

LIDIA KAMIŃSKA

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI, WYDZIAŁ POLONISTYKI

<https://orcid.org/0000-0002-5426-586X>

**„JESTEM DŹWIĘKIEM I BARWĄ TWYCH SNÓW”.
O KREACJI KOBIETY-SYNTETY SZTUK W UTWORACH
STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO¹**

**‘I AM THE SOUND AND THE COLOUR OF YOUR DREAMS’.
ON THE PRESENTATION OF THE WOMAN-SYNTHESIS OF
ARTS IN STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI’S WORKS**

Summary: The aim of this article is to interpret the relations between femininity and art in Stanisław Przybyszewski’s works (especially in his prose poem *Z cyklu Wigilii*). In these texts, the motif of ‘woman-synthesis of arts’ can be found. Synesthesias are frequently used in the descriptions of this type of woman. In the interpretation of this type of feminine figure, theses from Przybyszewski’s theoretical essays and manifests about art and women are important. The author also refers to concepts of synesthesia and synesthetic perception.

Słowa kluczowe: Stanisław Przybyszewski, kobieta, sztuka, synteza sztuk, artysta, Młoda Polska

Keywords: Stanisław Przybyszewski, woman, art, synthesis of arts, artist, Young Poland

¹ Pierwotną wersję niniejszego artykułu stanowi fragment pracy magisterskiej pt. *Kobieta-sztuka, sztuka-kobieta, kobieta jako dzieło sztuki w literaturze Młodej Polski*, napisanej na Wydziale Polonistyki UJ pod kierunkiem prof. dr hab. Gabrieli Matuszek-Stec i obrobionej w 2020 r.

Modernistyczny światopogląd zdominowała wiara w przenikanie się rozmaitych dziedzin sztuki², ich korespondencję (z fr. *correspondance des arts*), mającą korzenie już w myśleniu romantycznym³. Owo przeświadczenie głoszone zarówno u początków, jak i u schyłku XIX w. – czyli w epokach wysoko waloryzujących podobne dominanty estetyczne i światopoglądowe – nie wynikało bynajmniej z pragnienia nowatorstwa, lecz z marzenia o dotarciu poprzez twórczość artystyczną do sfery metafizyki, wiary, że za planem realnym dzieła sztuki kryje się sfera idealna⁴. Tego rodzaju myślenie legło u podstaw symbolizmu⁵. Zdaniem Marii Podraza-Kwiatkowskiej źródła symbolistycznych powiązań literatury ze sztukami plastycznymi oraz muzycznymi tkwią przede wszystkim w koncepcji pierwotnej ekwiwalentyzacji uczuć za pomocą dźwięków, a myśli jako obrazów⁶. Ponadto: „Fascynacja symbolistów kolorem oraz ich wrogość wobec mimetycznych pozostałości w impresjonizmie i naturalizmie łączyła się ściśle z atencją, jaką obdarzali muzyczność poezji”⁷.

² Jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, mimo pojawienia się w kulturze wczesnego modernizmu początku nowych rodzajów sztuki – fotografii czy filmu, nie wchodziły one w zakres postulowanej syntezy (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 294–295).

³ Novalis twierdził, że: „Plastycznych dzieł sztuki nigdy nie należałoby oglądać bez muzyki – natomiast dzieł sztuki muzycznej należałoby słuchać tylko w pięknie dekorowanych salach. Jednakże dziełami sztuki poetyckiej nigdy nie należałoby się rozkoszować, nie rozkoszując się zarazem dziełami obu tamtych sztuk” (cyt. za W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 16).

⁴ Zob. ibidem, s. 16–17.

⁵ Jak podkreśla Maria Podraza-Kwiatkowska: „W owych czasach mówiono, że symbol ma wyrazić to, co niewyraźalne. Chodziło – przypomnijmy – przede wszystkim o elementy filozofii idealistycznej (byt prawdziwy, absolut, idee pierwotne, rzecz w sobie itp.) oraz o – związane z psychologią – stany podświadomościowo-nastrojowe” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, op. cit., s. 33).

⁶ Zob. eadem, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 49.

⁷ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tłum. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 315.

Z przekonaniem o powiązaniu różnych dziedzin sztuki łączy się również tak szerokie w literaturze przełomu XIX i XX w. wykorzystanie synestezji, na której upowszechnienie miała wpływ spopularyzowana przez Charles’a Baudelaire’a Swedenborgiańska doktryna powszechnych powinowactw oraz intensywny rozwój badań psychologicznych nad zjawiskiem barwnego słyszenia. W stylistyce synestezja mogła występować jako pojedyncza metafora bądź większa konstrukcja synestezyjna⁸. Operowanie tego rodzaju środkiem umożliwiło jednoczesne wprowadzenie pierwiastków muzycznych oraz wizualnych do utworu literackiego, w warstwie semantycznej natomiast wskazywało na to, że wszystkie wrażenia sensualne, a zatem również odbierane za pomocą odmiennych zmysłów rodzaje sztuk, w istocie pochodzą z tego samego źródła. Wyraz takiemu przekonaniu dawali młodopolscy artyści w powstających w owym czasie licznych tekstach programowych. Jednocześnie ten rodzaj percepcji był dostępny wyłącznie jednostkom szczególnie wrażliwym, zdolnym do wniknięcia w przestrzeń absolutu, swoim sposobem odbioru rzeczywistości różniącym się od znacznej części społeczeństwa. Stanisław Przybyszewski w esejach *Z psychologii jednostki twórczej* wskazywał na występowanie takich cech u Fryderyka Chopina, Friedricha Nietzschego i Oli Hanssona. O szczególnej dyspozycji psychicznej twórców i intelektualistów z końca wieku pisali również Maria Komornicka w *Przejęciowych* i Wacław Nałkowski w umieszczonym w tym samym zbiorze szkicu *Forpocztę ewolucji psychicznej i troglodyci*⁹. Na gruncie europejskim podobne przekonania można odnaleźć np. w *Confiteor artysty* Charles’a Baudelaire’a¹⁰.

⁸ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, op. cit., s. 66–68. „Szeroko stosowana synestezja była próbą ponownego przywrócenia tej utraconej jedności; prajedni – jak się wówczas mówiło” (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej...*, op. cit., s. 50).

⁹ Więcej na ten temat zob. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. II. *Szkice z problematyki epoki*, Kraków 1977, s. 82–84.

¹⁰ Baudelaire tak pisał o nerwowym napięciu, z jakim zmagać się musi artysta: „Moje nazbyt napięte nerwy drgają już tylko krzykiem i bólem” (Ch. Baudelaire, *Confiteor artysty*, tłum. J. Guze, [w:] *Symboliści francuscy*, wyb. i wstęp M. Jastrun, Wrocław 1965, s. 51).

Skoro tylko nielicznym dane było wniknąć w niedostępną sferę sztuki, u schyłku XIX wieku upowszechnił się szczególny kult artysty-kapłana¹¹, czciciela sztuki-bogini, która często przyjmowała w tekstach postać kobiecą. Jednak tego typu obrazowanie nie było w istocie *novum* przełomu wieków, próba upersonifikowania sztuki, a raczej – wielu różnych sztuk, pojawia się już u źródeł literatury, wiąże się bowiem z antycznymi przedstawieniami Muz – kobiet, bogiń będących jednocześnie personifikacjami poszczególnych dziedzin sztuki.

Choć obszar związany z kulturą był tradycyjnie przypisany mężczyźnie, domeną kobiety była natomiast natura¹², postaci, które sztukę uosabiały¹³, miały sylwetkę kobiety. Można by rzec, że już w ujęciu starożytnych sztuka miała ciało kobiety, jej rysy i kobiece cechy. Sztuka była kobietą, bo tak jak ona posiadała hipnotyczny dar uwodzenia¹⁴ – uwodzenia artysty, który jej podporządkowywał swój żywot. Jak zauważa Tomasz Mojsik:

Jednym z takich punktów styczności jest niewątpliwie powiązanie w świecie greckim wiedzy, wieszczenia i inspiracji z tym, co żeńskie, dzikie/niecywilizowane i chtoniczne. Muzy jako żeńskie boginie, dające pocieć wiedzę o przeszłości (i przyszłości), przekazicielki tradycji – która

¹¹ O motywie tym pisze Maria Podraza-Kwiatkowska, która jego początki zauważa w literaturze romantycznej. Obok wzorca artysty-kapłana sytuuje m.in.: maga, proroka, Boga-Stworzyciela (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara...*, op. cit., s. 294–295).

¹² Zob. np. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 58–59.

¹³ Stwierdzenie, że Muzy stanowiły uosobienie sztuki, jest, rzecz jasna, pewnym uogólnieniem. Należy bowiem zaznaczyć, że w kanonie Muz pojawiają się wyłącznie uosobienia poezji oraz muzyki. Wynikało to ze stosowania przez starożytnych odmiennej klasyfikacji sztuk.

¹⁴ Zdaniem Henryka Kieresia: „Charakterystyczne, że chociaż żywiono dla sztuki wielki podziw, wielu dawnym myślicielom jawiła się ona jako dziedzina moralnie podejrzana, ponieważ – jak niektórzy sądzili – mami pozorem, zwodzi wymysłem i udawaniem prawdy, posługując się «syrenim śpiewem» piękna, zręcznie podstawia fikcję za rzeczywistość” (H. Kiereś, *Sztuka wobec natury*, Radom 2001, s. 59). Takie poglądy zdaniem badacza prezentowali: Pindar, Gorgiasz, Tukidydes, Heraklit czy Sekstus Empiryk (zob. ibidem, s. 59).

w świecie społecznym jest pod męską kontrolą – będące zarazem pośrednikiem między światem boskim i ludzkim, świetnie pasują do tego schematu [...] Innym elementem wiążącym różne interpretacje jest także postrzeganie efektów działania poezji i muzyki w kategoriach kojarzonych zazwyczaj w świecie greckim ze sferą żeńską¹⁵.

Tajemniczą, uwodzicielską moc przypisywali starożytni Grecy również samemu językowi, który mógł rzeczywistość jedynie naśladować, nie zachowując przy tym jej istoty, co stwarzało problemy w dokonaniu właściwej oceny¹⁶. Ponadto akt wtajemniczenia, przekazania wiedzy poecie przez Muzy był opisywany językiem mającym konotacje ze sferą erotyczną. Muzy usytuowane były niejako na pograniczu żeńskości i męskości – z jednej strony pojawiały się ich przedstawienia jako matek i żon, z drugiej – wydaje się, że w relacji poeta – Muza to właśnie kobiece boginie były stroną dominującą, mężczyzna-twórca wykazywał wobec nich zależność¹⁷. Muza była boginią, poeta stawiał się tylko jej sługą. To kobiety zsyłały inspiracje, do nich twórcy zanosili prośby o natchnienie. To one zatem decydowały, czy w ostateczności dzieła będzie dane powstać. I one wreszcie mogły odebrać zdolności twórcze¹⁸.

Warto również zaznaczyć, że ów szczególny rodzaj bóstw, będących syntezą kobiecości oraz sztuki, pojawia się nie tylko w kręgu kultury śródziemnomorskiej. W hinduizmie (który był zresztą istotną fascynacją modernistów¹⁹) funkcjonuje bowiem bogini Saraswati, będąca uosobieniem wiedzy, ale również muzyki, natchnionej myśli czy wizji poetyckiej. Bogini, do której – podobnie jak do starogreckich Muz – twórcy zanoszą prośby o inspirację²⁰,

¹⁵ T. Mojsik, *Antropologia metapoetyki. Muzy w kulturze greckiej od Homera do końca V w. p.n.e.*, Warszawa 2011, s. 266.

¹⁶ Zob. ibidem, s. 267.

¹⁷ Zob. ibidem, s. 259–263.

¹⁸ Zob. ibidem, s. 263.

¹⁹ Zainteresowanie modernistów kulturą Indii wiązało się z silnymi wpływami filozofii Schopenhauera. Zob. J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w liryce Kasprowicza: geneza i usytuowanie*, „Pamiętnik Literacki” 1971, LXII, z. 3, s. 85.

²⁰ Zob. C. Ludvik, *Sarasvatī. Riverine Goddess of Knowledge. From the Manuscript-carrying Vīṇā-player to the Weapon-wielding Defender of the Dharma*, Leiden–Boston

ponieważ dzięki niej możliwe staje się przekształcenie myśli w mowę²¹ albo dostęp do wiedzy muzycznej²². Wśród jej najpopularniejszych przedstawień dominuje wizerunek kobiety grającej na winie – indyjskim instrumencie strunowym – bądź trzymającej książkę²³.

W swoich pismach teoretycznych Stanisław Przybyszewski głosił koncepcję, wedle której w duszy tzw. jednostki twórczej istnieje punkt syntezy wszelkich sensualnych bodźców. Owe doznania, percypowane za pośrednictwem rozmaitych zmysłów, przenikają się wzajemnie i mogą zostać uzewnętrznione w formie dowolnego rodzaju sztuki²⁴. Te postulaty pisarz zawarł przede wszystkim w esejach *Z psychologii jednostki twórczej: Chopin i Nietzsche* oraz *Ola Hansson* czy manifestie *O „nową” sztukę*, w którym pisał, że:

Dusza jest jedyna i niepodzielna, jej uświadomiona cząsteczka potrzebuje tych kilku biednych zmysłów, ale poza zmysłami tkwi jeden niepodzielny organ, w którym miliony zmysłów się przenikają, w którym każde zjawisko objawia się we wszystkich swych wartościach, objawia się jako jedność i absolut.

Dźwięk jest tam równocześnie barwą i wonią, i wszystkim tym, na co w mowie nie ma wyrażenia²⁵.

2007, s. 27–28. Warto zaznaczyć, że indyjska bogini często łączona jest z metaforą odnoszącą się do krowy i mleka, które w kulturze indyjskiej wiążą się również ze sztuką poetycką (zob. ibidem, s. 29). Na zasadzie asocjacji bogini jest także łączona z wodą (zob. ibidem, s. 32).

²¹ Zob. ibidem, s. 35.

²² Zob. ibidem, s. 131.

²³ Zob. ibidem, s. 26, 27, 131. Najstarsze informacje o bogini pochodzą z indyjskiego poematu *Rigweda* (zob. ibidem, s. 10).

²⁴ O fizjologiczno-metafizycznych podstawach teorii synestezji w twórczości Przybyszewskiego oraz o jego koncepcji „wszechzmysłu” szeroko pisze Gabriela Matuszek (zob. G. Matuszek, *Przybyszewski – „wszechzmysł” (fizjologia i estetyka)*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki, <http://sensualnosc.bn.org.pl/articles/przybyszewski-wszechzmysl-fizjologia-i-estetyka-600/> [dostęp: 12.01.2020]).

²⁵ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, [w:] idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 157.

W eseistyce artysty można również znaleźć wyjaśnienie sposobu kreowania przez niego postaci kobiecych i jego poglądów na miłość²⁶:

W kobiecie kocham siebie, moje do najwyższego stopnia spotęgowane Ja. Moje rozdrobnione, we wszystkich kątach mózgu drzemiące stany, w jakich spoczywa najgłębsza tajemnica mojej istoty, zgromadziły się, skoncentrowały wokół tej kobiety jak opiłki żelaza wokół magnesu. [...] i kocham kobietę, która wywołuje we mnie tę koncentrację, kocham izotermę i izobarę moich najintensywniejszych i najgłębszych uczuć rozkoszy²⁷.

Skoro Przybyszewski w duszy upatruje źródeł sztuki, a stamtąd również podmiot-bohater jego poematów pragnąłby wyłonić idealny obraz kobiety²⁸, z którą chciałby dokonać miłosnego Androgyne, to można rzec, iż sztuka i kobieta stają się jej dwoma opozycyjnymi komponentami²⁹. To właśnie wspólnie

²⁶ Gabriela Matuszek-Stec wiąże ten sposób postrzegania kobiety z narcyzmem: „Obraz idealnej kobiety stanowi tajemne centrum męskiej psychiki – upragniona ukochana jest komponentem narcystycznego Ja. [...] W duszy mężczyzny istnieje zatem wzorzec animy, oczekujący na odpowiedni kobiecy obiekt, którego brak wywołuje tęsknotę”. G. Matuszek-Stec, *Wstęp. O miłosnym pięcioksięgu Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] S. Przybyszewski, *Dzieła literackie. Edycja krytyczna*, red. G. Matuszek-Stec, t. I. *Proza poetycka. Pentalogia*, wstęp, edycja komentarze i dodatek krytyczny G. Matuszek-Stec, Kraków 2022, s. 45.

²⁷ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*, [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, wyb., wstęp i tłum. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 84–85.

²⁸ Więcej o roli narcyzmu i lustrzanych odbić w postrzeganiu kochanki u Przybyszewskiego pisała Katarzyna Badowska (zob. K. Badowska, „Godzina cudu”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011, s. 138–140). Jak stwierdza Katarzyna Rakowska: „Rola kobiety sprowadza się (...) do kreatywnych mocy w duszy artysty” (K. Rakowska, *Pan, sługa i stwórca. Szkic o rolach, jakie przyjmują wobec kobiet mężczyźni w utworach Stanisława Przybyszewskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9, s. 144).

²⁹ Piotr Siemaszko wskazuje, że u podstaw myślenia Przybyszewskiego zarówno o relacjach pomiędzy mężczyzną a kobietą, jak i źródeł sztuki odnaleźć można przeświadczenie o istnieniu stanu pierwotnej jedności. Ów ideał realizuje się w dążeniu do różnego rodzaju

ta genezy (kobieta i sztuka jako lustro duszy³⁰) prowadzić może do przejawów ich utożsamiania w tekstach Przybyszewskiego. W poemacie *Z cyklu Wigilii* kobiecość staje się katalizatorem procesów twórczych, sztuka natomiast nieodzownie prowadzi do rozmyślań o kobiecie. Zdaniem Gabrieli Matuszek pisarz w swoim poemacie podejmuje próbę zmierzenia się z „fundamentalną triadą: kobieta – tęsknota – sztuka”³¹.

Artysta, zdradzony przez kobietę, którą kocha, zaczyna początkowo przetwarzać swoje uczucia w negatywne wizerunki kobiecości: kobietę-sfinksa, histeryczną tanecznice, pijaną heterę. Mimo że postaci ukazane na obrazach są demoniczne, destrukcyjne³², w ich obecności bohater zyskuje niejako wgląd we własną duszę, doświadcza rodzaju iluminacji³³. Dzięki kobiecie tworzy sztukę, dzięki sztuce zyskuje dostęp do domeny absolutu: „Pojąłem, co dusza ma myślała, gdy me ręce bezwiednie tworzyły”³⁴; „stałem się czystą, nagą duszą, tak odwieczną, jak wszystkie światy razem, tak bezgraniczną, jak wszechprzestrzenia”³⁵. Jednocześnie bohater dostrzega, że tęsknota do tworzenia i tęsknota do kobiety

syntez, np. androgynicznej czy estetycznej (zob. P. Siemaszko, *W stronę jedności. O estetyce syntezy i synestezycznej wyobraźni Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski” 2003, R. X, s. 164).

³⁰ Funkcję motywu lustra w twórczości Przybyszewskiego analizuje Adam Jarosz. Wśród różnego rodzaju zwierciadeł pojawiających się w twórczości autora *Androgyne* wyróżnia również sztukę oraz kobietę. Wspomniana zostaje także lustrzana funkcja obrazów pojawiających się w *Z cyklu Wigilii* (zob. A. Jarosz, *Lustro i odzwierciedlenia. O płci i duszy w dziele Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] Przybyszewski. *Re-wizje i filiacje*, red. G. Matuszek, Kraków 2015, s. 124–128).

³¹ G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 183.

³² Katarzyna Badowska zauważa, że proces twórczy wyzwala i odsłania lęki bohatera (zob. K. Badowska, op. cit., s. 113). Sztuka działa zatem w sposób dwubiegunowy – uzewnętrznia nieuświadomione myśli, ale jednocześnie aktywuje spojrzenie w głąb duszy.

³³ Jak wskazuje Gabriela Matuszek-Stec: „Bohater, artysta malarz, przyglądając się własnym obrazom przedstawiającym wizerunki histerycznej taneczniczki i lubieżnej hetery, odkrywa źródło, z którego treści czerpała jego «naga dusza»” (G. Matuszek-Stec, *Wstęp. O miłosnym pięcioksięgu...*, op. cit., s. 44).

³⁴ S. Przybyszewski, *Z cyklu Wigilii*, [w:] idem, *Dzieła literackie...*, op. cit., s. 159.

³⁵ Ibidem.

utożsamiały się dopiero po zniknięciu ukochanej („Pocznę malować, to spod ręki wyrasta mi jej twarz, w jej ruchy układają się linie, które kreślę, a jej gorący śmiech mąci mi szczerozłote dźwięki mych barw”³⁶). Sztuka zaczęła więc wówczas przybierać formę kobiety, która jednocześnie zyskała cechy czynnika zaburzającego jej pierwotną czystość – materializujący się zmysłowy („gorący”) śmiech kochanki wdzierza się w sferę niemal odrealnioną. Można to zjawisko wyjaśnić, posługując się Freudowską teorią sublimacji: libido zostaje przeniesione z kochanki na mający jej cechy artefakt. Zaangażowanie seksualnej energii w proces twórczy staje się źródłem zmysłowych doznań.

Warto zauważyć, że powielanym przez modernistów toposem myślowym było usytuowanie kobiety po stronie skażonej natury, sztuka natomiast znajdowała się na opozycyjnym biegunie, w sferze czystej, nieskalanej przez erotyzm, cielesność, dostępnej mężczyźnie³⁷. Takie przekonania stanowiły jeden z najsilniejszych stereotypów kultury patriarchalnej, której mizoginistyczne lęki znajdowały ekspresję w wizualizacjach utożsamiających kobiecość z destrukcyjnymi siłami przyrody, podległej władzy instynktów³⁸.

W poemacie Przybyszewskiego dochodzi do całkowitego przemieszania, stopienia przeciwstawnych z pozoru pierwiastków. Dopóki kobieta funkcjonuje jako element osobny, sztuka pozostaje czysta. Jednak, jak dostrzega Wojciech Gutowski, sztuka może odsłaniać także twórczo-niszczącą naturę chuci³⁹. Owa funkcja demaskatorska widoczna jest w tekście: do malowanych przez bohatera obrazów wdzierza się kobiecość w swym najbardziej erotycznym

³⁶ Ibidem, s. 169.

³⁷ Zob. W. Gutowski, op. cit., s. 63.

³⁸ Zob. G. Matuszek, *Kultura kontra natura? O mizoginizmie fin de siècle’u*, [w:] eadem, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014, s. 71. W mizoginistycznych wyobrażeniach kobieta była postrzegana przede wszystkim przez pryzmat podległej biologicznym cyklom cielesności, łączonej z nieczystością, rozkładem i trucizną. Szeroko ten problem analizuje David D. Gilmore (zob. D.D. Gilmore, *Mizoginizm, czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Kraków 2003, s. 58–60). O mizoginistycznych kliszach w modernizmie zob. także M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, [w:] eadem, *Symbolizm i symbolika...*, op. cit., s. 274–288.

³⁹ Zob. W. Gutowski, *Destrukcyjność i dominacja. Paradoksy sytuacji artysty w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] idem, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008,

wariancie – tożsama z płciowością, „prałonem” i Schopenhauerowską instynktowną wolą („I ze wszystkich mych obrazów wyłoniła się samica, wola wszechświata, prałono – pani”⁴⁰).

Swoiste utożsamienie kobiety i sztuki ujawnia się również podczas kontemplacji obrazu, pozbawionego wizerunku kobiety pejzażu:

Tam przede mną obraz, któryś tak bardzo kochała: szeroki step burzanów, pożółkła trawa, spiekle zielsko. Małe bagno porośnięte sitowiem w zmroku wieczornym. Wyschłe gałęzie wierzb obwisły nad brudną wodą, a gdzieś na mglistych krańcach na wpół rozpadła chata.

A smutek stepów, posępna jesień, syta bólu i tęsknoty, szeroka дума spieczonych burzanów – Toś Ty!⁴¹

Przypatrywanie się nasyconemu melancholią obrazowi przedstawiającemu obumierający („pożółkła trawa”, „wyschłe gałęzie”), przemijający i osuwający się w zapomnienie krajobraz prowadzi bohatera do stanu, podczas którego jego umysł zostaje opanowany przez halucynacyjne wizje, z owych wizji natomiast wyłania się kobieta. Jak kobiecość inicjuje proces tworzenia sztuki, tak sztuka prowadzi do myśli o kobiecości. Kobietę można więc uznać za swego rodzaju upostaciowienie sztuki, jej zeksterioryzowaną projekcję: „Ciebie tylko, ciebie jedyną odtwarzała wiecznie moja dusza w każdym kształcie, każdej myśli, i każdym uczuciu”⁴²; „I kocham cię! Kocham cię jako moją sztukę [...]”⁴³ – pisze Przybyszewski. Jak zauważa Gabriela Matuszek:

Umiłowanie kobiety jest umiłowaniem kosmicznej tęsknoty – sztuki, a treścią sztuki – właśnie owa tęsknota za Dwój-Jednią, stopieniem Ja-Ty,

s. 70. Słowa te Gutowski odnosi do powieści *Homo sapiens*, ale należałoby uznać je za zasadne również w kontekście *Z cyklu Wigilii*.

⁴⁰ S. Przybyszewski, *Z cyklu Wigilii*, op. cit., s. 159.

⁴¹ Ibidem, s. 161–162.

⁴² Ibidem, s. 162.

⁴³ Ibidem, s. 163.

w którym może dokonać się rozwiązanie ostatnich zagadek bytu, dotarcie do ostatecznych celów sztuki⁴⁴.

Takie uzewnętrznienie ideału kobiety pod postacią sztuki przybiera w rapsonidii (poemacie) *Z cyklu Wigilii* formę synkretyczną – kobieta zostaje porównana do sztuki w sposób ogólny, ale w jej kreacji dostrzec można cechy charakterystyczne dla poszczególnych jej dziedzin. Należy to zjawisko odnieść do wspomnianej koncepcji o przenikaniu się w jednym „organie” duszy wrażeń pochodzących z rozmaitych zmysłów. Kobięcy fantazmat przejawia się zatem w formie synestezyjnej⁴⁵: poprzez dźwięk, barwę, słowo. Zyskuje cechy muzyczne, malarskie i poetyckie. Sztuka jako bezkształtna, potencjalna idea formuje się w kobiecie kształty. Jednocześnie poszczególne elementy przynależne do sfery sztuki stają się częścią kobiecego ciała (albo raczej jego ekwiwalentem). Kobieta w poemacie staje się syntetycznym upostaciowieniem wielu rodzajów sztuki – muzyki („pieśń”, „ton”, „dźwięki”), malarstwa („kształt”, „linia”, „barwa”) i poezji („słowo”)⁴⁶. Polisensoryczne wrażenia łączą się w rodzaj ekstazy wizji, w której sfery wizualna i audialna stapiają się w całość. Jak wskazuje Reuven Tsur, synestetyczność przejawiająca się w zdematerializowanym (pozbawionym konkretnych obiektów i kształtów) opisie intensywnej zmysłowej fuzji wywołuje efekt mistyczno-ekstazy. Z owego chaosu wrażeń wyłania się obraz absolutnej pełni⁴⁷. Piotr Siemaszko w pojawiających się u Przybyszewskiego synestezjach zauważa próbę odtworzenia stanu pierwotnej jedności bytu: „Synestezje, eksponując szczególną wrażliwość, optykę i zmysłowo-duchową percepcję podmiotu, rekreują rzeczywistość związków, asocjacji i analogii, rzeczywistość, gdzie

⁴⁴ G. Matuszek, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, Kraków 1996, s. 30.

⁴⁵ Na synestezyjny sposób percepcji bohaterki innego poematu – *Nad morzem* zwraca uwagę Katarzyna Badowska (zob. K. Badowska, op. cit., s. 106).

⁴⁶ W kreacji kobiety ujawniają się zatem wszystkie sztuki, do których Przybyszewski odnosił się w swojej teorii „wszechzmysłu” (zob. G. Matuszek, *Przybyszewski – „wszechzmysł”*..., op. cit.).

⁴⁷ Zob. R. Tsur, *Issues in Literary Synaesthesia*, „Style” 2007, nr 1, s. 44.

doznania zmysłowe tracą swą autonomię [...]”⁴⁸. Zastosowany przez pisarza zabieg wielopoziomowej polisensoryczności odpowiadałby tzw. synestezji silnej, wymykającej się konwencjom, funkcjonującej na poziomie percepcji⁴⁹.

A żeś była kształtem mojej pieśni, a żeś była linią mej tęsknoty
i mych pragnień, a żeś była barwą i tonem, i wonią mej duszy, musia-
łem cię kochać.

Zaczym cię ujrzałem, już byłeś we mnie. Zaczym cię do serca tuliłem,
drgałaś w mych pieśniach, płonęłaś w blaskach mych barw [...]”⁵⁰
[podkr. – L.K.]

I jeszcze stało napisane, że oddasz się w moc moją, dasz się ująć ślubną
obręczą mego słowa, rozświecisz mi dźwięki, co spod mych rąk wy-
płyną, w słoneczne dale mych pól rodzimych, rozświetnisz barwy moje tą
siłą i życiem, jakim drga wiosna w wiecznych porodach⁵¹. [podkr. – L.K.]

Reuven Tsur zauważa, że w sonecie *Correspondences* Baudelaire’a ostat-
nim stadium dematerializacji zmysłowej percepcji stają się opisy wrażeń za-
pachowych, postrzeganych jako najbardziej bezkształtne i niepodzielne. Stop-
niowe usunięcie z opisu obiektu prowadzi do intensyfikacji ekstatycznych
doznań⁵². Podobny proces można zauważyć w utworze Przybyszewskiego –

⁴⁸ Zob. P. Siemaszko, op. cit., s. 171.

⁴⁹ Pojęciem synestezji silnej posługuję się za Anną Czabanowską-Wróbel, która podział na dwa rodzaje synestezji w psychologii przenosi na sposób funkcjonowania tego zabiegu stylistycznego w poezji Młodej Polski. Synestezja słaba ujawnia się na poziomie języka, często w postaci skonwencjonalizowanych metafor i porównań, synestezja silna (zjawisko rzadsze) natomiast wiąże się z bogatymi i nieoczywistymi połączeniami sensualnych doznań (zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Synestezja – poezja wczesnego modernizmu*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej...*, op. cit., <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/synestezja-poczji-wczesnego-modernizmu-955/> [dostęp: 12.01.2020]).

⁵⁰ S. Przybyszewski, *Z cyklu Wigilii*, op. cit., s. 162.

⁵¹ Ibidem, s. 164.

⁵² Zob. R. Tsur, op. cit., s. 44–45.

ostatnim elementem eksplozji sensualnych asocjacji staje się zapach („wonią mej duszy”), który uruchamia wizję androgynicznego zespolenia.

W poemacie Przybyszewskiego bohater-narrator ulega rozdzieleniu na artystę oraz mężczyznę. Artysta pragnie ujarzmić sztukę, zapanować nad feerią barw, chaosem dźwięków i płataniną słów („oddasz się w moc moją”, „obrzecz słowa”). Mężczyzna z kolei chciałby zapanować nad kobietą⁵³, podporządkować ją swojej woli, ukarać, jeśli ośmieli mu się przeciwstawić (stąd w tekście wiele mizoginistycznych fantazji). Okazuje się jednak, że w istocie sam jest podległy: to sztuka bowiem nadaje prawa do twórczości, do tego, by artysta wyraził jej istotę, co ujawnia się w rozpaczliwych błaganiach o dar ekspresji nieuchwytnych tajemnic: „O daj mi akord, co by objął Twoją moc! Daj mi to wszechmocne słowo, daj mi to «Stań się!» pierwszego dnia, co by Cię wypowiedzieć mogło!”⁵⁴. Dręczące myśli o kobiecie przejmują natomiast kontrolę nad umysłem mężczyzny, wprowadzając go w autodestrukcyjne stany psychiczne.

Mimo iż *Z cyklu Wigilii* zawiera najpełniejszą realizację kreacji kobiety jako syntezy sztuk, podobny polisensoryczny sposób pojmowania kobiecości pojawia się w *Androgyne*. Fantazmatyczna kochanka, będąca uzewnętrznieniem żeńskiej części duszy, staje się jednocześnie syntetyczną figuracją sztuki, na którą składają się właściwości muzyczno-poetycko-malarskie, jej dominantę stanowi jednak forma pieśni (być może dlatego, że sam bohater jest występującym na estradzie muzykiem):

I w tej samej chwili – w godzinie wielkiego cudu przekształcił mu się cały świat. Wszystkie formy i kształty zlały mu się w jedną giętką, wiotką linię; całe potopy barw, promieni światła spłynęły w jeden ciemny, gorący blask; ocean dźwięków, drgnień, ruchów, gięć i fal rozkwitł jednym pysznym kwieciami pieśni – pieśni, którą była ona – ona jedyna⁵⁵ [podkr. – L.K.].

⁵³ Paulina Urbańczyk pisze o „żywole wielowymiarowej kobiecości” jako kluczowym komponencie wyobraźni w poematach prozą (zob. P. Urbańczyk, *Nieobecność i marzenie*. Poematy prozą Stanisława Przybyszewskiego, [w:] *Przybyszewski. Re-wizje i filiacje*, op. cit., s. 69).

⁵⁴ S. Przybyszewski, *Z cyklu Wigilii*, op. cit., s. 166.

⁵⁵ Idem, *Androgyne*, [w:] idem, *Dziela literackie...*, op. cit., s. 254.

Również uzewnętrzniona kobieta-sztuka w swoich słowach będzie podkreślać owe synestezyjne właściwości. Można rzec, iż w *Androgyne* dochodzi do jeszcze pełniejszego utożsamienia kobiety ze sztuką. Podczas gdy w *Z cyklu Wigilii* kobieta była raczej treścią pieśni i barw, w *Androgyne* jest samą pieśnią, barwą, linią i dźwiękiem:

Jam jest najtajniejszą głębią Twojej duszy. Jestem linią tego, coś przeżył; jestem dźwiękiem i barwą Twoich snów; jestem celem Twoich pragnień; jestem krwią, którą wciąż od nowa Twoja chuć nabiega – przeze mnie i we mnie zostałeś poczęty – przeze mnie i we mnie dokona się żywot Twój...⁵⁶ [podkr. – L.K.]

W podobny sposób percypuje Izę Eryk Falk z *Homo sapiens*, który ruch kobiety odbiera jako linię czy rytm (malarsko i muzycznie): „I ssał w siebie rytm i linię, i rozkosz jej ruchów”⁵⁷, jednak ze względu na to, że sam jest pisarzem, najistotniejsza staje się dla niego warstwa słowna – mowa, kobieta jest postrzegana zatem w kategoriach literackich: „To już nie były ruchy, lecz mowa, najdoskonalszy wyraz jego własnego najwyższego ideału piękności [...]”⁵⁸. Spoglądając na Izę przez pryzmat wyobrażeń androgynicznych, Falk interpretuje ją jako twór własnej duszy, żywe uzewnętrznienie sztuki:

[...] tak... nagle zjawiasz się pani, pani, dziwny praobraz mej duszy, pani, idea, którą widziałem niegdyś w innym bycie, pani, która jesteś właściwie całą tajemnicą mojej sztuki...⁵⁹

W tej wypowiedzianej przez bohatera frazie zawiera się eksplikacja koncepcji kobiety-syntezy sztuk, wyjaśnienie owej gry lustrzanych odbić, w które

⁵⁶ Ibidem, s. 285–286.

⁵⁷ S. Przybyszewski, *Homo sapiens. Na rozstaju*, [w:] idem, *Dzieła literackie. Edycja krytyczna*, red. G. Matuszek-Stec, t. III, *Homo sapiens. Trylogia*, wstęp, edycja, komentarze i dodatek krytyczny E. Skorupa, Kraków 2022, s. 135.

⁵⁸ Ibidem, s. 119.

⁵⁹ Ibidem, s. 147.

uwikłany jest nie tylko bohater *Homo sapiens*, ale także podmiot mówiący w *Z cyklu Wigilii* czy *Androgyne*.

Tego rodzaju sposób polisensorycznej, synestezyjnej percepcji kobiety można odnaleźć także u innych młodopolskich twórców, np. w *Ekstazie* Kazimierza Przerwy-Tetmajera⁶⁰. Warto jednak zaznaczyć, że nie dochodzi tutaj do utożsamienia jej z syntetycznie pojmowaną sztuką. To zachwyt mężczyzny nad nagim ciałem kochanki prowadzi do powstania w jego umyśle artystycznych skojarzeń:

Nie widzę, słucham cię oczyma, biała!
Nagości twojej linie i kolory
w hymn mi się jeden łączą różnowzory,
w muzykę kształtu, w pieśń twojego ciała...

Melodią jesteś i harmonią cała!⁶¹

Chociaż wyraźną dominantę stanowi muzyczny sposób percepcji kobiety, warstwa dźwiękowa jest odbierana za pomocą zmysłu wzroku („słucham cię oczyma”). Doskonałe piękno jest pojmowane jako absolutne, wykraczające poza jedną dziedzinę dzieła sztuki. W *Tryptyku sztuki włoskiej* Leopolda Staffa pojawia się odwrotny proces – transpozycja barw w dźwięki (również w odniesieniu do przeciwnego bieguna relacji kobieta-sztuka; u Staffa to synestezyjna sztuka zyskuje cechy kobiety): „On, który oblókł w ciało barw duszę muzyki”⁶².

⁶⁰ Zdaniem Anny Czabanowskiej-Wróbel synestezyjny opis polisensorycznych doznań jest częstym zabiegiem w poezji Tetmajera (zob. A. Czabanowska-Wróbel, op. cit.).

⁶¹ K. Przerwa-Tetmajer, *Ekstaza*, [w:] idem, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 392.

⁶² L. Staff, *Tryptyk sztuki włoskiej. I. Venezia*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. I, Warszawa 1967, s. 877.

Modernistyczne dążenie do syntez⁶³ znajduje odzwierciedlenie nie tylko w intersemiotyczności samych tekstów, lecz również w transpozycji cech tak pojmowanej sztuki na postaci kobiece. W prozie Przybyszewskiego dochodzi więc do przeniesienia elementów przynależnych do sfery epistemologiczno-estetycznej na płaszczyznę antropologiczno-filozoficzną. Cechy charakterystyczne dla sztuki symbolistycznej stają się nie tylko składnikiem warstwy tekstowej, lecz również istotnym komponentem ontologii wykreowanych w utworach postaci.

Model „kobiety-syntezy sztuk” stanowi kreację silnie zależną od męskiej percepcji oraz wyznawanej przez artystów koncepcji sztuki. Bohaterowie-artyści, opanowani przez obsesyjną miłość do sztuki, spoglądając na postaci kobiece (realne lub imaginacyjne fantazmaty), percypują je przez pryzmat artystycznych skojarzeń, które zaczynają wówczas pełnić funkcje idealizacyjne. Nie bez przyczyny zatem polisensoryczny model percepcji „kobiety-syntezy sztuk” pojawia się w kontekście wyobrażeń androgynicznych. Nakładanie na postaci kobiece synestetycznych filtrów można uznać za metodę swoistego ujarzmiania kobiecości, albowiem rzeczywista cielesność zostaje rozproszona za pomocą zakorzenionych w sferze sztuki ekwiwalentów. Jednocześnie pograżanie się w wielozmysłowych wizjach prowadzi u bohaterów do intensyfikacji stanów ekstatycznych, które ułatwiają snucie fantazji o osiągnięciu pozamaterialnej jedności. Kobieta-synteza sztuk, odrywając się od rzeczywistej postaci, istnieje w fantasmagorycznej przestrzeni marzeń o ideale jako bezcielesny, usytuowany poza sferą dotyku spłot barwno-światłno-dźwiękowych doznań.

⁶³ Dążenie do syntez widoczne było nie tylko w sposobie myślenia o sztuce na przełomie XIX i XX wieku. Ciekawie o fascynacji Augusta Strindberga ideą wzajemnych powiązań wszystkich elementów kosmosu pisze Jan Balbierz (zob. J. Balbierz, *Wielki łańcuch bytów*, [w:] idem, *Nowy kosmos. Strindberg, nauka i znaki*, Gdańsk 2008, s. 73–84).

BIBLIOGRAFIA

- Badowska K., „*Godzina cudu*”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011.
- Balbierz J., *Wielki łańcuch bytów*, [w:] idem, *Nowy kosmos. Strindberg, nauka i znaki*, Gdańsk 2008.
- Baudelaire Ch., *Confiteor artyście*, przeł. J. Guze, [w:] *Symboliści francuscy*, wyb. i wstęp M. Jastrun, Wrocław 1965.
- Czabanowska-Wróbel A., *Synestezja – poezja wczesnego modernizmu*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/synestezja-poezji-wczesnego-modernizmu-955/> [dostęp: 12.01.2020].
- Gilmore D.D., *Mizoginizm, czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Kraków 2003.
- Gutowski W., *Destrukcyjność i dominacja. Paradoxy sytuacji artysty w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] idem, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Jarosz A., *Lustro i odzwierciedlenia. O płci i duszy w dziele Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Przybyszewski. Re-wizje i filiacje*, red. G. Matuszek, Kraków 2015.
- Jay M., *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tłum. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Kiereś H., *Sztuka wobec natury*, Radom 2001.
- Ludvik C., *Sarasvatī. Riverine Goddess of Knowledge. From the Manuscript-carrying Vīṇā-player to the Weapon-wielding Defender of the Dharma*, Leiden–Boston 2007.
- Matuszek G., *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, Kraków 1996.
- Matuszek G., *Kultura kontra natura? O mizoginizmie fin de siècle’u*, [w:] eadem, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014.
- Matuszek G., *Przybyszewski – „wszechzmysł” (fizjologia i estetyka)*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piś-*

- miennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/przybyszewski-wszechzmysl-fizjologia-i-estetyka-600/> [dostęp: 12.01.2020].
- Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.
- Matuszek-Stec G., *Wstęp. O miłosnym pięcioksięgu Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] S. Przybyszewski, *Dzieła literackie. Edycja krytyczna*, red. G. Matuszek-Stec, t. I, *Proza poetycka. Pentalogia*, wstęp, edycja komentarze i dodatek krytyczny G. Matuszek-Stec, Kraków 2022.
- Mojsik T., *Antropologia metapoetyki. Muzy w kulturze greckiej od Homera do końca V w.p.n.e.*, Warszawa 2011.
- Okoń W., *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Podraza-Kwiatkowska M., *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, [w:] eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, Warszawa 1980.
- Przybyszewski S., *Androgyne*, [w:] idem, *Dzieła literackie. Edycja krytyczna*, red. G. Matuszek-Stec, t. I, *Proza poetycka. Pentalogia*, wstęp, edycja komentarze i dodatek krytyczny G. Matuszek-Stec, Kraków 2022.
- Przybyszewski S., *Homo sapiens. Na rozstaju*, [w:] idem, *Dzieła literackie. Edycja krytyczna*, red. G. Matuszek-Stec, t. III, *Homo sapiens. Trylogia*, wstęp, edycja, komentarze i dodatek krytyczny E. Skorupa, Kraków 2022.
- Przybyszewski S., *O „nową” sztukę*, [w:] idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966.
- Przybyszewski S., *Z cyklu Wigilii*, [w:] idem, *Dzieła literackie. Edycja krytyczna*, red. G. Matuszek-Stec, t. I, *Proza poetycka. Pentalogia*, wstęp, edycja komentarze i dodatek krytyczny G. Matuszek-Stec, Kraków 2022.

- Przybyszewski S., *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*, [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, wyb., wstęp i tłum. G. Matuszek, Kraków 1995.
- Rakowska K., *Pan, sługa i stwórca. Szkic o rolach, jakie przyjmują wobec kobiet mężczyźni w utworach Stanisława Przybyszewskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9.
- Staff L., *Poezje zebrane*, t. I, Warszawa 1967.
- Tsur R., *Issues in Literary Synaesthesia*, „Style” 2007, nr 1.
- Urbańczyk P., *Nieobecność i marzenie. Poematy prozą Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Przybyszewski. Re-wizje i filiacje*, red. G. Matuszek, Kraków 2015.
- Wyka K., *Młoda Polska*, t. II, *Szkice z problematyki epoki*, Kraków 1977.

NOTA O AUTORCE

Lidia Kamińska – mgr, doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki UJ. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą twórczości poetyckiej Kazimierza Przerwy-Tetmajera w ujęciu afektywnym. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na literaturze Młodej Polski oraz europejskiego modernizmu. Współredaktorka tomu *Sny kobiet, sny o kobietach – od romantyzmu do Młodej Polski* (Kraków 2020). Autorka kilkunastu artykułów naukowych, które opublikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Wielogłosie”. Stypendystka MNiSW (2019/2020). Członkini zespołu w grancie *Stanisław Przybyszewski, Dzieła literackie. Edycja krytyczna w jedenastu tomach* (kierownik: prof. dr hab. Gabriela Matuszek-Stec). Jej praca magisterska pt. *Kobieta-sztuka, sztuka-kobieta, kobieta jako dzieło sztuki w literaturze Młodej Polski* napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Gabrieli Matuszek-Stec otrzymała pierwsze miejsce w VII edycji konkursu na najlepszą pracę magisterską na Wydziale Polonistyki UJ oraz została wyróżniona w XX edycji Ogólnopolskiego Konkursu im. Profesora Czesława Zgorzelskiego.

Kontakt: lidia.kaminska@doctoral.uj.edu.pl