

Malowanie kobiety w wierszu *Kobiece* Juliana Tuwima

nawet cię nie dotykam
a jestem w tobie

Jakub Pacześniak, *W ciemności słowa*¹

Kobiece

Z rzeki szła wczesna. Kochała.
Chyliła szczęśliwą głowę.
Pachniała porankiem ciała,
Mydłem migdałowem.

Ciało był wieczór w rzece,
Zielony i nimfowy,
Tylko głowie w białej spiece
Nad wodą był żar miodowy.

Teraz niosła kobiece
Znużenie zakochane,
Żeńskie pełne owoce,
W toni wodnej widziane.

Niosła wiecznie kobiece
Ścieżką brzózek i cienia.
W zaroślach waliło serce
Tajnego zapatrzenia.

Pod surowym jedwabiem
Mdląły biodra brzozowe,
Ślizgało się po niej serce
Mydłem migdałowem².

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej, Zakład Estetyki Literackiej

¹ J. Pacześniak, *W ciemności słowa*, Rzeszów 2011, s. 17.

² J. Tuwim, *Kobiece*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1964, s. 88–89.

Przemiany we współczesnej kulturze są tematem wielu rozważań filozoficznych, psychologicznych, socjologicznych, politycznych, medialnych, literackich, malarskich i estetycznych. W interpretacjach zmian dokonujących się na naszych oczach istnieje duża zgodność co do jednego: wkroczyliśmy w epokę kultury wizualnej. Obecnie coraz częściej mówi się o tyranii obrazów lub imperializmie wizualnym.

Tworzenie obrazów – stwierdza Piotr Sztompka – dawniej zarezerwowane dla artystów, stało się niemal powszechną rozrywką, a aparat fotograficzny i kamera wideo – najbardziej popularnymi gadżetami, z którymi konkurować mogły tylko telefony komórkowe, zresztą już także pełniące funkcje fotograficzne czy filmowe³.

Obraz po prostu przestał być elitarnym wytworem sztuki, a stał się dostępnym dla każdego narzędziem komunikacji międzyludzkiej. Samo patrzenie na obrazy zdaniem socjologa stało się czynnością częstszą niż czytanie tekstów. Ze wszystkich narządów zmysłu oko zaczęło pełnić funkcję dominującą, gdyż najistotniejsze jest to, co można zobaczyć.

Akcent przesuwa się od słów do obrazów, od tego, co możliwe do powiedzenia, ku temu, co możliwe do zobaczenia⁴.

Wzrok staje się podstawowym środkiem pozyskiwania informacji o świecie, a patrzenie – istotną czynnością, której podporządkowane są wszystkie inne. Również pamięć współczesnego człowieka jest zbudowana z szeregu obrazów, a widzenie pełni ważną rolę w doświadczaniu i poznawaniu świata. To, co docierało do naszej podświadomości przez słowo, dziś przychodzi za pomocą obrazu. Obraz – mniej lub bardziej – nie jest jedynie reprezentacją tego, co przedstawia, ale w jakimś sensie partycypuje wszystko, co może ukazać. To, na co i w jaki sposób patrzymy, to nie tylko obraz kogoś, czegoś, ale to także obraz nas samych, naszego wnętrza.

Być może wielu odbiorców stoi przed dylematem – czytać czy oglądać Tuwima? Jak sam Tuwim w procesie poetyckiego widzenia odczytywał rzeczywistość? Świat zewnętrzny ulega odbiciu w oku Juliana Tuwima, który za pomocą właściwych swej sztuce środków odtwarza go w dziele. Książki Patricka de Ryncka *Jak czytać malarstwo? Rozwiązanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, czy Jona Thompsona *Jak czytać malarstwo współczesne? Od Courberta do Warhola* obiecywały czytelnikowi pomoc w odpowiedzi na pytanie, co ujawnia obraz. Czytać należy tak, aby zrozumieć, a patrzeć należy tak, by widzieć. Można czytać wybrany obraz, ale czy w ten sposób zostanie poznany jego sens? Patrzenie jest czynnością, która zawiera w sobie rodzaj pasywności. Nie zawsze wymaga aktywności ze strony obserwatora, to sposób przyglądania się komuś lub czemuś, a nie forma uczestniczenia w wydarzeniu czy sytuacji. Jednak dopiero czynność

³ P. Sztompka, *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 12.

⁴ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, s. 9.

patrzenia rozpoczyna proces postrzegania, percepcji i cały proces widzenia. To pierwsza faza umożliwiająca dostrzeganie znaczeń i treści obserwowanych przedmiotów. Malarstwo

nadaje widzialne istnienie temu, co pospolite widzenie uważa właśnie za niewidzialne. [...] Światło, oświetlenie, cienie, odbłaski, kolor – wszystkie te przedmioty poszukiwać nie są w pełni realnymi bytami: jak fantomy mają tylko wizualną egzystencję. Nie przekraczają nawet progu pospolitego widzenia, nie są zazwyczaj widziane⁵.

Georges Didi-Huberman doszedł do wniosku, że patrzymy nie tylko za pomocą oczu, albowiem już samo widzenie łączy się z określoną wiedzą. Same obrazy można objąć także za pomocą słów, procesu poznania i kategorii myślowych. Akt patrzenia jest w jego pojęciu *otwarty* między reprezentacją a prezentacją, między symbolem a symptomem, między widzialnością a wizualnością. Spojrzenie nie jest równoznaczne z pozyskiwaniem wiedzy, zmierza w stronę niepewności, czyli *nie-wiedzy*, a w tej sytuacji obraz wymyka się oku.

Historia sztuki – stwierdza Georges Didi-Huberman – dążyła do tego, by skończyć ze starą problematyką wizualności i tworzenia figur, nadając obrazom artystycznym inne cele, cele, które podporządkowały wizualność tyranii widzialności (i imitacji), a tworzenie figur – tyranii czytelności (i ikonologii)⁶.

Obecnie kultura w znacznym stopniu ma charakter obrazowy, często stawia wymagania zastosowania kategorii obrazu, a także zmusza do refleksji wokół znaczeń, które może spełniać ów obraz. Współczesna kultura ulega różnym przeobrażeniom związanych z rozwojem mediów. Świat mieści się w ramie ekranów telewizyjnych, komputerowych, telefonicznych. W ten sposób rzeczywistość jest rozpoznawana za pośrednictwem obrazów. Rola współczesnego widza zostaje sprowadzona do odbioru informacji już przetworzonych przez bardziej inteligentne techniki wizualnego kształtowania obrazu (fotografia, wideo, telewizja, komputerowe przekształcanie obrazu, przestrzeń wirtualna). Obserwujemy coraz częściej dominację wizerunków nieposiadających swych odpowiedników w realnym świecie, przesyconym obrazami różnego asortymentu. Wirtualne obrazy są przypadkowo mikсовane, a ich iluzoryczna realność okazuje się dość sugestywna i perswazyjna. Media elektroniczne tworzą szybko zmieniające się obrazy, które nie pozostają bez wpływu na sztukę i ludzką percepcję. Wielość i atak otoczenia obrazów może powodować zmęczenie, znudzenie, w konsekwencji niechęć do oglądania. Czesław Miłosz w jednym ze swoich wierszy wskazuje na pewien sposób uruchamiania mechanizmu obrony przeciw nadmiarowi obrazowego spektaklu.

⁵ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, [w:] tenże, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 24.

⁶ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 11.

... zakrywam oczy,
broniąc się od natłoku biegnących do mnie obrazów [...]⁷

Ponowoczesność można więc opisać w terminach nowej percepcji lub nowego sposobu obrazowania nowoczesności – sprowadzającego się do proliferacji zwielokrotnionych obrazów. W tej sytuacji analiza artystyczna upatruje swe zadanie w przyglądaniu się fragmentom chaotycznej teraźniejszości, a obrazy kreowane przez mass media uwodzą prostymi rozwiązaniami i przyjemnymi dla oka widokami. Nie chodzi jednak o odwzorowywanie świata rzeczywistego, ale o tworzenie nowej jakości i możliwość uczestniczenia w procesie jej kształtowania. Od obrazu nie sposób uciec. Obok obrazów zewnętrznych istnieją – jak zauważyła Maria Poprzęcka – wewnętrzne, „widziane zamkniętymi oczyma”⁸. Obraz zewnętrzny lub wewnętrzny jest zawsze formą wyrażenia działań artystycznych. Demonstruje pracę wyobraźni kreatywnej, sięgającej tam, gdzie nie jesteśmy gotowi oczekiwać konwencjonalnej symboliki czy poznawczo uwarunkowanej alegorii, ale koncentrycznie figurowaną w układzie stosunków tworzących całość: linii, barw i światła, czyli istotną dla człowieka grę twórczych zmysłów.

Każda twórczość jest wyrażonym, ujętym w zachowaniu rezultatem wielości obrazów, fantazji, wyobrażeń i myśli. Jest to proces płynący z tęsknoty za bardziej kompetentnym i wyrazistym doświadczeniem i ekspresją [...]. Twórczość jest przejawem potrzeby pełniejszego życia. W procesie tworzenia poszerzamy naszą psychikę, docierając do źródeł zarówno osobowościowych, jak i archetypowych [...]⁹.

Obrazy zacierają granice między światem zewnętrznym i wewnętrznym, psychicznym i fizycznym, naturalnym i nadprzyrodzonym. Wszystkie powstają w procesie widzenia zewnętrznego (obraz zapamiętany i odtwarzany w pamięci) i wewnętrznego (obraz stwarzany w wyobraźni i niemożliwy do ponownego odtworzenia).

Spoglądamy na poetyckie obrazy Juliana Tuwima, a one przeglądają się w zwierciadle naszej wyobraźni. Widzenie obrazów to podwójne spotkanie: z „malowaną” słowem frazą wiersza i malującym owe poetyckie impresje poetą. Widzenie poetyckich obrazów jest pewną formą ikonografii – rodzajem czytania, rozpoznawaniem metafor będących ekwiwalentem pojęć. W wykładni Maurice Merleau-Ponty’ego samo widzenie jest przejawem aktywności cielesnej i pozwala odbierać bodźce zewnętrzne jako patrzące.

Jakość, światło, kolor, głębia, które są przed nami i wokoło nas, są tam dlatego, iż budzą w naszym ciele echo, że jest ono gotowe na ich przyjęcie¹⁰.

⁷ Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*, [w:] tenże, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 79.

⁸ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Gdańsk 2008, s. 15.

⁹ Joseph Zinker, *Proces twórczy w terapii gestalt*, przeł. Ryszard Grażyński, Warszawa 1991, s. 12-13.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, [w:] tenże, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 24.

Szczególnym zadaniem poezji jest owe przychodzące bodźce uzewnętrznąć, a następnie przekształcić w możliwy do wyobrażenia obraz. Poeta podobnie jak malarz nie traktuje widzenia utylitarnie i nie posługuje się nim mechanicznie w celu pozyskania orientacji w świecie, lecz wyodrębnia i czyni przedmiotem szczególnego zainteresowania. Oko twórcy

[...] widzi świat, a także to, czego brakuje światu, by był malowidłem, i to, czego brakuje malowidłu, żeby było sobą oraz na palecie kolor, na który czeka malowidło¹¹.

Ze wszystkich dostrzegalnych w świecie postaci, przedmiotów, elementów natury Tuwim wydobywa ich czystą widzialność: połyskliwość materii, barwy natury lub delikatną linię ruchów. Zwyczajne czynności (codzienna kąpiel) i przedmioty (mydło w dłoni) są widziane w całej gamie koloru, zmienności światłocienia. W poetyckim obrazowaniu „okazują się talizmanem świata”¹². Tuwim jest urzeczony widzeniem tego, co najczęściej jest niedostrzegane w pośpiechu albo przeoczone w natłoku codzienności.

W wierszu *Kobiece* pojawiają się różne wizerunki kobiet ukazane z motywem wodnej kąpieli na wielu obrazach w dziejach historii sztuki, a mianowicie od *Narodzin Wenus* Sandro Botticellego, *Wenus z lustrem* Diego Velázqueza, *Kąpiącej się* Jeana Augusta Dominiqua Ingresa do *Wielkich kąpiących się* Paula Cézanne’a, *Kobiety z miednicą* Edgara Degasa, *Modelek* Georgesa Seurata i *Pochylającej się kobiety* Pierre’a Bonnard’a.

Obrazy w wierszu Tuwima podlegają estetyce migotliwości – nieoczekiwanie pojawiają się i równie szybko zanikają. Kiedy odbiorcy wydaje się, że ostatecznie może skonstruować we własnej wyobraźni portret lub akt natychmiast okazuje się, że wyłania się kolejny, a po nim następny. Wizerunek kobiety podlega ciągle zmianie i przemianie, to obraz niedokończony i nieodgadniony podobnie jak natura kobieca.

Z lektury wiersza *Kobiece* Tuwima wyłaniają się portrety i pejzaże malarskie. W utworze lirycznym dochodzi do spotkania słowa i obrazu. Można wyobrazić sobie dowolny obraz, który przegląda się w słowach lub jest kojarzony za pomocą słów. Należy uwzględnić również to, że poetyckie słowa znaczą ślad na obrazie. Słowo jest formą oglądu, obraz zaś procesem lektury. Słowa współtworzą obraz, który jest możliwy dopiero podczas zmysłowej wizualizacji odbiorcy. Już sam akt pierwszego spojrzenia staje się oczekiwaniem na zobaczenie. Przyjrzyjmy się frazom wiersza, za pomocą których Julian Tuwim „namalował” kobiety. Obrazy z migotliwymi sylwetkami kobiet sprawiają wrażenie raz subtelnego, a innym razem gwałtownego ruchu. W ten sposób

[...] obraz jest żywy, działający. Też patrzy [...] sztuka powstaje w wymianie spojrzeń¹³.

¹¹ Tamże, s. 26.

¹² M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, s. 29.

¹³ M. Poprzęcka, *Inne obrazy...*, s. 108.

Z lustra wody ...

Wszystkie dyspozycje takie jak myślenie, pamięć, wyobrażenia wchodzą w różne i odmienne relacje w akcie twórczym *malującego* poety, a jednak zawsze odnoszą się do kategorii widzenia. Maurice Merleau-Ponty doszedł do wniosku, że wszelkie aspekty bytu, aby mogły się „znaleźć w obrębie malarstwa muszą stać się w jakiś sposób widzialne”¹⁴. Dla zaistnienia każdego obrazu potrzebne jest oko widzące. Rejestrując wybrany do odtworzenia fragment rzeczywistość, będzie ono go widzieć – jak sugeruje Ernst Hans Gombrich – przez pryzmat poznanych wcześniej obrazów, których kształt wpłynie na to, co postrzegane¹⁵. A zatem twórca zajmuje się tym, co aktualnie widział okiem zewnętrznym, albo tym, co chciałby zobaczyć okiem wewnętrznym. Oko jest narzędziem umożliwiającym poznanie, zrozumienie estetycznej waloryzacji dzieła sztuki. Taki zmysł łączy malarza lub poetę ze światem, gdyż podobnie jak malarz „dotyka przedmiotu przez oko”¹⁶ i „językiem wizualnym”¹⁷ o tym przedmiocie opowiada.

Strofa pierwsza utworu *Kobiece* Tuwima przedstawia kobietę w porannej ramie świtu. Nie wiadomo, jaką ma ona twarz, kolor oczu, układ włosów oraz w jaki sposób jest ukształtowana jej sylwetka. Kobiecą postać można jedynie zrekonstruować przy pomocy jednej z pór dnia. Wczesny poranek staje się naturalną scenografią do ukazania spontanicznych i pełnych wdzięku ruchów kobiety.

Z rzeki szła wczesna. Kochała.
Chyliła szczęśliwą głowę.
Pachniała porankiem ciała,
Mydłem migdałowem.

Budzący się dzień staje się idealną oprawą dla młodej kobiety („wczesna”) o nieskazitelnej urodzie (pachnące ciało). Poranne światło ogarnia sylwetkę dziewczyny, podkreślając jej gładką skórę. Wszystko, co zostaje obdarzone blaskiem światła jest piękne. Kategorię piękna natury, ciała, sztuki – z perspektywy filozofii platońskiej – prześwieca prawda zawarta w transcendencji.

Estetyka *claritas* odnosi się nie tylko do piękna zewnętrznego ale i wewnętrznego, czyli piękna duszy (duchowa *claritas*). Znaczenie *claritas* jest związane z pojęciem formy fizycznej (widzialny kształt ciała) lub metafizycznej (uczucie miłości). *Claritas formae* konstytuuje piękno estetyczne i piękno metafizyczne¹⁸. Światło jest zjawiskiem nadrzędnym w stosunku do piękna. Manifestacja i obserwacja zjawisk świetlnych umożliwia dopiero odkrycie jakiegokolwiek urody. Nawet ludowa mądrość poucza, że *beauty is in the eye of the beholder* (piękno jest w oku widza). Średniowieczni poeci używali słowa

¹⁴ Tamże, s. 27.

¹⁵ E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 306.

¹⁶ K.W. Tatarowski, J. Lebenstein, *Dorzucić coś od siebie*, „Rzeczpospolita” 2000, 27–28 maja, s. 2.

¹⁷ J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 114 i 212.

¹⁸ W. Stróżewski, *Claritas. uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka”, rocznik drugi, Warszawa 1961, s. 128.

cler – gdy „sławili uroki kobiecej urody”¹⁹. W dobie renesansu piękno stało się atrybutem boskości. Ten filozoficzny pogląd, powszechny w czasach Botticellego umożliwiał łączenie ideałów antycznych i chrześcijańskich.

Wyłaniająca się urocza postać kobiety z wody w wierszu Tuwima przywodzi na myśl scenę narodzin Wenus ukazaną na obrazie renesansowego malarza. Delikatnie popychana oddechem unoszących się w powietrzu Zefira i Chloris, naga bogini płynie po morzu w wielkiej muszli. Lekka i zwiewna Wenus obdarza świat pięknem wiosennego odrodzenia – przyrody i uczuć. Oczywiście Tuwim nie ukazuje kobiecej postaci tak dokładnie jak Botticelli na swoim obrazie, jednak istnieje w sposobie poetyckiej i malarskiej prezentacji pewna wspólna cecha – podkreślenie kobiecych spojrzeń. Wenus ma lekko odchyloną głowę i patrzy w dal sennym, rozmarzonym wzrokiem, podobnie zachowuje się kobieta w wierszu Tuwima, która wychodząc na brzeg „chyliła szczęśliwą głowę”. Poeta pozwala się domyślać, że prawdopodobnie skierowała swój wzrok w dół w poczuciu zawstydzenia, zakrywając – podobnie jak Wenus – intymne części ciała dłonią i falującymi puklami włosów.

Esteta Charles Baudelaire doszedł do wniosku, że każda epoka ma swoje piękno, dlatego jego współczesność musi je rozpoznać i odkryć. W eseju *Malarz życia nowoczesnego* pisze o dualistycznym spojrzeniu na kategorię piękna. Piękno składa się z „elementu wiecznego” (nie precyzuje tego pojęcia, pozostawia odbiorcę w sferze domysłu własnej wyobraźni czy odczuciach metafizycznych) i elementu zmiennego (konstruowanego zależnie od tendencji artystycznych i warunków historycznych epoki). W rozdziale X zatytułowanym *Kobieta*, w celu wyrażenia piękna kobiecego ciała, posługuje się metaforami odwołującymi się do estetyki *claritas*.

Istota, która dla większości mężczyzn jest źródłem najżywszych, a nawet, powiedzmy to ku hańbie rozkoszy filozoficznych, najbardziej trwałych radości; dla której i ku której zmierzają wszystkie ich wysiłki; straszna i nieprzenikniona jak Bóg [...] słowem, kobieta, nie jest dla artysty [...] tylko samicą mężczyzny. To raczej bóstwo, gwiazda kierująca każdą myśl męską; to odbłask wszystkich uroków natury, streszczony w jednej osobie; [...]. Wszystko, co zdobi kobietę, co uzupełnia jej urodę, jest częścią jej samej; [...] Kobieta jest światłem, spojrzeniem, zaproszeniem do szczęścia, niekiedy słowem; nade wszystko jednak ogólną harmonią, nie tylko dzięki postawie i ruchom ciała, ale także dzięki muślinom, gazom, wielkim i migocącym obłokom spowijających ją tkanin, które stanowią niejako atrybuty i piedestał jej boskości; dzięki metalom i minerałom ślizgającym się wokół ramion i szyi, dorzucającym iskier do ognia jej spojrzeń lub szepczącym jej łagodnie do ucha. Jaki poeta, opisujący przyjemność oglądania pięknej kobiety, ośmieliłby się oddzielić ją od jej stroju?²⁰

Estetyka *claritas* wskazuje na *splendor*. Wyrażenie to posiada dwa znaczenia: pierwsze „światlistość, połysk” (światło odbite od ciała nieprzezroczystego),

¹⁹ Tamże, s.126.

²⁰ Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 336–337.

drugie oznacza „wspaniałość, świetność” (światło odbite od przedmiotu). *Splendor* kobiecej urody jest summą wrażeń światła związanego z pięknem jej naturalnego ciała (blask oczu, kolor włosów, układ linii ramion) i odpowiednio dobraną stylizacją (kolory makijażu, połyskliwy materiał sukni, rozświetlająca biżuteria). Wszystko to tworzy zsubiektywizowaną iluzję estetyczną wizerunku kobiety.

Tuwim pokazuje, jak kobiece ciało oświetlane porannym słońcem prowadzi do przeżycia nie tylko erotycznej, ale i estetycznej rozkoszy²¹ patrzącego na nią mężczyzny.

Teraz niosła [...]

Żeńskie pełne owoce [...]

Pod surowym jedwabiem

Mdłały biodra brzozowe, [...]

Kobiecego postać jest widziana w oczach poety i rozpoznawana nawet z dalekiej odległości dzięki niepowtarzalnym, charakterystycznym kształtom (duże, jędrne piersi – „pełne owoce”) i fizycznej budowie (wąska talia, szerokie biodra – „biodra brzozowe”). Nie ma pewności, czy kobieta jest naga, czy odziana. Być może wyszła z wody w białej koszuli, która przylega do jej ciała uwydatniając figurę albo jest ubrana w powiewającą na wietrze jedwabną suknię. Kim jest? Dziewką piorącą bieliznę u brzegu rzeki, jak na obrazach Aleksandra Gierymskiego? A może damą spacerującą wśród łąk zbóż, maków i chabrów ukazaną na impresjonistycznych płótnach Claude’a Moneta lub filmowych scenach *Nocy i dni* Jerzego Antczaka?

W strofie drugiej wiersza Tuwima dowiadujemy się, że zmienia się pora dnia. Słoneczne światło bladego poranka nabiera intensywności w fazie południa.

[...] w rzece

Zielony i nimfowy,

Tylko głowie w białej spiece

Nad wodą był żar miodowy.

Intensywne światło dzienne powoduje rozjaśnienie koloru otoczenia („biała spieka”) i iskrzenie pejzażu („żar miodowy”). W wyniku działania słońca kolory ulegają wypaleniu lub zyskują lśniąca poświatę. To, w jaki sposób dostrzega barwy Tuwim, przypomina styl impresjonistów. Zarysy rzeczywistości rozplývają się w barwnej impresji, tworząc mityczną krainę. Kolorystykę tego fragmentu łączy ze wspomnianym kierunkiem malarskim barwa zieleni („zielony i nimfowy”), która obok błękitu była najważniejsza.²² Odtworzony z pamięci obraz wskazuje na obecność w realnym świecie,

²¹ W. Stróżewski, *Claritas. uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka”, Rocznik drugi, Warszawa 1961, s. 128.

²² M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 507.

a także na oddalenie kobiecej postaci i jej skupienie na własnych zmysłach. Świat w takim ujęciu sygnalizuje istnienie innego wymiaru dostępnego nie postrzeganiem zmysłowym a widzeniem wewnętrznym. Światło natury podkreśla nietrwałość przeżyć i ulotność doznań.

Upalne powietrze południa jest jak medium, które pobudza szczególnie dwa zmysły: wzroku i zapachu. Ciało młodej kobiety nie tylko połyskuje świeżością naturalnej bieli, stopniowo dojrzewa i zaczyna pachnieć złocistym miodem. Poeta jest czułym instrumentem, w którym gra sił przyrody stymuluje uczucia i stany ducha. Światło południa przenika wszystko: materię, ciało i duszę. Droga do metafizyki prowadzi przez fizykę. Poezja jest sztuką sterowania emocjami i wywoływania odpowiedniego stanu psychicznego, w którym następuje wchłonięcie sugerowanego sensu. Różnorodne zmiany zewnętrznej rzeczywistości prowadzą do zmian w jej wnętrzu, a także w świecie wewnętrznym człowieka. Każda bowiem próba dotarcia do wnętrza bez uwzględnienia zmian na powierzchni musiałaby się zakończyć niepowodzeniem. Aktywność słonecznego dnia wspomaga proces tworzenia różnych obrazów. Intensywne przeżycie spektaklu południa nad rzeką prowadzi do witalistycznego pojmowania natury, a wszelkie odczucia, które towarzyszą temu przeżyciu, pozwalają na otwarcie wobec świata i prezentację stanów własnej świadomości.

Obraz świata w ogrzanej toni upalnego powietrza jest jak rozedrgana na płótnie linia farby malarskiej lub kontur narysowany drżącą ręką, a takie obrazowanie służy do wydobycia złudzenia przestrzenności i oddania iluzji permanentnego ruchu. Postać kobiety istnieje jakby w stałym napięciu wobec własnej materialności i duchowości, przez co jawi się jako całość dynamiczna, mająca świadomość rozpadu i możliwość ponownego odrodzenia w procesie wizualizacji. Słoneczne światło impresjonistów podobnie jak język poetycki jest twórczą energią, która potrafi komponować obrazy.

Ciało kobiety w wierszu Tuwima jest dotykane słonecznym światłem i okryte jedwabiem. Uchwycenie świetlistych odbić umożliwia poecie zilustrowanie połyskliwej, migotliwej faktury materiału. W ten sposób postać w wierszu przypomina współczesne modelki oglądane w błyskach kolorowych fleszy. Uroda i sylwetki kobiet są modelowane przy pomocy różnorodnych światła. Można zastanawiać się, jakiego koloru jest jedwabna suknia opinająca ciało modelki Tuwima. Oczywiście wszystko zależy od barwy światła odbijającego się na powierzchni materiału. Na styku powierzchni wody (niebieski) i promieni słonecznych (żółty) powstaje kolorowa linia brzegu (barwa pochodna zieleni). Ten kolor prawdopodobnie lśni na jedwabnym materiale. Połyskująca migotliwością odcieni zielonego koloru suknia to niemalże malarski emblemat Tamary Łempickiej. Postać z wiersza Tuwima przypomina eleganckie kobiety z obrazów awangardowej malarki. Są one świadome swojej urody i pewne siebie, demoniczne i oddalone od ziemskiego świata. Typowa bohaterka Łempickiej, podobnie jak Tuwima, jest ukazana w pełnym rozkwicie kobiecości, postać piękna i zmysłowa, wyzywająca, jakby z innego świata. Zabłąkana w zwyczajnej codzienności, niechętnie odpowiadająca na telefony i listy, wreszcie wyciszająca swój niepokój gestem przykładania do ust kieliszka ze złocistym szampanem.

Metaliczność, połyskliwość jedwabnej sukni na obrazie *Dziewczyna z rękawiczkami* sprawia wrażenie emocjonalnego chłodu, wyrachowania i gry, sterylnej, kosmicznej izolacji. Materiał sukni tworzy sztywne plisy jednak na modelce układa się jak jedwab. Dziewczyna z obrazu Łempickiej jest ubrana w zieloną suknię układającą się na liniach ciała tak, że przypomina barokową rzeźbę. Tkanina sprawia wrażenie mokrej, przyklejonej miejscami do piersi, talii, ud – podobnie jak w poetyckim widzeniu kobiecej postaci Tuwima. Poeta we wszystkich strofach ilustruje mechanizm gry między kolorem (zielony) a materiałem (jedwab), porą dnia (świt, południe) a zwykłą czynnością (kąpiel, spacer).

Każda dojrzałość ulega przemianie pod wpływem słońca i czasu, zmierzcha w kierunku stopniowego wiotczenia i rozpadu. W wierszu *Kobiece* Tuwima zmiana pory dnia odpowiada wejściu w kolejny etap życia. Pełnia południa przechodzi w fazę mglistego zmierzchu.

[...] był wieczór w rzece, [...]

Zachód słońca powoduje, że świat przestaje być widziany i poznawany, stopniowo staje się jednolitą, pustą, ciemną przestrzenią, która przegląda się w tafli wody jak w czarnym lustrze. Tuwimowskie słowa zostają zamknięte w lustrzanym odbiciu ukazującym graniczne spotkanie światła dnia z ciemnością nocy. Czarne lustro wody niczego nie odbija, wprowadza tylko ramę przedstawienia, a obraz kobiety lub pejzaż natury zostaje unicestwiony.

Stopniowo zanikający kontur postaci w okręgu z tafli wody w wierszu *Kobiece* koresponduje z wizerunkiem *Wenus z lustrem* Diego Velázqueza. Zwierciadlane odbicie ukazuje zamgloną twarz bogini. Wenus nie patrzy na siebie, ale stara się obserwować kogoś, kto na nią patrzy. Odbicie w lustrze niewyraźnej twarzy podkreśla, jak złudne jest kobiece piękno i kruche ludzkie istnienie. Nigdy nie poznamy odbicia kobiety przedstawianej w wierszu Tuwima, czarna otchłań wieczoru nie tylko zamazała, ale także wchłonęła jej postać. Dlatego

Teraz [...]

Niosła wiecznie kobiece [...]

Wiecznie kobiece jest odwołaniem do formuły zawartej w utworze *Faust* Goethego. Przemiana Fausta jest możliwa w obrzędzie przechodzenia ze sfery światła ku coraz to większym ciemnościom. Bohater Goethego, aby odzyskać istotę człowieczeństwa pokazuje chwilę dotarcia do prapodstawy bytu – zanurzonego w sferze ciemności podziemnego królestwa Matek. Dramat kończy pieśń Chóru Mistycznego, oto hołd oddany wiecznej kobiecości, czyli wiecznie odradzającej się sile, która nie ustając w dążeniu do doskonałości, zbliża się do najwyższego bytu. Wieczne lustro wody to przywołany przez Tuwima w utworze lirycznym praobraz Matki-Ziemi, archetyp Wielkiej Matki – obdarzającej świat wiecznym odrodzeniem. Jedno spojrzenie w lustro wody, odbijającej światło dnia i ciemność zmierzchu, symbolizuje powrót do źródeł życia. Oto obraz ponownego, boskiego poczęcia i narodzin Wenus.

Z wodnej kąpieli ...

Dzięki twarzy każde istnienie pojawia się w widocznej formie. Kształt i rysy nadają specyficzną odrębność, którą najczęściej określa się mianem *ja*. Natomiast twarz odwrócona – jak stwierdza w eseju Tadeusz Sławek – jest „spłoszeniem bycia”²³.

Tuwim świadomie nie zdradza czytelnikowi rysów kobiecej twarzy, być może z jakiegoś względu sam nie mógł ich zobaczyć. Kobieta mogła mieć twarz odwróconą („chyliła” głowę) a wzrok skierowany w stronę lustrzanego odbicia rzeki (odbicie „w toni wodnej widziane”). Jej twarz mogła także być zasłonięta kapeluszem, woalką lub parasolem drzew („ścieżka brzózek i cienia”). Oczywiście jest widziana i postrzegana, ale wizerunek postaci pozostaje niemożliwy do pełnego odwzorowania – to portrety kobiety bez twarzy.

Czy możliwy jest byt bez twarzy? [...] Twarz jest więc poza wzrokiem (choć w nim zakotwiczona) i poza poznaniem (choć graniczy z jego obszarem). [...] Można by więc twierdzić, że istota i zarazem wielkość twarzy polegają na niemożliwości osiągnięcia ostatecznej postaci, na niemożliwości jej umiejscowienia i sportretowania²⁴.

W wierszu Tuwima nie sposób dostrzec twarzy, ale sylwetka jest bardzo widoczna. Można zadać sobie pytanie – czy kobieta jest oglądana? Czy może raczej podglądana z pewnej odległości? Jawne spojrzenie w oczy mogłoby ją zawstydzić i w ten sposób mógłby zostać zakończony spektakl wodnej kąpieli.

W zaroślach waliło serce
Tajnego zapatrzenia.

W trakcie chwilowego „zapatrzenia” dochodzi do głębokiej fascynacji. Oczywiście taka postawa jest wynikiem utrwalenia w patrzącym odbicia tego, w co się wpatruje. Wewnętrzne doznanie w przestrzeni serca wyzwala w zapatrzonym postawę zachwytu. W dokonującym się rozpoznaniu-przyswajaniu fizjonomii osoby i rzeczywistości przedstawionej, poeta spostrzega także inne jakości, a mianowicie wdzięk i łagodność, anielską delikatność i spontaniczną uległość. W zmysłowym doznaniu odbijają się niemalże jak echo nie tylko jakości czysto spostrzeżeniowe, lecz również elementy wskazujące na kształt (kobięce biodra) i określające powierzchnię (biel skóry).

Wszystkie jakości ujawniające się w trakcie patrzenia tworzą całość odczuwaną jako estetycznie wartościową. W procesie rozpoznania zostają uchwycone także składniki budujące nastrój całej rzeczywistości przedstawionej: świetlistość, niepokój, wyjątkowość, tajemniczość. Już samo patrzenie zakłada kontakt z rzeczywistością i stanowi jeden z podstawowych czynników podkreślających aktywność oraz różne formy uczestnictwa w świecie.

²³ T. Sławek, *Byt bez twarzy?*, „Punkt po punkcie” 2000, nr 1, s. 21.

²⁴ Tamże.

Spojrzeniem definiuje się świat – pisze Piotr Kowalski – widziany ma niekwestionowany status ontologiczny. Patrzący musi też być pewny kształtów i form [...] lokalizacji w czasie i przestrzeni. Świadectwo wzroku jest więc wykładnikiem trudu kreowania Kosmosu jako obszaru uporządkowanego²⁵.

Znaczenie oczu jako głównego organu percepcji rzeczywistości wynika z egzystencjalnego doświadczenia, jakim jest widzenie i dokonujące się w ten sposób poznawanie świata.

Nie wiadomo, czy obraz kobiety jest prawdziwy, czy powstaje tylko w wyobraźni poety. Łacińskie *contemplatio* oznacza „oglądanie, wpatrywanie się, patrzenie z podziwem”. Natomiast rzeczownik *oculus* oznacza oko. W poetyckiej frazie *oculus* oznacza „spojrzenie, światło oczu, siłę wzroku”. W odniesieniu do doświadczeń malarskich można przyjąć, iż „zapatrzenie” to skierowanie światła oczu ku czemuś, co budzi podziw. Momentalne zauroczenie przejdzie w inną fazę procesu widzenia – stan zachwyty prowadzący do kontemplującego zapatrzenia. W rozważaniach estetycznych przez kontemplację traktuje się postawę estetyczną, w której upodobanie patrzącego zatrzymuje się na wyglądach rzeczy. Na wszystko, co „kobiece” zostaje skierowany wzrok mężczyzny.

Ten stan zapatrzenia – używając terminu Rudolfa Arnheima można określić mianem „ekspresyjnego widzenia”²⁶. Pozwala ono odczuć to, co ogólne przez to, co szczegółowe – to, co niewidzialne przez to, co widzialne. A zatem wychodząc od widzenia tego, co konkretne (postać kobiety), można przejść do zobaczenia tego, co abstrakcyjne (stan duszy). Ekspresyjne widzenie nie ma nic wspólnego z empatią polegającą na tym, że patrzący dzięki informacji wzrokowej orientuje się w sytuacji, z której wyprowadza wnioski i przez „odświeżenie własnych, dawnych doznań” wzbudza w sobie przeżycia, które rzutują na to, co spostrzega. Arnheim odrzuca kategorię empatii ze względu na to, że ekspresja staje się wtedy czymś dodanym do rzeczy, a nie mową rzeczy, własnością nierozzerwalnie związaną z rzeczą. Oczywiście pomija kwestię empatii także dlatego, że kryje się w niej niebezpieczeństwo odpowiadania na przedmiot niezgodny z odczuciami ucieleśnionymi w materiale zmysłowym samego dzieła, będący świadectwem rozmijania się patrzącego z tym, na co patrzy.

Zapatrzenie podglądającego mężczyzny w wierszu *Kobiece* można nazwać ekspresyjnym widzeniem, jednak zapatrzenia nie można sprowadzić tylko do efektu ekspresji widzenia. Arnheim w swoich teoretycznych rozważaniach nie posługuje się pojęciami dotyczącymi ciała i cielesności. Jednak teoria Maurice’a Merleau-Ponty’ego ukazuje ciało jako podmiot działania, miejsce, przez które świat nas dotyka. W ten sposób stan zapatrzenia dotyczy zarówno umysłu, jak i ciała. Wszystko, co dzieje się w umyśle patrzącego, wiedzie do erotycznego wtajemniczenia. Mężczyzna obejmuje kobietą postać wzrokiem albowiem – jak zauważa Maria Poprzęcka:

²⁵ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd i znaczenie*, Wrocław 1998, s. 384.

²⁶ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004, s. 504.

[...] żaden zmysł nie przywodzi do grzechu jak wzrok [...] żaden organ naszych zmysłów nie został ujęty w takie karby i poddany takiej kontroli jak oko. Długie i zawile dzieje grzechu oka są więc raczej dziejami prewencji niż występk²⁷.

Kobiece ciało jest oglądane kontemplowane i pożądane zarazem w jednym spojrzeniu rzuconym ukradkiem. Sama kobieta staje się też lustrem – odbiciem pragnień wypełniających imaginację mężczyzny. Odległość między nią a nim staje się przestrzenią miłosnego oddziaływania. Postać podglądana wabi obietnicą rozkosznych doznań ciała dla podglądającego. Ona nie potrzebuje lustra, bowiem w istocie to oczy mężczyzny są jej lustrem. Gestami ciała zaprasza widza, by był arbitrem jej piękna i być może ma zamiar go uwieść. Oczarowanie kobietą jest wywołane przez sam akt wodnej kąpieli. W wykładni Jeana Baudrillarda²⁸ uwodzenie zatacza krąg, jest odwracalnym procesem walki, wymiany i śmierci. Kolistość oznacza, że nie możemy odróżnić i wskazać osoby, która jest uwodziona i tego, kto jest uwodzicielem. Istotnym elementem uwodzenia jest przygotowanie odpowiedniego sztafażu – odwrócenia twarzy lub zakrycia pewnych części ciała. Tego rodzaju działanie jeszcze bardziej wabi przez budowanie stopniowego napięcia i niemożności całkowitego odkrycia tajemnicy. Jeśli ktoś chce uwodzić, musi zostać uwiedziony/uwiedziona. To, co uwodzi najczęściej to własna wyobraźnia. Ta poetycka ekscytacja imaginacji w wierszu Tuwima jest spowodowana rozpoznaniem archetypalnego związku między wodą i kobietą.

Kobieca postać jest nie tylko oglądana oczami mężczyzny, także sama spogląda na siebie podczas wodnej kąpieli. Od wieków w twórczości malarskiej i literackiej woda została obdarzona wielką siłą wizualnej wyobraźni. Akwaticzne motywy tworzą różnicowane metafory. Wiodącym motywem w wierszu Tuwima stała się płynąca rzeka. Wartki strumień filtruje wodę z zanieczyszczeń i zapewnia jej w ten sposób ciągłą świeżość, czystość i przejrzystość. Wejście w strumień rzeczny pełni funkcję oczyszczającą i prowadzi do pierwotnego źródła życia. Utwór Juliana Tuwima stanowi nawiązanie do obecnego w historii sztuki malarskiego motywu kąpiących się kobiet. Wspólną cechą przedstawień na obrazie jest: odwrócenie i niewidoczność twarzy (*Kąpiąca się Ingres*, *Modelki Saurata*, *Pochylająca się kobieta Bonnard*), jasna, prawie biała karnacja (*Kobieta z miednicą Degasa*), malowniczy wiejski pejzaż (*Wielkie kąpiące się Cézanne*). Chwilami można odnieść wrażenie, że widzimy podobne gesty, dodatkowo zwielokrotnione powtórzeniami. Artystów interesują studia czynności, poszczególnych etapów i podpatrzone sytuacje: starannie wycieranego ciała lub niedbale porzuconego pantofla.

Każda z tych kobiet przygląda się własnemu ciału i odwraca głowę, gdyż akt obmywania ciała należy do jednych z najbardziej intymnych czynności. W otoczeniu „kąpiących się” często pojawiają się różne przedmioty: białe prześcieradła i ręczniki, poranne pantofle i kotary, miednice i dzbany.

²⁷ M. Poprzęcka, *Inne obrazy...*, s. 35.

²⁸ J. Baudrillard, *De la séduction*, Paris 1998.

W poetyckim obrazowaniu Tuwima „kąpiąca się” ma także swój rekwizyt – mydło migdałowe. Sytuacja kąpieli angażuje nie tylko zmysł wzroku, ale także dotyku (delikatność płatków migdałowca) i zapachu (subtelne orzeźwienie). Biel mydlanej piany zlewa się z białością kobiecej skóry. W ten sposób zostają odkryte prawa natury świata. Pozyskiwany z migdałów olejek zawarty w mydle ma niezwykle właściwości: nawilża skórę, zatrzymuje jej jędrność i elastyczność, opóźnia proces starzenia. Ceremonia mycia umożliwia zachowanie wiecznego piękna ciała. Natomiast kształt mydła, które w okrężnych ruchach i poprzecznych liniach łagodnie zsuwa się po biodrach przypomina o utrwaleniu figury kobiecej w marmurowym posągu. Jednak wizerunek wiecznie młodej kobiety staje się możliwy tylko w sztuce. Wieczność emanuje chłodem kobiecych ust i obdarza martwym spojrzeniem oczu.

Szczególna wrażliwość wizualna Tuwima ukazuje rzeczywistość między widzialnym a niewidzialnym. Transformacja różnych obrazów w wierszu *Kobiece* zależy nie tylko od skierowania wzroku fizycznego czy ukierunkowaniu spostrzeżenia, ale także od odczytania intencji samego twórcy w doświadczeniu wizualnym potencjalnego odbiorcy. Migotliwe sylwetki kobiet przypominają senne obrazy wyraziste dla oka. Niekiedy stają się hiperrealne, a wówczas próba ich uchwycenia wzrokiem staje się złudna i przewrotna. Tuwim w poetyckim obrazowaniu stworzył niedokończone, kobiece akty. Aby je dostrzec należy się oddalić, a każde spojrzenie wyzwala pokusę dotyku. Strofy wiersza niczym spontaniczne obrazy „dotykają nas, gdy my dotykamy ich spojrzeniem”²⁹. W oczach Juliana Tuwima wszystko, co „kobiece” wyłania się z morza w kształcie monumentalnej bogini Wenus, która zastyga w pozie wiecznie „kąpiącej się” w morskiej pianie.

BIBLIOGRAFIA

- D. Arasse, *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów*, przeł. A. Arno, Kraków 2012.
 R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004.
 Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000.
 J. Baudrillard, *De la séduction*, Paris 1998.
 J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999.
 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
 E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.
 P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd i znaczenie*, Wrocław 1998.
 M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, [w:] tenże, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
 Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*, [w:] tenże, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002.

²⁹ D. Arasse, *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów*, przeł. A. Arno, Kraków 2012, s. 164.

- W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.
- J. Paczeński, *W ciemności słowa*, Rzeszów 2011.
- M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Gdańsk 2008.
- M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983.
- T. Sławek, *Byt bez twarzy?*, „Punkt po punkcie” 2000, nr 1.
- W. Stróżewski, *Claritas. uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka”, Rocznik drugi, Warszawa 1961.
- P. Sztompka, *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012.
- K.W. Tatarowski, J. Lebenstein, *Dorzucić coś od siebie*, „Rzeczpospolita” 2000, 27–28 maja.
- J. Zinker, *Proces twórczy w terapii gestalt*, przeł. R. Grażyński, Warszawa 1991.

SUMMARY

Ewa Szkudlarek

Painting a woman in the poem *The Feminine* by Julian Tuwim

The poetic visual sensibility of Julian Tuwim shows the reality between the visible and the invisible. Transformation of different images in the poem *The Feminine* depends not only on the physical sight or direction of gaze, but also on reading the intentions of the artist in the visual experience of the potential recipient.

It is impossible to escape image. Apart from external images, there are also internal ones – as defined by Maria Poprzęcka – seen through the closed eyes. Internal or external image is always a form of expression of artistic activities. Seeing images is a double encounter: with the poetic phrase painted with a word, and the poet painting those poetic impressions.

In the poem *The Feminine*, there are different images of women shown with the theme of water bath in many paintings in the history of art, namely *The Birth of Venus* by Sandro Botticelli, *Venus with a Mirror*, Diego Velázquez, *The Bathing Woman* by Jean August Dominique Ingres, *Bathers* by Paul Cézanne, *Woman in the Bath* by Edgar Degas, *Models* by Georges Seurat and *Woman Leaning on Her Elbow* by Pierre Bonnard. The image of a woman in Tuwim's poem is still subject to change and transformation, it is an image unfinished and inscrutable as feminine nature.

