraz swoim sympatiom politycznym, bo jak wszyscy artyści i intelektualiści w porewolucyjnym Meksyku Frida była zagorzałą komunistką. Nawet przykuta do wózka inwalidzkiego brała udział w politycznych manifestacjach i donośnym głosem śpiewała *Międzynaródkę*.

Kiedy już ozdobiła gorset i nie wiedziała, jak dalej radzić sobie z nieustannym bólem, z narastającym poczuciem samotności i ze zwyczajną, codzienną nudą, ojciec podarował jej swoją starą kasetę z farbami i blejtram. Wcześniej Frida nie zajmowała się za bardzo sztuką. Dla zarobku praktykowała u rytownika i chodziła do pracowni fotograficznej ojca, któremu asystowała przy retuszu czy podkolorowywaniu zdjęć. Guillermo Kahlo, z pochodzenia niemiecki Żyd, miał talent i artystyczne ambicje, ale kryzys ekonomiczny zepchnął go do małego studia fotograficznego, gdzie wykonywał komunijne portrety. Z sześciu córek to Frida była jego najukochańszym dzieckiem. Potrafiła sobie radzić z humorami ojca, z jego melancholią i atakami epilepsji.

Oczywiście Frida zachwycała się muralami, którymi po rewolucji ozdabiano gmachy użyteczności publicznej. Jako nastolatka podziwiała prace wielkiego Diega Rivery. Jeszcze podczas nauki w Escuela Nacional Preparatoria – kolegium przygotowującego młodzież do wyższych studiów – podglądała artystę przy pracy nad freskiem *Stworzenie*. Zakradała się do auli, gdzie malował modelkę, i z ukrycia wyglądała się, krzyżąc: „Uważaj Diego, twoja żona idzie!”. Postanowiła wtedy, że

kiedyś wyjdzie za niego za mąż i urodzi jego dziecko.

O matce Frida zawsze mówiła z przekąsem: „moja szefowa”. Nigdy nie były sobie szczególnie bliskie. Matilde Kahlo była praktyczną i religijną Metyską. Ale to ona, obserwując malarskie próby przykutej do łóżka córki, kazała wmontować lustro w ramę baldachimu. „Nie umarłam – zwierzała się Frida matce. – Co więcej, znalazłam motywację do życia: będę malować”.

Dziewictwo straciła, wracając ze szkoły pamiętnego dnia 17 września 1925 roku. Tak przynajmniej sobie żartowała, ku zgorszeniu rodziny. Pośród wielu obrażeń, które Frida odniosła w wypadku autobusu, było to zadane przez żelazną poręcz. Przebiła na wylot jej macicę „tak jak szpada torreadora przebija byka” – wspominała.

W tamtych czasach autobusy były nowością – opowiadała pisarzowi Raquelowi Tibolowi – niestety, o niezbyt bezpiecznej konstrukcji, zaczęły właśnie kursować i cieszyły się wielką popularnością, dużo większą niż trolejbusy, które jeździły puste. Tego dnia wsiadłam do autobusu w towarzystwie Alejandra Gómeza Ariasa. Siedzieliśmy obok siebie, na samym końcu pojazdu, tuż obok poręczy. Chwilę później autobus został staranowany i zepchnięty z ulicy przez trolejbus linii Xochimlco. To było dziwne zdarzenie, nie gwałtowne, lecz raczej stłumione i powolne, wszyscy zostali ranni, a ja dotkliwiej niż pozostali (...).

Leżała we krwi, skrząc się złotym proszkiem, który wysypał się z rozerwanego pakunku jadącego tym samym autobusem jubilera. Pewnie straciła przytomność, bo po latach opowiadała, że leżała w ciszy, nie czując nic i nie płacząc. Przyjaciel relacjonował: „krzyczała tak przeraźliwie, że nie słyszałem syreny karetki pogotowia”. Tragiczne wydarzenie prześladowało Fridę – wielokrotnie będzie rysować sceny wypadku, prawie dwadzieścia lat później upamiętni je na obrazie *Ex voto*.

Ból nazywała swoim „wiernym psem”. Od dzieciństwa przywykła do choroby, kalectwa i lekarskich badań. Cierpiąca na polio dziewczynka w ortopedycznym bucie na uschniętej nodze zatykała uszy na okrzyki dzieciaków. „Masz nogę jak patyk!” – wołały za nią na szkolnym podwórzu. Ojciec kupił Fridzie czerwony rowerek i kazał pedałować po parku. Pedałowała szybko, żeby uciec przed spojrzeniami ciekawskich. Fantazjowała, że jest zdrowa, silna i piękna. Polio było jednak tylko preludium bólu. Po wypadku cierpiała nieustannie, kręgosłup miała złamany w dwóch miejscach, pamiętać trzeba też o jego licznych pęknięciach i przesunięciach kręgów. Do tego

miednica połamana w trzech, a noga w jedenastu miejscach. „Nie wyobrażasz sobie, jak bardzo mnie wszystko boli – pisała do Alejandra – wylewam litry łez za każdym razem, kiedy ktoś mnie porusza, ale oczywiście, jak się to mówi, szczekaniu psa i kobiecym łzom nie należy ufać”. Przejdzie jeszcze trzydzieści trzy operacje kręgosłupa i liczne kuracje, tak że jej sypialnia często będzie przypominać gabinet tortur. Nawet zwisając głową w dół, co miało odciążyć kręgosłup, czy leżąc uwięziona w wymyślnych stelażach, malowała. Z czasem jej malarstwo nabrało siły i tragizmu. Autoportrety Kahlo są pełne jej łez, krwi i ran. Na szyi ma często cierniowy naszyjnik, a w ciało wbite strzały, igły, gwoździe, sztylety. „Maluję siebie, bo jestem samotna – mówiła. – Jestem tematem, który znam najlepiej”. Na co dzień przeklinała swoje ciało i śmiała się z własnych łez i niemocy. Opowiadała dowcipy na temat problemów z wypróżnianiem i rysowała sprośne scenki. „Nic nie jest więcej warte niż śmiech – twierdziła Frida. – Moc śmiechu wyzwala, czyni cię lekkim. Tragedia to taka komiczna sprawa”.



Frida zwykła mawiać, że „w swoim życiu przeżyła dwa wypadki. Jeden to autobus, który ją połamał, drugi to Diego. Diego był tym gorszym”. Mimo to kochała go bez pamięci.

Na zdjęciu: Frida Kahlo i Diego Rivera w ABC Hospital w Meksyku, 1950 r.

„Kocham Diega i nikogo więcej” – notowała Frida w pamiętniku. Innym razem: „»Diego« to imię miłości” albo: „Dzisiaj Diego mnie pocałował”. Dziennik prowadziła przez ostatnie dziesięć lat życia. Zaczęła robić notatki po rozstaniu z mężem, kiedy nie radziła sobie z osamotnieniem i chorobą. Zapiski Fridy są pełne miłości do Diega Rivery. „W swoim życiu przeżyłam dwa wypadki – opowiadała. –

Jeden to autobus, który mnie połamał, drugi to Diego. Diego był tym gorszym”. Życ bez niego nie mogła. Na własnym czole malowała jego twarz, tak jak na pięknym autoportrecie *Diego w moich myślach*.

Poznali się na przyjęciu u fotografki Tiny Modotti, latem 1928 roku. U Tiny spotykali się radykalni dysydenci, buntownicy – Meksykanie i Amerykanie – pisarze, malarze, dziennikarze. Dyskusje o polityce przeplatały się z tańcami i flirtami. Frida, która niedawno stanęła na nogi po wypadku, z entuzjazmem weszła w ten świat. Była pod wielkim wrażeniem starszej przyjaciółki. Zapisła się do młodzieżówki komunistycznej. Do kołnierzyka przypinała broszkę z sierpem i młotem, prezent od Tiny.

Diego Rivera był stałym bywalcem w domu Modotti, jednej z jego ulubionych modelek i byłej kochanki.

Poznaliśmy się w czasach, gdy wszyscy nosili przy sobie broń – opowiadała Frida po latach – a kiedy tylko mieli na to ochotę, po prostu strzelali do latarni ulicznych na Avenida Madero. Pewnego razu Diego strzelił do gramofonu na jednym z przyjęć urządzonych przez Tinę. Właśnie wtedy zaczęłam się nim interesować.

Nie była jedyna, bo Diegiem interesowały się absolutnie wszystkie kobiety. Ten olbrzym miał niesłychany urok i ogromny apetyt seksualny. Czarował otoczenie, hipnotyzował opowieściami o kanibalizmie – mówił, że smakował mięso młodej kobiety. Dziennikarka Anita Brenner w artykule w „New York Timesie” w 1933 roku pisała: „Charakteryzują go życzliwość i korpulencja Włocha, niewyparzony język i uczony wygląd Hiszpana, kolor skóry i krótkopalce dłonie meksykańskiego Indianina, żywe i inteligentne spojrzenie Żyda, tajemniczość Rosjanina (...) oraz tylko jemu właściwa cecha, szlachetny wdzięk, subtelny umysł i taki sposób osvajania myśli, który sprawia, że każdy rozmówca ma uczucie, iż zwraca się on wyłącznie do niego”.

Był utalentowany i doświadczony, miał za sobą długi pobyt w Paryżu. Przyjaźnił się z tamtejszą bohemą: Picassem, Modiglianem, Soutine’em, Kislingiem, Maksem Jacobem, Ilją Erenburgiem. Z małżeństwa z rosyjską malarką Angeliną Beloff miał syna Dieguita, który zmarł pod koniec 1918 roku na skutek zapalenia opon mózgowych. Frida całe życie będzie marzyć, żeby dać mu syna.

Diego wrócił do Meksyku w 1921 roku i od razu rzucił się w wir pracy. Rewolucja potrzebowała sztuki. Frida po raz pierwszy pojawi się na muralu Riverly jako działaczka komunistyczna w wąskiej spódnicy i odprasowanej czerwonej koszuli rozdająca broń zbuntowanym robotnikom. Potem zapełni jego prace jako barwny rajski ptak odziany w ludowy meksykański strój, falbany, kwiaty i starą, tradycyjną biżuterię, czyli wcielenie marzeń ich obojga o archetypie indiańskiej kobiety, o odrodzeniu kultury prekolumbijskiej.

Pierwszej wizyty Diega w domu rodziców w Coyoacán Frida oczekiwała, siedząc na drzewie. Poprosiła, żeby przyszedł, bo chciała mu pokazać swoje obrazy. Potrzebowała rzetelnej opinii specjalisty, czy ma malować dalej, czy raczej poszukać sobie jakiejś pracy w biurze. Kahlowie nie byli zamożni, a rachunki za leczenie Fridy doprowadziły rodzinę do ruiny.

Diego oglądał jej obrazy: autoportrety, wizerunki krewnych i przyjaciół. Był pod wrażeniem. Z biegiem czasu jego zachwyty sztuką Fridy będzie rósł. Po latach napisze:

po raz pierwszy w dziejach sztuki kobieta ukazała z całkowitą swobodą i, moglibyśmy rzec, ze spokojnym okrucieństwem, owe prawdy natury ogólnej, ale i osobistej, które dotyczą wyłącznie kobiety jako takiej. Szczerść wyrazu – można by ją określić jako wrażliwą i okrutną zarazem – przywiodła Kahlo do dania świadectwa bezspornej wagi; malowała swoje narodziny, miłości, dojrzewanie w rodzinie i swe przeraźliwe cierpienia, bez popadania w przesadę, była malarzem realistą, malarzem głębokim. (...) Frida Kahlo jest największa spośród wszystkich malarzy meksykańskich. To jeden z najlepszych niezakłamanych dokumentów człowieczeństwa naszych czasów.

Co niedzielę przychodził do Fridy w odwiedziny. Nazywał ją „kulawym ptaszkiem z Coyoacán”, a ona jego „ropuchą”. Dla niej wszedł w rolę przykładowego narzeczonego, chociaż był żonaty z Lupe Marin, z którą miał dwie córki. Ale ślub kościelny nie stanowił przeszkody w porewolucyjnym Meksyku, bo nowa władza uznawała tylko śluby cywilne. Rodzina Kahlów nie była zachwycona, że córka zakochała się w żonatym mężczyźnie starszym o dwadzieścia trzy lata, w dodatku z ciągnącą się za nim opinią zbereźnika. „Moi rodzice nie chcieli dać zgody – wspominała Frida – po pierwsze dlatego, że Diego był komunistą, a poza tym mówili, że przypomina niesamowicie grubego Brueghla. Twierdzili wręcz, że to będzie małżeństwo słonia z gołębicą”. Frida i Diego pobrali się 21 sierpnia 1929 roku. Zamiast tradycyjnej sukni ślubnej panna młoda założyła ludowy strój pożyczony od

służącej. Na pięknym portrecie Fridy namalowanym dwa lata później stoją z Diegiem, trzymając się za ręce. W jednej dłoni Diega dłoń Fridy, w drugiej – paleta i pędzle. Frida lepiej niż ktokolwiek inny wiedziała, że dla niego, tak jak i dla niej, malować oznaczało żyć.

Dom Diega i Fridy w dzielnicy San Ángel na przedmieściach Meksyku składał się z dwóch modernistycznych sześcianów, które łączyła zwodzona kładka. Jeśli Frida chciała być sama, kiedy była zła na męża i nie życzyła sobie jego wizyt, podnosiła mostek. Rivera kupił ten nowoczesny dom od swojego przyjaciela, architekta i malarza Juana O’Gormana. Frida zajęła mniejszą kostkę w niebieskim kolorze, większa, różowa, należała do Diega. „Nigdy nie widziałam podobnego domu – pisała Louise Nevelson, amerykańska znajoma Riverów. – Zawsze pełen znajomych, sióstr Fridy, służących, szoferów, małp, papug i psów. Bywali tam książęta, artyści, robotnicy, urzędnicy, milionerzy bogatsi od Boga”. Towarzystwo, atmosfera sjeisty, siostrzeńcy – wszystko to miało rekompensować Fridzie jej nieszczęścia, choroby, zdrady męża, poronienia i aborcje. „Tragedia Fridy” – tak Diego nazywał jej niespełnione marzenie o macierzyństwie. Już w pierwszym roku po ślubie musiała dokonać aborcji, bo ciąża zagrażało jej życiu. W jej obrazach wciąż powracają motywy embrionów i noworodków. Kiedy w 1932 roku podczas pobytu w Ameryce, gdzie Diego pracował nad malowidłami w Detroit Institute of Arts, Frida dostała krwotoku i straciła kolejne dziecko, namalowała jeden ze swoich najbardziej wstrząsających obrazów zatytułowany *Szpital Henry’ego Forda*. Leży na szpitalnym łóżku, na zakrwawionym prześcieradle i spogląda na unoszący się nad nią płód dziecka. To był chłopiec, w myślach nazywała go Dieguito. W tym samym roku namalowała jeszcze obraz *Frida i cesarskie cięcie*, na którym znów łóżko, płód, noworodek, pochyleni nad stołem operacyjnym lekarze, twarz Diega. „Maluję moja własną rzeczywistość – mówiła. – Jediną rzeczą, jakiej jestem pewna, jest potrzeba malowania. A maluję bez żadnego namysłu, wszystko, co przemyka przez moją głowę”.

Diego zawsze był przy niej, wspierał w ciężkich chwilach. Ale nawet do szpitalnej sali przynosił zapach innych kobiet. Nie bronił się przed romansami, przygodami na

kilka nocy, przerywnikami z modelkami przy malowaniu. Czara goryczy przelała się, gdy odkryła, że Diego sypia z jej młodszą siostrą Cristiną. Opuściła mężowski dom, dużo piła, ścięła swoje długie włosy. „Dlaczego nazywam go moim Diego? – pytała Frida w dzienniku. – Nigdy nie był i nie będzie mój. Diego należy tylko do siebie”.



Obrazy Fridy były pełne odniesień do jej prywatnych tragedii: wypadku, poronień, aborcji, a także związku z Diegiem Riverą. Dwie Fridy Kahlo namalowała krótko po rozwodzie z Riverą. Na obrazie zraniona Frida trzyma w ręku nożyczki, którymi przebija własne serce.

Dwie Fridy, 1939 Museum of Modern Art, Mexico City



Diego przez lata zdradzał Fridę. Ona nie pozostawała mu dłużna – śmiało uwodziła mężczyzn oraz kobiety, z którymi wdawała się w płomienne romanse. Jednym z jej licznych kochanków był twórca tego portretu z 1939 r. – węgierski fotograf Nickolas Muray.

Frida w niebieskiej sukience, fotografia z 1939 r. autorstwa Nickolasa Muraya

Wracali do siebie i rozstawali się. Ustalali „pakty o niezależności”. „Im bardziej Fridę kochałem, tym mocniej chciałem ją krzywdzić” – napisał po latach w swojej autobiografii Diego Rivera. Frida odpłacała mężowi pięknym za nadobne, uwodziła mężczyzn i kobiety. Wśród jej kochanków była malarka Georgia O’Keeffe, japoński

rzeźbiarz Isamu Noguchi oraz amerykański fotograf Nickolas Muray, któremu zawdzięczamy piękne kolorowe portrety Fridy. Julien Levy, właściciel galerii w Nowym Jorku, u którego Frida miała wystawę, fotografował ją z odsłoniętym biustem. Była śmiała i wyzwolona. W 1939 roku na wieść, że Frida miała romans z Lwem Trockim, któremu Rivera zorganizował pobyt w Meksyku i któremu oboje użyczyli schronienia w domu rodzinnym Kahlów w Coyoacán, Diego zażądał rozwodu.

Frida pisała do niego:

wszystkie te listy, uganianie się za „spódniczkami”, nauczycielki angielskiego, cygańskie modelki, asystentki o „dobrych intencjach”, „emisariuszki z pełnomocnictwami” to jedynie flirty pokazujące, że w gruncie rzeczy kochamy się z całego serca i mimo niezliczonych przygód miłosnych, wiecznych awantur, walenia w drzwi, przekleństw, obrzucania się wyzwiskami, wysyłania sobie powództw za granicę – mimo wszystko wciąż będziemy się kochać.

Niespełna rok po rozwodzie ponownie wzięli ślub.

W 1944 roku Frida Kahlo namalowała kolejny wstrząsający autoportret, który jest dramatycznym zapisem cierpienia i rozpadu ciała. Stoi na nim z torsem rozdartym na dwie części, w jej nagim ciele tkwi połamana stalowa kolumna. Pod szkicem do tego autoportretu zanotowała: „Czekać z ukrytą obawą, ze strzaskanym kręgosłupem i bezkresnym spojrzeniem. Stać w miejscu, na szerokiej ścieżce, poruszając jedynie swym życiem ujętym w stalową obręcz”. W jednym z wywiadów Frida powiedziała: „Moje obrazy są dobrze namalowane. Nie maluję z łatwością, raczej z cierpliwością. Moje malarstwo niesie ze sobą znak bólu. Myślę, że dlatego jest ono interesujące dla niektórych ludzi”.

Tylko w latach 1950–1951 przeszła siedem operacji kręgosłupa. „Cierpienie, ból, przyjemność i śmierć – pisała Frida w dzienniku – są jedynie elementami tego samego procesu”. 11 lutego 1954 roku zapisała:

Sześć miesięcy temu amputowali mi prawą nogę, zżartą gangreną. Przeszłam przez całe wieki tortur, prawie straciłam „rozum”. Chcę popełnić samobójstwo. Tylko istnienie Diega powstrzymuje mnie przed tym, przez próżność myślę, że chyba by mu mnie brakowało. Powiedział mi o tym i mu wierzę. Ale nigdy w życiu tak nie cierpiałam. Poczekam jeszcze trochę...

Dziennik był jej ostatnią deską ratunku, przelewała tu swoją rozpacz, ale też

dawała wyraz chęci i radości życia: malowała owoce, rośliny, zwierzęta, ziemię, niebo, słońce i gwiazdy. Kiedy tylko mogła, chwyciła za pędzel. W 1943 roku zaproponowano jej posadę wykładowcy w eksperymentalnej Szkole Malarstwa i Rzeźby w Guerreiro. Przy jej łóżku zbierała się grupka studentów. „Malarstwo uczyniło moje życie pełnym – zapisała. – Straciłam trójkę dzieci i zaprzepąściłam szanse, które mogły zmienić moje życie. Malarstwo zajęło ich miejsce. Myślę, że praca jest najważniejsza”.

Im gorzej Frida się czuła, tym staranniej się ubierała. Nawet leżąc w łóżku we własnoręcznie haftowanej pościeli, wyglądała jak aztecka księżniczka. W koronę czarnych warkoczy wplatała barwne pasma bawełny, zakładała bogato zdobione bluzki, kosztowne stare naszyjniki i pierścionki. Niedługo po zamążpójściu zmieniła swój surowy styl przykładnej komunistki o gładko zaczesanym koczku, w ołówkowej spódnicy i męskiej koszuli zapiętej wysoko pod szyję na tradycyjne stroje indiańskich kobiet. Jej szafy aż kipiały od falbaniastych sukien noszonych przez plemię Tehuanas z Tehuantepec, haftowanych bluz Huazteków z Oaxaca i tunik Majów. Ramiona owijała bajecznie kolorowymi szalami *reboso*. Tak ubrana zadawała szyku w Ameryce na przyjęciach u Rockefellerów, którzy zamawiali malowidła u Rivery. Fotograf Edward Weston spotkał Fridę w San Francisco w latach trzydziestych.

U boku Diega wydaje się malutką pacynką – pisał – lecz malutka jest jedynie ze względu na wzrost, gdyż tak naprawdę jest silną i piękną kobietą, mającą niewiele z niemieckiego charakteru ojca. Chodzi ubrana jak dawne mieszkanki tych ziem, nosi nawet sandały, wzbudzając wielkie zainteresowanie na ulicach San Francisco. Ludzie zatrzymują się czasem, żeby ze zdziwieniem popatrzeć.

Po paryskiej wystawie Fridy w 1939 roku, którą zorganizowali jej surrealiści, zapanowała moda na Meksyk, a raczej na Fridę Kahlo. Projektantka Elsa Schiaparelli lansowała styl „à la señora Rivera”. Na okładce „Vogue’a” Frida w swoich barwnych strojach wyglądała jak jakaś tajemnicza, egzotyczna królowa.

Carlos Fuentes widział Fridę w początkach lat pięćdziesiątych na koncercie w Pałacu Sztuk Pięknych. Była już wtedy u kresu sił.

Wyglądała niczym zdruzgotana Kleopatra – opisywał malarzę – kryła storturowane ciało, uschniętą nogę, gorset ortopedyczny pod olśniewającym ubiorem meksykańskiej wieśniaczki, która przez cały rok chowa w skrzyni rodzinne ozdoby i suknie, by wdziąć je na tę jedną, najważniejszą fiestę w roku: bransolety,

wstążki, naszyjniki, grzebienie, przepaski, jedwabne halki, spódnice, wdzianka; do tego fantazyjne uczesanie omiatające twarz niby skrzydła ćmy. Tak, Frida Kahlo w całej różnorodności barw ukazywała nam cierpienie, które nigdy nie przemija; zastarzałe rany, które nie przestają dokuczać; chorobę, która nie ustaje w zabijaniu.

Ostatni raz wystroiła się 13 kwietnia 1953 roku, kilka miesięcy przed śmiercią, na wernisaż swojej pierwszej indywidualnej wystawy w Meksyku. Założyła haftowaną bluzę z Oaxaki, w uszy wpięła złote kolczyki z turkusami. Do galerii znanej fotografki Loli Álvarez Bravo przetransportowano ją na jej własnym łóżku. Ułożona na wysokich poduszkach przyjmowała gratulacje i życzenia. „Frida była przez cały czas obecna na sali – opowiadał Diego – odprężona i radosna, szczęśliwa, że tyle osób przyszło złożyć jej hołd i wyrazi zachwytu. Prawie nic nie mówiła, potem jednak pomyślałem, że musiała zdawać sobie sprawę, że było to jej pożegnanie z życiem”.

„Dlaczegoż to miałabym potrzebować nóg – zapisała Frida w pamiętniku – skoro mam skrzydła do latania?”.

Bibliografia

- Elizabeth Abbott, *A History of Mistresses*, HarperFlamingo Canada, Toronto 2003.
- Arcydzieła sztuki w wielkich muzeach świata*, teksty Antonino Caneca i in., tłum. Ewa Biernacka i Anna Matusiak-Bartoszyński, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1993.
- Corrado Augias, *Amedeo Modigliani. Skrzydlaty wędrowiec*, tłum. Magdalena Gronczewska i Jan Jackowicz, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2006.
- Balthus, *Korespondencja miłosna z Antoinette de Watteville 1928–1937*, tłum. Jan Maria Kłoczowski, Oficyna Literacka Noir sur Blanc, 2008.
- Balthus, *Samotny wędrowiec w krainie malarstwa. Rozmowy z Françoise Jaunin*, tłum. Krzysztof Zabłocki, Oficyna Literacka Noir sur Blanc, Warszawa 2004.
- Barbara Beuys, *Florencja. Świat miasta – miasto świata. Życie miejskie w latach od 1200 do 1500*, tłum. Anna Danuta Tauszyńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.
- Albert Blankert, *Vermeer van Delft*, tłum. Antoni Zięba, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991.
- Maria Bogucka, *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005.
- Brassaï, *Rozmowy z Picassem*, tłum. Zbigniew Florczak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Laura Clardige, *Tamara Łempicka*, tłum. Ewa Hornowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2001.
- Józef Czapski, *Świat w moich oczach*, Apostolicum, Ząbki 2001.
- Salvador Dali, *Dziennik geniusza*, tłum. Jan Kortas, Wydawnictwo L&L, Gdańsk 2002.
- Salvador Dali, *Moje sekretne życie*, tłum. Krzysztof Jarosz, Wydawnictwo Książnica,

Katowice 2013.

Janusz Degler, *Witkacego portret wielokrotny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009.

Dictionary of Artists' Models, ed. Jill Berk Jiminez, Routledge, New York 2001.

Paul Éluard, *Letters to Gala*, Paragon House, New York 1989.

Grażyna Fabiani, *Gawędy o sztuce. XVII wiek*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

Grażyna Fabiani, *Dalsze gawędy o sztuce. VI–XX wiek*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

Gabriele Fahr-Becker, *Wiener Werkstaette 1903–1932*, Taschen, Köln 2008.

Dan Franck, *Bohema. Życie paryskiej cyganerii na początku XX wieku*, tłum. Halina Andrzejewska, Maria Braunstein, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2000.

Françoise Gilot, Carlton Lake, *Życ z Picassem*, tłum. Maria Iwańska-Feliksowa, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.

Gustav Klimt and Emilie Flöge. Photographs, ed. Agnes Husslein-Arco, Alfred Widinger, Perestel, München–London 2012.

Zbigniew Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993.

Gustaw Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i srebrna szkatułka*, Czytelnik, Warszawa 1994.

Historia piękna, red. Umberto Eco, tłum. Agnieszka Kuciak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005.

Historia życia prywatnego, t. 2: *Od Europy feudalnej do renesansu*, red. Georges Duby, tłum. Wiera Bieńkowska, Wojciech Gilewski, Katarzyna Skawina, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo (Ossolineum), Wrocław 2005.

Historia życia prywatnego, t. 3: *Od renesansu do oświecenia*, red. Roger Chartier, tłum. Małgorzata Zięba, Krystyna Osińska-Boska, Małgorzata Cebo-Foniok, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo (Ossolineum), Wrocław 2005.

Robert Hughes, *Goya. Artysta i jego czas*, tłum. Hanna Jankowska, Wydawnictwo

- W.A.B., Warszawa 2006.
- Anna Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2012.
- Frida Kahlo, *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, ed. Phyllis Freeman, Harry N. Abrams–La Vaca Independiente S.A. de C.V., New York–Mexico 2005.
- Andrea Kettenmann, *Diego Rivera. Rewolucyjny duch w sztuce współczesnej*, tłum. Edyta Tomczyk, Taschen–TMC Art, Kolonia–Warszawa 2003.
- Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Rytm, Warszawa 2012.
- Doris Krystof, *Amedeo Modigliani. 1884–1920. Poezja patrzenia*, tłum. Edyta Tomczyk, Taschen–Edipresse Polska S.A., Kolonia–Warszawa 2005.
- Irena Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, Czytelnik, Warszawa 1995.
- Dorota Kudelska, *Malczewski. Obrazy i słowa*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.
- Ewa Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1999.
- Eunice Lipton, *Alias Olympia. A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire*, Cornell University Press, Ithaca 2013.
- J.M.G. Le Clézio, *Diego i Frida*, tłum. Katarzyna Bartkiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.
- Nancy Locke, *Manet and the Family Romance*, Princeton University Press, Princeton 2001.
- Tim Marlow, *Schiele*, Brompton Books, 1990.
- Anna Micińska, *Witkacy. Życie i twórczość*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1991.
- Deborah Moggach, *Tulipanowa gorączka*, tłum. Mariusz Ferek, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2008.
- Modny świat XVIII wieku*, oprac. Ewa Orlińska-Mianowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2003.
- John Nash, *Vermeer*, tłum. Halina Andrzejewska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa

1998.

Gilles Néret, *Balthus*, Taschen, Köln 2005.

Gilles Néret, *Lempicka*, Taschen, Köln 2001.

Charles Nicholl, *Leonardo da Vinci. Lot wyobraźni*, tłum. Małgorzata i Andrzej Grabowscy, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.

Henri Perruchot, *Manet*, tłum. Krystyna Dolatowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.

Picasso and his time, The Berggruen Museum, Herausgegeben von Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Nicolai, Berlin 2013.

Francine Prose, *Żywoty muz. Dziewięć kobiet i artyści, których natchnęły*, tłum. Anna Wichlińska-Kacprzak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2003.

Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 7: *Czas odnaleziony*, tłum. Julian Rogoziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

Charles A. Riley, *Aristocracy and the Modern Imagination*, University Press of New England, London 2002.

Serge Sabarsky, *Egon Schiele*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1996.

Magdalena Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, Wibet/Rachocki, Pruszków 1992.

Joanna Siedlecka, *Mahatma Witkac*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.

Gerry Souter, *Kahlo*, tłum. Małgorzata Florczak, Firma Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk – Inwestycje, 2007.

Agnieszka Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

Władysław Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna*, t. 3, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo (Ossolineum), Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.

Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum., wstępem i objaśnieniami opatrzył Karol Estreicher, t. 4, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków 1985.

Georges Vigarello, *Historia urody. Ciało i sztuka upiększania od renesansu do dziś*, tłum. Maciej Falski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy do żony (1923–1927)*, Państwowy Instytut

Wydawniczy, Warszawa 2005.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy do żony (1928–1931)*, przygot. do dr. Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy do żony (1936–1939)*, przygot. do dr. Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2012.

Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci*, tłum. Anna Cichowicz, Taschen–Edipresse Polska S.A., Kolonia–Warszawa 2005.

Artykuły

Anna Arno, *Nieвозмоżliwa uliczka Vermeera*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 262, s. 24.

Mirosław Banasiak, *Jak Dali dał się wodzić Gali*, „Wysokie Obcasy” 2013, nr 273, s. 38.

Małgorzata Czyńska, *Krawcowa i malarz*, „Wysokie Obcasy” 2012, nr 5, s. 14.

Małgorzata Czyńska, *Ty jesteś kobietą, ja jestem artystką*, „Wysokie Obcasy” 2003, nr 23, s. 8.

Małgorzata Czyńska, *Autoportret*, „Wysokie Obcasy” 2003, nr 1, s. 22.

Małgorzata Czyńska, *Cień Olimpi*, „Art & Business” 2011, nr 6, s. 248.

Agnieszka Kania, *Kiedy Egon poznał Wally*, „Gazeta Wyborcza. Opole” nr 303, s. 5.

Agnieszka Kania, *Obrazy przemijania*, „Gazeta Wyborcza. Opole” 2014, nr 96, s. 6.

Dorota Jarecka, *Malował, jakby naciskał spust migawki*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 262, s. 25.

Barbara Obtulowicz, *Pepita Tudo, przyjaciółka Manuela Godoya, w świetle korespondencji prywatnej z lat 1817–1820*, „Przegląd Historyczny” 2002, z. 1, s. 13–29.

Strony internetowe

www.books.google.pl

www.essentialvermeer.com

www.fondation-balthus.com

www.gazeta.pl

www.lefigaro.fr

www.lemonde.fr

www.leopoldmuseum.org

www.monalisastory.com

www.modernamuseet.se

www.nytimes.com

www.salvador-dali.org

www.schieleartcentrum.cz

www.theguardian.com

www.youtube.com

www.wikipedia.org

Indeks osób

Achmatowa Anna

Aglionby William

Alba, księżna de *zob.* Cayetana de Silva María Teresa

Alberti, florencki kupiec

Alexandre Paula

Álvarez Bravo Lola

Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Apolinary Kostrowicki)

Aragon Louis

Artaud Antonin

Baburen Dirck van

Bal Helena Maria

Bal Jadwiga Maria (Kinia)

Bal Kinga Maria

Bal Stanisław

„Baladine” *zob.* Spiro Elżbieta

Balthus *zob.* Kłossowski Baltasar

Bataille Georges

Batty Bartholomew

Baudelaire Charles

Bébé *zob.* Watteville Antoinette de

Beloff Angelin

Bernhardt Sara

Beverwijck Johan van

Bloch-Bauer Adele

Bloemaert Abraham
Bohrmann Horst Paul Albert
Bolnes Catherine
Bolnes Reynier Cornelisz
Bolnes Willem
Bonnard Pierre
Botticelli Sandro
Brammer Leonard
Brassaï (właśc. Gyula Halász)
Brenner Anita
Breton André
Brontë Emily
Brunicka Jadwiga (*de domo Zagórska*)
Brunicki Seweryn
Buñuel Luis
Buyten Hendricka Van
Byron George Gordon

Cabanel Alexandre
Carroll Lewis
Cavendish Georgiana
Cayetana de Silva María Teresa (księżna Alba)
Cendrars Blaise
Cendrars Félicie
Ceroni Ambrogio
Certaldo Paolo de
Cézanne Paul
Chanel Coco (właśc. Gabrielle Bonheur Chanel)
Char René

Chateaubriand François-René de

Chirico Giorgio de

Claretie Jules

Cocteau Jean

Couture Thomas

Crevel René

Cwietajewa Marina

Czapski Józef

Czechowska Lunia

Czihaczek Leopold

D'Annunzio Gabriele

d'Este Isabella

d'Orange, księżę *zob.* Wilhelm Orański

Dali Anna Maria

Dali Gala (*de domo* Diakonova, *primo voto* Éluard)

Dali Salvador

Dante Alighieri

Chinchón de, hrabina *zob.* Maria Teresa Burbon

Dekler Klementyna

Dekler Malwina

Deklerowie, dziadkowie Tamary Łempickiej

Denis Maurice

Diakonova Elena *zob.* Dali Gala

Dissius Jacob

Dobrowolski Tadeusz

Dobrowolski Władysław Józef

Dufour Marie

Duncan Isadora

Durand-Ruel Paul

Dürer Albrecht

Duse Eleonora

Eichenwald Elżbieta

Éluard Cécile

Éluard Gala *zob.* Dali Gala

Éluard Nusch

Éluard Paul (właśc. Eugène Émile Paul Grindel)

Erenburg Ilja

Ernst Louise

Ernst Max

Fajans Zofia

Fedkowicz Jerzy

Fellner Ferdinand

Fenholt Jeff

Ferdynand VII Burbon

Fini Leonor

Fleuriot de Langle Jean-Marie-Jérôme

Flöhe Emilie

Flöhe Helene

Flöhe Pauline

Foujita Tsuguharu

Fournier Édouard

Fournier Gabriel

Fox Elizabeth (lady Holland)

Francesca Piero della

Franciszek Józef Habsburg

Freud Zygmunt

Frolich Kate

Fuentes Carlos

Fumet Stanislas

Gaillard André

Gallerani Cecilia

Garbo Greta (właśc. Greta Lovisa Gustafsson)

García Lorca Federico

Gherardini Lisa *zob.* Giocondo Lisa del

Gide André

Gilbert, model

Gilot Françoise

Gin, belgijski dyplomata, kochanek Antoinette de Watteville

Giocondo Andreo del

Giocondo Bartolomeo del

Giocondo Francesco del

Giocondo Lisa del (*de domo* Gherardini)

Giocondo Piero del

Giovio Paolo

Godoy Charlotta

Godoy Ludwik

Godoy Manuel

Godoy Manuel Ludwik

Gogh Vincent van

Gonzalès Eva

Gouel Eva

Goya Francisco

Gómez Arias Alejandro

Górski Konstanty Maria

Graff Erwin von
Gralewscy, teściowie Jacka Malczewskiego
Griepenkerl Christian
Grillparzer Franz
Grindel Eugène *zob.* Éluard Paul
Groman Maria
Gropius Walter
Gurwik-Gorska Adrianna
Gurwik-Gorski Borys
Gurwik-Gorski Stanisław
Guyski Marcelli

Harms Adele
Harms Edith
Hastings Beatrice
Hauser Henriette
Hausmann Georges
Hébuterne Achille Casimir
Hébuterne André
Hébuterne Eudoxie Anaïs (*de domo* Tellier)
Hébuterne Jeanne
Helmer Hermann
Hevesi Ludwig
Heydel Adam
Hoffmann Josef
Hogarth William
Holland, lady *zob.* Fox Elizabeth
Holland, lord *zob.* Vassall-Fox Henry
Horst P. Horst *zob.* Bohrmann Horst Paul Albert

Hugo Victor

Huizinga Johan

Ideta Setsuko

Iłakowiczówna Kazimiera

Indenbaum Leon

Iwaszkiewicz Anna

James Edward

Janczewska Jadwiga

Jarema Józef

Jusupow Irina

Kaempfen, dyrektor we francuskim Ministerstwie Sztuk Pięknych

Kahlo Cristina

Kahlo Frida (właśc. Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón)

Kahlo Guillermo

Kahlo Matilde

Karczewska Wanda

Karol III Burbon

Karol IV Burbon

Kaunitz Wenzel Anton von

Kiki de Montparnasse (właśc. Alice Ernestine Prin)

Kinia *zob.* Bal Jadwiga Maria

Kisling Moïse (właśc. Mojżesz Kisling),

Kizette *zob.* Łempicka Maria Krystyna

Klimt Ernest

Klimt Gustav

Klossowski Pierre

Kłossowski Baltasar (Balthus)

Kłossowski Eryk
Koeck Hans
Koklova Olga
Kokoschka Oskar
Kossak Juliusz
Kossak Wojciech
Kossecka Wanda
Krzywicka Irena
Kuffner von Diószeg Raoul

Lamba Jacqueline
Lanckoroński Karol
Lann Jacques
Latourettes Louis
Laufberger Ferdinand
Laurent Méry
Lear Amanda
Leenhoff Leon Edward
Leenhoff Suzanne *zob.* Manet Suzanne
Leeuwenhoek Antoni van
Lermontow Michaiła
Levy Julien
Lewis Wyndham
Licini Osvaldo
Lippi Filippino
Lipton Eunice
Loos Adolf
Lothe André
Ludwik Filip Orleański

Łempicka Maria (*de domo* Norwid)

Łempicka Maria Krystyna (Kizette)

Łempicka Tamara

Łempicki Julian

Łempicki Tadeusz

Maar Dora (właśc. Henriette Theodora Marković)

Madeleine, modelka Pabla Picassa

Magdalena, siostra Pepity Tudó

Mahler Gustav

Malczewska Bronisława

Malczewska Julia

Malczewska Maria (*de domo* Gralewska)

Malczewski Jacek

Malczewski Rafał

Malinowski Bronisław

Mallarmé Stéphane

Mallet-Stevens Robert

Man Ray (właśc. Emmanuel Rudnitzky)

Mandu Moi

Manet August

Manet Édouard

Manet Suzanne (*de domo* Leenhoff)

Mann Tomasz

Mansfield Katherine

Maria Ludwika Burbon-Parmeńska

Maria Teresa Burbon

Marin Lupe

Marković Henriette Theodora *zob.* Maar Dora

Marković Josip
Marmorì Giancarlo
Massalska-Krudener Helena
Matejko Jan
Matsch Franz
Max Jacob
Mazoyer Aélis
Medici Naninna de'
Melling, przyjaciel Jana Vermeera
Metternich Klemens Lothar von
Meurent Victorine
Meyer Adolph de
Miciński Tadeusz
Mikołaj II Romanow
Miller Lee
Modigliani Amedeo
Modigliani Emanuele
Modigliani Giovanna
Modotti Tina
Moll Carl
Monet Claude
Morisot Berthe
Moser Koloman
Mossig Tatjana von
Murat Joachim
Muray Nickolas
Murillo Bartolomé Esteban

Nähr Moritz

Napoleon Bonaparte

Napoleon III

Neuzil Wally (właśc. Walburga Neuzil)

Nevelson Louise

Niesiołowski Tymon

Nina *zob.* Witkiewiczowa Jadwiga

Noguchi Isamu

Norwid Cyprian Kamil

O’Gorman Juan

O’Keeffe Georgia

Oknińska-Korzeniowska Czesława

Olbrich Joseph

Olivier Fernande

Orlova Hannah

Osen Erwin

Osuna, księżna *zob.* Téllez-Girón María

Paderewski Ignacy

Partonek Margarete

Pascal Blaise

Pawlikowska Maria (*de domo* Kossak)

Pepita (Pepa) *zob.* Tudó Maria Josefa

Peschka Anton

Picasso Pablo

Picasso Paul

Picasso y López María

Pius XII (właśc. Eugenio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli)

Podkański Karol

Poiret Paul

Pound Ezra
Poussin Nicolas
Proust Antonin
Proust Marcel
Przybyszewski Stanisław

Raczyński Edward Aleksander

Radziwiłł Franciszek

Ranck, notariusz

Ratton Charles

Ravel Maurice

Riedler Fritza

Rilke Rainer Maria

Rimbaud Arthur

Rivera Diego

Rivera Dieguito

Rockefellerowie

Roessler Arthur

Rops Félicien

Roque Jacqueline

Rothlein William

Rubinstein Artur

Rzepiński Czesław

Salmon André

Samozwaniec Magdalena

Schiaparelli Elsa

Schiele Adolf

Schiele Egon

Schiele Elwire

Schiele Gertrude

Schiele Marie

Schiele Melanie

Schindler Alma

Schubart Herman de

Schuh Rudolf

Sert Misia

Seurat Georges

Sforza Ludovic

Socorro, siostra pepity Tudó

Solidor Suzy (właśc. Suzy Rocher)

Solska Irena

Soutine Chaim

Spiess Irena

Spiess Ludwik

Spiro Abraham Bear

Spiro Elżbieta

Staide Johanna

Stifer Maurycy

Stifer Stefania

Stonborough-Wittgenstein Margaret

Stryjeńska Zofia

Stryjeński Karol

Survage Germaine

Szymanowski Karol

Tabarant Adolphe

Télliez-Girón María (księżna Osuna)

Tellier Eudoxie Anaïs *zob.* Hébuterne Eudoxie Anaïs

Thins Maria
Thirion André
Thiroux Serge Gerard
Thiroux Simone
Tibol Raquel
Tison Frédérique
Toulouse-Lautrec Victorine Henri de
Trocki Lew (właśc. Lejba Dawidowicz Bronsztejn)
Tschunka Max
Tudó Maria Josefa (Pepita, Pepa)
Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio)

Ucicka Maria
Uhde Wilhelm
Unrug Jadwiga von *zob.* Witkiewicz Jadwiga
Unrug Zofia von
Utrillo Maurice (właśc. Maurice Valadon)

Vasari Giorgio
Vassall-Fox Henry (lord Holland)
Velasco Zorilla de
Velázquez Diego
Venne Adrien van de
Vermeer Aleydis
Vermeer Beatrix
Vermeer Catharina
Vermeer Elisabeth
Vermeer Gertruyd
Vermeer Ignatius
Vermeer Jan

Vermeer Jan, junior

Vermeer Maria

Vermeer Reiner

Verrocchio Andrea del

Vinci Leonardo da

Vinci Piero da

Vuillard Édouard

Wagner Richard

Wahli Anna

Wahli, osobisty lekarz Balthusa

Walter Marie-Thérèse

Warecka Aniela

Warnod André

Wasiliew Maria

Wańkowski Antoni

Watteville Antoinette de

Watteville Charles de

Watteville Robert de

Weininger Otto

Werfl Franz

Weston Edward

Widmaier-Picasso Maya

Wilhelm II Orański

Wilhelm Orański

Witkacy *zob.* Witkiewicz Stanisław Ignacy

Witkiewicz Stanisław Ignacy, pseud. Witkacy

Witkiewiczowa Jadwiga (*de domo* von Unrug)

Witkiewiczowa Maria (*de domo* Pietrkiewicz

Włodzimierz Aleksandrowicz Romanow
Wypiański

Zadkine Ossip

Zamoyski August

Zan Tomasz

Zárate Ortiz de

Zarotyńska Maria

Zborowska Hanna

Zborowski Leopold

Zemlinski Alexandr von

Zimmermann Marie

Zola Émile

Zuckerandl Berta

Zurbarán Francisco de

Żuławska Kazimiera

Spis ilustracji

Ilustracje w tekście:

Tamara Łempicka, fot. z lat 20. (East News)

Tamara Łempicka malująca portret męża, fot. z lat 30. (PAP)

Wally Neuzil. Fotografia z Albumu Arthura Roesslera, 1913 (Getty Images)

Egon Schiele, *Śmierć i dziewczyna*, 1915, Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń
(East News)

Francisco Goya, *Autoportret*, 1790–1795, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt

Francisco Goya, *Manuey Godoy, Księżę Pokoju*, 1801, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt

Jadwiga z Unrugów Witkiewiczowa, fot. Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1923

Autoportret z żoną Jadwigą i NN w Zakopanem, fot. Stanisław Ignacy Witkiewicz, lata 30.

Jadwiga z Unrugów Witkiewiczowa, fot. Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1923

Balthus, *Lekcja gry na gitarze*, 1934, prywatna kolekcja (PAP)

Helena Diakonova zwana Galą, fot. Martinie-Viollet, 1929 (East News)

Salvador Dali z żoną Galą na przyjęciu w Del Monte w Kalifornii, fot. NN, 1939
(East News)

Salvador Dali z żoną Galą, fot. Eric Schaal, 1939 (Getty Images)

Amedeo Modigliani, fot. NN, 1915

Jeanne Hébuterne w stroju karnawałowym, fot. NN, 1917

Mona Lisa – kopia dzieła Leonarda da Vinci, Museo del Prado, Madryt (East News)

Johannes Vermeer, *Kobieta trzymająca wagę*, 1662–1665, National Gallery of Art, Waszyngton (Getty Images)

Édouard Manet, *Śniadanie na trawie*, 1862–1863, Musée d'Orsay, Paryż

Emile Flöge, fot. D'Ora-Benda Studio, 1909, Oberösterreichisches Landesmuseum,

Linz

Gustav Klimt i Emilie Flöge na łódce na jeziorze Attersee, fot. NN, 1909, Wien Museum, Wiedeń

Gustav Klimt i Emilie Flöge w ogrodzie Villa Oleander w Kammerl, fot. NN, 1910, prywatna kolekcja

Dora Maar z jednym ze swoich obrazów, fot. Michel Sima, 1955 (Getty Images)

Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt (East News)

Jacek Malczewski przy sztalugach, „Ilustrowany Kuryer Codzienny”

Frida Kahlo, *Dwie Fridy*, 1939, Museum of Modern Art, Mexico City (PAP)

Frida Kahlo i Diego Rivera w ABC Hospital w Meksyku, fot. NN, 1950 (East News)

Frida w niebieskiej sukience, fot. Nickolas Muray, 1939 (PAP)

Ilustracje na wkładkach

Tamara Łempicka, *Autoportret w zielonym bugatti*, 1925, reprodukcja Marka Skorupskiego (FORUM)

Tamara Łempicka, *Piękna Rafaela*, 1927, prywatna kolekcja (East News)

Egon Schiele, *Portret Wally Neuzil*, 1912, Leopold Museum, Wiedeń (East News)

Francisco Goya, *Maja naga*, 1800–1803, Museo del Prado, Madryt

Francisco Goya, *Maja ubrana*, 1800–1803, Museo del Prado, Madryt

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret Jadwigi Witkiewiczowej*, 1925, Książnica Pomorska, Szczecin

Balthus, *Toaleta Cathy*, 1933, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paryż (East News)

Salvador Dalí, *Galarina*, 1940–1945, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras (East News)

Salvador Dalí, *Naga Gala widziana z tyłu patrząca na niewidzialne lustro*, 1960, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres (East News)

Amedeo Modigliani, *Portret Jeanne Hébuterne*, 1919, prywatna kolekcja

Leonardo da Vinci, *Mona Lisa (La Gioconda)*, 1503–1506, Musée du Louvre, Paryż

Johannes Vermeer, *Dziewczyna z perłą*, 1665, Royal Picture Gallery Mauritshuis, Haga (East News)

Johannes Vermeer, *Kobieta czytająca list*, 1663, Rijksmuseum, Amsterdam (East News)

Gustav Klimt, *Portret Emilie Flöge*, 1902, Historisches Museum, Wiedeń

Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Paryż

Jacek Malczewski, *Autoportret z muzą trzymającą berło i serce*, 1904, Lwowska Galeria Sztuki, Lwów

Jacek Malczewski, *Szkic do portretu kobiety*, 1907, Lwowska Galeria Sztuki, Lwów

Pablo Picasso, *Dora Maar z zielonymi paznokciami*, 1936, Museum Berrgruen, Berlin (East News)

Frida Kahlo, *Strzaskana kolumna*, 1944, prywatna kolekcja (PAP)



Tamara Łempicka, *Autoportret w zielonym bugatti*, 1925

Obraz znajduje się w prywatnej kolekcji



Tamara Łempicka, *Piękna Rafaela*, 1927

Obraz znajduje się w prywatnej kolekcji



Egon Schiele, *Portret Wally Neuzil*, 1912
Leopold Museum, Wiedeń



Francisco Goya, *Maja naga*, 1798–1805

Museo del Prado, Madryt



Francisco Goya, *Maja ubrana*, 1798–1805

Museo del Prado, Madryt



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret Jadwigi Witkiewiczowej*, 1925
Książnica Pomorska, Szczecin



Balthus, *Toaleta Cathy*, 1933
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paryż



Salvador Dalí, *Galarina*, 1940–1945
Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras



Salvador Dalí, *Naga Gala widziana z tyłu patrząca na niewidzialne lustro*, 1960

Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres



Amedeo Modigliani, *Portret Jeanne Hébuterne*, 1919

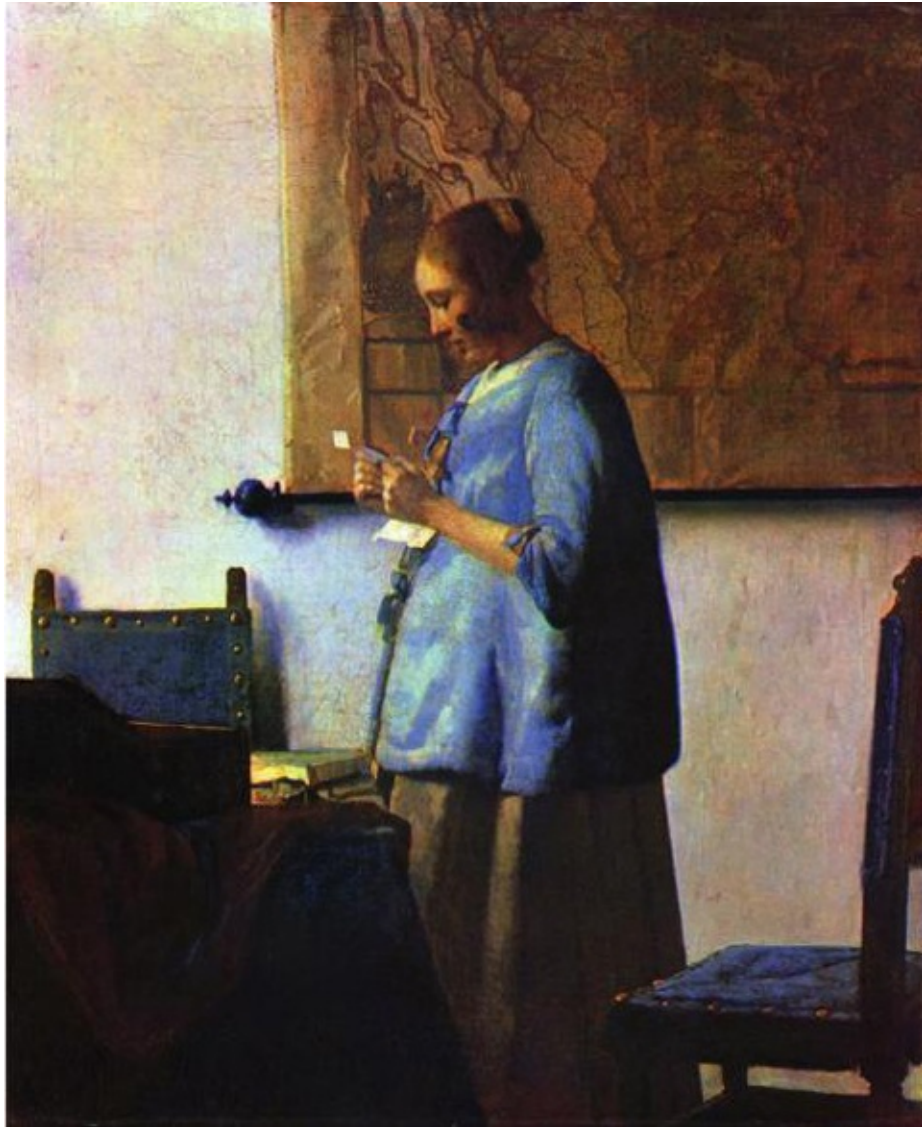
Obraz znajduje się w prywatnej kolekcji



Leonardo da Vinci, *Mona Lisa (La Gioconda)*, ok. 1503–1506
Musée du Louvre, Paryż



Johannes Vermeer, *Dziewczyna z perłą*, 1665
Royal Picture Gallery Mauritshuis, Haga



Johannes Vermeer, *Kobieta czytająca list*, 1663
Rijksmuseum, Amsterdam



Gustav Klimt, *Portret Emilie Flöge*, 1902
Historisches Museum, Wiedeń



Édouard Manet, *Olympia*, 1863
Musée d'Orsay, Paryż



Jacek Malczewski, *Autoportret z muzą trzymającą berło i serce*, 1904
Lwowska Galeria Sztuki, Lwów



Jacek Malczewski, *Szkic do portretu kobiety*, 1907
Lwowska Galeria Sztuki, Lwów



Pablo Picasso, *Dora Maar z zielonymi paznokciami*, 1936
Museum Berrgruen, Berlin



Frida Kahlo, *Strzaskana kolumna*, 1944

Obraz znajduje się w prywatnej kolekcji

Projekt okładki
Katarzyna Ewa Legendź

Fotografia na okładce
Tamara Łempicka, fot. Madame d'Ora (Hulton Archive / Getty Images)

Opieka redakcyjna
Krzysztof Chaba

Korekta
Joanna Gaudyn, Irena Gubernat

Indeks
Rafał Kuzak

Wybór ilustracji
Ewelina Olszek

Copyright © by Małgorzata Czyńska 2014
© Copyright for this edition by SIW Znak Sp. z o.o., 2014

ISBN 978-83-240-3035-4

Znak Horyzont
www.znakhoryzont.pl

znak

Książki z dobrej strony: www.znak.com.pl

Spółeczny Instytut Wydawniczy Znak, 30-105 Kraków, ul. Kościuszki 37

Dział sprzedaży: tel. [12 61 99 569](tel:126199569), e-mail: czytelnicy@znak.com.pl

Plik opracował i przygotował Woblink

